

BIBLIOTEKA



ANTYCZNA

# TERENCJUSZ

## KOMEDIE

tom I

DZIEWCZYNA Z ANDROS  
ZA KARĘ  
EUNUCH

Przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła  
Ewa Skwara

Serię „Biblioteka Antyczna” stworzył  
i zainicjował jej wydawanie w 1998 r.  
Jerzy Ciechanowicz

Prószyński i S-ka

Tytuły oryginału

*Andria, Heauton Timorumenos, Eunuchus*

Copyright for the Polish translation © by Ewa Skwara, 2005

Konsultacja

prof. Janina Ławińska-Tyszkowska, Uniwersytet Wrocławski

Redakcja

Ariadna Masłowska-Nowak

Korekta

Justyna Mańkowska

Projekt okładki

Katarzyna A. Jamuszkiewicz

Michał Korwin-Kossakowski

Łamanie

Aneta Osipiak

Redakcja techniczna

Małgorzata Kozub

**Książka dofinansowana ze środków  
Ministerstwa Nauki i Informatyzacji**

ISBN 83-7469-131-X

Warszawa 2005

Wydanie pierwsze

Wydawca

Prószyński i S-ka SA

ul. Garażowa 7

02-651 Warszawa

Druk i oprawa

Drukarnia Wydawnicza im. W.L. Anczyca S.A.

ul. Wrocławska 53

30-011 Kraków

## WYKAZ SKRÓTÓW

### Autorzy starożytni i dzieła

AJSCHYLOS (*Aeschylus, Aischylos*)

*Prom.* – *Prometheus vincetus* (Prometeusz w okowach, *Prometheüs desmôtes*)

<sup>1</sup>Przekład: Ajschylos, *Prometeusz w okowach*, [w:] tenże, *Tragedie*, przełożył i opracował S. Srebrny, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954, s. 166–212

AKCJUSZ (*Lucius Accius*), numeracja frg. za wyd.: *Tragicorum Latinorum Reliquiae*, rec. O. Ribbeck, Lipsiae 1852, s. 114–194

ARRIAN (*Flavius Arrianus, Phlaólios Arriános*)

*Anab.* – *Anabasis Alexandri* (Wyprawa Aleksandra Wielkiego, *Anábasis Aleksándrou*)

ARYSTOFANES (*Aristophanes, Aristophánes*)

*Nub.* – *Nubes* (Chmury, *Nephélai*)

*Pax* – *Pax* (Pokój, *Eiréne*)

Przekład: J. Ławińska-Tyszkowska, *Pokój*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, t. I, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001, s. 335–410

AUGUSTYN (*Aurelius Augustinus*)

*Civ.* – *De civitate Dei* (O państwie Bożym)

*Conf.* – *Confessiones* (Wyznania)

CECYLIUSZ STACJUSZ (*Caecilius Statius*); numeracja frg. za: *CRR*, s. 35–81

CEZAR (*Caius Iulius Caesar*)

*Civ.* – *Commentarii de bello civili* (Pamiętniki o wojnie domowej)

<sup>1</sup> Podajemy tylko te wydania, z których zaczerpnięto cytaty wykorzystane w niniejszym opracowaniu.

- CYCERON (*Marcus Tullius Cicero*)  
*Cael.* – *Pro M. Caelio oratio* (Mowa w obronie Marka Celiusza Rufusa)  
*De orat.* – *De oratore* (O mówcy)  
*Epistulae* (Listy)  
*ad fam.* – *ad familiares* (do znajomych)  
*Att.* – *Epistulae ad Atticum* (do Attyka)  
*Q.fr.* – *Ad Quintum fratrem* (do brata Kwintusa)  
*Fin.* – *De finibus malorum et bonorum* (Największe dobro i zło)  
*Lael.* – *Laelius de amicitia* (Leliusz o przyjaźni)  
*Leg.* – *De legibus* (O prawach)  
*Nat.deor.* – *De natura deorum* (O naturze bogów)  
*Off.* – *De officiis* (O powinnościach)  
*Tusc.* – *Tusculanae disputationes* (Rozmowy tuskulańskie)
- DEMOSTENES (*Demosthenes, Demosthènes*)  
*Orat.* – *Orationes* (Mowy, *Lógoi*)  
 57: *Contra Eubulidem* (Przeciw Ebulidesowi, *Éphesis prós Eubouliden*)
- DIGESTA seu *Pandectae* (Uporządkowane zapiski; największa część *Corpus iuris civilis* – Zbioru prawa cywilnego)
- DONAT (*Aelius Donatus*), komentarz za wyd.: *Aelii Donati quod fertur Commentum Terentii, accedunt Eugraphii Commentum et Scholia Bembina*, ed. P. Wessner, t. I–II, Lipsiae 1902–1908  
*Ad Phorm.* – *Ad Phormionem* (Komentarz do komedii *Formion*)
- EUGRAFIUSZ (*Eugraphius*), komentarz za wyd.: *Aelii Donati quod fertur Commentum Terentii, accedunt Eugraphii Commentum et Scholia Bembina*, ed. P. Wessner, t. III, Lipsiae 1908, s. 1–150
- EURYPIDES (*Euripides, Euripides*); numeracja frg. za: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, recensuit A. Nauck, Lipsiae 21889, s. 361–716  
*Alc.* – *Alkestis* (*Alkestis, Alkestis*)  
*Bacch.* – *Bacchae* (*Bakchantki, Bákchai*)  
*Med.* – *Medea* (*Medea, Médeia*)  
*Tr.* – *Troades* (*Trojanki, Troiádes*)  
 Przekłady:  
*Alkestis*, [w:] *Euripides, Tragedie*, tłumaczenie, wstęp i komentarz J. Łanowski, [t. I], Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 53–121  
*Bakchantki*, [w:] tamże, [t. III], Warszawa 1980, s. 403–481  
*Medea*, [w:] tamże, [t. I], s. 125–198
- FEDRUS (*Phaedrus*), numeracja za: *Babrius and Phaedrus*, edited et translated by B.E. Perry, London 1965 (Loeb Classical Library)  
*Fabulae Aesopiae* (Bajki Ezopa)
- GELLIUSZ AULUS (*Aulus Gellius*)  
*Noctes Atticae* (Noce attyckie)

- HERONDAS (*Herondas, Heróndas*)  
*Mim.* – *Mimi* (*Mimy, Mimiamboi*)  
 2: *Pornobóskos* (Właściciel domu publicznego)  
 Przekład: Herondas, *Mimy*, przełożyła, opatrzyła wstępem i komentarzem J. Lawińska-Tyszkowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1988, s. 24–32
- HIERONIM ŚW. (*Sophronius Eusebius Hieronymus*)  
*Chron.* – *Chronicum Eusebii ab Hieronymo retractatum* (Kronika)  
 [pierwsza cyfra oznacza datę liczoną od stworzenia świata, druga – datę według dzisiejszej chronologii, tu – p.n.e.]
- HOMER (*Homerus, Hómeros*)  
*Il.* – *Ilias* (*Iliada, Iliás*)
- HORACY (*Quintus Horatius Flaccus*)  
*Ars* – *De arte poetica epistula ad Pisones* (O sztuce poetyckiej list do Pizonów; *Epist.* 2,3)  
*Epist.* – *Epistulae* (Listy)  
*Epod.* – *Epodon liber* (Księga epodów)  
*Sat.* – *Sermones, Satirae* (Satyry, Gawędy)
- ISOKRATES (*Isocrates, Isokrátes*)  
*Orat.* – *Orationes* (Mowy, *Lógoi*)  
 4: *Areopagiticus* (Mowa za Areopagiem, *Areopagitikós*)
- JUWENALIS (*Decimus Iunius Iuvenalis*)  
*Saturae* (Satyry)
- KATULLUS (*Gaius Valerius Catullus*)  
*Catulli Veronensis liber* (Księga Katullusa z Werony)
- KSIĘGA SUDA (*Liber Suda, Suidas*); numeracja za wyd.: *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, Stuttgartiae 1971
- KWINTYLIAN (*Marcus Fabius Quintilianus*)  
*Institutio oratoria* (Kształcenie mówcy)
- LIWIUSZ (*Titus Livius*)  
*Ab urbe condita libri* (Dzieje Rzymu od założenia miasta)
- LIWIUSZ ANDRONIK (*Lucius Livius Andronicus*); numeracja frg. za: *CRR*, s. 3–4
- LUKIAN z Samosat (*Lucianus, Loukianós*)  
*Dial.deor.* – *Dialogi deorum* (Rozmowy bogów, *Theón diálogoi*)  
*Dial.meretr.* – *Dialogi meretricii* (Rozmowy heter, *Hetairikoi diálogoi*)  
*Hist.conscrib.* – *Quomodo historia conscribenda sit* (Jak należy pisać historię, *Pós deí historian syngráphein*)
- LUKRECJUSZ (*Titus Lucretius Carus*)  
*De rerum natura* (O naturze wszechrzeczy)
- MARCJALIS (*Marcus Valerius Martialis*)  
*Epigr.* – *Epigrammaton libri* (Księgi epigramów)

- MENANDER (*Menander, Ménandros*), numeracja frg. za wyd.: *Poetae Comici Graeci*, vol. VI/2: *Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata*, ed. R. Kassel, C. Austin, Berlin–New York 1998 [K-A]; *Menandri quae supersunt*, pars I: *Reliquiae*, pars II: *Reliquiae apud veteres scriptores servatae*, ed. A. Körte, opus posthumum retractavit, addenda ad utramque partem adiecit A. Thierfelder, Leipzig 1953–1955 (21959) [K]
- Dis ex.* – *Dis exapatón* (Podwójnie oszukany, *Dis eksapatón*)
- Dysc.* – *Dyscolus* (Odludek albo Mizantrop, *Dýskolos e Misánthropos*)
- Epir.* – *Epitrepontes* (Sąd rozjemczy, *Epitrépontes*)
- Mis.* – *Misumenus* (Nienawidzony, *Misoúmenos*)
- Peric.* – *Pericivomene* (Dziewczyna z uciętym warkoczem, *Perikeiroméne*)
- Sam.* – *Samia* (Kobieta z Samos, Samijka; *Samia*)
- Sent.* – *Sententiae* (Sentencje jednowierszowe, *Gnómai monostichoi*), numeracja za wyd.: *Menandri sententiae*, edidit S. Jäkel, Lipsiae 1964 (Bibliotheca Teubneriana)
- Przekład: Menander, *Wybór komedii i fragmentów*, Pseudo-Plutarch, *Porównanie krytyczne Arystofanesa i Menandra*, przełożył i opracował J. Łanowski, Wrocław 1982 (Biblioteka Narodowa, S. II, nr 203), s. 257; nr 45
- Sic.* – *Sicyonius* (Człowiek z Sykionu, *Sikyónios*)
- NEWIUSZ (*Gnaeus Naevius*), numeracja frg. za: *CRR*, s. 5–31
- OWIDIUSZ (*Publius Ovidius Naso*)
- Am.* – *Amores* (Miłostki)
- Ars* – *Ars amatoria* (Sztuka kochania)
- Fast.* – *Fasti* (Kalendarz)
- Her.* – *Heroides, Epistulae heroidum* (Heroidy)
- PERSIUSZ (*Aulus Persius Flaccus*)
- Sat.* – *Saturae* (Satyry)
- PLATON (*Plato, Plátón*)
- Hipp.mai.* – *Hippias Maior* (Hippiasz Większy, *Hippias Meizon*)
- Prot.* – *Protagoras* (Protagoras, *Protagóras*)
- PLAUT (*Titus Maccius Plautus*) [jako tytuły przekładu najpierw wymieniono wersje przyjęte w opracowaniach oraz przez tłumacza, Gustawa Przychockiego, a po średniku – wersje Ewy Skwary]
- Amph.* – *Amphitruo* (Amfitrion)
- Asin.* – *Asinaria* (Ośla komedia; Osły)
- Aul.* – *Aulularia* (Skarb; Misa pełna złota)
- Bacch.* – *Bacchides* (Siostry; Dwie Bakchidy)
- Capt.* – *Captivi* (Jeńcy)
- Cas.* – *Casina* (Kasina, Panna młoda; Wesele Bazylii)
- Curc.* – *Curculio* (Kurkulion, tj. Wolek zbożowy; Tasiemiec)

- Epid.* – *Epidicus* (Epidikus; Obwieść)
- Men.* – *Menaechmi* (Bracia; Dwaj Menechmowie)
- Merc.* – *Mercator* (Kupiec)
- Mil.* – *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał)
- Most.* – *Mostellaria* (Strachy; Nawiedzony dom)
- Pers.* – *Persa* (Pers; Człowiek z Persji)
- Poen.* – *Poenulus* (Punijczyk; Człowiek z Kartaginy)
- Pseud.* – *Pseudolus* (Krętacz; Krętas)
- Rud.* – *Rudens* (Lina)
- Stich.* – *Stichus* (Stychus; Porządas)
- Trin.* – *Trinummus* (Dzień trzech groszy; Za trzy miedziaki)
- Truc.* – *Truculentus* (Gbur; Dzikus)
- PLINIUSZ MŁODSZY (*Caius Plinius Caecilius, Minor*)
- Epist.* – *Epistulae* (Listy)
- PLINIUSZ STARSZY (*Caius Plinius Secundus, Maior*)
- NH* – *Naturalis historia* (Historia naturalna)
- PROPERCIUSZ (*Sextus Propertius*)
- Elegiae* (Elegie)
- SAFONA (*Sappho*), numeracja frg. za wyd.: *Sappho et Alcaeus, Fragmenta*, ed. E.-M. Voigt, Amsterdam 1971
- SENEKA MŁODSZY, inaczej SENEKA FILOZOF (*Lucius Annaeus Seneca, Philosopherus*)
- Epist.* – *Epistulae morales ad Lucilium* (Listy moralne do Lucyliusza)
- Tragoediae* (Tragedie)
- Agam.* – *Agamemnon*
- Herc.fur.* – *Hercules furens* (Herakles szalejący)
- Med.* – *Medea*
- Tr.* – *Troades* (Trojanki)
- SHA – *Scriptores Historiae Augustae* (Historycy cesarstwa rzymskiego)
- CaCaNum* – *Carus et Carinus et Numerianus* (Karus, Karinus, Numerian)
- SOFOKLES (*Sophocles, Sophoklēs*)
- Ant.* – *Antigona* (Antygona, *Antigónē*)
- El.* – *Electra* (Elektra, *Eléktra*)
- Przekłady:
- Sofokles, *Antygona*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Robert R. Chodkowski, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004 (Biblioteka Antyczna)
- Sofokles, *Elektra*, [w:] tenże, *Tragedie: Ajas, Antygona, Trachinki, Król Edyp, Elektra, Filoktet, Edyp w Kolonos*, przełożył K. Morawski, opracował i wstępem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969, s. 295–367
- STOBAJOS (*Ioannes Stobaeus, Ioánnes Stóbaios*)
- Ecl.* – *Eclogae physicae et ethicae* (Wyciągi dotyczące fizyki i etyki, *Eklogón dialektikón kai ethikón*; *Biblioi*)

SWETONIUSZ (*Caius Suetonius Tranquillus*)

*Gramm.* – *De grammaticis et rhetoribus* (O gramatykach i retorach)

*Ter.* – *Vita Terentii* (Żywot Terencjusza)

TACYT (*Publius Cornelius Tacitus*)

*Ann.* – *Annales* (Roczniki)

TERENCJUSZ (*Publius Terentius Afer*)

*Adelph.* – *Adelphoe* (Bracia)

*Andr.* – *Andria* (Dziewczyna z Andros)

*Eun.* – *Eunuchus* (Eunuch)

*Heaut.* – *Heauton Timorumenos* (Za karę; Sam siebie karzący; Samodręk)

*Hec.* – *Hecyra* (Teściowa, Świekra)

*Phorm.* – *Phormio* (Formion)

WARRON (*Marcus Terentius Varro*)

*Rust.* – *De re rustica* (O gospodarstwie wiejskim)

*Vit. pop. Rom.* – *De vita populi Romani* (O życiu narodu rzymskiego); numeracja frg. za wyd.: Marci Terentii Varronis „*De vita populi Romani*”. *Fonti – esegesi – edizione critica dei frammenti*, ed. B. Riposati, Milano 1939–1947 (21972)

WERGILIUSZ (*Publius Vergilius Maro*)

*Georg.* – *Georgica* (Georgiki)

ZENOBIUSZ (*Zenobius, Zenóbios*)

*Corpus paroemiographorum* (Zbiór pism paremiografów), część I: wyciąg z dzieł Didymosa i Lukilloza

### Inne

[ ] – nawiasami kwadratowymi zaznaczono uzupełnienia tekstu oryginalnego dokonane przez wydawców lub tłumacza

ad loc. – *ad locum* (dotyczący tego miejsca)

ang. – po angielsku

CRR – *Comitorum Romanorum praeter Plautum et Terentium Reliquiae*,

rec. O. Ribbeck, Lipsiae 21873 (11855, 31898; reprint: Hildesheim 1962)

franc. – po francusku

gr. – po grecku

łac. – po łacinie

niem. – po niemiecku

pol. – po polsku

ros. – po rosyjsku

wł. – po włosku

## TERENCJUSZ – ZNAWCA LUDZKIEJ NATURY<sup>1</sup>

### Dwaj rzymscy komediopisarze

Terencjusz i Plaut to jedyni w Rzymie autorzy komedii, których sztuki w całości zachowały się do naszych czasów. Obaj uprawiali ten sam gatunek – palliatę, korzystali z tych samych wzorców greckiej komedii nowej, wystawiali na tej samej rzymskiej scenie. Nic zatem dziwnego, że zestawia się ich razem i porównuje, chociaż obu dzieli co najmniej pokolenie.<sup>2</sup> Żadnemu jednak taka konfrontacja nie przynosi korzyści. Kiedy bowiem postrzegamy Plauta jako czysty żywiół teatru, twórcę podstawowego arsenału komediowych chwytów, mistrza dowcipu i kalamburu, tym samym odmawiamy tego wszystkiego Terencjuszowi. Kiedy zaś zachwycamy się Terencjuszową elegancją języka, dbałością o psychologiczny rysunek postaci i bogactwem mądrych maksym, Plaut jawi się w tym zestawieniu jako autor bardzo stereotypowy, konwencjonalny, dbający jedynie o efekt komiczny.

Żadna z opinii nie jest do końca prawdziwa. Komedia Terencjusza są zabawne i dowcipne, choć to humor niezwykle wyrafinowany,

<sup>1</sup> Wstęp oraz streszczenia komedii przygotowano na podstawie: E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001, s. 110–130. Rozdział o manuskryptach jest skróconą wersją odpowiednich fragmentów przygotowywanej przez tłumaczkę monografii o Terencjuszu. Najważniejsze opracowania twórczości tego autora dostępne w języku polskim: M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław: Ossolineum, 1960 (PAN Komisja Filologii Klasycznej. Prace monograficzne, t. 1); M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1966, s. 217–281; rozdz.: „Publiusz Terencjusz Afer”.

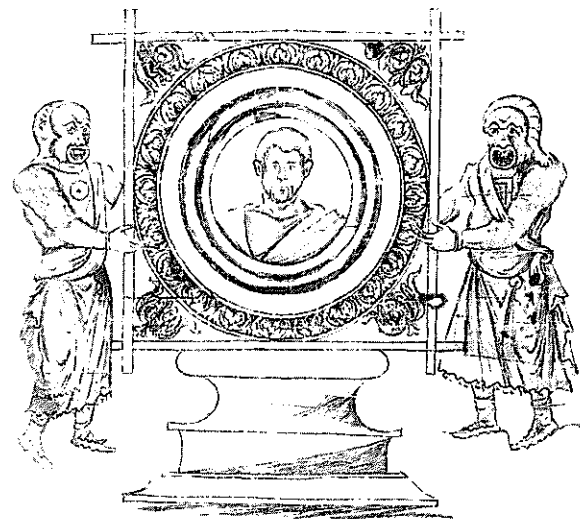
<sup>2</sup> Plaut po roku 184 p.n.e. nie napisał już żadnej sztuki, dlatego rok ten umownie przyjmuje się za datę jego śmierci. Terencjusz zaś wystawił swoją pierwszą komedię w 166 r. p.n.e.

pelen subtelnej ironii i sarkazmu. Postacie posługują się językiem wytwornym, który jednak ma wszelkie cechy mowy potocznej wykształconych Rzymian. Nie brak w nim gry słów, aliteracji i tych wszystkich fajerwerków słownych, którymi raczy nas Plaut, chociaż ich celem wydaje się raczej podkreślenie filozoficznego spojrzenia na świat, a nie – niczym nieskrępowana zabawa. Cały kunszt komediopisarza skupia się na kreśleniu indywidualnych wizerunków postaci. W sztukach Terencjusza nie ma dwóch takich samych bohaterów: każdy kocha, nienawidzi, boi się i rozpacza inaczej; poeta potrafi dostrzec i uwiecznić w tekście najdelikatniejsze drgnięcie serca. Nic więc dziwnego, że bardziej niż fabuła i nieoczekiwane zwroty akcji interesują go uczucia i emocje jego bohaterów, bo Terencjusz to prawdziwy znawca ludzkiej natury.

### Terencjusz

Publiusz Terencjusz Afer jest postacią dość enigmatyczną.<sup>3</sup> Najwięcej na jego temat wiemy od rzymskiego historyka-biografa, Swetoniusza, który skreślił życiorys poety, przekazany nam później przez komentatora Terencjuszowych sztuk, Eliusza Donata. Dowiadujemy się z niego, że komediopisarz nie był Rzymianinem, ale przybył do Wiecznego Miasta jako niewolnik. Trafił do domu Terencjusza Lukana (osoby trudnej do zidentyfikowania, bo aż trzech mężczyzn żyjących w owym czasie nosiło takie imię), który jednak potrafił docenić zdolności swego sługi i nie tylko go wyzwolił, ale także pomógł zdobyć wykształcenie. Od niego komediopisarz przejął imię Terencjusza. Przydomek *Afer* ('Afrykańczyk') sugeruje, że poeta pochodził z Afryki; mówiło się o nim *Cartagine natus* („urodzony w Kartaginie”).

<sup>3</sup> Informacje o życiu i twórczości komediopisarza czerpiemy z kilku źródeł: od erudyty i pisarza – Aulusa Gelliusza (II w. n.e.), komentatora Wergiliusza i Terencjusza – Sulpicjusza Apollinarisa (II w. n.e.) i od gramatyka Eliusza Donata (IV w. n.e.). Dla nich podstawowym źródłem było dzieło historyka Swetoniusza (ok. 65–120 n.e.) *Żywoty wybitnych mężów* (*De viris illustribus*), z którego do dziś zachował się tylko rozdział „O gramatykach i retorach” („De grammaticis et rethoribus”). Życiorys Terencjusza, znajdujący się w zaginionym rozdziale „O poetach” („De poetis”), przepisał Donat. Swetoniusz korzystał z wielu źródeł: z dzieł uczonego i pisarza – Marka Terencjusza Warrona (116–27 p.n.e.), który z kolei czerpał informacje od Licyniusza Porcjusza (III w. p.n.e.); z prac autora biografii – Santry (I w. p.n.e.); historyka i biografa – Korneliusza Neposa (99–24 p.n.e.); kronikarza – Fenestelli (pierwsza połowa I w. n.e.); oraz gramatyka, filologa i wydawcy – Waleriusza Probusa (30–105 n.e.).



1a. Portret Terencjusza trzymany przez niewolników. *Codex Parisinus* (P) (Paris lat. 7899), fol. 2r.

Tradycja przekazała wyidealizowany obraz Terencjusza: zakładano, że umarł młodo, a zatem widziano w nim pięknego, przystojnego młodzieńca o śniadej cerze, która uzasadniałaby przydomek poety. Dysponujemy wprawdzie czterema portretami komediopisarza, ale wszystkie pochodzą ze średniowiecznych kodeksów.

Anegdota antyczna, przekazana przez św. Hieronima (*Chron.* 1838=179), wiąże debiut autora z osobą Cecyliusza Stacjusza. Podobno zanim edylowie przyjęli do wystawienia sztukę młodego i nikomu nieznanego poety, poprosili o opinię doświadczonego i mocno już posuniętego w latach Cecyliusza. Terencjusz przyszedł do starego komediopisarza, by przeczytać mu swoją *Dziewczynę z Andros*, a ponieważ był skromnie odziany, usiadł z boku. Jednak gdy Cecyliusz usłyszał pierwszą część utworu, poprosił młodego autora bliżej i słuchał dalej z wielkim podziwem. Przekaz ten brzmi anegdotycznie, ale nie znaczy to, że nie może być prawdziwy.

Swemu talentowi zawdzięczał Terencjusz także przyjęcie do grona filhellenów skupionych wokół Scypiona Młodszego. Jednak przyjaźń nobilów stała się powodem zarzutu sformułowanego przez scenicznego rywala, Luscjusza z Lanuwium, który sugerował, że

Terencjusz przy pisaniu komedii korzystał z pomocy swych możnych przyjaciół. Wprawdzie nikt nie został imiennie wymieniony, ale i tak tradycja wiązała owo posądzenie z osobami Publiusza Korneliusza Scypiona (*Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus*), Gajusza Leliusza (*Caius Laelius Sapiens*) i Lucjusza Furiusza (*Lucius Furius Philus*). Stanowili oni grono młodych arystokratów, niezwykle wykształconych, prawdziwych miłośników literatury, filozofii i kultury greckiej, przez co zwano ich filhellenami. Scypion i Furiusz uchodzili w starożytności za doskonałych mówców, a studia filozoficzne Leliusza zyskały mu nawet przydomek *Sapiens* ('Mądry'). Krąg filhellenów propagował w Rzymie kulturę grecką, nic więc dziwnego, że ich przyjaźnią cieszył się także Terencjusz, poeta przenoszący grecką komedię nową na rzymską scenę.<sup>4</sup>

Nasza wiedza na temat życia Terencjusza jest fragmentaryczna i budzi wiele wątpliwości. Jedyna pewna informacja to fakt, że komediopisarz przebywał w Rzymie w latach 166–160 p.n.e. oraz napisał i wystawił 6 komedii.

W roku 160 p.n.e. Terencjusz zakończył swą karierę poety scenicznego. Źródła zgodnie podają, że zginął z dala od Rzymu, ale wymieniają różne okoliczności jego śmierci. Najstarszym przekazem, a zarazem najbardziej oszczędnym jest informacja Wolkacjusza Sedigitusa (II/I w. p.n.e.), który podaje (Gelliusz 15,24), że Terencjusz wsiadł na okręt i już go więcej nie oglądano. Celem wyprawy miała być Grecja, komediopisarz zamierzał bowiem znaleźć tam nowe sztuki Menandra. Legenda głosi, że przetłumaczone już na łacinę komedie wysłał statkiem do Rzymu, a kiedy okręt wraz z ładunkiem zatonął, Terencjusz umarł ze zgrzyoty. Podobnego zdania był Warron, który twierdził, że poeta zginął na morzu. Naprawdę jednak nie wiemy dokładnie, jak długo poeta przebywał poza Rzymem ani kiedy odszedł z tego świata.

### *Palliata*

Terencjusz tworzył swoje komedie w okresie wzmożonych wpływów kultury greckiej. Zaledwie dwa lata przed wystawieniem pierwszej jego sztuki Emiliusz Paulus odniósł zwycięstwo w decydującej bitwie III wojny macedońskiej (pod Pydną; 168 r. p.n.e.)

<sup>4</sup> Już Santra podawał w wątpliwość przekaz o pomocy nobilów przy pisaniu komedii. Nie dawał mu wiary także Cyceron (*Att.* 7,3,10) i Kwintyliian (10,1,99).

i przywiózł jako łup wojenny ogromną bibliotekę pokonanego króla Perseusza. Do Rzymu trafiły wówczas także setki obrazów i rzeźb oraz całe rzesze niewolników, którzy często byli tak dobrze wyedukowani, że powierzano im wychowanie rzymskiej młodzieży. Hellenizm stał się modny, zwłaszcza w kręgu skupionym wokół Scypiona.

Na scenie królował wówczas typ komedii zwany *fabula palliata*. Sztuki tego gatunku wywodziły się z greckiej komedii nowiej i były oparte na greckich wzorach. Nic więc dziwnego, że akcja rozgrywała się w którymś z greckich miast, a aktorzy występowali w greckich kostiumach: najczęściej był to krótki płaszcz – *himátion*, zwany po łacinie właśnie *pallium*, stąd nazwa komedii. Pierwszą tego rodzaju sztukę wystawił Liwiusz Andronik w 240 r. p.n.e. na uroczystościach *ludi Romani* (świętach ku czci Jowisza, obchodzonych we wrześniu), ale swój zdecydowanie największy rozkwit gatunek święcił za czasów Plauta, a potem Cecylusza i Terencjusza.

W Rzymie uprawiano palliatę, stosując metodę pisarską zwaną kontaminacją. Polegała ona na łączeniu kilku wątków zaczerpniętych z greckich komedii w jedną, nową, rzymską całość. Często wprowadzano także do fabuły postacie z innych sztuk (czego ślady można dostrzec u Terencjusza, np. w *Eunuchu*). Taka technika tworzenia była bardzo popularna i powszechnie akceptowana, starożytni bowiem nie znali pojęcia plagiatu. Palliata przedstawiała życie rodzinne w mieście greckim, którym zazwyczaj były Ateny, ale mimo całego tego greckiego sztafażu nie brakowało jej rzymskiego kolorytu (na co każdorazowo zwracamy uwagę w przypisach do przekładu). Fabuła wprowadzała na scenę kochanków, których uczuciu zagrażały niesprzyjające okoliczności, takie jak brak pieniędzy, nieznane pochodzenie dziewczyny czy gniew ojca. Celem, do którego dążyła fabuła, było więc połączenie kochanków. Trudno się zatem dziwić, że do najczęstszych motywów należały: rozłąka, odnalezienie i rozpoznanie.

Charakterystyczną cechą tego typu komedii okazał się stały zestaw postaci-masek zwanych *personae*, którym przypisano pewne podstawowe cechy charakteru i miejsce w fabule. Owa konwencja uwidaczniała się także w wyrazie odwzorowywanej twarzy: starcy mieli brody, młodzieńcy miłe i łagodne rysy, a stręczyciele oblicza groteskowe. Maski-postaci można podzielić na dwie grupy: typy rodzinne – skupione wokół domu, oraz typy zawodowe – przychodzące z zewnątrz.

Oczywiście główni bohaterowie palliaty zamieszkiwali dom.

STARZEC (*senex*), wolno urodzony obywatel greckiej *polis*, osoba o wysokim statusie w hierarchii społecznej, grał zwykle rolę ojca. Czasem pojawiał się też na scenie jako pomocny przyjaciel. Nosił zawsze groteskowo wykrzywioną maskę z brodą i białymi włosami, a jego atrybutem była laska. Swego rodzaju parę z ojcem stanowił jego syn, zwany MŁODZIEŃCEM (*adulescens*). To on był głównym bohaterem prezentowanej na scenie historii miłosnej i pewnie dlatego jego maska wyobrażała ładną, gładką twarz młodego mężczyzny. Ponieważ jednak komplikacje natury uczuciowej okazywały się niezwykle spiętrzone, palliata oddawała do jego dyspozycji NIEWOLNIKA (*servus*), który wprawdzie nie zawsze był przebiegły, ale za to uchodziło mu znacznie więcej niż chłopcu z dobrej rodziny. Do zadań takiego sprytnego sługi należało zdobywanie pieniędzy i załatwianie wszelkich innych spraw, zmierzających do zapewnienia kochankom szczęścia. Niewolnik to postać najliczniej reprezentowana w palliacie, swoisty *spiritus movens* intrygi, i dlatego nie ma sztuki, w której by się nie pojawił. Łatwo go było poznać po charakterystycznym olbrzymim otworze symbolizującym usta i rudych włosach. Także kostium wyróżniał go spośród innych postaci. Zwykle pojawiał się na scenie w krótkiej tunice. Był nie krępował jego ruchów, płaszcz (*pallium*) zwijał w charakterystycznie zwieszający się z szyi szal, co wyraźnie widoczne jest nawet na miniaturach zdobiących średniowieczne manuskrypty.

Niekiedy w palliacie występowała także ŻONA I MATKA (*matrona*). Komedie Plauta obsadzały ją zwykle w roli starej gadatliwej baby, która była postrachem całego domu, stąd jej maska wyobrażała nieprzyjemny wyraz twarzy. Terencjusz jednak nie naśladuje swojego wielkiego poprzednika, a raczej skłania się ku tradycji greckiej komedii nowej, która postać tę ukazywała w pozytywnym świetle. Skoro istotę fabuły opowiadanej przez palliatę stanowiło uczucie, nie mogło też zabraknąć głównej bohaterki owych miłosnych uniesień. To najczęściej wolno urodzona DZIEWCZYNA (*virgo*), córka ateńskiego obywatela. Problem w tym, że jako panna z dobrego domu prawie nigdy nie pojawiała się na scenie. Widzowie wiedzieli, że istnieje w makrokosmosie teatru, bo wokół niej kręciła się intryga, ale zwykle przebywała w głębi domu. Inne postaci opowiadały o niej, ale ona sama pozostawała nieobecna. Wyjątek stanowiły przypadki, kiedy dziewczynę uważano za heterę i dopiero pod koniec sztuki odkrywano jej prawdziwe pochodzenie.

Drugą grupę bohaterów stanowiły typy zawodowe.

Wśród nich główną postacią była HETERA (*meretrix*). Często grała rolę obiektu westchnień młodzieńca. Postać ta występowała w kilku odmianach: jako hetera ze stażem i jako dziewczyna dopiero przygotowywana do zawodu, tzw. jeszcze-nie-hetera, która zwykle okazywała się porzuconą w dzieciństwie córką obywatelską, co natychmiast zmieniało jej status społeczny. Ten rodzaj hetery grał rolę czulej kochanki, a odkrycie jej prawdziwego pocho-

dzenia pozwalało na małżeństwo i przynosiło szczęśliwe zakończenie. Zapewne właśnie dlatego maska hetery, podobnie jak jej scenicznego partnera – młodzieńca, wyobrażała ładną dziewczęcą twarz, często z ozdobami wpiętymi we włosy. Przy boku hetery pojawiał się czarny charakter palliaty – STRĘCZYCIEL (*leno*); wyposażony we wszystkie najgorsze cechy, których odzwierciedleniem była groteskowa maska, stawał się celem podstępów i intryg.

Ulubioną postacią palliaty w wydaniu Plauta był ŻOŁNIERZ (*miles*), jedna z najbardziej komicznych figur w tym typie komedii. Ten narcystyczny samochwał, przechwalający się swymi czynami wojennymi i powodzeniem u płci pięknej, często odgrywał rolę rywala – konkurenta do serca i względów hetery bądź *virgo*. Dlatego maska, jaką nosił, wyobrażała również młodą, ładną twarz. Cechą charakterystyczną jego kostiumu był ogromny, spływający z ramion płaszcz i jakiś egzotyczny szczygół, np. na miniaturach postać ta ma niekonwencjonalne nakrycie głowy. Żołnierz zawsze stawał się celem intrygi, a w konsekwencji jej ofiarą. Mimo iż pełnił w sztuce funkcje czarnego charakteru, zawsze okazywał się jednak bardziej komiczny niż przerażający.

Przy jego boku pojawiał się PASOŻYT (*parasitus*), nieodłączny towarzysz tego zabawnego samochwała. Jego status społeczny pozostawał niejasny: gdzieś między obywatelem a sługą. Pasożyt to osoba wolna, a zależności, w jakie się wkiął, wynikały z jego osobistego wyboru. Zalicza się go do typu zawodowego, ponieważ utrzymywał się ze schlebiania i nadstawiania grzbietu do bicia, dzięki czemu zawsze umiał wyjednać dla siebie zaproszenie na obiad. Ta barwna, choć drugorzędna, postać w masce podobnej do niewolnika zwykle odgrywała rolę ofiary, podobnie jak jego chlebodawca – żołnierz. Terencjusz tylko raz wprowadził tę komiczną parę do swojej sztuki, co przyniosło *Eunuchowi* opinię komedii w stylu plautyńskim.

Niekiedy w palliacie pojawiał się KUCHARZ (*cocus*), specjalny typ niewolnika czy wyzwoleńca, który odgrywał w fabule drugoplanową rolę, ale był źródłem ogromnego komizmu. Kucharza zwykle wynajmowano do zorganizowania jakiegoś przyjęcia, co stanowiło swoisty akt odwagi, jako że przedstawiciele tego zawodu powszechnie uważano za złodziei.

Palliata była rodzajem komedii bardzo pojemnym, w którym mieszczała się zarówno rubaszna farsa, pełna burleskowych chwytów i komiki niskiej (*Eunuch*), jak i opowieść, która mogłaby być uważana za tragedię, gdyby nie to, że miała szczęśliwe zakończenie (*Teściowa*).

### Rzymska scena

W czasach, kiedy Plaut i Terencjusz wystawiali swoje komedie, Rzym nie miał stałego teatru. Specjalnie dla potrzeb przedstawienia budowano drewniane podwyższenie, które demontowano natychmiast po spektaklu.

Scena w takim prowizorycznym teatrze była bardzo skromna i podlegała ściśle określonym konwencjom. Ponieważ nie znano kurtyny, pozostawała otwarta przez cały czas widowiska. Każda sztuka rozpoczynała się więc od pustej sceny, na którą dopiero wchodził aktorzy, tłumacząc, kim są i skąd przybywają. A pod koniec komedii postaci zawsze znalazły pretekst, by zniknąć z oczu publiczności, choć zawsze wcześniej zdążyły poprosić ją o oklaski.

Na scenie znajdowały się trzy pary drzwi, które wyobrażały wejścia do trzech budynków stojących na tej samej ulicy. Widzowie nigdy nie oglądali na własne oczy wnętrza tych domów, niekiedy tylko jakaś postać, zaglądając do środka, relacjonowała to, co widzi. Właściwa akcja sztuk rzymskich rozgrywała się zawsze na ulicy. Nie było w tym nic szokującego, bowiem w klimacie Południa całe życie toczy się przecież na zewnątrz – na placach, skwerach i ulicach. Nierzadko jedne z owych drzwi prowadziły do świątyni lub sanktuarium. Czasem fabuła wymagała tylko dwóch domów, wtedy zapewne trzecie drzwi po prostu zasłanianio, nigdy natomiast do wystawienia komedii nie potrzebowano więcej niż trzech wejść. Konwencja palliaty wymagała, by pojawienie się postaci, która wchodziła na scenę przez drzwi, poprzedzała informacja o ich skrzypieniu lub otwieraniu.

Aktorzy mogli pojawiać się na deskach, korzystając nie tylko z drzwi, ale także z dwóch bocznych wejść. Ulica (*platea, via*), którą oglądała publiczność, prowadziła w prawo (od strony widza) – do miasta lub bezpośrednio na forum, w lewo – na wieś lub do portu. Konwencja ta została odziedziczona w spadku po teatrze greckim, a dokładnie po konkretnej budowli teatru Dionizosa w Atenach, który był tak usytuowany, że droga w lewą stronę prowadziła właśnie do portu, a w prawą – na agorę. Oczywiście postaci dodatkowo informowały widza o tym, kto i dokąd się udaje lub skąd przychodzi.

Dla takiej właśnie pełnej umownych znaków sceny pisał swoje komedie Terencjusz. Nie zawsze jednak przestrzegał konwencji (na co również staramy się zwracać uwagę w przypisach).

### Twórczość Terencjusza

Terencjusz napisał 6 komedii i wszystkie przetrwały do naszych czasów. Znamy daty ich wystawienia, a często nawet autora i tytuł greckiego pierwowzoru. Oto chronologiczne zestawienie komedii Terencjusza:

TYTUŁ KOMEDII	TYTUŁ PRZEKŁADU	DATA WYSTAWIENIA	TYTUŁ PIERWOWZORU	AUTOR PIERWOWZORU
<i>Andria</i>	<i>Dziewczyna z Andros Andryjka</i>	166 p.n.e. ludi Megalenses (kwiecień)	<i>Perinthia + Andria</i>	Menander
<i>Hecyra</i> (pierwszy raz)		165 p.n.e. ludi Megalenses (kwiecień)	?	?
<i>Heauton Timorumenos</i>	<i>Za karę Sam siebie karzący Samodręk</i>	163 p.n.e. ludi Megalenses (kwiecień)	?	Menander
<i>Eunuchus</i>	<i>Eunuch</i>	161 p.n.e. ludi Megalenses (kwiecień)	<i>Kólaks + Eunichos</i>	Menander
<i>Phormio</i>	<i>Formion</i>	161 p.n.e. ludi Romani (wrzesień)	<i>Epidikazómenos</i>	Apollodor z Karystos
<i>Adelphoe</i>	<i>Bracia</i>	160 p.n.e. ludi funebres (uroczystości pogrzebowe na cześć Emiliusza Paulusa)	<i>Synapothnéskontes</i>	Difilos
<i>Hecyra</i> (drugi raz)		160 p.n.e. ludi funebres	?	
<i>Hecyra</i> (trzeci raz)	<i>Świekra Teściowa</i>	160 p.n.e. ludi Romani (wrzesień)	<i>Hékýra</i>	Apollodor z Karystos

Wystawienie komedii *Teściowa* zostało odnotowane trzykrotnie, ponieważ dopiero za trzecim razem udało się przedstawienie dograć do końca. Przyczyna leżała w zachowaniu widowni, która okazała się tak podniecona mającymi nastąpić po przedstawieniu pokazami linoskokczków (za pierwszym razem) i walkami gladiatorów (za drugim razem), że nie pozwoliła aktorom dokończyć spektaklu. Ponieważ sztuki nie wystawiono w całości, można ją było ponownie wprowadzić na scenę jako nową.

Komedie Terencjusza można dzielić i klasyfikować na różne sposoby, przyjmując za kryterium np. kontaminację lub jej brak

albo pierwowzór grecki (Menandra lub innego komediopisarza). Jednak z punktu widzenia realizacji scenicznej najbardziej przydatny jest zaproponowany przez Donata podział na *statariae* (komedie spokojne, poważne) i *motoriae* (komedie niespokojne, ruchliwe). Ten starożytny komentator opatrzył każdą sztukę stosowną uwagą określającą rodzaj gry, jakiego wymaga. Najbardziej ruchliwą, graną w całości szybko i z werwą jest *Formion*, pozostałe nie doczekały się jednoznacznych kwalifikacji, bo najczęściej opatrzone zostały informacją – *mixtae* (mieszane).

Technika budowania akcji stosowana przez Terencjusza przeznaczała dwa pierwsze akty na ekspozycję, stąd często pierwsza część komedii jest wolna, wypełniona dialogami, które mają główną wartość informacyjną. Dopiero następne trzy akty to rzeczywista akcja utworu, realizowana w szybko następujących po sobie scenach, pełnych werwy i temperamentu.

Kiedy poeta przeniósł ekspozycję do pierwszych scen utworu, prologi przestały być, tak jak wcześniej u Plauta, integralną częścią komedii, zyskały bowiem charakter polemiczny. Stały się samodzielnym tworem związanym nie tyle z samą sztuką, co raczej z jej wystawieniem. Każdy spektakl komediopisarz opatrzył nowym prologiem, który pełnił funkcję mowy w obronie własnych sztuk teatralnych.

Terencjusz użył całego arsenału postaci-masek, jakimi dysponowała palliata, ale nie trzymał się niewolniczo konwencji.

I tak jego STARCY pojawiają się jako ojcowie dbający o swych synów. Nawet jeśli któryś z nich, tak jak Demeasz (*Bracia*), sprawia wrażenie surowego, nie stoi to w sprzeczności z miłością do syna, a troska o dobra materialne daleka jest od powszechnie wyśmiewanego w palliacie skapstwa. Intrygujący za plecami syna Simon (*Dziewczyna z Andros*) wierzy głęboko, że robi wszystko dla dobra dziecka. Wzrusza także rozpacz Menedema (*Za karę*), który całą winę za wyjazd syna na wojaczkę do Azji przypisuje sobie, a szczególnie wrogości względem ukochanej młodzieńca. Starzec w komediach Terencjusza pojawia się głównie jako ojciec lub bliski krewny.

MŁODZIENCY nie pozostają, jak dotychczas, w cieniu niewolnika, ale sami podejmują działanie. Nowością u Terencjusza jest wprowadzenie jako głównych bohaterów fabuły dwóch młodzieńców, często o kontrastowo zestawionych cechach, co w rezultacie podwaja intrygę i liczbę kochanków. Pamfil i Charinus (*Dziewczyna z Andros*) – to dwaj amanci, z których jeden jest stanowczy i odpowiedzialny, a drugi okazuje się rozpaczającym niezdarą; Kliniasz i Klitifon (*Za karę*) – to para składająca się z proslolinijnego i szczerzego, choć może nieco naiwnego, kochanka oraz niesforemego, ale niepozbawionego uroku awanturnika; Fedriasz i Chereasz (*Eunuch*) – to zestawienie młodzieńca, który nad swoimi własnymi problemami mitosnymi

potrafi jedynie płakać, za to, gdy trzeba pomóc innym, okazuje się niezwykle aktywny i przedsiębiorczy, z młokosem niecofającym się przed niczym i niebojącym się niczego, może z wyjątkiem konsekwencji swego czynu.

MATRONA w roli żony jawi się jako ucieleśnienie wszelkich cnót: dobroci, wyrozumiałości i łagodności (*Dziewczyna z Andros*, *Teściowa*).

Najbardziej zgodny z konwencją palliaty jest NIEWOLNIK, ale i tu Terencjusz często nadaje mu dodatkowe cechy, które powodują większe zróżnicowanie w tej grupie masek.

W Terencjuszowych komediach pojawiają się zarówno złe (*Za karę*), jak i dobre HETERY (*Eunuch*, *Teściowa*). Jedynie w *Braciach* oglądamy kurtyzantę zmuszoną do uprawiania tego zawodu przez stręczyciela, w którego rękach ciągle pozostaje. Pełni ona w fabule rolę podobną do *virgo* – wprawdzie pojawia się na scenie, ale nie wypowiada ani jednego słowa.

Przegląd tych postaci-masek prowadzi do wniosku, że Terencjusz nie przykładął wielkiej wagi do typów zawodowych. Stręczyciel, żołnierz, pasożyt i kucharz, którzy stanowili podstawowy skład komedii Plauta, tutaj zaledwie pojawiają się w tle. W zamian za to typy rodzinne cieszą się ogromnym zainteresowaniem poety, podwajającego liczbę młodzieńców, a tym samym także ojców, matek i oczywiście dziewcząt lub heter – wszak to one są obiektem miłości. Niewolnicy reprezentowani są licznie, jak przystało na palliatę.

Komediopisarz nie był szczególnie zainteresowany możliwościami dodatkowej charakterystyki postaci poprzez tworzenie własnych imion. Korzystał z antroponimów autentycznych, które jednak nie były pozbawione znaczenia, np. często pojawiające się w komediach (*Eunuch*, *Formion*, *Bracia*) imię dziewczyny Pamfila można rozumieć jako 'Wszechkochająca'; imię pasożyta, Gnaton (*Eunuch*), to jak przystało na przedstawiciela tej profesji – 'Szczęka'. Terencjusz przestrzegał zasady, by wolno urodzeni obywatele nosili imiona systemowe, autentyczne, natomiast niewolnicy imiona związane z pochodzeniem (*ethnica*), np. Syrus to po prostu niewolnik z Syrii, a Frygia – niewolnica z Frygii. W komedii pojawiają się też imiona potwierdzone przez tradycję literacką, a zarezerwowane dla odpowiedniego typu postaci, np. Taida czy Bakchida jako imię hetery. Terencjusz w dziedzinie onomastyki był zatem mało oryginalny i najczęściej korzystał z imion występujących już w sztukach Menandra, co może świadczyć o braku zainteresowania z jego strony dla onomastyki jako źródła komizmu.

Treścią wszystkich komedii Terencjusza są problemy rodzinne związane z życiem uczuciowym młodzieńców, którzy często oddają swoje serca (i pieniądze) heterom ku rozpaczcy własnych ojców.

Sztuki stanowią zatem rodzaj dramatu rodzinnego, gdzie intryga schodzi na plan dalszy, a główną rolę odgrywa przypadek. W takich fabułach nie ma miejsca na typowe motywy i chwytły teatralne, które wypracowała palliata. Dlatego w komediach Terencjusza nie pojawia się motyw proroczego snu czy sfalszowanego listu. Nikt też nie podaje się za kogoś innego ani nie przyjmuje na siebie cudzej roli. Jedynie w *Eunuchu* występuje motyw przebrania połączonej z niekonwencjonalną „zmianą” płci.

Rozpoznanie (*anagnorismós*) jest obecne we wszystkich sztukach z wyjątkiem *Braci*. Schemat pozostaje zwykle taki sam: hetera lub biedna i pozbawiona posagu dziewczyna zostaje rozpoznana jako wolno urodzona córka zamożnego obywatela, co usuwa przeszkody do małżeństwa i zapewnia szczęśliwe zakończenie. Jedynie w sztuce *Teściowa* odkrycie prawdy następuje już po ślubie, kiedy to żona poznaje w mężu gwałciciela, a tym samym ojca swojego dziecka. Do rozpoznania służy najczęściej pierścień (*Za karę, Teściowa*) lub pudełko z pamiątkami (*Eunuch*); niekiedy do określenia prawdziwej tożsamości niezbędna jest obecność starej niańki (*Formion, Eunuch*). Publiczność nigdy nie miała okazji widzieć rozpoznania na scenie, gdyż zawsze następowało wewnątrz domu i inne postaci jedynie relacjonowały jego przebieg. Terencjusza jednak bardziej interesował portret psychologiczny bohaterów i ich uwikłanie w życiowe perypetie niż piętzenie intryg z wykorzystaniem typowych dla palliaty motywów.

Fabuła jego komedii odznacza się niezwykle starannym dopracowaniem kompozycji, w której akcja pozostaje zawsze silnie umotywowana. Każda scena to efekt naturalnego rozwoju sytuacji i niewiele jest fragmentów wprowadzonych wyłącznie dla celów komicznych. Prezentowane zdarzenia połączone są w ciąg przyczynowo-skutkowy, w którym jednak przypadek odgrywa rolę znaczącą. Niemniej akcja jest zwarta i nie rozpada się na epizody.

Za największą zaletę komedii Terencjusza uważano zawsze ich język. To dlatego poeta wszedł na stałe do kanonu lektur, co zagwarantowało mu nieśmiertelność dzięki wielkiej liczbie kopii. Łacina poety łączy w sobie cechy języka kolokwialnego – w którym nie brak wykrzykników („ojej!” – *oiei!*) czy wyrazów dźwiękonaśladowczych („au” – *au*, „he” – *hem*) – z elegancją słów i zwrotów. Charakterystycznym elementem są trafne powiedzenia i sentencje, zawsze jednak nierozzerwalnie związane z akcją komedii. Niekiedy stanowią one element charakterystyki bohatera, służą jako argument albo tłumaczą pobudki działania postaci. „Złote myśli” (ich

kolekcja znajdzie się w II tomie *Komedii* Terencjusza) najliczniej występują we wczesnych utworach (*Dziewczyna z Andros, Teściowa, Za karę*), a najmniej jest ich w *Eunuchu* i *Braciach*. Część, choć niejednokrotnie w całkowitym oderwaniu od kontekstu, weszła na stałe do zbioru przysłów i sentencji.

Terencjusz, podobnie jak Plaut, układał swoje komedie w metrum charakterystycznym dla palliaty. W tym typie komedii można wyróżnić trzy sposoby wykonywania tekstu: partie mówione (wówczas wykorzystywano senar jambiczny), partie recytowane z akompaniamentem aulosu (komponowane głównie w septenarach lub oktonarach trocheicznych i jambicznych) oraz partie śpiewane wraz z towarzyszeniem muzyki (tu pojawiały się różnorodne metra, a do najbardziej charakterystycznych należały bakcheje, kretyki i anapesty). Partie śpiewane, zwane *cantica*, były głównie domeną Plauta. Terencjusz tylko kilka razy wprowadza je do swoich komedii (*Andr.* 481–486, 625–638; *Adelph.* 610–617). Głównie posługuje się senarem jambicznym oraz metrami charakterystycznymi dla tekstu, któremu towarzyszył akompaniament. Z pewnością oprawa muzyczna miała niebagatelny wpływ na całość przedstawienia: już samo metrum sugeruje nastrój i tempo akcji, a instrument zapewne to jeszcze podkreślał. Niestety wszystko, co możemy powiedzieć o muzycznej stronie komponowanych przez Terencjusza spektakli, sprowadza się do badań stosowanych przez niego systemów metrycznych.

### Manuskrypty, komentarze i wydania

Tekst komedii Terencjusza dotarł do nas przez tradycję rękopiśmienną. Niebagatelną rolę, obok manuskryptów zawierających po prostu komedie *in extenso*, odegrały także komentarze i cytaty przekazane przez starożytnych autorów oraz streszczenia.

Wprawdzie nigdy nie ustalono dokładnej liczby manuskryptów, ale przyjmuje się, że istnieje ponad 600 kodeksów zawierających sztuki komediopisarza w całości lub przynajmniej ich część.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Wnikliwy opis tradycji rękopiśmiennej wraz z wykazem różnic między manuskryptami podaje John N. Grant, w jego opracowaniu znajduje się też wykaz ważniejszych manuskryptów; zob. J.N. Grant, *Γ and the Miniatures of Terence*, „Classical Quarterly” 23(1973), s. 3–17, 249–252; J. Andrieu, *Étude critique sur les sigles de personnages et les rubriques de scène dans les anciennes éditions de Terence*, Paris 1940, s. 11–22.

Niestety, tylko cztery pochodzą ze starożytności, a na domiar złego trzy zawierają jedynie drobne fragmenty komedii. Rozczarowanie to jednak w pełni rekompensuje czwarty manuskrypt znany jako „bemiński”, pochodzący prawdopodobnie z Italii, datowany na IV albo V w. n.e. Obecnie znajduje się w Watykanie (Vat.lat. 3226) i określa się go jako manuskrypt A lub *Bembinus*,<sup>6</sup> ponieważ w XV w. znajdował się w posiadaniu rodziny Bembo.

Pozostałe rękopisy mają proveniencję średniowieczną lub renesansową i często nazywane są Kalliopiuszowymi, od nazwiska nieznanego nam bliżej Kalliopiusza (*Calliopius*), który na większości z nich umieścił notkę: *Calliopius recensuit*, albo: *feliciter Calliopio bono scholastico*. Te przekazy zachowały się w olbrzymiej liczbie kilkuset, ale najbardziej znaczące z nich pochodzą z IX–XI w. Niektóre starają się zachować porządek metryczny, inne zaś przynoszą tekst zapisany jak prozę. W tej grupie manuskrypty można podzielić na dwa typy  $\Gamma$  (gamma) i  $\Delta$  (delta). Najbardziej widoczna różnica między nimi polega na tym, że w grupie  $\Gamma$  pojawiają się miniatury zdobiące poszczególne sceny, podczas gdy manuskrypty typu  $\Delta$  pozbawione są jakichkolwiek ilustracji.

Spośród 12 iluminowanych manuskryptów grupy  $\Gamma$  najważniejsze są cztery:

C – *Codex Vaticanus* (Vat.lat. 3868), IX/X w. n.e.

P – *Codex Parisinus* (Paris lat. 7899), IX/X w. n.e.

F – *Codex Ambrosianus* (Milano, Ambr. H 75 infr.), X w. n.e.

O – *Codex Oxoniensis Bibliothecae Bodleianae* (Auct. F. 2,13), XII w. n.e.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Zagadnienia związane z kodeksem bemińskim: jego historię, opis, datację i okoliczności powstania, szczegółowo omawia Sesto Prete, *Il codice di Terenzio Vaticano Latino 3226, saggio critico e riproduzione del Manoscritto*, Città del Vaticano 1970, s. 7–53; pozycja zawiera także reprodukcje stron kodeksu. Zob. ponadto: *The Scholia Bemina*, edited with Annotations by J.F. Mountford, London 1934.

<sup>7</sup> Oprócz tych 4 manuskryptów istnieje jeszcze 8 kodeksów zawierających pełny przekaz komedii Terencjusza: B – *Codex Basilicanus*, in Tabulario Capituli Basilicae Vaticanae 79 H., X w.; L – *Codex Leidensis Lipsianus* 26, X w.; M – *Codex Berolinensis Meermanianus Latinus* 176 = Philipp 1800, XV w.; N – *Codex Leidensis Vossianus* II. 38, X w.; S – *Codex Vaticanus* 3305, XI/XII w.; T – Terentius Caroli VI, Francorum regis (1380–1422), Bibliotheca Arsenalis 25, XV w.; Y – *Codex Parisinus* 7900, olim Puteanus, X w.; Z – *Codex Parisinus* 7903, olim Abbaciae beati Marcialis Lemovicensis, VI w. Zob.: D.H. Wright, *The Forgotten Early Romanesque Illustrations of Terence in Vat.lat. 3305*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 56(1993), Heft 2, s. 183–206; tenże, *The Organization of the Lost Antique Illustrated Terence*, [w:] *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use*, edited by C.A. Chavannes-Mazel and M. Smoth, Leiden 1993.



1b. Układ tekstu i miniatur, które otwierają każdą kolejną scenę. *Codex Vaticanus* (C) (Vat.lat. 3868), fol. 60v – 61r: Sceny 6, 7 i 8 Aktu IV komedii *Bracina* (*Adelphoe*).

Szkice we wszystkich czterech manuskryptach są do siebie podobne. Każdą komedię poprzedza zestawienie masek (*aedicula*, *larvae*), a miniatury wyobrażające akcję umieszczono na początku każdej kolejnej sceny. Figury mierzą od 7,5 cm (w kodeksie C) do prawie 9 cm (w kodeksie O), rysunki oddane zostały wedle tego samego schematu, postaci wykonują łudząco podobne gesty, choć nietrudno dostrzec też różnice.

W manuskrypcie watykańskim (C) miniatury są kolorowe, a akcja mało dramatyczna, cechą charakterystyczną – niezwykle oszczędne zaznaczenie sceny i elementów dekoracji.

Ilustracje w manuskrypcie paryskim (P), które wykorzystano w niniejszym przekładzie, mają tę samą kolejność co w rękopisie watykańskim i wiernie naśladują jego gesty, szaty postaci oraz ornamentykę. Figury nie zostały wypełnione kolorem, tylko pociągnięte brunatnym atramentem z bardzo ciężkim cieniowaniem, a wyraz twarzy masek niczym nie różni się od tych z kodeksu watykańskiego. Zaletą miniatur wydaje się niezwykle dramatyzm uchwycony w wyobrażonej na rysunku akcji. Niekiedy odnosi się nawet wrażenie, jakby były to zdjęcia wykonane w trakcie spektaklu.



1c. Podobieństwa i różnice pomiędzy kodeksami. Zestawienie miniatur do Sceny 1 Aktu I komedii *Dziewczyna z Andros (Andria)*: α) *Codex Vaticanus* (C) (Vat.lat. 3868), fol. 4v; β) *Codex Parisinus* (P) (Paris lat. 7899), fol. 6r; γ) *Codex Oxoniensis* (O) (Auct. F. 2,13), fol. (?).



1d. Zestawienie miniatur do Sceny 4 Aktu V komedii *Teściowa (Hecyra)*: α) *Codex Parisinus* (P) (Paris lat. 7899), fol. 146v; β) *Codex Ambrosianus* (F) (Milano, Ambr. H 75 infr.), fol. (?).

Miniatury z kodeksu ambrozjańskiego (F) wykazują z kolei podobieństwo do manuskryptu paryskiego, ale opracowano je z mniejszą starannością.

Niezwykle ciekawą wersję ilustracji przynosi manuskrypt oksfordzki (O), gdyż widać na nich szczególną dbałość o wykończenie i detale. Ilustracje sporządzono tylko piórkem i atramentem, ale bardzo starannie. Artysta naśladowuje postaci z kodeksu watykańskiego, choć stara się przystosować ich szaty i elementy dekoracji do stylu swojej epoki; zapewne dlatego ubrał bohaterów w średnio-wieczne kostiumy.

Trudno ustalić, czy miniatury znalazły się już w przekazie z V w., który stał się nieznanym dziś wzorem dla średniowiecznych kodeksów, czy zostały dodane później. Uczeni przychylają się raczej do tej drugiej tezy, choć nie przeczą, że ilustratorzy mogli uwzględnić wcześniejszą tradycję, kostiumy i maski.<sup>8</sup>

### Podział na akty i sceny

Mimo że obecnie teksty sztuk Terencjusza wydawane są z podziałem na akty, to trzeba podkreślić, że nie pochodzi on od samego autora, który pisał swoje komedie jako utwory jednorodne. Układ z wydzieleniem aktów i scen zawdzięczamy rzymskim uczonym (Warronowi, Donatowi), którzy wiedzieli, że podobny podział stosowano w greckich oryginałach. Ale zarówno tragedia grecka, jak i komedia starożytna nie znały nawet pojęcia aktu. Dopiero odkrycia papirusów ze sztukami Menandra rzuciły pewne światło na to zagadnienie. Otóż okazało się, że komediopisarz, eliminując chór z fabuły, wykorzystywał go jako interludium. W ten sposób Menandrowe komedie były przerywane występami jakiegoś bliżej nieokreślonego chóru, co w tekście zaznaczano jedynie wyrazem: χοροῦ (*choroû* – '[występ] chóru'). Tak oddzielona partia stanowiła jeden spójny epizod akcji, ale nie mamy pewności, czy w każdej komedii istniały cztery takie przerwy, co oznaczałoby pięć wydzielonych części fabuły. Wprowadzenie tego rodzaju interludium zostało jednak przez Rzymian odebrane właśnie jako podział na części, które nazwano własnym, łacińskim terminem – *actus*.

Ponieważ autorzy palliaty zrezygnowali z chóru w komedii, nie przykładali tym samym wagi do miejsca, gdzie miały się on pojawić, choćby jako przerywnik w owej rzymskiej przeróbce. Ponieważ starali się przydać swojej sztuce spójności, więc starannie eliminowali tego rodzaju przerwy. Jednak na decyzję rzymskich uczonych, by mimo to dokonać podziału sztuk na akty, niewątpliwie miała wpływ świadomość, że w greckich oryginałach oddzielało poszczególne części, a także autorytet Horacego (*Ars* 189–190), który uznał pięć aktów za obowiązującą w komedii regułę.

<sup>8</sup> G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, New Jersey 1952, s. 88.

Głównym wyznacznikiem podziału na akty jest zwykle pusta scena, co uznaje się za swoistą pauzę w przedstawieniu. Problem jednak w tym, że liczba takich miejsc u Terencjusza waha się od dwóch (*Dziewczyna z Andros*) do dziesięciu (*Bracia*) i w żadnej sztuce scena nie pozostaje pusta dokładnie cztery razy, tak by udało się bez trudu zastosować regułę pięciu aktów. Najbardziej logiczne wydaje się, że przerwa powinna następować wówczas, gdy ta sama postać opuszcza scenę, by następnie ponownie się na niej pojawić (np. wejście do domu i ponowne wyjście z niego), ale i takie przypadki nie zdarzają się dokładnie cztery razy.

Trzeba zatem wyraźnie podkreślić, że nic nie uprawniało Donata do wyznaczania w sztukach Terencjusza pięciu aktów.<sup>9</sup> W tej sytuacji najbardziej odpowiednie byłoby publikowanie komedii Terencjusza jako ciągłego tekstu, trudno jednak odrzucić tradycję sięgającą czasów starożytnych, a kontynuowaną także przez renesansowych wydawców.

Chociaż manuskrypty nie dzielą komedii na akty, przynoszą czytelny podział na sceny, których wyznacznikiem jest zawsze wejście nowej osoby mówiącej. Najbardziej wyraźnie widać to w manuskryptach ilustrowanych, gdyż wówczas pojawiają się w tych miejscach miniatury. W pozostałych kodeksach na początku kolejnej sceny zamieszczono listę postaci biorących w niej udział wraz z określeniem roli, jaką przyjdzie im zagrać.

Rękopisom zawdzięczamy przekaz, który na przestrzeni wieków ulegał wszakże takim modyfikacjom, iż trudno uznać go za jednolity. Wystarczy porównać tekst zachowanych komedii z różnego rodzaju cytatami czy komentarzami przekazanymi nam przez antycznych autorów. Najwięcej fragmentów i sentencji z komedii Terencjusza zawdzięczamy Cycleronowi, który miał szczególną słabość do tego komediopisarza i cytował go ponad 60 razy. Jednak różnice między tym, co podaje Cycleron, a tym, co przynoszą kodeksy, są znaczne. Mniejsze odstępstwa należy przypisać niedokładności samego mówcy, który – jak większość starożytnych –

<sup>9</sup> Wygląda na to, że rzymski uczyony, pisząc swój komentarz, miał przed oczyma greckie oryginały. Borykał się jednak z niemałym problemem, gdyż nie zawsze greckie sztuki zachowywały podział na pięć części, a ponadto Terencjusz kontaminował i łączył wątki właśnie w taki sposób, by wyeliminować ową przerwę w akcji. Zob. W. Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1950, s. 208.

cytował z pamięci, często niedokładnie, wręcz improwizując, ale z zachowaniem sensu i poprawności metrycznej. Inaczej sprawa wygląda, jeśli cytat pochodzi od rzymskiego uczonego i ma służyć do zilustrowania jakiegoś konkretnego słowa lub składni. W tej sytuacji należy przypuszczać, że podawana wersja jest poprawna i autentyczna. Wszelkie różnice są więc jedynie dowodem na to, że już potencjalny archetyp, z którego powstawały kopie manuskryptów, musiał odbiegać od wersji samego Terencjusza.

Komedie naszego autora były omawiane przez dwóch starożytnych uczonych: Donata i Eugrafiusza. Eliusz Donat (*Aelius Donatus*), gramatyk z połowy IV w. n.e., sporządził komentarz, który formą przypomina dzisiejsze tego typu dzieła.<sup>10</sup> Dlatego tam, gdzie w przypisach do przekładu nie odnotowano miejsc u Donata (czy u Eugrafiusza), wiadomo, że dokładnie odpowiadają wersowi oryginału. W przypadku przywołania świadectwa Donata z komentarza do innej komedii, podajemy dokładnie lokalizację cytowanego miejsca. O drugim komentatorze, Eugrafiuszu (*Eugraphius*), niewiele wiadomo; nie mamy nawet pewności, co do jego imienia, a jedynym źródłem umożliwiającym poznanie tego autora jest właśnie jego komentarz do Terencjusza.

Pierwsze wydanie komedii (*editio princeps*) pojawiło się w roku 1470, niewolne od licznych błędów i niedoskonałości. Wielkie zasługi w ustaleniu prawidłowego brzmienia tekstu ma Gabriel Faërmus, który poddał dokładnej analizie przekaz kodeksu bemblińskiego i jako pierwszy docenił jego wielkie znaczenie; edycja ta ukazała się już po śmierci uczonego, w 1565 r. Następny krok w ustaleniu jak najbardziej poprawnego tekstu należy do Richarda Bentleya, który w 1726 r. opublikował słynną edycję komedii Terencjusza wraz z cennym komentarzem krytycznym. Był to rezultat jego wnikliwych studiów porównawczych nad kilkoma różnymi manuskryptami.<sup>11</sup> Jednak pierwszą prawdziwie krytyczną edycję tekstu zawdzięczamy dwóm dziewiętnastowiecznym badaczom:

<sup>10</sup> Szczegółową analizę Donatowego komentarza nie tylko pod względem metrycznym, gramatycznym i stylistycznym, ale także rozważania natury retorycznej i teorii komizmu podaje w swojej książce Rainer Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin 1996; zob. też: J.J. Hartman, *De Terentio et Donato Commentatio*, Lugduni Batavorum 1895.

<sup>11</sup> Publii Terentii Afri *Comoediae*, Phaedri *Fabulae Aesopiae*, Publilii Syri et aliorum veterum *Sententiae*, ex recensione et cum notis R. Bentleyi, Cantabrigiae-Londini 1726.

Franciscus Umpfenbach i Carolus Dziatko przyczynili się do ustalenia dzisiejszej wersji komedii Terencjusza.<sup>12</sup>

Z dwudziestowiecznych wydań należy wymienić:

- P. Terenti Afri *Comoediae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer Vindobonensis and W.M. Lindsay, Oxonii 1926;
- J. Marouzeau, *Térence*, Paris, t. I–III, 1942–1949;
- P. Terenti Afri *Comoediae*, ed. S. Prete, Heidelberg 1954;
- Terenzio, *Commedie*, ed. O. Bianco, Turin 1993.

Dotychczasowe przekłady na język polski:

- Konstantyn Tyminiecki, *Pisma*, t. I–II, Warszawa: Drukarnia Rządowa, 1817;
- Publiusz Terencjusz, *Komedie. Niewiasta z Andros i Eunuch*, przekład Jana Wolframa, Warszawa: Nakład i druk S. Lewentala, 1885;
- Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, *Eunuch, Bracia, Teściowa. Komedie*, przełożył i opracował Mieczysław Brożek, Wrocław: Ossolineum, 1971 (Biblioteka Narodowa, S. II, nr 67) (przedruk: 2005).

Fragmenty:

- Adelphoe* – Bolesław Karpiński, „Kwartalnik Klasyczny” 4(1930), s. 162;
- Phormio* – Stefania Warszawska, „Kwartalnik Klasyczny” 8(1934), s. 227–228, 324–331.

## Od tłumaczki

Być może Czytelnik będzie zaskoczony, że komedie Terencjusza zostały przetłumaczone prozą, poczuwam się zatem do udzielenia kilku słów wyjaśnienia w tej sprawie. Nie ulega wątpliwości, iż jeśli nawet Robert Frost nie miał racji, mówiąc, że „poezją jest to, co ginie w tłumaczeniu”, to na pewno miał ją Stanisław Barańczak, twierdząc, że „poetrym jest to, co ginie w tłumaczeniu na prozę”.<sup>13</sup> Przyjąwszy zatem takie założenie, komedie Terencjusza należałoby tłumaczyć wierszem. Jest jednak kilka powodów, które powstrzymały mnie przed taką decyzją.

<sup>12</sup> P. Terentii *Comoediae*, edidit et apparatus critico instruxit F. Umpfenbach, Berlini 1870; P. Terentii *Comoediae*, recensuit C. Dziatko, Lipsiae 1884.

<sup>13</sup> S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1994, s. 34.

Zastosowanie tej samej formy podawczej jak w przypadku Plauta, czyli wiersza z rymem, mogłoby przynieść Terencjuszowi więcej szkody niż pożytku. W sztukach Plauta rym jest potrzebny, by zaakcentować dowcip, żart słowny, zabawną ripostę.<sup>14</sup> Można powiedzieć, że jego działanie jest „miejscowe”, „doraźne”. Humor Terencjusza rzadko bywa „punktowy”. Zwykle komediopisarz buduje go przez kilka scen lub nawet aktów, by na końcu spuentować pełną ironii maksymą. Wprowadzenie więc rymu do tego typu komedii nie ma uzasadnienia, a skutkiem ubocznym tego zabiegu byłoby znaczne upodobnienie do sztuk Plauta, co z kolei tylko wyeksponowałoby brak plautyńskich dowcipów u Terencjusza. Ponadto rym mógłby przesłonić wszystkie tak ważne detale psychologiczne i uczynić tekst bardziej farsowym.

Oczywiście można by przełożyć komedie Terencjusza wierszem białym. Trzeba jednak pamiętać, że wiersz oparty tylko na rytmie wspaniale brzmi w eposie lub liryce, lecz zupełnie nie będzie go słychać w komedii, gdzie antylaba (podział wersu między kilka osób na scenie) zakłóca melodię.<sup>15</sup> Wiersz wiąże się też z ryzykiem, że wyniesie tekst ponad styl niski, tak charakterystyczny dla komedii. Mógłby temu skutecznie przeciwdziałać rym, ale – jak już wspominałam – nadałby przekładowi burleskowy charakter.

Dodatkowym argumentem, który wprawdzie nie przesądza sprawy, ale może stanowić usprawiedliwienie dla mojej decyzji, jest fakt, że w Średniowieczu uważano komedie Terencjusza za tekst prozatorski, przede wszystkim z powodu zbieżności akcentu wyrazowego z metrycznym i niektóre kodeksy przynoszą taki właśnie zapis.

Wcześniejszych przekładów komedii tego autora dokonano już wierszem rymowanym (Tyminiecki), regularnym trzynastogłoskowcem bez rymu (Wolfram) oraz wierszem izometrycznym, oddającym rytm oryginału (Brożek). Czas może zatem na przekład prozatorski.

W przekładzie dodano didaskalia, które zostały wycytane z tekstu, a w przypadku wątpliwości – jeszcze dodatkowo uzupełnione komentarzem w przypisach. Ponieważ didaskalia pojawiają

<sup>14</sup> E. Skwara, *Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora*, „Meander” 53(1998), 1, s. 30–32.

<sup>15</sup> Niektóre sceny w komediach Terencjusza zaczynają się w połowie wersu (por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 77), ale w realizacji scenicznej i tak przemknęłyby to niezauważone, bo kiedy nie ma rymu, nic nie wyznacza końca wersu.

się w sąsiedztwie miniatur, które nie zawsze są zgodne z konwencją antycznej sceny, starałam się unikać dokładnego określenia kierunków (prawo, lewo), by podpisy nie stały w jawnej sprzeczności z obrazkami. Zresztą wnikliwy Czytelnik zapewne zauważy, że miniatury niekonsekwentnie umieszczają domy bohaterów (miniatura 4 i 21, gdzie dom Simona jest raz po prawej, a raz po lewej stronie), a niekiedy nawet mylą się w imionach postaci (np. miniatura 57, gdzie nad głową przebranego za eunucha Chereasa widzimy napis Parmenon).

Numeracja umieszczona w przekładzie odnotowuje koniec każdego piątego wersu oryginału.

Imiona postaci pozostały w oryginalnym brzmieniu, nadano im jedynie formę pozwalającą w języku polskim odróżnić płeć. Dłatego imiona *Birria* i *Clinia* w przekładzie brzmią jako Birriasz i Kliniasz. Z kolei imiona kobiece, zwłaszcza *ethnica* takie jak *Mysis* czy *Dorias*, zyskały formę zbliżoną do mianownika, a nie – jak to jest tradycyjnie przyjęte – utworzoną od tematu podawanego przez dopełniacz (a zatem *Myzja* i *Doria*, zamiast *Myzidy* i *Doriady*), bo łatwiej nimi operować na scenie, gdy są krótsze i można je bez trudu utożsamiać z krainą lub ludem, z którego postaci pochodzą. Nie ma potrzeby szukania polskich ekwiwalentów imion pojawiających się u Terencjusza, gdyż poeta nie wykorzystuje ich do budowania żartów słownych. Z drugiej jednak strony pozostawienie imion w oryginalnym brzmieniu stanowi nie lada problem dla aktorów, którzy niejednokrotnie mylą się, co wcześniej nigdy nie zdarzało się przy inscenizacjach komedii Plauta, gdzie imiona otrzymywały polskie odpowiedniki.<sup>16</sup>

Przekładu dokonano w taki sposób, by był komunikatywny bez objaśnień. Dodano jednak obszerne przypisy, które odnotowują lokalizacje podobnych zwrotów czy fragmentów u innych autorów (*similia*), innowacje, grę z konwencją, sytuują rzecz na tle tradycji, omawiają datację i źródła inspiracji, a także eksponują cechy stylu i technikę sceniczną poety. Zwłaszcza ten ostatni typ uwag wydaje się bardzo potrzebny. Jak już wcześniej wspominaliśmy, Terencjusz komponował swoje sztuki jako jedną, niezwykle spójną całość, która prawdziwie rozkwita na scenie, w trójwymiarowej przestrzeni,

<sup>16</sup> Sztuki Terencjusza *Bracia* (premiera: kwiecień 2003) i *Dziewczyna z Andros* (premiera: maj 2005) zostały wystawione przez Studencki Teatr „Sfinga”, działający przy Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

kiedy widać wszystkie wejścia, zejścia, niezwykłą symetrię, kontrastowe zestawienia postaci i ich charakterów, dublety słów, zdań, zachowań i sceny lustrzane. Ponieważ jednak rzadko możemy oglądać inscenizację komedii Terencjusza i nie zawsze istnieją warunki, by czytać jego sztuki w całości od początku do końca, bez żadnych przerw, przypisy starają się zwrócić uwagę na te wszystkie detale, a czasami nawet odsyłają do miejsc, wyprzedzając akcję.

Podstawą niniejszego przekładu było wydanie Terencjusza w angielskiej serii „The Loeb Classical Library”: Terence, edited and translated by John Barsby, t. I–II, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2001. Wydanie to porównywałam także z edycjami tekstów zamieszczanymi w publikacjach komentowanych.

W pracy nad przekładem korzystałam z następujących komentarzy (układ chronologiczny):

- The Heauton Timorumenos of Terence*, with Introduction and Notes by E.S. Shuckburgh, London <sup>1</sup>1878 (<sup>2</sup>1894);  
 P. Terentii Afri *Andria*, with introduction and notes by H.R. Fairclough, Boston and Chicago 1901;  
*The comedies of Terence*, edited with Introduction and Notes by S.G. Ashmore, Oxford 1910;  
 P. Terentii Afri *Andria*, with introduction and commentary by G.P. Shipp, Oxford 1939;  
 Terence, *Phormio*, edited by R.H. Martin, London <sup>1</sup>1959 (<sup>2</sup>2002);  
 P. Terenti Afri *Hecyra*, edited with a commentary by T.F. Carney, Pretoria 1963;  
 Terence, *Adelphoe*, edited by R.H. Martin, Cambridge 1976;  
*Phormio, a Comedy by Terence*, manuscript reproduction, facing transcription edited Latin texts, notes, vocabulary by E.M. Coury, Chicago 1982;  
 Terence, *The Brothers*, edited with translation and notes by A.S. Gratwick, Warminster 1987;  
 Terence, *The Self-Tormentor*, edited with translation and commentary by A.J. Brothers, Warminster 1988;  
 Terence, *The Mother-In-Law*, edited with translation, introduction and commentary by S. Ireland, Warminster 1990;  
 Terence, *The Eunuch, Phormio, The Brothers*, a Companion to the Penguin Translation J. Barsby, Worcester 1991;  
 Terence, *The Eunuch*, edited with translation and commentary by A.J. Brothers, Warminster 2000.

Pozostaje mi przyjemność złożenia podziękowań.

Jak zawsze wyrazy szczerzej wdzięczności kieruję do Pani Profesor Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej, która w mojej pracy tłumacza

stała się po trochu tym, czym był Menander dla Terencjusza – pozwala się „wykorzystywać”. Dziękuję zatem, że mogłam czerpać z Jej pomysłów, inwencji, doświadczenia, które udzielało rad i wskazówek na miarę złotych myśli Terencjusza.

Serdeczne słowa podziękui składam Panu Profesorowi Jerzemu Danielewiczowi za życzliwe zainteresowanie przygotowywanym tomem, pozytywną rekomendację przedstawionego do zaopiniowania tłumaczenia oraz za nieocenione konsultacje w sprawach metryki.

Szczególne słowa wdzięczności należą się Pani Redaktor Ariadnie Masłowskiej-Nowak, która łączy w sobie cechy dwóch komediowych ojców z *Braci* Terencjusza: wyrozumiałym okiem Micjona patrzyła na rozbrykaną fantazję tłumacza, ale z całą surowością Demeasza stała na straży wymogów warsztatu redaktorskiego. Jej kompetencje i rola, jaką odgrywa w publikacji tłumaczeń rzymskich komediopisarzy, zasługują na słowa mojej serdecznej wdzięczności. Dlatego mam nadzieję, że nie usunie tego akapitu, tłumacząc to w swej skromności brakiem miejsca na stronie, co zdarzyło się w III tomie Plauta.

Na koniec pragnę podziękować aktorom Studenckiego Teatru „Sfinga”, a przede wszystkim dwóm stojącym na jego czele Paniom: mgr Katarzynie Kanieckiej i mgr Aleksandrze Maciejewskiej. Przygotowane przez Nie inscenizacje sztuk Terencjusza pozwoliły ujrzeć kunszt tego poety w pełnej krasie i dostrzec detale, które zwykle umykają oku czytelnika.

KOMEDIE

DZIEWCZYNA Z ANDROS

## Streszczenie komedii

AKT I otwiera scena pochodu niewolników niosących zapasy żywności na wesele (I 1). Za nimi kroczy ojciec przyszłego pana młodego, Simon, wraz ze swym wyzwolenцем i kucharzem w jednej osobie, Sozjaszem. Ich rozmowa ma charakter ekspozycyjny. Widz dowiaduje się, że planowano wprawdzie małżeństwo syna Simona, Pamfila, z córką sąsiada Chremesa, Filumena, ale podczas pogrzebu jednej z heter okazało się, że młodzieniec kocha wychowanicę zmarłej, niejaką Glykerkę, która pochodzi z wyspy Andros (stąd tytuł). W tej sytuacji sąsiad zerwał zaręczyny, Simon jednak nie ma pewności, czy jego syn traktuje związek z heterą poważnie. Dlatego czyni przygotowania do wesela, które uznaje za rodzaj próby. Chce się przekonać, czy syn będzie się bronił przed małżeństwem z inną. Simon przykazuje Sozjaszowi, by nie wtajemniczał w intrygę niewolnika Pamfila, Dawusa, ale bacznie go obserwował. Kiedy na scenie pojawia się wspomniany Dawus (I 2), Simon przestrzega go pod groźbą chłosty, by nie wazył się przeciwdziałać małżeńskim planom. Zaniepokojony Dawus rozważa, co powinien zrobić (I 3). Jego monolog jest dalszą częścią ekspozycji, publiczność bowiem ma okazję dowiedzieć się, że Glykerka właśnie oczekuje dziecka Pamfila, które ten chce uznać, zwłaszcza że hetera prawdopodobnie jest wolno urodzoną Atenką. Dawus postanawia zatem uprzedzić swego młodego pana o zamiarach ojca. Tymczasem z domu Glykerki wybiegła jej służąca (I 4), by sprowadzić położną, ale widząc nadchodzącego Pamfila, chowa się, aby posłuchać, o czym młodzieniec będzie mówić. Ten zaś jest zrozpaczony (I 5), ponieważ właśnie dowiedział się od ojca, że jeszcze dziś ma poślubić Filumena. Służąca, słysząc tę straszną wiadomość, wychodzi z ukrycia i przypomina

Pamfilowi, iż Glykerka właśnie rodzi jego dziecko, ale młodzieniec nie potrzebuje napomnień, bo kocha heterę szczerze i chce być jej wierny.

AKT II wprowadza do sztuki drugiego młodzieńca i drugą intrygę. Okazuje się, że planowane małżeństwo przeraziło nie tylko Pamfila, ale także jego przyjaciela, Charinusa, który kocha Filumena i postanawia zrobić wszystko, by jej nie stracić. Dlatego wraz z niewolnikiem Birriaszem przychodzi do Pamfila (II 1), który zapewnia go, że nie pragnie Filumena, i zachęca przyjaciela, by starał się o dziewczynę dla siebie. Tymczasem od strony miasta nadchodzi Dawus, zmęczony bezowocnym szukaniem Pamfila (II 2), ale i szczęśliwy, ponieważ przynosi dobre wieści, którymi natychmiast dzieli się z młodzieńcami. Jego podejrzenia wzbudziły skromne zakupy weselne i brak humoru u Simona. Postanowił więc sprawdzić stan przygotowań do ślubu w domu panny młodej i wówczas przekonał się, że zapowiedziane wesele to jedynie podstęp ojca. Nowina uszczęśliwia obu młodzieńców: Charinus biegnie zjednać sobie ojca Filumena, by oddał mu córkę za żonę, a Pamfil za radą Dawusa postanawia nie sprzeciwiać się małżeństwu, które jest tylko fikcją i nie zagraża jego miłości (II 3). Oświadcza więc nadchodzącemu ojcu, że zgadza się na wesele (II 4), czym zdumiewa nie tylko jego, ale także Birriasa, pozostawionego przez Charinusa z poleceniem śledzenia Pamfila (II 5). Niewolnik jest niemile zaskoczony postawą młodzieńca i narzekając, że nie można już nikomu wierzyć, udaje się do Charinusa, by mu donieść o zdradzie przyjaciela. Dawus zaś, chcąc pomóc w intrydze swojemu panu, przekonuje Simona, iż jego syn chętnie ożeni się z Filumena, a martwi się wyłącznie o to, że wesele będzie zbyt skromne, by mógł na nie zaprosić wszystkich swoich przyjaciół.

AKT III otwiera wejście służącej, która wraca do Glykerki, prowadząc położną (III 1). Rozmawiają o bliskim porodzie hetery i o postawie Pamfila, pragnącego uznać dziecko za swoje. Przysłuchujący się rozmowie Dawus drży, że stojący obok niego Simon odkryje intrygę. Stary jednak myśli, iż to właśnie historia z porodem jest podstępem uknutym przez niewolnika, aby przeszkodzić małżeństwu, a okrzyki bólu, jakie wydaje Glykerka, mają tylko uwiarygodnić sytuację (III 2). Dawus z radością podchwytuje ten pomysł i nawet udaje, jakoby położna przyniosła skrycie jakieś dziecko, które hetera zapewne zechce podrzucić Pamfilowi na progu, by przeszkodzić w ceremonii zaślubin. Tymczasem zjawia się Chremes, zaniepokojony plotkami o małżeństwie swej córki z Pamfilem (III 3).

Simon wyjaśnia mu, że syn rzucił heterę i gorąco pragnie ożenić się z Filumena. Ponieważ Chremes ma jeszcze wątpliwości, wzywają Dawusa, by poświadczył słowa Simona (III 4), co ostatecznie przekonuje ojca panny młodej, który zgadza się na wesele. Intryga Dawusa doprowadziła zatem do punktu wyjścia: nad młodzieńcem znowu wisi groźba niechcianego ślubu. Pamfil, dowiedziawszy się o tym od ojca, wybiega z domu rozgniewany i wyrzuca sobie, że posłuchał rady Dawusa (III 5), ale ten obiecuje wszystko naprawić.

AKT IV dodatkowo komplikuje sytuację Pamfila, z miasta powraca bowiem Charinus (IV 1), rozżalony na przyjaciela, że przed nim wprowadził wyrok Filumeny, ale potem ojcu obiecał się z nią ożenić. Pamfil tłumaczy się z całego tego nieporozumienia, za które odpowiedzialność ponosi Dawus. Zapewnia jednak, że w dalszym ciągu nie jest zainteresowany Filumena, po czym wzywany do Glykerki (IV 2) zostawia przyjaciela z niewolnikiem. Dawus przyrzeka zapobiec nieszczęściom oraz zaleca Charinusowi iść do domu i tam czekać na wiadomość. Pozbywszy się młodzieńca, wchodzi do domu Glykerki i wynosi stamtąd noworodka (IV 3), a następnie nakazuje służącej położyć go na progu domu Simona. Tłumaczy, iż nie chce tego zrobić osobiście, bo wtedy nie mógłby złożyć przysięgi, że to nie on podrzucił dziecko. Służąca wypełnia rozkaz Dawusa i w tej samej chwili nadchodzi ojciec Filumeny (IV 4). Dostrzegając niemowlę na progu, pyta o jego pochodzenie i szybko dowiadyuje się, że to syn Pamfila i hetery, która jest – jak twierdzą – obywatelską córką, a zatem ojciec dziecka zgodnie z prawem będzie się musiał z nią ożenić. W tej sytuacji Chremes udaje się do Simona, ale w innym celu niż ślub Filumeny. Na scenę wkracza z kolei przybysz z Andros szukający domu zmarłej hetery (IV 5). Służąca wraz z Dawusem prowadzą go do Glykerki.

AKT V rozpoczyna Simon, który przekonuje ojca Filumeny, że historia z podrzuconym niemowlęciem to jedynie podstęp hetery, o czym może zaświadczyć Dawus (V 1). Jak na zawołanie niewolnik wychodzi z domu Glykerki (V 2) i informuje o tym, iż Pamfil znajduje się w środku. Ma także zamiar opowiedzieć nowiny związane z przybyciem z Andros, ale Simon strasznie jest rozgniewany na kolejne – jak mu się wydaje – kłamstwa Dawusa, toteż każe go związać i trzymać pod strażą. Co więcej, wywołuje z domu Glykerki swego syna (V 3) i nie szczędzi mu gorzkich wymówek. Wtedy Pamfil prosi ojca, by wysłuchał przybysza z Andros (V 4). Ojciec Filumeny rozpoznaje w nim swego dawnego znajomego, ale

Simon wydaje się przekonany, że to ktoś podstawiony przez Dawusa, by uniemożliwić zaplanowane małżeństwo Pamfila. Zmienia zdanie dopiero wtedy, gdy przybysz zaświadcza, iż Glykerka to nie tylko wolno urodzona dziewczyna, ale córka samego Chremesa. W tej sytuacji Simon każe uwolnić Dawusa i przenieść Glykerkę do swego domu. Charinus, który właśnie nadszedł (V 5), nie posiada się z radości i prosi Pamfila, by wstawił się za nim u przyszłego teścia i wyjednał dla niego zgodę na małżeństwo z Filumena. Widzowie jednak tej sceny już nie zobaczą, bo zaręczyny – jak mówi Dawus – odbędą się w domu.

## Didaskalia

Tutaj zaczyna się komedia *Dziewczyna z Andros* Terencjusza wystawiona na *ludi Megalenses*, kiedy edylami kurulnymi byli M[arek] Fulwiusz i M[aniusz] Glabron, odegrana przez L[ucjusza] Ambiwiusza Turpiona i L[ucjusza] Atyliusza z Preneste, muzykę skomponował Flakkus, niewolnik Klaudiusza, na aulosy równe, prawo- lub leworęczne, z greckiego oryginału autorstwa Menandra, pierwsza sztuka tego autora, pokazana za konsulatu M[arka] Marcellusa i G[ajusza] Sulpicjusza.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> DIDASKALIA (*didascalía*) – terminem tym w starożytności określano informacje dotyczące wystawienia sztuki i nie miały one nic wspólnego z uwagami scenicznymi, które dziś rozumiemy pod tym określeniem (por. *Eunuch*, przyp. 11). Nazwa pochodzi od greckiego słowa διδάσκειν (*didáskein* 'uczyć'), gdyż początkowo poeci greccy uczyli aktorów ich ról. Z czasem nazwą tą objęto wszelkie prace niezbędne dla inscenizacji. Didaskalia przygotowawali głównie rzymscy gramatycy. W manuskryptach ze sztukami Terencjusza zachowały się didaskalia do wszystkich komedii z wyjątkiem *Dziewczyny z Andros*, teoz powyższe zostały zrekonstruowane na podstawie informacji dostarczonych przez Donata (*Aelius Donatus*), gramatyka z połowy IV w. n.e. ■ *LUDI MEGALENSES* – święta ku czci bogini Kybele, której kult przywędrował do Rzymu z Frygii i został uroczystie zapoczątkowany w 204 r. p.n.e. Obchodzone je regularnie od 193 r., zawsze w kwietniu. Przedstawienia teatralne były ważnym elementem tego święta. Cztery spośród sześciu sztuk Terencjusza wystawiono właśnie na *ludi Megalenses*. ■ EDYLLOWIE KURULNI (*aediles curules*) – niżsi urzędnicy odpowiedzialni za organizację świąt oraz przedstawień teatralnych. ■ L[UCJUSZ] AMBIWIUSZ TURPION (*L[ucius] Ambivius Turpio*) – kierownik trupy teatralnej specjalizujący się w wystawianiu komedii Terencjusza. Wcześniej współpracował z komediopisarzem Cecyliuszem Stacjuszem (ok. 220–168 p.n.e.) i pomógł mu w zdobyciu sceny. ■ L[UCJUSZ] ATYLIUSZ Z PRENESTE (*L[ucius] Atilius Praenestinus*) – prawdopodobnie współproducent lub drugi aktor w trupie Ambiwiusza. Niektórzy badacze widzą w nim także reżysera późniejszych wznowień. ■ FLAKKUS, NIEWOLNIK KLAUDIUSZA (*Flaccus Claudi*) – skomponował muzykę do wszystkich sztuk Terencjusza. Od Donata wiemy, że był niewolnikiem. ■ NA AULOSY (*tibiis*) – nazwa „aulos” znaczy „przewód” lub „rura”. Był to instrument dęty, podobny z wyglądu do piszczałki z otworami na palce. Wykonywano go z różnych materiałów: z bambusa lub kości, najczęściej goleni, skąd wzięła się łacińska nazwa *tibia*. Brzmieniem przypominał obój, a zasadnicza różnica polegała na tym, że posiadał dwa ustniki i dwie rury foniczne. Aulos, z wyglądu podobny do dwóch fletów prostych, muzyk przywiązywał sobie wokół głowy taśmą (rodzajem bandaży) z otworami na dwie piszczałki i grał równocześnie na obu rurach w ten sposób, że lewa ręka niosła melodię, prawa zaś akompaniament. Istniały dwa rodzaje aulosów:

## Streszczenie

G[ajusza] Sulpicjusza Apollinarisa<sup>2</sup>

Pamfil żyje z<sup>3</sup> Glykerką, którą niesłusznie uważa się za siostrę pewnej hetery pochodzącej z Andros. Dziewczyna zachodzi w ciążę, więc młodzieniec przyrzeka, że się z nią ożeni. Tymczasem ojciec zaręczył go już z inną, córką Chremesa. Kiedy jednak spostrzega miłość syna, udaje, że przygotowuje wszystko do zaplanowanego ślubu, aby w ten sposób poznać, co chłopiec kryje w sercu. Pamfil za radą niewolnika Dawusa nie protestuje, ale Chremes, widząc, że Glykerka urodziła chłopca, nie zgadza się na małżeństwo i odrzuca takiego zięcia. Wkrótce jednak nieoczekiwanie rozpoznaje w Glykerce swoją córkę i wydaje ją za Pamfila, a drugą dziewczynę bierze za żonę Charinus.

*pares*, czyli o równej długości rur fonicznych, i *impares*, z jedną rurą foniczną dłuższą od drugiej; por. Warron (*Rust.* 1,2,15–17). Od długości rur fonicznych zależała wysokość dźwięków – im były dłuższe, tym niższy dźwięk. Rozpiętość dźwięków w aulosie obejmowała dwie oktawy. ■ ZA KONSULATU (*co[n]s[ul]ibus*) – Marcellus i Sulpicjusz byli konsulami w 166 r. p.n.e.

<sup>2</sup> G[AJUSZ] SULPICJUSZ APOLLINARIS (*C[aius] Sulpicius Apollinaris*) – pochodził z Kartaginy, ale żył i pracował w Rzymie (II w. n.e.). Był nauczycielem cesarza Perfinaksa oraz Aulusa Gelliusza (4,17,11; 13,18,2). Komentował *Eneidę* Wergiliusza i sztuki Terencjusza. Manuskrypt bembiniński (por. wprowadzenie, s. 24) zawiera dokonane przez niego streszczenia, zwane periochami (*periochae*) albo po łacinie argumentami (*argumenti*). Każde ze streszczeń ma dokładnie 12 wersów w senarach jambicznych i próbuje naśladować styl, język i metrykę komediopisarza, nie zawsze jednak z dobrym skutkiem. Zdarzają się bowiem formy słów niespotykane u Terencjusza (*meretriculae* zamiast *meretrices*; *aiam* zamiast *alteram*), wymuszone rytmem zmiany położenia ictu (*Glycérium* zamiast *Glycerium*) oraz ślady innej, późniejszej wymowy (*suasu* jako wyraz trzysylabowy, podczas gdy dla Terencjusza *u* było niezgłoskotwórcze).

<sup>3</sup> ŻYJE Z (*vitalat*) – dosł. „krzywdzi”, choć niektórzy tłumaczą przez czasownik „gwałci”, który jednak nie oddaje istoty tej złożonej sytuacji. Zgodnie z prawem panującym w Grecji i Rzymie wszelkie pozamałżeńskie kontakty seksualne z wolno urodzoną kobietą, posiadającą obywatelstwo, były surowo karane. Na marginesie warto dodać, że przemoc seksualna (gwałt) na kobiecie spoza tej grupy uchodziła za rzecz naturalną. Pamfil, nie wiedząc, że Glykerka jest córką obywatela ateńskiego, żyje z nią jak z żoną, przez co ją hańbi, a sam dopuszcza się przestępstwa.

Osoby<sup>4</sup>

OSOBA WYGLASZAJĄCA PROLOG

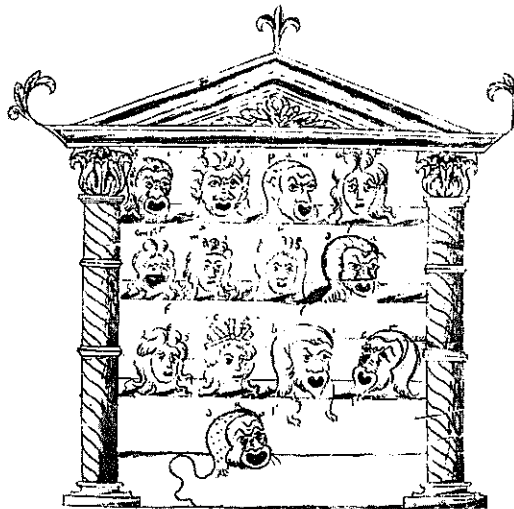
SIMON (*Simo*), starzec, ojciec PamfilaSOZJASZ (*Sosia*), wyzwolencik SimonaDAWUS (*Davos*), niewolnik SimonaMYZJA (*Mysis*), niewolnica GlykerkiPAMFIL (*Pamphilus*), młodzieniec, syn Simona, kochanek GlykerkiCHARINUS (*Charinus*), młodzieniec, kochanek Filumeny, córki ChremesaBIRRIASZ (*Birria*), niewolnik CharinusaLESBIA (*Lesbia*), akuszerkaGLYKERKA (*Glycerium*), dziewczyna, uważana za siostrę Chryzdy, w rzeczywistości córka Chremesa i siostra FilumenyCHREMES (*Chremes*), starzec, ojciec Filumeny i GlykerkiDROMON (*Dromo*), strażnik, niewolnik SimonaKRITON (*Crito*), starzec z Andros, kuzyn Chryzdy

## Osoby nieme

NIEWOLNICY Simona

ARCHYLIDA (*Archylis*), niewolnica w domu GlykerkiKANTARA (*Canthara*), niewolnica akuszerki

Rzecz dzieje się w Atenach



2

<sup>4</sup> Manuskrypty z tekstem komedii nie zawierają listy postaci występujących w sztukach Terencjusza. Powyższy wykaz został sporządzony na podstawie informacji, które

Prolog<sup>5</sup>

3

Kiedy poeta po raz pierwszy pomyślał o pisaniu, wierzył, że jedyny trud, jaki go czeka, to zadbać, by sztuki, które tworzy, podobały się publiczności. Teraz jednak rozumie, że w istocie rzecz ma się zupełnie inaczej. [5] Albowiem pisząc prologi, całą swoją energię skupia nie na tym, by opowiedzieć treść, ale by odpowiedzieć na

przynosi każda scena o osobach biorących w niej udział, dlatego porządek wyznacza kolejność włączania się poszczególnych postaci do akcji. Niektóre manuskrypty przedstawiają zestaw masek wykorzystywanych w sztuce. W przypadku *Dziewczyny z Andros* jest ich trzynaście (łącznie z upersonifikowanym Prologiem, który także ma maskę).

<sup>5</sup> PROLOG (*Prologus*) – w komediach Terencjusza nie służy ekspozycji sztuki, ale ma charakter wybitnie polemiczny. Nie stanowi zresztą integralnej części utworu, a jest raczej dodatkiem pisany dla potrzeb kolejnego przedstawienia. Np. powyższy prolog, jak można się domyślać, nie poprzedzał premierowego spektaklu. Skoro bowiem poeta dyskutuje z zarzutami, to *Dziewczyna z Andros* (a pamiętamy, że to pierwsza sztuka naszego autora) musiała być już wcześniej zaprezentowana publiczności. Istnieje jednak prawdopodobieństwo, że antagonistą, któremu Terencjusz odpowiada, zetknął się z komedią podczas lektury u Cecyliusza (zob. wprowadzenie, s. 13) albo na próbie generalnej. Styl prologów Terencjusza różni się od stylu jego komedii, choć nie odbiega od standardów; brak charakterystycznej dla niego inwencji rekompensuje retoryczną ornamentyką, np. aliteracjami (w. 3: *populo ut placerent* – „by... podobały się publiczności”) czy emfaticznym powtórzeniem (w. 11, 12: *dissimili... dissimili* – „różnią się... różnią się”; w. 17: *intellegendo... intellegant* – „rozumowanie... nie rozumieją”; w. 20, 21: *neglegentiam... diligentiam* – „swobodę... metodę”).

ataki starego i złośliwego poety. A teraz – proszę – słuchajcie uważnie, jakie postawiono zarzuty.<sup>6</sup>

Menander napisał komedie: *Dziewczyna z Andros* i *Dziewczyna z Peryntu*. [10] Kto zna którąkolwiek z tych sztuk, zna je obie, gdyż nie różnią się wiele pod względem fabuły, choć różnią się językiem i stylem. Nasz poeta przyznaje, że to, co pasowało, przeniósł z *Dziewczyny z Peryntu* do *Dziewczyny z Andros* i wykorzystał do swoich potrzeb. [15] Teraz krytycy ganią go i twierdzą, że nie należy kontaminować sztuk w ten sposób. Ale czyż takie rozumowanie nie dowodzi, iż niczego nie rozumieją? Kiedy bowiem atakują naszego poetę, atakują tym samym Newiusza, Plauta, Enniusza, gdyż ich właśnie obrał sobie za wzór. [20] Stara się więc naśladować raczej swobodę owych autorów niż pedantyczną metodę swoich krytyków. A teraz ja proszę ich i upominam, by się uspokoiili i przestali atakować, albo sami doświadczyć ataków na własnej skórze.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> POETA (*poeta*) – tzn. Terencjusz. Prologi do jego sztuk wygłaszane były zawsze przez jakiegoś aktora; jak wskazują na to prologi do pozostałych komedii, najczęściej był nim sam kierownik trupy teatralnej (*dux gregis*) – Ambiwiusz Turpion (por. *Za karę*, przyp. 6). Dlatego właśnie Terencjusz, mówiąc o sobie, używa 3 osoby i nazywa siebie poetą. ■ PROLOGI (*in prologis*) – l.mn. sugeruje, że omawiany tutaj prolog nie tylko nie powstał dla potrzeb premierowego spektaklu, ale być może został napisany dopiero po wystawieniu innych komedii. ■ ATAKI STAREGO I ZŁOŚLIWEGO POETY (*malevoli veteris poetae maledictis*) – tzn. Luscjusza z Lanuwium, którego jednak Terencjusz nigdy nie wymienia z nazwiska, ale zawsze używa stalego określenia *malevolus vetus poeta* – „nieżyczliwy stary poeta” (zob. *Heaut.* 22). Jedyne dzięki Donatowi wiemy, że chodzi o Luscjusza, który już w starożytności był twórcą prawie nieznanym. Jego imię pojawia się w literaturze antycznej jeszcze tylko raz, u Wolkacjusza Sedigitusa (Gelliusz 15,24), który układając listę najlepszych komediopisarzy, umieścił poetę z Lanuwium na dziewiątym, przedostatnim, miejscu.

<sup>7</sup> *DZIEWCZYNA Z ANDROS* I *DZIEWCZYNA Z PERYNTU* (*Andriam et Perinthiam*) – typowe tytuły dla komedii nowej, wskazujące na bohatera i miejsce, z którego on pochodzi: Andros to wyspa na Morzu Egejskim (por. niżej, przyp. 18); Perynt (zwaną także Herakleją) to miasto w Tracji nad Propontydą. Żadna z wymienionych sztuk Menandra nie zachowała się, dzięki innym autorom znamy jedynie drobne fragmenty. Od Donata wiemy jednak, że Terencjusz całą pierwszą scenę swojej komedii oparł na *Dziewczynie z Peryntu*. ■ KONTAMINOWAĆ (*contaminari*) – metoda pisania stosowana przez twórców palliaty; polegała na takim wykorzystywaniu greckich wzorów, iż z wątków kilku komedii powstawała jedna nowa sztuka łaćcińska. Termin ten w łacinie używany bywał także w znaczeniu pejoratywnym ‘mieszać, zepsuć’ i o taki sens zapewne chodziło adwersarzom. ■ NEWIUSZA, PLAUTA, ENNIUSZA (*Naevium, Plautum, Ennium*) – Terencjusz wymienia tu poetów uprawiających komedię i stosujących kontaminację na szeroką skalę. Tylko Plaut

okażcie nam zainteresowanie, słuchajcie z uwagą i bez uprzedzeń! [25] Zbadajcie całą sprawę wnikliwie, byście mogli rozstrzygnąć, czy nasz poeta ma jakąś szansę i następne jego komedie uznacie za godne wystawienia, czy też od razu zostaną wygwizdane.<sup>8</sup>

poświęcił się wyłącznie komedii (zachowało się 21 jego sztuk), Newiusz próbował sił także w tragedii, a Enniusowi sławę przyniosły raczej tragedie i epos niż komedie, które stanowiły margines jego twórczości. ■ NAŚLADOWAĆ... SWOBODĘ... NIŻ PEDANTYCZNĄ METODĘ (*aemulari... neglegentiam potius quam... obscuram diligentiam*) – istniały dwa sposoby adaptacji greckich wzorów: jeden – stosowany przez Plauta, a potem (choć inaczej) przez Terencjusza – zakładał swobodne łączenie wątków, pomysłów i postaci z wielu greckich sztuk w jedną nową, rzymską; drugi, którego zwolennikiem był zapewne Luscjusz, nakazywał możliwie najwierniejsze odwzorowanie greckiego oryginału. ■ DOŚWIADCZA ATAKÓW NA WŁASNEJ SKÓRZE (*malefacta ne noscant sua*) – w prologach do kolejnych sztuk (*Heaut., Eun.*) Terencjusz nie poprzestanie wyłącznie na obronie i rzeczywiście zacznie atakować Luscjusza.

<sup>8</sup> ZBADAJCIE... ROZSTRZYGNĄĆ (*rem cognoscite, ut pernoscatis*) – Terencjusz posługuje się tutaj terminologią prawniczą, odnoszącą się do rozpatrywania sprawy przed sądem. W ten sposób poeta oddaje się pod osąd publiczności, ustanawiając ją arbitrem w tym sporze. ■ WYGWIZDANE (*exigendae*) – widzowie potrafili zerwać przedstawienie, jeśli uznali je za nie dość satysfakcjonujące. Taki przypadek spotkał Terencjusza, gdy wystawiał swoją komedię *Teściowa* (*HeCYra*). Praktyka owa musiała w teatrach być zjawiskiem dość powszechnym, skoro już Menander (*Peric.* 50n.) w jednym z prologów zwraca się do publiczności z podobnym apelem.

## AKT I

Scena przedstawia ulicę z dwoma domami:  
jeden należy do Simona, a drugi do Glykerki.

Jedno wyjście ze sceny prowadzi na forum, a drugie – do portu.  
Domy Charinusa i Chremesa znajdują się gdzieś na forum.

## Scena I

4



Z forum nadchodzą Simon i Sozjasz;  
wraz nimi do domu zdążają Niewolnicy,  
niosący skromne zapasy żywności.

SIMON

do Niewolników

Wnieście to wszystko do środka. Już was tu nie ma!

Niewolnicy znikają wraz z towarami w domu Simona.

Do Sozjasza

Ale ty, Sozjaszu,<sup>9</sup> zostań. Mam do ciebie słówko.

<sup>9</sup> SOZJASZU (*Sosia*) – Sozjasz pojawia się tylko w tej jednej scenie i to głównie ze względów kompozycyjnych: jego obecność pozwala na podanie niezbędnych informacji w sposób bardziej udramatyzowany, niż gdyby wykorzystano w tym celu monolog. Postać pełniącą tego rodzaju rolę w sztuce określano terminem technicznym

SOZJASZ

Możesz uznać, że już je wypowiedziałeś. [30] Czyż nie chodzi o to, że mam to wszystko dobrze przyrządzić?

SIMON

Właśnie, że o coś innego.

SOZJASZ

A cóż to może być, do czego mój kunszt mógłby się bardziej przydać?

SIMON

Nie twój kunszt będzie mi potrzebny, ale cechy, które zawsze w tobie dostrzegałem: oddanie i dyskrekcja.

SOZJASZ

Czekam na twe rozkazy. [35]

SIMON

Wiesz, że choć żyłeś u mnie w niewoli, to zawsze, odkąd cię tylko kupiłem jako małego chłopca, traktowany byłeś łagodnie i sprawiedliwie. W końcu z ciebie, sługi, zrobiłem wolnego człowieka, bo też służyłeś mi, jakbyś był wolny.<sup>10</sup> Dlatego nagrodziłem cię najlepiej, jak tylko mogłem. [40]

πρόσωπον προτατικόν (*prósopon protatikón*, łac. *persona protatica*); por. Za karę, przyp. 74. Warto podkreślić, że dzięki dialogowej formie tej ekspozycji udało się z jednej strony wyeksponować gadulstwo Simona, z drugiej zaś prowadzić zabawną grę z konwencją, Sozjasz bowiem uosabia konwencjonalne myślenie o fabule palliaty, jakiego oczekiwał Terencjusz od publiczności: postać ta reaguje tak, jak poeta spodziewał się, że zareaguje publiczność. Okrzyki i odpowiedzi Sozjasza są odzwierciedleniem schematu, z którym Terencjusz prowadzi swoistą grę.

Dla porównania warto dodać, że w ekspozycyjnej scenie komedii Menandra *Dziewczyna z Peryntu* (*Perinthia*), skąd Terencjusz zaczerpnął pomysły do swojej sztuki, starzec rozmawia ze swoją żoną. Sozjasz, jak wynika z tekstu, jest wyzwolencem, który został wynajęty jako kucharz (*curentur* 'by [dania] zostały przyrządzone'). Wszystko wskazuje na to, że nie mieszka razem z Simonem, a zatem nie wie, co dzieje się w jego domu. Stanowi to więc idealny pretekst, by udzielić jemu (i widzom) niezbędnych wyjaśnień.

<sup>10</sup> JAKBYŚ BYŁ WOLNY (*liberaliter*) – grecka komedia nowa głosiła ideę, że wszystko, co dobre, charakterystyczne jest dla człowieka wolnego, zło zaś – dla niewolnika. Stąd wielokrotnie pojawiają się u Terencjusza sytuacje, w których pochwały nawiązują do statusu wolnego człowieka; zob. niżej, w. 123 i 330, oraz komedię *Bracia* (*Adelph.* 886), gdzie Demeasz mówi do niewolnika: *servom haud illiberalem praebes te* – „Chociaż jesteś niewolnikiem, to zachowałeś się prawie jak wolny człowiek”.

SOZJASZ

Dobrze o tym pamiętam.

SIMON

Ja wcale nie mówię, że chciałbym to zmienić.<sup>11</sup>

SOZJASZ

Cieszę się, jeśli to, co zrobiłem czy robię, sprawia ci przyjemność. Wdzięczny jestem też, że mogę ci okazać swoją wdzięczność. Jedna rzecz mnie tylko martwi – to twoje przypomnienie, jakbyś czynił zarzut, że nie pamiętam o wyświadczonym dobrodzieństwie.

Powiedz mi lepiej, ale tak w dwóch słowach, co chcesz, bym dla ciebie zrobił. [45]

SIMON

Dobrze, ale najpierw opowiem ci całą historię.<sup>12</sup> Myślisz, że tutaj będzie wesele, ale to nieprawda.

SOZJASZ

Po co więc to udawanie?

SIMON

Zaraz usłyszysz wszystko od początku. Dowiesz się, jak żyje mój syn, jaki jest mój plan i co chcę, żebyś ty zrobił w tej sprawie. [50] Chłopak odbył służbę wojskową<sup>13</sup> – jest pełnoletni, ma zatem więcej swobody.

<sup>11</sup> NIE MÓWIĘ, ŻE CHCIAŁBYM TO ZMIENIĆ (*haud muto factum*) – Sozjasz wyuczony na punkcie swojego statusu odbiera to przypomnienie zasług Simona jako zawołaną groźbę, więc starzec śpieszy z wyjaśnieniem, że nie żałuje swojej wcześniejszej decyzji. Istniała prawna procedura pozwalająca unieważnić akt wyzwolenia, jeśli nagrodzony w ten sposób niewolnik okazał się niewdzięczny.

<sup>12</sup> DOBRZE, ALE NAJPIERW OPOWIEM CI CAŁĄ HISTORIĘ (*ita faciam. hoc primum in hac re praedico tibi*) – Simon jest gadułą i nie może się ograniczyć do jednego słowa (por. w. 48, 103, 116), choć niejednokrotnie zastrzega się, że nic ma już o czym więcej mówić (por. w. 99, 114, 163, 165).

<sup>13</sup> ODBYŁ SŁUŻBĘ WOJSKOWĄ (*excessit ex ephebis*) – dosł. „opuścił efebów”; uwaga ta odnosi się wyraźnie do obyczajów greckich. W Atenach chłopiec, który skończył osiemnaście lat, odbywał w garnizonach rozsianych wzdłuż granicy *polis* i wybrzeża morskiego jako efeb dwuletnią służbę wojskową czy też rodzaj szkolenia, które przygotowywało do pełnienia obowiązków żołnierza. Potem uważany był już za mężczyznę. Zob. też *Eun.* 290, 824 oraz przyp. 43.

Czy wcześniej można było poznać i ocenić jego charakter, skoro na straży zawsze stały: młody wiek, strach i nauczyciel?<sup>14</sup>

SOZJASZ

Otóż to! [55]

SIMON

Czynił podobnie jak większość, a może nawet wszyscy młodzi ludzie, którzy oddają się rozmaitym pasjom: hodują konie albo psy zdadne do polowania albo studiują filozofię.<sup>15</sup> Ale nic z tych rzeczy nie pochłaniało go bez reszty, wszystkiemu poświęcał się raczej z umiarem. [60] Cieszyłem się z tego.

SOZJASZ

I słusznie. Uważam bowiem, że najwięcej korzyści w życiu przynosi przestrzeganie zasady, by nic ponad miarę.<sup>16</sup>

SIMON

Oto jakie było jego życie: wszystko łatwo znosił i na wszystko się zgadzał; przyjaciołom zawsze w pełni oddany, podzielał ich zainteresowania i nigdy nie występował przeciwko nikomu ani nad nikogo się nie wynosił. [65] W taki sposób przecież najłatwiej zyskać sobie przyjaciół i popularność bez narażania się na zawiść.

<sup>14</sup> NAUCZYCIEL (*magister*) – był to zwykle niewolnik, zwany pedagogiem (παιδαγωγός – *paidagógos*), którego zadaniem było pilnować chłopca poza domem; najczęściej odprowadzał go i przyprowadzał ze szkoły.

<sup>15</sup> HODUJĄ KONIE ALBO PSY ZDATNE DO POLOWANIA ALBO STUDIUJĄ FILOZOFIĘ (*aut equos alere aut canes ad venandum aut ad philosophos*) – polowania i wyścigi konne należały do ulubionych sportów młodzieży ateńskiej. Arystofanes uwiecznił w *Chmura* (*Nub.* 14–16) młodzieńca, który przepuścił cały majątek na wyścigach. Dużą popularnością cieszyły się też polowania na zające. Filozofia z kolei była jednym z głównych zajęć intelektualnych czasów Menandra. W Atenach działały wówczas szkoły: Platona, Arystotelesa, Epikura i stoików. Sam Menander słuchał wykładów ucznia Arystotelesa, Teofrasta. Przedstawiony tutaj zestaw zainteresowań w dużej mierze pokrywa się z modelem edukacji proponowanym przez Isokratesa (*Orat.* 4,45), który zalecał łączyć hippikę i atletykę z polowaniem i filozofią po to, by uchronić chłopca przed młodzieńczymi wybrykami i rozpoznać jego ewentualne talenty.

<sup>16</sup> NIC PONAD MIARĘ (*ne quid nimis*) – rzymski komediopisarz przetłumaczył tutaj tradycyjne greckie powiedzenie: „μηδὲν ἄγαν” (*medén ágan*), które zdobyło portal świątyni Apollona w Delfach; por. Terencjusz (*Heaut.* 519). Zdziwienie budzi jedynie Sozjasz odznaczający się szczególną skłonnością do głoszenia sentencji; zob. też niżej, w. 68.



zmieni, to wtedy wiadomo, że odtąd sam będzie umiał kierować swoim życiem.<sup>21</sup>[95]

Już samo to sprawiało mi przyjemność, a jeszcze wszyscy jednomyślnie głosili pochwały i gratulowali mi szczęścia, jakim jest posiadanie takiego syna. Czyż muszę więcej mówić? Reputacja Pamfila wywarła tak wielkie wrażenie, że Chremes pierwszy do mnie przyszedł, [100] by zaoferować mojemu chłopcu rękę swojej jedynaczki wraz z ogromnym posagiem. Spodobał mi się ten pomysł, zgodziłem się na zaręczyny. Dzisiaj właśnie miało się odbyć wesele.<sup>22</sup>

SOZJASZ

A co stoi na przeszkodzie?

SIMON

Zaraz usłyszysz! Kilka dni po tych ślubnych ustaleniach zmarła nasza sąsiadka, ta Chryzyda. [105]

<sup>21</sup> FEDRUS, KLINIĄSZ ALBO NIKERATUS (*Phaedrum aut Cliniam... aut Niceram*) – oryginalne imiona greckie: Fedrus to m.in. imię znanego bajkopisarza piszącego po łacinie (I w. n.e.), Kliniasz to popularne imię młodzieńców w greckiej komedii nowej, ale pojawia się także u Terencjusza (*Heaut.*), a Nikeratus, choć nie jest imieniem attyckim, występuje w komedii Menandra (*Sam.*). ■ DAŁ PIENIĄDZE NA UCZTĘ (*symbolam dedit*) – był to powszechnie praktykowany wśród młodzieńców ateńskich zwyczaj, że składano się na wspólną ucztę. Terencjusz użył tutaj nawet greckiego terminu (z łacińską końcówką) – *symbola* (συμβολή), który Rzymianie zastępowali słowem *collecta*; zob. Cynceron (*De orat.* 2,52,233). Dom heter był zwyczajowo wykorzystywany jako miejsce organizowania biesiad; zob. Plaut (*Men.* 209).

<sup>22</sup> Z OGROMNYM POSAGIEM (*dote summa*) – posag, a zwłaszcza jego wysokość, odgrywał ogromną rolę zarówno w obyczajowości rzymskiej, jak i na scenie. Najczęściej temat ten był u Plauta (*Asin.* 85–88; *Aul.* 475–535) źródłem różnorodnych żartów lub gorzkiej refleksji. Tutaj dokładna suma została wymieniona dopiero w wersie 951. Gdyby Simon podał wysokość posagu w tym miejscu sztuki, wyglądałoby, że sprawy materialne mają dla niego większe znaczenie, niż to jest w istocie. ■ ZGODZIŁEM SIĘ NA ZARĘCZINY (*despondi*) – reputacja Pamfila zrobiła takie wrażenie na Chremesie, że odwrócił zwyczajowy porządek rzeczy, zgodnie z którym to Simon, jako ojciec pana młodego, powinien przyjść pierwszy i prosić o rękę panny, a Chremes mógłby ewentualnie zgodzić się na zaręczyny. Warto zwrócić uwagę, że w sprawie małżeństwa nikt nie pyta o zdanie samych zainteresowanych, co zresztą zgadzało się z antyczną (i grecką, i rzymską) obyczajowością. Jedynym wymogiem przy aranżowaniu małżeństwa była zgoda głowy rodziny, w tym wypadku ojca.

SOZJASZ

Co za szczęście!<sup>23</sup> Ależ się cieszę. A już się bałem o Pamfila z powodu tej Chryzydy.

SIMON

Wtedy mój syn często tkwił tam na warcie<sup>24</sup> razem z kochankami owej Chryzydy, bo wspólnie przygotowywali pogrzeb. Chodził jakiś smutny, a niekiedy płakał. Nawet mi się to wówczas podobało. [110] Myślałem: „Jeśli tak bardzo przeżywa jej śmierć, chociaż to była zaledwie luźna znajomość, to cóż by dopiero było, gdyby ją kochał? Jakże więc on będzie rozpaczał po mnie, swoim ojcu?”. Wziąłem to za odruch czulego serca i wrażliwej na ludzki los natury. Krótko mówiąc, z tego powodu i ja wybrałem się na pogrzeb, [115] nie podejrzewając jeszcze nic złego.

SOZJASZ

Ojej, i co?

SIMON

Zaraz się dowiesz. Wynoszą ciało, formuje się kondukt i nagle dostrzegam między kobietami, które tam przyszły, pewne dziewczę o urodzie...

SOZJASZ

Nieźlej, zapewne.

SIMON

A twarz, Sozjaszu, miała tak szlachetną, tak piękną, że nic dodać, nic ująć. [120] Zdawało mi się, że rozpacza bardziej niż inne, a ponieważ i bardziej niż inne wyglądała na osobę czcigodną oraz wolno urodzoną, podszedłem do tych, co ją

<sup>23</sup> CO ZA SZCZĘŚCIE! (*o factum bene!*) – Sozjaszowi w odruchu ulgi wyrwa się inny okrzyk, niż powinien. Na wieść o czyjejs śmierci zwykle reagowano zwrotem: *O factum male!* – „Co za nieszczęście!"; zob. Terencjusz (*Phorm.* 751), Katullus (3,16), Cynceron (*Att.* 15,1,1).

<sup>24</sup> TKWIŁ TAM NA WARCIE (*una aderat frequens*) – Donat zwraca uwagę na militarny charakter tej metafory. Tego rodzaju wyrażen jest w komedii Terencjusza wiele (np. w. 395: *propulsabo* – „obwaruję się"; w. 479: *adortus esset* – „uderzył z zaskoczenia"; w. 680 i 833: *me missum face* – „zwołnij mnie ze służby"; w. 897: *tibi me dedo* – „oddaję się do twojej dyspozycji"; w. 914: *substet* – „dotrzymać pola"). Por. także *Za karę*, przyp. 79.

otaczali, i pytam – kim ona właściwie jest? Usłyszałem, że to siostra Chryzidy. I nagle mnie olśniło. Aha, więc o to chodzi! [125] Stąd te łzy. Dlatego tak rozpacza.<sup>25</sup>

SOZJASZ

Do czego zmierzasz? Już się boję!

SIMON

Tymczasem pogrzeb trwa, podążamy w kondukcje, podchodzimy do stosu. Ciało kładą w płomienie, rozlega się płacz. Wtedy ta siostra, o której mówiłem, nieostrośnie podchodzi do ognia, [130] co wygląda dość groźnie. W tej samej chwili Pamfil błędnie i zdradza się ze swoją dobrze skrywaną miłością. Podbiega, chwyta dziewczynę wpół i woła: „Moja Glykerko, co robisz? Dlaczego chcesz się zabić?”. A ona, płacząc, rzuca mu się na szyję, i to z jaką czułością! [135] Od razu można było poznać, że już od dawna są ze sobą w zażyłych stosunkach.

SOZJASZ

Co ty mówisz?

SIMON

Wracam do domu zły. Wręcz nie mogę tego znieść. Ale nie ma powodu do wymówek. Mógłby powiedzieć: „A cóż takiego zrobiłem, ojczec? Gdzie tu moja wina? [140] Dziewczyna chciała rzucić się w ogień, więc ją powstrzymałem. W końcu ocaliłem jej życie”. Święta prawda.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> DO TYCH, CO JĄ OTACZALI (*ad pedisequas*) – hetery, wychodząc z domu, otaczały się zwykle dużą liczbą osób towarzyszących: głównie sług, ale też przyjaciół bądź kochanków. Np. Bakchida ciągnie ze sobą *pompa ancillarum* – „procesja niewolnic”; zob. Terencjusz (*Heaut.* 739–740). ■ STĄD TE ŁZY (*hinc illae lacrimae*) – powiedzenie to stało się przysłowiowe już w starożytności, stąd posługiwano się nim także w sensie bardziej ogólnym, w znaczeniu: „więc to jest przyczyna”; zob. Cynceron (*Cael.* 25,61), Horacy (*Epist.* 1,19,41).

<sup>26</sup> ŚWIĘTA PRAWDA (*honesta oratio*) – dosł. „szlachetna mowa [obroncza]”, czyli taka, która ma wszelkie pozory słuszności i trudno z nią dyskutować, nie narażając się na zarzut braku ludzkich uczuć. Słowa te stały się w łacinie przysłowiowe; zacytował je m.in. Cynceron (*Off.* 2,20,69) w odniesieniu do powszechnego poglądu, że należy wyświadczać przysługi ludziom bez względu na ich pozycję i okoliczności.

SOZJASZ

z ironią

Masz rację. Jeśli bowiem będziesz mu czynił wyrzuty, że przyszedł komuś z pomocą, to co zrobisz, kiedy będzie szastał pieniędzmi albo wyrządzi komuś krzywdę?

SIMON

Następnego dnia zjawił się u mnie Chremes, wrzeszcząc coś o skandalu. Dowiedział się, [145] że Pamfil traktował tę cudzoziemkę jak żonę.<sup>27</sup> Ja na to z mocą, że tak wcale nie było, a on obstaje przy swoim, że było. W końcu dałem sobie z nim spokój po tym, jak powiedział, że nie wyda swojej córki za mojego syna.

SOZJASZ

A ty synowi nie...

SIMON

Nie, nie robiłem mu wyrzutów, bo nie miałem wystarczających podstaw. [150]

SOZJASZ

Jak to? Wytłumacz mi.

SIMON

Pewnie by mi powiedział: „Właśnie ty sam, ojczec, położyłeś już temu kres. Niedługo będę musiał nagiąć swoje życie do innych obowiązków, ale póki co pozwól mi żyć tak, jak mnie się podoba”.

SOZJASZ

To jaki ci jeszcze pozostał pretekst, żeby czynić mu wymówki?

<sup>27</sup> TRAKTOWAŁ TĘ CUDZOZIEMKĘ JAK ŻONĘ (*pro uxore habere hanc peregrinam*) – prawo obowiązujące w Atenach ograniczało przywilej, jakim było posiadanie obywatelstwa, wyłącznie do potomstwa zrodzonego ze związku dwojga Ateńczyków. Trudno dzisiaj rozstrzygnąć jednoznacznie, czy oznaczało to jednocześnie zakaz małżeństw z cudzoziemkami. Niemniej małżeństwo takie było mniej pożądane lub zgoła niepożądane w społeczeństwie, które wielką wagę przykładalo do ciągłości rodu i zachowania praw obywatelskich. Jakkolwiek przedstawiały się regulacje prawne dotyczące związków z cudzoziemkami, świat grecki wykreowany w palliacie rządził się prostą zasadą, że Ateńczyk powinien żenić się wyłącznie z Atenką. Zob. też *Za karę*, przyp. 19.

SIMON

Jeżeli z powodu swojego romansu nie zechce się ożenić, [155] wtedy po raz pierwszy wyraźnie okaże nieposłuszeństwo i zasłuży na karę. Pozorując wesele, będę miał wreszcie uzasadniony powód, by go złać, jeśli sprzeciwi się małżeństwu. Jednocześnie ten łotr Dawus, jeśli szykuje jakiś podstęp, tym razem nie zdoła mi pokrzyżować planów. [160] Jestem pewien, że odda serce i duszę<sup>28</sup> tej sprawie i niczego nie zaniedba, ale starając się przeszkodzić, bardziej pomoże mnie, niż przysłuży się mojemu synowi.

SOZJASZ

Jak to?

SIMON

Jeszcze się pytasz? To zły duch.<sup>29</sup> Niech ja go tylko... Ale co tu dużo gadać. [165] Jeśli ułoży się tak, jak sobie życzę, i Pamfil nie będzie protestował, to – krótko mówiąc – pozostaje mi tylko przekonać Chremesa. I wierzę, że się uda. Twoje zadanie polega na tym, żebyś dobrze udawał przygotowania do wesela. Strzeż się Dawusa. Obserwuj, co robi mój syn i co razem planują. [170]

SOZJASZ

Rozumiem. Zadbam o wszystko.

SIMON

Wejźmy teraz do domu. Idź przodem, a ja za tobą.

*Sozjasz wchodzi do domu Simona.**Simon do siebie*

Nie ma wątpliwości, że chłopak nie będzie chciał się żenić. Zauważyłem, jak Dawus się wystraszył, kiedy usłyszał o ślubie. Oho, właśnie tu idzie.

<sup>28</sup> ODDA SERCE I DUSZĘ (*manibus pedibusque*) – dosł. „rękoma i nogami”; przysłowiowe powiedzenie, które pojawia się już u Homera (*Il.* 20,361: χερσὶν τε ποσὶν τε – *chersin te posin te*). W języku polskim również funkcjonuje, ale jedynie w ścisłym kontekście obrony, dlatego nie znalazło tutaj zastosowania. Por. także niżej, w. 676.

<sup>29</sup> ZŁY DUCH (*mala mens, malus animus*) – dosł. „zły umysł, złe serce”; wyrażenie to jest prawdopodobnie przysłowiowe. Komentatorzy zestawiają je ze zdaniem Arystofanesa (*Pax* 1068; przekład J. Ławińska-Tyszkowska): ὦν δόλιαι ψυχὰι, δόλιαι φρένες (*ón dóliai psychai, dóliai phrénēs*) – „dusze podstępne i serca”.

## Scena 2

*Z domu Simona wychodzi Dawus.*

DAWUS

*do siebie*

Dziwne, że to się tak skończyło. [175] Pan przez cały czas zachowywał spokój, więc się wystraszyłem. O co tutaj chodzi? Kiedy usłyszał, że dziewczyna nie poślubi Pamfila, to nie odezwał się ani słowem i nawet się nie zmartwił.

SIMON

*do siebie*

Ale teraz się odezwie i – jak sędzę – odczujesz to na swoim grzbiecie.

DAWUS

Chciał, żebyśmy niczego nie podejrzewali, [180] żebyśmy bez obaw uwierzyli w to udawane szczęście. A tymczasem on złapie nas z rozdziałioną ze zdziwienia gębą, tak że nie będzie nawet czasu pomyśleć, jak przeszkodzić temu małżeństwu. Sprytnie!

SIMON

*do siebie*

Co ten łotr tu gada?

DAWUS

*sposzrzegając Simona, do siebie*

To mój pan. Nie zauważyłem go.

SIMON

*do Dawusa*

Dawusie!

DAWUS

*do Simona*

Ojej! O co chodzi?

SIMON

Chodź tutaj!

DAWUS

*do siebie*

Czego on chce?

SIMON

Co mówisz?<sup>30</sup>

DAWUS

Ale w jakiej sprawie?

SIMON

Jeszcze się pytasz? Krąży plotka, że mój syn się zakochał. [185]

DAWUS

No tak, naturalnie, ludzie zawsze zajmują się takimi rzeczami.

SIMON

Czy ty mnie słuchasz, czy nie?

<sup>30</sup> CO MÓWISZ? (*quid ais?*) – pytanie to można rozumieć dwuznacznie: Simon, słysząc, że Dawus szepcze coś do siebie, chce wiedzieć, co niewolnik mówi w tej konkretnej chwili; Dawus jednak myśli, że chodzi o jego zdanie w jakiejś kwestii, i dlatego pyta: ALE W JAKIEJ SPRAWIE? (*qua de re?*), czym natychmiast przypomina Simonowi kłopoty związane z małżeństwem Pamfila i powoduje u niego wybuch gniewu.

DAWUS

Oczywiście.

SIMON

Cóż za nieznośny byłby ze mnie ojciec, gdybym teraz przeprowadzał w tej sprawie śledztwo. A zatem nie obchodzi mnie, co Pamfil robił wcześniej. Wtedy młodość popychała go do takich rzeczy, więc pozwalałem, by dogadzał swoim zachciankom. Ale teraz, kiedy nadszedł dzień ślubu, czas żyć inaczej i zmienić obyczaje. Odtąd oczekuję, a jeśli przystoi,<sup>31</sup> to nawet proszę cię, Dawusie, by mój syn powrócił na uczciwą drogę. [190] O co mi chodzi? Kiedy ktoś kocha, to z trudem znosi myśl, że trzeba się ożenić z inną.

DAWUS

Podobno.

SIMON

A jeśli jeszcze do tego ma przy sobie niegodziwca za nauczyciela, który służy mu radami w tej dziedzinie, jego serce, i tak już chore z miłości, pograży się zupełnie.

DAWUS

Na Herkulesa,<sup>32</sup> nie rozumiem.

SIMON

Nie? Hm!

<sup>31</sup> JEŚLI PRYZSTOI (*sive aequomst*) – nie wypadało, by pan prosił o cokolwiek swego niewolnika, stąd to zastrzeżenie. Z wypowiedzi tej wynika także, że Dawus miał znaczący wpływ na Pamfila.

<sup>32</sup> NA HERKULESA (*hercle*) – przywoływanie na świadka Herkulesa (gr. Heraklesa) jest bardzo częste u Menandra. Zaklęcie to wypowiedziane wyłącznie mężczyźni, tak jak tylko kobiety przywołują Kastora (*mecastor*). Trzecie popularne zaklęcie w kolokwialnej łacinie odwoływało się do Polluksa (*pol, edepol*) i teoretycznie mogli go przywoływać wszyscy bez względu na płeć. Niezwykle rzadko jednak zdarza się, by mężczyźni przywoływali w swoich zaklęciach tego właśnie boga; por. Gelliusz (11,6) oraz *Eunuch*, przyp. 86. W sytuacjach wymagających uroczystych przysięg zwracano się do Jowisza. Ponadto kobiety rodzące przywoływały na pomoc Junonę o przydomku Lucyna (*Iuno Lucina*); por. niżej, przyp. 65. Wszystkie pozostałe odwołania do bogów mają wyraźnie charakter komiczny, np. gdy żołnierz wzywa na pomoc swego patrona – Marsa.

DAWUS

No, nie. Jestem Dawus, nie Edyp.<sup>33</sup>

SIMON

A zatem chcesz, bym mówił dalej bez ogródek? [195]

DAWUS

Właśnie.

SIMON

Jeśli dzisiaj zobaczę, że szykujesz jakiś podstęp, aby nie dopuścić do wesela, albo że chcesz udowodnić, jaki jesteś ekstraordynaryjny, to każe cię wychłostać i już do śmierci będziesz obracał żarna we młyńnię.<sup>34</sup> Dodatkowo z takim zastrzeżeniem, że gdybym cię kiedykolwiek uwolnił, to wtedy sam będę chodził w kieracie zamiast ciebie. [200] I co? Zrozumiałeś? Czy może jeszcze nie do końca?

DAWUS

Nie, nie! Wszystko ekstraordynaryjnie<sup>35</sup> rozumiałem. Całą sprawę przedstawiłeś jasno, bez owijania w bawełnę.

SIMON

Łatwo zniosę każde twoje oszustwo, ale nie żarty z tego małżeństwa.

DAWUS

Nie mów tak, bo zapieszysz!<sup>36</sup>

<sup>33</sup> JESTEM DAWUS, NIE EDYP (*Davos sum, non Oedipus*) – Dawus udaje, że nie rozumie tej metafory, tzn. nie umie rozwiązać zagadki Sfinksa, gdyż – jak mówi – nie jest Edypem. Jest to jedna z rzadkich u Terencjusza aluzji do greckiej mitologii. Powiedzenie to stało się przysłowiowe, a podobna aluzja pojawia się też u Plauta (*Poen.* 443–444).

<sup>34</sup> WE MŁYŃNIE (*in pistrinum*) – niewolników za karę zsyłano do młyna, gdzie w starożytności rzadko wykorzystywano wodę jako źródło siły obracającej żarna. Najczęściej do pracy zaprzęgano zwierzęta lub niewolników, a zajęcie to uchodziło za niezwykle wycieńczające. Dla miejskiego niewolnika bardzo dotkliwą karą było już odesłanie na wieś, do prac na roli, natomiast zatrudnienie przy żarnach uważano za wyrok niezmiernie surowy; zob. Terencjusz (*Phorm.* 249–250).

<sup>35</sup> EKSTRAORDYNARYJNIE (*callide*) – Dawus pokpiwa sobie z Simona, używając przysłówka, którym wcześniej posłużył się starzec.

<sup>36</sup> NIE MÓW TAK, BO ZAPESZYSZ! (*bona verba, quae so!*) – dosł. „[Wypowiedz] dobre słowa, proszę!”. Była to religijna formułka mająca odwrócić złe moce poprzez

SIMON

Kpisz sobie? Mnie nie oszukasz.<sup>37</sup> I jeszcze ci powiem, że nie dam się zastraszyć. Żebyś nie mówił, że cię nie ostrzegąłem! [205] Pilnuj się!

*Odchodzi w kierunku forum.*

### Scena 3

*Na scenie pozostaje Dawus.*

DAWUS

*Do siebie*

Z całą pewnością, Dawusie, nie czas teraz na bezczynność i beztroskę, bo o ile dobrze zrozumiałem uwagi starego, to albo mnie, albo pana czeka zguba, jeśli coś sprytnie nie przeszkodzi temu małżeństwu.<sup>38</sup> Zupełnie nie wiem, co robić:

wymówienie dobrych słów (*εὐφήμει* – *euphēmei*); zob. Owidiusz (*Fast.* 2,638). Dawus udaje, że przeraża go perspektywa udaremnienia planowanego małżeństwa, dlatego wypowiada formułkę. Taka postawa jedynie rozwściecza Simona, który zdaje sobie sprawę, że niewolnik kpi z niego w żywe oczy.

<sup>37</sup> MNIE NIE OSZUKASZ (*nil me fallis*) – jest to dosłowny i potwierdzony przez Donatę przekład z greki: οὐδ' οὐ λέληθās με (*nyn d'ou lélethās me*). To jedno z sześciu miejsc, gdzie Donat wiernie przytacza tekst Menandrowej komedii *Dziewczyna z Andros*; pozostałe wersy to: 406, 483, 592, 611, 919.

<sup>38</sup> DAWUSIE – konwencja komedii pozwalała, by postaci zwracały się w monologu do samych siebie, co było oznaką szczególnego poruszenia. U Terencjusza tego rodzaju apostrofa pojawia się dość często (np. *Adelph.* 631, 763), ale nie była też obca Plautowi (*Asin.* 249). ■ BEZCZYNNOŚĆ I BEZTROSKĘ (*segnitiae neque socordiae*) – warto zwrócić uwagę na nie tak częstą u Terencjusza aliterację (zob. też w. 304: *cura confectus* – „zmartwiała od zmartwienia zamiera”; w. 543: *fuertant future, fiant* – „zaplanowane, zostało zawarte”; w. 691 oraz przyp. 89; *Heaut.* 209, 323–324). Trzeba jednak podkreślić, że omawiany tu zwrot spotykamy także u Plauta (*Asin.* 254) oraz Liwiusza (40,27). Być może pojawiało się zwykle łącznie jako określenie absolutnego lenistwa, zwłaszcza że Rzymianie wyraźnie rozróżniali brak aktywności fizycznej (*segnitia*) i umysłowej (*socordia*). ■ PANA (*erum*) – w palliacie niewolnicy swoim panem nazywają zarówno starca, do którego należą, jak i młodzieńca, któremu służą. Czasem dla odróżnienia wprowadzają rozróżnienie: *erus maior* – „pan starszy”, i *erus minor* – „pan młodszy”, albo *erilis filius* – „syn pana”. Tutaj chodzi oczywiście o Pamfila.

czy być pomocnym chłopcu, czy być posłusznym staremu. Jeśli opuszczę Pamfila, będę drżał o jego życie, jeśli mu pomogę – o własną skórę, [210] bo staremu trudno wcisnąć jakiś wykręt. Najgorsze, że już wie o romansie syna i jak wróg mnie pilnuje, żebym podstępnie nie przeszkodził weselu. Jeśli się zorientuje – już po mnie. Z drugiej jednak strony wystarczy, że tylko przyjdzie mu na to ochota, a znajdzie słuszny czy niesłuszny powód, by mnie oddać do młyna.

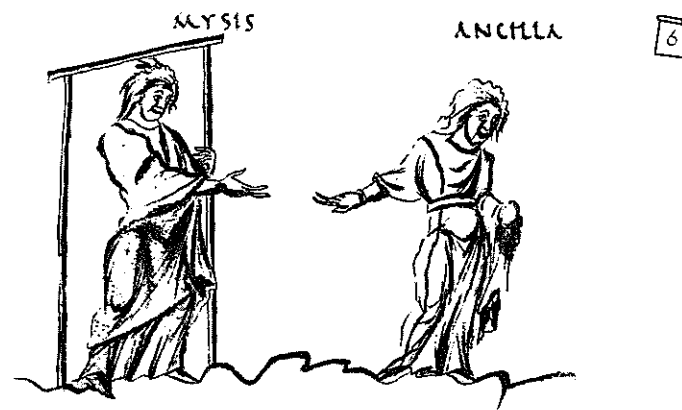
Do tego dochodzą jeszcze inne nieszczęścia. [215] Ta dziewczyna z Andros, z którą Pamfil żył jak z żoną czy też jak z kochanką, spodziewa się jego dziecka. Trzeba było słyszeć ich zuchwałe plany! Tak się zachowują nie ci, co stracili głowę, ale rozum. Zdecydowali się zatrzymać dziecko bez względu na to, co się urodzi. A ponadto układają między sobą jakąś historyjkę, [220] że dziewczyna na ateńskie obywatelstwo: „Dawno, dawno temu pewien stary kupiec rozbił się u wybrzeży wyspy Andros i tam zginął. Jego małą córeczką, wyrzuconą na brzeg sierotą, zaopiekował się ojciec tej tu Chryzydy”. Co za bajki! Na Herkulesa, mnie to się wydaje zupełnie nieprawdopodobne, ale im ten pomysł się podoba.<sup>39</sup> [225]

Właśnie Myzja wychodzi od Glykerki. Pójdę na forum poszukać Pamfila, aby wiedział, że ojciec szykuje się na niego.

*Odchodzi w stronę forum.*

<sup>39</sup> W wersach 215–225 Dawus przedstawia drugą część ekspozycji, której nie mógł wygłosić Simon w Scenie 1. Prawdopodobnie informacje te Menander umieścił w prologu do swojej *Dziewczyny z Andros*, trudno jednak rozstrzygnąć, jak były rozmieszczone w jego *Dziewczynie z Peryntu*. ■ NIE CI, CO STRACILI GŁOWĘ, ALE ROZUM (*amentium, haud amantium*) – paronomazja ta pochodzi od Plauta (*Merc.* 82), który powiedział: *amans amens* – „kto miłuje, ten wariuje”. ■ ZATRZYMAĆ DZIECKO (*tollere*) – dosł. „podnieść”; zarówno w Grecji, jak i w Rzymie decyzja o uznaniu dziecka należała do ojca, który w takim wypadku podnosił publicznie niemowlę do góry. Jeśli nie wykonał tego symbolicznego gestu, dziecko zabijano lub porzucano. Najczęściej w ten sposób pozbywano się dziewczynek, dzieci z nieprawego łoża oraz niemowląt słabych i chorowitych. Motyw porzuconego dziecka był niezwykle częsty w komedii nowej, co zapewne odzwierciedlało rzeczywiste praktyki. Zob. *Za karę*, przyp. 73, Terencjusz (*Hec.* 571), Warron (*Vit. pop. Rom.* 81,1–2).

## Scena 4



*Myzja wychodzi z domu Glykerki.*

MYZJA

*do wnętrza domu*

Już to styszałam, Archylido, chcesz, bym sprowadziła Lesbę. Na Polluksa, toż to pijaczka i nieodpowiedzialna kobieta. Nie wzbudza zaufania na tyle, byś mogła jej powierzyć dziewczynę, która pierwszy raz rodzi. [230] Ale sprowadzę ją.<sup>40</sup>

*Wychodzi na ulicę.*

Patrzcie, jak się starucha uparła, a wszystko dlatego, że wspólnie piją. O bogowie, sprawcie, by dziewczyna miała łatwy poród, a akuszerka pomyliła się przy jakiejś innej rodzącej.

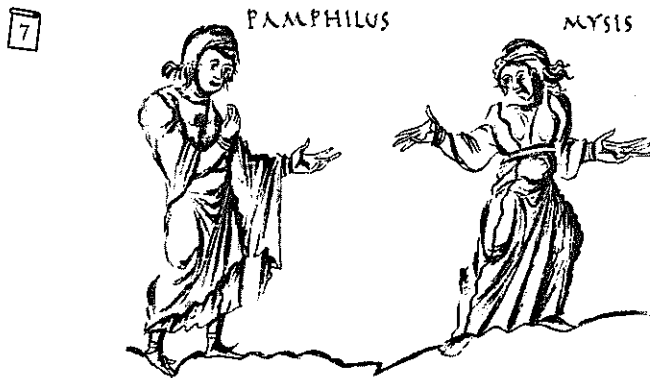
*Dostrzega Pamfila nadchodzącego od strony forum.*

<sup>40</sup> ARCHYLIDO (*Archylis*) – imię znaczące: pochodzi od gr. ἀρχω ('kieruję, rządzą'); stała zapewne na czele niewolników w domu Glykerki. ■ NA POLLUKSA – por. wyżej, przyp. 32. ■ TO PIJACZKA (*temulentast*) – w komedii stare kobiety (piastunki, niewolnice i akuszerki) często przejawiały nadmierny pociąg do wina; zob. Plaut (*Aul.* 40nn.).

Lecz czemu Pamfil taki nieprzytomny? Boję się, co to może być. Lepiej poczekam i zobaczę, czy jego wzburzenie nie zwiastuje jakiegoś nieszczęścia. [235]

*Przystaje z boku sceny.*

### Scena 5



*Wzburzony Pamfil pojawia się na scenie.*

PAMFIL

*do siebie*

Czy to po ludzku tak robić albo choćby mieć taki zamiar?  
Czy tak postępuje ojciec?

MYZJA

*do siebie*

Co się dzieje?

PAMFIL

*do siebie*

Na bogów, i co się dzieje? Krzywda się dzieje! Postanowił, że dzisiaj mnie ożeni. Czy nie powinien przedtem mnie zapytać? Czy nie powinien wcześniej mnie powiadomić?

MYZJA

*do siebie*

Litości! Co ja słyszę?! [240]

PAMFIL

*do siebie*

A co z Chremesem? Przecież nie zgodził się oddać mi córki za żonę. Czy zmienił zdanie, ponieważ zobaczył, że ja się nie zmieniłem? Aż tak się upiera, by ku mojej rozpaczyci odciągnąć mnie od Glykerki? Jeśli tak, to już koniec. Czy jest ktoś równie pechowy w miłości jak ja? [245] Błagam i bogów, i ludzi! Czy w żaden sposób nie uniknę wejścia do rodziny Chremesa? Przecież odrzucił mnie z lekceważeniem i pogardą! Wszystko już było ustalone. I masz! Choć wzgardzony, znów jestem brany pod uwagę. Dlaczego? Widocznie jest tak, jak podejrzewam. Ta jego córka to pewnie jakieś monstrum. Nie mogą jej nikomu wcisnąć, więc przychodzą do mnie. [250]

MYZJA

*do siebie*

Ledwie żyję ze strachu, kiedy go tak słucham.

PAMFIL

*do siebie*

A co mam powiedzieć o swoim ojcu?! Och, jak można tak ważne sprawy traktować tak niedbale! Przed chwilą, mijając mnie na forum, rzucił: „Dzisiaj się żenisz, Pamfilu. Idź do domu i się przygotuj”. A mnie się zdawało, że powiedział: „Idź do domu i się powieś”. [255] Ośłupiałem! Myślisz, że mogłem wyrzec choć słowo albo podać jakąś wymówkę, nawet głupią, nieprawdziwą czy niedorzeczną. Odjęło mi mowę. Jeśli ktoś zapytałby mnie, co bym zrobił, gdybym wiedział o tym wcześniej, to zrobiłbym coś, żeby tego nie robić. Ale teraz cóż mi pozostaje? Tyle kłopotów na mnie spadło, a każdy skłania moje serce do czegoś innego: [260] miłość, współczucie dla Glykerki, niepokój związany z tym małżeństwem i jeszcze posłuszeństwo wobec ojca, który był dla mnie wyrozumiały i aż do tej pory pozwalał na wszystko, na co miałem

ochotę. Ja mam teraz wystąpić przeciwko niemu? A niech mnie! Nie wiadomo, co robić.

MYZJA

*do siebie*

Straszne! Przeraża mnie to „nie wiadomo”. Do czego to doprowadzi?! Ale teraz koniecznie trzeba, żeby on z nią porozmawiał albo ja z nim o niej. [265] Kiedy serce się waha, drobiazg może zaważyć na decyzji.

PAMFIL

*rozglądając się*

Kto tu gada?<sup>41</sup>

*Dostrzegając Myzję*

A, witaj, Myzjo.

MYZJA

Witaj, Pamfilu.

PAMFIL

Co z Glykerką?

MYZJA

Jeszcze pytasz? Dziewczyna cierpi z bólu i martwi się, że już od dawna zaplanowano na dzisiaj twoje wesele. Boi się więc, żebyś jej nie zostawił.

PAMFIL

No, masz! Ja miałbym być zdolny do takich rzeczy?! [270] Ja miałbym tak oszukać tę biedną dziewczynę, która oddała mi serce, ba, nawet całe swoje życie; która była mi droga i którą ja sam uważałem za żonę? Miałbym pozwolić, by bieda zmusiła tę skromnie wychowaną i przyzwoitą istotę<sup>42</sup> do zmiany obyczajów? [275] Nigdy!

<sup>41</sup> KTO TU GADA? (*quis hic loquitur?*) – tej skonwencjonalizowanej formuły używa w palliacie postać, która po wygłoszeniu monologu dostrzega innego bohatera na scenie; zob. niżej, w. 783, *Heaut.* 517; *Eun.* 86.

<sup>42</sup> SKROMNIE WYCHOWANA I PRYZWOITĄ ISTOTĘ (*bene et pudice eius doctum atque educium... ingenium*) – Terencjusz podkreśla, że mimo związków Glykerki

MYZJA

Byłabym spokojna, gdyby to zależało tylko od ciebie. Lecz czy zdołasz oprzeć się naciskom?

PAMFIL

Masz mnie za tchórza czy za niewdzięcznika, a może za zwierzę pozbawione ludzkich uczuć? Sądzisz, że ani przywiązanie, ani miłość, ani poczucie honoru nie skłonią mnie, bym dotrzymał słowa? [280]

MYZJA

To jedno wiem, że ona nie zasłużyła, byś o niej zapomniał.

PAMFIL

Miałbym o niej zapomnieć? O Myzjo, Myzjo, nawet teraz mam wryte w sercu słowa Chryzidy o Glykerce. Już była bliska śmierci, kiedy mnie zawołała. Podszedłem, wy stałyście z dala, więc byliśmy sami. [285] Wtedy mi powiedziała: „Mój Pamfilu, widzisz jej młodość i urodę i nie jest dla ciebie tajemnicą, że obie te rzeczy są bezużyteczne, gdy trzeba zadbać o honor czy majątek. Dlatego biorę twoją dłoń i zaklinam cię na honor, [290] na uczciwość, na jej osamotnienie, byś jej nie odrzącał i nie porzucił. Kochałam cię jak rodzzonego brata, dla niej zawsze byłeś najważniejszy i słuchała cię we wszystkim, więc teraz ustanawiam cię jej mężem, przyjacielem, opiekunem i ojcem. [295] Cały mój majątek tobie przekazuję i z ufnością powierzam”. W moje ręce oddała Glykerkę i zaraz śmierć ją zabrała. Podjąłem się tego zobowiązania i wypełnię je.

MYZJA

Mam nadzieję.

PAMFIL

Dlaczego zostawiłaś ją samą?

MYZJA

Idę po akuszerkę.

z Chryzydą, jej obyczaje nie uległy zepsuciu. Bieda jednak mogłaby wpłynąć na zmianę stylu życia dziewczyny, podobnie jak to się zdarzyło Chryzydzie.

PAMFIL

To się pośpiesz!

*Myzja odchodzi w kierunku forum.*

Słuchaj, ani słowa o ślubie, żeby w jej stanie... [300]

MYZJA

*z oddali*

Wiem, wiem.

*Myzja odchodzi na forum, a Pamfil pozostaje na scenie.*

## AKT II

Scena 1<sup>43</sup>

CHARINUS      BIRRIASZ      PAMFILUS



8

*Pamfil przystaje na skraju sceny,  
a od strony forum nadchodzi Charinus  
w towarzystwie swego niewolnika Birriasza.*

CHARINUS

Co ty mówisz, Birriaszu?! Wydają ją dzisiaj za Pamfila?

BIRRIASZ

Właśnie.

CHARINUS

Skąd wiesz?

BIRRIASZ

Przed chwilą słyszałem na forum od Dawusa.

<sup>43</sup> Donat informuje nas, że postaci Charinusa i Birriasza zostały wprowadzone przez Terencjusza i nie było ich w pierwowzorze Menandra. Drugi amant, a właściwie druga para kochanków dodatkowo skomplikowała intrygę.

CHARINUS

Co za nieszczęście na mnie spada! Dotąd miotałem się między nadzieją a rozpaczą, ale odkąd przepadła wszelka nadzieja, moje serce udręczone i zmartwiałe od zmartwienia zamiera.

BIRRIASZ

Na Polluksa, proszę cię, Charinusi. Jeśli nie możesz mieć tego, czego pragniesz, [305] pragnij tego, co możesz.<sup>44</sup>

CHARINUS

Chcę tylko Filumeny.<sup>45</sup>

BIRRIASZ

Ojej! Byłoby lepiej, gdybyś starał się wyrzucić z serca tę miłość, niż gadając o niej, tym bardziej rozniecał w sobie próżne pożądanie.

CHARINUS

Łatwo wszyscy dajemy rady chorym, gdy sami jesteśmy zdrowi.<sup>46</sup> Gdybyś był na moim miejscu, inaczej byś czuł. [310]

BIRRIASZ

A rób, jak uważasz!

CHARINUS

*dostrzegając Pamfila*

Oho, widzę Pamfila. Muszę spróbować wszystkiego, zanim się poddam.

<sup>44</sup> JEŚLI NIE MOŻESZ MIEĆ TEGO, CZEGO PRAGNIESZ, PRAGNIJ TEGO, CO MOŻESZ (*quoniam non potest id fieri, quod vis, id velis, quod possit*) – echo sentencji Menandra (*Sent.* 273 = frg. 47 K-A): Ζώμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν, ἀλλ' ὡς δυνάμεθα (*Zómen gár ouch hos thélomena, all' hos dynámetha*) – „Żyjemy, nie jak chcemy, ale jak możemy” (przekład J. Łanowski). Zob. też niżej, w. 805 oraz przyp. 103.

<sup>45</sup> FILUMENY (*Philumenam*) – imię dziewczyny jest znaczące i można je rozumieć jako ‘kochana’ (por. φίλεω ‘kocham’).

<sup>46</sup> ŁATWO WSZYSCY DAJEMY RADY CHORYM, GDY SAMI JESTEŚMY ZDROWI (*facile omnes quom valemus recta consilia aegrotis damus*) – powiedzenie to było przysłowiowe; podobną myśl spotykamy już wcześniej u Ajschylosa (*Prom.* 263; przekład S. Srebrny): „Łatwo temu, co z dala od niedoli stoi, nieszczęśliwego radą pouczać”, oraz u Eurypidesa (*Alc.* 1078; przekład J. Łanowski): „Łatwiej pocieszać, niż cierpiąc wytrzymać”.

BIRRIASZ

*do siebie*

Co on chce zrobić?

CHARINUS

Będę prosić osobiście, padnę przed nim na kolana, opowiem mu o mojej miłości. Jestem pewien, że przekonam go, by odłożył ten ślub chociaż na kilka dni. A przez ten czas – wierzę – coś się wydarzy.

BIRRIASZ

To „coś” to jest nic.

CHARINUS

Birriaszu, jak sądzisz, mam do niego podejść? [315]

BIRRIASZ

Czemu nie? Nawet jeśli nic nie osiągniesz, to przynajmniej będzie wiedział, że po ślubie z Filumeną właśnie ty będziesz mu uwodził żonę.

CHARINUS

O, łotrze, żeby cię... z tymi twoimi podejrzzeniami.

PAMFIL

*podchodząc do Charinusa*

O, jest Charinus! Witaj!

CHARINUS

I ty witaj, Pamfilu. Przychodzę do ciebie po nadzieję, wsparcie, pomoc i radę.

PAMFIL

Na Polluksa, nie umiem radzić i nie umiem pomóc. [320] Ale o co chodzi?

CHARINUS

To dzisiaj się żenisz?

PAMFIL

Podobno.

CHARINUS

Pamfilu, jeśli to zrobisz, to już nigdy więcej mnie nie zobaczysz.

PAMFIL

Dlaczego?

CHARINUS

Biada mi! Aż boję się mówić. Ty mu powiedz, Birriaszu.

BIRRIASZ

Dobrze.

PAMFIL

O co chodzi?

BIRRIASZ

On zakochał się w dziewczynie, którą masz poślubić.

PAMFIL

Mamy zatem odmienne upodobania. Ale, ale, powiedz mi, Charinusi, nigdy tam nie było między wami nic więcej?<sup>47</sup> [325]

CHARINUS

Och, Pamfilu, nigdy!

PAMFIL

Szkoda!

CHARINUS

Teraz zaklinam cię na przyjaźń i na miłość, żebyś przede wszystkim w ogóle nie brał tego ślubu!

PAMFIL

Zrobię, co w mojej mocy.

CHARINUS

Jeśli jednak nie możesz albo marzysz o tym ślubie...

PAMFIL

Ja marzę o tym ślubie?

<sup>47</sup> NIC WIĘCEJ (*amplius*) – Terencjusz zwykle posługuje się eufemizмами (zob. *Eun.* 143).

CHARINUS

... to odłóż chociaż na kilka dni, żebym miał czas wyjechać stąd i na to nie patrzeć.

PAMFIL

Posłuchaj mnie, Charinusi. Nie sądzę, by człowiek wolny... człowiek honoru<sup>48</sup> oczekiwał wdzięczności za coś, co nie było jego zasługą. [330] Bardziej mnie zależy na tym, by uniknąć tego małżeństwa, niż tobie, by je zawrzeć.

CHARINUS

Wróciłeś mi życie.

PAMFIL

Teraz ty albo Birriasz zróbcie, co się da: grajcie komedię, wymyślcie jakiś podstęp, żeby Filumenę wydali za ciebie. A ja już się postaram, żeby jej nie wydali za mnie.

CHARINUS

To mi wystarczy. [335]

PAMFIL

*dostrzegając nadchodzącego Dawusa*

Świetnie się składa! Idzie Dawus. Liczę na jego radę.

CHARINUS

*do Birriasa*

Na Herkulesa, a ja na twoją nigdy nie mogę liczyć! Chyba tylko w takich sprawach, o których lepiej nie wiedzieć. Pójdiesz mi stąd?!

BIRRIASZ

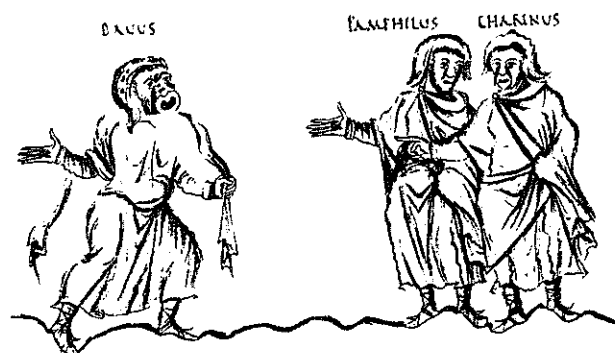
Z przyjemnością.

*Odchodzi.*

<sup>48</sup> CZŁOWIEK HONORU (*officium liberi... hominis*) – dosł. „powinność wolnego człowieka”; prawo w Atenach (ale także w Rzymie) wyraźnie oddzielało ludzi wolnych od niewolników, uważając tych pierwszych za osoby szlachetne, kierujące się uczciwością i honorem; zob. też wyżej, przyp. 10.

## Scena 2

9



*Od strony forum nadchodzi Dawus,  
ale nie dostrzega stojących przed domem młodzieńców.*

DAWUS

*do siebie*

Wielkie nieba! Nieba są warte takie nowiny!<sup>49</sup> Tylko gdzie znajdę Pamfila, by uwolnić go od strachu i napełnić mu serce radością?!

CHARINUS

*do Pamfila*

On się z czegoś cieszy.

PAMFILUS

*do Charinusa*

To nic nie znaczy. Po prostu jeszcze nie wie o nieszczęściu. [340]

<sup>49</sup> WIELKIE NIEBA! NIEBA SĄ WARTY TAKIE NOWINY! (*di boni! boni quid porto!*) – dosł. „Bogi wspaniałe! Wspaniałe to, co przynoszę!”. To przykład dość rzadko występującej u Terencjusza gry słów; identycznie brzmiące wyrazy nie są tu jednak tymi samymi formami gramatycznymi: [*di*] *boni* ([bogi] wspaniałe) – to wołacz l.mn., a *boni* [*quid*] ([coś] wspaniałego) – dopełniacz l.poj. Podobne gry słowne są charakterystyczne raczej dla twórczości komediowej Plauta (*Capt.* 770) niż dla Terencjusza.

DAWUS

*do siebie*

Jestem pewien, że jeśli już słyszał o przygotowaniach do wesela...

CHARINUS

*do Pamfila*

A widzisz?!<sup>50</sup>

DAWUS

*do siebie*

... to teraz szuka mnie bez wytchnienia po całym mieście. Jak go znaleźć? Gdzie najpierw zwrzeć?

CHARINUS

*do Pamfila*

No, odezwij się do niego.

DAWUS

*do siebie*

Idę stąd.

PAMFILUS

*do Dawusa*

Poczekaj, Dawusie! Nie odchodź!

DAWUS

*do siebie*

Któż to mnie...

*spostrzegając Pamfila*

... a, to ty, Pamfilu! Właśnie ciebie szukam. Ho, ho, jest i Charinus. To doskonale, potrzebuję was obu. [345]

<sup>50</sup> WIDZISZ (*audin*) – dosł. „słyszysz”. Charinus zwraca Pamfilowi uwagę, że jego wcześniejsze przypuszczenie, jakoby Dawus nic nie wiedział o nieszczęściu, nie jest prawdziwe.

PAMFIL

Dawusie, już po mnie!

DAWUS

Tylko posłuchaj.

PAMFIL

Przepadłem.

DAWUS

Wiem, czego się boisz.

CHARINUS

Na Herkulesa, dzisiaj się waży moje życie!

DAWUS

*do Charinusa*

Wiem także, czego ty się boisz.

PAMFIL

Moje wesele...

DAWUS

Przecież wiem!

PAMFIL

Dzisiaj...

DAWUS

Czemu wbijas mi to do głowy, skoro ja wszystko doskonale rozumiem? Ciebie przeraża myśl, że się z nią ożenisz, a ciebie,

*do Charinusa*

że się z nią nie ożenisz.

CHARINUS

Widzę, że znasz całą sprawę.

PAMFIL

W samej rzeczy.

DAWUS

W samej rzeczy nie ma żadnego niebezpieczeństwa. Zaufaj mi. [350]

PAMFIL

Błagam cię, zrób coś prędko, żebym się przestał trząść z przerażenia.

DAWUS

Hm, właśnie robię: Chremes nie chce już wydać swojej córki za ciebie.

PAMFIL

Skąd wiesz?

DAWUS

Wiem i tyle. Twój ojciec mnie nabrał. Powiedział, że szykuje dla ciebie wesele. Mówił jeszcze wiele innych rzeczy, ale nie czas teraz o tym gadać.

Zaraz, jak się dowiedziałem, biegnę na forum, żeby ci przekazać wiadomość. [355] Kiedy nie mogę cię znaleźć, wspinam się na jakieś wzniesienie,<sup>51</sup> rozglądam dookoła... I nic. Wówczas przypadkiem dostrzegam

*wskazując Charinusa*

jego Birriasza. Wypytyuję go, ale mówi, że ciebie nie widział. No, to mam kłopot. Myślę, co tu zrobić. Kiedy już wracałem, zrodziło się we mnie pewne podejrzenie: „Hm, skromniutkie zakupy, stary bez humoru, ten ślub tak nagle... [360] Coś tu nie pasuje”.

PAMFIL

I co z tego?

DAWUS

Biegnę natychmiast do Chremesa. A tam cisza, ani żywej duszy. Ucieszyłem się.

<sup>51</sup> JAKIEŚ WZNIESIENIE (*excelsum locum*) – być może chodziło o wzgórze znajdujące się niedaleko ateńskiej agory, zwane Κολωνός ἀγοραῖος (łac. *Colonus Agoreus*), na którym gromadzili się rzemieślnicy. Nawet jeśli Menander w swojej sztuce określił to miejsce bardziej precyzyjnie, to Terencjusz zrezygnował z tych szczegółów, gdyż uznał je za mało czytelne dla rzymskiego widza.

CHARINUS  
Słusznie.

PAMFIL  
No i?

DAWUS  
Czekam w pobliżu i widzę, że ani nikt nie wchodzi, ani nie wychodzi od Chremesa. W domu nie ma mężatek<sup>52</sup> ubierających pannę młodą, nic nie przystrojone, nic nie przygotowane. Podchodzę, zaglądam do środka... [365]

PAMFIL  
Wiem, to koronny dowód.

DAWUS  
Czyż tak się dzieje, kiedy jest wesele?

PAMFIL  
Nie wydaje mi się.

DAWUS  
„Nie wydaje ci się”? Ty nic nie łapiesz. To przecież jasne!  
Co więcej, odchodząc, natknąłem się na chłopca do posług, który niósł Chremesowi na obiad jakieś małe rybki i zieleninę. Wszystko nie kosztowało więcej niż obola.<sup>53</sup>

CHARINUS  
Dzięki tobie, Dawusie, niczego się już nie boję. [370]

<sup>52</sup> NIE MA MĘŻATEK (*matronam nullam*) – w tradycji rzymskiej zamężne kobiety (*pronubae*) towarzyszyły pannie młodej w ceremonii zaślubin. Trudno jednak uznać tę uwagę za dowód wprowadzania przez Terencjusza kolorytu rzymskiego, gdyż zupełnie naturalne wydaje się, iż także w Atenach należące do rodziny mężatki pomagały w przygotowaniach do wesela.

<sup>53</sup> OBOLA (*obolo*) – obol (gr. *obolós* ‘rozeń, pręt’; od prętów miedzianych służących pierwotnie jako pieniądze) to drobna moneta ateńska, najmniejszy nominal stanowiący 1/6 drachmy. Początkowo bito ją w srebrze, a potem także w brązie; obol eginecki ważył 1,04 g, attycki 0,72 g, koryncki 0,48 g. 6 oboli składało się na 1 drachmę, 100 drachm to 1 mina, a 60 min to 1 talent. Obol to zatem suma nad wyraz skromna (średni dzienny zarobek wynosił 3 obole) i z pewnością zbyt mała, by można było kupić za nią żywność na wesele.

DAWUS  
Niesłusznie.

CHARINUS  
Jak to? Przecież stary nie chce wydać córki za Pamfila.

DAWUS  
Nie bądź śmieszny! Czy koniecznie musi ją wydać za ciebie, skoro nie wydaje jej za niego? Jeśli się nie zatroszczysz, nie zjednasz sobie przyjaciół Chremesa, nie będziesz zabiegać...

CHARINUS  
Dobra rada. Idę, chociaż – na Herkulesa! – często moje nadzieje okazywały się złudne. Bądź zdrow.

*Odchodzi w stronę forum.*

### Scena 3

*Na scenie pozostają Pamfil i Dawus.*

PAMFIL  
Więc o co właściwie ojcu chodzi? Po co to udawanie?

DAWUS  
Powiem ci. [375] Jeśliby gniewał się o to, że Chremes odmówił ci swojej córki, ale nie sprawdziłby wcześniej, co ty myślisz o tym ślubie, to sam czułby, że nie ma racji. I miałby rację. Lecz jeśli to ty nie zgodzisz się na małżeństwo, cała wina spadnie na ciebie. Wtedy jak zwykle posypią się gromy.

PAMFIL  
Zniosę wszystko.

DAWUS  
No tak, ale to twój ojciec, Pamfilu. [380] Trudno się sprzeciwiać. Poza tym Glykerka nie ma nikogo, kto by stanął w jej

obronie. Ledwie powiedziane, już wykonane.<sup>54</sup> Stary na pewno znajdzie jakiś powód, by ją wyrzucić z miasta.

PAMFIL  
Wyrzucić?

DAWUS  
I to szybko.

PAMFIL  
Mów więc, Dawusie, co mam robić?

DAWUS  
Powiedz ojcu, że zgadzasz się na ślub.

PAMFIL  
He?

DAWUS  
O co chodzi?

PAMFIL  
Ja mam tak powiedzieć?

DAWUS  
A dlaczego nie?

PAMFIL  
Nigdy!

DAWUS  
Nie wzbraniaj się.

PAMFIL  
Nawet mnie nie namawiaj!

DAWUS  
Zastanów się, co z tego wyniknie. [385]

<sup>54</sup> POWIEDZIANE... WYKONANE (*dictum factum*) – przysłowiowy zwrot obrazujący szybkość działania; zob. Terencjusz (*Heaut.* 760, 904). Ma także swoje odpowiedniki w językach nowożytnych: *gesagt getan* (niem.), *detto fatto* (wł.), *no sooner said that done* (ang.), *aussitôt dit, aussitôt fait* (franc.), *skazano sdielano* (ros.), *słowo się rzekło, kobyłka u plotu* (pol.).

PAMFIL  
To, że

wskazując dom Glykerki

tę mi odbiorą, a tu

wskazuje dom ojca

mi się dobiorą.<sup>55</sup>

DAWUS  
Wcale nie! Sądzę, że to jest tak – ojciec ci powie: „Chcę, żebyś się dziś ożenił”, a ty na to: „Dobrze”. No i powiedz, o co ma się wtedy z tobą kłócić? W ten sposób sprawisz, że jego plany, teraz tak groźne, staną się zupełnie niegroźne. [390] Ty sam nie masz się czego obawiać, bo Chremes z całą pewnością nie da ci córki za żonę. Jednak mimo zgody na to małżeństwo nie zmieniaj swoich przyzwyczajęń, żeby i Chremes nie zmienił swego zdania.

Powiedz ojcu, że zgadzasz się na ślub, a nie będzie miał prawa złościć się na ciebie, choćby nawet chciał. Nie wierz w skuteczność postawy: „takim charakterem łatwo obwaruję się przed małżeństwem [395] – nikt nie wyda za mnie swojej córki”, bo ojciec raczej znajdzie dla ciebie jakąś biedną dziewczynę, niż pozwoli, byś się marnował u Glykerki.<sup>56</sup> A tak, kiedy zobaczy, że bez emocji podchodzisz do sprawy,

<sup>55</sup> TĘ MI ODBIORĄ, A TU MI SIĘ DOBIORĄ (*ab illa excludar, hoc concludar*) – dosł. „z tą mnie rozłączą, tu zostanę zamknięty”, przy czym czasownik *concludere* pojawia się zwykle w metaforach oznaczających zamykanie dzikich zwierząt, tzn. pozbawianie ich wolności, co w omawianej sytuacji oznacza przymus małżeństwa.

<sup>56</sup> ZNAJDZIE DLA CIEBIE JAKĄŚ BIEDNĄ DZIEWCZYNĘ, NIŻ POZWOLI, BYŚ SIĘ MARNOWAŁ U GLYKERKI (*inveniet inopem potius, quam te corrumpi sinat*) – ożenek z dziewczyną bez posagu był mniejszym złem niż związek z Glykerką, która jako *peregrina*, czyli cudzoziemka, nie posiadała ateńskiego obywatelstwa. Jednak w oczach rzymskiego odbiorcy Simon musiałby być bardzo zdeterminowany, by ożenić syna z biedną panną, gdyż umowa o posag była jedynym dokumentem stwierdzającym legalnie zawarte małżeństwo. W jednej z komedii Plauta (*Trin.* 690–691) Lesbonicus gotów jest poświęcić wszystko, by wyposażyć swoją siostrę w posag, gdyż jak mówi: *me germanam meam sororem in concubinatum tibi, si sine dote dem, dedisse magis quam in matrimonium* – „jeśli dałbym ci swoją siostrę bez posagu, to raczej jako nałożnicę niż jako żonę”. Por. także niżej, w. 950–951.

przestanie się tym zajmować i spokojnie będzie szukać dla ciebie innej żony. Tymczasem szczęśliwy los ci dopomoże.

PAMFIL

I ty w to wierzysz?

DAWUS

Nie ma żadnej wątpliwości.

PAMFIL

Uważaj, w co mnie pakujesz!

DAWUS

Będziesz wreszcie cicho?

PAMFIL

Powiem ojcu, że się zgadzam. Trzeba tylko uważać, by nie odkrył, że mam dziecko<sup>57</sup> z Glycerką. [400] Obiecałem je uznać.

DAWUS

Szalony pomysł!

PAMFIL

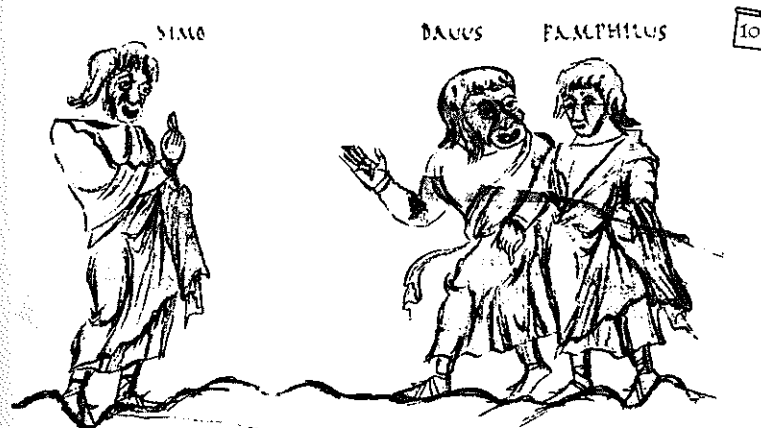
Błagała mnie, bym dał słowo, gdyż dzięki temu będzie pewna, że jej nie opuszczę.

DAWUS

O tym się jeszcze pomyśli. A tymczasem ojciec nadchodzi. Nie daj mu poznać, że coś cię trapi.

<sup>57</sup> DZIECKO (*puerum*) – dosł. „chłopca”, ale rzeczownika tego powszechnie używano w znaczeniu ‘dziecko’, ponieważ łacina nie znała l.poj. dla rzeczownika *liberi* ‘dzieci’. Choć z językowego punktu widzenia nie moglibyśmy w pełni być przekonani, że Glycerka urodziła syna, to jednak obyczajowość epoki i konwencja palliaty dają taką pewność. Przede wszystkim płęć żeńska dziecka byłaby szeroko komentowana na scenie jako rzecz wyjątkowa (wszystkie dzieci biorące udział w tragediach są płci męskiej); zob. Eurypides (*Alc.*, *Med.*, *Tr.*), Seneka Młodszy (*Agam.*, *Med.*, *Herc.fur.*, *Tr.*). Ponadto znaczenie społeczno-polityczne takiego potomstwa byłoby mniejsze, a zatem mniej dramatyczne okazałyby się losy kochanków, bo ewentualne ich rozłączenie nie wpłynęłoby na losy syna – przyszłego obywatela Aten.

## Scena 4



Od strony forum do Pamfila i Dawusa  
zbliża się Simon.

SIMON

do siebie

Wróciłem, żeby zobaczyć, co Dawus i mój syn razem knują.

DAWUS

do Pamfila

On jest pewien, że nie zgodzisz się na małżeństwo. [405] Właśnie wraca z jakiegoś ustronnego miejsca, gdzie sobie wszystko obmyślił. Sądzi, że znalazł argumenty, które cię powalą. Postaraj się nie stracić głowy.

PAMFIL

Zebym tylko umiał, Dawusie.

DAWUS

Wierz mi, Pamfilu, że ojciec dzisiaj nie powie na ciebie choćby jednego złego słowa, [410] jeśli zgodzisz się na małżeństwo.

## Scena 5

11



Zaraz za Simonem od strony forum nadchodzi Birriasz.  
Z boku sceny pozostają Pamfil i Dawus.

BIRRIASZ

*do siebie*

Mój pan kazał mi wszystko rzucić i mieć teraz na oku Pamfila. Mam się dowiedzieć, co zrobi w sprawie tego wesela. Dla tego przychodzę tu w ślad za Simonem. Ale oto i sam Pamfil, a przy nim Dawus. No, to do dzieła. [415]

*Chowa się, by podsłuchać rozmowę.*

SIMON

*widząc Pamfila i Dawusa, do siebie*

Widzę, że są tu obaj.

DAWUS

*do Pamfila*

Cóż, trzymaj się!

SIMON

*do Pamfila*

Pamfilu!

DAWUS

*do Pamfila*

Popatrz na niego, jakbyś go dopiero co zobaczył.

PAMFIL

*do Simona*

Ach, to ty, ojczy.

DAWUS

*cicho*

Dobrze.

SIMON

Tak, jak ci mówiłem, chcę, żebyś się dziś ożenił.<sup>58</sup>

BIRRIASZ

*do siebie*

Boję się, co odpowie i czy to będzie z korzyścią dla nas.

PAMFIL

Ani w tej, ani w żadnej innej sprawie nie będę ci się sprzeciwiać.

BIRRIASZ

*do siebie*

Hę?! [420]

DAWUS

*do siebie*

Zaniemówił.

BIRRIASZ

*do siebie*

Co on powiedział?!

<sup>58</sup> CHCĘ, ŻEBYŚ SIĘ DZIŚ OŻENIŁ (*hodie uxorem ducas... volo*) – Simon powtarza nie tylko swoje własne słowa (w. 254), ale przede wszystkim kwestię, którą wcześniej przewidział Dawus (w. 388).

SIMON

Postępujesz, jak należy, skoro chętnie spełniasz moje polecenia.

DAWUS

do siebie

A co, nie miałem racji?

BIRRIASZ

do siebie

O ile dobrze słyszę, to mojemu panu właśnie żona przeszła koło nosa.

SIMON

Idź już do środka, żebyś był gotowy, kiedy przyjdzie czas.

PAMFIL

Dobrze.

*Pamfil wchodzi do domu Simona.*

BIRRIASZ

do siebie

Teraz już nikomu nie można wierzyć! [425] To prawda, co się powszechnie mówi, że „każdy bardziej dba o swoje niż o cudze”. Widziałem tę dziewczynę i pamiętam, jaka mi się wydała piękna. Dlatego rozumiem Pamfila, że woli, by spała w jego ramionach niż w objęciach mojego pana. [430] Pójdę powiedzieć o tym Charinusowi, a kiedy tę złą nowinę dostanie, to mnie się też dostanie.<sup>59</sup>

*Birriasz odchodzi w kierunku forum.*

<sup>59</sup> KAŻDY BARDZIEJ DBA O SWOJE NIŻ O CUDZE (*omnis sibi malle melius esse quam alteri*) – dosł. „każdy woli lepiej dla siebie niż dla kogoś innego”; echo sentencji wyrażonej przez Eurypidesa (*Med.* 84; przekład J. Łanowski): *ὅς πᾶς τις αὐτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ* (*hos pās tis hautón tou pélas mállon philei*) – „każdy siebie woli od swych bliskich”. Podobne zdanie można też znaleźć wśród sentencji Menandra (*Sent.* 814): *φιλεῖ δ' ἑαυτοῦ πλείον οὐδέεις οὐδένα* (*philei d' heautoú pleion oudéis oudéna*) – „Nikt nikogo nie kocha bardziej niż siebie”. ■ KIEDY TĘ ZŁĄ NOWINĘ DOSTANIE, TO MNIE SIĘ TEŻ DOSTANIE (*pro hoc malo mihi det malum*) – dosł. „za to zło złem mi odptaci”; niewolnik zdaje sobie sprawę, co czeka posłańca, który przynosi złe wieści. Żart opiera się na podwójnym znaczeniu wyrazu *malum*: ‘zła wiadomość’ oraz ‘chłosta’.

## Scena 6



*Na scenie pozostają Simon i Dawus.*

DAWUS

do siebie

Teraz myśli, że szykuję na niego jakiś nowy podstęp i tylko dlatego jeszcze tu zostałem.

SIMON

do Dawusa

No i cóż to mój Dawus powie?

DAWUS

Nic więcej niż przedtem.<sup>60</sup>

SIMON

Co, nic? Hm?

DAWUS

Zupełnie nic.

<sup>60</sup> NIC WIĘCEJ NIŻ PRZEDTEM (*aeque quicquam nunc quidem*) – Dawus już wcześniej (w. 185) zdecydowanie odmówił jakichkolwiek wyjaśnień na temat zachowania Pamfila.

SIMON

Spodziewałem się, że jednak... [435]

DAWUS

*do siebie*Czuję, że poszło nie po jego myśli... Ale chłopca<sup>61</sup> dopadło!

SIMON

Możesz mi powiedzieć prawdę?

DAWUS

Nic prostszego.

SIMON

Skoro spotyka się z tą cudzoziemką,<sup>62</sup> to czy nie jest ani trochę zły, że musi żenić się z inną?

DAWUS

Na Herkulesa, nie! A jeśli nawet, to pocierpi dwa, trzy dni... [440] Wiesz, jak jest... Potem mu przejdzie. Już on sobie dobrze wszystko przemyślał.

SIMON

To mi się podoba.

DAWUS

Romansował, póki to uchodziło i póki wiek pozwalał, ale zawsze skrycie. Jak na uczciwego człowieka przystało, zadbał, by nigdy z tego powodu nie spadła na niego żadna hańba. [445] Teraz trzeba mu żony, więc serce skierował ku żonie.

SIMON

A jednak wydaje mi się trochę smutny.

<sup>61</sup> CHŁOPA (*virum*) – Dawus wyraża się w tonie ironicznym. Ręczownicy *vir* i *homo* często pojawiają się zamiast zaimka, ale *homo* zawsze z odrobiną podziwu, a *vir* – z odcieniem lekceważenia.

<sup>62</sup> SPOTYKA SIĘ Z TĄ CUDZOZIEMKĄ (*consuetudinem hospitae*) – Simon celowo umniejsza znaczenie tego związku, by skłonić Dawusa do wyjaśnień. Dlatego właśnie relacje między kochankami określa jako *consuetudo* ‘spotykanie się, luźna znajomość’ (zob. w. 110), a nie jako *amor* ‘miłość’, samą dziewczynę zaś nazywa *hospita* ‘cudzoziemka’, a nie *meretrix* ‘hetera’, co nawet w ustach Ateńczyka jest odrobinę mniej drastyczne.

DAWUS

To nie dlatego. O coś innego ma do ciebie żal.

SIMON

O co?

DAWUS

To dziecinada.

SIMON

Ale o co chodzi?

DAWUS

O nic.

SIMON

Powiedz mi, co to jest!

DAWUS

Mówi, że za bardzo oszczędzasz na tym weselu.

SIMON

Ja?

DAWUS

Ty. [450] Mówi: „Zaledwie dziesięć drachm wydał na jedzenie. Wcale nie wygląda, jakby żenił syna. Teraz będę musiał wybierać, którego z moich przyjaciół zaprosić na ucztę”. I – trzeba to powiedzieć – rzeczywiście okropnie skąpisz. To mi się nie podoba.<sup>63</sup>

SIMON

Siedz cicho. [455]

DAWUS

*do siebie*

Wyprowadziłem go z równowagi.

<sup>63</sup> DRACHM (*drachmis*) – drachma to srebrna moneta ateńska, równoważność 6 oboli (zob. wyżej, przyp. 53). Por. fragment Menandra (frg. 224 K-A), w którym biesiadnik zauważa, że nie wydaje się równych sum na bogów i na siebie samych: ofiarę składa się z owcy wartej 10 drachm, a uczta – wraz z opłatą za wino, sery, ryby, miód, aulecistki i cytryzyski – zwykle kosztuje około talenta (6000 drachm).  
 ■ TO MI SIĘ NIE PODOBA (*non laudo*) – Dawus parodiuje Simona (w. 443).

SIMON

Już ja zadbam, żeby wszystko było jak trzeba.

*Do siebie*

O co tutaj chodzi? Czego chce ten stary oszust? Bo jeśli szykuje się tu jakiś podstęp, hm... to na pewno zrodził się w jego głowie.

## AKT III

## Scena 1



13

*Od strony forum nadchodzi Myzja, prowadząc akuszerkę Lesbii.  
Simon wraz z Dawusem podsłuchują ich rozmowę.*

MYZJA

*do Lesbii*

Na Polluksa, jest dokładnie tak, jak powiedziałaś: trudno znaleźć mężczyznę, który byłby wierny. [460]

SIMON

*do Dawusa*

Czy to nie jest niewolnica tej dziewczyny z Andros? Co mówisz?

DAWUS

*do Simona*

Tak, to ona.

MYZJA

*do Lesbii*

Ale nasz Pamfil...

SIMON

*do siebie*

Co ona mówi?

MYZJA

*do Lesbii*

... dowiódł swej wierności.

SIMON

*do siebie*

Hę?

DAWUS

*do siebie*

Och, gdybyż tak on mógł stać się głuchy albo ona – niema!

MYZJA

*do Lesbii*... i rozkazał, by w jego imieniu uznać dziecko bez względu na to, co się urodzi.<sup>64</sup>

SIMON

*do siebie*

Na Jowisza, co ja słyszę?! Jeśli dziewczyna mówi prawdę, to koniec. [465]

LESBIA

*do Myzji*

Z twoich słów wynika, że to dobry chłopak.

MYZJA

Bardzo dobry. Ale chodź już do środka, żeby Glykerka nie musiała na ciebie czekać.

LESBIA

Już idę.

*Myzja i Lesbia wchodzi do domu Glykerki.*

<sup>64</sup> UZNAĆ DZIECKO BEZ WZGLĘDU NA TO, CO SIĘ URODZI (*quod peperisset iussit tolli*) – zob. wyżej, przyp. 39.

DAWUS

*do siebie*

Jak ja teraz znajdę lekarstwo na to nieszczęście?!

SIMON

*do siebie*

Co tu się dzieje? Czy on zupełnie zwariował? Dziecko z cudzoziemką? Ach, już wiem! Co za głupiec ze mnie! Prawie dałem się nabrać!

DAWUS

*do siebie*

Dał się nabrać? Ale na co? [470]

SIMON

*do siebie*

To pierwsza z tych pułapek, które na mnie zastawił Dawus. Udają, że dziewczyna rodzi, żeby tym odstraszyć Chremesa.

GLYKERKA

*głos zza drzwi domu*Junono Lucyno,<sup>65</sup> pomóż! Ratuj mnie, błagam!

SIMON

*do siebie*

O! Tak szybko? To śmieszne. Gdy tylko usłyszała, że stoję pod drzwiami, to od razu zaczęła rodzić. [475]

*Do Dawusa*

Nie dość zręcznie, Dawusie, rozłożyłeś to w czasie.

<sup>65</sup> JUNONO LUCYNO (*Iuno Lucina*) – rzymska bogini Junona z przydomkiem Lucyna była patronką światła i przyjscia na świat, narodzin. Opiekowała się rodzącyymi, które często wzywały jej opieki; zob. Gelliusz (2,23). Junona jest odpowiednikiem greckiej Hery, ale jej przydomek *Lucina* odnosi się raczej do Artemidy zwanej *Eileithya* (pierwotnie *Eileithya* była osobną boginią). Od Donata wiemy, że w greckiej *Dziewczynie z Andros* Menandra dziewczyna wzywała na pomoc Artemidę.

DAWUS

Kto? Ja?

SIMON

Co, uczennice nie nauczyły się lekcji?<sup>66</sup>

DAWUS

Nie wiem, o czym mówisz.

SIMON

*do siebie*

Gdyby tak uderzył z zaskoczenia podczas prawdziwego wesela, ależ by ze mnie zrobił pośmiewisko. Teraz jednak to on jest na wzburzonym morzu, a ja już wpływam do portu.<sup>67</sup> [480]

## Scena 2



Z domu Glykerki wychodzi Lesbia, ale nie dostrzega Simona i Dawusa.

<sup>66</sup> UCZENNICE NIE NAUCZYŁY SIĘ LEKCJI? (*immemores discipuli?*) – dosł. „niepamiętający uczniowie?”; Simon nawiązuje do swojej wcześniejszej wypowiedzi (w. 192), w której sugerował, że to Dawus jest nauczycielem (*magister*) wszystkich podstępów. Termin *discipuli* ‘uczniowie’ odnosi się zarówno do mężczyzn (Pamfil), jak i kobiet (Glykerka, Myzja, Lesbia).

<sup>67</sup> WPLYWAM DO PORTU (*in portu navigo*) – często stosowane w literaturze greckiej przysłowie: ἐν λιμένι πλέω (*en liméni pléō*) – „żegluję w porcie”, wykorzystując morze jako symbol niebezpieczeństwa, przy którym port jest spokojną przystanią; por. też niżej, w. 845, oraz *Eunuch*, w. 1038.

LESBIA

*do Archylidy znajdującej się wewnątrz domu*Canticum<sup>68</sup>

Bądź spokojna, Archylido,  
jest tak, jak powinno być,  
wszystkie znaki do tej chwili  
mówią: w zdrowiu będzie żyć.

Niechaj teraz weźmie kąpiel,  
potem daj jej wody łyk,  
tyle, ile zaleciłam,<sup>69</sup>

a ja tu powrócę w mig. [485]

Na Kastora, co za chłopiec,  
co za doskonały syn  
zrodził się dziś Pamfilowi,  
niechaj się więc cieszy nim.

Błagam bogów, by mały zdrowo się chował, skoro Pamfil okazał się szlachetnym młodzieńcem i nie poważył się skrzywdzić tej dobrej dziewczyny.

*Odchodzi w stronę forum.*

SIMON

*do Dawusa*

Któż, znając ciebie, mógłby wątpić, że to twoja robota?

<sup>68</sup> CANTICUM (w. 481–486) – jeden z dwóch fragmentów lirycznych w tej sztuce (drugi: w. 625–638); prawdopodobnie wykonywano tę partię jako piosenkę lub arie. Użyte tutaj metrum (bakcheje) było niezwykle chętnie wykorzystywane przez Plauta, który stosował je zarówno w monodiach (*Men.* 753–772; *Merc.* 335–361; *Most.* 84–100, 133–145; *Rud.* 905–919), jak i w dialogu lirycznym (*Amph.* 551–571; *Cas.* 648–705; *Pseud.* 244–257). Służyło do oddania różnych uczuć i nastrojów: od podniosłych rozważań na temat cnoty (Plaut *Amph.* 633–653) po sceny pijaństwa (*Pseud.* 1246–1247, 1251–1252). Być może również Lesbia wychyliła kielich wina po wypełnieniu swoich obowiązków. O skłonności Lesbii do mocnych trunków wspominała już Myzja (w. 229).

<sup>69</sup> ZALECIŁAM (*imperavi*) – Lesbia wydaje się bardziej kompetentna niż wcześniej sądziła Myzja. Według Donata akuszerka u Menandra zaleciła zółtka z czterech jaj, a nie napój.

DAWUS

A o co chodzi?

SIMON

Akuszerka nie wydawała poleceń, co należy zrobić z położnicą, wewnątrz domu, [490] ale dopiero kiedy wyszła, zaczęła tu, z ulicy, krzyczeć do tych kobiet, które są w środku.

O, Dawusie, aż tak mnie nie doceniasz? A może wydaję ci się głupcem, skoro chcesz mnie nabrać na tak oczywisty podstęp? Niech przynajmniej mam wrażenie, że się porządnie boisz, bym nie odkrył, jak jest naprawdę.

DAWUS

*do siebie*

Na Herkulesa, naprawdę – to on sam się oszukuje, a nie ja jego. [495]

SIMON

*do Dawusa*

Czy nie mówiłem ci, czy nie ostrzegałem, byś tego nie robił? Nie obleciał cię strach? I co dzięki temu osiągnąłeś? Czy ci uwierzyłem, że ta dziewczyna ma dziecko z Pamfilem?

DAWUS

*do siebie*

A, rozumiem jego pomyłkę i już wiem, co robić.

SIMON

Czemu nic nie mówisz?

DAWUS

A jak miałeś uwierzyć?! Przecież ktoś cię o tym wcześniej uprzedził!

SIMON

Mnie? Kto?

DAWUS

Ejże! Więc ty sam odkryłeś, że to wszystko jest udawane?

SIMON

*do siebie*

Kpi sobie ze mnie. [500]

DAWUS

Powiedziano ci o wszystkim. Jakże bowiem inaczej nabrałbyś podejrzeń?

SIMON

Jak? Po prostu cię znam!

DAWUS

To tak jakbyś powiedział, że to był mój pomysł.

SIMON

Jestem tego pewny.

DAWUS

O, Simonie, nie wiesz dokładnie, jaki jestem.

SIMON

Ja ciebie nie znam?

DAWUS

Kiedy zaczynałem opowiadać, to ty zawsze uważałeś, że ci coś wciskam.

SIMON

I pewnie niesłusznie?

DAWUS

Na Herkulesa, dlatego właśnie teraz nie odważę się wykrztusić nawet słowa. [505]

SIMON

To jedno wiem na pewno: nie było żadnego porodu.

DAWUS

A zatem rozgryźles sprawę. Niemniej za chwilę znajdziesz dziecko na swoim progu. Panie, ja ci już teraz mówię, co się dopiero zdarzy, żebyś się przygotował i żebyś potem nie twierdził, że to była rada albo podstęp Dawusa. Od razu chcę od siebie odsunąć tego rodzaju podejrzeń. [510]

SIMON

Skąd o tym wiesz?

DAWUS

Słyszałem i myślę, że tak się stanie, bo wiele rzeczy się zgadza i nasuwa mi takie przypuszczenie. Po pierwsze, dziewczyna powiedziała, że jest w ciąży z Pamfilem. To już wiadomo, że nieprawda. Następnie, gdy zobaczyła przygotowania do wesela, posłała niewolnicę po akuszerkę, a ta od razu przyniosła jakieś dziecko. [515] Tylko bowiem pokazanie ci wnuka może jeszcze przeszkodzić temu małżeństwu.<sup>70</sup>

SIMON

Co ty gadasz? Skoro przejrzałeś podstęp, dlaczego nie uprzedziłeś Pamfila?

DAWUS

A któż inny odciągał go od tej dziewczyny, jeśli nie ja? Wiemy, jak beznadziejnie ją kochał, ale teraz chce się ustatkować. [520] Zostaw to mnie. Ty zaś tak jak dotąd zajmij się przygotowaniami do wesela. Mam nadzieję, że bogowie będą nas wspierać.

SIMON

O nie, to raczej ty wejdź do środka. Czekał tam na mnie i przygotuj, co trzeba.

*Dawus wchodzi do domu Simona.  
Do siebie*

Nie przekonał mnie aż tak, bym mu we wszystko uwierzył. Nie wiem, czy to, co mówił, jest prawdą, [525] ale mało mnie to obchodzi. Najważniejsze, że syn złożył mi obietnicę osobiście.

Teraz pójde do Chremesa i poproszę, by wydał córkę za mojego chłopca. Jeśli się zgodzi, to czemu wesele nie miałoby się

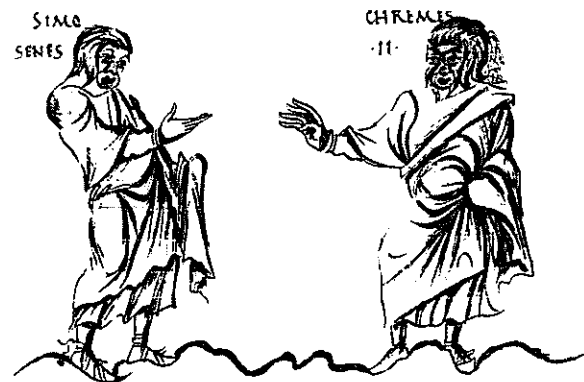
<sup>70</sup> POWIEDZIAŁA (*dixit*) – nigdzie w sztuce nie było o tym mowy. Niektórzy filologowie wskazują ów fragment jako przykład niezwykle rzadkiej u Terencjusza niekonsekwencji i niedokładności. Wydaje się jednak, że Dawus po prostu zmyśla i kłamie, co przecież wolno robić każdej postaci w sztuce bez narażania autora na zarzut niedoskonałości. ■ PRZYNIOSŁA JAKIEŚ DZIECKO (*puerum ut afferret*) – podrzucanie fałszywych dzieci, by zmusić domniemanego ojca do małżeństwa (lub łożenia na utrzymanie), jest typową cechą palliaty; zob. Terencjusz (*Eun.* 39), Plaut (*Trin.* 391–411; *Truc.* 872–876).

odbyć jeszcze dzisiaj?<sup>71</sup> A gdyby Pamfil nie chciał dotrzymać słowa, [530] bez wątpienia mam prawo go zmusić.

*Dostrzegając Chremesa*

A oto i Chremes! Nadchodzi w samą porę.

### Scena 3



*Od strony forum podchodzi do Simona Chremes.*

SIMON

Witaj, Chremesie!

CHREMES

Właśnie ciebie szukałem.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> CZEMU WESELE NIE MIAŁOBY SIĘ ODBYĆ JESZCZE DZISIAJ (*quid alias malim, quam hodie has fieri nuptias*) – w palliacie wesele często planuje się na ten sam dzień, co pogłębia dramatyzm sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, i zmusza ich do szybszego przeprowadzenia intrygi; zob. Terencjusz (*Adelph.* 645–665), Plaut (*Aul.* 261–262).

<sup>72</sup> WŁAŚNIE CIEBIE SZUKAŁEM (*o te ipsum quaerebam*) – w komediach Terencjusza postaci wpadające na scenę w gniewie nigdy nie odpowiadają na pozdrowienia i ignorują wszelkie formy grzecznościowe (np. *Adelph.* 81). Chremes jest rozżłoszczony, doszły go bowiem plotki o przygotowaniach weselnych, podejrzewa zatem, że Simon go oszukał.

SIMON

A ja ciebie. Cieszę się z twojej wizyty.

CHREMES

Kilka osób mówiło mi, a słyszeli to od ciebie, że dziś wydasz córkę za twego syna. Przychodzę więc sprawdzić, czy to ty zwariowałaś czy oni. [535]

SIMON

Posłuchaj chwilę, a dowiesz się, czego od ciebie chcę, i dostaniesz odpowiedź na swoje pytanie.

CHREMES

No, słucham. Mów, czego chcesz.

SIMON

Chremesie,<sup>73</sup> zaklinam cię na bogów i na naszą przyjaźń, która zrodziła się, gdy byliśmy jeszcze dziećmi, i wraz z wiekiem krzepła, zaklinam cię na twą jedyną córkę i mojego syna, [540] bo jego ocalenie spoczywa w twoich rękach – wspieraj mnie w tej sprawie, by już dawno zaplanowane małżeństwo zostało wreszcie zawarte.

CHREMES

Och, nie błagaj mnie! Jakby trzeba było uciekać się aż do próśb, by uzyskać ode mnie zgodę. Myślisz, że jestem teraz innym człowiekiem niż przedtem, gdy się zgodziłem na ślub? [545] Jeśli oboje znajdują szczęście w tym małżeństwie, to każ od razu szykować weselny orszak. Ale jeśli dla obojga więcej z tego wyniknie złego niż dobrego, to proszę cię, żebyś w ich wspólnym interesie rzecz przemyślał, tak jakby Filumena była twoją córką, a Pamfil moim synem.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> CHREMESIE – Simonowi bardzo zależy na przekonaniu Chremesa do zmiany decyzji w sprawie małżeństwa, a jego usilne starania zostają podkreślone kilkakrotnie apostrofą, która w oryginale zawsze znajduje się na końcu wersu (w. 550, 561, 574).

<sup>74</sup> JAKBY TRZEBA BYŁO UCIEKAĆ SIĘ AŻ DO PRÓSB, BY UZYSKAĆ ODE MNE ZGODĘ (*quasi hoc te orando a me impetrare oporteat*) – Donat opatrzył zdanie to komentarzem: „To, o co prosi przyjaciel przyjaciela, powinno być uczciwe, o to zaś, co jest uczciwe, błagać nie trzeba”. ■ KAŻ... SZYKOWAĆ WESELNY ORSZAK (*accersi iube*) – dosł. „każ wyprowadzać [żonę]”; jest to termin techniczny, używany w odniesieniu do ceremonii zaślubin (zob. także niżej, w. 581, 741; Terencjusz, *Heaut.* 948,

SIMON

Ależ ja chcę ich szczęścia i właśnie dlatego dążę do tego małżeństwa. [550] Chremesie, nie nalegałbym, gdyby fakty nie mówiły same za siebie.

CHREMES

Jakie fakty?

SIMON

Mój syn pokłócił się z Glykerką.

CHREMES

I co z tego?

SIMON

Pokłócił się tak bardzo, że podejrzewam możliwość rozstania.

CHREMES

Bajki!

SIMON

Ależ to prawda!

CHREMES

Ha Herkulesa, ja ci powiem prawdę: kłótnie kochanków przywracają miłości dawny blask.<sup>75</sup> [555]

SIMON

Cóż, więc błagam cię, zaradzmy temu, póki jeszcze czas, póki niesnaski stłumiły w Pamfilu pożądanie. Ożeńmy go, zanim przebiegłość tych kobiet<sup>76</sup> i ich udawane łzy podstępnie wzbudzą litość w złamanym sercu. [560] Chremesie, wierzę, że kiedy już pošlubi wolną dziewczynę z dobrego domu, to potem łatwiej będzie mu wy dostać się z tego bagna.

1047n.), a dokładnie oznaczający wyprowadzenie panny młodej z domu ojca i wprowadzenie jej przy muzyce i pochodniach w progi domostwa męża.

<sup>75</sup> KLÓTNIE KOCHANKÓW PRZYWRACAJĄ MIŁOŚCI DAWNY BLASK (*amantium irae amoris integratio*) – już Menander (frg. 790 K-A) zwracał uwagę na to, że kłótnie kochanków nie należy uważać za sygnał rozstania: ὀργή φιλοῦντων οἴγων τοῦ ἔργου χροῖον (*orgé philoúnton oígon ischýei chrónon*) – „gniew kochanków trwa krótko”.

<sup>76</sup> TYCH KOBIET (*harum*) – tzn. Glykerki, Myzji i Archylidy.

CHREMES

To tylko tobie tak się wydaje. A moim zdaniem to niemożliwe, żeby on dłużej utrzymywał związek z heterą albo żebym ja to tolerował.

SIMON

Skąd możesz wiedzieć, jeśli nie zaryzykujesz? [565]

CHREMES

Rzykować szczęście córki to poważna sprawa.

SIMON

Ale jedyne nieszczęście, gdyby się w ogóle zdarzyło, to – niech bogowie bronią! – separacja. Jeśli jednak Pamfil się poprawi, pomyśl tylko, ile z tego korzyści. Przede wszystkim przyjacielowi uratujesz syna, [570] sobie pozyskasz statecznego zięcia, a córce znajdziesz męża.

CHREMES

No, cóż. Jeśli jesteś pewien, że to dobre rozwiązanie, to ja nie będę stać im na drodze do szczęścia.

SIMON

Chremesie, nie bez powodu zawsze cię wysoko ceniłem.

CHREMES

Powiedz mi tylko...

SIMON

Co?

CHREMES

... skąd wiesz, że oni są teraz skłóceni? [575]

SIMON

Mówił mi o tym Dawus, a on jest wtajemniczony w ich sekrety. I zaklinał mnie, bym jak najprędzej doprowadził do tego małżeństwa. Sądziś, że nalegałby, gdyby nie był pewny, że mój syn również sobie tego życzy? Zaraz usłyszysz to od samego Dawusa.

*Woła do wnętrza domu.*

Hej, przywołajcie mi tutaj Dawusa.

*Po chwili*

Oho, widzę, że już idzie.

#### Scena 4



*Z domu Simona wychodzi Dawus.  
Na scenie wciąż pozostają Simon i Chremes.*

DAWUS

*do Simona*

Właśnie szedłem do ciebie.<sup>77</sup>

SIMON

O co chodzi? [580]

DAWUS

Dlaczego jeszcze nie ma weselnego orszaku? Już prawie zapadł wieczór.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> WŁAŚNIE SZEDŁEM DO CIEBIE (*ad te ibam*) – Dawus wręcz wpada na scenę, co zostało jeszcze podkreślone przez umieszczenie jego kwestii w połowie wersu. Niezwykle rzadko zdarza się, by nowa scena nie zaczynała się wraz z początkiem wersu. Takie wyjątki pojawiają się, gdy komediopisarz chce zaznaczyć gwałtowność wkraczającej na scenę postaci; por. Terencjusz (*Heaut.* 954; *Eun.* 1049; *Phorm.* 795; *Hec.* 767; *Adelph.* 81, 635, 958).

<sup>78</sup> JUŻ PRAWIE WIECZÓR (*advesperascit*) – zarówno w Grecji, jak i w Rzymie orszak weselny wyruszał wieczorem; zob. Katullus (62,1).

SIMON

Posłuchaj mnie wreszcie!

Wcześniej nieźle się bałem, czy nie postępujesz jak większość niewolników i nie zastawiasz na mnie jakiejś pułapki z powodu romansu mojego syna.

DAWUS

Ja miałbym tak robić?

SIMON

Tak sądziłem, dlatego pełen obaw ukrywałem to, co ci teraz powiem.

DAWUS

Co?

SIMON

Zaraz się dowiesz, [585] bo teraz już ci ufam.

DAWUS

Wreszcie poznałeś się na mnie?

SIMON

Żadne wesele nie było tutaj w planach.

DAWUS

Nie?

SIMON

Ja tylko udawałem, żeby cię wypróbować.

DAWUS

Co ty mówisz?!

SIMON

Naprawdę.

DAWUS

No, popatrz! Nigdy bym na to nie wpadł. Co za sprytny plan!

SIMON

A teraz słuchaj: kiedy kazałem ci wejść do domu, szczęśliwym trafem przyszedł tu

*wskazując Chremesa*

Chremes. [590]

DAWUS

*na stronie*

Hę? Więc to koniec z nami?!

SIMON

Powiedziałem mu to, co ty mi wcześniej powiedziałaś.

DAWUS

*na stronie*

Co ja słyszę?

SIMON

Prosiłem, żeby zgodził się na małżeństwo córki. Prosiłem, prosiłem i wkrótce go uprosiłem.

DAWUS

*na stronie*

To skończyłem!

SIMON

Hę? Co mówisz?

DAWUS

Doskonałe! Mówię, że to są doskonałe wieści.

SIMON

*wskazując Chremesa*

On nie będzie sprawy odkładał.

CHREMES

Już idę do domu. Tylko wydam dyspozycje, co ma być przygotowane, i zaraz jestem z powrotem, by wam zdać relację.

*Odchodzi do swego domu.*

SIMON

A teraz, Dawusie, ponieważ to wesele doszło do skutku jedynie dzięki tobie... [595]

DAWUS

To prawda – jedynie dzięki mnie.

SIMON

Proszę cię, wpłyn na mego syna, żeby się zmienił.

DAWUS

Na Herkulesa, zrobię, co w mojej mocy.

SIMON

Łatwo ci pójdzie, bo jest zagniewany na Glykerkę.

DAWUS

Bądź spokojny o to.

SIMON

Ale powiedz, gdzie ten Pamfil?

DAWUS

Zdziwiłbym się, gdyby nie było go w domu.

SIMON

Pójdę do niego i powiem mu o tym wszystkim, co tobie tu mówiłem.

*Wchodzi do swego domu.*

DAWUS

*do siebie*

To już po mnie. Czy jest jeszcze jakaś szansa, żeby mnie od razu nie odesłali do młyna? [600] Nie ma nawet co błagać. Wszystko zawałiłem: oszukałem pana, chłopca wpakowałem w wesele, doprowadziłem dziś do małżeństwa, na które stary nie miał nadziei, a Pamfil – ochoty. No i mam te swoje intrygi! Gdybym siedział cicho, nic złego by się nie stało!

*Widząc Pamfila w drzwiach domu*

Ale oto i Pamfil. To już koniec! [605] Och, gdybym tak mógł zapaść się pod ziemię!

## Scena 5



*Z domu Simona wychodzi Pamfil, rozglądając się za Dawusem.*

PAMFIL

*do siebie*

Gdzie jest ten łotr, który mnie zgubił?

DAWUS

*na stronie*

Już po mnie!

PAMFIL

*do siebie*

Ale muszę przyznać: słusznie mi się należało, skoro byłem taki tępy i bezmyślny, że powierzyłem swoje szczęście niewolnikowi-gadule. Teraz płacę za głupotę. Ale jemu to też nie ujdzie na sucho. [610]

DAWUS

*do siebie*

Jeśli teraz uniknę kary, to jestem pewien, że już nigdy nic złego mnie nie spotka.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> JEŚLI TERAZ UNIKNĘ KARY... (*posthac incolumem sat scio fore me, nunc si devito hoc malum*) – w zdaniu tym pobrzmiewa dalekie echo stwierdzenia Menandra (fig. 43 K-A): *ἀν θεός θέλη οὐκ ἂν ἀπολοίμην (án theós théle ouk ân apoloímen)* – „nie mogę zginąć, chyba że bóg tak zechce”.

PAMFIL

*do siebie*

Co ja teraz powiem ojcu? Jak mam wykręcić się od tego małżeństwa, skoro mu obiecałem, że się ożenię? Czy mam odwagę na taką odwagę? Nie wiem, co zrobić ze sobą.

DAWUS

*do siebie*

Ani ja ze sobą, ale robię, co w mojej mocy. Powiem mu, że coś wymyślę, żeby opóźnić to nieszczęście. [615]

PAMFIL

*dostrzegając Dawusa*

A!

DAWUS

*do siebie*

Zobaczył mnie.

PAMFIL

*do Dawusa*

Ejże, i cóż mi powiesz, dobry człowieku?<sup>80</sup> Widzisz, w jaką pułapkę wciągnąłeś mnie swoimi pomysłami?

DAWUS

Zaraz cię wyciągnę.

PAMFIL

Wyciągniesz mnie?

DAWUS

Oczywiście.

PAMFIL

Pewnie tak samo, jak przedtem.

<sup>80</sup> DOBRY CZŁOWIEKU (*bone vir*) – w kolokwialnej łacinie często posługiwano się tym protekcyjnym zwrotem w stosunku do niewolnika; zob. niżej, w. 846 oraz Terencjusz (*Adelph.* 556), Plaut (*Capt.* 954–956).

DAWUS

Nie, nie! Mam nadzieję, że lepiej.

PAMFIL

Och, miałbym ci zaufać, obwiesiu!<sup>81</sup> Potrafisz wyciągnąć mnie z bagna i odzyskać to, co już przepadło? I co, mam ci zawierzyć? Tobie? Przecież to właśnie ty, chociaż nie było żadnego zagrożenia, wpakowałeś mnie dziś w wesele! [620] A nie mówiłem, że tak będzie?

DAWUS

Mówiłeś.

PAMFIL

Wiesz, na co zasługujesz?

DAWUS

Na krzyż!<sup>82</sup> Ale daj mi chwilę, a zaraz powrócę do swej dawnej formy. Już ja coś wymyślę.

PAMFIL

E tam, nie mam czasu, by cię ukarać tak, jakbym chciał. W tej chwili muszę zadbać o siebie, a nie mścić się na tobie.

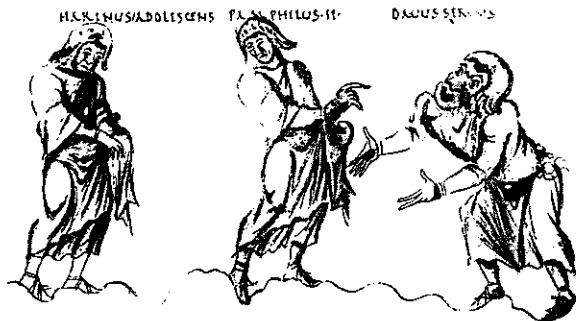
<sup>81</sup> OBWIESIU (*furcifer*) – dosł. „noszący widły”; odpowiednik polskiego „łotra”. To ulubiona inwektywa Plauta (np. *Amph.* 285, 539; *Asin.* 484–485; *Aul.* 326; *Capt.* 563, 577). Terencjusz odwołuje się tu do kary wymierzonej niewolnikom, która polegała na przywiązaniu do drewnianych wideł tworzących literę Y: głowę skazańca wkładano w rozwidlenie, a ramiona rozpinano na końcach. Nasz komediopisarz wprowadza to wyzwisło tylko cztery razy (*Eun.* 798, 862, 989).

<sup>82</sup> NA KRZYŻ! (*crucem!*) – ukrzyżowanie było najsurowszą karą w Rzymie. Wymierzano ją wyłącznie niewolnikom i tylko za przestępstwa wobec państwa. U Plauta ten rodzaj kary pojawia się niezwykle często w odniesieniu do drobnych występków względem pana, co należy tłumaczyć typową dla tego komediopisarza przesadą i tendencją do karykatury. Kara krzyża nie pojawia się nigdy u Menandra, u Terencjusza wprowadził dwukrotnie, ale wyłącznie w tej jednej sztuce (por. także niżej, w. 786). Fragment ten należy być może rozumieć w ten sposób, że Dawus, wyznaczając dla siebie karę najdotkliwszą i niewspółmierną do winy, stara się ułagodzić gniew swego Pamfila. Kiedy proponuje tę karę ponownie, mamy do czynienia z oczywistą przesadą.

## AKT IV

## Scena I

18



Na scenie pozostają Pamfil i Dawus,  
od strony forum nadchodzi Charinus.

CHARINUS  
do siebie

Canticum<sup>83</sup>

To niemożliwe, to wprost nie do wiary! [625]  
Jest ktoś tak podły, tak bez serca wcale,  
żeby się cieszyć rozpaczą bez miary?  
W cudzym nieszczęściu chce swe szczęście znaleźć?  
Są tacy ludzie? Jest ich cała chmara.  
Ci są najgorszym gatunkiem człowieka,  
gdy przez skrupuły nie umieją zaraz [630]  
komuś odmówić i próbują zwlekać.  
A kiedy przyjdzie czas dotrzymać słowa,  
to przyciśnięci przez konieczność sroga,

<sup>83</sup> CANTICUM (w. 625–638) – to drugi i ostatni fragment liryczny w tej sztuce (pierwszy: w. 481–486). Jego zadaniem jest podkreślenie emocjonalnej strony charakteru Charinusa. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że partia ta ułożona została w kretykach, tj. metrum występującym zwykle w scenach silnie nacechowanych emocjonalnie; zob. Plaut (*Asin.* 127nn.; *Cas.* 621–626; *Curc.* 147–153).

pokażą wtedy, co kto w sercu chowa:  
ze strachu wtedy odmówić już mogą.  
Bezczelnie rzucą: „A coś ty za jeden? [635]  
Co mi do ciebie? I czemu mam tobie  
oddać dziewczynę? Czy na własną będę?  
Ja najpierw muszę pomyśleć o sobie”<sup>84</sup>  
Możesz go spytać: „I jak ci tu wierzyć?  
Gdzie twoje słowo?”. Wtedy się okaże –  
brak im skrupułów, gdy mieć je należy,  
lecz gdy nie trzeba, mają ich w nadmiarze.

Co ja teraz zrobię? Mam iść do Pamfila i dochodzić swojej  
krzywdy? Mam rzucać na niego gromy? Ktoś pewnie powie:  
„To nic nie da!”. [640] Owszem, da, i to wiele. On się zdener-  
wuje, a ja przynajmniej będę miał satysfakcję.

PAMFIL  
do Charinusa

Charinusie, niechcący zgubiłem i ciebie, i siebie. Chyba że  
bogowie przyjdą nam z pomocą!

CHARINUS  
Naprawdę „niechcący”? W końcu znalazłeś pretekst i ładnie  
mi dotrzymałeś słowa.

PAMFIL  
Jak to „w końcu”?

CHARINUS  
Teraz też próbujesz mnie zagadać?

PAMFIL  
Dlaczego zagadać?

CHARINUS  
Zaraz potem, jak ci powiedziałem, że kocham Filumenę, to-  
bie też zaczęła się podobać. [645] Och, co za nieszczęście! Że  
też oceniałem twoje serce miarą swojego.

<sup>84</sup> JA NAJPIERW MUSZĘ POMYŚLEĆ O SOBIE (*proximus sum egomet mihi*) – dosł. „ja sam dla siebie jestem najbliższy”; pobrzmiewa w tym sentencja Plauta (*Trin.* 1154): *tunica propior palliost* (dosł. „tunika bliższa płaszcza”) – „bliższa koszula ciału”.

PAMFIL

Mylisz się.

CHARINUS

Wydawało ci się, że twoja radość nie będzie pełna, jeśli nie zakpisz sobie z mojego uczucia i nie zwiedzisz mnie złudnymi nadziejami? Możesz ją sobie teraz wziąć!

PAMFIL

Jak to „mogę ją sobie wziąć”? Oj, nie wiesz, w jakich jestem opatach, ile trosk mi

*wskazując Dawusa*

ten łotr zgotował swoimi radami. [650]

CHARINUS

A co w tym dziwnego, skoro brał przykład z ciebie?

PAMFIL

Nie mówiłbyś tak, gdybyś znał całą prawdę o mnie i mojej miłości.

CHARINUS

*z ironią*

Wiem, wiem. Cały czas kłóciłeś się z ojcem, a teraz on gniewa się na ciebie, że nie mógł zmusić cię dzisiaj do poślubienia Filumeny.

PAMFIL

To nie tak! Od razu widać, jak mało wiesz o moich kłopotach. [655] Wcale nie urządzano dla mnie wesela ani nikt nie proponował mi małżeństwa.

CHARINUS

Wiem, wiem. Dałeś się zmusić dobrowolnie.

*Zamierza odejść.*

PAMFIL

Zostań. Nic przecież nie wiesz.

CHARINUS

Wiem, że się żenisz z moją dziewczyną.

PAMFIL

Musisz mnie dręczyć? Posłuchaj tylko: nigdy nie przestał nalegać, [660] bym powiedział ojcu, że się ożenię. Przekonywał, prosił, aż w końcu dopiął swego.

CHARINUS

Ale kto?

PAMFIL

Dawus.

CHARINUS

Dawus?

PAMFIL

To on namieszał.

CHARINUS

Dlaczego?

PAMFIL

Nie wiem. To jedno tylko wiem, że bogowie musieli się na mnie nieźle rozgniewać, skoro go posłuchałem.<sup>85</sup>

CHARINUS

*do Dawusa*

Czy to prawda, Dawusie?

DAWUS

Prawda.

CHARINUS

Co ty mówisz, łotrze?! [665] Niech bogowie ześlą ci karę godną twoich postępów. Ejże, powiedz mi tylko: gdyby wszyscy wrogowie Pamfila chcieli go wpakować w wesela,<sup>86</sup> to czy jest jakaś bardziej skuteczna rada, której powinni mu udzielić?

<sup>85</sup> BOGOWIE MUSIELI SIĘ NA MNIE NIEŹLE ROZGNIEWAĆ, SKORO GO POSLUCHAŁEM (*mihi deos satis scio fuisse iratos, qui auscultaverim*) – powiedzenie często pojawiające się w literaturze zarówno w znaczeniu poważnym, jak i humorystycznym. Zawsze sugeruje bezmyślność, brak zdrowego rozsądku, głupotę; zob. Terencjusz (*Phorm.* 74), Horacy (*Sat.* 2,3,7).

<sup>86</sup> WPAKOWAĆ W WESELE (*coniectum in nuptias*) – Charinus jest trzecią osobą, która w odniesieniu do małżeństwa używa tego samego zwrotu; zob. wyżej, w. 602, 620.

DAWUS

Potknąłem się, ale się nie poddałem.

CHARINUS

Wiem, wiem.

DAWUS

Kiedy ta droga zawiodła, pójdziemy inną. [670] Nie myślisz chyba, że skoro na początku się nie udało, to nie ma już wyjścia z tego nieszczęścia.

PAMFIL

z ironią

Oczywiście, że nie. Głęboko nawet wierzę, że jeśli tylko niczego nie przegapisz, to z jednego wesela zrobisz mi dzisiaj dwa.

DAWUS

Służąc ci, Pamfilu, [675] muszę starać się duszą i ciałem,<sup>87</sup> dniem i nocą, i to nawet z narażeniem życia, byleby tylko ci pomóc. Do ciebie zaś należy wybaczyć mi, jeśli coś pójdzie niezgodnie z planem. Nie zawsze mi się udaje, ale przynajmniej robię, co w mojej mocy. Możesz jednak wymyślić coś lepszego, a mnie zwolnić ze służby. [680]

PAMFIL

Chciałbym, ale najpierw cofnij mnie do tego miejsca, z którego mnie zabrałeś.

DAWUS

Oczywiście.

PAMFIL

I to natychmiast!

*Chce odejść.*

DAWUS

Cóż... Zostań, zostań! Właśnie skrzypnęły drzwi<sup>88</sup> u Glykerki.

<sup>87</sup> DUSZĄ I CIAŁEM (*manibus pedibus*) – zob. wyżej, w. 161, oraz przyp. 28.

<sup>88</sup> SKRZYPNĘŁY DRZWI (*concrepuit... ostium*) – otwieraniu drzwi towarzyszył hałas skrzypiących zawiasów. W palliacie (zwłaszcza w komediach Plauta) był to

PAMFIL

*próbując odesłać Dawusa*

Nic tu po tobie.

DAWUS

*opierając się*

Myślę...

PAMFIL

Dopiero teraz?!

DAWUS

Zaraz ci coś wymyślę.

## Scena 2



Z domu Glykerki wychodzi niewolnica Myzja.

Na scenie pozostaje Pamfil,

a w głębi przysłuchują się rozmowie Charinus i Dawus.

konwencjonalny sposób na zaznaczenie, że z domu wychodzi kolejna postać. Terencjusz jednak ucieka się do tego zabiegu znacznie rzadziej; zob. niżej, w. 963, gdzie z domu wychodzi Dawus, ale nie ma informacji o charakterystycznym dźwięku otwieranych drzwi. Por. także Terencjusz (*Heaut.* 173, 613 oraz przyp. 26; *Eun.* 1029).

MYZJA

*do wnętrza domu*

Gdziekolwiek jest, już ja o to zadbam, by znaleźć twojego Pamfila i przyprowadzić go do ciebie. Tym się nie martw, moje serce.

PAMFIL

Myzja.

MYZJA

*rozglądając się*

Ktoś mnie wołał?

*Dostrzegając Pamfila*

A, to ty, Pamfilu. Świetnie, że cię widzę. [685]

PAMFIL

O co chodzi?

MYZJA

Moja pani kazała mi cię błagać, byś przyszedł do niej, jeśli ją jeszcze kochasz. Mówi, że chce cię zobaczyć.

PAMFIL

*do siebie*

Ha, to już po mnie! Kłopotom nie ma końca.

*Do Dawusa*

Tyle udreki mamy teraz ja i Głykerka. To wszystko twoja robota. Wzywa mnie, bo pewnie już słyszała, że szykują tu dla mnie wesele. [690]

CHARINUS

*do siebie, wskazując Dawusa*

Z łatwością zdołałby zamknąć całą tę sprawę, gdyby tylko ten zbój zawczasu się zamknął.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Z ŁATWOŚCIĄ ZDOŁAŁBY ZAMKNAĆ CAŁĄ TĘ SPRAWĘ, GDYBY TYLKO TEN ZBÓJ ZAWCZASU SIĘ ZAMKNAŁ (*quibus quidem quam facile potuerat quiesci, si hic quiesset*) –

DAWUS

*do Charinusa*

Super! Sponiewieraj go, bo on sam siebie nie dość zadrecza swoimi smutkami.

MYZJA

*do Pamfila*

Na Polluksa, właśnie o to chodzi. Dlatego biedna tak się teraz martwi.

PAMFIL

Myzjo, przysięgam ci na wszystkich bogów, że nigdy jej nie zostawię, nawet gdyby to oznaczało, że wszystkich ludzi będę miał przeciwko sobie. [695] Marzyłem o niej, zdobyłem ją, pasujemy do siebie. Niech więc niebo ma w opiece tych, którzy chcą siał między nami niezgodę. Nikt mi jej nie odbierze, chyba tylko śmierć.

MYZJA

*do siebie*

Mogę odetchnąć.

PAMFIL

*do Myzji*

Wyrocznia Apollina nie byłaby prawdziwsza. Jeśli możliwe, by ojciec uwierzył, że nie z mojej winy nie dojdzie do wesela, to tym lepiej. [700] Jeśli zaś nie, to pozwolę, by uwierzył, że to moja wina, a z tym pójdzie mi jak po maśle.<sup>90</sup>

aliteracja podkreśla gorycz i złość Charinusa. Dawus nie jest jednak gorszy i odpowiada młodzieńcowi z równą zawziętością i z równą aliteracją (por. wyżej, przyp. 38).

<sup>90</sup> WYROCNIA APOLLINA (*Apollinis responsum*) – dosł. „odpowiedź Apollina”; mowa o odpowiedziach udzielanych w Delfach przez Pytię, kapłankę Apollina. Wyrocznia ta słynęła na całą Grecję, a zapewne była też znana w Rzymie, jak można wnioskować z Liwiuszowej (1,56) opowieści o Lucjuszu Juniuszu Brutusie i z komedii Plauta (*Pseud.* 479–480). ■ PÓJDZIE... JAK PO MAŚLE (*in proclivi*) – dosł. „po pochyłości”; zwrot przysłowiowy, oznaczający łatwość, z jaką zsuwają się przedmioty po pochyłości. Można oddać go polskim „pójsz jak z płatka” albo „po linii najmniejszego oporu”. Podobnie jest u Plauta (*Capt.* 336): *tam hoc quidem tibi in proclivi quam imber est, quando pluit* – dosł. „tak ci to gładko się potoczy, jak deszcz, kiedy pada”.

*Do Charinusa*

No, i co myślisz o mnie?<sup>91</sup>

CHARINUS

Żeś biedak, taki sam jak ja.

DAWUS

Rozważam pewien plan.

PAMFIL

Brawo! Już ja wiem, na co cię stać.

DAWUS

Ten, który teraz wymyślę, na pewno nie zawiedzie.

PAMFIL

Ale potrzebny jest natychmiast.

DAWUS

Już jest gotowy.

CHARINUS

*do Dawusa*

Co to za plan?

DAWUS

*do Charinusa*

To dla niego, nie dla ciebie, żebyś się nie pomylił.

CHARINUS

Aha, rozumiem.

PAMFIL

*do Dawusa*

No dalej, mów, co zrobisz!

<sup>91</sup> CO MYŚLISZ O MNIE? (*quis videor?*) – przerażony Pamfil próbuje dodać sobie odwagi mową, w której buntuje się przeciwko całemu światu. Zabawne, że rozważane przez niego wyjścia tak naprawdę o niczym nie decydują. Dlatego Charinus nie jest przekonany tym wywodem i udziela niespodziewanej odpowiedzi.

DAWUS

Boję się, czy mi dnia wystarczy na samą robotę, [705] więc tym bardziej nie myśl, że mam czas, by o tym rozprawić. A zatem wynoście się stąd, bo mi przeszkadzacie.

PAMFIL

Pójdę do Glykerki.

*Wchodzi do domu Glykerki.*

DAWUS

*do Charinusa*

A ty? Co ty będziesz robić?

CHARINUS

Powiedzieć ci prawdę?

DAWUS

Oczywiście.

*Do siebie*

No, to się zacznie opowieść.

CHARINUS

Co ze mną będzie?

DAWUS

No, wiesz! Ale jesteś bezczelny. Nie wystarczy ci, że dostaniesz trochę czasu [710] dzięki temu, że opóźnił wesele?

CHARINUS

Ale Dawusie...

DAWUS

Czego chcesz?

CHARINUS

Poślubić ją.

DAWUS

Nie bądź śmieszny!

CHARINUS

*odchodząc*

Ale przyjdź do mnie, jeśli będziesz mógł mi pomóc.

DAWUS

Dlaczego miałbym przyjść? W twojej sprawie nie mam żadnego pomysłu.

CHARINUS

Ale jednak, gdyby coś...

DAWUS

Dobrze, przyjdę.

CHARINUS

Jakby co, będę w domu.

*Odchodzi w stronę forum.*

DAWUS

*do Myzji*

A ty, Myzjo, poczekaj tu na mnie chwilę, dopóki nie wrócę.

MYZJA

Po co?

DAWUS

Będziesz mi potrzebna.

MYZJA

Pośpiesz się!

DAWUS

Tak jak mówiłem, zaraz wracam. [715]

*Wchodzi do domu Glykerki.*

## Scena 3



*Na scenie pozostaje Myzja,  
ale wkrótce Dawus przynosi dziecko.*

MYZJA

*do siebie*

Niczego nie można być pewnym!<sup>92</sup> Bogowie, pomóżcie! Myślałam, że ten Pamfil jest najlepszą rzeczą, jaka przytrafiła się mojej pani: przyjaciel, kochanek, mąż – dobry na każdą okazję. A tak naprawdę: ileż trosk przysporzył dzisiaj biednej dziewczynie! Więcej teraz może stąd wyniknąć złego niż przedtem dobrego. [720] Oho, Dawus już idzie.

*Do Dawusa, który niesie niemowlę*

Mój człowieku, o co tu chodzi? O bogowie! Dokąd niesiesz to dziecko?

<sup>92</sup> NICZEGO NIE MOŻNA BYĆ PEWNYM! (*nilne esse proprium quoiquam!*) – pogląd taki był wielokrotnie wyrażany w dramacie greckim; por. Eurypides (frg. 1059): Βέβαια δ' οὐδέεις εὐτυχεῖ θνητὸς γεγώς (*Bébaia d' oudeis eutychei thnetos gegós*) – „Żaden śmiertelnik nie rodzi się szczęśliwy na zawsze”; Menander (*Sent.* 96): Βέβαιον οὐδέν ἐν βίῳ δοκεῖ πέλειν (*Bébaion oudén en bio dokei pélein*) – „Wydaje się, że w życiu nie istnieje nic pewnego”. Podobne stwierdzenia spotyka się także w łacińskich adaptacjach; por. Akcjusz (422–423): *fors dominatur, neque ulli propria in vita est* – „przypadek rządzi i nikt niczego nie może być pewny w życiu”.

DAWUS

Myzjo, do tego zadania potrzebne mi są: twoja przytomność umysłu i spryt.

MYZJA

Co zamierzasz?

DAWUS

Szybko! Weź dziecko ode mnie i połóż na progu naszych drzwi. [725]

MYZJA

O bogowie! Na ziemi?!

DAWUS

Zbierz trochę tych gałązek z ołtarza<sup>93</sup> i podłóż je.

MYZJA

Dlaczego sam tego nie zrobisz?

DAWUS

Żebym, jeśli będzie trzeba, mógł spokojnie przysiąc memu panu, że to nie ja podrzuciłem dziecko.

MYZJA

Rozumiem, ale takie skrupuły u ciebie to coś nowego. Daj. [730]

*Odbiera dziecko z rąk Dawusa.*

DAWUS

Ruszaj się szybciej, to zdążę ci jeszcze powiedzieć, jaki mam plan. Na Jowisza!

MYZJA

Co jest?

<sup>93</sup> GALĄZEK Z OLTARZA (*ex ara... verbenas*) – na scenie przed domami stał ołtarz Apollina, co potwierdzają również komedie Plauta (*Merc.* 675; *Most.* 1094). Często służył niewolnikom jako czasowa ochrona przed wymierzeniem kary, stąd w ikonografii napotykamy wizerunki niewolników siedzących na ołtarzu, gdyż miejsce to gwarantowało im czasową nietykalność. Donat podaje, że w greckim pierwowzorze Menandra w tym miejscu wspomina się o gałązkach mirty.

DAWUS

Nadchodzi ojciec Filumeny. Muszę porzucić swój wcześniejszy pomysł.

MYZJA

Nie wiem, o czym mówisz.

DAWUS

Udam, że też nadchodzę tutaj z prawej strony.<sup>94</sup> [735] Ty zaś słuchaj uważnie, byś mogła mnie poprzeć, kiedy zajdzie taka potrzeba.

*Odchodzi w kierunku forum.*

MYZJA

Zupełnie nie rozumiem, do czego zmierzasz. Ale jeśli jest coś, w czym moja pomoc może pomóc,<sup>95</sup> to zostanę. W końcu ty wiesz lepiej. Nie będę przeszkodą na drodze do sukcesu!

<sup>94</sup> Z PRAWY STRONY (*ab dextera*) – Chremes nadchodzi od strony swego domu, który – jak można wnioskować z tekstu (w. 361) – znajduje się na drodze prowadzącej na forum, a zatem wchodzi na scenę kulisą prawą od strony publiczności. Dawus mówi, że także nadejdzie z prawej strony, i potem rzeczywiście przychodzi z forum (w. 745). A zatem Dawus, kiedy mówi do Myzji, że powróci z prawej strony, albo musi stać tyłem do widzów, bo tylko wtedy ma prawą kulisę po swojej prawej ręce (co jest mało prawdopodobne), albo Terencjusz używa określenia stron: prawa/lewa z punktu widzenia publiczności, a nie aktora. Rodzi się jednak pytanie, którym wyjściem Dawus opuścił scenę, by nie spotkać się z nadchodzącym Chremesem. Nie może wyjść lewą kulisą, bo ta zgodnie z konwencją palliaty prowadzi do portu lub na wieś. Mógłby skorzystać z bocznej uliczki na tyłach domu (*angiportum*), którą komedia rzymska posługiwała się, ilekroć jakaś postać miała pojawić się nie tym wyjściem, gdzie wcześniej zniknęła; por. Terencjusz (*Eunuch*, przyp. 123; *Phorm.* 891). Jednak komediopisarz nie wspomina o takim rozwiązaniu. Prawdopodobnie zatem wyszedł prawą kulisą, ale nie spotkał się z Chremesem, gdyż pomiędzy opuszczeniem sceny przez Dawusa i pojawieniem się starca następuje krótka przerwa, wypełniona trzema wersami wypowiedzi Myzji. W palliacie tego rodzaju przerywniki często oddzielały wejścia i zejścia postaci, które nie powinny się spotkać na scenie; np. monolog Dawusa (w. 206–227) sprawia, że Simon i Myzja nie spotykają się; monolog Chremesa (*Heaut.* 167–174) oddziela jego rozmowy z Menedemem od pogawędki z Klitifonem; wypowiedź Menedema (*Heaut.* 502–507) wypełnia czas między zniknięciem a ponownym pojawieniem się Chremesa; rozważania Chremesa o wydatkach (*Heaut.* 835–841) pozwalają Syrusowi i Menedemowi nie spotkać się w drzwiach, chociaż jeden wchodzi, a drugi wychodzi z tego samego domu.

<sup>95</sup> POMOC... POMÓC (*opera opus sit*) – często pojawiający się w komediach rzymskich przykład aliteracji; zob. Terencjusz (*Phorm.* 563); Plaut (*Poen.* 547).

## Scena 4

21



*Od strony forum nadchodzi Chremes,  
na scenie pozostaje Myzja,  
a w głębi szykujący się do wejścia Dawus.*

CHREMES

*do siebie*

Przygotowałem już, co trzeba, do ślubu mojej córki [740] i teraz wracam, by im powiedzieć, że mogą szykować weselny orszak.

*Spostrzegając dziecko leżące na progu domu Simona oraz Myzję*

A to co? Na Herkulesa, dziecko!

*Do Myzji*

Kobieto, czy to ty je tu położyłaś?

MYZJA

*do siebie*

No i gdzież jest ten Dawus?!

CHREMES

Odpowiesz mi czy nie?

MYZJA

*do siebie*

Nigdzie go nie ma. I co ja teraz biedna zrobię?! Zostawił mnie i poszedł sobie!

DAWUS

*nadchodząc od strony forum*

O bogowie, pomocy! Jakie tłumy na forum! Jak tam się kłócić! [745] A jaka drożyzna!

*Do siebie*

Już nie wiem, co jeszcze powiedzieć.

MYZJA

*na stronie do Dawusa*

Na bogów, jak mogłeś mnie tu samą...

DAWUS

*głośno, patrząc na dziecko*

Hę, a co to za komedia? Ejże, Myzjo, skąd to dziecko? Kto je tutaj przyniósł?

MYZJA

*do Dawusa*

Zwariowałeś, że mnie o to pytasz?

DAWUS

A kogo mam pytać, skoro nikogo więcej tu nie widzę?

CHREMES

*do siebie*

Ciekawe, skąd to dziecko tutaj? [750]

DAWUS

Powiesz mi, o co pytam?

*Chwyta ją silnie za ramię.*

MYZJA

Auuua!<sup>96</sup>

DAWUS

*cicho do Myzji*Chodź tutaj, na prawo!<sup>97</sup>*Przechodzą na stronę.*

MYZJA

*głośno*

Oszalałeś?! Przecież to właśnie ty sam...

DAWUS

*cicho*

Pożałujesz, jeśli powiesz choć słowo więcej ponad to, o cię pytam.

*Głośno*

Chcesz mnie obrazić? Skąd to dziecko – mów szczerze!

MYZJA

*głośno*

Od nas.

<sup>96</sup> AUUUA! (*au!*) – wykrzyknik charakterystyczny dla kobiet, wyrażający zaskoczenie, oburzenie, ból. Zapewne Dawus dość brutalnie odciągnął Myzję od Chremesa, by mógł z nią spokojnie porozmawiać, bez obawy, że zostanie podłuchany.

<sup>97</sup> NA PRAWO (*ad dexteram*) – jeśli założymy, że dom Simona, a zatem miejsce, gdzie położono dziecko, jest pierwszy od prawej (od strony widzów), to Chremes zatrzymuje się po prawej stronie sceny. Dawus więc, gdy chce odciągnąć Myzję, przeprowadza ją na stronę lewą, czyli swoją prawą. Takie rozwiązanie można by jednak przyjąć tylko wtedy, gdy uznamy, że Dawus wygłasza wers 735 odwrócony tyłem (por. wyżej, przyp. 94). Jeśli jednak Terencjusz używa określeń kierunków z punktu widzenia publiczności, to Dawus, chcąc odciągnąć Myzję od Chremesa, prowadzi ją ku prawej kulisie. Powstaje zatem pytanie, jak usytuowane są domy Simona i Glykerki na scenie. Jeśli Dawus, chcąc być jak najdalej od Chremesa,

DAWUS

*z ironią, głośno*

Ha, ha, ha! Naprawdę dziwne, że taka kobieta jak hetera robi tak bezwstydną rzecz! [755]

CHREMES

*do siebie*

Aha, jeśli dobrze rozumiem, to niewolnica tej dziewczyny z Andros.

DAWUS

*głośno*

Macie nas za idiotów, z których można tak sobie zartować?

CHREMES

*do siebie*

Przyszedłem w samą porę.

DAWUS

*głośno*

Dalej, zabieraj to dziecko sprzed drzwi.

*Cicho*

Czekaj! Ani mi się waż ruszyć z miejsca! [760]

MYZJA

A niech cię piorun trzaśnie!<sup>98</sup> Tak straszyc biedną kobietę!

DAWUS

*głośno*

Mówię do ciebie czy nie?!

prowdzi Myzję na prawą stronę sceny, tzn., że dom Simona (z dzieckiem i Chremesem) znajduje się po stronie przeciwnej – lewej.

<sup>98</sup> NIECH CIĘ PIORUN TRZAŚNIE! (*di te eradicent*) – dosł. „niech cię bogowie wyrwą z korzeniami (unicestwią)”; niezwykle mocne przekleństwo, pojawiające się tylko w komedii; zob. Plaut (*Rud.* 1346).

MYZJA

Czego ty chcesz?

DAWUS

*głośno*

Jeszcze się pytasz? No, czyje to dziecko nam podłożyłyście?  
Gadaj mi tu zaraz!

MYZJA

Naprawdę nie wiesz?

DAWUS

*cicho*

Nieważne, co wiem! Mów tylko, o co pytam.

MYZJA

To dziecko twojego pana.

DAWUS

*głośno*

Którego?

MYZJA

Pamfila.

DAWUS

Hę? Co? Pamfila? [765]

MYZJA

A co? Nie?

CHREMES

*do siebie*

Miałem rację, że nigdy nie chciałem tego małżeństwa.

DAWUS

*głośno*

Za taki czyn powinni karać!

MYZJA

Czemu krzyczysz?

DAWUS

*głośno*

Czyż to nie ten sam dzieciak, którego widziałem, jak przyniesiono do was wczoraj wieczorem?

MYZJA

Jesteś bezczelny!

DAWUS

*głośno*

A jednak! Widziałem, jak Kantara<sup>99</sup> coś tam chowała pod płaszczem.

MYZJA

Na Polluksa, dziękuję bogom, [770] że było chociaż kilka wolno urodzonych kobiet<sup>100</sup> przy porodzie.

DAWUS

Glykerka chyba nie wie, co to za człowiek, jeśli myśli go podejść w ten sposób:

*udając głos Glykerki*

„Kiedy Chremes zobaczy na progu dziecko, nie wyda swojej córki za Pamfila”. A właśnie, że tym bardziej wyda.

CHREMES

*do siebie*

Na Herkulesa, nie zrobi tego!

<sup>99</sup> KANTARA (*Cantharam*) – imię to jest żeńską odmianą naczynia na wino (*κάνθαρος* – *kántharos*), co wyraźnie sugeruje upodobania właścicielki tego antroponimu. Pod tym względem Kantara pasuje do akuszki Lesbii i niewolnicy Archylidy; zob. wyżej, przyp. 40 oraz 68.

<sup>100</sup> KILKA WOLNO URODZONYCH KOBIEC (*aliquot... liberae*) – zgodnie z tym, co podaje Donat, Terencjusz wprowadził tutaj aluzję do rzymskiego zwyczaju, zgodnie z którym potrzeba było przy porodzie przynajmniej pięciu wolno urodzonych kobiet, by można uznać legalne pochodzenie dziecka. Świadcstwo niewolników nie miało żadnego znaczenia.

DAWUS

*głośno*

I żebyś wiedziała! [775] Jeśli nie zabierzesz dziecka, to ja je wypchnę na środek ulicy, a ciebie wepchnę w błoto.

MYZJA

Na Polluksa, ty, człowieku, chyba się upiłeś!

DAWUS

*cicho*

Jedno oszustwo pociąga za sobą następne.

*Głośno*

Już słyszałem, jak szeptano, że ta Glykerka jest z pochodzenia Atenką.

CHREMES

Co? [780]

DAWUS

*głośno*

Więc pod przymusem prawa Pamfil będzie musiał się z nią ożenić.

MYZJA

Ejże, na bogów! A co, może nie jest wolno urodzoną obywatelką Aten?<sup>101</sup>

CHREMES

*do siebie*

Nieświadomie prawie wpakowałem się w tę hecę.

DAWUS

*rozglądając się*

Ktoś tu gada?

<sup>101</sup> MOŻE NIE JEST WOLNO URODZONĄ OBYWATELKĄ...? (*an non civis est?*) – Dawus żartował i uważał to za jeszcze jedno oszustwo, a Myzja, znając prawdę o pochodzeniu Glykerki, dziwi się, że można mieć co do tego jakiegokolwiek wątpliwości.

*Dostrzegając Chremesa*

O, Chremes. Przychodzisz w samą porę. Posłuchaj tylko.

CHREMES

Już wszystko słyszałem.

DAWUS

Naprawdę wszystko?

CHREMES

Przecież mówię, że słyszałem, i to od samego początku.

DAWUS

Na bogów! Więc słyszałeś? [785] Co za zbrodnia! Tę kobietę trzeba natychmiast wywlec i ukrzyżować.

*Do Myzji*

Oto kim jest ten człowiek! Nie myśl sobie, że to z Dawusa tak żartowałaś.

MYZJA

*do Chremesa*

O ja biedna! Na Polluksa, nic nie skłamałam, mój panie.

CHREMES

*do Myzji*

Znam całą sprawę.

*Do Dawusa*

Simon w domu?

DAWUS

Tak.

*Chremes wchodzi do domu Simona, a Dawus z radości rzuca się Myzji na szyję.*

MYZJA

Nie dotykaj mnie, łotrze. Na Polluksa, myślisz, że nie powiem o tym wszystkim Glykerce?... [790]

DAWUS

Ejże, głupia! Nie wiesz, o co tutaj chodziło?

MYZJA

A skąd mam wiedzieć?

DAWUS

To jest przyszły teść Pamfila. Nie było innego sposobu, by się dowiedział. A przecież o to nam chodziło.

MYZJA

Trzeba mnie było uprzedzić.

DAWUS

Myślisz, że to niewielka różnica, czy robisz coś odruchowo i naturalnie, czy też odgrywając wszystko dokładnie według wcześniejszego planu? [795]

## Scena 5

22



Od strony portu nadchodzi Kriton,  
podpierając się – jak przystało na podróżnego – laską.  
Dawus i Myzja wciąż rozmawiają na scenie.

KRITON

do siebie

Powiedziano mi, że na tej ulicy mieszkała Chryzyda. Wolała w niegodny sposób dorobić się bogactw, niż żyć w swojej

ojczyźnie biednie, ale uczciwie. Cóż, teraz zmarła, a jej majątek zgodnie z prawem<sup>102</sup> przechodzi na mnie.

Dostrzegając Dawusa i Myzję

Oho, widzę jakichś ludzi. Zapytam ich.

Do Dawusa i Myzji

Witajcie. [800]

MYZJA

do siebie

O bogowie! Kogo widzę? Czy to nie ten Kriton, kuzyn Chryzydy? Tak, to on.

KRITON

O Myzjo! Witaj!

MYZJA

I ty witaj, Kritonie.

KRITON

To prawda, że Chryzyda... no, wiesz?

MYZJA

Na Polluksa, nas, nieszczęsnych, też to przybiło.

KRITON

A co u was? Jak tam? Wszystko w porządku?

MYZJA

U nas? Jak to mówią: żyjemy, jak możemy, skoro nie można tak, jakby się chciało.<sup>103</sup> [805]

<sup>102</sup> ZGODNIE Z PRAWEM (*lege*) – według ateńskiego prawa, jeśli zmarły nie zostawił testamentu i nie miał dzieci, majątek przechodził na własność najbliższych krewnych; por. Arystofanes (*Av.* 1665). Kriton był kuzynem (*sobrinus*), a zatem ze względu na stopień pokrewieństwa jemu przysługiwał spadek po Chryzydzie.

<sup>103</sup> ŻYJEMY, JAK MOŻEMY, SKORO NIE MOŻNA TAK, JAKBY SIĘ CHCIAŁO (*sic ut quis... quando ut volumus non licet*) – Donat dostrzegł źródło tej sentencji w komedii *Naszynnik* (*Plocium*) Cecyliusza Stacjusza (frg. 117): *vivas, ut possis, quando nequit, ut velis* – „żyjesz tak, jak możesz, skoro nie możesz tak, jakbyś chciał”. Myśl ta pochodzi jednak od Menandra; zob. wyżej, przyp. 44. W Grecji popularne było

KRITON

A jak tam Glykerka? Już odnalazła tu swoich rodziców?

MYZJA

Gdybyż znalazła!

KRITON

Więc jeszcze nie? W złą godzinę wybrałem się tutaj. Na Polluksa, gdybym wiedział, to bym się na krok nie ruszył z domu.

Glykerkę zawsze uważano za siostrę Chryzydy, więc to ona po niej weźmie majątek. [810] Już ja wiem z opowieści innych ludzi, z jaką łatwością i z jaką korzyścią mogę się tutaj jako cudzoziemiec procesować. Ponadto sądzę, że teraz Glykerka to ma jakiegoś przyjaciela i obrońcę, bo kiedy wyjeżdżała była z niej prawie pannica. Zaraz podniesie się krzyk, że jestem hochsztaplerem,<sup>104</sup> jakimś żebrakiem polującym na majątek. [815] Poza tym nie można dziewczyny zostawić bez grosza.

MYZJA

Co za wspaniały człowiek! Na Polluksa, Kritonie, jesteś taki jak zawsze!

powiedzenie: Ζῆν ὡς βούλεται τις (*Zén hos bouletai tis*) – „Każdy żyje, jak chce”, które odzwierciedlało ideał życia prywatnego i politycznego w Atenach. Podobną opinię znajdujemy w przypisywanym Platonowi dialogu (*Hipp.mai.* 301c): Τοιαῦτα τὰ ἡμέτερά ἐστιν οὐχ ὅσα βούλεται τις, [...] ἀλλ' ὅσα δύναται (*Toiaúta tá heméterá estin, ouch hoía bouletai tis, [...] all' hoía dynatai*) – „Nie te rzeczy człowiek może nazywać swoimi, których pragnie, lecz te, które może osiągnąć”. Echo tego stwierdzenia pobrzmiewa także u Herodasa (2,9; przekład J. Lawińska-Tyszkowska): „Nie żyjemy, jakbyśmy pragnęli, ale jak los zdarzy”.

<sup>104</sup> HOCHSZTAPLEREM (*sykophantam*) – terminem sykofanta (*sykophántes*; słowo tradycyjnie wyprowadzane od *sykon* ‘figa’ oraz *phaino* ‘wskazuję’, choć źródłosłów ten jest niepewny) określano zawodowego donosiciela w Atenach (pierwotnie był to ponoć człowiek donoszący o nielegalnym wywozie fig z Attyki), który występował z oskarżeniem publicznym z chęci zysku (otrzymywał część skonfiskowanego majątku skazanego), z motywów prywatnych bądź powodowany doraźną walką polityczną. Proceder ten stał się plagą ateńskiego sądownictwa, gdyż rola sykofanty przynosiła niemałe profity, zwłaszcza że nie cofano się przed szantażem i innymi oszustwami, stąd określenie sykofanta stało się synonimem donosiciela, szantażysty i szalbierza. Kriton doskonale orientuje się w prawie i obyczajach ateńskich, wie zatem, że bez sporu przed sądem by się nie obeszło, bo to ulubiona rozrywka Ateńczyków; por. Arystofanes (*Vesp.*). Świadom jest także, że jako cudzoziemiec szanse na wygraną miałby niewielkie.

KRITON

Zaprowadź mnie do Glykerki. Przyjechałem tu przecież, żeby się z nią zobaczyć.

MYZJA

Oczywiście!

*Kriton i Myzja wchodzi do domu Glykerki.*

DAWUS

*do siebie*

Pójdę za nimi. Nie chcę, żeby stary teraz mnie widział.

*Wchodzi do domu Glykerki.*

## AKT V

## Scena I

23



*Chremes wychodzi z domu Simona,  
a za nim podąża gospodarz.*

CHREMES

Dosyć już, Simonie, dosyć! Nie powołuj się więcej na naszą przyjaźń. [820] Dosyć już ryzykowałem. Skończ z tym błaganiem. Chciałem cię posłuchać i prawie zgubiłem swoją córkę.

SIMON

Wcale nie, Chremesie! Teraz właśnie najbardziej mi zależy i proszę cię o to, byś dotrzymał danego mi słowa.

CHREMES

Popatrz, jaki jesteś niesprawiedliwy przez te zabiegi o małżeństwo. Skoro zawsze dostajesz to, czego chcesz, [825] teraz nawet nie zastanawiasz się, o co mnie prosisz i czy są jakieś granice mojej dobrej woli. Gdybyś się zastanowił, przestałbyś mieć do mnie niesłuszne pretensje.

SIMON

Jakie pretensje?

CHREMES

Jeszcze się pytasz? Namówiłeś mnie, żebym wydał córkę za Chłoptasia, który kocha inną i wzdraga się na samą myśl o żonie, żebym zgodził się na jej poniewierkę, na małżeństwo o niepewnej przyszłości. [830] Miałem uzdrowić twojego syna jej niedolą i łzami. Dopiąłeś swego. Działalem zgodnie z twoim planem, póki się dało, ale teraz się nie da, więc daj sobie spokój. Mówią, że ta dziewczyna ma ateńskie obywatelstwo i właśnie urodziła dziecko, więc lepiej zwolnij nas ze służby.<sup>105</sup>

SIMON

Proszę cię na bogów, nie możesz wierzyć tym kobietom. Dla nich największa korzyść to przedstawić Pamfila jako degenerata. [835] Wszystkie te kłamstwa i pomówienia mają na celu nie dopuścić do małżeństwa. Przesaną, kiedy tylko zniknie przyczyna, dla której to robią.

CHREMES

Mylisz się. Sam widziałem, jak niewolnica kłóciła się z Dawusem.

SIMON

Wiem, wiem.

CHREMES

Naprawdę! Nie udawali! Żadne z nich nie miało pojęcia, że tam byłem.

SIMON

Z pewnością. Ale Dawus uprzedził mnie już wcześniej, że one tak właśnie zrobią. [840] Chciałem ci o tym powiedzieć, tylko zapomniałem.

<sup>105</sup> MAŁŻEŃSTWO O NIEPEWNEJ PRZYSZŁOŚCI (*in incertis nuptias*) – jeśli Glykerka okaże się ateńską obywatelką (a zdaniem Chremesa wszystko na to wskazuje), to zgodnie z prawem Pamfil będzie musiał się rozwieść z Filumena i ożenić z matką swego dziecka, gdyż tylko tak zmaże z siebie winę przedślubnych kontaktów seksualnych z wolno urodzoną panną. ■ NIE DA, WIĘC DAJ SOBIE SPOKÓJ (*fert: feras*) – podobna gra słów pojawia się u Terencjusza nieczęsto. Tutaj, jak podkreśla Donat, ma za zadanie pogłębiać jeszcze i tak już tragiczny ton wypowiedzi Chremesa.

## Scena 2

24



Z domu Glykerki wychodzi Dawus,  
ale w pierwszej chwili nie zauważa Chremesa i Simona.  
Niewolnik Dromon pojawi się dopiero później.

DAWUS

do wnętrza domu

Macie się już niczym nie martwić! To rozkaz!

CHREMES

do Simona

No, i masz swojego Dawusa!

SIMON

do siebie

Ale skąd on wychodzi?!

DAWUS

do wnętrza domu

Nad wszystkim czuвам ja sam i nasz gość.

SIMON

A cóż to znowu za intryga?

DAWUS

do wnętrza domu

Nigdy nie widziałem, żeby bardziej odpowiedni człowiek przyszedł w bardziej odpowiedniej chwili.

SIMON

do siebie

Kogo ten łotr tak chwali?

DAWUS

do wnętrza domu

No, to wpłynęliśmy już na płytke wody...<sup>106</sup>

SIMON

do siebie

Chyba muszę z nim pogadać! [845]

DAWUS

dostrzegając Simona

Mój pan! Co robić?

SIMON

podchodząc do Dawusa

Witaj, dobry człowieku.<sup>107</sup>

DAWUS

udając, że dopiero teraz dostrzegł ich obu

Ojej, Simon! O, i nasz przyjaciel, Chremes.

Do Simona

Wszystko już w domu gotowe.<sup>108</sup>

SIMON

Nieźle się postarałeś.

DAWUS

Możesz sprowadzić weselny orszak, kiedy zechcesz.

<sup>106</sup> Por. wyżej, w. 480.

<sup>107</sup> Por. wyżej, przyp. 80.

<sup>108</sup> WSZYSTKO JUŻ W DOMU GOTOWE (*omnia apparatus iam sunt intus*) – Dawus pamięta, że Simon kazał mu dopilnować w domu przygotowań do wprowadzenia panny młodej w trakcie weselnego pochodu (w. 523).

SIMON

Doskonale. Naprawdę tylko tego nam brakowało. A teraz gadaj mi zaraz: co robiłeś w tamtym domu?

DAWUS

Ja?

SIMON

Tak.

DAWUS

Ja?

SIMON

No tak, ty.

DAWUS

Wszedłem tam przed chwilą...

SIMON

A czy ja cię pytam kiedy? [850]

DAWUS

Razem z twoim synem.<sup>109</sup>

SIMON

To Pamfil jest w środku? Chyba zwariuję. Ejże, czy to nie ty, łotrze, mówiłeś mi, że oni są pogniewani?

DAWUS

Bo są.

SIMON

To co tam Pamfil robi?

CHREMES

*do Simona*

A jak myślisz? Pewnie się z nią kłóci.

<sup>109</sup> RAZEM Z TWOIM SYNEM (*cum tuo gnato una*) – wprowadzie Pamfil poszedł do Glykerki, ale już znacznie wcześniej (w. 708), tak więc Dawus nie mówi do końca prawdy; ale chce się wytłumaczyć przed Simonem, przerzucając oskarżenie na jego syna.

DAWUS

*do Chremesa*

Wcale nie. Zaraz ci opowiem, Chremesie, straszne rzeczy. Jakiś nieznanzy człowiek niedawno przybył do Aten.

*Wskazując dom Glykerki*

Jest tutaj. To pewny siebie oszust. [855] Na pierwszy rzut oka wydaje się ogromnie szacowny. Jego twarz ma w sobie jakąś smutną powagę, a słowa budzą zaufanie.

SIMON

*do Dawusa*

Co ty nam tutaj opowiadasz?

DAWUS

Tylko to, co sam słyszałem, jak mówił.

SIMON

No dobra! To co mówił?

DAWUS

Że wie, iż Glykerka jest ateńską obywatelką.

SIMON

Co?!

*Wołając do wnętrza swego domu*

Dromon! Dromon!<sup>110</sup>

DAWUS

O co chodzi?

<sup>110</sup> DROMON – to popularne imię niewolnika, znaczące ‘Biegacz’; por. Terencjusz (*Adelph.*; *Heaut.*), Plaut (*Asin.* 441; *Aul.* 398). Tutaj Dromon jest specjalnym typem sługi zwanym *lorarius* (‘strażnik’). Do jego obowiązków należało wykonywanie kary na innych niewolnikach; por. Plaut (*Capt.* 195–215). Postaci te zwykle pozostają na scenie nieme lub mają do wypowiedzenia kilka nieznaczących kwestii, a ich głównym zadaniem jest wprowadzenie elementów burleskowych do sztuki; por. *Eunuch*, przyp. 112. Niewolnicy tej kategorii nie pojawiają się w zachowanych sztukach Menandra, za to licznie występują u Plauta. Terencjusz wprowadził ich w sumie trzykrotnie (*Andr.* 860–865; *Eun.* 772 oraz 774–775; *Adelph.* 167–175).

SIMON

Dromon!

DAWUS

Posłuchaj...

SIMON

*do Dawusa*

Jeśli powiesz jeszcze choćby jedno słowo...

*Do wnętrza swego domu*

Dromon! [860]

DAWUS

Błagam cię, posłuchaj...

*Przed dom wychodzi ogromnej postury Dromon.*

DROMON

*do Simona*

Czego?

SIMON

*do Dromona*

Weź go za kark i wnieś do domu! Natychmiast!

DROMON

Kogo?

SIMON

Dawusa!

DAWUS

Za co?

SIMON

*do Dawusa*

Bo tak mi się podoba.

*Do Dromona*

Bierz go, mówię!

DAWUS

Ale co ja takiego zrobiłem?

SIMON

*do Dromona*

Bierz go!

DAWUS

Jeśli odkryjesz, że choć raz skłamałem, możesz mnie zabić.

SIMON

Wcale cię nie słucham. Już ja cię przetrzepię!

DAWUS

Nawet jeśli to wszystko prawda?

SIMON

*do Dawusa*

Nawet.

*Do Dromona*Dopilnuj, żeby był pod strażą i... czy ty mnie słuchasz?  
Zwiąż mu razem ręce i nogi na grzbiecie.<sup>111</sup> [865] No, dalej!*Dromon wciąga Dawusa do domu Simona.*

Na Polluksa, a teraz, póki jeszcze żyję, już ja wam obu pokażę, jak niebezpiecznie jest oszukiwać swego pana

*wygrazając w kierunku domu Głykerki, gdzie przebywa Pamfil*

i własnego ojca!

<sup>111</sup> ZWIĄŻ MU RAZEM RĘCE I NOGI NA GRZBIECIE (*quadrupedem constringito*) – w literaturze antycznej tak właśnie krępowano najgorszych zbrodniarzy. W ten sposób związano występnego Melantiosa (Homer, *Od.* 22,173–175), a także jakiegoś bohatera z tragedii Newiusza (trag. 28–29).

CHREMES

Oj, nie złość się tak!

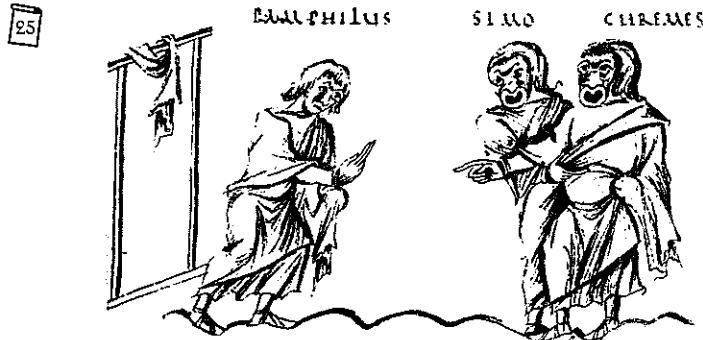
SIMON

Och, Chremesie, i to ma być synowskie przywiązanie?!<sup>112</sup>  
 Nie żal ci mnie? Tyle trudu dla takiego syna! [870]

*Wołając w kierunku domu Glykerki.*

No dalej, Pamfilu, wychodź! Pamfilu, nie wstydz się!

### Scena 3



*Na wołanie Simona z domu Glykerki wychodzi Pamfil.  
 Chremes próbuje poskromić gniew ojca na syna.*

PAMFIL

*rozglądając się*

Ktoś mnie wołał?

*Dostrzegając Simona*

Już po mnie! To mój ojciec!

<sup>112</sup> SYNOWSKIE PRZYWIĄZANIE (*pietatem gnati*) – powinności, a raczej uczucia i wzajemne relacje, jakie powinny panować w rodzinie – miłość, przywiązanie, szacunek, wierność, posłuszeństwo – starożytni określali jednym słowem: *pietas*.

SIMON

*do Pamfila*

No i co mi powiesz, ty... ty...

CHREMES

*przerywając Simonowi*

Oj, lepiej trzymaj się faktów i daruj sobie te wyzwiska.

SIMON

*do Chremesa*

Jakby coś mogło być dla niego zbyt obraźliwe!

*Do Pamfila*

Więc twierdzisz, że ta Glykerka ma ateńskie obywatelstwo?

PAMFIL

Tak mnie zapewniano. [875]

SIMON

„Tak go zapewniano!”. Bezcelność ludzka nie ma granic! Czy on się zastanawia nad tym, co mówi? Nie żałuje tego, co zrobił?

*Do Chremesa*

Spójrz: czy przynajmniej rumieni się, co można by uznać za oznakę wstydu?<sup>113</sup> To on już do tego stopnia nie panuje nad sobą, że chce, niezważając na prawa, obyczaje i wolę ojca, [880] zenić się z tą dziewczyną i ściągnąć na siebie hańbę.

PAMFIL

O, ja nieszczęśliwy!

<sup>113</sup> RUMIENI SIĘ, CO MOŻNA BY UZNAĆ ZA OZNAKĘ WSTYDU (*color pudoris signum usquam indicat*) – twierdzenie to często pojawiało się w komedii. Pochodzi od Menandra (frg. 262 K-A): Πᾶς ἐρυθρίων χρηστός μοι δοκεῖ (*Pās erythriōn chrestós einai moi dokei*) – „Wydaje mi się, że każdy, kto się czerwień, jest uczciwy”. Plaut (*Capit.* 961–962) wykorzystuje tę prawdę do stworzenia żartu. Można ją znaleźć także w innych komediach Terencjusza (*Adelph.* 643): „*erubuit, salva res est*” – „Zaczerwienił się, a więc jeszcze nie wszystko stracone”.

SIMON

*do Pamfila*

Aha, dopiero teraz to do ciebie dotarło, Pamfilu? Powinno wcześniej, dużo wcześniej, zanim przyszło ci do głowy, że musisz za wszelką cenę dostać to, czego pragniesz. Wtedy trzeba było ubolewać. [885]

*Do siebie*

Ale co ja tu jeszcze? Czemu się przejmuję? Czemu się zamarwiam? Czy mam się na starość zadreć za szaleństwem syna? A cóż to, czyż ja poniosę karę za jego winy? W żadnym razie. Niech więc sobie weźmie tę dziewczynę, niech z nią żyje! I niech niebo ma go w swojej opiece!

PAMFIL

Och, mój ojczcie!

SIMON

Co „mój ojczcie”? Przecież ty mnie już nie potrzebujesz. [890] Postarałeś się o dom, żonę i potomstwo<sup>114</sup> wbrew woli ojca. Znalazłeś też ludzi, którzy zaświadczą, że dziewczyna pochodzi z Aten. Twoje będzie na wierzchu.

PAMFIL

Ojczcie, czy mogę coś powiedzieć?

SIMON

A co ty jeszcze możesz mi powiedzieć?

CHREMES

*do Simona*

Może jednak posłuchaj.

<sup>114</sup> POTOMSTWO (*liberi*) – dosł. „dzieci”, trzeba jednak pamiętać, że łacina nie używała liczby pojedynczej tego rzeczownika, a w razie potrzeby posługiwała się wyrazem *puer* (‘chłopiec, dziecko’); zob. wyżej, przyp. 57. Rzymianie często posługiwali się l.mn. *liberi* nawet wówczas, gdy mówili o jednym dziecku; zob. Gelliusz (2,13), *Digesta* (1,16,148), podobnie zresztą jak Grecy; zob. Demostenes (57,43). Nie można jednak wykluczyć, że Terencjusz używa świadomie l.mn., by podobnie jak Plaut (*Asin.* 868) poprzez przesadę i wyolbrzymienie podkreślić gniew postaci.

SIMON

*do Chremesa*

Ja mam słuchać? Czego?

CHREMES

W każdym razie niech nam powie.

SIMON

Dobrze, niech powie. Zgadzam się. [895]

PAMFIL

Przyznaję, że ją kocham. Jeśli to jest błąd, chętnie się do niego przyznaję. Oddaję się, ojczcie, do twojej dyspozycji – nałóż karę, jaką zechcesz. Wydaj rozkaz. Życzysz sobie, żebym się ożenił? Żebym swoją dziewczynę odprawił? Jakoś to przetrzymam – tak jak potrafię. Ale proszę cię, nie myśl, że to ja ściągnąłem tego człowieka na świadka. Pozwól, że się oczyszczę z zarzutu i przyprowadzę go tutaj do was. [900]

SIMON

*do Pamfila*

Chcesz go tutaj przyprowadzić?

PAMFIL

*do Simona*

Pozwól, ojczcie.

CHREMES

*do Simona*

To rozsądne żądanie. Okaż mu wyrozumiałość.

PAMFIL

*do Simona*

Pozwól się ubłagać.

SIMON

Pozwalam.

*Pamfil idzie do domu Glykerki, by przyprowadzić Kritona.*

Zgodzę się, Chremesie, na wszystko, byle tylko przekonać się, że syn mnie nie oszukuje.

CHREMES

Nawet za wielki występek ojciec ogranicza się do niewielkiej kary.

### Scena 4



*Pamfil przyprowadza Kritona z domu Glykerki i przedstawia go Chremesowi i Simonowi.*

KRITON

*do Pamfila*

Daj spokój z tymi prośbami! I tak są trzy powody, dla których bym to zrobił: dla ciebie; dlatego że to prawda i dlatego że sam dobrze życzę Glykerce. [905]

CHREMES

*do siebie*

Kogo ja widzę? Czy to Kriton z Andros? Tak, to z pewnością on!

KRITON

Witaj, Chremesie!

CHREMES

Tak rzadko przybywasz do Aten. Co cię tu sprowadza?

KRITON

Tak wypadło.

*Wskazując Simona*

Czy to Simon?

CHREMES

Tak.

KRITON

*do Simona*

Chciałeś się ze mną widzieć?

SIMON

Ach, więc to ty twierdzisz, że Glykerka jest ateńską obywatelką?

KRITON

A ty temu przecyzysz?

SIMON

*wskazując dom Glykerki*

Zanim stąd wyszedłeś, to pewnie dobrze cię przygotowali?

KRITON

Na co?

SIMON

Jeszcze się pytasz? Myślisz, że możesz to robić bezkarnie: [910] wciągać przywoicie wychowanych i nieznających jeszcze życia chłopców w kobiece gierki; mamieć ich umysły obietnicą i namową?

KRITON

Czy ty się dobrze czujesz?

SIMON

Chcesz ślubem cementować romanse z heterami?

PAMFIL

*do siebie*

Boję się, czy ten przybysz zdoła dotrzymać pola.

CHREMES

Simonie, gdybyś znał go lepiej, nie uważałbyś tak. To dobry człowiek.

SIMON

To ma być dobry człowiek? [915] Tak mu akurat wypadło, że zjawił się właśnie dzisiaj, w dniu wesela, chociaż przedtem nigdy tutaj nie był. Naprawdę, Chremesie, trzeba mu wierzyć.

PAMFIL

*do siebie, wskazując Kritona*

Gdyby nie strach przed ojcem, to dałbym mu kilka dobrych rad, pomocnych w tej sprawie.

SIMON

Hochsztapler!

KRITON

Co?

CHREMES

*do Kritona*

On już taki jest. Daj spokój.

KRITON

Niech więc lepiej uważa na to, jaki jest. Jeśli dalej będzie gadać, co chce, usłyszysz to, czego nie chce. [920]

*Do Simona*

Czy to ja ściągnąłem na ciebie kłopoty? Czy w ogóle mam z tym coś wspólnego? Nie potrafisz ze spokojem znieść swego nieszczęścia? Łatwo można sprawdzić, czy moja opowieść jest prawdziwa.

Jakiś czas temu pewien Ateńczyk rozbił się u wybrzeży Andros. Miał przy sobie małą dziewczynkę. Przypadkiem ten biedak od razu skierował się do ojca Chryzidy.

SIMON

Będzie nam tu bajki opowiadał!

CHREMES

*do Simona*

Pozwól mu mówić. [925]

KRITON

Czy on naprawdę musi tak przerywać?

CHREMES

Mów dalej.

KRITON

Człowiek, który przyjął rozbitka, był moim krewnym. Tam u niego usłyszałem, jak nieszczęśnik mówił, że jest z Aten. Potem skonał.

CHREMES

Jak się nazywał?

KRITON

Jak się nazywał? No, szybko! Czy nie Fianasz? Hę?

*Do siebie*

A niech to!

*Głośno*

Na Herkulesa, wydaje mi się, że to był Fianasz. Jednego jestem pewien: mówił, że wywodzi się z demu Ramnus.<sup>115</sup>

CHREMES

Na Jowisza! [930]

KRITON

To wszystko słyszeli także inni ludzie z Andros.

<sup>115</sup> WYWODZI SIĘ Z DEMU RAMNUS (*Rhamnusium se aiebat esse*) – Ateńczycy w celu identyfikacji podawali imię ojca i nazwę demu (terytorialna gmina attycka, stanowiąca podstawową jednostkę administracyjną państwa), z którego pochodzili, tzw. demotikon. Przynależność do demu była dziedziczna, a więc niekoniecznie wiązała się z rzeczywistym miejscem zamieszkania. Dem Ramnus obejmował wschodnie wybrzeże Attyki, ok. 15 km na północ od Maratonu.

CHREMES

Oby moje nadzieje się spełniły. Och, powiedz mi, ta dziewczynka... Czy powiedział, że to jego dziecko?

KRITON

Nie.

CHREMES

A czyje?

KRITON

Jego brata.

CHREMES

To z pewnością moja córka!

KRITON

Co ty mówisz?

SIMON

Co ty mówisz?

PAMFIL

*do siebie*

Oj, Pamfilu, nadstaw ucha!

SIMON

*do Chremesa*

Skąd ta pewność?

CHREMES

Ten Faniasz był moim bratem.

SIMON

Wiem, wiem, znałem go.

CHREMES

Uciekając z Aten przed wojną, wyruszył w ślad za mną do Azji.<sup>116</sup> [935] Bał się tutaj zostawić dziewczynkę. Od tamtego

<sup>116</sup> UCIEKAJĄC Z ATEN PRZED WOJNĄ, WYRUSZYŁ W ŚLAD ZA MNĄ DO AZJI (*is bellum hinc fugiens meque in Asiam persequens proficiscitur*) – mowa oczywiście

czasu nie miałem żadnych wieści, co się z nim stało. Dopiero teraz...

PAMFIL

*do siebie*

Odchodzę od zmysłów. Serce mi wali ze strachu, nadziei, radości, tak niespodziewanego i niewiarygodnego szczęścia.

SIMON

*do Chremesa*

W każdym razie cieszę się, że odnalazłeś w niej swoją córkę.<sup>117</sup>

PAMFIL

Wierzę, mój ojczel!

CHREMES

Jeszcze tylko jedna rzecz tkwi mi klinem w głowie<sup>118</sup> i mnie trapi. [940]

PAMFIL

*na stronie*

Sam sobie jesteś winien, nudziarzu. Ty i te twoje wątpliwości! Szukasz dziury w całym.<sup>119</sup>

o Azji Mniejszej. Za czasów Menandra Ateny były areną licznych starć, takich np. jak dwukrotne zdobycie miasta przez Demetriosa Poliorketesa w 307 i 294 r. p.n.e. (por. także *Za karę*, przyp. 20). Na drodze z Aten na wschód, w kierunku Azji Mniejszej, leżała wyspa Andros (por. wyżej, przyp. 18).

<sup>117</sup> CIESZĘ SIĘ, ŻE ODNALAZŁEŚ W NIEJ SWOJĄ CÓRKĘ (*istam... tuam inveniri gaudeo*) – czasownik *gaudere* wyrażał gratulacje, na które uprzejmą odpowiedzią było *credo* ('wierzę'; por. niżej, tenże w. 939) jako zapewnienie, że wierzy się w szczerść gratulacji i radość ze szczęścia; zob. też Terencjusz (*Adelph.* 972). Zabawne, że gratulacje składane Chremesowi, Pamfil odczytuje jako adresowane do siebie.

<sup>118</sup> TKWI MI KLINEM W GŁOWIE (*scrupulus... restat*) – dosł. „pozostaje kamyczek”; *scrupulus* ('kamyczek') rozumiano w tym kontekście metaforycznie jako 'problem, zmartwienie, wątpliwość'. Porównanie to odwołuje się do dyskomfortu, jaki odczuwa się, gdy do buta dostanie się kamień; zob. Terencjusz (*Phorm.* 954): *iniecti scrupulum* – „zabiłem mu klina”, dosł. „wrzuciłem kamyczek [do buta]”; (*Adelph.* 228).

<sup>119</sup> SZUKASZ DZIURY W CAŁYM (*nodum in scirpo quaeris*) – dosł. „szukasz sypła w sitowiu”. Przysłowiowe powiedzenie oznaczające szukanie problemów tam, gdzie ich nie ma, gdyż sitowie trudno zasypać.

KRITON

*do Chremesa*

O co chodzi?

CHREMES

Nie zgadza się imię.

KRITON

Na Herkulesa, jak była mała, nazywała się inaczej.

CHREMES

Jak? Może pamiętasz?

KRITON

Muszę się zastanowić.

PAMFIL

*do siebie*

Mam pozwolić, by jego mama pamięć zrujnowała moje szczęście, kiedy w tej sprawie sam mogę sobie pomóc? Nie, nie pozwolę.

*Do Chremesa*

Ej, Chremesie, imię, o które pytasz, to Pazibula.

CHREMES

To jest ona!

KRITON

To jest to!<sup>120</sup> [945]

PAMFIL

To imię słyszałem od niej tysiąc razy.

SIMON

Wszyscy się cieszymy, Chremesie. I wierzę, że wierzysz<sup>121</sup> w naszą szczerłość.

<sup>120</sup> TO JEST ONA! TO JEST TO! (*ipsast. east*) – zabawnie przeprowadzone rozpoznanie, które nie tylko następuje prawie równocześnie, ale wywołuje podobne okrzyki.

<sup>121</sup> WIERZĘ, ŻE WIERZYSZ (*te credo credere*) – warto zwrócić uwagę nie tylko na powtórzenie, ale także na wyszukaną kurtuazję, z jaką Simon zwraca się do Chremesa (por. także wyżej, przyp. 117).

CHREMES

Niech mnie tak bogi kochają, wierzę.

PAMFIL

Jeszcze tylko, ojciec...

SIMON

Przekonały mnie już same fakty.

PAMFIL

Ojciec, jesteś wspaniały. A co do żony, to chyba Chremes nie zgłasza sprzeciwu, żebym ją sobie wziął, tak jak już wziąłem?

CHREMES

*do Pamfila*To jest bardzo dobry powód.<sup>122</sup> Chyba że twój ojciec jest innego zdania.

PAMFIL

Naturalnie jeszcze...

SIMON

No, oczywiście. [950]

CHREMES

A tak, Pamfilu, posag wynosi dziesięć talentów.<sup>123</sup>

PAMFIL

Zgoda.

<sup>122</sup> NIE ZGLASZA SPRZECIWU, ŻEBYM JĄ SOBIE WZIĄŁ, TAK JAK JUŻ WZIĄŁEM? CH. TO JEST BARDZO DOBRY POWÓD (*ita ut possedi, nil mutat Chremes? Ch. Causa optumast*) – od tego miejsca postaci posługują się językiem prawniczym. Pojawiają się terminy *possidere* (zob. też wyżej, w. 810) oraz *causa*, który wykorzystywano przy zawieraniu umów (*stipulatio*); zob. Plaut (*Capt.* 353): *quae caussa est qui* – „czy jest jakiś powód, by nie...”; (*Amph.* 851; *Aul.* 261). Na koniec tej transakcji Pamfil powie: *accipio* – „przyjmuję”, „zgoda” (w. 951), co jest niezbędne do uznania zawartej umowy za legalną.

<sup>123</sup> POSAG WYNOŚI DZIESIĘĆ TALENTÓW (*dos... est decem talenta*) – posag miał ogromne znaczenie przy zawieraniu małżeństw (zob. wyżej, przyp. 56), dlatego Pamfil i Simon dopominają się o niego (tak interpretuje to miejsce Donat). Chremes jest zapewne bardzo bogaty, gdyż okazuje wielką hojność. Jego imiennik z innej komedii Terencjusza (*Heaut.* 838, 940) oferuje dwa talenty. Por. także wyżej, przyp. 53.

CHREMES

Idę do córki. Hej, chodź ze mną, Kritonie, bo nie sądzę, żeby mnie poznała.

*Chremes i Kriton wchodzi do domu Glycerki.*

SIMON

*do Pamfila*

Dlaczego nie każesz jej przenieść do nas?

PAMFIL

Masz rację. To zadanie zlecę Dawusowi.

SIMON

Niemożliwe.

PAMFIL

Dlaczego?

SIMON

Bo on ma teraz większe kłopoty sam ze sobą.

PAMFIL

Co?

SIMON

Jest związany.

PAMFIL

Związany? Niedobrze.

SIMON

Nie! Dobrze go kazałem związać.

PAMFIL

Proszę, każ go uwolnić. [955]

SIMON

W porządku, niech tak będzie.

PAMFIL

Pośpiesz się.

SIMON

Już idę, idę.

*Simon wchodzi do swego domu.*

PAMFIL

*do siebie*

Co za cudowny, szczęśliwy dzień.

## Scena 5



*Od strony forum przychodzi do Pamfila Charinus.  
Za chwilę na scenie pojawi się także Dawus.*

CHARINUS

*do siebie*

Przychodzę zobaczyć, co robi Pamfil.

*Dostrzegając Pamfila*

A oto i on.

PAMFIL

*do siebie, nie widząc Charinusa*

Być może ktoś myśli, że ja tak nie myślę naprawdę, ale według mnie to właśnie prawda, że bogowie żyją wiecznie, bo mają

swoje niekończące się rozkosze. Dlatego i mnie czeka nieśmiertelność,<sup>124</sup> [960] jeśli tylko żaden smutek nie przerwie tej radości. Muszę komuś opowiedzieć, co mi się przytrafiło. Ale komu?

CHARINUS

*do siebie*

Z czego on się tak cieszy?

PAMFIL

*dostrzegając Dawusa wychodzącego z domu Simona*

Oho, jest Dawus. Nikogo na świecie bardziej nie pragnę teraz widzieć. Wiem, że tylko jego jednego moje szczęście uszczęśliwi.

## Scena 6

DAWUS

*rozglądając się*

Gdzież jest ten Pamfil?

PAMFIL

Dawusie!

DAWUS

Kto tam?

PAMFIL

To ja.

DAWUS

O, Pamfil. [965]

<sup>124</sup> WEDŁUG MNIE TO WŁAŚNIE PRAWDA, ŻE BOGOWIE ŻYJĄ WIECZNIE, BO MAJĄ SWOJE NIEKOŃCZĄCE SIĘ ROZKOSZE. DLATEGO I MNIE CZEKA NIEŚMIERTELNOŚĆ (*ego deorum vitam propterea sempiternam esse arbitror, quod voluptates eorum propriae sunt. nam mi immortalitas partast*) – myśl ta pochodzi od Epikura. Komedio pisarz jeszcze kilkakrotnie wykorzystał ten pomysł, by młodzieniec, który znalazł szczęśliwe rozwiązanie swoich miłosnych kłopotów, czuł się równy bogom; zob. Terencjusz (*Heaut.* 693; *Eun.* 551–552; *Hec.* 843).

PAMFIL

Nie wiesz, co mnie spotkało.

DAWUS

Jasne, ale za to wiem, co mnie spotkało.

PAMFIL

Ja też wiem.

DAWUS

Taki już zwyczaj, że prędzej ty się dowiesz, co złego mnie się przydarzyło, niż ja – co tobie dobrego.

PAMFIL

Moja Glykerka odnalazła swoich rodziców.

DAWUS

Co za szczęście!

CHARINUS

*do siebie*

Co?

PAMFIL

A jej ojciec nam sprzyja!

DAWUS

Czyli kto?

PAMFIL

Chremes.

DAWUS

Świetne nowiny! [970]

PAMFIL

Już nic nie stoi na przeszkodzie, by ją pojął za żonę.

CHARINUS

*do siebie*

Czy on śni o tym, czego chciał na jawie?

PAMFIL

Dawusie, co się tyczy dziecka...

DAWUS

Och, daj spokój! Na pewno jest wybrańcem bogów.<sup>125</sup>

CHARINUS

do siebie

Jeśli to prawda, to jestem uratowany. Muszę z nim pogadać.

Podchodzi do Pamfila.

PAMFIL

dostrzegając Charinusa

Co to za człowiek? Charinusie, w samą porę przychodzisz.

CHARINUS

do Pamfila

Co za szczęście!

PAMFIL

Słyszałeś?

CHARINUS

Wszystko. Ale skoro jesteś taki szczęśliwy, to zrób także coś dla mnie. [975] Teraz masz Chremesa w ręce i niczego ci nie odmówi.

PAMFIL

Pamiętam o tobie. Ale długo przyszyłoby nam tu czekać, zanim by wyszedł. Lepiej chodź ze mną do środka, bo w tej chwili jest u Glykerki.

<sup>125</sup> WYBRAŃCEM BOGÓW (*solus est quem diligant di*) – sformułowanie takie pojawia się u Terencjusza raz jeszcze (*Phorm.* 854). Chociaż greckie powiedzenie brzmiało: "Ὁν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνῄσκει νέος (*Hón hoi theoi philoúsin apothnḗskei néos*) – „Ten, kogo bogowie kochają, umiera młodo”, z pewnością Terencjusz nie to miał na myśli. Sentencję Menandra (*Dis ex.*, frg. 4 = Stobajos, *Ecl.* 4,52b,27) powtórzył także Plaut (*Bacch.* 817): *quem di diligunt adulescens moritur*. Odnosi się ona do tradycyjnego w starożytności poglądu, że wczesna śmierć przynosi wybawienie od smutków życia; zob. Ciceron (*Tusc.* 1,114n.).

Do Dawusa

A ty, Dawusie, idź do domu. Pośpiesz się, przygotuj orszak weselny, żeby przeprowadzić do nas moją żonę. Co tak stoisz? Co się gapisz?

Pamfil i Charinus wchodzi do domu Glykerki.

DAWUS

Już idę.

Do publiczności

Lepiej nie czekajcie, aż tu wyjdą. Zaręczyny będą w środku, [980] tak jak wszystkie inne sprawy, które trzeba jeszcze załatwić. Ale możecie dać oklaski!<sup>126</sup>

<sup>126</sup> BĘDA W ŚRODKU, TAK JAK WSZYSTKIE INNE SPRAWY, KTÓRE TRZEBA JESZCZE ZAŁATWIĆ (*intus transigetur, si quid est, quod restet*) – istnieje także inne, alternatywne zakończenie tej komedii (liczące 21 wersów), w którym Pamfil przekonuje Chremesa, by oddał Filumenę Charinusowi. A zatem to, co Dawus zapowiada, że zdarzy się w domu, rozgrywa się na oczach widza (od w. 976). Tę wersję przynoszą późniejsze manuskrypty, ale znana była już Donatowi, który jednak odrzucił ją jako niepochoząca od Terencjusza. Prawdopodobnie zakończenie to powstało, by usatysfakcjonować publiczność połączeniem drugiej pary kochanków, trudno jednak ustalić, kto i kiedy je dopisał. ■ MOŻECIE DAĆ OKLASKI! (*plaudite!*) – dosł. „klaszczenie”; w pozbawionym kurtyny teatrze Plauta i Terencjusza taka prośba była równocześnie sygnałem zakończenia sztuki. Zwyczaj ten był praktykowany także w greckiej komedii nowej; por. Menander (*Dysc.* 965nn.; *Mis.* 463nn.; *Sam.* 733nn.). Plaut (*Amph.* 1145–1146; *Asin.* 942–947; *Capt.* 1029–1036) wprowadza dłuższe i bardziej kwieciste umotywowane prośby o oklaski, u Terencjusza często przymówka o aplauz jest traktowana jedynie jako sygnał: w trzech komediach (*Andr.*, *Adelph.*, *Hec.*) ogranicza się tylko do *plaudite*, w pozostałych trzech (*Eun.*, *Heaut.*, *Phorm.*) rozszerza tę formułkę: *vos valet et plaudite* – „żegnajcie i klaszczcie”. Nie do końca udaje się ustalić, kto zwracał się do widzów z prośbą o oklaski. Manuskrypty odnotowują tę kwestię pod literą Ω. Jeśli wierzyć Horacemu (*Ars* 155), z żądaniem owacji zwracał się *cantor* – muzyk, który prawdopodobnie akompaniował aktorom w partiach zwanych *cantica*. Przeczy temu jednak praktyka teatralna: w wielu sztukach Plauta ostatnie zdanie wypowiada cała trupa teatralna albo jedna z postaci. Tutaj mogłby to być właśnie Dawus.

ZA KAREÇ

## Streszczenie komedii

AKT I otwiera scena ekspozycyjna, w której zdziwiony Chremes pyta swego nowego sąsiada, Menedema, o powody jego ciężkiej, wręcz niewolniczej pracy na roli (I 1). Okazuje się, że Menedem traktuje to jako rodzaj kary dla siebie (stąd tytuł) za brak wyrozumiałości wobec syna, który zakochał się w ubogiej dziewczynie, a widząc niezadowolenie ojca, zaciągnął się potajemnie do woj-ska. Menedem tak bardzo zapamiętuje się w pokucie, że odrzuca nawet zaproszenie sąsiada na uroczystość Dionizjów. Tymczasem potajemnie wraca jego syn, Kliniasz, a ponieważ zamierza spotkać się z ukochaną, zatrzymuje się u sąsiada Chremesa, z którego synem, Klitifonem, pozostaje w zażyłej przyjaźni. Powrót młodzieńca staje się dla Chremesa pretekstem, by udzielić synowi nauk, jaki powinien być stosunek syna do ojca oraz że surowość w wychowaniu może wyjść młodym ludziom tylko na dobre (I 2). Zbliżają się jednak Dionizje i cały dom Chremesa przygotowuje się do uroczystości.

AKT II ma również charakter ekspozycyjny i wprowadza na scenę pozostałe osoby dramatu. Otwiera go monolog Klitifona, komentującego uwagi ojca (II 1). Syn z goryczą zauważa, że Chremes w młodości wcale nie był lepszy od niego. Z tej wypowiedzi publiczność dowiaduje się o kłopotach młodzieńca z zachwałą, rozrzną i wymagają heterą, której oddał serce. Rozmyślania przerywa Kliniasz, niecierpliwie wyglądający powrotu niewolników wysłanych po jego ukochaną Antifilę (II 2). Lecz kiedy wreszcie nadchodzą, z ich rozmowy wynika, że jakaś panna bardzo się wzbogaciła dzięki temu, że została heterą (II 3). Początkowo Kliniasz bardzo się zmartwił, myślał bowiem, że to chodzi o Antifilę, ale sprawa natychmiast się wyjaśnia: mówili o kochance Klitifona, Bakchidzie, którą zresztą bez zgody pana także zaprosili na uroczystości Dionizjów. Aby jednak Chremes niczego nie podejrzewał, hetera ma uchodzić za kochankę Kliniasza. Właśnie przybywają Bakchida

i Antifila (II 4), która też będzie uczestniczyć w święcie jako gość matki Klitifona. Hetera w rozmowie przedstawia *credo* swego zawodu, nie ukrywając jednak przed Antifilą, że szczerze jej zazdrości: oto dziewczyna może kochać tylko jednego i być mu wierna. Niewolnik Syrus ze strachu przed Chremesem pośpiesznie wypycha wszystkich do domu, gdzie czekają już stoły zastawione do uczy.

AKT III następuje po pewnej przerwie – poprzednie sceny rozgrywały się pod wieczór, noc bohaterowie spędzili na wesołej zabawie, a o świcie Chremes biegnie do Menedema, by go zawiadomić o powrocie syna (III 1). Szczęśliwy ojciec gotów jest z radości zrobić wszystko dla swego odzyskanego chłopca, a już z całą pewnością wyposażyć go w pieniądze, by ich brak znów nie stał się przyczyną porzucenia domu. Te zapędy hamuje jednak Chremes, pouczając, że nie wolno wpaść z jednej skrajności w drugą. Jest przekonany, iż to właśnie Kliniasz kocha się w Bakchidzie, a na utrzymanie hetery potrzeba przecież znacznej gotówki, o czym miał okazję sam się przekonać podczas Dionizjów, bo spełniając zachcianki dziewczyny, prawie popadł w ruinę. Przestrzega zatem, że zbytńia pobłażliwość skłoni młodzieńca do trwonienia pieniędzy, i radzi Menedemowi, by pozwalał jedynie jakby podstępem wyłudzać od siebie drobne sumy, tak aby syn pozostawał w przekonaniu, że oszukał ojca, podczas gdy ojciec świadomie będzie mu przekazywał potrzebne kwoty. Chremes obiecuje sąsiadowi pomoc i przyrzeka znaleźć sposób na to, żeby Kliniasz dostał od Menedema pieniądze niejako podstępem, co – jak sądzi – nie będzie trudne, zwłaszcza że zauważył, iż niewolnicy knują już jakąś intrygę. Menedem, wdzięczny za radę, sentencjonalnie stwierdza, że człowiek lepiej widzi i ocenia cudze sprawy niż swoje – co staje się mottem całej komedii. Scena ta podszyta jest subtelną ironią, komicznie bowiem brzmią uwagi o surowości w ustach Chremesa, którego syn wydaje na heterę fortunę. W tym miejscu dotychczasowa komedia obyczajowa przekształca się w komedię intrygi. Na scenie pojawia się niewolnik Syrus, który mówi sam do siebie, że musi wymyślić sposób, by zdobyć pieniądze (III 2). Chremes, słysząc te słowa i myśląc, że chodzi o jakąś sumę dla Kliniasza, popiera i zachęca niewolnika, by wymyślił jakiś podstęp i pomógł chłopcu; co więcej, oferuje własne usługi i udział w intrydze. Biedny Syrus nie wie, czy jego pan mówi serio, czy kpi, a naiwny Chremes nie przypuszcza, iż pomaga niewolnikowi wydobyć pieniądze od siebie samego na miłości własnego syna. Krótkowzroczność Chremesa jest wprost zadziwiająca. Kiedy wszedłszy do domu, widzi Klitifona zalecającego się do Bakchidy, wyciąga go na zewnątrz i udziela mu

upomnienia, że nie należy wchodzić w drogę przyjacielowi i wzbudzać jego zazdrości (III 3). Dobroduszny Chremes jest bowiem pewny, że Bakchida to kochanka Kliniasza, i aby pozostawić młodych samym sobie, wysyła Klitifona na długi spacer. Tymczasem Syrus ma już gotowy plan wyłudzenia pieniędzy, który opiera się na założeniu, iż Antifila znajduje się jako zastaw u Bakchidy i heterze trzeba wypłacić pieniądze, by odzyskać dziewczynę. Chremes nie rozumie, dlaczego Menedem miałby pannę wykupić, ale Syrus nie zdąży mu odpowiedzieć, scenę przerywają bowiem hałasy zza drzwi.

AKT IV przynosi niespodziewane rozpoznanie, które jednak niezwykle komplikuje intrygę uknutą przez Syrusa. W tej części komedii następuje szereg scen granych w niezwykle szybkim tempie i powodujących niebывałe spiętrzenie nieporozumień. Rozpoczyna je żona Chremesa, która przybiega z wiadomością, że Antifila jest ich dawno porzuconą córką, i na dowód prawdziwości swych słów ma pierścionek, pozostawiony niegdyś przy niemowlęciu (IV 1). Przysłuchujący się temu Syrus rozpacza, iż jego podstęp, dzięki któremu chciał zdobyć pieniądze dla Klitifona, nie ma szans powodzenia (IV 2), teraz bowiem sam fakt, że Antifila okazała się wolno urodzona, wyzwoliły ją z wszelkich zależności wobec Bakchidy. W tej sytuacji Kliniasz nie musi dalej unikać ojca, a ten szybko się dowie, że kochanką jego syna jest właśnie Antifila. Dlatego gdy zjawia się szczęśliwy Kliniasz (IV 3), Syrus prosi go, by przenosząc się z powrotem do ojca, zabrał ze sobą także Bakchidę, gdyby ją bowiem zostawił w domu Chremesa, ten zaraz domyśliłby się, że to kochanka jego Klitifona. Kliniasz obawia się, że dalsze udawanie miłości do Bakchidy zniweczy nadzieje na małżeństwo z Antifilą. Niewolnik jednak zapewnia, że ta gra nie potrwa dłużej niż to niezbędne dla zdobycia pieniędzy, i radzi także, by nie okłamywać Menedema, tylko szczerze opowiedzieć mu o miłości do Antifili. Młodzieniec zgadza się i zabiera ze sobą całe rozbawione towarzystwo (IV 4). Przy okazji hetera, zła, że jeszcze nie dostała pieniędzy, ponagla Syrusa i sugeruje nawet przenosiny do żołnierza, sądząc, że uwaga o bogatym rywalu przyspieszy moment wypłacenia jej obiecannej sumy. Scena ta ukazuje w pełni interesowność i cynizm heter oraz metody ich działania. Syrus, obserwując cały orszak Bakchidy wynoszący się z domu Chremesa, wzdycha, że pozbycie się wydatków związanych z goszczeniem hetery będzie jego pana drogo kosztować. Komizm tej sytuacji podkreśla jeszcze sam Chremes, który nawet nie przypuszcza, że to część sprytnego planu, toteż współczuje sąsiadowi z powodu przenosin Bakchidy do niego (IV 5). Syrus, pamiętając groźby hetery, próbuje

wymyślić następny podstęp, opierający się na założeniu, iż Kliniasz chce się ożenić z Antifilą. W tej sytuacji Chremes powinien mu wypłacić zaliczkę na poczet posagu (oczywiście byłby to w przekonaniu Chremesa pretekst, by Kliniasz otrzymał pieniądze na heterę, w rzeczywistości zaś suma trafiłaby do rąk Klitifona). Staremu jednak nie podoba się taka intryga, wobec czego Syrus powraca do poprzedniego planu o zadłużeniu Antifili u hetery, na co Chremes się zgadza i zamierza wręczyć pieniądze Klitifonowi, bo sądzi, że otrzyma je Kliniasz, by opłacić swą heterę. I w istocie pieniądze trafiają do rąk hetery, ale po to, aby sfinansować miłości Klitifona, a Menedem z całą pewnością nie będzie się kwapił z ich oddaniem. Syrus pamięta, że radził Kliniaszowi przyznać się ojcu do miłości łączącej go z Antifilą, powiadamia zatem Chremesa, iż taką wersję usłyszy od swego sąsiada, Menedema, ale nie powinien uważać jej za prawdę, bo to tylko pretekst, by zdobyć pieniądze. Jak na zawołanie Klitifon wraca z przymusowego spaceru (IV 6), na który wysłał go ojciec, żeby nie przeszkadzał przyjacielowi w miłostkach, i odbiera z rąk Chremesa umówione pieniądze (IV 7), po czym razem z niewolnikiem udaje się do Bakchidy, czyli do domu sąsiada. Tymczasem stamtąd wychodzi Menedem, który po szczerej rozmowie z synem zamierza prosić sąsiada o rękę jego córki, Antifili (IV 8). Chremes jednak jest pewien, że to nowy plan Syrusa, wyśmiewa więc łatwowierność Menedema; ten czuje się rozczarowany, ponieważ cieszył się z tego małżeństwa. Obaj umawiają się grać intrygę do końca, dostarczyć Kliniaszowi pieniędzy i z tym postanowieniem każdy odchodzi do siebie.

AKT V rozpoczyna ponownie Menedem, który w domu miał okazję zobaczyć, że Klitifon zamknął się z Bakchidą, a Kliniasz patrzył na to obojętnie (V 1). Mówi o tym pojawiającemu się właśnie na scenie Chremesowi, a on dopiero teraz rozumie, jak sprytnie został oszukany. Menedem nie może sobie odmówić satysfakcji i pokpiwa z sąsiada, że tak łatwo umiał radzić innym. Obaj dochodzą do porozumienia w sprawie wesela Kliniasza z Antifilą, a ponieważ Chremes pragnie ukarać syna-kłamcę, postanawiają rozgłosić, że dziewczyna w posagu dostanie całe mienie ojca z pominięciem praw Klitifona do spadku, co oczywiście nie jest prawdą. Takie rozwiązanie oznacza jednak, że Klitifon może się uważać za podrzutka. Następne sceny stanowią próbę wpłynięcia na decyzję Chremesa: najpierw błaga go o to Klitifon i Syrus (V 2), potem żona (V 3, 4), a w końcu sam Menedem (V 5). Chremes daje się w końcu ubłagać, pod warunkiem że chłopak natychmiast się ożeni z córką znajomego. Przebacza też Syrusowi, który był autorem całej intrygi.

### Didaskalia

Tutaj zaczyna się komedia *Za karę* Terencjusza, wystawiona na *ludi Megalenses*, kiedy edylami kurulnymi byli L[ucjusz] Korneliusz Lentulus i L[ucjusz] Waleriusz Flakkus, odegrana przez L[ucjusza] Ambiwiusza Turpiona i L[ucjusza] Atyliusza z Preneste, muzykę skomponował Flakkus, niewolnik Klaudiusza, odegrana najpierw na aulosach nierównych, a następnie na dwóch aulosach praworęcznych, z greckiego oryginału autorstwa Menandra, trzecia sztuka tego autora, pokazana za konsulatu M[aniusza] Juwencjusza i T[ytusa] Semproniusza.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> DIDASKALIA – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ *LUDI MEGALENSES* – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ EDYLOWIE KURULNI – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ L[UCJUSZ] AMBIWIUSZ TURPION – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ L[UCJUSZ] ATYLIUSZ Z PRENESTE – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ FLAKKUS, NIEWOLNIK KLAUDIUSZA – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ NA AULOSACH – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ ODEGRANA NAJPIERW NA AULOSACH NIERÓWNYCH... A NASTĘPNIE... (*acta primum tibiis inparibus... deinde...*) – jest to jedyna sztuka Terencjusza, w której wyraźnie zaznaczono zmianę aulosów podczas spektaklu. ■ TRZECIA SZTUKA (III) – drugą była *Teściowa (Hecyra)*, która jednak nie została odegrana do końca, ponieważ publiczność zerwała przedstawienie. ■ ZA KONSULATU (*cos.*) – Juwencjusz i Semproniusz byli konsulami w 163 r. p.n.e.

### Streszczenie

#### G[ajusza] Sulpicjusza Apollinarisa

Kliniasz pokochał Antifilę, ale ojciec swoją surowością sprawił, że chłopak uciekł do wojska. Stary zadręczał się i żałował tego, co się stało. Niedawno syn wrócił, ale w tajemnicy przed ojcem skierował się do Klitifona. Ten zaś zakochał się w heterze Bakchidzie. Kiedy Kliniasz posłał po swą upragnioną Antifilę, przybywa Bakchida, udając, że to właśnie ona jest jego przyjaciółką, Antifila zaś ma na sobie szaty niewolnicy. W ten sposób Klitifon chce ukryć przed ojcem swoją miłość. Dzięki sztuczkom Syrusa dostaje od starego dziesięć min dla swojej heterki. Antifila okazuje się siostrą Klitifona, tę więc Kliniasz bierze za żonę. Klitifon zaś żeni się z inną.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> G[AJUSZ] SULPICJUSZ APOLLINARIS – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 2. ■ DZIESIĘĆ MIN – grecka jednostka wagi, która w rzymskiej palliacie jest równoznaczna z jednostką monetarną; zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 53.

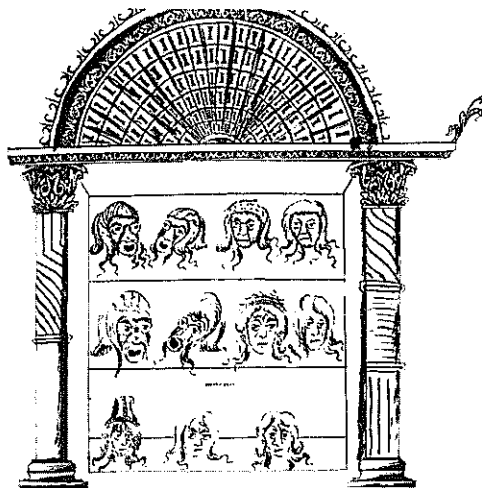
Osoby<sup>3</sup>

OSOBA WYGLASZAJĄCA PROLOG

CHREMES (*Chremes*), starzec, mąż Sostraty, ojciec Klitifona i – jak się później okaże – AntifiliMENEDEM (*Menedemus*), starzec, sąsiad Chremesa, ojciec KliniaszaKLITIFON (*Clitipho*), młodzieniec, syn Chremesa i Sostraty, brat Antifili, kochanek BakchidyKLINIASZ (*Clinia*), młodzieniec, syn Menedema, kochanek AntifiliSYRUS (*Syrus*), niewolnik ChremesaDROMON (*Dromo*), niewolnik MenedemaBAKCHIDA (*Bacchis*), hetera, ukochana ChremesaANTIFILA (*Antiphila*), dziewczyna, uważana za córkę jakiejś kobiety z Koryntu, w rzeczywistości córka Chremesa i Sostraty, siostra KlitifonaSOSTRATA (*Sostrata*), matrona, żona ChremesaPIASTUNKA (*Nutrix*), niewolnica w domu ChremesaFRYGIA (*Phrygia*), niewolnica Bakchidy

## Osoby nieme

NIEWOLNICE z orszaku Bakchidy

Rzecz dzieje się w attyckiej wiosce<sup>4</sup><sup>3</sup> Zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 4.<sup>4</sup> W ATTYCKIEJ WIOSCE – najczęściej palliata umieszcza akcję sztuki w jakimś dużym mieście (zazwyczaj w Atenach). Ta sztuka Terencjusza jest wyjątkiem, podobnie jak *Lina* (Rudens) Plauta czy *Odludek albo Mizantrop* (Dyskolos e Misanthropos) Menandra.Prolog<sup>5</sup>

PROLOGUS



Może ktoś z was się dziwi, dlaczego komediopisarz przydzielił staremu aktorowi rolę, którą zwykle grają młodzieńcy. Dlatego najpierw tę rzecz wyjaśnię, a potem wygłoszę to, po co wyszedłem tutaj na scenę. Pokażę wam dzisiaj *Heauton Timorumenos*. [5] Komedia ta jest zupełnie nowa i powstała z zupełnie nowej sztuki greckiej. Ma podwójną intrygę, składającą się z dwóch pojedynczych wątków.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> PROLOG (*Prologus*) – o prologach do komedii Terencjusza zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 5.<sup>6</sup> ROLĘ, KTÓRĄ ZWYKLE GRAJĄ MŁODZIEŃCY (*partis... quae sunt adolescentium*) – w prologach występowali zwykle młodzi aktorzy, jednak wszystko wskazuje na to, że prolog do tej komedii Terencjusza podobnie jak do pozostałych został wygłoszony przez Ambiwiusza Turpiona, szefa trupy teatralnej. Aktor wystąpił w tej roli zapewne po to, by wesprzeć swoim autorytetem poetę. Nie bez znaczenia był bowiem fakt, że publiczność słuchała odpowiedzi na krytykę z ust znanego i szanowanego Ambiwiusza. Tym też zapewne należy tłumaczyć występ Turpiona także w drugim prologu (*Hec. 10nn.*). ■ TO, PO CO WYSZEDŁEM TUTAJ NA SCENĘ (*quod veni*) – czyli by wygłosić prolog. Wprowadzie najpierw zaczyna od podania tytułu komedii i źródła jej inspiracji (w. 4–9), a potem wyjaśnia powody swojej obecności na scenie (w. 10–15), ale i tak prawdziwy prolog następuje dopiero po tych informacjach (w. 16–52). ■ POWSTAŁA Z ZUPELNICIE NOWEJ SZTUKI GRECKIEJ (*ex integra Graeca*) – tzn., że nikt przed Terencjuszem nie wykorzystał tej komedii, by jej zlatynizowaną wersję wystawić w Rzymie. Rzymianie nie znali pojęcia plagiatu, ale za kradzież uważano pobranie wynagrodzenia za adaptację komedii greckiej, która już raz została wykorzystana do takiego celu. Właśnie tego rodzaju zarzut postawiono Terencjuszowi

Wykazałem wam już, że sztuka jest nowa, i podałem, jaki nosi tytuł. Teraz powiedziałbym, kto ją napisał oraz kto stworzył jej grecką wersję, ale wydaje mi się, że większość z was już to wie.<sup>7</sup> Opo- wiem zatem w kilku słowach, dlaczego podjąłem się tej roli. [10] Poeta chciał, bym wystąpił nie tyle w jego prologu, co w jego obro- nie. Was ustanowił sędziami, a mnie – aktorem w tej sprawie. Oby tylko siła wyrazu tego aktora miała taką moc, jak siła argumentu tego, kto tę mowę napisał. [15]

Nieżyczliwi ludzie rozpuścili plotki, że nasz autor wykorzystał w kontaminacji wiele greckich sztuk po to tylko, by z nich powsta- ło kilka łacińskich. On nie przeczy, ale też nie wstydy się tego i za- pewnia, że będzie tak robić dalej. Ma za przykład dobrych kome- diopisarzy i powołując się na to, [20] uważa, że wolno mu tak postępować, skoro i oni czynili podobnie.<sup>8</sup>

podczas przygotowań do wystawienia komedii *Eunuch* (*Eun.* 23–24). ■ MA PODWÓJ- NĄ INTRYGĘ, SKŁADAJĄCĄ SIĘ Z DWÓCH POJEDYNCZYCH WĄTKÓW (*duplex quae ex ar- gumento factast simplici*) – ten dość enigmatyczny wers różnie jest interpretowany przez filologów. Początkowo uważano, że Terencjusz dodał drugi wątek do pierwo- wzoru Menandra, który zawierał pojedynczą intrygę, a bohaterami była jedna tylko para kochanków. Jednak oba wątki są ze sobą tak nierozzerwalnie splecione i tak wzajemnie się uzupełniają, iż niemożliwe wydaje się usunięcie jednego z nich bez zniszczenia fabuły całej komedii, zatem już sztuka Menandra musiała być dubelto- wa. Być może zagadkowe zdanie należy rozumieć tak, iż Terencjusz podwoił kome- dię, dodając nie tyle drugą intrygę, co drugi zestaw postaci, i to nie do fabuły, a raczej do akcji prezentowanej na scenie. Owo rozumowanie zakłada, że w greckim pierwowzorze istniały dwie pary kochanków, ale kobiety odgrywały jedynie partie nieme, podczas gdy Terencjusz pokazał całą czwórkę kochanków jako posta- ci mówiące. Za taką interpretacją przemawiałyby także analiza scen z Bakchidą i Antifilą, która wskazuje, że fragmenty te mogły być dodane przez Terencjusza, usunięcie ich nie narusza bowiem spójności intrygi. Należy także wziąć pod uwagę ewentualność, że rozważane zdanie nie odnosi się w żaden sposób do greckiego oryginału, a autor mówi tylko, iż fabuła jego komedii jest podwójna i składa się z dwóch wątków.

<sup>7</sup> WIEKSZOŚĆ Z WAS JUŻ TO WIE (*partem maxumam... scire vostrum*) – zapewne edytlowie podawali te informacje do publicznej wiadomości przed spektaklem. Praktyka tego rodzaju z pewnością nie była stosowana w czasach Plauta, który w swoich prologach podawał nie tylko tytuł sztuki i autora jej greckiej wersji, ale także własne imię. Trzeba jednak dodać, że i Terencjusz dwukrotnie wymienia au- tora greckiego oryginału (*Andr.* 9; *Eun.* 20).

<sup>8</sup> NIEŻYCHLIWI LUDZIE (*malevoli*) – do grona krytyków należał przede wszystkim Luscjusz z Lanuwium, określany przez Terencjusza zawsze jako *malevolus vetus poeta* – „nieżyczliwy stary poeta”; zob. niżej w 22 oraz Terencjusz (*Andr.* 7 i przyp. 6). Nie wiemy, kto jeszcze był nieprzychylny poecie, być może użycie tutaj liczby mnogiej jest wyrazem retorycznej przesady, podobnie jak określenie „wiele greck- kich sztuk” w sytuacji, gdy poeta napisał jedynie *Dziewczynę z Andros* (*Andria*)

Ponadto nieżyczliwy stary poeta rozgłasza wszędzie, że nasz au- tor zaczął uprawiać sztukę dramatyczną niespodziewanie i nagle, a do tego polegając raczej na talencie przyjaciół, niż ufając swoim własnym zdolnościom. Toteż wasz osąd i wasza ocena będą miały tutaj dużą wagę.<sup>9</sup> [25]

Dlatego właśnie chcę prosić, by niesprawiedliwe słowa nie mia- ły dla was znaczenia większego niż sprawiedliwe. Starajcie się być obiektywni i dajcie szansę zabłysnąć tym, którzy dają wam szansę obejrzeć sztuki – nowe i do tego bez błędów. [30] Ta uwaga nie od- nosi się jednak do poety, który niedawno pokazywał na scenie lud schodzący z drogi biegnącemu niewolnikowi. Czemuż bowiem tłum miałby ustępować przed szaleńcem?<sup>10</sup> Nasz autor w kolejnych

i niewystawioną jeszcze do końca *Teściową* (*Hecyra*). ■ WYKORZYSTAŁ W KONTAMI- NACJI (*contaminasse*) – termin techniczny oznaczający łączenie kilku greckich sztuk w jedną nową łacińską całość (zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 7). ■ MA ZA PRZY- KLAD DOBRYCH KOMEDIOPISARZY (*bonorum exemplum*) – Terencjusz powołuje się na swoich poprzedników (Plaut, Newiusz, Ennius), których już raz wymienił w pro- logu; zob. Terencjusz (*Andr.* 18). Wspomniani poeci kontaminowali sztuki greckie i przerabiali je zgodnie z własnym upodobaniem.

<sup>9</sup> ZACZAŁ UPRAWIAĆ SZTUKĘ DRAMATYCZNĄ NIESPODZIEWANIE I NAGLE (*repente ad studium hunc se applicasse musicum*) – zarzut ten odnosi się do młodego wieku Te- rencjusza, który w chwili debiutu scenicznego miał około 20 lat. Luscjusz zarzucał ry- walowi, że nie dość długo terminował w zawodzie, co daje asumpt do kolejnych po- dejrzeń. Określenie *studium musicum* czy też *ars musica* (zob. *Phorm.* 17; *Hec.* 23) oznacza ‘sztukę dramatyczną’ i jest łacińską wersją określenia oznaczającego jedną z trzech dziedzin edukacji: *μουσική* (*mousiké*), *γραμματική* (*grammatiké*), *γυμναστική* (*gymnastiké*); zob. Platon (*Protag.* 325D). ■ PRZYJACIÓŁ (*amicum*) – Scypiona, Leliusza, Furiusza i innych młodych patrycjuszów skupionych w tzw. kręgu Scypiona, o których później mówiono, że pomagali Terencjuszowi przy pisaniu sztuk; zob. Cyceron (*Att.* 7,3) oraz wprowadzenie, s. 13–14. ■ WASZ OSĄD I WASZA OCENA (*arbitrium vostrum, vo- stra existimatio*) – Terencjusz jest w sytuacji bez wyjścia: trudno mu odciąć się od wpływowych przyjaciół, z drugiej zaś strony przyznanie, że korzysta z ich pomocy, stawiałoby go w złym świetle. Dlatego woli odwołać się do osądu publiczności.

<sup>10</sup> POETY (*ille*) – chodzi o Luscjusza z Lanuwium. ■ LUD SCHODZĄCY Z DROGI BIE- GNĄCEMU NIEWOLNIKOWI (*servo currenti in via decesse populum*) – w palliacie często pojawia się typowa postać „biegnącego niewolnika” (Plaut, *Amph.* 984n.; Terencjusz, *Andr.* 338nn.; *Adelph.* 321; *Phorm.* 179nn., 841nn.), który pędząc z jakimś zleceniem od swojego pana, potracą przechodniów i pokrzykuje, by zejść mu z drogi. Jeśli rze- czywiście Luscjusz przedstawił niewolnika, przed którym tłum sam ustępował, to po- stał wbrew konwencji. ■ CZEMUŻ BOWIEM TLUM MIALBY USTĘPOWAĆ PRZED SZALEŃ- CEM? (*quor insano serviat?*) – dosł. „dlaczego miałby służyć szaleńcowi?”; zdanie to można rozumieć także zupełnie inaczej, jeśli przyjmiemy, że jego podmiotem jest au- tor wystawianej komedii. Wówczas sens wypowiedzi jest taki: „Czemuż bowiem nasz autor miałby oddawać przysługę szaleńcowi?”, a pod postacią szaleńca kryje się już nie biegnący niewolnik, ale sceniczny rywal Terencjusza – Luscjusz.

swoich komediach wiele jeszcze może mówić o błędach owego poetę, jeśli ten nie skończy z oszczerstwami.

Słuchajcie życzliwie i z uwagą! Pozwólcie mi [35] bez zakłóceń wystawić tę spokojną komedię. Człowiek w moim wieku nie powinien ciągle grać biegnącego niewolnika, rozgniewanego starca, głodnego pasożyta, bezczelnego sykofantę czy też chciwego stręczyciela, bo to wymaga ogromnego natężenia głosu i wielkiego wysiłku. [40] Przez wzgląd na mnie uznajcie, że to słuszny postulat, by oszczędzić mi przynajmniej części trudu. Dzisiaj bowiem ci, którzy piszą nowe komedie, zupełnie nie liczą się z moim wiekiem. Jeśli sztuka jest żywiołowa, to przychodzą z nią do mnie, a jeśli stateczna – to powierzają ją innej trupie teatralnej.<sup>11</sup> [45]

Komedia ta opiera się głównie na dialogach. Przekonajcie się zatem, ile znaczy mój talent w jednym i drugim typie sztuk. [Jeśli nigdy chciwie nie wyznaczałem ceny za mój kunszt i uważałem, że największą zapłatą jest służenie wam z jak największą dla was korzyścią,] [50] wskażcie mnie jako przykład młodszym, by starali się bardziej podobać wam niż samym sobie.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> SPOKOJNĄ KOMEDIĘ (*statariam*) – Donat dokonał klasyfikacji komedii Terencjusza, dzieląc je na *statariae* – spokojne z wolno rozwijającą się akcją, której istotą są dialogi (*Heaut., Hec.*); *motoriae* – brawurowe z żywiołową, pełną niespodziewanych zwrotów fabułą, której podstawą jest akcja (*Eun., Phorm.*); oraz *mixtae* – mieszane (*Andr., Adelph.*). ■ BIEGNĄCEGO NIEWOLNIKA, ROZGNIEWANEGO STARCA, GŁODNEGO PASOŻYTA, BEZCZELNEGO SYKOFANTĘ CZY TEŻ CHCIWEGO STRĘCZYCIELA (*servos currens, iratus senex, edax parasitus, sycophanta autem impudens, avarus leno*) – to typowe postaci palliaty; u Terencjusza także pojawiają się: biegnący niewolnik (zob. przyp. 10), rozgniewany starzec (*Andr.* 859nn.), pasożyt (*Eun.* 232nn.), stręczyciel (*Phorm.* 485nn.) i sykofanta (*Andr.* 815 oraz przyp. 104).

<sup>12</sup> GŁÓWNIENIE NA DIALOGACH (*pura oratio*) – łacińskie sformułowanie interpretowano początkowo jako „czysty język” w znaczeniu ‘naturalny, wolny od wszelkiej sztucznej ozdobności’. Argumentu dostarczała tutaj znana definicja Cezara, który mówił o Terencjuszu, że to *puri sermonis auctor*; por. Swetoniusz (*Gramm. Ter.* 7). Zdanie to jednak można rozumieć i tak, że w wystawianej komedii fabuła opiera się na prowadzonych między postaciami rozmowach i dyskusjach, a nie na brawurowej intrydze. W sztuce ważną rolę odgrywają również monolog: Chremesa (w. 167–174, 410–419), Menedema (w. 420–425), Syrusa (w. 668–678), Klitifona (w. 213–229). ■ JEŚLI NIGDY... (*si numquam*) – fragment ten powtórzony jest także w innym prologu (*Hec.* 49–51) i być może pierwotnie tam właśnie został umieszczony, zwłaszcza że byłby lepiej uzasadniony na późniejszym etapie kariery Terencjusza. ■ WSKAŻCIE MNIE JAKO PRZYKŁAD MŁODSZYM (*exemplum statuē in me, ut adolescentuli*) – sens prawdopodobnie jest taki, że jeśli publiczność z uwagą będzie słuchała Ambiwiusza, to w ten sposób okaże, że nawet stary aktor potrafi zadowolić odbiorców.

## AKT I

Na scenie znajdują się trzy domy: Chremesa, Menedema i Fantiasza.  
Droga w prawo (od strony widza) prowadzi do Aten,  
droga w lewo – na wieś.

## Scena I



Menedem<sup>13</sup> i Chremes, niosąc motyki, nadchodzą od strony pola.

CHREMES

To prawda, że znamy się całkiem od niedawna (dokładnie – od kiedy kupiłeś ziemię tu obok) i nie było okazji do bliższych kontaktów. [55] Jednak czy to twoja uczciwość, czy też sąsiedztwo, które – moim zdaniem – jest w pewnym sensie rodzajem przyjaźni, sprawiają, że mam śmiałość radzić ci tak poufale.

Otóż wydaje mi się, że to, co robisz, nie przystoi człowiekowi w twoim wieku i z twoim majątkiem. [60] Na bogów

<sup>13</sup> MENEDEM – Warron (*Rust.* 2,11,11) sugeruje, że Menedem, jak przystało na mieszkańca wsi, chodzi w odzieniu ze skóry (*diphthera*); por. Menander (*Dysc.* 415). Chremes z pewnością musi towarzyszyć Menedemowi, bo w Scenie 2 Klitifon powiadamia go, co się wydarzyło pod jego nieobecność.

i ludzi, czego ty chcesz?! O co ci chodzi?! Masz już sześćdziesiąt lat, a może nawet więcej. Nikt w tej okolicy nie ma ziemi, która byłaby lepsza albo więcej kosztowała.<sup>14</sup> Dysponujesz rzeszą niewolników, a wygląda, jakbyś nie miał żadnego, [65] bo sam harujesz i wypełniasz ich obowiązki. Bez względu na to, jak wcześniej rano wychodzę albo jak późno wieczorem wracam do domu, zawsze widzę cię w polu. A to kopiesz, a to orzesz, a to znowu coś dźwigasz. Nigdy nie pozwalasz sobie na chwilę wytchnienia i zupełnie nie zważasz na swoją pozycję.<sup>15</sup> [70] Jestem absolutnie przekonany, że ta praca nie sprawia ci przyjemności. Powiesz pewnie: „To dlatego, że martwi mnie, jak mało zrobiłem”. Ale jeśli ten wysiłek, którego nie szcędzisz na pracę, włożyłbyś w zapędzenie do roboty swoich niewolników, odniósłbyś więcej korzyści.

MENEDEM

Chremesie, czy masz tak dużo wolnego czasu, [75] że troszczysz się o to, co ciebie nie dotyczy?

CHREMES

Cóż, jestem człowiekiem, więc nic, co ludzkie, nie jest mi obce.<sup>16</sup> Moje uwagi uznaj za troskę albo za ciekawość. Jeśli wszystko u ciebie w porządku, to okazuje się, że jestem tylko wścibski, jeśli zaś nie, to chcę ci wyperswadować taki sposób na życie.

MENEDEM

Ja muszę tak robić, a ty rób, jak powinieś. [80]

<sup>14</sup> NA BOGÓW I LUDZI... ALBO WIĘCEJ KOSZTOWAŁA (*nam pro deum atque hominum fidem... neque preti maioris nemo habet*) – fragment ten odpowiada tekstowi Menandra (fig. 77 K-A), który wyraźnie wskazuje, że wieś przedstawiona w sztuce to Halaj w Attyce. Trudno jednak rozstrzygnąć, o którą z dwóch noszących tę nazwę miejscowości chodzi, czy o Halaj Arafenides, na wschodnim wybrzeżu, czy Halaj Ajksonides, na wybrzeżu zachodnim.

<sup>15</sup> NIE ZWAŻASZ NA SWOJĄ POZYCJĘ (*non te respicis*) – Menedem powtórzy te słowa Chremesowi pod koniec sztuki (w. 919), kiedy ich sytuacja będzie odwrotna.

<sup>16</sup> JESTEM CZŁOWIEKIEM, WIĘC NIC, CO LUDZKIE, NIE JEST MI OBCE (*homo sum: humani nil a me alienum puto*) – ta najbardziej znana sentencja Terencjusza służy usprawiedliwieniu wścibstwa Chremesa i nie ma tak wzniosłego wydźwięku, jaki jej się przypisuje po usunięciu kontekstu. Już w starożytności była niezwykle popularna, cytowali ją Cynceron (*Leg.* 1,12; *Fin.* 3,19,63) oraz Seneka Młodszy (*Epist.* 95,52).

CHREMES

Ale kto musi dręczyć samego siebie?

MENEDEM

Ja.

CHREMES

Jeśli sprawia ci to przykrość, nie chciałbym...

Ale co to za nieszczęście? Proszę cię, powiedz, czym sobie na to zasłużyłeś?

MENEDEM

Ech...

CHREMES

Nie płacz i cokolwiek to jest, opowiedz mi o tym. Nie trzymaj w tajemnicy. Nie bój się. Zaufaj mi. [85] Pomogę, pocieszę, poradzę i jeszcze udzielę wsparcia finansowego.

MENEDEM

Naprawdę chcesz wiedzieć?

CHREMES

No pewnie! Przecież mówiłem ci dlaczego.

MENEDEM

Zaraz się dowiesz.

CHREMES

Tymczasem odłóż te motyki.<sup>17</sup> Odetchnij trochę.

MENEDEM

Nie ma mowy!

CHREMES

Co chcesz przez to osiągnąć?

MENEDEM

Przyjmij do wiadomości, że nie pozwalam sobie nawet na jedną chwilę, której nie wypełniałaby praca. [90]

<sup>17</sup> MOTYKI (*rastras*) – narzędzia do prac polowych, służące do rozbijania grud ziemi po zaoraniu pługiem. Wergiliusz (*Georg.* 1,164) podaje, że były bardzo ciężkie; por. także niżej, w. 92.

CHREMES

Nie przyjmuję.

*Odbiera motykę z rąk Menedema.*

MENEDEM

Och, źle robisz.

CHREMES

Ojej, te motyki są bardzo ciężkie.

MENEDEM

Zasłużyłem sobie na to.

CHREMES

Nie mów tak.

MENEDEM

Mam syna jedynaka. Co ja mówię, mam? Miałem, Chremesie, miałem. Właściwie teraz nie wiadomo, czy mam go jeszcze, czy nie.

CHREMES

Jak to?

MENEDEM

Zaraz się dowiesz. [95] Mieszka tutaj pewna biedna staruszka – to cudzoziemka, z Koryntu. Mój syn zakochał się bez pamięci w jej córce i uważał ją prawie za swoją żonę, a przede mną trzymał całą rzecz w tajemnicy.<sup>18</sup>

Kiedy to odkryłem, potraktowałem go nieludzko, nie tak, jak należy obchodzić się z chorą z miłości duszą młodzieńca. [100]

<sup>18</sup> Z KORYNTU (*e Corintho*) – nie bez znaczenia jest, skąd pochodzi cudzoziemka, z którą związał się syn Menedema, Korynt bowiem słynął z rozpustnego życia i rozwiązłych kobiet. A zatem informacja ta ma dodatkowo uzasadniać oburzenie i niechętny stosunek Menedema do tej dziewczyny. ■ UWAZAŁ JĄ PRAWIE ZA SWOJĄ ŻONĘ (*prope iam ut pro uxore haberet*) – fakt, że syn Menedema traktował dziewczynę, jakby była jego żoną, zyskuje mu sympatię w oczach widzów i nawet sugeruje takie właśnie zakończenie komedii. Podobny stosunek do swojej ukochanej ma też Pamfil; por. Terencjusz (*Andr.* 145–146, 215–216, 273). Warto porównać dla kontrastu relacje między drugim bohaterem komedii *Za karę*, młodzieńcem Klitifonem, a jego heterą Bakchidą (w. 227–228).

Wywierałem presję i stosowałem sposoby, jakich chwytają się wszyscy ojcowie. Codziennie mu wyrzucałem: „Hm, myślisz, że póki ja żyję, pozwolę ci dalej tak postępować? Że możesz tę swoją przyjaciółkę uważać za żonę? Mylisz się, jeśli tak sądzisz. Ty mnie jeszcze nie znasz, Kliniaszu. [105] Życzę sobie, by nazywano cię moim synem, dopóki będziesz postępował tak, jak tobie przystoi;<sup>19</sup> jeśli zaś nie, to znajdę sposób, by postąpić z tobą tak, jak mnie przystoi. Wszystko dlatego, że masz za dużo wolnego czasu. Ja w twoim wieku nie bawiłem się w amory. [110] Z powodu biedy udałem się do Azji i tam w zgiełku wojen znalazłem sławę oraz bogactwo”.

W końcu rzecz od niego trafiła. Poddał się, kiedy musiał ciągle od nowa wysłuchiwać tego samego. Uznał, że ja, ponieważ jestem starszy i dobro syna leży mi na sercu, [115] wiem lepiej, co jest dla niego dobre, i lepiej zadbam o niego niż on sam o siebie.

Chremesie, chłopak wyruszył do Azji, aby walczyć dla króla.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> JAK TOBIE PRYZSTOI (*te dignumst*) – Menedem uważa związek swojego syna z córką owej staruszki z Koryntu za niegodny. Oczywiście pewnym utrudnieniem jest bieda, w której żyje matka i córka (w. 96), a zwłaszcza niemożność wypłacenia posagu, co było jedynym formalnym wymogiem zawarcia legalnego małżeństwa (por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 22, 56). Prawdziwym jednak nieszczęściem pozostaje fakt, że dziewczyna ma status cudzoziemki. W Atenach obowiązywało prawo, zgodnie z którym obywatelstwo ateńskie otrzymywało jedynie dziecko, którego oboje rodzice byli z urodzenia Ateńczykami (por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 27). To jest właśnie przedmiotem troski Menedema, który zdaje sobie sprawę, że zrodzony z takiego małżeństwa wnuk nie będzie miał wysokiej pozycji społecznej. Co więcej, trzeba pamiętać, że Menedem nie ma innych synów, a żyje w społeczeństwie, które przykładało wielką wagę do kontynuacji rodu w linii męskiej. Zapewne szczegóły prawa Peryklesa odnoszące się do małżeństw, konkubinatów i związków z cudzoziemkami nie były dokładnie znane rzymskiej publiczności, ale świat przedstawiany w palliacie bez wątpienia utwierdzał ją w przeświadczeniu, że obywatele ateńscy mogli się żenić wyłącznie z córkami innych Ateńczyków.

<sup>20</sup> DO AZJI (*in Asiam*) – chodzi oczywiście o Azję Mniejszą. W czasach, kiedy Menander wystawiał swoje komedie, wielu Ateńczyków musiało walczyć w wojsku Aleksandra Wielkiego, a po śmierci Macedończyka (323 r. p.n.e.) w bitwach toczonych przez jego następców zwanych diadochami. Być może Menedem (por. wyżej, w. 111) walczył u boku Aleksandra, a Kliniasz – któregoś z diadochów. Jeśli tak, to aluzja została zapewne przeniesiona z Menandra, trudno bowiem przypuszczać, by Rzymianie mogli ją odczytać w połowie II w. p.n.e. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać, że w greckiej komedii nowej, a także w palliacie, biedni lub/i nieszczęśliwie zakochani młodzieńcy często uciekali z ojczyzny, by zaciągnąć się do wojska w charakterze najemników. Można nawet powiedzieć, że motyw ten należał do typowych dla tego gatunku; zob. Terencjusz (*Adelph.* 385), Plaut (*Trin.* 599, 721).

CHREMES

Co ty mówisz?

MENEDEM

Wyjechał w tajemnicy przede mną. Już trzy miesiące go nie ma.

CHREMES

Obaj jesteście winni, chociaż jego decyzja jest dowodem poczucia wstydu, ale także przedsiębiorczości. [120]

MENEDEM

Kiedy dowiedziałem się o tym od przyjaciół mojego syna, wróciłem do domu przygnębiony, zdenerwowany i ze zmartwienia nie wiedziałem, co robić. Siadam, przybiegają niewolnicy, zdejmują mi buty. Widzę, jak inni się śpieszą, rozstawiają sofy [125] i przygotowują ucztę. Każdy z nich na swój sposób stara się, jak może, by odpędzić mój smutek.<sup>21</sup>

Kiedy tak na to patrzę, przychodzi mi do głowy myśl: „Hm, wyłącznie z mojego powodu tylu ludzi zadaje sobie trud. I to po co? By zadowolić tylko mnie jednego? Czy aż tyle niewolnic musi się troszczyć o mój strój? Mam sobie pozwolić na takie wydatki, [130] kiedy jestem sam w domu? A tymczasem swego jedyne go syna, który powinien korzystać z tego wszystkiego na równi ze mną, a może nawet więcej, bo w jego wieku bardziej przystoi używać życia... tego biednego chłopca ja sam wygoniłem z domu swoim krzywdzącym traktowaniem”.

Pomyślałem, że zasłużyłbym na najgorsze nieszczęście, [135] gdybym żył tak dalej. Dopóki zatem Kliniasz przeze mnie będzie wieść takie życie: z dala od domu i w niedostatku, ja będę ponościł tę zadaną sobie w jego imieniu karę. Dlatego ciężko pracuję,

<sup>21</sup> ZDEJMUIA... BUTY (*soccus detrahunt*) – zwyczajowo do uczytu układano się w pozycji półleżącej (stąd mowa o rozstawianiu sof – w. 125) i oczywiście bez butów; por. Horacy (*Sat.* 2,8,77). Wymieniony tutaj *soccus* to rodzaj pantofla zakrywającego całą stopę, ale bez przytrzymujących na pięcie pasków. W Rzymie nosiły go głównie kobiety, a w Grecji także mężczyźni. Ten typ obuwia używany był także przez aktorów komedii dla kontrastu z koturnami charakterystycznymi dla tragedii. ■ PRZYGOTOWUJĄ UCZTĘ (*cenam adparare*) – wymienione czynności wchodziły w skład konwencjonalnego opisu przygotowań do uczytu. Fragment ten często zestawia się z Menandrem (frg. 78 K-A): λουτρόν, θερμαπιάνας, ἀργυρώματα – „kapiel, służba, srebrne naczynia”, ale ponieważ brak ścisłego podobieństwa między obu cytatami, być może słowa greckiego komediopisarza odnoszą się do wersu 141 lub 451–452.

oszczędzam, wszystkiego doglądam i w ten sposób mu służę. Tak właśnie robię. W domu nie pozostawiłem niczego: [140] ani z wystroju, ani z wyposażenia. Wyrzuciłem cały dobytek. Wszystkie niewolnice i niewolników, z wyjątkiem tych, którzy pracą na roli mogą pokryć koszty utrzymania, wystawiłem na licytacji i sprzedałem. Natychmiast dałem też ogłoszenie w sprawie domu. Zarobiłem coś koło piętnastu talentów. [145] Kupiłem to pole i tutaj pracuję w pocie czoła.<sup>22</sup>

Uznałem, Chremesie, że kiedy tak się umartwiam, to tym samym umniejszam wyrządzoną mojemu synowi krzywdę, i że nie godzi się, abym korzystał z jakichkolwiek przyjemności, póki on cały i zdrowy nie powróci, by je dzielić ze mną. [150]

CHREMES

Myszę, że ty jesteś łagodny w stosunku do dzieci, a on jest posłusznym synem; gdybyś tylko traktował go właściwie i ze zrozumieniem! Naprawdę, albo ty jego nie znasz zbyt dobrze, albo on ciebie. I z czego to się bierze? Ano z tego, że w życiu nie ma szczerości. Ty nigdy mu nie pokazałeś, na ile go cenisz, [155] ani też on nie miał odwagi powierzyć ci wszystkich swoich sekretów,<sup>23</sup> tak jak syn powinien ojcu. Gdyby to zrobił, nigdy nie przydarzyłaby ci się taka sytuacja jak teraz.

MENEDEM

Przyznaję, to prawda. Popeliłem ogromny błąd.

<sup>22</sup> ANI Z WYSTROJU, ANI Z WYPOSAŻENIA (*nec vas nec vestimentum*) – rzeczownik *vas* odnosi się ogólnie do wyposażenia domu w różnego rodzaju naczynia, także służące do ozdoby, *vestimentum* – to koc, kobierzec, ubranie i wszystko, co wytwarza się z materiału. Trudno zatem rozgraniczyć, który wyraz określa „wyposażenie”, a który „wystroj” wnętrza. W takim zestawieniu chodziło raczej o ujęcie w przekładzie zastosowanej tutaj przez Terencjusza aliteracji. ■ NATYCHMIAST DAŁEM TEŻ OGŁOSZENIE W SPRAWIE DOMU (*inscripsi ilico aedis mercede*) – to dość enigmatyczne zdanie nie wyjaśnia, czy Menedem sprzedał dom, czy go tylko wynajął. Problem w tym, że słówko *mercede* można rozumieć zarówno jako ‘czynsz’ (zob. Cezar, *Civ.* 3,21,1), jak i ‘zapłatę’. ■ PIĘTNASTU TALENTÓW (*talenta ad quindecim*) – to ogromna suma, w porównaniu z tym, że Chremes zamierza dać dwa talenty posagu swojej jedynej córce (w. 838, 940); por. także Terencjusz (*Andr.* 951 oraz przyp. 53).

<sup>23</sup> NIE MIAŁ ODWAGI POWIERZYĆ CI WSZYSTKICH SWOICH SEKRETÓW (*nec tibi illest credere ausus*) – słowa te Menedem powtórzy Chremesowi, gdy sytuacja się odwróci (w. 925–926).

CHREMES

Menedemie, wierzę, że wszystko będzie dobrze, i jestem pewien, że lada dzień chłopiec wróci do ciebie cały i zdrowy. [160]

MENEDEM

Oby bogowie tak sprawili!

CHREMES

Sprawią, zobaczysz! A teraz, jeśli nie masz nic przeciwko temu, chcę, byś przyszedł do mnie. Dziś obchodzimy tutaj Dionizje.<sup>24</sup>

MENEDEM

Nie mogę.

CHREMES

Dlaczego? Zlituj się nad sobą choć odrobinę. Twój syn, chociaż go nie ma, na pewno też by cię namawiał.

MENEDEM

Nie wypada, bym zmusił chłopca do trudów, [165] sam siebie teraz od nich uwalniał.

CHREMES

Naprawdę tak uważasz?

MENEDEM

Tak.

CHREMES

No to bywaj zdrow.

<sup>24</sup> DIONIZJE (*Dionysia*) – chodzą o Dionizje Wiejskie, urządzone na cześć boga Dionizosa. W odróżnieniu od Dionizjów Miejskich (Wielkich), które obchodzono w Atenach, Wiejskie odbywały się w poszczególnych attyckich demach w miesiącu zwanym posejdon (nasz grudzień/styczeń), ale każdy dem miał własną datę tego święta. W bardzo wielu demach znajdowały się centra miejskie i teatry, w których odbywały się przedstawienia. Na ogół wystawiano sztuki wcześniej prezentowane na Dionizjach Miejskich. Wydaje się, że fragment ten został przejęty z komedii Menandra bez adaptacji do rzymskich zwyczajów; być może grecki komediopisarz przygotował swoją sztukę właśnie na Dionizje. Zob. też niżej, przyp. 84.

MENEDEM

I ty także.

*Wchodzi do swego domu.*

CHREMES

*do siebie*

Wycisnął mi izy. Żal mi go.

Ale póki jeszcze czas, czas przypomnieć mojemu sąsiadowi<sup>25</sup> Faniaszowi, żeby przyszedł do mnie na ucztę. Pójdę, zobaczę, czy jest w domu. [170]

*Wchodzi na moment do domu Fianiasza i prawie natychmiast znów wychodzi.*

Nie potrzebował przypomnienia. Niewolnicy mówią, że już dawno poszedł do mnie. Więc to nie on, ale ja każę czekać na siebie biesiadnikom. Idę zatem do środka.

*Spoglądając ku drzwiom*

Ale cóż to, drzwi u mnie skrzypnęły? I któż to wychodzi?  
Schowam się.<sup>26</sup>

*Ukrywa się.*

<sup>25</sup> MOJEMU SĄSIADOWI (*hunc vicinum*) – użycie zaimka wskazującego sugeruje, że dom Fianiasza znajdował się na scenie. Z drugiej jednak strony ani Fianiasz, ani jego dom nie odgrywają żadnej roli w sztuce. Można by zatem zrezygnować z tego elementu dekoracji, gdyby nie fakt, że Chremes wchodzi do Fianiasza tylko na chwilę i prawie natychmiast znów pojawia się przed oczyma widzów. To pozostawienie pustej sceny jest nietypowe dla palliady. Być może w greckim oryginale była jeszcze jakaś scena rozdzielająca wejście Chremesa do domu od jego ponownego wyjścia. Niemniej w sytuacji, jaką stworzył Terencjusz, dom Fianiasza musi znajdować się w niedalekim sąsiedztwie.

<sup>26</sup> NIE POTRZEBOWAŁ PRZYPOMNIENIA (*nil opus fuit monitore*) – warto zwrócić uwagę na sposób charakterystyki, jaki stosuje Terencjusz. Nie pomija żadnej okazji, by pokazać, że Chremes jest człowiekiem, który musi nad wszystkim i wszystkimi czuwać, przypominać, napominać i pouczać. Ta precyzja szczegółu nadaje postaciom komediopisarza wymiar jednostkowy, daleki od typu, jaki wykreował Plaut. ■ DRZWI... SKRZYPNĘŁY (*crepauerunt fores*) – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 88. W komediach Terencjusza wyjście postaci na scenę z domu jest zawsze sygnalizowane (por. np. niżej, w. 510, 561, 722, 1000, 1023). Dość rzadko natomiast pojawia się tak charakterystyczna dla Plauta informacja o skrzypieniu drzwi (zob. niżej, w. 613; *Eun.* 1029).

## Scena 2

31



*Chremes stoi w ukryciu, a z jego domu wychodzi Klitifon.*

KLITIFON

*do wnętrza domu*

Nie masz się o co martwić, Kliniaszu. Och, nie! Muszą być jeszcze w drodze, [175] ale jestem pewien, że i ona, i posłaniec zaraz przyjdą do ciebie. Odpędź więc te smutne myśli, którymi się zdręczasz.

CHREMES

*do siebie*

Z kim mój syn rozmawia?

KLITIFON

*dostrzegając ojca*

O, jest mój ojciec. Właśnie go szukałem. Podejdę.

*Do ojca*

Ojcze, przychodzisz w samą porę.

CHREMES

O co chodzi?

KLITIFON

Znasz naszego sąsiada, tego Menedema? [180]

CHREMES

Oczywiście.<sup>27</sup>

KLITIFON

A wiesz, że ma syna?

CHREMES

Słyszałem, że jest w Azji.

KLITIFON

Nie, ojczy, jest u nas!

CHREMES

Co ty mówisz?

KLITIFON

Gdy wrócił, gdy tylko zszedł z okrętu, zaraz przyprowadziłem go na ucztę. Przecież już od dzieciństwa byliśmy zawsze jak bracia.<sup>28</sup>

CHREMES

Przynosisz wspaniałą nowinę. Że też bardziej stanowczo nie nalegałem, by Menedem przyjął zaproszenie i był naszym gościem. [185] Wtedy to ja pierwszy<sup>29</sup> pokazałbym mu w swoim domu tę radosną niespodziankę. Ale przecież jeszcze nie jest za późno.

KLITIFON

Nie rób tego, ojczy. To nie jest dobry pomysł.

CHREMES

Jak to?

<sup>27</sup> OCZYWIŚCIE (*probe*) – Chremes chce uchodzić za człowieka, który wie wszystko o wszystkich i dlatego nie przyznaje się, że swojego sąsiada zna jedynie powierzchownie (w. 53); zob. też w. 529.

<sup>28</sup> BYLIŚMY ZAWSZE JAK BRACIA (*mihi cum eo... fuit semper familiaritas*) – długa i zażyła przyjaźń między młodzieńcami wydaje się sprzeczna z faktem, że Chremes dopiero zawarł bliższą znajomość z ojcem Kliniasza, Menedemem (w. 53), i w ogóle Menedem dopiero od niedawna zamieszkał obok Chremesa. Być może należy upatrywać w tym śladów kontaminacji.

<sup>29</sup> JA PIERWSZY (*primus*) – obsesja Chremesa, by to on pierwszy przekazywał nowinę, powróci w wersie 410. Pasja, z jaką stara się być najlepiej poinformowaną osobą, daje wspaniały efekt komiczny w zestawieniu z kompletną niewiedzą na temat tego, co dzieje się pod jego własnym dachem.

KLITIFON

Bo ciągle jeszcze nie wiadomo, co on zamierza. Dopiero wrócił, wszystko budzi w nim strach. Boi się gniewu ojca i lęka, czy serce przyjaciółki ciągle jeszcze należy do niego. Kocha ją desperacko. To z jej powodu było całe to zamieszanie i ucieczka z domu. [190]

CHREMES

Rozumiem.

KLITIFON

Teraz wyprawił do Aten chłopca na posyłki, żeby ją tu ściągnął, a ja posłałem razem z nim jeszcze naszego Syrusa.<sup>30</sup>

CHREMES

I cóż mówi ten Kliniasz?

KLITIFON

Co, on? Że jest nieszczęśliwy.

CHREMES

Nieszczęśliwy?! Ale czy można mieć mniej powodów do rozpacz niż on? Czy brakuje mu czegoś, co w życiu uchodzi za szczęście? Może stracił rodziców,<sup>31</sup> ojczyznę, przyjaciół, rodzinę, krewnych, majątek? Wartość tych rzeczy zależy od serca tego, kto je posiada: [195] przynoszą szczęście tym, którzy wiedzą, jak z nich korzystać, ale dla tych, którzy korzystają z nich niewłaściwie, są przekleństwem.

<sup>30</sup> DO ATEN (*in urbem*) – dosł. „do miasta”; mimo ogólnikowego sformułowania oryginału, możemy mieć pewność, że nie chodzi o centrum miejskie owego demu, w którym rozgrywa się akcja, ale o Ateny, gdzie Kliniasz wcześniej mieszkał i gdzie spotkał swoją Antifilę, tak jak Klitifon Bakchidę; por. także w. 239. ■ CHŁOPCA NA POSYŁKI (*servolum*) – dosł. „niewolniczek”; to zdrobnienie, które pojawia się zawsze, ilekroć mowa jest w komedii o Dromonie (w. 471, 530), sugeruje młody wiek tego sługi albo jego niezaradność, niezdarność. Być może właśnie dlatego Klitifon wysłał także Syrusa.

<sup>31</sup> RODZICÓW (*parentis*) – o matce Kliniasza nigdzie w komedii się nie wspomina, a i sam Menedem mówi o sobie jako o jedynym mieszkańcu domu (w. 129, 131), co sugeruje, że się rozwiódł lub jest wdowcem. Chremes jednak prawdopodobnie stosuje tutaj retoryczną przesadę, by podkreślić znaczenie swoich słów.

KLITIFON

To prawda, ale ten stary zawsze był bezwzględny. I teraz niczego bardziej się nie boję, jak tego, by w gniewie na syna nie posunął się za daleko.

CHREMES

Co? Menedem?

*Do siebie*

Muszę ugryźć się w język. To nawet z korzyścią dla ojca, że chłopak się go boi.

KLITIFON

Co ty tam mówisz do siebie?

CHREMES

Zaraz ci powiem. Cokolwiek się zdarzyło, lepiej drugi raz nie uciekać z domu. [200] Być może stary był trochę niesprawiedliwy z powodu namiętności, jaka opętała syna, ale chłopak powinien to cierpliwie znosić. Bo z kim wytrzyma, jeśli nie wytrzyma z własnym ojcem?

Co jest bardziej słuszne, by syn dostosował się do obyczajów ojca czy ojciec – syna? Kliniasz nie ma racji, kiedy oskarża Menedema o surowość. Ojcowskie krzywdy bowiem przybierają zwykle tę samą postać, pod warunkiem że mowa o ludziach rozsądnych. [205] A zatem często nie życzą sobie oni, by ich synowie oddawali się rozpuście, i równie często nie życzą sobie, by oddawali się pijaństwu. Nie pozwalają też na rozrzutność. To wszystko jednak ma na celu kształtować prawy charakter. Bo kiedy serce raz ulegnie zgubnej żądzy, Klitifonie, to potem pociągają je podobne postęпки. Mądrze jest z cudzych błędów wyciągnąć naukę dla siebie.<sup>32</sup> [210]

<sup>32</sup> NIE POZVALAJĄ TEŻ NA ROZRZUTNOŚĆ (*praebent exigue sumptum*) – zgodnie z konwencją palliaty młodzieńcy przysparzali swoim ojcom trosk i zgryzot, ponieważ utrzymywali kontakty z heterami, a czas spędzali na ucztach, oddając się pijaństwu. Ojcowie próbowali przeciwdziałać tym skłonnościom, ograniczając środki finansowe dzieci (zob. w. 870–871). A zatem opisywane tutaj zachowanie synów i metody wychowawcze stosowane przez ojców były standardowym działaniem nie tylko w życiu, ale przede wszystkim w palliacie. ■ TO POTEM POCIĄGAJĄ JE PODOBNE

KLITIFON

Tak sędzę.

CHREMES

Wejść do środka, żeby zobaczyć, co mamy na ucztę. A ty nie odchodź nigdzie daleko, bo już zmierzch zapada.<sup>33</sup>

*Wchodzi do swego domu.*

POSTĘPKI (*necesses... consilia consequi consimilia*) – dosł. „trzeba postępować według podobnego planu”; przykład aliteracji (por. także *Andr.* 206 oraz przyp. 38).  
 ■ MĄDRZE JEST Z CUDZYCH BŁĘDÓW WYCIĄGNĄĆ NAUKĘ DLA SIEBIE (*hoc scitumst: periculum ex aliis facere tibi quod ex usu siet*) – Chremes, tak szczerze udzielający rad innym, nie będzie jednak umiał sam z nich skorzystać (zob. w. 915nn., 928–931). Sentencję tę Terencjusz sparodiował w innej sztuce (*Adelph.* 416). Słowa te padną jeszcze raz niżej (w. 221).

<sup>33</sup> ZMIERZCH ZAPADA (*tempus est diei*) – dosł. „jest czas dnia”, w znaczeniu ‘odpowiednia pora na ucztę’. Nasuwa się oczywiście pytanie, o jakiej porze miała się odbyć uczta. Terencjusz używa słowa *cena*, a zatem nie chodzi o posiłek w ciągu dnia, ale o wieczorną biesiadę. W tej sytuacji akcja sztuki przeciągnie się do dnia następnego.

AKT II<sup>34</sup>

## Scena I

CLITIPHO  
ADULESCENS

*Na scenie pozostaje Klitifon.*

KLITIFON

*do siebie*

Jakże niesprawiedliwie ojcowie oceniają młodych! Według nich najlepiej, żeby synowie już się urodzili starcami i trzymali z daleka od tych rzeczy, które niesie ze sobą młodość. [215] Oni pozwalają nam tylko na to, czego sami pragną teraz, a nie, czego pragnęli niegdyś. Jeśli kiedykolwiek doczekam się syna, na pewno będę dla niego wyrozumiałym ojcem. Błędy trzeba umieć nie tylko wypomnieć, ale też zapomnieć.

<sup>34</sup> Trzeba pamiętać, że podział na akty pochodzi z czasów późniejszych i prawdopodobnie Terencjusz nie zaplanował w tym miejscu żadnej przerwy w akcji. W komedii tej są jednak pauzy wprowadzone w sposób zupełnie naturalny. Należy do nich noc (409–410) oraz wejścia i zejścia Chremesa (170–171; 873–874).

Nie stanę się taki jak mój ojciec, który daje przestrogi, posługując się cudzym przykładem.<sup>35</sup>

A niech mnie! Kiedy sobie nieco więcej popije, to dopiero mi opowiada o swoich grzeszkach. [220] Mówi wtedy: „Z cudzych błędów wyciągnij naukę dla siebie”. Stary spryciarz! Nie wie tylko, że ja już na takie bajki pozostaję głuchy. Teraz bardziej przemawiają do mnie słowa mojej przyjaciółki: „Daj mi to, kup mi tamto”. Nie mam jej na to co odpowiedzieć, więc nikt nie jest w większej rozpaczycie ode mnie.

Ten tutaj Kliniasz, chociaż miłość też kosztuje go wiele trudu, [225] ma przynajmniej skromnie wychowaną panienkę, która nie zna sztuczek, jakie stosują hetery. A moja jest władca, wymagająca, wyniosła, wykwinna i kosztowna. Jedyne, co mogę jej odpowiedzieć, to: „Tak, tak, oczywiście”, bo boję się wyznać, że nic nie mam. Zupewnie niedawno wpadłem w ten nieszczęsny związek i ojciec o niczym jeszcze nie wie.

## Scena 2

33

CLINIAS ADULESCENS

CLITIFONO



Z domu Chremesa do Klitifona wychodzi Kliniasz.

<sup>35</sup> TO, CZEGO SAMI PRAGNĄ TERAZ, A NIE, CZEGO PRAGNĘLI NIEGDYŚ (*ex sua lubidine moderantur nunc quaest, non quae olim fuit*) – to częsty chwyt w palliacie: pokazywanie, że starcy inaczej zachowywali się w młodości, a inaczej na starość; zob. Plaut (*Pseud.* 436nn.), Terencjusz (*Adelph.* 100nn.). ■ BŁĘDY TRZEBA UMIEĆ NIE TYLKO

KLINIASZ

Gdyby szczęście sprzyjało mojej miłości, [230] to jestem pewien, że już dawno by tutaj byli. Boję się, czy pod moją nieobecność dziewczynie nie stało się nic złego. Nachodzą mnie przypuszczenia, od których serce zamiera: a to sprzyjające miejsce, a to okazja, to znów jej młodość albo matka, która ma nad nią władzę i dla której nic nie jest ważniejsze niż pieniądze.

KLITIFON

Kliniaszu!

KLINIASZ

Jaki jestem nieszczęśliwy.

KLITIFON

Czy nie powinieneś być bardziej ostrożny? Ktoś z domowników twojego ojca może tu wyjść i cię zobaczyć. [235]

KLINIASZ

Staram się uważać. Ale i tak przeczuwam coś złego.

KLITIFON

I co, dalej będziesz tak krakać, zanim się dowiesz, jak jest naprawdę?

KLINIASZ

Gdyby nic złego się nie stało, to już by tutaj byli.

KLITIFON

Zaraz przyjdą.

WYPOMNIEĆ, ALE TEŻ ZAPOMNIEĆ (*et cognoscendi et ignoscendi dabitur peccati locus*) – sentencja ta, wykorzystująca paronomazję, pojawia się także u innych pisarzy starożytnych. W czasach nowożytnych sparafrazowali ją Johann Wolfgang Goethe (*Torquato Tasso* II 1) oraz Germaine de Staël-Holstein (*Korynna, czyli Włochy* I 18). Warto zwrócić uwagę, że różnego rodzaju gry słowne, wykorzystujące paronomazję (uważaną za charakterystyczną dla Plauta, a nie dla Terencjusza), pojawiają się w tej sztuce dość często (w. 297: *sordidatam et sordidam* – „zabrudzona i zabiedzona”; w. 356: *verba... verbera* – „kazanie... katowanie”; w. 372: *inversa verba... eversas cervices* – „dwuznaczne... nieznaczące”; w. 379: *saltem salutem* – „wpięrow obejmę, nim odejde”; w. 526: *avidum... aridum* – „szczędzi i zrzędzi”; w. 568: *immodestus... molestus* – „nieporządnie... nierządnie”; w. 628: *domina ego, erus damno auctus est* – „dla mnie dominacja, a dla mojego pana – denominacja”).

KLINIASZ

Ale kiedy to będzie?!

KLITIFON

Nie uważasz, że to jednak jest kawał drogi? A co, nie znasz kobiet? Zanim się zdecydują, zanim się wybiorą – mijają rok. [240]

KLINIASZ

Klitifonie, jestem pełen obaw!

KLITIFON

No, to już możesz odetchnąć. Oto Dromon razem z Syrusem. Idą do ciebie.

## Scena 3

34

SYRUS DROMON  
SERVUS IIKLINIASZ KLITIFON  
ADULESCENTIS II

*Dromon i Syrus nadchodzą od strony Aten,  
ale nie dostrzegają młodzieńców.<sup>36</sup>*

*Za nimi, w otoczeniu swojej służby, podążają kobiety:  
ukochana Kliniasza – Antifila i hetera Klitifona – Bakchida.*

<sup>36</sup> Warto zwrócić uwagę, że w scenie tej biorą udział cztery osoby i żadna z nich nie jest niema. Taka sytuacja w komedii zdarza się wcale nierzadko. Wówczas dialog odbywa się między parami: jedna z nich stoi na przedzie sceny i rozmawia głośno; druga, schowana z tyłu i niedostrzegana przez pierwszą, podsłuchuje i komentuje prowadzony głośno dialog. Co więcej, Terencjusz często każe swoim postaciom wychodzić na scenę w połowie prowadzonej konwersacji, tak by publiczność,

SYRUS

*do Dromona*

Tak mówisz?

DROMON

Oczywiście!

SYRUS

My tu sobie tak gadamy, a tymczasem cała reszta została z tyłu.

KLITIFON

*do Kliniasza na stronie*

Słyszysz, Kliniaszu, masz i swoją dziewczynę.

KLINIASZ

Teraz to i słyszę, i widzę, i wracam do zdrowia.

SYRUS

*do Dromona*

Nic dziwnego, z takim bagażem. Cały tabun niewolnic ciągną ze sobą. [245]

KLINIASZ

*do Klitifona na stronie*

Już po mnie! Skąd ona ma niewolnice?

KLITIFON

Mnie o to pytasz?

SYRUS

*do Dromona*

Nie możemy ich tak zostawić. Ileż taszczą ze sobą!

KLINIASZ

Koniec ze mną.

a także pozostający na scenie bohaterowie mieli wrażenie, że jest mimowolnym świadkiem zaczętej w domu rozmowy. Zob. w. 381–405, 614–621, 954–959; a także Terencjusz (*Andr.* 683–684).

SYRUS

*do Dromona*

Klejnoty, szaty! A tu i zmierzch zapada, i nie znają drogi. Głupio z naszej strony, że tak się stało. Rusz się, Dromonie! Idź im naprzeciw! Pośpiesz się! No, co tak stoisz?!

*Dromon odchodzi w stronę Aten.*

KLINIASZ

*do Klitifona na stronie*

Co za nieszczęście! Tak wiele nadziei i wszystko straciłem! [250]

KLITIFON

O co chodzi? Czym się znowu zadrezczasz?

KLINIASZ

Jeszcze się pytasz?! Nie widzisz? Niewolnice, klejnoty, bogate stroje... Kiedy stąd wyjeżdżałem, miała jedną służącą. Jak myślisz, skąd to wszystko?

KLITIFON

Aha, teraz wreszcie rozumiem.

SYRUS

*do siebie*

O, bogowie! Co za tłumy?! Jestem pewien, że nasz dom pęknie w szwach. Ile zjedzą! Ile wypiją! Czy znajdzie się większy biedak od naszego starego? [255]

*Spostrzegając Kliniasza i Klitifona*

Ale oto widzę tych, których szukam.

KLINIASZ

*do siebie*

Na Jowisza! Gdzie się podziała wierność?! To ja przez ciebie jak głupi tułałem się z dala od ojczyzny, a tymczasem ty, Antifilo, bogaciłaś się. Opuściłaś mnie w nieszczęściu, a przecież to dla ciebie naraziłem się na niestawę i sprzeciwiłem ojcu.

Wstyd mi przed ojcem i żałuję, że chociaż ciągle rozprawałem o kobiecych zwyczajach, [260] nie słuchałem jego napomnień. Szkoda, że nie zdołał mnie zmusić, bym ją porzucił. Ale zrobię to teraz, skoro nie chciałem wtedy, kiedy mógł być mi za to wdzięczny.

Nie ma człowieka, który byłby bardziej nieszczęśliwy ode mnie.

SYRUS

*do siebie*

On chyba źle zrozumiał to, o czym tutaj mówiliśmy.

*Do Kliniasza*

Kliniaszu, mylisz się co do swojej dziewczyny. Jej życie i jej uczucie do ciebie są takie same, jak przedtem, [265] o ile można przypuszczać na podstawie tego, co widzieliśmy.

KLINIASZ

Na bogów, jak to? Niczego na świecie nie pragnę bardziej, niż by moje podejrzenia okazały się bezpodstawne.

SYRUS

Po pierwsze, musisz coś wiedzieć o swojej dziewczynie: ta stara, o której przedtem mówiono, że jest matką Antifili, nie była jej rodzicielką. [270] Zresztą śmierć już ją zabrała. To wszystko usłyszałem przypadkiem, kiedy dziewczyna mówiła po drodze do tej drugiej.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> NIE BYŁA JEJ RODZICIELKĄ (*mater... non fuit*) – o tej cudzoziemce z Koryntu wspomniał już Chremes (w. 96), podkreślając, że wychowywana przez nią Antifila nie może być partią dla Kliniasza. Terencjusz zatem celowo zwodził publiczność, po to, by teraz, zdementowawszy informację o związkach krwi między kobietami, stworzyć możliwości do rozpoznania w Antifili wolno urodzonej córki jakiegoś ateńskiego obywatela, co pozwoli Kliniaszowi legalnie pojąć ją za żonę. Chremes jednak w dalszym ciągu będzie sądził (do w. 667), że Antifila jest córką owej cudzoziemki z Koryntu. Terencjusz zręcznie wykorzystuje ten konwencjonalny chwyt palliaty, by po trosze grać z publicznością, a potem razem z nią bawić się kosztem Chremesa. ■ ŚMIERĆ JUŻ JĄ ZABRAŁA (*ea obiit mortem*) – śmierć starej kobiety jest w komediach Terencjusza częstym chwytym dramatycznym, który ma niemałe znaczenie dla przebiegu akcji (zob. *Andr.* 104–105: śmierć Chryzydy; *Phorm.* 750: śmierć żony Chremesa na Lemnos).

KLITIFON

Do jakiej drugiej?

SYRUS

Poczekaj, Klitifonie. Może najpierw opowiem to, co zacząłem, a potem przejdę do tego.

KLITIFON

Tylko się pośpiesz.

SYRUS

Na samym początku podchodzimy do drzwi i Dromon puka. [275] Wtedy wychodzi jakaś stara kobieta. Kiedy już otworzyła, od razu wpadamy do środka: on pierwszy, a ja za nim. Wtedy ona zamyka drzwi na zasuwę i wraca do przedzenia wełny.

Właśnie tak, nie inaczej, można się było dowiedzieć, na jakich zajęciach Antifili upływały dni pod twoją nieobecność, Kliniaszu. [280] Zaskoczyliśmy ją bowiem zniemacka. Te okoliczności pozwoliły ocenić jej życie codzienne, które najlepiej dowodzi, jaki ktoś ma charakter.

Znaleźliśmy Antifilę zajęta przedzeniem wełny. [285] Ubrana była skromnie w żalobną szatę (myślę, że to z powodu owej starej, która umarła). Nie miała klejnotów, a jedynie ozdoby, jakich kobiety używają, by się podobać samym sobie. Na policzkach ani śladu jakichś kobiecych sztuczek. Włosy rozpuszczone, falujące wokół głowy, [290] niedbale odrzucone na plecy. *Sapientī sat!*<sup>38</sup>

<sup>38</sup> ZAJĘTA PRZĘDZENIEM WEŁNY (*textem telam*) – przedzenie wełny było zajęciem wolno urodzonych kobiet i symbolizowało życie uczciwe w odróżnieniu od niegodnego życia heter; zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 19. Konwencja ta była zapewne stosowana także w greckiej komedii nowej, skoro u Menandra pojawia się identyczny opis (frg. 79 K-A): ἐξ ἰσταρίου δ' ἐκρέματο φιλοπόνως πᾶν (*eks histariou d' ekrémato philopónos pán*) – „była pracowicie zajęta przy krosnach”. ■ WŁOSY ROZPUSZCZONE, FALUJĄCE WOKÓŁ GŁOWY, NIEDBALE ODRZUCONE NA PLECY (*capillus passus, prolixus circum caput, reiectus neglegenter*) – to konwencjonalny w komediach Terencjusza opis kobiety w żalobie (por. *Phorm.* 106–107). W rzeczywistości kobiety w Grecji obcinały włosy, ale – jak pisze Donat (*Ad Phorm.* 91) – komediopisarz pozostawił jednej z bohaterek długie włosy (jak to praktykowały Rzymianki), by nie bulwersować publiczności pokazywaniem na scenie obcego obyczaju. ■ *SAPIENTĪ SAT!* (*pax*) – wyraz *pax* ma niewiele wspólnego z łacińskim rzeczownikiem oznaczającym pokój. To zapisany w łacińskiej transkrypcji grecki wyraz πᾶς ('dosyć'), stąd w przekładzie łacina (dosł. „Mądryemu dość [stów]”).

KLINIASZ

Syrusie, błagam, nie rób mi złudnych nadziei.

SYRUS

Stara niewolnica tkąła. Oprócz niej była jeszcze tylko jedna dziewczyna do posług. Ta, okryta jakimś łachmanem, zanie-dbana i brudna, pomagała tamtej przy krosnach.

KLITIFON

Jeśli to prawda, Kliniaszu, [295] a wierzę, że tak, to czy jest większy szczęściarz od ciebie? Słyszałeś, jak powiedział o niewolnicy, że jest zabrudzona i zabiedzona?<sup>39</sup> To najlepszy dowód, że pani jest bez winy, kiedy jej służba taka nędzna. Zgodnie bowiem ze zwyczajem [300] ci, którzy szukają dojścia do pani, najpierw obsypują darami jej niewolnice.

KLINIASZ

Prześtań! Błagam cię, nie staraj się poprzez kłamstwo zyskać mej wdzięczności. A co powiedziała, kiedy wymieniłeś moje imię?

SYRUS

Gdy powiedzieliśmy, że wrócisz i prosisz, by przysłała do ciebie, natychmiast rzuciła przedzę [305] i cała zalała się łzami. Łatwo można było poznać, że to z tęsknoty za tobą.

KLINIASZ

Niech mnie tak bogowie kochają! Z radości nawet nie wiem, gdzie jestem. Tak się bałem.

KLITIFON

do Kliniasza

Ja wiedziałem, że nie ma powodu do obaw.

Do Syrusa

A teraz moja kolej – powiedz, kim jest ta druga dziewczyna. [310]

<sup>39</sup> ZABRUDZONA I ZABIEDZONA (*sordidatam et sordidam*) – dosł. „brudna i nędzna”; pierwszy termin odnosi się zwykle do stroju, drugi – ogólnie do braku czystości; por. także wyżej, przyp. 35.

SYRUS

Przyprowadziliśmy twoją Bakchidę.

KLITIFON

He? Co?! Bakchidę?! O łotrze! I dokąd ją prowadzisz?

SYRUS

Dokąd ją prowadzę? Do nas, oczywiście.

KLITIFON

Do mojego ojca?

SYRUS

Właśnie.

KLITIFON

Co za bezczelność!

SYRUS

Och, bez ryzyka nie osiąga się rzeczy wielkich i nieśmiertelnych.

KLITIFON

No, patrz! Szukasz sławy dla siebie, ryzykując moje życie? O łotrze! [315] Jeśli popełnisz choć jeden mały błąd, to już po mnie.

*Do Kliniasza*

Co byś z nim zrobił?

SYRUS

Ale przecież...<sup>40</sup>

KLITIFON

Co „przecież”?

SYRUS

Pozwól, że dokończę.

<sup>40</sup> ALE PRZECIEŻ... (*at enim...*) – takie granie na zwłokę jest charakterystyczną cechą Syrusa, który kilkakrotnie deliberyje i zastanawia się na scenie (zob. w. 668nn., 983nn.).

KLINIASZ

Pozwól mu.

KLITIFON

Pozwalam.

SYRUS

Teraz okoliczności są prawie takie, jak wtedy, gdy...

KLITIFON

Co znowu za opowieści będzie mi tu łotr rozwijać?!

KLINIASZ

Syrusie, on ma rację! Pomiń to i przejdź do rzeczy.

SYRUS

Oczywiście, nie mogę dłużej milczeć!  
Klitifonie, pod wieloma względami jesteś niesprawiedliwy [320] i trudno z tobą wytrzymać!

KLINIASZ

*do Klitifona*

Na Herkulesa, nic nie mów. Musimy go wysłuchać.

SYRUS

*do Klitifona*Chcesz kochać Bakchidę, chcesz ją zdobyć, chcesz pieniędzy dla niej, ale nie chcesz ryzykować, żeby to osiągnąć. Jesteś nieglupio mądry, jeśli to w ogóle mądrze,<sup>41</sup> byście tego, czego nie możesz dostać.

Musisz zdecydować się na całe to szczęście razem z ryzykiem albo i z jednym, i z drugim się pożegnać. [325] Wybieraj, którą z tych dwóch możliwości wolisz.

Ja nie wątpię, że plan, który już wprowadziłem w życie, jest dobry i bezpieczny. Da ci też okazję spotykać się bez obaw ze swoją przyjaciółką tuż pod nosem ojca. I dzięki temu też ja dostarczę ci pieniędzy, które obiecałeś Bakchidzie,

<sup>41</sup> JESTEŚ NIEGLUPIO MĄDRY, JEŚLI TO W OGÓLE MĄDRZE... (*haud stulte sapiis, siquidem id saperest...*) – przykład oksymoronu (*stulte sapiis*) oraz aliteracji, którą przekład pomija.

a o które tak długo mnie męczyłeś, że już od twojego gadania prawie ogłuchłem. [330]

Życzysz sobie jeszcze czegoś?

KLITIFON

Jeśli tylko się to uda...

SYRUS

„Jeśli”? Spróbuj, a sam zobaczysz.

KLITIFON

No już dobrze, dobrze. Przedstaw mi swój plan. O co w nim chodzi?

SYRUS

Będziemy udawać, że twoja przyjaciółka jest ukochaną Kliniasza.

KLITIFON

No, pięknie! A powiedz, co on zrobi ze swoją. Czy ona też będzie uchodzić za jego dziewczynę, jakby jedna Bakchida jeszcze mu mało wstydu przyniosła?

SYRUS

*do Klitifona*

Ależ nie. Antifilę umieści się w kobiecej części domu, u twojej matki.<sup>42</sup>

KLITIFON

Dlaczego tam?

SYRUS

Długo musiałbym ci opowiadać. [335] Są po temu powody.

<sup>42</sup> U TWOJEJ MATKI (*ad tuam matrem*) – dom grecki miał wydzieloną część przeznaczoną wyłącznie dla kobiet (*gynaikonitis*), gdzie przebywały także dzieci, a niewolnice wykonywały prace pod okiem pani domu. Bakchida jest heterą, a zatem może sobie pozwolić na swobodne kontakty z mężczyznami, czego dowodem jest uczta (zob. niżej, w. 455nn., 567–568), natomiast Antifila, o której powiedziano, że jest skromnie wychowana, powinna przebywać w kobiecej części domu. Sam Terencjusz ma także powody, by umieścić Antifilę pod opieką matki Klitifona, gdyż w ten sposób umożliwi jej rozpoznanie.

KLITIFON

Bajki! Ja nie widzę żadnego, który przyniósłby mi korzyść z podjęcia takiego ryzyka?

SYRUS

Poczekaj! Jeśli się boisz, mam też inny plan. Obaj przyznacie, że jest zupełnie bezpieczny.

KLITIFON

Właśnie o coś takiego mi chodziło.

SYRUS

Doskonale. Pójdę zatem do dziewcząt i powiem im, żeby wracały do Aten. [340]

KLITIFON

Co? Co powiedziałaś?!

SYRUS

Odsunę od ciebie już wszelkie zagrożenie i będziesz mógł spać spokojnie na oba uszy.<sup>43</sup>

KLITIFON

Co mam teraz robić?

KLINIASZ

Ty? Kiedy masz okazję...

KLITIFON

Syrusie, powiedz mi szczerze.

SYRUS

No, zaryzykuj, bo potem, kiedy już będziesz chciał, okaże się, że jest za późno.

<sup>43</sup> SPAĆ SPOKOJNIE NA OBA USZY (*in aurem utramvis otiose ut dormias*) – popularny zwrot frazeologiczny (por. Pliniusz Młodszy, *Epist.* 4,29; Cynceron, *Att.* 13,24), spotykany także u Plauta (*Pseud.* 123–124), gdzie został zabawnie przekręcony i pojawia się w wersji: „spać na oba oczy”. Powiedzenie to funkcjonowało także w języku greckim, bo spotykamy je u Menandra (frg. 296,1–2 K-A): ἐπ’ ἀμφότερα οὖν ἡ πικληρος ἢ κ’αλή μὲλλει καθευδῆσιν (*ep’ amphótera nún he ‘pikleros he k’alé> méllei katheudésein*) – „w tej sytuacji piękna dziedziczka zamierza usnąć na oba [uszy]”.

KLINIASZ

... to należy z niej korzystać, bo nie wiadomo... [345]

KLITIFON

Syrusie, przecież ci mówię...

SYRUS

Spróbuj! Jak nie, to ja robię swoje.

*Szykuje się do odejścia.*

KLINIASZ

... czy kiedykolwiek jeszcze trafi ci się po raz drugi.<sup>44</sup>

KLITIFON

Na Herkulesa, to prawda.

*Wołając za Syrusem*

Syrusie! Hej, Syrusie!

SYRUS

*do siebie*

Oho, zapalił się!

*Do Klitifona*

Czego sobie życzysz?

KLITIFON

Wróć tutaj! Wracaj!

SYRUS

*podchodząc*

Jestem. Mów, o co chodzi. Pewnie powiesz, że ten plan też ci się nie podoba.

<sup>44</sup> KIEDY MASZ OKAZJĘ... / ... TO NALEŻY Z NIEJ KORZYSTAĆ, BO NIE WIADOMO... / ... CZY KIEDYKOLWIEK JESZCZE TRAFI CI SIĘ PO RAZ DRUGI (*quod boni... / ... datur, fruar dum licet; nam nescias... / ... eius sit potestas posthac an numquam tibi*) – ciekawy przykład symultanicznie prowadzonej sceny, gdzie odnosi się wrażenie, że postaci mówią równocześnie. Podobne rozwiązanie stosował także Plaut (*Asin.* 910).

KLITIFON

Przeciwnie! [350] Powierzam ci siebie, swoją miłość i dobre imię. Ty decyduj. Tylko pilnuj się, żeby nie można ci było niczego zarzucić.

SYRUS

To śmieszne, że mnie przestrzegasz, jakby tu mniej chodziło o moją skórę niż o twoją. Jeśli przypadkiem coś pójdzie nie tak, [355] ciebie czeka tylko kazanie, a takiego człowieka jak ja – katowanie.<sup>45</sup> Dlatego niczego nie zaniedbam w tej sprawie.

*Wskazując Kliniasza*

Ale ty go poproś: niech udaje, że Bakchida jest jego.

KLINIASZ

Oczywiście, zrobię to. Sprawy zaszły tak daleko, że już nie ma wyjścia.

KLITIFON

*do Kliniasza*

Dlatego właśnie cię kocham! [360]

KLINIASZ

Tylko żeby dziewczyna się nie zawahała.

SYRUS

Już jest dobrze przeszkolona.

KLITIFON

Nie mogę się nadziwić, że tak łatwo zdołałeś przekonać Bakchidę, która zwykle lekceważy swoich kochanków.

SYRUS

Przyszedłem do niej w odpowiedniej chwili, co okazało się rzeczą najważniejszą. Spotkałem tam jakiegoś żołnierza, [365] który beznadziejnie błagał o jedną noc. A ona dręczyła go

<sup>45</sup> KAZANIE... KATOWANIE (*verba... verbera*) – dosł. „słowa... chłosta”; paronomazję tę spotykamy też u Plauta (*Men.* 978) i Owidiusza (*Her.* 10,38). Por. także wyżej, przyp. 35, oraz niżej, w. 949–952.

wszystkimi swoimi sztuczkami, by odmową spotęgować w jego sercu pożądanie, a tym samym obudzić w tobie jak największą wdzięczność.

No, ale proszę cię, uważaj, byś bezmyślnie czegoś nie popsuł. Znasz ojca, wiesz, jaki jest przenikliwy w tego rodzaju sprawach. [370] Ja zaś znam ciebie i wiem, że nie potrafisz nad sobą zapanować. Te twoje dwuznaczne słowa, nieznaczące gesty, westchnienia, chrząkanie, kasłanie, chichot... Powstrzymaj się od tego.

KLITIFON

Sam mnie pochwalisz!

SYRUS

Postaraj się.

KLITIFON

Jeszcze się zdziwisz.

SYRUS

*spoglądając w kierunku Aten*

Jak szybko dziewczyny tutaj dotarły! [375]

KLITIFON

Gdzie są?

*Do Syrusa, który stanął mu na drodze*

Dlaczego mnie zatrzymujesz?

SYRUS

Bakchida już nie jest twoją kochanką.

KLITIFON

Wiem, ale dopiero przed ojcem. A teraz, póki co...

SYRUS

To nie zmienia sytuacji.

KLITIFON

Pozwól mi.

SYRUS

Mówię ci, że nie wolno.

KLITIFON

Proszę, choć trochę.

SYRUS

Zabraniam ci.

KLITIFON

Wpierw obejmę, nim odejdę.

SYRUS

Idź stąd, jeśli masz choć trochę rozumu.

KLITIFON

Idę już, idę!

*Wskazując Kliniasza*

A co z nim?

SYRUS

On zostanie.<sup>46</sup>

KLITIFON

Co za szczęściarz!

SYRUS

No, odejdz stąd! [380]

*Klitifon wchodzi do domu Chremesa.*

<sup>46</sup> ON ZOSTANIE (*manebit*) – w ten sposób rozpacz Klitifona została jeszcze bardziej komicznie wyeksponowana, a ponadto takie rozwiązanie daje ogromne możliwości teatralne: publiczność będzie miała okazję zobaczyć powitanie kochanków po długiej rozłące.

Warto podkreślić, że palliata niezmiernie rzadko prezentowała przed oczami widzów sentymentalne sceny miłosne. Plaut, jeśli decydował się na umieszczenie w sztuce schadzki kochanków, to wyłącznie w celach humorystycznych. Zwykle stanowiła ona przedmiot niewybrednych żartów ze strony niewolników; por. np. Plaut (*Asin.* 591–620).

## Scena 4

35

BACCHIS  
MIRETAIN

ANTIFILA  
MULIERA

KLINIA  
ADULESCENTES II

KLITIFHO  
SYRUS

SYRUS  
SYRUS



*Kliniasz, Klitifon i Syrus patrzą,  
jak od strony Aten nadchodzą Bakchida i Antifila,  
ciągnąc za sobą tłum niewolnic i bagaże.*

<sup>47</sup>BAKCHIDA  
do Antifili

Na Polluksa, podziwiam cię, moja Antifilo. Myślę, że jesteś szczęśliwa, bo zadbałaś, by twoje obyczaje były równe urodzie. Niech mnie tak bogowie kochają! Wcale się nie dziwię, że każdy chce cię zdobyć. Twoje słowa bowiem były dla mnie dowodem na to, jaki masz charakter.<sup>48</sup>

Kiedy tak teraz sama ze sobą rozważam, [385] jak wygląda życie – twoje i dziewczyn podobnych do ciebie, które nie

<sup>47</sup> Monolog Bakchidy (w. 381–395) ukazuje ją jako zupełnie inną osobę, niż to nakreślił wcześniej Klitifon (w. 227) i później zrobi Chremes (w. 455nn.). Jej refleksja na temat kobiet i filozoficzna rezygnacja daleka jest od sugerowanego wcześniej, typowego obrazu hetery w palliacie, jaki wykreował Plaut; por. też Terencjusz (*Eun.* 147–149). Warto także zwrócić uwagę na jeszcze jeden przykład techniki dramatycznej autora, który zwykł pozwalać publiczności usłyszeć końcówkę konwersacji osób wchodzących właśnie na scenę; por. wyżej, przyp. 36.

<sup>48</sup> NA POLLUKSA – por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 32. ■ OBYCZAJE... RÓWNE URODZIE (*isti formae... mores consimiles*) – 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 wol-

zadają się ze wszystkimi – zupełnie mnie nie dziwi, że wy należycie do pewnej klasy, a my nie. Dla was to korzystne, gdy jesteście cnotliwe, a nam zabrania tego każdy, z kimkolwiek mamy do czynienia. Kochankowie dbają o nas, bo są oczarowani naszą urodą, ale gdy przemija, lokują swoje uczucia gdzie indziej. [390] A jeśli przez ten czas nie poczyni się pewnych oszczędności, to będziemy żyć pozostawione samym sobie.

Tymczasem u was jest inaczej, bo kiedy już raz podejmiecie decyzję, by spędzić życie z jednym mężczyzną, który na dodatek wyznaje podobne zasady, to oni poświęcają się wam bez reszty. I przez takie dobre relacje przywiązujecie się do siebie nawzajem, tak że żadne nieszczęście nie może zaszkodzić waszej miłości. [395]

ANTIFILA

Nie wiem, jak inne, ale ja zawsze dokładałam starań, by w jego szczęściu widzieć swoje.

KLINIASZ

do siebie

Och, moja Antifilo, ty jedna sprawiasz, że powracam w rodzinne strony. Kiedy byłem z daleka od ciebie, każdy trud, który podejmowałem, wydawał się lekki w porównaniu z życiem bez ciebie.

SYRUS

do Kliniasza na stronie

Wierzę.

KLINIASZ

Syrusie, ledwie mogę to znieść. [400] Och, jakże jestem biedny, że nie wolno mi cieszyć się tą istotą tak, jak bym chciał.

no urodzone, charakteryzują się *honestae et liberali facieforma* – „wyglądają na szlachetne i wolne”; zob. Terencjusz (*Andr.* 122–123; *Eun.* 682). ■ SŁOWA... BYŁY... DOWODEM NA TO, JAKI MASZ CHARAKTER (*quale ingenium haberes, fuit indicio oratio*) – podobnie wyraził się Menander (frg. 72 K-A): ἀνδρὸς χαρακτήρ ἐκ λόγου γνωρίζεται (*andros charaktér ek lógou gnorizetai*) – „charakter człowieka poznaje się po jego słowach”.

SYRUS

W żadnym wypadku! O ile poznałem nastawienie twojego ojca, to na długo zatruje ci życie.

BAKCHIDA

*dostrzegając Kliniasza, do Antifili*

Kim jest ten młodzieniec, który nam się przygląda?

ANTIFILA

Och, błagam, pomóż mi!

BAKCHIDA

Co tobie, kochanie?<sup>49</sup>

ANTIFILA

Już po mnie. Już, biedna, umieram.

BAKCHIDA

Co cię tak przeraziło?

ANTIFILA

Czy ja widzę Kliniasza?

BAKCHIDA

Kogo? [405]

KLINIASZ

*podchodząc do kobiet*

Witaj, moje serce.

ANTIFILA

I ty, Kliniaszu, witaj.

KLINIASZ

Jak się masz?

ANTIFILA

Cieszę się, że wracasz cały i zdrowy.

<sup>49</sup> KOCHANIE (*amabo*) – dosł. „będę cię kochać [jeśli...]”, tego rodzaju słówek używały zwykle kobiety, a przede wszystkim hetery; zob. Plaut (*Bacch.* 44, 53, 62, 100).

KLINIASZ

Czy to ciebie trzymam w ramionach, Antifilo? Tęskniłem za tobą całym sercem!

SYRUS

Wejdźcie do środka, bo Chremes już od dawna na was czeka.<sup>50</sup>

*Wszyscy wchodzi do domu Chremesa.*

<sup>50</sup> CHREMES... CZEKA (*expectat senex*) – dotychczas nie było najmniejszej wzmianki o tym, że Chremes wie o przybyciu dziewcząt na ucztę. Syrus zagania wszystkich do środka po to, by scena pozostała pusta. Pod koniec tego aktu w domu Chremesa znajdują się: on sam i jego żona Sostrata, młodzieńcy ze swoimi ukochanymi oraz Syrus, a także wspomniany wcześniej sąsiad Faniusz (w. 171).

## AKT III

## Scena I

CHREMES MENEDEMUS SEMES II



*Chremes wychodzi przed swój dom,  
po chwili ze swego wychodzi też Menedem.*

CHREMES

*do siebie, nie widząc Menedema*

Już świta.<sup>51</sup> Czyż nie powinienem zapukać do sąsiada, [410] żeby ode mnie pierwszego usłyszał o powrocie swojego syna? To prawda, że chłopiec sobie tego nie życzy. Ale czyż widząc, jak stary zadrećza się jego odejściem, mogę ukrywać tak niespodziewane szczęście? Zwłaszcza że ta niedyskrecja nie wyrządzi chłopcu żadnej krzywdy. [415]

Nie mogę milczeć. Będę pomagać Menedemowi, ile tylko potrafię. I tak jak widzę, że mój syn wspiera swojego przyjaciela, bo są w równym wieku, i stoi przy jego boku w każdej potrzebie, tak też i my, ojcowie, powinniśmy trzymać się razem.

<sup>51</sup> ŚWITA (*luciscit*) – komedie antyczne zwykle prezentowały akcję rozgrywającą się w ciągu jednego dnia. Poza przedstawianą tu sztuką o złamanie reguły jedności czasu podejrzewa się także komedię Menandra *Sąd rozjemczy* (*Epitrepōntes*). Niektóre sztuki Plauta także nie do końca przestrzegały tej zasady (*Amph.* 543; *Curc.* 182).

MENEDEM

*do siebie, nie widząc Chremesa*

Albo rzeczywiście już urodziłem się z tą wyjątkową skłonnością, by czuć się nieszczęśliwym, [420] albo to nieprawda, co się powszechnie powiada, że czas łagodzi smutek.<sup>52</sup>

Moja tęsknota za synem jest codziennie większa, a im dłużej go nie ma, tym bardziej po nim rozpaczam i pragnę jego powrotu. [425]

CHREMES

*do siebie, dostrzegając Menedema*

O, właśnie widzę, że Menedem przed domem. Pójdę z nim pogadać.

*Podchodzi*

Witaj, Menedemie. Przynoszę ci wiadomość, na którą bardzo czekasz.

MENEDEM

Nie słyszałeś nic o moim synu, prawda?

CHREMES

Żyje i jest cały i zdrowy.

MENEDEM

Gdzie? Powiedz mi gdzie?

CHREMES

U mnie w domu. [430]

MENEDEM

Mój syn?

<sup>52</sup> CZAS ŁAGODZI SMUTEK (*diem adimere aegritudinem hominibus*) – podobną sentencję spotykamy u Menandra (frg. 876 K-A): πάντων ἰατρός τῶν ἀναγκαίων κακῶν χρόνος ἐστίν. οὗτος καὶ σὲ νῦν ἰάσεται (*pánton iatrós tón anankaion kakón chrónos estín. hoútos kaí sé nýn íasetai*) – „Czas jest lekarzem wszystkich nieszczęść i nawet ciebie teraz uzdrowi”. Terencjusz nie musiał przypominać publiczności, co gryzie Menedema, jednak celowo powtórzył (por. wyżej w. 135–150) słowa rozpaczy, by tym bardziej wyeksponować jego późniejszą radość.

CHREMES

Właśnie.

MENEDEM

Wrócić?!!!

CHREMES

Oczywiście.

MENEDEM

Mój Kliniasz wrócić?!

CHREMES

No, przecież ci mówię.

MENEDEM

Chodźmy! Proszę, prowadź mnie do siebie!

CHREMES

On nie chce, żebyś wiedział o jego powrocie. Unika cię. Z powodu swego występku boi się teraz, byś nie był jeszcze bardziej surowy niż przedtem. [435]

MENEDEM

I ty nie powiedziałeś mu, że się zmieniłem?

CHREMES

Nie.

MENEDEM

Dlaczego, Chremesie?

CHREMES

Ponieważ najgorszy pomysł i dla ciebie, i dla niego, to pokazać, że masz miękkie i uległe serce.

MENEDEM

Nie mogę. Już wystarczająco długo byłem surowym ojcem.

CHREMES

Och, Menedemie, popadasz z jednej skrajności w drugą. [440] Albo jesteś zbyt rozrzutny, albo zbyt skąpy. W obu wypadkach pakujesz się w tę samą pułapkę. W obu wypadkach grozi ci to samo niebezpieczeństwo. I tak, i tak popełniasz ten sam błąd.

Najpierw, zamiast ścierpieć, że syn chadza do panienki, która wtedy zadowalała się byle drobiazgiem i za wszystko była wdzięczna, [445] ty go przepędziłeś. No i potem dziewczyna zmuszona przez okoliczności zaczęła wbrew swej woli szukać środków do życia na ulicy.<sup>53</sup> Teraz zaś, kiedy nie można jej utrzymywać bez uszczerbku na majątku, ty gotów jesteś oddać wszystko.

Och, żebyś ty wiedział, jak ona jest wybornie wyposażona we wszystko, co ma przywieść do upadku. [450] Od razu przyprowadziła ze sobą ponad dziesięć niewolnic, a każda z nich dźwigała suknie i klejnoty. Nawet gdyby kochanek był perskim satrapą,<sup>54</sup> nie mógłby pokryć jej wydatków, tym bardziej więc tobie się nie uda.

MENEDEM

Czy ona jest w twoim domu?

CHREMES

Jeszcze się pytasz? Odczułem to dotkliwie, a tylko jedną ucztę wydałem dla niej i jej orszaku. [455] Jeśli miałbym wydać jeszcze raz, to byłby koniec. A już nie wspomnę o innych rzeczach. Ileż wina mi zmarnowała przez samo tylko próbowanie. Brała łyk i wypluwała, mówiąc „To może być, a to jest za mocne. Zobacz, ojczulku, czy masz jakieś lżejsze”.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> ZACZĘŁA... SZUKAĆ ŚRODKÓW DO ŻYCIA NA ULICY (*coepit victum volgo quaere-re*) – jak już wspominaliśmy (przyp. 48), Terencjusz z dużą ostrożnością mówi o bohaterkach, które pod koniec sztuki mają okazać się wolno urodzonymi kobietami, godnymi, by je poślubić. Tutaj komediopisarz również powstrzymuje się od napiętnowania dziewczyny, mimo że przecież Chremes ma na myśli nie Antifilę, ale Bakchidę, bo uważa, że to właśnie ona jest ukochaną Kliniasza.

<sup>54</sup> PERSKIM SATRAPĄ (*satrapes*) – tytuł taki nosili zarządcy perskich prowincji; w świecie greckim był synonimem człowieka potężnego i bogatego.

<sup>55</sup> JEDNĄ UCZTĘ (*unam cenam*) – zwykle fragment ten zestawia się z opisem uczty, jaki znajdujemy u Menandra (fig. 83 K-A): ἔγω μετ' ἀριστον γὰρ ὡς ἀμυγδαλάς παρέθηκα καὶ τῶν ροιδίων ἐτρόγωμεν (*ego met' ariston gar hos amygdalas parêtheka kai tón rhoidíon etrógomen*) – „po obiedzie podałem migdały i skubaliśmy owoce granatu”. Ponieważ w greckiej wersji pada określenie śniadanie lub ewentualnie obiad (ἀριστον), można podejrzewać, że to Terencjusz wybrał porę nocną dla swojej sztuki. Być może jednak cytowany fragment odnosi się do sytuacji opisanej przez Menedema (w. 902nn.). W każdym razie istotną zmianą w łacińskiej wersji jest pominięcie szczegółów menu. ■ PRÓBOWANIE (*pytissando*) – próbowanie trunków nie oznacza ich picia, ale wyłącznie trzymanie w ustach dla oceny smaku, konsystencji i zapachu (zob. Juwenalis 11,175; Wergiliusz, *Georg.* 4,229). A zatem

Wszystkie kadzie otworzyłem oraz wszystkie amfory.<sup>56</sup> [460] Wszystkich postawiła na nogi – a to była tylko jedna noc. Jak myślisz, jak na tym wyjdiesz, kiedy bez przerwy będą obja- dać twój dom? Na bogów! Żal mi twojego majątku.

MENEDEM

A niech Kliniasz robi, co chce: niech przeje, przehula, prze- traci. Postanowiłem, że zniosę wszystko, [465] bylebym tylko miał go już przy sobie.

CHREMES

Jeśli na pewno tego chcesz, to moim zdaniem ma ogromne znaczenie, by syn myślał, że pozwalasz mu na wszystko bez- wiednie.

MENEDEM

Więc co mam robić?

CHREMES

Cokolwiek, byle nie to, co proponujesz. Wspomóż chłopca, ale przez kogoś innego. Daj się nabrać na podstęp niewolni- ka. [470] Ja już przeczuwam, że oni są nie od tego: knują coś między sobą w sekrecie. Syrus razem z tym waszym chłop- cem na posyłki szepczą po kątach, szykują potajemnie jakiś plan dla młodzieńców.

Lepiej byłoby dla ciebie stracić sześćdziesiąt min, ale w ten właśnie sposób niż w inny – choćby jedną.<sup>57</sup> [475] Teraz zresztą nie chodzi o pieniądze, ale o to, jak wspomozemy

uwagi Chremesa nie można traktować jako aluzji do nadużywania trunków – ta wa- da zgodnie z konwencją przypisana była nie heterom, ale starym niewolnicom i pia- stunkom. Aby więc uniknąć nieporozumienia w przekładzie dodano zdanie „brała tyk i wypluwała”.

<sup>56</sup> WSZYSTKIE KADZIE OTWORZYŁEM ORAZ WSZYSTKIE AMFORY (*relevi dolia omnia, omnis serias*) – dosł. „oczyściłem wszystkie kadzie oraz wszystkie amfory”; naczynia, w których przechowywano wino lub oliwę, zamykano hermetycznie, smarując otwór jakąś mazią. Otwieranie amfory oznaczało oczyszczenie jej otworu z owego maziidła. *Dolia* – to spore naczynia z wypalanej gliny, do których zlewano młode wino przed rozlaniem go do amfor; mieściło około 18 amfor wina. *Seriae* – to niewielkie pękate naczynia zakończone wąską szyjką, co czyni je podobnymi do dzisiejszej butelki.

<sup>57</sup> SZEŚĆDZIESIĄT MIN... NIŻ... JEDNĄ (*talentum... quam... minam*) – dosł. „talent niż minę”; talent to 60 min, a zatem lepiej dać się oszukać na sumę sześćdziesiąt razy

chłopca, najmniej przy tym ryzykując. Bo kiedy raz pozna twoje serce – że prędzej oddasz życie i wszystkie swoje pie- niądze, niż odrzucisz syna [480] – oj, jakie wrota otworzysz dla marnotrawstwa! Już nie będzie ci się tak słodko żyło.

W obliczu niczym nieskrępowanej swobody wszyscy sta- jemy się gorsi. Każdy bowiem chce tego, co tylko przyjdzie mu do głowy, i nie zastanawia się, czy to dobre, czy złe. Do- maga się i tyle! [485] Nie będziesz mógł znieść, że ginie twój majątek i twój syn. Jeślibyś mu odmówił, uderzy w twoje naj- czulsze miejsce: zagrozi, że opuści dom.

MENEDEM

Może masz rację. Chyba jest tak, jak mówisz. [490]

CHREMES

Na Herkulesa, nie zmrużyłem oka tej nocy. Cały czas szuka- łem sposobu, jak ci pomóc w odzyskaniu syna.

MENEDEM

Pozwól, że uścisknę ci rękę! Chremesie, proszę cię, zrób to.

CHREMES

Ja jestem gotowy.

MENEDEM

Wiesz, czego bym chciał od ciebie?

CHREMES

No, powiedz.

MENEDEM

Skoro odkryłeś, że szykują jakiś podstęp przeciwko mnie, [495] spraw, by się z nim pośpieszyli. Marzę o tym, by dać już sy- nowi to, czego chce, i wreszcie go zobaczyć.

CHREMES

Postaram się. Muszę jeszcze tylko załatwić pewien drobiazg. Otóż nasi sąsiedzi, Simus i Kriton, kłócą się o miedzę, a mnie

większą, niż z własnej woli dać synowi jedną minę. W przekładzie wprowadzono liczby ze względu na inne skojarzenia, jakie niosą ze sobą wyrazy „talent” i „mina”. Por. także *Dziewczyna z Andros*, przyp. 53.

wybrali na arbitra w tym sporze. Pójdę do nich i powiem, [500] że nie mogę dzisiaj im służyć, tak jak obiecałem. Zaraz wracam.<sup>58</sup>

*Opuszcza na chwilę scenę.*

MENEDEM

Będę wdzięczny.

Na bogów! Natura już to tak urządziła, że ludzie lepiej widzą i oceniają cudze sprawy niż swoje własne!<sup>59</sup> Czyż nie dlatego, że gdy rzecz dotyczy nas samych, [505] jesteśmy zbyt oszołomieni szczęściem lub rozpaczą? O ileż lepiej Chremes rozumie moje problemy niż ja sam.

CHREMES

*wracając na scenę*

Przeprosiłem ich, by ze spokojem poświęcić się twojej sprawie. Muszę złapać Syrusa i zachęcić go do działania.

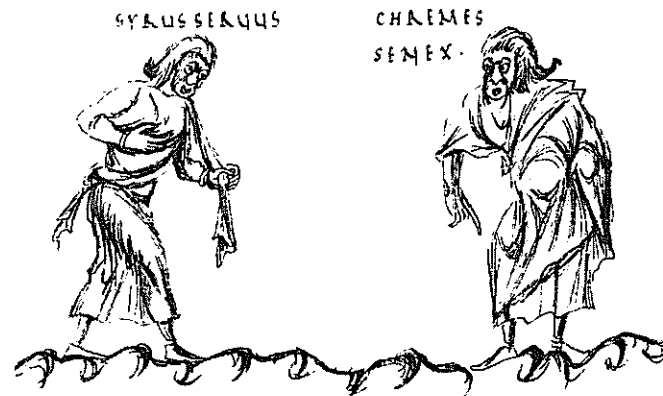
Ale oto ktoś ode mnie wychodzi. Wejść do domu, [510] by nie zobaczyli, że się naradzamy.

*Menedem wchodzi do swego domu.*

<sup>58</sup> NASI SĄSIEDZI, SIMUS I KRITON (*Simus et Crito vicini nostri*) – obie postaci nie występują w sztuce i więcej się o nich nie wspomina. Uwaga ta została zapewne poddyktowana dbałością Terencjusza o umotywowanie wszystkich wejść i zejść, a w tym wypadku służy wyjaśnieniu, dlaczego Chremes znika na chwilę poza sceną (w. 502–507). Informacja ta dowodzi także, że Chremes z wyjątkową przyjemnością uczestniczy w życiu swoich sąsiadów, chociaż w sytuacji, gdy trafia mu się ciekawsza afera, potrafi zacząć sprawę odłożyć na później. Chwilowe zejście postaci ze sceny było konwencjonalnie stosowanym chwytem w palliacie (zob. w. 558–562, 948–954; *Eum.* 283–285; *Adelph.* 507–510). ■ MNIE WYBRALI NA ARBITRA (*me cepe-re arbitrum*) – w miastach greckich powszechnie praktykowano ustanawianie rozjemcy w przypadku sporów. W Atenach były dwa typy takich sędziów: publiczni (*diatetés*), którzy stanowili zwykle pierwszą instancję dla procesów prywatnych i od których wyroku można się było odwołać do heliai (od czasu reform Solona (594/593) organ sądowniczy, składający się z 6000 sędziów losowanych co roku spośród zgłaszających się kandydatów, którzy ukończyli 30 lat); prywatni, wybierani wspólnie przez zwaśnione strony, od ich wyroku nie było apelacji.

<sup>59</sup> NATURA JUŻ TO TAK URZĄDZIŁA, ŻE LUDZIE LEPIEJ WIDZĄ I OCENIAJĄ CUDZE SPRAWY NIŻ SWOJE WŁASNE! (*ita comparatam esse hominum naturam omnium aliena ut melius videant et diiudicent quam sua!*) – typowy przykład ironii w komedii Terencjusza; Menedem ma na myśli siebie, ale publiczność wie wystarczająco dużo o całej sytuacji, by słowa te odnosić do Chremesa (zob. też w. 922–923).

## Scena 2



*Chremes pozostaje na scenie,  
a z jego domu wychodzi niewolnik Syrus.*

SYRUS

*do siebie*

Biegnij tu... Biegnij tam... Trzeba wytrzasnąć pieniądze...  
Trzeba zastawić pułapkę na starego...<sup>60</sup>

CHREMES

Czy pomyliłem się, mówiąc, że coś knują? Widocznie niewolnik Kliniasza trochę gapowaty. [515] Dlatego tę prowincję oddano w zarząd<sup>61</sup> naszemu Syrusowi.

<sup>60</sup> TRZEBA WYTRZASNAĆ PIENIĄDZE... TRZEBA ZASTAWIĆ PUŁAPKĘ NA STAREGO (*inveniundumst tamen argentum; intendenda in senemst fallacia*) – tj. pieniądze, które Klitifon ma wypłacić Bakchidzie. Syrus, mówiąc „pułapkę na starego”, ma na myśli oczywiście Chremesa, w czym upewnia nas jego przerażenie, że pan mógł te słowa słyszeć (por. niżej, w. 517). Chremes natomiast jest przekonany, że intryga została wymierzona przeciwko Menedemowi.

<sup>61</sup> PROWINCJĘ ODDANO W ZARZĄD (*provincia tradere*) – aluzja do rzymskiego zwyczaju, zgodnie z którym urzędnikom (pierwotnie pretorom, potem także byłym konsulom – prokonsulom, byłym pretorom – propretorom, i namiestnikom) powierzano zarząd nad prowincjami. W komedii prowincja zwykle pojawia się w znaczeniu metaforycznym jako zadanie; zob. Plaut (*Mil.* 1159), Terencjusz (*Phorm.* 72–73).

SYRUS

*do siebie, rozglądając się*

Kto tu gada?

*Dostrzegając Chremesa*

Już po mnie! Chyba mnie nie słyszał?

CHREMES

Syrusie!

SYRUS

Hę?

CHREMES

No, jak się czujesz?

SYRUS

Wszystko w porządku. Ale dziwię się, że ty, Chremesie, tak o świecie... Wczoraj przecież tyle wypiteś...

CHREMES

Nic ponad miarę.<sup>62</sup>

SYRUS

„Nic” mówisz? Widać prawdę powiada przysłowie, [520] że „i stary sęp odmłodnieje, kiedy sobie podleje”.<sup>63</sup>

CHREMES

Ejże!

SYRUS

Ta hetera to miła i elegancka kobieta.

<sup>62</sup> NIC PONAD MIARĘ (*nil nimis*) – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 16.<sup>63</sup> „I STARY SĘP ODMŁODNIEJE, KIEDY SOBIE PODLEJE” (*aquilae senectus*) – dosł. „starość orła”; jest to zapewne początek jakiegoś popularnego powiedzenia, które być może odwoływało się do powszechnego przekonania, że orzeł na starość miał dziób tak zakrzywiony, iż nie mógł już jeść mięsa, ale nadal był w stanie spijać krew swoich ofiar; por. Pliniusz Starszy (*NH* 10,15). Taka interpretacja odwołuje się do rzymskiego przeświadczenia, że pijaństwo zapewnia siły witalne i długowieczność. Nie można jednak wykluczyć, że Terencjusz przywołuje tutaj znane greckie przysłowie: ἀετοῦ

CHREMES

Rzeczywiście.

SYRUS

Ty też tak uważasz? Na Herkulesa, niezwykle urodziwa.

CHREMES

Tak, dosyć ładna.

SYRUS

No, oczywiście nie jest taka, jak to kiedyś bywało, ale jak na dzisiejsze czasy, to całkiem niezła. Wcale się nie dziwię Kliniaszowi, że umiera dla niej z miłości. [525] Ale jego ojciec taki nieczuły – tylko szczędzi i zrzędzi. Mieszka tu obok. Znasz go? Chociaż opływa w bogactwa, to jego syna bieda wyгнаła z domu. Wiedziałeś o tym?

CHREMES

Ja miałbym o tym nie wiedzieć? Zasłużył, żeby odesłać go do młyna.<sup>64</sup>

SYRUS

Kto?

CHREMES

No, ten chłopiec na posyłki, [530] który służy u Kliniasza.

SYRUS

*do siebie*

Och, Syrusie, nieźle się bałem o ciebie.

CHREMES

Jak mógł tak spokojnie patrzeć na to, co się dzieje?!

SYRUS

A co miał robić?

γῆρας κορῦδος νεότης – „starość orła jest jak młodość skowronka”, które tłumaczyłoby żywotność Chremesa zupełnie niezwiązaną z jego nocnym pijaństwem.

<sup>64</sup> ODESŁAĆ... DO MŁYNA (*pistrino dignum*) – zob. Terencjusz (*Andr.* 199, 600 oraz przyp. 34; por. też *Phorm.* 249–250).

CHREMES

Jeszcze się pytasz? Trzeba było znaleźć jakiś sposób, wymyślić podstęp, by młody miał pieniądze dla swej przyjaciółki. Wtedy uratowałby również tego nieznośnego ojca, choć wbrew jego woli. [535]

SYRUS

Chyba sobie kpisz.

CHREMES

Nie, Syrusie, powinien był to zrobić.

SYRUS

Och, proszę cię, pochwalasz, że niewolnik oszukuje swojego pana?

CHREMES

Kiedy zachodzi taka potrzeba, to owszem.

SYRUS

W porządku.

CHREMES

To często najlepsze lekarstwo na poważne kłopoty. Wtedy jego jedyny syn nie porzuciłby domu. [540]

SYRUS

*do siebie*

Sam nie wiem, czy on to mówi poważnie, czy żartuje, ale dał mi odwagi i tym mniej mam skrupułów.

CHREMES

A teraz, Syrusie, na co ten niewolnik jeszcze czeka? Aż chłopiec znowu porzuci dom, bo nie ma pieniędzy na wydatki tej kobiety? Czy to tak trudno wymyślić jakiś podstęp przeciwko staremu?

SYRUS

Ten niewolnik to przygłup. [545]

CHREMES

W takim razie ty powinienes pomóc Kliniaszowi.

SYRUS

Bez trudu mogę się tym zająć, jeśli tylko każesz. Mam doświadczenie i wiem, jak należy robić takie rzeczy.

CHREMES

Na Herkulesa, tym lepiej!

SYRUS

Ale nie mam zwyczaju kłamać.

CHREMES

To zacznij.

SYRUS

A ty pamiętaj, że to powiedziałeś, [550] jeśli kiedyś przypadkiem twój syn postąpił podobnie, co przecież nie jest obce ludzkiej naturze.

CHREMES

Mam nadzieję, że nie będzie takiej potrzeby.

SYRUS

Na Herkulesa, ja też mam taką nadzieję i nie mówię tak dlatego, że już teraz o coś go podejrzewam. Ale jakby co – nie zapomnij! Bo widzisz, w jakim jest wieku. [555] Naprawdę mógłbym cię, Chremesie, ładnie urządzić, jeśli zaszłaby taka potrzeba.

CHREMES

Gdyby zaszła taka potrzeba, to jeszcze zobaczymy. A teraz bierz się do swojej roboty.

*Chremes wchodzi do swojego domu.*

SYRUS

Nigdy nie słyszałem, żeby mój pan powiedział coś, co by mi bardziej odpowiadało. Nawet nie myślałem, że wolno mi będzie tak bezkarnie dopuszczać się łajdactwa. [560]

A któż to od nas wychodzi?

## Scena 3

38

CHREMES  
SENEXKLITIFON  
ADULESCENSSYRUS  
SERVUS

*Chremes wychodzi przed swój dom, prowadząc ze sobą Klitifona.  
Początkowo nie zwracają uwagi na Syrusa.*

CHREMES

A to co? Klitifonie, odpowiedz mi, proszę! Co to znowu za zwyczaj?! Czy to wypada tak się zachowywać?

KLITIFON

A cóż ja takiego zrobiłem?

CHREMES

No, czy ja nie widziałem, jak wkładałeś heterze rękę... pod suknię?

SYRUS

*do siebie*

Wszystko skończone! Już po mnie!

KLITIFON

Ja?

CHREMES

Widziałem na własne oczy. Nie wypieraj się! Kliniasz nie zasłużył na taką krzywdę. Dlaczego nie trzymasz rąk przy

sobie? [565] To dopiero jest skandal: zaprosić przyjaciela do swojego domu i przespać się z jego przyjaciółką. Albo wczoraj przy winie... Zachowywałeś się... nieporządnie.

SYRUS

*do siebie*

To prawda.

CHREMES

A jak nierządnie!<sup>65</sup> Na bogów! Bałem się, żeby się w końcu tak nie stało. Ja znam serca kochanków: obrażają się o drobności, na które ty byś nawet nie zwrócił uwagi. [570]

KLITIFON

Ojczy, Kliniasz mi ufa i wie, że ja nie zrobię nic z tych rzeczy.

CHREMES

Niech ci będzie. Ale idź sobie gdzieś i choć na chwilę zejdź im z oczu. Pożądanie popycha do rzeczy, których nie będą robić w twojej obecności.

Powiem ci na własnym przykładzie: wśród moich dziesięciu przyjaciół nie ma nikogo, komu odważyłbym się ujawnić wszystkie swoje sekrety. [575] Przed jednym powstrzymuje mnie poczucie dumy, przed drugim – wstyd mi samej sprawy; nie chcę, by pomyśleli, że jestem głupcem albo fircykiem. Wierz mi, że tak samo jest z Kliniaszem.

A my musimy zdecydować, gdzie i kiedy trzeba mu iść na rękę.

SYRUS

*podchodząc do Klitifona i wskazując na Chremesa*

O czym on mówi?

KLITIFON

*dostrzegając Syrusa*

Już po mnie!

<sup>65</sup> NIEPORZĄDNE... NIERZĄDNE (*immodestus... molestus*) – dosł. „niepohamowany... rozpustny”.

SYRUS

Klitifonie, czy tak cię nauczyłem?<sup>66</sup> Czy człowiek prawy i oprowadzany tak postępuje?

KLITIFON

Proszę cię, lepiej nic nie mów! [580]

SYRUS

No, pięknie!

KLITIFON

Syrusie, tak mi wstydz.

SYRUS

Wierzę. I powinno, jeśli jest jakaś sprawiedliwość. Mam z tobą tyle kłopotu.

KLITIFON

Na Herkulesa, ty chcesz mojej zguby.

SYRUS

Mówię tylko, co uważam za prawdę.

KLITIFON

Więc nie mam się zbliżać do Bakchidy i Kliniasza?

CHREMES

*do Klitifona*

No, proszę cię, czy ty znasz tylko jeden rodzaj zbliżenia?

<sup>66</sup> CZY TAK CIĘ UCZYŁEM? (*haec ego praecipio tibi?*) – cała scena jest zbudowana na zasadzie *qui pro quo*: Syrus i Chremes w odmienny sposób interpretują odpowiedź Klitifona. Niewolnik złości się na młodzieńca, że nie przestrzega zaleceń, które dostał od niego w sprawie, jak należy się zachowywać na uczcie (w. 369nn.), Chremes zaś myśli, że to uwagi natury ogólnej. Odpowiedzi Klitifona Syrus odbiera jako odnoszące się do zaistniałej sytuacji, w której Bakchida ma uchodzić za kochankę Kliniasza, Chremes zaś widzi w nich prawdy moralne o charakterze uniwersalnym. Sam Klitifon podejrzewa, że niewolnik go zdradził. Wszystko wskazuje na to, że Syrus pełnił w domu Chremesa rolę wychowawcy zwanego *paedagogus* (w. 594); por. też podobną funkcję Syrusa (*Adelph.* 962).

SYRUS

*do siebie*

To już koniec. On zdradzi się ze wszystkim prędzej, niż ja zdobędę dla niego pieniądze.<sup>67</sup>

*Do Chremesa*

Czy zechcesz, Chremesie, posłuchać takiego głupca jak ja?

CHREMES

O co chodzi? [585]

SYRUS

*do Chremesa*

Każ mu, żeby gdzieś sobie poszedł.

KLITIFON

Dokąd mam sobie pójść?

SYRUS

Dokąd chcesz. Zostaw im trochę swobody. Idź sobie pospacerować.

KLITIFON

Pospacerować? Gdzie?

SYRUS

No, ba! A czy to brakuje miejsca? Idź sobie tu albo tam, albo gdzie chcesz.

CHREMES

*do Klitifona*

Myślę, że on ma rację.

<sup>67</sup> ON ZDRADZI SIĘ ZE WSZYSTKIM PRĘDZAJ, NIŻ JA ZDOBĘDĘ DLA NIEGO PIENIĄDZE (*hic prius se indicarit quam ego argentum effecero*) – Syrus zgodnie z radą Chremesa (w. 546n.) wpadł na pomysł, żeby wy dostać pieniądze od Menedema, ale by to się udało, w dalszym ciągu wszyscy muszą wierzyć, że Bakchida jest kochanką Kliniasza. Jeśli zatem Klitifon ujawni swoje prawdziwe relacje z heterą, to cały postępek Syrusa zostanie zniweczony.

KLITIFON

Niech cię, Syrusie, bogowie zniszczą za to, że mnie stąd wyrzucasz!

*Odchodzi.*

SYRUS

*wołając za Klitifonem*

Na Polluksa, na przyszłość trzymaj ręce przy sobie. [590]

*Do Chremesa*

Naprawdę uważasz, że mam rację? Jak myślisz, Chremesie, cóż on by zrobił bez ciebie, gdybyś go – na ile ci tylko bogowie pozwalają – nie chronił, nie strofował, nie upominał?

CHREMES

Ależ będę go pilnował, będę!

SYRUS

Ty masz go, panie, pilnować teraz.

CHREMES

I tak się stanie.

SYRUS

Widać, że jesteś mądry! Bo mnie on coraz mniej słucha.

CHREMES

No, ale jak tam, Syrusie? Załatwiłeś już coś w tej sprawie, którą niedawno z tobą załatwiałem? [595] Czy wymyśliłeś coś odpowiedniego, czy jeszcze nie?

SYRUS

Mówisz o podstępie?<sup>68</sup> Wpadłem niedawno na pewien pomysł.

<sup>68</sup> O PODSTĘPIE (*de fallacia*) – tak naprawdę Syrus będzie usiłował prowadzić trzy różne intrygi. Dwie pierwsze mają na celu wydobyć pieniądze od Menedema, a trzecia – od Chremesa. Pierwszą zniweczy rozpoznanie w Antifili wolno urodzonej córki ateńskiego obywatela, drugą – odmowa współpracy ze strony Chremesa, i dopiero trzecia uwieńczona zostanie sukcesem. Historia, którą Syrus tu opowiada, stanowi podstawę pierwszej i trzeciej intrygi. Publiczność jednak powinna wiedzieć, że opowieść ta nie jest prawdziwa, bo na samym początku (w. 602) zawiera

CHREMES

Solidny z ciebie człowiek. No dalej, mów, jaki masz plan.

SYRUS

Powiem ci wszystko po kolei.

CHREMES

A zatem?

SYRUS

Ta hetera to okropna kobieta.

CHREMES

Na to wygląda.

SYRUS

Ale skąd! Gdybyś dopiero wiedział! Oj, posłuchaj, do czego jest zdolna. Mieszkała tutaj pewna staruszka z Koryntu, [600] której ta hetera pożyczyła tysiąc drachm srebra.<sup>69</sup>

CHREMES

I co z tą staruszką?

SYRUS

Umarła, ale zostawiła młodziutką córkę, która dostała się w ręce Bakchidy jako zastaw<sup>70</sup> za srebro.

CHREMES

Rozumiem.

SYRUS

Ściągnęła ją nawet tutaj ze sobą. To ta, która w tej chwili jest u twojej żony.

falszywą informację, iż Antifila jest córką kobiety z Koryntu, a wcześniej (w. 270) powiedziano, że to nieprawda. Warto zwrócić uwagę na technikę sygnalizowania przez Terencjusza, że informacje podawane ze sceny są fałszywe – zwykle zawierają przynajmniej jeden fakt, który odbiorca może zweryfikować jako nieprawdziwy.

<sup>69</sup> TYSIĄC DRACHM SREBRA (*drachmarum... argenti mille*) – 100 drachm to 1 mina (por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 53), a zatem mowa tutaj o 10 minach, które Syrus przyrzekł w imieniu Klitifona dać Bakchidzie (w. 724). Zwykle w komediach dziewczyny kosztowały od 20 (*Eum.* 169; *Adelph.* 191) do 40 min (Plaut, *Epid.* 51–52).

<sup>70</sup> JAKO ZASTAW (*arabonist*) – wprowadzie w Atenach prawo Solona zabraniało niewoli za długi, ale nie dotyczyło ono cudzoziemców i niższych klas społecznych.

CHREMES

No i co?

SYRUS

Hetera prosi Kliniasza, by dał jej pieniądze od razu, a potem dostanie dziewczynę. [605] Żąda tysiąca.

CHREMES

Naprawdę?

SYRUS

Ach, czyżbyś wąpił? Bo takie odniosłem wrażenie.

CHREMES

Co teraz zamierzasz?

SYRUS

Ja? Pójdę do Menedema. Powiem mu, że dziewczyna jest bogata i wolno urodzona i że porwano ją z Karii.<sup>71</sup> Jeśli ją wykupi, nieźle na tym zarobi.

CHREMES

To na nic.

SYRUS

Jak to?

CHREMES

Już teraz w imieniu Menedema odpowiem ci: [610] „Nie kupuję”.<sup>72</sup> I co zrobisz?

SYRUS

Właśnie taką odpowiedź chcę usłyszeć.

<sup>71</sup> z Karii (*ex Caria*) – Karia to kraina w południowo-zachodniej części Azji Mniejszej (dzisiejsza Turcja). Opisana przez Syrusa historia wydaje się prawdopodobna, jako że dziewczynę z wybrzeża mogli porwać piraci albo została jeńcem w czasie wojen prowadzonych na tamym terenie po śmierci Aleksandra Wielkiego (por. Terencjusz, *Eun.* 125–126). Menedem mógłby zarobić na wykupie dziewczyny, gdyby ją potem dalej sprzedał za wyższą cenę (10 min to niewygórowana stawka) albo przekazał rodzinie w Karii.

<sup>72</sup> NIE KUPUJĘ (*non emo*) – to jedna z niewielu uwag, której Terencjusz nie uzasadnia. Nie wiadomo, dlaczego Menedem miałby odmówić. Być może komediopisarz już zaplanował rozpoznanie Antifili i nie czuje się w obowiązku wyjaśniać tej uwagi.

CHREMES

Dlaczego?

SYRUS

Nieważne.

CHREMES

Jak to „nieważne”?

SYRUS

No nie, na Herkulesa.

CHREMES

O co tu chodzi? Nie rozumiem.

SYRUS

Wkrótce się dowiesz.

CHREMES

Czekaj, czekaj. Ale czemu drzwi do naszego domu tak strasznie skrzypią?

## AKT IV

## Scena I



Z domu Chremesa wychodzi Sostrata wraz z piastunką, ale nie dostrzegają przysłuchujących się ich rozmowie mężczyzn.

SOSTRATA

Jeśli mnie rozum nie zwodzi, to na pewno jest ten pierścień, który dałam swojej porzuconej córce.<sup>73</sup> Tak przypuszczam.

CHREMES

do Syrusa

O co jej chodzi z tym pierścieniem? [615]

<sup>73</sup> PORZUCONEJ CÓRCIE (*expositae gnatae*) – dosł. „córka została wystawiona [za drzwi]”; w Atenach częstą praktyką było porzucanie niechcianych dzieci. Czyn ten uchodził bezkarnie pod warunkiem, że dotyczył dzieci, które nie zostały „podniesione”, czyli uznane przez wolno urodzonego ojca (zob. niżej, w. 627, oraz *Dziewczyna z Andros*, przyp. 39). Los taki najczęściej spotykał potomstwo ze związków z cudzoziemkami (zob. Terencjusz, *Andr.* 216–219) albo dziewczynki, ponieważ posiadanie córki wiązało się ze znacznym obciążeniem finansowym, jakim była konieczność zgromadzenia posagu. W komedii dzieci, które zostały porwane, porzucone lub sprzedane, miały zwykle przy sobie jakieś ozdoby, znaki, pierścienie czy inne pamiątki, umożliwiające późniejszą identyfikację w scenie rozpoznania (zob. też niżej, w. 649–657). Takie pamiątki pojawiają się u Menandra (*Epir.*) i Plauta (*Cist.*, *Rud.*). W komedii *Lina* (*Rud.* 1156–1171) wymienia się nawet dokładnie, jakie to pamiątkowe znaki: złoty mieczyk z imieniem ojca, toporek z imieniem matki, mały srebrny sierp, dwie złączone ręczki, świnka i złoty medalion.

SOSTRATA

do Piastunki

Co? Tobie się też tak wydaje?

PIASTUNKA

Od razu powiedziałam, że to ten, jak tylko mi go pokazałaś.

SOSTRATA

Moja piastunko, ale czy przyjrzałaś się dobrze?

PIASTUNKA

Dobrze.

SOSTRATA

Idź teraz do środka<sup>74</sup> i jeśli dziewczyna już się wykąpała, to przyjdź mi o tym powiedzieć. Ja tutaj poczekam na swojego męża.

*Piastunka wchodzi do domu.*

SYRUS

do Chremesa

Ciebie szuka. Zobacz, czego chce. Jest jakaś taka smutna – pewnie nie bez powodu. Martwię się, o co tu może chodzić.

CHREMES

A o cóż tu może chodzić?! [620] Na Herkulesa, najpierw zrobi wielkie zamieszanie, a potem okaże się, że to wielkie głupstwo.

SOSTRATA

dostrzegając Chremesa

Ojej, mój drogi mężu!

CHREMES

Ojej, moja droga żono!

<sup>74</sup> IDŹ TERAZ DO ŚRODKA (*abi nunciam intro*) – Piastunka już więcej się nie pojawia. Polecenie, jakie otrzymała od Sostraty, ma jedynie uwiarygodnić jej zejście ze sceny. Można uznać, że Piastunka to postać podobna do *persona protatica* – ma pomóc w przekazaniu publiczności informacji i uzasadnić dialog jako formę podawczą; por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 9.

SOSTRATA

Właśnie ciebie szukam.

CHREMES

Mów, o co chodzi.

SOSTRATA

Ale najpierw proszę cię, byś nie wierzył, że miałabym odwagę postąpić wbrew twoim zarządzeniom.

CHREMES

Chcesz, żebym ci wierzył, chociaż to mało wiarygodne? No dobrze, wierzę.

SYRUS

*do siebie*

Takie usprawiedliwienie ma coś z wyznania winy. [625]

SOSTRATA

*do Chremesa*

Pamiętasz, że kiedy byłam w ciąży, zapowiedziałeś mi stanowczo, iż nie chcesz nadać praw<sup>75</sup> temu dziecku, jeśli to będzie dziewczynka.

CHREMES

*do Sostraty*

Już wiem, co zrobiłaś: pewnie ty nadałaś te prawa.

SYRUS

*do siebie*

Na pewno tak się stało. Ale się dorobiliśmy! Dla mnie dominacja, a dla mojego pana – denominacja.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> NIE CHCESZ NADAĆ PRAW (*nolle tolli*) – dosł. „nie chcesz, by było podniesione”; zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 39.

<sup>76</sup> DLA MNIE DOMINACJA, A DLA MOJEGO PANA – DENOMINACJA (*domina ego, erus damno auctus est*) – dosł. „ja zyskałem panią, a pan – stratę”; Syrus zdaje sobie sprawę, że odnalezienie zaginionej córki oznacza dla niego jeszcze jedną panią, a dla Chremesa – konieczność wyposażenia jej w posag. W zdaniu tym pojawia się oksymoron, aliteracja i paronomazja (por. wyżej, przyp. 35, 41).

SOSTRATA

*do Chremesa*

Ależ nie. Była tu wtedy pewna starszka z Koryntu. Sprawiała wrażenie uczciwej, więc jej oddałam córkę, żeby ją gdzieś porzuciła.

CHREMES

Na Jowisza! Jak można być tak głupim! [630]

SOSTRATA

Ojej, a cóż ja takiego zrobiłam?!

CHREMES

Jeszcze się pytasz?

SOSTRATA

Jeśli popełniłam błąd, to jedynie bezmyślnie.

CHREMES

Możesz zaprzeczać, ale jednego jestem pewien: wszystko, co mówisz i robisz, to właśnie z bezmyślności i głupoty. Łatwo dostrzec wszystkie błędy, jakie popełniłaś w tej sprawie.

Przede wszystkim, gdybyś chciała podporządkować się moim zaleceniom, to należało od razu pozbawić dziewczynkę życia, [635] a nie kłamać, że umarła, i w rzeczywistości dawać jej nadzieję na przeżycie. Ale to już pomijam. Rozumiem: litość... serce matki...

Ale pomyśl, czy naprawdę dobrze przewidziałaś to, o co ci chodziło. Przecież tak po prostu oddałaś córkę tamtej starszce. Chyba tylko po to, by przez ciebie dziewczyna musiała zarabiać na życie własnym ciałem albo poszła na sprzedaż. [640] Mam nadzieję, że pomyślałaś o tym.

Pewnie powiesz: „Przynajmniej żyje”. A cóż to za życie wśród ludzi, którzy nie wiedzą, co to dobro, prawo i sprawiedliwość. Lepiej czy gorzej, pomaga czy szkodzi – nieważne; dbają tylko o to, na czym im samym zależy.

SOSTRATA

O mój Chremesie, wyznaję: źle zrobiłam. Nie będę się spierać. Ale teraz proszę cię, mój mężu, skoro już z natury masz serce pobłażliwe, [645] niech twoja sprawiedliwość znajdzie jakieś usprawiedliwienie dla mojej głupoty.

CHREMES

Oczywiście, że wybaczę ci to, co się stało. Doprawdy, Sostrato, moja wyrozumiałość jest dla ciebie impulsem do wielu złych postępów.

Cokolwiek jednak się zdarzyło, powiedz mi, dlaczego teraz o tym rozmawiamy.

SOSTRATA

Och, jakże my wszystkie jesteśmy głupie i beznadziejnie przesądne! [650] Kiedy oddawałam córkę, zdjęłam pierścień z palca i poprosiłam staruszkę, by porzucając gdzieś niemowlę, zostawiła przy nim ten klejnot. Jeśliby umarło, niech ma przynajmniej choć drobiazg od nas.<sup>77</sup>

CHREMES

Słusznie! W ten sposób pomogłaś i dziecku, i sobie.

SOSTRATA

*pokazując pierścień*

To jest właśnie ten pierścień.

CHREMES

Skąd go masz?

SOSTRATA

Ta dziewczyna, którą Bakchida przyprowadziła ze sobą...

SYRUS

*do siebie*

Hę? Co?

CHREMES

*do siebie*

Co ona mówi?

<sup>77</sup> NIECH MA PRZYNAJMNIJ CHOĆ DROBIAZG OD NAS (*ne expers partis esset de nostris bonis*) – dosł. „żeby nie było pozbawione choćby części naszych dóbr”; Grecy uważali, że dzieci nie powinny umierać pozbawione jakiegokolwiek udziału w fortunie swoich rodziców. Kiedy Chremes mówi, że Sostrata, pozostawiając przy dziecku pierścień, pomogła mu (w. 653), ma na myśli zwiększenie szansy, iż ktoś zainteresuje się niemowlęciem ze względu na klejnot i nie pozwoli mu umrzeć.

SOSTRATA

*kontynuując wypowiedź*

... dała mi do popilnowania, kiedy szła się wykapać. [655] Na początku nie zwróciłam na to uwagi, ale potem – spojrzałam, rozpoznałam, przybiegłam do ciebie.

CHREMES

A co? Masz jakieś przecucia, jeśli chodzi o tę dziewczynę?

SOSTRATA

Nie wiem... chyba że jej samej zapytasz, skąd ma ten pierścień, jeśli to w ogóle da się ustalić.

SYRUS

*do siebie*

Już po mnie! Widzę więcej nadziei, niż bym sobie życzył.<sup>78</sup> Jeśli to prawda – dziewczyna jest z naszej rodziny.

CHREMES

*do Sostraty*

A żyje jeszcze ta staruszka, której oddałaś dziecko?

SOSTRATA

Nie wiem. [660]

CHREMES

A co ci wtedy powiedziała?

SOSTRATA

Że zrobiła to, co jej kazałam.

CHREMES

Jak miała na imię ta kobieta? Powiedz, żeby można było o nią rozpytać.

<sup>78</sup> WIDZĘ WIĘCEJ NADZIEI, NIŻ BYM SOBIE ŻYCZYŁ (*plus spei video quam volo*) – jeśli Antifila okaże się córką Chremesa, to takie odkrycie usuwa wszelkie przeszkody na drodze do jej małżeństwa z Kliniaszem, z drugiej jednak strony niweczy intrygę Syrusa, gdyż dziewczyna nie może dłużej być w niewoli za długi u Bakchidy. W tej sytuacji nie sposób będzie wy dostać pieniądze od Menedema, przekonując go, że powinien wykupić Antifile.

SOSTRATA  
Filtera.

SYRUS  
*do siebie*

To ta sama. Wygląda na to, że dziewczyna ocalała, ale ja zgi-  
nąłem.

CHREMES  
Sostrato, chodź ze mną do środka.

SOSTRATA  
Jak to wszystko nadspodziewanie dobrze się ułożyło. A tak  
strasznie się bałam, Chremesie, żeby teraz znów nie okazało  
się, że masz serce z kamienia, tak jak wtedy w sprawie uzna-  
nia dziecka. [665]

CHREMES  
Często człowiek nie może być taki, jakim chciałby być, bo  
okoliczności na to nie pozwalają. Teraz przyszedł taki czas,  
że pragnę mieć córkę, chociaż kiedyś nie było rzeczy, której  
bym sobie mniej życzył.

*Sostrata i Chremes wchodzi do domu.*

## Scena 2

SYRUSSEKUS



*Na scenie pozostaje Syrus.*

SYRUS  
*do siebie*

Jeśli mnie rozum nie zwodzi, to niewiele brakowało do nie-  
szczęścia. Na tym polu moja potęga jest zupełnie pozbawio-  
na możliwości manewru. Chyba że wymyślę coś, by stary nie  
odkrył w dziewczynie przyjaciółki swego syna. [670] Na nic  
moje nadzieje zdobycia pieniędzy czy przeprowadzenia sku-  
tecznego oszustwa. Będę miał powód do triumfu, jeśli przy-  
najmniej uda mi się wycofać i zabezpieczyć tyły. To strasz-  
ne, że taki kłasek wydarto mi nagle z gardła.<sup>79</sup>

Cóż mam robić? Co teraz wymyślić? Trzeba na nowo uło-  
żyć jakiś plan. Nie ma tak trudnego położenia, z którego przy  
odrobinie pomysłu nie można by znaleźć wyjścia. [675]

Hm, a co jeśli teraz zacznę z tej strony? Eee, to na nic.  
A może tak? Osiągnę tyle samo. A jeśli w ten sposób? Nie,  
to niemożliwe. Ale, zaraz – tak będzie najlepiej. Hura, mam

<sup>79</sup> JEŚLI MNIE ROZUM NIE ZWODZI (*nisi me animus fallit*) – Syrus zaczyna swój monolog podobnie jak Sostrata (w. 614), bo też podobnie jest poruszony. ■ NA TYM POLU MOJA POTĘGA JEST ZUPELNIENIE POZBAWIONA MOŻLIWOŚCI MANEWRU (*ita hac re in angustum oppido nunc meae coguntur copiae*) – dosł. „w tej sprawie moje wojska są zepchnięte w wąskie miejsce”; wyraz *copiae* można rozumieć zarówno jako ‘wojska’, jak i ‘zasoby, środki’. Syrus posługuje się rzymską terminologią wojskową, co dowodzi, że Terencjusz nie trzyma się niewolniczo greckiego wzorca, ale twórczo rozwija pomysły zaczerpnięte z greckiej komedii nowej (por. także *Dziewczyna z Andros*, przyp. 24). Z drugiej strony jednak nie możemy zapominać, że przedstawianie podstępów niewolnika z wykorzystaniem metafor militarnych należało do konwencji palliaty; zob. Plaut (*Mil.* 219–224; *Pers.* 753nn.; *Pseud.* 578nn.). ■ BY STARY NIE ODKRYŁ W DZIEWCZYNIE PRZYJACIÓLKI SWEGO SYNA (*ne esse amicam hanc gnati resciscat senex*) – zdanie to budzi kontrowersje i interpretowane jest na dwa sposoby: można je odczytać jako – „by Chremes nie odkrył w Bakchidzie przyjaciółki swojego Klitifona”, ale także jako – „by Menedem nie odkrył w Anifili przyjaciółki swojego Kliniasza”. Bardziej prawdopodobna wydaje się pierwsza wersja, ponieważ tego rodzaju odkrycie spowoduje większe komplikacje w intrydze, a – co więcej – zdanie to odbija się echem jeszcze w wersach 690 i 697, nie pozostawiając już wątpliwości, że chodzi o Klitifona. Nie można jednak pominąć faktu, że Syrusowi bardzo też zależy, by Menedem nie odkrył związków łączących Kliniasza z Antifilą, bo przecież cały podstęp polega na tym, aby wmówić wszystkim, że to Bakchida jest jego przyjaciółką. ■ SIĘ WYCOFAĆ I ZABEZPIECZYĆ TYŁY (*latere tecto abscedere*) – dosł. „wycofać się, ostanając flanki/boki/skrzydła”; jeszcze jedna militarna metafora, która wykorzystuje podwójne znaczenie wyrazu *latus*: ‘bok’, ale i ‘flanka’. Syrus zdaje sobie sprawę, że za podobne intrygi może go czekać chłosta.

znakomity plan! Na Herkulesa, jednak wytropię te pieniądze, którym już prawie udało się zbiec.<sup>80</sup>

### Scena 3

41

KLINIAS ADULISCENS

SYRUS SERVUS



Z domu Chremesa wybiega Kliniasz.

KLINIASZ  
do siebie

Nic już teraz nie może mnie zmartwić! Takie mnie spotkało szczęście! [680] Od razu oddam się pod władzę ojca. Będę żył uczciwiej, niż nawet on sam sobie tego życzy.

SYRUS  
do siebie

Nie pomyliłem się. Jeśli dobrze go rozumiem, w dziewczynie rozpoznano córkę Chremesa.

Do Kliniasza

Cieszę się, że to wszystko ułożyło się po twojej myśli.

<sup>80</sup> WYTROPIĘ TE PIENIĄDZE, KTÓRYM JUŻ PRAWIE UDAŁO SIĘ ZBIEC (*retraham... fugitivom argentum*) – Syrus używa terminów odnoszących się do zbiegłych niewolników: *retrahere* 'zatrzymać', *fugitivus* 'uciekający, zbiegły'.

KLINIASZ  
O mój Syrusie, już wiesz?

SYRUS  
A co, może nie? Byłem tu z nimi przez cały czas.

KLINIASZ  
Znasz kogoś, komu by się tak trafiło?!

SYRUS  
Nikogo! [685]

KLINIASZ  
Niech mnie tak bogowie kochają, jeśli nie cieszę się bardziej ze względu na nią niż na siebie samego. Zawsze wiedziałem, że ona zasługuje na szacunek i poważanie.

SYRUS  
Też tak myślę. Ale teraz, Kliniaszu, daj i mnie sposobność, bym mógł świętować zwycięstwo. Trzeba bowiem zadbać, by także sprawy przyjaciela bezpiecznie się ułożyły i by stary nie odkrył, że ta przyjaciółka...

KLINIASZ  
O Jowiszu!

SYRUS  
Spokojnie. [690]

KLINIASZ  
Moja Antifila wyjdzie za mnie!

SYRUS  
Będziesz mi tak ciągle przerywał?

KLINIASZ  
A co mam robić? Syrusie, taki jestem szczęśliwy! Ciesz się razem ze mną!

SYRUS  
Cieszę się, na Herkulesa! Naprawdę.

KLINIASZ

Czeka nas boskie życie.<sup>81</sup>

SYRUS

Jak widzę, szkoda tu mojego czasu.

KLINIASZ

No, dobrze, mów. Już cię słucham.

SYRUS

To jest właśnie to, czego nie robisz.

KLINIASZ

Ależ robię.

SYRUS

Jak już powiedziałem, należy zadbać, by sprawy twojego przyjaciela bezpiecznie się ułożyły. [695] Jeśli bowiem wynieśiesz się teraz z naszego domu, ale zostawisz tam Bakchidę, stary od razu odkryje, że to jest przyjaciółka Klitifona. Jeśli jednak weźmiesz ją ze sobą, to rzecz pozostanie – tak jak dotąd – w sekrecie.

KLINIASZ

Ależ Syrusie, nic bardziej niż to nie zaszkodzi moim małżeńskim planom. Jak ja spojrzę ojcu w oczy? Rozumiesz, o czym mówię?

SYRUS

Pewnie. [700]

KLINIASZ

Co ja mu powiem? Jak to wytłumaczyć?

SYRUS

Wcale nie chcę, żebyś kłamał. Wyznaj mu otwarcie, jak sprawy mają się naprawdę.

<sup>81</sup> BOSKIE ŻYCIE (*deorum vitam*) – szczęśliwi w miłości młodzieńcy często porównywali siebie do bogów; zob. Terencjusz (*Andr.* 959–960).

KLINIASZ

Jak to?

SYRUS

Powiedz, że kochasz Antifilę i chcesz się z nią ożenić, a tamta to dziewczyna Klitifona.

KLINIASZ

Żądasz ode mnie rzeczy dobrej i uczciwej, a na dodatek łatwej do wykonania. I pewnie jeszcze chcesz, żebym prosił ojca o zachowanie tego w tajemnicy przed Chremesem? [705]

SYRUS

Przeciwnie – niech mu opowie otwarcie wszystko po kolei.

KLINIASZ

Hę? Jesteś pijany czy pomyłony? Przecież w ten sposób gubisz Klitifona. Powiedz mi, jak on wówczas może być bezpieczny?

SYRUS

Mój plan zasługuje na najwyższą nagrodę. Jestem z niego dumny, bo daje mi taką siłę i możliwości, [710] że wykorzystując jedynie prawdę, oszukam obu ojców. Kiedy Menedem będzie twierdził, że Bakchida jest przyjaciółką Klitifona, to Chremes i tak mu nie uwierzy.

KLINIASZ

Przez to znowu niweczysz nadzieje na moje małżeństwo. Bo jeśli Chremes będzie wierzył, że Bakchida jest moją przyjaciółką, nie da mi swojej córki. Widocznie nie obchodzi cię, co się ze mną stanie, byleby tylko pomóc Klitifonowi. [715]

SYRUS

Czy ty, lotrze, myślisz, że ja chcę ciągnąć to udawanie przez całe życie? Chodzi o jeden dzień, póki nie wydrę pieniędzy. A potem koniec – już nic więcej.

KLINIASZ

Uważasz, że to wystarczy? Ale powiedz, co będzie, jeśli ojciec odkryje podstęp.

SYRUS

Zawsze znajdują się ludzie, którzy mawiają: „A co będzie, jeśli teraz nastąpi koniec świata?”<sup>82</sup>

KLINIASZ

Boję się zrobić to, o co prosisz.

SYRUS

Boisz się? Przecież w każdej chwili, [720] kiedy tylko zechcesz, będziesz miał możliwość uwolnić się od tej roli i wszystko wyjaśnić.

KLINIASZ

No dobrze, dobrze. Przyrowadź mi Bakchidę.

SYRUS

widząc Bakchidę w drzwiach domu Chremesa

Wspaniale. Właśnie sama tu idzie.

## Scena 4



Bakchida i jej służąca Frygia wychodzą z domu Chremesa, nie dostrzegają jednak Kliniasza i Syrusa. Nieco później zjawia się też Dromon.

<sup>82</sup> A CO BĘDZIE, JEŚLI TERAZ NASTĄPI KONIEC ŚWIATA? (*quid si nunc caelum ruat?*) – dosł. „A co będzie, jeśli teraz runie niebo?”; powiedzenie to oznacza straszne, ale mało prawdopodobne zagrożenie, w obliczu którego nie ma już o co się martwić. Zdanie to, jak podaje Arrian (*Anab.* 1,4,8), usłyszał od Celtów Aleksander Wielki.

BAKCHIDA

do Frygii

Na Polluksa! Aż nadto zuchwałe były te obietnice Syrusa. To one mnie tu ściągnęły! Przysięgł mi wypłacić dziesięć min. Ale jeśli teraz mnie oszuka, to nie raz jeszcze będzie mnie błagać, bym przyszła, ale nic mu z tego nie przyjdzie. [725] Albo inaczej – powiem, że przyjdę, umówię się, a kiedy Klitifon dostanie tę wiadomość od Syrusa i w sercu będzie już pieścić słodką nadzieję, to ja oszukam i nie przyjdę; wtedy on za mnie wypieści grzbiet Syrusowi.<sup>83</sup>

KLINIASZ

do Syrusa na stronie

Aż nadto doskonałe składa ci obietnice!

SYRUS

Pewnie myślisz, że żartuje? Zrobi to, jeśli nie będę się pilnował.

BAKCHIDA

do Frygii cicho

Chyba im się to wszystko śni, ale – na Polluksa! – już ja ich obudzę. [730]

Głośno

Moja Frygio, czy słyszałaś, co mówił ten człowiek? Że w którym domu mieszka ów Charinus?

FRYGIA

Słyszałam...

<sup>83</sup> NA POLLUKSA! AŻ NADTO ZUCHWAŁE BYŁY TE OBIETNICE SYRUSA. TO ONE MNIE TU ŚCIĄGNĘŁY! (*satis pol proterve me Syri promissa huc induxerunt*) – kiedy Swetoniusz (*Ter.* 4), powołując się na przekaz Neposa, przytacza argumenty podważające autorstwo Terencjusza, podaje to właśnie zdanie, które jakoby miało być ułożone przez Leliusza w Kalendy marcowe w jego posiadłości w Puteolanum. Niezwykła wręcz znajomość detali (czas, miejsce i okoliczności) każe wątpić w prawdziwość tego przekazu. To zdanie Bakchidy zostanie sparodiowane przez Kliniasza (w. 729). ■ W SERCU BĘDZIE JUŻ PIEŚCIĆ SŁODKĄ NADZIEJĘ... ZA MNIE WYPIEŚCI GRZBIET SYRUSOWI (*in spe pendebit animi... Syrus mihi tergo poenas pendet*) – hetera lubi używać zwrotów, które można rozumieć dwuznacznie; zob. też *ut veniam frustra veniet* – „bym przyszła, ale jemu nic z tego nie przyjdzie” (w. 725).

BAKCHIDA

*do Frygii głośno*

Pierwszy na prawo zaraz po tym gospodarstwie, tak?

FRYGIA

A tak, tak... Pamiętam.

BAKCHIDA

Biegnij tam pędem. U tego Charinusa żołnierz urzędu Dionizje.<sup>84</sup>

SYRUS

*do Kliniasza na stronie*

Co ona wymyśliła?

BAKCHIDA

*do Frygii głośno*

Powiedz mu, że jestem tutaj absolutnie wbrew mej woli i pod strażą, ale w jakiś sposób się wykpię i postaram się przyjść do niego. [735]

SYRUS

*do siebie*

To koniec! Na Herkulesa!

*Wołając do Bakchidy*

Bakchido, poczekaj, poczekaj... No, proszę cię, dokąd ją wysyłasz? Każ jej zostać.

BAKCHIDA

*do Frygii*

Idź, idź.

<sup>84</sup> URZĄDZA DIONIZJE (*Dionysia agitat*) – zob. wyżej, przyp. 24. Dionizje Wiejskie urzędowano w wioskach i miasteczkach w tym samym czasie, ale niekoniecznie tego samego dnia. Dlatego nie ma sprzeczności pomiędzy słowami Bakchidy, a dyspozycjami Chremesa (w. 162), i fragment ten nie może być uważany za dowód, że to właśnie Terencjusz wprowadził do sztuki nocną biesiadę i rozciągnął akcję na dwa dni.

SYRUS

*do Bakchidy*

No, cóż... pieniądze są przygotowane.

BAKCHIDA

No, cóż... w takim razie zostaję.

SYRUS

Dostaniesz je natychmiast.

BAKCHIDA

Jak sobie życzysz. Czy ja nalegam?

SYRUS

A wiesz, co mogłabyś zrobić?

BAKCHIDA

Co?

SYRUS

Powinnaś przeprowadzić się tutaj, do Menedema, i pociągnąć za sobą całą tę swoją procesję.<sup>85</sup>

BAKCHIDA

Co ty knujesz, lotrze?

SYRUS

Ja? [740] Pracuję nad tym srebrem, które mam ci wypłacić.

BAKCHIDA

Myślisz, że możesz sobie ze mnie żartować?

SYRUS

Nie bez powodu proszę cię o to.

BAKCHIDA

A to może razem z tobą wejść w ten interes?

SYRUS

W żadnym razie. Ja ci wypłacę tylko tyle, ile się należy.

<sup>85</sup> PROCESJĘ (*pompa*) – terminem tym określano uroczyste przemarsze podczas świąt i pogrzebów. W komedii słowo to w humorystyczny sposób nadaje komuś powagi i znaczenia; zob. Plaut (*Curc.* 2).

BAKCHIDA

A zatem w drogę.

SYRUS

Chodź ze mną.

*Stają oboje przed drzwiami Menedema.*

Hej, Dromon!

DROMON

Kto mnie woła?

SYRUS

Syrus.

DROMON

O co chodzi?

SYRUS

Przeprowadź całą służbę Bakchidy tutaj, do was. Pośpiesz się.

DROMON

Po co?

SYRUS

Nie pytaj. Dopilnuj, żeby wzięły wszystko, co ze sobą przyniosły. [745]

*Do siebie, podczas gdy Dromon wchodzi do domu Chremesa*

Biedny Chremes, ma nadzieję, że z jej odejściem pozbędzie się wydatków, a nie wie, jak wielkie straty przyniesie mu ta niewielka oszczędność.

*Do powracającego z niewolnicami Dromona*

Jeśli masz choć trochę rozumu, to nic nie wiesz o tym, co wiesz.

DROMON

Jeszcze sam powiesz, że jestem niemową.

*Dromon wraz z Bakchidą, Frygią i Kliniaszem udają się do domu Menedema.*

## Scena 5

*Na scenie pozostaje Syrus.  
Chremes wychodzi przed swój dom.*

CHREMES

*do siebie*

Niech mnie tak bogowie kochają, jeśli teraz nie żal mi Menedema, że takie nieszczęście na niego spadło. [750] Utrzymać tę kobietę z całą rzeszą jej niewolników! Wiem jednak, iż przez kilka pierwszych dni nawet tego nie odczuje, tak bardzo tęsknił za synem. Ale kiedy zobaczy, że codziennie czekają go takie wydatki i nie ma im końca, [755] będzie sobie znowu życzył, by syn uciekł z domu.

*Dostrzegając Syrusa*

O, jest Syrus. Doskonale.

SYRUS

*do siebie*

Czy nie czas, żeby wziąć się za niego?

CHREMES

Syrusie!

SYRUS

He?

CHREMES

No, co tam?

SYRUS

Już od dawna chciałem natknąć się gdzieś na ciebie.

CHREMES

Zdaje się, że coś tam razem z Menedemem zdziałaliście.<sup>86</sup>

SYRUS

Myślisz o tym, cośmy wcześniej ustalili? Ledwie powiedziane, już jest wykonane.<sup>87</sup> [760]

CHREMES

Słowo?

SYRUS

Na Herkulesa, słowo.

CHREMES

Nie mogę się powstrzymać, żeby cię nie pogłaskać. Podejdz tutaj, Syrusie. Za to chętnie zrobię dla ciebie coś dobrego.

SYRUS

Ach, gdybyś wiedział, jaka genialna myśl przyszła mi do głowy.

CHREMES

Ojej! Pysznisz się tym, że wszystko poszło tak, jak sobie wymyśliłeś? [765]

SYRUS

Nie, na Herkulesa! To co mówię, to czysta prawda! Naprawdę!

CHREMES

No, więc mów, o co tym razem chodzi.

<sup>86</sup> COŚ TAM RAZEM Z MENEDEMEM ZDZIAŁALIŚCIE (*egisse iam nescioquid cum se-ne*) – Chremes myśli, że przeprowadzka Bakchidy jest wynikiem planu, do którego sam Syrusa zachęcał (w. 546).

<sup>87</sup> POWIEDZIANE... WYKONANE (*dictum factum*) – przysłowiowy zwrot obrazujący szybkość działania; zob. niżej, w. 904, oraz Terencjusz (*Andr.* 381).

SYRUS

Kliniasz powiedział ojcu, że ta Bakchida jest przyjaciółką twojego Klitifona i dlatego zabrał ją do swego domu, żebyś ty się niczego nie domyślił.

CHREMES

Znakomicie!

SYRUS

Co proszę?

CHREMES

Mówię, że to doskonale.

SYRUS

E, tam! Gdybyś wiedział... [770] Posłuchaj, proszę, jaki jest dalszy ciąg podstępu.

Kliniasz wyznał, że z kolei on widział twoją córkę, że jej uroda go urzekła od pierwszego wejrzenia i że chce się z nią ożenić.

CHREMES

Z tą odnalezioną?

SYRUS

Właśnie! I kazał ojcu prosić cię o jej rękę.

CHREMES

Ale na co to, Syrusie? [775] Nic z tego nie rozumiem.

SYRUS

Ojej, jakiś ty tępy!

CHREMES

Możliwe.

SYRUS

W ten sposób Kliniasz dostanie pieniądze na wesele, żeby mógł szaty i klejnoty... już pojmujesz?

CHREMES

Kupić?

SYRUS

Właśnie!

CHREMES

Ale ja mu nie dam swojej córki i nie zgadzam się na zaręczyny.

SYRUS

Nie? Dlaczego?

CHREMES

Dlaczego? Jeszcze pytasz? Zaręczyny z takim człowiekiem...

SYRUS

Jak chcesz. [780] Nie mówiłem, żebyś mu dał córkę na zawsze, ale żebyś tylko tak udawał.

CHREMES

Nie jest w moim zwyczaju udawać. Mieszaj tutaj wszystkim w głowie, ale tak, żebym ja nie był w to zamieszany.  
Mam zaręczyć córkę z człowiekiem, któremu nie dam jej za żonę?

SYRUS

Miałem nadzieję.

CHREMES

W żadnym wypadku.

SYRUS

To mogło by się udać. [785] Przedtem kazałeś mi dołożyć wszelkich starań i tylko dlatego chwyciłem się tego planu.

CHREMES

Mam nadzieję.

SYRUS

Trudno, Chremesie, muszę ci przyznać rację.

CHREMES

Ale ja w dalszym ciągu chcę, żebyś robił co w twojej mocy, aby się udało. Znajdź tylko jakiś inny sposób.

SYRUS

Żeby się udało, trzeba coś wymyślić. [790] Należy teraz oddać te pieniądze, które – jak ci już wspomniałem – Antifila jest winna Bakchidzie.

Rozumie się, że nie będziesz się wykręcał, mówiąc: „A co to, moja sprawa? Czy to ja wzięłem pieniądze? Czy to z mojego polecenia? Jak ta staruszka mogła bez mojej zgody oddać w zastaw moją córkę?”. [795]

To prawda, Chremesie, co zwykle ludzie powiadają: „Szczyt prawa jest często szczytem bezprawia”.<sup>88</sup>

CHREMES

Nie, tak nie zrobię.

SYRUS

W żadnym razie. Innym może to przystoi, ale nie tobie. Wszyscy uważają cię za człowieka, który uczciwie doszedł do swego majątku.<sup>89</sup>

CHREMES

Już ja osobiście zaniosę Bakchidzie te pieniądze.

SYRUS

Nie, nie, lepiej każ to zrobić swojemu synowi.

CHREMES

Dlaczego?

SYRUS

Bo to właśnie na niego padło podejrzenie, [800] że się w niej kocha.

CHREMES

No i...?

<sup>88</sup> „SZCZYT PRAWA JEST CZĘSTO SZCZYTEM BEZPRAWIA” (*ius summum saepe summast malitia*) – cytat ten jest echem stwierdzenia Sofoklesa (*El.* 1042): ἅλλ' ἐστὶν εὖθα καὶ δίκη βλάβην φέρει (*All' éstin énthá che' díke bláben phérei*) – „Bywa, że słuszność i szkodę przyniesie”; sparafrazował je także Cyceron (*Off.* 1,10,33): *Summum ius est summa iniuria*.

<sup>89</sup> WSZYSTY UWAŻAJĄ CIĘ ZA CZŁOWIEKA, KTÓRY UCZCIWIE DOSZEDŁ DO SWEGO MAJĄTKU (*omnes te in lauta et bene parata re putant*) – wers ten jest zepsuty i kolejni wydawcy podają różne propozycje: A.P. Fleckeisen – *in lauta et bene acta parte* („uczciwie i dobrze zbił majątek”); Richard Bentley – *in lautas esse et bene acta re* („masz uczciwy i dobrze zbity majątek”). Ogólny sens jednak jest podobny i zwraca uwagę, że od Chremesa oczekuje się także w tej sprawie uczciwości i rzetelności.

SYRUS

Wyda się bardziej prawdopodobne, kiedy on da jej pieniądze. A tym samym i mnie łatwiej będzie osiągnąć to, do czego zmierzam.

Idźcie Klitifon. Wejdz do domu i przynieś pieniądze.

CHREMES

Już niosę.

*Chremes wchodzi do swego domu.*

## Scena 6

44



*Klitifon powraca ze spaceru, ale początkowo nie dostrzega Syrusa.*

KLITIFON

*do siebie*

Nic nie jest tak łatwe, by nie okazało się trudne, [805] kiedy robi się to wbrew sobie. Na przykład ten spacer, chociaż nie był męczący, wymęczył mnie okropnie.

Niczego bardziej się teraz nie boję niż tego, że mnie znów stąd wyprawią, bym nie miał kontaktu z Bakchidą. A żeby cię, Syrusie, wszyscy bogowie i boginie, ile ich tam jest, [810] za ten twój podstęp i plan! Że też ty zawsze wymyślisz coś takiego, co jest dla mnie torturą.

SYRUS

*do Klitifona*

Idź sobie, gdzie cię oczy poniosą. Te twoje zaloty prawie mnie zgubiły.

KLITIFON

Na Herkulesa, szkoda, że tak się nie stało. Zasłużyłeś sobie. [815]

SYRUS

Zasłużyłem? A to jak?

Cieszę się, że usłyszałem to od ciebie, zanim dostałeś pieniądze, które miałem zamiar ci dać.

KLITIFON

A co chcesz, żebym ci powiedział? Poszedłeś do Aten i sprowadziłeś mi przyjaciółkę, której nie mogę nawet dotknąć.

SYRUS

Już się nie gniewam. A czy wiesz, [820] gdzie teraz jest Bakchida?

KLITIFON

U nas.

SYRUS

Nie.

KLITIFON

Więc gdzie?

SYRUS

U Kliniasza.

KLITIFON

To już po mnie!

SYRUS

Uspokój się. Za chwilę zanieziesz jej obiecane pieniądze.

KLITIFON

Żartujesz! Skąd je wezmę?

SYRUS  
Od twojego ojca.

KLITIFON  
Kpisz sobie ze mnie?

SYRUS  
Sam się przekonasz.

KLITIFON  
Och, więc jestem szczęśliwym człowiekiem. Kocham cię, Syrusie. [825]

SYRUS  
Ojciec tu idzie. Nie okazuj zdziwienia i nie pytaj, dlaczego tak postępuje. Na wszystko się zgadzaj. Rób, co każe, i mów niewiele.

### Scena 7

45



*Na scenie pozostają Syrus i Klitifon.  
Chremes przynosi z domu pieniądze.*

CHREMES  
*do siebie*  
No, i gdzie ten Klitifon?

SYRUS  
*do Klitifona*  
Powiedz: „Tu jestem”.

KLITIFON  
*głośno*

Tu jestem.

CHREMES  
*do Syrusa*  
Powiedziałeś mi już, o co chodzi?

SYRUS  
Prawie wszystko. [830]

CHREMES  
*do Klitifona*  
Weź te pieniądze i zanieś jej.

SYRUS  
Ruszaj! Co tak tkwisz tu jak ten kamień? Czemu nie bierzesz?

KLITIFON  
*do Chremesa*  
Och, daj, oczywiście.

SYRUS  
*do Klitifona*  
Chodź ze mną i pośpiesz się.

*Do Chremesa*  
A ty tu na nas poczekaj, póki nie wrócimy. To nam nie zajmie dużo czasu.

*Syrus i Klitifon wchodzą do domu Menedema.*

CHREMES  
*do siebie*

Córka właśnie dostała ode mnie dziesięć min, [835] które uznają za sumę pokrywającą jej utrzymanie. Następne dziesięć pójdzie na suknie i ozdoby. A potem zażądają dwóch talentów jako posag. Na jakie to szkody i straty naraża człowieka

tradycja! A jeszcze poza tym muszę znaleźć jakiegoś zięcia, [840] któremu oddam cały swój majątek zdobyty ciężką pracą.<sup>90</sup>

## Scena 8

46



Menedem wychodzi ze swego domu, kończąc rozmowę z Kliniaszem.  
Początkowo nie zauważa stojącego na scenie Chremesa.

MENEDEM

do wnętrza domu

Myszę, że teraz jestem najszczęśliwszym człowiekiem ze wszystkich, bo widzę, synu, że wrócił ci zdrowy rozsądek.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> SUMĘ POKRYWAJĄCA JEJ UTRZYMANIE (*hortamentis*) – antyczny komentator Eufriusz (*ad loc.*) tak właśnie każe rozumieć to rzadkie słowo. Chremes ma tu na myśli sumy wydane na utrzymanie Antifili przez ową staruszkę z Koryntu. Kiedy więc s płaca jej długi, jakby tym samym pokrywał owe wydatki. Jest to przecież jakaś równowartość kwoty, którą musiałby przeznaczyć na wyżywienie córki, gdyby wychowywał ją osobiście. ■ NA SUKNIE I OZDOBY (*ornamentis*) – cena za niewolnicę nie obejmowała nigdy jej sukien i klejnotów, które w komedii zwykle kosztowały 10 min; zob. Plaut (*Cure.* 344; *Pers.* 669). Chremes, licząc, ile będzie go kosztowała Antifila, traktuje ją po trosze jak konia (stąd terminologia: *hortamentum*), a po trosze jak niewolnicę. ■ DWÓCH TALENTÓW JAKO POSAG (*talenta dotis... duo*) – por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 123.

<sup>91</sup> WRÓCŁ CI ZDROWY ROZSADEK (*te... resipisse*) – Kliniasz, zgodnie z sugestią Syrusa, powiedział ojcu prawdę: wyznał, że on sam kocha się w Antifili, a Bakchida jest przyjaciółką Klitifona. Kwestia Menedema to jeszcze jeden przykład

CHREMES

do siebie

Och, jakże się myli!

MENEDEM

do Chremesa

Właśnie ciebie szukałem, Chremesie. W twojej mocy ocalić mnie, mojego syna i całą naszą rodzinę! [845]

CHREMES

Mów więc – co mam zrobić?

MENEDEM

Odnalazłeś dzisiaj córkę, prawda?

CHREMES

A co?

MENEDEM

Kliniasz chce ją za żonę.

CHREMES

No wiesz! Co z ciebie za człowiek?

MENEDEM

Słucham?

CHREMES

To już zapomniałeś, co mówiliśmy o oszustwie? Że w ten sposób wyciągną od ciebie pieniądze?

MENEDEM

Pamiętam. [850]

CHREMES

To właśnie jest ten podstęp.

stosowanej przez Terencjusza techniki prezentowania publiczności jedynie końcówki konwersacji. Warto też zwrócić uwagę, że zrozumienie wszystkich aluzji wymaga niezwykle uważnego śledzenia akcji całej sztuki, co – jak wiemy – w rzymskich warunkach teatralnych nie było takie proste.

MENEDEM

Co ty mówisz, Chremesie?<sup>92</sup> Przeciwnie, ta dziewczyna, która jest u mnie, to kochanka twojego Klitifona.

CHREMES

Oni tak tylko mówią, a ty im we wszystko wierzysz. Mówią, że Kliniasz chce się zenić, żeby – kiedy ja już zgodzę się na zaręczyny – wy dostać od ciebie pieniądze na klejnoty, szaty i całą resztę potrzebnych rzeczy. [855]

MENEDEM

Ach, więc to tak. I wszystko dostanie hetera.

CHREMES

Oczywiście.

MENEDEM

Ojej! A ja, głupi, niepotrzebnie tak się cieszyłem. Wolę już jednak to, niż znowu stracić syna.

Jaką mam teraz zanieść mu odpowiedź od ciebie, żeby nie wiedział, że ja wiem i że jestem tym przygnębiony? [860]

CHREMES

Przygnębiony?! Oj, Menedemie, zbytnio mu pobłażasz.

MENEDEM

Daj spokój. Przecież gra już się toczy. Teraz pomóż mi to doprowadzić do końca.

CHREMES

Powiedz, że się spotkałiśmy i że rozmawiałeś ze mną w sprawie ślubu.

MENEDEM

Dobrze. Co dalej?

<sup>92</sup> Niektórzy wydawcy umieszczają tu jeszcze wers oznaczony numerem 851a: *erravi? acta est res? quanta de spe decidi!* – „A więc to pomyłka? To koniec? Tak wiele nadziei i wszystko straciłem!”, wers ten nie figuruje w manuskrypcie A, a jedynie w niektórych manuskryptach grup Γ i Δ, gdzie układ wyrazów bywa w różnym porządku, niekiedy z częściowym zapisem na marginesie. Najpoważniejszym argumentem przeciwko wprowadzeniu tego wersu jest wers 852, w którym Menedem ciągle jeszcze upiera się, że jego wersja wydarzeń jest prawdziwa.

CHREMES

Że ja wszystko załatwię, że akceptuję go jako zięcia. W końcu, jeśli chcesz, [865] powiedz mu też, że zgadzam się na zaręczyny.

MENEDEM

Och, właśnie tego chciałem.

CHREMES

Powiedz mu to wszystko, aby tym szybciej zażądał od ciebie pieniędzy, a ty, abys jeszcze szybciej mu je dał. W końcu o to ci przecież chodzi.

MENEDEM

No tak, o to mi chodzi.

CHREMES

Jak widzę, lada dzień będziesz miał tego powyżej uszu. Ale jakkolwiek będzie, dawaj mu pieniądze powoli i z umiarem. [870] Chyba masz na tyle rozumu?!

MENEDEM

Tak zrobię.

CHREMES

Idź teraz do domu i zobacz, ile zażąda. Ja będę u siebie, gdybyś mnie potrzebował.

MENEDEM

Na pewno będę cię potrzebował. Zamierzam cię informować o wszystkim, co zrobię.

*Każdy ze starców wchodzi do swojego domu.*<sup>93</sup>

<sup>93</sup> *KĄŻDY ZE STARCÓW WCHODZI DO SWOJEGO DOMU* – po raz drugi w tej sztuce scena pozostaje pusta (pierwszy raz pod koniec Aktu II). Pauza ta oddziela zejście Menedema i Chremesa ze sceny i ich ponowne pojawienie się. Ten krótki okres czasu potrzebny jest, by Menedem poznał prawdę o obu parach. Przerwę w akcji prawdopodobnie wypełniały występy muzyków, może aulecistki, jak u Plauta (*Pseud.* 573b).

## AKT V

## Scena 1

*Menedem i Chremes wychodzą ze swoich domów.*

MENEDEM

*do siebie*

Wiem, że może nie jestem zbyt bystry ani przenikliwy, ale Chremes, ten mój inspicjent, sufler i reżyser,<sup>94</sup> [875] bije mnie na głowę. Do mnie pasuje każdy z tych epitetów, którymi określa się głupca: tępy kłoc, ofiara, osioł, zakuty łeb. Do Chremesa nic nie pasuje, jego głupota przewyższa każdą próbę opisu.

CHREMES

*wychodząc, do wnętrza domu*

Dosyć, żono, przestań już męczyć bogów tymi swoimi podziękowaniami za odnalezienie córki. Chyba że oceniasz ich swoją własną miarą [880] i myślisz, że oni też nic nie rozumieją, jeśli im się nie powtórzy ze sto razy.

*Do siebie*

A tymczasem ciekawe, czemu mój syn i Syrus tak długo siedzą u Menedema?<sup>95</sup>

MENEDEM

O kim mówisz, że długo siedzą?

<sup>94</sup> INSPICJENT, SUFLER I REŻYSER (*adiutor meus et monitor et praemonstrator*) – terminy te odnoszą się do teatru: *adiutor* – to właściwie partner głównego aktora, występujący w drugoplanowej roli (Horacy, *Sat.* 1,9,46; Fedrus 5,5,13); *monitor* – to sufler, a *praemonstrator* – ogólnie człowiek udzielający wskazówek, w tym kontekście zatem można go uznać za reżysera.

<sup>95</sup> CZEMU MÓJ SYN I SYRUS TAK DŁUGO SIEDZĄ U MENEDEMA? (*quid illic iamdudum gnatus cessat cum Syro?*) – Chremesa dziwi ta przeciągająca się nieobecność, bo niewolnik powiedział, że zanieśnienie pieniędzy Bakchidzie nie zajmie dużo czasu (w. 833n.). Terencjusz nie bez powodu każe zastanawiać się Chremesowi nad po- bytem Klitifona u Menedema, gdyż dzięki temu porównaniu uzyska większy kontrast, gdy za chwilę sam Menedem zda z tej wizyty dokładną relację.

CHREMES

Och, jesteś już? Powiedz mi, przekazałeś Kliniaszowi to, co ci mówiłem?

MENEDEM

Wszystko.

CHREMES

I co on na to?

MENEDEM

Zaczął się cieszyć, jak to zwykle ci, którzy chcą się żenić. [885]

CHREMES

Ha, ha, ha!

MENEDEM

Dlaczego się śmiejesz?

CHREMES

Właśnie pomyślałem o Syrusie i jego intrygach.

MENEDEM

Tak?

CHREMES

Ten łobuz potrafi zmusić do udawania nawet wyraz twarzy.

MENEDEM

Więc mówisz, że mój syn tylko udawał radość?

CHREMES

Właśnie.

MENEDEM

Mnie też to przyszło na myśl.

CHREMES

Syrus to stary wyga!

MENEDEM

Jeśli wiedziałbyś więcej, to więcej też miałbyś podstaw, by sądzić, [890] że tak jest w istocie.

CHREMES

Tak mówisz?

MENEDEM

Posłuchaj tylko.

CHREMES

Poczekaj. Najpierw chcę wiedzieć, ile cię to kosztowało. Bo oczywiście, kiedy oznajmiłeś synowi, że może się zaręczyć, to zaraz Dromon zasugerował, że trzeba na stroje, ozdoby i służbę panny młodej. A wszystko tylko po to, żebyś dał pieniądze.

MENEDEM

Nie.

CHREMES

Cooo? Nie?

MENEDEM

Przecież mówię, że nie.

CHREMES

I twój syn też nie?

MENEDEM

Zupełnie nie! Jedyne na co nalegał to, by jeszcze dzisiaj odbyły się zaślubiny. [895]

CHREMES

Dziwne. A co na to mój Syrus? On też nic?

MENEDEM

Nic.

CHREMES

A to nie wiem dlaczego.

MENEDEM

Mnie tylko dziwi, że ty o wszystkich innych sprawach wiesz tak dokładnie. Ten twój niewolnik tak zadziwiająco zmusił twój syna do udawania, że nikt nawet nie domyśliłby się w heterze kochanki Klimiasza.

CHREMES

A cóż takiego robi ten chłopiec?

MENEDEM

Pomijam już, że ją obejmował i całował. To w końcu nic nie znaczy. [900]

CHREMES

A co jeszcze można zrobić, żeby bardziej udawać?

MENEDEM

Ojej!

CHREMES

Co?

MENEDEM

Posłuchaj tylko. Na tyłach domu mam taką izbę. Wstawiono tam szerokie łoża, zaślano je.

CHREMES

A co potem się stało?

MENEDEM

Ledwie powiedziane, już jest wykonane.<sup>96</sup> Od razu udał się tam Klitifon.

CHREMES

Sam?

MENEDEM

Sam.

CHREMES

Już się boję.

MENEDEM

Za nim poszła Bakchida. [905]

CHREMES

Sama?

MENEDEM

Sama.

<sup>96</sup> Por. wyżej, w. 760 oraz przyp. 87.

CHREMES

Umieram!

MENEDEM

Kiedy weszli do środka, zamknęli drzwi.

CHREMES

Co? Kliniasz widział, co się dzieje?

MENEDEM

A jakże?! Był razem ze mną.

CHREMES

Więc ta Bakchida jest kochanką mojego syna. Och, Menedemie, to mój koniec!

MENEDEM

Dlaczego?

CHREMES

Mój majątek nie wytrzyma tego dłużej niż dziesięć dni.

MENEDEM

Co? Martwi cię, że Klitifon ofiaruje pomoc swojemu przyjacielowi? [910]

CHREMES

Nie – ze przyjaciółce.

MENEDEM

No, jeśli ofiaruje.

CHREMES

A masz wątpliwości? Myślisz, że jest ktoś tak wspaniałomyślny i wyrozumiały, by patrzeć spokojnie, jak jego przyjaciółka...

MENEDEM

Ach, czemu nie? Jeśli dzięki temu łatwiej można by mnie podejść.

CHREMES

Masz prawo śmiać się ze mnie. Zły jestem teraz na siebie. [915]  
Tyle było drobiazgów, po których mogłem się domyślić prawdy,

gdybym tylko nie był takim osłem.<sup>97</sup> Przecież to widziałem!  
Co za nieszczęście na mnie spada!  
Póki żyję, nie ujdzie im to bezkarnie. Już ja im...

MENEDEM

Nie potrafisz panować nad sobą? Nie zważasz na swoją pozycję? Czy mój przypadek nie starczy ci za przestrożę?<sup>98</sup>

CHREMES

Przez ten gniew nie jestem sobą. [920]

MENEDEM

I ty to mówisz?! Nie wstyd ci, że innym udzielasz rad, że poza domem jesteś mądry, a sam sobie nie umiesz pomóc.

CHREMES

Co mam robić?

MENEDEM

To, czego – jak mi wyrzucałeś – ja nie zrobiłem.<sup>99</sup> Postaraj się, by poczuł, że ma w tobie ojca. [925] Postaraj się, by miał odwagę powierzyć ci wszystkie swoje sekrety, prosić cię o radę i oczekiwać pomocy, a nie szukać oparcia gdzie indziej, pomijając ciebie.

CHREMES

O, nie! To ja już wolę, żeby poszedł sobie w szeroki świat, niż został tutaj i przez ten skandal doprowadził swego ojca do ruiny. Jeśli bowiem dalej będę pokrywać wydatki Klitifona, [930] to przyjdzie mi motyką zarabiać na życie.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> OSŁEM (*lapis*) – dosł. „kamieniem”; w komedii kamień pojawia się jako synonim głupca; zob. Plaut (*Mil.* 236, 1024).

<sup>98</sup> CZY MÓJ PRZYPADK NIE STARCZY CI ZA PRZESTROŻĘ? (*non tibi exemplo satius sum?*) – Chremes nie potrafi uczyć się na cudzych przykładach, choć sam zalecał taką metodę swojemu synowi (w. 210). Zachowuje się w tej scenie jak typowy *senex iratus* („rozgniewany starzec”) i nic go nie potrafi uspokoić, choć Menedem udziela mu tych samych rad, które wcześniej od niego otrzymał (zob. w. 70).

<sup>99</sup> TO, CZEGO – JAK MI WYRZUCAŁEŚ – JA NIE ZROBIŁEM (*id quod me fecisse aiebas parum*) – Menedem ma na myśli tyradę wygłoszoną przez Chremesa na początku sztuki (w. 153–156).

<sup>100</sup> MOTYKĄ ZARABIAĆ NA ŻYCIE (*ad rastrores res redit*) – to wyraźna aluzja do sytuacji, w której obaj starcy się poznali. Menedem wprowadził własnoręcznie uprawiał pole, ale nie dlatego, że zmusiła go do tego bieda, a jedynie, by ukarać samego siebie za bezwzględny stosunek do syna.

MENEDEM

Ileż to przykrości czeka cię w tej sprawie, jeśli nie będziesz ostrożny. Najpierw pokażesz mu, że z tobą nie tak łatwo, potem mu jednak przebaczysz, a on nawet nie będzie ci za to wdzięczny.

CHREMES

Ach, nie wiesz, jak cierpię.

MENEDEM

Rób, jak ci się podoba. Ale co ty na to, by Antifila poślubiła mojego chłopca? [935] Chyba że masz inne plany.

CHREMES

Nie, nie... I zięć, i jego rodzina bardzo mi odpowiadają.

MENEDEM

A co mam powiedzieć synowi o posagu, jaki obiecujesz? Co tak zaniemówiłeś?

CHREMES

Posag?

MENEDEM

No, przecież mówię.

CHREMES

Ojej!

MENEDEM

Chremesie, nie martw się, jeśli nie możesz dać dużo. Dla nas posag nie ma znaczenia.

CHREMES

Uznałem, że biorąc pod uwagę mój majątek, wystarczą dwa talenty. [940] Ale jeśli chcesz ocalić mnie, moje dobra i syna,<sup>101</sup> to trzeba powiedzieć, że przyrzekłem dać w posagu wszystko, co posiadam.

<sup>101</sup> OCALIĆ MNIE, MOJE DOBRA I SYNA (*me vis salvom esse et rem et filium*) – zabawne, że Chremes używa tych samych zwrotów, co wcześniej Menedem (w. 845).

MENEDEM

Po co?

CHREMES

Udawaj, że cię to dziwi, i wypytuj mojego syna, dlaczego tak robię.

MENEDEM

Ależ ja naprawdę nie wiem, dlaczego tak robisz.

CHREMES

Nie? Aby powściągnąć jego żądze, które teraz popychają go do rozrzutności i rozpusty, [945] i tak go ująć w karby, by nie wiedział, gdzie skrócić.

MENEDEM

Co więc zrobisz?

CHREMES

Mniejsza z tym. Pozwól, że sprawę załatwię na swój własny sposób.

MENEDEM

W porządku. Czy tego właśnie chcesz?

CHREMES

Tak.

MENEDEM

To niech tak będzie.

CHREMES

Kliniasz może już szykować weselny orszak.<sup>102</sup>

*Menedem wchodzi do swego domu.*<sup>103</sup>

<sup>102</sup> WESELNY ORSZAK (*uxorem... accersat*) – dosł. „wyprowadzać żonę”; por. *Dziewczyzna z Andros*, przyp. 74.

<sup>103</sup> MENEDEM WCHODZI DO SWEGO DOMU – ponieważ tekst oryginału nie zaznacza miejsca, w którym postaci wchodzi i schodzą ze sceny, niekiedy dokładne ustalenie, kiedy to następuje, sprawia wiele kłopotu.

Z pewnością Menedem musiał wejść do swego domu, by wyjaśnić wszystko Klitifonowi. Być może nieobecność nastąpiła między wersami 948–958, a być może

*Chremes do siebie*

Klitifon uspokoi się, bo zgodnie z tym, jak należy postępować wobec dzieci, dostanie reprimendę.

Co zaś się tyczy Syrusa... to z pewnością póki ja żyję, nie minie go zapłata. [950] Tak go przeczeszę kijem, że póki on żyje, będzie mnie pamiętać. Myśli, że może sobie ze mnie robić zabawę i pośmiewisko. Niech mnie tak bogowie kochają! Tak jak postąpił ze mną, nie ośmieliłby się postąpić nawet z samotną, pozbawioną opieki kobietą.<sup>104</sup>

– jak sugerują manuskrypty z grupy Γ i Δ oraz Donat – Menedem był na scenie i wypowiedział przypisywaną mu kwestię dotyczącą Syrusa (w. 950): *quid eum?* – „Co z nim?” (wydanie, które jest podstawą tłumaczenia, daje: *quidem* – „[Co się zaś tyczy Syrusa...] to z pewnością”).

Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego Menedem miałby interesować się losem niewolnika. Jeśli przyjmujemy, że rzeczywiście martwi się o Syrusa, to w takiej sytuacji musi pozostać na scenie, by wysłuchać odpowiedzi, a zatem nie zdąży zamienić nawet słowa z Klitifonem (należy pamiętać, że Terencjusz starał się zachować choćby pozory prawdopodobieństwa). Gdybyśmy przyjęli tę opcję, to Menedem musiałby zejść ze sceny po wersie 948 i pojawić się w trakcie wygłaszania kwestii z wersu 950.

Wprawdzie to bardzo mało czasu na rozmowę z Klitifonem, ale tutaj można już odwołać się do konwencji, która zakładała pewną umowność w tej sprawie (zob. w. 502–508).

<sup>104</sup> NIE MINIE GO ZAPŁATA. TAK GO PRZECZESZĘ KIJEM (*exornatum dabo, adeo depexum*) – dosł. „dam ozdobionego i wyczesanego”; tego rodzaju metafory chłosty często pojawiają się w palliacie; zob. Terencjusz (*Adelph.* 176), Plaut (*Capt.* 896; *Rud.* 661). Te dwa tak różne rodzaje kary, które zamierza zastosować Chremes wobec syna i niewolnika, są dokładnie tym, czego obawiał się Syrus (w. 356).

■ Z SAMOTNA, POZBAWIONA OPIEKI KOBIETA (*viduae mulieri*) – terminem *vidua* określano kobiety pozbawioną prawnego męskiego opiekuna (np. męża). Nie zawsze musiały to być wdowy, często chodziło o rozwódkę; zob. Terencjusz (*Phorm.* 913).

## Scena 2



Z domu Menedema wychodzą on sam i Klitifon, za nimi podąża Syrus. Początkowo nie dostrzegają Chremesa.<sup>105</sup>

KLITIFON

do Menedema

Jakże to, Menedemie? Jak ojciec mógł mnie tak w jednej chwili wyrzucić ze swego serca? [955] Cóż takiego zrobiłem? Cóż za zbrodni się, biedny, dopuściłem? Przecież każdy tak robi.

MENEDEM

Wiem, że dla ciebie jest to o wiele trudniejsze i dotkliwsze, dlatego że przytrafia się właśnie tobie. Naprawdę, ja sam nie mniej ciężko to znoszę, chociaż nie znam i nie pojmuję przyczyny. Mogę ci tylko życzyć z głębi serca jak najlepiej.

KLITIFON

Mówiłeś, że ojciec jest gdzieś tutaj?

<sup>105</sup> Miniatura 47 w manuskryptach umieszczona jest na początku Sceny 1 Aktu V, przed wersetem 874, ale tak naprawdę przedstawia sytuację, która pojawia się w wersetach 954. Problem polega też na tym, że Scena 1 kończy się w połowie wersetu, co skłania niektórych badaczy do traktowania ich obu (Scen 1 i 2) jako jednej (co wyjaśnialoby, dlaczego miniatura pojawia się na początku Sceny 1). W komediach Terencjusza nie zawsze sceny kończą się pełnym wersetem (*Andr.* 580; *Eun.* 1049; *Phorm.* 795; *Hec.* 767; *Adelph.* 81, 635, 958), a zatem nie można tego traktować jako sugestii połączenia owych dwóch scen w jedną.

MENEDEM

*wskazując Chremesa*

Oto i on.

*Wchodzi do swojego domu.*<sup>106</sup>

CHREMES

Dlaczego mnie obwiniasz, Klitifonie? [960] Cokolwiek zrobiłem w tej sprawie, to wyłącznie przez wzgląd na ciebie i twoją głupotę.

Kiedy zobaczyłem, że straciłeś rozum i uważasz za rzecz najważniejszą rozkosze dnia dzisiejszego, a wcale nie myślisz o przyszłości, powziąłem plan, byś nie tylko nie miał ochoty, ale także możliwości przepuścić majątku. [965] Wprawdzie tobie należał się on w pierwszej kolejności, ale skoro nie jesteś godny, bym ci go ofiarował, zwróciłem się do najbliższej po tobie osoby,<sup>107</sup> której przekazałem i powierzyłem swoją fortunę.

Kliniasz zawsze będzie cię chronił przed twoją głupotą, a niego znajdziesz wikt, opierunek i dach nad głową.

KLITIFON

Biada mi!

MENEDEM

Lepiej tak, niż gdybyś ty odziedziczył majątek, a potem z twojej ręki dostała go Bakchida.

SYRUS

*do siebie*

Umieram! Co za łotr ze mnie! Jaką to awanturę niechcący rozpętałem! [970]

KLITIFON

Chciałbym umrzeć.

<sup>106</sup> *WCHODZI DO SWOJEGO DOMU* – wprawdzie w tekście nie ma wyraźnej wskazówki, ale Menedem nie odzywa się już w tej scenie ani razu, a kiedy ponownie pojawia się przed oczami widzów (w. 1045), właśnie wychodzi z domu.

<sup>107</sup> *NAJBLIŻSZEJ PO TOBIE OSOBY* (*ad proximum tibi qui erat*) – dosł. „najbliższej ci osoby”, ale to mogłoby być zrozumiane nie jako pokrewieństwo, ale także posiadaczy. Ponieważ w Grecji kobietom nie tylko nie wolno dziedziczyć, ale także posiadać

CHREMES

Najpierw, jeśli łaska, naucz się, jak żyć. Kiedy już będziesz to wiedział, a życie straci dla ciebie urok, wtedy można skończyć z tego pomysłu.

SYRUS

*do Chremesa*

Panie, czy mogę?

CHREMES

Gadaj.

SYRUS

A nic mi nie grozi?

CHREMES

Gadaj.

SYRUS

Czy to nie krzywda, czy to nie szaleństwo, że chłopcu zarzuca się to, co stało się z mojej winy?

CHREMES

Idź sobie. Nie mieszaj się do tego. Nikt cię nie oskarża, Syrusie. [975] Nie musisz szukać dla siebie ołtarza<sup>108</sup> ani nikogo, kto by się za tobą wstawił.

SYRUS

Co?

CHREMES

Nie gniewam się ani na ciebie, ani

*do Klitifona*

na ciebie. Wy też nie powinniście złościć się na mnie za to, co robię.

*Wchodzi do swojego domu.*

własnego majątku, najbliższym krewnym, który może zostać spadkobiercą, jest nie Antifila, ale Kliniasz jako przyszły szwagier (dla Klitifona) i zięć (dla Chremesa).

<sup>108</sup> *OLTARZA* (*aram*) – znajdował się na scenie; por. Terencjusz (*Andr.* 726 oraz przyp. 93).

SYRUS  
Poszedł sobie? Ojej, chciałem go jeszcze zapytać...

KLITIFON  
O co?

SYRUS  
... gdzie mam się zwracać po jedzenie? Tak po prostu nas oddał. Rozumiem, że ty masz wikt u siostry.

KLITIFON  
Syrusie, do tego już doszło, że grozi mi nawet śmierć głodowa! [980]

SYRUS  
Dopóki tli się życie, jest nadzieja.

KLITIFON  
Jaka nadzieja?

SYRUS  
Że będziemy głodować.<sup>109</sup>

KLITIFON  
W takiej chwili ty się śmiesz? Nie wspomóżesz mnie jakąś dobrą radą?

SYRUS  
Przeciwnie. Cały czas myślę i zastanawiałem się nad tym już wówczas, kiedy twój ojciec ciągle jeszcze gadał. O ile mogę pojąć...

KLITIFON  
To co?

SYRUS  
Zaraz, zaraz... chwileczkę... już mam...

<sup>109</sup> JAKA NADZIEJA? ŻE BĘDZIEMY GŁODOWAĆ (*quae? nos esurituros satis*) – ten typ żartu, zwany zawiedzionym oczekiwaniem (*pará prosdokian*), polega na udzieleniu niespodziewanej odpowiedzi, która stoi w sprzeczności z oczekiwaniami odbiorcy. Takie właśnie dowcipy są charakterystycznym elementem języka niewolników, głównie w komediach Plauta (*Capt.* 2, 136).

KLITIFON  
Ale co?

SYRUS  
A to, że moim zdaniem nie jesteś ich dzieckiem.

KLITIFON  
No, co ty, Syrusie? [985] Oszalałeś?

SYRUS  
Powiem ci, co mi przyszło do głowy, a ty sam rozstrzygnij. Dopóki mieli tylko ciebie, dopóki radością ich życia nie był nikt bliższy, tobie okazywali względy, ciebie obsypywali darami. A teraz, kiedy znalazła się ich rodzona córka, znalazła się też wymówka, by się ciebie pozbyć.

KLITIFON  
To jest prawdopodobne.

SYRUS  
Myślisz, że to twoje występki tak rozgniewały ojca? [990]

KLITIFON  
Nie sędzę.

SYRUS  
A teraz spójrz na to z innej strony. Wszystkie matki wspierają swoich marnotrawnych synów i bronią przed krzywdą, która może ich spotkać ze strony ojca. Tutaj tak się nie dzieje.

KLITIFON  
To prawda. Cóż więc mam teraz robić, Syrusie?

SYRUS  
Wypytaj rodziców o te swoje podejrzenia i całą rzecz wyjaśnij. Jeśli to nieprawda, szybko wzbudzisz w nich wyrzuty sumienia. [995] W przeciwnym razie przynajmniej dowiesz się, czym jesteś synem.

KLITIFON  
Dobrze radzisz. Tak zrobię.

*Wchodzi do domu Chremesa.*

SYRUS

do siebie

Całkiem nieźle przyszło mi to do głowy. Im bardziej będzie autentyczny w tych podejrzeniach, tym łatwiej zawrże z ojcem pokój na swoich warunkach. Nie wiem jednak, czy nie zmuszą go do małżeństwa. Nie będzie za to wdzięczny Syrusowi.<sup>110</sup>

*Dostrzega Chremesa wychodzącego z domu.*

A to co? Stary wychodzi. To ja uciekam. Biorąc pod uwagę, co się stało, [1000] dziwię się, że od razu nie kazał mnie związać. Pójdę do Menedema, urobię go, by się za mną wstawił. Nie mam za grosz zaufania do naszego Chremesa.

*Wchodzi do domu Menedema.*

## Scena 3

48

SOSTRATA  
MULIERACHREMES  
SENIOR

*Chremes i Sostrata wychodzą ze swojego domu.*

<sup>110</sup> IM BARDZIEJ BĘDZIE AUTENTYCZNY W TYCH PODEJRZENIACH (*nam quam maxime huic vera haec suspicio erit*) – tekst w tym miejscu jest niepewny; manuskrypty przynoszą różne wersje. Niektórzy wydawcy wierzą nawet, że oryginalnie istniały dwa odrębne wersy, które nieuważny kopista połączył w jeden: *nam quam maxime huic vera haec suspicio erit vera, quamque adulescens maxime quam in minima spe situs erit* – „im bardziej te podejrzenia wydają mi się prawdziwe i w im większą młodzieńiec popadnie desperację”. ■ NIE WIEM JEDNAK, CZY NIE ZMUSZA GO DO MAŁŻEŃSTWA (*etiam haud scio ane uxorem ducat*) – Syrus zdradza zakończenie sztuki, kiedy to rzeczywiście Chremes zmusi syna do ślubu. Oczywiście nie będzie to małżeństwo z hetera.

SOSTRATA

Naprawdę, człowieku, jeśli nie będziesz postępował z rozważą, to skrzywdzisz własnego syna. Nie mogę pojąć, mój mężu, jakim to sposobem tak głupia myśl przyszła ci do głowy. [1005]

CHREMES

Och, typowa baba! Czy kiedykolwiek w całym moim życiu choć raz chciałem czegoś, czemu ty, Sostrato, byś się nie sprzeciwiła? Ale jeśli bym cię spytał, na czym polega mój błąd albo dlaczego tak postępuję, nie miałabyś pojęcia. Jednak bezczelnie mi się przeciwstawiasz! Głupia!

SOSTRATA

Ja nie mam pojęcia?!

CHREMES

Przeciwnie! Masz, masz. Już lepsze to, niż pozwolić, by ta gadanina zaczęła się od początku. [1010]

SOSTRATA

Och, to niesprawiedliwe żądać ode mnie, bym milczała w tej sprawie.

CHREMES

Już nie żądam. Mów. Ale i tak nawet na krok nie odstąpię od swojego planu.

SOSTRATA

Nie odstąpisz?

CHREMES

Nie.

SOSTRATA

Nie widzisz, jakie nieszczęście wywołujesz? Nasz syn podejrzewa przecież, że jest podrzutkiem.

CHREMES

„Podrzutkiem” mówisz?

SOSTRATA

Otóż to, mój mężu.

CHREMES

A więc się przyznajesz?

SOSTRATA

Och, tak to możesz, jeśli łaska, traktować swoich wrogów, ale nie mnie. [1015] Mam wyznać, że mój syn nie jest moim synem, chociaż nim jest?

CHREMES

No tak, nie masz się czego obawiać. Łatwo dowiedziesz, że to twój syn, kiedy tylko zechcesz.

SOSTRATA

Mówisz tak dlatego, że właśnie odnalazłam córkę?

CHREMES

Nie. Znajdzie się bardziej wiarygodny dowód: ma charakter podobny do ciebie. Łatwo dowiedziesz, że to ty go urodziłaś. Jest taki sam jak ty. [1020] Nie ma w nim ani jednej wady, której byś i ty nie miała. Nikt inny, tylko ty mogłaś urodzić takiego syna.

*Dostrzega wychodzącego z domu Klitifona.*

Ale oto i on sam. Co za ponura mina! Wystarczy na niego spojrzeć, a wszystko staje się jasne.

### Scena 4

49



*Do Chremesa i Sostraty dołącza Klitifon, który pojawia się w drzwiach swojego domu.*

KLITIFON

Matko, jeśli kiedykolwiek był taki czas, że byłem dla ciebie źródłem radości i chcieliście oboje nazywać mnie swoim synem, [1025] to błagam, byś zechciała przywołać go teraz w pamięci i ulitowała się nad moją biedą. Jednego tylko chcę i na jednym mi tylko zależy – powiedz, kim są moi rodzice.

SOSTRATA

Synu, błagam cię, nie dopuszczaj nawet takiej myśli, że jesteś podrzutkiem.

KLITIFON

Ależ jestem.

SOSTRATA

O, ja biedna!

*Do Chremesa*

Tego chciałeś?!

*Do Klitifona*

Żebyś tak przeżył mnie i jego – przysięgam, że jesteśmy twoimi rodzicami! [1030] A jeśli mnie kochasz, to postaraj się, bym nigdy więcej od ciebie już nie słyszała takich słów.

CHREMES

*do Klitifona*

A jeśli mnie się boisz, to postaraj się, bym już nigdy więcej nie widział u ciebie takich przywar.

KLITIFON

Jakich przywar?

CHREMES

Powiem ci, jeśli chcesz wiedzieć. Jesteś błazen, leń, oszust, hulaka, rozpustnik i utracjusz. Uwierz w to i nie miej już wątpliwości, że jesteś naszym dzieckiem.

KLITIFON

Ojciec tak nie mówi.

CHREMES

Nawet gdybyś zrodził się tylko ze swego ojca [1035] – tak jak Minerwa, o której powiadają, że wyskoczyła z głowy Jowisza<sup>111</sup> – nie byłoby mi łatwiej znieść, że przez twoje występki spada na mnie hańba.

SOSTRATA

Niech bogowie bronią przed czymś takim!

CHREMES

do Sostraty

Nie wiem, co na to bogowie, ale ja zrobię wszystko, co w mojej mocy.

Do Klitifona

Dopytujesz się o to, co już masz: o rodziców. A wcale nie dopytujesz się o to, czego ci brakuje: jak być posłusznym ojcu i ocalić majątek zdobyty ciężką pracą. [1040]

Co zaś do oszustw, dzięki którym prowadziłeś się tu pod moim nosem z tą... Wstyd mi używać brzydkich słów w obecności żony. Tobie jednak wcale nie było wstyd tak postępować.

KLITIFON

do siebie

Och, jaką czuję teraz do siebie odrazę! Jak mi okropnie wstyd! I nawet nie wiem, jak się zabrać do tego, żeby uspokoić ojca.

<sup>111</sup> TAK JAK MINERWA, O KTÓREJ POWIADAJĄ, ŻE WYSKOCZYŁA Z GŁOWY JOWISZA (*ut aiunt Minervam esse ex Iove*) – zgodnie z mitologią grecką Atena (Minerwa) wyskoczyła z głowy Zeusa (Jowisza) jako dorosła dziewczyna, w pełnym uzbrojeniu. Terencjusz nie tylko używa rzymskich odpowiedników owych greckich bogów, ale przytacza kwintesencję opowieści mitycznej, jakby nie dowierzał, że publiczność zrozumie samą aluzję.

## Scena 5



Chremes, Sostrata i Klitifon rozmawiają ze sobą, a w drzwiach swojego domu staje Menedem.

MENEDEM

do siebie

Naprawdę, Chremes zbyt okrutnie postępuje z tym chłopcem, wręcz nieludzko. [1045] Idę więc, żeby nakłonić go do zgody. Świetnie! Oto i oni.

CHREMES

Och, Menedemie, dlaczego orszak weselny jeszcze nie przyszedł po moją córkę? Czy akceptujesz taki posag, o jakim ci mówiłem?<sup>112</sup>

SOSTRATA

Proszę cię, mój mężu, nie rób tego.

KLITIFON

Ojcze, błagam, wybac mi.

<sup>112</sup> POSAG, O JAKIM CI MÓWIŁEM (*quot dotis dixi*) – Chremes ma na myśli umówione wcześniej dwa talenty (w. 940), Sostrata jednak sądzi, że chodzi o przekazanie całego majątku, z pominięciem Klitifona i jego praw spadkowych.

MENEDEM

Okaz łaskę, Chremesie. Pozwól się ubłagać.

CHREMES

Ublagać? O to, bym świadomie podarował swój majątek Bakchidzie? [1050] Nigdy!

MENEDEM

O, do tego nie dopuścimy.

KLITIFON

Ojcze, jeśli chcesz mnie oglądać żywego, przebacz mi!

SOSTRATA

No dalej, mój Chremesie.

MENEDEM

No dalej, nie upieraj się tak, Chremesie.

CHREMES

No cóż, widzę, że nie mogę obstawać przy tym, co pierwotnie postanowiłem.

MENEDEM

Teraz postępujesz tak, jak należy.

CHREMES

Przebaczę mu, ale pod warunkiem że zrobi to, co ja uważam za słuszne.

KLITIFON

Ojcze, zrobię wszystko! Rozkazuj! [1055]

CHREMES

Chcę, żebyś się ożenił.<sup>113</sup>

KLITIFON

Ojcze!

<sup>113</sup> CHCĘ, ŻEBYŚ SIĘ OŻENIŁ (*uxorem ut ducas*) – to nieoczekiwane żądanie ze strony Chremesa nie powinno dziwić, jako że w świecie antycznym małżeństwo nie było równoznaczne z wielkim uczuciem, a komedia wręcz traktowała je jako rodzaj kary: wprawdzie często młodzieńcy dążyli do zawarcia ślubu z ukochaną, ale kiedy już stawała się ona ich żoną, okazywała się też największym utrapieniem. Rozkaz Chremesa wydaje się więc w tej sytuacji zgodny zarówno z jego charakterem, jak i z konwencją gatunku; zob. Plaut (*Trin.* 1183nn.).

CHREMES

Nie słyszę odpowiedzi!

SOSTRATA

Biorę to na siebie – ożeni się, ożeni!

CHREMES

Ciągle jeszcze nie słyszę odpowiedzi od syna.

KLITIFON

Już po mnie!

SOSTRATA

*do Klitifona*

Jeszcze się wahasz?

CHREMES

Niech powie, czego chce.<sup>114</sup>

SOSTRATA

Zrobi wszystko, co każesz.

MENEDEM

Na początku, kiedy jeszcze się nie orientujesz, wszystko wydaje się trudne, ale gdy poznasz rzecz dokładnie – staje się prosta.

KLITIFON

Zgadzam się, ojcze.

SOSTRATA

Na Polluksa, już ja ci, synu, dam za żonę miłą dziewczynę, którą łatwo pokochasz [1060] – córkę tego naszego sąsiada, Fanokratesa.

KLITIFON

Tę rudą? Tę zezowatą,<sup>115</sup> z piegami i haczykowatym nosem? Nie mogę, ojcze!

<sup>114</sup> CZEGO CHCE (*utrum volt*) – Klitifon musi się zdecydować, czy wybiera romans z Bakchidą i jego konsekwencje w postaci wydziedziczenia, czy też chce zatrzymać prawa do majątku za cenę małżeństwa z inną. Oczywiście jest, że nie może ożenić się z Bakchidą.

<sup>115</sup> ZEZOWATĄ (*caesiam*) – słowo to odpowiada greckiemu γλαυκή 'niebieskooka' (por. Gelliusz 2,26,19). Kolor ten nie był uważany za piękny, stąd w przekładzie

CHREMES

Oho! Jaki wybredny!

*Do Sostraty*

Weź pod uwagę, że on ma wymagania!

SOSTRATA

Znajdę jakąś inną.

KLITIFON

Nie, nie! Kiedy już muszę się z jakąś ożenić, to jest taka jedna, którą bym chciał.

CHREMES

To mi się podoba, synu.

KLITIFON

To córka tego sąsiada, Archonidesa. [1065]

SOSTRATA

Wybornie.

KLITIFON

Ojcze, ale jest jeszcze coś...

CHREMES

Co?

KLITIFON

Chcę, żebyś wybaczył Syrusowi, bo działał w moim interesie.

CHREMES

Niech będzie.

CAŁA TRUPA

*do publiczności*Bądźcie zdrowi i nie szczędźcie braw!!!<sup>116</sup>

negatywny epitet; por. Lukrecjusz (4,1161), Lukian (*Dial. meretr.* 2,1). Często określano tak również dzikie, kocie oczy; por. Katullus (45,7).

<sup>116</sup> NIE SZCZĘDŹCIE BRAW (*plaudite*) – por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 126.

EUNUCH

## Streszczenie komedii

AKT I rozpoczyna lament zrozpaczonego Fedriasza, któremu hetera kazała na kilka dni usunąć się z miasta na wieś, by nie wzbudził zazdrości w żołnierzu. Usidlonny przez Taidę młodzieniec podejrzewa kochankę o zdradę i zastanawia się, czy rzeczywiście powinien tak łatwo ulegać jej prośbom. Jego wierny niewolnik, Parmenon, radzi mu posłuszeństwo, bo sprzeciw może go potem drogo kosztować (I 1). Tymczasem na scenie pojawia się Taida, pełna wyrzutów sumienia, że poprzedniego dnia nie wpuściła Fedriasza do domu (I 2). Przedstawia mu powody swego postępowania, co stanowi ekspozycję sztuki. Wyjaśnia, że jeśli żołnierz będzie ją podejrzewał o brak miłości, to nie da jej Pamfili. Fedriasz jednak nie wierzy wyjaśnieniom hetery i czuje się oszukany, zwłaszcza że na jej prośbę zakupił właśnie eunucha i murzynkę. U końca ulega jej namowom i obiecuje spędzić najbliższe dwa dni na wsi.

AKT II otwiera scena, w której Fedriasz zgodnie z przyrzeczeniem udaje się na wieś, ale przed opuszczeniem miasta przypomina Parmenonowi o dostarczeniu Taidzie подарunku – murzynki i eunucha (II 1). Tymczasem nadchodzi pasożyt Gnaton, który jest nieodłącznym towarzyszem żołnierza, i na jego polecenie prowadzi Pamfilę do Taidy (II 2). W obszernym monologu przedstawia *credo* swej profesji, czym przypomina podobne typy komiczne ze sztuk Plauta. Podśmuchujący go Parmenon dowiadyuje się przy okazji, że hetera jest zaproszona do żołnierza na ucztę. Ledwie Gnaton zdążył zniknąć, a już od strony portu pojawia się młodszy brat Fedriasza, Chereasz, szukający jakiejś dziewczyny (II 3). Z jego opisu wynika, że szuka Pamfili, którą ujrzał w porcie i od razu pokochał, ale idąc za nią, stracił po drodze z oczu. Parmenon informuje młodzieńca, że dziewczyna jest już u Taidy, i w żartach podsuwa mu pomysł przebrania się za eunucha, by w ten sposób mógł dostać się do domu hetery.

AKT III wprowadza na scenę żołnierza, który w towarzystwie swego pasożyta przychodzi po Taidę, by ją zabrać na ucztę (III 1). Scena rozmowy między nimi ma ogromne walory humorystyczne, żołnierz bowiem przechwala się, a Gnaton mu w tym sekunduje. Jest to jedna z nielicznych scen w komediach Terencjusza, która nie pełni funkcji dramatycznej, a jedynie komiczną. Kiedy przyuczajony przy uchylonych drzwiach Parmenon widzi, że Taida wybiera się z żołnierzem na biesiadę, wyprowadza eunucha i murzynkę, aby dzięki tym darom przypomnieć heterze o Fedriaszu (III 2). Nie trzeba dodawać, że pod postacią eunucha pojawia się Chereasz i wygląda tak pięknie, iż pasożyt z żołnierzem wpadają w zachwyt. Posunięcie Parmenona nie burzy jednak ich poprzednich planów i hetera udaje się na przygotowaną dla niej ucztę. Tymczasem od strony wsi nadchodzi Chremes, który – jak przypuszcza Taida – jest bratem Pamfili (III 3). Z jego monologu wynika, że odbył już jedną rozmowę z Taidą na temat szczegółów dotyczących jego rodu, ale nie domyśla się, o co heterze chodziło; podejrzewa ją raczej o próbę usidlenia i przejęcia majątku. Ponieważ Taidy nie ma w domu, służąca prowadzi go na ucztę do żołnierza. Tymczasem na scenie pojawia się Antifon, który szuka swego przyjaciela Chereasa: miał on przygotować przyjęcie, ale nagle gdzieś zniknął (III 4). Jak na zawołanie z domu Taidy wybiega Chereasz (III 5), szalejąc z radości, bo dzięki przebraniu eunucha mógł zbliżyć się do Pamfili i zakosztować z nią rozkoszy. Teraz Chereasz musi tylko zmienić ubranie, aby udać się na zaplanowane przyjęcie. Postanawia to zrobić w domu Antifona.

AKT IV otwiera służąca, która zawiodła Chremesa do Taidy uczającej wraz z żołnierzem (IV 1). Powracając, opowiada o gniewie wojaka, który uznał przyprowadzonego gościa za rywala. Służąca podejrzewa, że biesiada skończy się awanturą, a sama hetera wróci niebawem do domu. Tymczasem od strony wsi nadchodzi Fedriasz, który postanowił jednak zawrócić do miasta i choćby z ukrycia patrzeć na Taidę (IV 2). W chwili, gdy zbliża się do jej drzwi, wybiega stamtąd służąca z krzykiem, że eunuch zgwałcił Pamfilę (IV 3). Fedriasz, nie rozumiejąc, jak taka rzecz mogła się w ogóle zdarzyć, postanawia rozwikłać zagadkę i w tym celu udaje się do swego domu. Wyprowadza stamtąd prawdziwego, ale niewinnego eunucha, złorzecząc mu okropnie (IV 4). Jakież jest jednak jego zdziwienie, gdy służąca twierdzi, że to nie ten. Ponieważ eunuch ma na sobie te same szaty, co Chereasz, Fedriasz szybko odkrywa, że sprawcą zamętu w domu Taidy musi być jego brat.

Dramatyczna scena, w której młodzieniec odkrywa prawdę, odznacza się sporą dozą komizmu, gdyż przepytywany eunuch jest wyjątkowo tępy i odpowiada monosylabami. Tymczasem zjawia się Chremes (IV 5), donosząc, że ucztą w domu żołnierza zakończyła się awantura, tak jak to przewidywała służąca. Zaraz nadchodzi też Taida (IV 6), niespokojna, że wobec takiego biegu rzeczy wojak zechce jej odebrać Pamfilę. Aby temu zapobiec, wyjawia Chremesowi, że dziewczyna jest jego siostrą, i prosi, by stanął w jej obronie. Młodzieniec jednak okazuje się wyjątkowo tchórzliwy, co jest tym bardziej komiczne, jako że żołnierz także nie grzeszy odwagą. Wkrótce nadchodzi uzbrojony wojak (IV 7), który przygotowuje oblężenie, by wedrzeć się do domu hetery. Jednak gdy Chremes oświadcza, że Pamfila jest wolno urodzoną obywatelką i jego siostrą, żołnierz musi ustąpić.

AKT V rozpoczyna śledztwo Taidy w sprawie rzekomego eunucha, który okazał się nadspodziewanie sprawny seksualnie (V 1). Nagle pojawia się Chereasz, jeszcze w stroju eunucha, ponieważ dotychczas nie udało mu się przebrać (V 2). Początkowo hetera czyni mu wyrzuty, wkrótce jednak wybacza i nawet obiecuje pomoc w uzyskaniu zgody na małżeństwo z Pamfilą. Jak na zawołanie nadchodzi Chremes (V 3), prowadząc niankę, która ma rozstrzygnąć, czy dziewczyna mieszkająca u Taidy jest jego siostrą. Rozpoznanie następuje we wnętrzu domu. A tymczasem na scenie pojawia się Parmenon (V 4), ciekawy, jak potoczyły się dalej losy „eunucha”, którego wprowadził do domu Taidy. Jego monolog podsłuchała służąca hetery, a chcąc ukarać Parmenona, ucieka się do podstępu. Zaczyna głośno ubolewać nad Chereaszem, który – według jej słów – został przyłapany na gorącym uczynku przez Chremesa, brata Pamfili. Niewolnik zdaje sobie sprawę, jaka kara czeka za wykorzystanie wolno urodzonej dziewczyny. Pragnąc zatem ratować młodzieńca, opowiada Ojcu Chereasza o konszachtach, jakie obaj jego synowie mają z heterami (V 5). Stary, rozgniewany taką nowiną, wpada do domu Taidy, by wreszcie wymierzyć jej sprawiedliwość, co niebywale cieszy niewolnika. Wtedy jednak służąca hetery wyjaśnia Parmenonowi, że to był podstęp i gdyby nie jego spowiedź, Ojciec nigdy nie dowiedziałaby się o sprawkach Chereasza i Fedriasza (V 6). Niewolnik przeczuwa, jak mogą mu się odwdzięczyć za taką przysługę obaj młodzieńcy. Tymczasem od strony miasta nadchodzi żołnierz wraz z pasożytem (V 7), a z domu Taidy wybiega Chereasz, bezgranicznie szczęśliwy, ponieważ w Pamfili rozpoznano wolno urodzoną Atenkę, z którą będzie mógł się ożenić (V 8). Na koniec

przychodzi Fedriasz (V 9), także mający powody do radości, Taida bowiem oddała się pod opiekę jego Ojca, co w konsekwencji oznacza, że syn uniknie awantury z powodu miłości do hetery. Jedynie żołnierz jest zmartwiony, ale dzięki pośrednictwu pasożyta zawiera spółkę z Fedriaszem, na mocy której on będzie utrzymywał Taidę, a młodzieniec cieszył się jej miłością. Wszystko to udaje się dzięki sprytnemu Gnatonowi: on wie, że żołnierz jest na tyle głupi, by zgodzić się na taki układ.

### Didaskalia

Tutaj zaczyna się komedia *Eunuch* Terencjusza  
wystawiona na *ludi Megalenses*  
kiedy edylami kurulnymi byli  
L[ucjusz] Postumiusz Albinus i L[ucjusz] Korneliusz Merula,  
odegrana przez L[ucjusza] Ambiwiusza Turpiona  
i L[ucjusza] Atyliusza z Preneste,  
muzykę skomponował Flakkus, niewolnik Klaudiusza,  
na dwa aulosy praworęczne,  
z greckiego oryginału autorstwa Menandra,  
druga sztuka tego autora,  
pokazana za konsulatu M[arka] Waleriusza i G[ajusza] Fanniusza.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> DIDASKALIA – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ LUDI MEGALENSES – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ EDYLOWIE KURULNI – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ L[UCJUSZ] AMBIWIUSZ TURPION – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ L[UCJUSZ] ATYLIUSZ Z PRENESTE – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ FLAKKUS, NIEWOLNIK KLAUDIUSZA – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ NA... AULOSY – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 1. ■ DRUGA SZTUKA (II) – chociaż tak podają didaskalia, a starożytny komentator Donat uznaje *Eunucha* za trzecią sztukę Terencjusza, współcześnie uważa się, że komedia ta powstała jako czwarta: po *Dziewczynie z Andros* (*Andria*; 166 p.n.e.), *Teściowej* (*Hecyra*; 165 p.n.e.) i *Za karę* (*Heauton Timorumenos*; 163 p.n.e.). ■ ZA KONSULATU (*cos.*) – Waleriusz i Fanniusz byli konsulami w 161 r. p.n.e.

### Streszczenie

#### G[ajusza] Sulpicjusza Apollinarisa<sup>2</sup>

Żołnierz Trazon, nieświadomy, że dziewczynę mylnie uważano za siostrę Taidy, przywiózł ją i przekazał tej właśnie heterze. W rzeczywistości dziewczyna była wolno urodzoną Atenką. Tymczasem kochanek Taidy, Fedriasz, rozkazuje przekazać jej eunucha, którego dopiero co zakupił, a sam rusza na wieś, gdyż poproszono go, by na dwa dni usunął się z drogi Trazonowi. W dziewczynie, którą przekazano Taidzie, zakochał się młodszy brat Fedriasza. Za radą Parmenona dostał się do jej domu w stroju eunucha i tam wykorzystał dziewicę. Ale inny obywatel ateński, który okazał się jej bratem, zgadza się wydać swą skrzywdzoną siostrę za tegoż młodzieńca. Trazon prosi Fedriasza o zawarcie porozumienia.

<sup>2</sup> G[AJUSZ] SULPICJUSZ APOLLINARIS – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 2.

Osoby<sup>3</sup>

OSOBA WYGLASZAJĄCA PROLOG

FEDRIASZ (*Phaedria*), młodzieniec, brat Chereasa, kochanek hetery Taidy  
 PARMENON (*Parmeno*), niewolnik w domu Fedriasza  
 TAIDA (*Thais*), hetera  
 GNATON (*Gnatho*), pasożyt przy boku żołnierza Trazona  
 CHEREASZ (*Chaerea*), młodzieniec, brat Fedriasza, zakochany w Pamfili  
 TRAZON (*Thraso*), żołnierz, kochanek Taidy  
 PYTIA (*Pythias*), niewolnica Taidy  
 CHREMES (*Chremes*), młodzieniec, brat Pamfili  
 ANTIFON (*Antipho*), młodzieniec, przyjaciel Chereasa  
 DORIA (*Dorias*), niewolnica Taidy  
 DORUS (*Dorus*), eunuch, prezent Fedriasza dla Taidy  
 SANGASZ (*Sanga*), kucharz-niewolnik Trazona  
 SOFRONA (*Sophrona*), piastunka Pamfili  
 OJCIEC (*Senex*), ojciec Fedriasza i Chereasa

## Osoby nieme

PAMFIŁA (*Pamphila*), dziewczyna, siostra Chremesa  
 MURZYŃKA (*ancilla ex Aethiopia*), niewolnica, prezent Fedriasza dla Taidy  
 Niewolnice  
 NIEWOLNICA (*ancilla*), towarzysząca Pamfili w przynosinach od Trazona do Taidy  
 dwie NIEWOLNICE Taidy, towarzyszące jej w drodze na ucztę do Trazona  
 FRYGLA (*Phrygia*), niewolnica Taidy  
 Niewolnicy żołnierza Trazona  
 SYMALION (*Simalio*)  
 DONAKS (*Donax*)  
 SYRISKUS (*Siriscus*)

Rzecz dzieje się w Atenach

<sup>3</sup> Zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 4.Prolog<sup>4</sup>

Jeśli istnieją tacy, którzy starają się zadowolić jak najwięcej dobrych ludzi i jak najmniej z nich zranić, to nasz poeta wpisuje swoje imię do ich grona.

Jeśli zatem ktoś uznał, że powiedziano coś przeciwko niemu niezbyt delikatnie, niech uzna zarazem, [5] że nie jest to atak, ale replika, ponieważ on uderzył pierwszy. Chodzi o tego samego człowieka, który poprzez dokładne tłumaczenie, a tym samym złe pisanie stworzył z dobrych sztuk greckich niedobre łacińskie. Niedawno przerobił *Zjawę Menandra*, a w innej komedii – *Skarb* pokazał proces, [10] w którym oskarżony wypowiadał się, na jakiej podstawie złoto należy do niego, zanim jeszcze oskarżyciel wyjaśnił, skąd ma skarb oraz jak on się znalazł w grobowcu ojca.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> PROLOG (*Prologus*) – o prologach do komedii Terencjusza zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 5.<sup>5</sup> KTOŚ (*quis*) – to aluzja do Luscjusza z Lanuwium, który – jak wynika z prologu do pierwszej sztuki Terencjusza – zaatakował jako pierwszy; zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 6. ■ POWIEDZIANO COŚ PRZECIWKO NIEMU NIEZBYT DELIKATNIE (*dictum in se inclementius*) – jest to aluzja do uwag czynionych w prologach do poprzednich sztuk. Wcześniej Terencjusz krytykował pedantyczną metodę tłumaczenia stosowaną przez Luscjusza (*Andr.* 21 n.) oraz miał zastrzeżenia do sposobu wykorzystania konwencjonalnej postaci „biegnącego niewolnika” (*Heaut.* 31–32). ■ STWORZYŁ Z DOBRYCH SZTUK GRECKICH (*ex Graecis bonis... fecit*) – chodzi o stosowaną w Rzymie metodę kontaminacji, która polegała na łączeniu kilku greckich komedii w jedną nową łacińską całość; zob. Terencjusz (*Andr.* 16 oraz przyp. 7; *Heaut.* 17). ■ PRZEROBIL ZJAWĘ MENANDRA (*Menandri Phasma... dedit*) – w wydaniu, które stanowi podstawę przekładu, przyjęto *perdidit* ‘położył, przepaścił’; ale inni wydawcy pozostają przy lekcji *dedit* ‘przerobił, wystawił’. Donat uważa, że tytuł ten pada wyłącznie dla identyfikacji Luscjusza, którego imienia Terencjusz nigdy przecież nie podaje. Komedii *Zjawa* opowiadała o pewnej kobiecie, która poślubiła wdowca, ojca dorosłego syna, ale sama nie przyznała mu się, że ma córkę z poprzedniego małżeństwa. Dziewczynę umieściła w sąsiednim domu i spotykała się z nią przez tajne przejście w ścianie, łączące oba domy. Ponieważ owo przejście było przysłonięte ołtarzykiem, młodzieniec, widząc w nim dziewczynę, sądził, że ma do czynienia ze zjawą. Kiedy jednak odkrył prawdę, zakochał się w dziewczynie, a następnie ożenił z nią. Z komedii tej zachowały się jedynie fragmenty; por. Menander (frg. I 134–137 K). ■ W INNEJ KOMEDII – SKARB (*in Thesouro*) – znamy sześć sztuk greckich o tym tytule, w tym autorstwa Difilosa (przed 340 – po 289 p.n.e.), Filemona (ok. 361–262 p.n.e.) i samego Menandra. Luscjusz nie mógł wykorzystać komedii Filemona bez narażenia się na zarzut „kradzieży”, gdyż utwór ten stał się już wcześniej inspiracją dla komedii *Za trzy miedziaki* (*Trinummus*) Plauta. Zachowane fragmenty Menandra (frg. 176–180 K-A) sugerują, że to może jego sztuka stała się podstawą wersji

Niech się odtąd ten człowiek nie łudzi i nie myśli: „Skończyłem tę sprawę, nie ma już niczego więcej, co mógłby mi jeszcze zarzucić”. [15] Ostrzegam, że się myli i niech lepiej zaprzestanie dalszych ataków. Zostało jeszcze wiele innych przykładów,<sup>6</sup> które mu teraz daruję, ale podam je do wiadomości, jeśli on zmusi mnie do tego swoimi kolejnymi zaczepkami.

Komedia, którą zagramy, to *Eunuch* Menandra. Kiedy edylowie zakupili tę sztukę, [20] ów człowiek postarał się, by mieć okazję do jej oceny. Urzędnicy zebrali się, rozpoczęto spektakl, a wtedy on wykrzykuje, że to nie poeta, a złodziej dał tę komedię. Ale ten podstęp nic nie dał. Ten człowiek wymienił nawet *Pochlebę* Newiusza i starą komedię Plauta, [25] z których jakoby zostały skradzione postaci pasożyta oraz żołnierza.<sup>7</sup>

Luscjusz. Od Donata wiemy trochę więcej o fabule tej komedii. Oto pewien młodzieniec przepuścił cały majątek, a pole odziedziczone po ojcu, na którym znajdował się też grobowiec, sprzedał staremu skapcowi. Po dziesięciu latach, zgodnie z życzeniem zmarłego rodzica, marnotrawny syn kazał niewolnikowi otworzyć grobowiec, by można było złożyć ofiary. W czynnościach tych pomagał nowy właściciel i dlatego widział, że w grobie znaleziono skarb wraz z listem. Stary zatrzymał złoto, młodzieniec zwrócił się więc do sądu o zbadanie sprawy. Zgodnie z rzymskim zwyczajem jako pierwszy powinien przemawiać młodzieniec, czyli oskarżyciel, a nie – jak to według Terencjusza przedstawił Luscjusz – stary, czyli oskarżony. Nie jest jednak jasne, czy Luscjusz w ogóle zmienił kolejność, w jakiej przemawiały postaci w greckim oryginale, czy też zarzut Terencjusza dotyczył raczej pozostawienia tego układu w niezmiennym stanie i niedopasowanie go do realiów rzymskich.

<sup>6</sup> ZOSTAŁO JESZCZE WIELE INNYCH PRZYKŁADÓW (*habeo alia multa*) – w rzeczywistości Terencjusz jeszcze tylko raz będzie krytykował Luscjusza, choć ma ku temu trzykrotnie okazję, by to uczynić (*Phorm.*, *Hec.*, *Adelph.*). Zarzuci mu mianowicie (*Phorm.* 6–8) styl patetyczny, który bardziej pasuje do tragedii niż do komedii.

<sup>7</sup> *EUNUCH MENANDRA* (*Menandri Eunuchum*) – zachowało się jedynie kilka fragmentów tej sztuki (frg. 137–149 K-A). Wiemy jednak, że Terencjusz zamienił imiona: Dawusa na Parmenona, Chajrestratosa na Fedriasza i Chryzydę na Taide; por. Persjusz (*Sat.* 5, 161–175). Warto zwrócić uwagę, że jedynie tutaj i w prologu do *Dziewczyny z Andros* Terencjusz wyraźnie podaje źródło swojej inspiracji. ■ EDYLOWIE ZAKUPILI (*aediles emerunt*) – z trzeciego prologu do *Teściowej* (*Hec.* 16–17) wynika, że kierownik trupy teatralnej kupował tekst u dramaturga, a następnie oferował go edydom. Swetoniusz (*Vita T.* 2) podaje, że *Eunuch* odniósł oszałamiający sukces i tak się podobał publiczności, iż jeszcze tego samego dnia został wystawiony po raz drugi, a łączna suma honorarium za oba spektakle wyniosła 8000 sesterców. ■ MIEĆ OKAZJĘ DO JEJ OCENY (*inspiciundi esset copia*) – nie wiadomo, czy praktyka przedpremierowego wystawiania sztuk przed edylami była zjawiskiem powszechnym czy też wynikiem jakichś szczególnych zabiegów Luscjusza. Skoro jednak edylowie zakupili sztukę, wydaje się, że nie było powodu do

Jeśli nasz poeta zgrzeszył, to zgrzeszył jedynie niewiedzą, a nie próbą kradzieży. Ale to już wy sami będziecie mogli ocenić. Istnieje sztuka *Pochlebca* Menandra i występuje w niej pasożyt pochlebca oraz żołnierz samochwał. [30] Nasz poeta nie wypiera się, że przeniósł te postaci z greckiej sztuki do swojego *Eunucha*. Ale z całą mocą zaprzecza, iż wiedział o wcześniejszych łańskich wersjach tej komedii. A jeśli nie wolno mu wprowadzić do swego utworu tych postaci, [35] to czyż tym bardziej wolno przedstawiać biegnącego niewolnika, dobre matrony, złe hetery, żarłocznego pasożyta, żołnierza samochwał, podrzucone dzieci, starców oszukiwanych przez niewolników, miłość, nienawiść, podejrzenia? [40] W końcu nie powiedziano nic, co nie zostałyby powiedziane już wcześniej.<sup>8</sup>

wstępnego odegrania jej w ich obecności (próba generalna nie wymagała obecności urzędników), chyba że Luscjusz zgłosił zastrzeżenia już wcześniej. ■ ZŁODZIEJ (*fur*) – zarzut ten nie może być jednoznacznie odczytywany jako naruszenie praw autorskich. Chodzi raczej o wykroczenie przeciwko zasadzie, że nie wolno ponownie tłumaczyć (a więc pobierać za to pieniądze) sztuk greckich, które już raz zostały zlatynizowane. Dlatego też Terencjusz w prologu do *Braci* (*Adelph.* 12–14) podkreśla, że chociaż wykorzystał w swej sztuce już raz zlatynizowaną komedię Difilosa *Wspólnie umierający* (*Synapothneskōntes*), to zacerpnął z niej jedynie tę scenę, którą Plaut w swojej adaptacji pominął. ■ DAŁ... KOMEDIĘ... PODSTĘP NIC NIE DAŁ (*fabulam dedisse et nil dedisse verborum*) – Terencjusz lubi wprowadzać do swoich prologów różne figury retoryczne i gry słowne; por. niżej: *si id est peccatum, peccatum imprudentiast* – „jeśli to grzech, to jedynie grzech niewiedzy” (w. 27); *aequomst vos cognoscere atque ignoscere* – „trzeba... żebyście zobaczyli i wybaczyli” (w. 42; zob. też *Heaut.* 218 oraz przyp. 35). ■ *POCHLEBĘ NEWIUSZA* I STARA KOMEDIĘ PLAUTA (*Colacem esse Naevi et Plauti veterem fabulam*) – z obu sztuk zachowały się jedynie niewielkie fragmenty, trudno zatem ustalić, czy każdy z poetów niezależnie napisał swoją komedię (na co wskazuje liczba mnoga poniżej, w wersie 33) czy też może Plaut – jak sugeruje Gelliusz (3,3,13) – poprawił i udoskonalił wersję poprzednika. Wspomniany tutaj utwór nie jest wprawdzie zaliczany do grupy 21 dzieł, które Warron uznał za bez wątplenia autorstwa Plauta, ale z całą pewnością można go uważać za autentyczny. Podobnie rzecz ma się z przywoływaną w prologu do *Braci* (*Adelph.* 7) komedią *Wspólnie umierający* (*Commo-rientes*).

<sup>8</sup> *POCHLEBCA MENANDRA* (*Colax Menandri*) – zachowało się około 130 wersów tej komedii (frg. I 110–119 K), ale to materiał niewystarczający, by zrekonstruować fabułę oraz ustalić, w jakim stopniu Terencjusz ją wykorzystał. Wiadomo jedynie, że bohaterem jest młodzieniec Fejdiasz, zakochany w dziewczynie znajdującą się w rękach stręczyciela. Rywalem do jej wdzięków okazuje się żołnierz Bias, któremu towarzyszy pasożyt Strutiasz. Młodzieńcowi pomagają w intrydze niewolnik Dawus i pasożyt Gnaton. ■ BIEGNĄCEGO NIEWOLNIKA, DOBRE MATRONY, ZŁE HETERY, ŻARŁOCZNEGO PASOŻYTA, ŻOŁNIERZA SAMOCHWAŁA, PORZUCONE DZIECI, STARCÓW OSZUKIWANYCH PRZEZ NIEWOLNIKÓW (*currentem servom... bonas matronas... meretrices*

Trzeba zatem, byście sztukę zobaczyli i wybaczyli, jeśli nowi poeci korzystają z tego, co starzy poeci już dawno wielokrotnie wykorzystali. Słuchajcie uważnie w ciszy i skupieniu,<sup>9</sup> byście zrozumieli, co *Eunuch* ma do powiedzenia. [45]

*malas, parasitum edacem, gloriosum militem, puerum supponi, falli per servom senem*) – to typowe postaci palliaty. Terencjusz, mimo że często prowadzi grę z konwencją i stara się ją łamać, wprowadza je do swoich sztuk: biegnący niewolnik – Dawus (*Andr.* 338–345), Geta (*Phorm.* 179–196, 841–852; *Adelph.* 320–329); dobra matrona – Sostrata (*Heaut., Hec.*); zła hetera – Bakchida (*Heaut.; Eun.* 934–940); pasożyt – Gnaton, i żołnierz – Trazon (*Eun.*); oszukujący niewolnik – Syrus (*Heaut.*).

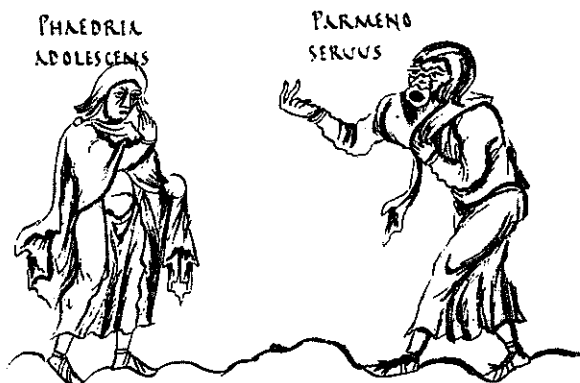
<sup>9</sup> SŁUCHAJCIE UWAGAŻNIE W CISZY I SKUPIENIU (*date operam, cum silentio animum attendite*) – tego rodzaju apele pojawiają się we wszystkich prologach Terencjusza (*Andr.* 24; *Heaut.* 35; *Phorm.* 30; *Hec.* 55) i w wielu miejscach u Plauta, co świadczy o kłopotach, jakie mieli aktorzy z zapanowaniem nad publicznością.

## AKT I

*Scena przedstawia ulicę z dwoma domami: ten po lewej od strony widza należy do hetery Taidy,<sup>10</sup> a drugi, po prawej, do ojca Fedriasza i Chereasza.*

*Wyjście ze sceny w prawo prowadzi na forum, a drugie – do portu. Domy Antifona i żołnierza Trazona znajdują się gdzieś na forum.*

## Scena 1



*Ze swego domu<sup>11</sup> wychodzi Fedriasz wraz z niewolnikiem Parmenonem.*

<sup>10</sup> TEN PO LEWEJ OD STRONY WIDZA NALEŻY DO HETERY TAIDY – w tekście nie ma wyraźnej wskazówki, jak owe domy są ustawione. Względy sceniczne przemawiają jednak za takim właśnie rozplanowaniem dekoracji. Kiedy bowiem żołnierz ze swoją bandą (przynajmniej pięć osób) przybywa, by oblegać dom hetery (w. 754nn.), nadchodzi od strony forum (z prawej). Większy efekt teatralny osiągnie się zapewne wówczas, gdy cała ta drużyna przejdzie przez środek sceny, by ustawić się przy budynku stojącym po lewej stronie. To jednak wyłącznie spekulacje, które podaje w wątpliwość choćby miniatura (nr 67) z manuskryptu przedstawiająca odwrotny układ postaci.

<sup>11</sup> ZE SWEGO DOMU – ponieważ sztuki antyczne nie zawierają didaskaliów w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, wszystkie uwagi sceniczne trzeba wyczytać z tekstu lub wywnioskować na podstawie konwencji obowiązujących w palliacie. Scena, na której wystawiał Terencjusz, nie posiadała kurtyny, a zatem postaci musiały wyjść albo z jednego z domów, albo z jednej z kulis. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że Fedriasz wyszedł z domu swego ojca.

## FEDRIASZ

I cóż mam zrobić? Nie iść? Nawet teraz, kiedy ona sama mnie wzywa? A może raczej powinienem wziąć się w garść i nie wystawiać więcej na zniewagi heter? Zamknęła mi drzwi przed nosem... teraz znowu woła... Mam iść? Nie, nawet jeśli będzie mnie błagać.<sup>12</sup>

*Do siebie*

Na Herkulesa, to jest najlepsze rozwiązanie, jeśli tylko dasz radę. [50] Ale jeśli tak zaczniesz, a nie wytrzymasz do końca, i nie mogąc tego ścierpieć, że ona cię nie zaprasza, sam do niej pójdziesz, mimo że nie ma między wami zgody, to pokażesz jej, że ją kochasz i nie potrafisz dłużej tego znieść. Wtedy koniec – jasne jest, że przepadłeś. Kiedy poczuje, że zostałeś pokonany, dopiero będzie się tobą bawić. [55] Więcej póki jeszcze czas, przemysł to sobie raz i drugi.<sup>13</sup>

## PARMENON

Panie, w sprawach, które pozbawione są rozsądku, nie sposób kierować się rozsądkiem. W miłości spotykamy wszystkie te mankamenty: krzywdy, podejrzenia, kłótnie, rozejm, [60] znów wojna i znów pokój.<sup>14</sup> Jeśliśby chciał w sprawie tych niepew-

<sup>12</sup> I CÓŻ MAM ZROBIĆ?... NIE, NAWET JEŚLI BĘDZIE MNIE BŁAGAĆ (*quid igitur faciam?*... *non si me obsecret*) – monolog ten (identyczny jak w greckim oryginale; zob. Menander, frg. 137 K-A) stał się w literaturze rzymskiej niezwykle popularny i szereg autorów cytuje go jako przykład rozumnego wnioskowania, miłosnych zterek czy wręcz odpowiedniego do takich rozważań stylu; por. Ciceron (*Nat. deor.* 3,29,72), Horacy (*Sat.* 2,3. 259–271), Persjusz (*Sat.* 5,171–172), Kwintylijan (*Inst.* 9,2,11. 3,16. 4,141; 11,3,182).

<sup>13</sup> NA HERKULESA – por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 32. ■ NA HERKULESA, NIC LEPSZEGO, JEŚLI TYLKO DASZ RADĘ (*siquidem hercle possis, nil prius neque fortius*) – Donat oraz niektóre manuskrypty (w tym także ten najstarszy – bemiński) uważają ten fragment za kontynuację monologu Fedriusza (aż do w. 56), a zwrot w 2 osobie l.poj. za formę sugerującą monolog wewnętrzny. Niektórzy wydawcy przypisują tę wypowiedź (w. 50–70) Parmenonowi, nie zważając na dziwny w tej sytuacji fakt, że niewolnik zwraca się w wołacz do swego pana w połowie wypowiedzi zamiast postawić go na początku (w. 57). ■ DOPIERO BĘDZIE SIĘ TOBĄ BAWIĆ (*eludet*) – warto zwrócić uwagę na zabieg, jak stosuje tutaj Terencjusz: oto pada sugestia, że w komedii pojawi się typowa hetera – zła, chciwa i bez serca, by w dalszej części tym bardziej zaskoczyć widza i wzbudzić sympatię do Taidy.

<sup>14</sup> W MIŁOŚCI WYSTĘPUJĄ WSZYSTKIE TE PRZYWARY: KRZYWDY, PODEJRZENIA, KLÓTNIE, ROZEJM, ZNÓW WOJNA I ZNÓW POKÓJ (*in amore haec omnia insunt vitia: iniuriae, suspiciones, inimicitiae, indutiae, bellum, pax rursum*) – fragment ten (aż do w. 63) cytuje Ciceron (*Tusc.* 4,76) jako przykład zmienności umysłu człowieka

nych rzeczy zyskać z pomocą logicznego rozumowania jakąś pewnością, to nie osiągniesz nic więcej, niż gdybyś starał się logicznie szaleć.

A teraz ty sam bijesz się w gniewie z myślami: „Już ja jej... Ona jego... A mnie nie... Niech i tak będzie... [65] Wolałbym już umrzeć, żeby zrozumiała, jakim byłem człowiekiem”. Na Herkulesa, wszystkie te słowa razem wzięte przekreśli jedna jej łezka, i do tego fałszywa, którą z trudem wyciśnie, pocierając oko. To ona ciebie będzie oskarżać i to ty poniesiesz karę.

## FEDRIASZ

Co za niegodziwość! [70] Teraz dopiero widzę, że ona jest podła, a ja – nieszczęśliwy. Czuję do niej obrzydzenie i płonę z miłości!<sup>15</sup> Zdając sobie z tego sprawę, w pełni świadomie, z otwartymi oczami gubię sam siebie. Ale nie wiem, co robić.

## PARMENON

Co robić? Wszystko, by wydostać się z tej niewoli za jak najniższą cenę. A jeśli nie zdołasz za niewielką, to za taką, za jaką zdołasz. [75] Nie męcz się dłużej.

## FEDRIASZ

Tak mi radzisz?

## PARMENON

Jeśli masz choć trochę rozumu! Miłość i tak przynosi wiele zgrzyot, więc nie dodawaj jeszcze kolejnych, a te, które przynosi, znoś z godnością.<sup>16</sup>

owładniętego uczuciem miłości. Pogląd, że kłótnie kochanków działają na ich uczucie odświeżająco już w starożytności był powszechny; zob. Menander (frg. 790 K-A), Plaut (*Amph.* 938–943), Terencjusz (*Andr.* 555). Warto też zwrócić uwagę, że w komedii często używa się języka militarnego dla opisu miłości; por. niżej, w. 74: *te redimus captum* – „wydostać się z tej niewoli”.

<sup>15</sup> CZUJĘ DO NIEJ OBRZYDZENIE I PŁONĘ Z MIŁOŚCI (*et taedet et amore ardeo*) – zestawienie tych dwóch sprzecznych uczuć zostanie też powtórzone u Katullusa (85,1: *odi et amo* – „kocham i nienawidzę”); komedia, a później także rzymska elegia miłosna chętnie posługiwały się metaforą *amare ardeo* – „płonę z miłości”.

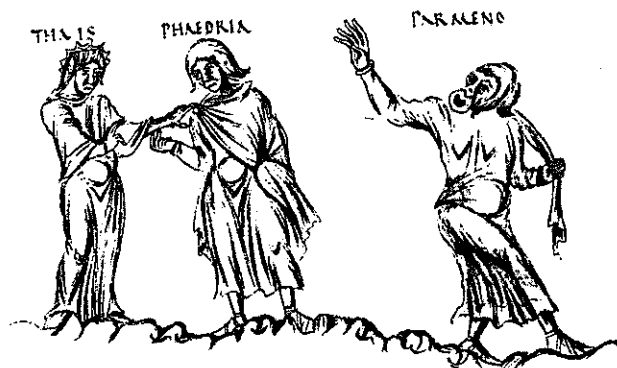
<sup>16</sup> MIŁOŚĆ I TAK PRZYNOSI WIELE ZGRYZOT, WIĘC NIE DODAWAJ JESZCZE KOLEJNYCH, A TE, KTÓRE PRZYNOSI, ZNOŚ Z GODNOŚCIĄ (*neque, praeter quam quas ipse amor molestias habet, addas, et illas, quas habet, recte feras*) – podobne stwierdzenie pojawia się też u Menandra (frg. 138 K-A): μη θεομάχει μηδὲ προάγου τῶν πράγματι χεῖμωνας ἐτέρους. τοὺς δ' ἀναγκαίους φέρε (*mē theomáchei medé proágu toui prágmati cheimónas hetérous, toús d' anakaious phére*) – „nie walcz z bogami i nie dodawaj nawałnic do swoich kłopotów, ale znoś te, które musisz”.

Taida ukazuje się w drzwiach swojego domu.

Ale oto i ona. Właśnie wychodzi ta zaraza szalejąca na naszych polach – zjada to, co my powinniśmy zbierać. [80]

## Scena 2

52



Hetera Taida wychodzi ze swego domu,  
ale początkowo nie dostrzega Fedriasza i Parmenona.

TAIDA

do siebie

O, ja nieszczęśliwa! Boję się, żeby Fedriasz nie wziął sobie do serca, że go wczoraj nie wpuściłam do domu, i żeby nie zrozumiał opacznie tego, co zrobiłam.

FEDRIASZ

do Parmenona, na stronie

Och, Parmenonie, tylko spojrzałem na nią, a cały się trzęsę i dygoczę.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> TYLKO SPOJRZAŁEM NA NIĄ, A CAŁY SIĘ TRZĘSĘ I DYGOCZĘ (*tremo horreoque postquam aspexi hanc*) – opis fizycznych symptomów, jakie towarzyszą miłości, najczęściej pojawia się w liryce. Najbardziej znanym przykładem jest wiersz Safony (31) i jego rzymska adaptacja Katullusa (51).

PARMENON

do Fedriasza, na stronie

Nie martw się. Podejdź tylko bliżej do tego ognia, a zrobi ci się aż nadto gorąco. [85]

TAIDA

rozglądając się

Kto tu gada?

Do Fedriasza

Ojej, to ty, Fedriaszu? Dlaczego tutaj stoisz? Czemu od razu nie wszedłeś do środka?

PARMENON

do siebie

Ani słowa o tym, że mu drzwi zamknęła przed nosem.

TAIDA

do Fedriasza

Czemu nic nie mówisz?

FEDRIASZ

z ironią

Pewnie dlatego, że twoje drzwi zawsze dla mnie stały otworem. A może dlatego, że przecież jestem dla ciebie najważniejszy.

TAIDA

Daj spokój. [90]

FEDRIASZ

Jak to „spokój”? Och, Taido, Taido, gdybym tylko mógł kochać nie bardziej niż ty i gdybyśmy mogli odczuwać wszystko na równi! Och, żeby cię bolało tak, jak boli mnie, albo żebyś ja nic sobie nie robił z tego, jak mnie traktujesz.

TAIDA

Nie zadręczaj się, serce ty moje! Proszę cię, mój Fedriasz! [95]  
Na Polluksa,<sup>18</sup> to nie tak, że kocham kogoś innego albo że za-  
leży mi na kimś bardziej niż na tobie. Ale okoliczności były  
tego rodzaju, że nie mogłam postąpić inaczej.

PARMENON

do Taidy

Rozumiem, zdarza się. Biedna, z miłości musiałaś go wyrzu-  
cić za drzwi.

TAIDA

do Parmenona

Więc to tak, Parmenonie? Nie żałuj sobie.

Do Fedriusza

Ale posłuchaj, dlaczego kazałam ci tu przyjść.

FEDRIASZ

No dobrze. [100]

TAIDA

Powiedz mi tylko najpierw, czy on

wskazując Parmenona

potrafi dochować tajemnicy.

PARMENON

Ja? Oczywiście! Ale przyrzekam dotrzymać słowa tylko przy  
zachowaniu pewnej zasady: jeśli słyszę prawdę, milczę i w zdra-  
dę się nie bawię; jeśli natomiast – kłamstwo, oszustwo, zmyśle-  
nie, to rzecz sama zdradzi się niebawem,<sup>19</sup> bo pełno we mnie  
szpar i tu, i tam, tak że zawsze gdzieś może być przeciek. [105] Jeś-  
li zatem chcesz, by rzecz zachować w sekrecie, mów prawdę.

<sup>18</sup> NA POLLUKSA (*poi*) – zaklęcie używane wyłącznie przez kobiety; por. niżej,  
w. 606 i przyp. 95, oraz *Dziewczyna z Andros*, przyp. 32.

<sup>19</sup> W ZDRADĘ SIĘ NIE BAWIĘ... ZDRADZI SIĘ NIEBAWEM (*contineo... continuo*) – dosł.  
„zatrzymuję dla siebie... zaraz”; to nieczęsty u Terencjusza przykład paronomazji.

TAIDA

Moja matka pochodziła z Samos, ale mieszkała na Rodos.<sup>20</sup>

PARMENON

To można zachować w sekrecie.

TAIDA

Tam jakiś kupiec dał jej w prezencie małą dziewczynkę,  
którą porwano stąd, z Attyki.

FEDRIASZ

Była Atenką?<sup>21</sup> [110]

TAIDA

Tak sędzę. Ale nie ma pewności. Ona sama podała imię mat-  
ki i ojca, ale nie znała swojej ojczyzny ani żadnych innych  
danych. Zresztą w jej wieku nawet nie mogła. Kupiec tylko  
dorzucił to, co słyszał od piratów, którzy mu ją sprzedali, że  
dziewczynkę porwano z Sunion.<sup>22</sup> [115]

Kiedy moja matka ją dostała, zaczęła uczyć i edukować  
z takim poświęceniem, jakby to była jej własna córka. Wielu

<sup>20</sup> SAMOS... RODOS (*Samia... Rhodi*) – dwie wyspy leżące przy zachodnim wy-  
brzeżu Azji Mniejszej; por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 18. Kobiety z Samos czę-  
sto pojawiały się w komediach antycznych (Menander, *Sam.*; Plaut, *Bacch.*). Uwa-  
gę o przeprowadzce z Samos na Rodos łączy się z wydarzeniami z połowy IV w.  
p.n.e. Jak podaje Diodor Sycylijski (18,8,7), Ateńczycy ustanowili w 366/365 r. kle-  
ruchię na Samos, zmuszając mieszkańców do opuszczenia ojczyzny wyspy.

Narzuca się jednak pytanie, czy rzymska publiczność połowy II w. p.n.e. mogła  
orientować się w takich szczegółach, odległych dla niej i czasowo, i geograficznie.  
Warto podkreślić, że detal ten nie ma żadnego znaczenia ani dla fabuły, ani dla cha-  
rakterystyki bohaterów, być może zatem został niejako bezwiednie przeniesiony  
z greckiego oryginału.

<sup>21</sup> BYŁA ATENKA? (*civemne?*) – dosł. „Czy obywatelkę?”. Przepuszczenie, że  
dziewczynka urodziła się jako wolna córka ateńskiego obywatela, z pewnością by-  
ło dla odbiorcy wskazówką, iż w trakcie sztuki może nastąpić rozpoznanie i boha-  
terka odzyska swój status społeczny. W przekonaniu takim utwierdza jeszcze  
zmianka o porwaniu przez piratów (zob. niżej, w. 114n.), co należało do typowych  
motywów palliaty (zob. Plaut, *Rud.* 39–40).

<sup>22</sup> Z SUNION (*Sunio*) – tj. z nadmorskiej wioski, znajdującej się na południowo-  
wschodnim cyplu Attyki (również zwanym Sunion), około 45 km od Aten; por. ni-  
żej, przyp. 74.

ludzi wierzyło nawet, że jest moją siostrą. Ja zaś wyruszyłam tutaj ze swoim protektorem,<sup>23</sup> bo z nim jednym byłam wtedy związana, i to on zostawił mi wszystko, co teraz posiadam. [120]

PARMENON

I jedno, i drugie – nieprawda, więc nietrudno o przeciek.

TAIDA

Jak to?

PARMENON

Bo ty nie poprzestawałaś na jednym i nie on jeden cię obdarywał.

*Wskazując Fedriasza*

Ten też oddał ci niezłą część majątku.

TAIDA

To prawda. Ale pozwól, że dokończę. Tymczasem żołnierz, który zakochał się we mnie [125], wyruszył do Karii.<sup>24</sup>

*Do Fedriasza*

Wtedy poznałam ciebie. Ty sam najlepiej wiesz, jak odtąd jesteś mi bliski i że mówię ci o wszystkich swoich planach.

<sup>23</sup> PROTEKTOREM (*hospite*) – Taida jako niezamężna kobieta, i do tego cudzoziemka, potrzebowała opieki jakiegoś znaczącego obywatela ateńskiego. Teraz, kiedy jej przyjaciel nie żyje (bo tak należy rozumieć uwagę o przekazaniu całego majątku), hetera znów stara się zapewnić sobie opiekę: początkowo ma nadzieję znaleźć ją u Chremesa, który być może będzie czuł się do tego zobowiązany po odzyskaniu swej siostry Pamfili. W końcu znajduje ją jednak w osobie ojca Fedriasza. Sam Fedriasz nie może chronić jej interesów, bo jest za młody, a co gorsza – zależny od ojca, Gnaton natomiast nie posiada ateńskiego obywatelstwa, a zatem jako cudzoziemiec ma taki sam status jak Taida.

<sup>24</sup> DO Karii (*in Cariam*) – por. *Za karę*, przyp. 71. Żołnierz Trazon jest najemnikiem, który pewnie brał udział w jednej z wojen, jakie rozgorzały po śmierci Aleksandra Wielkiego pomiędzy diadochami. Ten motyw jest dość częsty w komedii greckiej; zob. Menander (*Sam.* 628–629; *Sic.*). Aluzje do diadochów pojawiają się nierzadko także w palliacie (zob. niżej, w. 397nn.; *Heaut.* 117), a czasem nawet, jak u Plauta (*Mil.* 75), wiadomo dokładnie, że chodzi o Seleukosa I Nikatora (312–281 p.n.e.), założyciela dynastii Seleukidów.

<sup>25</sup>PARMENON

Jeszcze jedna rzecz, której Parmenon nie zachowa w sekrecie.

FEDRIASZ

*do Parmenona*

Och, a czy są jakieś wątpliwości?!

TAIDA

Dajcie spokój, kochani. Moja matka niedawno zmarła na Rodos. [130] Jej brat jednak jest bardzo zachłanny na pieniądze. Kiedy więc zobaczył, że dziewczyna to dziewczica niezwykle szlachetnej urody i potrafi grać na lutni – wystawia ją na licytacji i mając nadzieję na dobry zarobek, sprzedaje.<sup>26</sup>

Na szczęście był tam przypadkiem mój przyjaciel. Kupił ją dla mnie w prezencie, [135] zupełnie nie zdając sobie sprawy z tego wszystkiego. Właśnie tutaj przybył, ale kiedy wy-czuł, że mam coś wspólnego także z tobą, uznał to za pretekst, by mi jej nie dać. Mówi, że jeśli przekonałby się, iż więcej dla mnie znaczy od ciebie, i nie bałby się, [140] że porzuci go natychmiast, jak tylko dostanę ową dziewczynę, to chętnie by mi ją sprezentował. Ma jednak poważne obawy. Ja natomiast podejrzewam, że ta dziewczica wpadła mu po prostu w oko.

<sup>25</sup> Różni wydawcy różnie przypisują tę wypowiedź: Donat uważa, że pada ona z ust Fedriasza, a następnne zdanie: „czy są jakieś wątpliwości?“, jest pytaniem retorycznym zadany przez Parmenona.

<sup>26</sup> KOCHANI (*amabo*) – dosł. „będę cię kochała, jeśli...”; zwrot używany jako czułe słówko w znaczeniu ‘proszę’. W komediach pada wyłącznie z ust kobiet (zob. niżej, w. 150, 534, 537, 663, 674, 838, 915), a Plaut (*Bacch.* 44, 53, 62, 100) często wprowadza go do języka heter. ■ NIEZWYKLE SZLACHETNEJ URODY (*forma... honesta*) – przymiotnik *honestus* często pojawia się u Terencjusza dla oddania fizycznego piękna (zob. niżej, w. 230, 474, 682; *Andr.* 123). Określenie to odnosi się do osób, które później okazały się wolno urodzonymi Atenkami lub Ateńczykami. ■ POTRAFI GRAĆ NA LUTNI (*fidibus scire*) – tego rodzaju umiejętności posiadały zwykle hetery i muzykantki zabawiające mężczyzn podczas uczt, zwane od rodzaju instrumentu *fidicina* ‘lutnistka’ albo *tubicina* ‘aulecistka’ (zob. niżej, w. 457, 985; *Phorm.* 109). ■ WYSTAWIA JĄ NA LICYTACJI (*producit*) – prawdopodobnie pomysł z chciwym wujem i sprzedażą dziewczyny pochodzi od Menandra, jak zdaje się o tym świadczyć zachowany fragment (frg. 422 K-A).

FEDRIASZ

Na pewno nic więcej nie zaszło między nimi?<sup>27</sup>

TAIDA

Nie. Sprawdziłam. Mój Fedriaszu, jest teraz wiele powodów, bym chciała ją od niego wyciągnąć. [145] Po pierwsze dlatego, że uchodzi za moją siostrę, a poza tym – żebym mogła ją oddać rodzinie.

Jestem osobą samotną, nie mam tu nikogo: ani bliskich, ani krewnych. Dlatego pragnę przez ten dobry uczynek pozyskać sobie jakichś przyjaciół. Proszę cię, kochany, pomóż mi w tym. Aby to łatwiej osiągnąć, [150] zgódź się, by żołnierz miał u mnie przez te kilka dni większe przywileje. Nic nie powiesz?

FEDRIASZ

Ty paskudna kobieto, a cóż ja mam ci odpowiedzieć na taką propozycję?

PARMENON

do Fedriasza

O tak, panie, to mi się podoba! Teraz i ona cierpi. Wreszcie jesteś mężczyzną!

FEDRIASZ

do Taidy

A co to, czy ja nie wiem, dokąd zmierzasz? [155] „Porwano ją stąd jako małą dziewczynkę... Matka wychowywała jak swoją... Uchodzi za siostrę... Chcę ją od niego wyciągnąć, aby oddać rodzinie...”. Wszystkie te słowa prowadzą w końcu do jednego – żeby mnie wyrzucić, a jego przyjąć. Dlaczego? Z pewnością dlatego, że kochasz go bardziej niż mnie,

<sup>27</sup> NA PEWNO NIC WIĘCEJ? (*etiamne amplius?*) – dla rozwoju fabuły niezwykle ważne jest, by dziewczyna nie miała żadnych kontaktów seksualnych z żołnierzem i w dalszym ciągu pozostała dziewicą. Tylko bowiem taki stan rzeczy pozwoli Taidzie przeprowadzić plan oddania Pamfilii jej rodzinie i uzyskanie w zamian opieki dla siebie. Rodzina ateńska nie przyjęłaby zaginionej córki, gdyby straciła ona dziecko. Dlatego też Taida jest później taka zła na Chereaszę, że wykorzystał Pamfilę (w. 868–870). Kontakty seksualne pomiędzy żołnierzem a Pamfilą uniemożliwiłyby też jej późniejsze legalne małżeństwo z Chereaszem.

i boisz się, [160] by ta nowo przywieziona dziewczyna nie wydarła ci takiego wspaniałego kochanka.

TAIDA

Ja się tego boję?

FEDRIASZ

Cóż więc innego mogłoby cię niepokoić? No, odpowiedz. Czy to on jeden śle ci podarunki? Czy odczułaś kiedyś, że moja hojność ma granice? A gdy powiedziałaś mi, że marzysz o niewolnicy z Etiopii, [165] czyż nie odłożyłem wszystkich swoich spraw i nie poszukałem jej dla ciebie? Potem powiedziałaś, że chcesz eunucha, ponieważ tylko królowe ich mają. Znalazłem go. Wczoraj za oboje zapłaciłem dwadzieścia min. Chociaż mną wzgardziłaś, ja jednak pamiętałem o tych zobowiązaniach. [170] I za to wszystko teraz mnie odrzucasz?<sup>28</sup>

TAIDA

Tak sądzisz, Fedriaszu? Wprowadź chęć wy dostać dziewczynę od żołnierza i myślę, że to najlepszy sposób, ale zrobię, jak każesz, bylebym tylko nie miała w tobie wroga.

FEDRIASZ

„Bylebym tylko nie miała w tobie wroga”? O, gdybyż te słowa były prawdziwe i płynęły z serca.<sup>29</sup> [175] Gdybym wierzył,

<sup>28</sup> O NIEWOLNICY Z ETIOPII (*ex Aethiopia ancillulam*) – dla starożytnych Etiopia była synonimem Afryki. Chodzi tu zatem po prostu o murzynkę. Ciemnoskóry niewolnik był modny w Grecji już od czasu podbojów Aleksandra Macedońskiego. ■ EUNUCHA (*eunuchum*) – niewolnicy-eunuchowie byli obecni na dworach królów perskich oraz Aleksandra Wielkiego. Tego rodzaju prezent oznacza tu egzotyczny i wyszukany podarunek. ■ DWADZIEŚCIA MIN (*minas viginti*) – Fedriasz, podając cenę, ma nadzieję zrobić na Taidzie wrażenie. Z pewnością tak mogłoby być, skoro dorosły niewolnik kosztował zwykle od 3 do 5 min (por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 53). Jednak w komedii ceny kształtują się inaczej: za heterę płaci się 20 min (Terencjusz, *Adelph.* 191; Plaut, *Pseud.* 52), czasem 30 (Terencjusz, *Phorm.* 557; Plaut, *Rud.* 45), a nawet 40 min (Plaut, *Epid.* 52). Trzeba też pamiętać, że owe 20 min Fedriasz zapłacił za dwoje niewolników, a nie za każdego z osobna. Wszystko wskazuje więc na to, że podarunki nie są aż tak wspaniałe, jakby się wydawało; zob. niżej, w. 214, 231, 471.

<sup>29</sup> SŁOWA BYŁY PRAWDZIWE I PŁYŃEŁY Z SERCA (*verbum ex animo ac vere dices*) – nagromadzenie synonimów ma podkreślić emocje Fedriasza. Fragment ten i ten rodzaj uniesienia naśladuje Katullus (109) w wierszu skierowanym do Lesbii.

że wypowiedziane są szczerze, mógłbym znieść wszystko, co tylko zechcesz.

PARMENON

na stronie

Już się chwycie, pokonany jednym słówkiem. O, jakże szybko.

TAIDA

Och, ja biedna! Czyż nie mówię z głębi serca? Czy jest coś, czego chciałeś ode mnie choćby żartem, a nie dostałeś? [180] Dlaczego ja nie mogę od ciebie wymagać, byś oddalił się nawet na te dwa dni?

FEDRIASZ

Gdybyż tylko dwa dni. Ale oby nie zrobiło się z tego dwadzieścia.

TAIDA

Z pewnością nie więcej niż dwa dni albo...

FEDRIASZ

Nie chcę słyszeć o żadnym „albo”.

TAIDA

Dobrze. Tylko już zgódź się. [185]

FEDRIASZ

Jasne, że muszę robić tak, jak ty chcesz.

TAIDA

Za to cię kocham. Dobrze robisz.

FEDRIASZ

Pójdę na wieś.<sup>30</sup> Tam jakoś przemęcę się przez te dwa dni.

<sup>30</sup> NA WIEŚ (*rūs*) – prezentowane na scenie rodziny często miały posiadłość wiejską niedaleko miasta. Wieś była w komedii głównie miejscem zsyłki dla niewolników (Terencjusz, *Andr.* 199; *Phorm.* 249–250), ale często stawała się terenem, gdzie odsyłano postaci, które mogły przeszkadzać w fabule (Terencjusz, *Adelph.* 400nn.). W takiej sytuacji powrót bohatera ze wsi był katastrofą dla pozostałych osób dramatu (por. niżej, w. 611, 971).

Do siebie

Trzeba tak postąpić, Taida musi to załatwić na swój sposób.

Do Parmenona

Dopilnuj, by odstawili do niej tych dwoje niewolników.

PARMENON

Oczywiście.

Wchodzi do domu Fedriasza.

FEDRIASZ

Żegnaj, Taido, na dwa dni.

TAIDA

I ty, żegnaj, mój Fedriaszu. [190] Czy chcesz czegoś jeszcze ode mnie?<sup>31</sup>

FEDRIASZ

Czy ja chcę czegoś jeszcze od ciebie? Żebyś w obecności tego żołnierza była nieobecna; żebyś dniem i nocą mnie kochała, mnie pragnęła, o mnie śniła, mnie wyglądała, o mnie myślała, ze mną wiązała swe nadzieje, przy mnie znajdowała radość i cała była ze mną. [195] W końcu stań się moim sercem, tak jak ja jestem twoim.<sup>32</sup>

Wchodzi do swego domu.

<sup>31</sup> CZY CHCESZ CZEGOŚ JESZCZE ODE MNIE? (*numquid vis aliud?*) – konwencjonalny zwrot kończący rozmowę, wypowiedziany przez osobę, która zamierza odejść, a nie, jak tutaj, przez tę, która pozostaje (zob. niżej, 341, 363; *Phorm.* 151, 458; *Hec.* 272; *Adelph.* 432). Być może Terencjusz bawi się konwencją i pytanie hetery pojawia się dlatego, że Fedriasz ociąga się z odejściem. Zwykle w odpowiedzi na tak postawione pytanie rozmówca mówił, że nie, lub tylko machał ręką na znak, iż niczego więcej już sobie nie życzy, a nie jak Fedriasz przedstawiał całą listę oczekiwań. W komedii często wykorzystywano tę formułę do budowania podobnych żartów, opartych na zawiedzionym oczekiwaniu (por. *Za karę*, przyp. 109); zob. Terencjusz (*Adelph.* 247), Plaut (*Mil.* 1086).

<sup>32</sup> STAŃ SIĘ MOIM SERCEM, TAK JAK JA JESTEM TWOIM (*meus fac sis... animus, quando ego sum tuos*) – pomysł zjednoczenia się dwóch osób w jedno serce albo raczej zamiany serc pojawia się u Plauta (*Asin.* 141), ale nie jest wcale częsty w komedii. Populary stał się dopiero w elegii miłosnej.

TAIDA

*do siebie*

O, ja biedna. Być może nie ufa mi za bardzo i ocenia mnie teraz na podstawie charakteru innych heter. Na Polluksa, znam sama siebie i wiem, że nie zmyśliłam żadnego kłamstwa [200] ani też nikt nie jest mi droższy niż Fedriasz.

Wszystko, co robię w tej sprawie, robię z powodu tej dziewczyny. Mam też nadzieję, że prawie już odnalazłam jej brata, którym okazał się młodzieniec z dobrej rodziny. Umówił się, że dzisiaj przyjdzie do mnie do domu. [205] Wejść zatem do środka i tam na niego poczekam.<sup>33</sup>

*Wchodzi do swego domu.*

<sup>33</sup> WEJŚCIE ZATEM DO ŚRODKA I TAM NA NIEGO POCZEKAM (*concedo hinc intro atque expectabo dum venit*) – typowa wskazówka sceniczna, pozwalająca odczytać uwagi reżyserskie autora. Nie zawsze jednak Terencjusz wprowadza tak wyraźne didaskalia, np. zejścia ze sceny Parmenona (w. 189) i Fedriasza (w. 196) można się jedynie domyślać, zakładając, że żaden z mężczyzn nie powinien być świadkiem monologu Taidy. Jeśli przyjmiemy takie rozwiązanie, scena po odejściu hetery pozostanie pusta, co skłania do uznania tego momentu za koniec aktu. Trzeba jednak pamiętać, że Terencjusz nie zakładał żadnych przerw w akcji, a pusta scena (w. 390/391, 538/539, 614/615, 816/817, 922/923) sugeruje raczej, iż w tym czasie w greckim oryginale przewidziany był występ chóru.

## AKT II

## Scena I

PHAEDRIA  
ADULESCENSPARMENON  
SERVUS*Na scenie pojawiają się Fedriasz i Parmenon.*

FEDRIASZ

Zaprowadź do niej tych niewolników, tak jak ci kazałem.

PARMENON

Dobrze.

FEDRIASZ

Ale postaraj się.

PARMENON

Dobrze!

FEDRIASZ

Ale nie zwlekaj.

PARMENON

Dobrze!

FEDRIASZ

Czy wystarczy ci tych objaśnień?

PARMENON

Och, pytasz, jakby to było coś trudnego. Obyś, Fedriaszu, umiał z taką samą łatwością zarobić, [210] z jaką teraz tracisz.

FEDRIASZ

Ja sam też jestem stracony, a to przecież ma dla mnie większe znaczenie. Nie wściekaj się.

PARMENON

Wcale się nie wściekam. Twoje polecenie będzie wykonane. Czy życzysz sobie czegoś jeszcze?

FEDRIASZ

Użyj całej swej wymowy, by – jak tylko możesz! – podnieść wartość mojego podarunku, a rywala – jak tylko możesz! – trzymaj od niej z daleka. [215]

PARMENON

Pamiętam o tym nawet bez twojego przypominania.

FEDRIASZ

Ja pójdę na wieś i tam pozostanę.

*Kieruje się w stronę wsi.*

PARMENON

No, myślę.

FEDRIASZ

*zawracając*

Ale czekaj...

PARMENON

Co znowu?

FEDRIASZ

Myślisz, że zdołam wytrwać i uda mi się przez ten czas tutaj nie wrócić?

PARMENON

Tobie? Na Herkulesa, nie sędzę. Albo zaraz przybiegniesz z powrotem, albo wkrótce pierwsza bezsenna noc cię do nas sprowadzi.

FEDRIASZ

Zajmę się pracą i tak się umęcę, że będę spać nawet wbrew swej woli. [220]

PARMENON

Tyle tylko osiągniesz, że wyczerpany nawet nie zmrużysz oka.

FEDRIASZ

Idź sobie! Bzdury opowiadasz, Parmenonie! Na Herkulesa, trzeba się wziąć za tę zniewieściałość serca. Zbytńo sobie pobałam. A cóż to, nie wytrzymałbym bez niej nawet i trzech dni, gdyby było trzeba?

PARMENON

Och! Całe trzy dni? Uważaj, co mówisz.

FEDRIASZ

Słowo się rzekło.

*Odchodzi na wieś.*

PARMENON

O, dobrzy bogowie! A cóż to za choroba?! Ludzie tak zmieniają się pod wpływem miłości, [225] że trudno poznać w nich tego samego człowieka. Wszak nikt nie był od niego bardziej rozważny, odpowiedzialny i powściągliwy.

*Patrząc w kierunku portu.*

A któż to tutaj idzie?<sup>34</sup> Ojej, to ten pasożyt żołnierza, Gnaton. Ciągnie ze sobą dziewicę w darze dla Taidy. Ho, ho! Jakie ma szlachetne rysy! [230] Dziwne byłoby, jeśli się dzisiaj nie

<sup>34</sup> A KTOŻ TO TUTAJ IDZIE? (*Sed quis hic est, qui huc pergit?*) – niekiedy Terencjusz bardzo starannie przygotowuje widza na wejście nowej postaci, podając jej imię, znaczenie w prezentowanej na scenie rzeczywistości, a także cel, w jakim zjawiała się przed publicznością.

wyglupię z tym swoim starym, pomarszczonym eunuchem. Ona jest piękniejsza od samej Taidy.

## Scena 2

54



Od strony portu nadchodzi Gnaton, prowadząc Pamfilę.<sup>35</sup>  
Początkowo nie zauważa stojącego na scenie Parmenona.

GNATON

do siebie

<sup>36</sup>O, bogowie nieśmiertelni! Jak to człowiek człowiekowi nierówny! Jakże różni się mądry od głupca? Oto co przychodzi mi w tej sprawie do głowy.

<sup>35</sup> Por. niżej, w. 347, oraz przyp. 48.

<sup>36</sup> Monolog Gnatona (w. 232–269; jeden z dłuższych w komediach Terencjusza) jest w swym charakterze dosyć plautyński, przede wszystkim dlatego, że nie wpływa na rozwój akcji, a służy jedynie rozbawieniu publiczności. Warto zwrócić uwagę na silnie zretoryzowany język tej wypowiedzi, w której pojawia się antyteza (w. 232: *stulto intellegens* – „mądry od głupca”), synonimy (w. 234: *loci... ordinis...* – „pozycji i znaczenia”; w. 236: *sentum, squalidum, aegrum* – „wychudzony, brudny i chory”), metafory (w. 236: *pannis annisque obsitum* – „ugina się pod brzemieniem lat i łań”; w. 237: *oh quid istuc... ornatist?* – „Kto cię tak ubrał?”; w. 248: *hoc novomst aucipium* – „nowy sposób chwytania ptaszków w sidła”), paradoks

Dzisiaj, idąc tutaj, spotkałem człowieka mojej pozycji i znaczenia. Żaden tam niegodziwiec, ale tak jak i ja przejadł swoją ojcowiznę. [235] Widzę, że wychudzony, brudny i chory ugina się pod brzemieniem lat i łań.<sup>37</sup>

„Kto cię tak ubrał?” – pytam. A on na to: „Wszystko, co miałem, straciłem, i ot, na co mi przyszło. Wszyscy mnie opuścili: znajomi, przyjaciele...”<sup>38</sup> Wtedy zawstydzilem go, stawiając siebie za przykład: „Cóż z ciebie za niedołęga? To tak się urządziłeś, że już nawet nie masz nadziei? [240] Czy razem z majątkiem straciłeś też rozum? Spójrz na mnie! Czyż nie pochodzę z tej samej klasy co ty? A jaka cera, elegancja, szaty, ile ciała! Mam wszystko i nic. Chociaż nic nie posiadam, niczego mi nie brakuje”.

„No, tak – on na to – ale w moim nieszczęsnym położeniu w żaden sposób nie mogę grać roli wesółka ani służyć za chłopca do bicia”.<sup>39</sup> [245]

„Co? Więc ty sądzisz, że to dzięki temu? Mylisz się całkowicie. Kiedyś, w zeszłym stuleciu, tacy ludzie tak właśnie zarabiali na życie. Teraz jednak mamy nowy sposób chwytania ptaszków w sidła. Ja pierwszy wynalazłem tę metodę. Oto istnieją ludzie, którzy chcą być we wszystkim najlepsi, ale nie są. Za nimi właśnie chodzę. I to nie ja im się podkładam,

(w. 243: *omnia habeo neque quicquam habeo* – „mam wszystko i nic”), powtórzenia (w. 252: *negat quis, nego, ait, aio* – „gdy ktoś zaprzeczy, to i ja zaprzeczam, gdy potwierdza, to i ja potwierdzam”).

<sup>37</sup> LAT I LAT (*pannis annisque*) – dosł. „latami i łachmanami”; paronomazja ta przywołuje na myśl podobną w komedii Plauta (*Asin.* 143): *pane in pannis* – dosł. „[żyłaś samym] chlebem i w łachmanach”, tj. „[miałaś] skórkę chleba i skórę, by się okryć”.

<sup>38</sup> WSZYSCY MNIE OPUŚCILI: ZNAJOMI, PRZYJACIELE... (*omnes noti me atque amici deserunt*) – grecką wersję tego zdania spotykamy u Menandra (frg. I 118,5 K): *ἀλλ' οὐδὲ γεννήτην δύναμι' εὐρεῖν οὐδένα ὄντων τοσοῦτων, ἀλλ' ἀπειλεμμαι μόνος* (*all' oudé gennéten dýnam' heurein oudéna ónton tosoúton, all' apeilemmai mónos*) – „Ale nie mogę znaleźć krewnych, choć mam ich tak wielu; zostałem sam, odepchnięty”.

<sup>39</sup> GRAĆ ROLI WESÓLKA ANI SŁUŻYĆ ZA CHŁOPCA DO BICIA (*ridiculus esse neque plagas pati possum*) – taki typ pasożytów przedstawiają komedie Plauta (*Capt.* 88–90; 469–477), a zatem można humorystycznie założyć, że rzeczywiście zdarzali się „w poprzednim pokoleniu” (por. niżej, w. 247). Gnaton nie ma jednak racji, mówiąc, że to on jako pierwszy wynalazł metodę zarabiania na życie schlebaniem, bo o takiej profesji opowiada już w ekspozycji sztuki *Pochlebej* (*Kólakes*) Eupolisa (druga połowa V w. p.n.e.) chór pasożytów właśnie. Podobnie urządził się w życiu także pieczeniarni Opchajęba (*Artotrogus*) u Plauta (*Mil.* 1–78).

żeby kpili sobie ze mnie, ale sam śmieję się z dowcipów i równocześnie podziwiam ich poczucie humoru. [250] Chwałę, cokolwiek oni aprobują, jeśli zgania, to także chwale. Gdy ktoś zaprzeczy, to i ja zaprzeczam, gdy potwierdza, to i ja potwierdzam. W końcu sam sobie rozkazałem zgadzać się na wszystko.<sup>40</sup> Teraz ten sposób zarobkowania jest szalenie opłacalny”.

PARMENON

*do siebie*

Na Herkulesa, co za mądrała! Z głupca zrobi wariata.

GNATON

*do siebie*

Tak sobie rozmawiamy z tym moim znajomym, a tymczasem od targowiska, do którego się zbliżaliśmy, [255] biegną ku mnie handlarze łakoci, rzeźnicy, kucharze oraz sprzedawcy drobiu i ryb. Zawsze przychodziłem im z pomocą zarówno w czasach biedy, jak i dobrobytu. Teraz także często im pomagam. Pozdrawiają mnie, zapraszają na ucztę, cieszą się z mojego przybycia.

Kiedy ten głodomór zobaczył, że otacza mnie taki szacunek [260] i że tak łatwo znajduję żywność, zaczął błagać, aby wolno mu było terminować u mego boku. Zrobiłem z niego swego ucznia. Jeśli bowiem szkoły filozoficzne biorą nazwy od założycieli, to niechby i pasożyci nazywali się gnatonikami.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> CHWAŁĘ, COKOLWIEK ONI APROBUJĄ, JEŚLI ZGANIĄ, TO TAKŻE CHWAŁĘ. GDY KTOŚ ZAPRZECZY, TO I JA ZAPRZECZAM, GDY POTWIERDZA, TO I JA POTWIERDZAM. W KOŃCU SAM SOBIE ROZKAZAŁEM ZGADZAĆ SIĘ NA WSZYSTKO (*quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque; negat quis, nego; ait, aio; postremo imperavi egomet mihi omnia adsentari*) – Terencjusz pozwala widzom poznać filozofię Gnatona nie tylko w teorii, ale i w praktyce: kiedy żołnierz zechce atakować, pasożyt będzie go do tego zachęcać, kiedy zaś Trazon zmieni zdanie, Gnaton pochwali ten nowy pomysł (zob. w. 773–774 i 790–791). Ciceron (*Lael.* 93) cytuje to zdanie jako naganny przykład cech człowieka, który stara się za wszelką cenę dopasować do innych. Owidiusz (*Ars* 200) sparafrazował głoszonego przez pasożyta pogląd i w komiczny sposób wykorzystał go jako zalecenie dla kochanka pragnącego zdobyć serce wybranki. Por. też Terencjusz (*Andr.* 67–68).

<sup>41</sup> GNATONIKAMI (*Gnathonici*) – dzięki podobieństwu brzmieniowemu aluzja do platoników, czyli następców Platona.

PARMENON

*do siebie*

Oto co robi lenistwo i darmowy wikt! [265]

GNATON

*do siebie*

Ale czy ja nie powinienem się pośpieszyć? Mam przecież zaprowadzić tę dziewczynę do Taidy, a ją samą zaprosić na ucztę.

Oho, widzę, że niewolnik tego rywala, Parmenon, stoi jakiś smutny przy drzwiach. Sprawy dobrze idą! Nic dziwnego, zmroziło ich tutaj.<sup>42</sup> Zabawię się kosztem tego nicponia.

PARMENON

*do siebie*

Myślą, że pozyskają Taidę tym podarunkiem. [270]

GNATON

*do Parmenona*

Gnaton pozdrawia z wielką czułością swego czcigodnego Parmenona. Jak leci?

PARMENON

Stoi.

GNATON

Właśnie widzę. Czy jest tu coś, czego wolałbyś nie widzieć?

PARMENON

Ciebie.

GNATON

Wierzę, ale może coś jeszcze?

PARMENON

Na przykład co?

<sup>42</sup> ZMROZIŁO ICH TUTAJ (*hic homines frigent*) – dalszy ciąg metafor w wykonaniu Gnatona; por. wyżej, przyp. 36.

GNATON

No, bo jesteś taki smutny.

PARMENON

Wcale nie.

GNATON

Nie martw się.

*Wskazując Pamfilę*

A jak ci się widzi ten schwytyany ptaszek?

PARMENON

Na Herkulesa, niezły.

GNATON

*na stronie*

Ale się zapalił!

PARMENON

*na stronie*

Jakże się myli!

GNATON

Jak myślisz, spodoba się Taidzie ten podarunek? [275]

PARMENON

Więc chcesz powiedzieć, że nas stąd wyrzucono? Ejże, jeszcze wszystko może się zmienić.

GNATON

Dzięki mnie będziesz miał sześć miesięcy spokoju: żadnego biegania tam i z powrotem, żadnego czuwania do świtu. Czy choć trochę cię rozweseliłem?

PARMENON

Mnie? Coś takiego!

GNATON

Zawsze tak postępuję z przyjaciółmi.

PARMENON

Godne pochwały.

GNATON

Ale ja cię tu zatrzymuję, a ty pewnie gdzieś szedłeś. [280]

PARMENON

Wcale nie.

GNATON

Więc pomóż mi troszeczkę. Postaraj się, by mnie wpuszczono do Taidy.

PARMENON

No, to dalej. Drzwi stoją dla ciebie otworem, kiedy prowadzisz tę dziewczynę.

GNATON

Może chcesz, żeby ci tu kogoś przed dom wywołać?

*Wchodzi do domu Taidy i zostawia tam Pamfilę.*

PARMENON

*do siebie*

Czekaj, czekaj, niech tylko dwa dni przeminą. Teraz masz szczęście i otwierasz te drzwi jednym palcem, ale potem – już ja się postaram! – będziesz w nie walił nogą, a i tak na próżno. [285]

GNATON

*wychodząc z domu Taidy*

Ciągłe jeszcze tutaj stoisz, Parmenonie? A może pozostawiono cię na straży, by przypadkiem jakiś postaniec od żołnierza nie kursował potajemnie do Taidy?

*Odchodzi w stronę forum.*

PARMENON

*do siebie*

Bardzo zabawne! Nic dziwnego, że żołnierz tak go lubi.

*Spoglądając w stronę portu*

Widzę, że idzie tu młodszy syn mojego pana. Dziwne, że wraca z Pireusu, przecież pełni tam służbę wojskową. [290] Musi być jakiś powód. A jak się śpieszy! I rozgląda się za czymś wokół.<sup>43</sup>

### Scena 3

55



*Na scenie pozostaje Parmenon, a od strony portu nadchodzi Chereasz.*

<sup>44</sup>CHEREASZ  
*do siebie*

Przepadłem! Nie ma dziewczyny i mnie też już nie ma, od kiedy straciłem ją z oczu. Gdzie szukać, gdzie zajrzeć, kogo

<sup>43</sup> z PIREUSU (*ex Piraeo*) – ten port ateński był już znany publiczności rzymskiej w czasach Plauta (*Bacch.* 235). Zgodnie z informacją Parmenona Chereasz powinien nadejść od strony portu, czyli z lewej kulisy. Jeśli miał okazję widzieć Pamfilę i podążać za nią, to znaczy, że wcześniej pasożyt musiał nadejść od strony portu, chociaż logiczniejsze wydawałoby się, gdyby dziewczynę przyprowadzono z domu żołnierza, czyli od strony forum. ■ SŁUŻBĘ WOJSKOWĄ (*custos publice*) – Terencjusz nie stosuje tutaj greckiego terminu (choć robi to w innych miejscach; zob. niżej, w. 824; *Andr.* 51), ale mowa jest o tym, że Chereasz był efebem, a zatem po skończeniu osiemnastego roku życia odbywał służbę wojskową, która była obowiązkowa dla synów obywateli. W komedii uwaga ta ma najczęściej służyć określeniu wieku młodzieńca.

<sup>44</sup> Nierzadko zdarza się zobaczyć w komedii dopiero rodzące się uczucie. O ile Fedriasz to wzór późniejszego elegijnego kochanka, Chereasz uzewnętrznia wszelkie

zapytać, którądy pobiec? Zupełnie nie wiem. Jedną mam tylko nadzieję, że gdziekolwiek jest, nie może długo się tam ukrywać. [295]

Och, jakż ona piękna! Odtąd wyrzucam z serca wszystkie inne kobiety. Obrzydły mi już te pospolite ślicznotki.

PARMENON

*do siebie*

No, proszę, teraz drugi! Bredzi o miłości. Biedny ten ich stary ojciec! Bo naprawdę, jak ten Chereasz już zacznie, to postęпки Fedriasza wydadzą się niewinnym żartem i psotą w porównaniu z szaleństwem, na które stać tego chłopca. [300]

CHEREASZ

*do siebie*

Niechaj boginie i bogowie zgubią tego starucha,<sup>45</sup> który mnie dziś zatrzymał. I mnie razem z nim za to, że przystanąłem i poświęciłem mu czas.

*Dostrzegając Parmenona*

O, Parmenon! Witaj!

PARMENON

Dlaczego jesteś taki smutny? Co cię tak poruszyło? Skąd idziesz?

CHEREASZ

Ja? Na Herkulesa, [305] nie wiem ani skąd, ani dokąd. Zupełnie mi się pomieszało.

symptomy fizycznego zauroczenia. Warto zwrócić uwagę na niezwykle bogaty język, jakim posługuje się młodzieniec: pojawia się tu wzruszający obraz wspomnień z dzieciństwa (w. 310), znakomity opis Pamfili (w. 318), obrazowo oddane zdenerwowanie (w. 323), przesadą (w. 341). Uczucie popycha nawet młodzieńca do użycia przemocy fizycznej wobec niewolnika, co Terencjusz podkreśla, wprowadzając wyraźne uwagi sceniczne do tekstu (w. 379).

<sup>45</sup> TEGO STARUCHA (*senium*) – chodzi o Archidemidesa; zob. niżej, w. 327. Imię to pojawia się raz jeszcze w komedii, u Plauta (*Bacch.* 284), gdzie podobnie jak tutaj nosi je stary przyjaciel ojca. Chociaż to autentyczny antroponim, nie jest pozbawiony pewnej wymowy, gdyż można go przetłumaczyć jako 'Syn przywódcy ludu'.

PARMENON  
Jak to?

CHEREASZ  
Zakochałem się.

PARMENON  
Co?!

CHEREASZ  
Teraz, Parmenonie, będziesz mógł pokazać, jakim jesteś człowiekiem. Wiesz, że często mi obiecywałeś: „Chereasz, znajdź sobie tylko dziewczynę, którą pokochasz, a zobaczysz, jak w tych sprawach mogę być pomocny”. Tak mówiłeś, gdy potajemnie całą spizarnię ojca przynosiłem do twojej izdebki. [310]

PARMENON  
Nie bądź głupcem!

CHEREASZ  
Na Herkulesa, to się już stało! Teraz, proszę, dotrzymaj obietnicy, jeśli uznasz, że rzecz godna jest twojego wysiłku. Ta dziewczina jest niepodobna do żadnej z naszych dziewcząt, którym matki każą garbić się i bandażować piersi, by wyglądały na smukłe. Jeśli jakaś ma trochę więcej ciała, to od razu nazywają ją zapaśnikiem i wydzielają jej żywność. [315] I choć z natury jest piękna, kuracje czynią z niej chuchro. Ale i takie znajdują amatorów.

PARMENON  
A ta twoja?

CHEREASZ  
To zupełnie niezwykła twarz.

PARMENON  
Coś takiego!

CHEREASZ  
Naturalny kolor skóry, pełne kształty, soczysta.

PARMENON  
A w jakim jest wieku?

CHEREASZ  
W jakim wieku? Ma lat szesnaście.<sup>46</sup>

PARMENON  
Sam kwiat.

CHEREASZ  
Znajdź mi ją i przyprowadź. Wszystko jedno, czy użyjesz siły, podstępny czy prośby. Nie dbam o to, jeśli tylko będzie moja. [320]

PARMENON  
Co? A czyja jest teraz?

CHEREASZ  
Na Herkulesa, nie wiem.

PARMENON  
Skąd pochodzi?

CHEREASZ  
Też nie wiem.

PARMENON  
A gdzie mieszka?

CHEREASZ  
No, nie wiem.

PARMENON  
Gdzie ją widziałeś?

CHEREASZ  
Na drodze.

<sup>46</sup> LAT SZESNAŚCIE (*sedecim*) – tylko trzy razy w komedii rzymskiej pada dokładny wiek dziewczyny, która jest obiektem miłosnych zabiegów: u Plauta ma ona lat siedemnaście (*Cist.* 755), a w innej komedii Terencjusza – piętnaście (*Phorm.* 1017–1018). Wprawdzie Chereasz jedynie podejrzewa, że jego wybranka ma właśnie tyle lat, ale informację tę potwierdzi później Chremes (w. 526).

Małżeństwo w takim wieku nie było w czasach antycznych niczym wyjątkowym, trzeba bowiem pamiętać, że kobiety na południu dojrzewają wcześniej, a i długość życia człowieka znacznie różniła się od dzisiejszej średniej.

PARMENON

Dlaczego ją zgubiłeś?

CHEREASZ

O to właśnie, idąc tu, najbardziej zołądkowałem się na siebie. Myślę, że nie ma człowieka, któremu szczęście tak by się wymknęło z rąk jak mnie. [325]

PARMENON

A cóż to za niepowodzenie?

CHEREASZ

Już po mnie!

PARMENON

Co się stało?

CHEREASZ

Jeszcze pytasz?! Znasz Archidemidesa, tego rówieśnika i kolegę mojego ojca?

PARMENON

Jakże by nie?!

CHEREASZ

On właśnie stanął na mojej drodze, kiedy szedłem za dziewczyną.

PARMENON

Na Herkulesa, to pech.

CHEREASZ

O nie, raczej katastrofa. O innych rzeczach można mówić, że to pech. [330] Przysięgam, że nie widziałem go przez ostatnie sześć czy siedem miesięcy. I musiałem go spotkać właśnie teraz, kiedy najmniej tego chciałem i najmniej mi to było potrzebne. Czyż to nie straszne, co?

PARMENON

Oczywiście.

CHEREASZ

Od razu podbiega do mnie, i to z daleka. [335] Pokrzywiony, trzęsący się, z obwisłą wargą, stękając, woła: „Hej, hej, do ciebie

mówię, Chereaszu!”. Przystanąłem. „Wiesz, czego chcę od ciebie?”. „Nie, powiedz mi”. „Mam jutro sprawę w sądzie”. „I cóż z tego?”. „Powtórz ojcu dokładnie, by nie zapomniał, że jutro ma mi służyć swoją pomocą”.<sup>47</sup> [340] On tak gada, a tu już minęła godzina. Pytam, czy chce czegoś jeszcze. Mówi: „Nie, to wszystko”. Odchodzę więc i rozglądam się za dziewczyną, ale na szczęście ona tymczasem skręciła tutaj, w tę naszą ulicę.

PARMENON

*do siebie*

Zdziwiłbym się, gdyby nie chodziło o tę dziewczynę, którą w darze dostała Taida.

CHEREASZ

Kiedy jednak tu przyszedłem, już jej nie było. [345]

PARMENON

Rozumiem, że ktoś jej towarzyszył, prawda?

CHEREASZ

Tak, paszyt i niewolnica.<sup>48</sup>

PARMENON

*do siebie*

To ta sama.

*Do Chereasza*

Przepadło. Daj sobie spokój! Sprawa pogrzebana!<sup>49</sup>

CHEREASZ

Chyba mówisz o czymś innym.

<sup>47</sup> SŁUŻYC SWOJĄ POMOCĄ (*advocatus... mi esse*) – terminu *advocatus* nie należy rozumieć jako ‘advokat’ w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Jako *advocati* występowali często przyjaciele i krewni, którzy byli proszeni, by wystąpić np. w charakterze świadka; por. niżej w. 764; Terencjusz (*Adelph.* 646, 677).

<sup>48</sup> NIEWOLNICA (*ancilla*) – tylko w tym miejscu wspomina się o jakiejś niewolnicy, która towarzyszyła dziewczynie. Trudno orzec, czy była to służąca samej Pamfili czy też niewolnica Taidy oddelegowana dla eskorty.

<sup>49</sup> SPRAWA POGRZEBANA! (*iam conclamatumst!*) – dosł. ‘już zostało oplakane’; zwrot ten odnosi się do obrzędu pogrzebowego, w którym to lament wieńczył ceremonię.

PARMENON

Nie, właśnie o tym.

CHEREASZ

Wiesz, kim jest ta dziewczyna? Powiedz mi – widziałeś ją?

PARMENON

Widziałem, znam i wiem, dokąd ją zaprowadzono. [350]

CHEREASZ

Och, mój Parmenonie, znasz ją? Wiesz, gdzie jest?

PARMENON

Przyprowadzono ją tutaj, do hetery Taidy, jako podarunek.

CHEREASZ

Któż jest tak potężny, że stać go na taki dar?

PARMENON

Żołnierz Trazon, rywal Fedriasza.

CHEREASZ

Więc mówisz, że trudna rola<sup>50</sup> przypadła w udziale mojemu bratu.

PARMENON

O, nie. Dopiero wtedy powiesz, że jest w okropnej sytuacji, gdy poznasz, jaki sam szykuje prezent. [355]

CHEREASZ

Jaki? Na Herkulesa, powiedz mi.

PARMENON

Eunucha.

CHEREASZ

Proszę cię, chyba nie tego wstrętnego człowieka, który został kupiony wczoraj?<sup>51</sup> Nie tego zbiałego starucha?

<sup>50</sup> ROLA (*partis*) – jedna z metafor odnoszących się do teatru. Podobne wprowadził Terencjusz także w innych sztukach (*Heaut.* 402).

<sup>51</sup> WSTRĘTNEGO CZŁOWIEKA, KTÓRY ZOSTAŁ KUPIONY WCZORAJ (*inhonestum hominem, quem mercatus est heri*) – Terencjusz, który tak zawsze dba o wiarygodne

PARMENON

Tego samego.

CHEREASZ

Razem z tym podarunkiem wykopią go za drzwi, to pewne. Ale nie wiedziałem, że ta Taida jest naszą sąsiadką.

PARMENON

Od niedawna.

CHEREASZ

A niech mnie! Nigdy jej nie widziałem! [360] Ejże, powiedz mi, jest tak piękna, jak mówią?

PARMENON

Bardzo.

CHEREASZ

Ale nie tak jak ta moja?

PARMENON

To zupełnie co innego.

CHEREASZ

Na Herkulesa, błagam cię, Parmenonie, pomóż mi ją zdobyć!

PARMENON

Postaram się! Zrobię, co w mojej mocy! Pomogę ci! Jeszcze coś?

*Chce odejść.*

CHEREASZ

Hej, a ty dokąd?

PARMENON

Do domu. Mam dostarczyć Taidzie prezenty, tak jak Fedriasz kazał.

CHEREASZ

O, jakże szczęśliwy ten eunuch, że wejdzie do domu hetery. [365]

wyjaśnienie wszystkich niuansów, nie podaje, gdzie Chereasz widział eunucha, skoro przez cały czas pełnił w Pireusie służbę wojskową.

PARMENON

Tak myślisz?

CHEREASZ

Jeszcze pytasz? W domu ciągle będzie patrzeć na wspaniałą urodę koleżanki-niewolnicy, rozmawiać z nią, przebywać pod jednym dachem. Niekiedy wspólnie będą jadać, a czasem i sypiać obok siebie.

PARMENON

A gdybyś to ty stał się tym szczęśliwcem?

CHEREASZ

W jaki sposób, Parmenonie? Powiedz!

PARMENON

Weź jego strój.

CHEREASZ

Strój? A co potem? [370]

PARMENON

Wprowadzę cię tam zamiast niego.

CHEREASZ

I co dalej?

PARMENON

Powiem, że ty to on.

CHEREASZ

Rozumiem.

PARMENON

Skorzystasz z możliwości, które – jak mówiłeś – miałby eunuch: będziesz razem z nią jadać, przebywać, dotykać jej, bawić się z nią, obok niej sypiać. Żadna z tych kobiet nie zna cię i nie wie, kim jesteś. Z twoim młodzieńczym wyglądem i delikatną urodą łatwo możesz podawać się za eunucha. [375]

CHEREASZ

Doskonały pomysł. Nigdy nie dostałem lepszej rady. Dalej, chodźmy już do środka. Przebierz mnie i jak najprędzej wprowadź do Taidy.

PARMENON

No co ty? Ja tylko żartowałem.

CHEREASZ

Kpisz sobie?

PARMENON

*do siebie*

A niech to! Co ja biedny narobiłem?!

*Do Chereasa*

Dokąd mnie popychasz? No i widzisz, przez ciebie się przewróciłem. Mówię ci, puszczej!

CHEREASZ

Chodźmy!

PARMENON

Ty ciągle jeszcze...?!

CHEREASZ

Oczywiście.

PARMENON

Uważaj, żeby nie zrobiło się zbyt gorąco. [380]

CHEREASZ

Na pewno nie. Tylko zgódź się.

PARMENON

Kręć bicz na siebie.<sup>52</sup>

CHEREASZ

E, tam!

PARMENON

Ależ to hańba!<sup>53</sup>

<sup>52</sup> KRĘCĘ BICZ NA SIEBIE (*at enim istaec in me cudetur faba*) – dosł. „A przecież ten bób uderzy we mnie”; prawdopodobnie wyrażenie przysłowiowe, choć Pliniusz Starszy (*NH* 18,257) używa go też w sensie dosłownym.

<sup>53</sup> ALEŻ TO HANBA! (*flagitium facimus!*) – Parmenon był obecny przy rozmowie Taidy z Fedriaszem (w. 107–161), słyszał zatem, że Pamfila prawdopodobnie jest

CHEREASZ

Czy to hańba, że dostanę się do domu heter i odpłacę za wszystkie cierpienia? Przecież one, mając w pogardzie nas i naszą młodość, dręczyły nas na różne sposoby. Więc czy to hańba, że teraz ja oszukam je tak, jak to one nas oszukują? [385] A może właściwiej byłoby, gdyby to ojciec stał się celem moich podstępnych żartów?<sup>54</sup> Każdy, kto by usłyszał, że tak postąpiłem, miałby mi za złe, ale jeśli chodzi o hetery – wszyscy uznaliby takie zachowanie za słuszne.

PARMENON

Cóż więc? Jeśli tak zdecydowałeś, bierz się do dzieła. Ale żebyś później nie zrzucił winy na mnie.

CHEREASZ

Nie będę.

PARMENON

Więc chcesz, bym cię wprowadził?

CHEREASZ

Chcę? Żądam i wymagam, a odpowiedzialność biorę na siebie. Chodź ze mną.

PARMENON

Niech bogowie mają nas w swojej opiece! [390]

*Obaj wchodzą do domu Chereasa.*

wolno urodzoną Atenką, ale chyba nie to ma na myśli, gdy przestrzega Chereasa przed haniebnym czynem. Przede wszystkim Parmenon odnosi się dość sceptycznie do opowieści hetery, a zatem można przyjąć, że w jego oczach Pamfila jest tylko niewolnicą, z drugiej zaś strony nawet jeśli uwierzył Taidzie, to przecież nigdy nie zachęcałby młodzieńca do nieuczynnych czynów. Wydaje się więc, że Parmenon uznaje za hańbę wtargnięcie podstępem do cudzego domu i wyciągnięcie ręki po własność hetery. Podobny przypadek pojawia się w innej komedii Terencjusza (*Adelph.* 88–92), gdzie młodzieniec wykrada z domu stręczyciela jedną z dziewcząt.

<sup>54</sup> A MOŻE WŁAŚCIWIEJ BYŁOBY, GDYBY TO OJCIEC STAŁ SIĘ CELEM MOICH PODSTĘPNYCH ŻARTÓW? (*an potius haec patri aequomst fieri ut a me ludatur dolis?*) – zwykle w komediach młodzieńcy do spółki ze sprytnymi niewolnikami próbowali oszukać starych ojców, by wy dostać od nich pieniądze na miłostki; por. Terencjusz (*Heaut., Phorm.*).

## AKT III

## Scena I



*Od strony forum nadchodzi żołnierz Trazon w towarzystwie swego pasożyta Gnatona. Dopiero po chwili z domu wychodzi Parmenon.*

TRAZON

*do Gnatona*

<sup>55</sup>Naprawdę Taida jest mi wdzięczna?

GNATON

Ogromnie.<sup>56</sup>

TRAZON

I mówisz, że się cieszyła?

<sup>55</sup>Scena ta (w. 391–453) ma charakter farsowy i nie wpływa na rozwój intrygi. Prawdopodobnie w całości pochodzi z *Pochlebcy* Menandra. Postać Trazona wzorowana była na żołnierzu o imieniu Bias, który przechwał się mocną głową, powodzeniem u kobiet i poczuciem humoru. Terencjusz obdarzył swego bohatera tylko tą ostatnią cechą (w. 412–415, 419–426). Trazon nie wspomina o przewagach militarnych ani podbojach miłosnych (por. Plaut, *Mil.* 1–78), choć jego imię (*Thraso* 'Zuchwalec') nawiązuje do typowych imion żołnierzy np. u Menandra (Trazonides, Trazyleon).

<sup>56</sup>OGROMNIE (*ingentis [gratias]*) – odpowiedź Gnatona cytuje Cynceron (*Lael.* 98) jako przykład pochlebstwa, które głosi to, co zainteresowany chce usłyszeć, oraz typowej dla pasożytów przesady. Cynceron podkreśla, że jako odpowiedź zupełnie wystarczyłoby: *magnas [gratias]* – „bardzo”.

GNATON

Nie tyle z samego prezentu, co z faktu, że był od ciebie.  
Wprost triumfuje.<sup>57</sup>

PARMENON

*w drzwiach domu, do siebie*

Zobaczę, czy to dobry moment, żeby ich zaprowadzić. Oho,  
jest żołnierz. [395]

TRAZON

Ma się ten dar! Wszystko, za co się zabiorę, przysparza mi  
wdzięczności.

GNATON

Na Herkulesa, zauważyłem.

TRAZON

Choćby król<sup>58</sup> – zawsze bardzo mi dziękował, cokolwiek  
uczyniłem, a innym – nie.

GNATON

Sławę, którą inny musi wypracować w wielkim trudzie, często  
można zdobyć wymową, jeśli komuś nie brak dowcipu. [400]  
A tobie nie brak.

<sup>57</sup> TRIUMFUJE (*triumphat*) – termin ten odnosi się do zwyczajów panujących w Rzymie, gdzie zwycięski wódz odbywał uroczysty przemarsz ulicami miasta, wioząc łupy i prowadząc pokonanych wrogów. Wypowiedź Gnatona ma zatem podwójne znaczenie: z jednej strony można ją rozumieć jako okazję do radości; z drugiej jednak – sugeruje, że łupem jest tutaj Pamfila, a pokonanym Trazon. Pasożyt, który już wcześniej dał się poznać ze swego barwnego języka (w. 232–269), w całej tej scenie balansuje między pochlebstwem a kpina (w. 397: *advorti animum* – „zauważyłem”; w. 403: *mirum!* – „Zadziwiająca!”; w. 409 *nullorum... si tecum vivit* – „chyba nikt, jeśli ty przy nim jesteś”; w. 418: *quidni esset?!* – „Jeszcze by nie?!”; w. 453: *melius quanto invenisses* – „lepiej, gdybyś ty na to wpadł”). Nie brak tutaj także obrazowych zwrotów: z terminologią typową dla pasożyta (w. 406: *expuaret miseriam ex animo* – „wypluć gorycz z serca”), z aluzjami do walk gladiatorów (w. 417: *iugularas hominem* – „Chwyciłeś chłopca za gardło”; w. 438: *male urat* – „żywym ogniem przypiekał”) czy skojarzeniami medycznymi, sugerującymi, że miłość to choroba (w. 439: *id... res sola est remedio* – „To jedyne lekarstwo”).

<sup>58</sup> KRÓL (*rex*) – zapewne chodzi o któregoś z hellenistycznych władców po śmierci Aleksandra Wielkiego; por. wyżej, przyp. 24.

TRAZON

Widzę, że rozumiesz.

GNATON

Dlatego król chce cię zawsze mieć...

TRAZON

Jasne!

GNATON

... na oku.<sup>59</sup>

TRAZON

Powierza mi całe wojsko, plany...

GNATON

Zadziwiająca!

TRAZON

A tak! Gdy miał już dosyć ludzi i obowiązków, kiedy zaczął tego nienawidzić i pragnął odpoczynku, kiedy... jakby to powiedzieć... no, wiesz... [405]

GNATON

Wiem – kiedy chciał wypluć gorycz z serca.

TRAZON

Widzę, że pojmujesz. Wtedy mnie jednego obierał sobie za towarzysza stołu.

GNATON

Ho, ho, mówisz, że król tak wybrzydza?!

TRAZON

Nie, to nie tak. Po prostu przy nim mogą być jedynie nieliczni.

GNATON

A mnie się wydaje, że chyba nikt, jeśli ty przy nim jesteś.

<sup>59</sup> CHCE CIĘ ZAWSZE MIEĆ... NA OKU (*te in oculis... gestare*) – Gnaton w zabawny sposób przeinaczył zwrot: *in oculis ferre* – „mieć przed oczyma”, tj. chętnie przebywać w czymś towarzystwie (zob. Cyceon, *Q.fr.* 3,1,9), na: *in oculis gestare* – „mieć na oku”.

TRAZON

Wszyscy mi zazdrozczą. [410] Dogryzają mi za plecami, ale ja nic sobie z tego nie robię. Okropnie są zawistni, a zwłaszcza jeden – ten dowódca słoń indyjskich.<sup>60</sup> Gdy bardzo mi się na przykrzał, mówię mu: „Cóż, Stratonie, czy to dlatego taki dzikus z ciebie, że stoisz na czele bestii?”. [415]

GNATON

Pięknie! Na Herkulesa, dobrze mu powiedziałeś. Coś takiego! Chwyciłeś chłopca za gardło. Co on na to?

TRAZON

Z miejsca oniemiał.

GNATON

Jeszcze by nie?!

PARMENON

do siebie

Na bogów, co za głupiec! A ten drugi to dopiero okropny oszust.

TRAZON

A to, Gnatonie, jak ugodziłem na uczcie pewnego Rodyjczyka?<sup>61</sup> [420] Nigdy ci nie mówiłem?

<sup>60</sup> SŁONIE INDYJSKICH (*elephantis Indicis*) – po raz pierwszy słonie zostały wykorzystane w walce przez króla Persów, Dariusza III Kodomana, w bitwie pod Gaugamelą (331 r. p.n.e.). Później hellenistyczni władcy chętnie utrzymywali słonie w swoich armiach. Rzymianie mieli okazję zetknąć się z tymi zwierzętami (w liczbie 30 sztuk) w bitwach pod Heraklą w Lukanii (280 r. p.n.e.; dziś Policoro) i Ausculum w Lacjum (279 r.), do których doszło podczas wojny z królem Epiru, Pyrrusem. Natomiast słonie afrykańskie poznali podczas I (264–241 p.n.e.), a zwłaszcza II (218–202) wojny punickiej. Sami po raz pierwszy użyli słoń w bitwie pod Kynoskefalaj (197 r.) podczas II wojny macedońskiej (200–197) prowadzonej przeciwko Filipowi V Macedońskiemu. W komedii słonie symbolizują egzotykę i dlatego wspomina się o nich w kontekście żołnierzy-obieżyświatów; por. Plaut (*Mil.* 30; *Curc.* 424).

<sup>61</sup> PEWNEGO RODYJCZYKA (*Rhodium*) – zachowane fragmenty sztuki *Pochlebca Menandra* (fig. 3 K-A) dowodzą, że w greckim oryginale żart był wymierzony przeciwko Cypryjczykowi. Żołnierz nazwał go „cypryjskim wołem”, co było równoznaczne z obelgą: „ty gównojadzie”, ponieważ starożytni wierzyli, że na Cyprze woły karmi się odchodami; por. Zenobiusz (2,82). Terencjusz zmienił narodowość bohatera, być może dlatego, że te konkretne cypryjskie konotacje nie były znane Rzymianom.

GNATON

Nie, nigdy. Opowiedz, proszę.

Na stronie

Słyszałem to już z tysiąc razy.

TRAZON

Ten chłopaczek z Rodos, o którym mówię, brał udział w tej samej uczcie co ja. Właśnie miałem przy sobie dziewczkę, a on zaczął z nią flirtować i żartować ze mnie. Mówię więc: „Jak to, łobuzie? [425] Chcesz zaspokoić swoje apetyty, a przecież z ciebie też jest niezły kąsek?”<sup>62</sup>

GNATON

Ha, ha, ha!

TRAZON

No co?

GNATON

Znakomite, cudowne, wyborne! Nie można lepiej! Błagam cię, powiedz – sam wymyśliłeś? Wydawało mi się, że to stare.<sup>63</sup>

TRAZON

Słyszałeś już gdzieś ten żart?

GNATON

Wiele razy. Uchodzi za jeden z najlepszych.

TRAZON

To mój.

<sup>62</sup> CHCESZ ZASPOKOIĆ SWOJE APETYTY, A PRZECIEŻ Z CIEBBIE TEŻ JEST NIEZŁY KĄSEK? (*lepus tute es, pulpamentum quaeris?*) – dosł. „Ty sam jesteś zajacem, a prosisz się o pasztet?”. Powiedzenie to wywodzi się z komedii Liwiusza Andronika (fig. 3). Żart sugeruje homoseksualne zainteresowania żołnierza, co potwierdza też jego uwaga o Chereaszu jako eunuchu (w. 479). Podobne skłonności wykazywał również żołnierz u Plauta (*Mil.* 1111).

<sup>63</sup> TO STARE (*vetus*) – pewien starożytny autor, Flawiusz Wopiskus Syrakuzanin (SHA *CaCaNum* 13,5) wspomina, że komediopisarze chętnie wprowadzali na scenę żołnierzy, którzy cytowali stare powiedzenia, podając je za swoje. Jako przykład przytacza właśnie ten fragment z Liwiusza Andronika, który cytuje tutaj Trazon.

GNATON

Aż żal takiego dowcipu dla naiwnego i niedoświadczonego chłopaczka. [430]

PARMENON

*na stronie*

A niech cię bogowie!

GNATON

Cóż on na to?

TRAZON

Spłoszył się. Wszyscy, którzy tam byli, umierali ze śmiechu. W rezultacie już każdy się mnie bał.

GNATON

Słusznie.

TRAZON

Ale czekaj! Czy ja mam się tłumaczyć Taidzie z tego, o co ona mnie podejrzewa? Myśli, że Kocham tę dziewczynę.

GNATON

Och, w żadnym wypadku! [435] Wręcz utwierdź ją w podejrzeniach!

TRAZON

Dlaczego?

GNATON

Jeszcze pytasz? Nie wiesz, że kiedy Taida choćby wspomni Fedriasza albo go pochwali, to ciebie jakby kto żywym ogniem przypiekał.

TRAZON

Już łapię.

GNATON

To jedyne lekarstwo, żeby tak się nie działo. Kiedy Taida wymieni Fedriasza, ty zaraz – Pamfilę. [440] Jeśli powie: „Zaprośmy Fedriasza, żeby razem z nami ucztować”, ty: „Zawołajmy

Pamfilę,<sup>64</sup> żeby nam zaśpiewała”. Jeśli ona pochwali jego urodę, ty dla odmiany – wdzięki dziewczyny. Wreszcie odpłać jej miarką za miarkę, żeby zabołało. [445]

TRAZON

Oj, Gnatonie, gdyby Taida mnie kochała, to może by zadziało.

GNATON

Skoro czeka na prezenty i kocha wszystko, co jej dajesz, to znaczy, że ciebie też kocha i nietrudno będzie ci ją zranić. Zawsze bała się, że owoce, które teraz sama zbiera, możesz w gniewie zanieść gdzie indziej. [450]

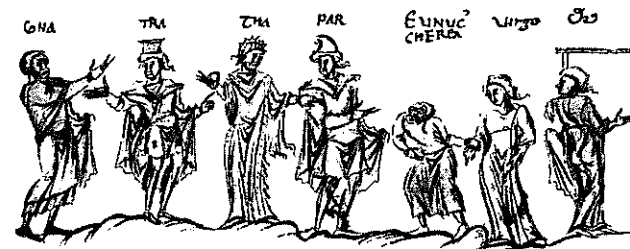
TRAZON

Dobrze mówisz. Że też mnie to nie przyszło do głowy.

GNATON

Nie żartuj. Po prostu nie pomyślałeś o tym. Och, byłoby lepiej, gdybyś ty na to wpadł.

## Scena 2



*Do Gnatona i Trazona wychodzi ze swego domu Taida. Po chwili Parmenon wyprowadza podarunki od Fedriasza: przebranego za eunucha Chereasa i niewolnicę. Pod koniec tej sceny pojawia się też niewolnica Taidy, Pytia.*

<sup>64</sup> ZAWOŁAJMY PAMFILE (*Pamphilam... provocemus*) – zgodnie z opisem niewolnicy Dorii (w. 624–625), Trazon skorzysta z tej rady Gnatona: gdy podczas uczty, którą wydał na cześć Taidy, zjawi się Chrems, żołnierz każe przywołać Pamfilę.

TAIDA

*do siebie*

Wydawało mi się, że słyszę głos żołnierza. I proszę!

*Do Trazona*

Witaj, mój Trazonie!

TRAZON

Och, moja Taido! [455] Mój buziaczku, co słyszać? Kochasz choć trochę swojego Trazona za tę lutnistkę?<sup>65</sup>

PARMENON

*na stronie, ciągle schowany przy drzwiach*Co za galanteria!<sup>66</sup> Od razu na wstępie, ledwie przyszedł!

TAIDA

Bardzo, bo zasłużyłeś.

GNATON

Chodźmy więc na ucztę. Na co jeszcze czekasz?<sup>67</sup>

PARMENON

*na stronie, wskazując Gnatona*

A ten drugi?! Czy wygląda, jakby pochodził od człowieka?

<sup>65</sup> LUTNISTKĘ (*fidicina*) – żołnierz nazywa Pamfilę lutnistką i ofiarowuje ją heterze jako niewolnicę-muzykantkę, bo nie wie o jej pochodzeniu. Taida i Chereasz, mówiąc o dziewczynie, używają rzeczownika *virgo* ‘dziewica’ (w znaczeniu wolno urodzona córka obywatela ateńskiego).

<sup>66</sup> CO ZA GALANTERIA! (*quam venuste!*) – dobre wychowanie nakazywało, by typowa scena powitania zawierała pięć elementów: rozpoznanie, wymiana pozdrowień, wyrazy radości ze szczęśliwego powrotu, pytanie o zdrowie i zaproszenie przybysza na powitalną ucztę; zob. Terencjusz (*Heaut.* 403–408). Żołnierz okazuje się gburem, bo lekceważy tę konwencję i od razu przechodzi *in medias res*, ponadto nie cieszy się szacunkiem Taidy, bo to nie on do niej, ale ona do niego jest zaproszona na ucztę (w. 266). Podobnie żartował sobie też Plaut (*Bacch.* 182).

<sup>67</sup> CHODŹMY WIĘC NA UCZTĘ. NA CO JESZCZE CZEKASZ? (*eamus ergo ad cenam. quid stas?*) – w scenie tej Gnaton zachowuje się w sposób typowy dla głodnych pasożytów; zob. Plaut (*Capt.* 175–180; *Men.* 147). Dlatego Parmenon w pytaniu (w. 460), czy Gnaton może uchodzić za istotę zrodzoną przez człowieka, odwołuje się do powszechnego w komedii przeświadczenia, że pasożyt jest dzieckiem Głodu; zob. Plaut (*Stich.* 155).

TAIDA

Jak sobie życzysz, ja jestem gotowa. [460]

PARMENON

*na stronie*

Podejdę i udam, że dopiero teraz wyszedłem.

*Do Taidy*

Wybierasz się gdzieś, Taido?

TAIDA

Och, Parmenon... Dobrze, że przyszedłeś... Ale ja dzisiaj idę...

PARMENON

Dokąd?

TAIDA

Jak to? Nie widzisz żołnierza?

PARMENON

Widzę i aż mnie trzęsie. Jak sobie życzysz. Są już prezenty od Fedriasza.

TRAZON

Na co jeszcze czekamy? Dlaczego nie idziemy? [465]

PARMENON

*do Trazona*

Na Herkulesa, zwracam się z prośbą, by wolno mi było – za twoim pozwoleniem – oddać jej dary oraz zamienić z nią dwa słowa.

GNATON

Na pewno są przepiękne albo przynajmniej takie, jak nasz.

PARMENON

To się okaże.

*Wołając do wnętrza domu*

Hej tam, każcie tej dwójce, co to im wcześniej mówiłem, wyjść tutaj przed dom.

*Przed domem pojawia się Murzynka.*

*Do Murzynki*

Podejdź bliżej. [470]

*Do Taidy*

Ta jest aż z Etiopii.

TRAZON

Warta ze trzy miny.

GNATON

Najwyżej!

PARMENON

*wołając do wnętrza domu*

Dorus, no gdzie ty jesteś? Chodź tutaj.

*Pojawia się Chereasz przebrany za eunucha.*

*Do Taidy*

Oto twój eunuch! Spójrz, jakie ma szlachetne rysy, jaki młody.

TAIDA

Niech mnie tak bogowie kochają! Jest doskonały!

PARMENON

Co ty na to, Gnatonie? Znajdziesz tu jakiś mankament? A ty, Trazonie? [475]

*Do Taidy*

Ich milczenie wystarczy za pochwałę. Zrób mu egzamin z literatury, sprawności fizycznej i muzyki.<sup>68</sup> Udowodnię ci, że jest znakomity we wszystkim, co powinien umieć wolno urodzony młodzieniec.

TRAZON

Jeśli byłoby trzeba, to ja z tym eunuchem nawet na trzeźwo...

<sup>68</sup> Z LITERATURY, SPRAWNOŚCI FIZYCZNEJ I MUZYKI (*in litteris... in palaestra, in musicis*) – to trzy podstawowe dziedziny edukacji młodzieży greckiej. W Rzymie system wychowania nie obejmował ani atletyki, ani muzyki.

PARMENON

*do Taidy*

Ten, który przysłał ci te dary, nie wymaga, byś była tylko dla niego jedyne [480] i z jego powodu odprawiła innych kochanków. Nie opowiada ci o bitwach, nie pokazuje swoich blizn i nie staje na drodze, jak to robi taki jeden. Wystarczy mu, że go przyjmiesz, kiedy tobie będzie pasowało, kiedy ty będziesz sobie tego życzyć, kiedy ty będziesz miała na to czas. [485]

TRAZON

Od razu widać, że to niewolnik jakiegoś mizernego biedaka.

GNATON

Zgadzam się. Na Herkulesa, nikt przecież nie mógłby wytrzymać z takim sługą, gdyby miał za co kupić sobie lepszego.

PARMENON

*do Gnatona*

Zamknij się! Dla mnie jesteś dno dna. Bo jeśli postanowisz schlebiać takiemu człowiekowi, [490] to myślę, że stać cię na to, by nawet wykradać jedzenie z grobów.<sup>69</sup>

TRAZON

Idziemy już?

TAIDA

Ale najpierw wprowadzę ich do środka i wydam polecenia. Zaraz wracam.

*Taida zabiera Murzynkę i Chereasza do swojego domu.*

TRAZON

*do Gnatona*

Ja już stąd idę, a ty na nią poczekaj.

<sup>69</sup> WYKRADAĆ JEDZENIE Z GROBÓW (*e flamma petere... cibum*) – dosł. „wyciągać jedzenie z płomienia”, czyli ze stosu pogrzebowego, na którym obok zmarłego składano także pokarm. Donat podaje, że powiedzenie to było wręcz przysłowione. Obraz postaci wykradającej jedzenie ze stosu pogrzebowego pojawia się także u Plauta (*Pseud.* 361) jako wyzwiścio: *bustiraptus* ‘grabieżca stosów pogrzebowych’. Katullus (59,2–5) natomiast opowiada historyjkę o kobiecie, która w ten sposób zdobywała żywność.

PARMENON

*do siebie*

Oho, nie przystoi, żeby imperator szedł z heterą przez całe miasto. [495]

*Parmenon zbiera się do odejścia.*<sup>70</sup>

TRAZON

*do Parmenona*

Szkoda moich słów dla ciebie. Jesteś zupełnie jak twój pan.

GNATON

Ha, ha, ha!

TRAZON

Z czego się śmiejesz?<sup>71</sup>

<sup>70</sup> PARMENON ZBIERA SIĘ DO ODEJŚCIA – w tekście nie ma wyraźnej wskazówki, ani kiedy, ani dokąd odchodzi niewolnik. Można jedynie podejrzewać, że nie wchodzi do swego domu, ponieważ kiedy ponownie pojawia się na scenie (w. 923), nie ma pojęcia, że Fedrias wrócił ze wsi i dowiedział się o postępkach swego brata Chereasa, który właśnie od eunucha Dorusa, który w tym czasie był w domu. Owo nadejście Parmenona jest równie enigmatyczne i nie sposób ustalić, skąd następuje, a to – zgodnie z konwencją – wskazywałoby przecież, którą kulisą oddalił się w omawianej tu scenie.

Trudno jednoznacznie wyjaśnić, dlaczego Terencjusz zapomina o obecności niektórych postaci. Być może przywiązuje wagę tylko do pierwszoplanowych bohaterów danej sceny, jak w przypadku Taidy, której zejścia i ponowne wejścia są wyraźnie sugerowane w tekście (w. 493 i 499). Niewykluczone, że przyczyn należy upatrywać także w fakcie, iż scena ta jest miejscem kompilacji dwóch sztuk Menandra (postaci są z *Pochlebcy*, a fabuła z *Eunucha*), czego konsekwencją pozostaje zapewne liczba pięciu osób mówiących. Choć nawet w komedii uchodziło to za złamanie obowiązujących reguł, trzeba jednak podkreślić, że Terencjusz tak ustawia postaci, by tylko trzy mówiły równocześnie na scenie: w. 454–461 – rozmawiają Taida, Trazon i Gnaton, a Parmenon ich podsłuchuje i jego uwagi wypowiedziane są wyłącznie na stronie; w. 462–473 – Parmenon wychodzi z ukrycia i konwersuje z Taidą oraz Trazonem, za to Gnaton milknie; w. 474–491 – dyskusja toczy się pomiędzy Parmenonem, Trazonem i Gnatonem, Taida milczy, a potem (w. 492–493) udaje się do domu, zostawiając panów samych (aż do w. 500); w. 500–506 – kiedy Taida znów pojawia się przed oczami widza, Parmenon i Gnaton zdążyli już opuścić scenę.

<sup>71</sup> Z CZEGO SIĘ ŚMIEJESZ? (*quid rides?*) – jeszcze jeden przykład symultanicznie prowadzonych dialogów (por. *Andr.* 690–693; *Heaut.* 343–347, 654–655; por. też niżej, w. 754–755), gdyż tak naprawdę Gnaton śmieje się z ostatniej wypowiedzi

GNATON

Z tego, co właśnie powiedziałeś... A, i jeszcze przypomniał mi się ten Rodyjczyk.

*W drzwiach pojawia się Taida wraz z Pytią i dwiema Niewolnicami.*<sup>72</sup>

O, jest już Taida.

TRAZON

Ruszaj przodem i dopilnuj, żeby wszystko w domu było gotowe.

GNATON

Dobrze. [500]

*Gnaton odchodzi w kierunku forum.*

TAIDA

*do Pytii na stronie*

Pytio, starannie o wszystko zadbaj. Jeśli przyjdzie tutaj Chremes, poproś go najpierw, by zaczekał. Jeśli nie będzie mu pasować, niech przyjdzie później. A jeśli nie będzie mógł, przeprowadź go do mnie.

PYTIA

Oczywiście.

Parmenona (a zatem zaczął się śmiać równocześnie z kwestią Trazona). Kiedy żołnierz pyta o powód rozbawienia, pasożyt podaje jego ostatnie słowa, ale orientując się, że nie było w tym nic śmiesznego, a ponadto chcąc nieco mu pochlebić, wskazuje na anegdotę o Rodyjczyku, która pojawiła się w poprzedniej scenie, ponad 70 wersów wcześniej.

Zachowane fragmenty *Pochlebcy* Menandra (frg. I 119,8 K) przynoszą tę samą kwestię wypowiedzianą przez Strutiasza do Biasa, co potwierdza tylko, iż Terencjusz wykorzystał grecką sztukę, i dowodzi, że przywoływanie nawet odległych w tekście cytatów było stosowane już przez Menandra. Wydaje się, że kolejne kwestie (dyspozycje wydawane przez Trazona Gnatonowi oraz przez Taidę Pytii) również zostały nakreślone z myślą o grze symultanicznej.

<sup>72</sup> Z PYTIA I DWIEMA NIEWOLNICAMI – możemy się jedynie domyślać, że Taida wyszła z domu właśnie w takim towarzystwie. Nie wiadomo dokładnie, co po wypowiedzeniu kwestii stało się z Pytią. Niektórzy wydawcy uważają, że ponownie wyszła do domu, chociaż manuskrypty każą raczej przypuszczać, iż pozostała na scenie. Obecność dwóch niewolnic sugeruje ostatnią kwestia Taidy (w. 506).

TAIDA

*głośno*

Tak... Co to ja jeszcze chciałam powiedzieć?...

*Do wnętrza domu*

Aha, otoczcie tę dziewczynę troskliwą opieką. [505] I niech nikt nie opuszcza domu.

TRAZON

Chodźmy.

TAIDA

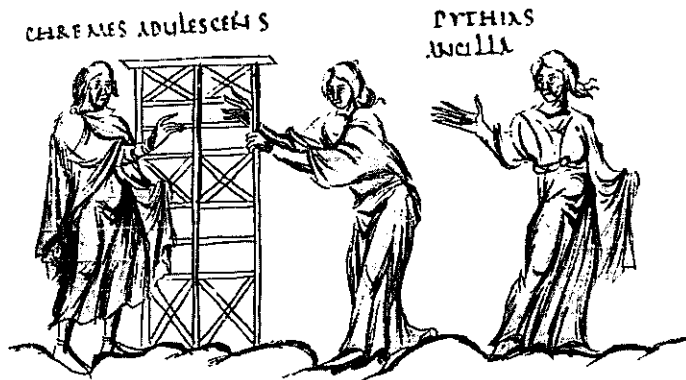
*do dwóch Niewolnic*

Ruszajcie za mną.

*Trazon i Taida wraz z Niewolnicami podążają w kierunku forum.*

## Scena 3

58



*Pythias właśnie kieruje się do domu,  
gdy dostrzega nadchodzącego Chremesa.  
Pod koniec tej sceny pojawia się też, ale jako osoba niema,  
niewolnica Doria.*

CHREMES

*do siebie*

Oczywiście! Im bardziej się nad tym zastanawiam, tym bardziej staje się jasne, że ta Taida wpędzi mnie w kłopoty. Widzę, że wzięła się za mnie już wtedy, gdy po raz pierwszy<sup>73</sup> kazała mi przyjść do siebie. [510] Ktoś mógłby nawet zapytać: „A cóż cię z nią łączy?”, a ja przecież w ogóle jej nie znam.

Przyszedłem i od razu znalazła jakiś powód, żebym u niej został. Mówi, że właśnie przygotowano obiad i ma ze mną poważną sprawę do załatwienia. Już wtedy podejrzewałem, że kryje się za tym jakiś podstęp. [515] Położyła się na sofie tuż przy mnie i cała oddała się rozmowie ze mną. Gdy i to nie podgrzało temperatury, uciekła się do czegoś innego. Oto pyta, jak długo już nie żyją moi rodzice. No, to mówię, że długo. Ona na to, czy mam w Sunion posiadłość wiejską i jak daleko od morza. Jestem pewien, że jej się spodobała i ma nadzieję mi ją wydrzeć. [520] W końcu zapytała, czy zaginęła mi tam jakaś siostra w dzieciństwie, kto z nią był, co miała przy sobie, kiedy to się stało i czy ktoś mógłby ją rozpoznać.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> PO RAZ PIERWSZY (*primum*) – wydawcy i tłumacze zwykle wskazują na sprzeczność pomiędzy tymi słowami Chremesa a zdaniem wyrażonym wcześniej przez Taidę (w. 203–205), z którego wcale nie wynikało, że już widziała się z bratem Pamfilii. Ta niezgodność często jest wykorzystywana jako zarzut niekonsekwencji Terencjusza. Trzeba jednak podkreślić, że Taida nigdzie jasno nie mówi, że nie widziała jeszcze Chremesa. Można przecież założyć, że spotkała się z nim po raz pierwszy, by wypytać o szczegóły, po czym poleciła mu przyjść ponownie, kiedy już będzie miała Pamfilę przy sobie.

<sup>74</sup> PRZYGOTOWANO OBIAD (*rem divinam fecisse*) – dosł. „złożyła ofiarę”, która poprzedzała przygotowanie posiłku. Zwyczajowo zawsze zapraszano gości, by przyłączyli się do obiadu; zob. Plaut (*Rud.* 342–344). Taida w ten sposób zaprosiła Chremesa na dłuższą rozmowę. ■ POŁOŻYŁA SIĘ NA SOFIE (*accumbere*) – starożytni do posiłku układali się na sofach. Użyty tutaj czasownik oznacza zarówno leżenie podczas uczy, jak i układanie się na łożu (np. do snu), dlatego jego podwójne znaczenie często wykorzystywano w palliacie do budowania różnego rodzaju żartów; zob. Plaut (*Asin.* 936). Por. także *Za karę*, przyp. 21. ■ MAM W SUnion POSIADŁOŚĆ WIEJSKĄ (*rus Sunii... habeam*) – mieszkańcy Aten często posiadali majątki na wsi; zob. wyżej, w. 187 oraz przyp. 22. Wyznanie Chremesa każe się zastanowić, z której strony ta postać weszła na scenę: z prawej – tzn. z miasta, czy z lewej – ze wsi. Posiadłość jest na tyle daleko, że nie można wrócić z niej w ciągu jednego dnia (w. 533). Ponadto Chremes był już w Atenach, kiedy pierwszy raz spotkał się z Taidą, a co więcej, w mieście mieszka też razem z nim piastunka, która rozpozna Pamfilę. Wszystko zatem wskazuje, że młodzieniec przyszedł od strony forum. Jednak z punktu widzenia ruchu scenicznego lepiej byłoby, gdyby pojawił się z kulisy lewej, wtedy bowiem nie spotka Taidy, która opuszcza scenę kulisą prawą.

O cóż jej może chodzić?! Z pewnością chce oświadczyć, że to właśnie ona jest ową maleńką, zaginioną niegdyś siostrzyczką. Co za bezczelność! [525] Przecież tamta, jeśli żyje, ma nie więcej niż szesnaście lat, a Taida jest nawet trochę starsza ode mnie.

Teraz znowu posłała po mnie, bym przyszedł. Albo niech powie, czego chce, albo niech mi nie zwraca głowy. Na Herkulesa, trzeci raz już nie przyjdę.

*Podchodząc do drzwi Taidy*

Hej, jest tam kto? [530] Tu Chremes.

PYTIA

Ojejku, jejku, to ty, złociutki!<sup>75</sup>

CHREMES

A nie mówiłem, że to pułapka zastawiona na mnie?!

PYTIA

Taida bardzo cię prosi, byś przyszedł jutro.

CHREMES

Jutro to ja wyruszam na wieś.

PYTIA

Ale proszę cię, kochaniutki.

CHREMES

Przecież ci mówię, że nie mogę.

PYTIA

Więc poczekaj tu u nas, dopóki Taida nie wróci.

CHREMES

O, co to, to nie!

<sup>75</sup> TO TY, ZŁOCIUTKI! (*o capitulum lepidissimum!*) – dosł. „najmilsza główeczko!”, tego rodzaju język charakterystyczny jest dla heter i ich służby. Horacy (*Ars* 238) podaje, że Pytia to imię typowe dla spiskujących służących, jednak oprócz Terencjusowego *Eumucha* nie pojawia się już więcej w rzymskiej palliacie. Niewolnica stara się być jak najmilsza dla Chremesa, co ten oczywiście rozumie opacznie.

PYTIA

Dlaczego, mój Chremesie? [535]

CHREMES

A pójdziesz ty w cholere?!<sup>76</sup>

PYTIA

Skoro naprawdę nie możesz zostać, kochaniutki, to idź do Taidy tam, gdzie ona przebywa teraz.

CHREMES

No, dobrze.

PYTIA

*do wnętrza domu*

Chodź tu, Dorio!<sup>77</sup>

*Z domu wychodzi Doria.*

Zaprowadź go szybko do żołnierza.

*Doria i Chremes udają się w stronę forum, gdzie mieszka Trazon.  
Pytia wchodzi do domu.*

<sup>76</sup> A PÓJDZIESZ TY W CHOLERĘ?! (*malam rem hinc ibis?!?*) – Chremes, jak podkreśla Donat (*ad loc.* 507), pochodzi ze wsi i brakuje mu ogłady, jaką mają młodzienci wychowani w mieście. Stąd jest opryskliwy i niegrzeczny. Zresztą to postać dość nietypowa, ponieważ nie występuje jako tradycyjny typ młodego kochanka. Nawet imię ma nietypowe, bo charakterystyczne dla starców – w komediach Terencjusza noszą je tylko ojcowie (*Andr.*, *Heaut.*, *Phorm.*; zob. też Horacy, *Sat.* 1,10,40; *Epod.* 1,33), natomiast u Menandra i u Plauta nie pojawia się wcale. Także funkcja tej postaci na scenie nie jest czytelna dla odbiorcy, nie występuje bowiem jako przyjaciel czy pomocnik w miłosnych kłopotach. Ma wprowadzić pomoc w identyfikacji, ale ta rola zwyczajowo była w palliacie zarezerwowana dla postaci starszych – ojców i piastunek.

<sup>77</sup> Pytia dostała polecenie od Taidy, by osobiście przyprowadziła Chremesa do niej na ucztę (w. 501–503), Terencjusz jednak nie wyjaśnia, dlaczego niewolnica przekazała to zlecenie innej niewolnicy, Dorii. Prawdopodobnie w wersji Menandra to Pytia towarzyszyła młodzieńcowi, co wydaje się lepszym rozwiązaniem z punktu widzenia przebiegu akcji, gdyż jej nieobecność w domu wyjaśnia, dlaczego nic nie wiedziała o niecnym postępkach Chereasa. Terencjusz, wysyłając z Chremesem Dorię, a nie Pytię, ma do rozwiązania dwa problemy: jak sprawić, by powracająca do domu Pytia nie zderzyła się w drzwiach z przebierańcem-eunuchem, oraz jak trzymać ją w niewiedzy, że Pamfila została zgwałcona pod jej bokiem.

## Scena 4

59



*Od strony portu Antifon nadchodzi w chwili,  
gdy Chereasz w stroju eunucha  
pojawia się w drzwiach domu Taidy.*

ANTIFON  
*do siebie*

Wczoraj ja i jeszcze kilku innych chłopców z Pireusu złożyliśmy się, żeby dziś ze wspólnych pieniędzy wyprawić ucztę. [540] Chereasz miał stać na czele tego przedsięwzięcia. Dostał pierścionki, ustalono czas i miejsce. Tymczasem umówiona pora nadeszła, a w umówionym miejscu nic nie jest przygotowane. Samego Chereasza też nigdzie nie ma. Nie wiem, co powiedzieć ani co o tym myśleć.<sup>78</sup>

A teraz pozostali wyznaczyli mi zadanie, żebym go odszukał. Zobaczę, może jest w domu.

*W drzwiach domu Taidy pojawia się Chereasz w stroju eunucha.*

<sup>78</sup> ZE WSPÓLNYCH PIENIĘDZY (*de symbolis*) – był to powszechnie praktykowany wśród młodzieńców ateńskich zwyczaj, że składano się na wspólną ucztę. Terencjusz użył tutaj nawet greckiego terminu – *symbola*, który Rzymianie zastępowali słowem *collecta*; zob. Cynceron (*De orat.* 2,52,233), Terencjusz (*Andr.* 88).  
■ PIERŚCIONKI (*anuli*) – były potwierdzeniem obecności zgodnie z wcześniejszą umową.

A któż to wychodzi od Taidy?<sup>79</sup> [545] On czy nie on? Tak, to Chereasz, ale co się stało z tym człowiekiem? A cóż to za strój? Cóż to za nieszczęście? Nie mogę się dość nadziwić ani zrozumieć. Cokolwiek jednak się stało, lepiej najpierw stanąć gdzieś z boku i dowiedzieć się, o co tutaj chodzi.

*Chowa się.*

## Scena 5

60



*Z domu hetery wychodzi Chereasz,  
ale początkowo nie zauważa Antifona.*

CHEREASZ  
*do siebie*

Nie ma tu nikogo?

<sup>79</sup> OD TAIDY (*ab Thaide*) – Antifon wie, gdzie mieszka Taida, chociaż Chereasz nie miał pojęcia, że jest ona sąsiadką jego ojca. Ta niekonsekwencja wynika zapewne z wprowadzenia przez Terencjusza nowej postaci – właśnie Antifona, którego nie było w Menandrowym *Eunuchu*, a w rzymskiej komedii pojawił się po to, by – jak twierdzi Donat – uniknąć długiego monologu Chereasza i zamienić go w dialog. Samo imię Antifona oznacza 'Ten, który odpowiada', co niewątpliwie ma wydźwięk humorystyczny. Młodzieniec należy do typu pomocnych przyjaciół, którzy wspierają bohatera w jego miłosnych kłopotach.

*Rozglądając się*

Nie, nikogo. Nikt za mną nie idzie? Nie ma nawet żywego ducha. A więc mogę już okazać radość, która mnie wprost rozsadza? [550] Na Jowisza, teraz trzeba by umrzeć, by życie nie zburzyło mojego szczęścia jakąś troską.<sup>80</sup>

Och, że też nikt nie jest ciekawy, nie zaczepia mnie, nie śledzi, nie naprzykrza się z pytaniami, nie zadręcza, dlaczego jestem taki szczęśliwy i szaleję z radości, skąd i dokąd idę, [555] gdzie zdobyłem ten strój, o co mi chodzi i czy dobrze się czuję, czy może oszalałem.

ANTIFON

*do siebie*

Podjedę i dam mu okazję, żeby był mi wdzięczny.

*Do Chereasa*

Chereaszu, co się stało, że jesteś taki szczęśliwy? Na co ci ten strój? Czemu szalejesz z radości? O co ci chodzi? Czy ty się dobrze czujesz?

No, co tak na mnie patrzysz? Czemu nic nie mówisz?

CHEREASZ

Och, co za wspaniały dzień! Witaj, przyjacielu! Nie ma człowieka, [560] którego bym teraz chętniej chciał widzieć niż ciebie.

ANTIFON

Proszę cię, powiedz mi, co to wszystko znaczy.

CHEREASZ

Nie, na Herkulesa, to ja cię proszę, żebyś mnie wysłuchał. Znasz tę przyjaciółkę mojego brata?

<sup>80</sup> TERAZ TRZEBA BY UMRZEĆ, BY ŻYCIE NIE ZBURZYŁO MOJEGO SZCZĘŚCIA JAKĄS TROSKĄ (*nunc est profecto interfici quom perpeti me possum, ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua*) – wypowiedź ta przypomina zdanie innego zakochanego młodzieńca, Pamfila (Terencjusz, *Andr.* 960–961), choć ten dzięki miłości czuł się dla odmiany nieśmiertelny. Podobne są też następne wersy obu komedii (niżej, w. 553nn.; *Andr.* 962). Donat podaje, że myśl tę Terencjusz przejął od Menandra. Użyty tutaj czasownik *contaminare* w znaczeniu ‘zmaczać, zepsuć’ pojawia się w prologach Terencjusza (*Andr.* 16; *Heaut.* 17) jako termin oznaczający metodę wykorzystania greckich komedii w tworzeniu palliaty. Tam jednak nie ma znaczenia pejoratywnego.

ANTIFON

Znam. Jak sędzę, chodzi o Taidę.

CHEREASZ

Właśnie.

ANTIFON

Tak myślałem.

CHEREASZ

Ofiarowano jej dzisiaj w prezencie pewną dziewczynę. Co ci będę mówić, Antifonie? [565] Czy muszę wychwalać jej urodę?! Znasz mnie przecież i wiesz, jakim jestem koneserem kobiecego piękna? Zachwyciłem się nią.

ANTIFON

No co ty?!

CHEREASZ

Nie mam wątpliwości, że kiedy ją ujrzysz, sam stwierdzisz, że jest wspaniała. Czy muszę więcej mówić? Zakochałem się.

Przypadkiem był u nas w domu pewien eunuch, którego mój brat kupił dla Taidy, ale nie zdążył go jeszcze do niej zaprowadzić. [570] Nasz niewolnik Parmenon podsunął mi więc pewien pomysł, który podchwyciłem.

ANTIFON

Co to za pomysł?

CHEREASZ

Nie przerywaj, a szybciej się dowiesz: żebyś zamienił się z eunuchem na stroje i zamiast niego kazał się wprowadzić do Taidy.

ANTIFON

Zamiast eunucha?!

CHEREASZ

Otóż to!

ANTIFON

A jakąż korzyść mógłbyś mieć z tego?!

CHEREASZ

Jeszcze pytasz?! Mógłbym ją widzieć, słyszeć; być przy tej, której pragnę. Czy to zły powód albo zbyt błaha przyczyna?

Oddano mnie Taidzie. [575] Ona zaś, szczęśliwa, od razu wprowadza mnie do domu i powierza mi dziewczynę.

ANTIFON

Komu? Tobie?

CHEREASZ

Mnie.

ANTIFON

Czyli w pewne ręce?!

CHEREASZ

Hetera wydaje polecenie, by żaden mężczyzna nie zbliżał się do dziewczyny, i rozkazuje mi na krok jej nie odstępować. Mam z nią zostać sam na sam w wewnętrznej części domu.<sup>81</sup> Skinąłem na to głową ze wzrokiem skromnie utkwionym w ziemię.

ANTIFON

Biedactwo!

CHEREASZ

Taida mówi: „Ja wychodzę na ucztę”. [580] Bierze ze sobą niewolnice,<sup>82</sup> a kilka nowicjuszek zostaje przy dziewczynie, żeby się nią zająć. Od razu przygotowują jej kąpiel, a ja je poganiam, żeby się pośpieszyły.

W tym czasie dziewczyna siedzi w sypialni zapatrzona w jakieś malowidło. Obraz przedstawiał Jowisza zraszającego złotym deszczem łono Danae. [585] Ja też zacząłem się temu przyglądać, a ponieważ bohater obrazu również spletał kiedyś podobnego figla, tym bardziej ucieszyło się moje serce,

<sup>81</sup> W WEWNĘTRZNEJ CZĘŚCI DOMU (*in interiore parte*) – uwaga ta odnosi się do realiów greckich; zob. *Za karę*, przyp. 42.

<sup>82</sup> BIERZE ZE SOBĄ NIEWOLNICE (*abducit secum ancillas*) – w komedii Menandra Pytii nie było w domu, bo poszła razem z Chremesem do żołnierza. U Terencjusza Pytii również nie ma w domu. Być może do gwałtu doszło w czasie jej rozmowy z Chremesem (w. 531–538), a może jeszcze wcześniej, jeśli założymy, że niewolnica pozostawała na scenie już od w. 506; por. wyżej, przyp. 72.

że oto bóg zmienił się w człowieka i dostał skrycie przez otwór w dachu do cudzego domu, by zwieść kobietę. I to jaki bóg! Ten, co grzmotem wstrząsa najwyższe świątynie nieba! [590] Więc co: ja – marny człowieczek nie zrobiłbym tego? Otóż nie! Zrobiłem – i to z przyjemnością!<sup>83</sup>

Kiedy tak rozmyślałem, dziewczynę prowadzą do kąpie-li.<sup>84</sup> Poszła, wykąpała się, wróciła. Niewolnice układają ją w łóżu. Ja stoję, czekając, czy dostanę jakieś polecenia. Przyszła jedna i mówi: „Hej, ty tam, Dorusie, weź wachlarz i zrób jej trochę wiatru – o tak. My idziemy się umyć. [595] Kiedy skończymy, ty też się wykąp, jeśli masz ochotę”. Zgadzam się na to ze smutkiem.

<sup>83</sup> MALOWIDŁO (*tabulam quandam pictam*) – Donat podkreśla, że wprowadzenie obrazu było bardzo dobrym pomysłem, gdyż to dzieło sztuki staje się bezpośrednią przyczyną ataku na dziewczynę. A zatem czyn popełniono w afekcie, pod wpływem sprzyjających okoliczności (w. 604–605). Nie został zaplanowany z premedytacją, a sam Chereasz nie wszedł do domu z zamiarem gwałtu, czego dowodem są jego wyznania, że chciał jedynie być blisko dziewczyny (w. 367–368, 574). Św. Augustyn (*Conf.* 1, 16; *Civ.* 2, 7) cytuje ten fragment jako przykład szkodliwego wpływu lektury takich tekstów na młode umysły oraz faktu, że mężczyźni łatwiej naśladują czyny bogów, niż słuchają wskazówek filozofów. (To pierwszy w historii teatru przykład zgubnego oddziaływania pornografii, i to „twardej”, jeśli wziąć pod uwagę ową deskę, na której namalowano obrazek). ■ JOWISZA ZRASZAJĄCEGO ZŁOTYM DESZCZEM ŁONO DANAЕ (*Iovem quo pacto Danaae missime... quondam in gremium imbrem aureum*) – Danae była córka władcy Argos, Akryzjosa, któremu wyrocznia delficka przepowiedziała, że zginie z ręki własnego wnuka. By uchronić się przed tym losem, król zamknął dziewczynę w wieży. Jowisz jednak nawiedził Danae pod postacią złotego deszczu, a z ich związku zrodził się Perseusz, który po latach zabił przez przypadek swego dziadka podczas rzutu dyskiem. Mit nie wspomina o przemianie boga w człowieka, Donat jednak wyjaśnia, że Terencjusz wprowadził tę innowację, ponieważ opisywany obraz zapewne przedstawiał boga w ludzkiej postaci. Podobny fresk znaleziono w Pompejach. ■ PRZEZ OTWÓR W DACHU (*per impluvium*) – *impluvium* to prostokątny otwór w dachu *atrium* (główniej części domu znajdującej się bezpośrednio za westybulem wejściowym), przez który wpadało światło oraz woda ściekająca do umieszczonego poniżej *compluvium* – prostokątnego basenu. Terencjusz odwołuje się tutaj bez wątplenia do realiów rzymskich. ■ TEN, CO GRZMOTEM WSTRZĄSA NAJWYŻSZE ŚWIĄTYNIE NIEBA! (*qui templa caeli summa sonitu concutit!*) – Donat podkreśla, że to wyraźna parodia tragedii Enniusza, co dowodzi kolejnej twórczej innowacji komediopisarza.

<sup>84</sup> PROWADZA DO KĄPIELI (*accersitur lavatum*) – dosł. „jest wołana do kąpiele!”; zastosowane tu słownictwo, jak podkreśla Donat, przywołuje na myśl pannę młodą i uroczystości weselne. Terencjusz, wprowadzając elementy rytuału ślubnego (w. 593) i ukazując gwałt w takiej oprawie, stara się osłabić drastyczność czynu.

ANTIFON

No, chciałbym wtedy widzieć tę twoją fajdacką minę, kiedy stałeś, o tak – jak ten osioł – z wachlarzykiem.

CHEREASZ

Ledwie to powiedziała, a już wszystkie rzuciły się do drzwi. Pobiegły do kąpieli, czyniąc okropną wrzawę, jak to zwykle, gdy pana nie ma w domu. [600]

Tymczasem dziewczynę zmorzył sen. Ja zerkam z ukosa, tak ukradkiem, przez wachlarz, a równocześnie rozglądam się dookoła, czy nie ma żadnego niebezpieczeństwa. Widzę, że wszystko w porządku. Zasuвам rygiel u drzwi...

ANTIFON

I co?!

CHEREASZ

Jak to „i co?“, niedojdo?

ANTIFON

Och, nie dojdę do tego bez twojej pomocy.<sup>85</sup>

CHEREASZ

Miałem przepuścić taką okazję? Przecież trafiła mi się tylko na moment, a przy tym była tak upragniona, tak niespodziewana! [605]

*Dyszkantem*

Ojejku, jejku, na Polluksa,<sup>86</sup> musiałbym chyba być tym, za kogo się przebrałem.

ANTIFON

Na Herkulesa, racja! A przy okazji, co się dzieje z naszą składkową uczcią?

CHEREASZ

Wszystko gotowe.

<sup>85</sup> NIEDOJDO? OCH, NIE DOJDĘ DO TEGO BEZ TWOJEJ POMOCY (*fatue? Fateor*) – dość „głupcze? Tak, przyznaję“; gra słowna oparta na paronomazji.

<sup>86</sup> OJEJ, NA POLLUKSA (*pol*) – Chereasz używa tu zawołania zarezerwowanego w komediach Terencjusza niemal wyłącznie dla kobiet (lub zniewieściałych mężczyzn), by w komiczny sposób podkreślić cechy, które uniemożliwiłyby mu dokonanie owego czynu; por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 32.

ANTIFON

Niezły jeste! Gdzie? U ciebie w domu?<sup>87</sup>

CHEREASZ

Nie, u wyzwoleńca Diskusa.

ANTIFON

To kawał drogi, a więc tym bardziej pośpieszmy się. Zmień tylko strój.

CHEREASZ

Ale gdzie? Od domu powinienem trzymać się z daleka, bo się boję, [610] że brat może być w środku albo ojciec wrócił już ze wsi.

ANTIFON

Chodźmy więc do mnie. To najbliżej, gdzie możesz się przebrać.<sup>88</sup>

CHEREASZ

Masz rację. Chodźmy. Chcę też się z tobą poradzić, jak mógłbym dalej spotykać się z tą dziewczyną.

ANTIFON

Dobrze.

*Odchodzą w stronę domu Antifona.*

<sup>87</sup> GDZIE? U CIEBIE W DOMU? (*ubi? domin?*) – wprawdzie Antifon mówił, że w umówionym miejscu nic nie było przygotowane, ale – jak widać – Chereasz po prostu zmienił plany i postanowił urządzić biesiadę u Diskusa. Antifon nie wie o tym i dlatego pyta, czy uczta odbędzie się w domu Chereasa. Nie ma zatem sprzeczności między wersami 541–542 a 608.

<sup>88</sup> CHODŹMY WIĘC DO MNIE. TO NAJBLIŻEJ (*eamus ad me, ibi proximumst*) – powstaje zatem pytanie, gdzie znajduje się dom rodziców Antifona (bo przecież on sam także służy jako efeb w Pireusie) oraz którędy para młodzieńców opuszcza scenę. Zgodnie z konwencją palliaty dom powinien znajdować się gdzieś na forum (prawa kulisa), wtedy jednak obaj spotkaliby wchodzącą z prawej strony Dorię (pamiętajmy, że podział na akty jest późniejszy, a Terencjusz pisał sztukę jako jedną nieprzerwaną całość). A zatem z punktu widzenia ruchu scenicznego lepiej byłoby, gdyby młodzieńcy opuścili scenę lewą kulisą, udając się w kierunku portu. O domu Antifona wspomina się także przy okazji wyjaśnienia, dlaczego Chereasz jeszcze się nie przebrał (w. 840–844). Z całą pewnością ów dom nie był umieszczony na scenie, gdyż następne wejście Chereasa jest szeroko komentowane przez niewolnicę, która mówi, że widzi młodzieńca nadchodzącego ulicą z lewej strony (w. 835).

## AKT IV

## Scena I

DORIAS ANCIILLA



Doria wraca od żołnierza.

DORIA

do siebie

Niech mnie tak bogowie kochają! Po tym, co widziałam, trudno się go nie bać! To straszne. [615] Żeby tylko ten szalenić nie urządził Taidzie dzisiaj awantury albo jej nie skrzywdził.

Kiedy przyszedł Chremes... no, brat tej naszej dziewczyny...<sup>89</sup> moja pani poprosiła żołnierza, aby kazał go wpuścić na ucztę. Trazon od razu się rozżościł, ale nie miał odwagi odmówić. Taida ciągle nalegała. Chciała przez to zatrzymać młodzieńca, [620] by mu powiedzieć o siostrze, a ucztą to nie był najlepszy moment.

<sup>89</sup> BRAT TEJ NASZEJ DZIEWCZYNY... (*frater virginis*) – Doria traktuje to już jako rzecz pewną, chociaż rozpoznanie nastąpi dopiero w momencie, gdy na scenę wkroczy stara piastunka (w. 912).

Żołnierz, rozżalony, zaprosił Chremesa i ten się przyłączył. Taida zaraz w pogawędkę z nim. Wtedy Trazon uznał, że ma przed sobą rywala, i chciał jej odplącić tym samym. Woła więc: „Hej, ty tam, chłopcze, przyprowadź Pamfilę, żeby nas zabawiła”. Taida na to: „Za nic na świecie! [625] Ona na ucztę?!”.<sup>90</sup> Żołnierz się upiera. I od razu kłótnia.

Tymczasem moja pani zdjęła ukradkiem biżuterię<sup>91</sup> i daje mi, bym ją odniosła do domu. To znak, że przy pierwszej okazji zaraz się stamtąd wyniesie. Już ją to wiem.

*Staje z boku sceny.*<sup>92</sup>

<sup>90</sup> ZA NIC NA ŚWIECIE! ONA NA UCZTĘ?! (*minime gentium. in convivium illam?*) – Trazon, żądając obecności Pamfili, stosuje się do wcześniejszych wskazówek Gnatona (w. 434), chociaż dotyczyły one Fedriasza, a nie Chremesa. Co więcej, dziewczyny nie ma już w domu żołnierza, bo została oddana heterze. Wszystko to w humorystyczny sposób kreśli sylwetkę Trazona. W jego oczach Pamfili jest muzykantką, a zatem jej udział w biesiadzie wydaje się sprawą naturalną. Taida jednak wie, że dziewczyna jako wolno urodzona córka obywatela nie może pojawić się na ucztę bez narażenia swojej reputacji i stąd tak stanowczy opór czy wręcz oburzenie, co Trazon interpretuje jako wybuch zazdrości (w. 437–445).

<sup>91</sup> ZDJĘŁA UKRADKIEM BIŻUTERIĘ (*aurum sibi clam... demit*) – Donat sugeruje, że być może żołnierz chciałby przejąć biżuterię jako rekompensatę za Pamfilę albo Taida obawia się fizycznej przemocy ze strony Trazona. W takim wypadku lepiej nie mieć na sobie klejnotów, które utrudniałyby obronę lub ucieczkę, a co gorsza mogłyby się zniszczyć.

<sup>92</sup> STAJE Z BOKU SCENY – widz spodziewałby się raczej, że Doria wejdzie z klejnotami do domu. W takim przeświadczeniu utwierdza jeszcze brak jakiegokolwiek wzmianki ze strony niewolnicy o tym, że widzi nadchodzącego Fedriasza, a przecież tego rodzaju zapowiedzi ze strony osoby, która pozostaje na scenie, są typową cechą palliaty (por. w. 79nn.). Co więcej, Fedriasz również nie informuje, że kogokolwiek dostrzegł.

Wszystko zatem wskazuje, iż Doria powinna wejść do domu Taidy, a jednak musi pozostać, gdyż bierze udział w kolejnych scenach (3. i 4., chociaż nie 2.). W tekście nie ma śladu, który sugerowałby, że niewolnica opuściła scenę, a potem ponownie się na niej pojawiła. Przeciwnie – Pytia każe jej w końcu zanieść klejnoty do domu (w. 726), co dowodzi, że Doria przez cały czas pozostawała przed oczami publiczności.

Terencjusz nie zawsze dba o zaznaczenie wejść i zejść swoich postaci (por. przyp. 70), ale problemy z obecnością Dorii mogą potwierdzić przypuszczenie, że rzymski komediopisarz dodał postać tej niewolnicy, a raczej wykreślił ją z roli Pytii. Bawiąc się w spekulacje, możemy przyjąć, że w wersji Menandra Pytia, która osobiście zaprowadziła Chremesa do Taidy, po powrocie zanieśli klejnoty do domu, tam dowiedziała się o gwałcie i ponownie wyszła na scenę w wersie 643 – tak jak to jest u Terencjusza.

## Scena 2

PHLEDRIA  
ADULESCENS



*Ze wsi powraca Fedriasz.*

FEDRIASZ  
*do siebie*

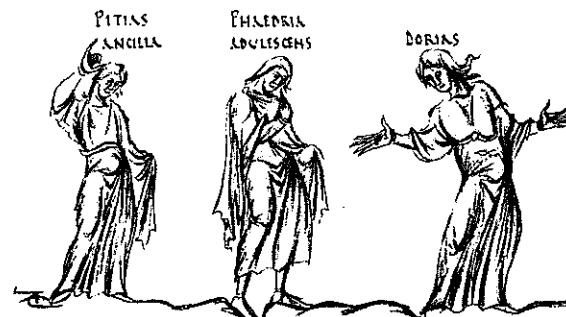
Tak sobie idę na wieś, a po drodze – jak to zwykle bywa, kiedy coś leży na sercu – [630] rozważałem rzecz z każdej strony. I wszystkie wydawały się jak najgorsze. Co tu dużo gadać! Przez te rozmyślenia przegapiłem nawet swój dom na wsi. Byłem już daleko, kiedy się zorientowałem. Wracam więc w złym humorze.

Gdy dotarłem do zakrętu, stanąłem [635] i tak zacząłem sobie myśleć: „Co?! Mam tu zostać dwa dni? Sam? Bez niej? No i co z tego? Nic. Jak to «nic»? Ejże, jeśli nie mogę jej dotknąć, czy nie mogę przynajmniej na nią patrzeć? Skoro tamtego mi nie wolno, niechże wolno mi przynajmniej to! W końcu kochać z daleka [640] – to lepsze niż nic”. Rozmyśliłem minąłem więc swój dom na wsi.

*Widząc Pytię w drzwiach domu Taidy.*

Ale co to?! Dlaczego Pytia taka przerażona?! I tak nagle wybiegła?!

## Scena 3



*Z domu Taidy wybiega Pytia.*

*Na scenie pozostaje Fedriasz i podstuchująca w ukryciu Doria.*

PYTIA  
*do siebie*

Gdzie ja teraz biedna znajdę tego łotra i szubrawca? Gdzie go w ogóle szukać? Jak mógł dopuścić się takiej podłości?!

FEDRIASZ  
*do siebie*

Już po mnie! Aż boję się myśleć, co tu się stało.

PYTIA  
*do siebie*

A do tego łobuz, kiedy już zabawił się z biedną dziewczyną, [645] to potem jeszcze jej szaty porozrywał... włosy powyrywał...<sup>93</sup>

<sup>93</sup> POTE M JESZCZE JEJ SZATY POROZRYWAŁ... WŁOSY POWYRYWAŁ... (*postquam... vestem omnem... discidit, tum ipsam capillo conscidit...*) – relacja Pytii znacznie różni się od wyznania, jakie uczynił Chereasz (w. 581–603). Szczególnie wzmianka o tym, że młodzieniec już po gwałcie (a nie w trakcie miłosnego uniesienia) porwał dziewczynie szaty oraz dopuścić się kradzieży (w. 661), sugeruje sporą dozę przesady w opowieści niewolnicy. Opis stanu, w jakim znajdowała się dziewczyna (poszarpana odzież i potargane włosy), był typowym dowodem gwałtu (Herondas 2,69), a także elementem kłótni kochanków (Owidiusz, *Am.* 1,7).

FEDRIASZ

*do siebie*

Hej?!

PYTIA

*do siebie*

Niech on tylko wpadnie mi w ręce! Od razu skoczę temu łajdakowi z pazurami do oczu!

FEDRIASZ

*do siebie*

Na pewno coś złego stało się w domu pod moją nieobecność. Podejdę do niej.

*Do Pytii*

Co się tutaj dzieje?! Dlaczego tak pędzisz? Kogo szukasz, Pytio? [650]

PYTIA

O proszę, Fedriasz! Kogo ja szukam?! A idźże sobie, gdzie cię oczy poniosą, razem z tymi twoimi wspaniałymi darami!

FEDRIASZ

Ale o co chodzi?

PYTIA

Jeszcze się pytasz?! O eunucha, którego ty nam dałeś, a który nam dał się we znaki! Zgwałcił dziewczynę, którą moja pani dostała od żołnierza.

FEDRIASZ

Co ty mówisz?!

PYTIA

Już po mnie!

FEDRIASZ

Chyba wino uderzyło ci do głowy!

PYTIA

Och, żeby tak uderzyło w tych, co mi źle życzą. [655]

DORIA

Ojejku, moja Pytio, to chyba jakaś anomalia?

FEDRIASZ

*do Pytii*

Zwariowałaś?! Jak eunuch mógł zrobić coś takiego?!

PYTIA

Nie znam tego, który to zrobił, ale fakty mówią same za siebie: dziewczyna płacze i choćbyś ją pytał, nie ma odwagi powiedzieć, co się stało.

Tego dobrego człowieka nigdzie teraz nie można znaleźć. O, ja nieszczęsna! Podejrzewam nawet, [660] że kiedy uciekał, to jeszcze coś nam ukradł.

FEDRIASZ

To dziwne! Dokąd ten wybryk natury mógł pobiec?! Chyba tylko do nas do domu.

PYTIA

Błagam cię, kochaniutki, zobacz, czy go tam nie ma.

FEDRIASZ

Dobrze, zaraz ci powiem.

*Wchodzi do swego domu.*

DORIA

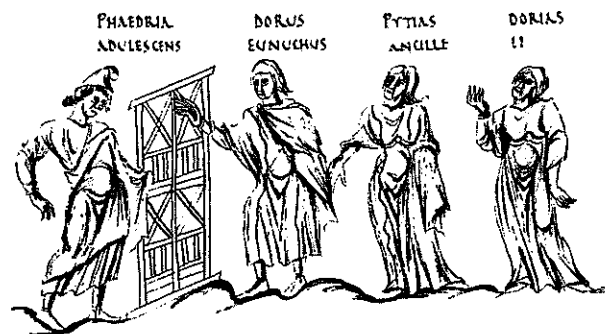
A niech mnie! Nigdy nie słyszałam, moja Pytio, o czymś tak niesłychanym.

PYTIA

Na Polluksa, a ja słyszałam, że z eunuchów to wielcy amatorzy kobiet, [665] ale przecież nic więcej! Że też mi to nie przyszło do głowy! Zamknęłabym go gdzieś i na pewno nie powierzyłabym mu dziewczynę.

## Scena 4

64



*Fedriasz wyprowadza z domu eunucha Dorusa przed oblicze Pytii i Dorii.*

FEDRIASZ

wewnątrz domu

Za drzwi, łajdaku! Jeszcze mi się opierasz, łajzo?! Wyłaż, ty bublu!<sup>94</sup>

DORUS

Ależ błagam!

FEDRIASZ

wychodząc z domu

O, patrzcie tylko! Jakie robi miny, kanalia! [670]

<sup>94</sup> LAJDAKU... LAJZO... TY BUBLU (*scelestes... fugitive... male conciliate*) – Fedriasz nie jest już jak wcześniej niezaradnym, zrozpaczonym kochankiem, ale aktywnie zabiera się do rozwiązania zagadki gwałtu. Język, jakiego używa, a zwłaszcza nagromadzenie wyzwisk i obelg (tak charakterystyczne dla Plauta; *Pseud.* 357–369) to wyjątek w komediach Terencjusza. Tylko tutaj, w tych dwóch scenach *Eunucha*, pojawiają się inwektywy, których próżno by szukać w innych sztukach. Epitety *fugitive* (dosł. „uciekinieryze, włóczęgo”) i *male conciliate* (dosł. „źle zakupiony towarze”, czyli „bublu”) stanowią typowe wyzwiska, jakie się kieruje w komedii do niewolników, tutaj jednak nabierają jeszcze dodatkowego, dosłownego znaczenia, ponieważ Fedriasz podejrzewa Dorusa o próbę ucieczki, a niewolnik podejmujący takie działania musi być uważany za zły zakup.

Do Dorusa

Po co tu wróciłeś?! Co oznacza ta zmiana stroju?! Jak to wyjaśnisz?!

Do Pytii

Jeszcze chwila, a nie złapałbym go w domu, bo już szykował się do ucieczki.

PYTIA

Znalazłeś go, kochaniutki?

FEDRIASZ

A co, nie?

DORIA

Na Polluksa, to naprawdę znakomicie.<sup>95</sup>

PYTIA

do Fedriusza

Więc gdzie on jest?

FEDRIASZ

Co za pytanie?! Nie widzisz?! [675]

PYTIA

A widzę? Na bogów, kogo?

FEDRIASZ

wskazując Dorusa

Oczywiście tego tu.

<sup>95</sup> NA POLLUKSA, TO NAPRAWDĘ ZNAKOMICIE (*istuc pol vero bene*) – Doria jest w tej scenie czwartą osobą mówiącą i nie zastosowano tutaj typowego dla palliaty rozwiązania, które polegało na ustawieniu postaci w dwie pary rozmawiające wyłącznie ze sobą; por. *Za karę*, przyp. 36. To niekonwencjonalne wprowadzenie czwartej osoby może stanowić jeden dowód na to, że Doria została umieszczona w komedii dopiero przez Terencjusza, a w oryginale Menandra jej nie było. Niewolnica ta odgrywa w sztuce niewielką rolę, tym bardziej więc dziwi, że Pytia zwraca się do niej z prośbą o radę (w. 720–724). Sytuacja taka okaże się jednak zrozumiała, jeśli przyjmiemy, że wahania i wskazówki, jak postępować, były w greckiej wersji częścią monologu Pytii, który Terencjusz zamienił na dialog.

PYTIA

A kto to jest?

FEDRIASZ

To ten eunuch, którego dzisiaj do was przyprowadzono.

PYTIA

Ależ Fedriaszu, żadna z nas nawet nie widziała go na oczy.

FEDRIASZ

Nie?

PYTIA

Czy ty myślisz, że to jest ten, którego nam przyprowadzono?

FEDRIASZ

Nie miałem żadnego innego. [680]

PYTIA

E tam, nie ma porównania między nimi. Tamten miał szlachetne rysy, był urodziwy.

FEDRIASZ

Tylko tak wam się wtedy wydawało, bo miał kolorowe szaty.<sup>96</sup> Teraz ich nie ma, więc w twoich oczach jest brzydki.

PYTIA

Daj spokój! Jakby to robiło jakąś różnicę. [685] Eunuch, którego dzisiaj dostaliśmy, był pięknym chłopcem. Naprawdę, Fedriaszu, sam chciałyś go widzieć! A ten to stary, sterany, stetryczały dziad o myszowatej cerze.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> KOLOROWE SZATY (*varia veste*) – antyczny komentator Eufriusz podaje, że eunuchów tradycyjnie zdobiły kolorowe ubrania. Średniowieczne manuskrypty, które są zdobione barwnymi miniaturami, przedstawiają tę postać w czerwono-zielono-brązowym stroju.

<sup>97</sup> O MYSZOWATEJ CERZE (*colore mustelino*) – Donat uważa, że Terencjusz się pomylił, ponieważ u Menandra (frg. 143 K-A), co potwierdza *Księga Suda* (A 4156), zdanie to brzmiało: αὐτός ἐστιν γαλεώτης γέροντος (*autós estin galeótes gérontos*) – „on sam jest starym gekkonem (nakrapianą jaszczurką)”, a rzymski komediopisarz odczytał to jako γαλή (*galé*) – ‘łasica’. Grecki autor miał zapewne na myśli piegi lub charakterystyczne dla wieku starczego odbarwienia skóry, rzymski zaś – jej starszy szary kolor.

FEDRIASZ

Ejże, co to za komedia?! Chcesz mi udowodnić, że nie pamiętam, co się wydarzyło? [690]

*Do Dorusa*

Hej ty, czy to ja cię kupiłem?

DORUS

Kupiłeś.

PYTIA

*do Fedriasza*

Każ mu odpowiadać na moje pytania.

FEDRIASZ

To pytaj.

PYTIA

*do Dorusa*

Byłeś dzisiaj u nas?

*Do Fedriasza*Kręci głową, że nie. Tamten, którego przyprowadził Parmenon, miał około szesnastu lat.<sup>98</sup>

FEDRIASZ

*do Dorusa*

No dalej, mów mi tu zaraz, skąd masz ten strój? [695] Milczysz? I co, ty karykaturę człowieka, nie masz zamiaru mi odpowiedzieć?

DORUS

Przyszedł Chereasz.

<sup>98</sup> OKOŁO SZESNASTU LAT (*sedecim*) – w rzeczywistości Chereasz musi mieć przynajmniej osiemnaście, skoro jest efebem (w. 290). Być może Pytia celowo odmłodziła chłopca, by uzyskać jeszcze większy kontrast z eunuchem, a może liczba lat pojawiła się tu przez analogię do Pamfili (w. 318).

FEDRIASZ  
Mój brat?

DORUS  
Tak.

FEDRIASZ  
Kiedy?

DORUS  
Dzisiaj.

FEDRIASZ  
Dawno?

DORUS  
Przed chwilą.<sup>99</sup>

FEDRIASZ  
Z kim?

DORUS  
Z Parmenonem.

FEDRIASZ  
Znałeś wcześniej Chereasza?

DORUS  
Nie, nawet nigdy o nim nie słyszałem.

FEDRIASZ  
Więc skąd wiedziałeś, że to mój brat? [700]

DORUS  
Tak mówił Parmenon, a od Chereasza dostałem ten strój.

FEDRIASZ  
Zginałem!

<sup>99</sup> F. MÓJ BRAT? D. TAK. F. KIEDY? D. DZISIAJ. F. DAWNO? D. PRZED CHWILĄ (Ph. fraterne? Do. ita. Ph. quando? Do. hodie. Ph. quam dudum? Do. modo) – warto zwrócić uwagę, że Terencjusz, chcąc zwiększyć tempo sceny, czyni dialog niezwykle szybkim. W oryginale pojawia się krótkie metrum (senar jambiczny), które w tym jednym wersie zostało sześciokrotnie złamane przez zmianę osoby mówiącej.

DORUS  
Sam mnie jeszcze ubierał. A potem obaj razem poszli gdzieś sobie z domu.

PYTIA  
*do Fedriasza*

Teraz już wierzysz, że ani nie jestem pijana, ani cię nie okłamałam? Nie masz już wątpliwości, że dziewczyna została zgwałcona?

FEDRIASZ  
No co ty? Jak możesz, małpo, mu wierzyć?!

PYTIA  
A dlaczego nie miałabym mu wierzyć? Fakty mówią same za siebie. [705]

FEDRIASZ  
*do Dorusa*  
Odsuń się stąd troszeczkę. Słyszysz? Jeszcze kawałek. Wystarczy.

*Obaj odchodzą na stronę. Fedriasz pyta dalej*  
A teraz powiedz mi jeszcze raz: Chereasz ściągnął z ciebie ubranie?

DORUS  
Tak.

FEDRIASZ  
I założył ci ten strój?

DORUS  
Tak.

FEDRIASZ  
I zamiast ciebie to jego wprowadzono do tego domu?

DORUS  
Tak.

FEDRIASZ

*głośno do siebie*

O wielki Jowiszu! Co za bezczelny łajdak!

PYTIA

*słyszac zdanie Fedriasza*

To straszne! Ty ciągle jeszcze nie wierzysz, że zakpiono z nas w niegodny sposób?! [710]

FEDRIASZ

*do Pytii z pogardą*

Byłoby dziwne, gdybyś właśnie ty nie wierzyła temu, co mówi ta kreatura.

*Do siebie*

Nie wiem, co robić.

*Do Dorusa na stronie*

Wszystkiemu zaprzeczaj.

*Do Dorusa głośno*

Czy ja dzisiaj wyciągnę z ciebie prawdę?! Widziałeś mojego brata Chereasza?

DORUS

Nie.

FEDRIASZ

*do Pytii*Widzę, że bez tortur się nie obejdziesz.<sup>100</sup>*Do Dorusa*

Chodź ze mną.

<sup>100</sup> BEZ TORTUR SIĘ NIE OBEJDZIE (*non potest sine malo fateri*) – zarówno w Grecji, jak i w Rzymie za wiarygodne uważano jedynie te zeznania niewolników, które uzyskano w wyniku tortur. W przeciwnym wypadku sądzono, że niewolnik zawsze

*Do Pytii*

Raz mówi tak, a raz inaczej.

*Do Dorusa na stronie*

Błagaj mnie.

DORUS

Fedriaszu, zaklinam cię!

FEDRIASZ

*do Dorusa, wskazując mu swój dom*

Wejść do środka. [715]

DORUS

Ojejku, jejku.

FEDRIASZ

*do siebie*

Nie wiem, jak inaczej mógłbym wyjść z tego z honorem.

*Do Dorusa głośno*

Koniec z tobą, jeśli dalej zamierzasz tak kpić sobie ze mnie, nicponiu.

*Obaj wchodzą do domu.*

PYTIA

*do Dorii*

Jestem pewna, że to sztuczka Parmenona. Żebym tak zdrowa była!

DORIA

Pewnie.

kłamie z lojalności lub strachu przed panem; zob. Terencjusz (*Adelph.* 483). Groźba Fedriasza jest elementem gry, jaka się toczy na scenie, i ma służyć jedynie jako pretekst, by on sam i eunuch mogli odejść do domu.

PYTIA

Na Polluksa, już ja znajdę sposób, by mu się dzisiaj tak samo odwdzięczyć.<sup>101</sup> Jak myślisz, Dorio, co teraz należy zrobić? [720]

DORIA

Chodzi ci o tę dziewczynę?

PYTIA

Tak. Rozgłosić to czy rzecz zachować w tajemnicy?

DORIA

Na Polluksa, jeśli masz choć trochę rozumu, to nic nie wiesz o tym, co wiesz<sup>102</sup> na temat eunucha i gwałtu na dziewczynie. W ten sposób i sama odetniesz się od tej całej awantury, i jej oddasz przysługę. Powiedz tylko, że Dorus zniknął.

PYTIA

Tak zrobię.

DORIA

*spoglądając w stronę forum*

Chyba widzę Chremesa. Więc Taida pewnie też zaraz wróci.

PYTIA

Jak to?

DORIA

Bo kiedy stamtąd odchodziłam, właśnie doszło do kłótni. [725]

PYTIA

Lepiej zanieś klejnoty do domu. Ja dowiem się od niego, co zaszło.

*Doria wchodzi do domu Taidy.*

<sup>101</sup> ZNAJDĘ SPOSÓB, BY MU SIĘ DZISIAJ TAK SAMO ODWDZIĘCZYĆ (*inveniam... hodie parem, ubi referam gratiam*) – groźba wyrażona przez Pytię jest zręcznym sposobem zapowiedzenia, w jakim kierunku rozwinię się dalsza intryga.

<sup>102</sup> NIC NIE WIESZ O TYM, CO WIESZ (*quod scis, nescis*) – to przysłowiowe wręcz zalecenie, które powtarzają sobie wszyscy niewolnicy w komedii; zob. np. Terencjusz (*Heaut.* 748), Plaut (*Mil.* 477).

## Scena 5

CHREMES ADULESCENS

PYTIA SANCILLA



*Pytia czeka na Chremesa, który wraca z uczyty u żołnierza.*

CHREMES

*do siebie*

Oho! Na Herkulesa, ależ to podstępne i zwodnicze – wino, które wypilem, wzięło nade mną górę. Ach, jakże się wyda wałem sobie trzeźwy, kiedy jeszcze leżałem na sofie! Ale kiedy tylko się podniosłem, i noga, i głowa odmówiły posłuszeństwa.

PYTIA

Chremesie!

CHREMES

Kto to? A, Pytia! [730] Ho, ho, ależ jesteś ponętna. Dużo bardziej niż przedtem!<sup>103</sup>

<sup>103</sup> ALEŻ JESTEŚ PONĘTNA. DUŻO BARDZIEJ NIŻ PRZEDTEM! (*quanto nunc formosior videre mihi quam dudum*) – twierdzenie, że po winie wszystkie kobiety wydają się dużo piękniejsze, pojawia się także u Owidiusza: poeta przestrzega mężczyzn, że noc i wino przeszkadzają w rzetelnej ocenie urody (*Ars* 246: *iudicio formae noxque merumque nocet*).

PYTIA

Na Polluksa, i ty jesteś o wiele zabawniejszy.

CHREMES

Na Herkulesa, pewnie to prawda: „Bez chleba i wina Venus mrozem ścina”. Dużo wcześniej ode mnie wróciła Taida!<sup>104</sup>

PYTIA

A wyszła już od żołnierza?

CHREMES

Już dawno. Wieki temu. Strasznie się pokłócili.

PYTIA

Nie powiedziała ci, że masz iść za nią?

CHREMES

Nie, tylko wychodząc, kiwnęła mi głową. [735]

PYTIA

To mało?

CHREMES

Nie wiedziałem, co miała na myśli. Nie zrozumiałem, ale żołnierz mi wytłumaczył – wyrzucił mnie za drzwi.

*Widząc Taidę nadchodzącą od strony forum.*

Oto i ona! Ciekawe, gdzie ją wyprzedziłem.

<sup>104</sup> „BEZ CHLEBA I WINA WENUS MROZEM ŚCINA” (*sine Cerere et Libero friget Venus*) – „Gdy nie ma Libera i zniknie Cerera, to nawet Wenera od razu zamiera”. Venus to rzymski odpowiednik greckiej bogini miłości, Afrodyty; Cerera/Demeter opiekuje się zasiewami i płodami ziemi; Liber/Bakchus jest patronem winnej latorośli i wina. Ciceron (*Nat. deor.* 2,60), cytując to przysłowie, podaje, że jego autorem jest Terencjusz, jednak podobne zdanie pojawia się też u Eurypidesa (*Bacch.* 773–774; przekład J. Łanowski): „Bez wina zasię nie ma ni Kypridy, ni żadnej innej uciechy dla ludzi”. ■ DUŻO WCZEŚNIEJ ODE MNIĘ WRÓCIŁA TAIDA? (*Thais multon ante venit?*) – trudno wyjaśnić, jak to się stało, że Chremes wrócił przed Taidą, tym bardziej że i on się temu dziwi (w. 738). Wydaje się, że fragment ten pochodzi od Terencjusza, a już szczególnie pomysł z pijaństwem, gdyż w następnej scenie Chremes wcale nie sprawia wrażenia człowieka będącego pod wpływem alkoholu. Zapewne poeta chciał nieco ubarwić tę postać i ożywić komedię przez szczególnie kontrast pomiędzy wcześniejszym prostactwem Chremesa a jego obecną wylewnością, spowodowaną winem (w. 731, 735–737). Przepuszczenie, że

## Scena 6



*Taida wraca od żołnierza i dołącza do Pytii i Chremesa.*

TAIDA

*do siebie*

Jestem pewna, że on tu się zjawi, żeby mi ją wyrwać. No, niech przyjdzie! Ale jeśli tknie ją choćby palcem, zaraz mu oczy wydrapie! [740] Mogę znosić jego głupotę i pyszałkowskie słowa, dopóki to tylko słowa, ale jeśli przejdą w czyn, oberwie!

CHREMES

Taido, ja już tu jestem od dawna.

TAIDA

O, mój Chremesie, właśnie na ciebie czekałam. Wiesz, że ta awantura była przez ciebie? I że ciebie dotyczy cała ta sprawa?

CHREMES

Mnie? Jak to?

scenka jest dodatkiem Terencjusza, zdaje się potwierdzać także późniejsza niekonsekwencja, kiedy to żołnierz zarzuca Taidzie, że wymknęła się z uczy razem z Chremesem (w. 795).

TAIDA

Ponieważ staram się, byś odzyskał siostrę,<sup>105</sup> [745] więc narażałam się na te i tym podobne rzeczy.

CHREMES

Gdzie ona jest?

TAIDA

U mnie w domu.

CHREMES

He?!

TAIDA

Spokojnie! O co chodzi?! Była pod dobrą opieką, odpowiednią dla twojej i jej pozycji.<sup>106</sup>

CHREMES

Tak mówisz?

TAIDA

Bo tak jest. Daję ci ją w prezencie i nie żądam w zamian żadnej nagrody.<sup>107</sup>

CHREMES

Ale ją dostaniesz: ja się odwdzięczę, bo zasłużyłaś na to. [750]

TAIDA

Uważaj tylko, Chremesie, byś jej wcześniej nie stracił, zanim w ogóle ją ode mnie odbierzesz. Bo to właśnie po tę dziewczynę przyjdzie żołnierz, by mi ją wydrzeć siłą.

<sup>105</sup> SIOSTRĘ (*sororem*) – Taida wydaje się przekonana o związkach krwi pomiędzy Pamfilą i Chremesem, chociaż nie miała czasu, by rzecz dokładnie wyjaśnić podczas uczy (w. 621), a właściwe rozpoznanie dopiero nastąpi (w. 912). Chremes również wierzy, że Pamfila jest jego siostrą, na co wskazuje deklaracja wobec żołnierza (w. 805–806).

<sup>106</sup> POD DOBRĄ OPIEKĄ, ODPOWIEDNIA DLA TWOJEJ I JEJ POZYCJI (*educta ita, uti teque illaque dignumst*) – to przykład patetycznej czy nawet tragicznej ironii, Pamfila bowiem została zgwałcona właśnie pod opieką hetery Taidy.

<sup>107</sup> NIE ŻĄDAM W ZAMIAN ŻADNEJ NAGRODY (*neque repeto pro illa quicquam abs te preti*) – Taida nie jest szczerą, bo w rzeczywistości liczy na opiekę ze strony rodziny Chremesa (w. 147–149).

Do Pytii

Pytio, przynieś z domu skrzyneczkę z pamiątkami.<sup>108</sup>

CHREMES

*spoglądając w kierunku forum*

Taido, czy ty go widzisz?...

PYTIA

*do Taidy*

A gdzie ona jest?

TAIDA

*do Pytii*

W skrzyni. Okropnie się guzdrzesz.

*Pytia wchodzi do domu Taidy.*

CHREMES

*ciągle patrząc w stronę forum*

... jaką bandę wlecze tu ze sobą? Oj! [755]

TAIDA

Mój drogi, czy jesteś strachliwy?

CHREMES

Skądże! Ja? Strachliwy? Nie ma na ziemi człowieka, który mniej by się bał ode mnie.

TAIDA

Tego nam trzeba.

CHREMES

Ach, boję się tylko, za kogo ty mnie masz.

<sup>108</sup> SKRZYNECZKĘ Z PAMIĄTKAMI (*cistellam... cum monumentis*) – por. *Za karę*, przyp. 73.

TAIDA

Nieważne. Pomyśl: ten, z którym masz do czynienia, to cudzoziemiec<sup>109</sup> – mniej znaczy od ciebie, mniej jest znany i mniej ma przyjaciół. [760]

CHREMES

Wiem. Ale to głupota dopuszczać do czegoś, czego można uniknąć. Wolę, byśmy się zabezpieczyli, niż potem musieli mścić się za doznane krzywdy.

Wejdz do domu i zamknij drzwi od środka, a ja tymczasem pobiegę na forum. Chcę, żeby przy tej awanturze byli obecni jacyś ludzie, którzy nam pomogą.<sup>110</sup>

TAIDA

Zostań!

CHREMES

Tak będzie lepiej.

TAIDA

Daj spokój!

CHREMES

Zaraz wracam.

TAIDA

Ależ Chremesie, nikt nie jest nam potrzebny. [765] Powiedz mu tylko, że dziewczyna jest twoją siostrą, że zaginęła jako dziecko, ale teraz ją rozpoznałeś. Przedstaw mu dowody.

PYTIA

wychodząc z domu i podając Taidzie skrzyneczkę

Oto one.

TAIDA

do Chremesa, przekazując mu skrzyneczkę

Weź je. Jeśli użyje siły, oddasz go pod sąd. Zrozumiałeś?

<sup>109</sup> CUDZOZIEMIEC (*peregrinus*) – żołnierz jest Grekiem, ale nie Ateńczykiem, a zatem nie ma praw obywatelskich ani też znajomości w mieście. Na tę słabą stronę Trazona zwraca uwagę właśnie Taida, która znajduje się w podobnej sytuacji.

<sup>110</sup> LUDZIE, KTÓRZY NAM POMOGĄ (*advocatos*) – zob. wyżej, przyp. 47.

CHREMES

Doskonale.

TAIDA

Mów śmiało i do rzeczy.

CHREMES

Dobrze.

TAIDA

Odrzuć płaszcz do tyłu.

*Do siebie*

Już po mnie. Człowiek, którego proszę o obronę, sam potrzebuje protektora.<sup>111</sup> [770]

## Scena 7

GNATP                      SANGA                      THRASO                      DONAK                      SYMALION                      SYRISKUS                      EPIKLES                      CHREMES  
PARASIT                      ALLES                      LUBAK                      MEREK                      ADULFSCENS



Taida i Chremes przyglądają się, jak od strony forum nadciąga żołnierz Trazon wraz z nieodłącznym pasożytem Gnatem, niewolnikami: Symalionem, Donaksem i Syriskusem, a także kucharzem Sangaszem i jego bandą pomocników.

<sup>111</sup> ODRZUĆ PŁASZCZ DO TYŁU (*atolle pallium*) – zabieg ten oznacza przygotowanie się do bitwy, tak by okrycie nie krępowało rąk. Wspomniane tutaj *pallium* to typowy grecki płaszcz, nie dłuższy niż do kolan. Stanowił charakterystyczny kostium w palliacie, od niego zresztą wywodzi się nazwa tej odmiany komedii. ■ SAM POTRZEBUJE PROTEKTORA (*ipsist opus patrono*) – jest w tym przewrotna ironia, bo to przecież Taida chciała znaleźć patrona w osobie Chremesa. Niewątpliwie hetera jest silniejszą osobowością niż jej rozmówca. Por. także wyżej, przyp. 23.

TRAZON

*do Gnatona*

Mam, Gnatonie, spokojnie patrzeć, jak wyrządza mi się tak wielką zniewagę?! Prędzej skonom!

*Do niewolników*

Symalionie, Donaksie, Syriskusie, chodźcie ze mną. Najpierw zdobędę dom.<sup>112</sup>

GNATON

Słusznie.

TRAZON

Porwę dziewczynę.

GNATON

Doskonale.

TRAZON

Wygrzmocę Taidę.

GNATON

Wybornie.

TRAZON

*do niewolników*

Doraksie, ty z kijem w środkowym szyku, ty, Symalionie, na lewym skrzydle, a ty, Syriskusie – na prawym. [775]

<sup>112</sup> Owych niewolników można prawdopodobnie zaliczyć do typu określanego jako *lorarii*; por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 110. Już samo imię tych sług często bywa znaczące: *Simalio* – ‘O płaskim nosie’; *Donax* – ‘Trzcina’; *Syriscus* – ‘Syrjczyk, niewolnik z Syrii’ (imię typowe dla niewolnika, bo etniczne – wskazujące na miejsce pochodzenia). ■ ZDOBĘDĘ DOM (*aedis expugnabo*) – niewątpliwie scena zdobywania domu hetery nie pochodzi z Menandrowego *Eunucha*, ale z jego *Pochlebcy* (podobnie jak trzy wcześniejsze z udziałem żołnierza: w. 232nn., 391nn., 454nn). Wyraźnie też widać, że „działania militarne” (w. 771–787 oraz 814–816) rozdzielone są sceną pertraktacji, która zapewne miała swój odpowiednik w *Eunuchu* Menandra. Konsekwencją zastosowanej tu kontaminacji jest obecność na scenie aż pięciu osób mówiących. Taida, Chremes i Trazon to główni bohaterowie, ale Chremes pochodzi z *Eunucha*, a Trazon z *Pochlebcy*. Wydaje się, że to Terencjusz pozwolił dodatkowo na zabranie głosu Sangaszowi i Gnatonowi, by w ten sposób wzbogacić

*Do Gnatona*

Dawaj resztę. Gdzie jest centurion Sangasz i jego oddział złodziei?<sup>113</sup>

SANGASZ

Wedle rozkazu!

TRAZON

Co, leniu? Zamierzasz walczyć ścierką, że ją wzięłeś ze sobą?

SANGASZ

Ja? Znam odwagę imperatora i siłę jego żołnierzy: bez krwi tu się nie obejdzie. Jak więc osuszałbym rany?

TRAZON

A gdzie reszta?

GNATON

Jaka, do licha, „reszta”? Raptem jeden Sannion został, by pilnować domu. [780]

TRAZON

Ustaw ich w szyku. Ja stanę za nimi i stamtąd dam wszystkim sygnał do natarcia.

GNATON

*na stronie*

To dopiero mądrość: ich wystawił na pierwszą linię, a sam schował się w bezpiecznym miejscu.

i ożywić akcję. Sangasz odzywa się tylko kilka razy (w. 776, 778–779, 816), a Gnaton jedynie wspiera słowa Trazona swoim komentarzem, składającym się głównie z inwektyw. Tak więc włączenie się tych postaci do rozmowy nie zakłóca prowadzonego dialogu, a z kolei usunięcie ich – nie zaburzyłoby akcji.

<sup>113</sup> CENTURION SANGASZ I JEGO ODDZIAŁ ZŁODZIEI (*centuriost Sanga et manipulus furum*) – wers 816 sugeruje, że być może Sangasz jest w domu żołnierza kucharzem (stąd też w wersie 777 owa ‘ścierka’ – *peniculus*, która oznacza także gąbkę, miotkę lub ogólnie coś do sprzątnia po posiłku), a zatem prowadzona przez niego banda to pomocnicy kuchenni. Trazon, jak przystało na żołnierza, chce widzieć w Sangaszu centuriona, a w kuchcikach – jednostkę wojskową (*manipul*). Ponieważ jednak w komedii kucharze powszechnie cieszą się reputacją złodziei, więc i żołnierz nazywa ich „oddziałem złodziei”. Terminy *centurio* i *manipulus* odnoszą się do realiów rzymskich.

TRAZON

Już Pyrrus<sup>114</sup> stosował taką taktykę.

CHREMES

*do Taidy na stronie*

Widzisz, co on robi? Bez wątpienia to była dobra rada, by się zamknąć w domu.

TAIDA

*do Chremesa na stronie*

Może on wydaje ci się mężczyzną, ale to pajac. Nie bój się go. [785]

TRAZON

*do Gnatona, wskazując swoich żołnierzy*

Jak ci się podoba?

GNATON

Ach, żebyś tak miał procę. Mógłbyś ich pozabijać z ukrycia i na odległość. Dopiero by uciekali!

TRAZON

Widzę nawet samą Taidę.

GNATON

No to kiedy ruszamy do ataku?

TRAZON

Poczekaj. Mądry człowiek powinien najpierw wszystkiego spróbować, zanim chwyci za broń. Skąd wiesz, może zrobi, co jej każę, bez użycia siły.

<sup>114</sup> PYRRUS (*Pyrrhus*) – uwaga o królu Epiru (319–272 p.n.e.) pochodzi prawdopodobnie od Terencjusza. Wprawdzie Pyrrus objął władzę już za życia Menandra, ale wojna z Demetriuszem I Poliorketesem zaczęła się w roku śmierci greckiego komediopisarza (ok. 291 p.n.e.). Władca Epiru był znaną postacią w Rzymie przede wszystkim z powodu prowadzonych z nim wojen. Uchodził za mistrza taktyki i strategii, ale historia nie potwierdza, iż stosował fortele opisywane przez Trazona. Zob. też wyżej, przyp. 60.

GNATON

Na bogów! [790] Co to znaczy mądrość! Nie zdarzyło się jeszcze, bym choć zbliżył się do ciebie i nie był potem mądrzejszy.

TRAZON

*podchodząc do Taidy*

Taido, odpowiedz mi najpierw: czy kiedy dawałem ci tę dziewczynę, nie mówiłaś, że będę cię miał przez te kilka dni tylko dla siebie?

TAIDA

I co z tego?

TRAZON

Jeszcze pytasz? Na moich oczach sprowadziłaś sobie

*wskazując Chremesa*

kochanka.

TAIDA

A co ty masz do niego?

TRAZON

Potem skrycie razem z nim się wymknęłaś. [795]

TAIDA

Tak mi się podobało.

TRAZON

Więc oddaj Pamfilę, chyba że mam ją wydrzeć siłą.

CHREMES

*do Trazona*

Oddać ją? Tobie? Żebyś ją tknął? Ty...

GNATON

*do Chremesa*

Oj, uważaj, co robisz. Trzymaj język za zębami.

TRAZON

*do Chremesa*

O co ci chodzi? Żebyś nie tknął swojej własnej niewolnicy?

CHREMES

Twojej niewolnicy, obwiesiu?!<sup>115</sup>

GNATON

*do Chremesa*

Uważaj! Nie wiesz, komu grozisz.

CHREMES

*do Gnatona*

Pójdiesz sobie stąd?!

*Do Trazona*Wiesz, co cię tutaj czeka? Jeśli chciałbyś wszcząć dzisiaj jakąś awanturę, [800] to już ja się postaram, byś dobrze zapamiętał mnie, ten dzień oraz miejsce.<sup>116</sup>

GNATON

*do Chremesa*

Żal mi cię – zrobięś sobie wroga z takiego człowieka.

CHREMES

Łeb ci utnę, jeśli nie odejdziesz.

GNATON

Co ty powiesz, psie? Naprawdę?

TRAZON

*do Chremesa*

Kim ty jesteś? O co ci chodzi? Co masz wspólnego z tą dziewczyną?

<sup>115</sup> OBWIESIU (*furcifer*) – por. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 81.<sup>116</sup> JUŻ JA SIĘ POSTARAM, BYŚ DOBRZE ZAPAMIĘTAŁ MNIE, TEN DZIEŃ ORAZ MIEJSCE (*faciam, ut huius loci dieique meique semper memineris*) – to prawie dosłowny cytat z Plauta (*Capt.* 800): *faciam, ut huius diei locique meique semper meminerit* – „już na zawsze dobrze zapamięta mnie, ten dzień oraz miejsce”.

CHREMES

Zaraz się dowiesz. Przede wszystkim oświadczam, że jest wolno urodzona. [805]

TRAZON

He?

CHREMES

A jej rodzice byli Ateńczykami.

TRAZON

Och!

CHREMES

To moja siostra.

TRAZON

Stul tę bezczelną gębę!

CHREMES

Ostrzegam cię, żołnierzu, żebyś nie ważył się użyć wobec niej siły.

*Do Taidy*Idę teraz po piastunkę Sofronę.<sup>117</sup> Przyprowadzę ją tutaj i okażę te znaki.

TRAZON

*do Chremesa*

Nie wolno mi tknąć mojej własnej niewolnicy? Zabronisz mi?

CHREMES

Zabronię. Przecież powiedziałem.

GNATON

*do Trazona*

Słyszysz? On dopuszcza się kradzieży.

<sup>117</sup> PIASTUNKĘ SOFRONĘ (*Sophonam nutricem*) – to typowe imię piastunki („Roztropna”); u Terencjusza pojawia się jeszcze tylko raz (*Phorm.*), ale było dość popularne u Menandra.

CHREMES

*do Trazona*

Jeszcze ci mało?

*Odchodzi po Sofronę.*

GNATON

*do Taidy*

Ty też tak myślisz?

TAIDA

Poszukaj kogoś innego, może ci odpowie. [810]

*Wchodzi do domu.*

TRAZON

*do Gnatona*

I co teraz?

GNATON

A gdybyśmy tak się wycofali? Jeszcze sama przyjdzie do ciebie i będzie cię błagać na kolanach.

TRAZON

Myślisz?

GNATON

Nie myślę, ja to wiem! Znam kobiety: kiedy ty chcesz, one nie chcą, kiedy znów ty nie chcesz, im wtedy bardzo zależy.

TRAZON

Racja.

GNATON

Mogę już odesłać wojsko?

TRAZON

Kiedy tylko zechcesz.

GNATON

*do Sangasza*Sangaszu, tak jak się należy odważnym żołnierzom – pora pomyśleć o ogniu, o domu...<sup>118</sup> [815]

SANGASZ

Ja już od dawna myślami jestem przy patelniach.

GNATON

Nieźle!

TRAZON

Chodźcie za mną!

*Trazon, Gnaton, Sangasz i cała reszta ruszają w kierunku forum.*

<sup>118</sup> PORA POMYŚLEĆ O OGNIU, O DOMU... (*domi focique fac vicissim ut meminervis*) – Gnaton używa tutaj przenośni, parodiując przy okazji mowy wygłaszane przez wodzów do żołnierzy. Sangasz jednak rozumie to dosłownie.

## AKT V

## Scena I

68



*Taida wybiega ze swego domu, za nią podąża Pytia.*

TAIDA  
Ty idiotko, przestaniesz wreszcie mówić od rzeczy? „Wiem... Nie wiem... Zniknął... Tylko słyszałam... Nie było mnie przy tym...”. Powiesz mi wreszcie, co się stało? Dziewczyna w podartej sukni leje łzy [820] i nie chce nic powiedzieć, a po eunuchu ani śladu. Dlaczego? Co się stało? Czemu milczysz?

PYTIA  
Co mam ci powiedzieć? Mówią... że to nie był eunuch.

TAIDA  
A kto?

PYTIA  
No, ten Chereasz.

TAIDA  
Jaki Chereasz?

PYTIA  
Ten efeb, młodszy brat Fedriasza.

TAIDA  
Co ty mówisz, głupia?

PYTIA  
Nie ma wątpliwości. [825]

TAIDA  
A co on u nas robił? Po co tu przyszedł?

PYTIA  
Nie wiem, musiał chyba zakochać się w Pamfili.

TAIDA  
Och, to straszne! O, ja nieszczęśliwa! Jeśli mówisz prawdę, to już po mnie! Więc dlatego dziewczyna płacze?

PYTIA  
Tak sędzę.

TAIDA  
Co ty mówisz, kłamczucho? Czy wychodząc, nie ostrzegałam cię? [830]

PYTIA  
A co miałam robić? Tak jak kazałaś, dziewczyna była tylko pod jego opieką.

TAIDA  
Ty idiotko, jak mogłaś owieczkę powierzyć wilkowi.<sup>119</sup> Wstyd mi, że tak się dałam podejść. Co z niego za człowiek?

PYTIA  
*dostrzegając Chereasz*  
Moja pani, cicho, cicho – błagam cię. Jesteśmy uratowane: mamy go!

<sup>119</sup> JAK MOGŁAŚ OWIECZKĘ POWIERZYĆ WILKOWI (*ovem lupo commisti*) – wilk jako metafora pojawia się u Terencjusza jeszcze dwukrotnie, zawsze w przysłowiu (*Phorm.* 506; *Adelph.* 537).

TAIDA  
Gdzie jest?

PYTIA  
Spójrz w lewo.<sup>120</sup> [835] Widzisz?

TAIDA  
Widzę.

PYTIA  
Każ go natychmiast związać.

TAIDA  
Idiotko, a co z nim zrobimy?<sup>121</sup>

PYTIA  
Co z nim zrobimy? Jeszcze pytasz? Kochana, popatrz tylko!  
Czyż już na pierwszy rzut oka nie widać, jaka to bezczelna  
gęba?! Co, nie? Za to jaka pewnośc siebie!<sup>122</sup>

<sup>120</sup> W LEWO (*ad sinistram*) – ponownie należy zadać pytanie, czy w lewo od strony aktora (jak zwykle się przyjmuje), czy od strony widza (jak mogłaby sugerować scena z innej komedii; por. *Andr.* 735 oraz przyp. 94). Każda z opcji jest możliwa i nie zależy od tego, jak rozstrzygniemy problem zejścia Chereasa ze sceny pod koniec III Aktu (zob. wyżej, w. 611 oraz przyp. 88). Jeśli uznamy, że Chereasz udał się do portu (w. 614), to jego kolejne pojawienie się w tej scenie może nastąpić jedynie z tego kierunku, czyli od lewej ze strony widza. Niewykluczone jednak, że Chereasz nadszedł od strony forum, czyli lewej, patrząc oczyma aktora. Nie ma w tym sprzeczności, gdyż Chereasz sam mówi (w. 845–847), że opuściwszy dom Antifona, uciekał, skręcając z jednej uliczki w drugą (por. niżej, przyp. 123). Tak więc, wykorzystując boczne drogi, mógł pojawić się z innej strony, niż widzą go oczekiwali. W tej sytuacji trzeba by przyjąć, że Terencjusz gra konwencją wymagającą, aby postać weszła na scenę tym wejściem, którym z niej zeszła.

<sup>121</sup> A CO Z NIM ZROBIMY? (*quid illo faciemus*) – Taida wie, że jako cudzoziemka ma niewielkie szanse wobec ateńskiego obywatela. Sprawę z tego zdaje sobie także sam Chereasz (w. 849). Różnicę, jaka istnieje pomiędzy heterą a obywatelem, wyraźnie podkreśla zdanie Taidy o tym, co komu uchodzi (w. 865–866).

<sup>122</sup> CZYŻ JUŻ NA PIERWSZY RZUT OKA NIE WIDĄĆ, JAKA TO BEZCZELNA GĘBA?! CO, NIE? ZA TO JAKA PEWNOŚĆ SIEBIE! (*vide... si non, quom auspicias, os impudens videtur! non est? tum quae eius confidentias!*) – scena ta musi być zabawna. Oto Pytia stara się przekonać Taidę, że już sam wygląd Chereasa upoważnia do tego, by go aresztować, a tymczasem wystraszony młodzieniec (w. 847–849) czuje, jak grunt pali mu się pod nogami, ponieważ ciągle jeszcze nie może pozbyć się kostiumu eunucha.

## Scena 2



Taida i Pytia widzą Chereasa nadchodzącego w kostiumie eunucha.

CHEREASZ  
do siebie

U Antifona i ojciec, i matka w domu. Jakby akurat musieli! [840]  
Nie mogłem tam wejść tak, żeby mnie nie zauważyli. Stałem więc przed drzwiami, aż tu nagle z przeciwna nadchodzi mój znajomy. Kiedy go dostrzegłem, od razu wzięłem nogi za pas i szybko w jakąś pustą uliczkę,<sup>123</sup> [845] potem w następną i jeszcze następną. Tak to, biedny, cały czas uciekam, aby mnie ktoś nie rozpoznał.

Spoglądając w kierunku domu Taidy

Czyżbym widział Taidę? Tak, to ona. Nie jestem pewien, jak postąpić. A co mi tam? Co ona może mi zrobić?

TAIDA  
do Pytii  
Podejdźmy.

<sup>123</sup> ULICZKĘ (*angiportum*) – to boczna dróżka, biegnąca gdzieś na tyłach budynków. Służyła bohaterom komedii do uzasadnienia, dlaczego opuścili scenę jednym wyjściem, a pojawili się ponownie innym. *Angiportum* nie było widoczne dla widza, ale on wiedział, że istnieje w makrokosmosie teatru; por. Terencjusz (*Adelph.* 576, 578; *Phorm.* 891).

*Do Chereasza-Dorusa*

Witaj, Dorusie, mój dobry człowieku! Przyznaj się – [850] uciekłeś.

CHEREASZ

Tak, pani, uciekłem.

TAIDA

I jesteś z siebie zadowolony?

CHEREASZ

Nie.

TAIDA

Myślisz, łajdaku, że ci się upieczesz?

CHEREASZ

Odpuść mi ten jeden jedyny raz. Jeśli kiedykolwiek jeszcze zrobię coś złego, możesz mnie zabić.<sup>124</sup>

TAIDA

Bałeś się, że będę surową panią?

CHEREASZ

Nie.

TAIDA

Więc co?

CHEREASZ

*wskazując Pytię*

Jej się bałem, żeby mnie nie oskarżyła przed tobą. [855]

TAIDA

A co zrobisz?

CHEREASZ

Prawie nic.

<sup>124</sup> ODPUŚĆ MI TEN JEDEN JEDYNY RAZ. JEŚLI KIEDYKOLWIEK JESZCZE ZROBIĘ COŚ ZŁEGO, MOŻESZ MNIE ZABIĆ (*unam hanc noxiam amitte: si aliam admisero umquam, occidito*) – to typowa prośba winnego niewolnika; zob. Terencjusz (*Phorm.* 141–142); por. także Herondas (5,27–28).

PYTIA

Ejże, „prawie nic”, łajdaku? Wydaje ci się, że zgwałcić dziewczynę, wolno urodzoną Atenkę, to „prawie nic”?

CHEREASZ

Myślałem, że tak jak ja była niewolnicą.<sup>125</sup>

PYTIA

Tak jak ty niewolnicą!!! Ledwie się powstrzymuję, żeby ci kłaków nie powyrywać, potworze!

*Do Taidy*

I jeszcze tu przychodzi, żeby sobie z nas żartować. [860]

TAIDA

*do Pytii*

Odejdź stąd, wariatko!

PYTIA

*do Taidy*

Jak to? Myślę, że temu obwiesiowi należy się, by tak właśnie z nim postąpić. Zwłaszcza kiedy przyznaje, że jest twoim niewolnikiem.

<sup>125</sup> MYŚLAŁEM, ŻE TAK JAK JA BYŁA NIEWOLNICĄ (*conservam esse credidi*) – Chereasz pierwszy raz słyszy, że Pamfila jest wolno urodzoną córką obywatela, co zasadniczo zmienia kategorię czynu, gdyż nie sam gwałt był naganny, ale fakt, że występki popełniono wobec kobiety cieszącej się wysoką pozycją społeczną. Gdyby młodzieniec dopuścił się tego aktu wobec niewolnicy, rzecz uznana zostałaby za przejaw ludzkiej słabości (winę przypisywano okolicznościom: noc, wino, miłość i młodość; por. Terencjusz, *Adelph.* 470). Chereasz jednak nie znał prawdziwej tożsamości ofiary i to stanowi okoliczność łagodzącą. Co więcej, gdy odkrywa, kim jest Pamfila, nie ma już mowy o poprzednich planach niezobowiązującej znajomości (w. 613–614). Natychmiast decyduje się na małżeństwo i nie ukrywa temperatury swoich uczuć (w. 888). Charakterystyczna jest przemiana Chereasza w tej scenie: początkowo próbuje grać dalej rolę eunucha (w. 850–863), ale po ujawnieniu tożsamości dziewczyny i swojej własnej natychmiast zabiega o sympatię Taidy i chce wszystko załagodzić (w. 872–888). Warto dodać, że dla Greków uwiedzenie było czynnem dużo gorszym od stosunku seksualnego wymuszonego siłą. Gwałt bowiem uważano za chwilową słabość (w przypadku Chereasza wielokrotnie podkreśla się przypadkowość postępku), która prowadzi do zawładnięcia ciałem, podczas gdy uwiedzenie traktowano jako długofalowe, z premedytacją zaplanowane działanie, zmierzające do opanowania duszy kobiety i złamania jej czystości. Z punktu widzenia ofiary, a raczej tych, którzy ją oceniali, lepiej, gdy uległa przemocy niż sile perswazji.

TAIDA

*do Pytii*

Mniejsza z tym.

*Do Chereasz*

Postąpiłeś niegodnie, Chereasz. Bo jeśli nawet uchodzi znieważać mnie, heterę, [865] to jednak tobie nie uchodzi postępować w ten sposób.

Na Polluksa, zupełnie nie wiem, co teraz z dziewczyną zrobić. Pomieszales mi wszystkie plany. W tej sytuacji nie mogę – tak jak chciałam i tak jak należało – wprowadzić jej na powrót do rodziny, [870] by przez to pozyskać dla siebie ich wdzięczność. Och, Chereasz!

CHEREASZ

Ale wierzę, Taído, że za to między nami już od teraz zapanuje przyjaźń na zawsze. Często tego rodzaju przypadek albo fatalny początek prowadzi do wielkiej zażyłości. A co, jeśli jakiś bóg<sup>126</sup> tak chciał? [875]

TAIDA

Na Polluksa, naprawdę ja także staram się spojrzeć na to od tej strony.

CHEREASZ

O to właśnie cię proszę. Jedno musisz wiedzieć: nie zrobiłem tego, by cię zniewążyć, ale z miłości.

TAIDA

Wiem, na Polluksa! I dlatego tym łatwiej ci wybaczam. Nie jestem pozbawiona ludzkich uczuć, Chereasz, [880] ani tak niedoświadczona, bym nie znała potęgi miłości.

CHEREASZ

Och, Taído, klę się na bogów, że ciebie też kocham.

<sup>126</sup> JAKIŚ BÓG (*quispiam deus*) – Donat podaje, że Chereasz ma na myśli Amora, ale być może chodzi także o Fortunę lub Jowisza (por. w. 1046, 1048). Pod koniec sztuki okazuje się, że wiara młodzieńca w boską opiekę nie była bezpodstawna; wersy 1032–1033 są echem i dopełnieniem tej wypowiedzi.

PYTIA

*do Taidy*

Na Polluksa, widzę, że ty także powinnaś mieć się przed nim na baczności!

CHEREASZ

Nie śmiałbym.

PYTIA

*do Chereasz*

Ja ci tam nie wierzę.

TAIDA

*do Pytii*

Prześtań już.

CHEREASZ

*do Taidy*

Teraz ja cię proszę, byś pomogła mi w tej sprawie. [885] Z ufnością powierzam siebie twojej opiece i obronie. Proszę cię, Taído, bądź moim protektorem.<sup>127</sup> Niechaj zginę, jeśli nie poślubię tej dziewczyny.

TAIDA

*do Chereasz*

A jeśli ojciec...<sup>128</sup>

<sup>127</sup> POWIERZAM SIEBIE TWOJEJ OPIECE I OBRONIE. PROSZĘ CIĘ... BĄDŹ MOIM PROTEKTOREM (*ego me tuae commendo et committo fide; te mihi patronam capio*) – typowe zachowanie niezaradnego młodzieńca, który oddaje się komuś w opiekę, zwykle jednak sprytnemu niewolnikowi (Terencjusz, *Heaut.* 351), którego także nazywa patronem-protektorem (Plaut, *Asin.* 652, 688; *Rud.* 1266), a nie jak tutaj – heterze. Dodatkowy efekt komiczny osiąga poeta dzięki temu, że obecna wypowiedź jest echem wcześniejszej uwagi o konieczności znalezienia protektora dla Chremesa (w. 770). Jest też sporo ironii w fakcie, że wolno urodzeni mężczyźni, cieszący się pełnią praw obywatelskich, szukają opieki u hetery-cudzoziemki, która sama usiłuje znaleźć w nich protektora.

<sup>128</sup> OJCIEC (*pater*) – do zawarcia małżeństwa potrzebna była zgoda ojca (zarówno w palliacie, jak i w realnym życiu), który zwykle sprzeciwiał się jedynie związkom z cudzoziemkami lub z dziewczynami bez posagu. W sytuacji, gdy Pamfila okazała się wolno urodzoną córką ateńskiego obywatela, ojciec nie powinien stawiać przeszkód.

CHEREASZ

Co ojciec? Och, zgodzi się, jestem pewien – niech ją tylko uznają za wolno urodzoną Atenkę.

TAIDA

Jeśli zechcesz chwilkę poczekać, [890] jej brat zaraz tu się zjawi. Poszedł tylko po piastunkę, która wychowała ją od małego. Chereasz, masz okazję być świadkiem przy rozpoznaniu.

CHEREASZ

W takim razie zostaję.

TAIDA

Tymczasem, póki go nie ma, może lepiej poczekajmy w domu, a nie tu, przed drzwiami? [895]

CHEREASZ

Chętnie.

PYTIA

*do Taidy*

Proszę cię, co ty chcesz zrobić?

TAIDA

*do Pytii*

O co ci chodzi?

PYTIA

Jeszcze pytasz? Po tym wszystkim, chcesz go przyjmować we własnym domu?!

TAIDA

Czemu nie?

PYTIA

Uwierz moim zapewnieniom: on nam zgotuje jakąś nową awanturę.

TAIDA

Oj, proszę cię, ani słowa więcej.

PYTIA

Zdaje się, że za mało jeszcze doświadczyłaś jego zuchwalstwa. [900]

CHEREASZ

*do Pytii*

Nic już nie zrobię.

PYTIA

*do Chereasza*

Ja ci nie wierzę. Chyba że niczego więcej nie każą ci pilnować.

CHEREASZ

Dobrze, a zatem pilnuj mnie osobiście.

PYTIA

Nie odważyłabym się ani tobie powierzyć czegokolwiek do pilnowania, ani sama cię pilnować. Fora stąd! [905]

TAIDA

Dobrze się składa, oto nadchodzi brat Pamfilii.

CHEREASZ

*do Taidy*

Na Herkulesa, już po mnie! Błagam, Taído, wejdźmy do środka! Nie chcę, żeby widział mnie w tym stroju na ulicy!

TAIDA

Dlaczego? Czyżbyś się wstydził?

CHEREASZ

W rzeczy samej.

PYTIA

*do Chereasza*

W rzeczy samej? Prawdziwa z ciebie dziewica.

TAIDA

*do Chereasza*

Wejdź pierwszy, ja pójdę za tobą.

Do Pytii

Ty poczekaj na Chremesa i wprowadź go do środka.

Taida i Chereasz wchodzą do domu.

### Scena 3



Pytia czeka na Chremesa, który prowadzi Sofronę.

PYTIAS

do siebie

Co by tu wymyślić, [910] bym mogła się odwdziżyć łotrowi za podestanie nam tego chłopca?

CHREMES

do Sofrony

Szybciej, wyciągaj te nogi!

SOPHRONA

Wyciągam.

CHREMES

Wygląda, jakbyś już wyciągnęła.<sup>129</sup>

PYTIAS

do Chremesa

Pokazałeś piastunce pamiątki?

CHREMES

Wszystkie.

PYTIAS

I co ona na to, kochaniutki? Rozpoznała je?

CHREMES

Bez wahania. [915]

PYTIAS

Na Polluksa, to znakomita wiadomość, bo ja dobrze życzę tej dziewczynie. Wejdźcie do środka, pani już dawno na was czeka.

*Chremes i Sofrona wchodzą do domu.*

Widzę, że oto nadchodzi ten dobry człowiek, Parmenon. Patrzcie tylko, jak beztrudnie sobie kroczy. Że też bogowie na to pozwalają! Myślę, że już wiem, jaką torturę mu zadać. Wejdę do środka,<sup>130</sup> żeby mieć pewność w sprawie rozpoznania. Potem wyjdę i nastraszę tego łajdaka.

<sup>129</sup> Ch. WYCIĄGAJ TE NOGI! S. WYCIĄGAM. Ch. WYGLĄDA, JAKBYŚ JUŻ WYCIĄGNĘŁA (Ch. *move vero ocus...* Sa. *moveo*. Ch. *video, sed nil promovet*) – dosł. „Ruszaj się szybciej. Ruszam się. Widzę, ale w ogóle się nie przesuwasz”.

<sup>130</sup> WEJDŹ DO ŚRODKA (*ibo intro*) – scena pozostaje więc pusta, ale tylko przez chwilę, bo już zostało zapowiedziane wejście Parmenona. Nie wydaje się, by w greckim oryginale umieszczony był w tym miejscu występ chóru. Warto zwrócić uwagę, że w pozostałych przypadkach, gdy scena pozostawała pusta (w. 206, 390, 614, 816), widzowie nie otrzymywali informacji o pojawieniu się następnej postaci, zatem mamy tu raczej do czynienia z kontynuacją, a nie przerwą w akcji. Potwierdza to także zapowiedź ponownego wyjścia Pytii na scenę, będąca zarazem wyraźną wskazówką, że niewolnica pojawi się niepostrzeżenie już podczas monologu Parmenona. Upewnia w tym fakt, że jej wejście nie zostało przez niewolnika skomentowane, co jest rzadkością w konwencji palliaty.

## Scena 4

71



*Nadchodzi Parmenon, a Pytia znika na chwilę w domu.*

PARMENON  
*do siebie*

Wróciłem, żeby zobaczyć, jak sobie radzi Chereasz. Bo jeśli sprytnie rzecz rozegrał... O, bogowie! Jakże wtedy wielka i prawdziwa chwała spadnie na Parmenona! [925]

Już nawet pomijam to, że ułatwiłem mu miłość tak trudną i tak kosztowną, bo dziewczynę, którą kocha, dostał od zachłannej hetery bez zmartwień, kłopotów i wydatków. Najważniejsze – i za to, jak sądzę, należy mi się prawdziwa nagroda! [930] – że znalazłem sposób, by chłopiec mógł poznać charakter i obyczaje heter na tyle wcześniej, by poznawszy je, znieawidzić na zawsze.

Bo kiedy pokazują się poza domem, to wydaje się, że nie ma nic bardziej wytwornego, bardziej wyszukanego, bardziej eleganckiego. [935] A uczując w towarzystwie amanta, skubią jedzenie paluszkami.

Ale trzeba widzieć ich niechlujstwo, prostactwo, nędzę; jakie są obrzydliwe, kiedy siedzą same w domu; jak skapią na jedzeniu i dlatego żrą spleśniały chleb maczany we wczorajszej zupie.

Poznać to wszystko – oto jest ratunek dla młodych chłopców. [940]

PYTIA

*na progu domu, cichutko do siebie*

Na Polluksa, już ja ci, lotrze, odptacę za te czyny i słowa! Nie będziesz kpić z nas bezkarnie!



72

<sup>131</sup>Pytia udaje, że nie dostrzega Parmenona.

PYTIA

*do siebie, tym razem głośno*

Na bogów! Co za straszna zbrodnia! O nieszczęsny chłopcze! O występny Parmenonie, któryś go tu wprowadził!

PARMENON

*do siebie*

Co?!

<sup>131</sup> Niektóre manuskrypty zaznaczają w tym miejscu początek nowej sceny, co jest trudne do uzasadnienia, ponieważ nie pojawia się nowa osoba, a zmianie ulega jedynie metrum (z senaru jambicznego na septenar trocheiczny). Być może zmiana relacji między postaciami na scenie (z podśluchiwaniami na dialog) zaowocowała nową miniaturą, a w konsekwencji nową sceną.

PYTIA

*do siebie, głośno*

Żał mi go. Dlatego uciekłam z domu, by nie patrzeć, jak mu wymierzają tę okropną karę, [945] która – jak mówią – ma być odstrasającym przykładem dla innych.

PARMENON

*do siebie*

Na Jowisza! Co to za awantura? Czyżby koniec ze mną? Pojdę do niej.

*Do Pytii*

Co się dzieje, Pytio? O czym ty mówisz? Kto ma być tym przykładem?

PYTIA

Jeszcze pytasz, bezwstydniku? Zgubiłeś tego chłopca, którego wprowadziłeś jako eunucha, żeby nas oszukać.

PARMENON

Jak to? Co się stało? Powiedz mi! [950]

PYTIA

Powiem, powiem. Czy wiesz, że ta dziewczyna, którą Taida dostała dziś w darze, jest wolno urodzoną córką ateńskiego obywatela? Czy wiesz, że jej brat to jedna z najlepszych rodzin?

PARMENON

Ja nic nie wiem.<sup>132</sup>

<sup>132</sup> JA NIC NIE WIEM (*nescio*) – wprowadzie Parmenon był świadkiem, jak Taida mówiła o pochodzeniu Pamfili (w. 110–113), ale chyba nie wierzył w te nowiny (zob. też wyżej, przyp. 53), toteż wydaje się szczerze zdziwiony i przerażony. Jego wcześniejsza lojalność wobec pana (w scenach z Gnatonem i Trazonem – w. 232nn. i 454nn.) każe przypuszczać, że nie zgodziłby się na pomysł przebrania Chereasza za eunucha, gdyby był świadomy zagrożenia. Zresztą przystał na prośbę chłopca z dużymi oporami (w. 380–390). O tym, że Parmenon jest obu młodzieńcom, Fedriaszowi i Chereaszowi, szczerze oddany, świadczy również decyzja szukania ratunku u Ojca, choć grozi to porządną chłostą (w. 968–969).

PYTIA

Właśnie rozpoznano w niej zaginione przed laty dziecko. A ten nieszczęśnik ją zgwałcił. Kiedy więc brat odkrył, co się stało, a z natury jest popędliwy...

PARMENON

Co zrobił?

PYTIA

Najpierw go związał w straszliwy sposób... [955]

PARMENON

Związał?!

PYTIA

... chociaż nawet sama Taida błagała,<sup>133</sup> żeby tego nie robił.

PARMENON

Co ty mówisz?

PYTIA

Teraz mu grozi, że postąpi z nim tak, jak zwykle traktuje się cudzołożników.<sup>134</sup> Nigdy tego nie widziałam i nie chcę widzieć.

<sup>133</sup> TAIDA BLAGAŁA (*orante... Thaide*) – Pytia ukazuje swoją panią w dobrym świetle, a jednocześnie podkreśla, że w tak poważnej sprawie nawet sama Taida nie może pomóc, tym bardziej więc niewolnik nie zaradzi sytuacji bez wyjścia (w. 964). Warto podkreślić odwrócenie konwencji: oto Pytia została tutaj ukazana jako sprytny niewolnik, pełen podstępnych pomysłów, gotów na udawanie i oszukanie innego niewolnika, który po serii niezasłużonych przechwałek (w. 925–940) okazuje się zastraszoną nieudacznikiem. Pytia nie tylko z ironią parodiuje słowa Parmenona (w. 961), ale jeszcze zachęca, by o wszystkim powiedział Ojcu (w. 970), co narazi go na tym większą śmieszność.

<sup>134</sup> JAK ZWYKLE TRAKTUJE SIĘ CUDZOŁOŻNIKÓW (*quod moechis solet*) – w palliacie była to kara kastracji; zob. Plaut (*Poen.* 862–863; *Mil.* 1394–1437), Horacy (*Sat.* 1,2,44–46). Arystofanes (*Nub.* 1083) wspomina, że za ten rodzaj przestępstwa groziło wsadzenie długiej rzepy w odbył, wyskubanie włosów łonowych i natarcie gorącym popiołem. W rzeczywistości prawo ateńskie pozwalało mężczyźnie, który sprawował opiekę nad wykorzystaną seksualnie kobietą (ojcu, mężowi, bratu, synowi), zabić złoçynicę, jeśli został złapany na gorącym uczynku. Terencjusz użył tutaj greckiego terminu *moechus* (μοιχός – *moichós*) 'cudzołożnik', który ogólnie określał człowieka dopuszczającego się przestępstwa, jakim był każdy kontakt seksualny z wolno urodzoną kobietą, niepozostającą w legalnym związku ze sprawcą. A zatem fakt, że Chereasz nie jest żonaty, a Pamfili zamężna, nie ma tutaj żadnego znaczenia. Młodzieniec wykorzystał dziewczynę, która nie była jego żoną, i z punktu widzenia prawa jest cudzołożnikiem.

PARMENON

Jak on śmie ważyć się na taki czyn!

PYTIA

Jak to „taki”?

PARMENON

A znasz coś gorszego? Czy widział kto kiedy, by w domu heter złapano kogoś na cudzołóstwie albo gwałcie? [960]

PYTIA

Ja nic nie wiem.

PARMENON

Zatem, żebyście już raz wiedziały, oświadczam wam i potwierdzam: ów chłopiec jest synem naszego pana.

PYTIA

Ojej, proszę cię, naprawdę?

PARMENON

Niech Taida nie pozwoli wyrządzić mu krzywdy.

*Do siebie*

Ale czemu ja sam tam nie pójde?

PYTIA

Uważaj, co robisz, bo nie tylko jemu nie pomożesz, ale jeszcze sobie zaszkodziś. Oni myślą, [965] że to, co się stało, zostało zaplanowane przez ciebie.

PARMENON

*do siebie*

Co ja teraz, biedny, mam zrobić? Od czego zacząć?

*Dostrzegając Ojca Fedriasza i Chereasza*Oho, widzę, że ojciec<sup>135</sup> powraca ze wsi. Mam mu powiedzieć czy nie? Na Herkulesa, powiem mu, chociaż wiem, że czeka mnie wielkie lanie. Ale tak trzeba, by ocalić chłopca.

<sup>135</sup> OJCIEC (*senem*) – dosł. „starzec”, który w palliacie zwykle gra rolę ojca. Donat podaje, że Terencjusz nie nadał tej postaci żadnego imienia (w greckim oryginale

PYTIA

To mądra decyzja. Wejdę do środka. A ty mu wyjaśnij wszystko po kolei, jak było. [970]

## Scena 5

LACHES  
SENEXPARMENON  
SERVUS

*Ojciec wraca ze wsi prosto  
na spotkanie z przerażonym Parmenonem.*

OJCIEC

*do siebie*

Jak to dobrze, że ta wieś jest tak blisko. Ani łono przyrody, ani miasto nigdy mnie nie znudzą. Bo kiedy jednego zacynam mieć dość, po prostu zmieniam miejsce pobytu.

*Dostrzegając Parmenona*

Czy to nie nasz Parmenon? Tak, to na pewno on!

*Do niewolnika*

Na kogo tak czatujesz pod drzwiami? [975]

starzec zwał się Simon). Część manuskryptów nazywa go jednak Demeaszem, a część Lachesem. Oba te imiona często pojawiają się w komediach Terencjusza i zawsze noszą je starcy.

PARMENON

Kto to? Ach, jakże się cieszę, panie, że powracasz w dobrym zdrowiu.<sup>136</sup>

OJCIEC

Na kogo tak czatujesz?

PARMENON

Już po mnie! Ze strachu język kołkiem staje mi w gębie.

OJCIEC

Hę? O co chodzi? Czemu tak się trzęsiesz? Wszystko w porządku? Powiedz mi!

PARMENON

Panie, chciałbym, żebyś najpierw przyjrzał się dokładnie całej tej sprawie. [980] Cokolwiek się stało, nie z mojej winy się stało.

OJCIEC

Cooo?!

PARMENON

Otóż to! Całkiem właściwe pytanie. Najpierw powinienem ci rzecz opowiedzieć. Otóż Fedriasz kupił pewnego eunucha, którego dał w prezencie.

OJCIEC

Komu?

PARMENON

Taidzie.

OJCIEC

Kupił? Na Herkulesa, za ile?!

<sup>136</sup> CIESZE SIĘ, PANIE, ŻE POWRACASZ W DOBRYM ZDROWIU (*salvom te advenire, ere, gaudeo*) – to konwencjonalna formuła, jaką niewolnik witał swego pana; zob. Terencjusz (*Phorm.* 286). W odpowiedzi powinien usłyszeć *credo* – „wierzę [że się cieszysz]”, ale Ojciec jest w tej scenie typowym *senex durus* ‘surowym starcem’, który trzyma wszystko żelazną ręką i nie ma czasu na kurtuazję. Dopiero pod koniec (w. 1048) okaże się jednak *senex lenis* ‘łagodnym starcem’.

PARMENON

Za dwadzieścia min.<sup>137</sup>

OJCIEC

To koniec!

PARMENON

Wtedy Chereasz zakochał się

wskazując dom Taidy

tutaj w pewnej muzykantce.<sup>138</sup> [985]

OJCIEC

Hę? Co? Jak to „zakochał się”? Więc on już wie, co to znaczy hetera? I przyszedł z Pireusu do miasta? Nieszczęścia chodzą parami!

PARMENON

Panie, nie patrz na mnie! To nie ja go do tego namówiłem.

OJCIEC

Przestań mówić o sobie. Już ja cię, obwiesiu, póki żyję... Ale najpierw powiedz mi wszystko, cokolwiek to miałoby być. [990]

PARMENON

Chereasza jako eunucha wprowadzono tutaj do Taidy.

OJCIEC

Jako eunucha?!

PARMENON

Tak! Ale potem one złapały go i związały jako gwałciciela.

<sup>137</sup> ZA DWADZIEŚCIA MIN (*viginti minis*) – wcześniej (w. 169) cena ta obejmowała także Murzynkę.

<sup>138</sup> W PEWNEJ MUZYKANTCE (*quandam fidicinam*) – Parmenon sugeruje, że dziewczyna jest heterą, i zapomina dodać, że to wolno urodzona Atenka. Zresztą przez cały czas stara się odsunąć podejrzenia od siebie i skierować je na hetery. Jeszcze przed wyjaśnieniem całej sprawy mówi: „nie z mojej winy” (w. 981), „nie ja go do tego namówiłem” (w. 988); a potem enigmatycznie: „Chereasza... wprowadzono” (w. 991) – a przecież sam brał w tym czynny udział; „one złapały go i związały” (w. 993) – podczas gdy Pytia twierdziła, że zrobił to brat owej wolno urodzonej dziewczyny; „patrz, jakie beczelne są te hetery” (w. 994).

OJCIEC

O nie! Umieram!

PARMENON

Patrz, jakie bezczelne są te hetery!

OJCIEC

*do siebie*Och, czy jest jeszcze jakieś nieszczęście albo strata, o której mi nie powiedziałaś?<sup>139</sup> [995]

PARMENON

To już wszystko.

OJCIEC

*do siebie*

Czemu tracę czas? Trzeba mi się tam wdrzeć!

*Wpada do domu heter.*

PARMENON

*do siebie*Bez wątpienia za całą tę sprawę nieźle mi się oberwie. Ale przecież musiałem tak postąpić! Jedna rzecz mnie tylko cieszy – że one też nieźle przeze mnie dostaną. Stary już dawno<sup>140</sup> szukał okazji, [1000] by im dać się we znaki. I teraz wreszcie znalazł.

<sup>139</sup> OCH, CZY JEST JESZCZE JAKIEŚ NIESZCZĘCIE ALBO STRATA, O KTÓREJ MI NIE POWIEDZIAŁEŚ? (*aliud mali damnive quod non dixeris relicuom*) – Ojciec uderza w tragiczny ton; Terencjusz zapewne świadomie każe swojemu bohaterowi wypowiadać słowa, w których pobrzmiwają echa tragedii, np. Sofokles (*Ant.* 1281, 1286; tu i dalej przekład R. Chodkowski): „Czy jeszcze gorsze może być nieszczęście?... O, ty postać zła zły wieści, jaką prócz bólu przynosisz nowinę?”; czy też w innym miejscu (*Ant.* 1311): „[...] dwa mnie nieszczęścia przygniatają naraz”, co przypomina w. 987.

<sup>140</sup> JUŻ DAWNO (*iamdiu*) – wygląda na to, że Ojciec wie, że hetery deprawują jego Fedriasza, ucieszył się więc, że znalazł okazję do zemsty.

## Scena 6



*Pytia wychodzi z domu Taidy.  
Parmenon stoi z boku.*

PYTIA

*do siebie*

Na Polluksa, już dawno nic takiego się nie wydarzyło, czego bym bardziej mogła sobie życzyć. I tak jak chciałam, przybiegł do nas ten stary, wierząc w jakieś niestworzone rzeczy. Ale tylko mnie jedną to śmieszyło, bo wiedziałam, czego on się tak boi.

PARMENON

*do siebie*

A to co znowu?

PYTIA

*do siebie*

Wysłałam, by zobaczyć się z Parmenonem. [1005] Ale gdzież on jest?

PARMENON

*do siebie*

Ona mnie szuka.

PYTIA

*do siebie*

A, widzę! Podejdę do niego.

PARMENON

*do Pytii*

O co ci chodzi, głupia? Czego chcesz? Czemu się śmiejesz? Przystaniesz wreszcie?!

PYTIA

Zaraz skonom! Ledwie żyję od tego śmiechu! A wszystko przez ciebie.

PARMENON

Jak to?

PYTIA

Jeszcze pytasz? Na Polluksa, nigdy nie widziałam większego idioty, i pewnie nie zobaczę! Oj, nie mogę wręcz opisać, ile nam sprawiłeś radości. [1010] A na początku nawet myślałam, że sprytny i roztropny z ciebie człowiek.

I co? Musiałeś wierzyć we wszystko, co ci powiedziałam? Mało ci było tej hańby, której chłopiec dopuścił się za twoją namową? Trzeba jeszcze było skarżyć ojcu na biedaka? Jak myślisz, co poczuł, [1015] kiedy stary zobaczył go w takim stroju?

Więc jak? Rozumiesz, że już po tobie?

PARMENON

Oj! Czego ty mi nagadałaś, kanalio?! To było kłamstwo?! Ciągłe się śmiejesz? Miło ci było, jęzdo, naśmiewać się ze mnie!

PYTIA

Bardzo.

PARMENON

Dostaniesz jeszcze za swoje!

PYTIA

Naprawdę?

PARMENON

Na Herkulesa, już ja ci odpłacę!

PYTIA

Dobrze, dobrze. Ale twoje groźby pewnie muszą trochę poczekać. [1020]

Najpierw posiedzisz sobie związany<sup>141</sup> za to, że tak hańbie rozślawiłeś imię tego głupiutkiego chłopca; a potem jeszcze naskarzyłeś na niego. Obaj: i ojciec, i syn, przykładnie cię ukarzą.

PARMENON

Jestem skończony!

PYTIA

Dostałeś to, co ci się za twój prezent należało. Idę stąd sobie.

*Wchodzi do domu Taidy.*

PARMENON

*do siebie*Jak ta mysz – narobiłem hałasu i od razu mnie, biedaka, złapali.<sup>142</sup>*Staje z boku sceny.*<sup>143</sup>

<sup>141</sup> POSIEDZISZ SOBIE ZWIĄZANY (*pendebis*) – dosł. „będziesz wisieć”, ponieważ niewolników, którym wymierzano karę chłosty, zawieszano na belce lub przywiązywano do słupa, równocześnie obciążając stopy, żeby nie kopali; zob. Terencjusz (*Phorm.* 220), Plaut (*Asin.* 301–305; *Cas.* 1003; *Men.* 951).

<sup>142</sup> MYSZ (*sorex*) – właściwie nie mysz, ale ryjówka. Donat tłumaczy, że przysłowie to odnosi się do ludzi, którzy zdradzają się sami, podobnie jak ryjówka – nie sposób jej złapać, póki się nie odezwie.

<sup>143</sup> STAJE Z BOKU SCENY – nic nie wskazuje na to, by Parmenon miał opuścić scenę, choć przez następne dziesięć wersów nie odzywa się ani razu. Być może jest to konsekwencja ponownego włączenia fragmentów z *Pochlebcy* Menandra. W następnych scenach Trazon zapewne został wprowadzony na miejsce, które w greckim *Eunuchu* zajmował rywal młodzieńca. Gnaton to postać dodana przez Terencjusza, choć nie można wykluczyć, że w greckim pierwowzorze na scenie znajdowała się jakaś postać niema, np. niewolnik, i pasożyt zajął jej miejsce.

## Scena 7

75



Na scenę wchodzi Trazon i Gnaton.

GNATON

Co teraz? Rozumiem, że masz jakąś nadzieję albo plan, skoro tu przychodzimy? Co chcesz zrobić, Trazonie? [1025]

TRAZON

Ja? Oddam się Taidzie i zrobię, co mi każe.

GNATON

Jak to?

TRAZON

Mam być gorszy niż Herkules, który służył Omfali?<sup>144</sup>

GNATON

Niezły przykład. Chciałbym zobaczyć, jak cię będzie prała sandałem po głowie. Ale oto drzwi skrzypią u Taidy.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> HERKULES, KTÓRY SŁUŻYŁ OMFALI (*Hercules servivit Omphalae*) – kiedy Herkules/Herakles zapytał wyroczni, w jaki sposób może uzyskać oczyszczenie po zabiciu Ifitosa, otrzymał wskazówkę, iż powinien sprzedać się w niewolę i przez trzy lata służyć nowemu panu, a pieniądze oddać rodzinie ofiary. Kupiła go królowa Lydii, Omfale, u której w służbie nie tylko walczył z Kerkopami i Sylenem, ale – jak głosi mit – chodził w kobiecych szatach i uczył się tkać na krosnach.

<sup>145</sup> SANDALEM PO GŁOWIE (*sandalio caput*) – Terencjusz używa tu greckiego słowa (σάνδαλον – *sándalon*), które nieczęsto pojawia się w łacinie. Uwaga pasożyta

W drzwiach pojawia się Chereasz.

TRAZON

To straszne! Co to ma znaczyć?

Wskazując Chereasza

Nigdy go tu nie widziałem.<sup>146</sup> Tak nagle wyskoczył? [1030]

## Scena 8



76

Z domu Taidy wypada Chereasz.

Parmenon ujawnia swą obecność na scenie,  
a Trazon i Gnaton podsłuchują na stronie.

odwołuje się do przekazu Lukiana (*Hist. conscrib.* 10; *Dial. deor.* 13,2), który opisywał malowidło przedstawiające Herkulesa bitego przez Omfale jej własnym pantoflem. ■ DRZWI SKRZYPIĄ (*fores crepuerunt*) – konwencjonalny sposób zaznaczenia, że z domu wychodzi na scenę nowa postać; zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 88.

<sup>146</sup> NIGDY GO TU NIE WIDZIAŁEM (*hunc ego numquam videram*) – Trazon nie rozpoznaje Chereasza, być może dlatego, że poprzednio widział go w stroju eunucha (w. 472), a teraz chłopiec zdążył się już przebrać, zapewne na polecenie ojca (por. 1015–1016). Donat jednak wyjaśnia rzecz inaczej: uważa, że Chereasz ciągle jeszcze nosi ów śmieszny strój (nie miał przecież ani gdzie, ani w co się przebrać), a żołnierz nie poznaje go dlatego, że teraz młodzieniec nie zachowuje się jak eunuch, ale jest bardziej męski. Pojawienie się Chereasza jest dla Trazona prawdziwą, i to niemiłą, niespodzianką – nie dość bowiem, że musiał pogodzić się z myślą o rywalu Fedriusza i nowym, jak sądzi, kliencie Chremesie, to teraz w drzwiach spotyka jeszcze jednego mężczyznę.

CHEREASZ

*do widzów*

Ludzie,<sup>147</sup> czy żyje gdzieś człowiek szczęśliwszy dziś ode mnie? Na Herkulesa, nie ma takiego! Na moim przykładzie bogowie okazali swoją moc, skoro tak niespodziewane i tak wielkie spado na mnie dobrodziejstwo.

PARMENON

*do siebie*

A co on taki zadowolony?

CHEREASZ

O, mój Parmenonie! Pomysłodawco, doradco, sprawco mojego szczęścia! Wiesz, ile jest we mnie radości? [1035] Wiesz, że w Pamfili rozpoznano wolno urodzoną Atenkę?

PARMENON

Słyszałem.

CHEREASZ

Wiesz, że obiecano mi ją za żonę?

PARMENON

Doskonale! Niech mnie tak bogowie kochają!

GNATON

*do Trazona na stronie*

Słyszysz, co on gada?

CHEREASZ

*do Parmenona*

Ciesz się, że mój brat Fedriasz wpłynął ze swoją miłością na spokojne wody. Jesteśmy teraz jedną rodziną. Taida została podopieczną naszego ojca i u nas znalazła opiekę.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> LUDZIE (*o populares*) – taki zwrot do publiczności nie jest czymś wyjątkowym w palliacie. Pojawia się nie tylko u Plauta (*Aul.* 406; *Rud.* 615), który chętnie łamie iluzję sceniczną, ale także u Terencjusza (*Adelph.* 155).

<sup>148</sup> WPŁYNAŁ ZE SWOJĄ MIŁOŚCIĄ NA SPOKOJNE WODY (*esse amorem omnem in tranquillo*) – metafora miłości jako podróży przez wzburzone morze pojawia się także

PARMENON

Więc Taida należy już wyłącznie do twojego brata?

CHEREASZ

Oczywiście. [1040]

PARMENON

A zatem jest jeszcze jeden powód do radości: żołnierz wyleci za drzwi.

CHEREASZ

Postaraj się, żeby mój brat jak najszybciej usłyszał tę wiadomość. Gdzie on jest?

PARMENON

Sprawdzę w domu.

*Wchodzi do domu Chereasa i Fedriasza.*

TRAZON

*na stronie*

Co, Gnatonie? Masz jeszcze jakieś wątpliwości, że teraz już przepadłem na wieki?

GNATON

Żadnych. Też jestem tego zdania.

CHEREASZ

*do siebie*

Ach, kogo lub co najpierw mam wymienić albo najbardziej pochwalić? Tego, kto mi podsunął plan, czy siebie za to, że

u Plauta (*Asin.* 152–159), ale prawdziwą popularność zyskała w rzymskiej poezji miłosnej; por. np. Horacy (*Carm.* 1,5). ■ PODOPIECZNA (*clientelam*) – choć pomysł ten mógł już tkwić w sztuce Menandra, gdyż instytucja patrona (*προστάτης* – *prostátēs*) nie była Grekom obca, jednak terminologia tutaj zastosowana jest specyficzna dla rzymskiej obyczajowości i odwołuje się do relacji, jakie istniały między patronem a jego klientem. Był to układ, w którym patron zobowiązany był do opieki prawnej i finansowej, klient zaś do posłuszeństwa, wierności i lojalności wobec swego opiekuna. W czasach Terencjusza klientów uważano za członków rodziny, często nawet mieszkali u swoich patronów.

odważyłem się go wykonać? [1045] A może Fortunę, która tak pokierowała wszystkim, że całe szczęście skumulowało się w jednym dniu?<sup>149</sup> Czy też poczucie humoru i poczucie honoru mojego ojca?

O Jowiszu, błagam cię, strzeż tego naszego szczęścia!

### Scena 9



*Fedriusz wychodzi ze swego domu do Chereasz.  
Na stronie rozmawiają Trazon i Gnaton.*

FEDRIUSZ  
do siebie

O bogowie! To niewiarygodne, co mi Parmenon opowiedział. Gdzie jest mój brat? [1050]

CHEREASZ  
Tutaj stoi.

FEDRIUSZ  
Jakże się cieszę!

<sup>149</sup> W JEDNYM DNIU (*in unum... diem*) – jest to wyraźna wskazówka, że cała akcja komedii rozegrała się w ciągu jednego dnia, co należało do reguły, choć wyjątkiem była tu inna sztuka Terencjusza (*Heaut.* 410).

CHEREASZ  
Wierzę. Nikt bowiem nie jest bardziej godny miłości od twojej Taidy. Okazała się przecież dobrym duchem całej naszej rodziny.

FEDRIUSZ  
Ba! Mnie to mówisz?

TRAZON  
*na stronie*

A niech mnie! Im mniej mam nadziei, tym bardziej ją Kocham. Błagam cię, Gnatonie, teraz cała moja nadzieja w tobie.

GNATON  
Co chcesz, żebyś zrobił?

TRAZON  
Załatw prośbą albo przekupstwem, bym chociaż w jakiejś części mógł korzystać z wdzięków Taidy. [1055]

GNATON  
Trudno będzie.

TRAZON  
Znam cię: wystarczy, że zechcesz. Jeśli załatwisz sprawę, żądaj ode mnie każdej nagrody. Czegokolwiek zażadasz – otrzymasz.

GNATON  
Naprawdę?

TRAZON  
Tak będzie!

GNATON  
Jeśli załatwię, domagam się, by twój dom – z tobą czy bez ciebie – stał dla mnie otworem. Zawsze mam mieć tam miejsce, nawet bez zaproszenia.

TRAZON  
Przysięgam, że tak będzie.

GNATON

Zabieram się więc do roboty.

FEDRIASZ

Chyba kogoś tu słyszę. [1060] O, Trazon!

TRAZON

Witajcie.

FEDRIASZ

Pewnie nie wiesz, co tu zaszło.

TRAZON

Wiem.

FEDRIASZ

Więc czemu jeszcze cię widzę w pobliżu tego domu?

TRAZON

Bo mam do was zaufanie!

FEDRIASZ

Chyba musisz mieć wielkie! Zapowiadam ci, żołnierzu, że zginiesz, jeśli kiedykolwiek jeszcze natknę się na ciebie na tej ulicy, choćbyś nawet mówił: „Szukam takiego jednego i akurat tędy wypadła mi droga”.

GNATON

Ejże, tak nie wolno. [1065]

FEDRIASZ

Powiedziałem już.

TRAZON

Nie poznaję waszej arogancji.

FEDRIASZ

Tak mi się podoba.

GNATON

Posłuchajcie mnie tylko. A jeśli spodoba się wam mój pomysł, to zróbcie tak.

CHEREASZ

Wysłuchajmy go.

GNATON

Trazonie, stań sobie na chwilę gdzieś z boku.<sup>150</sup>*Do braci*

Przede wszystkim chciałbym, byście obaj mi uwierzyli, że robię to wyłącznie we własnym interesie. [1070] Ale jeśli i wy wyciągniecie z tego korzyść, głupio przepuścić taką okazję.

FEDRIASZ

Ale o co chodzi?

GNATON

Myślę, że warto mieć w żołnierzu rywala.

FEDRIASZ

Co? Jak to „warto”?

GNATON

Pomyśl tylko. Na Herkulesa, oboje z Taidą lubicie cieszyć się życiem – i to jeszcze jak bardzo! Ty sam niewiele możesz jej dać, a jej wiele potrzeba.<sup>151</sup> [1075] Może jednak ktoś mógłby pokryć wszystkie wydatki, jakich wymaga twoje uczucie, nie obciążając twojej kieszeni. Nie znajdziesz nikogo bardziej odpowiedniego i użytecznego dla siebie. Przede wszystkim i ma co dać, i daje tyle, że trudno być hojniejszym. A przy

<sup>150</sup> STAŃ SOBIE NA CHWILĘ GDZIEŚ Z BOKU (*tu concede paullum istuc*) – jest to jedna z wielu wyraźnych wskazówek odnoszących się do ruchu scenicznego. Wcześniej dialogi w tej komedii toczyły się między dwiema osobami, ale w parach. Ponieważ postaci wzajemnie się nie podsłuchiwały ani nie komentowały swoich wypowiedzi, konwersacje sprawiały wrażenie, jakby rozgrywały się symultanicznie. Przy włączeniu się w rozmowę wszystkich czterech postaci, jedna powinna pozostać niema, stąd prośba do Trazona, by stanął z boku. Oczywiście na poziomie fabuły także istnieje ważny powód, by żołnierz nie słyszał, co się o nim mówi.

<sup>151</sup> JEJ WIELE POTRZEBA (*necesses multum accipere Thaidem*) – wizerunek wykreowany w ostatniej scenie zupełnie nie zgadza się z charakterystyką hetery, jaką Terencjusz misternie konstruował przez całą komedię. Taida została tutaj pokazana jako typowa, bo kosztowna i zachłanna, kurtyzana. Wprawdzie przyjęła prezenty zarówno od Fedriasa, jak i od Trazona, ale przecież w przypadku tego ostatniego kierowały nią wyższe pobudki – chodziło o szlachetne zwrócenie Pamfili rodzinie. Dotychczas wszystko wskazywało, że Taida darzy Fedriasa szczerym uczuciem, a motywem jej postępowania było uzyskanie nie darów, ale bezpieczeństwa i opieki. Trudno też zrozumieć, dlaczego ta niezależna, energiczna i doskonale radząca sobie z mężczyznami kobieta nie ma nic do powiedzenia w sprawie przyjęcia Trazona jako stałego klienta, bo przecież wszystko rozgrywa się za jej plecami i bez jej zgody.

tym jest głupi, ordynarny, nudny, dzień i noc chrapie, więc nie musisz się obawiać, że go pokocha. A jak będziesz chciał, łatwo go wyrzucisz za drzwi. [1080]

FEDRIASZ

do Chereasza

Więc co robimy?

GNATON

Poza tym jest jeszcze coś, co uważam za rzecz najważniejszą – nikt nie potrafi ugościć lepiej i chętniej od niego.

CHEREASZ

do Fedriasza

Chyba przydałby się taki człowiek.

FEDRIASZ

Też tak sądzę.<sup>152</sup>

GNATON

Słuszna decyzja. O jedno tylko jeszcze was proszę, byście przyjęli mnie do swojej kompanii. Mam już dosyć wtaczania tego glazu pod górę.<sup>153</sup>

CHEREASZ

Przyjmemy cię... [1085]

FEDRIASZ

Z przyjemnością.

<sup>152</sup> TEŻ TAK SĄDZĘ (*idem ego arbitror*) – jeszcze jedna sprzeczność z wizerunkiem wykreowanym wcześniej. Fedriasz jawił się dotąd jako zazdrosny kochanek, który nawet nie może znieść myśli o ewentualnym rywalu. Trudno zatem zrozumieć, dlaczego tak łatwo zgadza się teraz dzielić Taidę z Trazonem. Trzeba jednak dodać, że w palliacie zdarzały się już takie zakończenia, w których zwycięski młodzieniec dzielił się dziewczyną z przegrany konkurentem (Plaut, *Bacch.*, *Truc.*). Być może mamy tu do czynienia z konwencjonalnym zamknięciem fabuły. Nie sposób także orzec, czy takie zakończenie było w greckim oryginale, ponieważ sztuki Menandra nie zachowały się w całości.

<sup>153</sup> WTACZANIA TEGO GLAZU POD GÓRĘ (*saxum verso*) – Donat podaje, że powiedzenie to było przysłowiowe. Słowo *saxum* ('skała, kamień, glaz') służyło jako inwektywa, którą określano głupca (Plaut, *Mil.* 1024). Być może jednak to aluzja do Syzyfa – jego kara polegała na wtaczaniu pod górę olbrzymiego glazu, który tuż przed szczytem staczał się ponownie w dół.

GNATON

A ja wam za to podaję żołnierza na tacy,<sup>154</sup> żebyście na jego koszt się najedli i jego kosztem zabawili.

CHEREASZ

Znakomicie.

FEDRIASZ

Zasłużył sobie.

GNATON

Trazonie, możesz podejść.

TRAZON

Błagam cię, co ze mną będzie?

GNATON

Co? Oni cię wcześniej nie znali. Więc przedstawiłem im twoje obyczaje, wychwalałem cię według twoich czynów i zasług [1090] i w końcu załatwiłem.

TRAZON

Dobra robota. Bardzo ci dziękuję. Jeszcze się nie zdarzyło, abym się gdzieś pojawił, a wszyscy mnie nie kochali.

GNATON

do braci

A nie mówiłem, że jest uosobieniem ateńskiej elegancji?<sup>155</sup>

FEDRIASZ

Nie przesadziłeś. Chodźcie już.

CAŁA TRUPA

A wy bądźcie zdrowi i pamiętajcie o oklaskach.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> PODAJĘ ŻOŁNIERZA NA TACY (*hunc... vobis propino*) – dosł. „przepijam go do was”; zwrot używany w kontekście uczty, dokładniej – wznoszenia toastu.

<sup>155</sup> UOSOBNIENIEM ATEŃSKIEJ ELEGANCJI (*in hoc esse Atticam elegantiam*) – dosł. „attyckiej elegancji”, ponieważ przysłowiowo mieszkańców Aten i całej Attyki uważano za niezwykle wytwornych i wyrafinowanych. Oczywiście Gnaton mówi tu z ironią i nie tylko dlatego, że Trazon nie pochodzi z Attyki.

<sup>156</sup> PAMIĘTAJCIE O OKLASKACH (*plaudite*) – zob. *Dziewczyna z Andros*, przyp. 126

## SPIS MINIATUR

Większość miniatur pochodzi z manuskryptu sygnowanego literą P – *Codex Parisinus* (Paris lat. 7899) z IX/X w. n.e., dwie z nich włączono z kodeksu O – *Codex Oxoniensis Bibliothecae Bodleianae* (Auct. F. 2,13) z XII w. n.e.; [za:] H.A. Omont, *Comédies de Térence: reproduction des 151 dessins du Manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1907. Wykorzystano także ilustracje z kodeksów: C – *Codex Vaticanus* (Vat.lat. 3868) oraz F – *Codex Ambrosianus* (Milan, Ambr. H 75 infr.); por. także wprowadzenie, s. 24–27.

Ilustracje: 1b, 1c [za:] S.J. Gąsiorowski, *Malarstwo miniaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu*, Kraków 1928; 1ca, 1dβ [za:] M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin und Leipzig 1920.

TYTUŁ KOMEDII	LP.	LOKALIZACJA W KOMEDII (Akt, Scena i wiersz)	TEMAT	LOKALIZACJA W KODEKSIE	NUMER STRONY W NINIEJSZYM PRZEKŁADZIE
	1a		Portret Terencjusza trzymany przez niewolników	P, fol. 2r	13
	1b		Układ tekstu i miniatur, które otwierają każdą kolejną scenę: Sceny 6, 7 i 8 Aktu IV komedii <i>Bracia (Adelphoe)</i> .	C, fol. 60v – 61r	25
	1c		Podobieństwa i różnice pomiędzy kodeksami. Zestawienie miniatur do Sceny I Aktu I komedii <i>Dziewczyzna z Andros (Andria)</i>	α) C, fol. 4v β) P, fol. 6r γ) O, fol. (?)	26
	1d		Zestawienie miniatur do Sceny 4 Aktu V komedii <i>Teściowa (Hecyra)</i>	α) P, fol. 146v β) F, fol. (?)	27

Dziewczyzna z Andros ( <i>Andria</i> )	2		<i>Aedicula</i> z maskami	P, fol. 2	46
	3		Aktor wygłaszający prolog	P, fol. 3r	47
	4	I 1, w. 28		P, fol. 6r	50
	5	I 2, w. 175		P, fol. 7r	61
	6	I 4, w. 228		P, fol. 9r	67
	7	I 5, w. 236		P, fol. 9v	68
	8	II 1, w. 301		P, fol. 11v	73
	9	II 2, w. 338		P, fol. 13r	78
	10	II 4, w. 404		P, fol. 15r	87
	11	II 5, w. 412		P, fol. 15v	88
	12	II 6, w. 432		P, fol. 16v	91
	13	III 1, w. 459		P, fol. 17r	95
	14	III 2, w. 481		P, fol. 18r	98
	15	III 3, w. 533		P, fol. 19v	103
	16	III 4, w. 580		P, fol. 21v	107
	17	III 5, w. 607		P, fol. 22r	111
	18	IV 1, w. 625		P, fol. 23r	114
	19	IV 2, w. 683		P, fol. 24v	119
	20	IV 3, w. 716		P, fol. 26r	125
	21	IV 4, w. 740		P, fol. 26v	128
	22	IV 5, w. 796		P, fol. 28r	136
		23	V 1, w. 820		P, fol. 28r (karta włączona do manuskryptu P z kodeksu O)
	24	V 2, w. 842		P, fol. 28r (karta włączona do manuskryptu P z kodeksu O)	142
	25	V 3, w. 872		P, fol. 31r	148
	26	V 4, w. 904		P, fol. 32r	152
	27	V 5, w. 957		P, fol. 34r	161
Za karę ( <i>Hecauton Timorumenos</i> )	28		<i>Aedicula</i> z maskami	P, fol. 67r	174
	29		Aktor wygłaszający prolog	P, fol. 67v	175
	30	I 1, w. 53		P, fol. 69r	179
	31	I 2, w. 175		P, fol. 71v	188
	32	I 2, w. 213		P, fol. 72v	193
	33	II 1, w. 230		P, fol. 73v	194
	34	II 2, w. 242		P, fol. 74r	196
	35	II 3, w. 381		P, fol. 77r	210
	36	III 1, w. 410		P, fol. 78r	214
	37	III 2, w. 512		P, fol. 80r	221

Za karę ( <i>Heauton Timorumenos</i> )	38	III 3, w. 562		P, fol. 81v	226
	39	IV 1, w. 614		P, fol. 82v	234
	40	IV 2, w. 668		P, fol. 84r	240
	41	IV 3, w. 679		P, fol. 84v	242
	42	IV 4, w. 723		P, fol. 85v	246
	43	IV 5, w. 749		P, fol. 86v	251
	44	IV 6, w. 805		P, fol. 88r	256
	45	IV 7, w. 829		P, fol. 88v	258
	46	IV 8, w. 842		P, fol. 89r	260
	47	V 1, w. 874		P, fol. 90r	273
	48	V 3, w. 1003		P, fol. 93r	278
	49	V 4, w. 1024		P, fol. 93v	280
	50	V 5, w. 1045		P, fol. 94v	283
	Eunuch ( <i>Eunuchus</i> )	51	I 1, w. 46		P, fol. 36r
52		I 1, w. 81		P, fol. 37r	302
53		II 1, w. 207		P, fol. 40r	313
54		II 2, w. 232		P, fol. 41r	316
55		II 3, w. 291		P, fol. 42v	322
56		III 1, w. 391		P, fol. 45v	333
57		III 2, w. 454		P, fol. 47r	339
58		III 3, w. 507		P, fol. 48r	346
59		III 4, w. 539		P, fol. 49r	350
60		III 5, w. 549		P, fol. 49v	351
61		IV 1, w. 615		P, fol. 51r	358
62		IV 2, w. 629		P, fol. 51v	360
63		IV 3, w. 643		P, fol. 52v	361
64		IV 4, w. 668		P, fol. 53v	364
65		IV 5, w. 727		P, fol. 55r	373
66		IV 6, w. 739		P, fol. 55v	375
67		IV 7, w. 771		P, fol. 56v	379
68		V 1, w. 817		P, fol. 57v	388
69		V 2, w. 840		P, fol. 58v	391
70		V 3, w. 910		P, fol. 60r	398
71		V 4, w. 923		P, fol. 60v	400
72		V 4, w. 943		P, fol. 61v	401
73		V 5, w. 971		P, fol. 62v	405
74		V 6, w. 1002		P, fol. 63v	409
75		V 7, w. 1025		P, fol. 64r	412
76		V 8, w. 1031		P, fol. 64v	413
77		V 8, w. 1049		P, fol. 65r	416

## SPIS RZECZY

---

Wykaz skrótów .....	5
Ewa Skwara – Terencjusz – znawca ludzkiej natury .....	11
<b>KOMEDIE .....</b>	<b>37</b>
DZIEWCZYNA Z ANDROS .....	39
ZA KARĘ .....	167
EUNUCH .....	287
Spis miniatur .....	422

W serii  
BIBLIOTEKA  ANTYCZNA

z literatury greckiej

HOMER

*Iliada*

(w przekładzie Kazimiery Jeżewskiej)

Najnowszy, wzbogacony o indeks, polski przekład najstarszego poematu literatury europejskiej. *Iliada* to zaklęty w micie poetycki obraz świata sprzed trzech tysięcy lat. Homerowa epopeja oddaje pełnię ludzkiej egzystencji, całe bogactwo rzeczywistości. Gniew Achilleasa, przyjaźń Patroklosa, bohaterstwo Hektora, miłość Andromachy, ból Tetydy i Hekabe, pojednanie z Priamem... niewyczerpane jest źródło piękna motywów i tematów *Iliady*.

*Odyseja*

(w przekładzie Jana Parandowskiego)

*Odyseja* od prawie dwudziestu ośmiu wieków stanowi niedościgniony wzór i inspirację – jako wciąż aktualna przypowieść o wędrówce człowieka i jego zmaganiach z losem.

HEZJOD

*Narodziny bogów (Theogonia); Prace i dni; Tarcza*

(w przekładzie Jerzego Łanowskiego)

Nowy polski przekład Hezjoda, najstarszego obok Homera epika greckiego, zawiera *Narodziny bogów (Theogonia)* – najstarszy zachowany poemat kosmogoniczny, *Prace i dni* – pierwszy utwór epiki dydaktycznej, oraz częściowo tylko autentyczną *Tarczę* – artystyczny obrazek epicki. Natchniona przez Muzy poezja Hezjoda do godności bohatera wynosi człowieka ciężkiej pracy, który uprawiając ziemię, zdobywa dobro najcenniejsze: codzienny chleb. Opowieści mityczne pozwalają rozpoznać porządek tego świata, uczyć mądrości, nie raniąc złudzeniami, chronią przed rozpaczą, umożliwiają dostrzeżenie w ludzkiej egzystencji momentów przynoszących radość i szczęście.

SOFOKLES

*Antyгона*

(w przekładzie Roberta Chodkowskiego)

Sofokles (496–405 p.n.e.) był jednym z trzech wielkich tragicznych antycznej Grecji. Jego *Antyгона*, której nowy przekład i nową interpretację zawiera tomik, należy do kanonu arcydzieł literatury światowej. To dzieło o charakterze uniwersalnym – nie się przekazał aktualny zawsze i wszędzie. Heroiczna bohaterka Sofoklesa przekonuje o istnieniu odwiecznych, niepisanych, tkwiących w nas praw moralnych, boskich z pochodzenia i niewzruszalnych, którym sprzeniewierzyć się nie wolno, nawet gdy

ceną za dochowanie im wierności staje się własne życie. Dramatyczne zderzenie racji Kreona i Antygony nadal budzi emocje, a ich słynny spór nie pozostawia nas obojętnymi także dziś.

ARYSTOFANES

*Komedie*

tom I: *Acharnejczycy, Rycerze, Chmury, Osy, Pokój*

tom II: *Ptaki, Lizystrata, Thesmoforie, Żaby, Sejm kobiet, Plutos*

(w przekładzie Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej)

Komedie Arystofanesa to nie tylko sprośne żarty, nie tylko wyśmiewanie VIP-ów, ale i piękna liryka, patriotyzm, a przede wszystkim poważne, choć rozwiązywane na wesoło problemy: doprowadzenie do zawarcia pokoju, naprawa szkolnictwa, krytyka literacka. Znajdziemy u starożytnego komediopisarza mnóstwo spraw aktualnych i dzisiaj. Czytajmy go więc, aby się dowiedzieć: jak korzystać z wszelkich uciech życia wśród wojennej zawieruchy (*Acharnejczycy*); jak pozbawić władzy w państwie demagoga, złodzieja i oszusta (*Rycerze*); jak nie spłacić długów zaciąganych przez nieodpowiedzialnego synalka (*Chmury*); jak uleczyć ojca z miłości do pieniędzy i władzy nad ludźmi (*Osy*); jak wyglądają rozkosze życia w pokoju (*Pokój*); co daje dobre ustawienie się pośrodku (*Ptaki*); jak wiele mogą seks i pieniądze (*Lizystrata*); jakie szkody w życiu rodziny może poczynić zły poeta (*Thesmoforie*); do czego potrzebny jest państwu dobry poeta (*Żaby*); jak wygląda prymitywny „komunizm” w biednym kraju (*Sejm kobiet*); jak sprawiedliwie podzielić majątek narodowy (*Plutos*).

AJSCHINES

*Mowy: I. Przeciw Timarchosowi, II. O poselstwie, III. Przeciw Ktezyfontowi*

(w przekładzie Włodzimierza Lengauera)

Życie Ajschinesa (390–315 p.n.e.) przypada na czasy z pewnością ciekawe, ale dla Aten fatalne. Państwo Ateńczyków traciło znaczenie w obliczu rosnącej potęgi Macedonii, okres świetności bezpowrotnie minął. Tymczasem politycy, nie bacząc na nic, wdawali się w zawzięte walki – wszelkie chwytaki były dozwolone, a obelgi i pomówienia weszły do stałego repertuaru środków politycznych. Głównym przeciwnikiem Ajschinesa i bohaterem wszystkich mów był Demostenes, jeden z największych mówców starożytności. Z mów Ajschinesa wзира oblicze Aten jako „republikę adwokatów”, w której żądna sensacji publiczność z wielkim upodobaniem przyglądała się igrzyskom rozgrywanym na arenie... sądowej.

POSEJDIPPOS

*Epigramy*

(w przekładzie Jerzego Danielewicza)

Posejdippos z Pellii (ok. 310 – ok. 240 p.n.e.) należał do najwybitniejszych epigramatów okresu hellenistycznego. Do niedawna sądzono, że z jego poetyckiej spuścizny dotrwało do naszych czasów zaledwie około dwudziestu kompletnych utworów oraz kilka fragmentów. I oto w roku 1992 miłośnicy antyku stali się świadkami sensacyjnego odkrycia: w kartonazie mumii egipskiej odnaleziono papirus zawierający aż 112 epigramów Posejdipposa, podzielonych już w III w. p.n.e. na oryginalne grupy tematyczne. Wydany dopiero pod koniec 2001 r. zbiór jest najstarszą zachowaną antologią poezji starogreckiej. Poetycki przekład dzieła Posejdipposa na język polski wzbogacony został o interpretacje wszystkich zachowanych utworów – komentarz tego typu ukazuje się po raz pierwszy.

## FILODEMOS

*O muzyce; O utworach poetyckich; Epigramy*  
(w przekładzie Krystyny Bartol)

Mozolnie odczytywane ze zwęglonych zwojów znalezionych w Herkulanum, w Wilii Papiirusów, spopielone okrucy myśli z traktatów *O muzyce* oraz *O utworach poetyckich* autorstwa Filodemosza z Gadary (piszącego po grecku epikurejskiego filozofa, który działał w Italii w I w. p.n.e.) to bezcenne źródło poznania poglądów myślicieli epoki hellenistycznej na sztukę. Znane z V księgi *Antologii Palatyńskiej* wyrafinowane treściowe, a stylistycznie nienaganne epigramy Filodemosza, zaskakujące wysmakowaną puentą i finezyjnie operujące szczegółem, są z kolei praktyczną realizacją postulatów autora zawartych w pismach teoretycznych.

## PLUTARCH

*Żywoty równoległe, t. I*  
*Tezeusz / Romulus i ich porównanie;*  
*Likurg / Numa i ich porównanie;*  
(w przekładzie Kazimierza Korusa)

Plutarch z Cheronei (ok. 45 – po 120), jeden z niewielu moralistów greckich, który nie wstydził się przyznać przed dorosłymi dziećmi, że kocha żonę Timoksenę. Uważał, że kobieta jest zdolna do przyjaźni i może wspólnie z mężczyzną dojść do doskonałości. W traktatach moralnych przekonywał, że zrodziliśmy się dla szczęścia, które jest osiągalne tu, na ziemi, bo „zależy od naszego charakteru i usposobienia”. Był człowiekiem majątnym i bardzo pracowitym. Dzieci własne, a miał ich pięcioro, osobiście wychowywał i kształcił. To właśnie dla nich i dla dzieci przyjaciół pisał *Żywoty* – chciał, by przyglądając się wadom i zaletom wielkich postaci, zarówno legendarnych, jak i historycznych, mogły wybierać dla siebie wzorce postępowania w dorosłym życiu.

## LONGOS

*Dafnis i Chloe*  
(w przekładzie Jana Parandowskiego)

Najpiękniejszy z romansów greckich; pełna prostoty i wdzięku, ale niewolna od przewrotnej frywolności opowieść o narodzinach, perypetiach i spełnieniu miłości dwojga młodych pasterzy – Dafnisa i Chloe. Sielankowa sceneria pól i lasów wyspy Lesbos, czystość obyczajów mieszkańców wsi, prace podporządkowane porom roku – wszystko to wyraża, nieobcą i nam, tęsknotę za życiem na łonie natury.

## KLAUDIUSZ ELIAN

*O właściwościach zwierząt* (wybór)  
(w przekładzie Anny M. Komornickiej)

Klaudiusz Elian (ok. 170–230), filozof, retor, literat, Rzymianin piszący po grecku. Przez całe życie gromadził na temat zwierząt wszystko, co uznał za oryginalne, zaskakujące, niepospolite. W 17 księgach *O właściwościach zwierząt* przytacza mnóstwo świadectw, informacji, anegdot i legend, relacjonuje ciekawe wydarzenia. To barwny i fascynujący opis całego zoo ówczesnego świata. Wszechwładna i miłośnierna Pani Natura, tak wielbiona przez Eliana, obdarzyła „nierozumne” stworzenia zaletami umysłu i serca, których nieraz brakuje istotom ludzkim.

## KLAUDIUSZ ELIAN

*Opowiadki rozmaite*

*Listy wieśniaków*

(w przekładzie Małgorzaty Borowskiej)

*Opowiadki rozmaite* Klaudiusza Eliana, sofisty z II/III w. n.e., to dziełko ważne jako przykład „lżejszej” literatury antycznej – a nie mamy ich zbyt wielu – i bogate źródło informacji o postaciach historycznych, wydarzeniach i dziełach literackich dziś już zaginionych. Różnorodne, ciekawe dykteryjki o sławnych filozofach, poetach, politykach czy wodzach przynoszą informacje nieznanne z innych źródeł. Nie brak tu ironii, dowcipu, niekiedy zadumy nad dziwacznością ludzkich przyzwyczajęń i zachowań.

*Listy wieśniaków* są zbiorkiem 20 fikcyjnych listów miłosnych, w których autor prowadzi grę z wykształconym odbiorcą, żonglując aluzjami i dwuznacznikami.

## FILOSTRAT STARSZY

*Obrazy*

(w przekładzie Remigiusza Popowskiego)

*Obrazy* to retoryczne opisy (ekfrazy) 65 dzieł malarstwa tablicowego, zebranych w neapolitańskiej galerii przez nieznanego nam wytrawnego konesera sztuki. Autorem jest reprezentant tzw. drugiej sofistyki, Filostrat Starszy (ok. 170 – ok. 245 p.n.e.). Zauroczony pięknem zgromadzonych dzieł, prezentuje kolekcję z wielkim znanstwem kunsztu malarskiego, a przy tym urozmaica tekst odniesieniami do literatury greckiej. *Obrazy* – przełożone na język polski po raz pierwszy i wzbogacone reprodukcjami wspaniałych siedemnastowiecznych miedziorytów – są świadectwem wielkiej uczoności przedstawicieli ruchu moralnego i patriotycznego odrodzenia Greków pod panowaniem zafascynowanych kulturą grecką Rzymian.

## POLIAJNOS

*Podstępny wojenne*

(w przekładzie Małgorzaty Borowskiej)

Dywersja na tyłach armii wroga, desanty piechoty morskiej, atropy okrętów wojennych dla zmylenia przeciwnika, zaślony dymne, trening w szkole przetrwania, skoiki ze spadochronem, szyfrowanie wiadomości, bicie fałszywej monety... czy to było możliwe w czasach starożytnych? Ależ tak! Opowiada o nich po grecku pewien rzymski adwokat rodem z Macedonii, pilny kolekcjoner wszelakich przekazów o stosowanych ongiś sposobach, wybiegach i fortelach – Poliajnós. A że żyje w II w. n.e., gdy cesarstwo rzymskie toczy na wszystkich granicach nieustanne wojny z barbarzyńskimi plemionami, zbiera oto w ośmiu księgach *Podstępny wojennych* niemal dziewięćset opowiadań i tworzy... praktyczny poradnik taktyki. Cesarzom – dla przypomnienia o czynach dawnych władców i sławnych wodzów, oficerom rzymskim i wojskowym wszystkich czasów – dla nauki, czytelnikom – dla rozrywki.

## Fizjolog

(w przekładzie Katarzyny Jażdżewskiej)

*Fizjolog* (*Physiologos*) – wczesnochrześcijański anonimowy tekst grecki – powstał prawdopodobnie w Aleksandrii w wieku II–IV n.e. Mimo niewyszukanego stylu

i formy odegrał doniosłą rolę w dziejach kultury europejskiej. Zamieszczone tu fantastyczne, bajeczne opowieści o zwierzętach, roślinach i kamieniach rozpowszechniły się w Średniowieczu, dając początek niezliczonym bestiariuszom, i stały się ważnym źródłem chrześcijańskiej symboliki przyrodniczej.

### PROKOPIUSZ Z CEZAREI

*Historia sekretna*

(w przekładzie Andrzeja Konarka)

Prokopiusz z Cezarei w wielkich dziełach historycznych słał dokonania współczesnego mu cesarza Justyniana. Wiedział jednak zbyt wiele o ciemnych stronach życia władcy i to, czego nie mógł ogłosić oficjalnie, spisywał w tajemnicy, tworząc swoją *Historię sekretną*. Jest to zapis zbrodni, skandali, afer i intryg, przede wszystkim zaś wyrazisty portret cesarskiej pary: Justyniana i Teodory, odsłaniający ich najbardziej intymne sekrety.

## z literatury łacińskiej

### PLAUT

*Komedie*

tom I: *Żołnierz samochwał, Amfitrion*

tom II: *Ośły, Misa pełna złota*

tom III: *Dwie Bakchidy, Jenicy*

(w przekładzie Ewy Skwary)

Oto streszczenie sześciu komedii Plauta (z zamierzonych dwudziestu jeden przekładów), dokonane przez tłumaczkę:

Chociaż żołnierz miał urodę  
i u kobiet powodzenie,  
to przez pychę i głupotę  
prawie stracił... przyrodzenie.

(*Żołnierz samochwał*)

Gdy się znajdzie skarbów misę,  
można znaleźć się w kłopotach:  
równie trudno upilnować  
własnej córki, jak i złota.

(*Misa pełna złota*)

Kiedy Jowisz i Merkury  
schodzą z nieba w ziemskie progi,  
to przy najwierniejszej żonie  
łatwo można zdobyć rogi.

(*Amfitrion*)

Dwóm młodzieńcom brak funduszy  
dla dwóch Bakchid, więc zawczasu  
ślą dwa listy, żeby ojcu  
zabrać złoto też w dwójnasób.

(*Dwie Bakchidy*)

Miłość to jest rzecz kosztowna –  
na bankructwo narażony  
bywa młody, lecz starego  
czeka jeszcze zemsta żony.

(*Ośły*)

Gdy młodzieniec jako jeniec  
w ręce wroga się dostanie,  
to najlepiej się zamienić  
z niewolnikiem na ubranie.

(*Jenicy*)

### CEZAR

*O wojnie domowej*

(w przekładzie Jana Parandowskiego)

Pamiętniki *O wojnie domowej* relacjonują wydarzenia z lat 49 i 48 p.n.e., kiedy to ich autor, Gajusz Juliusz Cezar, po przekroczeniu Rubikonu, gdy już „kości zostały rzucone”, rozpoczął walkę z senatem i Pompejuszem. Cezar – dalekowzroczny polityk, świetny dowódca i strateg, bezpośredni uczestnik walk – pozwala nam śledzić wydarzenia wojny, która przyniosła kres ustrojowi republikańskiemu w Rzymie. Mistrzowska zwięzłość, trafne słowo, pozorna prostota, łącząca się z rygorystycznym formą, tworzą niezwykle dramatyzm każdego niemal zdania narracji.

### CYCERON

*Filipiki (Mowy przeciwko Markowi Antoniuszowi)*

(w przekładzie Karoliny Ekes)

Kim był Marek Tulliusz Cynceron, wiedzą wszyscy: najślawniejszym rzymskim mówcą, wybitnym mężem stanu i nieocenionym popularyzatorem filozofii. *Filipiki* – czternaście mów wygłoszonych przeciwko Markowi Antoniuszowi, jedno z największych arcydzieł łacińskiej literatury – powstały w czasie agonii republiki rzymskiej, pogrążonej w kryzysie, z jakiego nie podźwignęła się już nigdy. Namętne i pełne soczystych inwektyw, to znów patetyczne i nastrojowe, stanowią idealną publicystyki politycznej. Przede wszystkim jednak od wieków kształtują poglądy w sprawach tak fundamentalnych, jak umiłowanie ojczyzny i wolności.

### WITRUWIUSZ

*O architekturze ksiąg dziesięć*

(w przekładzie Kazimierza Kumanieckiego)

Dzieło Witruwiusza, jedyny zachowany w całości antyczny traktat o architekturze, jest dla nas bezcennym źródłem wiedzy o wszystkich rodzajach budowli wznoszonych przez Greków i Rzymian. W czasach nowożytnych, począwszy od Renesansu, był to podstawowy podręcznik każdego architekta. Przejrzysty wykład ubarwiający też liczne anegdoty, jak ta o Archimedesie wyskakującym z wanny.

### Priapea

(w przekładzie Jerzego Ciechanowicza)

*Priapea*, czyli wiersze poświęcone Priapowi, to zbiór najbardziej „nieprzyzwoitych” wierszy, jakie zachowały się ze starożytności. Priap jest bożkiem wygnanym ze szkolnych podręczników mitologii, a to za sprawą swej głównej cechy – wielkiego członka. Jego posąжки stawiano na polach i w ogrodach, gdzie miał odstraszać ptaki i złodziei. Zwyczaj ofiarowywania mu sprośnych wierszy dał początek gatunkowi literackiemu, nazwanemu *priapea*.

### APULEJUSZ

*Metamorfozy albo Złoty Osioł* (w przekładzie Edwina Jędrkiewicza)

*Apologia, czyli w obronie własnej księga o magii*

(w przekładzie Jana Sękowskiego)

*Metamorfozy* to powieść awanturyczna, w której jest wszystko, co lubią czytelnicy: przygody, erotyka, magia. Swoją niezwykłą historię opowiada narrator zamieniony

w osła. Jego oczami oglądamy wiedźmy, zbójców, wędrownych kapłanów-oszustów i całą galerię ludzkich typów zaludniających Tessalię, krainę czarów. Jest tu też miejsce na piękną baśń o Amorze i Psyche.

Dziwnym zrządzeniem losu sam Apulejusz został oskarżony o uprawianie czarów. Podczas procesu wygłosił mowę obrończą, *Apologię*, w której rozprawia się z zarzutami wrogów. Daje nam ona niezwykle ciekawy obraz życia w północnej Afryce, ojczyźnie Apulejusza, będącej wówczas kwitnącą prowincją rzymskiego cesarstwa.

■  
**AMMIANUS MARCELLINUS**

*Dzieje rzymskie*, tom I i II

(w przekładzie Ignacego Lewandowskiego)

Ammianus Marcellinus (IV w.), żołnierz i Grek, jak sam siebie określił, jest autorem napisanej po łacinie historii imperium – jednego z najbardziej oryginalnych pomników historiografii, tak pod względem stylu, jak i treści. Zachowana część (księgi XIV–XXXI, obejmujące lata 353–378) ukazuje – oprócz wielkich i małych wojen zewnętrznych i domowych – życie społeczne we wszelkich jego przejawach duchowych i materialnych (autor nie pominął nawet kwestii podatkowych!). *Dzieje rzymskie* są ostatnim wielkim dziełem historycznym pogańskiej starożytności głoszącym wiarę w niezniszczalność Rzymu i jego potęgę.

**w przygotowaniu**

■  
**EURYPIDES**

*Tragedie*, t. I

*Alkestis, Medea, Dzieci Heraklesa,  
Hippolytos uwięziony, Hekabe, Błagalnice*

(w przekładzie Jerzego Łanowskiego)

■  
**PLUTARCH**

*Żywoty równoległe*, t. II

*Solon / Publikola i ich porównanie  
Temistokles / Kamillus*

(w przekładzie Kazimierza Korusa i Lecha Trzcionkowskiego)

■  
**PLUTARCH**

*Powiedzenia spartańskie*

*Powiedzenia królów i wodzów*

(w przekładzie Katarzyny Jażdżewskiej)

■  
**EURYPIDES**

*Tragedie*, t. II

*Andromacha, Oszałały Herakles, Trojanki, Elektra,  
Ifigenia w kraju Taurów, Ijon, Helena, Fenicjanki*

(w przekładzie Jerzego Łanowskiego)