

## II. QUIS? – KTO?

### czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Dzięki przekazom starożytnych autorów znamy poetów, którym różne odmiany komedii zawdzięczają swój rozkwit. Najwięcej wiadomości posiadamy o twórcach palliaty, ale sporo wiemy także o komediopisarzach togaty i atellany oraz o mimografach.

Niestety, oprócz sztuk Plauta i Terencjusza reszta spuścizny komediowej zachowała się jedynie we fragmentach, niekiedy tak niewielkich, że uniemożliwia to rekonstrukcję. Daje się zauważyć nawet dziwną prawidłowość: im więcej wiemy o samym autorze, tym mniej zachowało się z jego twórczości; i odwrotnie: znamy przecież w całości komedie Plauta i Terencjusza, ale sami komediopisarze są najbardziej chyba enigmatycznymi postaciami w literaturze rzymskiej.

Interesujące jest również to, że niemal wszyscy poeci sceny komediowej, może z wyjątkiem twórców togaty, nie tylko nie byli Rzymianami, ale często nawet nie pochodzili z Italii. Znakomita większość dotarła do Wiecznego Miasta w niewolniczych więzach, a uzyskaną później wolność i niezależność zawdzięczała jedynie swemu talentowi. Pierwsi autorzy, Liwiusz i Newiusz, uprawiali zarówno tragedię, jak i komedię, późniejsi natomiast, z wyjątkiem Enniusza, poświęcili się służbie u jednej Muzy.

Rozdział ten przedstawia życie i twórczość poetów w układzie chronologicznym, jednocześnie przyporządkowując ich poszczególnym odmianom komedii. Najpierw więc omawiamy twórców palliaty (II. 1.), potem togaty (II. 2.), atellany (II. 3.) i na końcu mimu (II. 4.). Wprawdzie atellana rozwijała się przed palliatą, ale przez długi okres była improwizowana, a jej literacką formę datuje się dopiero na I w. p.n.e., stąd w naszym układzie pojawia się dopiero po togacie.<sup>1</sup>

AUTOR	FLORUIT (DATAcja)	ODMIANA TRAGEDII	STAN ZACHOWANIA
LIWIUSZ ANDRONIK ( <i>Lucius Livius Andronicus</i> )	240 r. p.n.e. (284–204)	satura(?) palliata	3 tyt. i 6 frg.
NEWIUSZ ( <i>Gnaeus Naevius</i> )	235 r. p.n.e. (zm. 201)	palliata	33 tyt. i 140 frg.
PLAUT ( <i>Titus Maccius Plautus</i> )	220–184 p.n.e. (250–184)	palliata	20 komedii i jedna w frg.
ENNIUSZ ( <i>Quintus Ennius</i> )	204 r. p.n.e. (239–169)	palliata	2 tyt. ( <i>Caupuncula</i> , <i>Pantratiastes</i> )
TRABEA ( <i>Quintus Trabea</i> )	(współczesny Cecyliuszowi; 220–166 p.n.e.)	palliata	przekaz Cyclerona ( <i>Tusc.</i> 4,67)
ATYLIUSZ ( <i>Marcus Atilius</i> )	(współczesny Cecyliuszowi; 220–166 p.n.e.)	palliata	1 tyt. ( <i>Misogynos</i> )
LICYNIUSZ IMBREKS ( <i>Licinius Imbrex</i> lub <i>Publius Licinius Tegula</i> )	200 r. p.n.e.	palliata	1 tyt. ( <i>Neaera</i> )
CECYLIUSZ STACJUSZ ( <i>Caecilius Statius</i> )	190–180 p.n.e. (220–166)	palliata	42 tyt. i 280 w.
AKWILIUSZ ( <i>Aquilius</i> )	174–154 p.n.e.	palliata	1 tyt. ( <i>Boeotia</i> ) i 1 frg.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty w przekładzie autorki. Fragmenty oryginalne przytaczano [za:] *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II: *Comitorum Romanorum praeter Plautum et Terentium reliquiae*, rec. O. Ribbeck, Lipsiae 31898. Teksty Plauta i Terencjusza oparto na wydaniach: W.M. Lindsay, t. I, Oxford 1963, t. II, Oxford 1966 oraz J. Marouzeau, t. I–III, Paris 1967 1978. Próba oddania tytułów komedii w języku polskim uwzględnia propozycje wydawców, którzy przekłady tych tytułów często opierali na interpretacji zachowanych fragmentów.

AUTOR	FLORUIT (DATAcja)	ODMIANA TRAGEDII	STAN ZACHOWANIA
JUWENCJUSZ (Juventius)	(?)	palliata	1 tyt. i 2 w. (Anagnoridzomene)
LUSCJUSZ Z LANUWIUM (Luscius Lanuvinus)	1 poł. II w. p.n.e.	palliata	2 tyt. (Phasma, Thesaurus) i 1 frg.
TYTYNIUSZ (Titinius)	1 poł. II w. p.n.e. (185-159)	togata	15 tyt. i 125 frg. (około 190 w.)
TERENCJUSZ (Publius Terentius Afer)	166-160 p.n.e.	palliata	6 komedii
AFRANIUSZ (Lucius Afranius)	2 poł. II w. p.n.e. (czasy Terencjusza)	togata	40 tyt. i 200 frg.
TURPILIUSZ (Sextus Turpilius)	(zm. 103 r. p.n.e.)	palliata	13 tyt. i 200 w.
ATTA (Titus Quinctius Atta)	(zm. 77 p.n.e.)	togata	12 tyt. i 25 w.
POMPONIUSZ Z BONONII (Lucius Pomponius Bononiensis)	I w. p.n.e.	atellana literacka	70 tyt. i frg.
NOWIUSZ (Novius)	I w. p.n.e.	atellana literacka	44 tyt. i 20 w.
PUBLILIUSZ SYRYJCZYK (Publilius Syrus)	I w. p.n.e.	mim literacki	2 tyt. i frg.
LABERIUSZ (Decimus Laberius)	I w. p.n.e.	mim literacki	43 tyt. i frg.
MATIUSZ (Gnaeus Matius)	I w. p.n.e.	mim literacki	frg.
FUNDANIUSZ (Gaius Fundanius)	35 r. p.n.e. (60-10 p.n.e.)	palliata	-
MELISSUS (Gaius Melissus)	(czasy Augusta I w. p.n.e. / I w. n.e.)	trabeata	-
KATULLUS (Catullus)	I w. n.e.	mim literacki	2 tyt. (Laureolus, Phasma)
(?)	początek V w. n.e.	palliata	Querolus

Tabela II. 1. Przedstawiciele wszystkich odmian komedii.

## II. 1. Palliata

Pierwszym poetą uprawiającym palliatę był Liwiusz Andronik. Po nim w historii tej odmiany komedii zapisali się: Newiusz, Plaut, Ennius, Trabea, Atyliusz, Licyniusz Imbreks, Cecyliusz Stacjusz, Akwiliusz, Juwencjusz, Luscjusz z Lanuwium, Terencjusz, Turpiliusz oraz Fundaniusz.

Już starożytni próbowali sklasyfikować poetów palliaty i ustalić listę najlepszych. Taki swoisty ranking twórców tej odmiany komedii pochodzi z końca II w. p.n.e. od Wolkacjusza Sedigitusa:<sup>2</sup>

*Multos incertos certare hanc rem vidimus,  
palmam poetae comico cui deferant.  
Eum meo iudicio errorem dissolvam tibi  
ut, contra si quis sentiat, nil sentiat.  
Caecilio palmam Statio do mimico.  
Plautus secundus facile exsuperat ceteros.  
Dein Naevius, qui fervet, pretio in tertio.  
Si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio.  
Post insequi Licinium facio Atilium.*

Spierają się poeci, nie wiedząc, jak zmierzyć,  
komu z twórców komedii prymat się należy.  
Ja rozwiążę ten problem. Choć się ktoś nie zgodzi  
i odmienne ma zdanie, to przecież nie szkodzi.  
Cecyliusz za mimiczność pierwsze miejsce bierze.  
Na drugim Plaut, bo innych przewyższył w tej mierze.  
Trzecie miejsce ma Newiusz, niepokorna dusza.  
Jeśli mam przyznać czwarte, to dla Licyniusza.  
Za nim zaraz Atyliusz niechaj kroczy śmiało.

<sup>2</sup> Zob. Gelliusz (15,24).

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

*In sexto consequetur hos Terentius.  
Turpilius septimum, Trabea octavum optinet.  
Nono loco esse facile facio Luscium.  
Decimum addo causa antiquitatis Ennium.*

Dla Terencjusza szóste miejsce pozostało.  
Turpiliusz siódme, ósme Trabea zdobędzie.  
Luscjusz dziewiąte miejsce łatwo zajmie w rzędzie.  
Ennius za to, że dawny niech dziesiąty będzie.

Pierwsze miejsce autor dość niespodziewanie przyznał Cecyliuszowi Stacjuszowi, choć być może zasłużenie, bowiem i inni wysoko go oceniali. Odnosi się wrażenie, że Wolkacjusz po pierwszej trójce, którą tworzy Cecyliusz, Plaut i Newiusz, nie przywiązuje już zbytnej wagi do pozostałych komediopisarzy. Zdziwienie może budzić fakt, że Terencjusz znalazł się dopiero na szóstym miejscu, trzeba jednak pamiętać, że nie cieszył się on popularnością u współczesnych.<sup>3</sup>

Z okresu świetności palliaty zachowało się 26 komedii (20 Plauta i 6 Terencjusza) oraz jedna sztuka we fragmentach (*Vidularia* – Koszykowa komedia, Plauta). Z początku V w. n.e. pochodzi wzorowana na Plaucie komedia nieznanego autora pod tytułem *Querolus* (Zrzęda), która zamyka dzieje palliaty.<sup>4</sup> Ponadto posiadamy ponad 100 tytułów i około 650 fragmentów sztuk różnych poetów.

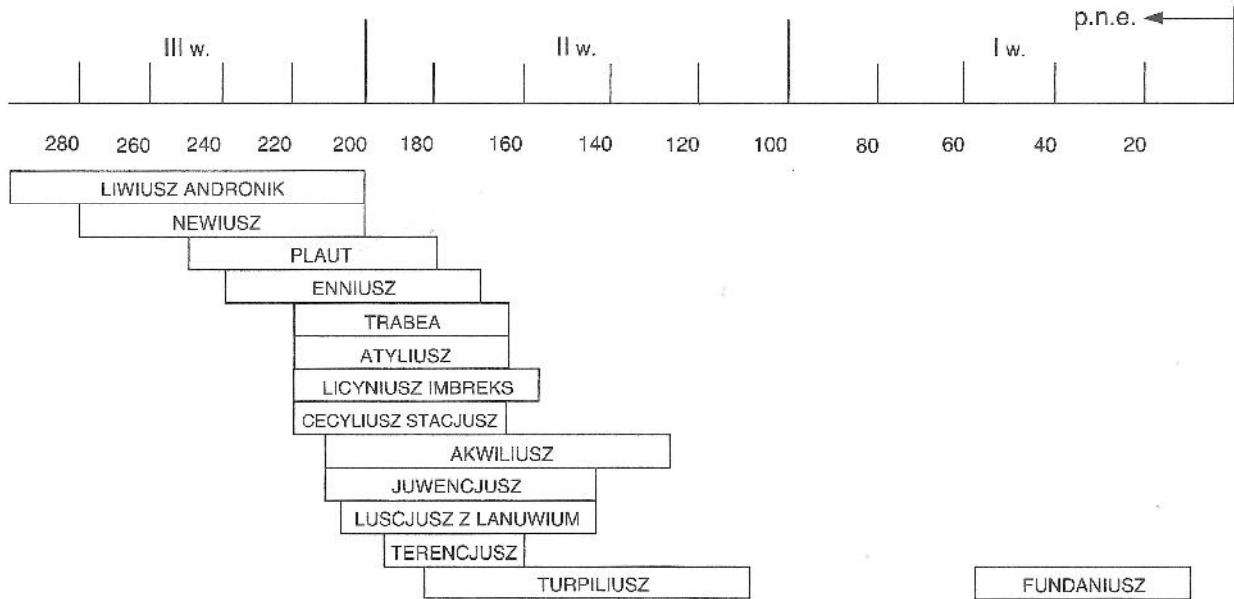


Tabela II. 2. Przedstawiciele palliaty.

Zachowane fragmenty komedii zostały kilkakrotnie opublikowane. Podstawowe wydania to:

*Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II: *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium reliquiae*, rec.

O. Ribbeck, Lipsiae<sup>3</sup> 1898 (<sup>1</sup>1855, <sup>2</sup>1873):

- s. 3–5: Livius Andronicus;
- s. 5–6: Quintus Ennius;
- s. 6–35: Gnaeus Nevius;
- s. 36–37: Quintus Trabea;
- s. 37–38: Marcus Atilius;
- s. 38–39: Aquilius;
- s. 39–40: Licinius Imbrex;
- s. 40–94: Caecilius Statius;
- s. 94–96: Iuventius;
- s. 96–98: Luscius Lanuvinus;
- s. 98–131: Sextus Turpilius;

E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, t. I–II, London 1982.

Wydania sztuk Plauta (pełne):

- F. Leo, Berlin 1895–1896 (przedruk: Berlin 1958);
- W.M. Lindsay, Oxford 1910 (przedruk: t. I: 1963, t. II: 1966);
- P. Nixon, t. I–V, 1916–1938 (przedruk: 1988, „The Loeb Classical Library”);
- A. Ernout, t. I–VII, Paris 1932–1940;
- H.R. Bravo, t. I, Madrid 1989.

<sup>3</sup> Zob. Brożek (1960: 35–45).

<sup>4</sup> Zob. Brożek (1978: 8).

## Wydania fragmentów Cecyliusza:

T. Guardí, Palermo 1974.

## Wydania sztuk Terencjusza (pełne):

- A. Fleckeisen, Lipsiae 1898 („Bibliotheca Teubneriana”);  
 R. Kauer, W.M. Lindsay, Oxonii 1926 (przedruk: 1961);  
 J. Marouzeau, t. I-III, Paris 1942–1949 (przedruk: 1967–1978);  
 W. Ludwig, Muenchen 1966 (przedruk: Darmstadt 1969);  
 E. Bowie, Baltimore–London 1992.

## Wydania fragmentów Turpiliusza:

- P. Grautoff, Bonnae 1853;  
 L. Rychlewska, Wratislaviae 1962 (Leipzig <sup>2</sup>1971, „Bibliotheca Teubneriana”).

## II. 1.1. Liwiusz Andronik

(*Lucius Livius Andronicus*)

### CURRICULUM VITAE

Andronik otwiera długą listę autorów, którzy tworzyli literaturę rzymską, chociaż sami nie byli Rzymianami, a często nawet nie Italczykami. Lucjusz Andronik pochodził z Tarentu, który wprawdzie leżał w Italii, ale był zamieszkały przez Greków, dlatego Swetoniusz (*Gramm.* 1) nazywa poetę wręcz pół-Grekiem. Był to ten sam Tarent, o którym Rzymianie mówili, że zwariował na punkcie teatru.<sup>5</sup>

Poeta nosił *cognomen*<sup>6</sup> – *Andronicus* (łacińska wersja greckiego *Andronikos*) oznaczający, być może, że był synem jakiegoś Greka o tym imieniu. Dokładnej daty urodzin nie znamy, wiemy jedynie, że do Rzymu przybył jako jeńiec wojenny, prawdopodobnie po poddaniu się Tarentu w 272 r. p.n.e. Po kilku latach trafił do domu Marka Liwiusza Salinatora, który doceniwszy walory intelektualne Andronika, najpierw powierzył mu edukację swych synów, a potem nie tylko go wyzwolił, ale także rozciągnął nad nim swoją opiekę. Dawny jeńiec przyjął wówczas nazwisko swego dobroczyńcy – Liwiusz.

Prawdziwą zagadką dla starożytnych okazała się odpowiedź na pytanie: kim był ów mecenas. Znano bowiem dwóch Rzymian o tym samym imieniu i – jak łatwo się domyślić – istniały także dwa przekazy. Jeden, pochodzący od poety i uczonego Akcjusza, widział w Androniku wyzwolenca konsula z lat 219 i 207 p.n.e., pogromcy Hazdrubala, dyktatora z 207 r. i cenzora z 204. Jednak w takim wypadku debiut literacki Andronika musiałby przypaść na rok 197 p.n.e.<sup>7</sup> Warron i Attyk mieli w tej sprawie odmienne zdanie, które później podzielili również Cynceron. Wszyscy oni twierdzili (*Brut.* 72), że Andronik był wyzwoleniem nie Liwiusza Salinatora wskazanego przez Akcjusza, lecz jego ojca. Jest to dużo bardziej prawdopodobne, zważywszy, że Salinator senior był w 249 r. przewodniczącym komisji do urządzania *ludi saeculares* w Rzymie i to właśnie on stał się inicjatorem wprowadzenia przedstawień teatralnych na *ludi Romani* w 240 r., które dały Liwiuszowi okazję do debiutu. Salinator był filhellenem, który zamierzał uczyć swe dzieci literatury i kultury greckiej, i właśnie dlatego w jego domu znalazł się Grek z Tarentu, Liwiusz Andronik.

Początek literatury rzymskiej datowany jest na 240 r. p.n.e., bowiem właśnie wtedy, podczas *ludi Romani*, świąt obchodzonych corocznie w dniach 15–18 września, Liwiusz Andronik po raz pierwszy wystawił najpierw komedię w typie palliaty, a potem tragedię; obie po łacinie.<sup>8</sup> Okazja do

<sup>5</sup> Kassjusz Dion (9,5–6) przekazał wręcz anegdotyczne opowieści o zamilowaniu Tarentyńczyków do przedstawień teatralnych. Jedną z nich dotyczy posłów rzymskich, którzy zostali skierowani do teatru, tam bowiem na przedstawieniu komedii bawili się wszyscy mieszkańcy. Tarentyńczycy wzięli wysłanników Wiecznego Miasta za aktorów, ponieważ dziwnie ubrani ludzie (togi i inne rzymskie akcenty) kojarzyli im się wyłącznie z komedią. Plutarch zaś (*Pyrr.* 16) twierdzi, że kiedy wybuchła wojna, to pierwszym rozkazem, jaki wydał sojusznik Tarentu, Pyrrus, było zamknięcie wszystkich teatrów w mieście. W ten sposób wódz chciał skupić uwagę żołnierzy na wojnie, a nie na widowiskach. Wówczas część Tarentyńczyków opuściła miasto, bowiem rozkazy wydały im się zbyt surowe. Zob. Beacham (1991: 17). Por. także rozdz. I. 4., s. 22.

<sup>6</sup> *Cognomen* (np. *Andronicus*), tłumaczone jako ‘przydomek’, służyło do odróżniania rodzin noszących to samo nazwisko rodowe – *nomen gentile* (np. *Livius*); ponadto każdy miał jeszcze imię – *praenomen* (np. *Lucius*).

<sup>7</sup> Akcjusz wiedział, że Liwiusz pochodził z Tarentu, sądził zatem, że był jeńcem, którego zdobył Kwintus Maksymus w 209 r. p.n.e. Zob. Hendrickson (1952: 68–69).

prezentacji była wyśmienita, ponieważ Rzymianie świętowali właśnie zwycięstwo w I wojnie punickiej (264–241 p.n.e.), edylowie więc zamówili sztuki u Andronika. Przetrwały relacje z tego pierwszego występu, wprawdzie z drugiej ręki, ale za to bardzo interesujące. Podobno Liwiusz, jak podaje jego imiennik, historyk Liwiusz (7,2), tak żywiołowo wykonywał swoją partię w sztuce i tyle razy bisował, że aż dostał chryпки. Ten drobny wypadek zmusił go do wprowadzenia na scenę specjalnego śpiewaka (*cantor*), który wykonywał partie śpiewane (*cantica*), podczas gdy aktor ograniczał się w tym czasie jedynie do stosownych gestów.<sup>9</sup>

Liwiusz okazał się bardzo rzutkim dramaturgiem i wkrótce stał się dyrektorem teatru, a raczej trupy (*magister gregis, dux gregis*), bowiem sam teatr jako instytucja jeszcze wówczas nie istniał. Był więc Liwiusz nie tylko autorem, ale także aktorem i reżyserem. Po roku 207 p.n.e. Rzymianie na cześć Andronika zorganizowali cech zawodowy zwany *scribae histrionesque*, który później przekształcił się w *collegium poetarum* z siedzibą w świątyni Minerwy na Awentynie.

Z przekazu Cyncerona (*Cato* 14,50) wiemy, że Liwiusz dożył czasów młodości Katona Starszego, zatem za datę jego śmierci przyjmuje się zwykle rok 204 p.n.e.

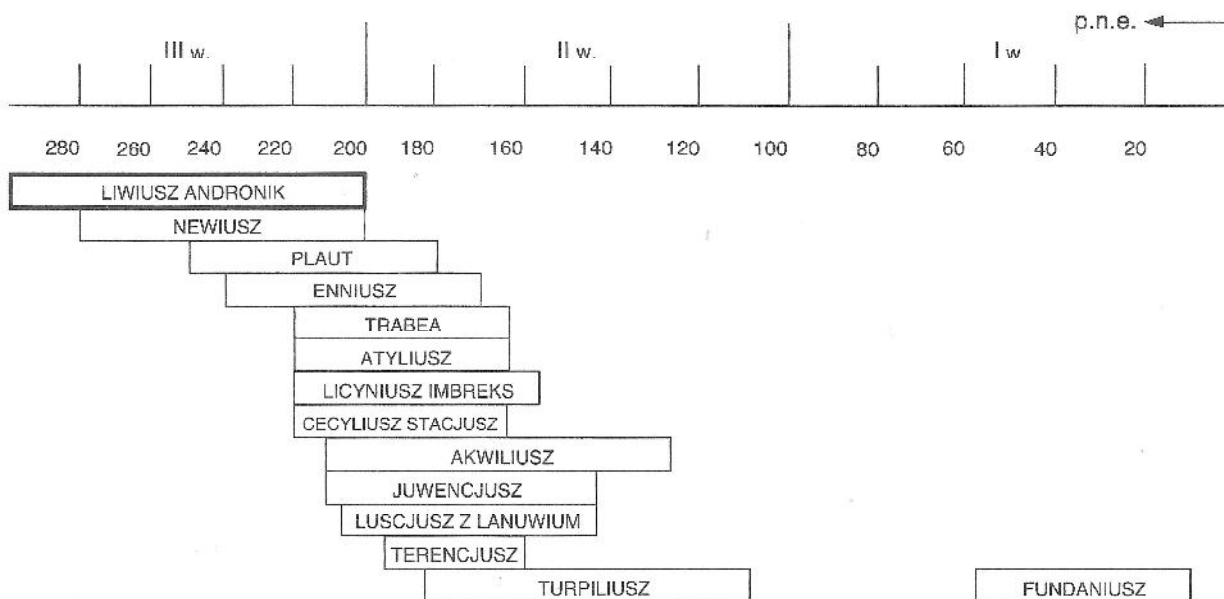


Tabela II. 2a. Przedstawiciele palliaty – Liwiusz Andronik.

## TWÓRCZOŚĆ

Największą zasługą Liwiusza Andronika w dziedzinie literatury rzymskiej jest przede wszystkim pierwsza adaptacja *Odysei* na język łaciński. Epos Homera został opracowany surową łaciną, dostosowaną do najstarszego metrum italskiego – wiersza saturnijskiego. Prawdopodobnie Andronik dokonał przeróbki głównie dla potrzeb szkoły i powierzonych mu uczniów. Na dziele tym wychowywały się całe pokolenia Rzymian aż do końca republiki.

Andronik był także autorem hymnu błagalnego. Utwór ten zamówili u niego kapłani, aby odwrócić złe wróżby, które otrzymali od bogów w związku z II wojną punicką (218–201 p.n.e.). Hymn został wykonany przez westalki na cześć Junony i – jak podaje historyk Liwiusz (27,37) – był wówczas niezmiernie ceniony, a prawdopodobnie wpływ na to miała atmosfera, w jakiej powstał, natomiast w czasach późniejszych uchodził już za surowy i mało dopracowany.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Informacje na ten temat znajdujemy np. u Gelliusza (17,21,42) i Cyncerona (*Brut.* 72: *Tusc.* 1.3: 1.27–28; 1.107: 1.117; 3.5).

<sup>9</sup> Informacja ta spowodowała zażarty spór między filologami o sposób przedstawiania partii zwanych *cantica*. Część uważała informację Liwiusza za dowód na wykonywanie kantyk przez śpiewaka, podczas gdy aktor odgrywał w tym czasie na scenie pantomimę. Jednak znakomita większość, powołując się na przekazy Cyncerona (*De orat.* 1,60,254; *Leg.* 1,4,11), uważa, że taki groteskowy sposób wykonywania partii śpiewanych kłóci się z charakterem komedii Plauta i Terencjusza. Zob. Duckworth (1952: 363), Warmington (1982: 11) oraz rozdz. VI. 5.1., s. 219.

<sup>10</sup> Festus (446) wspomina o innym jeszcze hymnie, który Andronik napisał około 207 r. p.n.e., aby podziękować bogom za zwycięstwo odniesione przez Salinatora ojca nad rzeką Metaurus. Wynikałoby stąd, że Andronik stworzył dwa hymny: jeden błagalny, drugi dziękczynny. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że poeta mógł napisać taki utwór na cześć swego dobroczyńcy, ale z drugiej strony dziwi fakt, iż ani Cynceron, ani historyk Liwiusz nie wspominają o tym. Zob. Warmington (1982: 12–13).

Nie wolno zapominać o twórczości dramatycznej poety, która stała się początkiem literatury rzymskiej, chociaż sąd Cyncerona (*Brut.* 18,71) był w tej materii druzgocący: wielki stylista stwierdził, że utwory sceniczne Liwiusza nie są warte ponownej lektury. Natomiast Horacy (*Epist.* 2,1,69–72), wspominając, jak *plagosus* Orbiliusz recytował mu strofy Liwiusza, zauważył, że pamięta je jako staromodne, dość surowe, a nawet nudne, i zdumiony był, słysząc opinię, iż są one bez skazy, prawie doskonałe i niezrównane.

Andronik tworzył tragedie w typie *cothurnata*, czyli w całości oparte na wzorach greckich, o tematyce mitologicznej i grane w greckich kostiumach. Zachowało się 9 tytułów i drobne fragmenty. W komedii poeta ograniczył się wyłącznie do palliaty. Wprawdzie historyk Liwiusz (7,2,8nn.) przekazał nam informację, że zanim Andronik zaczął tworzyć sztuki z fabułą (palliaty), wprawiał się na saturze, ale z twórczości ojca literatury rzymskiej nie zachowało się nic, co mogłoby tę opinię potwierdzić.

Biorąc pod uwagę spuściznę Liwiusza Andronika, a zwłaszcza fakt, że zachowało się dwa razy mniej tytułów komedii niż tragedii, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż poeta napisał więcej tragedii lub że były one bardziej popularne.

Zachowany tytuł komedii *Gladiolus* (Mieczyk, albo może przezwisko dla żołnierza – Żołnierzyk) sugeruje, że Liwiusz korzystał z greckiej komedii nowej, sztuki o podobnym tytule napisali bowiem: Menander, Filemon i prawdopodobnie także Sofilos (tj. *Encheiridion* – Nóż, Sztylet). Mamy dwa fragmenty z tej komedii, którą można chyba uznać za sztukę o żołnierzu samochwale. Pierwszy fragment jest zapewne odpowiedzią skierowaną do głównego bohatera przechwalającego się, kto zginął z jego ręki... (*Glad.*, frg. I):

*Pulicesne an cimices an pedes? Responde mihi!*

Pchły, pluskwy czy wszy? Odpowiadaj!

Drugi fragment był jakimś utartym powiedzeniem lub przysłowiem, trudnym dziś do zinterpretowania (*ex incertis*, frg. III):<sup>11</sup>

*Lepus tute es et pulpamentum quaeris?*

Jesteś zającem i chcesz mięsa?

Pozostałe tytuły komedii Liwiusza: *Ludius* (termin określający komedianta, aktora, tancerza) i *Verpus* (Obrzezany – według koniektury Ribbecka), czy może *Vargus* (Koślawiec) albo nawet *Virgo* (Panna – Festus 182),<sup>12</sup> przypominają bardziej farsę z południa Italii niż grecką komedię nową. Trudno cokolwiek więcej powiedzieć na ten temat, bowiem z zachowanych fragmentów (po jednym wersie z każdej sztuki) trudno odgadnąć nawet zarys treści.

Trzy inne fragmenty, oznaczone jako pochodzące z nieznanymi sztuk Liwiusza, równie dobrze mogą być także uważane za wersy z *Odysei*.<sup>13</sup>

### JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Jedynie cechy stylu Liwiusza, jakie można wyodrębnić na podstawie tak szczupłej ilości tekstu, to charakterystyczna dla całej literatury archaicznej skłonność do aliteracji; np. we fragmencie pieśni solowej z tragedii *Equus Troianus* (Koń trojański, frg. I):<sup>14</sup>

*Da mihi hasce opes  
quas peto, quas precor!  
Porrige, opitula!*

Udziel mi pomocy,  
o którą proszę i której przyzywam!  
Pomóż, przyjdź z ratunkiem!

Andronik lubił także posługiwać się grą słów i przysłowiami, np. (*ex incertis*, frg. II):

*vecorde et malefica vacerra*

łajdarko głupi głąb

<sup>11</sup> Brożek (1960: 18) sugeruje, że zwrot ten był skierowany przez żołnierza do rywala lub pasożyta. Nic jednak nie potwierdza tego przypuszczenia.

<sup>12</sup> Tytuł ten różnie jest odczytywany przez wydawców i zawsze budzi sporo wątpliwości. Bieber (1961: 148) podaje nawet, że *Verpus* był męskim odpowiednikiem dziewicy, przedstawianym zawsze ze skrzyżowanymi rękami i nogami

<sup>13</sup> Zob. Warmington (1982: 20–23).

<sup>14</sup> Wszystkie cytaty z tragedii za: O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae 1898.

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

W jednej z komedii o nieustalonym tytule bohater w stylu godnym palliaty wyznaje (*ex incertis*, frg. 1):

*Adfatim edi bibi lusi.*

Cóż, pojadłem, popiłem, pohulałem.<sup>15</sup>

Zasługą Andronika było przede wszystkim wypracowanie literackiej łaciny. Ponadto ustalił on wyrosłe na gruncie italskim metra: senar jambiczny i septenar trocheiczny, które stały się podstawową miarą metryczną w komedii.

### STAN ZACHOWANIA

Liwiusz już w starożytności popadał w zapomnienie. Jego dzieła znajdowały się w zbiorach bibliotecznych, ale rzadko były studiowane i wydaje się, że jedynymi ich czytelnikami byli gramatycy z okresu IV–VII w. n.e., którzy poszukiwali w tej twórczości archaicznego stylu i słownictwa.<sup>16</sup>

Z twórczości dramatycznej<sup>17</sup> Liwiusza Andronika zachowało się niewiele. Znamy 9 tytułów tragedii: *Achilles* (Achilles), *Aegistus* (Ajgistos), *Ajax mastigophorus* (Ajaks niosący włócznię), *Andromeda*, *Danae*, *Equus Troianus* (Koł trojański), *Hermiona*, *Tereus*, i jeden tytuł prawdopodobnie nieautentyczny: *Ino*. Ponadto posiadamy 41, najczęściej jednowersowych, fragmentów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII LIWIUSZA ANDRONIKA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Gladiolus</i>	Mieczyk
1	<i>Ludius</i>	Komediant
1	<i>Verpus</i> (lub <i>Vargus</i> , lub <i>Virgo</i> )	Obrzezany (lub Koślawiec, lub Panna)
3	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 3. Liczba zachowanych fragmentów komedii Liwiusza Andronika.

## II. 1.2. Newiusz

(*Gnaeus Naevius*)

### CURRICULUM VITAE

Newiusz wprawdzie nie był niewolnikiem ani jeńcem jak jego poprzednik, Liwiusz Andronik, ale także nie urodził się w Rzymie. Ten niezależny i pełen temperamentu poeta pochodził prawdopodobnie z Kapui w Kampanii,<sup>18</sup> krainy na południu Italii. Przyszedł na świat w 270 r. p.n.e. Nie wiadomo, jak dostał się do Rzymu, ale podczas I wojny punickiej (264–241 p.n.e.) odbywał służbę wojskową w armii rzymskiej. Musiał zatem dotrzeć do Miasta na tyle wcześnie, aby poczuć się obywatelem<sup>19</sup> i brać udział w życiu społecznym.

Jeśli wierzyć Gelliuszowi (17,21,44), Newiusz rozpoczął karierę autora sztuk dramatycznych dość późno – w roku 235 p.n.e., gdy miał już około 35 lat. Nic nie wskazuje na to, że był również aktorem. Tworzył przede wszystkim komedie, stosunkowo mniej zajmowała go tragedia, a jednak to on uważany jest za twórcę jej nowej odmiany, która powstała po roku 222 p.n.c. i zwana jest *fa-*

<sup>15</sup> Wright (1974: 15–32) przeprowadził szczegółową analizę zachowanych fragmentów i wykazał, że są bardzo podobne do komedii Plauta i Terencjusza, innymi słowy, że noszą cechy stylu, który można uznać za charakterystyczny dla palliaty. Należy jednak zauważyć, że to sparafrazowane zdanie mogło funkcjonować jako obiegowy zwrot znany z bajki Ezopa (117) o musze, która tonąc w rosale, rzekła: „Najadłam się, napiłam i wykapałam. Nie żal mi umierać!”.

<sup>16</sup> Gelliusz (18,9,5) często rozwiązuje problemy związane z ortografią, powołując się na przykłady z Andronika.

<sup>17</sup> Zob. Łanowski (1962: 65).

<sup>18</sup> Gelliusz (1,24,2) przytoczył epitafium Newiusza, pełne – jak mówi – kampańskiej dumy. Zwykle ten fragment stanowił dowód na pochodzenie poety. Warmington (1982: 14) zwraca jednak uwagę, że porównanie to mogło być w czasach Newiusza przysłowiowe, jak np. dziś pruski porządek czy angielska flegma, i wcale nie musi świadczyć o miejscu urodzin. Warmington jest raczej przekonany, że Newiusz był Rzymianinem, a przynajmniej wywodził się z Lacjum i należał do warstwy plebejskiej. Argumenty te są jednak mało przekonujące, wątpliwe bowiem, by na czyimś nagrobku pisano o kampańskiej dumie, gdyby nic go z tą krainą nie łączyło. Dodatkowym dowodem przemawiającym za tezą, że Newiusz pochodził z Kampanii, jest duża liczba inskrypcji kampańskich zawierających imię *NAEVIVS*. Zob. Brożek (1960: 19).

<sup>19</sup> Był obywatelem rzymskim *sine suffragio*, czyli bez prawa głosu. Zob. Cytowska/Szelest/Rychlewska (1996: 39), Beare (1968: 24).

*bula praetexta*. Charakterystyczną cechą tego rodzaju tragedii był temat czerpany zawsze z historii Rzymu, dlatego *praetexta* grana była w togach.

Newiusz wielokrotnie podkreślał, że jako poeta powinien posiadać wolność słowa. Zachował się nawet jeden z wersów, w którym komediopisarz podkreśla, że ma prawo do swobody języka (*ex incertis*, frg. V):

*Libera lingua loquemur ludis Liberalibus.*<sup>20</sup>

W święto swobody swobodnie składam słowa.

W komedii *Tarentilla* (Dziewczyna z Tarentu) prawdopodobnie jakiś niewolnik, łamiąc iluzję sceniczną, przeciwstawiał swoją niewolę rzekomej wolności, którą chlubiła się publiczność rzymska (*Tarent.*, frg. I):<sup>21</sup>

*Quae ego in theatro hic meis probavi plausible,  
ea non audere quemquam regem rumpere,  
quanto libertatem hanc hic superat servitus.*

Nawet król się nie waży odebrać mi tego,  
co ja tutaj w teatrze zyskam przez oklaski,  
więc od waszej wolności lepsza ma niewola.

Trzeba przyznać, że Newiusz chętnie korzystał z tego prawa do swobody, które – jak się później okazało – doprowadziło go do upadku. W komediach wyśmiewał i atakował każdego, nie bacząc na jego status społeczny czy znaczenie. W gronie ośmieszonych, jeśli Gelliusz (7,8,5) dobrze odczytał adresata aluzji, znalazł się nawet Scypion Afrykański Starszy, ten sam, który w 218 r. p.n.e. walczył przeciwko Hannibalowi, a w 210 wślawił się kampanią w Hiszpanii. Newiusz w swej komedii niedwuznacznie dawał do zrozumienia, że młodość wielkiego wodza nie była tak nieskazitelna, jak jego późniejsze życie (*ex incertis*, frg. III):

*Etiā qui res magnas manu saepe gessit gloriose,  
cuius facta viva nunc vigent, qui apud gentes solus praestat,  
eum suus pater cum palliod unod ab amica abduxit.*<sup>22</sup>

Tego, który dokonał sławnych, wielkich czynów,  
który w pamięci ludzi wiecznie będzie żywy,  
tego ojciec wyciągał kiedyś od kochanki w jednej tylko koszuli.

Nie lepiej obszedł się poeta z malarzem Teodotem, o którym powiedział w komedii *Tunicularia* (Komedia o tunice, frg. I):

[...] *Lares ludentis peni pinxit bubulo.*

[...] krowim ogonem namalował śmiejące się Lary.

Jednak najpoważniejsze konsekwencje spotkały Newiusza za ataki prowadzone ze sceny przeciwko możnemu i potężnemu rodowi Metellów. A w szczególności przeciwko jednemu z Metellów, Kwintusowi, który w 207 r. p.n.e. był dowódcą jazdy (*magister equitum*), a w 206 został konsulem, co pozwoliło mu wziąć odwet na poecie. Newiusz zyskał wroga przez złośliwą wypowiedź.<sup>23</sup>

*Fato Metelli Romae fiunt consules.*

Przypadkiem<sup>24</sup> zostają Metellowie w Rzymie konsulami.

<sup>20</sup> *Ludi Liberales* (święta ku czci Libera-Bakchusa, obchodzone 17 marca) dzięki grze słów mogą być rozumiane także jako święta wolnych ludzi. Newiusz poprzez aliterację (ulubioną figurę stylistyczną w łacinie archaiczej) i paronomazję jeszcze bardziej podkreśla prawo do wolności słowa.

<sup>21</sup> Fragment ten często jest odczytywany jako ironiczny sprzeciw Newiusza wobec stosunków dotyczących teatru, o którego repertuarze decydowali urzędnicy, a nie publiczność. Słowo *hic* ('tutaj') interpretuje się jako wskazanie miejsca: tutaj, tj. w jakimś greckim mieście (gdzie zawsze rozgrywała się akcja palliaty). Natomiast zaimek *hanc* ('ta [wolność]') ma odnosić się do rzymskiej publiczności. Oznaczałoby to, że niewolnik cieszy się większą swobodą niż wolni Rzymianie. Zob. Marmorale (1945: 219), Cytowska/Szelest/Rychlewska (1996: 42).

<sup>22</sup> Newiusz posłużył się tutaj cytatem z Bakchylidesa (frg. 55, wyd. Kenyon). Warnecke (1912: 568) podaje, że: „*vestis neglegentiam poetae – Romanus aequae ac Graecus – iuveni haud parvo crimini dant*” (poeci – rzymski i grecki – obwiniają młodzieńca, że nie dbał o swoje odzienie), ale określenie „w jednym płaszczu” (*palliod unod*) zostało raczej użyte metaforycznie jako roztrwonienie pieniędzy na miłostki. Beare (1968: 30) zaznacza również, że mogło tu chodzić niekoniecznie o Scypiona, ale o jakąś postać z komedii, np. żołnierza samochwałę.

<sup>23</sup> Ciceron (*Verr.* 1,10,29).

<sup>24</sup> Brożek (1959: 23, przyp. 1) zaznacza, że *fatum* należy tu rozumieć wyłącznie jako 'przypadek', ale Marmorale (1945: 58) wskazuje, że *fato* można też odczytać *in bonam partem*. Wówczas przekład brzmiałby: „Na szczęście Metellowie zostali w Rzymie konsulami”. Wypada podkreślić, że komedia lubiła dwuznaczności i homonimy. I choć rzeczywiście tutaj *fatum* jako 'przypadek' jest rozwiązaniem najtrafniejszym, to przecież nie można pominąć innych skojarzeń, na które zapewne liczył także Newiusz.

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Metellowie, jak przekazuje tradycja, nie pozostali dłużni i odpowiedzialni:

*Malum dabunt Metelli Naevio poetae.*

Metellowie ukarzą poetę Newiusza.

I rzeczywiście dzięki ich wpływom Newiusz znalazł się w więzieniu. Była to niewątpliwie bardzo dotkliwa kara dla człowieka, który w jednej ze swoich komedii mówi (*Agit.*, frg. III):

*Ego semper pluris feci  
potioremque habui libertatem multo  
quam pecuniam.*

Zawsze ceniłem sobie  
wolność ponad pieniądze, uważałem bowiem,  
że jest od nich ważniejsza.

Dzięki Plautowi (*Mil.* 211–212) posiadamy dokładny opis kary, jaka spotkała poetę: więzień umieszczony był w pewnego rodzaju dybach w kształcie wideł, na których wspierała się broda. Być może uwięzienie miało także coś wspólnego z rywalizacją o scenę, jaka toczyła się między Newiuszem a Liwiuszem Andronikiem, który cieszył się poparciem nie tylko Liwiusza Salinatora, ale także jego przyjaciół, Scypiona i Kwintusa Metella.<sup>25</sup> W więzieniu Newiusz napisał podobno dwie sztuki: *Ariolus* (Wieszczek) oraz *Leo* (Lew) i przeprosił w nich za zuchwałość (*petulantia*), która zraniła tylu ludzi.<sup>26</sup>

Gelliusz (3,3,15) podaje, że trybuni ludowi uwolnili Newiusza z więzienia, jednak wrogowie mu nie wybaczyli, ponieważ prawie natychmiast został zesłany na wygnanie. Udał się do Utyki w północnej Afryce, gdzie zmarł w 201 r. p.n.e.<sup>27</sup>

O tym, że Newiusz do końca pozostał dumnym Kampańczykiem, świadczy wspomniane już epitafium, które – jak przypuszcza Gelliusz (1,24,2)<sup>28</sup> – poeta sam dla siebie ułożył:

*Inmortales mortales si foret fas flere,  
flerent divae Camenae Naevium poetam;  
itaque postquam est Orcho traditus thesauro,  
obliti sunt Romae loquier lingua Latina.*

Gdyby łyż po śmiertelnych nieśmiertelni lali,  
opłakalyby Muzy poetę Newiusza;  
odkąd bowiem poeta znalazł się w Orkusie,  
już w Rzymie zapomniano, jak władać łaciną.

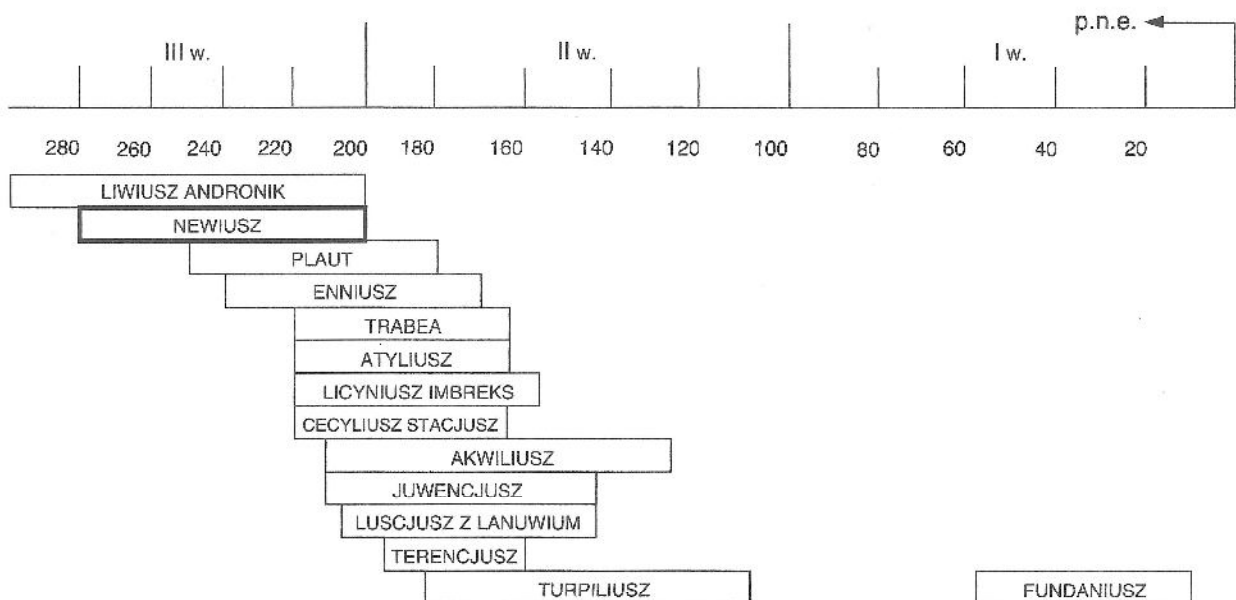


Tabela II. 2b. Przedstawiciele palliaty – Newiusz.

<sup>25</sup> Zob. Brożek (1960: 25).

<sup>26</sup> Zob. Warmington (1982: 16). W wydaniu Ribbecka tytuł *Leo* nie jest odnotowany.

<sup>27</sup> Taką datę podaje Hieronim (*Chron.* 1816=201), natomiast Cynceron (*Brut.* 15,60) twierdzi, że antyczne komentarze datują śmierć Newiusza na rok 204 p.n.e., ale dodaje też, iż Warron nie wierzył w te obliczenia i sam podawał datę późniejszą. Zob. Brożek (1960: 26), Warmington (1982: 16).

<sup>28</sup> Gelliusz cytuje w tym samym rozdziale trzy epitafia: Newiusza, Plauta i Pakuwiusza. Choć podaje, że tekst został napisany przez samego Newiusza, raczej jesteśmy skłonni wierzyć, że został skomponowany przez Warrona, podobnie jak epitafium dla Plauta. Nie zmienia to jednak przekonania, że w oczach potomnych pozostał Newiusz dumnym Kampańczykiem.

## TWÓRCZOŚĆ

Jednym z najważniejszych osiągnięć literackich Newiusza był napisany już pod koniec życia epicki poemat o I wojnie punickiej, w której poeta sam brał udział – *Bellum Punicum* (Wojna punicka). Ponieważ Newiusz przepełnił go duchem patriotycznym, dla podkreślenia nastroju użył jako metrum starego wiersza saturnijskiego. Wprawdzie nie był to pierwszy poemat napisany po łacinie, ale pierwszy narodowy i prawdziwie rzymski. Mimo to starożytni mieli wiele zastrzeżeń do tego eposu, wskazywali jego usterki i niedoskonałości.<sup>29</sup>

Newiusz, odmiennie od swego poprzednika Liwiusza Andronika, bardziej poświęcił się komedii niż tragedii. Uprawiał palliatę, a nawet – jak twierdzi Festus (306) – saturę, ale swą wyjątkową sławę zyskał właśnie dzięki palliacie. Krytyk Wolkacjusz Sedigitus umieścił go na trzecim miejscu, zaraz po Cecyliuszu Stacjusz i Plaucie.<sup>30</sup>

Newiusz tworzył palliatę, ale w jego twórczości pobrzmiwały echa farsy oskijskiej, atellany.<sup>31</sup> Tytuły sztuk: *Testicularia* (Komedia o jądrach) czy też *Triphallus* (Mężczyzna o potrójnym fallusie), są świadectwem farsowego charakteru przedstawienia z elementami obscenicznymi, tak charakterystycznymi dla atellany.<sup>32</sup> Ponadto sztuka *Personata* (Dziewczyna w masce) sugeruje, że grana była przez aktorów w maskach, co niekiedy staje się argumentem przemawiającym za twierdzeniem, iż wystawiali ją aktorzy atellany.<sup>33</sup>

Przyпуска się, że poeta początkowo korzystał z wzorów, wśród których wzrastał, a więc helłeńskich. Spora liczba komedii nosi greckie tytuły, np.: *Glaucoma* (Katarakta), *Gymnasticus* (Nauczyciel gimnastyki) czy *Technicus* (Nauczyciel sztuki). Tytuł jednej – *Colax* (Pochlebca) – przywodzi na myśl identyczny tytuł sztuki Menandra. Komedia *Acontizomenos* (Trafiony oszczepem) być może wzorowana była na sztukach Dionizjosa i Antyfanesa.

Niektóre, i to nie tylko greckie, tytuły sztuk Newiusza można zestawzić z komediami greckimi i na podstawie ich podobieństwa zaryzykować twierdzenie o źródłach inspiracji rzymskiego poety. Na liście Newiuszowych „wzorów” znajdują się wówczas nazwiska największych twórców komedii średniej i nowszej.

TYTUŁ KOMEDII NEWIUSZA	TYTUŁ GRECKI	AUTOR (AUTORZY)
<i>Acontizomenos</i>	<i>Akontizomene</i>	Antyfanos, Dionizjos
<i>Ariolus</i>	<i>Agyrtes</i>	Filemon
<i>Colax</i>	<i>Colax</i>	Menander
<i>Corollaria</i>	<i>Stephanopolides</i>	Eubulos
<i>Dementes</i>	<i>Mainomenos</i>	Difilos
<i>Demetrius</i>	<i>Demetrius Philetairos</i>	Aleksis
<i>Pellex</i>	<i>Pallake</i>	Aleksis, Difilos, Menander
<i>Tarentilla</i>	<i>Tarantinoi</i>	Aleksis

Tabela II. 4. Greckie wzory niektórych komedii Newiusza.

Z całą pewnością można powiedzieć, że Newiusz stosował kontaminację, czyli łączył kilka wątków ze sztuk greckich w jedną nową łacińską całość. Zachowane fragmenty dowodzą także, że nie trzymał się niewolniczo greckich wzorów ani też nie wzbraniał się przed wprowadzeniem odrobiny italskiego kolorytu.<sup>34</sup>

Ponad połowa palliat Newiusza posiada łacińskie tytuły, co sugeruje, że powstały później niż sztuki o tytułach greckich.<sup>35</sup> Ponadto jedną sztukę, *Ariolus* (Wieszczek), mimo iż była wzorowana na

<sup>29</sup> Zdaniem Cicerona (*Brut.* 75) Ennius napisał bardziej dopracowany poemat niż Newiusz. Żyjący w czasach Nerona Cezjusz Bassus (*GLK* 6,255) uważał metrum tego dzieła za pozbawione formy. Zob. Warmington (1982: 17).

<sup>30</sup> Zob. s. 29.

<sup>31</sup> Zob. Beacham (1991: 23).

<sup>32</sup> Trzeba jednak dodać, że podobne tytuły pojawiają się także w komedii greckiej.

<sup>33</sup> Tak zwykle rozumie się tytuł *Personata* przy wątpliwym założeniu, że za czasów Newiusza palliata była grana bez masek. Zob. rozdz. VI. 1.1., s. 186.

<sup>34</sup> Terencjusz (*Andr.* 18–22) z podziwem wyrażał się o swobodzie twórczej Newiusza, która wydała mu się bardziej godna naśladowania niż skrupulatna dokładność (*obscura diligentia*) jego krytyków.

<sup>35</sup> Jeśli oczywiście przyjmujemy założenie, że Newiusz na początku swej twórczości korzystał z wzorów greckich, wśród których wzrastał na południu Italii, a dopiero później zaczął tworzyć sztuki bardziej rzymskie czy italskie. Też tę jednak

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

komedii Filemona, niektórzy filologowie uważają za togatę, ponieważ poeta wymienia w niej mieszkańców Preneste i Lanuwium (*Ariol.*, frg. II):

A	Quis heri	A	Kto wczoraj
apud te?			był u ciebie?
B	Praenestini et Lanuvini hospites.	B	Z Preneste i z Lanuwium goście.
A		A	
Suoapte utrosque decuit acceptos cibo: alteris inanem volvulam madidam dari, altris nuces in proclivi profundier.			Należało ich podjąć jadłem odpowiednio: jednym podać kawałek miękkiej wołowiny, drugim sypnąć orzechów.

Jednak wprowadzenie do komedii nazw własnych z terenów Italii niekoniecznie stanowi dowód na to, że sztuka tam się rozgrywa i ma wszystkie cechy togaty. Bardziej prawdopodobne wydaje się twierdzenie, że zachowany fragment to ślad owego italskiego kolorytu, którym Newiusz tak chętnie zabarwiał swoje komedie.<sup>36</sup>

Częste zakończenia łacińskich tytułów sufiksem *-aria* miały być dla publiczności sygnałem, że prezentowana sztuka posiada fabułę, w odróżnieniu od przedstawień składających się z luźnych scenek, do których przywykli Rzymianie w końcu III w. p.n.e.<sup>37</sup> Mamy więc tytuły takie jak *Carbonaria*, *Clamidia*, *Corollaria*, *Tunicularia*, które należałoby tłumaczyć jako komedie: o górnicze, o chlamidzie, o kwiaciarce i o tunice. Natomiast tytuły: *Testicularia* (Komedia o jądrach) czy *Triphallus* (Mężczyzna o potrójnym fallusie), są dowodem na niezmierną popularność tego rodzaju humoru w Rzymie. Inne tytuły sztuk sugerują, że ich tematem było codzienne życie: *Agitatoria* (Komedia o polityku), *Figulus* (Garncarz).

W sztukach Newiusza pojawiają się postaci-maski, które dziś znamy już wyłącznie z komedii Plauta, a które musiały być bardzo lubiane przez ówczesną publiczność. Był więc pochlebca (w sztuce *Colax* – Pochlebca), młodzieniec uganiający się za heterą (w sztuce *Tarentilla* – Dziewczyna z Tarentu), a jeden z tytułów brzmi jak imię Plautyńskiego niewolnika (*Stalagnus*). Fabuła opierała się na motywach: porzuconych dzieci (*Proiectus* – Porzucony), niewolników drżących przed chłostą (*Stigmatias* – Niewolnik naznaczony piętnem), synów chcących pozbyć się swych ojców, nieprawdopodobnych komplikacji związanych z istnieniem bliźniąt (*Quadrigenini* – Czworaczki) i oczywiście wystawnych, suto zakrapianych winem uczt.

Z dużym prawdopodobieństwem można zrekonstruować fabułę komedii *Tarentilla*. Jej bohaterami są dwaj młodzieńcy, którzy z dala od domu, w Tarentie, trwonią pieniądze ojców na rozrywkę wśród heter. Z tej sztuki pochodzi ciekawy opis gry wstępnej, prowadzonej przez dziewczynę w kręgu potencjalnych klientów-kochanków (*Tarent.*, frg. II):

Quasi pila	Jakby bawiąc się piłką,
in choro ludens datatim dat se et communem facit.	tak rzuca wszystkim wkoło jakiś znak od siebie.
Alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet.	Jednemu skinie głową, na drugiego mrugnie, tamtemu wyzna miłość, a tego obejmie.
Alibi manus est occupata, alii pervellit pedem.	Tam uściśnie dłoń czyjąś, a tu stopę trąci.
Anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat.	Jeden dostanie pierścień, a drugi całusa.
Cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras.	Z tym śpiewa, a tamtemu wiadomość przesyła.

Newiusz był niezwykle popularny, zarówno za życia, jak i później. Jeszcze dwa wieki po jego śmierci Horacy (*Epist.* 2,1,55–56) powiedział, że nadal żyje w świadomości Rzymian jakby był współczesnym poetą.

### JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Newiusz posługiwał się językiem potocznym, którego charakterystycznym elementem są eksklamacje, zdrobnienia itp. Spośród środków stylistycznych najchętniej wprowadzał do swych palliat aliterację, co stało się cechą charakterystyczną całej poezji archaicznej. Jego język jest barwny, a styl

ostabia fakt, że niektóre komedie, mimo swych łacińskich tytułów – *Ariolus*, *Corollaria* czy *Tarentilla* – są wzorowane na sztukach greckich.

<sup>36</sup> Zob. Brożek (1960: 21). Podobnie czynił Plaut. Gdyby z całej sztuki *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał) pozostał jedynie fragment (w. 648), w którym autor wymienia prowincjonalne rzymskie miasteczko, Animulę na południu Italii, to również mógłby doprowadzić filologów do jakże mylnego twierdzenia, że ta znakomita palliata jest togatą.

<sup>37</sup> Podobne przypuszczenie w odniesieniu do komedii Plauta wysunął Garton (1972: 121).

lekki. Przytoczony fragment o zalotnej heterze dowodzi, że poeta sprawnie używał parataksy czy asyndetonu i potrafił nawet rytmem wiersza naśladować przywołaną w porównaniu grę piłką.

Newiusz stosuje typowe dla palliaty miary wierszowc. Dominują septenary trocheiczne i jambiczne oraz oktonary jambiczne, a także kretyki i anapesty w partiach śpiewanych.

### STAN ZACHOWANIA

Zachowało się tylko 9 tytułów tragedii, w tym 7 typu *fabula cothurnata*: *Andromacha*, *Danae*, *Equus Troianus* (Koń trojański), *Hector proficiscens* (Wymarsz Hektora), *Hesiona* (Hezjona), *Iphigenia* (Ifigenia), *Lycurgus* (Likurg). Oprócz tytułów przetrwało jeszcze 59 dwu-, trzywersowych fragmentów. Dwa pozostałe tytuły nadane zostały sztukom z gatunku *fabula praetexta*: *Clastidium* była obrazkiem z rzymskiej historii przedstawiającym zwycięstwo Marka Marcellusa nad Galami pod Klastidium w 222 r. p.n.e.,<sup>38</sup> a *Romulus sive Lupus* (Romulus albo Wilk) opowiadała o założycielu Rzymu. Z tych dwóch sztuk zachowały się trzy fragmenty i jeszcze 9 drobnych urywków z tragedii o nieustalonych tytułach.

Z Newiuszowych komedii pozostało trochę więcej. Znamy 33 tytuły i sporą liczbę fragmentów. Ogółem zachowało się około 140 wersów z różnych komedii.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII NEWIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
3	<i>Acontizomenos</i>	Trafiiony oszczepem
7	<i>Agitatoria</i>	Komedia o polityku
2	<i>Agrypnuntes</i>	Straże
2	<i>Apella</i>	Dziewczyna z Apulii (albo raczej imię jakiegoś Żyda)
2	<i>Ariolus</i>	Wieszczek
1	<i>Astiologa</i>	Dziewczyna, która mówi językiem miejskim
1	<i>Carbonaria</i>	Komedia o węglu
1	<i>Clamidaria</i>	Komedia o chłamidzie
4	<i>Colax</i>	Pochlebca
1	<i>Commotria</i>	Służąca
11	<i>Corollaria</i>	Komedia o kwiaciarce
1	<i>Dementes</i>	Szaleńcy
1	<i>Demetrius</i>	Demetrius
1	<i>Dolus</i>	Podstęp
1	<i>Figulus</i>	Garncarz
1	<i>Glaucoma</i>	Katarakta
8	<i>Gymnasticus</i>	Atleta
1	<i>Lampadio</i>	(imię niewolnika)
1	<i>Nagido</i>	(?)
1	<i>Nautae</i>	Żeglarze
1	<i>Nervolaria</i>	Komedia o kutasie
1	<i>Paellex</i>	Konkubina
0	<i>Personata</i>	Dziewczyna w masce
2	<i>Proiectus</i>	Porzucony
1	<i>Quadrigemini</i>	Czworaczki
1	<i>Stalagmus</i>	(imię niewolnika)
1	<i>Stigmatias</i>	Niewolnik naznaczony piętnem
15	<i>Tarentilla</i>	Dziewczyna z Tarentu
1	<i>Technicus</i>	Nauczyciel sztuk
1	<i>Testicularia</i> <sup>39</sup>	Komedia o jądrach
1	<i>Tribacelus</i>	Wielki głupiec
1	<i>Triphallus</i>	Mężczyzna o potrójnym fallusie
3	<i>Tunicularia</i>	Komedia o tunice
30	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 5. Liczba zachowanych fragmentów komedii Newiusza.

<sup>38</sup> *Clastidium* to dziś Casteggio w Lombardii. Być może tytuł był rozszerzony i brzmiał *Clastidium sive Marcellus*.

<sup>39</sup> Być może w tytule zawarty był żart słowny, bowiem słowo *testis* oznacza zarówno 'jądro', jak i 'świadek'. Komedia przedstawiała – jak się wydaje – jakiś proces sądowy, który toczył się przy udziale świadków.

## II. 1.3. Plaut

(Titus Maccius Plautus)

### CURRICULUM VITAE

Niewiele pewnego można powiedzieć o Plaucie. Pojawił się w Rzymie jako *peregrinus* (cudzoziemiec), a przybył z Sarsyny, małego miasteczka w Umbrii, które nie miało żadnego znaczenia politycznego ani kulturalnego.<sup>40</sup> Był wolnym człowiekiem, lecz synem wyzwolénca.

Imię rodowe znamy od samego autora – pochwalili się nim w prologu komedii (*Asin.* 11), nazywając siebie *Maccus*. Jest to prawdopodobnie przydomek, taką bowiem nazwę nosiła popularna maska używana w atellanach, która uchodziła za jedną z najbardziej komicznych, prezentowała bowiem postać głupca. Tego rodzaju przydomek sugeruje zarazem, że w artystycznym życiorysie Plauta były chyba jakieś epizody związane z atellaną. Jednak nie możemy do końca być pewni, że imię komediopisarza brzmiało *Maccus*, znamy bowiem jedynie dopełniacz słowa: *Macci*, co oznacza, że mianownik mógł mieć formę zarówno *Maccus*, jak i *Maccius*. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że w Umbrii istniał ród Makcjuszów, z którego Plaut prawdopodobnie pochodził. Byłoby to zatem nazwisko rodowe – *nomen gentile*.<sup>41</sup> *Plautus* znaczy ‘o płaskich stopach’, co wskazywałoby z kolci, iż komediopisarz był członkiem jakiejś trupy teatralnej, być może mimicznej, gdzie aktorów grających boso nazywano właśnie *planipedes* – ‘płaskostopi’.<sup>42</sup>

Wiadomości o dalszych kolejach życia Plauta są dość niepewne, a dane, jakie przekazała starożytność, do złudzenia przypominają greckie biografie rozpowszechniane przez szkołę perypatetyków. Pełno w nich niezwykłych przygód i nieprawdopodobnych zdarzeń. Biografia Plauta, jaka dotarła do nas, nazywana jest „legendą Warrońską”, jako że właśnie Warron z Reate ją stworzył, a ogromna zbieżność faktów z treścią komedii budzi wątpliwość co do autentyczności przekazu. Prawdopodobnie uczony encyklopedysta próbował zrekonstruować fakty poprzez analizę sztuk, podejrzewając, że poeta komponował fabułę na podstawie własnych doświadczeń.

Dysponujemy zatem anegdotyczną opowieścią o niepowodzeniach Plauta w transakcjach handlowych, na których stracił cały majątek zdobyty pracą w teatrze, jak pisze Gelliusz (3,3,14) – „przy artystach scenicznych”. Możemy jedynie przypuszczać, że był już wtedy aktorem. Zrujnowany przez owo handlowe przedsięwzięcie, zatrudnił się u młynarza, gdzie obracał żarna, aby zarobić na

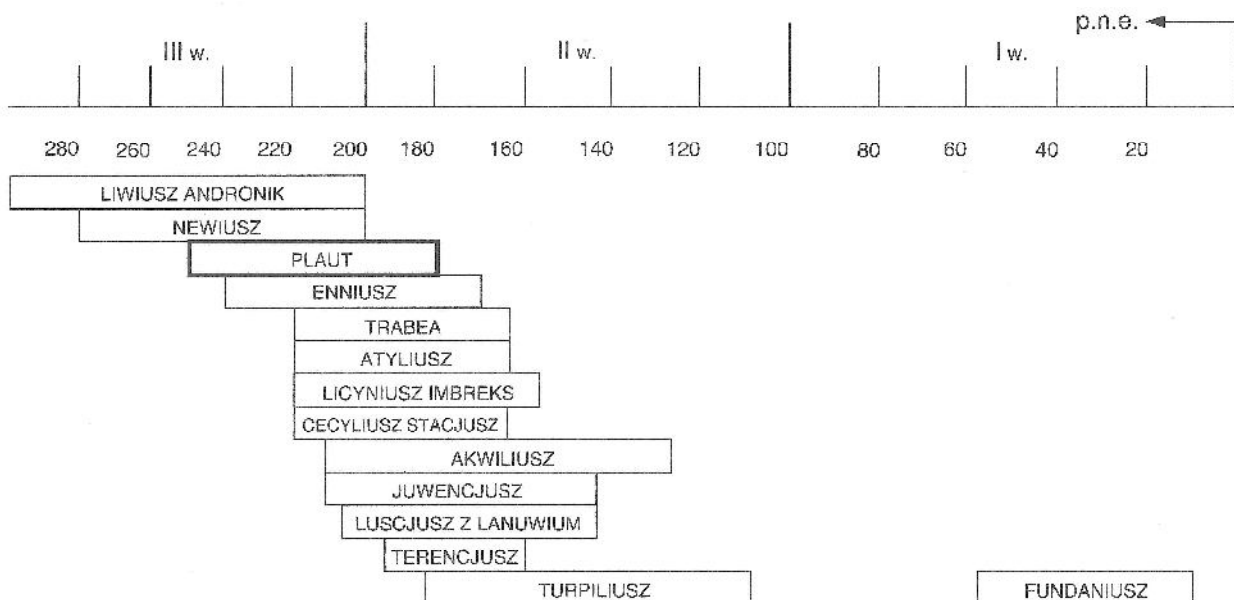


Tabela II. 2c. Przedstawiciele palliaty – Plaut.

<sup>40</sup> Pochodzenie komediopisarza potwierdzają Hieronim (*Chron.* 1817=200) i Festus (274). Plaut robi także aluzję do miejsca swego pochodzenia w *Mostellarii* (w. 769), gdzie bawi się podwójnym znaczeniem słowa: *umbra* – ‘cień’, *Umbra* – ‘dziewczyna z Umbrii’, i wymienia też Sarsynę.

<sup>41</sup> Zob. przyp. 6, s. 51.

<sup>42</sup> Zob. Leo (1912: 81-84), Przychocki (1925: 13-14).

chleb. W chwilach przerwy od tej niewolniczej pracy napisał trzy niezachowane komedie: *Saturio* (*Saturion*),<sup>43</sup> *Addictus* (Niewolnik za długi) i jeszcze jedną o nieznanym dziś tytule.

Relacja ta budzi sporo wątpliwości. Dlaczego Plaut nie powrócił od razu do pracy w teatrze, zamiast – jak niewolnicy z jego komedii – obracać żarna we młynie?

Pewnych i potwierdzonych dat mamy również niewiele. Karierę autora dramatycznego zaczął dość późno, bo około czterdziestego roku życia. Cycceron (*Cato* 50) wspominał, że komediopisarz wystawiał swą sztukę *Pseudolus* (191 r. p.n.e.) w starości, mógł mieć zatem około 60 lat, a wówczas oznaczałoby to, że urodził się około 250 r. p.n.e. Gelliusz (3,3,14) natomiast odnotował, że Plaut zasłynął jako autor sztuk scenicznych w 218 r. p.n.e. Nie znamy daty jego śmierci, wiemy jedynie (Cycceron, *Brut.* 15,60), że po roku 184 nie napisał już żadnej sztuki.

## TWÓRCZOŚĆ

Nie wiadomo, ile sztuk Plaut naprawdę napisał. Już w starożytności imię jego było tak popularne, że w obiegu krążyło około 130 utworów przypisywanych właśnie temu komediopisarzowi. Warron zbadał je wszystkie pod względem stylu<sup>44</sup> i uznał za autentyczne tylko 21, które zachowały się w całości z wyjątkiem jednej (*Vidularia* – Koszykowa komedia).

TYTUŁ KOMEDII PLAUTA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE	TYTUŁ GRECKI	AUTOR
<i>Amphitruo</i>	Amfitrion		
<i>Asinaria</i>	Ośla komedia, Ośły	<i>Onagos</i>	Demofilos
<i>Aulularia</i>	Skarb, Misa		Menander(?)
<i>Bacchides</i>	Siostry, Dwie Bakchidy	<i>Dis exapaton</i>	Menander
<i>Captivi</i>	Jeńcy		
<i>Casina</i>	Kasina, Panna młoda, Wesele Bazylis	<i>Kleroumenoi</i>	Difilos
<i>Cistellaria</i>	Skrzynkowa komedia, Skrzyneczka	<i>Synaristosai</i>	Menander
<i>Curculio</i>	Kurkulion (tj. Wolek zbożowy), Tasiemiec		
<i>Epidicus</i>	Epidikus, Obwieś		
<i>Menaechmi</i>	Bracia, Dwaj Menechmi		
<i>Mercator</i>	Kupiec	<i>Emporos</i>	Filemon
<i>Miles gloriosus</i>	Żołnierz samochwał	<i>Alazon</i>	
<i>Mostellaria</i>	Strachy, Nawiedzony dom	<i>Phasma</i>	Filemon(?)
<i>Persa</i>	Pers, Człowiek z Persji		
<i>Poenulus</i>	Punijczyk, Człowiek z Kartaginy	<i>Karchedonios</i>	Menander(?)
<i>Pseudolus</i>	Pseudolus, Krętacz		
<i>Rudens</i>	Lina	<i>Pera</i> (?)	Difilos
<i>Stichus</i>	Stychus	<i>Adelphoi</i>	Menander
<i>Trinummus</i>	Dzień trzech groszy, Za trzy grosze	<i>Thesaurus</i>	Filemon
<i>Truculentus</i>	Gbur, Dzikus		
<i>Vidularia</i>	Koszykowa komedia, Koszyczek		

Tabela II. 6. Sztuki Plauta wraz z ich polskimi tytułami i greckimi pierwowzorami. Tabela podaje tytuły w tłumaczeniu G. Przychockiego, ale uwzględnia też tytuły, które pojawią się w nowym, przygotowywanym właśnie przekładzie E. Skwary.

<sup>43</sup> Imię jakiegoś pasożyta, od *satur* – ‘napelniony’, *satiare* – ‘nasycić’.

<sup>44</sup> Podobne badania, jak podaje Gelliusz (3,3), przeprowadzili i sporządzili listy autentycznych komedii: Eliusz Stylon, Aureliusz Opilliusz, Wolkacjusz Sedigitus, Akcjusz i Serwiusz. Niestety, spisy te się nie zachowały. Warron oprócz listy komedii Plauta, tzw. *fabulae Varronianae*, ułożył jeszcze spis sztuk, które większość badaczy, ale nie wszyscy, uważali za Plautyńskie, oraz takich, których autentyczność była podważana albo brakowało ich na poprzednich listach. Zob. Cytowska/Szelest/Rychlewska (1996: 47).

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Nie dla wszystkich komedii można ustalić grecki oryginał, który zainspirował Plauta, jednak wydaje się, że także w pozostałych przypadkach poeta korzystał przede wszystkim z autorów komedii nowej.

Niekiedy wydaje się, że źródeł inspiracji mogło być kilka i to bardzo różnych, jak np. w komedii *Amphitruo*. Trudno ustalić, z czego korzystał Plaut przy opracowywaniu historii Amfitriona. Wiadomo, że motyw ten wykorzystali już wcześniej Sofokles i Eurypides, a także przedstawiciele komedii staroattycznej: Archippos i Platon, autor sztuki *Nyks makra* (Długa noc). Jednak opis bitwy w wersji Plauta zdradza, jak wykazał Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, technikę walki charakterystyczną dla epoki aleksandryjskiej. Fakt ten eliminuje wymienionych wyżej autorów i zawęża teren poszukiwań greckiego wzoru do komedii nowej i czasów późniejszych. Być może Plaut oparł swoją sztukę na tak popularnej w teatrze aleksandryjskim hilarotragedii, ale pewności nie mamy. W takiej sytuacji ustalenie niebudzącego wątpliwości pierwowzoru jest prawie niemożliwe.<sup>45</sup>

### Chronologia

Próby ustalenia chronologii utworów niestety nie przyniosły rezultatów. Dokładnie znamy daty wystawienia jedynie dwóch komedii:<sup>46</sup> *Stichus* (200 r. p.n.e.) i *Pseudolus* (191 r.). Najwcześniejsza data, jaką posiadamy, pojawia się w komedii *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał, w. 211), gdzie Plaut robi aluzję do poety Newiusza, co dowodzi, że sztuka musiała powstać około roku 206 p.n.e., być może wystawiono ją na *ludi plebei* w 205 r.

Wprawdzie różne uwagi dotyczące aktualnych wydarzeń w Rzymie pozwalają niekiedy określić *terminus post quem* i *terminus ante quem*,<sup>47</sup> ale to nie wystarcza do chronologicznego uporządkowania komedii. Np. uwaga (w. 197–202) o wojnie punickiej uczyniona w sztuce *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia) pozwala sądzić, że komedia ta nie powstała później niż w 202 r. p.n.e., a aluzje (w. 980) do słynnego procesu o orgie na Bakchanaliach zawarte w sztuce *Casina*, każą ją umieszczać w roku 185 lub 184 p.n.e. Należy jednak podkreślić, że ta metoda datacji nie zawsze jest doskonała, np. komedia *Menaechmi* (Bracia) zawiera uwagę (w. 412) na temat tyrana Syrakuz, Hierona, która mogłaby datować sztukę na około 215 r. p.n.e., ale w wersji 196 spotykamy aluzję do Scypiona, co zmusza filologów do umieszczenia dzieła prawie 30 lat później, w roku 186 p.n.e.<sup>48</sup>

Drugim, dodatkowym kryterium pozwalającym ustalić względną chronologię sztuk jest liczba występujących w poszczególnych komediach partii lirycznych (*cantica*). Przyjmuje się, że kantyki są wyrazem dojrzałości i doskonałości warsztatu Plauta, a zatem im więcej takich partii, tym późniejsza data powstania komedii. Na tej właśnie podstawie szacuje się, że sztuka *Menaechmi* (Bracia) ze swymi licznymi kantykami powstała raczej w późniejszym niż wcześniejszym okresie.

Ponieważ nie można ustalić dokładnej chronologii, dzieli się twórczość Plauta na trzy okresy: wczesny, środkowy i późny. Z dość dużym prawdopodobieństwem można przyporządkować kilka sztuk poszczególnym etapom:

okres wczesny: *Asinaria* (Ośla komedia), *Mercator* (Kupiec), *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał) – około 205 r. p.n.e., *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia) – przed 201 r.;

okres środkowy: *Stichus* – 200 r., *Aulularia* (Skarb), *Curculio*;

okres późny: *Pseudolus* – 191 r., *Bacchides* (Siostry), *Casina* – 185 albo 184 r.

Datacja pozostałych komedii budzi natomiast sporo kontrowersji.<sup>49</sup>

### Klasyfikacja komedii

Omówiony przy palliacie podział komedii na *statariae* i *motoriae* można także odnieść do utworów Plauta. Większość z jego sztuk to *motoriae* – komedie utrzymane w szybkim tempie, pełne niespodziewanych zwrotów akcji i scenicznych gagów. Wśród nich filologowie wyróżniają zwykle komedie charakteru, intrygi i farsy. Do dzieł „poważnych” zaś, których tematem są dramaty rodzinne, zaliczamy 6 komedii. Podział taki nie może być jednak ścisły, wiele komedii bowiem wykazuje cechy kilku kategorii. Np. główny i tytułowy bohater sztuki *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), zali-

<sup>45</sup> Zob. Buck (1940: 25–30).

<sup>46</sup> Podają je zamieszczone w Kodeksie Ambrozjańskim didaskalia.

<sup>47</sup> Zob. rozdz. I., przyp. 68, s. 40.

<sup>48</sup> Zob. Buck (1940: 70–75).

<sup>49</sup> Zob. Duckworth (1952: 52–56).

czanej do komedii charakteru, pada ofiarą zręcznie skonstruowanej intrygi, a farsa *Mercator* (Kupiec) przedstawia doskonale skreślony typ zakochanego starca.

Możemy zatem usystematyzować sztuki Plauta, biorąc pod uwagę najbardziej dominującą cechę, ale należy pamiętać, że większość komedii można przyporządkować też pozostałym kategoriom.<sup>50</sup>

STATARIAE, QUIETIORES (komedie spokojne, poważne)	MOTORIAE, TURBULENTAE (komedie niespokojne, ruchliwe)		
	komedie intrygi	komedie charakteru	farsy
<i>Captivi</i> (Jeńcy) <i>Cistellaria</i> (Skrzynkowa komedia) <i>Rudens</i> (Lina) <i>Stichus</i> (Stychus) <i>Trinummus</i> (Dzień trzech groszy) <i>Vidularia</i> (Koszykowa komedia)	<i>Amphitruo</i> (Amfitrion) <i>Asinaria</i> (Ośła komedia) <i>Bacchides</i> (Siostry) <i>Curculio</i> (Kurkulion) <i>Epidicus</i> (Epidikus) <i>Menaechmi</i> (Bracia) <i>Mostellaria</i> (Strachy) <i>Persa</i> (Pers) <i>Poenulus</i> (Punijczyk) <i>Pseudolus</i> (tj. Krętacz)	<i>Aulularia</i> (Skarb) <i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał) <i>Truculentus</i> (Gbur)	<i>Casina</i> (Kasina) <i>Mercator</i> (Kupiec)

Tabela II. 7. Podział komedii Plauta ze względu na tempo akcji.

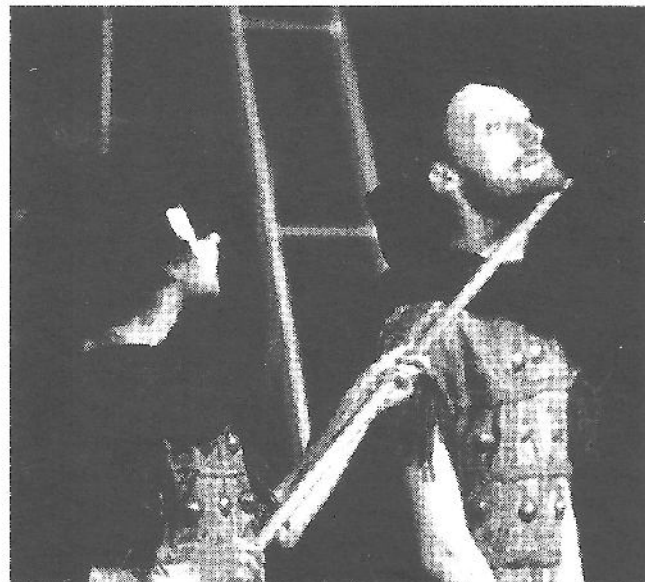
## Przegląd komedii

### *Amphitruo* (Amfitrion)

Mit opowiada o wodzu tebańskim, Amfitrionie, który po powrocie z wojny zastaje w domu, a co gorsze w alkwie, swojego sobowtóra. Postać gospodarza przyjął bowiem na siebie Jowisz, który zapłonął miłością do Alkmeny, żony Amfitriona, i postanowił spłodzić z nią Heraklesa (Herkulesa), a znając wierność wybranki, nie znalazł lepszego sposobu niż przeobrazenie się w jej własnego męża. W amorach sekunduje Jowiszowi Merkury pod postacią Amfitrionowego niewolnika, Sozji.

Tę historię, w której główne role grają bogowie, zwykle pojawiający się raczej w tragediach, Plaut opracował jako zabawną farsę. Zdawał sobie jednak sprawę, że wprowadzenie na komediową scenę takich postaci, jak wódz tebański, Jowisz czy Merkury, wymaga zmiany gatunku. Ustami Merkurego Plaut tłumaczy publiczności, że przedstawienie, które zaraz obejrzą, będzie tragikomedią, nie można bowiem pozwolić, by bogowie występowali w zwykłej komedii (w. 59–61).

Trzeba przyznać, że sporo w sztuce *Amphitruo* scen wybitnie farsowych. Prawie cały – bardzo długi, bo liczący ponad 400 wersów – AKT I, często nazywany „nocnym straszaniem”, skrzy się od dowcipów, skeczy, humoru sytuacyjnego, zabawnych kalamburów i nieporozumień. Scena, w której Sozja,



Ilustracja II. 1. Komedia Plauta *Amphitruo* (Amfitrion), akt I – „nocne straszanie”. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, kwiecień 1999 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).

<sup>50</sup> Cechą komedii nowej, a zatem także palliaty, jest jej złożoność, która nastęrcza filologom trudności z klasyfikacją, ale – jak pisze Dworacki (1975: 160) – komediopisarz „nadaje jednemu z tych elementów charakter decydujący i odpowiednio do niego dostosowuje pozostałe”, co umożliwia jednak jakieś uporządkowanie utworów.



Ilustracja II. 2. Komedie Plauta *Amphitruo* (Amfitrion), akt II, scena 1 – Sozja opowiada Amfitrionowi o spotkaniu z samym sobą. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, kwiecień 1999 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).

W AKCIE III, po odejściu zrozpaczonego Amfitriona, pojawienie się Jowisza wprowadza ponownie nastrój liryczny. Ojciec bogów i ludzi usiłuje przebłagać Alkmenę i obrócić w żart ostre słowa, które pod jej adresem wypowiedział zdradzony małżonek. Taką scenę pojednania kochanków rzadko spotykamy w komediach Plauta. Natomiast następujący po niej obraz Merkurego jako „biegnącego niewolnika”, który rozpycha i potrąca przechodniów,<sup>51</sup> jest bardzo farsowy i bardzo charakterystyczny dla naszego komediopisarza.

Nie zachował się w całości tekst AKTU IV. Zaginęło niestety około 300 wersów, ale bez trudu można zrekonstruować fabułę. Po scenie, w której Merkury odpędza od drzwi znów przybywającego do domu Amfitriona, z całą pewnością dochodzi do spotkania sobowtórów.

AKT V rozpoczyna zabawna parodia tak charakterystycznej dla tragedii „opowieści posłańca”. To służąca Alkmeny w nieudolny sposób stara się zachować styl wysoki w swej relacji z porodu, który odbył się wewnątrz domu. Na końcu sztuki, jak to niekiedy bywało w tragedii, pojawia się Jowisz prawie jak *deus ex machina* i tłumaczy zdumionemu Amfitrionowi to, co się zdarzyło, oraz przepowiada przyszłość.

Elementy typowe dla tragedii mieszają się tutaj z motywami farsowymi. Jednak *Amphitruo* Plauta jest przede wszystkim wesołą komedią, w której pojawiają się dwie zabawne figury: Amfitrion i Sozja. Jowisz zaś i Merkury nie mają nic z boskiego majestatu, zwłaszcza Pan bogów i ludzi został ukazany jako wytrawny Don Juan wszelkimi sposobami dążący do osiągnięcia celu. Gromowładny jest podobny do śmiertelnika, ale

śpiesząc do brzemiennej Alkmeny z nowiną o zwycięstwie, spotyka przed bramą swoje drugie ja, czyli Merkurego, jest najzabawniejszym fragmentem komedii. Następujące zaraz potem (13) rozstanie niedawnych kochanków: Jowisza i Alkmeny, atmosferą bardziej przypomina tragedię, choć i tutaj Plaut postarał się, by Merkury uwagami na stronie przelamał ten tragiczny ton.

AKT II znów przynosi sceny farsowe. Najpierw Sozja z całą powagą opowiada Amfitrionowi o spotkaniu z samym sobą, czym doprowadza pana do wściekłości. Później Amfitrion spotyka Alkmenę i ze zdziwieniem odkrywa, że – jak zapewnia go żona, nie szczędząc intymnych szczegółów – właśnie spędził z nią noc. Na szczególną uwagę zasługuje partia liryczna Alkmeny, otwierająca tę właśnie drugą scenę. Często zwie się ją lamentem, ponieważ bohaterka w sposób charakterystyczny dla tragedii wypowiada się na temat wartości męstwa i jego znaczenia w życiu. Cała partia utrzymana jest w nastroju bardzo poważnym.



Ilustracja II. 3. Komedie Plauta *Amphitruo* (Amfitrion), akt III, scena 2 – pojednanie kochanków: Jowisza i Alkmeny, w tle Merkury na straży. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, kwiecień 1999 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).

<sup>51</sup> Zob. rozdz. VI. 2.4., s. 197–198.

nie dlatego, że przybrał ludzką postać, lecz z powodu swych bardzo ludzkich wad. Na szczególną uwagę zasługuje Alkmena, mimo nieświadomej zdrady przedstawiona jako kobieta godna czci i szacunku. Taki obraz matrony – kochającej, oddanej małżonki – jest zupełnie wyjątkowy w komediach Plauta.<sup>52</sup>

### **Asinaria (Ośła komedia)**

Główną osnowę komedii *Asinaria* stanowi intryga, której celem jest zdobycie pieniędzy na wykupienie ukochanej dziewczyny od starej i chciwej stręczycielki. Oczywiście młodzieniec, kochający do szaleństwa ową pozostającą w rękach rajfurki heterę, nie posiada potrzebnej sumy 20 min, sprytny niewolnik musi zatem *per fas et nefas* zdobyć pieniądze.

AKT I, o charakterze ekspozycyjnym, dostarcza widzowi niezbędnych informacji na temat głównych postaci. Oto sprytny i niezbyt uczciwy niewolnik Libanus ubolewa nad ubóstwem finansowym swego młodego pana, który z tego powodu będzie się musiał rozstać z ukochaną heterą (I 1). Opowiada o tym ojcu młodzieńca, Demenetowi, ten zaś całym sercem chciałby pomóc synowi, ale ponieważ sam nie posiada żadnych środków, ogranicza się jedynie do zaleceń, by niewolnik na wszelkie możliwe sposoby starał się zdobyć potrzebną sumę. W czasie tej rozmowy starzec wydaje się być miłym i wyrozumiałym ojcem, postacią rzadko spotykaną w komediach Plauta. Ostatni akt ujawni jednak niebawem, że ten z pozoru łagodny staruszek ma swój własny, chytry plan.

Dopelnieniem ekspozycji jest scena, w której bezwzględna i chciwa stręczycielka wyrzuca ze swego domu ogołoconego już z pieniędzy młodzieńca, zapowiadając, by bez żądanej sumy nie pokazywał się jej na oczy (I 3). Uprzedza go także, że jeśli się nie pośpieszy, dziewczyna zostanie sprzedana komuś innemu. Scena ta obnaża całą bezwzględność i cynizm stręczycielki.

W AKCIE II zostaje zadzierzgnięta intryga, bowiem wierny Libanus dowiadyuje się, że do miasta przybył kupiec, który żonice Demeneta ma oddać sumę 20 min za nabyte od niej osły – stąd zresztą tytuł tej komedii. Libanus postanawia zdobyć te pieniądze dla swojego umierającego z miłości pana (II 1), dlatego podstawia zaprzyjaźnionego niewolnika i każe mu odegrać rolę zarządcy, który miał przyjąć pieniądze od kupca (II 2). Ta brawurowa scena, oparta na motywie podawania się za kogoś innego, niechybnie skończyłaby się katastrofą, gdyby nie pomoc Demeneta (II 3). Ponieważ kupiec ma wątpliwości, czy jego rozmówca jest rzeczywiście tym, za kogo się podaje, idzie do Demeneta, który potwierdza wersję niewolników (II 4).

AKT III nie posuwa akcji do przodu, jest raczej serią obrazków ukazujących z jednej strony bezdusność i zachłanność stręczycielki, która bez skrupułów handluje swoją córką, a z drugiej – zaprawione satyrą pożegnanie kochanków. W scenie tej (III 1) hetera jawi się jako wierna i kochająca dziewczyna. Akt zamyka błazenada obu niewolników – zdobywców owych upragnionych 20 min (III 2). Wiedząc bowiem, że problem ich zakochanego pana będzie rozwiązany dzięki pieniądзом za osły, dręczą nieszczęsnych kochanków, bezczelnie pozwalając sobie na złośliwości i drwiny. Jest to wręcz popis zuchwalstwa Plautyńskich niewolników (III 3).

AKT IV przynosi rozwiązanie intrygi: hetera zostaje wykupiona z rąk stręczycielki, a szczęśliwy młodzieniec przygotowuje na jej cześć wystawną ucztę. Niezwykłym komizmem odznacza się scena, w której rywal młodzieńca odkrywa, że się spóźnił (IV 1). Sporządzona przez niego umowa, określająca obowiązki wynajętej hetery, doprowadzała do absurdu legislacyjną ścisłość, o jaką zabiegali Rzymianie.

AKT V ujawnia prawdziwe oblicze Demeneta, który w zamian za udzieloną synowi pomoc w zdobyciu pieniędzy domaga się udziału we względach hetery (V 1). I być może młodzieniec musiałby się z tym pogodzić, gdyby nie dawny rywal do serca dziewczyny. Otóż postanowił on zemścić się i wysłał pasożyta, aby o miłostkach Demeneta doniósł jego żonice. Przyjemności Demeneta kończą się więc z chwilą, gdy wśród biesiadników pojawia się małżonka, rozżłoszczona tym bardziej, że dopiero co na własne uszy usłyszała, jak mąż życzył jej rychłej śmierci (V 2). Zawstydzony i skruszony starzec wraca do domu, a młodzieniec nareszcie ma dziewczynę tylko dla siebie.

Komedia ta pełna jest barwnych postaci, takich jak pasożyt, żona czy stręczycielka. Wykorzystanie motywu podawania się za kogoś innego i „teatru w teatrze” sprawia, że sztuka ta bawi przede wszystkim

<sup>52</sup> Zob. Costa (1965: 87–121), Cutt (1970: 46–51), Segal (1987: 171–191), Sedgwick (1960: 1–10).

kim komizmem sytuacyjnym, choć na uwagę zasługują również elementy satyry, np. parodia formuł prawnych, która nie tylko dla Rzymian miała osobliwy urok, ale także i dziś wydaje się zabawna.<sup>53</sup>

### ***Aulularia* (Skarb)**

Sztuka ta jest komedią charakteru, wszystkie bowiem postaci i wydarzenia zostały skupione wokół starego skąpca, Eukliona, który schował znaleziony skarb i drży, żeby nikt go nie ukradł. Niestety spadają na niego dwa nieszczęścia równocześnie: ginie tak pilnie strzeżona misa ze złotem, a zarazem wychodzi na jaw ciąża niezamężnej córki. Spłot tych dwóch wątków stanowi treść komedii *Aulularia*.

Akt I, choć bardzo krótki, daje okazję do zaprezentowania podstawowych cech charakteru głównej postaci – Eukliona, który w rozmowie ze służącą jawi się jako brudny sknera, a zarazem człowiek dręczony i dręczący swych domowników chorobliwą podejrzliwością. Jego popis absurdalnych zarzutów stanowi siłę komiczną tej sceny (I 1).

Akt II wprowadza widza w fabułę. Oto sąsiad Eukliona postanawia pojąć za żonę jego córkę; czyni tak za namową siostry. Oboje jednak nie wiedzą, że dziewczyna jest w ciąży z Lykonidesem, który wykorzystał ją podczas świąt ku czci Demeter. Kiedy Euklion (II 2) dowiaduje się o zamiarach sąsiada, podejrzewa chytry spisek mający na celu pozbawienie go skarbu. Zgadza się na małżeństwo jedynie pod warunkiem, że wesele wyprawi pan młody i że nie będzie się domagał posagu. Sąsiad przystaje i prawie natychmiast wynajmuje kucharzy do przygotowania uczty weselnej. Scena, w której dwaj mistrzowie sztuki kulinarnej dzielą się plotkami na temat skąpstwa Eukliona, wspaniale charakteryzuje głównego bohatera (II 4). On sam zaś, słysząc przypadkiem, że kucharz szuka misy, jest absolutnie pewien, że chodzi o jego misę ze złotem (II 8).

Akt III zaczyna się więc wyrzuceniem kucharza z domu i wymierzeniem mu „sprawiedliwości” (III 2). Ta burleskowa scena zapewne niezwykle bawiła publiczność, która oczekiwała w komedii różnego rodzaju bijatyk. Euklion, przerażony, że po jego domu kręcą się obcy ludzie, postanawia schować skarb w świątyni, bo tylko tam – jego zdaniem – będzie bezpieczny (III 4).

W AKCIE IV na scenie pojawia się niewolnik Lykonidesa, by dowiedzieć się, co się dzieje z uwiedzioną przez jego pana dziewczyną. Euklion, widząc, że przy świątyni kręcą się podejrzani ludzie, postanawia ukryć swoją misę złota w gaiku Sylwana (IV 2). Niewolnik Lykonidesa podążył jednak za nim, podpatrzył kryjówkę i zabrał skarb. Tymczasem sam Lykonides, wobec planowanego małżeństwa dziewczyny, a także jej bliskiego porodu, postanawia przyznać się przed Euklionem, że to on jest winny ciąży (IV 7). Jednak chwila, którą wybrał nie jest zbyt dogodna: skąpiec właśnie odkrył, że jego skarb zginął, i podejrzewa widzów o kradzież (IV 9). Łamiąc iluzję sceniczną, błaga publiczność, by zwróciła mu misę lub przynajmniej wskazała, kto mógł ją zabrać. Lykonides, sądząc, że Euklion lamentuje z powodu córki, przyznaje się do winy, co skąpiec odbiera jako przyznanie się do kradzieży. *Qui pro quo* zostaje spotęgowane jeszcze bardziej dzięki temu, że w zażartej dyskusji obaj posługują się żeńskim zaimkiem osobowym – Euklion na określenie misy, a Lykonides dziewczyny (IV 10).

Akt V zawiera tylko jedną scenę, w której niewolnik Lykonidesa informuje swojego pana o znalezieniu misy złota. W tym miejscu niestety urywa się tekst. Dalszej części można się jedynie domyślać. Zapewne sąsiad zerwał zaręczyny, a Lykonides poślubił matkę swego dziecka, zatrzymując znalezioną misę złota jako posag.

Największym walorem tej komedii jest wnikliwy wizerunek skąpca. Bohater został przedstawiony w najróżnorodniejszy sposób: poprzez charakterystykę ze strony osób trzecich, a także przez ukazanie postaci w działaniu. Na szczególną uwagę zasługuje lament Eukliona po stracie misy (IV 9), kiedy to publiczność staje się zbiorowym aktorem, świadkiem i powiernikiem jego rozpacz. Sceny przepytывania Lykonidesa, a wcześniej jego niewolnika, oparte na *qui pro quo* i różnego rodzaju nieporozumieniach słownych, odznaczają się największą siłą komiczną.<sup>54</sup>

### ***Bacchides* (Siostry)**

Sztukę tę, a zwłaszcza jej pierwszą część, można zaliczyć do komedii omyłek, fabuła bowiem wykorzystuje bliźniacze podobieństwo dwóch sióstr-heter noszących to samo imię – Bakchida (stąd tytuł). Jednak podstępny ukłutek przez sprytnego niewolnika, aby zdobyć pieniądze potrzebne na miłość z heterą, pozwalają zakwalifikować tę komedię również jako farsę.

<sup>53</sup> Zob. Konstan (1983: 47–56), Slater (1987: 55–69), Sinko (1949: 69–106).

<sup>54</sup> Zob. Konstan (1983: 33–46), Stockert (1983: 1–31), Thomas (1933: 1–37), Wagner (1979: 1–10).

AKT I nie zachował się w całości, brakuje początku. Możemy się jedynie domyślać, że był tam prolog wprowadzający publiczność w treść sztuki. Głównymi bohaterkami są oczywiście tytułowe hetery i zakochani w nich młodzieńcy. Mnesilochus poznał swoją Bakchidę na Samos, ale wyjechał w sprawach handlowych do Efezu i stracił ją z oczu, zwłaszcza że dziewczyna też opuściła wyspę i przeniosła się do Aten. Dlatego Mnesilochus napisał do swego przyjaciela, Pistoklerusa, by odszukał heterę. Pistoklerus nie tylko spełnił prośbę przyjaciela, ale sam zawarł bliższą znajomość z drugą Bakchidą. Zachowany tekst zaczyna się właśnie sceną, w której obie hetery oferują swoje wdzięki Pistoklerusowi ku wielkiej rozpacz jego wychowawcy.

W AKCIE II na scenie pojawia się niewolnik przybyłego właśnie do portu Mnesilocha. Pan wysłał go naprzód, aby sprawdził, czy Pistoklerus odnalazł Bakchidę. Niewolnik spełnił zadanie, ale przy okazji dowiedział się, że dawna kochanka jego pana jest obecnie w związku z pewnym żołnierzem, któremu trzeba będzie zapłacić odstępne (II 2). Postanawia zatem zdobyć pieniądze, oczywiście knując sprytną intrygę. Opowiada więc ojcu swego pana, że podczas podróży powrotnej zauważyli zasadzkę piratów, postanowili zatem większość pieniędzy ukryć w świątyni Diany (II 3). W ten sposób Mnesilochus mógłby oddać ojcu jedynie to, co pozostało po wykupieniu Bakchidy z rąk żołnierza, nie mówiąc już o zatrzymaniu pewnej sumy na dalsze uciechy.

AKT III zamiast rozwinięcia intrygi przynosi jej zniweczenie. Mnesilochus przypadkiem słyszy, jak wychowawca Pistoklerusa narzeka na zgubną miłość swego ucznia do Bakchidy (III 1). Ponieważ nie wie, że są dwie hetery o tym imieniu, sądzi, że przyjaciel go zdradził (III 3, 4). Zrozpaczony oddaje wszystkie pieniądze ojcu. Chwilę później jednak spotyka Pistoklerusa i odkrywa swoją pomyłkę (III 6).

AKT IV otwiera monolog pasożyta, obszernie opowiadającego o zleceniu, jakie otrzymał od żołnierza. Został wysłany do Bakchidy z pytaniem, czy woli oddać pieniądze czy wrócić razem z oficerem na wyspę Samos. Mnesilochus, słysząc to, wpada w rozpacz, nie ma bowiem środków na wykupienie ukochanej (IV 2, 3). Ratunek w tej – jakby się wydawało – beznadziejnej sytuacji przychodzi znowu ze strony oddanego niewolnika, który przyrzeka pomoc, a młodzieńców wysyła na ucztę do domu heter (IV 4). Wcześniej jednak polecił Mnesilochowi napisać do ojca list z doniesieniem na samego siebie i teraz osobiście go odnosi (IV 6). Jak można się domyślać, ojciec, przeczytawszy list, kazał związać niewolnika, który nie tylko się tym nie martwi, ale jeszcze przepowiada, że wkrótce będą go prosić, aby przyjął wolność i pomógł ocalić życie Mnesilochowi (IV 7). Zaintrygowanemu taką postawą ojcu każe zajrzeć do wnętrza domu Bakchidy dokładnie w chwili, gdy wpada tam rozwścieczony żołnierz, krzycząc, że zabije rywala (IV 8). Niewolnik przekonuje ojca, że żołnierz jest prawowitym mężem trzymanej w objęciach przez Mnesilocha dziewczyny, może więc zemścić się, a prawo będzie po jego stronie. W tej sytuacji ojciec czym prędzej każe rozwiązać niewolnika i prosi go o pomoc w ocaleniu syna, dając – rzekomo jako okup dla żołnierza – pieniądze potrzebne na wykupienie Bakchidy. Niewolnik sprawę załatwił, powrócił jednak z następnym listem od Mnesilocha, w którym ten błaga swego ojca, by wypłacił na ręce niewolnika po raz drugi okazałą sumę pieniędzy, bo jest to jedyny sposób, by mógł się wydostać z domu heter (IV 9). Także i tym razem ojciec spełnia prośbę, nie wiedząc, że pieniądze zostaną wydane na miłostki z Bakchidami.

AKT V otwiera zagniewany ojciec, który odkrył, jak haniebnie i do tego dwukrotnie został oszukany (V 1). Kiedy więc spotyka równie jak on oburzonego ojca Pistoklerusa, postanawiają obaj wdrzeć się siłą do domu heter, by wydostać stamtąd swoich synów. Jednak Bakchidy swoją urodą, wdziękiem i zalotnymi słowami sprawiają, że obaj starcy porzucają wcześniejsze zamiary i wchodzą do środka w zupełnie innym nastroju (V 2).

Komedia ta, o nieco zawiklanej intrydze opartej na dwukrotnie wykorzystanym motywie listu, ma wiele scen burleskowych, charakteryzujących się komiką niską, a ich apogeum stanowi finał. Motyw sobowtóra nie został tutaj wykorzystany w takim stopniu, jak w innych komediach Plauta (*Amph.*, *Men.*, *Mil.*). Wprowadzenie na scenę postaci żołnierza i pasożyta sprawia, że komizm ma swój punkt ciężkości w cechach charakteru, a nie w nieporozumieniach wynikających z bliźniaczego podobieństwa. Postać sprytnego niewolnika góruje nad resztą bohaterów tej wesołej farsy i należy ją uważać za typową dla Plauta.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Zob. Barsby (1986: 1–19), Slater (1987: 94–117).

### **Captivi (Jeńcy)**

Jest to dość szczególna komedia, z której Plaut programowo wyłączył kobiety, chcąc dać dowód, że intryga może być interesująca nawet wówczas, gdy nie dotyczy miłości. Treścią sztuki jest niedola pewnego obywatela etolskiego, Hegiona. Stracił on dwóch synów: pierwszego porwał niewierny sługa Stalagnus i sprzedał gdzieś w niewolę, drugi dostał się podczas wojny do obozu wroga. Dlatego Hegion skupuje teraz jeńców z Elei, mając nadzieję, że może któregoś z nich będzie mógł wymienić za syna. Wszystkie te informacje podaje w prologu bóg wojny, Mars.

AKT I zaczyna się monologiem, w którym pasożyt prezentuje cechy charakterystyczne dla człowieka swojej profesji. Następująca potem rozmowa pasożyta z Hegionem wprowadza widzów *in medias res*. Zrozpaczony ojciec opowiada, dlaczego kupuje jeńców i w jaki sposób chce odzyskać syna (I 2).

Dopiero w AKCIE II pojawiają się na scenie dwaj tytułowi jeńcy: młodzieniec ze znakomitego rodu, Filokrates, i jego niewolnik, Tyndarus. Ponieważ Hegion ma zamiar wysłać Tyndara do rodziny Filokratesa, aby w zamian za ich syna odzyskać swojego, obaj jeńcy zamieniają się rolami i strojami (II 1). Hegion nieświadomy podstępów wyprawia z misją wykupu Filokratesa, uważając go za niewolnika. Scena pożegnania obu jeńców – pana i niewolnika, choć rozdziera serce samego Hegiona, niesie spory ładunek komizmu (II 2). Kiedy bowiem Filokrates i Tyndarus chwalałami siebie, Hegion jest przekonany, że mają tak dobre zdanie o sobie nawzajem.

AKT III otwiera arcykomiczny lament pasożyta, który uskarża się na swój los uzależniający go od hojności innych. Scena ta (III 1) jest wprowadzona wyłącznie jako swego rodzaju interludium rozdzielające zejście Hegiona ze sceny w akcie II od jego ponownego wejścia w akcie III (III 2). Hegion przez przypadek, a raczej dzięki innemu jeńcowi odkrywa, że padł ofiarą podstępów (III 3). Mimo powagi sytuacji scena ta jest niezwykle zabawna, Tyndarus bowiem próbuje dawać znaki, żeby go nie zdradzać, a gdy to nie pomaga, wypiera się w żywe oczy, że nie jest tym, kim jest. Oszukany i rozgoryczony Hegion, sądząc, że nie ma już nadziei na odzyskanie syna, ponieważ Filokrates umknął podstępnie z jego niewoli, postanawia zemścić się na Tyndarze i każe zamknąć go w więzieniu.

AKT IV również otwiera pasożyt, którego monolog ma za zadanie – podobnie jak w akcie III – oddzielić zejście i ponowne wejście Hegiona na scenę. Występ pasożyta, jak również następujący po nim dialog z Hegionem (IV 2), Plaut wykorzystuje do zaprezentowania wszystkich komicznych cech tej postaci. Scena ta stanowi także nieoczekiwany zwrot w akcji, pasożyt bowiem przynosi wiadomość o powrocie Filokratesa, który zgodnie z obietnicą prowadzi zaginionego na wojnie syna Hegiona.

W AKCIE V Hegion dziękuje Filokratesowi za ocalenie syna i przyrzeka oddać mu wiernego Tyndara za darmo, ponieważ czuje się winny, że ukarał tak szlachetnego sługę. Filokrates przyprowadził także owego Stalagnusa, który przed laty ukraść drugiego syna Hegiona i sprzedał go w niewolę. Teraz niewierny sługa wyznaje, że owym chłopcem jest Tyndarus. Na rozkaz Hegiona zostaje on natychmiast uwolniony z więzów. Następuje rozdzierająca serce scena rozpoznania (V 4), po czym wzruszony ojciec zaprasza wszystkich na ucztę.

Ta nietypowa komedia ukazuje niezwykle u Plauta postacie i sytuacje. Mamy więc wiernego niewolnika, gotowego za swego pana iść w niewolę, a nawet oddać życie; ojca, mądrego i szczerze kochającego swego syna; młodzieńca, który potrafi docenić poświęcenie niewolnika i odplacić mu tym samym. Jedyną zabawną figurą jest pasożyt i tylko on wprowadza nieco wesołości. Sztuka ta może być traktowana jako swoisty moralitet o honorze, wierności i przywiązaniu.<sup>56</sup>

### **Casina (Kasina)**

Ta zabawna farsa wykorzystuje motyw przebrania połączonego ze zmianą płci, jeden z niewolników bowiem przyjmuje na siebie postać Kasiny, która w trakcie trwania sztuki wychodzi za mąż, jest zatem panną młodą (stąd polski tytuł). Treścią sztuki jest walka pomiędzy starym Lysidamusem a jego synem o względy tytułowej dziewczyny.

AKT I otwierają dwaj niewolnicy kłócący się o to, który z nich poślubi Kasinę (I 1). Ta jedyna w tym akcie, bardzo krótka zresztą, scena niczego nie wyjaśnia, a jedynie sprawia, że publiczność jest bardziej zaintrygowana.

<sup>56</sup> Zob. Konstan (1983: 57–72), Lindsay (1961: 1–104), Segal (1987: 191–214).

Dopiero AKT II przynosi więcej informacji. Z rozmowy żony Lysidamusa z sąsiadką wynika, że w rzeczywistości obu niewolnikom przeznaczono jedynie rolę figurantów, ponieważ o wdzięki Kasiny, wychowywanej jako porzucone dziecko, zabiega zarówno sam Lysidamus, jak i jego syn. Żaden z nich nie chce jednak otwarcie starać się o rękę dziewczyny, dlatego postanawiają wydać ją za mąż każdy za swojego niewolnika, aby potem w myśl sekretnej umowy mieć dziewczynę dla siebie (II 2). Nie trzeba dodawać, że Lysidamus skrzętnie ukrywa swój afekt przed żoną (II 3). Aby usunąć syna-rywała, wysłała go w podróż, jednak jego interesów broni matka, która zaczyna się domyślać, jaki udział w całej sprawie może mieć jej mąż. W tej sytuacji Lysidamus ucieka się do przekupstwa, oferując niewolnikowi syna wolność w zamian za zaniechanie starań o rękę Kasiny, ale ten odmawia (II 4). Okazuje się, że podobną propozycję z podobnym skutkiem złożyła też żona drugiemu pretendentowi do ręki dziewczyny. Sytuacja wydaje się patowa, więc Lysidamus postanawia zdać się na przypadek i rzecz rozstrzygnąć przez losowanie (II 5), lecz tak bardzo zależy mu, aby to jego niewolnik wygrał, że prawie zdradza się wobec żony z własnym afektem do Kasiny. W scenie losowania (II 6) wszyscy okazują skłonności do oszustwa, co omal nie doprowadza do bójki. Szczęście sprzyja Lysidamusowi, który zresztą zaraz każe przygotować wesele dla Kasiny i swego niewolnika (II 8).

AKT III przynosi same komplikacje, choć wydawało się, że cel jest już tak blisko. Lysidamus prosi sąsiada, by ten po wysłaniu swej żony do pomocy przy weselu użyczył mu domu na miłostki z Kasiną (III 1). Podstęp się jednak nie udaje, bowiem żona Lysidamusa nie przyjmuje pomocy sąsiadki, a mężowi mówi, że to sąsiad nie wyraził zgody (III 2). W ten sposób udało się jej skłócić obu starców (III 3). Ale to nie koniec problemów Lysidamusa. Oto przerażona służąca wybiega z krzykiem, że Kasina złapała miecz i grozi śmiercią każdemu, kto się do niej zbliży (III 5). Komiczna jest w tej scenie rozpacz Lysidamusa, która omal go nie zdradza. Jednak niewolnik, przyszyły mąż Kasiny, wcale nie wydaje się być przerażony. Właśnie sprowadził mistrza sztuk kulinarnych, by przygotował ucztę. Scena ta jednak nie wykorzystuje potencjału, jaki kryje się w postaci kucharza.

Z monologu służącej, otwierającego AKT IV, wynika, że wszystkie kłopoty, jakie spotykają Lysidamusa, są wynikiem celowych działań jego żony. Za jej namową także kucharz zwleka z potrawami i trzyma starego o głodzie (IV 2). Scena zaślubin (IV 4) jest najbardziej komiczną partią tej sztuki. Niewolnik przebrany za Kasinę, w jej stroju weselnym, bardzo energicznie rozprawia się z Lysidamusem, który okazuje dziewczynie wielką czułość: nadeptaniem miażdży mu stopę, szturchnięciem prawie łamie zebra. Nie zniechęca to jednak obu mężczyzn, Lysidamusa i drugiego niewolnika, którzy udają się z panną młodą do domu sąsiada.

AKT V to wielki tryumf żony, która widzi wybiegających z sąsiedztwa najpierw przerażonego męża Kasiny (V 2), a potem samego Lysidamusa (V 3); ten, skompromitowany, błaga o przebaczenie.

W sztuce nie występuje ani sprytny niewolnik, ani pasożyt, ani żołnierz, a więc postaci, które zwykle stanowią o atrakcyjności komedii. Za dominującego bohatera można uznać żonę. Wprawdzie nie pojawia się często na scenie, ale Lysidamus nieustannie mówi o niej i wszystkie jego posunięcia mają na celu zwiedzenie jej i oszukanie. Na szczególną uwagę zasługuje także zabawnie zaprezentowany motyw rywalizacji między synem i ojcem, z humorystycznym wątkiem zakochanego starca. Żałować należy jedynie, że scena z przebranyim za dziewczynę niewolnikiem jest bardzo krótka, a jej kulminacyjny punkt rozgrywa się wewnątrz domu. Fakt, że publiczność poznaje ją z relacji niewolnika, osłabia niewątpliwie jej siłę komiczną.<sup>57</sup>

#### **Cistellaria (Skrzynkowa komedia)**

Treścią tej spokojnej komedii, zaliczanej raczej do dramatu rodzinnego, są poszukiwania porzuconego przed laty dziecka. Niezwykle prosta fabuła kończy się rozpoznaniem, które widzowi pozwala jedynie domyślać się, że całość sztuki zamyka *happy end*.

AKT I stanowi rodzaj ekspozycji – publiczność ma okazję zobaczyć życie i obyczaje heter. Na scenie pojawiają się dwie przyjaciółki: Selenium i Gimnazjum, wraz ze starą stręczycielką przejawiającą nie tylko charakterystyczne dla tego typu postaci chciwość i cynizm, ale także skłonność do wina. Jak zawsze w komediach Plauta, postaci pijaków są niezwykle zabawne. Z ekspozycji tej dowiadujemy się, że Selenium została znaleziona jako dziecko i wychowana przez przybraną matkę. Właściwie nie można jej uważać za heterę, ponieważ od początku życie dzieli tylko i wyłącznie z ukochanym Alkzymarchem, który jednak teraz jest zmuszany przez rodzinę do małżeństwa z inną. Więcej informa-

<sup>57</sup> Zob. Slater (1987: 70–93).

cji widzowie otrzymują od bóstwa Pomocy (*Auxilium deus*) wygłaszającego PROLOG. Publiczność dowiadyuje się, że Selenium była owocem gwałtu, matka oddała więc dziecko niewolnikowi, aby je gdzieś porzucił, ten jednak po pewnym czasie postanowił sprawdzić, kto zajął się niemowlęciem. Od tamtego wydarzenia minęło kilkanaście lat. Ojciec Selenium, Demifon, pochowawszy pierwszą żonę, ponownie się ożenił – tym razem właśnie z Fanostratą, kobietą, którą kiedyś zgwałcił. Od niej dowiedział się, że mieli córkę. Oboje postanawiają zatem ją odszukać przez tego samego niewolnika, który dziecko wyniósł z domu. Tymczasem jednak pragną wydać córkę z pierwszego małżeństwa Demifona za sąsiada, którym jest właśnie ukochany Selenium, Alkezymarchus.

AKT II otwiera lament Alkezymarcha bolejącego nad stanem, do jakiego przywiodła go miłość, a także nad wymuszonym przez ojca małżeństwem. Następujące potem sceny (II 2, 3) z udziałem niewolnika i Gimnazjum, są znacznie uszkodzone. Z fragmentów można się jedynie domyślać, że ojciec Alkezymarcha pragnie namówić Selenium, by wyrzekła się ukochanego, nie zna jednak dziewczyny osobiście, widząc zatem Gimnazjum, bierze ją za kochankę syna i czyni jej wyrzuty. Ponieważ ojciec wykazywał oprócz oburzenia także zainteresowanie dziewczyną, należy przypuszczać, że Gimnazjum zwabiła go do siebie (II 3). Tymczasem Selenium czyni wyrzuty kochankowi, że zamierza poślubić inną i namawiana przez przybraną matkę wyprowadza się z jego domu. Wszystko zdaje się zmierzać ku zgubie kochanków, gdy nagle na scenie pojawia się niewolnik, którego wysłano na poszukiwania porzuconego niegdyś dziecka, i przynosi dobrą wiadomość. Udało mu się odnaleźć kobietę, która przygarnęła niemowlę. Podsluchująca na stronie przybrana matka Selenium domyśla się, że to o nią chodzi. Jak wszystkie sceny podsluchiwania u Plauta, także ta ma wiele uroku, bowiem podsluchująca kobieta komentuje całą rozmowę, przechodząc od nadziei, że nie zostanie zidentyfikowana, do rozpaczki, że odbiorą jej córkę.

AKT III jest niezwykle krótki. Zawiera tylko jedną scenę, w której Alkezimarchus pojawia się z mieczem, gotów raczej odebrać sobie życie, niż poślubić inną. Na szczęście Selenium wytrąca mu broń z ręki, a jej przybrana matka postanawia wyjawić całą prawdę o pochodzeniu dziewczyny. W tym celu przyniosła skrzyneczkę (stąd tytuł komedii) z zabawkami, które mają służyć do rozpoznania. Jednak w zamieszaniu skrzynka wymknęła się z rąk niosącej ją niewolnicy i tak już pozostała na scenie.

W AKCIE IV niewolnik poszukujący porzuconego dziecka wpada na scenę i znalazłszy rozsypane zabawki, pokazuje je swojej pani, Fanostracie, a ona rozpoznaje rzeczy, którymi niegdyś obdarowała niemowlę (IV 1). W tej samej chwili nadchodzi owa nieuwważna niewolnica, poszukując zguby. Dzięki niej można teraz dotrzeć do Selenium. Między dwojgiem niewolników toczy się zabawny dialog, bowiem żadne nie chce powiedzieć więcej niż jego rozmówca, stąd zabawa w półśłówka i niedopowiedzenia. W końcu jednak niewolnica wyjawia, gdzie można znaleźć Selenium.

AKT V przynosi bardzo dziwne zakończenie. Na scenie widać jedynie Demifona, jak powiadomiony o odnalezieniu córki śpieszy do domu. Na koniec Plaut uprzedza publiczność, że nie zobaczy nic więcej, ponieważ całą sprawę bohaterowie załatwią już w domu.

Ta bardzo poważna w tonie komedia, miejscami wręcz dramatyczna (jak w scenie z mieczem), w ostatnim akcie pozbawia widza tego, na co z pewnością czekał przez całą fabułę – sceny rozpoznania i związanych z tym emocji. Niewiele jest w tej sztuce typowego dla Plauta komizmu i ciekawych rozwiązań teatralnych. Być może właśnie dlatego rzadko wymienia się ją wśród najlepszych osiągnięć komediopisarza.<sup>58</sup>

### **Curculio (Kurkulion)**

Treścią komedii są zabiegi czynione przez tytułowego pasożyta o imieniu Kurkulion w celu wydostania dziewczyny z rąk stręczyciela.

AKT I o charakterze wybitnie ekspozycyjnym rozpoczyna dość nietypowa scena – oto młodzieńiec Fedromus, zakochany w jednej z podopiecznych stręczyciela, Planezjum, która lada moment ma stać się heterą, udaje się w towarzystwie swojego niewolnika pod jej drzwi i tam na wzór znanego z literatury greckiej *paraklausithyron* przemawia do zamkniętej bramy. W odpowiedzi pojawia się na progu nie piękna dziewczyna, ale stara służąca zwabiona przede wszystkim zapachem przyniesionego przez młodzieńca wina (I 2). Nie trzeba dodawać, że stara odznacza się skłonnością do nadużywania mocnych trunków. Po pełnej żartów i przekomarzań scenie Fedromus śpiewa serenadę do zamkniętych drzwi, co sprowadza wreszcie jego ukochaną dziewczynę. Spotkanie kochanków

<sup>58</sup> Zob. Konstan (1983: 96–114).

jest niezwykle sentymentalne, by jednak nastrój nie był zbyt podniosły, stojący z boku niewolnik zabawnie komentuje miłosne wyznania (I 3). Scena ta, oparta na zderzeniu stylu wysokiego z niskim, ma niezwykle walory komiczne.

AKT II wprowadza następne postacie komedii. Na scenie pojawia się czarny charakter – stręczyciel (II 1), zafrapowany swoim proroczym snem, który kolejno starają się objaśnić niewolnik, a potem kucharz, co staje się okazją do żartów i drwin (II 2). Mistrz sztuki kulinarnej został zaangażowany przez Fedroma, by przygotował wystawną ucztę na powrót pasożyta wysłanego po pieniądze potrzebne na wykupienie dziewczyny. Wkrótce zresztą pojawia się sam pieczeniarcz Kurkulion, który wpada na scenę tak, jak zwykli to czynić „biegnący niewolnicy”: pokrzykuje na przechodniów, roztrąca ich i złorzeczy im, że wstrzymują go w biegu (II 3). Jego powrót daje Fedromowi nadzieję na rozwiązanie problemów, bo choć Kurkulion wrócił bez gotówki, ma jednak niezawodny plan, jak wydostać dziewczynę z rąk stręczyciela. Okazuje się, że w podróży spotkał bogatego żołnierza, który kupił od stręczyciela Planezjum i wpłacił już część kwoty, a resztę na podstawie stosownego listu ma wypłacić lichwiarz o wymownym imieniu Lyko (Szakal). Ponieważ Kurkulion wygrał w kości pierścień żołnierza, postanawia opieczętować nim sfalszowany list, na mocy którego lichwiarz wypłaci odpowiednią sumę, a stręczyciel wyda dziewczynę. Pasożyt, mimo że w sztuce pełni funkcję zarezerwowaną zwykle dla sprytnego niewolnika, a więc jest *spiritus movens* intrygi, nie został pozbawiony swoich typowych cech. We wszystkich scenach, w których się pojawia, tematem przewodnim jest jadło i napitek.

AKT III przynosi realizację uknutej wcześniej intrygi. Na scenie pojawia się lichwiarz (III 1), a chwilę później przebrany za żołnierza Kurkulion. Pragnąc wejść w rolę, zachowuje się tak jak Plautyńscy wojacy: pokrzykuje i przechwala się. Jest tak przekonywający, że lichwiarz wypłaca stręczycielowi pieniądze i nakazuje mu wydać dziewczynę w ręce Kurkuliona.

AKT IV to dodatkowe komplikacje. Oto zjawia się Choragus, który wypożyczył Kurkulionowi strój żołnierza i teraz obawia się, czy nie zostanie on zniszczony (IV 1). Scena ta jest najlepszym przykładem łamania iluzji scenicznej, Choragus bowiem wykorzystuje okazję, by sobie porozmawiać z publicznością. Z punktu widzenia rozwoju akcji scena ta jest zbędna, przyjęło się jednak uważać, że to wesołe interludium miało rozdzielać zejście i ponowne ukazanie się tych samych postaci. W następnej scenie pojawiają się bowiem ponownie: przebrany za żołnierza Kurkulion, lichwiarz oraz stręczyciel prowadzący za sobą spakowaną do podróży Planezjum (IV 2). Intryga została uwieńczona sukcesem, kiedy więc chwilę później wpada prawdziwy żołnierz, dowiaduje się od lichwiarza, że pieniądze już zostały wypłacone (IV 3), a od stręczyciela – że dziewczyna zabrana (IV 4). Domyśla się, że to Kurkulion za pomocą pierścienia dopuścił się tak zręcznego oszustwa. Zamierza go więc odszukać.

AKT V przynosi niespodziewane zakończenie całej intrygi. Planezjum bowiem rozpoznaje na ręce Kurkuliona pierścień, który należał niegdyś do jej ojca. Pasożyt wyjaśnia, w jaki sposób wszedł w posiadanie klejnotu, a kiedy na scenę wpada pałający zemstą żołnierz, wszyscy wypytują go o pierścień. Wówczas okazuje się, że Planezjum jest nie tylko wolno urodzoną dziewczyną, ale także jego siostrą. W tej sytuacji stręczyciel musi oddać pieniądze, które otrzymał za Planezjum, prawo nie pozwala bowiem handlować wolno urodzonymi dziewczętami. Żołnierz nie sprzeciwia się, by Fedromus poślubił jego siostrę.

Sztuka ta pełna jest charakterystycznych dla palliaty typów: żołnierz samochwał – prawdziwy i przebrany, nadużywająca wina służąca, głodny pasożyt i złośliwy kucharz. To zapewne stanowi o niezwyklej wręcz *vis comica*. Dodatkowo zręczne wprowadzenie motywu sfalszowanego listu i przebrania, a także rozpoznania, które wieńczy intrygę, sprawia, że komedia ta jest uważana za jedną z najzabawniejszych sztuk Plauta.<sup>59</sup>

### ***Epidicus* (Epidikus)**

Sztuka ta o niezwykle skomplikowanej intrydze zaliczana bywa słusznie do typu *motoriae*, nie ma bowiem komedii, gdzie akcja rozwijałaby się tak szybko, a intryga ulegałaby tak zaskakującym zmianom. Treścią są perypetie miłosne młodzieńca, Stratippoklesa, przy którego boku uwija się jako *spiritus movens* sprytny niewolnik Epidikus (stąd tytuł komedii).

AKT I wprowadza widza *in medias res*. Oto do Aten powrócił Stratippokles, na scenie pojawia się więc niewolnik dźwigający bagaże ze statku. Gdy spotyka Epidikusa, wywiązuje się rozmowa po-

<sup>59</sup> Zob. Wright (1993: 45–83).

między sługami, stanowiąca rodzaj ekspozycji. Dowiadujemy się z niej, że młodzieniec, wyruszając na wojnę, poprosił Epidikusa, by wykupił jego ukochaną z rąk stręczyciela, nie dał mu jednak potrzebnej sumy. Sprytny niewolnik, dbający o interesy młodego pana, wmówił ojcu Stratippoklesa, staremu Perifanesowi, że dziewczyna jest jego naturalną córką, którą ma ze swą dawną miłością, Filippą. Łatwowierny ojciec wykupił dziewczynę i wprowadził do domu jako własne dziecko. Epidikus jednak ze zgrozą słyszy teraz z ust przybyłego niewolnika, że Stratippokles przywiózł sobie z wojaży inną kochankę, za którą wprawdzie zapłacił pożyczonymi od lichwiarza pieniędzmi, ale ten także stawiał się w Atenach, by odebrać dług. Epidikus domyśla się zatem, że to na niego spadnie obowiązek zdobycia potrzebnej kwoty. W desperacji sam ze sobą prowadzi zabawną rozmowę, już to zadając sobie pytanie, już to besztając sam siebie (I 1). Kiedy od strony portu nadchodzi Stratippokles, Epidikus przekonuje się, że jego przewidywania były słuszne, młodzieniec bowiem spodziewa się od niewolnika daleko idącej pomocy (I 2).

AKT II przedstawia sytuację w domu Perifanesa, który właśnie zasięga rady przyjaciela w sprawie planowanego ożenku z Filippą, co staje się okazją do mizoginicznych uwag na temat małżeństwa (II 1). Podsluchujący na stronie Epidikus (II 2) pragnie wykorzystać wiarę Perifanesa w zgubny wpływ kobiet i opowiada mu o pewnej lutnistce, dla której rujnuje się jego syn. Radzi także, aby wykupić dziewczynę i usunąć ją z oczu młodzieńca. Sam nawet ofiaruje się pośredniczyć w tej transakcji. Perifanes daje się przekonać, zwłaszcza że – jak zapewnia Epidikus – dziewczynę można będzie odsprzedać pewnemu żołnierzowi, który od dawna się w niej kocha. Epidikus dostaje potrzebne mu pieniądze i jedyne, co go niepokoi, to pytanie, skąd weźmie stosowną dziewczynę, by ją pokazać Perifanesowi. Po chwili namysłu postanawia wynająć jakąś lutnistkę (II 3).

AKT III przynosi realizację chytrze zaplanowanej intrygi. W pierwszych scenach Epidikus objaśnia Stratippoklesowi raz jeszcze cały podstęp, ale zapewne to powtórzenie zostało wprowadzone raczej z myślą o widzach niż bohaterach komedii (III 1, 2). Zaraz potem w ręce Perifanesa zostaje oddana lutnistka, wynajęta przez Epidikusa, by grała rolę rzekomej kochanki Stratippoklesa (III 3). Perifanes jest szczęśliwy, że trzyma pod kluczem kobietę rujnującą jego syna, a kiedy na scenie pojawia się żołnierz, stary wita go z radością, ma bowiem nadzieję nie tylko na pozbycie się owej *femme fatale*, ale także na odzyskanie pieniędzy. Jakież jest więc jego zdziwienie, gdy słyszy od wojaka, że oferowana dziewczyna nie jest tą, której szuka. Przy okazji Perifanes odkrywa, że został oszukany przez Epidikusa, w gniewie wypędza więc lutnistkę (III 4).

AKT IV to dla Perifanesa kolejne zgrzyoty. Oto przybywa do Aten zrozpaczona po utracie córki Filippa i dzięki szczególnemu zbiegowi okoliczności, zdarzającemu się jedynie w komedii, spotyka swego dawnego kochanka, starego Perifanesa. Opowiada mu o córce, która przepadła gdzieś bez wieści. Perifanes zapewnia, że dziewczyna cała i zdrowa pozostaje pod jego opieką, ale gdy dochodzi do upragnionego spotkania matki z córką, okazuje się, iż wzajemnie się nie znają (IV 2). Perifanes odkrywa wówczas, jak sprytnie Epidikus oszukał go po raz drugi.

AKT V otwiera rozmowa Stratippoklesa z Epidikiem. Niewolnik skarży się, że widział starego Perifanesa kupującego rzemieniec, by wymierzyć karę za oszustwa (V 1). Tymczasem na scenę wkracza lichwiarz wraz z nową ukochaną Stratippoklesa, w której Epidikus rozpoznaje zaginioną córkę Perifanesa i Filippy. Młodzieniec zdążył już wypłacić zaległą sumę lichwiarzowi i nie jest zachwycony tym odkryciem, oznacza to bowiem, że dziewczyna jest jego przyrodnią siostrą. Tymczasem Epidikus, mając absolutną pewność, że mimo swoich kręctw zasłużył na wdzięczność Perifanesa, dobrowolnie oddaje się w jego ręce i jeszcze bezczelnie zachęca, by go związał i wymierzył mu karę, co stary niezwłocznie czyni. Kiedy wreszcie Epidikus informuje o odnalezieniu córki, Perifanes gorąco przeprosza niewolnika i w ramach rekompensaty ofiarowuje mu nie tylko sandały, płaszcz i tunikę, ale także wolność i utrzymanie (V 2).

Niezwykła wręcz zawilość intrygi, wykorzystującej *qui pro quo* oraz motyw rozpoznania, z jednej strony potęguje siłę komiczną, z drugiej jednak staje się przyczyną pewnych niekonsekwencji w prowadzeniu niezwykle nieprawdopodobnej, nawet jak na palliatę, fabuły. Przypomnieć jednak należy, że Plaut nie dbał ani o prawdopodobieństwo, ani o spójność przedstawianych zdarzeń, a jedynie o rozrywkę dla widza. Pod tym względem nie można tej komedii niczego zarzucić: pojawiają się zabawne postacie, jak np. butny żołnierz czy rozmawiający sam ze sobą niewolnik. Sceny pełne humoru sytuacyjnego i słownego plasują tę komedię wśród najzabawniejszych sztuk Plauta.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Zob. Slater (1987: 19–36).

**Menaechmi (Bracia)**

Ta wesoła komedia pomyłek oparta jest na motywie sobowtórów. Komizm polega głównie na tym, że każdy z Menechmów, tytułowych braci, spotyka osoby znane jedynie swojemu sobowtórowi. Wszystko bowiem polega na odpowiednich zestawieniach. Bracia bliźniacy noszą w komedii takie samo imię, ponieważ, kiedy zostali w dzieciństwie rozdzieleni przez nieszczęśliwy przypadek (Menechmus zgubił się na igrzyskach w Tarencie), drugiemu chłopcu, Sosiklesowi, nadano imię zaginionego brata. Akcja sztuki rozpoczyna się w chwili, gdy Menechmus II (dawny Sosikles), szukając brata, przybywa wreszcie do Epidamnos, gdzie mieszka Menechmus I.

AKT I wprowadza widza w sytuację rodzinną Menechma I. Najpierw pojawia się pasożyt i w niezwykle komiczny sposób opowiada o „spożywczych więzach”, jakie wiążą go z patronem (I 1). W chwilę później przychodzi Menechmus I, który właśnie ukradł suknię swojej żonie (I 2) i niesie ją do hetery, aby tym prezentem zjednać sobie jej względy, a także zaproszenie na ucztę dla siebie i pasożyta (I 3). Hetera przyjmuje prezent i posłuszna woli kochanka wysyła kucharza po prowiant (I 4).

AKT II przynosi pierwsze nieporozumienia. Oto bowiem kucharz, wracając z zapasem żywności, spotyka Menechma II i jego niewolnika. Ci bardzo się dziwią i podejrzewają rozmówcę o utratę zmysłów. Menechmus II bowiem nie rozumie, skąd kucharz zna jego imię i dlaczego się tłumaczy, że ucztą jeszcze nie jest gotowa. Nie może także pojąć uwag o żonie i heterze (II 2). Zdziwienie Menechma II jest jeszcze większe, gdy wspomniana hetera wita go czule i zaprasza na biesiadę. Początkowo Menechmus II próbuje wyjaśniać, że jej nie zna, ale w końcu przyjmuje zaproszenie i gra narzuconą mu rolę (II 3). Swego niewolnika zaś odprawia, powierzając suknię, którą hetera oddała mu (jako Menechmowi I) z prośbą o przeróbkę.

AKT III rozpoczynają narzekania pasożyta: gdzieś zgubił swojego Menechma I. Kiedy więc widzi Menechma II wychodzącego od hetery już po ucztę, jest przekonany, że go oszukano i postanawia się zemścić (III 2). Tymczasem Menechmus II nie tylko najadł się u hetery do syta, ale otrzymał także naramiennik, by przerobić go u złotnika (III 3).

AKT IV przynosi zemstę, której ofiarą pada Menechmus I. Pasożyt powiadamia jego żonę nie tylko o romansie z heterą, ale także o kradzieży sukni. W ten sposób chciał ukarać swego pana za zjedzenie obiadu bez niego (IV 1). Kiedy więc na scenie pojawia się Menechmus I, naraża się na gniew zarówno pasożyta, jak i własnej żony. Ponieważ ta ostatnia domaga się zwrotu sukni (IV 2), skruszony mąż udaje się do hetery po to, co ona już dała jego sobowtórowi. Kiedy więc Menechmus I żąda od kochanki sukni, słyszy, że już ją otrzymał (IV 3).

AKT V sprowadza zgubę na Menechma II, który niosąc otrzymaną od hetery suknię, spotyka żonę Menechma I, oczywiście absolutnie pewną, że ma przed sobą własnego męża. Ponieważ Menechmus II wypiera się jakiegokolwiek z nią znajomości, żona prosi o pomoc nadchodzącego właśnie ojca (V 2). Oboje podejrzewają, iż mają do czynienia z wariatem, Menechmus II zaczyna zatem symulować obłęd (V 3). Zanim jednak zaniepokojona rodzina zdążyła sprowadzić lekarza, Menechmus II odszedł i zastąpił go nieświadomy niczego Menechmus I, który został związany, by można było zaaplikować mu jakąś koszmarną kurację (V 5). Uznano go za wariata na podstawie niezrozumiałego zachowania jego sobowtóra. Na szczęście w porę zjawia się niewolnik Menechma II i ratuje z opresji Menechma I, sądząc, że to jego własny pan (V 6). Nieporozumienia sięgają zenitu, gdy chwilę później tenże niewolnik spotyka swojego prawdziwego pana, Menechma II, z którym w żaden sposób nie może się dogadać (V 7). Na szczęście na scenę wkracza sobowtór, dwaj bliźniacy stają twarzą w twarz i odkrywają źródło nieustannych konfliktów (V 9).

Struktura tej doskonałej komedii omyłek wbrew pozorom jest przejrzysta, wątek bowiem zbudowano na zasadzie gradacji: od spotkań i nieporozumień z osobami najmniej znanymi i bliskimi Menechmowi I do konfliktów z najbliższymi (począwszy od kucharza, hetery, aż do żony i własnego brata). Ponadto w sztuce występują niezwykle komiczne postacie: żona, kucharz, pasożyt, a także lekarz. Ogromną rolę odgrywa rekwizyt, który stanowi warunek *sine qua non* wszystkich nieporozumień. Komedia skrzy się humorem zarówno sytuacyjnym, jak i słownym, i dlatego uchodzi za jedną z najlepszych sztuk Plauta.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Zob. Gratwick (1993: 1–34), Jones (1950: 12–21), Moseley/Hammond (1963: 14–21).

### **Mercator (Kupiec)**

Fabula tej komedii wykorzystuje motyw rywalizacji syna z ojcem o względy młodej dziewczyny.

Akt I otwiera długi monolog, który właściwie pełni funkcję prologu relacjonującego wszystko to, co zdarzyło się w przedakcji. Oto ateński kupiec (stąd tytuł) wysłał swego syna Charinusa w podróż handlową, aby wybić mu z głowy miłość doprowadzającą go do ruiny. Młodzieniec zapomniał o dawnym uczuciu, ale z podróży przywiózł sobie nową ukochaną. Przezornie jednak ukrył ją na statku. Akcja komedii zaczyna się właściwie w scenie drugiej, gdy niewolnik Charinusa przybiega z portu do swego młodego pana z hiobową wieścią: ojciec wszedł na statek, ujrzał dziewczynę i zakochał się w niej.

Akt II wprowadza na scenę ojca Charinusa, który w długim monologu wspomina swój proroczy sen o zakupie pięknej kozy. Kiedy chwilę później spotyka sąsiada, zwierza mu się ze swej miłości, dając tym samym popis spóźnionych zapalów miłosnych (II 2). Problem jednak w tym, że ojciec musi przekonać syna, by zechciał dziewczynę odsprzedać pewnemu, dodajmy – podstawionemu, przyjacielowi. Charinus, nie chcąc przyznać się do afektu, twierdzi, że przywiózł ją jako służącą dla matki, ojciec zaś twierdzi, że jest zbyt ładna na niewolnicę dla matrony. Zrozpaczony Charinus próbuje argumentować, że i on ma przyjaciela, który chętnie kupi dziewczynę (II 3). Ostatecznie sprawę wygrywa ojciec w ten sposób, że prosi sąsiada o wykupienie i przyprowadzenie dziewczyny z portu, a także zatrzymanie jej w domu do chwili, aż znajdzie się dla niej stosowne miejsce. Sprawa jest tym prostsza, że żona sąsiada właśnie udała się na wieś. Charinus zrozpaczony po stracie ukochanej prosi o pomoc swego przyjaciela, Eutyhusa. Ten udaje się do portu, by pertraktować w sprawie odkupienia dziewczyny, a nie wie, że może ją znaleźć we własnym domu (II 4).

Akt III rozpoczyna wyśmienita scena oparta na motywie *qui pro quo*. Oto zgodnie z planem sąsiad prowadzi dziewczynę do swego domu, opowiadając jej po drodze, że właściwie jest tylko figurantem, który wykupił ją na prośbę przyjaciela. Oczywiście ma na myśli starego, ale dziewczyna jest przekonana, że chodzi o Charinusa, co rodzi niezwykle zabawne nieporozumienia z powodu różnic w wyglądzie i sytuacji rodzinnej ojca i syna (III 1). Zamknąwszy dziewczynę w domu, obaj starcy, ojciec i sąsiad, udają się na targ, by tam wynająć kucharza na wystawną ucztę. Tymczasem Eutyhus przynosi przyjacielowi złą wiadomość: zanim przybył do portu, dziewczyna została już sprzedana i nie sposób się dowiedzieć, kto ją kupił. Nieszczęsny Charinus postanawia iść na dobrowolne wygnanie (III 5).

Akt IV przynosi zgubę dla sąsiada w osobie jego żony, która niespodziewanie wraca ze wsi i zastaje w swoim domu młodą dziewczynę (IV 1). Nie szczędzi więc mężowi wymówek, a choć ten próbuje się tłumaczyć, że to nie jego kochanka (IV 2), wszystko psuje nadchodzący właśnie kucharz. Ponieważ stary próbuje go niepostrzeżenie odprawić, sprytny mistrz kulinarny z zemsty powtarza żonie, jak wyrażał się o niej jej własny mąż (IV 3). W tej sytuacji nawet przysięgi i gorące zapewnienia o niewinności nic nie pomogą. Akt kończy się tyradą niewolnicy postulującej rzecz zupełnie utopijną – równość praw dla mężów i żon.

Akt V zaczyna się wręcz dramatycznie sceną, w której Charinus żegna się z domem i zamierza pójść na wygnanie (V 1), ale w tej samej chwili woła go Eutyhus, który wrócił do domu i znalazł tam szukaną wszędzie dziewczynę (V 2). W tej sytuacji Charinus porzuca swoje poprzednie plany. Ojciec natomiast, gdy dowiaduje się, że omał nie odebrał ukochanej synowi, bardzo żałuje swoich niewczesnych amorów i prosi jedynie, by jego żona o niczym się nie dowiedziała.

W sztuce tej pojawia się kilka typowych dla komedii nowej elementów: proroczy sen, motyw zakochanego starca, *qui pro quo*. Niewątpliwie wprowadzenie dodatkowo takich postaci, jak kucharz czy żona, zwiększa siłę komiczną utworu, który dzięki szalonemu tempu zaliczany był do typu *motoriae*.

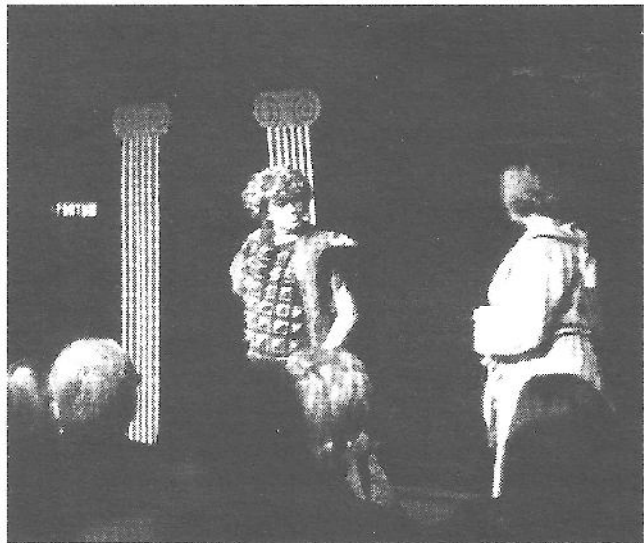
### **Miles gloriosus (Żołnierz samochwał)**

*Miles gloriosus* jest arcyzabawną komedią charakteru z główną rolą tytułowego żołnierza. Dodajmy, iż jest to grecki żołnierz widziany oczyma Rzymian, pełen pychy i pewności, że na polu tak Marsa, jak i Wenery nikt się z nim równać nie może. Sztukę tę można także uważać za komedię intrygi, a nawet za farsę. Celem działań sprytnego niewolnika, *spiritus movens* fabuły, jest nakłonienie żołnierza, by odprawił swą obecną kochankę. Aby tego dokonać, niewolnik podstawia mu inną kobietę.

Akt I to wspaniała ekspozycja głównego, tytułowego bohatera, który pokazuje się w pełnej krasie swych wad i przywar. Akt ten, zresztą bardzo krótki (74 wersy), nie zawiera żadnych informa-

cji o późniejszej intrydze, a jest jedynie zabawnym dialogiem pomiędzy żołnierzem a nieodstępującym go nawet na krok pasożytem, w komiczny sposób schlebiającym swemu dobroczyńcy. Z rozmowy tej dowiadujemy się o niewiarygodnych wręcz czynach samochwała i o jego niebывалym powodzeniu u kobiet.

AKT II wprowadza w fabułę sztuki i w fortele, jakie obmyśla niewolnik Paestrio-Wygibas.<sup>62</sup> Wprawdzie mieszka on u żołnierza, ale pozostał wierny swemu dawnemu panu: sprowadził go z Aten i umieścił w sąsiednim domu, aby w ten sposób ułatwiać mu schadzki z ukochaną, która wbrew swej woli stała się konkubiną samochwała. W momencie rozpoczęcia sztuki niewolnik musi zażegnać niebezpieczeństwo, bowiem jeden ze sług żołnierza, Sceledrus-Cienias przypadkiem zobaczył w sąsiednim domu kochankę swego pana w czułych objęciach owego młodzieńca z Aten. Paestrio-Wygibas postanawia więc wmówić Sceledrusowi-Cieniasowi, że u sąsiada zatrzymała się wraz ze swym kochankiem bliźniacza siostra jego pani. Cały ten akt wypełnia gorliwe udowadnianie niemądremu słudze, że nie widział tego, co zobaczył. Mamy także wspaniały popis



Ilustracja II. 4. Komedia Plauta *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), akt I, scena 1 – pasożyt schlebia żołnierzowi. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, grudzień 1997 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).



Ilustracja II. 5. Komedia Plauta *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), akt II, scena 1 – schadzka kochanków. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, grudzień 1997 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).

dziewczyny: korzystając z tajnego przejścia w ścianie domów, raz pojawia się ona jako kochanka żołnierza, to znów udaje swoją siostrę bliźniaczkę.

AKT III jest najmniej zwarty i budzi największe podejrzenia o kontaminację. Oto Paestrio-Wygibas zastanawia się nad sposobem wydostania dziewczyny z rąk żołnierza i połączenia jej już na zawsze z ukochanym, ma bowiem świadomość, że gra, którą cały czas prowadzi, jest niebezpieczna i nie można jej ciągnąć w nieskończoność (III 1). Wraz z ukochanym dziewczyny i sąsiadem, który im pomaga, knuje intrygę. Ich rozmowa skrzy się humorem, pełno w niej satyrycznych uwag na temat grzeczności, zachowania się podczas uczy, a także korzyści i uciążliwości stanu małżeńskiego. Kolejna scena (III 2) z całą pewnością pochodzi z innej sztuki niż grecki oryginał *Żołnierza*. Oto pijany chłopiec do posług daje prawdziwy koncert wszelkiego rodzaju żartów opartych na kalamburach i przejęzyczeniach, niewątpliwie spowodowanych nadmiarem wina. To zabawne intermezzo, niemające prawie nic wspólnego z intrygą sztuki, wprowadzono dla silnych efektów komicznych. Na marginesie dodajmy, że występują tam pewne nieścisłości i niekonsekwencje w prowadzeniu fabuły, które właśnie dowodzą kontaminacji.

<sup>62</sup> W streszczeniu tej komedii pojawiają się podwójne imiona, ponieważ nowy przekład (Plaut, *Żołnierz samochwał*, przeł. E. Skwara, Poznań 1998) podaje polskie odpowiedniki antropimów. Zob. Skwara (1998).



Ilustracja II. 6. Komedie Plauta *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), akt III, scena 1 – Paestrio-Wygibas i sąsiad knują wspólnie intrygę. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, grudzień 1997 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”).

skotliwa i z niezwykłą szybkością prowadzona intryga, co i doskonała kreacja postaci. Żołnierz jest bohaterem bardzo charakterystycznym: nigdy nie pomija okazji, by pochwalić się boskim pochodzeniem, olbrzymim majątkiem lub ogromną sławą. Przy tym wszystkim samochwał prezentuje najbardziej chyba zabawny rys – narcyzm, uwielbienie dla własnego piękna, z czym wiąże się jego rzekome ogromne powodzenie u kobiet. Ale to nie jedyna zabawna postać w tej sztuce. Pojawia się też wiecznie głodny pasożyt. By zyskać miejsce przy stole, opowiada niestworzone historie o odwadze i powodzeniu żołnierza. Na scenie przewija się cała galeria niewolników, poczynając od głupiego, nierozgarniętego sługi, poprzez nieźle pijanego chłopca do posług, aż po sprytnego i bezczelnego Paestria-Wygibasa. Postaci kobiece natomiast dają w tej komedii prawdziwy popis przewrotności.<sup>63</sup>

#### ***Mostellaria* (Strachy)**

Komedie ta wyraźnie dzieli się na dwie części: pierwsza prezentuje realia i postaci, druga zawiera zwartą fabułę. Obie stanowią całość, choć pierwsza nie warunkuje w żaden sposób intrygi, a stanowi jedynie rodzaj poszerzonej ekspozycji, w której zaprezentowano charaktery postaci.

AKT I otwierają dwaj niewolnicy rozmową o rozrzutności młodzieńca Filolachesa, który trwoni majątek, wymknąwszy się spod kurateli ojca odbywającego właśnie zamorską podróż w interesach. Po chwili pojawia się sam Filolaches, ale gdy spostrzeża, że jego hetera wychodzi na ulicę, chowa się za domem, aby móc się jej przyglądać z ukrycia. Ta wspaniała scena toalety (I 3) jest pretekstem, by pokazać zwyczaj heter, ich mentalność, a także charakter sług-stręczycielek reklamujących swe panie. Służąca hetery, lekko i niezobowiązująco traktująca miłość, udziela rad, jak należy sprytnie korzystać z kobiecej urody, kochając się i bawiąc z wieloma mężczyznami, a nie tylko z wybranym Filolachesem. Ten zaś, wyszedłszy z ukrycia, grozi służącej, jednak pod wpływem urody i gorącego afektu hetery rezygnuje z zemsty, zwłaszcza że właśnie nadchodzi jego przyjaciel ze swoją kochanką, aby wspólnie ucztować. Scena biesiady (I 4) służy głównie ukazaniu złotej młodzieży – birbantów, którzy trawią życie na pijaństwie.

AKT II rozpoczyna wiadomość o powrocie ojca. Tę hiobową wieść przynosi wierny sługa Filolachesa, Tranio. Ponieważ w domu odbywa się uczta, Tranio zatrzymuje ojca u wrót i na wszelkie sposoby stara się go odwieść od zamiaru przekroczenia progu (II 2). W tym celu opowiada wymyśloną naprędce historię, że w domu dopuszczono się kiedyś mordu na gościu, a ponieważ pokutująca du-

AKT IV jest poświęcony wyłącznie realizacji sprytnie pomyślanej intrygi, mającej prowadzić do odebrania żołnierzowi dziewczyny. Wmówiono mu bowiem, że eks-żona sąsiada płonie z miłości do niego i wyznacza mu schadzki u siebie w domu. Żołnierz żądny nowej miłości musi odprawić dawną kochankę, aby mógł spokojnie rozkoszować się nowym szczęściem. W rzeczywistości jednak sąsiad jest starym kawalerem, a jego rzekomą eks-żonę udaje powabna hetera, której sekunduje przebiegła służąca.

AKT V to brawurowy finał: żołnierz zostaje ukarany za próbę uwiedzenia cudzej żony, sąsiad podaje się bowiem za męża owej podstawionej hetery. Tak więc samochwał nie tylko utracił swą dawną dziewczynę, ale został poważnie poturbowany, nie wspominając już o groźbie kastracji. A wszystko to spotkało go z rąk własnego niewolnika.

*Miles gloriosus* jest jedną z najlepszych komedii Plauta. O wyjątkowej wręcz sile komicznej tej sztuki decyduje w równej mierze bł-

<sup>63</sup> Zob. Hammond/Mack/Moskalew (1963: 14–25), Hanson (1965: 51–86).

sza nawiedza teraz miejsce zbrodni, Filolaches musiał sprzedać posiadłość. Dobywające się z wnętrza domu głosy pijanych biesiadników uwiarygodniają całą opowieść.

AKT III komplikuje uknutą przez Traniona intrygę. Niewolnik bowiem, posługując się kłamstwem, nie miał gotowego planu działania i liczył raczej na dogodne zrządzenie losu, lecz ten jest dla niego niełaskawy. Zjawia się oto lichwiarz, któremu Filolaches jest winien pieniądze. Jednak sprytny Tranio tłumaczy ojcu Filolachesa, że suma pożyczona od lichwiarza została chwalebnie spożytkowana na zakup nowego domu. Ojciec zatem skwapliwie reguluje dług, ale domaga się, by mógł obejrzeć ową posiadłość. Tranio, który wpadł we własne sidła, postanawia pokazać ojcu swego pana jakikolwiek dom. Prowadzi go więc do sąsiada (III 2), ale ostrzega, by nie wspominać o dokonanej transakcji, bo dawny właściciel żałuje sprzedaży i chętnie by ją unieważnił. Sąsiadowi zaś mówi, że stary pan pragnie wybudować podobny dom i dlatego chce tylko obejrzeć budynek. Scena rozmowy obu oszukanych przez Traniona starców jest najzabawniejszym fragmentem tej sztuki, w dużej mierze opartym na *qui pro quo*.

W AKCIE IV ojciec zupełnie przypadkowo dowiaduje się prawdy, podsłuchał bowiem rozmowę niewolników, którzy przyszli zabrać jednego z kompletnie pijanych biesiadników (IV 4). Z czynionych uwag wynikało, że Filolaches pod nieobecność ojca organizuje takie libacje codziennie. Na domiar złego biedny starzec spotyka swego sąsiada i ze zdziwieniem odkrywa, że syn wcale nie kupił domu, który mu Tranio pokazywał (IV 5).

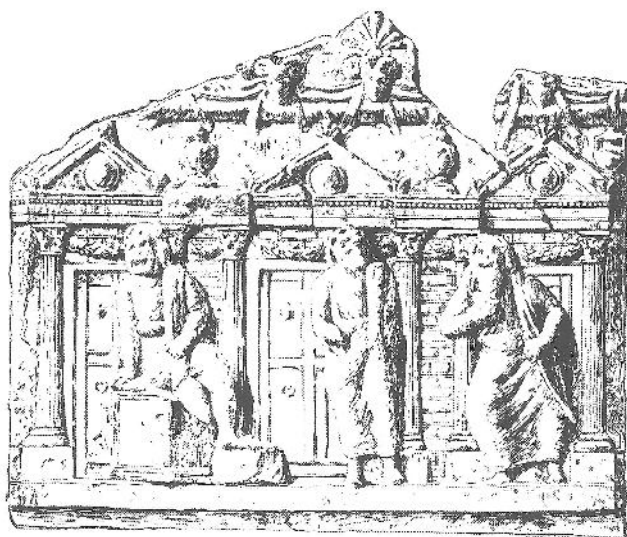
AKT V jest próbą wymierzenia sprawiedliwości Tranionowi. Ojciec Filolachesa zasadza się z kilkoma pacholkami, ale sprytny niewolnik siada na stopniach ołtarza i w ten sposób nie może go osiągnąć żadna kara (V 2). Tymczasem nadchodzi przyjaciel Filolachesa, który już się wyspał i wytrzeźwiał. Wstawia się za Tranionem i za samym Filolachesem tak skutecznie, że starzec daje się w końcu przebłagać, zwłaszcza że obiecano mu zwrot wszystkich wydatków.

Sztuka ta, choć pozbawiona skomplikowanej intrygi, pełna jest humoru oraz scen uczt i pijaństwa, z pewnością bardzo podobających się publiczności. Niewątpliwie główną rolę gra tutaj sprytny Tranio: najbardziej wyrazista postać i *spiritus movens* akcji. Walorem tej komedii jest jej humor słowny, zwłaszcza w scenie oglądania domu, a przede wszystkim jej klimat ukazujący uroki życia złotej młodzieży.<sup>64</sup>

### Persa (Pers)

Sztuka ta jest dość szczególna na tle pozostałych komedii Plauta, jej bohaterami są bowiem wyłącznie niewolnicy. Nie ma więc naturalnej dotychczas opozycji sprytny sługa – naiwny pan, jednak główny bohater, Toksylus, mimo że jest niewolnikiem, zachowuje się jak zakochany młodzieniec, a w roli czarnego charakteru występuje jak zwykle stręczyciel. Z jego rąk trzeba wydostać heterę, w której kocha się Toksylus. Tematem tej komedii jest zatem zdobycie środków na wykupienie dziewczyny.

AKT I rozpoczyna się lamentem Toksylusa, który z powodu braku pieniędzy niepokoi się o przyszłość swej ukochanej, Lemniselenis (I 1). Próbuje go pocieszyć przyjaciel, także niewolnik, Sagarystion, obiecując pożyczyć od kogoś potrzebną sumę (I 2). Tymczasem na scenę wkracza pasożyt i opisuje zalety i wady swojej profesji (I 3). Toksylus, widząc nadchodzącego pieczeniara, układa sprytny plan. Udaje, że właśnie na jego cześć kazał przygotować ucztę i prosi go nie o pożyczkę, ale o pomoc w oszukaniu stręczyciela. Toksylus chce sprzedać stręczycielowi córkę pasożyta jako nową heterę, by potem można ją było odebrać na prawie wolno urodzonej obywatelki. Aby uspić czuj-



Ilustracja II. 7. Komedie Plauta *Mostellaria* (Strachy), akt V, scena 2 – Tranio na stopniach ołtarza. Relief terakotowy, rekonstrukcja (za: Kappelmacher).

<sup>64</sup> Zob. Merrill (1978: 1–110).

ność stręczyciela, postanawiają przebrać dziewczynę za cudzoziemkę. Obietnica sutego obiadu przekonuje pasożyta do udziału w planie Toksyłusa (I 4).

Akt II jest popisem niewolniczego przekomarzania się i obrzucania wyzwiskami. Oto z domu Lemniselenis zostaje wysłana niewolnica z listem do Toksyłusa (II 1), który w tej samej chwili wyprawia chłopca z pismem do ukochanej (II 2). Oboje spotykają się i wzajemnie sobie dogryzają. Scena ta obfituje w szereg żartów słownych i kalamburów, których jedynym celem jest rozbawienie publiczności. Tymczasem z pomocą przychodzi Sagarystion: przynosi potrzebne pieniądze, które wprawdzie otrzymał od swego pana na zakup wołów, ale posłużą one na wydostanie dziewczyny z rąk stręczyciela (II 3). Sagarystion spotyka wracającego chłopca i niewolnicę hetery, a sceny te są jedynie okazją do burleskowych gagów i niewybrednych żartów.

Akt III otwiera pasożyt prowadzący swoją córkę przebraną za cudzoziemkę. Tłumaczy jej raz jeszcze, co ma robić i mówić. Aby jednak nie przeszkadzać w dobijaniu targu, oboje usuwają się do domu, w którym mieszka Toksyłus. Tymczasem nadchodzi stręczyciel. Toksyłus wita go stekiem obelżywych wyzwisk (III 3), ale wręcza mu pieniądze w zamian za wyzwolenie ukochanej hetery.

Akt IV jest realizacją sprytnie obmyślonego planu, jak oszukać stręczyciela. Toksyłus podziwia kostium Sagarystiona, przebranego za cudzoziemca z Persji, ale prosi go, by z podobnie na wzór wschodni przyrodzianą córką pasożyta raz jeszcze schowali się w domu (IV 2). Kiedy przychodzi stręczyciel, Toksyłus dziękuje za wyzwolenie hetery i aby okazać wdzięczność, daje mu do przeczytania sfalszowany list, jaki rzekomo napisał jego pan. List zawiera polecenie dla Toksyłusa, aby sprzedał przybyłą wraz z posłańcem dziewczynę, która została porwana z głębi Arabii. Jednak prawdziwym zadaniem tego pisma jest zachęcić stręczyciela do kupna perskiej branki i rozproszyć jego podejrzenia (IV 3). Kiedy na scenę wkracza przebrany Sagarystion wraz z córką pasożyta, stręczyciel zachwyca się jej urodą i postanawia ją kupić. Na wszelki wypadek jednak wypytuje dziewczynę o pochodzenie, by mieć pewność, że nikt się o nią nie upomni (IV 4). Scena, w której Sagarystion wymienia swoje długie perskie nazwisko wraz z przydomkami, jest niezwykle zabawna i w pełni ujawnia talent Plauta do tworzenia neologizmów i antroponimów mówiących (IV 6). Stręczyciel wypłaca należną sumę, dodajmy – równowartość pieniędzy przeznaczonych na zakup wołów, a gdy Sagarystion oddala się już z sakwą na bezpieczną odległość, na scenę wkracza pasożyt, domagając się zwrotu córki (IV 9).

Akt V rozpoczyna radosny hymn tryumfu Toksyłusa, który wyprawia ucztę dla wszystkich swoich przyjaciół. Kiedy na scenę wchodzi zrozpaczony i oszukany stręczyciel, Toksyłus i jego zaprasza do wspólnego stołu (V 2), ale pozostali biesiadnicy okładają go pięściami i wśród zlorzezeń wyrzucają.

Najbardziej atrakcyjnymi elementami w tej sztuce jest motyw sfalszowanego listu, a przede wszystkim scena przebrania. Ta niewątpliwie burleskowa komedia, choć pod względem intrygi nie najlepsza ze sztuk Plauta, bawi przede wszystkim humorem słownym i kalamburami, które u tego komediopisarza są zawsze wysokiej próby. Wspaniale wyeksponowana postać pasożyta stanowi dodatkowy atut tej komedii.<sup>65</sup>

### **Poenulus (Punijczyk)**

Treścią komedii są dwie zręcznie przeprowadzone intrygi, wykorzystujące motyw przebrania. Ich celem jest uwikłanie stręczyciela w sprawę sądową, aby go pognębić, a następnie uwolnić z jego rąk dwie dziewczyny.

Obszerny PROLOG dokładnie zaznaja nam widzów z wydarzeniami, które rozegrały się do momentu rozpoczęcia akcji. Bohaterowie pochodzą z Kartaginy: młodzieniec Agorastokles został porwany w dzieciństwie, podobnie jak jego dwie krewniczki pod imionami Adelfazjum i Anterastilis przygotowujące się właśnie do zawodu hetery. Wszyscy mieszkają w Kalydonie i nie wiedzą nic o swoim pochodzeniu oraz o łączącym ich pokrewieństwie. Agorastokles kocha się w Adelfazjum, ale stręczyciel stoi mu na przeszkodzie.

Akt I rozpoczyna zabawny, pełen kalamburów i żartów słownych dialog Agorastoklesa z niewolnikiem Milfionem. Ponieważ młodzieniec okazuje się typowym niezaradnym amantem, cały ciężar intrygi spada na niewolnika. Postanawia on pomóc swemu panu w wydostaniu ukochanej hetery z rąk stręczyciela. W tym celu prosi, by przebrać innego, nieznanego nikomu niewolnika za

<sup>65</sup> Zob. Slater (1987: 37–54).

cudzoziemskiego żołnierza, który z workiem pieniędzy miałby szukać rozrywki u stręczyciela. W ten sposób łatwo można później oskarżyć stręczyciela o przetrzymywanie sługi i pieniędzy Agorastoklesa, zwłaszcza iż rajfur na pewno będzie się upierać, że nie widział żadnego niewolnika (I 1). Intryga jednak schodzi chwilowo na plan dalszy, bowiem na scenie pojawiają się Adelfazjum i Anterastilis, dając prawdziwy popis kobiecej próżności, co jest tym zabawniejsze, że Agorastokles i jego niewolnik podsłuchują rozmowę i komentują ją na stronie (I 2). Kiedy dziewczyny udają się do świątyni Wenerzy z ofiarą, mężczyźni powracają do planowanego podstępu (I 3). Scena ta służy wyłącznie egzemplifikacji beznadziejnie zakochanego młodzieńca.

Akt II, niezwykle krótki, wprowadza na scenę stręczyciela, który wracając ze świątyni Wenerzy, złorzeczy na niepomyślne wróżby. Dowodzi przy tym swej chciwości i cynizmu. Za nim podąża jakiś żołnierz, który na wzór Plautyńskich wojaków przechwala się swoimi czynami wojennymi, wymyślając najbardziej absurdalne historie.

Akt III jest poświęcony wprowadzeniu w życie intrygi. Agorastokles, zebrawszy wtajemniczonych świadków, prowadzi ich do stręczyciela (III 1). Po drodze dołącza do nich przebrany za żołnierza niewolnik (III 2). Cała ta scena dostarcza okazji do powtórzenia planowanej intrygi raz jeszcze, zapewne po to, by spóźniony lub rozkojarzony widz mógł łatwiej śledzić fabułę. Kiedy stręczyciel przyjął już przebranego żołnierza i wziął od niego pieniądze (III 3), na scenę wkracza Agorastokles i powołując się na świadków, żąda zwrotu niewolnika oraz gotówki (III 5). Początkowo stręczyciel zaprzecza, ale gdy odkrywa, w jaką wpadł pułapkę, pozostaje mu tylko ucieczka. Kara go jednak nie minie, bo Agorastokles umawia się ze świadkami na następnny dzień w sądzie (III 6).

Akt IV rozpoczyna następną, nową intrygę. Wprawdzie Agorastokles pognębił stręczyciela, ale w ten sposób nie uwolnił jeszcze z jego rąk ukochanej dziewczyny. Z pomocą przychodzi przypadek. Zaufany niewolnik Agorastoklesa, Milfio, dowiedział się od sługi stręczyciela, że obie dziewczyny zostały w dzieciństwie skradzione z jakiejś wolnej rodziny w Kartaginie. Postanawia zatem wiadomość tę wykorzystać, by przywrócić heterom wolność.

Akt V jest nietypowy. Nie tylko z powodu swej długości (1/3 całej sztuki), ale także dlatego, że wypełnia go jednolita, przeprowadzona od początku do końca intryga. Ta część komedii mogłaby nawet stanowić zamkniętą jednoaktówkę. Rozpoczyna ją wejście nowej postaci, Hannona, który poszukuje bratanka, Agorastoklesa, a także swoich wykradzonych w dzieciństwie córek, i w tym celu przybył aż z Kartaginy – jest więc Punijczykiem (stąd tytuł komedii). Scena ta jest dość niezwykła, bowiem Hannon rozpoczyna swój monolog w języku punickim, a dopiero jego drugą część, zresztą identyczną w treści, wygłasza po łacinie. Postać to niezwykle interesująca przede wszystkim ze względu na egzotykę: z opisu niewolnika wiemy, że inaczej się ubiera, a jego służba nosi w uszach kolczyki. Tymczasem z domu wychodzi Agorastokles namawiany przez niewolnika Milfiona, by wystąpił w obronie dziewcząt wolno urodzonych w Kartaginie (V 2). Hannon podsłuchuje rozmowę i zaczyna się domyślać, że chodzi tu o jego wykradzione córki, postanawia zatem włączyć się do dyskusji. Scena ta, jedna z najzabawniejszych w utworach Plauta, oparta jest na nieporozumieniach wynikających z posługiwania się dwoma różnymi, ale podobnie brzmiącymi językami. Milfio, by podkreślić swoje znaczenie, próbuje odgrywać rolę tłumacza z punickiego na łacinę, ale ponieważ nie ma pojęcia o języku Hannona, przekazuje Agorastoklesowi same absurdalne informacje. W konsekwencji obaj uważają Hannona za kupca, ale tylko do momentu, gdy zaczyna mówić po łacinie. Wówczas następuje rozpoznanie dzięki glinianemu krążkowi z charakterystycznym symbolem i Hannon odnajduje swego bratanka. Milfio przy okazji chce wykorzystać Punijczyka, prosi go więc, by udając ojca skradzionych w dzieciństwie córek, pomógł wydostać dziewczyny z rąk stręczyciela. Nie wie jednak, że uknuta intryga jest rzeczywistością. Hannon najpierw rozpoznaje dawną piastunkę swoich dzieci (V 3), a następnie same dziewczyny (V 4). Wszystko wskazuje na to, że stręczyciel będzie miał duże kłopoty. Jakby tego jeszcze było mało, z domu uciech wybiega żołnierz, ogromnie rozgniewany, że zapłacił za rozrywkę w towarzystwie heter, a do tej pory siedzi sam i cierpi z głodu. Odgraża się, że nie tylko zemści się na stręczycielu, ale także na jednej z dziewczyn (V 5). Kiedy jednak dowiaduje się, że obie są wolno urodzone, swój gniew zwraca przeciw stręczycielowi, który właśnie nadchodzi (V 6). Tak więc rajfur odpowie przed sądem za kradzież cudzego niewolnika, pieniędzy, handel wolno urodzonymi dziewczętami oraz niedotrzymanie umowy z żołnierzem. Został wystarczająco pognębiony. Agorastokles zaś otrzymał przyrzeczenie od Hannona, że będzie mógł poślubić jego córkę.

Sztuka ma dwa zakończenia: w pierwszym stręczyciel próbuje się wykręcić od zwrotu pieniędzy Agorastoklesowi, co sprawia, że grozi mu rozprawa sądowa; drugie zakończenie, znacznie ob-

szerniejsze, przynosi polubowne rozwiązanie sporu, stręczyciel bowiem zgadza się niezwłocznie oddać pieniądze, a jego przeciwnicy odstępują od wymierzenia kary. Cała punicka rodzina sprzedaje kalydoński majątek Agorastoklesa i wszyscy wracają do Kartaginy.

W komedii tej wyraźnie zaznaczają się dwie, niezależnie od siebie poprowadzone intrygi, co może stanowić dowód kontaminacji. Na szczególną uwagę zasługują partie dwujęzyczne, a także postaci stręczyciela, prawdziwego i przebranego żołnierza oraz fałszywi świadkowie. Nagromadzenie scen i postaci o dużej *vis comica* jest niewątpliwą zaletą tej sztuki.

### **Pseudolus**

Sztuka ta znana jest dzięki opinii Cyserona, który sławił talent Roscjusza występującego w roli stręczyciela Baliona. Trzeba przyznać, że komedia przynosi wspaniały wizerunek tej postaci, dopracowany w najdrobniejszych szczegółach, chociaż nie jest ona głównym bohaterem. Treścią są zabiegi mające na celu wydostanie dziewczyny z rąk stręczyciela, a także zdobycie pieniędzy potrzebnych na zabawę. Wszystkie te „obowiązki” spoczywają na tytułowym niewolniku Pseudolusie.

AKT I rozpoczyna się sceną o charakterze ekspozycyjnym, w której został zaprezentowany w pełnej krasie typ zakochanego młodzieńca. Zakochany, a przez to nieszczęśliwy Kalidorus żali się niewolnikowi, Pseudolusowi, że nie ma pieniędzy na wykupienie hetery z rąk stręczyciela. Pokazuje mu nawet rozpaczliwy list od ukochanej, ale niewolnik tylko sobie pokpiwa z miłosnej niedoli młodzieńca (I 1). A sytuacja młodych kochanków jest niewesoła, zwłaszcza że dziewczyna została już sprzedana pewnemu żołnierzowi, który wpłacił znaczną część umówionej kwoty, a nazajutrz ma przysłać posłańca z resztą sumy i listem uwierzytelniającym. Pseudolus, chcąc pocieszyć Kalidora, przyrzeka zdobyć pieniądze, choć sam jeszcze nie wie, w jaki sposób. Następną sceną (I 2) eksponuje czarny charakter tej komedii – stręczyciela, jawiącego się jako chciwiec i odrażająca figura, dla której liczy się wyłącznie zysk. Początkowo Pseudolus i Kalidorus przyglądają mu się z ukrycia, później jednak wdają się z nim w rozmowę. Młodzieniec próbuje negocjować w sprawie swojej hetery, ale stręczyciel jest nieugięty i tylko bawi się rozpaczą Kalidora. Dialog ten nazywa się zwykle koncertem obelg, ponieważ młodzieniec i niewolnik nie szczedzą stręczycielowi inwektyw. Żadne prośby ani groźby nie zdołały jednak zmiękczyć serca rajfura, Pseudolus postanawia zatem za wszelką cenę zdobyć pieniądze (I 4). Tymczasem z domu wychodzi ojciec Kalidora, Simo, wraz z przyjacielem, któremu żali się na syna trwoniącego cały majątek. Kiedy spostrzegają podsłuchującego Pseudolusa, postanawiają wybadać, ile jest prawdy w plotkach o tym, że Kalidorus szuka środków na wykupienie dziewczyny. Niewolnik wzięty w krzyżowy ogień pytań nie tylko niczemu nie przeczy, ale wręcz oświadcza, że podstępem wydrze stręczycielowi ukochaną Kalidora, a ojciec z własnej woli da mu na to pieniądze. Ojciec niedowierza przechwałkom i zakłada się z Pseudolusem, że niewolnikowi nie uda się tego dokonać (I 5).

AKT II rozpoczyna Pseudolus, raz jeszcze zapewniając widzów, że wydrze stręczycielowi dziewczynę (II 1). Z pomocą przychodzi przypadek, na scenie bowiem pojawia się Harpaks – sługa żołnierza wysłany z resztą sumy i listem uwierzytelniającym (II 2). Pseudolus podaje się za zarządcę stręczyciela, ale niestety budzi uzasadnione podejrzenia Harpaksa. Ten zostawia mu jedynie list i oświadcza, że pieniądze odda stręczycielowi do rąk własnych po jego powrocie do domu. Pseudolus to jednak nie martwi. Brakującą sumę pożyczka, a jakiegoś nikomu nieznanego niewolnika przebiera za wysłannika żołnierza, by w ten sposób odebrać stręczycielowi dziewczynę (II 4).

AKT III stanowi zabawne interludium poprzedzające realizację intrygi. Oto stręczyciel Balion wraca z forum, prowadząc kucharza, który ma przygotować ucztę. Rozmowa, jaka się między nimi wywiązuje, dobitnie charakteryzuje mistrza sztuki kulinarnej jako sprytnego złodzieja i oszusta. Nie ma więc chyba zabawniejszej sytuacji niż ta, kiedy o stręczycielu i kucharzu można powiedzieć, że „trafił swój na swego” (III 2).

AKT IV przynosi wreszcie realizację podstępu uknutego przez Pseudolusa. Przebrawszy owego nikomu nieznanego niewolnika za Harpaksa, wyposaża go w list oraz pieniądze i wysyła do Baliona (IV 2). Scena ta jest tym zabawniejsza, że niewolnik po nałożeniu żołnierskiego stroju nabiera także żołnierskich cech – pokrzykuje i pomiata Pseudolusem. Z podobną bezczelnością traktuje też stręczyciela, dając prawdziwy popis sprytu i przebiegłości, zwłaszcza w scenie czytania listu (IV 3). Podstęp oczywiście się udaje i hetera opuszcza dom Baliona (IV 4, 5). Tymczasem ojciec Kalidora, Simon, bojąc się, że Pseudolus zdoła dokonać zapowiedzianego oszustwa, a tym samym wygrać zakład, udaje się do Baliona, by go ostrzec. Stręczyciel nie tylko uspokaja swego gościa, że dziewczyn-

nę już zabrał wysłannik żołnierza, ale nawet zakłada się z Simonem, że Pseudolus nie zdoła go podejść (IV 6). Jak na życzenie pojawia się sam Harpaks. Obaj uważają go oczywiście za przebierańca przysłanego przez Pseudolusa i żartują sobie z niego. Kiedy jednak Harpaks opisuje człowieka, któremu oddał list, Simon rozumie, że Pseudolusowi udał się podstęp i domaga się od stręczyciela pieniędzy za wygrany zakład (IV 7).

AKT V rozpoczyna zabawny monolog Pseudolusa. Niewolnik upił się na uczcie wydanej przez Kalidora, a teraz udaje się do jego ojca, Simona, by odebrać wygrany zakład – oszukał przecież stręczyciela i wy dostał z jego rąk heterę. Scena jest tym zabawniejsza, że Pseudolus przemawia do swoich nóg, które odmawiają mu posłuszeństwa (V 1). Simon wypłaca Pseudolusowi wygrane pieniądze bez zbytej rozpacz, tę samą bowiem sumę wygrał od Baliona, nie poniósł więc straty, a zadowolony niewolnik zaprasza go jeszcze na ucztę.

Sztuka ta jest prawdziwą skarbnicą teatralnych chwytów i gagów. Dwukrotnie pojawia się motyw czytania listu. Mamy też motyw podwójnego zakładu – Pseudolusa z Simonem i Simona z Balionem, zabawny koncert obelg, a także teatr w teatrze połączony z przebraniem i *qui pro quo*. Postać stręczyciela, mimo że drugoplanowa, znalazła w tej komedii swój najpełniejszy wyraz. Dodatkowo wprowadzenie kucharza czy sługi żołnierza, który zachowuje się na wzór swego pana, potęguje komizm tej sztuki, uchodzącej słusznie za jedną z najlepszych.<sup>66</sup>

### **Rudens (Lina)**

Jest to dość nietypowa komedia, która podobnie jak *Amphitruo* może być uważana za gatunek z pogranicza komedii i tragedii. Wprawdzie nie występują tu bogowie (z wyjątkiem gwiazdy w prologu), ale wiele elementów ma proveniencję tragiczną. Nie bez powodu upatruje się w tej sztuce parodię Eurypidesa. Na szczególną uwagę zasługuje także miejsce akcji – już nie ulica z dwoma domami, ale wybrzeże morskie z chatą Demonesesa i świątynią Wenery.

Treścią komedii są perypetie wykradzionych w dzieciństwie i wychowanych przez stręczyciela dwóch dziewcząt, z których jedna dzięki wyłowionej za pomocą liny (stąd tytuł) skrzynce zostaje rozpoznana jako córka Demonesesa.

Gwiazda Arkturus, wygłaszająca PROLOG, wprowadza publiczność w fabułę. Jednym z bohaterów jest Demones; po zaginięciu córki zamieszkał na pustkowiu nad brzegiem morza. Tymczasem dziewczyna jeszcze jako dziecko została sprzedana stręczycielowi, który ją wychował i teraz już dorosłą zgodził się odstąpić jako heterę pewnemu młodzieńcowi z Aten. Wziął nawet zaliczkę, ale nie czuł się zbyt zobowiązany, gdy więc przyjaciel zaczął go namawiać, by dla większych zysków wybrał się ze swymi heterami na Sycylię, bez chwili wahania wsiadł na statek. Stręczyciel złamał w ten sposób słowo dane młodzieńcowi, aby jednak oddalić podejrzenia, zaprosił go do złożenia wspólnej ofiary w świątyni Wenery, wiedząc, że w tym czasie będzie już na pełnym morzu. Jednak Arkturus oburzony takim postępowaniem rozpętał burzę: statek się rozbił, a cudem ocaleni stręczyciel i dziewczęta wylądowali na skale. W tym momencie rozpoczyna się akcja sztuki.

AKT I otwiera młodzieniec. Przyszedł na umówioną ofiarę do świątyni, ale nie zastał stręczyciela (I 1). Spotyka natomiast Demonesesa i jego niewolnika, którzy opowiadają mu o burzy i wskazują rozbitków (I 2). W jednym z nich młodzieniec rozpoznaje stręczyciela, idzie więc do niego, by zemścić się za próbę oszustwa. Tymczasem na horyzoncie pojawia się łódka z dwiema dziewczętami z trudem usiłującymi utrzymać się na rozszalałym morzu. Demones i jego niewolnik początkowo śledzą te zmagania z żywiołem, ale później odchodzą do swoich zajęć. Na opustoszałym brzegu morza wychodzą przemoczone do suchej nitki dwie dziewczyny, Palestra i Ampeliska, żaląc się na swój los i wzywając pomocy (I 3, 4). Ich błagania usłyszała kapłanka ze świątyni Wenery, zaprasza więc przemarznięte i przerażone dziewczyny pod dach bogini (I 5).

AKT II otwiera scena zbiorowa w wykonaniu rybaków, którzy wracając z połowów, skarżą się na marny los klientów natury (II 1). Występ ten żywo przypomina chóry w greckiej tragedii. Tymczasem niewolnik młodzieńca przychodzi na brzeg morski (II 2), gdzie spotyka Ampeliskę. Ta raz jeszcze relacjonuje skutki burzy i dzieli się swoją troską o Palestre, dziewczyna bowiem straszliwie rozpaczła po stracie skrzynki z drobiazgami, które stanowiły jedyną pamiątkę po rodzicach i nadzieję na ich odnalezienie (II 3). Rozmowa Ampeliski z niewolnikiem stwarza okazję do żartów ze stręczyciela. Oboje przypuszczają, że zginął on podczas sztormu. Równie zabawna jest następna scena,

<sup>66</sup> Zob. Slater (1987: 118nn.), Willcock (1987: 10–17).

kiedy Ampeliska udaje się do domu Demonesa i prosi jego niewolnika o miskę wody, a ten chce w zamian „dowodu wdzięczności” (II 4). Jednak wesoly ton zostaje zmaćony: dziewczyna dostrzeżga wśród rozbitków stręczyciela i na jego widok ucieka do świątyni. Kłopot w tym, że zostawiła miśę w domu Demonesa; niewolnik postanawia odnieść ją z powrotem (II 5). Świątynia staje się zatem miejscem, do którego powoli zdążają wszystkie postaci sztuki: są tam już uratowane dziewczyny, niewolnik młodzieńca, niewolnik Demonesa, a teraz udaje się tam także stręczyciel, rozpaczający, że stracił nie tylko dziewczyny, ale także złoto i srebro ukryte w koszu (II 6).

AKT III powraca znów do wątku Demonesa. Starzec opowiada widzom swój proroczy sen o małpic wykradającej z gniazda jaskółki i próbuje zrozumieć jego znaczenie (III 1). Zapewne publiczność niecierpliwie czekała na rezultat spotkania stręczyciela z dziewczynami w świątyni Wenery, więc już po chwili na scenie zjawia się przerażony niewolnik młodzieńca i prosi Demonesa o pomoc, ponieważ stręczyciel próbuje siłą oderwać dziewczyny od posągu bogini (III 2). Interwencja sąsiada okazuje się dla rozwoju fabuły niezwykle zbawienna, nie tylko bowiem udało mu się uwolnić Ampeliskę i Palestrę (III 3), ale czyniąc wyrzuty stręczycielowi, odkrywa przypadkiem, że obie – podobnie jak on sam – są Atenkami (III 4). To przypomina mu o dawno zaginionej córce, broni zatem dziewcząt zaciekle (III 5). Tymczasem nadchodzi sprowadzony przez niewolnika młodzieńiec i zmusza stręczyciela, by stanął przed sądem za złamanie umowy i przywłaszczenie sobie wplaconej zaliczki (III 6).

AKT IV powraca znów do wątku Demonesa i jego domowników. Teraz zaliczają się do nich także Ampeliska i Palestra, ponieważ obie znalazły schronienie pod jego dachem (IV 1). Demones nie martwi się już o dziewczyny, ale o jednego ze swych niewolników, który wybrał się na połów. Troška okazała się zbyt cenna, bo choć sługa nie złapał ryb, to w jego ręce wpadł prawdziwy skarb – koszyk z srebrem, złotem i zgubioną skrzynką Palestry (IV 2). Taka zdobycz gwarantuje nie tylko odzyskanie wolności, ale także niezależność finansową. Problem w tym, że jeszcze inny niewolnik rości sobie prawo do połowy skarbu (IV 3). Ponieważ nie mogą dojść do porozumienia, wybicrają na rozjemcę Demonesa (IV 4). Ten znajduje w skrzynce drobiazgi dobitnie świadczące, że Palestra jest jego zaginioną córką (IV 5, 6). Zatrzymuje kosz, ale ogarnięty szaloną radością przyrzeka wolność swemu słudze, a rękę dziewczyny – zakochanemu w niej młodzieńcowi (IV 7, 8).

AKT V wprowadza na scenę stręczyciela: w złym nastroju wraca z sądu po przegranej sprawie (V 1). Po drodze spotyka jednak niewolnika-rybaka, który obiecuje mu za odpowiednie wynagrodzenie wskazać, w czyich rękach znajduje się utracony podczas burzy skarb (V 2). Demones szczęśliwy z powodu odnalezienia córki, oddaje stręczycielowi zawartość kosza, wykupuje od niego Ampeliskę i wspaniałomyślnie zaprasza jeszcze na ucztę (V 3).

Jest to jedna z najdłuższych komedii Plauta (1423 wiersze), a przy tym charakteryzuje się niezwykle wolnym tempem akcji, prawie zupełnie pozbawionej intrygi. Ton poważny, miejscami niemal tragiczny, przelamują nieliczne sceny z udziałem niewolników, które wprowadzają nieco humoru. Błagalne modły dziewcząt po wydostaniu się na brzeg, chór rybaków, a także liczne aluzje do znanych w Rzymie utworów Eurypidesa każą widzieć w tej sztuce utwor z pogranicza komedii i tragedii. Proroczy sen jest motywem pojawiającym się w obu tych gatunkach, ale ingerencja sił przyrody w akcję jest proweniencji wyłącznie tragicznej. Komedie przypomina swym nastrojem utwory Terencjusza i wyraźnie różni się od typowych produkcji Plauta.<sup>67</sup>

### **Stichus (Stychus)**

Sztuka ta jest swego rodzaju obrazkiem obyczajowym, eksponującym postaci dwóch żon, które odmiennie, niż to zwykle bywa w palliacie, są nie tylko młode i ładne, ale także wierne i kochające. Czekają z utęsknieniem na mężów, chociaż już trzy lata minęły, odkąd wyruszyli w podróż handlową i słuch po nich zaginął.

AKT I ma charakter ekspozycyjny: prezentuje dwie siostry (Panegirys i Pamfilę) – żony dwóch braci (Pamfilippa i Epignoma), usychające z tęsknoty i zmartwienia z powodu nieobecności mężów (I 1). Obawiają się też trochę swojego ojca, Antyfona, który stara się je namówić do powtórnego małżeństwa. Dlatego nadskakują mu i schlebiają. Ich rozmowa przeradza się w swoisty katalog kobiecych przymiotów i przywar (I 3). Następnie posyłają pasożyta do portu, aby sprawdził, czy przypadkiem ich mężowie nie wrócili do Aten (I 4). Ta zabawna postać wiecznie głodnego i niena-

<sup>67</sup> Zob. Fay (1969: 1–45), Konstan (1983: 73–95), Sonnenschein (1891: 1–20).

syconego pieczeniara odznacza się ogromnym komizmem, a jego monolog należy do najzabawniejszych scen w tym utworze.<sup>68</sup>

AKT II otwiera tzw. biegnący niewolnik, który zmierza od strony portu do swojej pani z nowiną o powrocie męża. Ponieważ wiadomość jest niezwykle ważna, posłaniec śpieszy się i potrąca łokciem przechodniów (II 1). Uradowana nowiną żona każe natychmiast przygotować dom na przybycie męża (II 2). Tylko pasożyt się martwi, ponieważ statkiem przyłynęli także nowi pieczeniarze.

AKT III również staje się pretekstem do wesołej i pełnej żartów rozmowy. Najpierw na scenie pojawia się jeden z mężów, za którym podąża tytułowy niewolnik, Stychus (III 1), opowiadając, jak będzie świętował dzień powrotu do domu. Następnie nadchodzi pasożyt, bezskutecznie usiłujący wprosić się na ucztę (III 2).

AKT IV przynosi obrazek rodzinnego pojednania i szczęścia. Oto Antyfon godzi się ze swymi zięciami, przeciwko którym jeszcze tak niedawno buntował córki (IV 1). Nie bez znaczenia zapewne jest fakt, że jeden z nich przywiózł dwie piękne i młode muzykantki, o które za pomocą aluzyjnej bajeczki Antyfon się przymawia. Tymczasem na scenie znów pojawia się pasożyt. Obaj mężowie kpią i żartują z niego do woli, ale w końcu oferują mu najgorsze miejsce przy stole, co i tak go satysfakcjonuje (IV 2).

AKT V w całości poświęcony jest przygotowaniu i samej uczcie, jaką za zgodą swoich panów (również uczujących) wyprawili niewolnicy. Podczas wesołej biesiady wino leje się strumieniami. Nawet aulecista jest zachęcany do kosztowania trunków, choć przecież nie może pić i grać równocześnie. Ozdobą uczy jest taniec w wykonaniu jednej z niewolnic zachęcający pozostałych gości do płaśów.

Ta krótka komedia (775 wersów), pozbawiona zupełnie intrygi, jest raczej obrazkiem obyczajowym z życia Ateńczyków i ich niewolników. Nie ma w niej typowego dla Plauta komizmu sytuacyjnego czy słownego, a jedyne zabawne sceny wykorzystują postać pasożyta. To jedna z najsłabszych sztuk rzymskiego komediopisarza.

#### ***Trinummus* (Dzień trzech groszy)**

Ta wesoła farsa przedstawia perypetie pewnej rodziny, której utrapieniem był rozrzutny młodzieniec. Treścią sztuki są zatem sposoby, jakimi starano się zabezpieczyć przed skutkami jego hulaszczego życia.

AKT I stanowi rodzaj ekspozycji: dwaj obywatele ateńscy, rozmawiając na temat rodziny swego przyjaciela, Charmidesa, podają informacje niezbędne, by zrozumieć dalszą fabułę (I 1, 2). Jeden z nich, Kallikles, broni się przed zarzutem czerpania korzyści z cudzego nieszczęścia i wyjaśnia, dlaczego kupił za bezcen dom przyjaciela. Okazuje się, że Charmides, wyjeżdżając w podróż handlową, poprosił Kalliklesa, by opiekował się jego córką i synem hulaką, Lesbonikiem, a przede wszystkim powierzył mu sekret, że w domu znajduje się ukryty skarb, o którym nie może się dowiedzieć rozrzutny potomek. Ponieważ młodzieniec pod nieobecność ojca przehulał cały majątek i chciał także spieniężyć dom, Kallikles postanowił go odkupić, aby skarb nie dostał się w cudze ręce. Przygarnął także pod swój dach dziewczynę, a młodzieniec zamieszkał w małej chatce nieopodal.

AKT II otwiera zabawny monolog młodego Lizytelesa, syna drugiego obywatela. Młodzieniec zastanawia się, co go bardziej pociąga w życiu: bogactwo czy miłość. Z całą powagą dowodzi, że te dwie możliwości wzajemnie się eliminują, a ponieważ nie chce się poddać władzy Amora, postanawia jako antidotum zaaplikować sobie... małżeństwo. Z dalszej rozmowy syna z ojcem publiczność dowiaduje się, że Lizyteles pragnie pomóc swemu przyjacielowi, Lesbonikowi, i aby ulżyć mu w biedzie, zamierza wziąć jego siostrę bez posagu za żonę. Ojciec nie jest zachwycony pomysłem, ale zgadza się i nawet przyrzeka pośrednictwo w tej sprawie (II 2). Kiedy więc na scenie pojawia się Lesbonikus, ojciec Lizytelesa zwraca się do niego z prośbą o rękę jego siostry, ale młodzieniec w myśl źle pojętego honoru poczytuje to za drwinę i odmawia. Dopiero liczne prośby i argumenty wpływają na zmianę jego decyzji (II 3). Scena ta, niezwykle długa i prowadzona w poważnym tonie,

<sup>68</sup> Uważa się, że monolog pasożyta jest parodią wywodu Diotimy na temat Erosa z *Ucchy Platona* (*Symp.* 175D, 197C-D, 203B-E, 206C-E, 209A). Podobieństwa sprowadzają się do genealogii, pomysłu „męskiej ciąży” i idei wypełniania wewnętrznej pustki. Należy jednak podkreślić, że parodia ta musiała znaleźć się już w greckiej komedii stanowiącej źródło inspiracji Plauta. Jest mało prawdopodobne, by komediopisarz znał dialogi Platona, które w Rzymie zyskały popularność dopiero w czasach Cyncerona. Zob. Leitao (1997: 274-279).

mogłaby znużyć widzów, gdyby nie postać pasożyta, który wszystkie uwagi Lesbonika i ojca Lizytelesa odnosi do jedzenia i opatruje komicznym komentarzem.

AKT III przynosi rozwiązanie intrygi. Pasożyt powiadamia Kalliklesa, u którego mieszka córka Charmidesa, że Lizyteles pragnie ją poślubić bez posagu (III 1). Tymczasem od strony forum, sprzecząc się gorąco, nadchodzą Lesbonikus z Lizytelesem. Lesbonikus powodowany dumą postanowił bowiem dać jako posag dla swej siostry ostatni kawałek ziemi, który mu jeszcze pozostał, Lizyteles natomiast nie chce go przyjąć, by nie pozbawiać przyjaciela środków do życia (III 2). Każdy z nich uważa, że rozwiązanie proponowane przez drugiego jest niegodne – Lesbonikus mógłby się okazać wyrodnym bratem zostawiającym siostrę w biedzie, a Lizyteles chciwcem odbierającym przyjacielowi resztę majątku. Rozchodzą się więc w gniewie, a każdy obstaje przy swoim. Tymczasem rozwiązanie problemu nadchodzi z zupełnie innej strony. Oto Kallikles postanowił przekazać skarb ukryty w domu Charmidesa jako posag dla dziewczyny (III 3). Aby jednak nie wzbudzić podejrzeń, że wcześniej dysponował pieniędzmi i część z nich zatrzymał dla siebie, zamierza podstawić jakiegoś przebierańca, który ze sfalszowanymi listami i stosowną sumą przybędzie rzekomo od samego Charmidesa. Jeden z listów, skierowany do Lesbonika, ma zawierać informację, że posag zostaje wysłany do Kalliklesa.

AKT IV nadaje sztuce znacznie żywsze tempo. Oto wynajęty przez Kalliklesa za trzy grosze (stąd tytuł komedii) sykofanta (donosiciel) kieruje się z fałszywym listem do Lesbonika, ale przed drzwiami spotyka samego Charmidesa właśnie powracającego do domu (IV 1). Stary wypytuje posłańca i dziwi się ogromnie na wieść, że ponoć osobiście wysłał list do syna przez swego rzekomo najlepszego przyjaciela-sykofantę, którego widzi przecież pierwszy raz w życiu (IV 2). Charmides postanawia zatem nie ujawniać, kim jest, w nadziei, że odgadnie, o co w tym wszystkim chodzi. Taka sytuacja daje znakomite pole do tworzenia komicznych paradoksów, np. Charmides ze zdziwieniem dowiaduje się, że jest wyższy niż w rzeczywistości. Równie zabawna jest następna scena: oto „biegnący niewolnik” karci sam siebie za to, że przy uczcie skradziono mu pierścień, co staje się pretekstem do narzekań na złe obyczaje (IV 3). Od niego Charmides dowiaduje się o sprzedaży domu. Na szczęście zwabiony rozmową zjawia się Kallikles i wtajemnicza swego przyjaciela we wszystko, co zaszło podczas jego nieobecności (IV 4).

AKT V przynosi rozwiązanie intrygi. Lizyteles bierze żonę z posagiem, a Charmides na prośbę Lizytelesa przebacza Lesbonikowi, ale za karę każe mu się ożenić z córką Kalliklesa (V 1, 2).

Komizm tej sztuki polega przede wszystkim na zręcznym zestawieniu motywów sfalszowanego listu, przebrania i zabawnego *qui pro quo*. Toteż ta część utworu stanowiła inspirację dla późniejszych komediopisarzy.<sup>69</sup>

### **Truculentus (Gbur)**

Sztukę tę zalicza się do komedii charakterów, ponieważ głównym jej tematem są życie i obyczaje heter, a szczególnie jednej z nich, Fronezjum. Na uwagę zasługuje także wizerunek tzw. niewolnika wiejskiego – tytułowego Gbura. Treścią komedii nie jest, jak w większości sztuk Plauta, podstęp czy intryga, ale perypetie miłosne pewnego młodzieńca, zwanego Diniarchem.

AKT I otwiera monolog powracającego do Aten Diniarcha. Młody człowiek obszernie przedstawia zwyczaj heter, a przede wszystkim ich cynizm i zachłanność. Według jego słów dążą one jedynie do tego, by pozbawić amanta majątku. Scena ta została zabawnie skonstrastowana z następną, w której niewolnica hetery, Astafium, narzeka, że odwiedzający jej panią klienci zachowują się jak złodzieje: wyludzają całusy i objadają się do syta (I 2). Diniarchus żali się, że gdy stracił już na Fronezjum cały majątek, stracił także jej względy. Nie znajduje jednak zrozumienia u Astafium, która cynicznie odpowiada, że takie właśnie są zwyczaje heter, ale gdy Diniarchus wyznaje, że dysponuje jeszcze domem i gruntami, natychmiast zostaje zaproszony do domu. Wprawdzie Fronezjum zastawiła już sieci na jakiegoś babilońskiego żołnierza i wypożyczyła nawet dziecko, by wmówić mu ojcostwo, ale jeśli Diniarchus ma jeszcze fundusze, będzie najmiłszym gościem.

AKT II przynosi wykład na temat filozofii heter w wydaniu Astafium (II 1). Z jej wywodu widz dowiaduje się, że hetera Fronezjum nie tylko zagięła parol na żołnierza, ale próbuje zwabić do siebie także pewnego pochodzącego ze wsi młodzieńca, który mieszka w sąsiedztwie. Problem w tym, że ów potencjalny kochanek przebywa pod nadzorem nieokrzesanego niewolnika, Trukulenta, czy-

<sup>69</sup> Zob. Segal (1987: 214nn.).

li Gbura – zabawnie myli on podobnie brzmiące słowa i daje popis braku ogłady (II 2). Im bardziej Gbur jest nieprzyjemny dla Astafium, tym bardziej ona postanawia go zmienić i oczywiście usposobić dla siebie życzliwiej, bo – jak twierdzi – nie ma takiego bydlęcia, którego nie można oswoić. Tymczasem z domu wychodzi Diniarchus, smutny, ponieważ nie zobaczył Fronezjum – hetera zażywała długiej kąpeli (II 3). Młodzieńca nie martwi jednak zamięłowanie hetery do czystości, ale to, że z całą pewnością kąpie się już nie dla niego (II 4). Zazdrość i ból Diniarcha wzmagają się jeszcze, gdy piękna hetera wychodzi wreszcie z domu i roztacza wokół swój czar (II 5). Okazuje mu jednak wiele względów, zaprasza do wspólnej biesiady i wtajemnicza w plan wyludzenia majątku od żołnierza dla ich rzekomo wspólnego syna. Obiecuje Diniarchowi, że później będzie miała czas tylko dla niego, ponieważ znajdzie jakiś pretekst, by zerwać z wojakiem. Młodzieniec wzruszony takim zaufaniem natychmiast przyrzeka jej prezenty, po które wyrusza do miasta. Tymczasem Fronezjum udaje, że jest w połogu, musi przecież przygotować się na zdobycie wojaka. Nietrudno go oszukać, został bowiem wyposażony we wszystkie cechy charakterystyczne dla tej postaci – jest zarozumiałym głupcem wierzącym w każde pochlebstwo (II 6). Hetera wita go oziębło i odgrywa rozczarowanie prezentami, a czyni tak jedynie dlatego, by zmusić żołnierza do większej hojności. Metoda odnosi skutek, tym bardziej że zazdrość żołnierza wzbudzają także dary od Diniarcha, które właśnie przywiózł jeden z niewolników, a już najbardziej gniewa go, że hetera nie kryje swych uczuć dla ofiarodawcy (II 7).

AKT III wprowadza trzeciego konkurenta do względów hetery. Na scenę wchodzi pochodzący ze wsi młodzieniec, Strabaks. Wprawdzie ojciec wyprawił go z miasta do domu, ale zazdrość wiedzie go z powrotem pod drzwi Fronezjum (III 1). W ślad za nim podąża jego niewolnik, Gbur, ale z zupełnie innym już nastawieniem wita służącą hetery; teraz i on chce zakosztować rozrywek w gronie pięknych kobiet (III 2).

AKT IV wraca do wątku młodzieńca Diniarcha, który cieszy się, że Fronezjum chętnie przyjęła jego dary (IV 1), ale z kolei popada w rozpacz z powodu jej nowego kochanka, Strabaksa (IV 2). Jego gniew jest tym większy, że nawet nie chcą go wpuścić do domu, gdzie odbywa się sfinansowana przez niego uczta. Tymczasem od strony miasta nadchodzi niedoszły teść Diniarcha z dwiema niewolnicami, którym robi awanturę o wydanie heterze Fronezjum nieślubnego dziecka swej córki (IV 3). Diniarchus, widząc nadchodzących, chowa się i podsłuchuje rozmowę z ukrycia, wie bowiem, że to on jest ojcem niemowlęcia. Kiedy jednak pada jego imię jako „winowajcy”, przyznaje się do ojcostwa i prosi przyszłego teścia o rękę córki. Następnie udaje się do Fronezjum, aby odebrać swego syna (IV 4). Hetera zgadza się oddać dziecko, prosi tylko o trzy dni zwłoki, by mogła wyciągnąć resztę pieniędzy od żołnierza.

AKT V doprowadza do konfrontacji dwóch amantów: wiejskiego młodzieńca z żołnierzem. Początkowo obaj gniewnie sobie wygrażają, potem próbują się przelicytować, obiecując Fronezjum coraz droższe prezenty. Hetera jednak godzi ich i przyrzeka, że każdy otrzyma od niej to, o co zabiega.

Komedia ta, prawie zupełnie pozbawiona intrygi, stanowi swego rodzaju obrazek obyczajowy, w którym pierwszoplanową rolę gra hetera i jej trzech amantów. Najbardziej komiczną postacią jest tytułowy Gbur, a sceny z jego udziałem stanowią prawdziwy popis humoru opartego na kalamburach i grach słownych.<sup>70</sup>

#### ***Vidularia* (Koszykowa komedia)**

Z komedii tej zachowało się jedynie kilka fragmentów, stanowiących łącznie niewiele ponad sto wersów, trudno zatem dokładnie zrekonstruować fabułę. Z urywków możemy się jedynie domyślać, że bohaterem jest młodzieniec, który uratował się wprawdzie z rozbitego okrętu, ale utracił cały majątek. Udaje się więc na służbę do posiadłości pewnego obywatela, Dinii. W tym samym czasie rybacy wylawiają kosz (stąd tytuł), w którym znajduje się należący do młodzieńca pierścień, ale ponieważ nie mogą dojść do porozumienia i nie wiedzą, jak podzielić zdobycz, szukają rozjemcy. Dzięki pierścieniowi dochodzi do rozpoznania i młodzieniec odnajduje ojca w swoim pracodawcy.

Treść tej komedii w dużym stopniu przypomina sztukę *Rudens* (Lina), w której pojawiają się te same motywy, trudno jednak orzec z tak nikłych fragmentów, jak naprawdę przedstawiała się fabuła.

<sup>70</sup> Zob. Konstan (1983: 142–163).

## Przegląd masek

Zasadniczo postacie-maski, jakie pojawiają się w komediach Plauta, mieszczą się w konwencji zakreślonej przez palliatę.

### Typy rodzinne:

- senex** (starzec) – pojawia się u Plauta we wszystkich trzech odmianach: jako ojciec, podstarzały kochanek oraz pomocny przyjaciel. Jako ojciec najczęściej obsadzany bywa w roli kozła ofiarnego. Oszukać go, podejść, wyłudzić pieniądze – oto cel sprytnego niewolnika i temat komedii. Nierzadko charakterystyczną cechą ojca jest skąpstwo, które zwłaszcza w połączeniu z podejrzliwością staje się dodatkową przeszkodą w akcji sztuki. Skąpi ojcowie występują w kilku komediach (*Aul.*, *Bacch.*, *Most.*, *Stich.*). Zdarza się, że ojciec przejawia spóźnione zapęły miłosne, wtedy zawsze jest rywalem swego syna (*Asin.*, *Cas.*, *Merc.*). Ten farsowy chwyt odznacza się niebywałą siłą komiczną, zwłaszcza gdy podstarzały kochanek próbuje zbagatelizować swój wiek, co zdarza się w takiej sytuacji nagminnie. Równie często jak w roli ojca starzec występuje na scenie jako pomocny przyjaciel. Jest to rola zwykle drugoplanowa i nie odznacza się żadnymi specyficznymi cechami.
- adulescens** (młodzieniec) – mimo że jest jedną z głównych postaci fabuły, na scenie często pojawia się w drugim planie, jako tło dla niewolnika, który działa w jego imieniu i za niego. Młodzieniec jest zawsze bohaterem pozytywnym i nawet jeśli prowadzi hulaszczy tryb życia, gorące uczucie, jakim darzy wybrankę serca, zjednuje mu sympatię widzów. Ma rolę prawie w każdej komedii (wyjątkami są jedynie *Amph.*, *Cas.*, *Pers.*, *Stich.*).
- matrona / mulier / uxor** (kobieta zamężna) – zwykle w komediach Plauta pojawia się jako stara, brzydka, zła i gadatliwa żona. Bywa postrachem wszystkich domowników, boją się jej nie tylko niewolnicy, ale także syn i mąż, co oprócz funkcji humorystycznych pozwala posłużyć się tą postacią, aby ukarać zakochanego starca (*Asin.*, *Cas.*, *Men.*, *Merc.*, a wspomina się o niej także w *Cist.*, *Trin.*). Relacja między matroną-żoną a jej mężem jest u Plauta przedstawiona niekiedy dość drastycznie: nierzadkie są prośby o śmierć dla niej lub radość ze zgonu, a do najgorszych przekleństw zalicza się życzenie komuś, by go żona przeżyła. Niekiedy występują także postaci określane jako *mulier* oraz *uxor*, które pełnią funkcję zbliżoną do *virgo* – są obiektem czulej miłości, a z przyczyn oczywistych nie mogą być uważane za dziewice.
- virgo / puella** (dziewczyna, panna) – występowała jedynie w treści komedii, ale widz zazwyczaj na scenie jej nie oglądał. Wiadomo, że istnieje, bo wokół niej kręci się intryga. Jest postacią, o której cechach nie rozprawia się w komediach. Możemy się jedynie domyślać, że jest uczciwa, kochająca i wierna. W sztukach Plauta pięciokrotnie wymieniona jest w spisie postaci (*Aul.*, *Curc.*, *Epid.*, *Pers.*, *Vid.*), ale często pozostaje do tego stopnia bierna, że nawet jedno słowo nie pada z jej ust. Niekiedy, tak jak w komedii *Persa* (*Pers.*), gdzie gra rolę przebranej branki perskiej, pozostaje osobą niemą, lub tak jak w sztuce *Aulularia* (*Skarb*), z wnętrza domu dobiega jedynie jej krzyk bólów porodowych. Znacznie większy udział w fabule i możliwości zagrania na scenie ma *puella*, która podobnie jak *virgo* jest obiektem czulej miłości. Taki przypadek występuje jednak tylko raz, w sztuce *Poenulus* (*Punijczyk*).
- servus** (niewolnik) – postać najliczniej reprezentowana nie tylko u Plauta, ale w całej palliacie. Często w jednej sztuce występuje nawet kilku niewolników. Podstawowy typ to sprytny, obrotny frant pomagający bezradnemu młodzieńcowi zdobyć dziewczynę lub pieniądze albo jedno i drugie (*Asin.*, *Bacch.*, *Mil.*, *Pseud.*). Nierzadko zdarza się, że sprytny niewolnik jest sługą młodzieńca-hulaki, któremu musi „organizować” nie tylko ucztę, ale także i pieniądze na nie, a potem chronić jeszcze przed gniewem ojca (*Epid.*, *Most.*). Niewolnik jest bezczelny, pewny siebie i swego sprytu, wręcz przechwala się nim. Musi być szelmą, by intryga się udała. Toposem wręcz stały się zapewnienia niewolnika, że wszystko można mu powierzyć, bo on to sprawnie załatwi. Do zwyczaju należy także, że niewolnik narzeka na swego pana, a zwłaszcza na jego popędliwość. Sługa nie ma ponadto złudzeń, w jaki sposób przyjdzie mu odpowiedzieć za wszystkie intrygi. Raczej rzadko u Plauta pojawia się niewolnik niezaradny lub głupi, jak w komediach *Miles gloriosus* (*Żołnierz samochwał*) czy w *Truculentus* (*Gbur*), gdzie występuje mało rozzębiony lub raczej nieokrzesany tytułowy gbur.

U Plauta wśród niewolników-mężczyzn pojawiają się jeszcze dwa typy sług:

**lorarius** (niewolnik-oprawca) – jest to rodzaj strażnika, pełniącego funkcję ochrony osobistej (w rodzaju dzisiejszego *body-guard*). Z przekazu Gelliusza (10,3,19) wiemy, że *lorarii* zwykle towarzyszyli urzędnikom. Na scenie u Plauta pojawia się najczęściej jako niewolnik i to, jak można wnioskować z komedii *Mercator* (Kupiec) czy *Pseudolus*, nie jako jakiś szczególnie przygotowany do takiej roli osiłek, ale zwykły niewolnik, którego używano także do innych posług. *Lorarius* często ukazywał się na scenie z niezbędnymi do swych zadań atrybutami; miał więc rzemienie, liny, pałki i wszelkiego rodzaju inne narzędzia do obrotu, a także wymierzania kary.

**puer** (chłopiec) – jest młodziutkim niewolnikiem raczej niskim i drobnej postury (*Pers.*, *Poen.*, *Pseud.*). Zwykle używano go do drobnych posług, takich jak przywołanie kogoś (*Mil.*) czy zanieśenie czegoś (*Pseud.*). W hierarchii niewolniczej służby znajduje się więc na samym dole, chociaż w komedii *Stichus* to właśnie chłopiec wydaje dyspozycje innym niewolnikom i zarządza obiadem na powrót swego pana.

**ancilla** (niewolnica) / **anus** / **nutrix** (piastunka) – to postać drugiego planu. *Ancilla* jest zwykle młodą dziewczyną (*Cist.*, *Mil.*), niekiedy na służbie u hetery (*Most.*). Z kolei *anus* czy *nutrix* to starszka charakteryzująca się u Plauta skłonnością do nadużywania trunków, jak w sztuce *Aulularia* (Skarb). Bez względu jednak na charakterystykę jest to rodzaj niewolnicy, która nie pełni żadnej ważnej roli w intrydze. Jedynym wyjątkiem jest *ancilla* w komedii *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał). Jednak nawet tu nie jest, tak jak sprytny niewolnik, *spiritus movens* akcji, a jedynie wykonuje polecenia.

#### Typy zawodowe:

**meretrix** (hetera) – nie jest najczęściej występującą postacią kobiecą u Plauta, ale okazuje się niezwykle wyrazista i gra przeważnie rolę pierwszoplanową. Hetery możemy podzielić na dwie kategorie. Należące do pierwszej pozostają w rękach stręczyciela i pełnią w fabule rolę podobną do *virgo*, z tą jednak różnicą, że często pojawiają się na scenie, biorąc nawet udział w intrydze, w myśl zasady, że co nie uchodzi dziewicy, przystoi heterze. Zwykle hetera taka jest prawa, wierna i kochająca podobnie jak *virgo* i zapewne dlatego na końcu okazuje się wolno urodzoną dziewczyną (*Asin.*, *Cist.*, *Pers.*). Natomiast niezależne hetery, które znamy (*Bacch.*, *Men.*, *Mil.*, *Most.*, *Truc.*) są kobietami aktywnymi i wyemancypowanymi, które wiedzą, jak dbać o swoją kondycję finansową. Te zwykle okazują się chciwe i cyniczne, a jedynym celem ich zabiegów jest majątek amanta.

**leno** / **lena** (stręczyciel/ka) – to czarny charakter, który jest źródłem dramatycznego konfliktu, co w konsekwencji scenicznej czyni z niego cel podstępów niewolnika. Jest chciwy i cyniczny, słynie z kłamstwa i krzywoprzysięstwa. Najbardziej wyeksponowany został w komedii *Pseudolus*, ale inne sztuki (*Curc.*, *Pers.*, *Poen.*, *Rud.*) przynoszą podobny wizerunek tej postaci. Czasami (*Asin.*, *Cist.*, *Curc.*) pojawia się żeński odpowiednik tej profesji – stręczycielka, ale z wyjątkiem płci nie ma żadnych różnic w sposobie charakteryzowania tej postaci i funkcji pełnionych przez nią w komedii.

**miles** (żołnierz) – ta jedna z najkomiczniejszych postaci często pojawia się w komediach Plauta (*Bacch.*, *Curc.*, *Epil.*, *Poen.*, *Truc.*), ale najpełniejszy wyraz znalazła w sztuce *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał). Żołnierz nosi zwykle specjalne imię, głoszące jego chwałę, oraz przydomek *gloriosus*, który określa go nie tylko jako osobę przechwalającą się swoimi czynami, ale także jako męża zachwyconego niby kobieta własną urodą. Wyróżnia się strojem, podkreślającym jego wrodzoną odwagę i sławę, a na scenie zachowuje się w sposób głośny, gwałtowny i grubiański. Nie pominię okazji, by pochwalić się boskim pochodzeniem, olbrzymim majątkiem czy ogromną sławą. Najbardziej jednak zabawny rys, jaki prezentuje, to uwielbienie dla własnego piękna, z czym wiąże się jego rzekome powodzenie u kobiet. Najczęściej jednak chwali się czynami wojennymi, które nie dość, że są zmyślane, to jeszcze absolutnie nieprawdopodobne. Żołnierz przede wszystkim pełni u Plauta rolę rywala, a zatem z założenia jest celem intrygi. Zespół prezentowanych przez niego cech ma niebawem walory komiczne, stąd pojawienie się żołnierza w sztuce gwarantuje dużą *vis comica*.

**parasitus** (pasożyt) – to postać często pojawiająca się w komediach Plauta. Przeważnie towarzyszy żołnierzowi (*Asin.*, *Bacch.*, *Curc.*, *Mil.*), korzystając z głupoty oraz naiwności swojej ofiary, która wszystko przyjmuje za dobrą monetę. Niekiedy (*Capt.*, *Men.*, *Pers.*, *Rud.*, *Stich.*) występuje jako pieczeniarnik dopiero poszukujący lub raczej polujący na patrona, przy którego boku będzie mógł się

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

spokojnie pożywiać. W żadnej komedii Plauta pasożyt nie może być uważany za przyjaciela; jest potrzebny, wręcz nieodzowny jako totumfacki, ale nie obdarza się go przyjaźnią. To postać dość barwna, choć z reguły drugoplanowa, jedynym wyjątkiem jest tytułowy pasożyt z komedii *Curculio*, który ma cechy sprytnego niewolnika i wychodzi z intrygi obronną ręką, w przeciwieństwie do reszty pasożytów stających się ofiarą. Do jego cech charakterystycznych należy imię mówiące, nieustanny i trudny do nasycenia głód oraz rzadka umiejętność wpraszenia się na ucztę. W zamian za to pasożyt oferuje żarty, plotki, pochlebstwa, a także własny grzbiet do bicia.



**cocus** (kucharz) – choć jest postacią drugoplanową, często pojawia się u Plauta (*Aul.*, *Cas.*, *Curc.*, *Men.*, *Merc.*, *Mil.*, *Pseud.*), wprowadzając do komedii wiele humoru. Zwykle jest synonimem złodzieja, bowiem wraz z jego wejściem do domu gospodarz traci połowę zapasów żywności, a nierzadko też mienia.


TYTUŁ KOMEDII	TYPY RODZINNE						TYPY ZAWODOWE				
	<i>senex</i>	<i>adulescens</i>	<i>matrona</i> <i>mulier</i> <i>uxor</i>	<i>virgo</i> <i>puella</i>	<i>servus</i> <i>lorarius</i> <i>puer</i>	<i>ancilla</i> <i>anus</i> <i>nutrix</i>	<i>meretrix</i>	<i>leno</i> <i>lena</i>	<i>miles</i>	<i>parasitus</i>	<i>cocus</i>
<i>Amphitruo</i>			1 / - / -		1 / - / -	1 / - / -					
<i>Asinaria</i>	1	2	1 / - / -		2 / - / -		1	- / 1		1	
<i>Aulularia</i>	2	1	1 / - / -	1 / -	2 / - / -	- / 1 / -					2
<i>Bacchides</i>	2	2			1 / 1 / 1		2		1	1	
<i>Captivi</i>	1	3			2 / 1 / 1					1	
<i>Casina</i>	2		2 / - / -		2 / - / -	1 / - / -					1
<i>Cistellaria</i>	2	1	1 / - / -		2 / - / -	1 / - / -	2	- / 2			
<i>Curculio</i>	-	1		1 / -	1 / - / -	- / 1 / -		1 / 1	1	1	1
<i>Epidicus</i>	2	2	- / 1 / -	1 / -	2 / - / -				1		
<i>Menaechmi</i>	1	2	1 / - / -		1 / - / -	1 / - / -	1			1	1
<i>Mercator</i>	2	2	1 / - / -		1 / 2 / -	- / 1 / -	1				1
<i>Miles gloriosus</i>	1	1	- / 1 / -		2 / 2 / 2	1 / - / -	1		1	1	1
<i>Mostellaria</i>	2	2			5 / 2 / 2	1 / - / -	2				
<i>Persa</i>				1 / -	2 / - / 1	1 / - / -	1	1 / -		1	
<i>Poenulus</i>		1		- / 2	2 / - / 1	- / - / 1		1 / -	1		
<i>Pseudolus</i>	2	2			1 / 2 / 1			1 / -			1
<i>Rudens</i>	2	1	- / 2 / -		2 / 2 / -			1 / -		1	
<i>Stichus</i>	1		- / - / 2		2 / - / 1	2 / - / -				1	
<i>Trinummus</i>	4	2			1 / - / -						
<i>Truculentus</i>	1	2			2 / - / -	2 / - / -	1		1		
<i>Vidularia</i>	1	1		1 / -	1 / - / -						


Tabela II. 8. Przegląd postaci-masek w komediach Plauta (cyfra oznacza liczbę postaci danego typu występujących w komedii).


Plaut wprowadził, jak się wydaje, także nowe maski, których nie spotyka się ani we fragmentach sztuk wcześniejszych komediopisarzy, ani też u Terencjusza. Nowe typy są raczej nielicznie reprezentowane:



**danista** (lichwiarz) – to postać nader rzadka, choć odnosi się wrażenie, że lichwiarze zaludniają komedie Plauta. Tymczasem postać ta pojawia się zaledwie dwa razy (*Epid.*, *Most.*). Ponadto w sztuce *Curculio* spotykamy bankiera, którego imię, Szakal, jest wystarczająco wymowne, by zrozumieć, że lichwiarz, podobnie jak stręczyciel, pełni rolę czarnego charakteru.

 **medicus** (lekarz) – pojawia się w jednej tylko komedii (*Men.*), gdzie aplikuje choremu koszmarną kurację, którą są przerażeni nawet postronni obserwatorzy. Zdziwienie może budzić fakt, że Plaut nie wykorzystał bardziej tej postaci o niezwykle wręcz potencjale komicznym.

 **paedagogus** (nauczyciel) – również pojawia się tylko raz (*Bacch.*) i przedstawiony jest jako zupełnie bezsilny i pozbawiony wpływu nudny moralizator. Jest to niewątpliwie figura komiczna.

 **sycophanta** (donosiciel) – został wprowadzony przez Plauta jako trzeci czarny charakter. Pojawia się tylko w komedii *Pseudolus* i już samo imię, Simia (Małpa), sugeruje, że to wstrętna postać, choć bierze udział w intrydze przeciwko stręczycielowi.

### Przegląd motywów

Komedie Plauta pełne są ciekawych, a zarazem uniwersalnych i łatwych do wykorzystania motywów. Niektóre z nich, tak jak motyw sobowtóra, wypełniają całą sztukę, organizując ją i podporządkowując sobie wszystkie pozostałe wątki. Inne, pomniejszych motywów często jedynie uzupełniają intrygę bądź ją wspierają. Są to zazwyczaj fragmenty fabuł, skecze, sytuacje i chwyt komiczne. Do takich zalicza się *qui pro quo*, przyjmowanie na siebie cudzej roli czy przebranie. Warto spojrzeć, jak te motywy zostały wykorzystane przez Plauta.

#### Sobowtóry

Są motywem, który w komedii często staje się tematem głównym. Plaut trzykrotnie wprowadził sobowtóry do swoich sztuk.

W komediach *Amphitruo* i *Menaechmi* (Bracia) wszystko podporządkowane jest podwójności postaci, co staje się źródłem zabawnych nieporozumień. Komizm polega głównie na tym, że jeden z sobowtórów spotyka osoby związane z drugim i w wyniku takiego zestawienia następuje cała seria piętrzących się nieporozumień. Możliwość kombinacji jest wręcz nieograniczona. W komedii *Menaechmi* Plaut zestawia jednego z braci z postaciami znającymi drugiego zgodnie z gradacją: od osób najmniej ważnych do najbliższych, aż po samego sobowtóra. W komedii *Amphitruo* poprzez podwojenie sobowtórów (dwóch panów i dwóch niewolników) możliwość kombinacji wydatnie się zwiększa. Komedio pisarz konfrontuje na początku i na końcu sobowtóry ze sobą nawzajem – Sozję z Merkurym i Amfitriona z Jowiszem. Ale pomiędzy pierwszą i ostatnią sceną następują różnorodne rozszady: Amfitriona z Alkmeną, Sozji z Jowiszem, Jowisza z Alkmeną, Amfitriona z Merkurym. W obu komediach pojawia się rekwizyt (suknia, kielich Ptereli), ale jedynie w sztuce *Menaechmi*, przechodząc z rąk do rąk, potęguje on nieporozumienia, w komedii *Amphitruo* zaś służy jedynie jako dowód na to, że Amfitrion-Jowisz spędził noc z Alkmeną.

W sztuce *Bacchides* (Siostry) Plaut wykorzystał bliźniacze podobieństwo siostr jedynie w pierwszej części sztuki, ale raczej w niewielkim stopniu. Zrezygnował bowiem z nieporozumień, pozwalając, aby sobowtóry się znały. Myli się tylko Mnesilochus, co powoduje zawiązanie kolejnej intrygi. Można więc powiedzieć, że w tej komedii motyw sobowtórów ma funkcję służebną wobec innych wątków.

Na wzmiankę zasługuje także wątek oparty na motywie sobowtórów z komedii *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), gdzie dziewczyna, sprytnie przechodząc przez ścianę łączącą dwa domy, udaje raz siebie samą, a raz swoją nieistniejącą siostrę bliźniaczkę. Tutaj także sobowtóry zostały podporządkowane głównej intrydze.

Podsumowując, można zatem powiedzieć, że Plaut wykorzystuje motyw sobowtórów zarówno jako temat główny, jak i jako drobny chwyt teatralny.

#### Przyjmowanie na siebie cudzej roli

To chwyt teatralny, który posługując się oszustwem, służy w komediach Plauta zwykle do zdobycia dziewczyny albo pieniędzy na jej wykupienie. Zawsze jest to motyw dynamiczny, odgrywający istotne znaczenie dla rozwoju akcji. Występuje w dwóch wariantach: jako wcześniej zaplanowane podawanie się za kogoś innego (*Asin.*, *Mil.*, *Pseud.*) i jako skutek sytuacji zmuszającej do przyjęcia na siebie cudzej roli (*Cist.*, *Men.*, *Trin.*).

W sztuce *Asinaria* (Ośła komedia) Libanus, aby zdobyć pieniądze na wykupienie dziewczyny, przedstawia niewolnika i każe mu odegrać rolę zarządcy, który ma przyjąć od kupca zapłatę za osły. Podobnie czyni Pseudolus ze sztuki pod tym samym tytułem, ale jego podstęp udaje się jedynie połowicznie, ponieważ Harpaks, podejrzewając oszustwo, zostawia tylko list, pieniądze zaś zabiera ze sobą. Należy podkreślić, że bardzo często takiemu przyjmowaniu na siebie cudzej roli towarzyszy przebranie, które zwielokrotnia nie tylko szansę na powodzenie intrygi, ale przede wszystkim *vis comica*.

Dość specyficzna wersja tego motywu pojawia się w komedii *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), gdzie Filokomazjum-Bankietka pojawia się w podwójnej roli: gra siebie i swoją nieistniejącą siostrę bliźniaczkę, a wszystko po to, by oszukać wścibskiego niewolnika, który mógłby zniweczyć intrygę.

Niekiedy postać przyjmuje na siebie cudzą rolę, ponieważ skłania ją lub zmusza do tego sytuacja, w której się znalazła. W takiej narzuconej przez los roli znajduje się Menechmus II, który zaczyna odgrywać swego sobowtóra, gdy widzi, że dzięki temu może coś zyskać. Jako Menechmus I zjada więc obiad w towarzystwie pięknej hetery i odbiera od niej podarunki. Warto dodać, że przyjmowanie na siebie cudzej roli ściśle wiąże się z motywem sobowtórów, jest bowiem nieodłącznym dopełnieniem pomyłek wynikających z istnienia podwójnych postaci.

Pewnej modyfikacji motyw ten podlega w komedii *Trinummus* (Dzień trzech groszy), gdzie starzec spotyka posłańca, który twierdzi, że właśnie od niego został wyprawiony z listem. Niewolnik, nie znając swego rozmówcy, opowiada mu o nim samym i o sprawach bezpośrednio go dotyczących. Starzec zaś, by wyciągnąć skrywaną przed nim prawdę, nie przyznaje się, kim jest. W tym wypadku postać nie tyle przyjmuje na siebie cudzą rolę, co raczej wyzybywa się własnej, przybierając jakąkolwiek inną.

W sztuce *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia) jeden ze starców spotyka heterę, a biorąc ją za dziewczynę, w której jego syn kocha się bez pamięci i z tego powodu popada w ruinę, czyni jej gorzkie wymówki. Hetera od razu orientuje się, że zaszła pomyłka, ale gra narzuconą jej rolę wyłącznie dla zabawy. Jest to jedyny wypadek, gdzie motyw ten zostaje wykorzystany tylko dla efektu komicznego.

### Przebranie

Jest połączeniem motywu przyjmowania na siebie cudzej roli ze zmianą kostiumu i zawsze pełni funkcję służebną wobec intrygi.

Przebranie jest najzabawniejsze wówczas, gdy dokonuje zmiany płci. U Plauta nie znajdziemy postaci kobiecej, która przebierałaby się za mężczyznę, ale zdarza się, że mężczyzna zakłada kobiece szatki. W komedii *Casina* niewolnik przebiera się za pannę młodą i po męsku odpowiada na zaloty niechcianego męża.

Najczęściej jednak bohaterowie Plauta przywdziewają tzw. strój charakterystyczny, czyli przebierają się za żołnierza. Takiego kostiumu używa Pseudolus, kiedy przeistacza niewolnika w wojskowego posłańca, Harpaksa (*Pseud.*), i Milfio, gdy chce nikomu nieznanego sługę wysłać jako cudzoziemskiego oficera do stręczyciela (*Poen.*). Za żołnierza przebiera się również Kurkulion, aby rzekomo w jego imieniu odebrać od stręczyciela dziewczynę, w której kocha się młodzieniec (*Curc.*).

U Plauta pojawia się też postać kobieca w przebraniu. W komedii *Persa* (Pers) nie tylko Sagarystion przywdziewa strój perski, ale również prowadzona przez niego dziewczyna, która jako branka z Arabii ma być sprzedana stręczycielowi. Oczywiście przebranie jest warunkiem chytrze uknutej intrygi.

Podobną funkcję kostium ma do spełnienia w komediach *Captivi* (Jeńcy) i *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał). W sztuce *Captivi* główni bohaterowie, Filokrates i jego niewolnik Tyndarus, zamieniają się strojami, aby w ten sposób umożliwić szlachetnie urodzonemu młodzieńcowi wydostanie się z niewoli. W komedii *Miles gloriosus* przebiera się Pleuzykles-Żaglokles, aby jako kapitan statku odebrać żołnierzowi swoją ukochaną i razem z nią odpłynąć do Aten.

W utworach Plauta przebranie zawsze służy intrydze, co więcej, nigdy nie chybia celu i nigdy nie przysparza przebiegającemu się kłopotów.

### Qui pro quo

Jest to chwyt sceniczny, który w komedii<sup>71</sup> staje się źródłem niezwykle zabawnych sytuacji. Polega na nieporozumieniu, kiedy jedna z postaci dramatycznych bierze drugą za kogoś innego. Pewną odmianą tego chwytu jest sytuacja, gdy jedna postać rozumie słowa drugiej niezgodnie z intencją mówiącego. Chwyt ten zazwyczaj uzupełnia i wzbogaca fabułę bądź intrygę, ale nigdy nie wypełnia całej sztuki. Plaut stosuje go często, ale zawsze w wersji wewnętrznej, tzn. pomyłkę popełniają jedynie postaci na scenie, a widz nie zostaje wciągnięty w nieporozumienie.<sup>72</sup>

### Rozpoznanie (*anagnorismos*)

Jak sama nazwa wskazuje, polega na rozpoznaniu jednej postaci przez drugą, co prowadzi zazwyczaj do rozwiązania konfliktu. Dlatego chwyt ten zwykle pojawia się na końcu sztuki. Plaut naj-

<sup>71</sup> *Qui pro quo* jest chwytem stosowanym również w tragedii, np. *Król Edyp* Sofoklesa.

<sup>72</sup> *Qui pro quo* może mieć także charakter zewnętrzny, kiedy publiczność również staje się ofiarą prowadzonej na scenie intrygi, tzn. kiedy myli obie postacie występujące na scenie lub podobnie jak bohater bierze jakąś osobę za kogoś innego. Plaut nigdy nie wciągał widza w sceniczne nieporozumienia, wręcz przeciwnie, bardzo dbał o to, by publiczność nie myliła postaci i dokładnie wiedziała, dokąd zmierza intryga.

częściej doprowadza do rozpoznania wolno urodzonej dziewczyny w heterze, co czyni ją odpowiednią partią dla młodzieńca, a ich miłość zyskuje powszechną aprobatę (*Cist.*, *Curc.*, *Poen.*, *Rud.*). Sztuka w takim wypadku kończy się weselem lub przynajmniej jego zapowiedzią. Niekiedy odkrycie pochodzenia dziewczyny połączone jest z odnalezieniem jej krewnych – ojca (*Cist.*, *Poen.*, *Rud.*) lub brata (*Curc.*, *Epid.*). W sztuce *Curculio* bratem okazuje się żołnierz, co automatycznie eliminuje go jako rywala do serca i ręki dziewczyny. Jedynie w komedii *Epidicus* rozpoznanie nie prowadzi do szczęśliwego uwieńczenia miłości, bowiem kochankowie odkrywają, że są rodzeństwem.

Jednak motyw rozpoznania nie był stosowany przez Plauta tylko po to, by zmienić status społeczny dziewczyny i tym samym połączyć kochanków. W komedii *Captivi* (Jeńcy) ojciec rozpoznaje własnego syna w więzionym niewolniku. Szczególny zaś rodzaj rozpoznania następuje w sztuce *Menaechmi* (Bracia), gdzie dwaj bliźniacy rozpoznają siebie nawzajem, co wyjaśnia cały szereg nieporozumień, których obaj padali ofiarą.

W sztukach Plauta zwykle do rozpoznania dochodzi dzięki świadectwu innych postaci (*Capt.*, *Epid.*, *Poen.*) i wówczas następuje ono z woli poety. Niekiedy komediopisarz posługuje się także znakami zewnętrznymi i wtedy na scenie pojawiają się rekwizyty: skrzynka z zabawkami (*Cist.*, *Rud.*) lub pierścień (*Curc.*).

Odnosi się wrażenie, że Plaut nie przywiązywał zbytnej wagi do tego motywu i nie uważał go za najważniejszy efekt swoich sztuk.<sup>73</sup>

TYTUŁ KOMEDII	MOTYWY						
	sobowtóry	przyjmowanie na siebie cudzej roli	przebranie	rozpoznanie (anagnorismos)	qui pro quo	list	proroczy sen
<i>Amphitruo</i>	x		x				
<i>Asinaria</i>		x					
<i>Aulularia</i>					x		
<i>Bacchides</i>	x					x	
<i>Captivi</i>			x	x			
<i>Casina</i>			x				
<i>Cistellaria</i>		x		x			
<i>Curculio</i>			x	x		x	x
<i>Epidicus</i>				x	x		
<i>Menaechmi</i>	x	x		x			
<i>Mercator</i>					x		x
<i>Miles gloriosus</i>	x	x	x				x
<i>Mostellaria</i>					x		
<i>Persa</i>			x			x	
<i>Poenulus</i>			x	x			
<i>Pseudolus</i>		x	x		x	x	
<i>Rudens</i>				x			x
<i>Stichus</i>							
<i>Trinummus</i>		x			x	x	
<i>Truculentus</i>							
<i>Vidularia</i>							

Tabela II. 9. Najpopularniejsze motywy pojawiające się w komediach Plauta.

### List

Jest często przewijającym się motywem w komediach Plauta. Najczęściej chwyt ten ma za zadanie wesprzeć prowadzoną na scenie intrygę. Sfałszowana wiadomość pomaga wyrwać heterę z rąk stręczyciela (*Curc.*, *Pseud.*) lub zdobyć pieniądze na jej wykupienie (*Bacch.*, *Pers.*). Jedynie w komedii *Trinummus* (Dzień trzech groszy) fałszywy list ma w niebudzący podejrzeń sposób pomóc w dostarczeniu pieniędzy na posag dla dziewczyny.

W komediach pojawia się także korespondencja, która nie spełnia żadnej funkcji związanej z prowadzoną intrygą, a stanowi jedynie źródło komizmu. W takim celu został wprowadzony do komedii *Pseudolus* pierwszy list pisany przez ukochaną Kalidora oraz list z doniesieniem na niewolnika w sztuce *Bacchides* (Siostry).

### Proroczy sen

To motyw popularny w całej komedii nowej. Zwykle nie odgrywa ważniejszej roli w intrydze, a służy jedynie ubarwieniu fabuły. Najczęściej bohaterowie we śnie mają prorocze wizje, w których dzięki „zwierzęcym” metaforom widzą sytuację mającą nastąpić w najbliższej przyszłości. Motyw ten jest tak zręcznie wkomponowany w fabułę, że publiczność z łatwością potrafi przeanalizować opowiadany na scenie sen i zrozumieć kryjące się w metaforze znaczenie, które ma zwykle walory komiczne (*Curc.*, *Merc.*, *Mil.*, *Rud.*).

### Budowa komedii

Komedie Plauta w swej wersji pierwotnej nie były dzielone na akty,<sup>74</sup> jednak z łatwością można w nich wyodrębnić grupy zdarzeń, które łączą się ze sobą, tworząc pewną całość odpowiadającą scenom i aktom. Tak więc późniejszy podział można uznać za formalne usankcjonowanie istniejących już etapów rozwoju fabuły i intrygi.

Większość komedii posiada prolog,<sup>75</sup> który zwykle znajduje się na początku sztuki. Wygłasza go jakaś postać boska (*Amph.*, *Asin.*, *Capt.*), półboska (*Cas.*, *Rud.*), alegoryczna (*Cist.*, *Men.*, *Poen.*, *Trin.*, *Truc.*) lub jeden z głównych bohaterów (*Merc.*, *Mil.*). Zazwyczaj prolog informuje o tytule komedii i autorze greckiego pierwowzoru, niekiedy dowiadujemy się także, iż tłumaczenia na łacinę lub raczej przeróbki dokonał Plaut. Część prologów zawiera ekspozycję akcji, podając zarówno wydarzenia, które poprzedziły moment rozpoczęcia sztuki, jak i treść fabuły, która dopiero rozegra się na scenie. Często widzowie są informowani o scenerii, w jakiej toczyć się będzie komedia: pada nazwa miasta i objaśnienia dotyczące domów, gdzie mieszkają bohaterowie, oraz krótka charakterystyka głównych postaci. Prologi nie poprzestają jedynie na udzielaniu praktycznych wskazówek, starają się także zachwalać sztukę i polecać ją uwadze publiczności. Oprócz *captatio benevolentiae*, na które zawsze składają się pochlebstwa pod adresem widzów, powtarzają się także prośby o uwagę i zachowanie spokoju, jak również o życzliwe przyjęcie. Większość prologów ma charakter dramatyczno-polecający, tzn. że wygłasza go jakaś postać ze sztuki i jej zadaniem jest dostarczenie niezbędnych informacji oraz zachęcenie widzów do oglądania. U Plauta nie mamy prologu typu polemicznego, czyli wygłaszanego przez osobę spoza sztuki, w którym nie podaje się treści, a jedynie prowadzi dyskusję literacką lub toczy polemikę z konkurencją. Pewne elementy krytyki i polemiki literackiej występują w prologach do komedii *Amphitruo*, *Menaechmi* (Bracia) i *Mercator* (Kupiec), gdzie poeta czyni uwagi na temat komedii innych autorów lub dyskutuje o charakterze sztuki, w której występują bogowie. Jednak głównym zadaniem prologów pozostaje podanie treści i zachęcenie publiczności do uczestnictwa w przedstawieniu.

Cechą charakterystyczną komedii Plauta jest ich luźna budowa. Komedio pisarz wielokrotnie wstawia do swych sztuk sceny, które nie mają bezpośredniego związku z akcją, a stanowią jedynie interludium dla zabawienia publiczności. Ponadto z uwagi na specyfikę rzymskiego teatru, do którego widzowie przychodzili nierzadko już w trakcie przedstawienia, Plaut powtarza naj-

<sup>73</sup> Klasyfikację chwytu *anagnorisis* przeprowadził Arystoteles w *Poetyce*. Wyróżnia kilka typów rozpoznania: 1) za pośrednictwem znaków zewnętrznych (blizny, naszyjniki itp.); 2) z woli poety (a nie z układu zdarzeń); 3) dzięki przypomnieniu czegoś, co ujawnia uczucia; 4) z sylogicznego wnioskowania; 5) z układu samych zdarzeń. Za najlepsze Arystoteles uważał dwa ostatnie typy, a za najsłabsze dwa pierwsze.

<sup>74</sup> Podział komedii Plauta na pięć aktów pochodzi z czasów Odrodzenia.

<sup>75</sup> Zachowało się 15 prologów w całości lub we fragmentach. Prologu nie posiadają komedie: *Bacchides* (Siostry; brak początku sztuki), *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria* (Strachy), *Persa* (Pers), *Stichus*.

istotniejsze dla toczącej się akcji informację. Typowe jest również częste łamanie iluzji scenicznej zarówno przez wprowadzanie uwag na stronie, jak i wciąganie publiczności w sfigowaną dyskusję, w ten sposób, że postać jakoby przytacza zasłyszane od widzów komentarze (*Amph.* 52–56; *Aul.* 719–720).

Nadrzędny cel Plauta to zainteresowanie i rozbawienie publiczności i temu podporządkowana była budowa, a także kompozycja jego sztuk.

### JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język Plauta cechuje, jak większość palliat, wysoki stopień kolokwializacji, która przejawia się zarówno w używaniu codziennych zwrotów, zaklęć i przekleństw, jak i w składni. Typowe dla tego komediopisarza jest również posługiwanie się grezcizmami.<sup>76</sup>

Komedie Plautyńskie wyróżniają się na tle innych palliat przede wszystkim licznie występującymi partiami śpiewanymi (*mutatis modis canticum*) oraz specyficzną antroponimią, która spełnia nie tylko funkcję informacyjną, ale jest obdarzona ogromną *vis comica*. Cechą charakterystyczną języka, wręcz nieodłącznie kojarzącą się z twórczością Plauta, jest skłonność do posługiwania się kalamburem i wszelkiego rodzaju grami słownymi.

### Kalambury

Kalambur powszechnie nazywany jest grą słów i polega na wykorzystaniu podwójnego znaczenia wyrazów oraz ich identycznego lub podobnego brzmienia.<sup>77</sup> Przy takim założeniu można wykażać dwa podstawowe typy kalamburu: a) gdy brzmienie jest identyczne – homonim i antanaklasis, b) gdy brzmienie jest podobne – paronomazja.

Kalambury występujące u Plauta można zaklasyfikować do tych trzech kategorii: homonim, antanaklasis, paronomazja i dodać jeszcze kontaminację.<sup>78</sup>

#### Homonimia

To gra słów oparta na identycznym brzmieniu dwóch wyrazów, z których każdy ma inne znaczenie. Np. jeden z bohaterów w sztuce *Menaechmi* (Bracia) ukradł żonie suknię zwaną *palla*, która teraz jak mówi pasażer (w. 610):

*palla pallorem incutit*

ta palla cię pali

Plaut często posługuje się wyzwiskiem *verbero* (np. *Amph.* 284; *Asin.* 416), które może być odczytywane zarówno jako rzeczownik w wołaczu ('chuliganie'), jak i czasownik w 1 os. l.poj. ('chuliganie'; *Amph.* 344).<sup>79</sup>

W sztuce *Amphitruo* Merkury przechwala się, mówiąc do swych pięści (w. 303–304):

*Iam pridem videtur factum heri quod homines quattuor  
in soporem collocastis nudos.*

Już zniknęły nawet ślady  
po tych siedmiu, których życie  
wczoraj w sen zapadło błogi.

Ale biedny niewolnik Sozja myśli, że to prawda i boi się (w. 304–307):

*Formido male!  
Ne ego hic nomen meum commutem et Quintus fiam e Sosia,  
quattuor sopori se dedisse hic autumat,  
metuo ne numerum augeam illum.*

Oj, jak mi się trzęsą nogi!  
Nie chcę z Sozji być Oktawem,  
lecz po siedmiu ósmy jestem,  
więc dopełnię tę oktawę.

<sup>76</sup> Zob. Krajewski (1999: 179).

<sup>77</sup> Samo zdefiniowanie kalamburu sprawia ogromne trudności. Duckworth (1952: 350–351) uznaje za kalambur antanaklasis i paronomazję, którą nazywa właśnie grą słów. Buttler (1968: 126–127) natomiast uważa, że pod terminem kalambur można rozumieć jedynie tzw. dowcip podziałowy, np. *studiosus – sine studio sus est* (spragniony nauki – bez nauki jest świnią). Ten rodzaj dowcipu pojawił się jednak dopiero w Średniowieczu i nie rozwiązuje naszych problemów.

<sup>78</sup> Jeśli dowcip podziałowy uważa się za kalambur, dlaczego by nie uznać odwrotnej sytuacji – gdy nowy wyraz powstaje z połączenia dwóch już istniejących, zwłaszcza że warunek podwójnego znaczenia i podobieństwa brzmienia zostaje zachowany.

<sup>79</sup> Dostłowne znaczenie słowa *verbero*: 1) 'ten, który wart jest batów, łobuz'; 2) 'dawać się we znaki, chłostać różgą'.

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Żart oparty jest na homonimii, ponieważ wykorzystuje identyczność brzmienia liczebnika porządkowego *quintus* – ‘piąty’ i imienia własnego *Quintus* – Kwintus (w przekładzie odpowiednio – oktawa i Oktawiusz).

### Antanaklasis

Opiera się na podwójnym – metaforycznym i dosłownym znaczeniu słowa.<sup>80</sup> Np. Merkury, chcąc odstraszyć Sozję, mówi (*Amph.* 309):

*Quisquis homo huc profecto venerit, pugnos edet;*

Tęgo, co tu przyjdzie,  
wnet pięściami poczęstuję;

ale Sozja nie rozumie tej metafory i odpowiada (w. 310):

*Apage, non placet me hoc noctis esse: cenavi modo.*

Ja nie jadam o tej porze.  
Już za późno, a do tego  
po kolacji jestem.

A gdy Merkury grozi Sozji i używa czasownika *comprimere* w przenośni (w. 348):

*Ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam;*

O kanalio, dzisiaj jeszcze  
twoją gębę ci wypieszczę;

Sozja, rozumiejąc to dosłownie, odpowiada (w. 348):

*Hau potes: bene pudiceque adservatur.*

Ona z nikim nie flirtuje,  
skromna jak dziewica przecież,  
bo ja dobrze jej pilnuję.

Cała ta seria żartów oparta jest na podwójnym znaczeniu, które ujawnia się dopiero poprzez różne związki frazeologiczne. *Comprimere* znaczy m.in. ‘objąć, ścisnąć, zacisnąć, zamknąć’ i wyłącznie od kontekstu zależy, czy będzie to *comprimere linguam* – ‘zamknąć gębę’ czy *comprimere puellam* – ‘zamknąć w ramionach dziewczynę’.

### Paronomazja

Jest zestawieniem dwóch wyrazów o różnym znaczeniu, ale podobnym (nie identycznym!) brzmieniu. Plaut często bawi się taką grą słów. Większość dowcipów w akcie V sztuki *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał) opiera się właśnie na paronomazji, bowiem komediopisarz wykorzystał podwójne znaczenie *testis* – ‘jądro’ i ‘świadek’. Wprawdzie słowa, których użył w tej scenie – *intestatus* i *instabilis* (w. 1416–1417), nie mają takiego podwójnego znaczenia, ale w bliskim sąsiedztwie często przewijającego się wyrazu *testis* nabierają specyficznego wydźwięku (w. 1415–1426):

[...]  
*Et si intestatus non abeo hinc, bene agitur pro noxia.*

PERIPLECTOMENUS  
*Quid si id non faxis?*

PYRGOPOLYNICES  
*Ut vivam semper instabilis.*

CARIO  
*Verberetur etiam, postibi amittendum censeo.*

PYRGOPOLYNICES  
*Di tibi bene faciant semper, quom advocatus mihi bene's.*

[...]

BASZTOBURZ  
Będzie zgodnie z prawem,  
gdy awantura się skończy na chłóście tym razem,  
gdy zachowam nietknięte swe męskie **honory**.

PODEJMUS  
A gdy przysięgę złamiesz?

BASZTOBURZ  
To od tamtej pory  
żyć będę **bez honoru**.

KUCHARZ  
Jeszcze trochę trzeba  
go przetrzepać... i puścić.

BASZTOBURZ  
Niech bogowie z nieba  
tobie, memu obrońcy, hojnie się odplacą!

<sup>80</sup> Zob. Mendelsohn (1907: 123–124).

<p style="text-align: center;">CARIO</p> <p><i>Ergo des minam auri nobis.</i></p> <p style="text-align: center;">PYRGOPOLYNICES</p> <p style="text-align: center;">Quam ob rem?</p> <p style="text-align: center;">CARIO</p> <p style="text-align: center;"><i>Salvis testibus</i></p> <p><i>ut ted hodie hinc amittamus Venerium nepotulum;</i> <i>aliter hinc non eibis, ne sis frustra.</i></p> <p style="text-align: center;">PYRGOPOLYNICES</p> <p style="text-align: center;">CARIO</p> <p style="text-align: center;"><i>Magi' sapis.</i></p> <p><i>De tunica et chlamyde et machaera ne quid speres, non feres.</i></p> <p style="text-align: center;">LORARIUS</p> <p><i>Verberone etiam, an iam mittis?</i></p> <p style="text-align: center;">PYRGOPOLYNICES</p> <p style="text-align: center;"><i>Mittis sum equidem fustibus.</i></p> <p><i>Obsecro vos.</i></p> <p style="text-align: center;">PERIPLECTOMENUS</p> <p><i>Solvite istunc.</i></p> <p style="text-align: center;">PYRGOPOLYNICES</p> <p style="text-align: center;"><i>Gratiam habeo tibi.</i></p> <p style="text-align: center;">PERIPLECTOMENUS</p> <p><i>Si posthac prehendero ego te hic, carebis testibus.</i></p>	<p style="text-align: center;">Dabitur.</p>	<p style="text-align: center;">KUCHIARZ</p> <p>Daj nam więc minę złota.</p> <p style="text-align: center;">BASZTOBURZ</p> <p style="text-align: center;">Za co?</p> <p style="text-align: center;">KUCHIARZ</p> <p style="text-align: center;">Jak to „za co”?</p> <p>Wnuczku Wenery, za to, że cię dziś puszczaemy z całym honorami. I nie igraj z nami, lepiej zapłać!</p> <p style="text-align: center;">BASZTOBURZ</p> <p style="text-align: center;">Zapłać!</p> <p style="text-align: center;">KUCHIARZ</p> <p>Jak szybko mądrzeje.</p> <p>Zostaw te wszystkie rzeczy i porzuć nadzieję, że płaszcz, miecz i tunikę zabierzesz ze sobą.</p> <p style="text-align: center;">NIEWOLNIK</p> <p>Może go już odesłać, bo oberwał srogo? Ktoś zemstą jeszcze pała?</p> <p style="text-align: center;">BASZTOBURZ</p> <p style="text-align: center;">Pała?! Jeszcze pała?!</p> <p>A przecież już niejedna grzbiet wygarbowała.</p> <p style="text-align: center;">PODEJMUS</p> <p>Puścić go!</p> <p style="text-align: center;">BASZTOBURZ</p> <p style="text-align: center;">Wielkie dzięki.</p> <p style="text-align: center;">PODEJMUS</p> <p style="text-align: center;">Masz dosyć amatorów?</p> <p>Jak cię tu gdzieś zobaczę, pozbawię honorów.</p>
---	---	--

Oprócz paronomazji wykorzystującej wyraz *testis*, w scenie tej znalazł się jeszcze dowcip oparty na podobieństwie brzmienia słów: *mittis* i *mittis* – ‘puścić’ i ‘wytresowany’.

### Kontaminacja

Polega na tworzeniu nowego słowa z dwóch już istniejących. Często efektem takich działań jest neologizm, np.: *falsiurium* – ‘przysięgać’, czyli łączyć pod przysięgą (*Mil.* 192).

Na podkreślenie zasługuje fakt, że Plaut posługuje się kalamburem jako środkiem komicznym. Jego zabawa słowem ma zawsze na celu rozśmieszenie widza, a niekiedy nawet zagmatwanie sceny czy doprowadzenie do nieporozumienia pomiędzy bohaterami. Kalambury Plauta licznie pojawiające się we wszystkich sztukach, są najlepszym świadectwem literackiego talentu komediopisarza.

### Nomen omen

Innym zabiegiem, który stał się wręcz znakiem firmowym Plauta, było nadawanie postaciom imion znaczących. Plautyńskie *nomen omen* (imię znak) widzowie rzymscy doskonale rozumieli i bez trudu odczytywali ukryte (często pod greckimi wyrazami) znaczenie, które dodatkowo oprócz funkcji komicznej charakteryzowało osobę.

Postaci przedstawione jako typy zawodowe noszą w komediach Plauta imiona mówiące, natomiast typy rodzinne są wolno urodzonymi obywatelami greckiej *polis*, mają więc zazwyczaj imiona pełne, często autentyczne.<sup>81</sup> Samo imię zatem, w zależności od tego, czy jest mówiące czy nie, dostarcza informacji na temat statusu społecznego postaci. Podstawową jednak funkcją antroponimu mówiącego jest charakterystyka postaci i wywołanie komizmu.

Najciekawsze i najbardziej charakterystyczne dla Plauta są imiona z zakodowaną informacją o roli danej postaci i jej cechach charakteru. Takie antroponimy noszą zazwyczaj niewolnicy, paśozyci, żołnierze, hetery, stręczyciele, lichwiarze i kucharze, czyli postacie określane jako typy zawodowe.

<sup>81</sup> Spośród 28 imion starców występujących w komediach Plauta aż 20 to rzeczywiste imiona helleńskie, najczęściej attyckie. Zob. Skwara (1996: 57), Dustch (1991: 112–135).

Imiona niewolników nawiązują do żartów na temat bicia i tortur, np. *Cordalus* pochodzi od greckiego wyrazu *kordýle* – ‘guz’ (*Pers.*), a *Tranio* od *thraneúomai* – ‘być rozciągany na lawie garbarskiej’ (*Most.*).<sup>82</sup>

Pasożyty mają zawsze imiona mówiące, np.: *Artotrogus* – ‘ten, który gryzie chleb’ (*Mil.*). W dwóch przypadkach komediopisarz posłużył się nawet imieniem łacińskim, by osiągnąć większą komunikatywność: *Curculio* – to ‘wołek zbożowy’ (*Curc.*), a *Peniculus* – ‘miotła do sprzątania okruszków ze stołu’ (*Men.*).

Imiona heter, obok zarezerwowanych dla tego właśnie typu, takich jak *Bacchis* (Bakchida) czy *Thais* (Taida), stanowią często rodzaj pseudonimów zawodowych, np. *Stephanium* – ‘wianuszek’ (*Stich.*), *Philocomasium* – ‘lubiąca uczyć’ (*Mil.*).

Szeroką gamę zabawnych imion prezentują także żołnierze, np. *Pyrgopolynices* – ‘burzący wiele wież’ (*Mil.*).

Imiona te często są wykorzystywane nie tylko do określenia postaci, ale także do zabawy w kalambury i do wspaniałej gry słów. Np. służąca hetery, *Milphidippa*, nosi imię, którego grecka częśćka *-ipp-* pochodzi i wiąże się z ‘koniem’, natomiast wyraz *milphi(di)* można kojarzyć z medycznym terminem oznaczającym ‘utrata rzes’. Byłby to więc jakiś koń, który utracił rzesy lub włosy, czyli sierść – innymi słowy wyliniały. W tekście sztuki (*Mil.* 986) niewolnik *Palestrio* opowiada o *Milfidippie* żołnierzowi, określając ją jako *celox* (z greckiego *kelés* – ‘koń wyścigowy’), co w połączeniu z imieniem dziewczyny stanowi dodatkową grę słów.<sup>83</sup> Kilka wersów dalej (w. 1014) pojawia się następny kalambur: dziewczyna wyznaje, że trochę zatai, a trochę nie (*celo et non celo*), co daje zabawny efekt w połączeniu z przydomkiem, jakim ją nazwał *Palestrio* – *celox*.

Podobna historia ma miejsce z głupim niewolnikiem o imieniu *Sceledrus*, które w pierwszej chwili kojarzy się z łacińskim słówkiem *scelus*, ale większość wydawców i komentatorów wyprowadza je z greckiego *skelephrós* – ‘wyschnięty’ albo ‘cienki’. *Palestrio* bawi się imieniem swojego kolegi-niewolnika, tworząc różne kalambury, np. (*Mil.* 289, 330):

*Quod ego, Sceledre, scelus ex te audio?*

[...]

*Nescioquae te, Sceledre, scelera suscitant.*

Co słyszę, mój Cieniasie, to cień podejrzania!

[...]

W tym nawet cienia prawdy, mój Cieniasie, nie ma!

Można zaryzykować twierdzenie, że w komediach Plauta istniał pewien system tworzenia i nadawania imion, którego celem było informowanie publiczności, jaką rolę w sztuce pełni nosząca je osoba. Imiona systemowo otrzymują głównie wolno urodzeni obywatele, zaś imiona obarczone funkcją treściową i ekspresywną nadawane są typom zawodowym. Zazwyczaj ich wymowa jest zgodna z cechami charakteru postaci. Plaut wykorzystywał onomastykę również jako źródło komizmu.

### Partie śpiewane (*mutatis modis cantica*)

W tekście komedii Plauta można wyróżnić trzy rodzaje partii: mówione – wypowiedane w sposób zbliżony do codziennej mowy (*diverbia*), recytowane z akompaniamentem aulosu (*cantica*) i śpiewane (*mutatis modis cantica*). Kryterium pozwalającym wyróżnić te partie jest metryka: *diverbum* używało wyłącznie senaru jambicznego, partie recytowane zwykle układane były w septenarach lub oktonarach jambicznych bądź trocheicznych, natomiast partie śpiewane, które będziemy nazywać kantykami, charakteryzowały się wielką różnorodnością metryczną.

Cechą charakterystyczną sztuk Plauta są właśnie liczne partie śpiewane. Ogółem jest ich 65: w niektórych komediach pojawia się kilka (*Bacch.*, *Cas.*, *Pseud.*, *Pers.*, *Stich.*), w innych można wyróżnić tylko jedną taką partię (*Asin.*, *Merc.*, *Mil.*, *Poen.*, *Trin.*). Występują zarówno jako monodie – wykonywane solo, jak i w postaci duetów czy trio.

Wnikliwa analiza tekstu pozwoliła dopatrzeć się pewnych prawidłowości w występowaniu kantyk, choć trudno twierdzić, że ich miejsce w sztuce, budowa i funkcja podlegały ścisłym rygorom.<sup>84</sup> Przede wszystkim kantyki zawsze zaczynają się wraz z wejściem postaci na scenę, co zazwyczaj staje się początkiem nowego rozdziału akcji. Bardzo rzadko (*Truc.* 209, *Capt.* 833–837,

<sup>82</sup> Należy dodać, że pojawiają się u Plautyńskich niewolników także imiona typu *ethnica*, tzn. utworzone od nazw narodowości, np.: *Lydus* – ‘niewolnik z Lidii’, *Syrus* – ‘z Syrii’, *Cario* – ‘z Karii’.

<sup>83</sup> Warto też dodać, że terminem *kelés* Arystofanes często określa pozycję miłosną (‘na konika’, czy raczej ‘na jeźdźca’), co w połączeniu z zawodem, jaki wykonuje *Milfidippa*, ma niezwykle dwuznaczny wydźwięk.

<sup>84</sup> Zob. Law (1978: 7–63).

Most. 783–803, Stich. 769–775) zdarza się, aby partię śpiewaną wykonywała postać lub grupa postaci, które weszły na scenę już wcześniej. Cztery sztuki Plauta wręcz zaczynają się od kantytek (*Cist., Epid., Pers., Stich.*). Kantytki zazwyczaj kończą się wraz z początkiem kwestii innej postaci, która już znajduje się na scenie bądź na nią wchodzi. Wówczas najczęściej monodia przeradza się w monolog, a duet w dialog. W trzech przypadkach kantytki zamykają komedię (*Pers., Pseud., Stich.*). W większości (około 75%) kantytki stanowią jedną zamkniętą całość, a ich koniec jest jednocześnie zamknięciem pewnej myśli czy nakreślonej sytuacji. Stanowią nie tylko przerwę w akcji, ale także zmianę tematu bądź nastroju. Pozostałe kantytki (25%) są nierozzerwalnie związane z następującą po nich sceną.

Zastanawiając się nad funkcją kantytek w komedii, należy podkreślić, że często wypełniały czas niezbędny do zmiany kostiumu przez aktora, który grał dwie role, lub stanowiły swego rodzaju przerwę w akcji, niezbędną pomiędzy zejściem a ponownym wejściem postaci. Rodzi się jednak pytanie, czy obok tak ważnej roli w konstrukcji fabuły kantytki miały także wpływ na rozwój akcji, czy też były tylko wypełniającym przerwę dodatkiem, który prezentował mało ważne tematy. Analiza wykazała, że kantytki stanowią niekiedy rodzaj ekspozycji, zwłaszcza gdy pojawiają się na początku sztuki (*Epid., Pers., Stich.*). Czasami wręcz rozpoczynają akcję komedii (*Aul. 120, Capt. 195, Epid. 166*) lub posuwają ją do przodu poprzez relacjonowanie tego, co zdarzyło się poza sceną (*Pers. 251, Capt. 498*). Bywa, że kantytki przynoszą rozwiązanie intrygi (*Amph. 1053, Rud. 906*).

Często odnosi się wrażenie, że główną funkcją kantytek było łatwe i naturalne wprowadzenie potrzebnej postaci na scenę. Niewątpliwie kantytki służyły także do wytworzenia odpowiedniej atmosfery, rzuciły światło na zaistniałą sytuację bądź na reakcję emocjonalną postaci. Z kolei kantytki, które nie są związane z następującą po nich sceną i podejmują raczej nieistotne dla fabuły tematy, służą przede wszystkim jako rodzaj przerwy (*Mil. 813–866*). Należy podkreślić, że partie, w których zawarte były naprawdę ważne dla widzów informacje dotyczące rozwoju intrygi, zawsze wykorzystywały senar jambiczny, tzn. wykonywano je bez akompaniamentu. Muzyka zatem pojawiała się wówczas, gdy kłopoty ze zrozumieniem nie zakłócały rozwoju intrygi.

Plaut, mimo że wykazał się ogromną oryginalnością, nie był nowatorem.<sup>85</sup> Rezygnując w komedii z chóru i wprowadzając piosenki dla poszczególnych aktorów, korzystał – (przynajmniej pod względem metrycznym) i nie tylko pośrednio – z Eurypidesa, który odcisnął piętno na komedii nowej, ale także ze zdobyczy ówczesnej muzyki hellenistycznej, święcącej tryumfy w miasteczkach południowej Italii. Jednak sposób, w jaki Plaut stosował kantytki, umieszczając je jako pieśni rozpoczynające scenę, wprowadzające intrygę i nadające całej akcji odpowiedni klimat, dowodzą niezwykłej pomysłowości rzymskiego komediopisarza.

## STAN ZACHOWANIA

Zachowało się 21 komedii, a także 32 tytuły i drobne fragmenty, przekazane nam przez późniejszych komediopisarzy lub gramatyków. Często ich autentyczność budzi wątpliwości, zwłaszcza że Warron uznał atrybucję jedynie 21 komedii. Zbiór owych 21 sztuk zachował się w całości, a strata ostatniej komedii jest zupełnie przypadkowa i wynika z uszkodzenia manuskryptu w Wiekach Średnich.

Za najlepszy uważa się manuskrypt Ambroziański – A, przechowywany w Bibliotece Ambroziańskiej w Mediolanie (sygn. S.P. 9/13–20), pochodzący z IV w. n.e. Niestety zachowało się jedynie 236 kart, a sporo z nich trudno odczytać, w VIII w. bowiem część tekstu Plauta wymazano, by umieścić w tym miejscu łacińską wersję jednej ze starotestamentowych Ksiąg Królewskich. W palimpseście brakuje trzech komedii (*Amph., Asin., Curc.*). Odkryto go w 1815 r., a w 1889 został odcyfrowany, przepisany i opublikowany przez Wilhelma Studemonda.

Przed tym odkryciem znano jedynie manuskrypty z XI i XII w., pochodzące z zaginionego oryginału z VIII w., który był kopią jakiegoś manuskryptu z wieku V. Nazywa się je rodziną Palatyńską – P, w której skład wchodzi: *codex Vaticano-Palatinus* 1615 – B, z XI w. (*vetus Camerarii*); *codex Palatinus* 1613 – C, z XII w., znajdujący się w Heidelbergu, tzw. *decurtatus* ('okaleczony'), ponieważ brakuje w nim ośmiu sztuk (*Amph., Asin., Aul., Capt., Curc., Cas., Cist., Epid.*); *codex Vaticanus* 3870 – D, z XII w. (*Ursinianus*).

Istnieją dwa poglądy na wzajemne zależności manuskryptu A i rodziny manuskryptów P. Według pierwszego z nich A zawiera oryginalny tekst napisany przez samego komediopisarza, nato-

<sup>85</sup> Jest to pogląd Leo, z którym trudno się nie zgodzić – zob. Law (1978: 107–116).

miast P przynosi teksty komedii przygotowanych jako późniejsze wznowienia. Druga teoria zakłada, że A i P miały wspólnego przodka, którym był tekst z czasów Hadriana.<sup>86</sup> Wcześniejsze wydania Plauta oparte były na tych późnych manuskryptach z rodziny P, dziś publikuje się edycje na podstawie palimpsestu Ambroziańskiego.<sup>87</sup>

## II. 1.4. Enniusz

(*Quintus Ennius*)

### CURRICULUM VITAE

Enniusz, podobnie jak jego poprzednicy, nie urodził się w Rzymie. Na świat przyszedł w 239 r. p.n.e.<sup>88</sup> w miejscowości Rudiae, położonej w Kalabrii lub Messapii.<sup>89</sup> Były to tereny południowej Italii, znajdujące się pod ogromnym wpływem kultury greckiej, i prawdopodobnie właśnie dlatego Swetoniusz (*Gramm.* 1) i Festus (374) nazwali Enniusza pół-Grekiem. On sam mawiał o sobie, że ma trzy dusze, ponieważ władał nie tylko łaciną i greką, ale także językiem oskijskim.<sup>90</sup>

Niewiele wiemy o losach poety z czasów poprzedzających jego przybycie do Rzymu. Na pewno służył w armii rzymskiej jako *socius* (sprzymierzeniec) i osiągnął rangę centuriona. Nepos (*Cato* 1,4), a także Hieronim (*Chron.* 1777=240) podają, że podczas pobytu wojsk na Sardynii w 204 r. p.n.e. Enniusz spotkał Katona Starszego, który pełnił na wyspie funkcję kwestora. Znajomość ta zaważyła na dalszych losach poety, ponieważ wywarł tak wielkie wrażenie na Katonie, że ten postanowił sprowadzić go do Rzymu. Datę 204 r. uważa się za początek rozkwitu talentu Enniusza.

Początkowo poeta zarabiał na życie, ucząc rzymską młodzież.<sup>91</sup> Zamieszkał na Awentynie,<sup>92</sup> gdzie w świątyni Minerwy urzędowało *collegium poetarum*. Protektorów znalazł w osobie Scypiona Afrykańskiego Starszego i Marka Fulwiusza Nobiliora, a także jego syna Kwintusa, którzy w ówczesnym Rzymie uchodzili za znanych filhellenów. Trudno się więc dziwić, że Enniusz przy okazji opiewania w *Annales* (Roczniki) dziejów Rzymu, głosił także chwałę rodu swoich mecenasów. Kiedy Marek Fulwiusz Nobilior jako konsul w 189 r. p.n.e. wyruszył do Etolii, towarzyszył mu Enniusz, bynajmniej nie po to, by walczyć u jego boku, ale by uwiecznić tę kampanię.<sup>93</sup> Kontakty między poetą a filhellenami, ich wzajemna sympatia, a być może przyjaźń,<sup>94</sup> mogły być odbierane jako swego rodzaju zdrada, Enniusz bowiem stał się prawie nadwornym panegirystą swoich protektorów, a przecież do Rzymu sprowadził go Katon Starszy. Ten sam Katon, który nie tylko był wrogiem politycznym i osobistym filhellenów, ale nienawidził wszystkiego, co greckie. Przypuszcza się, że „zdrada” miała podłoże wyłącznie światopoglądowe. Enniuszowi wychowanemu w kulturze hellenńskiej bliżsi byli filhellenowie, którzy tak jak on kochali i podziwiali dobroć Grecji.<sup>95</sup>

Niewiele wiemy o kontaktach Enniusza z innymi poetami. Prawdopodobnie nie spotkał ani Liwiusza Andronika, ani też Newiusza, obaj bowiem umarli, zanim Enniusz pojawił się w Rzymie. Nie wiadomo również, czy poeta znał Plauta, chociaż Plaut (*Poen.* Inn.) na pewno znał sztuki Enniu-

<sup>86</sup> Zob. Reynolds/Wilson (1974: 260–261).

<sup>87</sup> Zob. Vince (1984: 67–68).

<sup>88</sup> Datę urodzin podaje kilka źródeł: Cyceron (*Brut.* 18,72; *Tusc.* 1,1,3), Gelliusz (17,21,43) i Hieronim (*Chron.* 1777=240).

<sup>89</sup> O miejscu pochodzenia wspominają: Cyceron (*Arch.* 9,22; *De orat.* 3,42,168), Auzoniusz (*Techn.* 14,17), Syliusz Italikus (12,393nn.), Strabon (281–282c) i Pomponiusz Mela (2,66), który jednak źle umiejscowił Rudiae – koło Canusium.

<sup>90</sup> Taką informację przekazał Gelliusz (17,17,1). Hieronim (*Chron.* 1777=240) zaś popełnił błąd, podając, że Enniusz pochodził z Tarentu, prawdopodobnie bowiem tylko się tam kształcił.

<sup>91</sup> Tak podaje Swetoniusz (*Gramm.* 1), należy jednak pamiętać, że zarówno ubóstwo poety, jak i praca w charakterze nauczyciela stanowiły topos biografii ludzi pióra.

<sup>92</sup> Na Awentynie mieszkał razem z Cecyliuszem Stacjuszem; zob. Warron (*Ling.* 5,163).

<sup>93</sup> W 184 r. p.n.e. syn Marka Fulwiusza Nobiliora, konsul Kwintus Fulwiusz, odwdziczył się, nadając Enniuszowi obywatelstwo rzymskie i ofiarowując posiadłość w miejscowości Potentia; zob. Cyceron (*Arch.* 11,27; *Tusc.* 1,2,3; *Brut.* 20,79).

<sup>94</sup> O wzajemnych kontaktach i związkach Enniusza ze Scypionem Afrykańskim Starszym wspominają Cyceron (*Arch.* 9,22) i Horacy (*Carm.* 4,8,15nn.). Jednak późniejsze przekazy o tej niezwyklej przyjaźni – np. Klaudiana (*Carm.* 23) – wydają się przesadzone. Zob. Warmington (1982: 20).

<sup>95</sup> Katon Starszy z dwóch powodów mógł zerwać przyjaźń z Enniuszem. Przede wszystkim zdał sobie sprawę, że poeta przejawiał gusty literackie i upodobania pokrewne kulturze greckiej, którą wprowadzał i propagował w Rzymie, a ponadto okazał się zwolennikiem epikureizmu, doktryny uznawanej przez Katona za przeciwną rzymskiej religii i rzymskim obyczajom. Nie bez znaczenia był ponadto fakt, że Katon poróżnił się z przyjaciółmi Enniusza, Scypionami, częściowo z powodu ich wielkiego upodobania do kultury greckiej. Zob. Warmington (1982: 21).

sza. Wielka przyjaźń natomiast łączyła Enniusza z innym komediopisarzem, Cecyliuszem Stacjuszem.<sup>96</sup> Z całą pewnością znał także tragediopisarza Pakuwiusza, który był jego siostrzeńcem.

Dzięki Cycleronowi (*De orat.* 2,8,276) mamy okazję poznać pewne rysy charakteru Enniusza. Ponoć kiedyś Scypion Nazyka, konsul z 191 r. p.n.e., wybrał się w odwiedzin do Enniusza, ale zastał drzwi zamknięte, a niewolnica powiadomiła go, że jej pana nie ma w domu. Nazyka przypuszczał jednak, że służąca skłamała na rozkaz Enniusza, który ukrywał się gdzieś w głębi. Kilka dni później Enniusz odwiedził Nazykę i również zastał drzwi zamknięte. Jednak tym razem już sam Nazyka wołał, że nie ma go w domu. Kiedy zdziwiony Enniusz, słysząc głos Nazyki, wątpił w jego słowa, ten odpowiedział: „Jak ci nie wstyd! Ja uwierzyłem twojej niewolnicy, gdy powiedziała, że nie ma cię w domu, a ty nie chcesz wierzyć, gdy ja sam osobiście ci o tym mówię?”. Anegdota ta zapewne stała się później podstawą dla przekazu Hieronima (*Chron.* 1777=240), że Enniusz żył bardzo oszczędnie i zamiast służby miał tylko jedną niewolnicę. Cycleron (*Cato* 5,14) podaje, że poeta nigdy się nie wzbogacił, ale być może przyczyny należy szukać w zbyt wielkim upodobaniu do wina, stosowanego jako antidotum. Enniusz sam o sobie mówił, że (*Sat.* 64):

*Numquam poeator nisi podager.*

Bez podagry nie jestem poetą.

Horacy (*Epist.* I, 19, 7–8) dodawał, że poeta nie zabierał się do pisania, jeśli nie był pijany.

W 169 r. p.n.e., zaraz po wystawieniu tragedii *Thyestes*, Enniusz zmarł na podagrę w wieku 70 lat.<sup>97</sup> Ciało jego prawdopodobnie zostało spalone na wzgórzu Janikulum, choć wedle Hieronima (*Chron.* 1849=168), kości poety spoczęły w jego rodzinnych stronach, w Rudiae. Starożytni<sup>98</sup> wierzyli, że marmurowy posąg Enniusza zdobił grób Scypiona na życzenie samego Afrykańczyka, co stanowi dowód jego uznania dla poety.

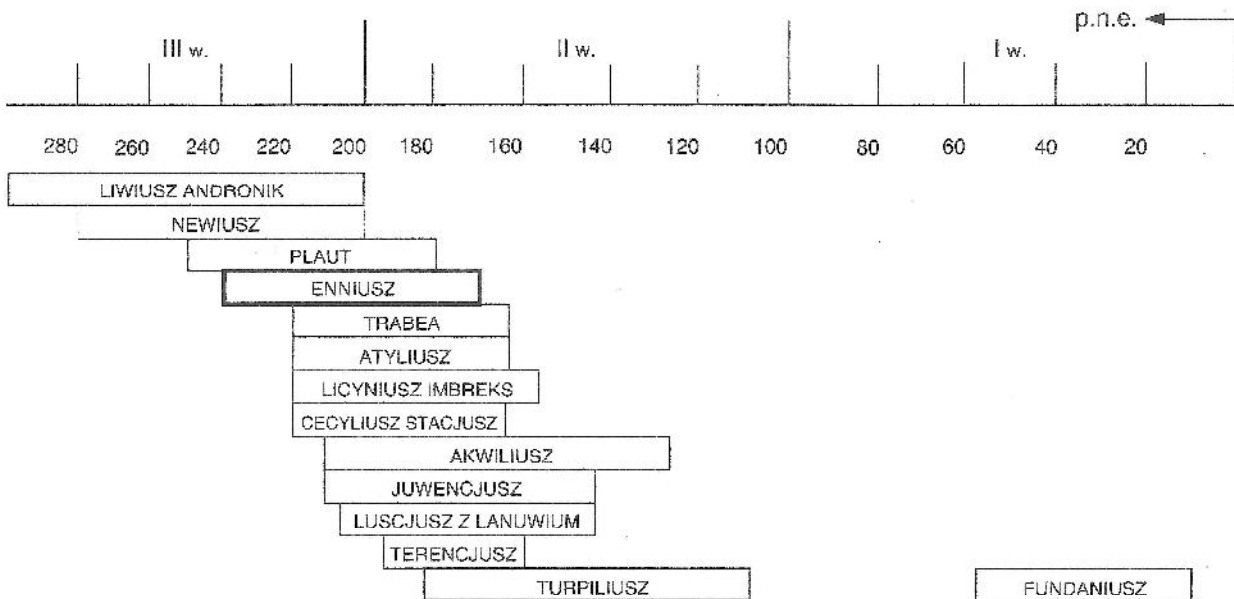


Tabela II. 2d. Przedstawiciele palliaty – Enniusz.

## Twórczość

Za największą zasługę poczytuje się Enniuszowi zastąpienie w dziele *Annales* (Roczniki) starego wiersza saturnijskiego greckim heksametrem daktylicznym, zapoczątkowanie satyry i stworzenie podwalin pod rozwój języka poetyckiego.

<sup>96</sup> Zaświadcza o tym Hieronim (*Chron.* 1838=179). Opierając się na Swetoniuszu, podaje nawet, że obaj poeci mieszkali razem, filologowie jednak zwracają uwagę na użyty przez Swetoniusza termin *contubernium*, który może przybierać znaczenie *schola* – ‘wspólnota nauczycieli i uczniów’. Należy zatem ostrożnie podchodzić do informacji o wspólnym mieszkaniu obu poetów. Zob. Rychlewska (1990: 299).

<sup>97</sup> Informację tę podaje Cycleron (*Brut.* 20,78; *Cato* 5,14), ale Hieronim (*Chron.* 1849=168) wskazuje datę o rok późniejszą.

<sup>98</sup> Zob. Cycleron (*Arch.* 9,22), Liwiusz (38,56), Owidiusz (*Ars* 3,409), Pliniusz Starszy (*NH* 7,114), Solinus (1,122), Waleriusz Maksymus (8,14,1). Swetoniusz, a za nim Hieronim uważali nawet, że Enniusz został spalony na grobie Scypiona, ale informacja ta jest mało prawdopodobna.

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Enniusz był także autorem dzieł dramatycznych. Pisał palliaty, tragedie w typie *fabula cothurnata* i *praetexta*. Jeśli uznać, że stan zachowania jest świadectwem pewnych preferencji poety, to należy stwierdzić, że Enniusz częściej uprawiał tragedię niż komedię.

Zachowane fragmenty nie pozwalają odtworzyć fabuły. Często są tak niewielkich rozmiarów, że nawet ustalenie, czy pochodzą z komedii czy z tragedii, nastręcza trudności. Niekiedy kłopoty sprawia samo rozpoznanie metrum.

Wolkacjusz Sedigitus nie wystawił najlepszej opinii Enniuszowi jako twórcy palliaty. Przyznał mu wprawdzie ostatnie, dziesiąte miejsce, ale – jak zaznaczył – ze względu na to, że należał do najstarszych poetów tworzących w tym gatunku (*causa antiquitatis*).<sup>99</sup>

### STAN ZACHOWANIA

Enniusz pozostawił po sobie 20 tytułów tragedii, w tym dwa tytuły sugerujące, że były to *fabulae praetextae*: *Sabinae* (Sabinki), *Ambracia* (Ambrakia). Ponadto zachowało się 426 wersów z różnych tragedii.

Z twórczości komediowej poety znamy dwa tytuły oraz 4 fragmenty liczące ogółem 15 wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII ENNIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Caupuncula</i>	Szynkareczka
3	<i>Pantratiastes</i>	Zapaśnik

Tabela II. 10. Liczba zachowanych fragmentów komedii Enniusza.

### II. 1.5. Trabea (*Quintus Trabea*)

Niewiele wiemy o tym komediopisarzu. Już samo ustalenie czasu, w jakim żył i tworzył, nastręcza sporo trudności.<sup>100</sup> Powszechnie przyjmuje się, że był współczesny Cecyliuszowi Stacjuszowi.

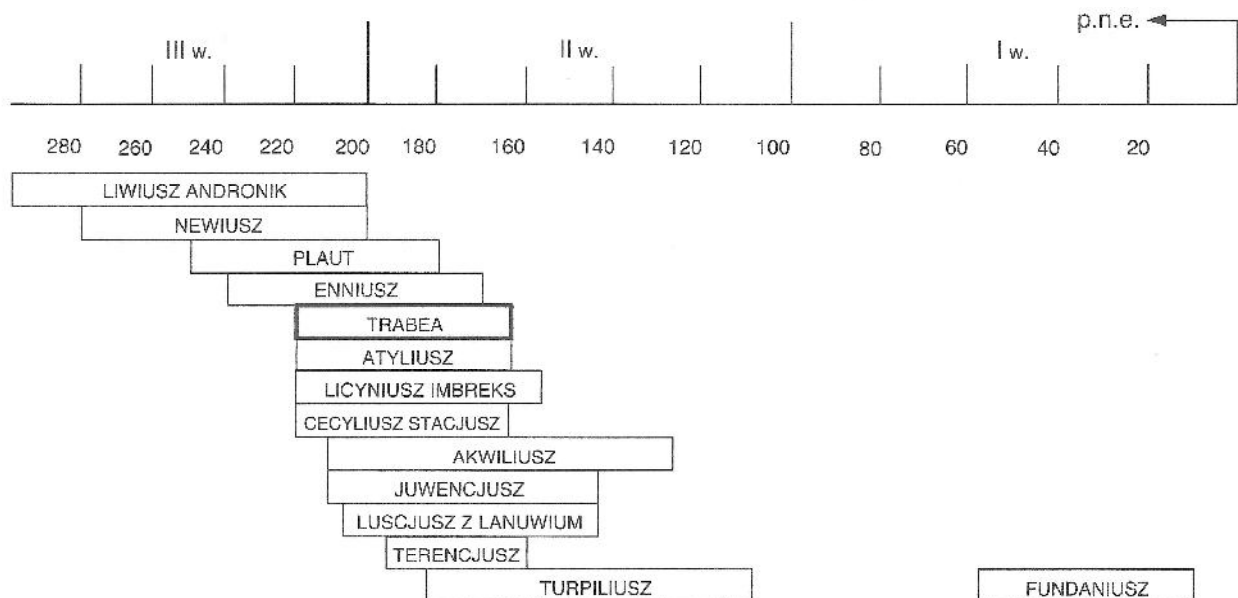


Tabela II. 2e. Przedstawiciele palliaty – Trabea.

Tworzył palliatę i – jak mówi Warron (u Charyzjusza, *GLK* 1,241,27–29) – potrafił wzbudzać głębokie emocje. Dzięki Ciceronowi (*Tusc.* 4,35, 67) zachowały się dwa fragmenty z komedii Trabei. Jeden z nich opowiada o tak zakochanym młodzieńcu, że swe marzenia przeżywał jak rzeczywistość (*ex incertis*, frg. I):

<sup>99</sup> Zob. rozdz. II. 1., s. 48.

<sup>100</sup> Niektóre opracowania umieszczają Trabeę w czasach Cecyliusza (220–168 p.n.e.), inne jako rok rozkwitu jego twórczości podają około 130 r. p.n.e.

*Lena delenita argento nutum observabit meum,  
quid velim, quid studeam. Adveniens digito impellam ianuam,  
fores patebunt: de improviso Chrysis ubi me aspexerit,  
alacris ob viam mihi veniet complexum exoptans meum,  
mihi se dedet: Fortunam ipsam anteibo fortunis meis!*

Przekupiona rajfurka z mych gestów wyczyta,  
czego chcę, czego pragnę. I ledwie drzwi dotknę,  
a otworzą się same: Chrysis mnie spostrzeże,  
zaraz do mnie pośpieszy, ramion mych spragniona,  
mnie się odda: i Szczęście przyćmię swoim szczęściem!

Drugi fragment zawiera tylko jeden wers (*ex incertis*, frg. II):

*Ego voluptatem animi nimiam summum esse errorem arbitror.* Za największy błąd uważam odczuwanie zbytniej rozkoszy.

Wolkacjusz Sedigitus umieścił Trabeę na ósmym miejscu.<sup>101</sup>

## II. 1.6. Atyliusz (Marcus Atilius)

Atyliusz był współczesny Cecyliuszowi, tzn. że żył u schyłku III w. p.n.e. i w pierwszej połowie II w. p.n.e.

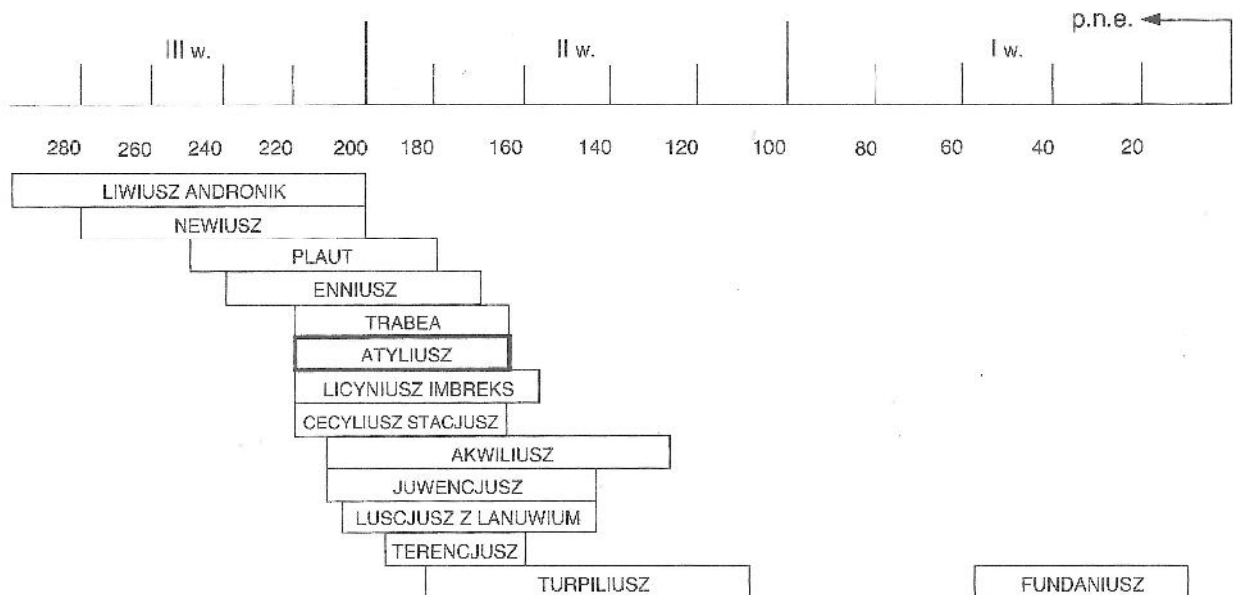


Tabela II. 2f. Przedstawiciele palliary – Atyliusz.

Dzięki Cycleronowi (*Tusc.* 4,11,25) znamy jedyny tytuł jego komedii: *Misogynos* (Wróg kobiet), który pozwala przypuszczać, że sztuka była adaptacją Menandra.

Zachowały się trzy jednowersowe fragmenty z komedii o nieznanym tytule. Nie można na ich podstawie zrekonstruować fabuły, a jedynie odnotować skłonność poety do aliteracji, jak w tych fragmentach (*ex incertis*, frg. II, III):

*Per laetitiam liquitur animus.  
Cape, caede, Lyde, come, code...*

W radości rozjaśnia się umysł.  
Lydusie, złap, zetnij, zbierz i zakop...

Informacje o Atyliuszu możemy uzupełnić jeszcze innymi przekazami Cyclerona (*Att.* 14,20,3; *Fin.* 1,2,5), w których nazwał go poetą o chropowatym srylu (*poeta durissimus*). Prawdopodobnie źle albo słabo przetłumaczył Eurypidesową *Elektrę*, chociaż fragmenty, jak podaje Swetoniusz (*Iul.* 84,2), odśpiewano na pogrzebie Juliusza Cezara.

<sup>101</sup> Zob. rozdz. II. 1., s. 48.

## II. 1.7. Licyniusz Imbreks

(*Licinius Imbrex* lub *Publius Licinius Tegula*)

Już starożytni zastanawiali się, czy można identyfikować komediopisarza Licyniusza Imbreksa z Publiuszem Licyniuszem Tegulą, autorem pewnego hymnu. Podstawą do takich rozważań były ich przydomki: *Tegula* i *Imbrex*, które po łacinie znaczą to samo – ‘dachówka’. Jeśli komediopisarz i autor hymnu są tą samą osobą, należy przyjąć, że Licyniusz (*Imbrex* lub *Tegula*) żył około 200 r. p.n.e., tak bowiem datowany jest hymn.

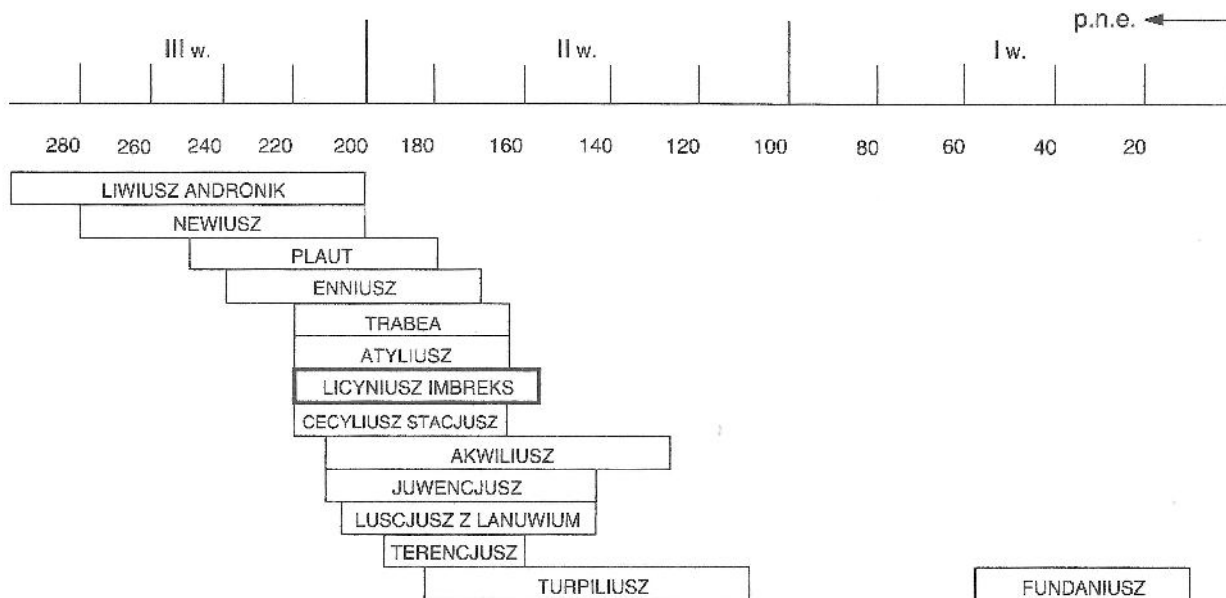


Tabela II. 2g. Przedstawiciele palliaty – Licyniusz Imbreks.

O twórczości Licyniusza nie wiemy prawie nic. Gelliusz (13,23) podaje, że napisał komedię *Neaera* (Neera – to imię dziewczyny); zachowały się dwa wersy (*Ne.*, frg. 1):

*Noło ego Neeram te vocent, sed Nerienem,  
cum quidem Marti es in conubium data.*

Nie chcę, by cię Neerą, lecz Nerio zwali,  
skoro właśnie wydano cię za mąż za Marsa.<sup>102</sup>

Ten krótki fragment jest wszystkim, co pozostało po Licyniuszu.

## II. 1.8. Cecyliusz Stacjusz

(*Caecilius Statius* lub *Statius Caecilius*)

### CURRICULUM VITAE

Stacjusz pochodził z celtyckiego plemienia Insubrów, zamieszkującego północną Italię.<sup>103</sup> Nie znamy dokładnej daty jego urodzin, przyjmuje się, że było to około roku 230 p.n.e.<sup>104</sup> Prawdopodobnie po zwycięstwie Rzymian odniesionym podczas którejś z trzech kampanii prowadzonych przeciwko Insubrom (być może po ostatniej, w latach 200–194 p.n.e.) dotarł do Rzymu jako niewolnik jakiegoś Cecyliusza.<sup>105</sup>

<sup>102</sup> Neera jest tytułową bohaterką tej komedii, Nerio zaś w tradycji rzymskiej uchodziła za żonę Marsa. Sens tego fragmentu jest prawdopodobnie taki, że skoro bohaterka poślubiła żołnierza, powinna też zmienić imię.

<sup>103</sup> Hieronim (*Chron.* 1838=179) podaje jako miejsce urodzin poety Mediolanum (dzisiejszy Mediolan).

<sup>104</sup> Warmington (1982: 27) podaje jako datę urodzin rok 225. Powszechnie uznaje się jednak rok 230 p.n.e.; zob. Ca-milloni (1957: 131), Rychlewska (1990: 298), Hartleb-Kropidło (1999: 282).

<sup>105</sup> Za taką hipotezą przemawiałaby wzmianka u historyka Liwiusza (31,21,8) o niejakim Marku Cecyliuszu, który towarzysząc pretorowi Furiuszowi Purpurionowi w Galii Przedalpejskiej, wziął do niewoli Galów insubryjskich, a wśród nich znalazł się także Stacjusz, późniejszy komediopisarz. Zob. Rychlewska (1990: 299), Brożek (1960: 37), Hartleb-Kropidło (1999: 282).

który go później wyzwolił. Dlatego poeta przybrał jako *nomen gentile*<sup>106</sup> nazwisko swego pana, a jego imię – Stacjusz, stało się wówczas przydomkiem.<sup>107</sup>

Z łaciną prawdopodobnie zetknął się już jako dziecko, a później w Rzymie ją doskonalił. Swą karierę autora komedii rozpoczął przed rokiem 190 p.n.e., a 10 lat później był u szczytu sławy.<sup>108</sup> Na początku miał kłopoty ze zdobyciem uznania,<sup>109</sup> prawdopodobnie dlatego, że jako potomek Insubrów nie władał jeszcze po mistrzowsku łaciną.<sup>110</sup> Ponadto Stacjusz stanął przed trudnym wyborem publiczności. Ponieważ zwykło się uważać, że Plaut na swych przedstawieniach skupiał przede wszystkim plebs i całe oddziały żołnierzy,<sup>111</sup> Cecyliuszowi pozostało zaspokoić oczekiwania wykształconej mniejszości. W zdobyciu widzów pomógł mu jeden z największych starożytnych aktorów, Ambiwiusz Turpion. Z biegiem czasu Cecyliusz zdobył sławę i popularność. Znalazł też oparcie w Enniuszu, z którym się przyjaźnił<sup>112</sup> i dla którego nie stanowił konkurencji, bowiem każdy z nich hołdował innej Muzie: jeden Talii, a drugi Melpomenie.

Zmarł wkrótce po Enniuszu. Hieronim (*Chron.* 1838=179) podaje rok 168 p.n.e., ale Swetoniusz (u Donata, *Vita Ter.* 28,8) twierdzi, że Terencjusz czytał Cecyliuszowi swoją pierwszą sztukę *Andria*, która została wystawiona w 166 r. p.n.e. i na pewno wcześniej nie pojawiła się na scenie. Istnieją zatem dwie możliwości: albo Hieronim się pomylił i Enniusz zmarł trochę później, albo *Andria* powstała wcześniej i do momentu inscenizacji upłynęło trochę czasu.

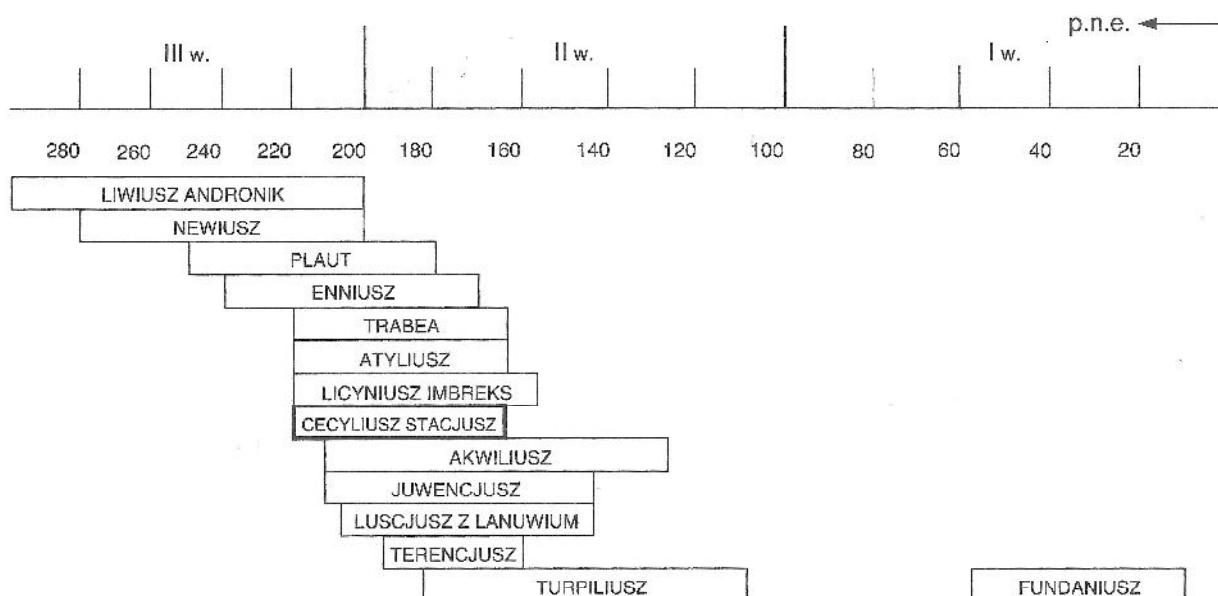


Tabela II. 2h. Przedstawiciele palliaty – Cecyliusz Stacjusz.

## Twórczość

Cecyliusz tworzył wyłącznie palliatę, wzorowaną na greckiej komedii średnio- i nowoattyckiej. Nie znamy chronologii jego twórczości, przypuszcza się jednak, że sztuki o łacińskich tytułach są starsze niż komedie opatrzone tytułami greckimi. Te pierwsze bowiem przypominają Plauta i rodzimą farsę italską, drugie natomiast kojarzą się ze sztukami Terencjusza.<sup>113</sup> Jeżeli tak było rzeczywiście,

<sup>106</sup> Zob. przyp. 6, s. 51.

<sup>107</sup> Do czasów Cyncerona poeta znany był jako Cecyliusz. W zachowanych źródłach prawie nigdy nie występuje jedynie pod samym imieniem – Stacjusz, może dlatego, że – jak mówi Gelliusz (4,20,13) – było ono bardzo popularne wśród niewolników. Do zwyczaju rzymskiego należało, że wyzwolony niewolnik przyjmował nazwisko swego pana, a imię stawało się wówczas przydomkiem; zob. Łoś (1987: 55–66).

<sup>108</sup> Hieronim (*Chron.* 1838=179) podaje rok 179 p.n.e.

<sup>109</sup> Trudności tego rodzaju sugeruje prolog do jednej z komedii Terencjusza (*Hec.* 14–15).

<sup>110</sup> Takie zdanie o języku Cecyliusza ma Cynceron (*Att.* 7,3,10; *Brut.* 74,258).

<sup>111</sup> Należy jednak podkreślić, że Plaut nie pisał jedynie dla żołnierzy, plebsu i niewolników. Prawdą jest, że nie zapomniał o tego rodzaju niewymagającej publiczności, ale jego komedie pełne są wyszukanych żartów i aluzji, przeznaczonych dla bardziej wyrafinowanych oczu i uszu. W przeciwnym razie opinia Cyncerona, który przecież nie ukrywał swego podziwu dla Plauta, musiałyby nam się wydać bardzo zaskakująca. Zob. Żółtowska (1991: 301–307) oraz rozdz. III. 1., s. 159–160.

<sup>112</sup> Zob. przyp. 96, s. 99.

<sup>113</sup> Według tej teorii dwie sztuki o podwójnym, grecko-łacińskim tytule stanowiły ogniwo pośrednie.

to zdziwienie mogą budzić kłopoty Cecyliusza ze zdobyciem dla siebie sceny. Naśladownictwo Plauta zapewniałoby przecież przychylność publiczności. Ponadto istnieje komedia o greckim tytule (oczywiście w łacińskiej transkrypcji) *Plocium* (Naszyjnik), która przeczy tezie o późniejszym pochodzeniu sztuk z greckimi tytułami, bowiem w swym charakterze i nastroju jest bardzo Plautyńska.<sup>114</sup>

Ponieważ sztuk noszących greckie tytuły jest znacznie więcej (31) niż tych z tytułami łacińskimi (9), często próbuje się dowodzić, że Cecyliusz początkowo zachowywał więcej swobody w stosunku do oryginału, a w latach późniejszych po prostu wiernie adaptował greckie utwory. Jednak teza ta budzi pewne zastrzeżenia, bowiem istniejące fragmenty sztuki Menandra *Plokion* dowodzą, że Cecyliusz potrafił zachować w swojej wersji niezależność, choć sztuka należy do grupy komedii o greckich tytułach.<sup>115</sup>

Dzięki Gelliuszowi (2,23), który dokonał analizy stylu i języka Cecyliusza, znamy także w miarę dokładnie treść komedii *Plocium* (Naszyjnik). Oto pewien starzec poślubił brzydką, kłótliwą i nieznośną kobietę o imieniu Krobyle, która była tak despotyczna, że zmusiła go do sprzedania niewolnicy, zbyt ładnej, by dalej mogła mieszkać w ich domu. W tej samej okolicy dziesięć miesięcy wcześniej osiedlił się ubogi starzec z córką. Dziewczyna została uwiedziona przez nieznanego młodzieńca i właśnie w trakcie sztuki rodzi dziecko. Ich niewolnik, Parmenon, podejrzewa, że ojcem niemowlaka może być syn sąsiadów – Krobyli i jej męża, zwłaszcza że czas pobytu dziewczyny w tej okolicy i miesiące jej ciąży dokładnie się pokrywają. Tymczasem Krobyle postanowiła ożenić syna

TYTUŁ KOMEDII CECYLIUSZA	TYTUŁ GRECKI	AUTOR (AUTORZY)
<i>Andrea</i>	<i>Andria</i>	Menander
<i>Androgynos</i>	<i>Androgynos</i>	Menander(?)
<i>Asotus</i>	<i>Asotos, Asotoi</i>	Timostratos, Antyfanos
<i>ChrySION</i>	<i>ChrySION</i>	Antyfanos(?)
<i>Dardanus</i>	<i>Dardanos</i>	Menander(?)
<i>Ephesio</i>	<i>Ephesios</i>	Menander
<i>Epicleros</i>	<i>Epikleros</i>	Antyfanos, Aleksis, Difilos
<i>Epistathmos</i>	<i>Epistathmos</i>	Posejdippos
<i>Epistula</i>	<i>Epistole</i>	Aleksis(?)
<i>Exul</i>	<i>Phygas, Apolis</i>	Aleksis, Filemon
<i>Fallacia</i>	<i>Katapseudomenon</i>	Aleksis, Filemon, Menander
<i>Gamos</i>	<i>Gamos</i>	Filemon, Difilos, Antyfanos
<i>Harpazomene</i>	<i>Harpazomene</i>	Filemon
<i>Hymnis</i>	<i>Hymnis</i>	Menander(?)
<i>Imbrii</i>	<i>Imbrioi</i>	Menander(?)
<i>Nauclerus</i>	<i>Naucleros</i>	Menander(?)
<i>Nothus Nicasio</i>	<i>Nothos</i>	Filemon
<i>Plocium</i>	<i>Plokion</i>	Menander
<i>Polumeni</i>	<i>Polumenoi</i>	Menander(?)
<i>Progamos</i>	<i>Progamoi</i>	Menander(?)
<i>Synaristosae</i>	<i>Synaristosai</i>	Menander
<i>Synephebi</i>	<i>Synepheboi</i>	Menander
<i>Syracusii</i>	<i>Syrahosios</i>	Aleksis
<i>Titthe</i>	<i>Titthe</i>	Eubulos, Aleksis, Menander

Tabela II. 11. Greckie wzory niektórych komedii Cecyliusza.

<sup>114</sup> Próby ustalenia chronologii sztuk Cecyliusza podzieliły filologów na zwolenników teorii o starszeństwie tytułów łacińskich (Ritschl, Feider, Ribbeck) i przeciwników tej koncepcji (Leo, Warmington); zob. Rychlewska (1990: 300).

<sup>115</sup> Zob. Warmington (1982: 28), Rychlewska (1990: 309).

z jakąś swoją krewną i poczyniła już pewne przygotowania. Na szczęście naszyjnik (stąd tytuł sztuki), który młodzieniec pozostawił dziewczynie, pozwala rozpoznać w nim ojca nowo narodzonego dziecka i doprowadza tych dwoje do małżeństwa. Sztuka kończy się przygotowaniami do wesela. Niewolnik zaś, odgrywający znaczącą rolę w rozwikłaniu intrygi, zostaje nagrodzony wolnością. Komedia ta powstała na podstawie sztuki Menandra, później wykorzystanej także przez Terencjusza (*Hecyra* – Świekra).

Cyceronowi (*Nat. deor.* 3,29,72) zawdzięczamy znajomość treści innej sztuki Cecyliusza, *Synephebi* (Rówieśnicy). Poruszała ona bardzo popularny w komedii problem, jak ojcowie powinni wychowywać synów.<sup>116</sup> W innych sztukach Cecyliusza przewijały się też motywy zamienionych dzieci, np. w *Hypobolimaesus Aeschinus* (Zamieniony Eschinus), i męża narzekającego na swą bogatą, ale okropną żonę, np. w *Plocium* (Naszyjnik).

Palliaty Cecyliusza często noszą tytuły wskazujące na wykorzystywanie przez autora komedii greckich: przede wszystkim Menandra, ale także Aleksisa, Antyfanesa, Difilosa, Eubulosa, Filemona, Posejdipposa i Timostratosa.

Na podstawie zachowanych fragmentów można stwierdzić, że Cecyliusz raczej nie stosował kontaminacji. Znamy kilka tytułów, które kojarzą się ze sztukami więcej niż jednego komediopisarza, np. *Asotus* (Rozpustnik), *Exul* (Wygnaniec) czy *Gamos* (Małżeństwo). Trzeba jednak podkreślić, że niektóre tytuły sztuk Cecyliusza były wykorzystywane już wcześniej przez komediopisarzy, jako że tematami tych komedii były popularne motywy, np.: *Epiclesos* (Dziedziczka), *Fallacia* (Oszustwo), *Titthe* (Piastrunka nadużywająca wina). Niekiedy sam Cecyliusz kilkakrotnie posługiwał się jakimś motywem, co dziś utrudnia ustalenie na podstawie zachowanych fragmentów, czy poeta napisał dwie komedie czy jedną, zachowaną pod dwoma tytułami, np. *Philumena* (Narzeczona) i *Plocium* (Naszyjnik).

W palliatach Cecyliusza pojawiają się także elementy, które kojarzą się z motywami znanymi z Plauta. Np. w sztuce *Aethrio* (Niebiański) występuje duet Jowisz – Merkur, co silnie przypomina Plautyńskiego *Amphitruo*, a w komedii *Hymnis* (Dziewczyna o imieniu Hymnis) przewijają się motywy znane ze sztuk *Casina* i *Menaechmi* (Bracia) Plauta.

Cechą charakterystyczną komedii Cecyliusza są sentencje. Do najpopularniejszych należą fragmenty z nieznanych bliżej komedii (*ex incertis*, frg. XLI, XVI, XVIII):

<i>Fac velis, perficies.</i>	Chcieć to móc.
<i>Homo homini deus est, si suum officium sciat.</i>	Człowiek dla człowieka jest bogiem, jeśli wypełnia swoje obowiązki.
<i>Saepe est etiam sup palliolo sordido sapientia.</i>	Często pod lichym płaszczem ukrywa się mądrość.

Kilka ciekawych sentencji można też znaleźć w komedii *Plocium* (frg. X, XI):<sup>117</sup>

<i>Patiere quod dant, quando optata non dabunt.</i>	Przyjmij, co dają, jeśli nie dadzą tego, o co prosisz.
<i>Vivas, ut possis, quando nec quis, ut velis.</i>	Żyj, jak możesz, skoro nie możesz, jak chcesz.

Trzeba jednak podkreślić, że fragmenty te zachowały się właśnie ze względu na swój sentencjonalny charakter, jako że były cytowane przez starożytnych.

Analiza pozostałych fragmentów wykazuje, że Cecyliusz wprowadzał do swoich komedii atmosferę i problematykę społeczną i etyczno-moralną. W centrum uwagi był człowiek ze swymi cnotami i wadami. Poeta, bawiąc widza, miał zamiar kształtować jego charakter, uczyć szlachetności, poszanowania dla drugiego człowieka, zachowania umiaru i wystrzegania się skrajności.<sup>118</sup>

Starożytni bardzo wysoko oceniali Cecyliusza. Warron (*Sat.* 399; *Ling.* frg. 60) podkreślał jego zręczność w prowadzeniu fabuły i umiejętność wzbudzania silnych emocji u widzów. Horacy (*Epist.* 2,1,59) podziwiał zadziwiającą godność i powagę (*gravitas*), a upominając się o prawo poety do tworzenia nowych słów, przywoływał jako wzór m.in. Cecyliusza. Wolkacjusz Sedigitus umieścił Cecyliusza na pierwszym miejscu wśród komediopisarzy rzymskich<sup>119</sup> za dużą mimiczną, przez co należy rozumieć niewyrafinowany dowcip, rubaszny żart i wykorzystywanie komizmu niskiego.<sup>120</sup>

<sup>116</sup> Podobnym sprawom były poświęcone dwie komedie Terencjusza: *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący) i *Adelphoe* (Bracia).

<sup>117</sup> Zob. Brożek (1960: 37-43).

<sup>118</sup> Zob. Rychlewska (1990: 313).

<sup>119</sup> Zob. rozdz. II. 1., s. 48.

<sup>120</sup> Gentili (1979: 50), powołując się na Cycerona (*De orat.* 2,59), rozumie to jako farsowy sposób gry. Określenie *mimico* użyte przez Wolkacjusza było różnie interpretowane przez filologów, a niektórzy proponowali odczytywać je jako *comico*; zob. Rychlewska (1990: 303).

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Natomiast Gelliusz (2,23,1nn.) Cecyliuszową komedię *Plocium* (Naszyjnik) uznał podczas lektury za bardzo efektowną sztukę. Dopiero, gdy porównał ją z greckim wzorem Menandra, stwierdził, iż jest znacznie gorsza od oryginału. Porównanie wypadło źle, ponieważ wszystko okazało się bez wyrazu (*omnia pigra*). Należy jednak przypuszczać, że kryterium oceny przekładu była jego wierność. Filologowie, analizując zestawione przez Gelliusza fragmenty sztuk obu komediopisarzy, nie mogą się zgodzić ze zdaniem antycznego autora. Cecyliusz przejął jedynie główny wątek, w którym dokonał licznych zmian: udratyzował go i nadał mu bardziej plastyczny wyraz przez pogłębienie charakterystyki postaci. Zmiana metrum z typowego dla dialogu trymetru jambicznego na polimetryczne *canticum* spięte niczym kłamrą wyrazem *miser* sprawia, że wersja Cecyliusza staje się bardziej żywa i wyrazista.<sup>121</sup>

Gelliusz (4,20,13) nie uważał, by owe zarzuty dyskredytowały wielkość i talent Cecyliusza, którego sam nazwał: *comoediarum poeta inclutus* (sławny poeta komiczny). Cynceron (*Att.* 7,3,10; *Brut.* 74,258; *Opt. gen.* 1,2) i Kwintylijan (10,1,99) byli bardziej krytyczni: pierwszy określił go jako autora złej łaciny (*malus auctor Latinitatis*), ale potrafił docenić talent poety i nasycenie komedii pierwiastkiem refleksyjnym; drugi natomiast, pisząc pozytywnie o Cecyliuszu, podkreślał, że to zdanie wielbicieli komediopisarza, co nasuwa przypuszczenie, że być może sam się z nimi nie identyfikował.

### JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język Cecyliusza przypomina komedie Plauta pod względem humoru, a także bogactwa typowych dla poezji archaicznej środków artystycznych. Pojawiają się tam aliteracje, figury etymologiczne, oksymorony, asyndetyczne połączenia wyrazów itp. Poeta nie stroni od gry słów wykorzystującej żywą, dosadną mowę. Postaci posługują się barwnym, zindywidualizowanym językiem, pełnym rubasznych żartów i wykazującym skłonność do filozoficznej refleksji.<sup>122</sup>

Zachowane fragmenty komedii cechuje ogromna polimetria, która jednoznacznie wskazuje na obecność partii lirycznych. Wśród systemów metrycznych pojawiają się anapesty, trocheje, jamby, kretyki i bakcheje.

### STAN ZACHOWANIA

Z twórczości Cecyliusza zachowało się 40 tytułów i 290 wersów z różnych komedii.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII CECYLIIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
5	<i>Aethrio</i>	Niebiański (prawdopodobnie przydomek Jowisza)
1	<i>Andrea</i>	Dziewczyna z Andros
2	<i>Androgynos</i>	Obojnak, Chłopobaba
7	<i>Asotus</i>	Rozpustnik
2	<i>Chalcia</i>	Święto kotlarzy
1	<i>Chrysiön</i>	Dziewczyna o imieniu Chrysiön
1	<i>Dardanus</i>	Dardanus
1	<i>Davos</i>	Dawos
1	<i>Demandati</i>	Strażnicy
1	<i>Ephesio</i>	Mężczyzna z Efezu
2	<i>Epicleros</i>	Dziedziczka
1	<i>Epistathmos</i>	Mądry w swoim mniemaniu
2	<i>Epistula</i>	List
1	<i>Ex hautu hestos</i>	Zarozumialec
2	<i>Fxul</i>	Wygnaniec
7	<i>Fallacia</i>	Oszustwo
1	<i>Gamos</i>	Małżeństwo
6	<i>Harpazomene</i>	Porwana

<sup>121</sup> Zob. Rychlewska (1990: 307–308).

<sup>122</sup> Zob. Hartleb-Kropidło (1999: 285–286).

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII CECYLUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
9	<i>Hymnis</i>	Dziewczyna o imieniu Hymnis
1	<i>Hypobolimaëus Aeschinus</i>	Zamieniony Eschinus
1	<i>Hypobolimaëus Chaerestratus</i>	Zamiana, czyli Cherestratus
6	<i>Hypobolimaëus rastraria</i>	Zamiana albo o pracy na roli
8	<i>Hypobolimaëus sive subditivos</i>	Zamiana albo podrzutek
8	<i>Imbrii</i>	Mężowie z Imbros
3	<i>Karine</i>	Karyjka (być może – Śpiewaczka pogrzebowa)
2	<i>Meretrix</i>	Kurtyzana
3	<i>Nauclerus</i>	Kapitan statku
3	<i>Nothus Nicasio</i>	Bękart Nikasio
9	<i>Obolostates</i> lub <i>Faenerator</i>	Lichwiarz
5	<i>Pausimachus</i>	Rozjemca
2	<i>Philumena</i>	Narzeczona
20	<i>Plocium</i>	Naszyjnik
1	<i>Polumeni</i>	Ludzie na sprzedaż
1	<i>Portitor</i>	Tragarz
2	<i>Progamos</i>	Przygotowania do ślubu
1	<i>Pugil</i>	Pięściarz
2	<i>Symbolum</i>	Znak
1	<i>Synaristosae</i>	Kobiety na uczenie (albo Śniadanie)
4	<i>Synephebi</i>	Rówieśnicy
3	<i>Syracusii</i>	Syrakuzanie
6	<i>Titthe</i>	Piastunka nadużywająca wina
2	<i>Triumphus</i>	Tryumf
43	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 12. Liczba zachowanych fragmentów komedii Cecyliusza.

## II. 1.9. Akwiliusz

(*Aquilius*)

Akwiliusz znany jest jako autor komedii *Boeotia* (Beotka), datowanej na lata 174–154 p.n.c.

Był zapewne poetą, który tworzył palliatę w stylu Plautyńskim, bowiem Akcjusz przypisywał mu kilka komedii Plauta, a z kolei Warron gotów był uznać jego sztukę *Boeotia* właśnie za utwór Plauta.<sup>123</sup> Dzięki Gelliuszowi (3,3,5) zachował się, utrzymany w bardzo Plautyńskiej formie, fragment lamentu pasożyta (*Boeot.*, frg. 1):

*Ut illum di perdant, primus qui horas repperit  
quique adeo primus statuit hic solarium,  
qui mihi comminuit misero articulatum diem!  
Nam unum me puero venter erat solarium,  
multo omnium istorum optimum et verissimum:  
ubivis monebat esse, nisi quom nil erat.  
Nunc etiam quod est, non estur, nisi Soli libet.  
Itaque adeo iam oppletum oppidum est solaris,  
maior pars populi iam aridi reptant fame.*

Niechaj zginie ten, który wymyślił godziny  
i pierwszy tu ustawił słoneczny chronometr,  
podzielił dzień na części, ku mojej rozpacz!  
W dzieciństwie mój żołądek był dla mnie zegarem,  
najdokładniejszym spośród wszystkich chronometrów:  
on wzywał do jedzenia, chyba że go brakło.  
A dziś, choć pod dostatkiem, nie jesz, póki Słońce  
nie powie, że już wolno. Pełno w krąg zegarów,  
więc sporo wychudzonych snuje się po mieście.

<sup>123</sup> Informacje te przekazał Gelliusz (3,3,3; 3,3,9): Akcjusz miał wyrazić taką opinię w wierszowanym utworze teoretyczno-literackim *Didascalica*.

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Cytowany fragment pozwala zrozumieć, dlaczego widziano duże podobieństwo między Akwiliuszem a Plautem.

Ponadto zachował się jeszcze tylko jeden niepełny wers, pochodzący z tej samej komedii, trudno jednak nawet uchwycić jego sens (*Boeot.*, frg. II):

Ubi primum accensus clamarat meridiem...

Skoro tylko woźny sądowy ogłosił południe...

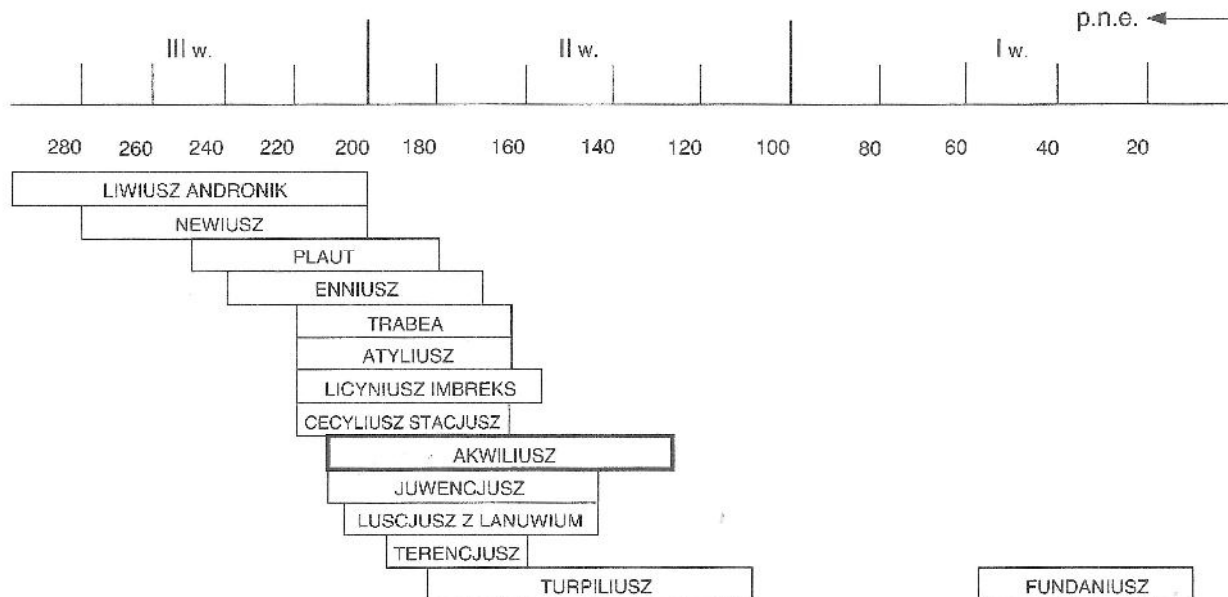


Tabela II. 2i. Przedstawiciele palliaty – Akwiliusz.

### II. 1.10. Juwencjusz (*Iuuentius*)

Jedyne, co dzięki Festusowi (384–385 L) pozostało po tym komediopisarzu, to pięć krótkich fragmentów z nieustalonych komedii oraz jeden fragment ze sztuki *Anagnorizomene* (*Rozpoznana*). Wers ten może być świetnym przykładem aliteracji (*Anagn.*, frg. I):

*Quod potes, sile, cela, occulta tege, tace, mussa, mane.*

Dlatego, jeśli możesz, milcz, taj, trzymaj  
w tajemnicy, zakryj, zasłoń, zachowaj.

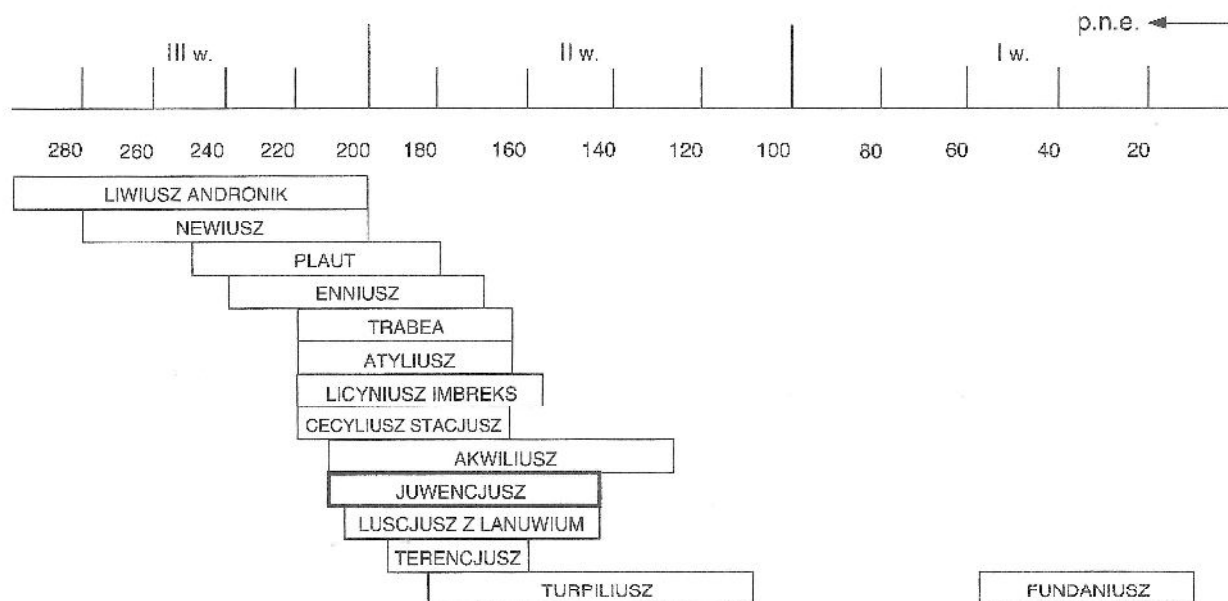


Tabela II. 2j. Przedstawiciele palliaty – Juwencjusz.

Nie sposób, niestety, wnioskować o fabule czy cechach stylu na podstawie tak niewielkich urywków.

## II. 1.11. Luscjusz z Lanuwium

(*Luscius Lanuvinus*)

### CURRICULUM VITAE

Ironią losu jest, że Luscjusz swoją dość szczególną sławę czy wręcz „nieśmiertelność” zawdzięcza wielkiemu rywalowi, Terencjuszowi. Gdyby ci dwaj komediopisarze nie prowadzili zaciętej polemiki literackiej, być może niewiele byśmy dziś wiedzieli o Luscjuszu.

Pochodził z Lanuwium, miasteczka leżącego w Lacjum, na południe od Rzymu. Zaczął wystawiać swoje sztuki w czasach, gdy na scenic królował Cecyliusz, i tworzył nadal, gdy w Rzymie pojawił się Terencjusz. Różnica wieku i doświadczenia musiała być spora, Terencjusz (*Heaut.* 22) bowiem nazywa go: *malevolus vetus poeta* (nieżyczliwy stary poeta), ale nie wymienia jego imienia. Dopiero gramatyk z IV w. n.e., Donat (*De com.* 1,41, 43, 270; 2,350nn.), podaje, że tym adwersarzem był Luscjusz.

Terencjusz i Luscjusz prowadzili zaciętą walkę o scenę, ale nie był to bynajmniej spór o *principia* teatralne i zasady literackie, a raczej o uposażenie, jakie otrzymywał autor komedii i jego trupa aktorów. Z całą pewnością obaj należeli do odrębnych, rywalizujących ze sobą zespołów teatralnych. Zachowane prologi komedii Terencjusza wskazują, że to Luscjusz atakował, a Terencjusz się bronił. Nie wolno jednak zapominać, że nie znamy zdania drugiej strony. Luscjusz jako gorący zwolennik wiernego tłumaczenia greckich komedii wypominał swojemu rywalowi kontaminację. Właściwie zarzut był o wiele poważniejszy, ponieważ Terencjusz (*Eun.* 23) został nazwany złodziejem. Oto Luscjusz brał udział w próbie Terencjuszowej komedii *Eunuchus* i wówczas zobaczył na scenie postać pasożyta, którą wcześniej do swych sztuk wprowadzili już Newiusz i Plaut. Luscjusz, mówiąc o kradzieży, nie miał bynajmniej na myśli plagiatu (problem ten aż do końca XVIII w. był w literaturze zupełnie nieznan), lecz zarzucał Terencjuszowi, że pobrał wynagrodzenie z kasy państwa za sztukę, która już została zlatynizowana i w ten sposób dopuścił się rzeczywistej kradzieży.

Luscjusz miał pretensje do Terencjusza także o to, że korzystał z pomocy swoich możnych protektorów i nie mógł się poszczycić odpowiednim stażem w zawodzie. Prawdopodobnie Luscjusz długo przygotowywał się do pracy na scenie, a jako aktor na pewno nie miał (tak jak Terencjusz) przyjaciół wśród nobilów.<sup>124</sup>

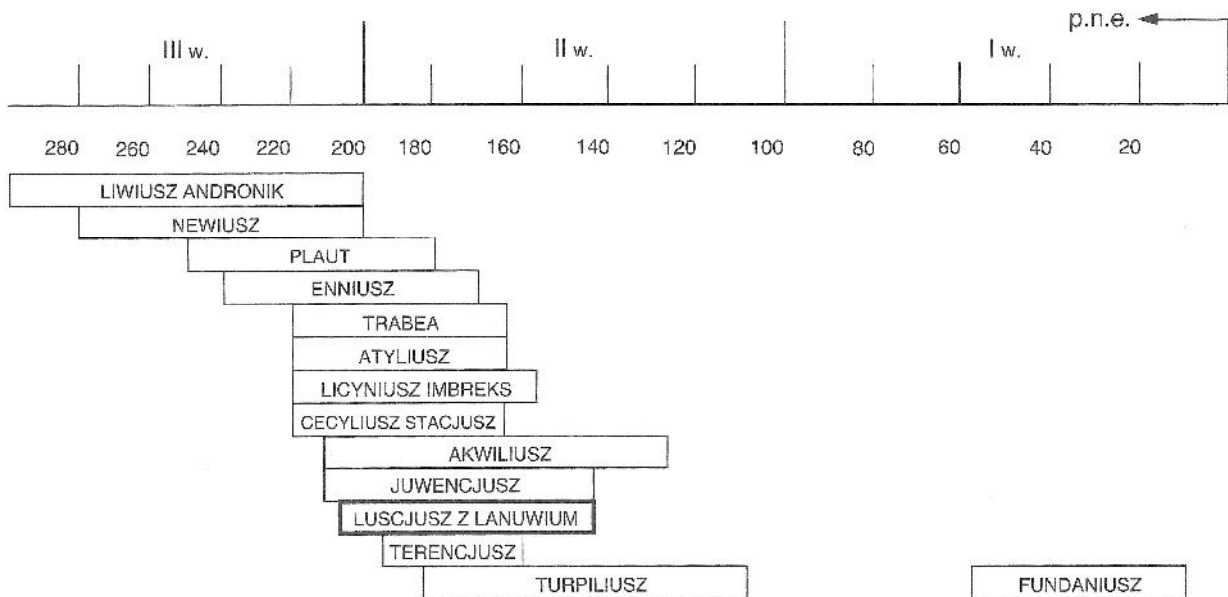


Tabla II. 2k. Przedstawiciele palliaty – Luscjusz.

<sup>124</sup> Zob. Swoboda (1969: 379–391).

## TWÓRCZOŚĆ

Całą wiedzę o twórczości Luscjusza zawdzięczamy Terencjuszowi, a w szczególności polemicznym prologom jego komedii.<sup>125</sup> Na pewno zdanie Terencjusza o rywalu (*Eun.* 7):

*ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas...*

z dobrych greckich komedii tworzył niedobre łacińskie...

nie jest zbyt obiektywne. Wiemy, że Luscjusz był zwolennikiem przekładu dosłownego, ale zarazem wybierał sztuki z żywą akcją i galerią postaci charakterystycznych.

Znamy dość szczegółowo treść dwóch komedii Luscjusza. *Phasma* (Zjawą) to przeróbka sztuki Menandra pod tym samym tytułem, a jedną z głównych ról grała dziewczyna uważana za ducha (Terencjusz, *Eun.* 9). W rzeczywistości była ona córką kobiety, która wychodząc ponownie za mąż, ukryła przed swym nowym mężem fakt, że posiada dziecko. Ponieważ spotykała się z córką przez ukryte przejście w ścianie, syn męża brał dziewczynę za zjawę, ale gdy odkrył prawdę, zakochał się w niej i ożenił.

Druga komedia Luscjusza, *Thesaurus* (Skarb),<sup>126</sup> przedstawia historię pewnego młodzieńca, który po śmierci swego ojca roztrwonił majątek, a pole wraz z grobem ojca sprzedał staremu skąpcowi. Zgodnie z prośbą nieboszczyka po dziesięciu latach od jego śmierci syn miał złożyć ofiarę w grobowcu. Przy otwarciu uczestniczył również nowy właściciel pola. Kiedy wewnątrz znaleziono skarb i list, skąpiec stwierdził, że należą się właśnie jemu, bo przecież grunt jest jego. Ponieważ obaj zupełnie nie mogli dojść do porozumienia, odwołali się do sądu, gdzie jako pierwszy przemawiał starzec. I ten właśnie moment w sztuce stanowił dla Terencjusza argument, że Luscjusz przerabia greckie sztuki na łacinę, nie licząc się z realiami, bowiem zgodnie z rzymską zasadą pierwszy powinien przemawiać oskarżyciel, czyli w tym wypadku młodzieniec. Terencjusz (*Eun.* 7) nazwał Luscjusza dobrym tłumaczem, bo wiernym, ale złym poetą.

Z uwag Terencjusza (*Phorm.* 6–8) dowiadujemy się także o jakimś młodzieńcu z komedii Luscjusza, którego uciekająca przed psami lania błaga o pomoc tonem tragicznym, niepasującym do komedii. W innym miejscu Terencjusz zarzuca Luscjuszowi, że przedstawia *populus Romanus* jako głupców, bo w scenach, gdzie biegnie niewolnik, tłum się przed nim rozstępuje, a przecież nikt nie powinien mieć respektu dla zwykłego sługi.<sup>127</sup>

Niemniej Luscjusz na pewno odnosił sukcesy, bo jakże by inaczej można wytłumaczyć kąśliwą uwagę Terencjusza (*Phorm.* 9–11), że to dzięki aktorowi, a nie autorowi udało się ostatnią komedię dograć do końca. Wiemy, że nie zawsze udawało się to Terencjuszowi, choć miał do dyspozycji wytrawną trupę aktorską.

Wolkacjusz Sedigitus przyznał Luscjuszowi dalekie, bo dziewiąte miejsce na liście dziesięciu najlepszych twórców palliaty.<sup>128</sup>

## STAN ZACHOWANIA

Z twórczości Luscjusza zachowało się niewiele. Znamy dwa tytuły: *Phasma* (Zjawą) i *Thesaurus* (Skarb), a ponadto komentarzom Donata i Terencjuszowi zawdzięczamy znajomość treści tych komedii.

## II. 1.12. Terencjusz

(*Publius Terentius Afer*)

## CURRICULUM VITAE

Jedyną informacją na temat życia Terencjusza, która nie budzi żadnych wątpliwości, jest czas jego działalności w Rzymie.<sup>129</sup> Przypada on na lata 166–160 p.n.e. Terencjusz nie był Rzymianinem, przybył do Wiecznego Miasta jako niewolnik, jednak nie – jak jego poprzednicy – jako jeniec wojenny, lecz drogą handlową. Prawdopodobnie urodził się między I a II wojną punicką, a więc nie mógł

<sup>125</sup> Informacje o Luscjuszowi można znaleźć w prawie każdym prologu; zob. *Adelph.* 1; *Andr.* 15; *Eun.* 9–10; *Phorm.* 1.

<sup>126</sup> Treść znamy z przekazu Donata (*De com.* 1,271) i Terencjusza (*Eun.* 10–19). Zob. też Goold (1970: 239).

<sup>127</sup> Zob. Brożek (1960: 99–100).

<sup>128</sup> Zob. rozdz. II, 1., s. 48.

<sup>129</sup> Informacje o życiu i twórczości Terencjusza czerpiemy z kilku źródeł: od Gelliusza, Sulpicjusza Apollinarisa i Donata. Dla nich podstawowym źródłem było dzieło Swetoniusza *De viris illustribus*, z którego do dziś w całości zachował się tylko szósty rozdział: *De grammaticis et rethoribus*. Życiorys Terencjusza (*Vita Terentii*), znajdujący się w zaginionym rozdziale *De poetis*, przepisał Donat. Swetoniusz korzystał z wielu źródeł: z Porcjusza Licyniusza, Warrona, Santry, Neposa, Fenestelli

znaleźć się w Rzymie jako ofiara konfliktu zbrojnego. Zapewne stał się jednak jeńcem w czasie wojen Kartaginy z sąsiednimi Numidami, a później poprzez wymianę handlową znalazł się w Mieście.

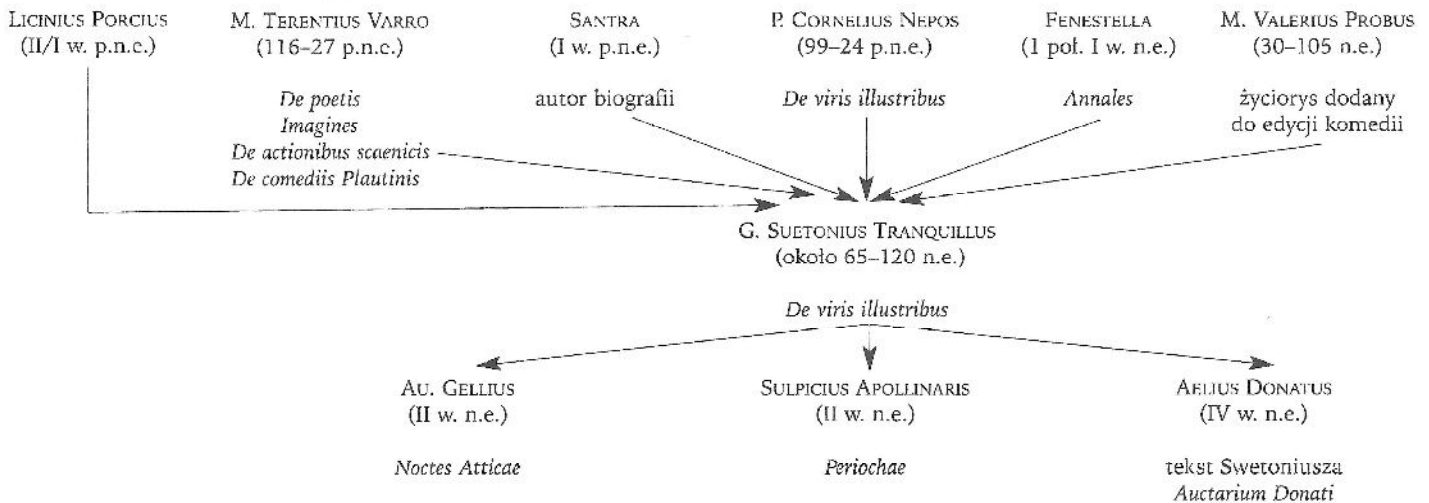
Terencjusz Afer był niewolnikiem Terencjusza Lukana,<sup>130</sup> który jednak potrafił docenić zdolności swego sługi i nie tylko go wyzwolił, ale także pomógł zdobyć wykształcenie.<sup>131</sup> Od niego komediopisarz przejął nazwisko rodowe (*nomen gentile*)<sup>132</sup> *Terentius*. Przydomek (*cognomen*) *Afer* (Afrykańczyk) sugeruje, że poeta pochodził z Afryki, mówiło się o nim *Cartagine natus* (urodzony w Kartaginie).<sup>133</sup> Najwięcej wątpliwości budzi imię (*praenomen*) *Publius*, ponieważ jest ono wynikiem koniektury, a do czasów Swetoniusza poeta wymieniany jest jedynie jako *Terentius*.

Tradycja przekazała wyidealizowany obraz autora, oparty na założeniu, że umarł młodo, co każe w nim widzieć pięknego, zgrabnego młodzieńca o śniadej cerze, która uzasadniałaby przydomek *Afer*.

Anegdota antyczna zamieszczona przez Hieronima (*Chron.* 1838–179) wiąże debiut Terencjusza z osobą Cecyliusza Stacjusza. Podobno zanim edylowie przyjęli do wystawienia sztukę młodego i nikomu nieznanego poety, poprosili o opinię Cecyliusza. Terencjusz przyszedł do starego komediopisarza, by przeczytać mu swoją sztukę *Andria*, a ponieważ był skromnie odziany, usiadł z boku. Gdy jednak Cecyliusz usłyszał pierwszą część utworu, poprosił młodego autora bliżej i słuchał dalej z wielkim podziwem.

Swemu talentowi zawdzięczał Terencjusz także przyjęcie do grona filhellenów skupionych wokół Scypiona Młodszego. Jednak przyjaźń nobilów stała się powodem zarzutu wysuniętego przez scenicznego rywala, Luscjusza z Lanuwium, który sugerował, że Terencjusz przy pisaniu komedii korzystał z pomocy swych możnych przyjaciół.<sup>134</sup> Znamy te zarzuty z odpowiedzi Terencjusza w prologach komedii (*Adelph.* 15–22; *Heaut.* 22–30). Wprawdzie nikt nie został wspomniany imiennie – być może los Newiusza ciągle jeszcze działał odstraszająco – ale i tak tradycja związała posądzenie z osobami Gajusza Leliusza, zwanego *Sapiens*, Scypiona Afrykańskiego Młodszego i Lucjusza Furiusza, zwanego *Filus*. Prawdopodobnie plotka wzięła swój początek stąd, że Porcjusz Licyniusz, popierający wrogie Scypionom stronnictwo Mariusza, zarzucił Terencjuszowi niemoralne stosunki z nobilami.<sup>135</sup> Powodem takiego zachowania poety miała być skrajna nędza. Zarzut ten z kilku

i Probusa. Choć prace Swetoniusza i jego poprzedników zaginęły, cytaty i uwagi na ich temat czynione przez późniejszych autorów, pozwalają prześledzić, jak z biegiem czasu narastały szczegóły biografii naszego komediopisarza.



<sup>130</sup> Nie wiadomo dokładnie, kim był ów świątły *dominus*, źródła bowiem odnotowują aż trzech mężczyzn o tym imieniu. Pierwszy wymieniony jest u Donata (*Vita Ter.* 1), drugi pojawiał się na monetach z II w. p.n.e., o trzecim natomiast powiada Pliniusz (*NH* 35,33,52), że wiczał obrazy lub może raczej afisze zapowiadające występy gladiatorów. Ponieważ chronologicznie wszystkie te trzy postacie żyły w pierwszej połowie II w. p.n.e., nie można wykluczyć, że owe informacje odnoszą się do jednej osoby. Zob. Brożek (1960: 50–59).

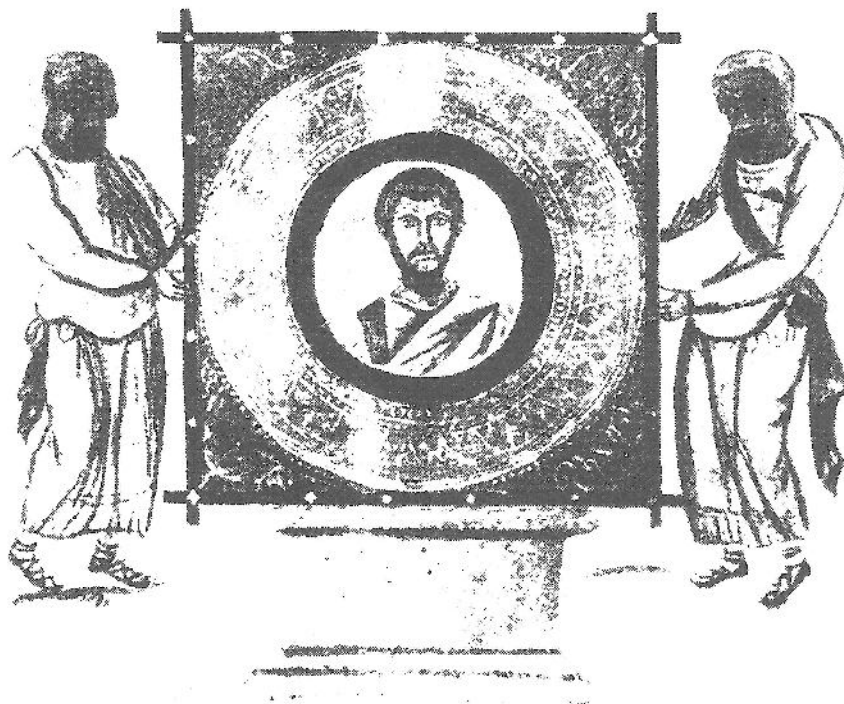
<sup>131</sup> Informacja ta opiera się na dedukcji: skoro Terencjusz miał talent i wykształcenie, czego dowodzą jego komedie, musiał zdobyć wiedzę dostępną w Rzymie jedynie wolnym i mającym obywatelom.

<sup>132</sup> Zob. przyp. 6, s. 51.

<sup>133</sup> Fakt, że Terencjusz urodził się w Kartaginie, nie musi oznaczać, że powinien nosić przydomek *Poenulus* (Punijczyk), Rzymianie bowiem powszechnie nadawali imiona swoim niewolnikom od nazwy kraju, a nie miasta pochodzenia.

<sup>134</sup> Zob. rozdz. II. 1.11., s. 109.

<sup>135</sup> Zob. Donat (*Vita Ter.* 2).



Ilustracja II. 8. Portret Terencjusza trzymany przez postacie niewolników. Cod. Vat. 3868 (za: Kappelmacher).

względów wydaje się bezpodstawny. Przede wszystkim Terencjusz nie był biedakiem, posiadał dom przy *via Appia*, który odziedziczyła jego córka, wydana zresztą za męża za ckwitę, co nie zdarzało się dzieciom ubogich rodziców. Ponadto nikt ze współczesnych, wyjąwszy owego Porcjusza Licyniusza, nie kwestionował czystości obyczajów Leliusza, Scypiona czy Furiusza.<sup>136</sup> Pierwsza wzmianka o tym, że to właśnie Scypion pisał zamiast Terencjusza, pojawiła się w mowie Gajusza Memmiusza wygłoszonej w 54 r. p.n.e. przed senatem, gdzie padło sformułowanie (Donat, *Vita Ter.* 4):

*P. Africanus, qui a Terentio personam mutuatus, quae domi luserat ipse, nomine illius in scaenam detulit.*

Scypion, który pożyczył od Terencjusza maskę, pod jego imieniem wprowadził na scenę to, co sam w domu dla własnej zabawy napisał.

Tak więc Luscjusz zarzucił Terencjuszowi korzystanie z pomocy nobilów, Porcjusz Licyniusz z zupełnie innych powodów wymienił Scypiona, a Memmiusz połączył te dwie informacje, być może dlatego, że sławny filhellen przyjaźnił się z poetą i podobnie jak on parał się literaturą. Nepos z kolei zanotował tę wypowiedź Memmiusza jako rzecz sprawdzoną i w ten sposób powstała plotka o wątpliwym autorstwie komedii Terencjusza.<sup>137</sup>

Przy wystawianiu sztuk Terencjusz współpracował zawsze z aktorem i kierownikiem trupy teatralnej, Ambiwuszem Turpionem; to on wcześniej także Cecyliuszowi pomógł w zdobyciu sceny. Być może Ambiwuszowi, który za świetności Terencjusza był już w podeszłym wieku, bardziej odpowiadały *statariae* i dlatego popierał autora komedii o wolniejszym tempie akcji. Ambiwusz także wygłaszał prologi poprzedzające sztukę.

W 160 r. p.n.e. Terencjusz zakończył karierę poety scenicznego. Źródła zgodnie podają, że zginął z dala od Rzymu, ale wymieniają różne powody jego śmierci. Najstarszym i najbardziej oszczędnym przekazem jest informacja Wolkacjusza Sedigitusa, który podaje, że Terencjusz wsiadł na okręt i już go więcej nie oglądano. Celem wyprawy miała być Grecja, komediopisarz bowiem zamierzał znaleźć tam nowe sztuki Menandra. Legenda głosi, że już przetłumaczone na łacinę komedie wysłał statkiem do Rzymu, a kiedy okręt wraz z ładunkiem zatonął, Terencjusz umarł ze zgrzyoty.<sup>138</sup> Podobnego zdania był Warron, który twierdził, że poeta zmarł na morzu.<sup>139</sup> Porcjusz Licyniusz uważał natomiast, iż Terencjusz, uciekając przed osądzeniem o niemoralne stosunki ze Scypio-

<sup>136</sup> Zob. Brożek (1960: 60–67).

<sup>137</sup> Już Santra podawał w wątpliwość przekaz o pomocy nobilów przy pisaniu komedii. Nie dawali temu wiary także Ciceron (*Att.* 7,3,10) i Kwintylijan (10,1,99).

<sup>138</sup> Zob. Donat (*Vita Ter.* 5).

<sup>139</sup> Tamże.

nem, dotarł do Arkadii i tam zmarł.<sup>140</sup> Tak więc nie wiemy dokładnie, jak długo poeta był poza Rzymem ani kiedy zmarł.

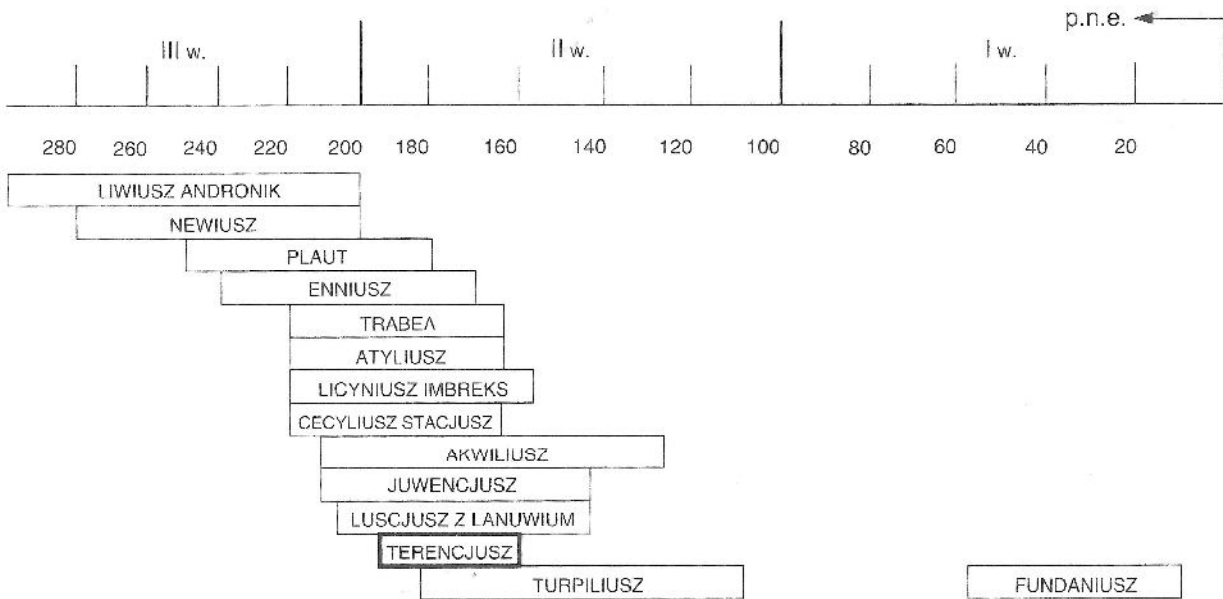


Tabela II. 21. Przedstawiciele palliaty – Terencjusz.

### Twórczość

Terencjusz napisał sześć komedii i nigdy liczba ta nie była kwestionowana.

TYTUŁ KOMEDII TERENCJUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE	TYTUŁ GRECKI	AUTOR
<i>Adelphoe</i>	Bracia	<i>Synapothneskontes</i>	Difilos
<i>Andria</i>	Dziewczyna z Andros, Andryjka	<i>Perinthia + Andria</i>	Menander
<i>Eunuchus</i>	Eunuch	<i>Colax + Eunuchos</i>	Menander
<i>Heautontimorumenos</i>	Sam siebie karzący, Samodręk	(?)	Menander
<i>Hecyra</i>	Świekra, Teściowa <sup>141</sup>	<i>Hekyra</i>	Apollodoros z Karystos
<i>Phormio</i>	Formion	<i>Epidikazomenos</i>	Apollodoros z Karystos

Tabela II. 13. Sztuki Terencjusza wraz z ich polskimi tytułami i greckimi pierwowzorami.

### Chronologia

Ustalenie chronologii sztuk Terencjusza nie następuje zbytnich trudności, znamy bowiem didaskalia, które dostarczają danych na temat wystawienia utworu.<sup>142</sup> Dzięki nim możemy określić nie tylko kolejność komedii, ale dokładną datę ich scenicznej realizacji.

Wystawienie komedii *Hecyra* (Świekra) zostało odnotowane trzykrotnie, ponieważ dopiero za trzecim razem udało się przedstawienie dograć do końca. Przyczyną było zachowanie widowni, tak podnieconej mającymi nastąpić po przedstawieniu pokazami linoskoczków (za pierwszym razem) i walkami gladiatorów (za drugim razem), że nie pozwolono aktorom dokończyć spektaklu. Ponieważ sztuka nie została wystawiona w całości, można ją było wprowadzić na scenę jako nową.

<sup>140</sup> Tamże, 2.

<sup>141</sup> Tak zatytułował swój przekład Mieczysław Brożek, należy jednak podkreślić, że tytułową postacią w sztuce jest matka męża, a zatem świekra, nie teściowa.

<sup>142</sup> Wszystkie didaskalia (z wyjątkiem komedii *Andria*) zachowały się w rękopisie Bembińskim (zob. s. 130) oraz w komentarzu Donata (z wyjątkiem *Heautontimorumenos*). Pewne wskazówki chronologiczne znajdują się także w prologach.

TYTUŁ KOMEDII	ROK WYSTAWIENIA (P.N.E.)	LUDI
<i>Andria</i>	166	<i>Megalenses</i> (kwiecień)
<i>Hecyra</i> (pierwszy raz)	165	<i>Megalenses</i>
<i>Heautontimorumenos</i>	163	<i>Megalenses</i>
<i>Eunuchus</i>	161	<i>Megalenses</i>
<i>Phormio</i>	161	<i>Romani</i> (wrzesień)
<i>Adelphoe</i>	160	<i>funebres</i> (uroczystości pogrzebowe Emiliusza Paulusa)
<i>Hecyra</i> (drugi raz)		(?)
<i>Hecyra</i> (trzeci raz)	160	<i>Romani</i>

Tabela II. 14. Chronologia komedii Terencjusza.

Z chronologii sztuk Terencjusza wynika, że komediopisarz zwykle tworzył jedną komedię rocznie. Być może kłopoty z inscenizacją sztuki *Hecyra* zniechęciły autora na pewien czas, ale w następnych latach na scenie pojawiają się *Eunuchus*, *Phormio* i *Adelphoe* w odstępach zaledwie kilku miesięcy, co może oznaczać, że Terencjusz pracował nad nimi już wcześniej.

### Klasyfikacja komedii

Komedie Terencjusza można dzielić i klasyfikować na różne sposoby, przyjmując za kryterium np. kontaminację (lub jej brak) albo pierwowzór grecki (Menandra lub innego komediopisarza). Jednak z punktu widzenia realizacji scenicznej najbardziej przydatny jest podział na *statariae* i *motoriae*.

Donat opatrzył każdą komedię stosowną uwagą, określającą rodzaj gry, jakiego wymaga. Sztuką najbardziej ruchliwą, graną w całości szybko i z werwą jest *Phormio*. Pozostałe komedie Donat uznał za mieszane (*mixtae*). Technika budowania akcji stosowana przez Terencjusza przeznaczała dwa pierwsze akty na ekspozycję, stąd często pierwsza część komedii jest wolna, rozgadana, wypełniona dialogami, które mają wartość głównie informacyjną. Dopiero następne trzy przynoszą realizację akcji utworu, dokonywaną w szybko następujących po sobie scenach, pełnych werwy i temperamentu. Stąd trudności w jednoznacznym zaklasyfikowaniu pozostałych komedii. Możemu jednak dostrzec różnice w tempie rozwoju akcji i gry scenicznej. Oto wykaz sztuk Terencjusza od najszybszej do najwolniejszej wraz z komentarzem Donata:

*Phormio* – *prope tota motoria* (prawie w całości szybka);

*Eunuchus* – *ex magna parte motoria* (w dużej części szybka);

*Andria* – *maiore ex parte motoria* (w większej części szybka);

*Heautontimorumenos* – *maiore ex parte motoria* (w większej części szybka);

*Adelphoe* – *mixta ex utroque genere (stataria et motoria), tamen maiore ex parte motoria* (zmieszana z obu gatunków – wolnego i szybkiego – jednak w większej części szybka);

*Hecyra* – *mixta motorii actibus ac statariis* (mieszanina scen szybkich i wolnych).

### Przegląd komedii

#### *Adelphoe* (Bracia)<sup>143</sup>

Treść tej komedii stanowią kłopoty rodzinne dwóch braci, a przede wszystkim problem wychowania młodzieży. Terencjusz kontrastowo zestawia bogatego Micjona, który żyje w mieście, i w liberalny sposób wychowuje adoptowanego syna, z jego bratem – oszczędnym, biednym i żyjącym na wsi Demeaszem, zwolennikiem surowych metod wychowawczych. Każdy z braci ma pod swą opieką jednego młodzieńca, z tym że zarówno Ktesifon, jak i mieszkający u Micjona Eschinus są naturalnymi synami Demeasza. Ten, nie mogąc wyżywić dwójki dzieci, jedno oddał bratu do adopcji.

<sup>143</sup> Imiona w streszczeniu zarówno tej komedii, jak i dwóch innych (*Eunuchus* i *Hecyra*) podano w wersji przyjętej w przekładach M. Brożka.

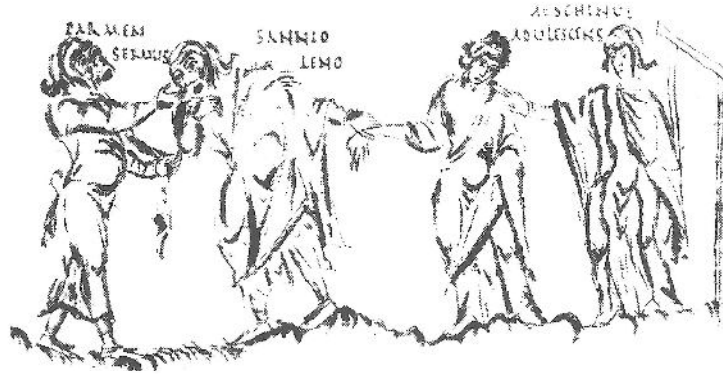
Początkowe sceny AKTU I mają charakter ekspozycyjny: przynoszą informacje o pokrewieństwie bohaterów i wyjaśniają, jaki jest stosunek ojców do synów. Akcja zaczyna się w chwili, gdy Micjon martwi się o Eschinusa, który nie wrócił do domu na noc. Jego troska spowodowana jest głównie obawą o to, czy chłopcu nie przytrafiło się coś złego (I 1). Zaś nadchodzący od strony wsi Demeasz niepokoi się głównie o hulaszczy i awanturniczy tryb życia swego oddanego na wychowanie syna, któremu przybrany ojciec na wszystko pozwala. Demeasz właśnie dowiedział się o najnowszym wybruku Eschina: młodzieniec włamał się do domu stręczyciela i uprowadził stamtąd heterę (I 2). Scena rozmowy Demeasza z Micjonem doskonale charakteryzuje obu bohaterów, ujawniając u Micjona pobłażliwość, wyrozumiałość, łagodność i uprzejmość, u Demeasza zaś gniew, gwałtowność, surowość i autorytaryzm.

AKT II, choć rozgrywa się w tej samej scenerii ulicy z dwoma domami, wprowadza nowe postaci. Na scenę wpada Eschinus wraz z niewolnikiem Parmenonem i uprowadzoną heterą, a za nimi stręczyciel wygrażający i wzywający pomocy (II 1).

Młodzieniec zdążył już bezpiecznie wprowadzić dziewczynę do domu swego przybranego ojca, Micjona, stręczycielowi zaś proponuje, by wziął od niego rekompensatę i nie wszczynał awantur. Do polubownego rozwiązania sprawy zachęca rajfura także niewolnik Syrus (II 2). W tym samym czasie od strony miasta nadchodzi Ktesifon. Z jego monologu widz dowiadyuje się, że winien wdzięczność bratu, który w jakiś szczególny sposób mu się przysłużył (II 3). Ciekawość publiczności wkrótce zostaje zaspokojona, na scenę wychodzi bowiem Eschinus i oznajmia bratu, że jego ukochana czeka już w domu (II 4). Staje się jasne, że Eschinus porwał heterę nie dla siebie, ale dla Ktesifona. Młody człowiek, panicznie bojąc się ojca, wolał nawet porzucić dom i ojczyznę, niż przyznać się do uczucia. Teraz jednak uszczęśliwiony szybko znika w domu, a Eschinus wraz z niewolnikiem udaje się do miasta, by wypłacić stręczycielowi obiecany rekompensatę za porwaną dziewczynę.

AKT III przynosi nowy wątek komedii. Z domu sąsiadującego z domem Micjona wychodzi matrona ze służącą. Kobieta poleca niewolnicy sprowadzić położną do rodzącej córki. Z rozmowy wynika, że oczekują przyjścia ojca niemowlęcia, Eschina (III 1). Jakież więc jest ich zdziwienie, gdy od własnego niewolnika Gety, świadka porwania hetery, dowiadują się o całym zdarzeniu. Nie wątpią już o jawnej zdradzie młodzieńca (III 2). Matrona postanawia poradzić się w tej sprawie swego krewnego, Hegiona, posyła więc po niego Getę, a służącą po położną, sama zaś wraca do domu. Tymczasem od strony miasta nadchodzi bardzo zmartwiony Demeasz, usłyszał bowiem, że także jego syn Ktesifon jest wmieszany w awanturę z heterą (III 3). Postanawia zatem o wszystko wypytac nadchodzącego Syrusa. Niewolnik, nie widząc Demeasza, opowiada swym towarzyszom o tym, jak Micjon, dowiedziawszy się o porwaniu dziewczyny, pochwalił syna i jeszcze sam zaoferował pieniądze dla stręczyciela. Podsluchującego Demeasza ta relacja wprawia w gniew, ponieważ on sam na takie szaleństwa by nie pozwolił. Syrus, widząc rozsierdzonego Demeasza, postanawia zabawić się jego kosztem. Opowiada mu więc o rzekomym oburzeniu Ktesifona na postępowanie brata, czym wzbudza prawdziwy zachwyt i tkliwość starego. Ta pyszna scena pełna jest subtelного humoru i ironii. W końcu Syrus, chcąc się pozbyć rozmówcy, oświadcza, że Ktesifon wrócił na wieś i czeka na ojca w domu. Zgodnie z przypuszczeniem niewolnika Demeasz zamierza także opuścić miasto, ale kiedy widzi nadchodzącego Hegiona, postanawia zamienić z nim jeszcze kilka słów. Dowiadyuje się od niego, że Eschinus ma zobowiązania wobec sąsiadki – wolno urodzonej dziewczyny, która właśnie rodzi jego dziecko. Eschinus nie ma zatem prawa wiązać się z heterą, którą – jak sądzi Hegion – porwał dla siebie (III 4). Demeasz, słysząc tę nowinę, porzuca myśl o powrocie na wieś i udaje się do miasta w poszukiwaniu Micjona. Za nim w tym samym celu podąża Hegion.

AKT IV rozpoczyna zabawna scena: Ktesifon, przerażony, że ojciec stale pojawia się w pobliżu domu, radzi się Syrusa, jak uniknąć niebezpieczeństwa (IV 1). Tymczasem znów nadchodzi Deme-



Ilustracja II. 9. Komedja Terencjusza *Adelphoe* (Bracia), akt II, scena 1 – stręczyciel próbuje odebrać swoją heterę Eschinusowi, ale przeszkadza mu w tym niewolnik Parmenon. Cod. Par. V 154 (za: Kappelmacher).

asz, niewolnik każe więc młodzieńcowi schować się w domu i przysłuchiwać praktycznemu zastosowaniu rad, które przed chwilą otrzymał. Stary jest bardzo zmartwiony, nie tylko bowiem nie znalazł brata, ale jeszcze od jednego ze swych wiejskich pracowników dowiedział się, że Ktesifon nie dotarł do domu. Tymczasem Syrus skarży się przed nim, że został poważnie pobity przez Ktesifona za udział w porwaniu hetery. Demeasz na wieść o oburzeniu, jakie czyn ten wzbudził w jego synu, rozkleił się jak dziecko (IV 2). Ponieważ w dalszym ciągu chce rozmówić się z bratem, Syrus wysyła go na wędrowną po mieście, zawile opisując marszrutę pod nieistniejący adres. Chwilę po odejściu Demeasza nadchodzi Micjon w towarzystwie Hegiona, któremu już wszystko zdążył wytłumaczyć i teraz zapewnia, że Eschinus krzywdę naprawi (IV 3). Obaj udają się do rodzącej dziewczyny. Tymczasem zjawia się Eschinus zmartwiony tym, że – jak mu powiedziała służąca – podejrzewa się go o romans z heterą (IV 4). Postanawia, nie zwlekając, udać się do swej dziewczyny, w drzwiach jednak wpada na przybranego ojca. Ten, chcąc wybać uczucia syna, opowiada mu o rzekomo planowanym małżeństwie dziewczyny z jakimś krewnym z Miletu (IV 5). Zrozpaczony Eschinus zdradza swe uczucia ojcu, który gani go za tak długie trzymanie wszystkiego w tajemnicy. Ostatecznie jednak zadowolony z obrotu sprawy czyni przygotowania do wesela. Tymczasem od strony miasta nadchodzi Demeasz zmęczony długą i bezowocną wędrowną w poszukiwaniu brata (IV 6). Gdy jednak spotyka go przed domem, czuje znów siłę i energię, toteż zaczyna z oburzeniem mówić o skutkach metod wychowawczych Micjona (IV 7). Bardzo się przy tym dziwi, gdy Micjon ze spokojem odpowiada na pełne gniewu uwagi o heterze i uwiedzionej obywatelskiej córce. Demeasz nie uspokaja nawet wiadomość o przygotowaniach do ślubu, bo przecież żona nie wniesie posagu.

AKT V rozpoczyna zabawna scena, w której Syrus nie kryje, że zakosztował wina, jadła i wywczasów, czym wprawia w jeszcze większy gniew Demeasza, nieprzyzwyczajonego do takiej swobody wśród służby (V 1). Nagle jeden z niewolników woła do Syrusa, że Ktesifon prosi go do siebie, więc Demeasz, na próżno szukający przez cały dzień syna, wpada do domu (V 2). Gdy tylko spostrzeżę młodzieńca w objęciach hetery, natychmiast oburzony wybiega na ulicę. Widząc Micjona, zaczyna mu robić wyrzuty, że deprawuje Ktesifona (V 3). Spokój Micjona, jego wyrozumiałość i pogoda robią jednak wrażenie na Demeaszu, który najbardziej zazdrości bratu, że obaj młodzieńcy darzą go szczerą sympatią. Sam postanawia więc zmienić sposób bycia i zaskarbić sobie miłość synów (V 4). Naukę uprzejmości zaczyna praktykować najpierw na Syrusie (V 5), potem na Gecie (V 6), wreszcie na Eschinie, któremu radzi zburzyć mur dzielący domy, by łatwiej przeprowadzić pannę młodą (V 7). Uprzejmości wyświadczone przez Demeasza pociągają za sobą konsekwencje, które spadną na Micjona. Demeasz zachęca, wręcz zmusza brata, do poślubienia matki panny młodej, ponieważ jest osobą samotną i bez opieki, a ponadto nakłania do oddania ziemi biednemu krewniakowi, Hegionowi (V 8). Kiedy na scenę wchodzi Syrus z wiadomością, że mur został już zburzony, co – dodajmy – również odbyło się na koszt Micjona, Demeasz postuluje, by tak wiernemu słudze darować wolność i wyzwolić także jego towarzyszkę (V 9). W ferworze rozdawanych beneficjów Demeasz pozwala Ktesifonowi zatrzymać ukochaną dziewczynę, co wszystkim sprawia ogromną radość.

Powszechnie uważa się, że komedia roztrząsająca problem wychowania młodzieży jest sztuką z kluczem. Pod postacią Demeasza kryje się Katon Starszy i jego surowy styl życia, Micjon natomiast jest uosobieniem wielkomięjskiej ogłady i liberalnego modelu wychowania, jaki cechował krąg filhellenów. Terencjusz nie daje prostej recepty: Micjon wprawdzie cieszy się sympatią synów, ale Demeasz na końcu udowadnia, że aby ją uzyskać, wystarczy być hojnym i pobłażliwym. Z drugiej strony Demeasz, tryumfujący w ostatniej scenie, przez całą komedię jest obiektem żartów i drwin, a jego styl wychowania okazuje się nieskuteczny.

Sztuki tej nie można zaliczyć do farsy, której zadanie zwykle sprowadza się do rozrywki. Podejmuje niezmiennie aktualny problem, a poszczególne sceny odznaczają się wyrafinowanym humorem i misterną kompozycją. Niezwykle zabawny jest Demeasz – cały czas wybiera się na wieś i nigdy nie może tam dojść, bo ktoś lub coś ciągle go zatrzymuje; nieustannie poszukuje to Ktesifona, to swego brata Micjona, co podsuwa Syrusowi pomysł wysłania go na wędrowną w nieznaną. Zaś po metamorfozie w uprzejmego i dobrodusznego człowieka wywołuje uśmiech widza, gdy hojnie obdarowuje wszystkich nie ze swej kieszeni.

#### **Andria (Dziewczyna z Andros)**

Komedia ta jest najstarszym utworem w dorobku Terencjusza (166 r. p.n.e.). Treść jej stanowią perypetie związane z małżeństwem kojarzonym przez dwie sąsiadujące ze sobą rodziny. Bohaterami

są dwaj młodzieńcy uwikłani w miłość do dwóch dziewcząt. Podwojeniu pary kochanków towarzyszy oczywiście zdublowanie innych postaci, np. ojców.

AKT I otwiera scena pochodu niewolników niosących zapasy żywności na wesele (I 1). Za nimi kroczy ojciec przyszłego pana młodego, Simon, wraz ze swym wyzwoleniec i kucharzem w jednej osobie, Sozją. Ich rozmowa ma charakter ekspozycyjny. Widz dowiaduje się, że planowano wprawdzie małżeństwo syna Simona, Pamfila, z córką sąsiada Chremesa, Filumeną, ale podczas pogrzebu jednej z heter okazało się, że młodzieniec kocha wychowanicę zmarłej, niejaką Glycerium, która pochodzi z Andros (stąd tytuł). W tej sytuacji sąsiad zerwał zaręczyny, Simon jednak nie ma pewności, że jego syn związał się z heterą, dlatego czyni przygotowania do wesela, które traktuje jako rodzaj próby: chce się przekonać, czy pogłoski o romansie jego syna z Glycerium są prawdziwe. Uwierzy w nie dopiero wówczas, gdy Pamfil będzie się sprzeciwiał małżeństwu z Filumeną. Simon przykazuje Sozji, by nie wtajemniczał w intrygę niewolnika Pamfila, Dawusa, ale bacznie go obserwował. Gdy na scenie pojawia się wspomniany Dawus, Simon przestrzega go pod groźbą chłosty, by nie ważył się przeciwdziałać małżeńskim planom (I 2). Zaniepokojony Dawus rozważa, co powinien zrobić (I 3). Jego monolog jest dalszą częścią ekspozycji, publiczność bowiem ma okazję dowiedzieć się, że Glycerium właśnie oczekuje dziecka Pamfila, które ten chce uznać, zwłaszcza że prawdopodobnie hetera jest wolno urodzoną Atenką. Dawus postanawia zatem uprzedzić swego młodego pana o zamiarach ojca. Tymczasem z domu Glycerium wybiega jej służąca, by sprowadzić położną, ale widząc nadchodzącego Pamfila, chowa się, by posłuchać, o czym będzie mówić (I 4). Młodzieniec jest zrozpaczony, ponieważ właśnie dowiedział się od ojca, że jeszcze dziś ma poślubić Filumenę (I 5). Służąca, słysząc tę hiobową wieść, wychodzi z ukrycia i przypomina Pamfilowi, że Glycerium właśnie rodzi jego dziecko, ale młodzieniec nie potrzebuje napomnień, bo kocha heterę szczerze i chce być jej wierny.

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

AKT III otwiera wejście służącej, która wraca do Glycerium, prowadząc położną (III 1). Rozmawiają o bliskim porodzie hetery i o postawie Pamfila pragnącego uznać dziecko za swoje. Przysłuchujący się rozmowie Dawus drży, że stojący obok niego Simon odkryje intrygę. Stary jednak myśli, że to właśnie historia z porodem jest podstępem uknutym przez niewolnika, aby przeszkodzić małżeństwu, a okrzyki bólu, jakie wydaje Glycerium, mają tylko uwiarygodnić całą sytuację (III 2). Dawus z radością podchwytuje ten pomysł i nawet wyznaje Simonowi, że położna przyniosła skrycie jakieś dziecko, a hetera zapewne zechce podrzucić je Pamfilowi na progu, by przeszkodzić małżeństwu. Tymczasem zjawia się Chremes zaniepokojony plotkami o ślubie swej córki z Pamfilem (III 3). Simon wyjaśnia mu, że syn rzucił heterę i gorąco pragnie małżeństwa z Filumeną. Ponieważ Chremes ma jeszcze wątpliwości, wzywają Dawusa, by poświadczył słowa Simona, co ostatecznie przekonuje ojca panny młodej i zgadza się on na wesele (III 4). Intryga Dawusa doprowadziła zatem do punktu wyjścia: znowu nad młodzieńcem wisi groźba niechcianego ślubu. Pamfil, dowiedziawszy się o tym od ojca, wybiega z domu rozgniewany i wyrzuca sobie, że posłuchał rady Dawusa, ale niewolnik obiecuje wszystko naprawić (III 5).

AKT IV dodatkowo komplikuje sytuację Pamfila, z miasta bowiem powraca Charinus rozżalony na przyjaciela, że wobec niego wyrzekął się Filumeny, a potem ojcu obiecał małżeństwo z nią (IV 1).

Pamfil tłumaczy, że wszystko jest nieporozumieniem, za które odpowiedzialność ponosi Dawus. Zapewnia jednak, że w dalszym ciągu nie jest zainteresowany Filumena, po czym wzywany do Glycerium zostawia przyjaciela z niewolnikiem (IV 2). Dawus przyrzeka zapobiec nieszczęściom i zaleca Charinusowi iść do domu i tam czekać na wiadomość. Pozbywszy się młodzieńca, wchodzi do domu Glycerium i wnosi stamtąd noworodka, a następnie nakazuje służącej położyć go na progu domu Simona (IV 3). Tłumaczy, że nie chce tego zrobić osobiście, bo wtedy nie mógłby złożyć przysięgi, iż to nie on podrzucił dziecko. Służąca wypełnia rozkaz Dawusa i w tej samej chwili nadchodzi ojciec Filumeny (IV 4). Widząc niemowlę na progu, pyta o jego pochodzenie i szybko dowiaduje się, że to syn Pamfila i hetery, która jest – jak twierdzą – obywatelską córką, a zatem ojciec dziecka zgodnie z prawem będzie się musiał z nią ożenić. W tej sytuacji Chremes udaje się do Simona, ale już nie w sprawie ślubu Filumeny. Na scenę zaś wkracza przybysz z Andros, który szuka domu zmarłej hetery (IV 5). Służąca i Dawus prowadzą go do Glycerium.

AKT V rozpoczyna Simon. Przekonuje ojca Filumeny, że historia z podrzuconym niemowłkiem jest jedynie podstępem hetery, o czym może zaświadczyć Dawus (V 1). Jak na zawołanie niewolnik wychodzi z domu Glycerium i informuje, że Pamfil jest w środku (V 2). Ma także zamiar opowiedzieć nowiny dotyczące przybysza z Andros, ale Simona tak rozgniewały kolejne – jak mu się wydaje – kłamstwa Dawusa, że każe go związać i trzymać pod strażą. Wywołuje też z domu Glycerium swego syna i nie szczędzi mu gorzkich wymówek (V 3). Zanim Pamfil zdołał opowiedzieć ojcu o przybyszu z Andros, ten sam wychodzi (V 4). Ojciec Filumeny rozpoznaje w nim swego dawnego znajomego, ale Simon jest przekonany, że to ktoś podstawiony przez Dawusa po to, by uniemożliwić zaplanowane małżeństwo Pamfila. Zmienia zdanie dopiero wtedy, gdy przybysz zaświadcza, że Glycerium jest nie tylko wolno urodzoną dziewczyną, ale córką samego Chremesa. W tej sytuacji Simon każe uwolnić Dawusa i przenieść Glycerium do swego domu. Charinus, który właśnie nadszedł, nie posiada się z radości i prosi Pamfila, by wstawił się za nim u teścia i wyjednał dla niego zgodę na małżeństwo z Filumena (V 5). Widzowie jednak tej sceny już nie zobaczą, bo zaręczyni – jak mówi Dawus – odbędą się w domu.

Komedia ta przypomina raczej tragedię, a szczęśliwe zakończenie zawdzięcza niespodziewanemu przypadkowi, który w palliacie odgrywał zawsze znaczącą rolę. W perypetie miłosne Pamfila została wpleciona intryga dotycząca drugiego młodzieńca, ale choć dzięki temu na scenie widzimy jeszcze jedną parę kochanków, nie ma wątpliwości, że głównym bohaterem jest Pamfil. W komedii pojawia się także postać kucharza, wykorzystywana w palliacie jako typ o dużej *vis comica*, Terencjusz jednak zupełnie nie korzysta z tej konwencji: jego Sozja to tzw. *persona protatica*<sup>144</sup> i na scenę wychodzi tylko raz. Na szczególną uwagę zasługuje język komedii, jak zawsze pełen sentencji i złomych myśli, które wypowiada także niewolnik.

### ***Eunuchus* (Eunuch)**

Komedia ta, zaliczana do szybkich i ruchliwych, uważana jest za najlepszy utwór Terencjusza. Podobnie jak w innych sztukach mamy tutaj podwójną intrygę osnutą wokół dwóch par kochanków. Jedną z głównych postaci, hetera Taida, pragnie wydostać od żołnierza Pamfilę – dziewczynę, z którą się razem wychowywała i którą uważała za siostrę. Los jednak je rozdzielił. Po śmierci matki zachłanny wuj sprzedał Pamfilę: trafiła w ręce dawnego kochanka Taidy, żołnierza. Prawdopodobnie dziewczyna jest wolno urodzoną Atenką. Taida zatem zamierza tak podejść żołnierza, by ofiarował jej Pamfilę w prezencie, a następnie chce odnaleźć jej rodzinę i w ten sposób zapewnić sobie wdzięczność oraz opiekę możliwych obywateli. Żołnierz jednak ma wątpliwości, czy spełnić prośbę hetery, ostatnio bowiem związała się z pewnym młodzieńcem o imieniu Fedria, który właśnie zamierza jej ofiarować eunucha (stąd tytuł) i Murzynkę. Perypetie związane z obu tymi darami są treścią utworu.

AKT I rozpoczyna lament zrozpaczonego Fedrii: hetera kazała mu na kilka dni usunąć się z miasta na wieś, by nie wzbudzał zazdrości żołnierza. Usidlony przez Taidę młodzieniec podejrzewa kochankę o zdradę i zastanawia się, czy rzeczywiście powinien tak łatwo ulegać jej prośbom. Jego wierny niewolnik, Parmenon, radzi mu posłuszeństwo, bo sprzeciw może go potem drogo kosztować (I 1). Tymczasem na scenie pojawia się Taida, pełna wyrzutów sumienia, że poprzedniego dnia

<sup>144</sup> Osoba, która ma za zadanie wprowadzić widza w akcję i uwiarygodnić ekspozycję, czyniąc z monologu dialog. W dalszej części już nie występuje.

nie wpuściła Fedrii do domu (I 2). Przedstawia młodzieńcowi powody takiego postępowania, co stanowi ekspozycję sztuki. Taida wyjaśnia, iż jeśli żołnierz będzie podejrzewał, że ona go nie kocha, to nie da jej Pamfili. Fedria jednak nie wierzy tłumaczeniom hetery i czuje się oszukany, zwłaszcza że na jej prośbę zakupił właśnie eunucha i Murzynkę. W końcu jednak ulega jej namowom i obiecuje spędzić najbliższe dwa dni na wsi.

AKT II otwiera scena, w której Fedria zgodnie z przyrzeczeniem udaje się na wieś, ale przed opuszczeniem miasta przypomina Parmenonowi o dostarczeniu Taidzie podarunków – Murzynki i eunucha (II 1). Tymczasem nadchodzi pasożyt Gnaton, nieodłączny towarzysz żołnierza. To na jego polecenie prowadzi Pamfilę do Taidy (II 2). W obszernym monologu przedstawia *credo* swej profesji, czym przypomina podobne typy komiczne ze sztuk Plauta. Podслуchujący go Parmenon dowiadyuje się przy okazji, że hetera jest zaproszona do żołnierza na kolację. Gnaton nie zdążył jeszcze zniknąć, a już od strony portu pojawia się młodszy brat Fedrii, Cherea, szukający jakiejś dziewczyny (II 3). Z jego opisu wynika, że szuka Pamfili. Ujrzał dziewczynę w porcie i od razu pokochał, ale idąc za nią, zgubił jej ślad. Parmenon informuje go, że Pamfili jest już w domu Taidy. Ponieważ niewolnik chce pomóc młodzieńcowi, podsuwa mu pomysł przebrania się za eunucha, by w ten sposób mógł dostać się do domu hetery.

AKT III wprowadza na scenę żołnierza: w towarzystwie pasożyta przychodzi po Taidę, by zabrać ją na ucztę (III 1). Scena rozmowy ma ogromne walory humorystyczne, żołnierz bowiem przechwala się, a Gnaton mu w tym sekunduje. Jest to jeden z nielicznych fragmentów w komediach Terencjusza, który nie pełni funkcji dramatycznej, a jedynie komiczną. Kiedy przychodzą przy uchylonych drzwiach Parmenon widzi, że Taida wybiera się z żołnierzem na ucztę, wyprowadza eunucha i Murzynkę, aby tymi darami przypomnieć heterze o Fedrii (III 2). Nie trzeba dodawać, że pod postacią eunucha ukrywa się Cherea, a wygląda tak pięknie, iż pasożyt z żołnierzem wpadają w zachwyt. Posunięcie Parmenona nie burzy jednak poprzednich planów i hetera udaje się na przygotowaną dla niej biesiadę. Tymczasem od strony wsi nadchodzi Chremes, który – jak przypuszcza Taida – jest bratem Pamfili (III 3). Z jego monologu wynika, że odbył już jedną rozmowę z Taidą na temat szczegółów dotyczących jego rodu, ale nie domyśla się, o co heterze chodziło, i podejrzewa ją raczej o próbę usidlenia i przejęcia jego majątku. Ponieważ Taidy nie ma w domu, służąca prowadzi go na ucztę do żołnierza. Tymczasem na scenie pojawia się Antyfon szukający swego przyjaciela Cherei, ponieważ miał on przygotować przyjęcie, ale nagle gdzieś zniknął (III 4). Jak na zawołanie z domu Taidy wybiega szalejący z radości Cherea, bo dzięki przebraniu za eunucha mógł zbliżyć się do Pamfili i zakosztować z nią rozkoszy (III 5).

Teraz Cherea musi tylko zmienić ubranie, aby udać się na zaplanowane przyjęcie. Postanawia to zrobić w domu Antyfona.

AKT IV otwiera służąca, która zaprowadziła Chremesa do Taidy ucztującej wraz z żołnierzem (IV 1). Wracając, opowiada o gniewie wojaka: uznał przyprowadzonego gościa za rywala. Służąca podejrzewa, że biesiada skończy się awanturą, a sama hetera wróci niebawem do domu. Tymczasem od strony wsi nadchodzi Fedria. Postanowił zawrócić do miasta i choćby z ukrycia obserwować dom Taidy (IV 2). W chwili, gdy zbliżył się do drzwi jej domu, wybiegła stamtąd służąca z krzykiem, że eunuch wykorzystał Pamfilę (IV 3). Fedria, nie rozumiejąc, jak taka rzecz mogła się zdarzyć, postanawia rozwikłać zagadkę i w tym celu odchodzi do swego domu. Wyprowadza stamtąd prawdziwego, ale niewinnego eunucha, złorzeczając mu okropnie (IV 4). Jakież jest jednak jego zdziwienie, gdy służąca upiera się, że to nie ten. Ponieważ eunuch ma na sobie szatę Cherei, Fedria szybko odkrywa, że sprawcą zamętu w domu Taidy musi być jego brat. Dramatyczna scena, kiedy młodzieniec odkrywa prawdę, odznacza się sporą dozą komizmu, gdyż przepytywany eunuch jest wyjątkowo tępy i odpowiada monosylabami. Tymczasem



Ilustracja II. 10. Komedia Terencjusza *Eunuchus* (Eunuch), akt III, scena 5 – Antyfon spostrzega Chereę. Cod. Par. V 539 (za: Kappelmacher).

zjawia się Chremes, donosząc, że uczta w domu żołnierza zakończyła się awanturą, tak jak to przewidziała służąca (IV 5). Zaraz też nadchodzi Taida, niespokojna, że wobec takiego biegu rzeczy wojak zechce jej odebrać Pamfilę (IV 6). Aby temu zapobiec, wyjawia Chremesowi, że dziewczyna jest jego siostrą, i prosi, by stanął w jej obronie. Młodzieniec jednak okazuje się wyjątkowo tchórzliwy, co jest tym bardziej komiczne, że żołnierz także nie grzeszy odwagą. Taida i jej służba zamykają się w domu jak w twierdzy, na czatach zaś pozostaje Chremes. Wkrótce nadchodzi uzbrojony wojak, który przygotowuje oblężenie, by wdrzeć się do domu hetery. Jednak gdy Chremes oświadcza, że Pamfili jest wolno urodzoną obywatelką i jego siostrą, żołnierz musi ustąpić (IV 7).

Akt V rozpoczyna śledztwo Taidy w sprawie rzekomego eunucha, który okazał się nadspodziewanie sprawny (V 1). Nagle pojawia się Cherea, jeszcze w stroju eunucha, ponieważ dotychczas nie udało mu się przebrać (V 2). Początkowo hetera czyni mu wyrzuty, wkrótce jednak wybacza i nawet obiecuje pomoc w uzyskaniu zgody na małżeństwo z Pamfilą. Jak na zawołanie nadchodzi Chremes prowadzący niańkę, która ma rozstrzygnąć, czy dziewczyna mieszkająca u Taidy jest jego siostrą (V 3). Rozpoznanie następuje wewnątrz domu. A tymczasem na scenie pojawia się Parmenon, ciekawy, jak potoczyły się dalej losy „eunucha”, którego wprowadził do domu Taidy (V 4). Jego monolog podsłuchuje służąca hetery i chcąc ukarać Parmenona, ucieka się do podstępu. Zaczyna głośno ubolewać nad Chereą. Według jej słów został on przyłapany na gorącym uczynku przez Chremesa, brata Pamfili. Niewolnik zdaje sobie sprawę, jaka kara jest przewidziana za wykorzystanie wolno urodzonej dziewczyny. Pragnąc zatem ratować młodzieńca, opowiada nadchodzącemu właśnie ojcu Cherei o konszachtach, jakie obaj jego synowie mają z heterami (V 5). Stary, rozgniewany taką nowiną, wpada do domu Taidy, by wreszcie wymierzyć jej sprawiedliwość, co niebywale cieszy niewolnika. Wtedy jednak służąca hetery wyjaśnia Parmenonowi, że to był podstęp i gdyby nie jego spowiedź, ojciec nigdy by się nie dowiedział o sprawkach Cherei i Fedrii (V 6). Niewolnik przeczuwa, jak mogą mu się odwdzięczyć za taką przysługę obaj młodzieńcy. Tymczasem od strony miasta nadchodzi żołnierz wraz z pasożytem (V 7), a z domu Taidy wybiega Cherea, bezgranicznie szczęśliwy, ponieważ w Pamfili rozpoznano wolno urodzoną Atenkę, z którą będzie mógł się ożenić (V 8). Na koniec przychodzi Fedria także mający powody do radości, Taida bowiem oddała się pod opiekę jego ojca, co w konsekwencji oznacza, że uda mu się uniknąć awantury z powodu miłości do hetery (V 9). Jedynie żołnierz jest zmartwiony, ale dzięki pośrednictwu pasożyta zawiera spółkę z Fedrią: on będzie utrzymywał Taidę, a młodzieniec cieszył się jej miłością. Wszystko to dzięki sprytnemu pieczeniarczowi Gnatonowi, który wie, że żołnierz jest na tyle głupi, by zgodzić się na taki układ.

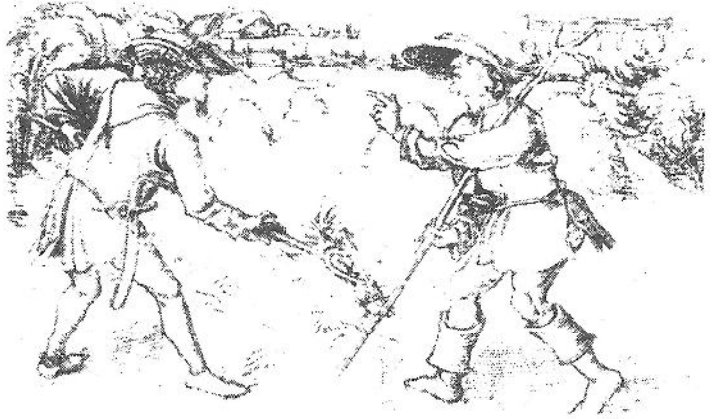
Komedia ta najbardziej przypomina typowe palliaty, przede wszystkim z powodu dwóch postaci – żołnierza i pasożyta. To one nadają sztuce charakter farsowy, zwłaszcza w scenie szturm na dom heter. Ponadto pojawia się motyw przebrania, bardzo chętnie wykorzystywany w komediach Plautusa. Tutaj dodatkowo kostium wprowadza element gry związany ze „zmianą płci”, co z kolei prowadzi do sytuacji z pozoru nielogicznej, ale odznaczającej się dużą *vis comica*. Szybko rozwijająca się intryga i niezwykle tempo akcji były zapewne przyczyną wielkiego sukcesu tej sztuki: widzowie żądali powtórzenia spektaklu natychmiast po jego zakończeniu.

#### ***Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący)**

Komedia jest spleciona z dwóch prostych fabuł. Przenikając się wzajemnie, tworzą one niezwykle skomplikowaną intrygę. Fabuła pierwsza przedstawia młodzieńca, który zakochał się w ubogiej dziewczynie, a ponieważ ojciec tego nie aprobował, uciekł z domu i zaciągnął się do wojska. Sztuka zaczyna się w chwili, gdy chłopak wraca do ukochanej. Tymczasem dziewczyna na skutek różnych zbiegów okoliczności okazuje się być córką zamożnego sąsiada, co usuwa wszelkie przeszkody do zawarcia małżeństwa. Bohaterem drugiej fabuły jest sąsiad i jego syn rujnujący się na zachłanną heterę. Wątki te zostały połączone intrygą prowadzoną przez sprytnego niewolnika Syrusa; niezwykle komplikuje ona treść sztuki. Nieco nietypowa jest sceneria, w jakiej rozgrywa się komedia: wprawdzie na scenie widać frontony dwóch domów, ale miejscem akcji jest wieś.

Akt I otwiera scena ekspozycyjna: zdziwiony Chremes pyta swego nowego sąsiada, Menedema, o powody jego ciężkiej, wręcz niewolniczej pracy na roli (I 1).

Okazuje się, że Menedem traktuje to jako rodzaj kary dla siebie (stąd tytuł) za surowość wobec syna, który zakochał się w ubogiej dziewczynie, ale zauważywszy niezadowolenie ojca, zaciągnął się potajemnie do wojska. Ojciec tak bardzo zapamiętuje się w pokucie, że odrzuca nawet zaproszenie sąsiada na uroczystość Dionizjów. Tymczasem potajemnie wraca syn Menedema, Klinia, a ponieważ zamierza spotkać się z ukochaną, zatrzymuje się u Chremesa, z którego synem, Klitifonem, pozostaje w zażyłej przyjaźni. Powrót młodzieńca staje się dla Chremesa pretekstem, by udzielić swojemu synowi nauk, jakie powinny być stosunki pomiędzy synami a ojcami, oraz przypomnieć, że surowość w wychowaniu może wyjść młodym ludziom tylko na dobre (I 2). Zbliżają się jednak Dionizje i cały dom Chremesa przygotowuje się do uroczystości.



Ilustracja II. 11. Komedie Terencjusza *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący), akt I, scena 1 – Menedem jako rolnik rozmawia z Chremesem. A. Dürer, drzeworyt (za: Kappelmacher).

AKT II ma również charakter ekspozycyjny i wprowadza na scenę pozostałe *dramatis personae*. Otwiera go monolog Klitifona komentującego uwagi ojca (II 1). Młody człowiek z goryczą zauważa, że Chremes w młodości wcale nie był lepszy od niego. Z wypowiedzi Klitifona publiczność dowiadyduje się o jego kłopotach z zuchwałą, rozrzutną i wymagającą heterą, której oddał serce. Rozmyślenia przerywa Klinia: z niecierpliwością wygląda powrotu niewolników wysłanych po jego ukochaną, Antyfilę (II 2). Kiedy wreszcie nadchodzą, z ich rozmowy wynika, że jakaś panna niezwykle się wzbogaciła dzięki temu, że została heterą (II 3). Początkowo Klinia bardzo się zmartwił, myślał bowiem, że chodzi o jego Antyfilę, ale sprawa natychmiast się wyjaśnia – mówiono o kochance Klitifona, Bakchidzie, którą zresztą bez zgody pana także zaprosili na uroczystości Dionizjów. Aby jednak Chremes niczego nie podejrzewał, hetera ma uchodzić za kochankę Klinii. Właśnie nadchodzą Bakchida i Antyfila (II 4). Ta ostatnia także będzie uczestniczyć w święcie jako gość matki Klitifona. Bakchida w rozmowie przedstawia istotę swego zawodu, nie ukrywając jednak przed Antyfilą szczerzej zazdrości, że może kochać tylko jednego i być mu wierną. Niewolnik Syrus ze strachu przed Chremesem pośpiesznie wypcha wszystkich do domu, gdzie czeka już zastawiona uczta.

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

Krótkowzroczność Chremesa jest wprost zadziwiająca. Kiedy, wszedłszy do domu, widzi Klitifona zalecającego się do Bakchidy, wyciąga go na zewnątrz i udziela mu upomnienia, że nie należy wchodzić w drogę przyjacielowi i budzić jego zazdrości. Dobroduszny Chremes jest bowiem pewny, że Bakchida jest kochanką Klinii, i aby pozostawić młodych samym sobie, wysyła Klitifona na długi spacer. Tymczasem Syrus ma już gotowy plan wyludzenia pieniędzy. Pomysł opiera się na założeniu, że Antyfila przebywa u Bakchidy jako zastaw i trzeba heterze wypłacić pieniądze, by odzyskać dziewczynę. Chremes nie rozumie, dlaczego Menedem miałby wykupić dziewczynę, a Syrus nie zdąży mu tego powiedzieć, ponieważ scenę przerywają hałasy zza drzwi (III 3).

AKT IV przynosi niespodziewane rozpoznanie, które jednak niezwykle komplikuje intrygę uknutą przez Syrusa. W tej części komedii następuje szereg scen granych w niezwykle szybkim tempie i powodujących niebывale spiętrzenie nieporozumień. Rozpoczyna je żona Chremesa, która przybiega z wiadomością, że Antyfila jest ich dawno porzuconą córką i na dowód prawdziwości swych słów ma pierścionek dołączony niegdyś do niemowlęcia (IV 1). Przysłuchujący się temu Syrus rozpacza, że jego podstęp, by zdobyć pieniądze dla Klitifona, nie ma szans powodzenia, teraz bowiem sam fakt, że Antyfila okazała się wolno urodzona, wyzwoliłby ją z wszelkich zależności od Bakchidy (IV 2). W tej sytuacji Klinia nie ma powodów, by dalej unikać ojca, a ten szybko się dowie, że kochanką jego syna jest właśnie Antyfila. Dlatego, gdy zjawia się szczęśliwy Klinia, Syrus prosi go, by przenosząc się z powrotem do ojca, zabrał ze sobą także Bakchidę, gdyby ją bowiem zostawił w domu Chremesa, ten zaraz domyśliłby się, że to kochanka jego Klitifona (IV 3). Klinia obawia się, że dalsze udawanie miłości do Bakchidy zniweczy jego nadzieje na małżeństwo z Antyfilą. Niewolnik jednak zapewnia, że gra nie potrwa dłużej niż to niezbędne dla zdobycia pieniędzy, i radzi także, by nie okłamywać Menedema, tylko szczerze opowiedzieć mu o miłości do Antyfilii. Młodzieniec zgadza się i zabiera ze sobą całe rozbawione towarzystwo (IV 4). Przy okazji hetera, zła, że jeszcze nie dostała odpowiedniej kwoty, ponagla Syrusa i każe nawet służącej sprowadzić żołnierza, sądząc, że widok bogatego rywala przyspieszy moment wypłacenia jej obiecannej sumy. Scena ta ukazuje w pełni interesowność i cynizm heter oraz metody ich działania. Syrus, obserwując cały orszak Bakchidy wynoszący się z domu Chremesa, wzdycha, że pozbycie się wydatków związanych z goszczeniem hetery będzie jego pana drogo kosztować. Komizm tej sceny podkreśla jeszcze sam Chremes, który nie przypuszczając, że jest to część sprytnego planu, współczuje sąsiadowi, że Bakchida teraz przeniosła się do niego (IV 5). Syrus, pamiętny gróźb hetery, próbuje wymyślić następny podstęp, tym razem oparty na założeniu, że Klinia chce się ożenić z Antyfilą. W tej sytuacji Chremes jako ojciec dziewczyny powinien wypłacić zaliczkę na poczet posagu (oczywiście byłby to w przekonaniu Chremesa pretekst, by Klinia otrzymał pieniądze na heterę, w rzeczywistości zaś suma trafiłaby do rąk Klitifona). Staremu jednak nie podoba się taka intryga, wobec czego Syrus powraca do poprzedniego planu o zadłużeniu Antyfilii u hetery. Chremes się zgadza i zamierza wręczyć pieniądze Klitifonowi, sądząc, że otrzyma je Klinia, by opłacić swą heterę. I w istocie pieniądze te trafią do rąk hetery, ale po to, by opłacić miłostki Klitifona, a Menedem z całą pewnością nie będzie się kwapił z ich oddaniem. Syrus pamięta, że radził Klinii przyznać się ojcu do miłości łączącej go z Antyfilą, powiadamia zatem Chremesa, że taką wersję usłyszy od swego sąsiada, Menedema, i że nie powinien uważać jej za prawdę, bo to tylko pretekst, by zdobyć pieniądze. Jak na zawołanie Klitifon wraca z przymusowego spaceru (IV 6), na który wysłał go ojciec, by nie przeszkadzał przyjacielowi w miłostkach, i odbiera z rąk Chremesa umówione pieniądze, po czym razem z niewolnikiem udaje się do Bakchidy, czyli do domu sąsiada (IV 7). Tymczasem wychodzi stamtąd Menedem. Po szczerzej rozmowie z synem zamierza prosić sąsiada o rękę jego córki, Antyfilii (IV 8). Chremes jednak jest pewien, że to nowy plan Syrusa, wyśmiewa więc łatwowierność Menedema, który czuje się rozczarowany, ponieważ cieszył się na to małżeństwo. Obaj jednak umawiają się, by grać intrygę do końca i dostarczyć Klinii pieniądze. Z tym postanowieniem każdy odchodzi do siebie.

AKT V rozpoczyna ponownie Menedem, który w domu miał okazję zobaczyć, że Klitifon zamknął się z Bakchidą, a Klinia patrzył na to obojętnie (V 1). Mówi o tym pojawiającemu się właśnie na scenie Chremesowi. Ten dopiero teraz rozumie, jak sprytnie został oszukany. Menedem nie może sobie odmówić satysfakcji i pokpiwa z sąsiada, że tak łatwo umiał innym radzić. Obaj dochodzą do porozumienia w sprawie wesela Klinii z Antyfilą, a ponieważ Chremes pragnie ukarać syna kłamcą, postanawiają rozgłosić, że dziewczyna w posagu dostanie całe mienie ojca z pominięciem praw Klitifona do spadku, co oczywiście nie jest prawdą. Takie rozwiązanie oznacza jednak, że Klitifon może się uważać za podrzutka. Następne sceny stanowią próbę wpłynięcia na decyzję Chremesa – najpierw błaga go o to Klitifon i Syrus (V 2), potem żona (V 3, 4), a w końcu sam Menedem

(V 5). Chremes daje się wreszcie ubłagać, ale stawia warunek, że chłopak natychmiast się ożeni z córką znajomego. Przebacza też Syrusowi, który był autorem całej intrygi.

Komedia ta, o niezwykle zawikłanej fabule, zawiera pomysły przynajmniej na trzy sztuki: pierwszy temat to historia porzucającego dom syna, którego miłość znajduje wreszcie szczęśliwe zakończenie dzięki rozpoznaniu w dziewczynie córki sąsiada; drugi – oparty jest na istic Plautyńskiej intrydze, mającej na celu zdobycie pieniędzy na heterę; trzeci – wykorzystuje fałszywą informację, że Klitifon jest wydziedziczony przez ojca, a zatem może uważać się za podrzutka. W intrydze wykorzystano do pewnego stopnia motyw *qui pro quo*, nieporozumienia bowiem opierają się na przeświadczeniu, że prawda jest kłamstwem, a kłamstwo prawdą. Menedemowi syn wszystko szczerze wyznaje, ale Chremes jest przekonany, że to tylko część chytrego planu niewolnika i że tylko on wie, jak się sprawy mają w istocie. Na szczególną uwagę zasługuje niezwykła wręcz dbałość Terencjusza o prawdopodobieństwo i psychologiczną wiarygodność wszystkich wydarzeń. Na przykładzie tej sztuki doskonale możemy także zaobserwować odmienną niż u Plauta technikę wprowadzania osób na scenę: Terencjusz często kończy akt zejściem jakiejś postaci i otwiera następny jej ponownym wejściem, w jego sztukach nie ma więc scen o charakterze czysto ludycznym, których zadaniem jest wypełnianie pauzy w akcji. Tytuł komedii można rozumieć znacznie szerzej niż tylko w odniesieniu do ciężkiej pracy Menedema na roli. W ironicznym sensie obejmuje on także całą sceniczną aktywność Chremesa, który robiąc cokolwiek, ściągą tym na siebie nieszczęścia.

### Hecyra (Świekra)

Treścią tej komedii są jak zawsze komplikacje rodzinne, tym razem związane z pewną tajemnicą, dotyczącą rodzącego się podczas trwania sztuki dziecka. Spośród komedii Terencjusza ta najbardziej zbliżona jest do dramatu rodzinnego.<sup>145</sup>

AKT I w całości ma charakter ekspozycyjny. Otwiera go scena z udziałem *personae protaticae*.<sup>146</sup> Stara stręczycielka opowiada przybyłej właśnie do Aten heterze Filotis o zdradzie Pamfila, który porzucił Bakchidę, by poślubić jakąś wolno urodzoną dziewczynę (I 1). Do rozmowy włącza się niewolnik Parmenon i wyjaśnia kobietom – a przy okazji także widzom – przyczyny małżeństwa (I 2).

Jego pan, Laches, zmusił syna, Pamfila, do ślubu z córką sąsiada, młodzieniec jednak nie skonsumentował małżeństwa, ponieważ ciągle kochał się w heterze Bakchidzie, choć ona nie chciała się już więcej z nim spotykać. W tej sytuacji skorzystał z nadarzającej się okazji i wyruszył w podróż, by przejąć spadek zmarłego krewniaka. Tymczasem świeżo poślubiona żona przeniosła się z powrotem do rodziców i nie zgadzała się na wizytę teściowej, gdy ta chciała ją odwiedzić. Dowiedział się o tym mieszkający na wsi Laches i przyszedł do miasta, by osobiście bronić interesów synowej, której – jak sądził – życie uprzykrza jego własna żona, Sostrata.



Ilustracja II. 12. Komedia Terencjusza *Hecyra* (Świekra), akt I scena 2 – Parmenon opowiada stręczycielce i heterze Filotis historię małżeństwa Pamfila. Cod. Ambr., fol. 78r (za: Kappelmacher).

AKT II prezentuje Lachesa w działaniu. Stary robi ostre wyrzuty Sostracie. Żona wszystkiemu zaprzecza i oświadcza, że nie jest przyczyną odejścia synowej (II 1). Laches jednak nie daje za wygraną. Kiedy spotyka ojca dziewczyny, pyta o przyczyny wyprowadzki. Fidyp nie umie podać szczegółów, oświadcza jedynie, że jego córka zamieszka ponownie w domu Pamfila tylko wówczas, gdy on sam wróci z podróży. Taka informacja upewnia Lachesa, że synowa opuściła dom z powodu teściowej (II 2). Sostrata ubolewa nad oskarżeniem, ale nic nie może na to poradzić (II 3).

AKT III wprowadza na scenę głównego bohatera: Pamfil właśnie przypląnął do Aten i teraz niewolnik Parmenon, który wyszedł na spotkanie pana, zrelacjonował mu historię rzekomych niepo-

<sup>145</sup> Zob. Konstan (1983: 136–141).

<sup>146</sup> Zob. przyp. 144, s. 118.

rozumień między matką a żoną (III 1). Tymczasem z domu Fidypa dobiegają ich jakieś głosy, Pamfil więc zachodzi do teścia. Pozostawiony przed drzwiami Parmenon odradza Sostracie odwiedzić u synowej, teraz bowiem jest u niej Pamfil (III 2). Jednak młodzieniec, gdy wychodzi ponownie na ulicę, nie wydaje się szczęśliwy. Matkę odsyła do domu, Parmenona do portu po bagaż, a sam zastanawia się, co powinien dalej robić (III 3). Wie już, że jego żona jest bliska porodu, ale przysięgł zachować to w tajemnicy. Cała sprawa ma szansę pozostać w ukryciu, bowiem dziecko – jak zawsze w takim wypadku – zostanie komuś oddane. Tymczasem wraca Parmenon, który wyraźnie przeszkadza Pamfilowi, przede wszystkim dlatego, że mógłby usłyszeć krzyki rodzącej. Zostaje więc wysłany z wiadomością pod fikcyjny adres (III 4). Jednak Pamfilowi nie jest dane spokojnie oddawać się rozmyśleniom. Od strony miasta nadchodzi Laches z Fidypem. Spostrzegłszy Pamfila, zaczynają omawiać sprawę jego małżeństwa (III 5). Rozgniewany młodzieniec oświadcza, że stając przed koniecznością wyboru między żoną a matką, woli tę drugą. Takie słowa rozgniewały Fidypa, który stawia ultimatum: albo Pamfil zabierze żonę, albo odda posag. Tym z kolei czuje się oburzony Laches. Wszyscy trzej zatem rozchodzą się w gniewie.

AKT IV otwiera przerażona małżonka Fidypa: jej mąż właśnie dowiedział się o ciąży córki i noworodku (IV 1). Kobieta zastanawia się także, jak dojąć, kto jest ojcem dziecka. Pewną wskazówką może być pierścień, który gwałciciel zdari z ręki dziewczyny. Tymczasem Fidyp, sądząc, że noworodek jest owocem małżeństwa, robi żonie wyrzuty, że chciała przed nim ukryć poród. Z kolei Sostrata pragnie doprowadzić do zgody między młodymi małżonkami i dlatego proponuje, że usunie się na wieś, by nie stać na drodze synowej (IV 2). Najbardziej podoba się to podsłuchującemu Lachesowi, który każe jej natychmiast pakować rzeczy, ale Pamfil nie akceptuje tego planu (IV 3). W tej samej chwili w drzwiach pojawia się Fidyp. Zrzuca całą winę na swoją żonę, bo chciała odsunąć córkę od Pamfila, a nawet zataić urodzenie dziecka (IV 4).



Ilustracja II. 13. Komedie Terencjusza *Hecyra* (Świckra), akt IV, scena 4 – Fidyp opowiada Lachesowi i Pamfilowi o noworodku. Cod. Ambr., fol. 91v (za: Kappelmacher).

Noworodek jest dla wszystkich oczywistym dowodem więzów między młodymi, tym bardziej dziwi więc zachowanie Pamfila, który nie chce żyć z żoną, a pytany o powody ucieka bez żadnych wyjaśnień. Laches i Fidyp zaczynają podejrzewać, że winę za wszystko ponosi hetera. Postanawiają zatem rozmówić się z nią.

AKT V wprowadza na scenę Bakchidę: pełna dobrej woli zamierza zaświadczyć, że od chwili, kiedy Pamfil zawarł małżeństwo, nie utrzymuje z nią żadnych kontaktów (V 1, 2). Fidyp i Laches proszą ją tylko, aby swoje słowa powtórzyła także zatroskanej dziewczynie. Tymczasem Parmenon wraca strudzony bezowocną

wędrówką po mieście, w tej samej jednak chwili z domu Fidypa wybiega Bakchida i każe mu natychmiast sprowadzić Pamfila (V 3). Okazuje się, że pierścień, który hetera nosi na palcu, został rozpoznany jako klejnot skradziony dziewczynie przez gwałciciela. Ponieważ ozdobę tę Bakchida otrzymała od Pamfila, jasne jest, że to on dopuścił się gwałtu i w konsekwencji on także jest ojcem dziecka. Hetera cieszy się, że mogła pomóc małżonkom i doprowadzić do ich pojednania, a Pamfil bardzo jest rad z takiego rozwikłania problemów.

Komedie ta, uznawana za najspokojniejszą w dorobku Terencjusza, słynie przede wszystkim z wnikliwego rysunku psychologicznego postaci. Powszechnie uważa się także, że sztuka została obdarzona najmniejszą siłą komiczną, z czym raczej trudno się zgodzić. Humor jest bardzo subtelny i być może właśnie dlatego nie rzuca się w oczy.

#### **Phormio (Formion)**

Treścią sztuki są sprawy rodzinne dwóch braci, obywateli ateńskich, którzy mają dorosłych synów, a jeden z nich także córkę, ale z nieformalnego związku z inną kobietą. Pod nieobecność ojców mło-

dzieńcy zakochują się, przez co doprowadzają do niezwykłego pogmatwania fabuły. Rozwiązanie tych wątków stanowi przedmiot komedii.<sup>147</sup>

AKT I otwiera mająca charakter ekspozycyjny rozmowa dwóch niewolników (I 1, 2). Zresztą jeden z nich nie pojawia się już w dalszych scenach, jest więc typową *persona protatica*.<sup>148</sup> Z rozmowy widz dowiadyuje się, że jeden z młodzieńców, Fedria, zakochał się pod nieobecność ojca w Pamfili, dziewczynie należącej do handlarza niewolników. Chodził za nią wszędzie, a ponieważ uczęszczała na lekcje muzyki, by później można było uzyskać za nią wyższą cenę, Fedria i jego kuzyn, Antyfon, godzinami przesiadywali u fryzjera, który miał swój zakład naprzeciwko szkoły. Tam też usłyszeli o nieszczęściu innej dziewczyny, Fanium: wraz z matką przybyła z Lemnos w poszukiwaniu ojca, ale zanim zdołała go odnaleźć, została sierotą. Młodzieńcy, słysząc o problemach Fanium z pogrzebem, postanowili jej pomóc. Wówczas Antyfon zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia i wkrótce ożenił, a ponieważ – jak



Ilustracja II. 14. Komedie Terencjusza *Phormio* (Formion), akt I, scena 2 – dwaj niewolnicy, Geta i Dawos, rozmawiają o kłopotach sercowych młodzieńców. A. Dürer, drzeworyt (za: Kappelmacher).

zapewniała stara piastunka – dziewczyna była córką obywatelską, małżeństwo okazało się jedynym sposobem, by ją zdobyć. Antyfon zdawał sobie sprawę, że jego ojciec nigdy by się nie zgodził na taki ożenek bez posagu. Poprosił zatem pasożyta Formiona (stąd tytuł komedii), by zaświadczył w sądzie, że Antyfon jest jedynym krewnym sieroty, co zgodnie z prawem nakłada na niego obowiązek poślubienia jej. Sąd nakazał małżeństwo, na które Antyfon chętnie się zgodził. Akcja sztuki zaczyna się w chwili, gdy nadchodzi wiadomość o powrocie ojca Antyfona. Niewolnik Geta udaje się do portu po ów list. Tymczasem na scenie pojawiają się Fedria i Antyfon. Obaj użalają się na swój los i zazdroszczą sobie nawzajem: Fedria kuzynowi małżeńskiego szczęścia, a Antyfon wolności i niezależności, a przede wszystkim tego, że nie będzie się musiał tłumaczyć przed ojcem (I 3). Z daleka jednak spostrzegają Getę, ukrywają się więc, by posłuchać, o czym będzie mówił. Niewolnik rozpacza nad swoim losem, przewiduje bowiem, że zachłanny ojciec Antyfona, Demifon, nie zgodzi się na małżeństwo syna z dziewczyną bez posagu i każe ją odesłać, a kara za wszystko spadnie na grzbiet Gety (I 4).

AKT II jest spełnieniem najgorszych przeczuć niewolnika, na scenę bowiem wkracza Demifon – już w porcie dowiedział się o niekorzystnym małżeństwie syna. Ponieważ Antyfon ze strachu uciekł, na powitanie wychodzi Fedria i próbuje całą winę za zaistniałą sytuację przypisać sądowi, który zwykle bierze stronę biedaków ze szkodą dla bogatych (II 1). Wtedy Geta wychodzi z ukrycia i dodaje, że on nie ponosi żadnej winy, bo jako niewolnik nie mógł występować w sądzie. Nie umniejsza to jednak gniewu Demifona. Ojciec złości się, że Antyfon poślubił dziewczynę, choć mógł ją tylko wyposażyć, bo i taką możliwość prawo dopuszcza. Zdenerwowany każe Gecie przyprowadzić Formiona, a Fedrii odszukać Antyfona. Sam zaś wyrusza na poszukiwanie świadków, którzy byłiby obecni przy rozmowie z pasożytem. Po chwili wraca Geta, prowadząc Formiona (II 2). Pasożyt gotów jest rozmawiać z Demifonem, nadchodzącym od strony miasta w towarzystwie licznych przyjaciół (II 3).

Nie osiągają jednak porozumienia. Kiedy Demifon podważa prawdziwość zeznań w sprawie rzekomego pokrewieństwa jego syna z dziewczyną, Formion proponuje ponowne odwołanie do sądu, na co stary nie chce się zgodzić ze względu na koszty. Nakazuje zatem, by pasożyt zabrał z powrotem Fanium wyposażoną w najmniejszy z możliwych posagów. Na to jednak Formion się nie zgadza i oburzony odchodzi. Demifon zaś postanawia z decyzją poczekać na powrót brata, Chremesa, który wyprawił się na Lemnos w poszukiwaniu swej córki z nieformalnego związku.

AKT III przynosi dodatkowe komplikacje drugiego wątku miłosnego. W chwili, gdy Geta relacjonuje Antyfonowi rozmowę Demifona z Formionem (III 1), na scenę wpada Fedria z handlarzem nie-

<sup>147</sup> Zob. Konstan (1983: 115–135).

<sup>148</sup> Zob. przyp. 144, s. 118.



Ilustracja II. 15. Komedie Terencjusza *Phormio* (Formion), akt II, scena 3 – Demifon prowadzi trzech swoich przyjaciół: Hegiona, Kratinusa i Kritona, którzy mają być świadkami (*advocati*). Z drugiej strony niewolnik Geta prowadzi Formiona (poza ilustracją). Cod. Par. V 441 (za: Kappelmacher).

wolników (III 2), który postanowił sprzedać Pamfilę jakiemuś żołnierzowi. Po ostrej wymianie zdań dochodzą jednak do porozumienia i handlarz przyrzeka odstąpić dziewczynę Fedrii, pod warunkiem że uiszczy wymaganą sumę wcześniej niż żołnierz, to jest przed ran-kiem dnia następnego. W ten sposób młodzieńcy mają kolejny problem do rozwiązania i oczywiście obarczają nim Getę (III 3). Niewolnik obiecuje zdobyć potrzebne pieniądze, ale niezbędna jest mu pomoc Formiona, toteż natychmiast udaje się do niego wraz z Fedrią.

AKT IV wprowadza na scenę drugiego ojca. Oto wrócił Chremes (IV 1), niezadowolony z podróży, nie odnalazł bowiem na Lemnos swojej córki, którą według wcześniejszej obietnicy miał dać za żonę Antyfonowi. Ponadto ożenek młodzieńca skomplikował dodatkowo sytuację i Chremes będzie musiał poszukać innego zięcia, co nie jest mu na rękę, boi się bowiem, że o całej sprawie może się dowiedzieć jego żona. Niepokoi go także fakt, że – jak się dowiedział na Lemnos – jego dawna kochanka wraz z córką przybyły do Aten. Demifon uspokaja jednak brata, obiecując odesłać niechcianą synową. Tymczasem Geta, zostawiwszy Formiona na agorze, przychodzi z oświadczeniem, że pasożyt zgodził się poślubić Fanium, pod warunkiem że otrzyma za to 30 min (IV 2). Skąpy Demifon protestuje, ale Chremes ma więcej do stracenia, bez słowa więc wypłaca żadaną sumę, która według planów Gety ma być przeznaczona na wykupienie Fanium z rąk handlarza. Podслуchujący całą tę rozmowę Antyfon (IV 3) robi niewolnikowi wymówki, że kupczy jego szczęściem, ale Geta zapewnia go, że i jego historia znajdzie szczęśliwe zakończenie, teraz zaś musi zanieść pieniądze Fedrii (IV 4). Chremes i Demifon postanawiają odesłać Fanium do pasożyta (IV 5) i decydują, iż najlepiej będzie, jeśli do tego przygotuje ją żona Chremesa. On sam postanawia poszukać swej dawnej kochanki i córki, które z Lemnos wyprawiły się do Aten.

AKT V przynosi niespodziewane rozwiązanie kłopotu Chremesa. Zanim bowiem zdążył udać się na poszukiwania, na scenę wpada stara niańka Fanium. Chremes rozpoznaje w niej piastunkę swej córki (V 1). Jak wynika z rozmowy córka jest ową niepożądaną żoną Antyfona. Chremes bardzo się cieszy z takiego obrotu sprawy, prosi jednak piastunkę o zachowanie wszystkiego w tajemnicy. Kiedy jednak zjawia się Demifon (V 2), Chremes wtajemnicza brata w swoje odkrycie (V 3). Udaje się to podsłuchać Gecie, który natychmiast powiadamia o wszystkim Antyfona (V 4) i Formiona (V 5, 6). Tymczasem Chremes i Demifon poszukują pasożyta, by go powiadomić, że zmienili zdanie, i odebrać wypłacone 30 min. Formion oświadcza, że nie odda pieniędzy (V 7, 8), a kiedy obaj starcy chcą go wyrzucić, przywołuje żonę Chremesa i wyjawia nie tylko historię romansu jej męża na Lemnos, ale wyznaje, że wyłudził 30 min dla Fedrii, by młodzieniec miał za co wykupić dziewczynę z rąk handlarza niewolników (V 9). Chremes, sam nie będąc bez winy, nie może mieć pretensji do syna. Żona ustanawia nawet Fedrię sędzią dla ojca, a żeby jeszcze bardziej zemścić się na wiarołomnym małżonku, zaprasza pasożyta na wspólną ucztę.

Komedie ta ma niezwykle skomplikowaną intrygę, gdyż wątki dwóch par miłosnych wzajemnie się splatają. Sceny następują po sobie tak szybko, że nawet czas sceniczny wydaje się niezwykle krótki. Dla tempa akcji i bogactwa intrygi komediopisarz poświęcił tak typowe dla swych komedii wnikliwe studium charakterów.

### Przeгляд masek

Postacie-maski pojawiające się w komediach Terencjusza pełnią na scenie funkcję, jaką przydzieliła im palliata, ale często wyposażone są w tak odmienne cechy, że zwykło się mówić wręcz o antykonwencji poety. Ponadto komediopisarz poszerza zakreślone przez palliatę ramy typu-maski, dodając swoim bohaterom szczególne rysy psychologiczne, co sprawia, że każda postać nabiera cech indywidualnych.

## Typy rodzinne:


- senex** (starzec) – w żadnej komedii Terencjusza nie jest skrojony na wzór Plautyński: nie kocha się w młodych kobietach, rzadko bywa skąpy, nie jest celem ataków i nie zostaje oszukany przez niewolnika. Zazwyczaj traktuje się go z atencją i powagą. Starcy pojawiają się jako ojcowie dbający o swych synów. Nawet jeśli któryś z nich, tak jak Demeasz (*Adelph.*), sprawia wrażenie surowego, nie podważa to wcale jego miłości do syna, a troska o dobra materialne daleka jest od powszechnie wyśmiewanego w palliacie skąpstwa. Wzrusza także rozpacz Menedema (*Heaut.*), który całą winę za wyjazd syna przypisuje sobie, a szczególnie swojej niechęci okazywanej ukochanej młodzieńca. Starzec pojawia się głównie jako ojciec lub bliski krewny.
- adulescens** (młodzieniec) – podobnie jak w komediach Plauta jest postacią pozytywną i zjednuje sobie sympatię widza, jednak na scenie nie pozostaje jak dotychczas w cieniu niewolnika, ale sam podejmuje działania. Nowością jest wprowadzenie dwóch młodzieńców (często o kontrastowo zestawionych cechach charakteru) jako głównych bohaterów fabuły, co w rezultacie podwaja intrygę i liczbę kochanków. Jedynie w komedii *Hecyra* (Świekra) rozwija się pojedyncza intryga z jednym młodzieńcem w roli głównej.
- matrona / mulier / uxor** (kobieta zamężna) – pojawiająca się zazwyczaj w roli żony, dwukrotnie realizuje Plautyński schemat starej, brzydkiej, złej i gadatliwej pani domu (*Heaut.*, *Phorm.*). Również dwukrotnie występuje jako ucieleśnienie wszelkich cnót: dobroci, wyrozumiałości i łagodności, rzadko spotykanych u żon i teściowych (*Andr.*, *Hec.*). Komедie licznie zaludniają postacie matron, ale autor zadbał o to, by je w dużym stopniu zróżnicować poprzez pogłębienie psychologicznego wizerunku.
- virgo** (panna) – została wyposażona we wszystkie cechy typowe dla tej postaci: jest uczciwa, kochająca i wierna, ale jak zawsze nieobecna. W dwóch sztukach (*Adelph.*, *Heaut.*) wymienia się ją wprawdzie w spisie treści, ale na scenie się nie pojawia, a jedynie słychać jej krzyk bóli porodowych, który dochodzi z wnętrza domu.
- servus** (niewolnik) – nigdy nie działa w interesie własnym i często pozostaje wierny swemu panu. Niekiedy tak jak Plautyńscy niewolnicy pomaga młodzieńcowi zorganizować ucztę i zdobyć na nią pieniądze (*Heaut.*). Często jest to sprytny sługa, który w niczym nie odbiega od postaci wykreowanej przez palliatę, jak Syrus (*Adelph.*), Dawus (*Andr.*), Parmenon (*Fun.*) czy Geta (*Phorm.*). Terencjusz jednak często nadaje niewolnikowi dodatkowe cechy, co powoduje większe zróżnicowanie w tej grupie masek – Parmenon (*Hec.*) jest ciekawski i gadatliwy, a Geta (*Adelph.*) porządny, pracowity i wierny swej pani.
- lorarius** (niewolnik-oprawca) – pojawia się tylko dwa razy (*Adelph.*, *Andr.*), ale zawsze jako najniższy stojący w hierarchii sługa, któremu nawet niewolnicy wydają dyspozycje. W komedii *Adelphoe* (Bracia) jest postacią niemą, a w sztuce *Andria* (Dziewczyna z Andros) wypowiada zaledwie kilka słów. U Terencjusza *lorarius* traci dotychczasową funkcję wymierzania kary.
- ancilla** (niewolnica) / **anus** / **nutrix** (piastunka) – mimo że pojawia się w każdej komedii, jest postacią drugiego planu i nigdy nie pełni ważnej roli w intrydze. Nie została też wyposażona w żadne charakterystyczne cechy.


## Typy zawodowe:


- meretrix** (hetera) – u Terencjusza pojawia się głównie jako niezależna kobieta, która sama dba o klientów i swoje finanse. Taka jest Bakchida (*Heaut.*) i (na chwilę tylko pojawiająca się na scenie) Filotis (*Eun.*). Obie zainteresowane są jedynie stanem finansów swoich kochanków i sposobem, w jaki można przejąć ich majątek. Dwukrotnie pojawia się dobra, uczciwa i wspaniałomyślna hetera: Taida stara się odnaleźć rodzinę swej przybranej siostry (*Eun.*), a Bakchida pomaga pogodzić zwaśnione małżeństwo (*Hec.*). Tylko raz hetera została zmuszona do uprawiania zawodu przez stręczyciela, w którego rękach ciągle pozostaje (*Adelph.*). Pełni w fabule rolę podobną do *virgo*: wprawdzie pojawia się na scenie, ale nie wypowiada ani jednego słowa. Wspomina się także o innych dziewczynach przygotowywanych przez stręczyciela do zawodu hetery (*Andr.*, *Phorm.*). Te „jeszcze nie hetery” nie są wymieniane w spisie osób dramatu, choć intryga ściśle wiąże się z ich osobą. W sztuce pełnią funkcję *virgo* lub *puella*, a w ostatniej scenie okazują się być wolno urodzonymi dziewczętami.
- leno / lena** (stręczyciel/ka) – ten czarny charakter palliaty występuje w takiej roli tylko dwa razy (*Adelph.*, *Phorm.*), ale zawsze z typowym zestawem cech – jako chciwy i cyniczny staje się celem intrygi. Raz pojawia się wprawdzie stręczycielka, ale jej profesja nie odgrywa większej roli

## II. QUIS? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

w sztuce (*Hec.*). Nosi ona niewolnicze imię Syra i ukazuje się jedynie w scenie ekspozycji. Jako osoba znająca dobrze bohaterów komedii dostarcza cennych informacji zarówno swoim rozmówcom, jak i widzom, nie szczędząc typowych dla stręczyciela uwag, że hetera nigdy nie powinna wiązać się z jednym mężczyzną.

 **miles** (żołnierz) – występuje tylko raz i to jako postać drugiego planu (*Eun.*). Pełni funkcję figury komicznej, został więc wyposażony w najbardziej charakterystyczne dla tego typu cechy: na scenie zachowuje się w sposób głośny i gwałtowny, nie pomija okazji, by pochwalić się męstwem. W porównaniu z Plautyńskimi okazami samochwałów odnosi się wrażenie, że Terencjusz nie wykorzystał całego potencjału tej postaci.

 **parasitus** (pasożyt) – pojawia się jako nieodłączny towarzysz żołnierza (*Eun.*) oraz jako niezależny pieczeniarni (*Phorm.*). W palliacie była to zwykle postać drugoplanowa, u Terencjusza potrafi być jednym z głównych bohaterów i *spiritus movens* całej sztuki (*Phorm.*). Wyposażony został także w cechy typowe raczej dla sprytnych niewolników: obronną ręką wychodzi z intrygi komediowej, której zwykle stawał się ofiarą. Warto podkreślić, że obie postacie pasożytów, choć prezentują ten sam typ, odznaczają się nieco innymi cechami: Gnaton (*Eun.*) to pochlebca, trochę mędrak, trochę cynik, a przede wszystkim oportunistą; Formion (*Phorm.*) to chytry i przebiegły sykofanta (tj. donosiciel).

 **cocus** (kucharz) – występuje tylko raz (*Andr.*) i został połączony w jedną postać z zarządcą i wyzwolencem Sozją. Z treści komedii wynika, że do domu Simona wkroczyli za Sozją także niewolnicy dźwigający żywność. Nie wiemy, czy także byli kucharzami, jak sugerują miniatury w średniowiecznych manuskryptach, jednak nawet w takim wypadku pozostali na scenie osobami niemymi. Postać kucharza pojawia się tylko w jednej scenie, a jej cechy charakterystyczne, które decydują o komizmie, nie zostały wyeksponowane.

TYTUŁ KOMEDII	TYPY RODZINNE						TYPY ZAWODOWE				
	<i>senex</i>	<i>adulescens</i>	<i>matrona mulier uxor</i>	<i>virgo</i>	<i>servus lorarius</i>	<i>ancilla anus nutrix</i>	<i>meretrix</i>	<i>leno lena</i>	<i>miles</i>	<i>parasitus</i>	<i>cocus</i>
<i>Adelphoe</i>	3	2	1 / - / -	1	2 / 1	- / 1 / -	1	1 / -			
<i>Andria</i>	3	2			2 / 2	1 / - / -					1
<i>Eunuchus</i>	1	4			2 / -	2 / - / 1	1		1	1	
<i>Heautontimorumenos</i>	2	2	1 / - / -	1	2 / -	1 / 1 / -	1				
<i>Hecyra</i>	2	1	2 / - / -		2 / -	- / 1 / -	2	- / 1			
<i>Phormio</i>	2	2	1 / - / -		2 / -	- / - / 1		1 / -		1	

Tabela II. 15. Przegląd postaci-masek w komediach Terencjusza (cyfra oznacza liczbę postaci danego typu występujących w komedii).

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

### Przegląd motywów

Treścią wszystkich komedii Terencjusza są problemy rodzinne związane z życiem uczuciowym młodzieńców, którzy często oddają swoje serca (i pieniądze) heterom ku rozpaczyci ojców. Sztuki stanowią zatem rodzaj dramatów rodzinnych, gdzie intryga schodzi na plan dalszy, a główną rolę odgrywa przypadek. W takich fabułach nie ma miejsca na typowe motywy i chwytły teatralne wypracowane przez palliatę. Dlatego nie pojawia się motyw prorocznego snu, sfałszowanego listu czy *qui pro quo*. Nikt też nie podaje się za kogoś innego ani nie przyjmuje na siebie cudzej roli. Jedynie w komedii *Eunuchus* występuje motyw przebrania połączony z niekonwencjonalną „zmianą płci”.

### Rozpoznanie (*anagnorismos*)

Występuje we wszystkich sztukach z wyjątkiem komedii *Adelphoe* (Bracia). Terencjusz chętnie stosował ten motyw dramaturgiczny jako środek wiodący do rozwiązania akcji. Schemat jest zwykle taki sam: hetera lub biedna i pozbawiona posagu dziewczyna zostaje rozpoznana jako wolno urodzona córka zamożnego obywatela, co usuwa przeszkody do małżeństwa i wprowadza szczęśliwe zakończenie. Jedynie w sztuce *Hecyra* (Świekra) rozpoznanie ma miejsce po ślubie, kiedy żona odkrywa w mężu gwałciciela, a tym samym ojca swojego dziecka. Do rozpoznania służy najczęściej pierścień (*Heaut., Hec.*) lub pudełko z pamiątkami (*Andr., Eun.*), niekiedy do określenia prawdziwej tożsamości niezbędna jest obecność starej niańki (*Eun., Phorm.*). Publiczność nigdy nie miała okazji widzieć rozpoznania na scenie, gdyż zawsze następowało wewnątrz domu i jedynie inne postaci relacjonowały jego przebieg.

Terencjusza jednak zawsze bardziej interesowało kreślenie portretu psychologicznego bohaterów i wkładanie ich w życiowe perypetie niż piętrzenie intryg z wykorzystaniem typowych dla palliaty motywów.

### Budowa komedii

Sztuki Terencjusza swą budową przypominają nieco tragedię. Można wyróżnić trójczłonowy rozwój fabuły od *expectatio* (wprowadzenie), przez *gesta* (akcja), aż po *exitus* (rozwiązanie), które odpowiadają kolejno *protasis*, *epitasis* i *catastrophe* w tragedii.<sup>149</sup> *Expectatio*, czyli tragiczna *protasis*, wypełnia pierwsze sceny komedii i pełni funkcje ekspozycyjne. Widzowi relacjonuje się wówczas wydarzenia, które poprzedzają akcję na scenie. Terencjusz część informacji podaje w *expectatio*, część zaś rezerwuje dla samej akcji (*gesta – epitasis*). W ostatnich scenach sztuki następuje rozwiązanie (*exitus*), które w komedii jest zawsze szczęśliwe (*laetus exitus*).

Oprócz tego podziału ewolucyjnego, starożytność знаła także podział kompozycyjny na pięć aktów, który przekazał nam Donat. Być może w antraktach występował jakiś chór lub muzycy, ale ich popisy nie były anonsowane publiczności tak jak u Plauta (*Pseud. 573*).

Terencjusz przeniósł ekspozycję do pierwszych scen utworu, a prologi o charakterze polemicznym<sup>150</sup> przestały być integralną częścią komedii, stając się samodzielnym tworem związanym nie tyle ze sztuką, co raczej z jej wystawieniem. Każdy spektakl komediopisarz opatrywał nowym prologiem, który ze sceny wygłaszała już nie – jak u Plauta – jakaś osoba dramatu, ale sam Ambiwiusz Turpion. Prologi były więc swego rodzaju mowami obronnymi; dominuje w nich przesycony licznymi figurami retorycznymi styl azjański.

Fabuła każdej komedii odznacza się niezwykle starannie dopracowaną kompozycją, a akcja pozostaje zawsze silnie umotywowana. Każda scena jest efektem naturalnego rozwoju sytuacji i próżno szukać fragmentów wprowadzonych wyłącznie dla celów komicznych. Zdarzenia prezentowane na scenie są połączone w ciąg przyczynowo-skutkowy, w którym jednak przypadek odgrywa znaczącą rolę. Niemniej akcja jest zwarta i nie rozpada się na epizody.

### JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język i styl utworów odzwierciedlają środowisko, z jakim związany był komediopisarz. Krąg filhelleńskich nobilów, stanowiący elitę społeczną Rzymu, posługiwał się językiem eleganckim, pozbawionym wulgaryzmów i wzorowanym na dziełach literackich. Tak właśnie mówią postacie ze sztuk Terencjusza. Na język autora miały też niewątpliwie wpływ greckie wzory jego komedii, przede wszystkim Menander.

Bohaterowie nie używają przekleństw i wyzwisk, ale też nie posługują się językiem dla celów humorystycznych – próżno szukać kalamburów i gier słownych. Znamienne jest, że wszystkie postaci mówią niemal tym samym językiem i nie wyczuwa się różnicy między starym i młodym, panem i niewolnikiem, heterą i matroną, mieszkańcem miasta i wsi. Być może komediopisarz nie posiadał takiej znajomości języka różnych warstw społecznych, by pozwolić sobie na charakteryzowanie postaci poprzez styl wypowiedzi.

Styl Terencjusza, choć równy i stonowany, nie jest pozbawiony ekspresji, która jednak niezwykle subtelnie operuje niuansami.

<sup>149</sup> Zob. Brożek (1960: 241–243).

<sup>150</sup> Polemikę z Luscjuszem prowadzoną przez Terencjusza w prologach przedstawia rozdz. II. 1.11, s. 109–110.

## Sentencje

Charakterystycznym elementem języka Terencjusza są trafne powiedzenia i sentencje (tzw. gnomy), które nierozzerwalnie wiążą się z akcją komedii. Niekiedy stanowią element charakterystyki bohatera, służą jako argument albo tłumaczą pobudki postępowania. Gnomy najliczniej występują we wczesnych komediach (*Andr.*, *Hec.*, *Heaut.*), a najrzadziej w późnych (*Eun.*, *Adelph.*). Najpopularniejsze z nich weszły już na stałe do zbioru przysłów i sentencji (*Andr.* 68, 305; *Heaut.* 77; *Phorm.* 68, 203, 454):

<i>Obsequium amicos, veritas odium parit.</i>	Uległość przysparza przyjaciół, prawda wrogów.
<i>Quoniam non potest id fieri, quod vis, id velis, quod possit.</i>	Jak się nie ma, co się lubi, to się lubi, co się ma.
<i>Homo sum, humani nil a me alienum puto.</i>	Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce.
<i>Montes auri pollicens.</i>	Obiecywać złote góry.
<i>Fortes fortuna adiuvat.</i>	Odważnym los sprzyja.
<i>Quot homines, tot sententiae.</i>	Ile ludzi, tyle zdań.

Podkreślić należy, że skłonność do posługiwania się sentencją była nie tylko wspólną cechą Terencjusza i Menandra, ale rzymski komediopisarz często przekładał celne powiedzenie greckiego autora.

## Onomastyka

Komediopisarz nie był szczególnie zainteresowany możliwościami dodatkowej charakterystyki postaci poprzez nadawanie im odpowiednich imion. Przestrzegał jednak zasady, by wolno urodzeni obywatele nosili imiona systemowe, autentyczne, natomiast niewolnicy mieli imiona w rodzaju *ethnica* oraz imiona potwierdzone przez tradycję literacką, a zarezerwowane dla odpowiedniego typu, np. *Thais* (Taida) lub *Bacchis* (Bakchida) dla hetery. Terencjusz w dziedzinie onomastyki był mało oryginalny. Najczęściej korzystał z imion pojawiających się już w sztukach Menandra i Plauta. Nie pasjonowało go tworzenie nowych imion, co dobitnie świadczy o braku zainteresowania z jego strony dla onomastyki jako źródła komizmu.

## STAN ZACHOWANIA

Zachowało się sześć komedii Terencjusza.

Najstarszym i najlepszym manuskrypcem jest *codex Vaticanus 3226 (Bembinus) – A*, który pochodzi z IV/V w. i został sporządzony przez nieznanego bliżej Calliopiusa.<sup>151</sup> Pozostałe manuskrypty przynoszą tekst z wyraźnymi interpolacjami.

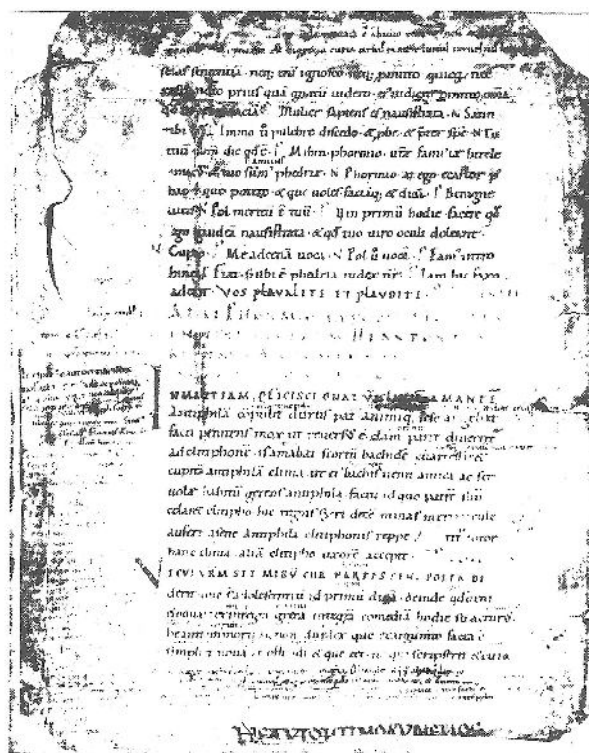
Zachowało się ponad 20 rękopisów z IX–XII w. i ponad 400 z XIV–XV w. Owe średniowieczne manuskrypty są prawdopodobnie kopią A. Mamy dwie odmiany Calliopusowych *recensiones* („wydania krytyczne”), a niektóre z nich są ilustrowane kolorowymi miniaturami przedstawiającymi sceny ze sztuk. Spośród 13 ilustrowanych manuskryptów najważniejsze są cztery: *codex Vaticanus 3868 – C*, z IX/X w.; *codex Parisinus 7859 – P*, z IX/X w.; *codex Ambrosianus H75 infr. – F*, z X w.; *codex Bodleianus*, Auct.F.2, 13.<sup>152</sup> Trudno jednak ustalić, czy miniatury pochodzą z V-wiecznego oryginału, czy zostały dodane później. Uczeni przychylają się do tej drugiej tezy, choć nie przeczą, że ilustratorzy mogli uwzględnić wcześniejszą tradycję, kostiumy i maski.<sup>153</sup>

Manuskrypty stanowiące kopię wydania Calliopiusa dzielą się jeszcze na trzy grupy w zależności od tego, jak bardzo odbiegają od manuskryptu Bembińskiego, który uznaje się za wzorcowy. Podział ten jednak w praktyce nie ma żadnego znaczenia, bowiem wszystkie współczesne wydania komedii Terencjusza oparte są w całości na manuskrypcie A.

<sup>151</sup> Zob. Reynolds/Wilson (1974: 276).

<sup>152</sup> Zob. Vince (1984: 68–69).

<sup>153</sup> Zob. Duckworth (1952: 88).



Ilustracja II. 16. Fragment manuskryptu z końca X albo początku XI w. Zakończenie komedii Terencjusza *Phormio* (Formion) oraz *argumentum* i prolog (w. 1–8) sztuki *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący) (za: Kappelmacher).

## II. 1.13. Różnice między Terencjuszem a Plautem

Badania prowadzone nad palliatą nieuchronnie prowadzą do porównania dwóch największych komediopisarzy – Plauta i Terencjusza. Są to zarazem autorzy, których twórczość najlepiej zachowała się do naszych czasów.

Tytuły komedii Plauta są zawsze łacińskie, a Terencjusza greckie, co nasuwa przypuszczenie o postępującej hellenizacji palliaty.

Postacie zaludniające scenę są w odmienny sposób prezentowane przez obu komediopisarzy. Bohaterowie Plauta to raczej typy niż charaktery. Autor wyposażył je w stały i niezmienny zespół dwóch, trzech cech, nie podlegają przemianie, a ich sposób działania jest łatwy do przewidzenia. To jaskrawe typy sceniczne, które dzięki przerysowaniu zyskują ogromną siłę komiczną. Postacie Terencjusza zostały nakreślone subtelnym rysunkiem psychologicznym, co sprawia, że są nie tylko bardzo zróżnicowane, ale nadają sztuce cechy prawdopodobieństwa, a nawet prawdy życiowej.

Komedie Plauta mają zwykle jedną główną intrygę, osnutą wokół pary kochanków. Oprócz głównego nurtu akcji w sztuce pojawia się zazwyczaj jeszcze kilka epizodów, które mają za zadanie albo wspierać intrygę, albo wzbudzać śmiech i zainteresowanie widza. Charakterystyczne dla Plauta są liczne powtórzenia informacji niezbędnych do zrozumienia tekstu i dalszego śledzenia fabuły. Już w prologu, stanowiącym integralną część sztuki, komediopisarz podaje nie tylko fakty, które poprzedzają akcję, ale zdradza widzom również fabułę, aby ułatwić jej odbiór. U Terencjusza prolog ma charakter polemiczny i autonomiczny wobec utworu. Ekspozycja, która u Plauta zwykle znajduje się w prologu, u Terencjusza została przeniesiona do pierwszych scen komedii i nie zdradza całej fabuły, a jedynie wprowadza widza w sytuację, która zostanie przedstawiona na scenie. Intryga zazwyczaj jest podwójna: występują dwie pary kochanków, co podwaja także komplikacje i nieporozumienia między postaciami na scenie (jedynym wyjątkiem jest *Hecyra* – Świekra).

Nadrzędnym celem Plauta było wzbudzenie zainteresowania i wywołanie wesołości u widza, stąd tak liczne sceny o charakterze burleskowym, niestanowiące warunku *sine qua non* rozwoju akcji. Częste łamanie iluzji scenicznej, wciąganie widza w grę miało za zadanie skupić jego uwagę na spektaklu. Terencjusz, mimo niezwykle niekiedy skomplikowanej fabuły, starał się, by akcja przebiegała konsekwentnie i była umotywowana, co oczywiście wykluczało sceny epizodyczne o cha-