

EWA SKWARA

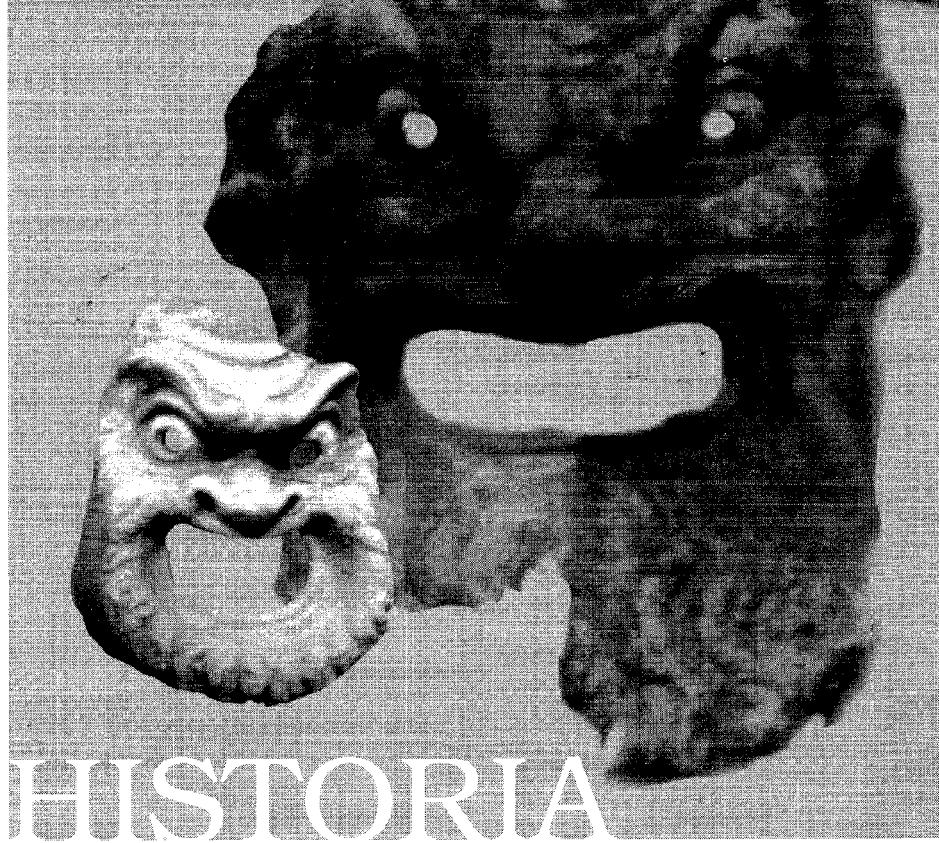


HISTORIA KOMEDII RZYMSKIEJ



Prószyński i S-ka

HISTORIA
KOMEDII
RZYMSKIEJ



HISTORIA
**KOMEDII
RZYMSKIEJ**

Ewa Skwara

Warszawa 2001

Prószyński i S-ka

Copyright © by Ewa Skwara, 2001

Redakcja
Ariadna Mastowska-Nowak

Korekta
Justyna Mańkowska

Projekt okładki i schematy
Dorota Ostaszewska

Indeks
Ewa Skwara

ISBN 83-7255-063-8

Pracę wykonano w ramach projektu badawczego nr 1 HO 1 C 072 14.
Publikacja została dofinansowana z funduszu Komitetu Badań Naukowych.

Wydawca
Prószyński i S-ka S.A.
ul. Garażowa 7
02-651 Warszawa

Druk i oprawa
Zakłady Graficzne im. KEN S.A.
ul. Jagiellońska 1
85-067 Bydgoszcz

Spis rzeczy

Wykaz skrótów	11
Od Autorki	16
I. QUID? – CO? czyli odmiany komedii	17
I. 1. FESCENNINY	18
Nazwa	18
Czas	18
Tematyka	19
Charakter	19
Język i metrum	19
I. 2. TAŃCE ETRUSKIE	19
Czas	19
Charakter	20
I. 3. SATURA	20
Nazwa	20
Czas	21
Charakter	21
Inscenizacja	21
Język i metrum	22
I. 4. PHLYAKES	22
Nazwa	22
Czas	22
Tematyka	23
Charakter	24
Inscenizacja	24
Autorzy	27
I. 5. ATELLANA	27
Nazwa	27
Czas	27
Tematyka	29
Charakter	29
Maski w atellanie	29
Inscenizacja	30
Język i metrum	30
I. 6. PALLIATA	30
Nazwa	30
Czas	30
Tematyka	31
Charakter	33
Maski w palliacie	33
Inscenizacja	34
Język i metrum	35
I. 7. TOGATA	36
Nazwa	36
Czas	36
Tematyka	37
Charakter – różnice między togatą i palliatą	38
Inscenizacja	39
Język i metrum	39
I. 8. MIM	39
Nazwa	39
Czas	40
Tematyka	40
Charakter	41

Inscenizacja	42
Język i metrum	44
I. 9. INNE FORMY TEATRALNE	44
Tragedia	44
Pantomima	46
Pyrryckie tańce	46
II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii	48
II. 1. PALLIATA	49
II. 1.1. Liwiusz Andronik	51
<i>Curriculum vitae</i>	51
Twórczość	52
Język, styl i systemy metryczne	53
Stan zachowania	54
II. 1.2. Newiusz	54
<i>Curriculum vitae</i>	54
Twórczość	57
Język, styl i systemy metryczne	58
Stan zachowania	59
II. 1.3. Plaut	60
<i>Curriculum vitae</i>	60
Twórczość	61
Chronologia	62
Klasyfikacja komedii	62
Przegląd komedii	63
<i>Amphitruo</i> (Amfitrion)	63
<i>Asinaria</i> (Ośła komedia)	65
<i>Aulularia</i> (Skarb)	66
<i>Bacchides</i> (Siostry)	66
<i>Captivi</i> (Jeńcy)	68
<i>Casina</i> (Kasina)	68
<i>Cistellaria</i> (Skrzynkowa komedia)	69
<i>Curculio</i> (Kurkulion)	70
<i>Epidicus</i> (Epidikus)	71
<i>Menaechmi</i> (Bracia)	73
<i>Mercator</i> (Kupiec)	74
<i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał)	74
<i>Mostellaria</i> (Strachy)	76
<i>Persa</i> (Pers)	77
<i>Poenulus</i> (Punijczyk)	78
<i>Pseudolus</i>	80
<i>Rudens</i> (Lina)	81
<i>Stichus</i> (Stychus)	82
<i>Trinummus</i> (Dzień trzech groszy)	83
<i>Truculentus</i> (Gbur)	84
<i>Vidularia</i> (Koszykowa komedia)	85
Przegląd masek	86
Przegląd motywów	89
Budowa komedii	92
Język, styl i systemy metryczne	93
Kalambury	93
<i>Nomen omen</i>	95
Partie śpiewane (<i>mutatis modis cantica</i>)	96
Stan zachowania	97
II. 1.4. Ennius	98
<i>Curriculum vitae</i>	98
Twórczość	99
Stan zachowania	100
II. 1.5. Trabea	100
II. 1.6. Atyliusz	101
II. 1.7. Licyniusz Imbreks	102
II. 1.8. Cecyliusz Stacjusz	102
<i>Curriculum vitae</i>	102
Twórczość	103

Język, styl i systemy metryczne	106
Stan zachowania	106
II. 1.9. Akwiliusz	107
II. 1.10. Juwencjusz	108
II. 1.11. Luscjusz z Lanuwium	109
<i>Curriculum vitae</i>	109
Twórczość	110
Stan zachowania	110
II. 1.12. Terencjusz	110
<i>Curriculum vitae</i>	110
Twórczość	113
Chronologia	113
Klasyfikacja komedii	114
Przegląd komedii	114
<i>Adelphoe</i> (Bracia)	114
<i>Andria</i> (Dziewczyna z Andros)	116
<i>Eunuchus</i> (Eunuch)	118
<i>Heautontimorumenos</i> (Sam siebie karzący)	120
<i>Hecyra</i> (Świekra)	123
<i>Phormio</i> (Formion)	124
Przegląd masek	126
Przegląd motywów	128
Budowa komedii	129
Język, styl i systemy metryczne	129
Sentencje	130
Onomastyka	130
Stan zachowania	130
II. 1.13. Różnice między Terencjuszem a Plautem	131
II. 1.14. Turpiliusz	132
<i>Curriculum vitae</i>	132
Twórczość	133
Język, styl i systemy metryczne	134
Stan zachowania	135
II. 1.15. Fundaniusz	135
II. 1.16. Ostatnia komedia rzymska – <i>Querolus</i> (Zrzęda, Malkontent)	136
Autor, datacja	136
Tytuł	136
Fabuła	136
Problematyka komedii	137
<i>Querolus</i> a <i>Aulularia</i>	137
Metrum	137
Stan zachowania	137
II. 2. TOGATA	137
II. 2.1. Tytyniusz	138
<i>Curriculum vitae</i>	138
Twórczość	138
Język, styl i systemy metryczne	139
Stan zachowania	140
II. 2.2. Afraniusz	140
<i>Curriculum vitae</i>	140
Twórczość	141
Język, styl i systemy metryczne	142
Stan zachowania	142
II. 2.3. Atta	143
<i>Curriculum vitae</i>	143
Twórczość	144
Język, styl i systemy metryczne	144
Stan zachowania	144
II. 2.4. Melissus	145
II. 3. ATELLANA	145
II. 3.1. Pomponiusz z Bononii	146
<i>Curriculum vitae</i>	146
Twórczość	146

Język, styl i systemy metryczne	147
Stan zachowania	147
II. 3.2. Nowiusz	149
<i>Curriculum vitae</i>	149
Twórczość	149
Język, styl i systemy metryczne	150
Stan zachowania	150
II. 4. MIM	151
II. 4.1. Laberiusz	152
<i>Curriculum vitae</i>	152
Twórczość	153
Język, styl i systemy metryczne	153
Stan zachowania	154
II. 4.2. Publiliusz Syryjczyk	155
<i>Curriculum vitae</i>	155
Twórczość	155
Język, styl i systemy metryczne	157
Stan zachowania	157
II. 4.3. Matiusz	157
<i>Curriculum vitae</i>	157
Twórczość	157
Język, styl i systemy metryczne	158
Stan zachowania	158
II. 4.4. Katullus	158
<i>Curriculum vitae</i>	158
Twórczość	158
Stan zachowania	158
III. CUR? – DLACZEGO? czyli przyczyny organizacji widowisk teatralnych	159
III. 1. <i>Homo spectator</i>	159
Publiczność Plauta	159
Na widowni	160
Przekrój społeczny i poziom intelektualny publiczności	160
Publiczność Terencjusza	162
Za Cyncerona i za Augusta	162
Czasy cesarstwa	163
IV. QUANDO? – KIEDY? czyli czas wystawiania spektakli	165
IV. 1. Święta połączone z <i>ludi scaenici</i>	165
<i>Ludi Romani</i>	165
<i>Ludi Florales</i>	166
<i>Ludi plebei</i>	166
<i>Ludi Apollinares</i>	166
<i>Ludi Megalenses</i>	166
<i>Ludi Ceriales</i>	166
<i>Instauratio</i>	167
Inne okazje	168
IV. 2. Pora dnia	168
V. UBI? – GDZIE? czyli o teatrach i innych miejscach wystawień	169
V. 1. Teatry	169
V. 1.1. Teatr prowizoryczny	171
Przestrzeń aktorów	171
Drzwi i wyjścia boczne	172
<i>Periaktoi</i> – element dekoracji	173
<i>Angiportum</i> – zaułek	173
Przestrzeń publiczności	174
V. 1.2. Teatry drewniane	174
Teatr Skaurusa	174
Teatr Kuriona	175
V. 1.3. Teatry kamienne	175
Teatr Pompejusza	175
Teatr Balbusa	176
Teatr Marcellusa	176
V. 1.4. Teatr Witruwiusza	177
Problem akustyki	179

V. 2. Model teatru rzymskiego	179
V. 2.1. Budynek sceniczny (<i>scaena</i>)	180
V. 2.2. Kurtyna i zasłona (<i>aulaeum</i> i <i>siparium</i>)	181
V. 2.3. Widownia (<i>cavea</i>)	182
V. 2.4. Maszyneria teatralna	183
Enkyklemat (<i>enkyklema</i>)	183
<i>Deus ex machina</i>	184
Schody Charona	184
VI. QUOMODO? – JAK? czyli jak wystawiano palliatę	185
VI. 1. Maska	185
VI. 1.1. Palliata w masce czy bez maski?	186
VI. 1.2. Przegląd masek	188
Maski starych mężczyzn	189
Maski młodych mężczyzn	189
Maski niewolników	190
Maski kobiet	191
Starych	191
Młodych	191
VI. 1.3. Peruka	192
VI. 2. Kostium	193
VI. 2.1. Ubranie	193
VI. 2.2. Obuwie	194
VI. 2.3. Nakrycie głowy	194
VI. 2.4. Przegląd kostiumów głównych postaci palliaty	195
Typy rodzinne	195
Typy zawodowe	199
VI. 2.5. Kod kostiumów	202
VI. 2.6. Kod kolorów	203
VI. 2.7. Kod rekwizytów-atrybutów	204
VI. 3. Rekwizyty	205
VI. 4. Sztuka aktorska	205
VI. 4.1. Ruch sceniczny – kinemateza	205
VI. 4.2. Gesty	206
Przegląd gestów stosowanych w komediach Terencjusza	207
VI. 4.3. Głos	215
VI. 4.4. Sztuka aktorska a moda	215
VI. 4.5. <i>Emploi</i>	215
VI. 4.6. Role podwójne	216
VI. 5. Muzyka	217
<i>Diverbia</i> i <i>cantica</i>	217
VI. 5.1. Partia wokalna	218
Kto śpiewał <i>cantica</i> ?	219
VI. 5.2. Partia instrumentalna	220
Instrumenty	221
Aulos – <i>tibia</i>	221
Muzyka w komediach Terencjusza	221
VII. QUIBUS AUXILIIS? – Z CZYJĄ POMOCĄ? czyli ludzie teatru	223
VII. 1. Od napisania do wystawienia	223
VII. 2. Aktor (<i>histrion</i> , <i>cantor</i>)	224
Aktor a prawo rzymskie	224
Pozycja aktora	225
Cesarze wobec aktora	226
Wina aktorów	226
VII. 3. Najwięksi aktorzy	227
Publiliusz Pellion	227
Ambiwiusz Turpion	227
Roscjusz	227
Ezop	229
Aktorzy mimiczni i pantomimiczni	229
VII. 4. Trupa aktorska (<i>grex</i> , <i>caterva</i>)	229
Dyrektor trupy (<i>dominus gregis</i>)	230
Liczebność i skład zespołu	230
Predyspozycje i przygotowanie do zawodu	230

Zarobki	230
<i>Collegium poetarum</i>	231
VII. 5. Personel teatralny	231
Recenzent (<i>ensor</i>)	231
Dostawca kostiumów i rekwizytów (<i>choragus</i>)	231
Inspektor (<i>conquistor</i>)	231
Klakier (<i>favitor</i>)	232
Woźny (<i>dissignator</i>)	232
Herold (<i>praeco</i>)	232
ANTE et POST czyli przed i po komedii rzymskiej	233
<i>Ante</i>	233
<i>Post</i>	234
Plaut	234
Terencjusz	235
Bibliografia	237
Spis ilustracji	243
Spis tabel	247
Indeks metryczny	249
Słowniczek terminów literackich	251
Indeks miejsc cytowanych	256
Indeks rzeczowy	258

Wykaz skrótów*

Autorzy starożytni i dzieła

- AKWILIUSZ (*Aquilius*)
Boeot. – *Boeotia* (Beotka)
- AMMIANUS MARCELLINUS (*Ammianus Marcellinus*)
Res gestae (Dzieje rzymskie)
- ANTH. LAT. – *Anthologia Latina*
- ANTH. PAL. – *Anthologia Palatina* (Antologia Palatyńska)
- APPIAN (*Appianus, Appianos*)
Pun. – *Punica* (Wojny w Afryce, tytuł oryg. gr.: *Libyke*, jest to tytuł księgi dzieła pt. *Historia Romana* – Historia rzymska, tytuł oryg. gr.: *Romaika*)
- APULEJUSZ (*Lucius Apuleius*)
Apol. – *Apologia sive Pro se de magia liber* (Apologia czyli W obronie własnej księgi o magii)
Met. – *Metamorphoses* (Metamorfozy, tj. Przemiany)
- ARNOBIUSZ (*Arnobius*)
Adversus nationes (Przeciw poganom)
- ARYSTOFANES (*Aristophanes*)
Ach. – *Acharnenses* (Acharnejczycy, tytuł oryg. gr.: *Acharnes*)
Equit. – *Equites* (Rycerze, tytuł oryg. gr.: *Hippeis*)
Thesm. – *Thesmophoriazusa* (Kobiety na święcie Tesmoforiów, tytuł oryg. gr.: *Thesmophoriazusai*)
- ARYSTOTELES (*Aristoteles*)
Poet. – *Poetica* (Poetyka, tytuł oryg. gr.: *Peri poietikes*)
- AUGUSTYN (*Aurelius Augustinus*)
Civ. – *De civitate Dei* (O państwie Bożym)
- AUZONIUSZ – (*Decimus Magnus Ausonius*)
Epigr. – *Epigrammata de diversis rebus* (Epigramy na różne tematy)
Techn. – *Technopaegnon* (Igraszki wersyfikacyjne)
- BAKCHYLIDES (*Bacchylides*)
frg. 55 – lokalizacja za wyd. F. Kenyon, Oxford 1897
- CEZJUSZ BASSUS (*Caesius Bassus*) zob. GLK
- CHARYZJUSZ (*Flavius Sosipater Charisius*)
Ars grammatica (Gramatyka), lokalizacja za wyd. K. Barwick, Lipsiae 1964 oraz zob. GLK
- CYCERON (*Marcus Tullius Cicero*)
Ac. 2 – *Academica priora: Lucullus* (Księgi akademickie: Lukullus)
Agr. – *De lege agraria* (O prawie agrarnym, 2 mowy)
Arch. – *Pro Archia poeta* (W obronie poety Archiasza)
Att. – *Epistulae ad Atticum* (Listy do Attyka)
Brut. – *Brutus de claris oratoribus* (Brutus o doskonałych mówcach)
Cael. – *Pro M. Caelio oratio* (Mowa w obronie Marka Celiusza Rufusa)
Cato – *Cato Maior de senectute* (Katon Starszy o starości)
De orat. – *De oratore* (O mówcy)
Div. – *De divinatione* (O wróżbiarstwie)
Fam. – *Epistulae ad familiares* (Listy do znajomych)
Fin. – *De finibus bonorum et malorum* (Największe dobro i zło)
Leg. – *De legibus* (O prawach)
Mur. – *Pro L. Murena oratio* (Mowa w obronie Lucjusza Licyniusza Mureny)
Nat. deor. – *De natura deorum* (O naturze bogów)
Off. – *De officiis* (O powinnościach)
Opt. gen. – *De optimo genere oratorum* (O najlepszym rodzaju mówcy)

* Wykaz skrótów pozycji bibliograficznych umieszczony został w „Bibliografii”.

- Orat. – Orator (Mówca)
 Phil. – In Marcum Antonium orationes Philippicae (Mowy przeciw Markowi Antoniuszowi, Filipiki)
 Prov. – De provinciis consularibus oratio (Mowa o prowincjach konsularnych)
 Q. Rosc. – Pro Quinto Roscio comoedo (Mowa w obronie aktora Kwintusa Roscjusza)
 Rep. – De republica (O państwie, O rzeczypospolitej)
 Scaur. – Pro M. Aemilio Scauro oratio (Mowa w obronie Marka Emiliusza Skaurusa)
 Sest. – Pro P. Sestio oratio (Mowa w obronie Publiusza Sestiusza)
 Tusc. – Tusculanae disputationes (Rozmowy tuskulańskie, Tuskulanki)
 Verr. – In Verrem actiones (Mowy przeciw Werresowi, Werryunki)
- DIGESTA – Digesta Iustiniani Augusti, lokalizacja za wyd. T. Mommsen, Berolini 1870
- DIOMEDES (Diomedes)
 Ars grammatica (Sztuka poprawnego mówienia i pisania) zob. GLK
- DIONIZJOS Z HALIKARNASSU (Dionysius Halicarnasseus, Dionysios)
 Antiquitates Romanae (Starożytność rzymska, tytuł oryg. gr.: *Romaike archaiologia*)
- DONAT (Aelius Donatus)
 Ars – Ars grammatica (Gramatyka) zob. GLK
 Ad Eun. – Ad Eunuchum (Komentarz do komedii *Eunuch*)
 Ad Hec. – Ad Hecyram (Komentarz do komedii *Świekra*)
 Ad Phorm. – Ad Phormionem (Komentarz do komedii *Formion*)
 De com. – De comoedia (O komedii)
 Praef. ad Adelph. – Praefatio ad Adelphos (Wstęp do komedii *Bracia*)
 Vita Ter. – Vita Terentii (Żywot Terencjusza)
- ENNIUSZ (Quintus Ennius)
 Sat. – Saturae (Satyry)
- EWANCJUSZ (Euanthius)
 De fabula (O komedii)
- EZOP (Aesopus, Aisopos)
 Fabulae (Bajki)
- FEDRUS (Phaedrus)
 Fabulae (Bajki)
 Epil. – Epilogus
- FESTUS (Sextus Pompeius Festus)
 De verborum significatu (O znaczeniu wyrazów), lokalizacja za wyd.: W. M. Lindsay, Lipsiae 1913
- FRONTON (Marcus Cornelius Fronto)
 Epist. – Epistulae (Listy)
- GELLIUSZ (Aulus Gellius)
 Noctes Atticae (Noce attyckie)
- GLK – Grammatici Latini, ed. H. Keil, Lipsiae 1857–1870 (reprint: 1961) [cyfry oznaczają tom i strony]
 Cezjusz Bassus 6,278–304
 Charyzjusz 1,7–296
 Diomedes 1,299–527
 Donat 4,355–402
 Makrobiusz 4,595–630
- HIERONIM (Sophronius Eusebius Hieronymus)
 Chron. – Chronicum Eusebii ab Hieronymo retractatum (Kronika)
 Epist. – Epistulae (Listy); PL 22
- HORACY (Quintus Horatius Flaccus)
 Ars – De arte poetica epistula ad Pisones (O sztuce poetyckiej list do Pizonów, *Epist.* 2,3)
 Carm. – Carmina (Pieśni)
 Epist. – Epistulae (Listy)
 Sat. – Sermones, Satirae (Satyry, Gawędy)
- IZYDOR (Isidorus Hispanensis, Izydor z Sewilli)
 Orig. – Origines (Początki)
- JÓZEF FLAWIUSZ (Iosephus Flavius, Iosepos)
 AI – Antiquitates Iudaicae (Dawne dzieje Izraela, Starożytności żydowskie, tytuł oryg. gr.: *Iudaike archaiologia*)
- JUWENALIS (Decimus Iunius Iuvenalis)
 Saturae (Satyry)
- JUWENCJUSZ (Iuuentius)
 Anagn. – Anagnorizomene (Rozpoznana)
- KASSJUSZ DION (Cassius Dio Cocceianus, Kassios Dio)
 Historia Romana (Historia rzymska, tytuł oryg. gr.: *Romaike historia*)
- KLAUDIAN (Claudius Claudianus)
 Carm. – Carmina (Pieśni)

lokalizacja za wyd.: Aelii Donati *Commentum Terentii*, ed. P. Wes-sner, t. 1–3, Lipsiae 1902

- KSENOFONT (*Xenophon, Ksenophon*)
Symp. – *Symposium* (Uczta, tytuł oryg. gr.: *Symposion*)
- KWINTYLIAN (*Marcus Fabius Quintilianus*)
Institutio oratoria (Kształcenie mówcy)
- LIBANIOS (*Libanius*)
Orat. – *Orationes* (Mowy)
 64 – *Pro saltatoribus* (O tancerzach, tytuł oryg. gr.: *Hyper ton orcheston*), lokalizacja za wyd. R. Forster, Lipsiae 1908, t. IV
- LICYNIUSZ IMBREKS (*Licinius Imbrex*)
Ne. – *Neaera* (Neera)
- LIWIUSZ (*Titus Livius*)
Ab urbe condita (Dzieje Rzymu od założenia miasta)
Per. – *Periochae* (Wyciągi)
- LIWIUSZ ANDRONIK (*Lucius Livius Andronicus*)
Glad. – *Gladiolus* (Mieczczyk)
- LUKIAN (*Lucianus, Lukianos*)
Icar. – *Icaromenippos* (Ikaromenippos, tytuł oryg. gr.: *Ikaromenippos*)
Salt. – *De saltatione* (O tańcu, tytuł oryg. gr.: *Peri orcheseos*)
- LYDOS JAN (*Ioannes Laurentius Lydos*)
Mag. pop. Rom. – *De magistratibus populi Romani* (O urządach państwa rzymskiego, tytuł oryg. gr.: *Peri archontes Romaion politeias*), lokalizacja za wyd.: R. Wunsch, Stutgardiae 1967
- MAKROBIUSZ (*Ambrosius Macrobius Theodosius*)
Macrobi excerpta (wyciągi z dzieł Makrobiusza) zob. GLK
Sat. – *Saturnalia* (Rozmowy w okresie Saturnaliów)
- MARCJALIS (*Marcus Valerius Martialis*)
Epigr. – *Epigrammaton libri* (Księgi epigramów)
Spect. – *Spectaculorum liber* (Księga widowisk)
- MARIUSZ MERKATOR (*Marius Mercator*)
Liber subn. in verba Iul. – *Liber subnotationum in verba Iuliani* (Księga objaśnień do słów Juliana); PL 48
- NEPOS (*Cornelius Nepos*)
De viris illustribus (Żywoty wybitnych mężów)
Cato (Katon)
Praef. – *Praefatio* (Wstęp)
- NEWIUSZ (*Gnaeus Naevius*)
Agit. – *Agitatoria* (Komedia o polityku)
Ariol. – *Ariolus* (Wieszczek)
Pun. – *Bellum Punicum* (Wojna punicka)
Tarent. – *Tarentilla* (Dziewczyna z Tarentu)
- NONIUSZ (*Nonius Marcellus*)
De compendiosa doctrina (Kompedium wiedzy)
- OWIDIUSZ (*Publius Ovidius Naso*)
Ars – *Ars amatoria* (Sztuka kochania)
Fast. – *Fasti* (Kalendarz)
Met. – *Metamorphoses* (Metamorfozy, tj. Przemiany)
Trist. – *Tristia* (Żale)
- PETRONIUSZ (*Petronius Arbiter*)
Sat. – *Satyricon libri* (Satyryki)
- PLATON (*Plato*)
Symp. – *Symposium* (Uczta, tytuł oryg. gr.: *Symposion*)
- PLAUT (*Titus Maccius Plautus*)
Amph. – *Amphitruo* (Amfitrion)
Asin. – *Asinaria* (Ośła komedia)
Aul. – *Aulularia* (Skarb)
Bacch. – *Bacchides* (Siostry)
Capt. – *Captivi* (Jeńcy)
Cas. – *Casina* (Kasina, Panna młoda)
Cist. – *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia)
Curc. – *Curculio* (Kurkulion, tj. Wótek zbożowy)
Epid. – *Epidicus* (Epidikus)
Men. – *Menaechmi* (Bracia)
Merc. – *Mercator* (Kupiec)
Mil. – *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał)
Most. – *Mostellaria* (Strachy)

Wykaz skrótów

- Pers. – Persa (Pers)
Poen. – Poenulus (Punijczyk)
Pseud. – Pseudolus (tj. Krętacz)
Rud. – Rudens (Lina)
Stich. – Stichus (Stychus)
Trin. – Trinummus (Dzień trzech groszy)
Truc. – Truculentus (Gbur)
Vid. – Vidularia (Koszykowa komedia)
- PLINIUSZ MŁODSZY (*Caius Plinius Caecilius, Minor*)
Epist. – Epistulae (Listy)
- PLINIUSZ STARSZY (*Caius Plinius Secundus, Maior*)
NH – *Naturalis Historia* (Historia naturalna)
- PLUTARCH (*Plutarchus, Plutarchos*)
Vitae parallelae (Żywoty równoległe, tytuł oryg. gr.: *Bioi paralleloi*)
Ant. – Antonius (Antoniusz)
Cat. Mi. – Cato Minor (Katon Młodszy)
Cic. – Cicero (Cyceron)
Pomp. – Pompeius (Pompejusz)
Publ. – Publicola (Publikola)
Pyrr. – Pyrrhus (Pyrrus)
Sulla – Sulla
- POLLUKS (*Iulius Pollux, Polydeukes*)
Onomasticum (Leksykon, tytuł oryg. gr.: *Onomastikon*)
- POMPONIUSZ MELA (*Pomponius Mela*)
De chorographia (Geografia opisowa)
- QUER. – Querolus (Zrzęda)
- SCHOLIA DO HORACEGO (*Scholia Horatiana Acronis*)
a.p. – *Ars poetica*
- SCHOLIA DO JUWENALISA (*Scholia Pithoeana in Iuvenalem*)
- SENEKA MŁODSZY (*Lucius Annaeus Seneca, Seneka Filozof*)
Dialogorum libri 12 (Dialogi)
De brev. – De brevitae vitae (O krótkości życia)
Epist. – *Epistulae morales ad Lucilium* (Listy moralne do Lucylusza)
Med. – Medea
- SENEKA STARSZY (*Lucius Annaeus Seneca, Seneka Retor*)
Contr. – *Controversiae* (tj. deklamacje w formie mów sądowych)
Suas. – *Suasoriae* (tj. mowy doradcze)
- SERWIUSZ (*Servius Maurus Honoratus*)
Aen. – *Ad Vergili Aeneidem commentarius* (Komentarz do *Eneidy* Wergiliusza)
- SHA – *Scriptores Historiae Augustae* (Historycy cesarstwa rzymskiego)
A – *Divus Aurelianus* (Boski Aurelianus)
- SOLINUS (*Gaius Iulius Solinus*)
Collectanea rerum memorabilium (Zbiór rzeczy godnych pamięci)
- STRABON (*Strabon*)
Geographica (Geografia, tytuł oryg. gr.: *Geographica hypomnemata*)
- SULPICJUSZ (*Sulpicius Apollinaris*)
Periochae (Wyciągi)
- SWETONIUSZ (*Caius Suetonius Tranquillus*)
De vita Caesarum (Żywoty cesarów)
Aug. – *Divus Augustus* (Boski August)
Cal. – *Caius Caligula* (Gajusz Kaligula)
Dom. – *Domitianus* (Domicjan)
Iul. – *Divus Iulius* (Boski Juliusz)
Nero – (Neron)
Tib. – *Tiberius* (Tyberiusz)
Tit. – *Divus Titus* (Boski Tytus)
Gramm. – *De grammaticis et rhetoribus* (O gramatykach i retorach)
- SYLIUSZ ITALIKUS (*Tiberius Catus Asconius Silius Italicus*)
Punica (Opowieść o wojnie punickiej)
- SYMMACH (*Quintus Aurelius Symmachus*)
Epist. – Epistulae (Listy)
- TACYT (*Cornelius Tacitus*)
Ann. – *Annales* (Roczniki)

- Dial.* – *Dialogus de oratoribus* (Dialog o mówcach)
Hist. – *Historiae* (Dzieje)
- TERENCJUSZ (*Publius Terentius Afer*)
Adelph. – *Adelphoe* (Bracia)
Andr. – *Andria* (Dziewczyna z Andros)
Eun. – *Eunuchus* (Eunuch)
Heaut. – *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący, Samodręk)
Hec. – *Hecyra* (Świekra, Teściowa)
Phorm. – *Phormio* (Formion)
- TERTULIAN (*Quintus Septimius Florens Tertulianus*)
Apol. – *Apologeticus* (Apologetyk)
Nat. – *Ad nationes* (Do pogan)
Pall. – *De pallio* (O płaszczu filozofa)
Spect. – *De spectaculis* (O widowiskach)
- TIBULLUS (*Albius Tibullus*)
Elegiae (Elegie)
- TURPILIUSZ (*Sextus Turpilius*)
Leuc. – *Leucadia* (Leukadia)
- TYTYNIUSZ (*Titinius*)
Set. – *Setina* (Dziewczyna z Setii)
- WALERIUSZ MAKSYMUS (*Marcus Valerius Maximus*)
Facta et dicta memorabilia (Czyny i słowa godne pamięci)
- WARRON (*Marcus Terentius Varro*)
Ling. – *De lingua Latina* (O języku łacińskim), frg. za wyd.: G. Goetz, Fr. Schöll, Leipzig 1910, s. 192nn.
Rust. – *De re rustica* (O gospodarstwie wiejskim)
Sat. – *Saturae Menippeae* (Satyry menippejskie)
- WELLEJUSZ PATERKULUS (*Velleius Paterculus*)
Historia Romana (Historia rzymska)
- WERGILIUSZ (*Publius Vergilius Maro*)
Georg. – *Georgica* (Georgiki)
- WITRUWIUSZ (*Vitruvius Pollio?*)
De architectura libri decem (O architekturze ksiąg dziesięć)
- ZONARAS (*Ioannes Zonaras*)
Epit. – *Epitomae historiarum libri* (Skrót historii, tytuł oryg. gr.: *Epitome historion*)

Inne

- Au. – *Aulus*
G. – *Caius*
Cod. Ambr. – *Codex Ambrosianus* (Kodeks Ambrożyński)
Cod. Oxon. – *Codex Oxoniensis* (Kodeks Oksfordzki)
Cod. Par. – *Codex Parisinus* (Kodeks Paryski)
Cod. Vat. – *Codex Vaticanus* (Kodeks Watykański)
dosł. – dosłownie
fol. – *folium* (karta)
frg. – fragment, fragmenty
gr. – grecki
il. – ilustracja
inc. – incipit
l. mn. – liczba mnoga
l. poj. – liczba pojedyncza
łac. – po łacinie
M. – *Marcus*
- m.* – *masculinum* (rodzaj męski)
oryg. – oryginał
os. – osoba
P. – *Publius*
PL – *Patrologiae cursus completus seu bibliotheca universalis... omnium ss. Patrum... Scriptorumque ecclesiarum, sive Latinorum, sive Graecorum. Series Latina...* accurate J. P. Migne, Lutetiae Parisiorum 1878–1891, t. 1–221 (po skrócie podano numer tomu)
poł. – połowa
sygn. – sygnatura
tyt. – tytuł, tytuły
w. – wers, wersy
wyd. – wydanie
zm. – zmarł

Od Autorki

Pomysł tej pracy zrodził się podczas przygotowywania przekładu komedii Plauta *Żołnierz samochwał* i jej inscenizacji w amatorskim teatrze. Pojawiło się wówczas wiele pytań o kostiumy, maski, ruch sceniczny, założoną lub tylko spodziewaną przez autora reakcję publiczności, a także o muzykę, grę aktorską, scenografię... Oddawana dziś do rąk Czytelnika książka jest próbą znalezienia odpowiedzi na te wszystkie pytania. Komедии rzymskiej bowiem nie powinno się poznawać wyłącznie poprzez kontakt z zapisanym już tekstem. Z całą pewnością sztuki Plauta czy Terencjusza nie były przeznaczone do lektury, autorzy pisali je dla sceny i dopiero w przestrzeni teatralnej zyskują pełen wymiar. Ożywają. By jednak ujrzeć je *in flore*, trzeba pokusić się o zrekonstruowanie rzymskich teatraliów.

Dotychczasowe polskie opracowania z dziedziny komedii i teatru rzymskiego skupiają się głównie na twórczości jednego autora.* Przygotowana monografia ma wypełnić lukę w publikacjach naukowych z tego zakresu, przedstawiając w sposób wszechstronny i wielopłaszczyznowy działalność sceniczną w Rzymie. Jej celem jest zaprezentowanie teatru nie tylko z punktu widzenia filologa, a więc od strony tekstu, ale spojrzenie na zachowane sztuki jako na źródło wiedzy o scenicznej realizacji. Książka ta jest wynikiem prac prowadzonych przez filologów, archeologów i historyków sztuki. Należy jednak podkreślić, że choć stanowi syntezę dotychczasowych zdobyczy nauki światowej w tej dziedzinie, to znaczącą rolę odegrały badania własne autorki, prowadzone głównie nad palliatą, jej funkcjonowaniem na scenie i szeroko pojętymi teatraliami. Monografia powstała z myślą o zaspokojeniu potrzeb dydaktyki uniwersyteckiej, ale także z nadzieją, że może się stać kompendium dla badaczy i specjalistów zajmujących się teatrem oraz stanowić źródło informacji o komedii rzymskiej dla każdego humanisty.

Książka składa się z siedmiu podstawowych działów. Każdy z nich szczegółowo omawia problemy związane z rozwojem gatunków scenicznych w Rzymie. Aby je poznać, zastosowano znany z retorycznej *inventio* zestaw 7 pytań, z których składał się sądowo-retoryczny „kwestionariusz badawczy” (w mnemotechnicznym schemacie heksametru):

QUIŃ, QUID, UBI, QUIBUS AUXILIIS, CUR, QUÓMODO, QUÁNDO

Według tego schematu, ale z zachowaniem innej kolejności, omówiono odmiany komedii (I. *Quid?* – Co?), autorów (II. *Quis?* – Kto?), ówczesnego odbiorcę (III. *Cur?* – Dlaczego?), czas przedstawień teatralnych (IV. *Quando?* – Kiedy?), teatry i sceny (V. *Ubi?* – Gdzie?), a dwa ostatnie rozdziały poświęcone są: maskom, kostiumom, rekwizytom, maszynierii scenicznej, muzyce (VI. *Quomodo?* – Jak?), a także aktorom i wszystkim ludziom teatru, którzy uczestniczyli w tworzeniu przedstawienia (VII. *Quibus auxiliis?* – Z czyją pomocą?). Tekst opatrzone licznymi tabelami i wykresami, których zadaniem jest pomoc w znalezieniu potrzebnych informacji. Ilustracje zaś, wypełniające głównie drugą część książki, stanowią niezbędne uzupełnienie omawianych zagadnień.

Autorka poczuwa się do miłego obowiązku wyrażenia podziękowania instytucjom i fundacjom, których pomoc okazała się niezwykle cenna przy realizacji projektu: Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel, Fundacji Janineum w Wiedniu, Institut für Altertumskunde w Kiel, Fundacji Lanckorońskich z Brzezia oraz Komitetowi Badań Naukowych za dofinansowanie publikacji.

Wyrazy szczególnej wdzięczności kieruję także do Pani Profesor Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej, która z wielką cierpliwością czytała nadsyłane materiały, opatrując je krytycznymi komentarzami i inspirującymi sugestiami. Serdeczne podziękowania za wniesiony trud i cenne uwagi zechcą przyjmując także: Pan Profesor Ignacy Lewandowski i Pani Profesor Elżbieta Wesołowska oraz Pan Profesor Jerzy Danielewicz za życzliwe konsultacje w sprawach metryki. Panu Thilo Schrödelowi wdzięczna jestem za czas i wysiłek, które poświęcił, by poprawić jakość techniczną ilustracji i przygotować je do druku.

Ewa Skwara

* G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925; M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960; L. Stankiewicz, *Tytyniusz – przedstawiciel komedii rzymskiej zwanej „fabula togata”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 906, „Classica Wratislaviensia” 12(1987); L. Stankiewicz, *Komedia Lucjusza Afraniusza i jej związki z innymi odmianami komedii*, tamże 2030, 21(1999).

I. QUID? – CO?

czyli odmiany komedii

W starożytnym Rzymie istniała wielka różnorodność form scenicznych, które można zaliczyć do gatunku komediowego. Większość nie zachowała się nawet we fragmentach, a wiemy o nich jedynie z przekazów pośrednich. Rozwój tych form możemy podzielić na trzy okresy.¹

Faza pierwsza to czas sprzed teatralnej aktywności Liwiusza Andronika, który wystawił swoje dramaty w 240 r. p.n.e., i moment ten uważa się za początek literatury rzymskiej. Historyk Tytus Liwiusz (59 r. p.n.e.–17 r. n.e.) nazywa owego wcześniejszego Liwiusza autorem, który po raz pierwszy ułożył komedię z fabułą („ausus est primus argumento fabulam serere”; 7,2,8). Zatem ten początkowy okres rozwoju form scenicznych – można by nazwać go przedliterackim – obfitował raczej w przedstawienia improwizowane, bez wyraźnie zakreślonej fabuły. Dominowały przede wszystkim fescenniny i tańce etruskie, które z czasem dały początek saturze, a także greckie przedstawienia zwane *phlyakes*, inspirowane z kolei rodzimą farsę italską, atellanę. O dwóch ostatnich typach komedii wiemy nieco więcej, bowiem malarstwo wazowe dostarcza wielu informacji na temat *phlyakes*, a zachowane fragmenty atellany pozwalają określić jej formę i charakter.

Faza druga obejmuje okres, jaki upłynął od czasu Liwiusza Andronika do końca republiki (27 r. p.n.e.).² Rozkwit przeżywają wówczas dwie odmiany komedii: palliata i togata. Pierwszą palliatę wystawił właśnie Liwiusz Andronik (240 r. p.n.e.). Jest to najlepiej znana odmiana komedii, reprezentuje ją bowiem dwóch największych rzymskich komediopisarzy: Plaut i Terencjusz, a znacząca część ich utworów zachowała się w całości do dziś. Prawie w tym samym czasie, bo na początku II w. p.n.e., pojawiła się togata, komedia rodzima, grana w rzymskich togach, która nosi także nazwę tabernaria; niekiedy wyróżnia się jej odmianę – trabeatę. Obok palliaty i togaty w okresie tym po raz pierwszy pojawił się na scenie mim, początkowo wyłącznie w formie improwizowanego przedstawienia, bowiem dopiero w I w. n.e. zyskał postać literacką.

Faza trzecia zamyka się w okresie, jaki upłynął od końca republiki (27 r. p.n.e.) do upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego (476 r. n.e.). W tym czasie na scenie królowały literacki mim i literacka atellana. Pokrewną formą mimu była pantomima, po raz pierwszy wprowadzona do Rzymu w 22 r. n.e. przez Pyladesa z Cylicji. Niekiedy wystawiano jeszcze palliatę, lecz wyłącznie jako wznowienia starych sztuk, bowiem żaden komediopisarz nie tworzył już utworów w tej odmianie gatunkowej.

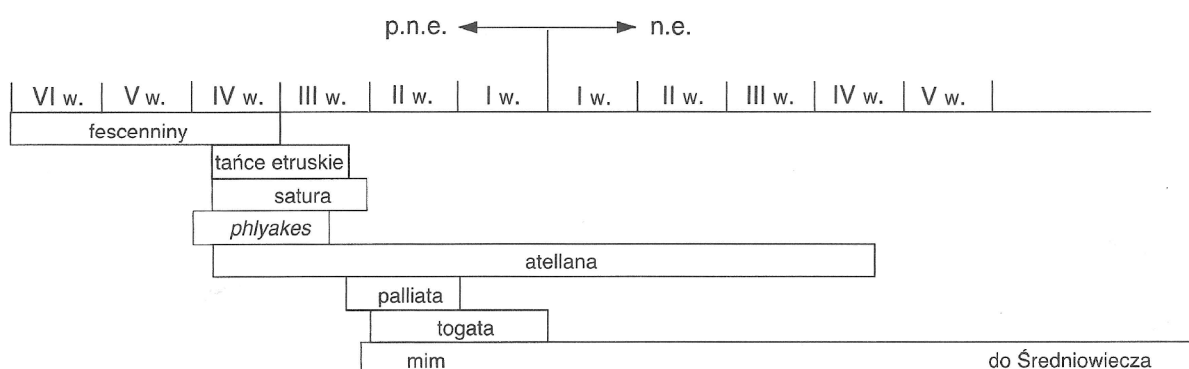


Tabela I. 1. Zestawienie odmian komedii i czas ich dominacji na scenie.

¹ Klasyfikacji takiej dokonał Vince (1984: 64).

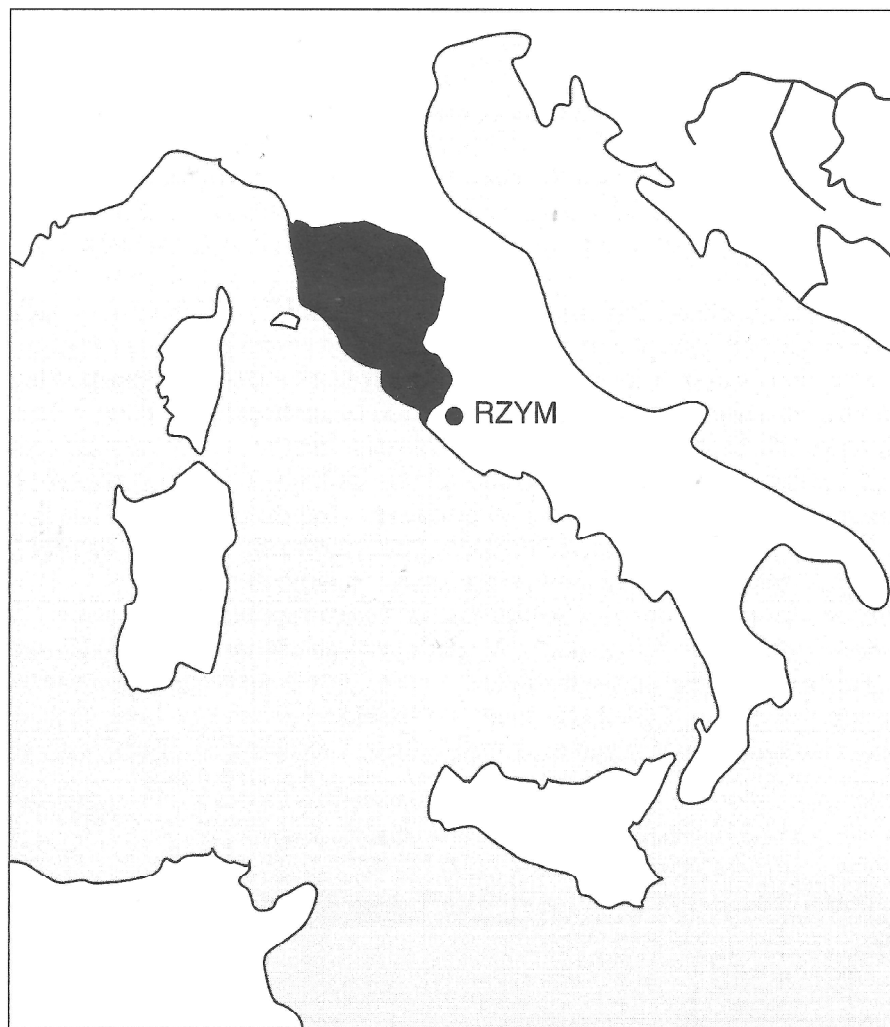
² Aleksandrowicz (1995: 9–17).

Wymienione tu typy komedii i form teatralnych różniły się między sobą nie tylko czasem powstania, ale tematyką, strukturą, charakterem oraz sposobem wystawienia. Szczegółowej charakterystyce owych odmian poświęcono następane paragrafy tego rozdziału.

I. 1. Fescenniny

NAZWA

Fescenniny – zwane po łacinie *versus fescennini*, *fescennina licentia* – zawdzięczają swą nazwę etruskiemu miastu Fescennium,³ które miało być miejscem powstania tej formy teatralnej. Owo miasto było zapewne ośrodkiem kultu etruskiego boga Fascinusa, personifikującego fallus. Istnieje także inne wytłumaczenie terminu „fescenniny”. Być może ma on coś wspólnego z *fascinum*, czyli amuletem używanym przeciwko czarom. Takie skojarzenie nasuwa zresztą sam charakter przedstawień, sugerujący związek z magią.



Ilustracja I. 1. Etruria w Italii. Fescennium leżało na północ od Rzymu.

CZAS

Na terenach Etrurii muzyka i taniec przeżywały swój rozkwit w okresie od VI do IV w. p.n.e. Można zatem uznać, że jest to także okres dominacji fescenninów na scenie.

³ Od Festusa (86), uczonego żyjącego w II w. n.e., posiadamy informację, że fescenniny pochodzą z Etrurii i ich nazwa wiąże się z miastem Fescennium, identyfikowanym dzisiaj z miejscowościami Gallea lub Corchiaro. Trzeba jednak dodać, że chociaż miasto to leżało na terytorium Etrusków, należało do Falisków. Pozostałe próby wyjaśnienia nazwy również pochodzą od Festusa.

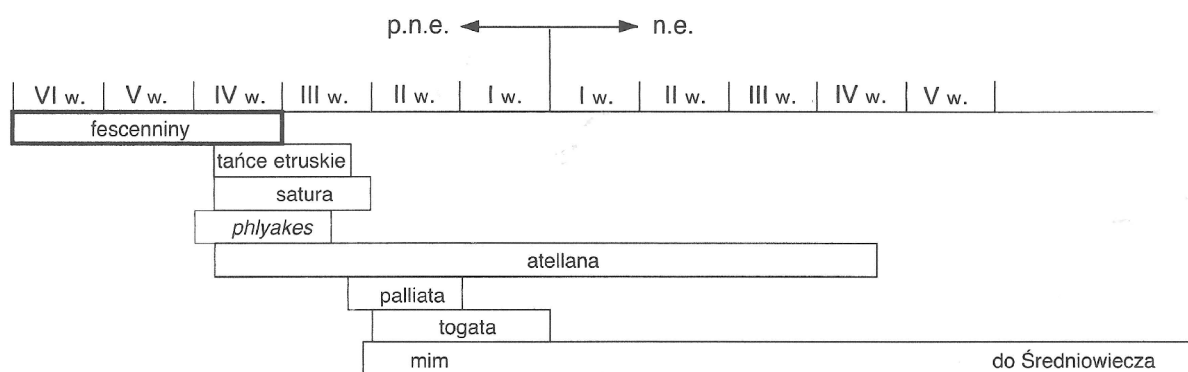


Tabela I. 1a. Fescenniny.

TEMATYKA

Początkowo fescenniny, silnie związane ze świętem żniw,⁴ pojawiały się wyłącznie na wsi italskiej. Najczęściej wykonywano je na cześć staroitalskiego bożka Sylwana,⁵ który był opiekunem pól, ogrodów i bydła. Później wprowadzono je do miast, gdzie straciły swój rustykalny charakter. Prawdopodobnie ten typ przedstawień teatralnych traktowano także jako *nuptialia carmina*,⁶ które miały nie tylko uświetnić uroczystości weselne, ale również, jako swego rodzaju zaklęcie magiczne, odwrócić zły los. Ponadto fescenniny śpiewali żołnierze jako pieśni tryumfu.

CHARAKTER

Były to scenki dramatyczne w dość surowym stylu, składające się głównie z improwizowanych dialogów⁷ z towarzyszeniem bardzo ekspresyjnych gestów, które polegały na rzucaniu się do przodu i do tyłu. Osoby biorące udział w przedstawieniu występowały w maskach. Prezentacje te stanowiły rodzaj uszczypliwej satyry, pełnej żartów i szyderstwa, a niekiedy zawierającej nawet inwektywy. Bez wątplenia miały charakter obsceniczny.⁸

JĘZYK I METRUM

Fescenniny należą do utworów oralnych, w nielicznych jedynie wypadkach zyskujących formę utrwaloną na piśmie.⁹ Przypuszcza się jednak, że były zarówno zapisywane, jak i śpiewane po łacinie, w oryginalnym metrum saturnijskim (*versus Saturninus*), w kretykach lub septenarach trocheicznych,¹⁰ które stały się później najczęściej używanym metrum w komediach Plauta i Terencjusza. To szczególne metrum, w jakim powstawały fescenniny, antykwarysta Makrobiusz (GLK 1,298) nazywa właśnie *pes fescenninus*.

I. 2. Tańce etruskie

CZAS

Kultura i cywilizacja rzymska przez kilka wieków pozostawała pod wpływem sąsiadujących od północy z Rzymianami Etrusków. Wystarczy wspomnieć, że trzej ostatni królowie Rzymu byli Etruskami. Jednak wydaje się, że pierwszy raz z tańcami etruskimi zetknęli się Rzymianie dopiero w IV w. p.n.e., a dokładnie we wrześniu 364 r., kiedy to odbyły się *ludi*¹¹ odprawione ku czci Jowisza, u którego szukano ratunku w czasie panującej zarazy. Na te właśnie święta kon-

⁴ Przynajmniej tak każą nam sądzić uwagi poczynione przez dwóch poetów epoki augustowskiej: Horacego (*Epist.* 2,1,139–155) i Tibullusa (2,1,50–56).

⁵ Bieber (1961: 147) dodaje jeszcze bóstwo Tellus (Ziemia).

⁶ Informacje o wykonywaniu fescenninów podczas uroczystości zaślubin czerpiemy z tekstów Katullusa (61,126–155), Pliniusza Starszego (*NH* 15,22), Seneki Starszego (*Contr.* 21), Seneki Młodszeo (*Med.* 113) i Serwiusza (*Aen.* 7,695).

⁷ Fescenniny, charakteryzujące się krótkimi replikami, docinkami, zwano niekiedy *versus alterni*, czyli – wiersze dialogiczne, wygłaszane na przemian.

⁸ Charakterystykę fescenninów spotykamy, jak już wspomniano, u Horacego (*Epist.* 2,1,145) oraz u Liwiusza (7,2,7).

⁹ Makrobiusz (*Sat.* 2,4,21) wspomina o nielicznych tylko przypadkach zapisu.

¹⁰ Zob. „Indeks metryczny”, s. 249.

¹¹ Święta połączone z przedstawieniami.

sulowie zaprosili etruskich wykonawców, aby swym tańcem złagodząli gniew bogów i zażegnali zarazę.¹²

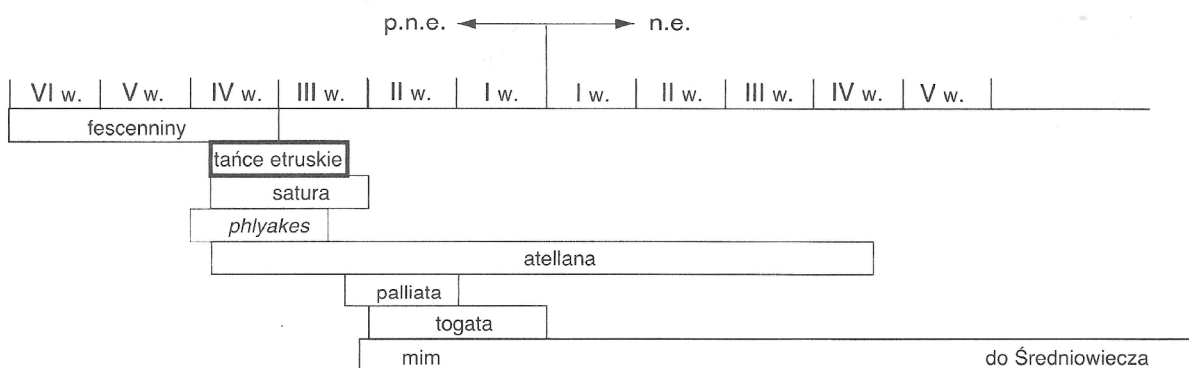


Tabela I. 1b. Tańce etruskie.



Ilustracja 1. 2. Tancerz w masce. Rysunek na Grobowcu Augura, około 500 r. p.n.e. (za: Kappelmacher).

nionych muzyką), a sformułowanie to zapewne uwypukliło znamiennej cechę tej formy – nasycenie muzyką.¹⁴ Podkreślenie owego muzycznego charakteru satury miało, być może, na celu odróżnienie tego gatunku dramatycznego od form takich jak Enniusowe satyry (*Saturae* – tytuł zbioru poematów).

Inaczej tłumaczyli pochodzenie nazwy *satura* antyczni badacze Ewancjusz i Diomedes (GLK 1,485). Dowodzili oni, że termin ten wiąże się z satyrami – bożkami, o których wszyscy wiedzą, iż

CHARAKTER

Prezentacje te miały początkowo, w swej etruskiej wersji, charakter oczyszczającego mimu, wykonywanego bez śpiewu, a jedynie przy akompaniamencie instrumentu zwanego aulosem (łac. *tibia*), przyrównywanego dziś do oboju.¹³ Jednak młodzież rzymska zachwycona występem naśladowała etruski taniec, dodając improwizowane dialogi i gesty. Uczestnicy tego przedstawienia zwali się *histriones* od etruskiego słowa *ister*, którym określano aktora. Tańce etruskie wykonywano głównie na pogrzebach i podczas uroczystości poświęconych bogom, miały więc charakter religijny.

I. 3. Satura

NAZWA

Słowo *satura*, jak też późniejsza wersja tej nazwy *satira*, pochodzi od terminu *satura lanx* oznaczającego misę pełną różnego rodzaju owoców. Jak wskazują źródła, określenia tego po raz pierwszy użył Ennius w II w. p.n.e., wykorzystując je jako tytuł dla swego zbioru różnorodnych wierszy. Nazwa sugeruje więc dużą różnorodność, co w przypadku komedii oznacza luźne połączenie dużej ilości scen bez wyraźnego porządku i ciągłej fabuły. Terminu *satura* na określenie gatunku dramatycznego użył historyk Liwiusz, pisząc o „*saturae impletae modis*” (saturach wypełnionych różnorodnością).

¹² Konsulami tymi byli Gajusz Sulpicjusz Petikus i Gajusz Licyniusz Stolon, a opis owych tańców i ich charakterystykę podaje Liwiusz (7,2,4-7).

¹³ Zob. ilustracje: I. 7. i I. 14., a także rozdz. VI. 5.2., s. 221.

¹⁴ Najwięcej szczegółów na temat satury i innych wczesnych form scenicznych zawdzięczamy właśnie Liwiuszowi (7,2,7). Po nim tego terminu na określenie przedstawień dramatycznych użył także Waleriusz Maksymus (11,4,4).

są „wesole i niepoahamowane”. Chociaż ci starożytni erudyci zapewniali, że błędem jest szukanie innego pochodzenia nazwy *satura*, to jednak dziś skłonni jesteśmy przychylić się raczej do zdania Enniusza i Liwiusza.

CZAS

Uważa się, że *satura* powstała z połączenia dwóch wcześniejszych form teatralnych, przejąwszy z tańców etruskich nasycenie muzyką, a z *versus fescennini* dialogi. Byłaby więc *satura* formą pośrednią między *fescenninami* a sztukami Plauta, czego dowodem mają być Plautyńskie *cantica* (tj. partie śpiewane),¹⁵ uważane za relikwyt poprzednich odmian gatunkowych. Jednak twierdzenie takie jest ryzykowne, bowiem *cantica* pojawiają się najliczniej w późnych komediach Plauta, natomiast prawie nie występują we wczesnych sztukach, gdzie właśnie należałoby się ich spodziewać jako pozostałości form minionych.¹⁶ Niemniej *satura* gościła na scenach rzymskich na pewno jeszcze przed Plautem. Liwiusz (7,2,8) mówi o Liwiuszu Androniku, że zanim zaczął tworzyć komedie z fabułą, wprawiał się, pisząc *saturę*. W wieku II n.e. gramatyk Festus (306) wspomina o jakiejś *saturze* Newiusza, która była prawdopodobnie jednym z ostatnich przykładów tej odmiany gatunkowej. W IV w. n.e. Ewancjusz, pisząc komentarz do komedii Terencjusza, zaledwie napomyka o *saturze* jako o jednej z form scenicznych, co oznaczałoby, że już dawno odeszła w literackie zapomnienie. Możemy zatem przyjąć, że *satura* narodziła się po 364 r. p.n.e., tzn. po wprowadzeniu do Rzymu tańców etruskich, a zniknęła ze sceny około 201 r. p.n.e., wraz ze śmiercią Newiusza.

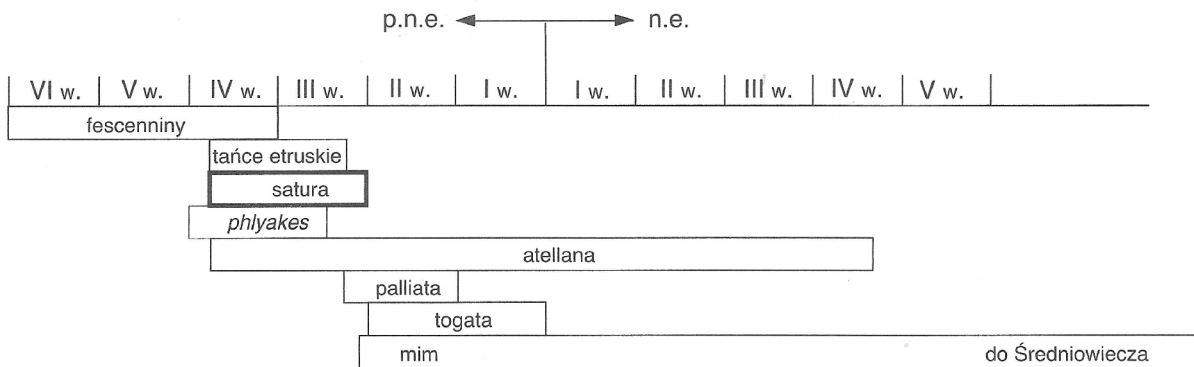


Tabela I. Ic. Satura.

CHARAKTER

Satura powstała z połączenia tańca, improwizowanych pieśni i farsowych skeczy, w których tekst i gra aktorów zostały zharmonizowane z muzyką. Przypominała *versus fescennini*, ale większy nacisk spoczywał na tańcu i muzyce. Chociaż nie posiadała intrygi, miała niewielką fabułę lub raczej jej szkic, który jednoczył te wszystkie elementy. Charakterystyczną cechą tej odmiany komedii były satyryczne, złośliwe uwagi, wyrażane niekiedy poprzez niestosowne żarty. Aktorzy starali się skarykaturować konkretne osoby będące obiektem kpin albo prezentowali na scenie bardziej uogólnione typy komiczne.

INSCENIZACJA

Przedstawienia składały się po części ze śpiewu, tańca i wyczynów akrobatycznych, a po części z magicznych zaklęć, przy czym podkreślić należy szczególną rolę muzyki.¹⁷ Inny przekaz sugeruje, że w przedstawieniach występowały satyrowie. Historyk z III w. p.n.e., Fabiusz Piktora, opisał pochod, który podczas uroczystości *ludi Romani* szedł z Kapitolu do Cyrku Wielkiego (*Circus Maximus*). Występował tam m.in. chór aktorów przebranych za satyrów (*satyrystai*) wykonujący taniec podobny do greckiego tańca satyrów – *sikinnis*.¹⁸ Przedstawienia tego typu odbywały się także z okazji pogrzebów,

¹⁵ Zob. rozdz. I. 6., s. 35–36; II. 1.3., s. 96–97; VI. 5.1., s. 218–219.

¹⁶ Lejay (1925: 31) uważa, że muzyka i taniec w komediach Plauta zostały odziedziczone po wczesnych formach scenicznych. Duckworth (1952: 54–55) natomiast sądzi, że ilość partii lirycznych wzrastała w komediach Plauta wraz z rozwojem talentu komediopisarza.

¹⁷ Zob. Beacham (1991: 13nn.).

¹⁸ Antyczny historyk, Dionizjos z Halikarnassu (7,70–73) podkreśla, że informacje, które Fabiusz Piktora podaje, nie są jedynie zasłyszane, lecz że autor zna je z pierwszej ręki. Zob. Beacham (1991: 12), Kocur (2001: 98–99).

a od Appiana (*Pun.* 66) z II w. n.e. wiemy, że zainscenizowano je także podczas pochodu tryumfalnego, jaki Scypion Afrykański odbył w 201 r. p.n.e.

JĘZYK I METRUM

Nie zachowały się niestety nawet najmniejsze fragmenty satury, wiemy jednak, że pisana była po łacinie w starym metrum zwanym wierszem saturnijskim.

I. 4. *Phlyakes*

Badacze zawsze mieli wątpliwości, czy ten rodzaj przedstawień teatralnych należy zaliczyć do komedii rzymskiej, ponieważ tworzono go wyłącznie po grecku na terenach południowej Italii i na Sycylii, które to obszary zostały skolonizowane przez Greków (tzw. *Magna Graecia*, tj. Wielka Grecja). Niewątpliwie jednak Rzymianie zetknęli się z *phlyakes*, a związki tych utworów z późniejszą palliatą są bardzo wyraźne. Należy także podkreślić, że pierwsi komediopisarze rzymscy pochodzili właśnie z terenów, gdzie teatry były zdominowane przez ten typ przedstawień.¹⁹

NAZWA

Formy teatralne *phlyakes* były odgrywane przez aktorów zwanych po grecku *phlyaks* (w l.mn. *phlyakes*) i stąd wzięła się nazwa tej odmiany gatunkowej, którą określano również hilarotragedią, czyli wesołą tragedią, ponieważ była swego rodzaju jej parodią.

CZAS

Trudno dokładnie ustalić czas, kiedy *phlyakes* święciły tryumfy na scenie. Wiemy, że zanim około 300 r. p.n.e. Rhinthon z Tarentu nadał im formę literacką, były już bardzo popularne na terenach Wielkiej Grecji.

Miarą zainteresowania, jakim cieszyły się *phlyakes*, jest przekazany przez Kassjusza Diona (9,5) i Dionizjusza z Halikarnassu (19,4) opis wdarcia się Rzymian do Tarentu (283 r. p.n.e.). Wówczas mieszkańcy tego greckiego miasta nie mogli przeciwstawić się najeźdźcy, bowiem wszyscy byli w teatrze na przedstawieniu hilarotragedii. Trudno zatem się dziwić, że w następnym roku Pyrrus, przygotowujący Tarent do obrony przed Rzymianami, kazał przede wszystkim zamknąć teatr. Tylko w ten sposób mógł utrzymać swoich żołnierzy z dala od miasta i jego najbardziej ulubionej rozrywki.²⁰

Wspaniałym świadectwem popularności fars zwanych *phlyakes* są liczne wazy, które informują nas nie tylko o fabule, ale także o kostiumach i sposobie gry aktorskiej.²¹ Przyjmuje się, że wazy powstały w okresie obejmującym koniec V i cały wiek IV p.n.e. Najstynniejsze z nich, pochodzące z Pestum, datuje się na 350–330 r. p.n.e, są więc starsze niż pierwsze literackie *phlyakes* Rhinthona.

¹⁹ Spora grupa badaczy (Beacham, Bieber, Fraenkel, Westaway) podziela zdanie, że chociaż nie ma bezpośrednich dowodów na to, iż *phlyakes* ukształtowały formy komediowe w Rzymie, jednak obustronne podobieństwa pozwalają uważać takie przypuszczenie przynajmniej za prawdopodobne. Inaczej sądzi Webster, który łączy *phlyakes* z Eurypidesem i komedią attycką, a ponadto uważa, że nie powstały one w Italii, lecz zostały importowane z Aten (do opinii tej przychyliła się także Tablin). Venice jest ostrożny, ale sądzi, że domysły o związkach między *phlyakes* a palliatą nie są bezpodstawne. Podkreśla nawet, iż właśnie z Tarentu, ośrodka przedstawień typu *phlyakes*, pochodził Liwiusz Andronik, pierwszy komediopisarz rzymski.

²⁰ Informację o tym przekazał Zonaras (8,2,370), bizantyjski historyk z XII w. n.e., autor epitomy, w której zawarty jest przekaz o Pyrrusie. Zob. także Plutarch (*Pyrr.* 16) oraz rozdz. II. 1.1., s. 51.

²¹ Bardzo wnikliwy opis wielu waz prezentujących *phlyakes* wraz z przekonującą interpretacją dała Bieber (1961: 129nn.).



Ilustracja I. 3. Aktor wykonujący taniec w przedstawieniu satury (za: Michaut).

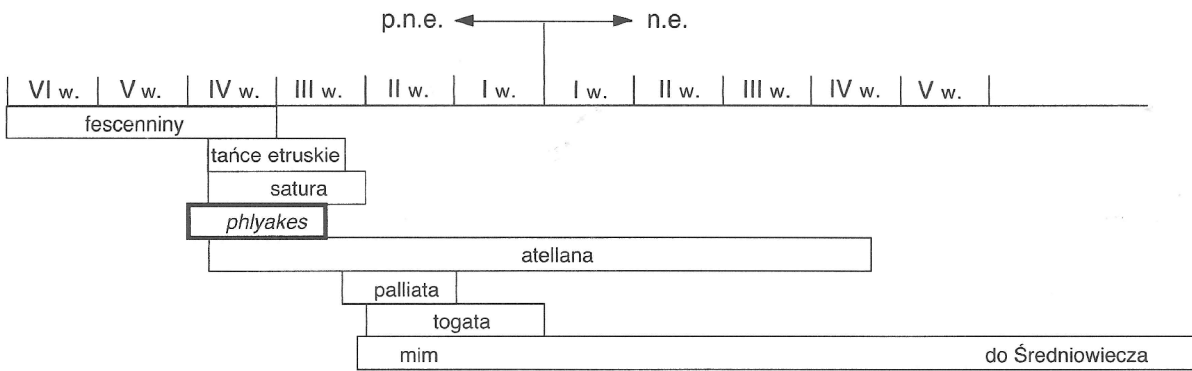
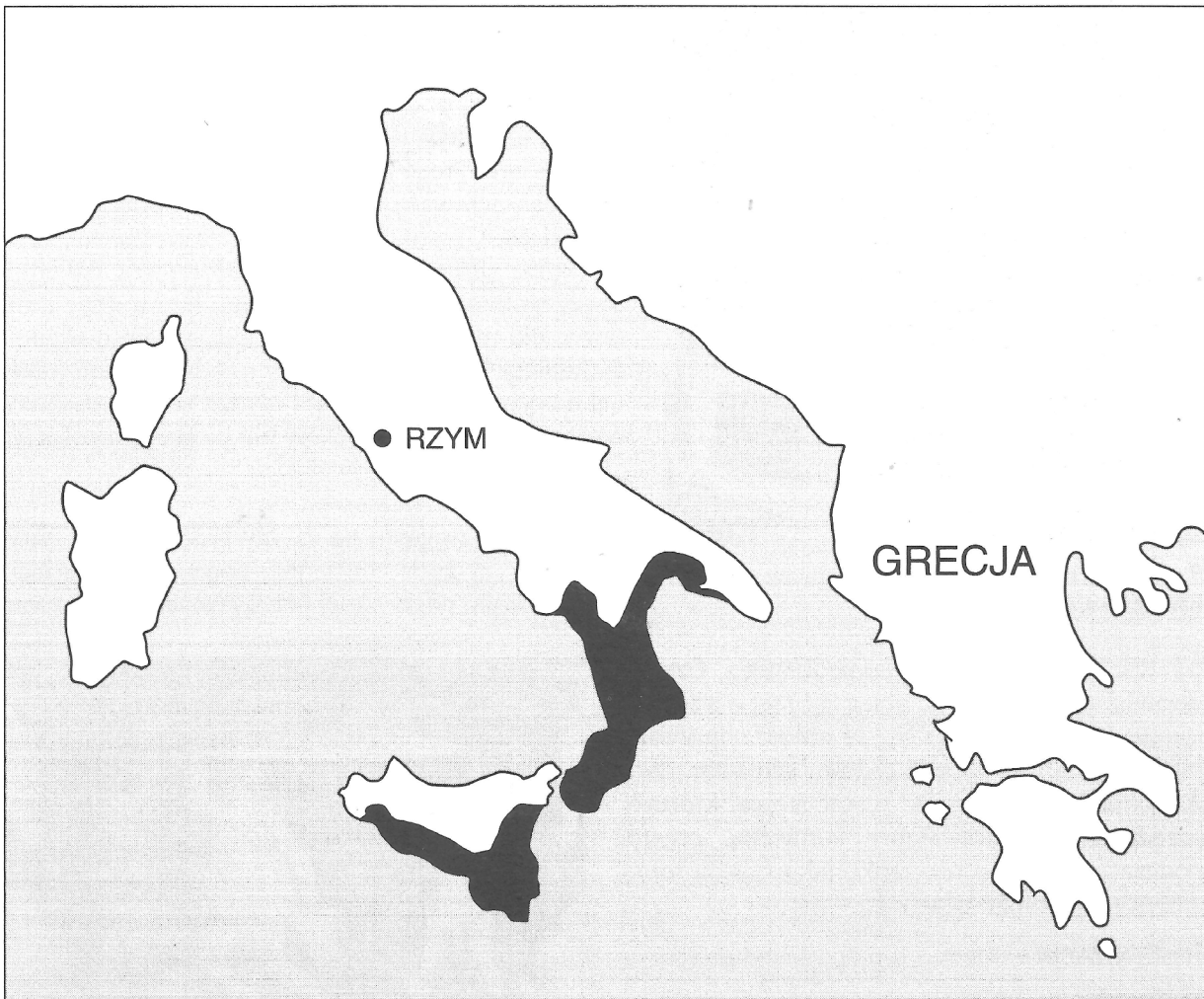


Tabela I. 1d. Phlyakes.

Ilustracja I. 4. Wielka Grecja (*Magna Graecia*), czyli kolonie greckie w południowej Italii.

TEMATYKA

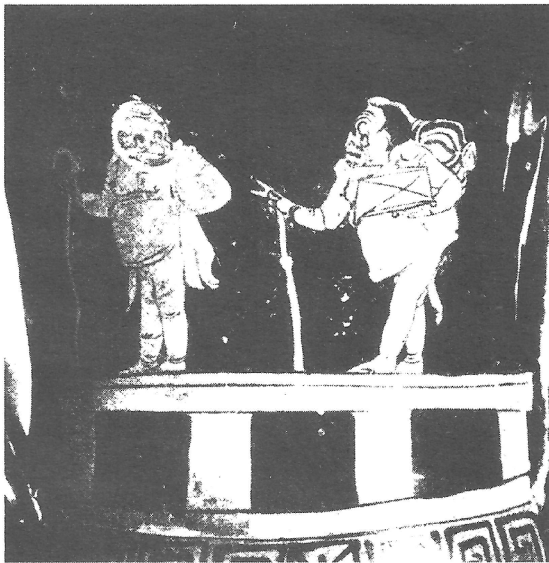
Phlyakes podejmowały dwa rodzaje tematów: albo parodiowały znane mity, przedstawiając je właśnie jako „wesołą tragedię”, albo starały się odzwierciedlać życie codzienne we wszystkich jego komicznych aspektach.

Pierwszy typ przedstawień najczęściej korzystał z tematów opracowanych przez tragedię, ale traktował te popularne motywy w sposób burleskowy.

Pojawiały się np. opowieści o Heraklesie, który rzuca swe dziecko na stos złożony z rzeczy wykonanych z metalu, a więc niepalnych, oraz z drobnych sprzętów domowych, takich jak koszyk na wełnę. Zresztą Herakles był ulubionym bohaterem tych fars, które wybierały zwykle humorystyczne wątki mitu, np. opowieść o kradzieży trójnoga ze świątyni Apollina w Delfach. Innym, bardzo często występującym w tych farsach bohaterem był Odys, a szczególną popularnością cieszyły się epizody związane z jego wędrówką. Bardzo lubiany



Ilustracja I. 5. Parodia mitu o Antyonie. Waza tzw. *phlyakes* (za: Kappelmacher).



Ilustracja I. 6. Pan i niewolnik. Waza tzw. *phlyakes*, Bari (za: Kappelmacher).

we wszelkie cechy typu komediowego. Często pojawiał się młodzieniec ubiegający się o względy młodej kobiety i wydaje się, że miłość odgrywała niebagatelną rolę w tego rodzaju sztukach. Bardzo popularna była także postać starca, którego przedstawiano jako figurę komiczną, często podczas zalotów, a nierzadko jako rywala młodzieńca, być może własnego syna.

INSCENIZACJA

Malarstwo wazowe i figurki terakotowe przynoszą również informacje na temat sceny i sposobu wystawiania fars zwanych *phlyakes*. Dzięki tym świadectwom wiadomo, że budynek sceniczny był niekiedy przykryty dachem podtrzymywany przez kolumny. Troje drzwi umieszczonych w głębi prowadziło aktora na scenę

okazał się również cykl mitów związanych z domem Atrydów.²² *Phlyakes* prezentowały zatem parodystyczny obraz bogów i herosów.

Drugi typ przedstawień zwanych *phlyakes* chętnie wykorzystywał jako temat życie codzienne. Świadectwem tego jest malarstwo wazowe ukazujące na deskach teatru zwykłych ludzi w powszednich sytuacjach. Często pojawiają się też na wazach sceny, które silnie kojarzą się z późniejszą palliata, a szczególnie z komediami Plauta. Mamy więc motyw walki między starcem i młodzieńcem o względy kobiety,²³ motyw niezgody między mężem a żoną, motyw ukrytego złota²⁴ czy też sceny przedstawiające kłótnie niewolników lub plotkujące kobiety.

CHARAKTER

Phlyakes, bez względu na to, czy przedstawiały mity o bogach czy życie codzienne, miały charakter błazeńskiej farsy, odgrywanej przez postaci wyposażone



Ilustracja I. 7. Niewolnicy z wiadrem wina i pieczenią na różnie podążają za dziewczyną grającą na aulosie. Waza tzw. *phlyakes*, St. Petersburg (za: Kappelmacher).

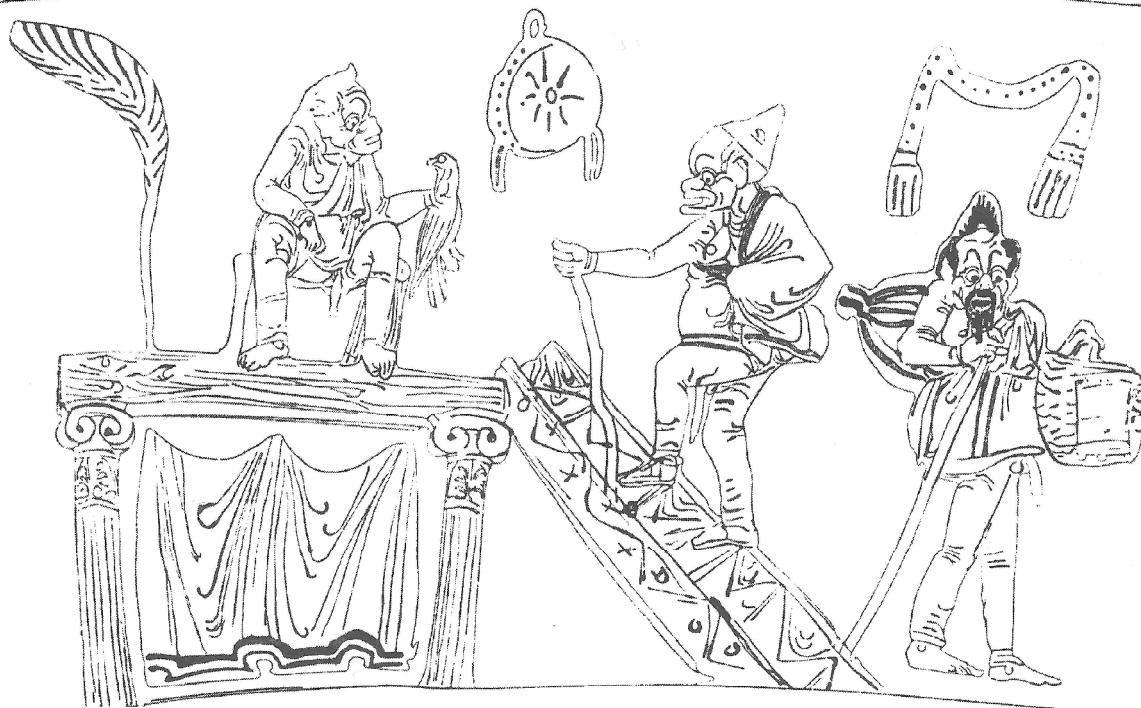
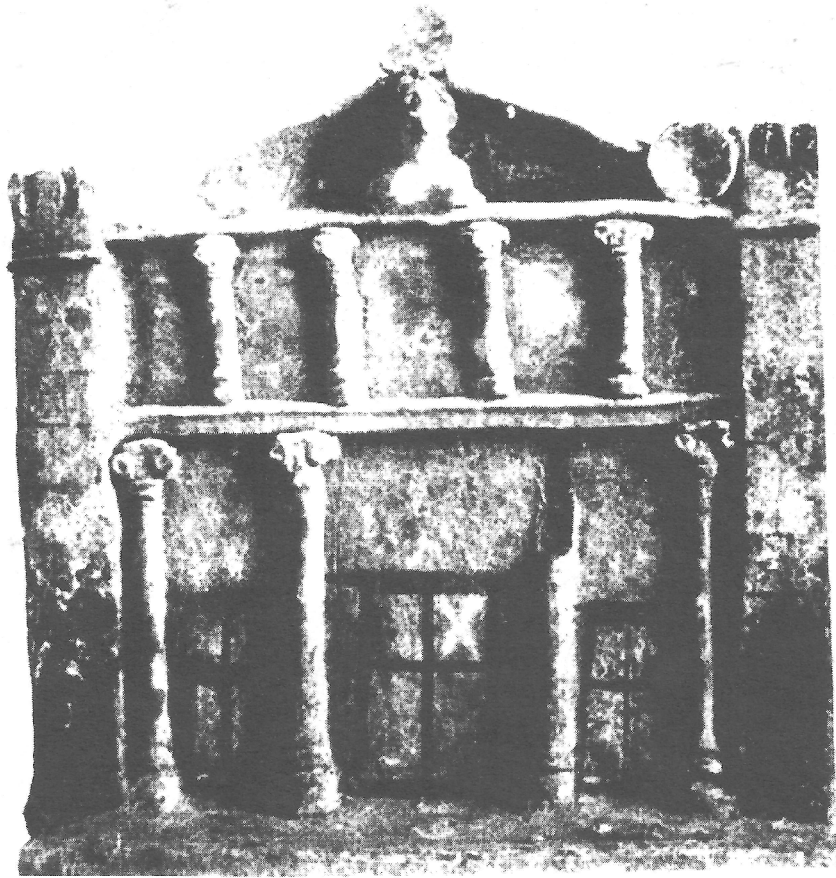
²² Zob. Beacham (1991: 9).

²³ Podobne sceny znajdują się w komediach Plauta *Casina*, *Mercator* (Kupiec) i *Asinaria* (Ośła komedia). Wprawdzie ojciec i syn walczą tam na słowa, a nie na miecze, ale spór o kobietę jest równie bezpardonowy. Zob. Bieber (1961: 138).

²⁴ Podobnie jest w sztuce *Aulularia* (Skarb) Plauta.

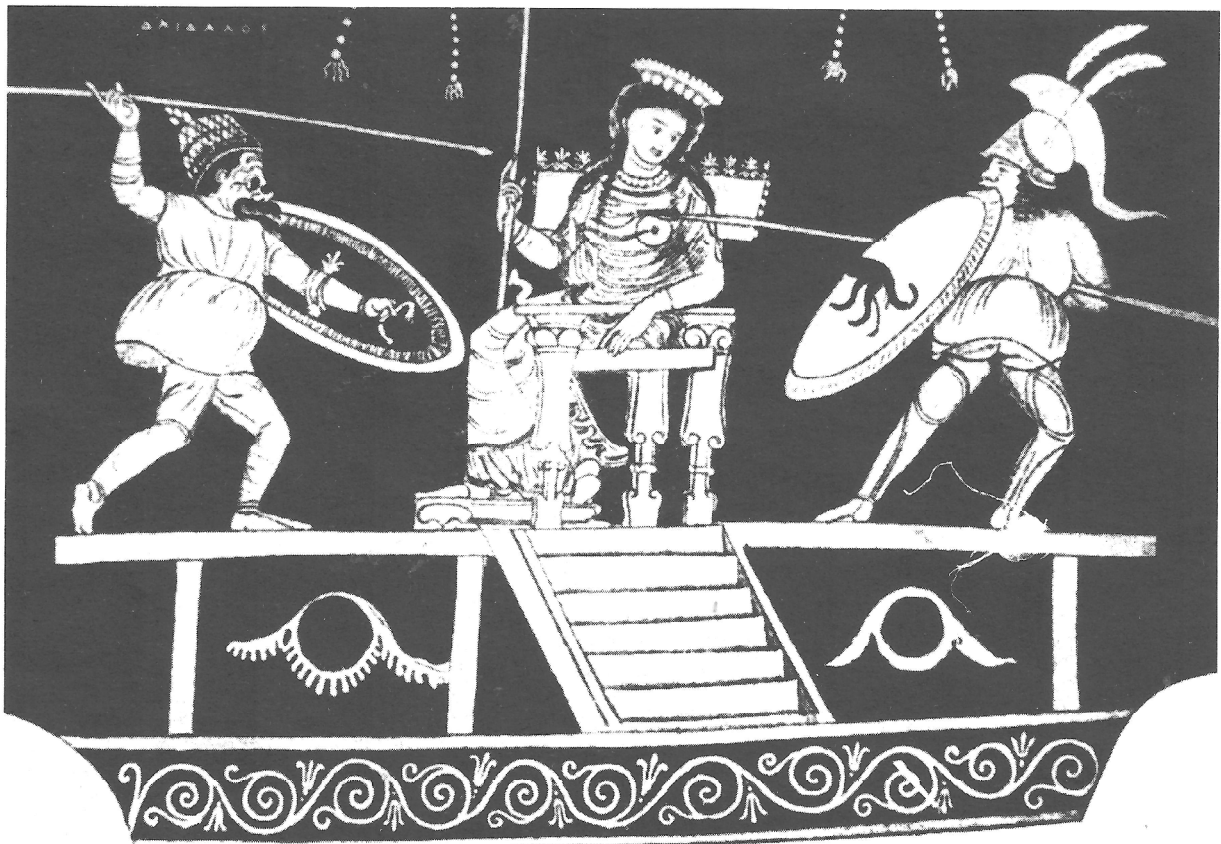
(*pulpitum*), prowizoryczną, wykonaną z drewna i wzniesioną nieco powyżej widowni. Charakterystycznym elementem były schody, które ze środka umieszczonej na platformie sceny prowadziły ku widowni. Niekiedy rusztowanie platformy osłaniano draperią.

Ilustracja I. 8. Reliefowy model sceny. Terakota, Neapol. Datuje się go na koniec IV lub początek III w. p.n.e. Spór, jaki toczą uczeni o to, czy relief przedstawia scenę czy wnętrze domu, dowodzi, że formy architektoniczne stosowane na co dzień były kopiowane dla potrzeb teatru (zbiory własne).



Ilustracja I. 9. Goście odwiedzający Zeusa-Amona. Rysunek prezentuje scenę, dekoracje i rekwizyty. Waza tzw. *phlyakes*, Bari (za: Kappelmacher).

Ponad sceną, w głębi, znajdowała się loggia, gdzie również toczyła się akcja.²⁵ Malarstwo wazowe niejednokrotnie ukazuje nam rekwizyty teatralne: koszyki, skrzynki, broń itp.²⁶



Ilustracja I. 10. Ares i Hefajstos walczący przed Herą. Waza tzw. *phlyakes*, Londyn (zbiory własne).



Ilustracja I. 11. Zeus z pomocą Hermesa uwodzi Alkmenę. Waza tzw. *phlyakes*, Watykan (za: Kappel-macher).

²⁵ Informację o tym, że akcja sztuki toczy się zarówno na dolnej, jak i na górnej scenie, czerpiemy z malarstwa wazowego, a także od Plauta. W sztuce *Amphitruo* Jowisz mówi o sobie, że niekiedy zmienia się w Amfitriona i wtedy mieszka *in superiore cenaculo*, tj. na poddaszu (*Amph.* 863).

²⁶ Zob. Beacham (1991: 8).

Aktorzy występowali w maskach, wyobrażających podstawowe typy komiczne, które później na stałe weszły do atellany. Bohaterowie nosili kostium charakterystyczny dla komedii staro- i średnioatycznej: obcisły strój z nieproporcjonalnie wypchanym brzuchem i tyłkiem, a himation na tyle krótki, że widać było spod niego fallus. Postaci mitologiczne zwykle posiadały przynależne im atrybuty: Apollo – lirę, a Herakles – lwią skórę. Niekiedy aktorzy pojawiali się na scenie jako postaci nagie, z namalowanym na kostiumie pępkiem. Mężczyźni nosili chlamidę lub krótki himation, kobiety zaś chiton i obszerny płaszcz. Zarówno kostium, jak i maski sugerują, że aktorzy pozostawali w służbie Dionizosa, co zresztą potwierdzają wazy ukazujące niekiedy postaci wokół ołtarza lub w towarzystwie samego boga-opiekuna teatru.²⁷

AUTORZY²⁸

Głównym autorem tego typu farsowych przedstawień był Rhinthon z Tarentu. Od jego imienia gatunek ten zwano także *fabulae Rhinthonicae*. O samym autorze wiemy niewiele: żył w III w. p.n.e., a poetka Nossis z Lokrydy w południowej Italii poświęciła mu epitafium (*Anth. Pal.* 7,414), w którym nazywa go Syrakuzanczykiem. Znamy 38 fragmentów przypisywanych Rhinthonowi i 9 tytułów wskazujących na burleskowe traktowanie tematów Eurypidesa.

Obok Rhinthona wymienia się jako autorów tej odmiany gatunkowej jeszcze dwa nazwiska: Scirasa z Tarentu i Sopatera z Pafos. Z twórczości Scirasa zachował się jeden tytuł (*Meleagros*) i jeden dwuwierszowy fragment, który jest parodią Eurypidesowej tragedii *Hippolytos* (w. 75). Natomiast dzięki większej liczbie fragmentów ze sztuk Sopatera wiemy, że tworzył w okresie obejmującym czasy od Aleksandra Wielkiego do Ptolemeusza II (około IV–III w. p.n.e.). Fragment 19 wymienia Tibrona, który w 324 r. p.n.e. wydał Harpalosa na śmierć. Fragmenty 1–24 sugerują, że Sopater żył w Aleksandrii. Ponadto zachowało się 14 tytułów. Trzy z nich (z imieniem Bakchidy) tworzą swego rodzaju triadę lub – być może – są opracowaniem tego samego tematu w trzech wariantach. Ze sztuki *Galatai* (Galatowie) pochodzi najdłuższy zachowany fragment farsy typu *phlyakes*.

Niestety żadna komedia nie zachowała się w całości, posiadamy jedynie kilkadziesiąt tytułów i garść fragmentów. Fragmenty zachowanych sztuk zebrali i opublikowali:

G. Keibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berolini 1899, s. 183–197;

A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Nappli ¹1930, ²1946.

Chociaż przedstawienia typu *phlyakes*, zarówno te literackie, jaki i poprzedzające zapis, powstawały w języku greckim, wywarły – jak już wspominaliśmy – olbrzymi wpływ na teatr i komedię rzymską. W dużej mierze ukształtowały pochodzącą z południa Italii atellanę i stały się wzorem dla rozwiązań scenicznych w późniejszych komediach, zwłaszcza w palliacie.²⁹

I. 5. Atellana

NAZWA

Atellana – zwana także *Oscum ludicrum* albo *ludi Osci*, czyli widowiska oskijskie – była rodzajem farsy popularnej wśród zamieszkujących południową Italię Osków. Ponieważ sądzono, że wywodzi się z miasta Atella, położonego niedaleko Kapui w Kampanii, szybko zyskała nazwę atellany. Dziś uważa się ją za rodzimą formę teatru italskiego.

CZAS

Oskijska atellana prawdopodobnie wywodziła się z przedstawień zwanych *phlyakes*,³⁰ formy teatralnej rozpowszechnionej na terenie Wielkiej Grecji.³¹ Kraj Osków stanowił w IV w. p.n.e. swego ro-

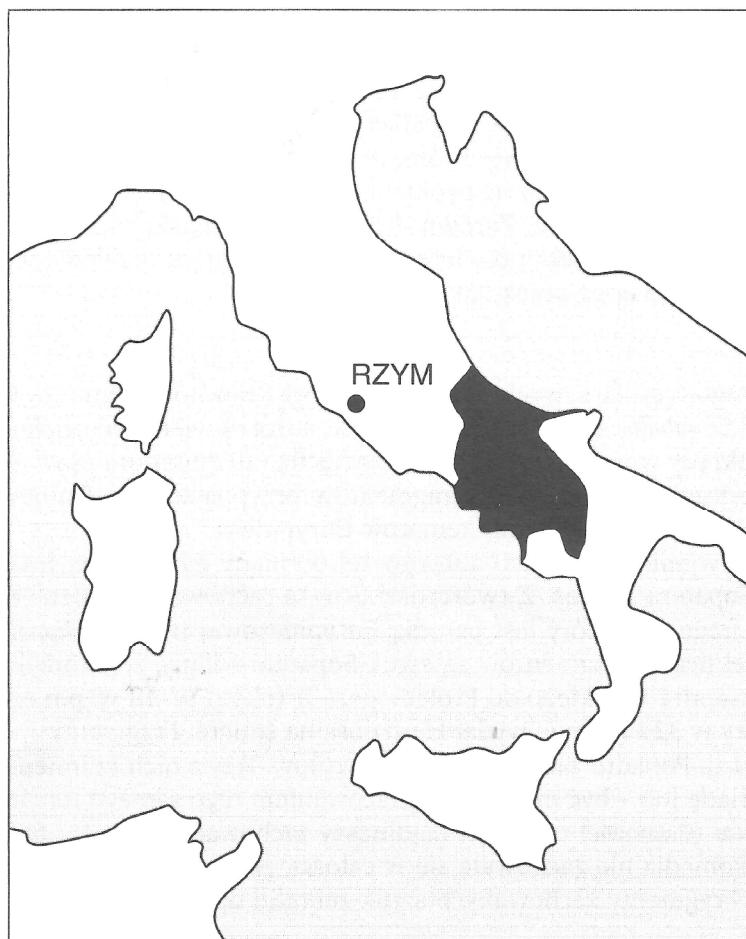
²⁷ Zob. Bieber (1961: 143).

²⁸ Ze względu na wysunięte wcześniej wątpliwości, czy *phlyakes* należy zaliczyć do historii komedii rzymskiej, te drobne informacje na temat trzech autorów zostały umieszczone tutaj, a nie w rozdz. II.

²⁹ Dość silny wpływ *phlyakes* można zauważyć w sztuce *Amphitruo* Plauta, gdzie w komiczny sposób ukazano bogów, a sam autor mówi, że ze względu na ich obecność sztuka należy do gatunku *tragicocomoedia* (*Amph.* 59nn.).

³⁰ Beacham (1991: 5nn.) nie zgadza się z większością filologów i uważa, że atellana jako farsa oskijska nie jest związana z *phlyakes*, ale raczej z fescenninami i od nich się wywodzi. Natomiast *phlyakes* rozwijały się równolegle do atellany i miały bezpośredni wpływ na palliatę. Jednak naszym zdaniem znaczne podobieństwa pomiędzy atellaną a *phlyakes* w wyborze tematów i sposobie inscenizacji nie pozwalają zlekceważyć teorii o wpływie tych ostatnich na atellanę.

³¹ Zob. rozdz. I. 4, s. 22.



Ilustracja I. 12. Kraj Osków – południowa część Lacjum i Samnium oraz Kampania.

dzaju bufor pomiędzy Rzymem a terenami zasiedlonymi przez Greków na południu Italii. Trudno ustalić dokładną datę, kiedy Rzymianie po raz pierwszy zetknęli się z farsą oskijską, niemniej kontakty z samymi Oskami przypadają na koniec IV w. p.n.e. Od 312 r. p.n.e. droga Appijska (*via Appia*) łączyła Rzym z terenami Osków, które w połowie III w. p.n.e. znalazły się w granicach państwa. Prawie w tym samym czasie (240 r. p.n.e.) w Rzymie pojawiła się pierwsza literacka komedia w typie palliaty, a jej cechy wykazywały duże podobieństwo do atellany.

W I w. p.n.e. atellana okazała się obok mimu jedną z najpopularniejszych odmian gatunkowych komedii. Grana była w czasach Cyncerona, Augusta, a nawet później.³²

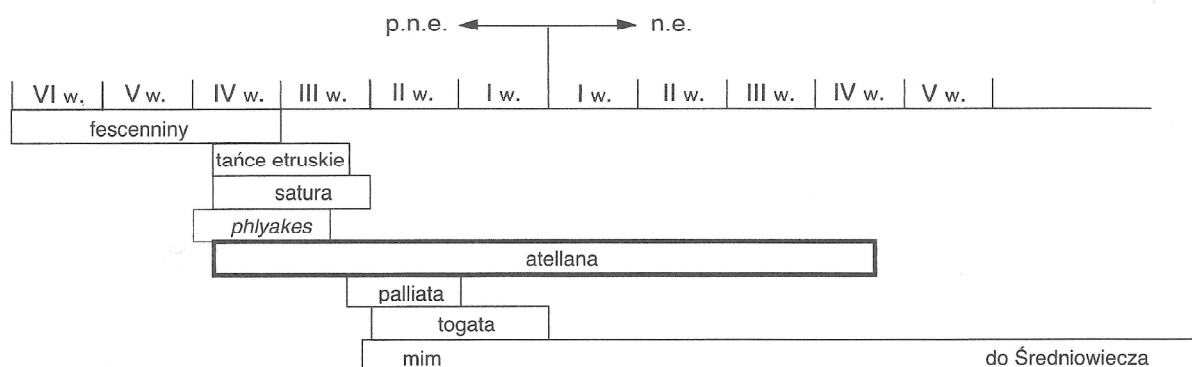


Tabela I. 1e. Atellana.

³² Zob. Cynceron (*Fam.* 7,1,3) i Tacyt (*Ann.* 4,14).

TEMATYKA

Atellany przedstawiały najczęściej życie codzienne na wsi lub w małym miasteczku. W przeciwieństwie do wcześniejszych typów komedii, składających się głównie z luźnych scenek, fabuła tej italskiej farsy opierała się na intrydze, która nierzadko wykorzystywała motywy przebrania, kradzieży i pijaństwa.

Najwięcej informacji o poruszanej przez atellanę tematyce czerpiemy z zachowanych tytułów. Mamy więc komedie związane z tematyką wiejską: *Asinus* (Osioł), *Vindeminatores* (Zbieracze winogron), *Pappus agricola* (Pappus rolnikiem), *Capella* (Kózka); ze świętami: *Kalendae Martiae* (Kalendy marcowe); z krainą geograficzną czy podziałem terytorialnym: *Campani* (Mieszkańcy Kampanii), *Galli Transalpini* (Mieszkańcy Galli Zaalpejskiej). Tytuły sugerujące tematykę mitologiczną: *Andromacha* (Andromacha) czy *Hercules coactor* (Herkules poborcą), wskazują na dość duże podobieństwo do przedstawień zwanych *phlyakes* w ich odmianie hilarotragedii, a inne, np.: *Adelphi* (Bracia), *Maccus miles* (Makkus żołnierzem), *Hetaera* (Hetera) czy *Leno* (Stręczyciel), zbliżają atellanę do palliaty.³³

W I w. n.e. atellana coraz bardziej upodabniała się do palliaty i togaty, tracąc tym samym tak charakterystyczną dla niej mnogość elementów wiejskich.






CHARAKTER

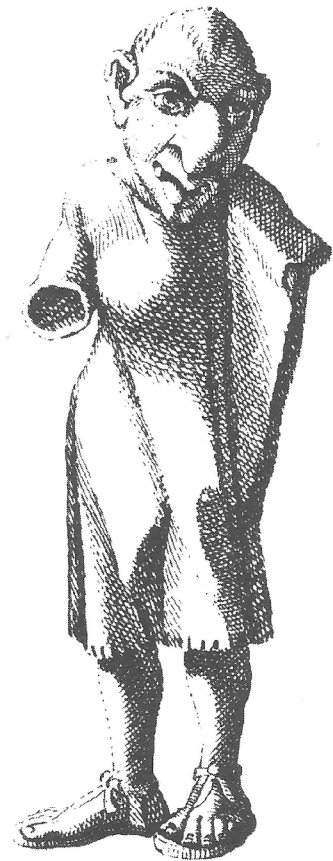
Atellana była typem farsy i opierała się na skonwencjonalizowanych postaciach i sytuacjach. Prezentowała humor burleskowy, połączony z różnego rodzaju bufonadą. Miała formę krótkich, rubasznych scenek, które nie były pozbawione elementów obscenicznych i w przeważającej części wykorzystywały komizm wywołany przez fizjonomię postaci. Najczęściej atellana przybierała postać improwizowanych dialogów.

Elementem charakterystycznym tej formy teatralnej były cztery podstawowe typy komediowe przypisane czterem maskom oskijskim. Każda z postaci miała stałe cechy i konwencjonalną rolę do odegrania w fabule.

Maski w atellanie

Cztery podstawowe maski-typy w atellanie to:

-  **MACCUS** – główny aktor, grający postać głupkowatego żarłoka o cechach błazna. Imię prawdopodobnie pochodzi od greckiego słowa *makkoáo* – ‘być głupim’ albo też od greckiego *mákellos* (łac. *macellum*) – ‘żywność’.³⁴
-  **PAPPUS** – naiwny, głupi starzec, wodzony za nos przez żonę lub córkę. Nazwy tej masce użył grecki wyraz *páppos* – ‘dziadek’. Warron (*Ling.* 7,29) podaje także oskijską nazwę maski – *CASNAR*.
-  **BUCCO** – głupi, gadatliwy samochwał, przedstawiany jako postać o tłustych policzkach, której prototypem był w hilarotragedii (we *phlyakes*) Herakles. Imię zwykle kojarzy się ze słowem *bucca* – ‘policzek, mord’.
-  **DOSSENNUS** – sprytny, chciwy i podstępny oszust, naciągacz, typ liśsa między głupcami, przedstawiany jako garbus, czemu być może zawdzięcza swe imię (*dorsum* – ‘plecy’). Często grał rolę nauczyciela, uczonego lub doktora; niekiedy był utożsamiany³⁵ z postacią zwaną *Manducus*.
-  **Manducus** – typ zachłannego i drapieżnego potwora o ogromnych szczękach i jednym zębem. Być może, był żarłokiem, na co wskazywałoby imię pochodzące od *manducare* – ‘przeżuwać’.



Ilustracja I. 13. Jedna z postaci atellany – Dossennus. Figurka z brązu, Nowy Jork (za: Michaut).

³³ Niektóre tytuły atellany wykorzystują nazwy masek typowych dla palliaty, stąd pojawiają się w nich *miles*, *hetaera*, *leno* itp. Jeden z tytułów atellany brzmi identycznie (różni je tylko końcówka: tu łacińska, tam grecka) jak sztuka Terencjusza *Adelphoe* (Bracia).

³⁴ U Arystofansa (*Equit.* 24) pojawia się *makkó* – ‘głupia baba’.

³⁵ W tytułach atellany pojawia się zwykle imię jednej z masek. Ponieważ imię *Manducus* tam nie występuje, należy przypuszczać, że nie była to piąta maska, a raczej odmiana którejś z pozostałych czterech, prawdopodobnie maski *Dossennus*. Zob. Warron (*Ling.* 7,96).

Prawdopodobnie próbowano wprowadzić do atellany także nowe typy. Pojawiają się w niej niekiedy postacie o imionach:

Sannio – błazen przedrzeźniający główne postacie i rozśmieszający publiczność.

Cicirrus – którego imię znaczy tyle, co 'kogut do walki'.

INSCENIZACJA

Sposób wystawiania farsy oskijskiej w dużej mierze przypomina *phlyakes*. Atellanę grano w prowizorycznym, drewnianym teatrze, którego scena, jak można sądzić na podstawie malarstwa wazowego,³⁶ była umieszczona na drewnianym podeście wspartym na trzech lub czterech prostokątnych belkach-wspornikach. Niekiedy słupki te przykrywano draperią, a ze środka sceny ku widowni prowadziły schody o pięciu lub siedmiu stopniach. W głębi zaznaczone były drzwi, czasem okna. Sporadycznie stosowano wyższe belki-wsporniki, przechodzące w kolumny, a wówczas znikwały stopnie łączące scenę z widownią. Ścianę zdobiono draperiami, przędzą, girlandami, gałązkami, a nawet porożem. Scenę osłaniał spadzisty dach podtrzymywany przez belki i w ten sposób tworzył się rodzaj portyku, zwanego *vestibulum*, który często pojawia się także w komediach Plauta. Jako tło albo obramowanie dla sceny nierzadko wykorzystywano drzewa. Najczęściej pojawiające się sprzęty i rekwizyty to: krzesła, trony, stoły, skrzynki z pieniędzmi, koszyki, drabiny, a także trójnóg Apollina i ołtarz.

Podobnie jak we wszystkich odmianach komedii, z wyjątkiem mimu, aktorami atellany mogli być wyłącznie mężczyźni, odgrywali więc role zarówno męskie, jak i kobiece. Występowali w groteskowo wyolbrzymionych maskach i w kostiumach z charakterystycznym fallusem.³⁷ Atellany zwykle grane były jako *exodium*, czyli po głównej sztuce, najczęściej tragedii.³⁸

Był to jedyny rodzaj komedii, w którym wolno urodzona młodzież rzymska mogła występować bez uszczerbku na honorze. Za pojawienie się na scenie w innych sztukach na obywateli spadała hańba.³⁹

JĘZYK I METRUM

Początkowo atellany wystawiano w języku oskijskim,⁴⁰ który – chociaż był dialektem italskim – nie był powszechnie znany wśród Rzymian. Jednak publiczność nie miała trudności z odbiorem tego rodzaju sztuk, bowiem ich charakter nie wymagał znajomości języka.⁴¹

Przedliterackie atellany grano w metrum zwanym wierszem saturnijskim. Później, gdy zyskały postać literacką, wystawiano je po łacinie i w łacińskich metrach: jambach i trochejach.

I. 6. Palliata

NAZWA

Fabula palliata wywodziła się z greckiej komedii nowej, a ponieważ była oparta na wzorach greckich, jej akcja rozgrywała się w którymś z greckich miast i aktorzy występowali w greckich kostiumach. Najczęściej pojawiali się na scenie w niezwykle popularnym w Helladzie płaszczu, zwanym *himation*, po łacinie *pallium* – stąd nazwa komedii.

CZAS

Pierwszą palliatę wystawił Liwiusz Andronik na uroczystościach *ludi Romani* w 240 r. p.n.e., rozpoczynając w ten sposób dzieje nie tylko tej odmiany komedii, ale także literatury rzymskiej. Najwspanialszy okres palliata przeżywała kilkadziesiąt lat później, kiedy to na przełomie III/II w. p.n.e. swe sztuki wystawiał Plaut. W połowie II w. znów była w pełnym rozkwicie za

³⁶ Bieber (1961: 146) opisała konstrukcję tego teatru, wykorzystując informacje, jakich dostarcza malarstwo wazowe.

³⁷ Należy odnotować, że Bieber (1961: 146) podważa tę opinię, a na podstawie wazy z napisem „Santia” (Waza oskijska IV, 113, F233, British Museum) formułuje tezę, że aktorzy atellany grali w kostiumach pozbawionych fallusa.

³⁸ O takiej praktyce teatralnej mówią Cynceron (*Fam.* 9,16,7), Liwiusz (7,2) i Swetoniusz (*Tib.* 45; *Dom.* 10).

³⁹ Za występy w mimach spotkało to Decymusa Laberiusza; zob. rozdz. II. 4.1, s. 152–153.

⁴⁰ Swetoniusz (*Iul.* 39,1; *Aug.* 43,1) wspomina przedstawienia sponsorowane przez Juliusza Cezara i Augusta, które odgrywane były przez aktorów we wszystkich językach, co oznacza, że ze sceny mówiono po grecku, po łacinie i po oskijsku.

⁴¹ Zob. Beacham (1991: 6).

sprawą komedii Terencjusza. Później zaznaczała się już tendencja schyłkowa. Ostatnim autorem piszącym palliatę był Turpiliusz. Jego śmierć w 103 r. p.n.e. uważa się za koniec tej odmiany komedii.

Trzeba jednak dodać, że palliaty wznawiano także po śmierci autorów, jako tzw. *fabulae veteres*.⁴² Nie wiemy niestety, ani jak długo popularne były wznowienia, ani ile sztuk wystawiono powtórnie.

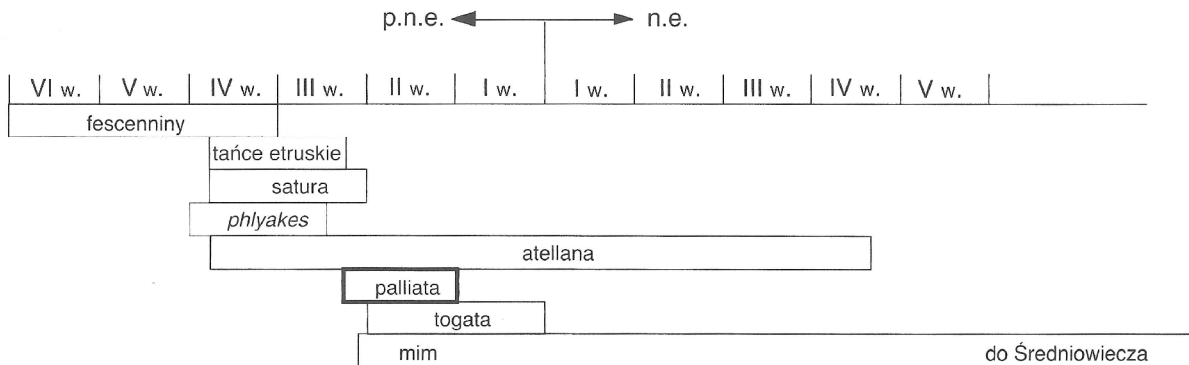


Tabela I. 1f. Palliata.

TEMATYKA

Palliata przedstawiała życie rodzinne w mieście greckim, którym zazwyczaj były Ateny,⁴³ chociaż jako miejsce akcji pojawiają się też: Efez, Teby, Epidaurus i Epidamnium. Mimo iż akcja rozgrywała się w Grecji i przedstawiana była w greckich kostiumach, palliata miała jednak nieco rzymskiego kolorytu.⁴⁴

Starożytni dzielili palliaty na komedie o tempie gry spokojnym (*statariae, quietiores*) i żywym (*motoriae, turbulentae*).⁴⁵

Te pierwsze miały nastrój poważny i często uważano je za rodzaj dramatu rodzinnego. Ich treść stanowiły kłopoty i zmartwienia spadające na dom i rodzinę, a choć kończyły się *happy endem*, ton był pełen powagi i nie pozbawiony moralizatorstwa.

Motoriae wymagały od aktorów szybkiej, brawurowej wręcz gry, do której zmuszał farsowy charakter: mnóstwo przebiegów i burleskowych gagów. W palliatach o tak żywym tempie wyróżnia się dziś trzy rodzaje sztuk: komedie intrygi, komedie charakteru i farsy.

Treścią komedii intrygi jest przeprowadzenie chytrze obmyślonego podstępu lub znalezienie wyjścia z trudnej sytuacji, którą los zgotował bohaterom. Prawie zawsze podstęp knuje jakiś sprytny niewolnik, a celem przedsięwzięcia jest zdobycie pieniędzy przez oszustwo. Znakomita większość sztuk Plauta to właśnie komedie intrygi, zaś wśród utworów Terencjusza należy wymienić przede wszystkim dwie: *Phormio* i *Andria* (Dziewczyna z Andros), choć i pozostałe wykorzystują różnego rodzaju podstęp, które mają wybawić bohatera z kłopotów, w jakie się wplątał.

⁴² Informacje na ten temat czerpiemy głównie z prologów do następnych przedstawień. Np. prolog do komedii Plauta *Casina* (Kasina, Panna młoda) przynosi nie tylko poprzedni tytuł, pod którym sztuka była wystawiona – *Sortitientes* (Losujący), ale także wiadomość, że wznowienie nastąpiło około 25–30 lat po premierze. Problem jednak w tym, iż nie sposób ustalić, kiedy komedia ta pokazana była po raz pierwszy. Padają różne propozycje dat: 210 r. p.n.e. jako rok premiery i 185 r. p.n.e. jako rok wznowienia, aż po daty 185/184 i 155; zob. Buck (1940:54–61). Innym dowodem na wznowienia są podwójne zakończenia i podwójne tytuły: *Poenulus* (Punijczyk) Plauta pierwotnie nosił tytuł *Patruos* (Stryj) i ma dwa różne zakończenia, podobnie jak sztuka Terencjusza *Andria* (Dziewczyna z Andros). Świadectwem pośrednim, ale nieco dyskusyjnym, są zauważalne w tekście poprawki, zmiany, rozszerzenia, skróty oraz wszelkie próby ponownego przerabiania, zwane *retractatio*. Być może stanowią one dowód na ponowne przygotowywanie tekstu do wystawienia, ale trzeba jednak pamiętać, że repetycje i redundancje są cechą charakterystyczną stylu Plauta, mogą więc pochodzić od samego autora. Zob. Duckworth (1952: 65–68).

⁴³ Ateny jako miejsce akcji pojawiają się aż w 12 komediach Plauta (*Asin.*, *Aul.*, *Bacch.*, *Cas.*, *Epid.*, *Merc.*, *Most.*, *Pers.*, *Pseud.*, *Stich.*, *Trin.*, *Truc.*) na ogólną liczbę 21. Terencjusz umieszcza swoich bohaterów zawsze w Atenach, jedynie *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący) wyjątkowo rozgrywa się w attyckiej wiosce. Zob. Skwara (1996: 91, przyp. 31).

⁴⁴ W palliacie pojawiali się rzymscy bogowie (Mars, Jowisz), bóstwa (*Virtus, Victoria*), rzymska topografia (forum, senat), rzymscy urzędnicy (pretor, konsul) i wiele innych drobnych elementów, które z pewnością nie pochodziły z greckiego oryginału.

⁴⁵ Różnice te zauważył już Plaut, a podane tu określenia pochodzą od Terencjusza (*Heaut.* 36–40) i Ewancjusza (4,4). Zob. też Przychocki (1925: 214).

PALLIATY			
STATARIAE, QUIETIORES (komedie spokojne, poważne)	MOTORIAE, TURBULENTAE (komedie niespokojne, ruchliwe)		
	komedie intrygi	komedie charakteru	farsy
PLAUT <i>Captivi</i> (Jeńcy) <i>Cistellaria</i> (Skrzynkowa komedia) <i>Rudens</i> (Lina) <i>Trinummus</i> (Dzień trzech groszy) <i>Stichus</i> (Stychus)	PLAUT <i>Mostellaria</i> (Strachy) <i>Curculio</i> (Kurkullion, tj. Wolek zbożowy)	PLAUT <i>Aulularia</i> (Skarb) <i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał) <i>Truculentus</i> (Gbur)	PLAUT <i>Casina</i> (Kasina, Panna młoda) <i>Mercator</i> (Kupiec)
TERCENCJUSZ <i>Adelphoe</i> (Bracia) <i>Hecyra</i> (Świekra, Teściowa)	TERCENCJUSZ <i>Phormio</i> (Formion) <i>Andria</i> (Dziewczyna z Andros)	TERCENCJUSZ <i>Heautontimorumenos</i> (Sam siebie karzący, Samodręk)	TERCENCJUSZ <i>Eunuchus</i> (Eunuch)

Tabela I. 2. Podział palliaty.

Komedie charakteru skupiały się przede wszystkim na ludzkich wadach i przywarach, szczególnie na tych, które łatwo skarykaturować. Do sztuk prezentujących komiczne postaci-typy należą: *Aulularia* (Skarb) Plauta – w której autor tak wspaniale przedstawił karykaturę skąpca, że stała się później kanwą dla słynnej sztuki Moliera;

Miles gloriosus (Żołnierz samochwał) Plauta – gdzie poeta kreśli typ zachwyconego swoją urodą i odwagą wojaka, który stał się wzorem dla całej plejady następców w teatrze nowożytnym, poczynając od Szekspirowskiego Falstaffa i Fredrowskiego Papkina, aż po Zagłobę z powieści Sienkiewicza;

Truculentus (Gbur) Plauta – gdzie pojawia się typ „złej”, pozbawionej uczuć i skrupułów hetery, która cynicznie doprowadza swych kochanków do ruiny;

Heautontimorumenos (Sam siebie karzący, Samodręk) Terencjusza – ukazuje karykaturę mizantropa, często zestawianą z komedią Moliera.

Trzeba jednak dodać, że w wielu utworach obu komediopisarzy również postaci drugoplanowe stanowią karykaturalną kwintesencję ludzkich wad: np. Ballion w sztuce Plauta *Pseudolus* jest ucieleśnieniem zachłanności stręczyciela.

Trzeci typ komedii granych w żywym tempie to farsy, które cały wysiłek skupiały nie na budowaniu intrygi, a raczej na rozbawieniu publiczności, stosując komizm sytuacyjny wpleciony w żywiołową akcję, pełną nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności i powikłań. Jedynym celem takiej farsy jest pobudzić widza do niepohamowanego śmiechu, o który nietrudno, gdy na scenie pojawia się mężczyzna przebrany za pannę młodą, jak w sztuce Plauta *Casina*, lub za eunucha, jak w komedii Terencjusza pod takim właśnie tytułem.

Niezależnie od rodzaju komedii tematem palliaty były zwykle perypetie lekkomyślnego lub niezaradnego młodzieńca zabiegającego o względy wybranki swego serca. On był wolno urodzonym obywatelem, ona zaś – heterą lub dziewczyną dopiero przygotowywaną do zawodu. Niekiedy obiektem uczuć była córka jakiegoś greckiego obywatela.⁴⁶ Uwieńczenie miłości napotykało zatem różnego rodzaju przeszkody. Przede wszystkim dziewczyna bardzo często pozostawała w rękach stręczyciela, dlatego najpierw trzeba było ją wyrwać lub wykupić. Na to ostatnie potrzebne były pieniądze, a tych oczywiście główny bohater nie miał. Na drodze kochanków pojawiały się także inne, pozamaterialne przeszkody: niekiedy był to, niechętny ożenkowi młodych, jej lub jego ojciec, a także konkurent, którym najczęściej okazywał się żołnierz, a nierzadko sam ojciec młodego kochanka. Ponieważ młodzieniec odznaczał się wyjątkową niezaradnością lub lekkomyślnością, co w fabule sztuki przynosiło ten sam rezultat: brak pieniędzy i brak nadziei na zdobycie dziewczyny, przy jego boku stał sprytny niewolnik, który był *spiritus movens* całej intrygi. Akcję sztuki można bardzo często sprowadzić do funkcji matematycznej:

⁴⁶ W sztuce *Persa* (Pers) Plauta wyjątkowo spotykamy parę niewolników.

$$w \left(\frac{x - y}{z} \right) = x + y$$

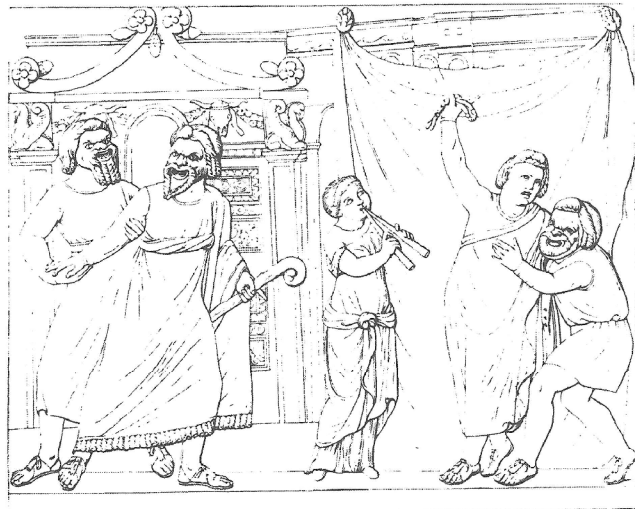
gdzie x i y oznaczają parę kochanków rozłączonych przez przeszkodę, wyrażoną tu jako z . Jednak w wyniku zastosowania podstępów w kochankowie odnajdują się i znów są razem.⁴⁷

Najczęstsze motywy pojawiające się w palliacie to: rozłąka, odnalezienie i rozpoznanie (szczególnie często wykorzystywane przez Terencjusza). Plaut natomiast kochał wszelkiego rodzaju przebieganki i zabawę w „teatr w teatrze”.⁴⁸

CHARAKTER

Palliata wywodzi się z greckiej komedii nowej, z niej przejęła formę, z niej także czerpała inwencję. W Rzymie uprawiano ten gatunek, stosując metodę pisarską zwaną *contaminatio*. Polegała ona na łączeniu kilku wątków zaczerpniętych z greckich komedii w jedną nową, rzymską całość. Często także wprowadzano do fabuły postacie z innych sztuk. Taka technika tworzenia była bardzo popularna i powszechnie akceptowana, starożytni bowiem nie znali pojęcia plagiatu.⁴⁹

Charakterystyczną cechą palliaty była stereotypowa prezentacja postaci i przydzielanie im konwencjonalnej roli do odegrania na scenie.⁵⁰



Ilustracja I. 14. Scena z palliaty. Relief, Neapol (za: Kappelmacher).

Maski w palliacie

Postaci występowały przeważnie⁵¹ jako typy, które generalnie można podzielić na dwa rodzaje: rodzinne i zawodowe,⁵² czyli te, które mieszkają w prezentowanym na scenie domu (a trzeba pamiętać, że palliata przedstawiała zwykle życie jakiejś rodziny), i te, które przychodzą z zewnątrz. Plaut i Terencjusz przyporządkowali te typy maskom, których palliata znała kilkanaście.⁵³ Oto krótka prezentacja najważniejszych z nich:⁵⁴

Typy rodzinne:

senex (starzec) – wolno urodzony obywatel *polis*, w której rozgrywała się akcja. Posiadał więc nie tylko prawa człowieka wolnego, ale także wysoki status w hierarchii społecznej, jaki zapewniało obywatelstwo. Z reguły pojawiał się w roli ojca lub męża albo i jednej, i drugiej, a jego postać na scenie można zaliczyć do jednej z trzech kategorii: ojciec, podstarzały kochanek, pomocny przyjaciel.

adulescens (młodzieniec) – jedna z głównych postaci fabuły. Zawsze był wolno urodzonym synem obywatela i prawie zawsze zakochany. Postać ta miała dwie odmiany: niezaradnego lub lekko-

⁴⁷ Zob. Konstan (1983: 28).

⁴⁸ Szczegółowy opis motywów znajduje się w rozdz. II. 1.3., s. 89 i II. 1.12., s. 128.

⁴⁹ Więcej informacji na ten temat, a także historię oskarżenia Terencjusza o kradzież zamieszczono w rozdz. II. 1.11., s. 109 i II. 1.12., s. 110–112.

⁵⁰ Zob. Wright (1974: 193).

⁵¹ Terencjusz niekiedy łamie konwencję, pokazując na scenie postać o cechach przeciwnych tym, które są dla niej charakterystyczne, np. dobra teściowa.

⁵² Taki podział wprowadził Przychocki (1925: 308, 314). Nie jest on może idealny, bo nasuwa się zaraz pytanie, czy niewolnik to „rodzina” czy „zawód” i czy każdy niewolnik pojawiający się na scenie jest mieszkańcem domu, ale w pewien sposób porządkuje postaci występujące w palliacie. Wśród typów rodzinnych porządek wyznacza hierarchia w rodzinie – najpierw mężczyźni, potem kobiety, na końcu niewolnicy. Typy zawodowe ułożono parami, w jakich pojawiają się na scenie – hetera ze stręczycielem, żołnierz z pasożytem, a na końcu kucharz.

⁵³ Podobny podział funkcjonował w greckiej komedii nowej. Zob. Borowska (1995: 29nn.).

⁵⁴ W rozdziale tym pokazano tylko funkcję, w jakiej maski pojawiają się na scenie. Ponieważ Plaut i Terencjusz (a jedynie ich komediami dysponujemy) przypisali maskom-postaciom odmienne cechy charakteru, dokładna analiza wraz z przykładami znalazła się w rozdziałach poświęconych tym komediopisarzom, tj. II. 1.3., s. 86 i II. 1.12., s. 126.

myślnego młodzieńca. W obu przypadkach potrzebna mu była pomoc sprytnego niewolnika, który zdobywał dla niego pieniądze i załatwiał wszystkie inne sprawy.

matrona / mulier / uxor (kobieta zamężna) – występowała wyłącznie w roli żony starca i matki młodzieńca, była więc w wieku dość poważnym.

virgo / puella (dziewczyna, panna) – była jedną z postaci, która prawie nigdy nie pojawiała się na scenie. Widzowie wiedzieli, że istnieje, bo wokół niej kręciła się intryga, ale zwykle przebywała w głębi domu. Inne postaci opowiadały o niej, ale ona sama pozostawała nieobecna. Jedynie w sztuce Plauta *Persa* (*Pers*) ukazała się na scenie, ale i wówczas nie wypowiedziała ani słowa. Wyjątkiem były przypadki, kiedy dziewczyna uchodziła za heterę i dopiero pod koniec sztuki odkrywano jej prawdziwe pochodzenie. Wówczas oczywiście występowała na scenie jako hetera.

servus (niewolnik) – postać najliczniej reprezentowana w palliacie i nie ma sztuki, w której by się nie pojawił. Ten sprytny i obrotny frant, mając za pana zakochanego, a przy tym zupełnie bezradnego młodzieńca, podejmował skuteczne działania w jego interesie i za niego – *spiritus movens* intrygi. Bohater ten pojawiał się nawet w jednej sztuce w dwóch odmianach: sprytnego albo głupiego niewolnika, przy czym ten pierwszy był bardziej powszechny, a drugi stawał się często jego ofiarą.

ancilla (niewolnica) / **anus / nutrix** (piastunka) – te drugoplanowe postaci stosunkowo rzadko widoczne były na scenie. Niewolnica, często młoda i ładna, służyła jakiejś heterze, natomiast piastunka, zwykle dość wiekowa, przejawiała niekiedy skłonność do nadużywania wina.

Typy zawodowe:

meretrix (hetera) – najczęściej pojawiająca się postać kobieca w palliacie. Grała zazwyczaj rolę obiektu westchnień młodzieńca. Bohaterka 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 obywatela, co natychmiast zmieniało jej status społeczny. Ten typ hetery to czuła kochanka, którą zły stręczyciel rozdziela z ukochanym, a odkrycie jej prawdziwego pochodzenia pozwala na małżeństwo i przynosi szczęśliwe zakończenie. Wśród heter ze stażem występowała grupa kurtyzan niezależnych i stanowiących o sobie oraz grupa dziewcząt podporządkowanych władzy stręczyciela. Funkcja tych ostatnich upodobniła się do roli, jaką pełniła *virgo*. Natomiast niezależne hetery były bardziej wyraziste i aktywne na scenie.

leno / lena (stręczyciel/ka) – czarny charakter palliaty, wyposażony we wszystkie najgorsze cechy, stawał się celem podstępów i intryg. Był postacią bardziej przerażającą niż komiczną, niekiedy wyobrażaną przez kobietę.

miles (żołnierz) – jedna z najkomiczniejszych postaci w palliacie. Ten narcystyczny samochwał, przechwalający się swymi czynami wojennymi i powodzeniem u płci pięknej, często pojawiał się w roli rywala – konkurenta do serca i względów hetery bądź *virgo*. Wówczas zawsze stawał się celem intrygi, a w konsekwencji jej ofiarą. Mimo iż pełnił w sztuce funkcję czarnego charakteru, był jednak bardziej komiczny niż przerażający.

parasitus (pasożyt) – nieodłączny towarzysz żołnierza. Jego status społeczny był niejasny: mieścił się gdzieś między obywatelem a sługą. Pasożyt był osobą wolną, a zależności, w jakie się wkiął, wynikały z jego własnego wyboru. Zalicza się go do typu zawodowego, ponieważ utrzymywał się ze schlebiana i nadstawiania grzbietu do bicia, dzięki czemu zawsze umiał sobie wyjednać zaproszenie na obiad. Ta barwna, choć drugorzędna, postać przeważnie odgrywała rolę ofiary, podobnie jak jego chlebobawca, żołnierz.

cocus (kucharz) – to specjalny rodzaj niewolnika, który odgrywał w fabule drugoplanową rolę, ale był źródłem ogromnego komizmu. Kucharza zwykle wynajmowano do zorganizowania jakiegoś przyjęcia, rzadko był to ktoś z domowników.

Palliata odznaczała się ogromną różnorodnością, w której mieściła się zarówno rubaszna farsa, pełna burleskowych chwytów i komiki niskiej, jak i opowieść mogąca uchodzić za tragedię, gdyby nie to, że miała szczęśliwe zakończenie.

INSCENIZACJA

Scenie rzymskiej przystosowanej do przedstawień palliaty poświęcony jest cały rozdz. IV, natomiast informacje dotyczące masek, kostiumów i gry aktorskiej znajdują się w rozdz. VI i VII.

JĘZYK I METRUM

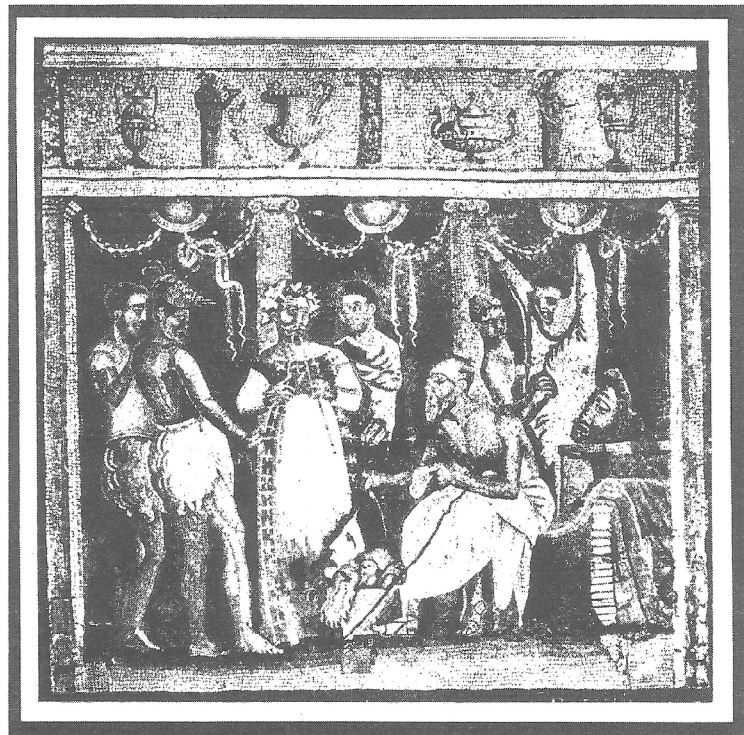
Podstawową cechą języka używanego w palliacie jest wysoki stopień kolokwializacji. Często pojawiają się powszechnie używane w mowie codziennej zwroty grzecznościowe typu: *salve!* (witaj), *quid agis?* (co porabiasz), *quid fit?* (co słychać), *vale!* (żegnaj); czy też pełne ekspresji wykrzykniki wyrażające: śmiech (*hahae*), niesmak (*vae*), zdziwienie (*ehem*), smutek (*heu*), zakłopotanie (*uah*) lub radość (*euge*). Nie brak także tak charakterystycznych dla języka potocznego zaklęć: *pol!*, *edepol!*, *ecastor!*, *mecastor!*, *hercule!*, *mehercule!* (na Polluksa, Kastora, Herkulesa) oraz na wszystkich bogów: *omnes di te perdant!* / *ament!* (niech cię diabli wezmą / daj ci boże). Język palliaty nie stroni też od wyzwisk i obelżywych przezwisk. Błędem jest jednak uważać łacinę Plauta czy Terencjusza za wulgarną lub pospolitą. Obfituje ona bowiem w synonimy, metafory, komiczne zniekształcenia wykorzystujące homonim, paronomazję i aliterację, które służą osiągnięciu wspaniałych efektów dramatycznych i humorystycznych.

Cechy języka codziennego widać także w składni chętnie posługującej się parataksą, np. Plaut (*Epid.* 124): *spero sperabit fidem* (dotrzyma słowa, mam nadzieję).⁵⁵

Charakterystycznym elementem języka palliaty jest często pojawiający się hiatus (zwłaszcza po emfaticznych monosylabach), synidzeza i skrócenie jambiczne. Nie ulega wątpliwości, że były one obecne w mowie potocznej ówczesnych Rzymian i dlatego właśnie znalazły się w komediach Plauta i Terencjusza.

Twórcy palliaty, idąc za przykładem greckiej komedii nowej, stosowali systemy metryczne dużo bardziej swobodnie i dowolnie niż inni poeci, zwłaszcza ci z epoki klasycznej. Być może dlatego Horacy (*Epist.* 2,3,270nn.) i Kwintylijan (10,1,99) czynią z tego zarzut Terencjuszowi i Plautowi.

Rozpatrując palliatę w aspekcie wykonawczym, należy wyróżnić w niej **partie mówione**, wypowiedziane w sposób zbliżony do mowy codziennej (*diverbium*), **partie recytowane** z akompaniamentem aulosu (*canticum*) i **partie śpiewane** (*mutatis modis canticum*).⁵⁶ Podział ten miał oczywiście konsekwencje metryczne. W partiach mówionych używano wyłącznie senaru jambicznego. Na podkreślenie zasługuje fakt, że poeci bardzo dbali o to, by akcent metryczny tego senaru zgadzał się z wyrazowym – stąd *diverbia* sprawiały silne wrażenie prozy. W pozostałych partiach palliaty pojawiały się różnorodne systemy metryczne, przy czym partie recytowane przy akompaniamentie aulosu zwykle układane były w septenarach lub oktonarach jambicznych bądź trocheicznych. Natomiast tzw. partie liryczne, czyli śpiewane, które były domeną głównie Plauta, charakteryzowały się wielką różnorodnością metryczną.⁵⁷ Właśnie dlatego Donat nazywa je *mutatis modis cantica* (kantyki w różnych, zmieniających się miarach metrycznych).



Ilustracja I. 15. Próba teatralna palliaty. Mozaika, Pompeje (za: Kappelmacher).

⁵⁵ Zob. Duckworth (1952: 331–340).

⁵⁶ Taki podział wprowadził już Donat (*De com.* 8,9), widoczny jest także na niektórych średniowiecznych manuskryptach komedii Plauta. Zob. Duckworth (1952: 362).

⁵⁷ Więcej informacji na temat partii śpiewanych można znaleźć w rozdz. II. 1.3, s. 96, natomiast sposób, w jaki *cantica* były wykonywane na scenie, został dokładnie omówiony w rozdz. VI. 5.1., s. 217–219.

TYP PARTII	<i>diverbium</i>	<i>canticum</i>	<i>mutatis modis canticum</i>
METRUM	senar jambiczny	septenar trocheiczny septenar jambiczny oktonar jambiczny oktonar trocheiczny	bakcheje kretyki anapesty daktylo-trocheje
PLAUT	8 200 wersów 38%	10 200 wersów 62%	
TERENCJUSZ	3 100 wersów 52%	2 900 wersów 48%	

Tabela I. 3. *Diverbia* i *cantica* w palliacie.

Najbardziej zatem popularnym metrum w palliacie jest senar jambiczny, występujący w partiach mówionych, i septenar trocheiczny, dominujący w partiach recytowanych. Oprócz tego w recytacji pojawiają się także: septenar jambiczny, oktonar jambiczny i trocheiczny. Proporcje, w jakich te metra występują, zależą od autorów, którzy albo tak jak Terencjusz wolą układać palliatę z przewagą spokojnych partii mówionych (52%), albo jak Plaut preferują bardziej ożywioną recytację przy dźwiękach muzyki (62%).⁵⁸

I. 7. Togata

NAZWA

Fabula togata podobnie jak *fabula palliata* swą nazwę zawdzięcza kostiumowi. Grano ją w rzymskiej todze, ponieważ w sztuce przedstawiano realia rzymskie bądź italskie, kostium zatem musiał odpowiadać temu, co działo się na scenie. Togata często nosiła też nazwę *fabula tabernaria*,⁵⁹ ponieważ akcja w tej odmianie komedii rozgrywała się w tabernie, czyli w warsztacie, kramie lub gospodzie, gdzie mieszkali i pracowali drobni rzemieślnicy i ubodzy kupcy.⁶⁰

Odmianą togaty była *fabula trabeata*, czyli komedia rycerska, którą grano w todze ozdobionej horyzontalnym purpurowym szlakiem (*toga trabeata*), bowiem taki właśnie strój przysługiwał głównym bohaterom tej komedii: dostojnikom (konsulom, augurom itp.), a także ekwitom.

CZAS

Togata zrodziła się w momencie, gdy palliata stawała się coraz bardziej grecka, a nawet zbyt grecka. Zachowane fragmenty sztuk ostatniego autora palliaty, Turpiliusza, ujawniają nawet, że ich autor raczej bardzo wiernie komedie greckie tłumaczył, z zachowaniem wszystkich realiów oryginału, niż je przerabiał, jak zwykli byli czynić jego poprzednicy. Prawdopodobnie już za czasów Terencjusza rozpoczął się proces coraz większej hellenizacji palliaty. Nie należy jednak zbyt pochopnie wyciągać wniosku, że stało się to bezpośrednią przyczyną powstania togaty. Takiej tezie przeczą bowiem zachowane fragmenty sztuk Tytyniusza, które wykazują znaczne podobieństwo do komedii Plauta, a więc do palliaty.

Pojawienie się togaty z pewnością pozostawało w związku z hellenizacją, ale może nie tyle sceny, co szeroko pojętego stylu życia Rzymian. Niektórzy filologowie podkreślają, że togata nie była reakcją na palliatę, a jedynie nową formą komedii, w której aktorzy mogli przedstawiać obyczajowo-

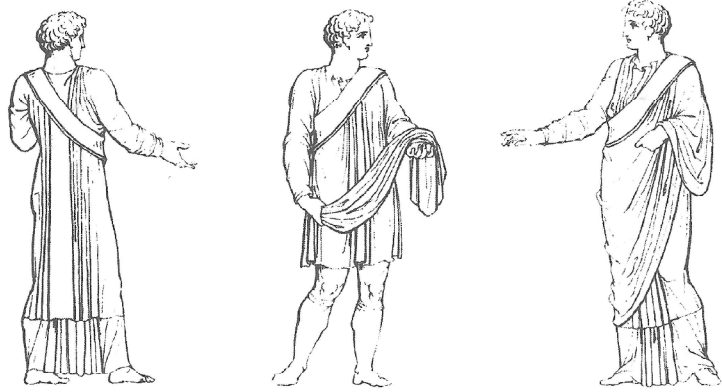
⁵⁸ U Terencjusza występuje ponad dwa razy więcej, bo aż 3 100, wersów w senarach jambicznych niż w septenarach trocheicznych (1 300). Natomiast u Plauta septenar trocheiczny (8 800) nieznacznie tylko przewyższa senar (8 200). Należy jednak pamiętać, że sporą część każdej z komedii Plauta zajmują partie śpiewane. W konsekwencji senar jambiczny (*diverbium*) u Plauta wypełnia jedynie 20–30 % całej sztuki. Zob. Duckworth (1952: 362–363).

⁵⁹ Uczeni nie są zgodni co do tego, jak należy objaśniać termin *fabula tabernaria*. Niektórzy, tak jak Beare (1939: 166–168, 1940: 38), uważają, że jest to inna nazwa togaty. Odmiennego zadania jest np. Paratore (1957: 196–202), który wskazuje na związek tabernarii z prostym ludem i wyciąga stąd wniosek, iż tabernaria musiała stanowić kontrast z togatą. Zob. też Stankiewicz (1987: 13).

⁶⁰ Zob. Łoposzko (1987: 117).



Ilustracja I. 16. Rzymianin w todze. Rzeźba marmurowa, Berlin (zbiory własne).



Ilustracja I. 17. Senator i ekwita w todze zwanej *trabeata*. Łuk Konstantyna, Rzym (za: Hope).

wość rzymską⁶¹ i w ten sposób włączyć się w zapoczątkowany przez Katona Starszego prąd odrzucania wzorców greckich i rozbudzania własnej tożsamości narodowej.⁶²

Pierwszym znanym nam autorem togaty był Tytyniusz, który żył za czasów Katona Starszego. Przyjmuje się, że czas jego aktywności literackiej zbiegał się z okresem, kiedy pisał Cecyliusz, czyli że Tytyniusz tworzył w pierwszej połowie II w. p.n.e. Krótką listę autorów togaty zamyka Kwinkcjusz Atta, zmarły w 77 r. p.n.e. W okresie augustowskim (I w. p.n.e. / I w. n.e.) pojawił się Gajusz Melissus, o którym wiemy jedynie tyle, że uprawiał odmianę togaty zwaną *trabeata*.

Przyjmuje się zatem, że rozkwit togaty przypada na wiek II i I p.n.e.

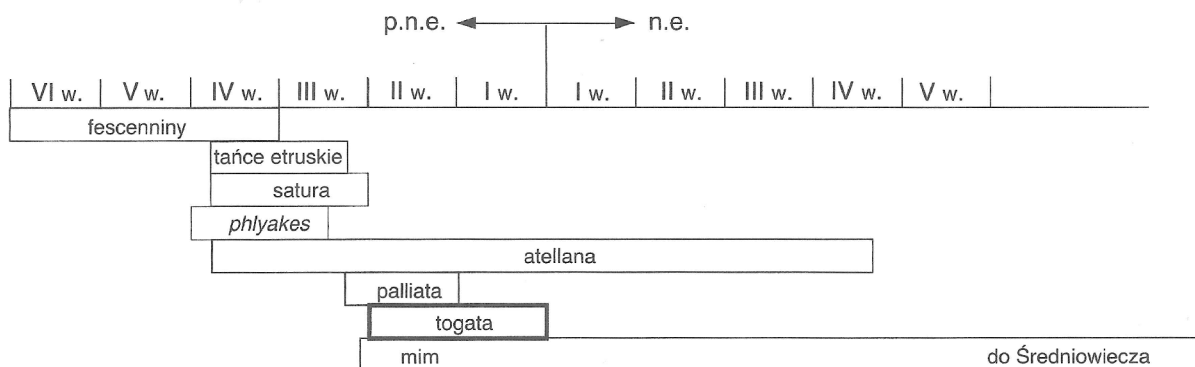


Tabela I. 1g. Togata.

TEMATYKA

Zachowane fragmenty nie pozwalają odtworzyć fabuły i dostarczają materiałów raczej do badań językowych niż wiadomości o treści komedii. O tematyce togaty możemy wnosić z tytułów i zachowanych fragmentów.

Akcja sztuki rozgrywała się zazwyczaj w Italii, niekiedy w samym Rzymie, ale znacznie częściej w jakimś małym miasteczku lub nawet na wsi. Fabuła przedstawiała życie codzienne niższych warstw społecznych, a bohaterami byli Italikowie, którzy jednak często przypominali postaci z palliaty. Ich charaktery zostały ukształtowane na podobieństwo znanych z komedii nowej typów: pa-

⁶¹ Zob. Stankiewicz (1999: 9).

⁶² Zob. Cytowska/Szelest/Rychlewska (1996: 287).

sożyta, niewolnika, kucharza. Nie brakowało także przedstawicieli różnych rzemiosł: rybaków, tkaczy, foluszników, cukierników itp. Półświątek, choć również obecny w togacie, nie był tak wyeksponowany i nie odgrywał tak znaczącej roli jak w palliacie.

Tytuły sztuk, zawsze łacińskie, sugerują, że tematem przedstawień były szeroko pojęte stosunki społeczne: *Mariti* (Małżonkowie), *Sorores* (Siostry), oraz życie społeczne i kulturalne związane ze świętami, np. *Megalensia* (Święto ku czci *Magna Mater*). Często pojawiają się tytuły związane z zawodami: *Augur* (Augur), *Cinerarius* (Fryzjer), także kobiecymi: *Iurisperita* (Prawniczka), *Fullonia vel Fullones* (Foluszniczka lub Folusznicy). Do ciekawostek należy zaliczyć obecność w togatach Afranusza tematykę homoseksualną, której nie było dotychczas ani w komedii nowej, ani w palliacie.

Odmiana togaty, trabeata, przedstawiała podobne problemy, ale – jak sama nazwa wskazuje – akcja rozgrywała się w środowisku ekwitów i przedstawicieli warstw wyższych.

CHARAKTER – RÓŻNICE MIĘDZY TOGATĄ I PALLIATĄ

Pod względem budowy i formy togata przypominała palliatę, niemniej można dostrzec między nimi sporo różnic. Przede wszystkim tytuły w togacie były zawsze łacińskie, podczas gdy np. Terencjusz lubił nazywać swe sztuki po grecku. Odmienne też w obu tych typach obierano miejsce akcji: w palliacie zawsze było to greckie miasto, togata natomiast pokazywała na scenie Rzym, a jeszcze chętniej małe italskie miasteczka, lubiła bowiem środowisko prowincji, pełne niezamożnych postaci, wywodzących się z klasy drobnych rzemieślników. Bardzo różniła się pod tym względem od palliaty przedstawiającej raczej bohaterów zamożnych, którzy dzięki prowadzonym interesom mogli wieść wielkomiejskie życie.

Togata wykorzystwała te same postaci-maski co palliata, jednak wyposażyla je w inny zestaw cech i wyznaczyła im w sztuce inną rolę. Niewolnik, który w palliacie okazywał się *spiritus movens* intrygi, w togacie grał rolę drugoplanową, ponadto nie odznaczał się ani sprytem, ani przebiegłością, a już na pewno nie był mądrzejszy od swego pana, służył mu wiernie i ze ślepym posłuszeństwem.

PALLIATA		TOGATA	
łacińskie i greckie	TYTUŁY	wyłącznie łacińskie	
pallium	KOSTIUM	toga	
około 1000 wersów	OBJĘTOŚĆ	około 500–800 wersów	
Grecja	MIEJSCE AKCJI	Rzym, Italia	
wielkomiejskie zamożne kupieckie	ŚRODOWISKO	prowincjonalne ubogie rzemieślnicze	
główna postać sprytny, przebiegły, samowolny mądrzejszy od swego pana	POSTACI	postać drugoplanowa wierny, posłuszny głupszy od swego pana	
przede wszystkim hetery, na dalszym planie stare żony i niewolnice	kobieta	większe znaczenie kobiet, bardziej normalne stosunki rodzinne	
postać pierwszoplanowa postać pierwszoplanowa postać pierwszoplanowa	<i>meretrix</i> (hetera) <i>parasitus</i> (pasożyt) <i>leno</i> (stręczyciel)	postać drugoplanowa postać drugoplanowa postać drugoplanowa	
grecki postać pierwszoplanowa	<i>miles</i> (żołnierz)	rzymski postać drugoplanowa	

Tabela I. 4. Różnice między palliatą a togatą.

Wprawdzie wspierał go w działaniach i spiskował z nim przeciwko ojcu, ale pomoc ta nie sprowadzała się do oszustwa czy kradzieży, co nagminnie zdarzało się w palliacie. Togata miała też inny stosunek do kobiet przedstawianych na scenie. W palliacie dominowały hetery, a matrony i służące, które grały role drugoplanowe, pojawiały się jedynie sporadycznie. Wiele tytułów togaty wskazuje, że jej głównymi bohaterkami były właśnie kobiety (*Jurisperita*, *Fullonia*), i co więcej – z pewnością nie hetery. W ogóle cała sfera stosunków rodzinnych była w togacie mniej patologiczna i bardziej przypominała normalne życie, a takie postaci jak stręczyciel, pasożyt czy kurtyzana schodziły na plan dalszy. Niewiele natomiast pewnego możemy powiedzieć o sposobie, w jaki togata prezentowała tak charakterystyczną dla palliaty postać żołnierza samochwała. Zachowane fragmenty wskazują na podejmowanie przez togatę tematyki militarnej, trudno jednak z całą pewnością stwierdzić, czy pojawiał się tam typ greckiego żołnierza, który tak upodobała sobie palliata.⁶³

INSCENIZACJA

Nie mamy żadnych informacji o jakichś szczególnych sposobach inscenizacji togaty. Ponieważ pod względem postaci, budowy i fabuły była bardzo podobna do palliaty, należy wnioskować, że naśladowano także jej sposób wystawienia na scenie.⁶⁴

Oczywiście podstawową różnicę stanowił kostium – w togacie aktorzy występowali w rzymskiej todze, która na deskach stawała się symbolem życia cywilnego i pokoju. Jeśli jednak tematyka sztuki w jakikolwiek sposób wiązała się z wojną i wojskiem, bohaterowie przedstawienia przywdziewali *sagum* (krótkie, luźne okrycie ze zgrzebnej wełny, spinane z boku kłamrą, noszone zazwyczaj w czasie niepogody), a niekiedy mężczyźni wkładali *supparum* (długi aż do kostek strój z rękawami). Kobiety występowały w typowym stroju rzymskim – długiej szacie zwanej *stola*. Ich głowę zdobiła *calautica* (przepaska utkana z kosztownego materiału) albo *mitra* (szeroka szarfa z wełny rozszczepiona na końcach w siedem wstążek). Na nogach aktorzy togaty, tak jak w palliacie, nosili sandały – *soleae*.⁶⁵

JĘZYK I METRUM

Togata posługiwała się potoczną łaciną. Zwłaszcza Tytyniusz używał mowy codziennej swej publiczności. Afraniusz natomiast starał się o większą wytworność i subtelność zarówno języka, jak i charakteru przedstawianych postaci. Dążył do zindywidualizowania języka bohaterów, jak również wzbogacenia słownictwa o nowe terminy z różnych dziedzin.

Charakterystyczną cechą wersyfikacji stosowanej w togacie była różnorodność miar wierszowych, w tym również lirycznych. Do najczęściej używanych miar należał senar jambiczny, typowy dla dialogów, dalej pojawiały się oktonary jambiczne i septenary trocheiczne w partiach wykonywanych przez aktora przy akompaniamencie instrumentu. W togacie istnieją także ślady partii śpiewanych, lirycznych, zwanych – tak jak w palliacie – *mutatis modis cantica*, których cechą charakterystyczną była polimetryczność.

I. 8. Mim

NAZWA

Nazwa dla tego rodzaju przedstawień pochodzi od *mimos*, *miméomai*, co po grecku znaczy – ‘naśladowca’, ‘naśladować’ (łac. odpowiednik: *mimus*, *imitare*), ponieważ głównym zadaniem tej komedii było naśladowanie codziennego życia.⁶⁶

Jak mówi Diomedes (GLK 1,491), mim jest pozbawionym szacunku naśladowaniem czyjejs mowy i gestów, żartobliwą imitacją haniebnych słów i uczynków („*mimus est sermonis cuius libet imitatio et motus sine reverentia, vel factorum et dictorum turpium cum lascivia imitatio*”).

⁶³ Teza o pojawieniu się postaci żołnierza w togatach opiera się na ich tytułach, zaczerpniętych z rzymskiej terminologii militarnej, i informacjach o rekwizycie, jakim było *sagum* – rzymski płaszcz wojskowy. Wydaje się zatem, że w sztukach występowali nie greccy, a rzymscy żołnierze. Jest jednak mało prawdopodobne, iż togata prezentowała tę postać w taki sam sposób, jak palliata – jako kłamcę, zadufanego w sobie głupca i tchórza. Niestety szczupłość zachowanych fragmentów nie pozwala ustalić nic więcej. Zob. Stankiewicz (1999: 193–195), Brożek (1960: 48).

⁶⁴ Zob. Beare (1940: 35; 1968: 128), Stankiewicz (1999: 204).

⁶⁵ Zob. Stankiewicz (1999: 194, 206–208).

⁶⁶ Zob. Arnott (1971: 140), Stabryła (1983: 449).

I. QUID? – CO? czyli odmiany komedii

Mimem nazywano zarówno samą sztukę, jak i aktora w niej występującego. W wersji literackiej nosił też nazwę *fabula reciniata*, od *recinium* – charakterystycznego kostiumu, który określany jest jako krótki kobiecy płaszczyk lub też kwadratowy kaptur służący do nakrycia głowy.⁶⁷

CZAS

Mim nie był wynalazkiem Rzymian, zrodził się na gruncie greckim, ale z pewnością nie pozostał obojętny na wpływ atellany, satury i przedstawień zwanych *phlyakes*.

Rzymianie po raz pierwszy zetknęli się z mimem podczas wojen z Pyrrusem (275–272 p.n.e.), prowadzonych w południowej Italii, a więc na terenach zdominowanych przez kulturę dorycką zamieszkałych tam Greków. Jednak w samym Rzymie mim pojawił się dopiero po roku 238 p.n.e., nie później jednak niż w 211 r. p.n.e. Wiemy, że tego rodzaju przedstawienia regularnie odbywały się podczas Floraliów, a święta te zaczęli Rzymianie obchodzić od 238 r. *Terminus ante quem*⁶⁸ wyznacza natomiast anegdota przekazana nam przez Festusa (436) i Serwiusza (*Aen.* 8,110), która opowiada o próbie zdobycia miasta przez Hannibala podczas *ludi Apollinares* w 211 r.⁶⁹ Rzymianie opuścili przedstawienie, by odeprzeć wroga, ale wiekowy aktor mimiczny, Gajusz Pomponiusz, dalej tańczył. Z wydarzeniem tym wiąże się powiedzenie: „*salva res est, saltat senex*” (niebezpieczeństwo oddalone, więc starzec dalej tańczy), które stało się przysłowiowe w sytuacjach, gdy niebezpieczeństwo zostało zażegnane.

Mim zatem wszedł do repertuaru sceny rzymskiej mniej więcej w tym samym czasie, co *palliata*. Obok atellany był jednym z najbardziej lubianych typów przedstawień, zwłaszcza w czasach republiki. Miał nawet gorące poparcie Sulli, a potem Cezara.⁷⁰ Był to chyba jedyny gatunek rzymskich komedii, którego popularność nie mijała z upływem wieków. Wiemy, że w czasach Wespazjana przedstawienia mimów (np. z psem w roli głównej) odbywały się w teatrze Marcellusa, a Pliniusz Starszy (*NH* 8,1nn.) daje opis wspaniałego widowiska, w którym obok różnego rodzaju tancerzy na linie występowały także egzotyczne zwierzęta.⁷¹ Mim przetrwał nawet upadek pogańskiego teatru, a jego aktorzy stali się wędrownymi trubadurami i zonglerami dającymi przedstawienia aż do czasów późnego Średniowiecza, choć pisarze chrześcijańscy bardzo te występy potępiali.⁷²

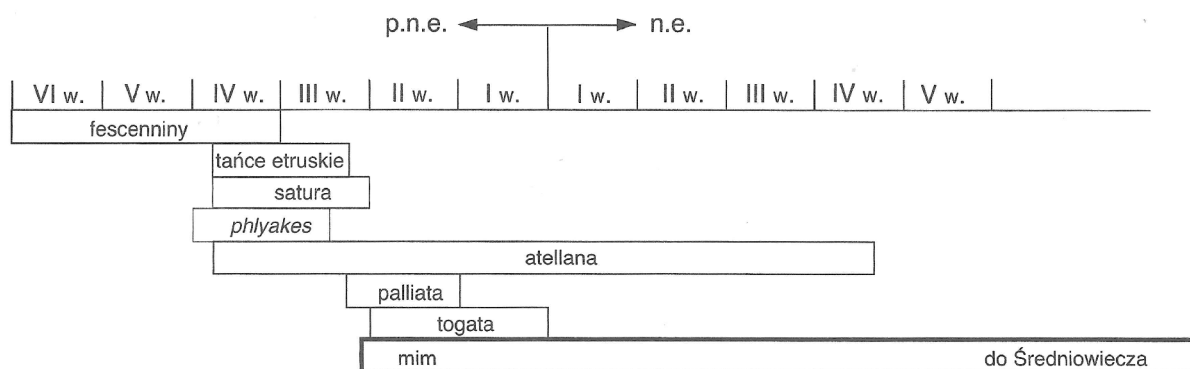


Tabela I. 1h. Mim literacki.

TEMATYKA

Trudno dziwić się Ojcom kościoła, że mieli negatywny stosunek do mimu, skoro jego ulubionym tematem było cudzołóstwo lub jego usiłowanie. Do najczęstszych motywów należała scena, w której głupi i gruby mąż znajduje po powrocie do domu swoją żonę z kochankiem. Ponad-

⁶⁷ Informacje takie podają Festus (342), Warron (*Ling.* 5,132), Noniusz (14,542 I M), Serwiusz (*Aen.* 1,282), Apulejusz (*Apol.* 13). Zob. też Beare (1968: 143).

⁶⁸ W przypadkach wątpliwych ustalenie datacji polega na określeniu:
– terminu, po którym (*terminus post quem*) na pewno powstało dzieło, ponieważ zawiera aluzje do wcześniejszych wydarzeń;
– terminu, przed którym (*terminus ante quem*) na pewno powstało dzieło, ponieważ inne źródła go cytują.

⁶⁹ Trzeba jednak dodać, że anegdota ta budzi spore wątpliwości, nie zgadza się bowiem z historycznie potwierdzonym czasem działalności Hannibala w Italii. Zob. Duckworth (1952: 13).

⁷⁰ Zob. Garton (1972: 141–167). Poparcie i względy, jakie Cezar okazywał Publiliuszowi, najlepiej ilustrują sympatię dyktatora dla tego rodzaju rozrywek; zob. Beare (1968: 147).

⁷¹ Zob. Arnott (1971: 143).

⁷² Zob. Duckworth (1952: 15).

to mim z zapalem prezentował wszystkie nałogi i występki przeciwne naturze.⁷³ Jeden z cesarzy rzymskich, Heliogabal, wręcz nakazał, by sceny cudzołóstwa były prezentowane naturalistycznie.

Mim przede wszystkim odzwierciedlał i naśladował życie codzienne; wskazują na to tytuły takie jak: *Augur* (Augur) czy *Nuptiae* (Zaślubiny). Fabuła była zwykle bardzo prosta, a jeden z popularniejszych motywów to nagła przemiana z biedaka w bogacza.⁷⁴

Zachowane tytuły mimów Laberiusza i Publiliusza Syryjczyka wskazują na duże podobieństwo do palliaty. Sztuki zatytułowane *Gemelli* (Bliźnięta) czy *Aulularia* (Skarb) przywodzą na myśl komedie Plauta, a *Colax* (Pochlebca) lub *Phasma* (Zjawia) nieodmiennie kojarzą się z grecką komedią nową. Przyglądając się tytułom mimów, łatwo spostrzec też ich podobieństwo do atellany: sztuki takie jak *Piscator* (Rybak) czy *Hetaera* (Hetera) pojawiają się zarówno w twórczości Laberiusza, jak i Nowiusza czy Pomponiusza z Bononii. Jedyna różnica polega na tym, że mim prezentował życie miejskie, a atellana wiejskie.

Zachowane fragmenty z twórczości Laberiusza nie pozostawiają wątpliwości, że tematyka jego mimów dotykała także ówczesnych spraw politycznych. Można nawet powiedzieć, że specjalnością Laberiusza było wyśmiewanie dyktatury Cezara, co – jak się wydaje – stało się przyczyną społecznej degradacji tego mimografa.⁷⁵ Biorąc pod uwagę hańbę, która spotkała Laberiusza, trudno twierdzić, że w mimach wolno było uprawiać satyrę na życie polityczne Rzymu, niemniej ta odmiana komedii jako jedyna pozwalała sobie na krytyczne uwagi.⁷⁶

Trzeba także dodać, że mim, zwłaszcza grecki, często oprócz scenek z życia codziennego parodiował znane mity.⁷⁷ Miał również inne, bardziej krwawe oblicze, np. Domicjan dokonał podczas przedstawienia prawdziwego ukrzyżowania, które było wpisane w scenariusz sztuki.⁷⁸

Tzw. mim chrystologiczny zdobywał popularność także poprzez parodię obrzędów, sakramentów i liturgii religii chrześcijańskiej. Ta tematyka była szczególnie lubiana przez władzę, zwłaszcza tę niechętną nowej religii.⁷⁹ Tertulian (*Spect.* 23; *Apol.* 15,1–3) wspomina, że aktorzy mimiczni wyszydali ze sceny nawet własnych bogów.⁸⁰

CHARAKTER

Mim był najbardziej popularną, ale zarazem najbardziej prymitywną odmianą komedii rzymskiej. Wystawiano go regularnie na Floraliach (od 173 r. p.n.e. obchodzonych już corocznie), które służyły przede wszystkim z występów nagich pięknych aktorek mimicznych.

Był połączeniem tańca, śpiewu, akrobacji, a nawet żonglerki. Element dominujący stanowiły improwizowane krótkie skecze o charakterze burleski czy wodewilu. Ten rodzaj komedii miał do dyspozycji kilka podstawowych typów, takich jak: głupiec, doktor (uczony) czy stara wiedźma, jednak przede wszystkim bazował na humorze sytuacyjnym. Głównym zadaniem mimu było wzbudzanie śmiechu, natomiast intryga i akcja pozostawały drugorzędne. Wiele w tym względzie zależało od indywidualnego talentu wykonawcy, dlatego też publiczność interesowała się nie tyle treścią skeczu, co grą aktorów. Jednym z najczęściej stosowanych sposobów rozbawienia publiczności była *antanaklasis*, polegająca na nieporozumieniu wywołanym podwójnym znaczeniem słów; chwyt ten już w palliacie Plaut doprowadził do perfekcji.

Starożytni różnie oceniali mim. Cyceron, ze względu na swój wyrafinowany gust, z prawdziwą trudnością mógł wytrwać do końca przedstawienia (*Fam.* 12,18,2), ale i on wspomina (*De orat.* 2,259) przedstawienie *Tutor* (Opiekun), w którym postać rozumiejąca wszystko dosłownie rozbawiła go do łez. Nie mniej wymagający Seneka (*De brev.* 12,8) twierdził, że przedstawienia mimu są nieprawdo-

⁷³ Zob. Kruczyński (1998: 170).

⁷⁴ Zob. Cyceron (*Phil.* 2,27,65), Seneka Młodszy (*Epist.* 114,6), Juwenalis (6,605–609).

⁷⁵ Zob. Arnott (1971: 141). Historia Laberiusza została szczegółowo przedstawiona w rozdz. II. 4.1., s. 152.

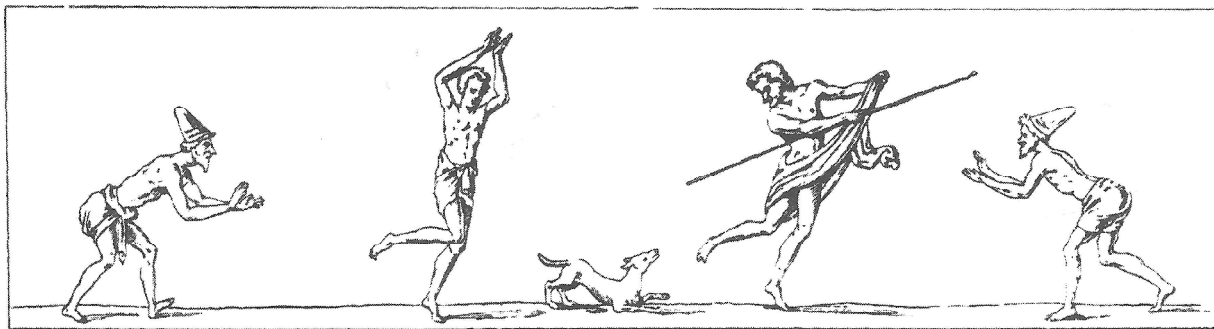
⁷⁶ Swetoniusz (*Dom.* 10) podaje, że Domicjan skazał na śmierć mimografa Helwidiusza Priskusa, dostrzegł bowiem w jego mimie aluzję do swego rozwodu z żoną. Zob. też Duff (1982: 3).

⁷⁷ Potwierdzenie tej tezy przynoszą tytuły mimów Epicharma, greckiego poety z początku V w. p.n.e., który tworzył na Sycylii (*Magna Graecia*). Pojawiają się wśród nich tematy związane z Odyseuszem, Hebe i Heraklesem. Zob. Duckworth (1952: 15, 18–19).

⁷⁸ Zob. Arnott (1971: 142).

⁷⁹ Historia chrześcijaństwa zna jednak i przypadek Filemona, który dzięki takim parodiom stał się ulubionym aktorem mimicznym w mieście Antinoe, ale nawrócił się w czasie prześladowań za czasów Dioklecjana, a Kościół katolicki ogłosił go męczennikiem. Podobny los spotkał Genezjusza, który został wyniesiony na ołtarze w 303 r. n.e. Zob. Arnott (1971: 143).

⁸⁰ Zob. Panayotakis (1997: 302–319)



Ilustracja I. 18. Tancerze mimiczni. Relief, Willa Pamfili, Pompeje (za: Michaut).

podobnie śmieszne. „Cesarz Julian Apostata (zm. 363) [...] zabronił kolegium kapłańskiemu uczestniczenia „w rozwiązłych widowiskach teatralnych”, a cesarz bizantyński Justyn I (518–527) zakazał wszelkich przedstawień, co stało się przyczyną okresowego upadku mimu na Wschodzie. W tym samym czasie Chorycjusz z Gazy napisał swoją słynną obronę – *Apologia mimorum*.⁸¹ A zatem ta odmiana komedii nieodmiennie cieszyła się z jednej strony ogromną popularnością, a z drugiej fatalną opinią.

INSCENIZACJA

Mimy wystawiano w teatrze pomiędzy aktami innej sztuki. Z czasem zaczęto je grać podobnie jak atellanę, czyli jako *exodium*, po zakończeniu sztuki głównej. W miarę jak rosła jego popularność, mim zaczął wypierać ze sceny inne gatunki komiczne.⁸²

Niekiedy występy odbywały się także w domach prywatnych dla nielicznego audytorium.⁸³ Wspaniały opis takiego przedstawienia znajdujemy w *Uccie Trymalchiona* Petroniusza (*Sat.* 64,2–4), gdzie najpierw mim prezentuje różne oblicza boga Dionizosa, a potem pojawiają się tancerze na linie i chłopiec wykonujący akrobacje na wierzchołku drabiny, który także skacze przez płonącą obręcz i podnosi w zębach amfory. Trzeba dodać, że podstawową zasadą tego typu widowisk była improwizacja.

Przedstawienie odgrywano przed specjalną kurtyną (*siparium*), oddzielającą front sceny od wnętrza. Aktorów mimu zwano *planipedes* – ‘płaskostopi’,⁸⁴ bowiem jako jedyni występowali boso. Być może nie nosili obuwia, ponieważ pozbawione sandałów stopy dawały im więcej swobody w tańcu i akrobacji. Mniej prawdopodobne wydaje się, że przyczyną było miejsce występów: taniec miał odbywać się na płaszczyźnie orkiestry (*in plano*), a nie na podwyższeniu sceny, którą w tym czasie przygotowywano do wystawienia następnej sztuki.⁸⁵ Trzeba jednak dodać, że do połowy I w. p.n.e. przedstawienia wszystkich typów komedii odbywały się w prowizorycznym, drewnianym teatrze, zupełnie pozbawionym orkiestry. Zatem wówczas występy mimiczne z konieczności musiały odbywać się na scenie.⁸⁶

Mim grano bez masek, ogromne więc znaczenie w przedstawieniu odgrywała ekspresja i zdolności mimiczne. Opis prawdziwego talentu w tej dziedzinie przynosi epitafium (*Anth. Lat.* 487a) aktora Witalisa, który z taką doskonałością potrafił się wcielać w różne postaci, że widzowie wierzyli, iż przez jego usta mówi wiele osób. Ponadto Witalis posiadał szczególną umiejętność naśladowania kobiet, a te, rozpoznając własną osobę w jego grze, traciły z wrażenia głos i rumieniły się. Epitafium podkreśla, że śmierć nie zabrała jedynie samego Witalisa, ale wraz z nim także sporą liczbę postaci, w które się wcielał.⁸⁷

⁸¹ Zob. Kruczyński (1998: 165–166).

⁸² Kumaniecki (1977: 94) przypuszcza, że mim zyskał większą popularność, ponieważ w odróżnieniu od atellany był wystawiany przez zawodowych aktorów, bez masek ograniczających ekspresję, a role kobiece nie musiały być odgrywane przez mężczyzn.

⁸³ Np. w Złotym Domu Nerona na Eskwilinie i w prywatnym teatrze mieszczącym się w posiadłości Domicjana w Albano. Zob. Arnott (1971: 143).

⁸⁴ Zob. Diomedes (*GLK* 1,490), Juwenalis (8,191), Seneka Młodszy (*Epist.* 8,8), Makrobiusz (*Sat.* 2,1,9). Podobny przydomek nosił Tytus Makcjusz, zwany *Plautus* – ‘o płaskich stopach’, ponieważ, być może, występował w mimach.

⁸⁵ Zob. Stabryła (1983: 446).

⁸⁶ Zob. rozdz. V. 1.1., s. 171 i V. 2.2., s. 182.

⁸⁷ Zob. Duff (1982: 637).



Ilustracja I. 19. Głowa mima i dwaj aktorzy mimiczni. Terakota, Monachium i Hildesheim (za: Bieber).

Charakterystyczny kostium mimów to wspomniane wcześniej *recinium* i „patchworkowy” mieniący się kolorami płaszcz w typie arlekina (*centunculus*).⁸⁸ Elementem kostiumu był niekiedy falus.⁸⁹ Aktorzy golili głowę i mieli – jak już mówiliśmy – bose stopy. Czasami aktorzy posiadali bogate kostiumy, np. postać uwodziciela była zwykle modnie ubrana.

Mim był także jedyną odmianą komedii, w której role żeńskie były odgrywane nie tylko przez mężczyzn (*mimi*), ale także przez kobiety (*mimae*). Z zachowanych dość licznych nagrobków aktorów mimicznych wynika, że do ich zespołów należały także dzieci.⁹⁰ Nie wiemy dokładnie, ile osób wchodziło w skład trupy, ale na pewno nie były one tak liczne, jak później, gdy w okresie Średniowiecza przekształciły się w grupy wędrownych komediantów. Trudno także ustalić, ilu aktorów grało równocześnie na scenie. Epitaforium Witalisa sugeruje występy solowe, ale relacja Owidiusza (*Trist.* 2,497–500) mówi o trzech standardowych postaciach: żonie, głupim starym mężu i kochanku.

Zwykle przyjmuje się, że równocześnie na scenie mogło przebywać 2 lub 3 aktorów.⁹¹ Głównym bohaterem przedstawienia był *archimimus*, który – jak podaje Izydor (*Orig.* 18,49) – ogłaszał tytuł i streszczał fabułę. Przy boku *archimima* pojawiała się w charakterze ofiary postać głupca (*stupidus*) lub pasożyta (*parasitus*).

Występowanie w mimach przynosiło ujme, czego doświadczył Decymus Laberiusz, ale dawało także ogromną popularność. Natomiast tworzenie i układanie mimów nie ściągało na poetę żadnych przykrych konsekwencji.



Ilustracja I. 20. Lampa z około III w. p.n.e. przedstawiająca aktorów mimicznych w sztuce Terencjusza Hecyra (Świekra). Odlew z brązu, Ateny (za: Kappelmacher).

⁸⁸ Kumaniecki (1977: 97) podkreśla, że znany nam dzięki Apulejuszowi (*Apol.* 13) pstry kostium nie znajduje poświadczenia dla okresu republiki, a wiadomo np., że Laberiusz występował w stroju niewolnika syryjskiego. Niemniej nie jest to jednoznaczne ze stwierdzeniem, że nie używano wówczas tego pstrokatego płaszcza. *Centunculus* bowiem mógł służyć za kostium innemu aktorowi, niezależnie od tego, że Laberiusz pojawił się na scenie w stroju niewolnika.

⁸⁹ Zob. Juwenalis (5,170), Scholia do Juwenalisa (6,66), Arnobiusz (7,33), Noniusz (1,6 M). Zob. Beare (1968: 143).

⁹⁰ Zob. Beare (1968: 142).

⁹¹ Zob. Duckworth (1952: 15).

JĘZYK I METRUM

Ponieważ, jak wiemy, mim polegał w dużej mierze na improwizacji, dysponujemy bardzo niewielkim materiałem do badań nad językiem i metryką. Ponadto należy pamiętać, że prawie cała spuścizna po Publiliuszu Syryjczyku to jedynie zbiór cytatów.

Świadek Izydora (*Orig.* 18,49), który podaje, że mimografowie przed rozpoczęciem przedstawienia streszczali publiczności fabułę, stało się podstawą do przypuszczeń, iż każdy mim był poprzedzony prologiem. Za tezę tą przemawiałby także fakt, że zachował się prolog do jednej ze sztuk Laberiusza.

Trudno natomiast jednoznacznie rozstrzygnąć, czy w mimach pojawiały się *cantica*. Wprawdzie Petroniusz (*Sat.* 64,2–4) sugeruje, że pewne części przedstawienia były śpiewane, ale żaden z zachowanych fragmentów nie należy do partii wokalnych, które charakteryzowały się wielką polimetrycznością.⁹²

Najczęściej wykorzystywanym metrum był senar jambiczny i septenar trocheiczny – wiersz prawie kanoniczny dla komedii.

I. 9. Inne formy teatralne

Komedia nie była na scenie rzymskiej jedynym typem sztuki, nie można zatem omawiać jej, nie wspominając choćby w skrócie o pozostałych formach teatralnych. Dlatego rozdział ten daje zarys innych przedstawień scenicznych, a jego pobieżność nie wynika z ich małego znaczenia, lecz raczej z braku źródeł i niewielkiej liczby zachowanych fragmentów.

TRAGEDIA

Tragedia pojawiła się w Rzymie w tym samym czasie, co palliata, a jej pierwszym przedstawicielem był również Liwiusz Andronik. Od czasów Newiusza występowała w dwóch odmianach. Jedna to *fabula cothurnata*, zwana też *crepidata*, wzorowana na tragedii greckiej, grano ją więc na koturnach (stąd nazwa), a tematem jej zawsze były mity. Druga odmiana tragedii, *fabula praetexta*, prezentowała temat zaczerpnięty z historii rzymskiej, a ponieważ przedstawiała też rzymskie realia, aktorzy występowali w todze zwanej *praetexta*.⁹³

Początkowo autorzy palliaty byli równocześnie autorami tragedii: Liwiusz Andronik, Newiusz i Ennius próbowali swoich sił w obu gatunkach. Niestety żadna z ich komedii ani tragedii nie zachowała się w całości. Z twórczości tragediowej znamy tylko około 40 tytułów (w tym po dwa tytuły z Newiuszowej i Enniuszowej preteksty) i kilkaset drobnych fragmentów.

W II w. p.n.e. autorzy zaczęli specjalizować się w jednym gatunku. Pakuwiusz i Akcjusz poświęcili się już wyłącznie tragedii i uprawiali ją w obu odmianach: *cothurnata* i *praetexta*. Jednak z ich twórczości pozostało jedynie około 60 tytułów (w tym jednej preteksty Pakuwiusza i dwóch Akcjusza) i ponad 1000 fragmentów z różnych sztuk. Znamy jeszcze nazwisko Atyliusza, który w czasach Cecyliusza (220–166 p.n.e.) pisał zarówno palliatę, jak i tragedię. Wiemy o nim jedynie, że potrafił wzruszyć widzów do głębi, a jego tłumaczenie Sofoklesowej *Elektry* zyskało mu opinię *ferreus scriptor* (ciężki pisarz).⁹⁴

Mimo skromnych fragmentów, które przetrwały z twórczości tragediowej, można uznać okres od końca III w. do początków I w. p.n.e. za szczytowy w dziejach gatunku.

Za panowania Augusta tragedie pisali: Azyniusz Pollion, Wariusz Rufus i Owidiusz. Z całej twórczości Polliona nic się nie zachowało. Wiemy, że Wariusz Rufus napisał tragedię *Thyestes*, która zyskała mu tytuł doskonałego poety. Wystawiono ją w 29 r. p.n.e. podczas świąt urządzonych z okazji zwycięstwa pod Akcjum, a sam August wypłacił autorowi honorarium w wysokości miliona sesterców;⁹⁵ niestety ze sztuki zachowało się tylko kilka fragmentów. Natomiast z tak wychwa-

⁹² Kumaniecki (1977: 97) podkreśla, że przytoczone informacje na temat mimu pochodzą od późnych autorów (Petroniusz, Izydor) i dlatego trzeba korzystać z nich ostrożnie przy badaniu zachowanych fragmentów z I w. p.n.e. Należy jednak pamiętać, że mim, jak każdy gatunek literacki, podlegał ewolucji, i choć w istniejących strzępach sztuk Laberiusza i Publiliusza Syryjczyka nie ma partii śpiewanych, to wcale nie oznacza, że w czasach Petroniusza nie mogły się pojawić.

⁹³ Toga *praetexta*, ozdobiona purpurowym szlakiem, przysługiwała wyższym urzędnikom i kapłanom. Nosili ją także synowie obywateli przed osiągnięciem pełnoletności i dziewczęta przed zamążpójściem.

⁹⁴ Tak wyraził się Licyniusz Macer, którego opinię przytacza Ciceron (*Fin.* 1,5).

⁹⁵ Zob. Kwintylijan (3,8,45; 10,1,98), Tacyt (*Dial.* 12).

lanej przez Kwintyliana (10,1,98) tragedii Owidiusza *Medea* nie ocalało nic. Za panowania Tyberiusza tragedie wystawiał Pomponiusz Sekundus. Znamy jeden tytuł, *Aeneas* (Eneas), który sugeruje, że była to *praetexta*.⁹⁶

W I w. n.e. tworzył jedyny tragediopisarz, którego dorobek się zachował – Seneka. Jednak jego twórczość o tyle przysparza problemów, że do dziś jeszcze uczeni nie rozstrzygnęli, czy dramaty pisane przez filozofa były przeznaczone na scenę czy jedynie do lektury. Zachowało się 9 tragedii typu *cothurnata* i jedna *praetexta*, która najprawdopodobniej nie jest jego autorstwa. W czasach Wespazjana działał jeszcze jeden dramatopisarz, Kuriacjusz Maternus, który był autorem dwóch tragedii typu *fabula praetexta*: *Domitius* (Domicjusz) oraz *Cato* (Katon). Obie niestety zaginęły.

AUTOR	FLORUIT ⁹⁷ (DATACJA)	ODMIANA TRAGEDII	STAN ZACHOWANIA
LIWIUSZ ANDRONIK (<i>Lucius Livius Andronicus</i>)	240 r. p.n.e. (284–204)	<i>cothurnata</i>	9 tyt. i 41 w.
NEWIUSZ (<i>Gnaeus Naevius</i>)	235 r. p.n.e. (zm. 201)	<i>cothurnata</i> <i>praetexta</i> (2)	9 tyt. i 71 w.
ENNIUSZ (<i>Quintus Ennius</i>)	204 r. p.n.e. (239–169)	<i>cothurnata</i> <i>praetexta</i> (2)	20 tyt. i 426 w.
PAKUWIUSZ (<i>Marcus Pacuvius</i>)	(220–131 p.n.e.)	<i>cothurnata</i> <i>praetexta</i> (1)	14 tyt. i 441 w.
ATYLIUSZ (<i>Marcus Atilius</i>)	(współczesny Cecyliuszowi; 220–166 p.n.e.)	<i>cothurnata</i>	1 tyt. (<i>Electra</i>)
AKCJUSZ (<i>Lucius Accius</i>)	(170–85 p.n.e.)	<i>cothurnata</i> <i>praetexta</i> (2)	48 tyt. i 744 w.
AZYNIUSZ POLLION (<i>Gaius Asinius Pollio</i>)	(75 p.n.e. – 4 n.e.)	<i>cothurnata</i>	–
WARIUSZ RUFUS (<i>Lucius Varius Rufus</i>)	29 r. p.n.e. (zm. 29 r. p.n.e.)	<i>cothurnata</i>	1 tyt. (<i>Thyestes</i>)
OWIDIUSZ (<i>Publius Ovidius Naso</i>)	(43 p.n.e. – 17 lub 18 n.e.)	<i>cothurnata</i>	1 tyt. (<i>Medea</i>)
POMPONIUSZ SEKUNDUS (<i>Lucius Pomponius Secundus</i>)	1 poł. I w. n.e.	<i>praetexta</i>	1 tyt. (<i>Aeneas</i>) i frg.
KURIACJUSZ MATERNUS (<i>Curatius Maternus</i>)	(czasy Wespazjana)	<i>praetexta</i>	2 tyt. (<i>Domitius</i> , <i>Cato</i>)
SENEKA (<i>Lucius Annaeus Seneca</i>)	(około 4 p.n.e. – 65 n.e.)	<i>cothurnata</i> <i>praetexta</i> (1?)	10 tragedii

Tabela I. 5. Przedstawiciele tragedii.

Rzymskie tragedie, nawet typu *praetexta*, naśladowały sztuki greckie, korzystały z ich struktury i środków scenicznych, ale im nie dorównywały. Cechą charakterystyczną był styl retoryczno-deklamacyjny i patos. Zachowane tytuły świadczą o szczególnym zainteresowaniu tragików rzymskich mitami, które wiązały się z wojną trojańską. Było to dość zrozumiałe, bowiem zgodnie z mitologią Troja została założona przez przybyszów z Italii, a z kolei Rzym przez potomków Eneasza. Dużą popularnością cieszyły się także mity związane z rodem Pelopidów, mity tebańskie i mity

⁹⁶ Zob. Tacyt (*Ann.* 5,8; 11,13).

⁹⁷ Tj. okres rozkwitu.

o Argonautach. Wzorem do naśladowania był przede wszystkim Eurypides, niekiedy Sofokles, natomiast rzadko wykorzystywano twórczość Ajschylosa.

Najczęściej stosowanym metrum był trymetr jambiczny, który przeplatano partiami śpiewanymi.

W I w. n.e. weszły w modę recytacje tragedii, które cieszyły się popularnością aż do upadku cesarstwa, czyli do V w. Był to okres, gdy nie powstawały już nowe tragedie i nie wystawiano ich w teatrze. Dużym zainteresowaniem natomiast cieszyły się występy jednego aktora deklamującego sceny z wybranej tragedii greckiej lub rzymskiej. Aktor w odpowiednim kostiumie i masce recytował, śpiewał i odgrywał swą rolę. Czasem występom towarzyszył wokalista z orkiestrą i wówczas aktor ograniczał się tylko i wyłącznie do gry. Zagorzałym miłośnikiem i jednocześnie wykonawcą takich recytacji tragicznych był cesarz Neron, który szczycił się tym, że umiał śpiewać zarówno role męskie, jak i kobiece, ale był to przypadek raczej wyjątkowy.

PANTOMIMA

Pantomima⁹⁸ składała się w dużej części z elementów tanecznych, dlatego często zwano ją także *fabula saltica* (komedia taneczna). Grecy natomiast nadali jej określenie – tańce italskie. Wywodziła się z mimu, a niezależną formą sceniczną stała się w roku 22 p.n.e. za sprawą Pyladesa z Cylicji i Bathyllosa z Aleksandrii. Obaj tworzyli pantomimę, ale Pylades skłaniał się ku motywom tragicznym, natomiast specjalnością Bathyllosa były lżejsze tematy, bliższe komedii albo dramatowi satyrowemu. Trudno jednak pantomimę zaliczyć do któregoś z tych gatunków, nie miała bowiem formy dramatu, a jedynie czerpała z niego tematy. Libretta do pantomim pisali także Lukan i Stacjusz.⁹⁹ Jednak największą popularnością cieszyła się pantomima w okresie cesarstwa.

W pantomimach najchętniej wykorzystywano jako temat greckie mity i legendy, szczególnie te przedstawiające historie miłosne bogów i herosów. Najpopularniejszy był motyw Ledy i łabędzia, bez wątpienia z powodu możliwości zaprezentowania wielu scen erotycznych. Pantomima to bardzo wyszukana forma rozrywki, wymagająca wiele zarówno od aktora, jak i od publiczności, która musiała wykazać się doskonałą znajomością mitologii.¹⁰⁰ Przedstawienia, pełne sugestii i elementów erotycznych, uchodziły za niemoralne, podejrzewano je nawet o magiczne wpływy. Uznanie zdobyły sobie przede wszystkim w warstwach wyższych, a w szczególności wśród kobiet.

Występy pantomimiczne odgrywane były na scenie publicznej lub w domach prywatnych. Aktor, zwany *pantomimus*, był przystojnym, atletycznie zbudowanym mężczyzną ubranym w jedwabny kostium, który pozostawiał mu swobodę ruchów, ale także pełnił rolę wieloznacznego i bardzo ekspresyjnego rekwizytu.¹⁰¹ Gestami¹⁰² i rytmicznymi ruchami ciała wykonawca starał się oddać treść partii śpiewanych przez wokalistę przy akompaniamencie aulosu (*cantica*). Z biegiem czasu śpiewak został zastąpiony przez chór i orkiestrę.¹⁰³ *Pantomimus* dzięki temu, że występował w maskach, mógł, zmieniając je, odgrywać kilka ról równocześnie.¹⁰⁴ W przerwach niezbędnych dla zmiany maski lub kostiumu chór wykonywał pieśni związane z głównym tematem przedstawienia. Maski wykorzystywane w pantomimie miały zawsze zamknięte usta, w odróżnieniu od masek komicznych, tragicznych czy atellańskich.

PYRRYCKIE TAŃCE

Przedstawienia, zwane tańcami pyrryckimi, można zaliczyć do *saltatio*, czyli pewnego rodzaju baletu kostiumowego. Z pochodzenia doryckie, przybyły do Rzymu z Grecji i miały formę widowiska, podczas którego pozorowano bitwy rozgrywane przez uzbrojonych żołnierzy. Po raz pierwszy publiczny pokaz tańców pyrryckich odbył się na igrzyskach zorganizowanych przez Juliusza Cezara (46 r. p.n.e.).¹⁰⁵ Ten typ przedstawień szczególnie upodobali sobie Kaligula, Neron, a także Hadrian.

⁹⁸ Najlepszym źródłem informacji o pantomimie, przede wszystkim greckiej, jest mowa w obronie tancerzy pantomimicznych, napisana w 361 r. n.e. przez Libaniosa z Antiochii (*Orat.* 64). Z wcześniejszych przekazów posiadamy opis przedstawienia umieszczony przez Ksenofonta w *Uczcie* (*Symp.* 9,2–7).

⁹⁹ Zob. Seneka Starszy (*Suas.* 2,19).

¹⁰⁰ Zob. Kruczyński (1998: 174–177).

¹⁰¹ Zob. Swetoniusz (*Cal.* 54).

¹⁰² Na podkreślenie zasługuje wzbudzająca podziw starożytnych *cheironomia* ('mowa rąk'). Zob. Kwintylian (11,3,87); zob. też Carcopino (1966: 217).

¹⁰³ Autorem tej innowacji był, jak mówi Pylades, właśnie on sam. Zob. Makrobiusz (*Sat.* 2,7).

¹⁰⁴ Sporo informacji na temat pantomimy przynosi dialog Lukiana *O tańcu* (*Salt.* 63, 66, 83).

¹⁰⁵ Zob. Swetoniusz (*Iul.* 39).

Rzymianie w czasach cesarstwa zmienili walkę na tańce o charakterze dramatycznym. Występowali w nich zarówno mężczyźni, jak i kobiety. W strojach satyrów i menad odgrywali inscenizacje oparte na mitologii. Do najpopularniejszych tematów należała legenda Dionizosa, sąd Parysa i przygody Bakchusa. Przedstawienia odbywały się w Koloseum i były prezentowane przez specjalnie przygotowanych skazańców.