

V. UBI? – GDZIE?

czyli o teatrach i innych miejscach wystawień

Potrzebę wznoszenia teatrów zwykle odczuwano w okresie rozkwitu twórczości dramatycznej. U Rzymian jednak można mówić o swoistym paradoksie: gdy komedia i tragedia święciły swoje tryumfy, Rzym nie posiadał ani jednego stałego teatru, kiedy zaś wreszcie pojawiły się pierwsze świątynie Melpomeny i Talii, nie było już poetów piszących dla sceny. Nie można jednak, mówiąc o komedii rzymskiej, pominąć znaczenia teatru, nawet jeśli scena, na której wystawiano spektakle, była tylko prowizoryczna.

Dla pełnego zrozumienia zachowanych komedii niezwykle istotne jest usytuowanie ich w przestrzeni scenicznej. Dopiero wówczas nabierają barw i ożywają. Meandry intrygi i humor sytuacyjny pozostaną martwe, jeśli nie można, choćby w wyobraźni, ujrzeć ich w warunkach scenicznej realizacji. Dlatego nie ograniczymy się jedynie do zaprezentowania typów teatrów, jakie istniały w Rzymie, ale sporo uwagi poświęcimy także samej scenie i jej wyposażeniu, odgrywając one bowiem niebagatelną rolę w komedii.

V. 1. Teatry

Pierwsze przedstawienia o charakterze dramatycznym Rzymianie obejrzeni dzięki tancerzom etruskim, którzy dla potrzeb swoich inscenizacji budowali drewniane podesty. Później, wraz z pojawieniem się atellany, Rzym miał okazję poznać scenę wykorzystywaną we *phlyakes*, widowiskach podobnie jak farsa oskijska popularnych wyłącznie na południu Italii.¹ W tego rodzaju przedstawieniach również używano wzniesionego na wspornikach podestu. Wydaje się zatem naturalne, że dla komedii Andronika, Newiusza, Plauta i innych konstruowano takie właśnie prowizoryczne drewniane sceny, przy których skupiali się widzowie.

RODZAJ BUDYNKU TEATRALNEGO	DATA (P.N.E.)	USYTUOWANIE	FUNDATOR FUNDATORZY
		POJEMNOŚĆ	
provizoryczny teatr drewniany	III/II w.	przed świątyniami bogów, na których cześć odbywały się <i>ludi</i> (?)	urzędnik odpowiedzialny za <i>ludi</i>
próba wzniesienia teatru stałego	154 r.	obok Palatynu (?)	Waleriusz Messala Kassjusz Longinus
stały teatr drewniany (Skaurusa)	58 r.	(?) 80 000 miejsc	Emiliusz Skaurus
stały teatr drewniany (Kuriona)	50 r.	(?) (?)	Skryboniusz Kurion
teatr kamienny (Pompejusza)	55 r.	Pole Marsowe 40 000 miejsc	Gajusz Pompejusz Wielki
teatr kamienny (Balbusa)	13 r.	Pole Marsowe 7 700 miejsc	Korneliusz Balbus
teatr kamienny (Marcellusa)	11 r.	obok Kapitolu 14 000 miejsc	Oktawian August

Tabela V. 1. Teatry w Rzymie.

¹ Zob. Bieber (1961: 167).

Budowę pierwszego kamiennego teatru w Rzymie rozpoczęto, jak podaje Liwiusz (*Per.* 48–49), w 154 r. p.n.e. Ponieważ plany oparte na wzorach greckich zakładały usytuowanie na widowni miejsc siedzących, konserwatywna część senatu pod wodzą konsula Publiusza Korneliusza Nazyki, powołując się na starorzyską surowość, sprzeciwiła się takiemu rozwiązaniu i pomysłowi zaniechano.² Dopiero sto lat później, w 58 r. p.n.e., edyl Marek Emiliusz Skaurus udzielił zezwolenia na budowę. Wzniesiono wtedy stały teatr drewniany z miejscami siedzącymi dla 80 000 widzów. Trzy lata później, w 55 r. p.n.e., Pompejusz wybudował pierwszy w Rzymie teatr kamienny, a wkrótce potem powstały dwa następne: Balbusa i Marcellusa.

Wraz z ekspansją *Imperium Romanum* pojawiały się teatry także w prowincjach. Grecja (teatr Heroda Attyka w Atenach), Północna Italia, Germania, Galia, Brytania, Hiszpania, Północna Afryka i Arabia – wcześniej niezależne, a teraz podbite i zasiedlane przez Rzymian – zyskały teatry typowo rzymskie.

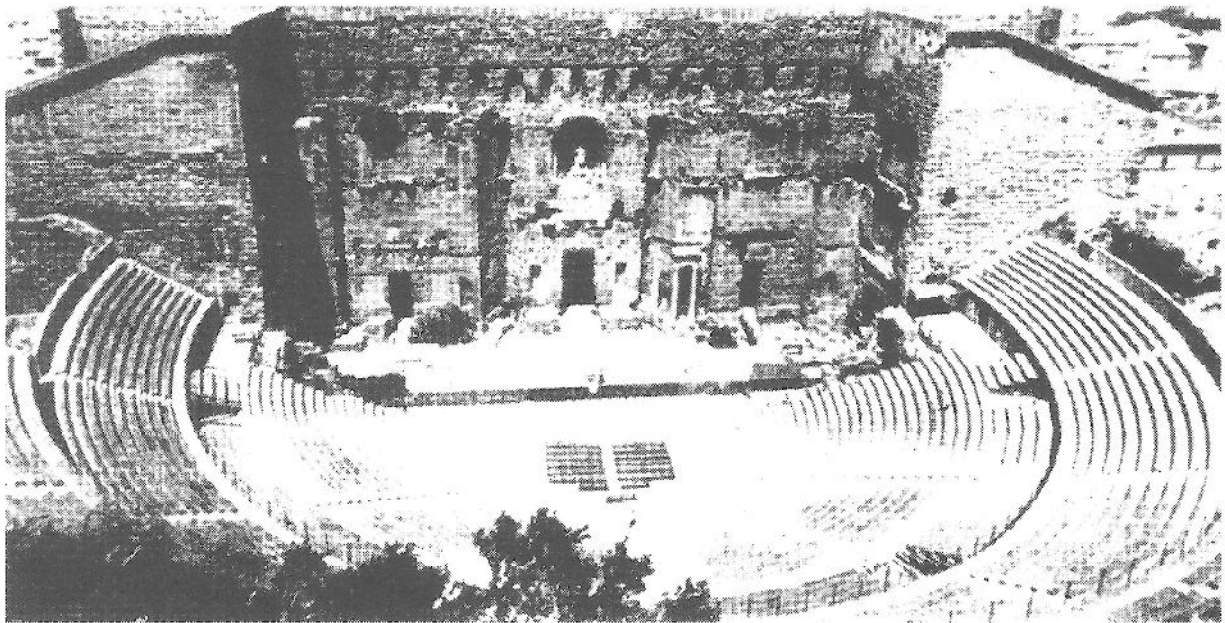
Niektóre z nich zachowały się w bardzo dobrym stanie i stanowią źródło naszej wiedzy. Oczywiście różnią się między sobą, ale respektują podstawowe założenia rzymskich budowli teatralnych.

Tereny wcześniej znajdujące się pod wpływami Hellady, najczęściej posiadały już greckie teatry, a pod dominacją Rzymu budowle te nabrały jedynie cech rzymskich. Takie teatry powstały w południowej Italii, Grecji i Azji Mniejszej, a ponieważ łączyły w sobie cechy zarówno gmachów stawianych w Rzymie, jak i budynków hellenistycznych, zyskały nazwę grecko-rzymskich. Charakteryzowały się widownią wzorowaną na teatrach greckich, a więc opartą na zboczu górskim i sięgającą poza średnicę koła, w które była wpisana. Fasada, stanowiąca tylną ścianę sceny, wzorem rzymskim zyskała bardziej monumentalną formę przede wszystkim dzięki podwyższeniu jej do wysokości

PROWINCJA	MIEJSCOWOŚĆ	DZISIEJSZA LOKALIZACJA
Italia	Ostia Faesulae Minturnae Verona	Ostia Fiesole Minturno Werona
Galia	Arausio Arelatum Forum Iulii Lugdunum Vasio	Orange Arles Fréjus Lyon Vaison-la Romaine
Hiszpania	Emerita	Merida
Grecja	Ateny	Ateny
Afryka	Gemila Leptis Magna Sabratha Thamugadi Thugga	Djenila w Algierii Tripolis Libia Timgad w Algierii Dugga w Tunisie
Azja	Amman Afrodyzja (Aphrodisias) Aspendos Bosra Es-Suhba Palmyra Sagalassos	Jordania Turcja Turcja Syria Izrael Syria Turcja

Tabela V. 2. Teatry na prowincji.

² Jako argumentu przeciwko budowie stałego teatru senat użył stwierdzenia – jak przekazał Waleriusz Maksymus (2,4,2) – że Rzymianie spędzają zbyt wiele czasu na przedstawieniach. Trzeba jednak podkreślić, iż w połowie II w. p.n.e. konserwatywne stronnictwa w Rzymie zaciekle zwalczały prądy filhelleńskie cieszące się coraz większą popularnością. Tym zapewne można także tłumaczyć stanowisko senatu w sprawie budowy teatru. Zob. Bieber (1961:168), Winniczuk (1983: 626).



Ilustracja V. 1. Teatr w Arausio, dziś Orange, Francja (zbiory własne).

trzeciego piętra, ale nie bez znaczenia było umieszczenie dodatkowych rzeźb, kolumn i innych ozdób architektonicznych. Przy tak rozbudowanym frontonie odstępowano niekiedy od konwencji trojga drzwi i w teatrach grecko-rzymskich zaczęło się pojawiać nawet pięć par drzwi, jak np. w teatrze w Sagalassos.³

V. 1.1. Teatr prowizoryczny

Prawdziwym problemem jest odpowiedź na pytanie, jak wyglądał teatr w czasach, gdy specjalnie dla potrzeb dramatu budowano prowizoryczne drewniane podwyższenie, które natychmiast po przedstawieniu demontowano.⁴ Archeologia, niestety, jest w tym wypadku zupełnie bezużyteczna, a jedynym źródłem rozwiązania tej zagadki pozostaje 21 sztuk Plauta i 6 Terencjusza.

PRZESTRZEŃ AKTORÓW

Z całą pewnością scena⁵ w takim teatrze była bardzo skromna. Miała nie więcej niż 150 cm wysokości. Pomiędzy nią a pierwszym rzędem widzów pozostawała wolna przestrzeń, odpowiednik greckiej orchestry,⁶ na której ustawiano miejsca dla osobistości. Orchestrę i scenę łączyły kilkustopniowe schodki. Wydaje się, że mogły służyć widzom, którzy chcieli wystąpić na scenie, ale – jak mówi Plaut (*Poen.* 17–18) – prostytutki nie mogły z nich korzystać. Wydaje się raczej mało prawdopodobne, by schody te były używane przez aktorów podczas przedstawienia. Nad sceną umieszczano niewielki daszek, na którym, jak Merkury w Plautyńskiej komedii *Amphitruo* (w. 1008), mogli pojawiać się bohaterowie sztuki.

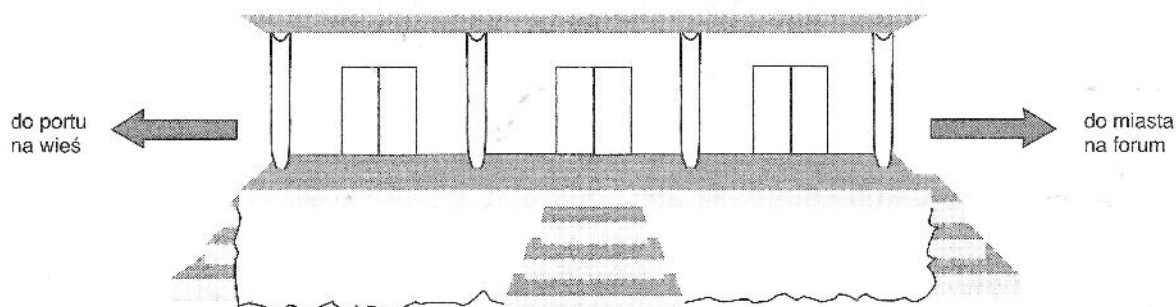
Ponieważ nie było kurtyny, scena pozostawała otwarta przez cały czas spektaklu. Każda sztuka rozpoczynała się od pustej sceny, na którą dopiero wchodził aktorzy, tłumacząc, kim są i skąd przybywają. Pod koniec przedstawienia postaci znajdowały pretekst, by opuścić scenę, wcześniej poprosiwszy widzów o oklaski. Jeśli któryś z bohaterów pozostawił jakieś rekwizyty, zawsze zostały one usunięte ze sceny przed końcem przedstawienia (Plaut, *Mer.* 800–802).

³ Zob. Bieber (1961: 219).

⁴ Prawdopodobnie drewniane teatry demontowano przede wszystkim w obawie przed pożarem. Zob. Bieber (1961: 168).

⁵ Spora trudność sprawia znalezienie w języku polskim terminów odpowiadających poszczególnym częściom teatru. Na przykład termin „scena” może być szeroko rozumiany jako część teatru przynależna aktorom wraz z całym wyposażeniem i dekoracjami, czyli odpowiednik rzymskiego określenia *scena* – ‘budynek sceniczny’. Można jednak określenie „scena” traktować jako nazwę jedynie miejsca gry aktora, czyli *pulpitum* – ‘scena’ (deski teatru).

⁶ W teatrze greckim orchestra to plac oparty na planie koła, na którym tańczył i śpiewał chór. Z jednej strony otaczała ją widownia, z drugiej zamykał budynek sceniczny.



Ilustracja V. 2. Scena w prowizorycznym teatrze drewnianym (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych).

DRZWI I WYJŚCIA BOCZNE

Ze sceny prowadziły trzy pary drzwi, które otwierając się do środka,⁷ wyobrażały wejścia do trzech budynków stojących na tej samej ulicy. Widzowie nigdy nie oglądali na własne oczy wnętrza tych domów, niekiedy tylko jakaś postać zaglądała do środka i relacjonowała to, co widzi (Plaut, *Bacch.* 833nn.). Jednak sama akcja sztuk rzymskich rozgrywała się na ulicy. Nie było w tym nic szokującego, bowiem w klimacie południa całe życie toczy się na zewnątrz – na placach, skwerach i ulicach. Jednak takie rozwiązanie sceniczne prowadziło niekiedy do zabawnych sytuacji: np. w jednej z komedii Plauta (*Most.* 150–320) hetera robi swą toaletę i makijaż na ulicy.

Nierzadko jedne drzwi prowadziły do świątyni lub sanktuarium. Czasem fabuła wymagała tylko dwóch domów na scenie, jak w sztukach *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał) czy *Mostellaria* (Strachy) Plauta, i wtedy zapewne jedne drzwi po prostu zasłanianio (il. I. 14, s. 33). Nigdy natomiast wystawienie komedii nie wymagało więcej niż trojga wejść.

Każde pojawienie się postaci, która wchodziła na scenę przez drzwi, było poprzedzone informacją o ich skrzypieniu, co miało sugerować, że właśnie się otwierają.⁸ Z drzwiami związana była także pewna symbolika. Otwarte – informowały widza, że akcja toczy się na wolnym powietrzu, na otwartej przestrzeni. Tak zapewne grano komedię Plauta *Rudens* (Lina) lub Terencjusza *Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący), odwołując się do wyobraźni widzów, pobudzanej dodatkowo podawanym przez bohaterów opisem miejsca. Wątpliwe bowiem, by wykonywano jakąś specjalną dekorację, którą trzeba by przed następnym przedstawieniem demontować na oczach publiczności, a fragmenty sztuk (Plaut, *Pseud.* 1–2; *Men.* 72–76) dowodzą, że komedie były wystawiane jedna po drugiej z tym samym wystrojem sceny.⁹

Aktorzy mogli pojawiać się na deskach, korzystając nie tylko z drzwi, ale także z dwóch bocznych wejść. Ulica (*platea, via*) oglądana przez publiczność prowadziła w prawo (od strony widza) – do miasta lub bezpośrednio na forum, w lewo – na wieś lub do portu. Konwencja ta została przejęta w spadku po teatrze greckim, a dokładnie po teatrze Dionizosa w Atenach, który po prostu był tak usytuowany, że droga w lewą stronę prowadziła do portu, a w prawą – na agorę.¹⁰

W komediach Plauta i Terencjusza boczne wyjścia prowadziły najczęściej tylko do dwóch miejsc: na forum i do portu (w 13 sztukach) lub na forum i na wieś, ale w pięciu utworach bohaterowie opuszczają scenę, udając się zarówno do portu (w lewo), jak i na wieś (w prawo) oraz na forum (w prawo). Konwencja ta, nadająca bocznym wyjściom wymiar miejsca, do którego zdążała po-

⁷ Filologowie nie są zgodni, czy drzwi otwierały się do wewnątrz czy na zewnątrz. Z jednej strony przytacza się słowa Plutarcha (*Publ.* 20), że przejawem gotowości Publikoli do służby publicznej były drzwi jego domu, które otwierały się, tak jak u Greków, na zewnątrz. Dodatkowego argumentu dostarcza też scena z *Os* Arystofanesa (152–155), gdzie jedna z postaci chce wyjść z domu, a druga jej nie pozwala, przytrzymując drzwi. Komedio pisarz o obu bohaterach mówi, że pchają drzwi, co sugeruje, że otwierały się one na zewnątrz. Świadczy to jednak wyłącznie o tym, że drzwi otwierały się na zewnątrz w Grecji, a jak podkreślają zwolennicy „drzwi otwierających się do środka”, sam Plutarch zaznacza, że w Rzymie drzwi Publikoli były rzeczą niezwykłą. Zob. Beare (1968: 279–281).

⁸ Każde takie wejście zapowiadała uwaga o „pewnego rodzaju hałasie”. Początkowo uważano, że skoro, być może, drzwi otwierały się na zewnątrz, to osoba wychodząca pukała, by uprzedzić przechodniów. Jednak szczegółowa analiza tekstów greckich i łacińskich dowiodła, że inny czasownik wyrażał „wywoływanie hałasu” z zewnątrz (*kápto, pulso* – ‘pukam’), a inny – od wewnątrz (*psophéo, crepo* – ‘skrzypię’). A zatem jeśli ktoś wychodził na zewnątrz, słyhać było skrzypienie, jeśli chciał wejść do środka – pukanie. Zob. Beare (1968: 280).

⁹ Zob. Beare (1968: 172).

¹⁰ Zob. Flickinger (1918: 208).

stać, była stosowana tylko w komediach z akcją usytuowaną w mieście. Dwie sztuki, *Rudens* Plauta i *Heautontimorumenos* Terencjusza, nie mogły skorzystać z tych umownych znaków. Komedia *Rudens* rozgrywa się na brzegu morza, port zatem musi znajdować się po tej samej stronie, co miasto, droga zaś w przeciwnym kierunku wiedzie na plażę. Natomiast akcja sztuki Terencjusza usytuowana jest na wsi, całe miasto znajduje się więc po jednej stronie sceny, po drugiej zaś rozciągają się jakieś otwarte tereny, po których, jak wynika z tekstu, przechadza się Klitifon (*Heaut.* 590).¹¹ Oczywiście postaci dodatkowo informowały widza o tym, kto i dokąd się udaje lub skąd przychodzi, słowo zatem dublowało znak przekazywany przez konwencję. Niekiedy było nawet niezbędne, jeśli bowiem bohaterowie tej samej komedii raz wyruszyli na wieś, a raz do portu, korzystając z tego samego bocznego wyjścia po lewej stronie sceny, to taki znak umowny mógł być nieco mylący dla publiczności. Zadaniem słowa było wówczas rozwianie wszelkich wątpliwości, ale pomocą służyły też *periaktoi*.

PERIAKTOI – ELEMENT DEKORACJI

Trudno nazwać je dekoracją w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Zresztą nie była potrzebna, bowiem sztuki Plauta i Terencjusza nie wymagają scenografii, którą trzeba by szybko zmieniać. Komedie rzymskie rozgrywają się zawsze w jednym miejscu i zawsze z tą samą stałą dekoracją, przedstawiającą ulicę z dwoma lub trzema domami. *Periaktoi* (dosł. 'obrotowe') były raczej dopełnieniem konwencjonalnej wymowy bocznych wyjść ze sceny. Jak już wspomniano, droga, którą oglądała publiczność, prowadziła w dwóch kierunkach, ale niekiedy do trzech miejsc: na wieś, do portu i do miasta. *Periaktoi* – znajdujące się pomiędzy drzwiami a wejściami bocznymi – w plastyczny sposób przedstawiały miejsce, do którego udawał się bohater.

Periaktoi miały – jak podaje Witruwiusz (5,6,8) i Polluks (4,126–131) – kształt graniastosłupów obracających się wokół własnej osi, co pozwalało na trzykrotną zmianę dekoracji. Na jednej ze ścian owego graniastosłupa widniała zatem wiejska sceneria z rzeką, grotą i drzewem, na drugiej – morze, port, statek lub jakaś ryba. Po przeciwległej stronie sceny zamontowane były *periaktoi* przedstawiające forum oraz inne miejskie zabudowania. Trzeci bok graniastosłupów, bez różnicy – po prawej czy po lewej stronie sceny, służył do podkreślenia w plastyczny sposób faktu, że pojawiło się bóstwo. Jeśli np. był to Jowisz, na *periaktoi* widniały zapewne błyskawice (Plaut, *Amph.* 1062).¹²

Periaktoi były wynalazkiem Greków, którzy stosowali je już w okresie klasycznym. Nie zachowały się niestety żadne przekazy z czasów Plauta i Terencjusza bezspornie dowodzące, że na prowizorycznej drewnianej scenie używano tego rodzaju dekoracji. Sztuki obu komediopisarzy zawsze kreują obraz za pomocą słowa, tak że wydaje się, iż scenografia nie jest i nie była konieczna. Skoro jednak teatr grecki już w V w. p.n.e. używał *periaktoi*, a Witruwiusz (koniec I w. p.n.e.) i Polluks (koniec II w. n.e.) potwierdzają ich istnienie także w teatrach późniejszych, to wydaje się mało prawdopodobne, by teatr rzymski w II w. p.n.e. z nich zrezygnował.

ANGIPORTUM – ZAULEK

Teksty komedii Plauta i Terencjusza dobitnie świadczą o tym, że oprócz opisanych wcześniej drzwi i bocznych zejść ze sceny, istniało jeszcze *angiportum* (dosł. 'uliczka, zaułek'). Było to mało widoczne, sekretne miejsce, z którego korzystali bohaterowie komedii, kiedy chcieli niepostrzeżenie wrócić do domu (Plaut, *Asin.* 740–743; Terencjusz, *Phorm.* 891–892) lub ukryć się, aby podsłuchać inne postaci sztuki (Plaut, *Pseud.* 971). Trudno jednak ustalić, gdzie na scenie znajdowało się owo *angiportum*. Zapewne nie wykorzystywano do tego środkowych drzwi, nawet jeśli komedia prezentowała jedynie dwa domy, trudno bowiem przypuszczać, by tak drugorzędna rola bocznej uliczki była przypisana głównemu wejściu.¹³ Ponadto trudno byłoby rozwiązać ten problem np. w komedii Plauta *Pseudolus*, gdzie na scenie są trzy domy, a do tego *angiportum*. Szczegółowa analiza tekstów dowodzi, że *angiportum* to z całą pewnością nie boczna uliczka biegnąca między domami, a raczej rów-

¹¹ Zob. Beare (1968: 243).

¹² Zob. Beare (1968: 246).

¹³ Byłoby to sprzeczne z logiką, gdyby postać, która chce się ukryć i pozostać niezauważona, powracała na środek sceny, by wejść przez główne drzwi. Ponadto rodzi się jeszcze pytanie, czy drzwi te byłyby otwarte, co mogło sugerować otwartą przestrzeń, czy też może zamknięte, ale w takim razie aktor musiałby je otworzyć, a biorąc pod uwagę hałas, jaki zwykle towarzyszył tej czynności, postać nie mogła być niedostrzeżona. Wprawdzie w teatrze mamy wiele rzeczy umownych i opartych na założeniu, że to, co słyszy i widzi publiczność, nie zawsze jest dostępne pozostałym postaciom na scenie, ale nawet w najbardziej skonwencjonalizowanym teatrze zachowuje się przeciwieństwo zasady zdrowego rozsądku.

noległa do sceny droga gdzieś na tyłach budynków. Bohaterowie komedii, którzy chcieli skorzystać z *angiportum*, opuszczali scenę jednym z bocznych wyjść, informując publiczność, że choć pozornie udają się do portu lub na forum, to uliczką na tyłach ogrodu niepostrzeżenie powrócą do domu (Plaut, *Epid.* 660–661; *Merc.* 1007).¹⁴ Tak więc chociaż w tekście komedii pojawiało się takie miejsce jak *angiportum*, to publiczność nie mogła go oglądać na scenie, wiedziała jednak, że istnieje i można za jego pomocą wyjaśnić, w jaki sposób postaci, które udały się np. do portu, pojawiają się ponownie, wyszedłszy z domu. Na scenę i ze sceny prowadziły zatem jedynie dwa boczne wyjścia oraz trzy pary drzwi.

PRZESTRZEŃ PUBLICZNOŚCI

Prawdziwą zagadką była dla filologów odpowiedź na pytanie, czy widzowie w tych prowizorycznych drewnianych teatrach mieli miejsca siedzące. Biorąc pod uwagę fakt, że senat w roku 154 p.n.e. zabronił budowy teatru, którego plan przewidywał miejsca siedzące, należałoby przypuszczać, że publiczność oglądała przedstawienia Plauta i Terencjusza na stojąco. Z drugiej jednak strony prologi komedii Plauta (*Amph.* 65; *Capt.* 12; *Mil.* 81–83; *Poen.* 5, 10, 17–35; *Pseud.* 1) skierowane są do siedzącej publiczności, a co więcej – w samym tekście także znajdują się uwagi sugerujące, że widzowie nie stali (*Aul.* 719; *Curc.* 644–647; *Poen.* 1224; *Truc.* 968).¹⁵ Ponadto inne źródła literackie potwierdzają opinię o istnieniu miejsc siedzących w prowizorycznych drewnianych teatrach. Historyk Liwiusz (14.20.51) podaje kilka cennych informacji. Przede wszystkim odnotowuje, że od 194 r. p.n.e. dla senatorów rezerwowano specjalne miejsca siedzące. W uwadze, że konsul Marek Antoniusz Lepidus rozkazał w 179 r. p.n.e. wznieść widownię i scenę przy świątyni Apollina („*theatrum et proscenium ad Apollinis*”), Liwiusz wyraźnie podkreśla podział na część przeznaczoną dla aktorów – scenę i dla publiczności – widownię, bowiem słowo *theatrum* jest zlatynizowaną formą greckiego terminu *theatron* – ‘widownia’. Tego rodzaju wzmianki dowodzą, że publiczność w owych czasach oglądała przedstawienia na siedząco, choć bardzo prawdopodobne, że miejsc tych nie starczało dla wszystkich.

Jak zatem należy rozumieć owo postanowienie wydane przez konsula Publiusza Korneliusza Nazykę, które zakazywało budowy teatru tylko dlatego, że widzowie mogliby w nim siedzieć podczas przedstawienia? Być może zwyczaj siedzenia w teatrze, odbierany jako grecki, a praktykowany podczas spektakli w prowizorycznych drewnianych teatrach, również wzbudzał zgorzienie i krytykę, ale był to uzus, z którym trudno walczyć. Natomiast konserwatywna część senatu nie chciała i nie mogła zgodzić się na usankcjonowanie zwyczaju poprzez budowę stałego kamiennego teatru z miejscami siedzącymi.

V. 1.2. Teatry drewniane

Naszą wiedzę na ten temat zawdzięczamy wyłącznie przekazom starożytnym, bowiem żaden drewniany budynek teatralny nie zachował się do naszych czasów.

TEATR SKAURUSA

Pierwszym drewnianym teatrem o charakterze stałym był wybudowany w 58 r. p.n.e. przez edyla Marka Emiliusza Skaurusa¹⁶ budynek z widownią mieszczącą 80 000 osób. Fasada sceny miała trzy kondygnacje, których główną ozdobą było 360 marmurowych kolumn o gigantycznych rozmiarach. Między kolumnami stały wykonane z brązu posągi w niewiarygodnej wprost liczbie trzech tysięcy. Sama ściana fasady pokryta była na wysokości pierwszej kondygnacji marmurem, kondygnację środkową zdobiły mozaiki, a w górnej drewno powleczono cienką warstwą złota.¹⁷ Opis ten, przekazany przez Pliniusza Starszego (*NH* 34,36; 36,5, 50, 113–115, 189), wydaje się mocno przesadzony, ale niestety nie można go zweryfikować, ponieważ teatr Skaurusa już nie istnieje.

¹⁴ Lub oczywiście odwrotnie: wchodzili do domu, by przez *angiportum* wymknąć się na forum lub do portu (Plaut, *Mil.* 1182 i 1284). Zob. Hamond/Mack/Moskalew (1963: 181), Beare (1968:250), Duckworth (1952: 87).

¹⁵ Wprawdzie niektórzy, zwłaszcza XIX-wieczni, filologowie uważali, że uwagi Plauta o miejscach siedzących można wytłumaczyć zbyt dosłownym tłumaczeniem greckiego pierwowzoru albo też późniejszą interpolacją, ale jak wykazał Beare (1968: 233–239) ich argumenty budzą wiele wątpliwości i wydają się mało prawdopodobne.

¹⁶ Marek Emiliusz Skaurus zapisał się w pamięci jako edyl, który w 58 r. p.n.e. urządził wspaniałe igrzyska i wybudował teatr. Po odbyciu pretury w 56 r. p.n.c. zarządzał Sycylią, a po powrocie został oskarżony o nadużycia. Bronił go w słynnej mowie (*Pro M. Aemilio Scauro oratio*) sam Cynceron, uzyskując wyrok uniewinniający.

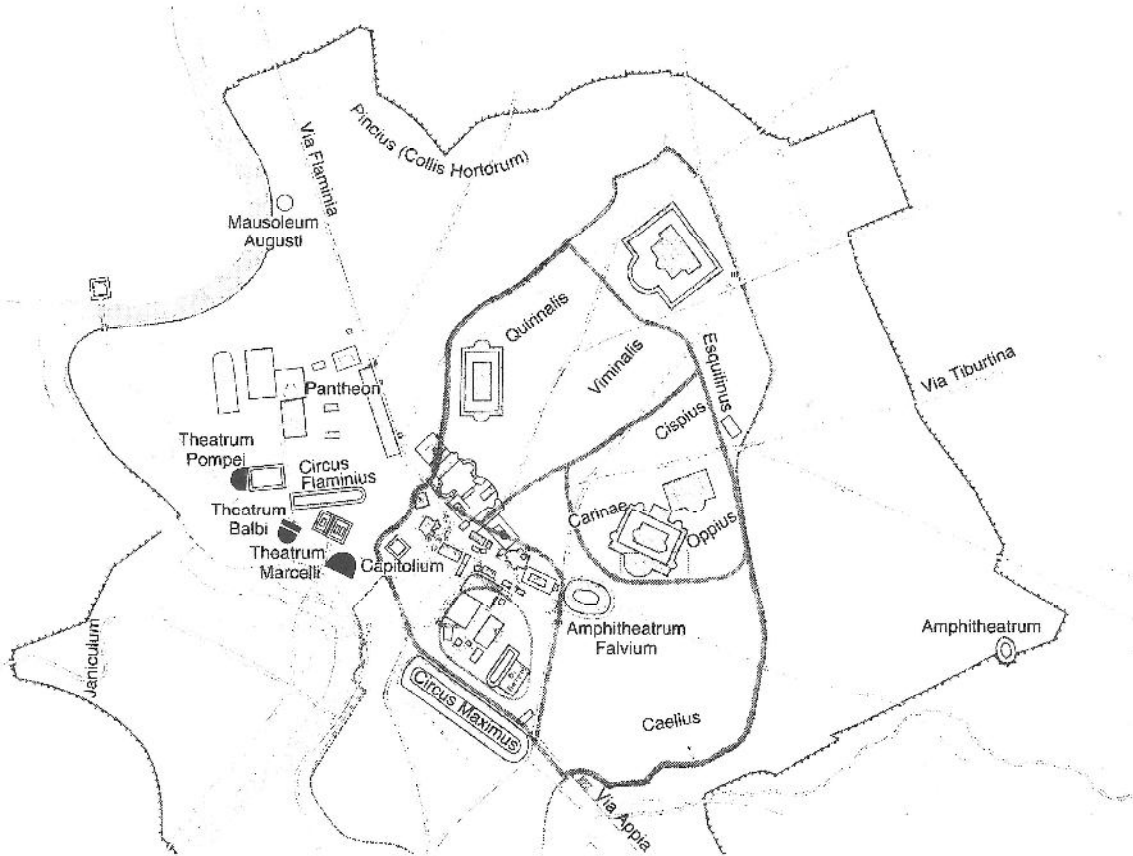
¹⁷ Zob. Guhl/Koner (1925:426).

TEATR KURIONA

Ciekawym przykładem stałej sceny drewnianej był teatr wybudowany w czasach Cezara (około 50 r. p.n.e.) przez Gajusza Skryboniusza Kuriona.¹⁸ Składał się właściwie z dwóch teatrów przylegających do siebie tyłem fasad sceny. Przed południem odbywały się tam przedstawienia dramatyczne, w godzinach popołudniowych zaś widzowie mieli okazję oglądać zawody atletyczne i walki gladiatorów. Kiedy później teatry te połączono, powstał amfiteatr o kształcie elipsy, ale niestety wszystko, co po nim zostało, to opis Pliniusza Starszego (NH 36,117).

V. 1.3. Teatry kamienne

W Rzymie zachowały się ruiny trzech kamiennych teatrów. Budowle wzniesione zostały w drugiej połowie I w. p.n.e. Dwie z nich stoją na Polu Marsowym, trzecia u stóp Kapitolu, ale wszystkie znajdują się niedaleko siebie na prawym brzegu Tybru. Chociaż dzisiaj, niestety, niewiele się z nich zachowało, to jednak dzięki badaniom archeologicznym, a także przekazom literackim znamy kilka szczegółów ich wyglądu.



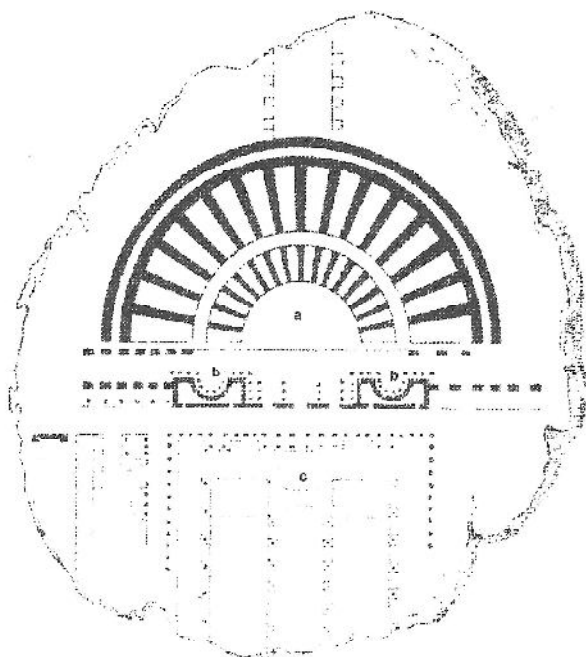
Ilustracja V. 3. Plan Rzymu z zaznaczonymi teatrami kamiennymi: Pompejusza, Balbusa i Marcellusa (za: Baumeister).

TEATR POMPEJUSZA

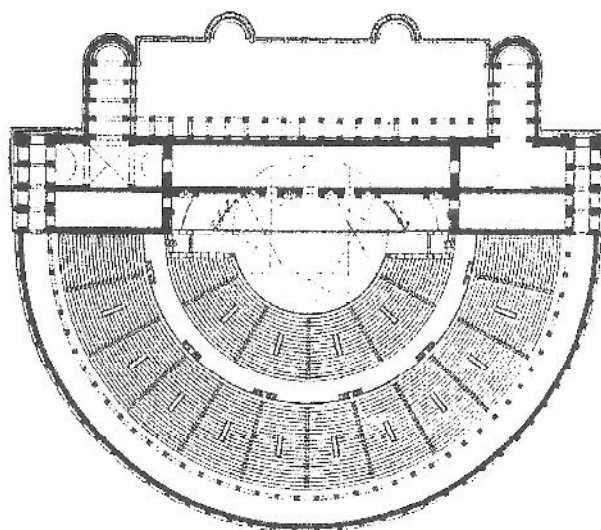
Pierwszy teatr kamienny został wzniesiony dzięki Pompejuszowi Wielkiemu, który według słów Plutarcha (*Pomp.* 42), tak się zachwycił teatrem w Mitylenie na Lesbos, że postanowił wybudować podobny w Rzymie.¹⁹ W roku 55 p.n.e. w południowej części Pola Marsowego, na zachód od Cyrku Flaminijskiego, stanął teatr zwany odtąd imieniem fundatora. Trzy lata później został uroczyste po-

¹⁸ Gajusz Skryboniusz Kurion był kwestorem w Azji w 53 r., a trybunem w Rzymie w roku 50 p.n.e. Początkowo stronnik optymatów, został przekupiony przez Cezara, który spłacił jego ogromne długi. Kurion przyczynił się do wybuchu wojny między Cezarem a Pompejuszem.

¹⁹ Niestety teatr w Mitylenie nie zachował się, nie wiemy więc, w jakim stopniu teatr Pompejusza się na nim wzorował. Zob. Bieber (1961: 181).



Ilustracja V. 4. Plan teatru Pompejusza: a) widownia, b) scena, c) portyk (za: Guhl/Koner).



Ilustracja V. 5. Plan teatru Marcellusa (za: Allen).

Szacuje się, że teatr ten mógł pomieścić około 40 000 widzów. Orchestra miała kształt półkola, okalająca ją widownia dzieliła się na dwie części przecięte horyzontalnie biegnącym przejściem, a dodatkowo rozczłonkowana była na sektory przez promieniście rozchodzące się schody. Środkowy sektor stopni audytorium prowadził prosto do położonej na szczycie świątyni Wenus Zwycięskiej (*templum Veneris Victricis*), którą pokryta dachem kolumnada łączyła z widownią w jedną całość.

Scena, o niewiarygodnej wręcz szerokości 90 m,²⁰ składała się z jednej centralnie położonej prostokątnej niszy i dwóch bocznych, półokrągłych.

Za sceną rozciągał się portyk Pompejusza, który dawał schronienie widowni, kiedy deszcz przerywał przedstawienie. Słynął z przepychu, zdobiły go nie tylko posągi, ale także kosztowne kobierce, fontanny i umieszczone w klatkach dzikie zwierzęta.²¹ Zewnętrzne mury teatru ozdobione były kolumnami: najniższy rząd w stylu doryckim, środkowy – w jońskim, a najwyższy – w korynckim.

Teatr Pompejusza przez około 40 lat był jedynym stałym miejscem dla spektakli w Rzymie. Niestety zachował się jedynie szczątkowo.

TEATR BALBUSA

Dopiero w 13 r. p.n.e. Korneliusz Balbus²² zbudował na Polu Marsowym drugi teatr kamienny, przeznaczony dla 7 700 widzów.

TEATR MARCELLUSA

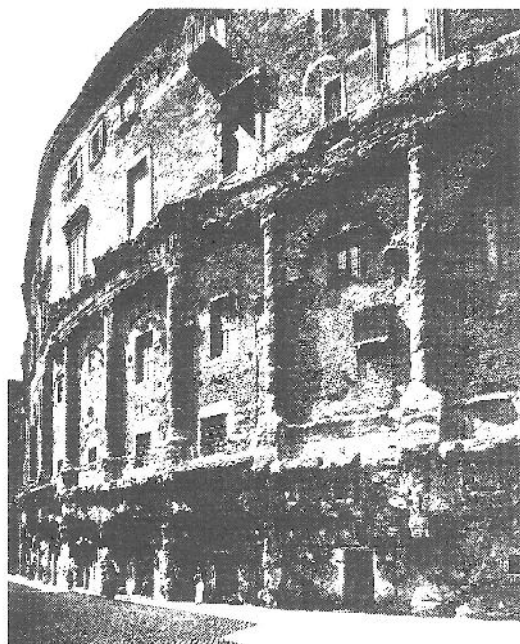
Budowę trzeciego kamiennego teatru rozpoczął Juliusz Cezar, ale ukończył ją dopiero August w 11 r. p.n.e. i nadał mu imię swego przedwcześnie zmarłego siostrzeńca Marcellusa, z którym wiązał wielkie nadzieje. Stał u stóp Kapitolu, niedaleko portyku Oktawii (matki Marcellusa).

Teatr ten wspierał się na trzech arkadowych kondygnacjach, z których najniższą zdobiły półkolumny w stylu doryckim, środkową – w stylu jońskim, na ostatniej zaś pojawiły się potężne korynckie pilastry. Widownia w kształcie półkola zaprojektowana została na 14 000 osób. Horyzontalnie biegnące przejście dzieliło ją na dwie części, a od góry zamykała kolumnada, pod którą również znajdowały się miejsca dla publiczności. Do arkadowego dachu przymocowano liny służące do roz-

²⁰ Zob. Csapo/Slater (1995: 85).

²¹ Zob. Guhl/Koner (1925: 426–427).

²² Korneliusz Balbus zasłynął jako prokonsul Afryki, kiedy to w roku 19 p.n.e. pokonał plemię Garamantów. Był pierwszym wodzem, który nie będąc z urodzenia obywatelem rzymskim, odbył tryumf.



Ilustracja V. 6. Widok teatru Marcellusa od strony zewnętrznej (za: Kappelmacher).

pinania płócien, aby osłonić widzów przed słońcem.²³ Z tyłu sceny ciągnęło się arkadowe przejście zamknięte po bokach dwoma budynkami o kształcie bazylik, z których prowadziły drzwi do skrzydeł budynku scenicznego.

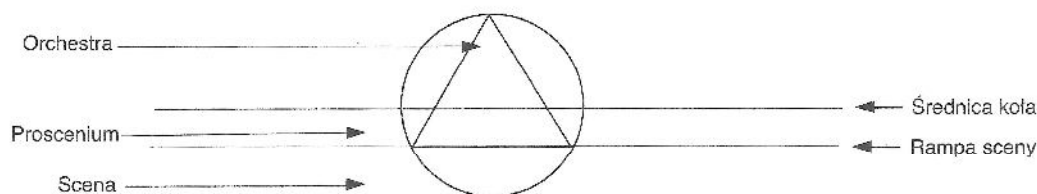
Teatr Marcellusa kilka razy ulegał spaleni, ale zawsze go odbudowywano, tak że służył publiczności aż do IV w. n.e. Później niestety traktowano go już wyłącznie jako kamieniołom i to jego mury posłużyły w 365 r. n.e. do budowy mostu Cestiusza na Tybrze, a w XVI w. resztę teatru wykorzystano przy wznoszeniu Palazzo Farnese.²⁴ Na szczęście zachowało się jeszcze 2/3 zewnętrznych murów.

V. 1.4. Teatr Witruwiusza

Teatr ten zyskałby dziś miano teatru wirtualnego, powstał bowiem wyłącznie na papierze jako idealne rozwiązanie architektoniczne, które w całości nigdy nie zostało zrealizowane. Niemniej wiele uwag i zaleceń Witruwiusza znalazło zastosowanie przy budowie teatrów rzymskich.

Witruwiusz, architekt działający za czasów Augusta i autor traktatu *O architekturze*, traktował budowę teatru bardzo kompleksowo, nie ograniczając się bynajmniej do problemów związanych ze wzniesieniem samego budynku. Szczególną wagę i znaczenie przykładał do odpowiedniego doboru miejsca, teatr bowiem w żadnym wypadku nie powinien stać w bagnistej okolicy i być wystawiony na działanie słońca (5,3,1–2).

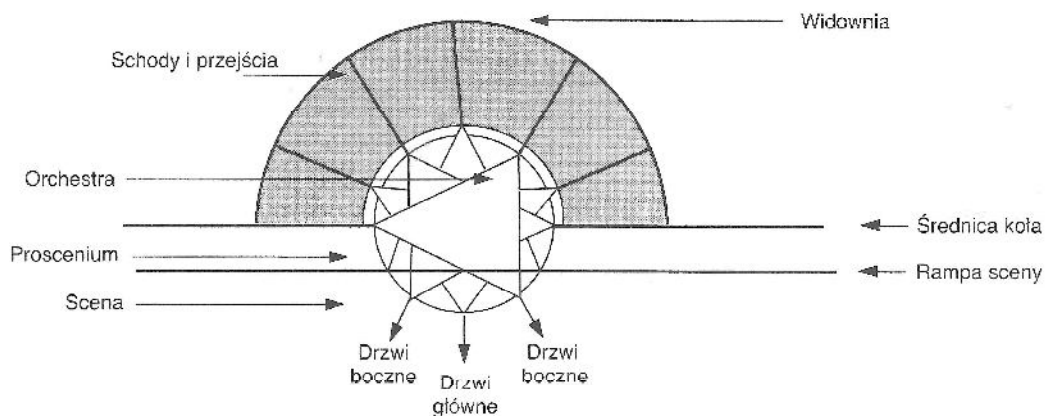
Najistotniejszym elementem w teatrze Witruwiusza była orchestra rozrysowana na planie połowy koła opisanego na trójkącie równobocznym w ten sposób, że jego podstawa równoległa do średnicy koła wyznaczała rampę sceny, zaś przestrzeń zawarta pomiędzy orkestrą a sceną tworzyła proscenium.



Ilustracja V. 7. Plan orchestry, proscenium i sceny w teatrze Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych).

²³ Zob. Guhl/Koner (1925: 429).

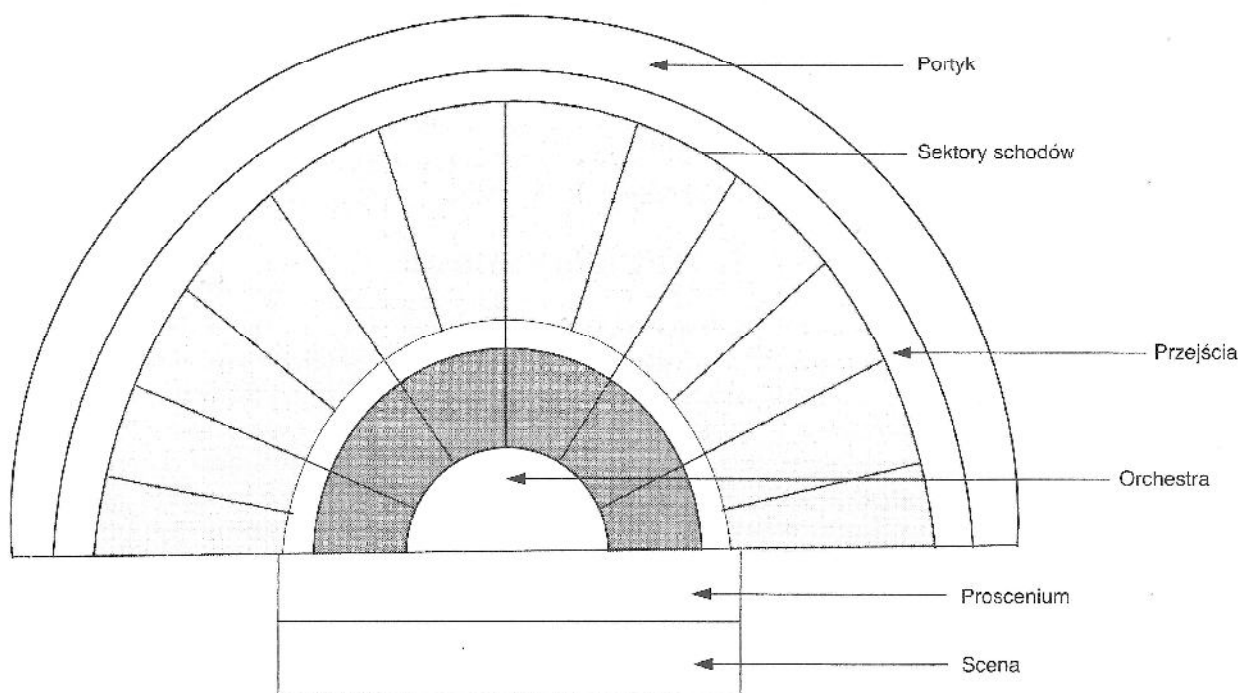
²⁴ Zob. Winniczuk (1983: 629–630).



Ilustracja V. 8. Plan rozmieszczenia drzwi na scenie i sektorów w niższej części widowni (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych).

Następnie w koło, stanowiące podstawę do wyznaczenia orchestry, Witruwiusz wpisał w równych odstępach jeszcze trzy trójkąty, których wierzchołki wyznaczały na widowni linię schodów i przejść, a na scenie troje drzwi.

W górnych rzędach widowni – zdaniem autora dzieła *O architekturze* (5,6,1–2) – schody i przejścia powinny biec tak, jak w części dolnej, a ponadto przecinać na pół utworzone już w ten sposób sektory.



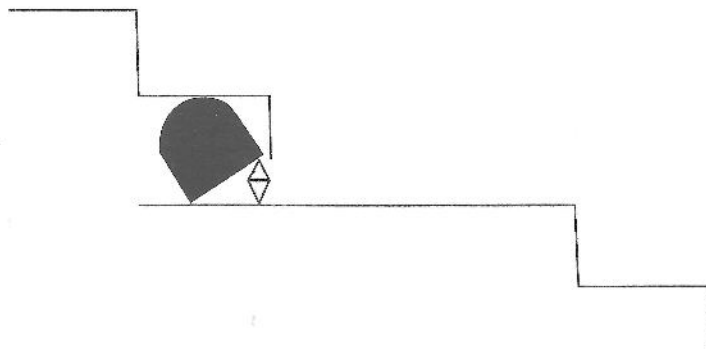
Ilustracja V. 9. Teatr rzymski według planów Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych).

Wysokość stopni na widowni, które służyły za siedziska, powinna wynosić około 40–45 cm, szerokość zaś nie mniej niż 60 i nie więcej niż 75 cm. Wszystkie pozostałe części teatru winny pozostawać w odpowiednich proporcjach do całości. Dla przykładu podajemy kilka podstawowych wymiarów: portyk okalający ostatni rząd schodów powinien mieć wysokość równą fasadzie sceny, która zamykała teatr z drugiej strony; długość sceny powinna wynosić dwie średnice orchestry, jej wysokość – $1/12$ średnicy orchestry, a zdobiące ją kolumny – $1/4$ średnicy orchestry; z kolei wysokość architrawów ma wynosić $1/5$ wysokości kolumn.

PROBLEM AKUSTYKI

Uwagi dotyczące proporcji poszczególnych części teatru zdradzają dbałość Witruwiusza o akustykę. Autor podręcznika architektury przestrzega np. przed wznoszeniem zbyt wysokich przejść między sektorami widowni, które mogłyby zakłócać rozchodzenie się głosu lub powodować pogłos (5,3,4). Ponadto, aby poprawić akustykę w teatrze – zwłaszcza w kamiennym, bo drewniany stanowił sam w sobie idealne pudło rezonansowe – Witruwiusz zalecał umieszczenie naczyń miedzianych. Powinny one być tak wykonane, by wydawać dźwięki w odstępach kwarty, kwinty, seksty i tak dalej aż do podwójnej oktawy. Następnie należy je rozstawić pod stopniami wzdłuż wyznaczonych przez schody sektorów w ten sposób, by stojąc dnem do góry, pozostały na wpół otwarte i nie dotykały krawędzią podłoża. Odpowiednie, podyktowane zasadami harmonii muzycznej, rozłożenie naczyń w całym teatrze zapewni zgodne brzmienie i zwiększy natężenie głosu (5,5,1–5).

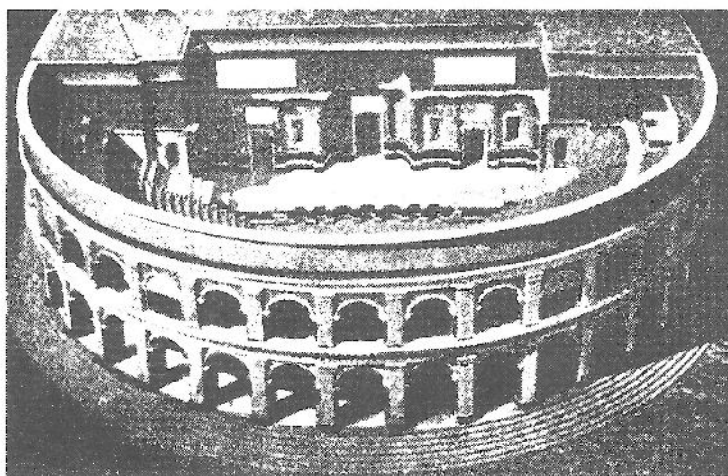
Witruwiusz przykładał ogromną wagę do akustyki, a także do zasad proporcji, od których ona zależy, zdawał sobie jednak sprawę, że teatr jest budynkiem użyteczności publicznej i dlatego trzeba się liczyć z wymaganiami praktycznymi. Uważał, że bez względu na proporcje wejścia do teatru powinny być liczne i bardzo szerokie, by ułatwić każdemu swobodne dotarcie do miejsca (5,3,5).



Ilustracja V. 10. Naczynie rezonansowe pod schodami w teatrze Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych).

V. 2. Model teatru rzymskiego

Nie można wskazać jakiegoś wzorcowego modelu teatru rzymskiego, bo taki nie istnieje. Każdy budynek teatralny wzniesiony na terenach Imperium różnił się nieco od pozostałych. Ponadto należy pamiętać, że te najlepiej dziś zachowane teatry pochodzą najczęściej z około II w. n.e., kiedy to budowle tego rodzaju bardziej były przystosowane do pokazów dzikich zwierząt i widowisk gladiatorских niż przedstawień dramatycznych. Z kolei teatry w Azji i na południu Italii w dużym stopniu zachowały charakter istniejących tam już wcześniej teatrów greckich. Za typowo rzymskie uznaje się dziś teatry w Bosra (Syria), Aspendos (południowa Turcja) i Arausio (Francja)²⁵ i chociaż teatry owe nie są identyczne, jednak bez trudu można wymienić te ich cechy wspólne, które pozwolą określić, jak wyglądał teatr rzymski okresu późnego cesarstwa.



Ilustracja V. 11. Makieta teatru rzymskiego w Herkulanum (za: Michaut).

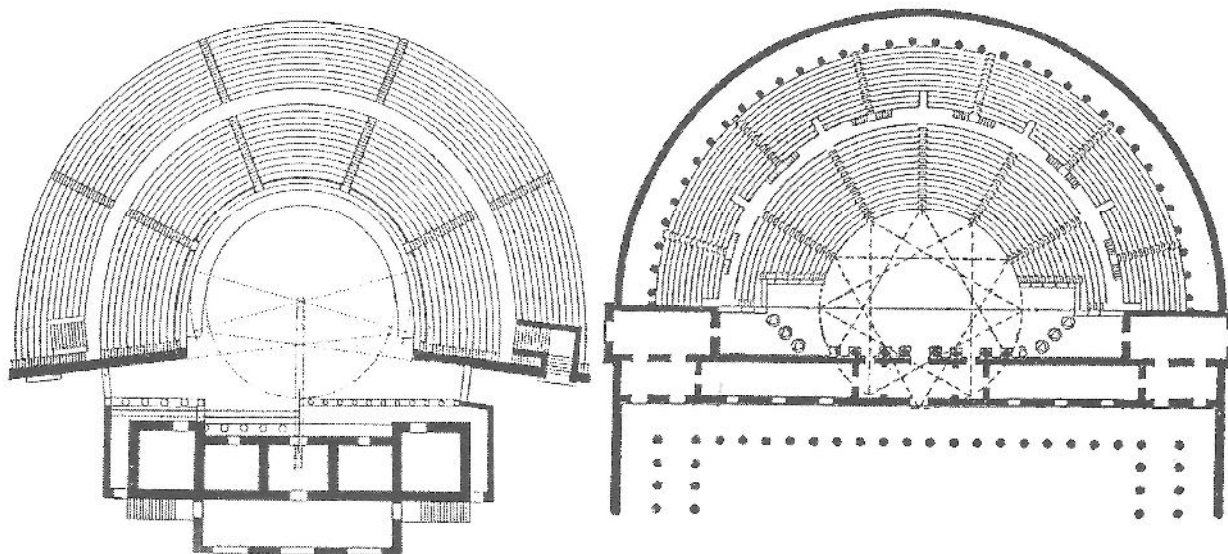
W odróżnieniu od teatrów greckich przy jego konstrukcji nie wykorzystywano naturalnego ukształtowania terenu, lecz kąt nachylenia widowni uzyskiwano dzięki kondygnacjom łuków i kolumn wznoszonych specjalnie w tym celu. Miało to tę zaletę, że można było wybudować teatr w dowolnie wybranym miejscu. Charakterystyczny rzymski element to całkowite zespolenie widowni ze sceną oraz zmniejszenie orkiestry do półkola, ponieważ dramaty rzymskie nie wymagały miejsca dla chóru. Budynek sceniczny pokryty był dachem, który, być mo-

²⁵ Zob. Csapo/Slater (1995: 84).

że, został przejęty w spadku po pierwszych teatrach drewnianych, ale miał także znaczenie praktyczne: powinien zabezpieczać kosztowny wystrój, a więc malowidła i rzeźby, przed wpływem niekorzystnych warunków atmosferycznych.

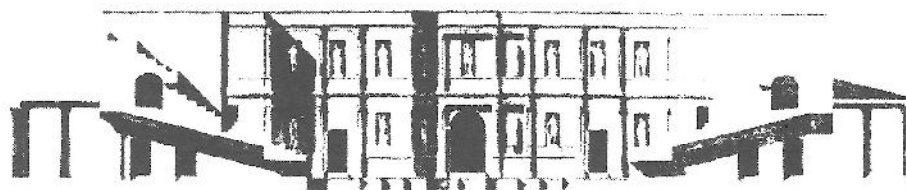
V. 2.1. Budynek sceniczny (*scaena*)

Ponieważ orchestra w teatrze rzymskim została zmniejszona do półkola, automatycznie niejako wzdłużeniu uległa cała scena (*scaena*),²⁶ rozpięta teraz pomiędzy najdalszymi rzędami jednej i drugiej strony widowni (*cavea*). Budynek sceniczny przylegał do widowni, tworząc z nią całość.



Ilustracja V. 12. Plan teatru greckiego (po lewej) i teatru rzymskiego (po prawej; za: Allen).

Scena była niska i głęboka (w odróżnieniu od greckiej – wysokiej i płytkiej) z trzema symetrycznie rozmieszczonymi drzwiami (*valva regia, hospitalia*) prowadzącymi do wnętrza budynku, który służył aktorom za przebieralnię i magazyn. Witruwiusz (5,6,8) podkreśla, że drzwi główne (*valva regia*), umieszczone pośrodku sceny, powinny mieć dekorację odpowiednią dla pałacu królewskiego. Drzwi po prawej i po lewej kierowały do pomieszczeń gościnnych (*hospitalia*). Na końcach sceny znajdowały się jeszcze dwa wyjścia boczne (*itinera versurae*), które umownie wiodły do portu (na lewo) i do miasta (na prawo), w rzeczywistości jednak również prowadziły do wnętrza budynku poprzez skrzydło sceny (*versura*).



Ilustracja V. 13. Model sceny teatru w Herkulanum (za: Michaut).

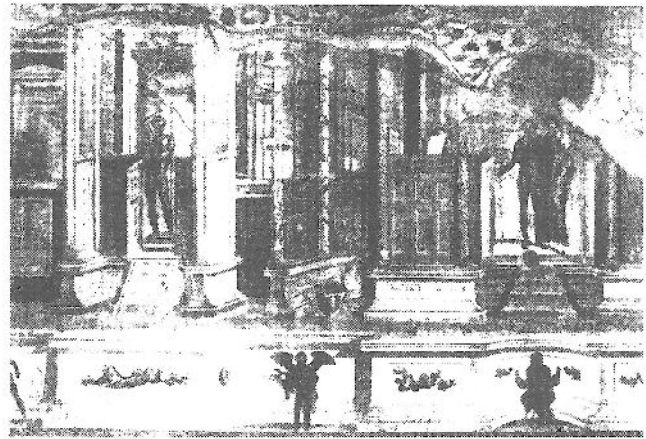
Tyłną krawędź sceny zamykała fasada (*frons scaenae*), która stanowiła stałą dekorację, tło odpowiednie dla każdej sztuki. Zdobiły ją malowidła²⁷ poprzedzielane pilastrami i niszami. Witruwiusz (5,6,8) informuje, że wyróżniano trzy rodzaje dekoracji: dla tragedii, komedii i dramatu satyrowego.

²⁶ Zob. przyp. 5, s. 171.

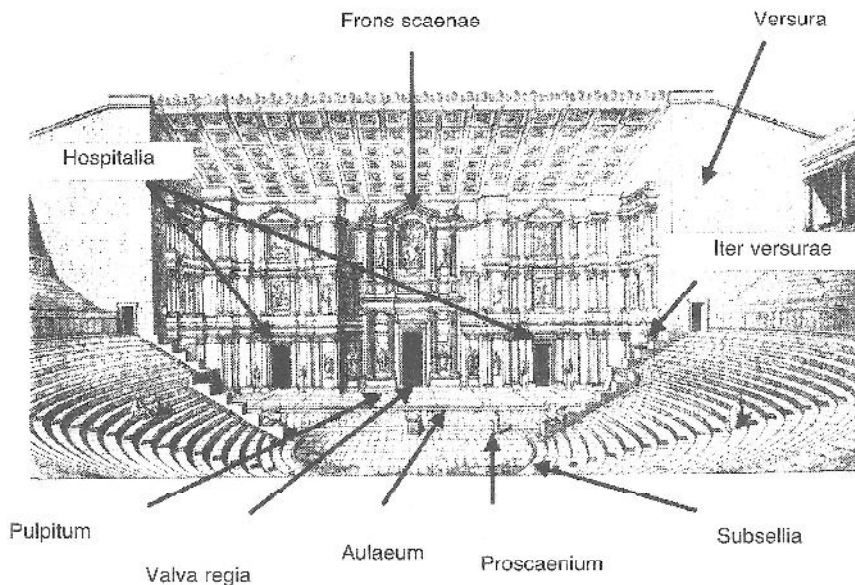
²⁷ Pliniusz (*NH* 35,23) – wykorzystując topos znany już w literaturze greckiej – podaje, że edyl z 99 r. p.n.e., Klaudiusz Pulcher, kiedy urządzał widowiska podczas *ludi*, wznosił fasadę sceny pokrytą tak realistycznymi malowidłami, że ptaki usiłowaly przysiadac na ceglach namalowanych na szczycie dachu.

Gdy grano tragedię, na scenie pojawiały się kolumny, posągi i inne przedmioty z otoczenia władcy. Scena komediowa przedstawiała prywatne domy mieszkalne (nickiedy z balkonami), zaś w dramatach satyrowych widzowie mieli okazję zobaczyć wiejski krajobraz z drzewami, grotami i górami.

Aktorzy odgrywali spektakl na prostokątnej scenie zwanej *pulpitum*. Był to drewniany podest umieszczony na wspornikach, które pozwalały w wolnej przestrzeni zainstalować maszynę teatralną. Wzdłuż *pulpitum* biegło wykonane z kamienia proscenium (*proscenium*), liczące zwykle około 150 cm wysokości, wyposażone w mechanizm do obsługi kurtyny.²⁸



Ilustracja V. 14. Scena i proscenium wraz z dekoracjami. Fresk, Pompeje (za: Kappelmacher).



Ilustracja V. 15. Makieta teatru wraz ze wszystkimi jego elementami na przykładzie teatru w Arausio, dziś Orange, Francja (za: Kappelmacher).

V. 2.2. Kurtyna i zasłona (*aulaeum* i *siparium*)

Kurtyna (*aulaeum*) była absolutną nowością, zupełnie Grekom nieznaną. Pojawiła się w Rzymie dopiero po roku 133 p.n.e., kiedy to przejęto spadek po królu Pergamonu Attalosie III. Ponieważ kurtyna pochodzi właśnie z Pergamonu, można przypuszczać, że była jednym z dóbr przywiezionych do Wiecznego Miasta z Azji Mniejszej (Noniusz 861 M; Donat, *De com.* 8,8). Należy podkreślić, że zasady działania kurtyny różniły się znacznie od stosowanych dzisiaj: *aulaeum* było spuszczone do odpowiedniego wgłębienia, znajdującego się w *proscenium* i tam spoczywało podczas przedstawienia.²⁹ Po zakończeniu sztuki *aulaeum* zasłaniało scenę, podnosząc się dzięki ukrytym wewnątrz sceny teleskopowym wysięgnikom. Tak więc określenie „kurtyna opadła” oznaczało w Rzymie początek, a nie finał przedstawienia (jak to rozumiemy dzisiaj). Źródła potwierdzające takie działa-

²⁸ Zob. Csapo/Slater (1995: 85).

²⁹ Świadczą o tym zarówno pozostałości teatrów, jak i przekazy literackie: Cyccron (*Cacl.* 65), Owidiusz (*Met.* 10,111–114), Wergiliusz (*Georg.* 3,25), Horacy (*Epist.* 2,1,189). Zob. Bieber (1961: 180).

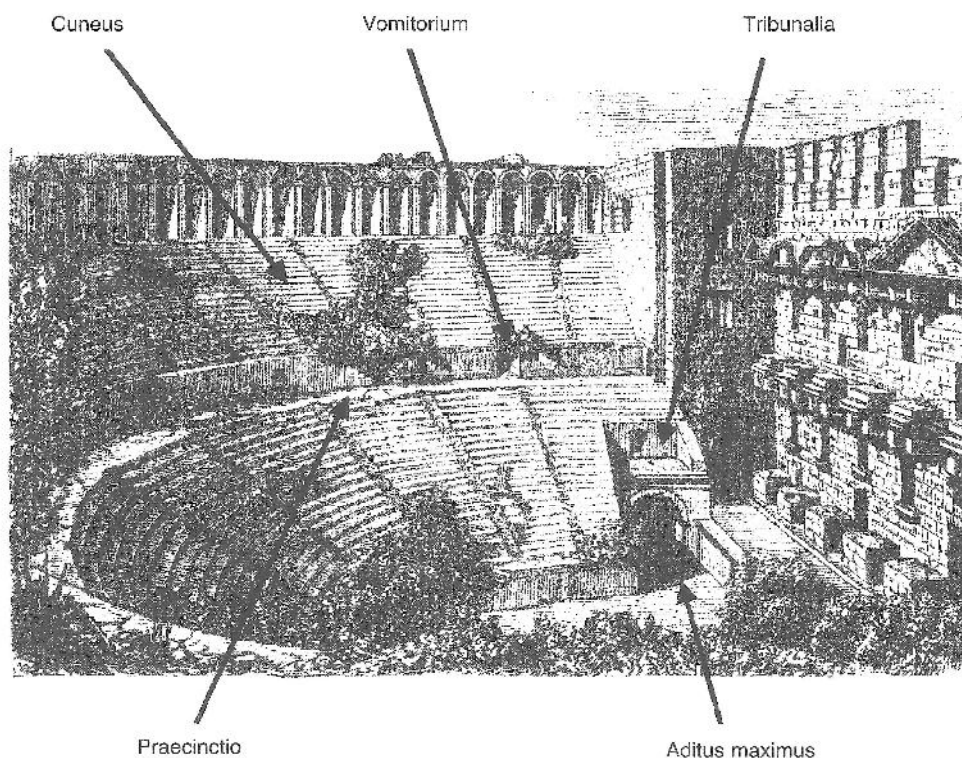
nie kurtyny pochodzą z czasów Augusta, natomiast przekazy późniejsze (Ammian Marcellinus 16,6,3; 28,6,29) stanowią niezbity dowód, że system ten uległ zmianie i w czasach późnego cesarstwa kurtyna opadała, kiedy przedstawienie dobiegło końca.

Obok *aulaeum* scena rzymska wyposażona była także w inny rodzaj kurtyny-zastony – *siparium*, której używano w przedstawieniach mimicznych. Mim był odgrywany jako *exodium*, w przerwie pomiędzy dwoma przedstawieniami komedii lub tragedii, aby więc nie korzystać ze stałej dekoracji przeznaczonej dla dramatu, zakrywano fasadę sceny. Najpierw zatem podnosiła się kurtyna główna – *aulaeum*, aby zakryć całość przed oczyma widzów. Następnie zasłaniano same dekoracje przy pomocy *siparium*, tworząc w ten sposób rodzaj ekranu, przed którym mieli pojawić się mimowie, po czym ponownie opuszczano *aulaeum*, by rozpocząć przedstawienie traktowane jako przerywnik między głównymi spektaklami. Mim nie mógł być grany przed *aulaeum*, ponieważ znajdowało się ono na skraju sceny, orchesterę natomiast wypełniały miejsca dla senatorów.³⁰

Nie wiemy dokładnie, kiedy *siparium* pojawiło się na rzymskiej scenie. Najwcześniejsza informacja znajduje się u Cycerona (*Prov.* 14), natomiast wzmianka Apulejusza (*Met.* 10,29) dowodzi, że w jego czasach (II w. n.e.) obie kurtyny były używane równocześnie. Jednak z biegiem lat, gdy mim stawał się coraz bardziej powszechny, *siparium* zaczęło wypierać *aulaeum*.³¹

V. 2.3. Widownia (*cavea*)

Widownia miała kształt półkola zamkniętego sceną. Jej najwyższy rząd był równy wysokości budynku scenicznego i jego skrzydeł (*versurae*). Horyzontalnie biegnące przejście (*praecinctio*) dzieliło audytorium na dwie części, a wertykalnie ułożone schody – na sześć sektorów (*cunei*).



Ilustracja V. 16. Plan widowni na przykładzie teatru w Aspendos, Turcja (za: Guhl/Koner).

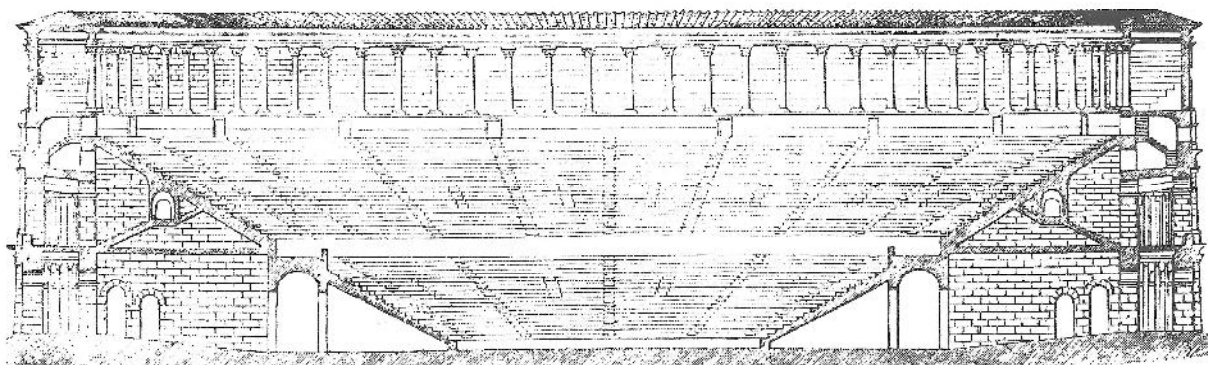
Najniższy rząd (*subsellia*; il. V. 15) usytuowany na orchesterze przeznaczony był jako miejsca honorowe dla osobistości i senatorów. Nad głównym wyjściem z teatru (*aditus maximus*) umiesz-

³⁰ Zob. Beare (1968: 257). Na marginesie dodajmy, iż według Woelfflina (1865: 437–468) pierwotnie mim odgrywano jednak przed *aulaeum* na niewielkim odcinku pomiędzy sceną i rzędami senatorskimi, a dopiero później, gdy zyskał formę literacką, zaczął wymagać więcej miejsca i dlatego wprowadzono drugą kurtynę. Bez względu jednak na czyją wersją się opowiemy, zasady działania *siparium* i jego funkcja pozostają niezmienne.

³¹ Zob. Beare (1968: 266).

czono specjalne zaszczytne miejsca (*tribunalia*) dla organizatorów przedstawienia, którymi zwykle byli urzędnicy. W czasach cesarstwa w tego rodzaju łóżach zasiadał cesarz wraz z rodziną i swymi gośćmi.

Widownia była zaopatrzona w system najróżnorodniejszych wyjść, przejść, klatek schodowych i korytarzy umożliwiających publiczności szybkie i sprawne opuszczenie teatru. Dwa wyjścia główne (*aditus maximi*) prowadziły z orchestry do szerokiej bramy na zewnątrz murów. Znajdowały się na krańcach półkola widowni, tuż przy scenie. W przestrzeń, którą stanowił kąt nachylenia widowni do podstawy wbudowano klatki schodowe (*vomitoria*). Stanowiły one rodzaj krytego przejścia połączonego ze schodami, co pozwalało publiczności zajmującej miejsca w poszczególnych sektorach szybko wyjść z budynku bez konieczności korzystania z wyjścia głównego.



Ilustracja V. 17. System wyjść, schodów, przejść i korytarzy w teatrze Marcellusa (za: Guhl/Koner).

V. 2.4. Maszyneria teatralna

Rozdział poświęcony teatrom nie byłby kompletny bez kilku uwag na temat maszynierii scenicznej. Trzeba jednak pamiętać, że informacje na ten temat czerpiemy głównie z dzieł Witruwiusza (5,6,8–9) oraz Polluksa (4,123–132), które pochodzą z czasów dużo późniejszych (koniec I w. p.n.e. i koniec II w. n.e.) niż okres twórczego rozkwitu Plauta czy Terencjusza. Ponadto chociaż przekazy literackie (np. Cycerona) sugerują używanie w teatrach rzymskich różnych machin scenicznych, to jedyne materialne dowody stosowania tych urządzeń znamy z teatrów greckich.³² Wszelkie zatem uwagi o maszynierii teatralnej powinny być do palliaty odnoszone z dużą ostrożnością.

Teatr antyczny korzystał z enkyklematu, z mechanizmu o nazwie *deus ex machina* i ze schodów Charona.

ENKYKLEMAT (ENKYKLEMA)

Urządzenie to, opisane dokładnie przez Polluksa (4,128), a przyrównywane dziś do sceny obrotowej lub wysuwanego podestu, służyło do pokazywania widzom, co wydarzyło się we wnętrzu oglądanych przez nich domów lub pałaców. Na takiej platformie, obracającej się wokół własnej osi lub wysuwanej z głębi sceny, wyjeżdżały np. ciała pomordowanych w domu postaci. Enkyklemat wykorzystywany był w Atenach już w V w. p.n.e. Zapewne przy pomocy takiej właśnie maszyny teatralnej wystawiano Eurypidesowego *Hippolita*, a także sztuki Arystofanesa (*Ach.* 395nn.; *Thesm.* 95nn., 265), w których komediopisarz, parodiując Eurypidesa i jego słabość do stosowania enkyklematu, każe mu na nim wyjechać z głębi sceny.

Teatr rzymski prawdopodobnie nie znał tego urządzenia. Witruwiusz nie wspomina o nim, a fasada sceny w zachowanych teatrach rzymskich nie ujawnia istnienia takiego mechanizmu. Przekazy i relacje z rzymskich widowisk, jakie zachowały się do naszych czasów, nie mówią o stosowaniu enkyklematu. Natomiast przy lekturze komedii Plauta i Terencjusza odnosi się wrażenie, że tego rodzaju maszyneria byłaby niezwykle pomocna przy inscenizacji np. uczt (*Asin.*, *Most.*), a także w prezentowaniu wszystkich innych scen, które rozgrywają się we wnętrzach. Z drugiej jednak strony wydaje się absolutnie nieprawdopodobne, by na bardzo oszczędnej, prowizorycznej scenie były montowane tak wyszukane urządzenia jak enkyklemat. Ponadto trudno się nie zgodzić z twier-

³² Zob. Bieber (1961: 74–79).

dzeniem,³³ że jednak wszystkie fragmenty sztuki, które z natury swej powinny rozgrywać się w głębi domu, są w taki sposób opisywane przez Plauta, jakby postacie biorące w nich udział stały na scenie przed budynkiem (*Pers.* 756; *Stich.* 147, 683; *Truc.* 490, 583, 631). Wszystko wskazuje zatem, że enkyklemat nie był stosowany w teatrze rzymskim.

DEUS EX MACHINA

Theologeion znany bardziej jako *deus ex machina*, czyli ‘bóg z maszyny’, to urządzenie, które służyło do ukazywania w tragediach bóstw pojawiających się przeważnie nagle, niespodziewanie i do tego wysoko ponad sceną. Nie sposób dziś dokładnie opisać wyglądu i działania tego mechanizmu, z pewnością niezwykle użytecznego w teatrze. Polluks (4,130) podaje, że była to wysoka, drewniana platforma pełniąca rolę mównicy dla bogów. Na niej Afrodyta i Artemida mogły się pokazać w *Hippolicie* Eurypidesa. Jednak w takim wypadku musiało istnieć jeszcze jakieś inne, latające urządzenie, które pozwalało wznosić się, a nie jedynie statycznie ukazywać na wysokościach. Od Polluksa (4,128) wiemy, że *machina* wynosząca aktora w górę została zastosowana przy inscenizacji sztuk *Eirene* (Pokój) i *Thesmophoriazusai* (Tesmoforie) Arystofanesa, a także tragedii *Medea* Eurypidesa.

W kilku komediach Plauta pojawiają się sytuacje, kiedy *deus ex machina* mógł okazać się bardzo pomocny. W sztuce *Amphitruo* bogowie, Jowisz i Merkury, korzystają, być może, z tej konstrukcji lub z jakiejś latającej maszyny, zwłaszcza w końcowej scenie, kiedy Gromowładny ogłasza, że udaje się do nieba. W komedii *Rudens* (Lina) prolog wygłasza gwiazda Arkturus, zapewne również pojawiająca się gdzieś na wysokościach. Trzeba jednak podkreślić, że *deus ex machina* nie jest w komediach niezbędny. Prowizoryczna drewniana scena, na której wystawiano sztuki Plauta i Terencjusza, była niezbyt wysoka, aktorzy więc z powodzeniem mogli pojawiać się na jej dachu. Jest też wielce prawdopodobne, że np. Jowisz zjawiał się na scenie, wchodząc bocznym wejściem, a niezwykłość zstąpienia boga na ziemię podkreślały pioruny namalowane na *periaktoi*.³⁴

SCHODY CHARONA

Jak podaje Polluks (4,132), schody te służyły aktorom do ukazania się na scenie spod ziemi. Wejście do tego podziemnego korytarza zakończonych klatką schodową zaczynało się na *proskenion* (odpowiednik rzymskiego *proscenium*) i prowadziło aż na środek orchester. To techniczne rozwiązanie wykorzystywano głównie do ukazywania duchów, stąd przypuszcza się, że było już znane w V w. p.n.e., kiedy Ajschylos wystawiał tragedię *Persai* (Persowie), w której pojawiał się duch Dariusza. Stosowanie schodów Charona potwierdzają jednak pozostałości teatrów hellenistycznych.³⁵

Duchy i inne zjawy ze świata Podziemia nie są obecne w komediach rzymskich, zatem schody Charona nie były używane na scenie Plauta i Terencjusza, chociaż z całą pewnością korzystano z nich w rzymskich tragediach.³⁶

Maszynaria teatralna nie odgrywała ważnej roli w przedstawieniach komedii rzymskiej. Odnosi się nawet wrażenie, że drewniany prowizoryczny teatr nie był w nią wyposażony, ale niestety brak na to dowodów archeologicznych i nie ma nawet nadziei, że kiedykolwiek się pojawią. Wszystko bowiem, co dotyczy miejsca wystawień, czyli teatru i jego drewnianej sceny, pozostaje w sferze hipotetycznych rozważań opartych w przeważającej mierze na tekstach samych komedio-pisarzy.

³³ Beare (1968: 271–276), zastanawiając się, jak wystawiano sceny rozgrywające się w domu, rozważa tylko dwie możliwości: albo były grane w głębi fasady sceny przy otwartych drzwiach (*thyromata*), albo przed drzwiami, ale pod wysuniętym dachem-portykiem (*prothyra*), który zamykając ten wycinek sceny kolumnami, sugerował widzowi pewną intymność przedstawianej sytuacji. Oba rozwiązania niezwykle jednak ograniczały aktorów, zmniejszały siłę głosu i zubażały środki wyrazu. Analiza tekstów komediowych i zachowanych teatrów nasuwa wniosek, że wszystkie tego rodzaju sceny były jednak prezentowane publiczności tam, gdzie rozgrywała się cała akcja sztuki: na ulicy, przed domem.

³⁴ Zob. Beare (1968: 246).

³⁵ Zob. Bieber (1961: 78).

³⁶ Cyceron (*Tusc.* 1,44; *Ac.2* 2,27) wspomina tragedię *Ilion* Pakuwiusza, w której duch Deifilosa pojawiał się spod ziemi, wołając: „Wzywam cię, matko!”. Dlatego Cyceron (*Sest.* 126), kiedy stwierdza, że Appiusz Klaudiusz Pulcher pojawił się nagle i niespodziewanie, dodaje: „Jakby mówił: «Wzywam cię, matko!»”.

VI. QUOMODO? – JAK? czyli jak wystawiano palliatę

Próba ustalenia, jak wyglądała inscenizacja sztuk Plauta i Terencjusza,¹ rodzi najwięcej problemów i z pewnością odpowiedź na to pytanie nie będzie jednoznaczna. O obliczu przedstawienia decyduje bowiem wiele elementów. Część z nich, zwłaszcza te tzw. materialne, jak maski i kostiumy, można z dużą dozą prawdopodobieństwa odtworzyć, ponieważ były wielokrotnie przez autorów antycznych opisywane, a dodatkowo zachowały się rzeźby, reliefy, mozaiki, malowidła i figurki terakotowe,² które stanowią dziś niezwykle cenne źródło dla badacza teatru antycznego (i dzięki temu możemy rozdział poświęcony maskom i kostiumom bogato zilustrować).

Znacznie trudniej zrekonstruować antyczną sztukę aktorską. Nawet jeśli dysponujemy przekazami starożytnych autorów, które opisują technikę gry na scenie, to subiektywizm, fragmentaryczność i ogólnikowość tych relacji nie pozwalają odtworzyć sposobu, w jaki aktorzy wystawiali palliatę. Dodatkową przeszkodą utrudniającą analizę antycznej sztuki aktorskiej okazuje się doświadczenie współczesnego widza, które sprawia, że niekiedy rzeczy oczywiste, ale sprzeczne z dzisiejszym kanonem środków ekspresji, wydają się niemożliwe do zastosowania w dawnych przedstawieniach. W badaniach nad rzymską sceną narzucają się skojarzenia z dzisiejszym teatrem, zwłaszcza operowym, a przede wszystkim z filmem. Trzeba z dużą ostrożnością odnosić się do takich porównań, by nie przenosić odczuć współczesnego odbiorcy w tamten świat sztuki, któremu przecież nieznanymi były środki wyrazu kina. Z drugiej jednak strony skoro teatr nowożytny i opera zrodziły się z antycznego teatru, a film jest ich dalekim potomkiem, może warto zwrócić uwagę (choćby w przypisach), że we wszystkich tych gatunkach funkcjonują pewne topoty znane już rzymskiej scenie. Pewne zjawiska bowiem związane ze sztuką aktorską są typowe dla wszystkich scen kręgu kultury śródziemnomorskiej.

Zdecydowanie najtrudniejsze jest zrekonstruowanie muzyki towarzyszącej przedstawieniom. Ruch, mimikę czy gest aktora można jeszcze jakoś opisać, natomiast wrażenia odbierane zmysłem słuchu nie dają się tak łatwo ująć w słowa. Niemniej próba odtworzenia muzycznej strony spektaklu z pewnością pomoże wyobrazić sobie, jak wystawiano palliatę, i w pełni zrozumieć złożoność tej odmiany gatunkowej.

VI. 1. Maska

Teatr grecki zawsze, od samego początku, posługiwał się maską. W Rzymie samo pojęcie maski było również znane, ale wiązało się nie tylko z teatrem. Szeroko rozwinięty wśród rzymskich nobilitów kult zmarłych wymagał, by po śmierci członka rodu wykonać pośmiertny odlew jego twarzy zwany *imago*.³ Taką maskę pieczęlowicie później przechowywano jako pamiątkę rodową.

Typowa maska teatralna – *persona* (od etruskiego *phersu*) pojawiła się w Rzymie wraz z pierwszymi przedstawieniami o charakterze dramatycznym. W maskach odgrywano fescenniny, a później także inne odmiany komedii: tańce etruskie, *phlyakes*, atellany, palliaty i togaty. Pantomima również używała masek, ale ich charakterystycznym elementem były zamknięte usta (Lukian, *Salt.* 27–29). Jediną odmianą komedii, której nigdy nie wystawiano w maskach, był mim.

¹ Inszenizacje innych odmian komedii zostały omówione w rozdz. I. przy okazji prezentacji satury (I. 3.), *phlyakes* (I. 4.), atellany (I. 5.), togaty (I. 7.) i mimu (I. 8.).

² Niezwykle bogactwo kultury materialnej z dziedziny teatru prezentuje Ficoroni (1736).

³ Chociaż maskę teatralną nazywano w Rzymie *persona*, to jednak określenie *imago* – jak sugeruje Plaut (*Amph.* 458–458) – mogło być również rozumiane jako maska teatralna, a przynajmniej podobna postaci. Śluszna jest jednak uwaga Wilesa (1991:137), że *imago* to wizerunek twarzy powszechnie znanej, *persona* zaś odzwierciedlała przeciętność, typowość, powszechność, której ucieleśnieniem była postać z komedii.



Ilustracja VI. 1. Aktor pantomimy wraz z zestawem masek. Relief, Berlin (za: Bieber).

VI. 1.1. Palliata w masce czy bez maski?

Nie ma najmniejszych wątpliwości, że fescenniny, tańce etruskie, *phlyakes* i atellany od samego początku używały masek. Natomiast problemem jest odpowiedź na pytanie, czy palliata (a zatem także skonstruowana na jej wzór togata) była wystawiana w maskach od samego początku, czy też – jak mówi Diomedes (GLK 1,489) – dopiero Roscjusz w czasach Cyncjusa (*De orat.* 3,59,221) sięgnął po maskę, by ukryć za nią swą wadę wzroku. Fakt, że Roscjusz miał zeza, potwierdza także Cynceron w innym miejscu (*Nat. deor.* 1,79). Trzeba jednak pamiętać, że imię tego wielkiego aktora stało się synonimem doskonałości w każdej dziedzinie, a ponieważ starożytni uczeni mieli zwyczaj przypisywać wynalezienie różnych rzeczy znanym postaciom, być może wprowadzenie masek wcale nie było zasługą Roscjusza, a zostało jedynie z nim powiązane.

Takie przypuszczenie wydaje się dość prawdopodobne, zwłaszcza że Donat (*Praef. ad Adelph.* 1,6; *Ad Eun.* 1,6) wymienia nazwiska aktorów, którzy po raz pierwszy wystąpili w maskach: Cyncjusz Faliskus w komedii i Minucjusz Prothymus w tragedii. Zgodnie z naszą wiedzą na temat tych aktorów, wydarzenia to należy datować między rokiem 130 a 91 p.n.e., a więc pół wieku przed Roscjuszem. Sprawa nie jest jednak do końca jasna, bowiem Donat, wymieniając Cyncjusza i Minucjusza, użył określenia *personati* (aktorzy w maskach), które można także odebrać po prostu jako synonim aktora. W takim razie należałoby przyjąć, że Donat wymienił dwóch pierwszych rzymskich aktorów, w odróżnieniu od wcześniej występujących na scenie cudzoziemców.⁴ I tak zapewne należy rozumieć ten fragment, tym bardziej że także od Donata (*Ad Eun.* 1,6) pochodzi informacja o italskim aktorze Ambiwiuszu Turpionie (połowa II w. p.n.e.), który na długo przed Roscjuszem, a nawet przed Cyncjuszem Faliskiem używał maski, występując w Terencjuszowych komediach *Eunuchus* i *Adelphoe* (Bracia).

Jak widać, już starożytni mieli odmienne zdanie w sprawie wprowadzenia masek na scenę.⁵ Warto tu jednak zaznaczyć, że gramatyków, krytyków i badaczy z okresu późnego cesarstwa charakteryzowała przemożna chęć wykazania odmienności kultury rzymskiej od greckiej, a zatem, być

⁴ Takie wyjaśnienie jest bardzo prawdopodobne, zwłaszcza że Cynceron (*De orat.* 3,221) również używa określenia *personatus* w znaczeniu 'aktor'. Zob. Beare (1968: 193).

⁵ Także zdania filologów w tej sprawie są bardzo podzielone. Duckworth (1952: 94), choć bardzo wyważony w swych sądach, uznaje, że maski były stosowane już za czasów Plauta i Terencjusza. Beare (1968: 184–186) i Bieber (1961: 155) są przekonani, że palliatę grywano w maskach już od czasów Newiusza. Natomiast – jak referuje Wiles (1991: 132) – Grimal, Dupont i Corte niezachwianie wierzą, że maski w palliacie pojawiły się dopiero około I w. p.n.e. i – podobnie jak Schanz/Hosius (1927:146) – są zdania, że trupa aktorska liczyła kilkanaście osób, tak że maska nie była potrzebna, aby jeden aktor mógł zagrać kilka ról.

może, podkreślanie, że w rzymskim teatrze początkowo grano bez masek, a więc inaczej niż w Grecji, było elementem takiej właśnie propagandy.

Wiemy, że atellany i *phlyakes* wystawiane były w maskach, co poświadcza zachowane malarstwo wazowe. Znaczący zatem wydaje się fakt, iż w okresie przedplautyńskim używano masek w tych typach przedstawień, które stały się źródłem inspiracji dla palliaty. Tytuł jednej ze sztuk Newiusza, *Personata* (Dziewczyna w masce), wcale nie sugeruje, że palliata grana w masce była wówczas czymś wyjątkowym, jak chciałby to widzieć Festus (238), a wręcz przeciwnie – mogło to uchodzić za rzecz zupełnie naturalną i zwyczajną.

Odpowiedzi na tytułowe pytanie tego podrozdziału szuka się zwykle w zachowanych komediach Plauta i Terencjusza. W tekstach spotyka się opis wyrazu twarzy, np. w scenie z komedii Terencjusza, kiedy to niewolnik Geta zachęca młodzieńca Antyfona, by przybrał minę swego ojca (*Phorm.* 210–212):

	ANTIPHO		ANTYFON
<i>Quid si adsimulo? Satinest?</i>			A jeśli spróbuję? Czy tak dobrze?
	GETA		GETA
	<i>Garris.</i>		Szkoda czasu.
	ANTIPHO		ANTYFON
	<i>Voltum contemplanini! Em,</i>		Spójrz na mnie teraz! Co?
<i>satine sic est?</i>			Teraz dobrze?
	GETA		GETA
<i>Non.</i>			Nie.
	ANTIPHO		ANTYFON
<i>Quid si sic?</i>			A teraz?
	GETA		GETA
	<i>Propemodum.</i>		Prawie dobrze.
	ANTIPHO		ANTYFON
	<i>Quid sic?</i>		A teraz?
	GETA		GETA
	<i>Sat est.</i>		Teraz dobrze.
<i>Em, istuc serva.</i>			Tak zostań.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że scena ta w dużej mierze opierała się na grze mimicznej aktora. Ale czy zmiany w wyrazie twarzy rzeczywiście były widziane przez publiczność? Jeśli aktor występował w masce, to widzowie tym bardziej potrzebowali opisu, by zrozumieć, jaki jest wyraz twarzy bohatera, bowiem to, co nie mogło być pokazane, musiało być opowiedziane. Podobnie było w teatrze greckim, gdzie bez wątplenia stosowano maski, a w tekście dramatu nietrudno znaleźć informacje, że postać zbladła czy też płacze. Słowo zatem odwoływało się do wyobraźni widza. Pewnym rozwiązaniem mogą tu służyć uwagi Kwintyliana (11,3,74) na temat maski starca skonstruowanej w ten sposób, że miała jedną brew uniesioną, a drugą normalną, czyli – jedno oko srogie, a drugie miłe. Aktor korzystający z takiej maski mógł ustawiać się odpowiednim profilem w kierunku widza i w ten sposób wyraz jego twarzy ulegał zmianie. Tak więc fragmenty opisujące mimikę postaci nie mogą uchodzić za dowód, iż aktorzy w czasach Plauta i Terencjusza grali bez masek.

Rzymianie przejęli od Greków absolutnie wszystko, co wiąże się z teatrem: intrygę, typy postaci, kształt zabudowań teatralnych, terminy techniczne. Rodzi się zatem pytanie, dlaczego mieliby zrezygnować właśnie z masek?⁶ Wszystkie odmiany komedii Rzym adaptował z całym sztafażem inscenizacji i jedynie mim wystawiano bez maski, ale tylko dlatego, że w Grecji tego rodzaju spektakle również były grane z odsłoniętą twarzą. Analiza komedii Plauta i Terencjusza dowodzi, że jedną sztukę można było wystawić z pięcio- lub sześciuosobową obsadą, nie licząc ewentualnych statystów, których zawsze werbowano doraźnie spośród niewolników. Aby jednak aktor mógł wystąpić w kilku rolach, potrzebował maski.

Wszystko wskazuje zatem, że palliaty grano w maskach. I choć dziś podczas lektury odnosi się wrażenie, że sztuki te były pisane dla aktorów bez masek, należy pamiętać, iż odczucie to może być zdeterminowane współczesnym doświadczeniem teatralnym, zgodnie z którym odsłonięta twarz więcej wyraża i jest bardziej naturalna.

⁶ Zob. Wiles (1991: 132).

VI. 1.2. Przegląd masek

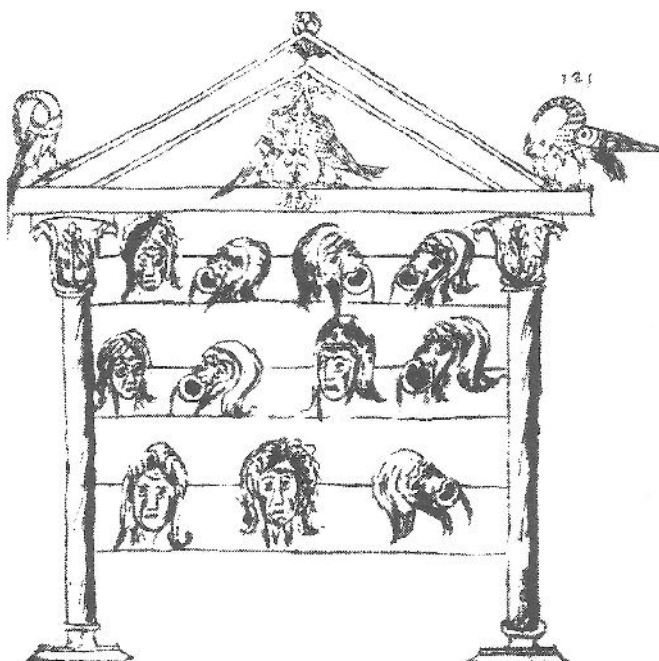
Scena rzymska używała tych samych masek, które były wykorzystywane przez teatr hellenistyczny. Różnice między nimi dostarczały widzom informacji na temat występujących bohaterów. Każdy typ postaci miał charakterystyczne cechy twarzy, pozwalające publiczności odczytać, jaką rolę dana maska będzie grać w sztuce. Dzięki greckiemu uczonemu, Polluksowi (4,143–154), znamy dość dokładnie 44 maski, które wykorzystywał także teatr rzymski.

Polluks podzielił wszystkie maski na cztery podstawowe grupy: starych mężczyzn, młodych mężczyzn, niewolników i kobiety.⁷ W każdej z tych grup znajdują się jeszcze maski charakterystyczne dla konkretnych postaci z komedii.

STARZY MĘŻCZYŹNI	MŁODZI MĘŻCZYŹNI	NIEWOLNICY	KOBIETY	
			STARE	MŁODE
<i>senex</i> (starzec)	<i>adulescens</i> (młodzieniec)	<i>servus</i> (niewolnik)	<i>matrona</i> (kobieta zamężna)	<i>virgo</i> (dziewczyna)
<i>leno</i> (stręczyciel)	<i>miles</i> (żołnierz)	<i>cocus</i> (kucharz)	<i>anus / nutrix</i> (piastunka)	<i>meretrix</i> (hetera)
	<i>parasitus</i> (pasożyt)	<i>puer</i> (chłopiec)	<i>lena</i> (stręczycielka)	<i>ancilla</i> (niewolnica)

Tabela VI. 1. Przegląd masek według Polluksa.

Większość masek jest bardzo groteskowa, jedynie maski młodzieńców oraz młodych kobiet są naturalne i mają miły wyraz twarzy. Tę konwencję można także bez trudu dostrzec na ilustracjach zdobionych manuskrypty sztuk Terencjusza.



Ilustracja VI. 2. Maski do komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Ilustracja z Cod. Par. Lat. 7899 (za: Kappelmacher).

Polluks opisuje także charakterystyczne cechy masek przeznaczonych dla poszczególnych typów postaci, przyjmując jako elementy różnicujące: usta, nos, oczy, brwi, brodę i szczęki.⁸ Zatem na podstawie owego katalogu i zachowanych reliefów możemy dość dokładnie zaprezentować rzymskie maski.

⁷ Zob. Wiles (1991:134–138).

⁸ Zob. Wiles (1991: 75–77, 162–187).

MASKI STARYCH MĘŻCZYZN

senex (starzec) – w komediach Plauta i Terencjusza bywał mężczyzną ponad 40-letnim (Plaut, *Mil.* 629). Trudno dokładniej określić jego wiek, ponieważ w niektórych sztukach liczył niekiedy nawet ponad 60 lat (Plaut, *Merc.* 524; Terencjusz, *Heaut.* 62–63). Miał do dyspozycji 7 różnych masek w zależności od wieku, a 3 spośród nich przeznaczono dla tzw. dziadków. Cechą podstawową wszystkich tych masek była broda. Włosy, nieco podniesione nad czołem i zaczesane wysoko do góry, sięgały aż do szyi. W komediach Plauta starzec określany jest jako siwy (*cano capite* – *Asin.* 934; *Bacch.* 1101, 1207–1208; *Cas.* 518; *Merc.* 305), bezzębny (*edentulus* – *Cas.* 550) i oczywiście brodaty (*barbatus* – *Men.* 853–854).



Ilustracja VI. 3. Relief po lewej przedstawia maskę starca leżącą pomiędzy maską młodzieńca (po lewej) i niewolnika (po prawej); na reliefie prawym maska ojca (w górze po lewej), obok maska młodzieńca, w dole maska innego młodego mężczyzny, może żołnierza, i niewolnika. Relief, Watykan (za: Bieber).

leno (stręczyciel) – był wyobrażany przez dwie dość podobne do siebie maski, z tym że jedna z nich miała lekki, chciałoby się rzec – zawodowy uśmiezek na ustach. Jej charakterystyczną cechą były wygięte brwi i łysina czołowa oraz szpakowate włosy (*recalvus*, *incanus* – Plaut, *Rud.* 125, 317, 1303). Teksty komediowe przynoszą także bardzo obrazowe opisy stręczyciela, które nasuwają skojarzenia ze zwierzętami.⁹ Stręczyciel Kappadoks tak jest określany przez jednego z niewolników (Plaut, *Curc.* 230–231):

*Quis hic est homo
cum collativo ventre atque oculis herbeis?*

Któż to tutaj kroczy?
Brzuch ma jak góra i trawiaste oczy.

Należy jednak przyjąć, że ten niespotykany kolor oczu jest spowodowany atakiem żółtaczki (w. 216–222) i nie powinno się go uważać za cechę charakterystyczną stręczyciela, nie pojawia się już bowiem u innych przedstawicieli tej profesji. Niekiedy postać ta nosi brodę (Plaut, *Rud.* 769) określaną jako kozia (*hirquina barba* – Plaut, *Pseud.* 967).

Interesujący opis twarzy stręczyciela przynosi mowa obrończa Cyclerona (*Q. Rosc.* 20nn.), w której wielki mówca odmalowuje oskarżyciela jako stręczyciela Balliona z komedii Plauta *Pseudolus*, za cechy charakterystyczne uznając ogoloną głowę i – co ciekawe – również ogolone brwi.

MASKI MŁODYCH MĘŻCZYZN

adulescens (młodzieniec) – miał do dyspozycji 4 podstawowe maski, określane jako młodzieniec dorodny, ciemny, kędzierzawy i delikatny. Wszystkie maski przedstawiały ładną, miłą twarz bez zarostu o wąskich ustach i małym nosie – twarz naturalną, której znamiennej cechą było to, że nie miała w sobie nic charakterystycznego. Teksty komedii dodają jeszcze, że młodzieniec miał



⁹ Wiles (1991: 137–138) stara się udowodnić na podstawie fragmentów ze sztuk Plauta, że maski, zwłaszcza postaci komicznych, wzorowane były właśnie na zwierzętach. Wątpliwości jednak budzi fakt, że nikt ze starożytnych nie zwrócił na to uwagi, a przecież nie brakuje w literaturze rzymskiej relacji z przedstawień. Ponadto dość ryzykowne jest założenie, że maska musiała być zgodna z opisem podawanym ze sceny, nie mówiąc już o trudnościach natury obiektywnej: jak maska może np. odzwierciedlać gburowaty wzrok (*truculentis oculis* – *Asin.* 401). Przyjmujemy więc, że maska danego typu miała jedynie charakterystyczne cechy, które odróżniały ją od innych.

VI. QUOMODO? – JAK? czyli jak wystawiano palliatę

ciemne oczy (*oculi nigri* – Plaut, *Capt.* 647–648), bladą cerę i kręcone włosy (*corpus album, cincinnatus* – Plaut, *Truc.* 610–611). Specjalną maskę przeznaczono dla młodzieńca wiejskiego.






Ilustracja VI. 4. Młodzieniec (po lewej) i wiciśniak (po prawej). Odlew masek, Samsun, Kyme, Turcja (za: Bieber).

-  **miles** (żołnierz) – wyobrażany był przez dwie prawie identyczne maski, różniące się jedynie kolorem włosów: jedna miała włosy ciemne, druga jasne. Jej szczególnym atrybutem były loki. Teksty komedii podkreślają niezwykłą urodę żołnierza (Plaut, *Mil.* 59, 923, 998, 1042), trzeba jednak pamiętać, że była to postać komiczna, której wdzięki wychwalał zazwyczaj pochlebca-pasożyt.
-  **parasitus** (pasożyt) – pojawiał się w jednej z 4 masek, a każda z nich była bardzo groteskowa. Ich wspólnym rysem był haczykowany nos, wysoko uniesione i wygięte brwi oraz szeroko otwarte usta. W tekstach komedii nie ma zbyt wielu szczegółów dotyczących twarzy pasożyta, słyszymy jedynie o jednookim Kurkulionie (*unoculus* – Plaut, *Cur.* 392, 505, 543, 546), ale nie była to stała cecha jego maski, a jedynie przebranie zastosowane w intrydze.



Ilustracja VI. 5. Pasożyty. Relief z Pergamonu, Berlin (zbiory własne).

MASKI NIEWOLNIKÓW




-  **servus** (niewolnik) – miał do dyspozycji 7 masek, w zależności od wieku. Wśród nich była maska zarówno dla niewolnika-staruszka o białych włosach lub z łysiną, jak i dla niewolnika w pełni sił, o bujnej czuprynie. Podstawowymi cechami tej maski były wysoko uniesione brwi łączące się u nasady nosa oraz bardzo szerokie usta, zwane niekiedy mordą.
-  **cocus** (kucharz) i  **puer** (chłopiec) korzystali z masek niewolnika.



Ilustracja VI. 6. Niewolnicy, po lewej kucharz. Odlew masek, Berlin (zbiory własne).

MASKI KOBIET

Starych



-  *matrona* (kobieta zamężna) – była prezentowana przez maskę określoną przez Polluksa jako „gruba starucha o wyrazistych zmarszczkach”. Jej cechą znaną były pełne policzki.
-  *anus / nutrix* (piastunka) – to maska przedstawiająca staruszkę o ogromnym nosie i dwóch zębach w każdej szczękę.
-  *lena* (stręczycielka) – to maska wyobrażająca zaszuszoną staruszkę, zwaną często „wilczyca”,¹⁰ z twarzą o wystających kościach policzkowych pokrytą licznymi drobnymi zmarszczkami.



Ilustracja VI. 7. Maski starych kobiet. Po lewej stręczycielka, „wilczyca”, po prawej bezzębna piastunka, w środku dwie maski grubej matrony. Odlew masek i figurka terakotowa, Berlin (zbiory własne).


Młodych

Maski dla młodych kobiet były bardzo do siebie podobne: wszystkie przedstawiały młodą, ładną i naturalną twarz, a różnice między nimi sprowadzały się do drobiazgów.

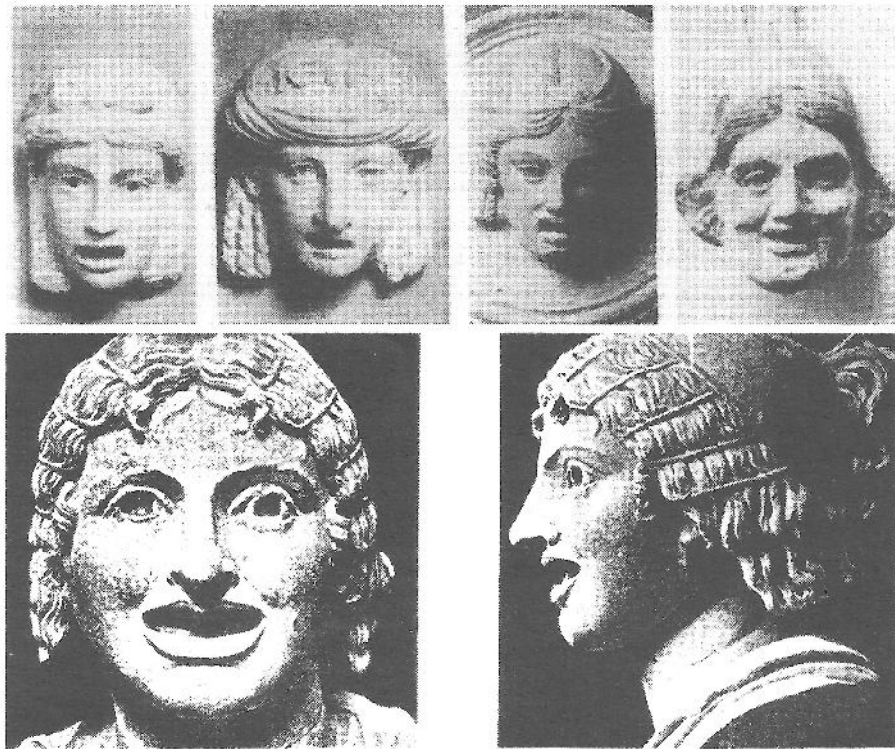
-  *virgo* (dziewczyna) – uosabiała ją 5 prawie identycznych masek. Ich charakterystyczną cechą były długie do ramion włosy, uczesane z przedziałkiem pośrodku i ujęte przepaską.
-  *ancilla* (niewolnica) – bez względu na to, której z dwóch przysługujących jej masek używała, wyglądała bardzo podobnie do *virgo*, miała tylko krótsze włosy.



Ilustracja VI. 8. Maska dziewczyny (po lewej), niewolnicy (w środku) i muzykantki grającej na aulosie (po prawej). Odlew masek, Neapol, Monachium; mozaika z Kapitolu, Rzym (za: Bieber).

-  *meretrix* (hetera) – dysponowała 7. maskami, bardziej ozdobnymi niż maski dziewczyny i niewolnicy. Szczególnie wyróżniały ją włosy – kunsztownie upięte, z całym bogactwem różnorodnych dodatków. Wśród zachowanych masek wyróżnia się np. heterę ze złotem we włosach i heterę z mirtowym wiankiem.

¹⁰ „Wilczyca”, czyli *lupa*, to także określenie prostytutki; stąd też określenie *lupanar* – ‘dom publiczny’. Zob. Sokala (1998: 22).



Ilustracja VI. 9. Cztery maski heter. Poniżej maska tzw. złotej hetery. Odlew masek, Watykan (zbiory własne).

Już sama liczba masek zarezerwowanych dla poszczególnych typów postaci wskazuje, jakie osoby pojawiały się na scenie najczęściej i jakie grały w komedii pierwszorzędą rolę. Starzec, niewolnik i hetera mają do dyspozycji aż siedem różnych masek, podczas gdy matrona tylko jedną.

Warto dodać, że jedna z postaci Plauta, stręczyciel, oferuje siebie jako maskę w atellanie – mówi (*Rud.* 535), że może grać rolę Mandukusa.¹¹ Przypomnijmy: Mandukus prezentował typ zachłannego i drapieżnego potwora o ogromnych szczękach i jednym zębem, znakomicie zatem oddawał cechy stręczyciela. Taka propozycja odegrania przez aktora palliaty roli charakterystycznej dla atellany dowodzi, że obie odmiany komedii mogły być w podobny sposób wystawiane, a przede wszystkim, że ich maski miały wiele cech wspólnych. Jakże bowiem inaczej Plaut ustami swojego bohatera mógłby składać podobne propozycje?

VI. 1.3. Peruka

Uzupełnieniem maski, która – jak pisze Gelliusz (5,7) – zakrywała szczelnie całą twarz, była peruka w jednym z trzech podstawowych kolorów: białym, czarnym lub czerwonym.¹² Starsze postacie miały włosy białe, siwe, a niekiedy, jeśli byli to starzy mężczyźni, maska zupełnie pozbawiona była włosów, czyli przedstawiała osoby łyse. Młodzi mężczyźni, jak przystało na południowców, nosili najczęściej czarne peruki, niewolnicy zaś zazwyczaj rude, ponieważ Rzymianie wierzyli, że ludzie o ognistych włosach są sprytni, przebiegli i podstępni – jak niewolnicy w palliacie (Diomedes, *GLK* 1,489). Trzeba jednak podkreślić, że teksty komedii tylko w kilku miejscach wyraźnie mówią o rudych włosach niewolników (Plaut, *Asin.* 400; *Pseud.* 1218; Terencjusz, *Phorm.* 51). Kolor włosów postaci kobiecych nie podlegał żadnym regułom, ale za oznakę piękna – i to bez względu na płeć – uważano blond loki.

Maska zatem wraz z odpowiednią dla danej postaci peruką była nośnikiem informacji o płci, wieku, statusie społecznym i roli, jaką aktor odgrywał na scenie.

¹¹ Zob. Fay (1969: 134). Zob. rozdz. I. 5., s. 29.

¹² Diomedes (1,489) podaje, że peruka pojawiła się w przedstawieniach rzymskich wcześniej niż maska. Beare (1968: 185) uważa nawet, że była ona wynalazkiem Rzymian. Wprawdzie Polluks (4,143–154), omawiając maski teatru hellenistycznego, dokładnie opisuje ich włosy, ale należy raczej przyjąć, że włosy te były elementem maski, a nie osobną peruką. Twierdzenie Beare'a wydaje się zatem uzasadnione.

VI. 2. Kostium

Dopełnieniem maski był kostium, ale choć podobnie jak ona dostarczał wiedzy o postaci, to jego znaczenie wydaje się nieco mniejsze.

Sztuki antyczne miały zwyczaj komentować i opisywać każdorazowe pojawienie się bohaterów na scenie, dlatego komedie Plauta i Terencjusza stanowią podstawowe źródło do badań nad kostiumem używanym w palliacie. Bardzo pomocne są również świadectwa późniejszych pisarzy, przede wszystkim Polluksa (4,115–120, 143–154) i Donata (*De com.* 8,6). Ponadto sporo dowiadujemy się o kostiumach teatralnych dzięki płaskorzeźbom (reliefy Kampańskie), obrazom (malarstwo Pompejańskie), mozaikom i figurkom terakotowym. Dodatkowym świadectwem są ilustracje w manuskryptach komedii Terencjusza,¹³ które wprawdzie pochodzą ze Średniowiecza, ale stanowią kopię jakiegoś egzemplarza z IV/V w. n.e. i nawet jeśli nie wszystkim wydają się w pełni wiarygodne,¹⁴ to warto potraktować je jako uzupełnienie naszej wiedzy.

Plaut, a także Terencjusz na określenie kostiumu używają terminu *ornamenta* (Plaut, *Amph.* 85; *Cist.* 784; *Curc.* 462–486; Terencjusz, *Heaut.* 837), przy czym słowo to oznacza także rzeczywiste ozdoby, czyli biżuterię. Tylko raz Plaut nazywa rzeczy dostarczane przez choragusa¹⁵ rzeczownikami *choragium* (*Cap.* 61), rozumie jednak przez to nie tylko kostium, ale wszystko, co jest potrzebne na scenie do odegrania sztuki.¹⁶

VI. 2.1. Ubranie

Aktorzy w palliacie nosili charakterystyczne greckie ubiory. Mężczyźni wkładali lniany lub wełniany chiton, zwany po łacinie tuniką. Był to rodzaj prostej koszuli z rękawami lub bez, przewiązywanej wokół talii sznurem, za który można było coś zatknąć. Na wierzch zarzucano wełniany prostokątny szal – nazywany po grecku *himation*, a po łacinie *pallium* – układany na jednym ramieniu. Niekiedy mężczyźni nosili lekką pelerynę w żywych kolorach, z grecka zwaną chlamidą.



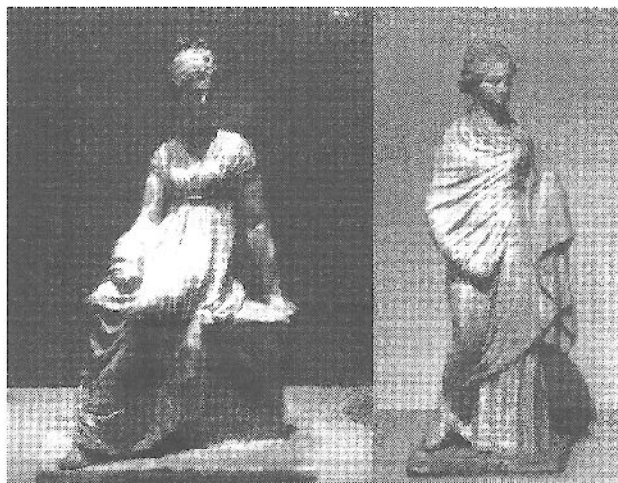
Ilustracja VI. 10. Zeus (po lewej) w *pallium*, Hermes (po prawej) w tunicy i chlamidzie. Waza grecka, Watykan (za: Houston).

¹³ Figurki terakotowe, obrazy, płaskorzeźby i mozaiki zostały przedstawione w książce Bieber (1961: fig. 225–290, 408–416), natomiast ilustracje z manuskryptów Terencjusza znajdują się w pracy Jones/Morey (1930–1931).

¹⁴ Jones/Morey (1930–1931: 203–204) uważają, że ilustracje z kodeksów Terencjusza nie są odzwierciedleniem scenicznej realizacji tych komedii w antyku. Teorię tę dość przekonująco podważa Dodwell (2000: 16), wykazując na wielu przykładach, że rysunki pokrywają się z antycznymi przekazami o przedstawieniach i grze scenicznej. Zob. też rozdz. VI. 4.2., s. 206–215.

¹⁵ Tj. dostawcę kostiumów. Zob. rozdz. VII. 5., s. 231.

¹⁶ Zob. Saunders (1966: 21), Duckworth (1952: 89).



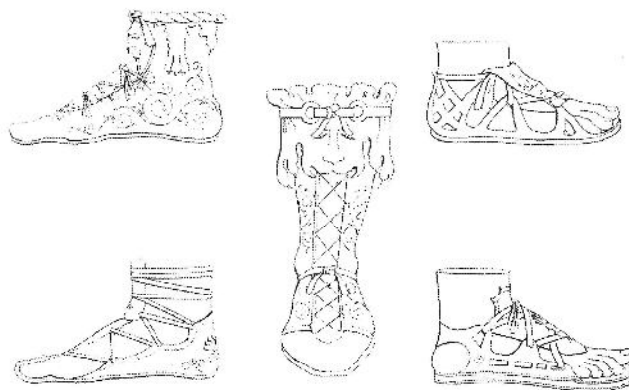
Ilustracja VI. 11. Kobieta w tunice przewiązanej *strophium*, obok kobieta w *palla*. Figurki terakotowe, Berlin (zbiory własne).

Postaci kobiece również występowały w tunikach, tylko znacznie dłuższych, niekiedy sięgających aż do ziemi. Tunika taka była przewiązywana przepaską (*strophium*) na piersiach albo dwukrotnie pod biustem, co pełniło funkcję podtrzymującego usztywnienia. Na wierzch, podobnie jak mężczyźni, kobiety zarzucały prostokątny szal; jako element damskiej garderoby nazywano go *palla*.

Strój oddawał jedynie różnice płci, natomiast zupełnie nie informował, czy postać jest niewolnikiem czy osobą wolno urodzoną.

VI. 2.2. Obuwie

Aktorzy w palliacie występowali zawsze w butach, tylko mim był odgrywany boso. Ponieważ akcja sztuki najczęściej rozgrywała się w mieście, noszono miejskie obuwie: sandały (*soleae*) i pantofle (*socci*). Sandały były wiązane rzemykami i wstążkami, które krzyżowały się nad stopą i opasywały kostkę. Zakładali je zwykle ludzie młodzi. Natomiast pantofle, niemające żadnego wiązania, były znacznie popularniejszym obuwie w komedii, a z czasem stały się nawet jej symbolem i synonimem.¹⁷ *Socci* nosili zarówno niewolnicy, jak i ludzie wolni, żołnierze zaś pojawiali się zawsze w wysokich butach.



Ilustracja VI. 12. Sandały i but żołnierski. Na podstawie rzeźb i reliefów rzymskich (za: Hope).

VI. 2.3. Nakrycie głowy

Postacie palliaty występowały zazwyczaj z odkrytą głową. W pewnych szczególnych sytuacjach bohaterowie nosili kapelusz: *petasus* lub *pilleus*.

¹⁷ Por. Horacy (*Ars* 80): „Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni” („I tę stopę komedia, tragedia przejęła”, przeł. J. Sękowski); por. także *Ars* 90.

Petatus wykonany ze skóry lub filcu miał charakterystyczne szerokie rondo. Do głowy przywiązywano go wstążkami. Niekiedy posiadał także rzemyczek pod brodę, który umożliwiał zsuwanie go na plecy. *Petatus* przybył do Rzymu wraz z chlamidą z Tessalii. Nosili go zwłaszcza słabi i chorowici Rzymianie jako ochronę przed słońcem. Takiego nakrycia głowy używał także August, a cesarz Kaligula wydał nawet oficjalną zgodę na zakładanie go w teatrze. W komedii *petatus* był symbolem podróży: wkładali go posłańcy lub postacie wybierające się w daleką drogę.

Pilleus to typowo rzymskie nakrycie głowy, charakterystyczne dla nowo wyzwolonych niewolników. Plautyński niewolnik Sozja, widząc, że nikt go w domu nie poznaje, marzy o tym, by jego pan, Amfitrion, też go nie poznał, a wówczas będzie mógł odzyskać wolność i włożyć *pilleus* (*Amph.* 463).

VI. 2.4. Przegląd kostiumów głównych postaci palliaty¹⁸

TYPY RODZINNE



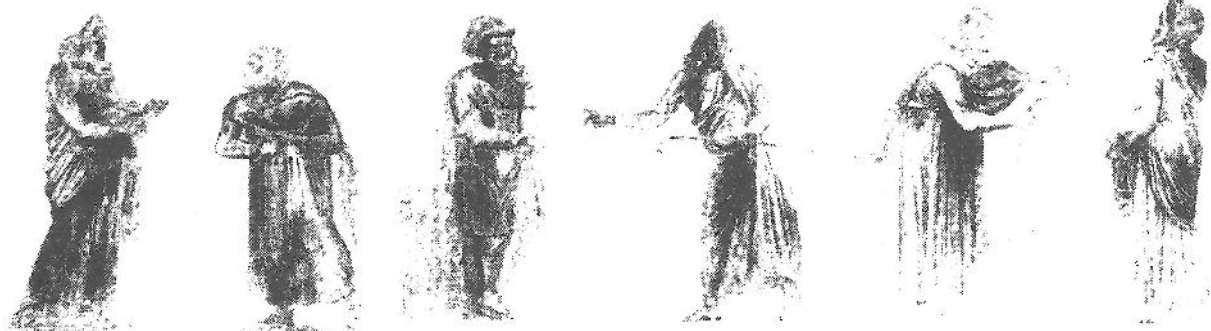
senex (starzec) – jest jedną z najbardziej popularnych postaci palliaty, ale teksty nie przynoszą wiele informacji na temat jego kostiumu, być może było rzeczą oczywistą, że występuje w *pallium*.

Sporadycznie słyszymy tylko, że niektórzy ze starców noszą odzież zniszczoną (Plaut, *Aul.* 540), roboczą (Plaut, *Trin.* 1099) lub typową dla wieśniaków (Terencjusz, *Adel.* 866). Na nogach mają *socci* (Terencjusz, *Heaut.* 124), a przy boku niekiedy woreczek na pieniądze (*crumina*, *marsuppium* – Plaut, *Cas.* 490; *Epid.* 185; Terencjusz, *Heaut.* 831; *Phorm.* 714–715). Częstym, wręcz charakterystycznym atrybutem starca jest laska (Plaut, *Asin.* 124; *Cas.* 975, 1009; *Men.* 856; Terencjusz, *Adelph.* 571, 782).

Nieco więcej wiadomości dostarcza nam dopiero Donat, który podaje, że kostium starców był biały. Trzeba jednak pamiętać, że niekiedy starcy mieszkali na wsi, a wówczas nie powinni pojawiać się na scenie w białym *pallium*, bo zgodnie z tym, co mówi Warron (*Rust.* 2,11), bohaterowie komedii, którzy pracowali na roli, nosili odzież uszytą z kozłich skór. Zatem w takim właśnie kostiumie musiał występować Menedem (Terencjusz, *Heaut.*) i Demeasz (Terencjusz, *Adelph.*). Jednak średniowieczne miniatury przedstawiają postać starca odzianą w blade niebieską, prostą i długą aż do kostek szatę z długimi rękawami, na którą zarzucone jest *pallium* w żółtym lub żółtobrazowym kolorze.



Ilustracja VI. 13. Starzec w wieńcu na głowie i w *pallium*. Figurka terakotowa, Luwr (za: Kappelmacher).



Ilustracja VI. 14. Różne postacie starca z laską. Fresk, Pompeje (za: Kappelmacher).

¹⁸ Zob. Saunders (1966: 28–141).



Ilustracja VI. 15. Starzec Fidyp z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 88v (za: Kappelmacher).



Ilustracja VI. 16. Młodzieniec. Figurka terakotowa, Berlin (zbiory własne).



Ilustracja VI. 17. Młodzieniec Pamfil z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 87r (za: Kappelmacher).



adulescens (młodzieniec) – jak można wnioskować na podstawie tekstów komedii, występował w kolorowym (*discolor*) *pallium*, często bardzo wytwornym i eleganckim (Plaut, *Trin.* 223; Terencjusz, *Hec.* 62–63), a na nogach nosił sandały (Plaut, *Most.* 384; *Truc.* 363–367). Tylko czasami, gdy wybierał się w podróż lub z niej wracał, pojawiał się na scenie w chlamidzie (Plaut, *Merc.* 851nn.).

Natomiast miniatury w manuskryptach Terencjusza przedstawiają młodzieńca zarówno w *pallium*, jak i w chlamidzie spiętej zawsze na prawym ramieniu. Trudno dopatrzeć się jakiejś reguły pozwalającej wyjaśnić, kiedy i dlaczego postać ta zmieniała *pallium* na chlamidę. Na miniaturach młodzieniec nosi pod płaszczem tunikę z długimi rękawami, a często ma na niej drugą, z rękawami sięgającymi do łokcia. Wątpliwe jednak, aby tak wyglądał standardowy kostium młodzieńca, starożytni bowiem uważali tunikę z długimi rękawami (*tunica manicata*) za symbol zniewieściałości. Tuniki na miniaturach są w kolorze bladoniebieskim lub szarobiałym, płaszcze natomiast przeważnie żółte.



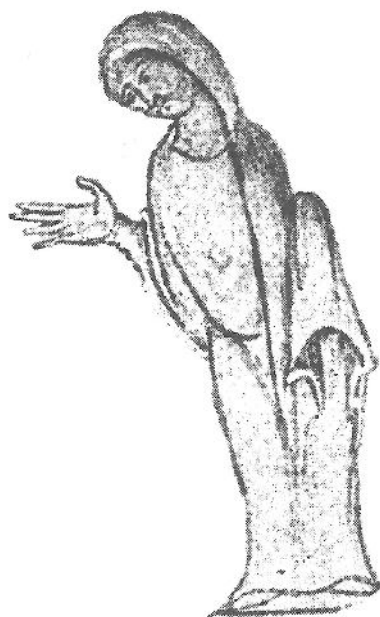
matrona (kobieta zamężna) – nie jest niestety w tekstach komedii opisana. Określenia, jakie padają pod jej adresem, zwykle nie dotyczą kostiumu, a raczej ogólnego wrażenia. Słyszymy, że nie jest przyjemna ani atrakcyjna (Plaut, *Men.* 607–608, 622, 644, 777), a niekiedy zwana przez męża znienawidzoną kobietą (*mulier odiosa* – Terencjusz, *Heaut.* 1006). W komedii Plauta pojawiają się jedynie drobne wskazówki, jak powinna się przebrać hetera, by wyglądała na matronę (*Mil.* 791–792):

*Ex matronarum modo, capite compto, crinis
vittasque habeat adsimuletque se tuam esse uxorem.*

Niech w szatach matrony
z włosiem gładko upiętym gra rolę twojej żony.

Fragment ten sugeruje, że szaty matrony były znacznie skromniejsze niż kostium hetery, a fryzura jak najprostsza.

Na średniowiecznych miniaturach matrona pojawia się w długich szatach z długimi rękawami, a *pallium* często jest tak założone, aby przykryć włosy, co, być może, miało stanowić skromniejszą odmianę kobiecego stroju.



Ilustracja VI. 18. Matrona Sostrata z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 80v (za: Kappelmacher).

virgo / puella (dziewczyna) – była postacią rzadko pojawiającą się na scenie, stąd komedie ograniczały się zwykle do zdawkowych określeń, że jest miła i ładna (*lepida, bella* – Plaut, *Curc.* 167, 521; *Pers.* 130). W sztuce Plauta *Persa* (*Pers*) występuje jako cudzoziemka (*peregrina*) i jej kostium został dość dokładnie opisany (w. 130, 157–158, 335, 521, 546–548, 564), ale nie jest to typowy strój *virgo*.

Na średniowiecznych manuskryptach postać dziewczyny trudno odróżnić od niewolnicy, nosi bowiem taką samą długą suknię z narzuconym na wierzch *pallium*. Jedynie włosy ma ujęte w ozdobną przepaskę i starannie ułożone na karku.

servus (niewolnik) – ta najpopularniejsza postać w palliacie ma kilka charakterystycznych cech (Plaut, *Asin.* 400–401):

[...] *macilentis malis, rufulus, aliquantum ventriosus, truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.*

[...] pysk błyszczący, włos rudy, brzuch wysadzony, wzrok tępy, wzrost pośledni, a czoło zmarszczone.

Podobny opis spotkać można w sztuce Plauta *Pseudolus* (w. 1218–1221), gdzie szczególną uwagę zwraca się także na ogromne stopy niewolnika, które – jak się wydaje – były cechą charakterystyczną tej postaci.



Ilustracja VI. 19. Niewolnik siedzący na ołtarzu. Figurki marmurowe, Watykan (za: Bieber).



Ilustracja VI. 20. „Biegający niewolnik” (*servus currens*). Figurki terakotowe, Ateny (za: Bieber).

Niewolnicy niekiedy noszą przy boku sakiewki z pieniędzmi (Plaut, *Asin.* 590, 653; *Epid.* 360; *Men.* 265, 272, 384–386; *Pers.* 265, 317) lub najróżniejsze inne pakunki, w zależności od potrzeb fabuły.

Zarówno Donat, jak i Polluks potwierdzają informacje o krótkich tunikach i zrolowanych w wąski szal płaszczach. Na średniowiecznych manuskryptach niewolnik również pojawia się z charakterystycznie zwiniętym *pallium*, które zawsze trzyma w lewej ręce, aby prawą łatwiej mógł gestykulować.

Ancilla / anus / nutrix (niewolnica/piastunka) – w tekstach komediowych przedstawiana jest niekiedy jako bardzo stara kobieta (Plaut, *Merc.* 671–677), w większości sztuk jednak to młoda, ładna i ponętna postać (Plaut, *Mil.* 989; *Stich.* 742–744). Te osoby dramatu noszą kobiecą odmianę *pallium*, zwaną *palla*, w nieznanym nam bliżej kolorze, bransolety z brązu i perukę w misternie kręcone loki, używają kosmetyków upiększających oraz perfum (Plaut, *Truc.* 271–294); czasami stroją się w kolczyki (Plaut, *Men.* 541–542). Prawdopodobnie kostium niewolnicy (*ancilla*) różnił się od stroju jej pani przede wszystkim prostotą. Piastunki (*anus / nutrix*) były zawsze bardzo wiekowe (Terencjusz, *Hec.* 74–75), nosiły zatem – jak podaje Polluks (4,119) – kostium starych kobiet.

Miniatury ze średniowiecznych manuskryptów pokazują wszystkie niewolnice w luźnych szatach zakrywających całe ciało, od szyi aż po stopy, z szerokimi rękawami do łokcia u piastunki lub, rzadziej, wąskimi do nadgarstka u niewolnicy. Płaszcz przezucony ponad lewym ramieniem niekiedy opada po prawej stronie, jeśli lewa ręka jest zajęta gestykulacją lub coś trzyma. Włosy rozdzielone na środku spadają na ramiona, na niektórych miniaturach są jednak starannie uczesane.

Niewolnik, odziany w sandały (Plaut, *Trin.* 720) i z oszczędności w krótką tunikę (Plaut, *Amph.* 368–369; *Aul.* 647), często pojawia się na scenie jako tzw. biegający niewolnik (*servus currens*), który gdzieś się śpieszy. Ponieważ ma zazwyczaj obsesję na punkcie otrzymanego zlecenia, krzyczy i popycha przechodniów, głuchy na wszelkie uwagi, nawet tego człowieka, którego szuka. Aby mieć większą swobodę ruchów, trzyma płaszcz blisko ciała, podkasując go nawet nieco. *Pallium* przybierało wtedy kształt zwiniętego szala, który był przytrzymywany łokciem lub odrzucony do tyłu na plecy (Plaut, *Capt.* 778). Warto podkreślić, że zaletą noszonych przez niewolnika sandałów i krótkiej tuniki było jak najmniejsze krępowanie ruchów.



Ilustracja VI. 21. Niewolnik Parmenon z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra) trzyma w lewej ręce *pallium* zwinięte w szal. Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 84r (za: Kappelmacher).



Ilustracja VI. 22. Piastunka Syra z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Cod. Ambr., fol. 77v (za: Kappelmacher).

TYPY ZAWODOWE

meretrix (hetera) – wyróżnia się spośród innych postaci swą niepospolitą urodą. W tekstach komedii nazywa się ją: urodziwa (*bella specie* – Plaut, *Bacch.* 838), miła, ładna (*lepida, bella* – Plaut, *Bacch.* 1169, 1172; *Merc.* 13), piękna (*pulcra* – Plaut, *Merc.* 101; *Poen.* 1182, 1193). Jej toaletę, zawsze elegancką i kosztowną, dopełnia cenna biżuteria (Plaut, *Epid.* 213nn.; *Most.* 159–312; *Poen.* 210–232). Z całą pewnością hetera nosiła damski płaszcz *palla* (Plaut, *Most.* 282; *Truc.* 479, 536), a na nogach sandały. Nie mamy pewności, jak długa była owa *palla*. Warron (cytowany przez Noniusza, 286 M, 536 M) twierdzi, że sięgała kostek, ale Noniusz (541 M) podaje, że hetery nosiły krótkie suknie eksponujące wdzięki. Donat dodaje, że charakterystycznym dla heter kolorem był szafran (żółty), który miał symbolizować ich chciwość.¹⁹

Na średniowiecznych miniaturach hetery pojawiają się w długich szatach z przerzuconym przez ramię *pallium*(!). Niekiedy na głowach mają diadem, który okala ich długie, falujące włosy. Zazwyczaj jednak trudno odróżnić heterę od niewolnicy, bowiem ich strój jest łądząco podobny.

leno / lena (stręczyciel/ka) – ten czarny charakter palliaty był najczęściej reprezentowany przez silnego, dużego mężczyznę (Plaut, *Curc.* 231; *Rud.* 317), chociaż nie zawsze, bo np. Ballion ze sztuki *Pseudolus* (w. 350) jest niskiej postury. Nie mamy zbyt wielu szczegółów dotyczących wyglądu tej postaci, wiemy jedynie, że – podobnie jak uprawiany przez niego zawód – on sam także budził powszechną odrazę (Plaut, *Rud.* 317–319). Rajfur, jak przystało na człowieka interesu, nosił zawsze sakiewkę na pieniądze (Plaut, *Pers.* 816; *Poen.* 782–784); obecność tego rekwizytu przy jego kostiumie potwierdza także Polluks. Od Donata natomiast dowiadujemy się, że stręczyciel odziany był w mieniące się kolorami *pallium*. Znamienną cechą stręczycielki był jej podeszły wiek – jest to zazwyczaj dawna hetera „na emeryturze”. Komедie prezentowały ją jako starą kobietę o siwych włosach (Plaut, *Asin.* 539; *Curc.* 56–57; Terencjusz, *Hec.* 74–75).



Ilustracja VI. 23. Hetera Bakchida z komedii Terencjusza *Hecyra* (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 94r (za: Kappelmacher).

¹⁹ W komediach Arystofanesa szafran był również kolorem heter, ale głównie dlatego, że barwę tę uważano za najbardziej elegancką i niezwykle twarzową, zwłaszcza dla południowego typu urody.



Ilustracja VI. 24. Stręczyciel Sannio z komedii Terencjusza *Adelphoe* (Bracia). Ilustracja z Cod. Vat. (zbiory własne).

Na średniowiecznych miniaturach stręczyciel ubrany jest w obcisłą tunikę z długimi rękawami. Niekiedy ma na sobie płaszcz przerzucony przez lewe ramię, tak że prawa ręka pozostaje całkowicie swobodna.

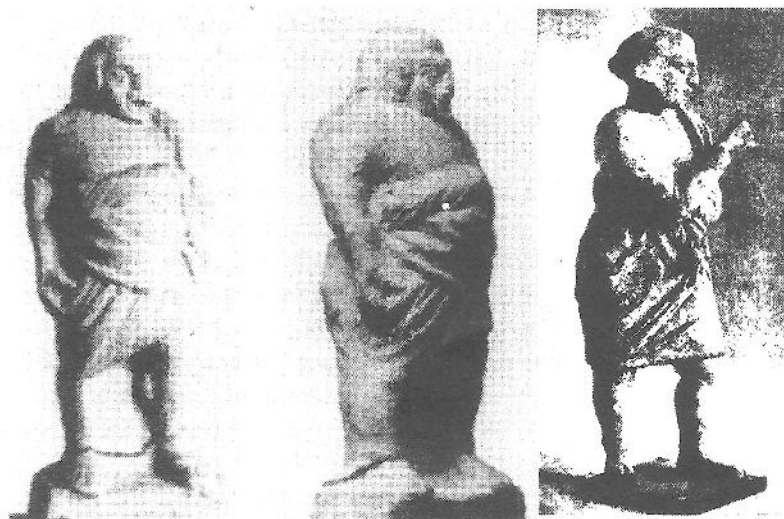
miles (żołnierz) – jest opisywany w tekstach komedii jako postać z mieczem (*machaera, ferrum* – Plaut, *Bacch.* 887; *Curc.* 567, 574, 632; *Mil.* 5, 1423; *Truc.* 506, 613, 627, 927–929); niekiedy napomyka się także o jego tarczy (Plaut, *Mil.* 1; *Trin.* 596, 719; *Truc.* 506). Z końcowej sceny sztuki Plauta *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał, w. 1423) dowiadujemy się, że nosił tunikę i chlamidę. Wydaje się nawet, że chlamida była typowym strojem żołnierza, bowiem wymienia się ją jeszcze w innych komediach (Plaut, *Bacch.* 887; *Curc.* 611, 632; *Epid.* 435–436). Być może przywdziewał ją, ponieważ chlamida to strój podróżny, a przecież nie było w starożytnym świecie większego obieżyświata niż żołnierz. Dzięki Donatowi wiemy, że chlamida ta miała kolor purpurowy.

Żołnierz jest jedną z nielicznych postaci, która na średniowiecznych miniaturach wyróżnia się kostiumem. Wprawdzie jedyna komedia Terencjusza, w jakiej występuje, *Eunuchus*, nie dostarcza żadnych szczegółów dotyczących stroju, ale miniatury przedstawiają żołnierza tak, jak zaprezentował go Plaut. Rozpoznaje się go od razu przede wszystkim po chlamidzie, spiętej na prawym ramieniu lub na piersi. Pod chlamidą widać krótką, do kolan, tunikę przewiazaną w pasie. Głowę przykrywa dziwny kapelusz w nieco orientálním stylu: ma kształt cylindra z ozdobnymi ornamentami. Być może w ten sposób chciano zaznaczyć, że żołnierz jest obcokrajowcem, obieżyświatem. Warto też zwrócić uwagę na pewne odstępstwo od reguły stworzonej przez Plauta: żołnierz ma dość nietypowe włosy – nie są to regularne loki, ale gęsta, zmięzwiona czupryna.



Ilustracja VI. 25. Żołnierz Trazon z komedii Terencjusza *Eunuchus* (Eunuch). Ilustracja z Cod. Par. 7899 (za: Kappelmacher).

parasitus (pasożyt) – mimo że w komedii był postacią bardzo barwną i wyrazistą, niewiele mówi się o jego stroju. Wymienia się jedynie *pallium* ciasno owinięte wokół ciała (*pallium intortum* – Plaut, *Capt.* 779; *Curc.* 355; *Mil.* 59; *Stich.* 257, 350). Od Polluksa wiemy, że charakterystycznymi atrybutami pasożyta były buteleczka oliwy i skrobaczka, jako że zawsze gotowy był



Ilustracja VI. 26. Postać pasożyta. Figurki terakotowe, Ateny, Berlin (za: Kappelmacher i zbiory własne).

namaścić ciało, by zasiąść do uczy. Taki też zestaw mają przy sobie Plautyńscy niewolnicy (Stich. 230; Pers. 123–125).

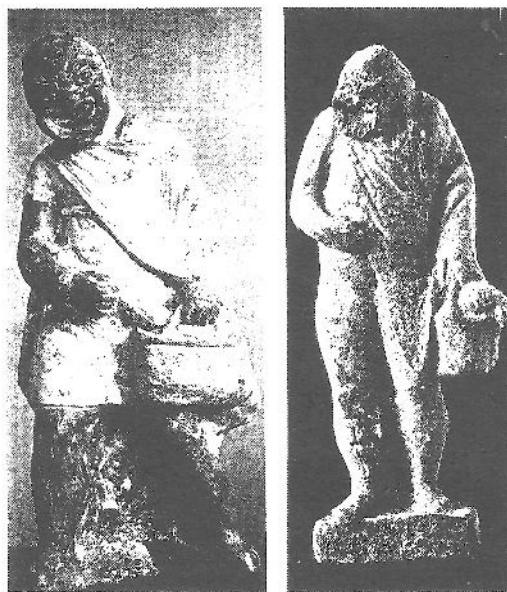
Na kartach średniowiecznych manuskryptów pasożyt występuje w długiej wąskiej tunice z długimi wąskimi rękawami. Niektóre miniatury dodają jeszcze narzucone na wierzch *pallium*.

Cocus (kucharz) – zwykle pojawia się na scenie w krótkiej, przewiązanej w pasie tunice z jakimś rekwizytem w dłoni, niekiedy z nożem (Plaut, *Mil.* 1397, 1406–1408), ale najczęściej z naczyniami (Plaut, *Aul.* 445–446; *Merc.* 781) lub wszelkiego rodzaju prowiantem (Plaut, *Men.* 273, 320, 326, 330; *Merc.* 754, 778–780; Terencjusz, *Andr.* 1).

Średniowieczne miniatury przedstawiają kucharza w identyczny sposób. Na uwagę zasługuje fakt wręcz drobiazgowego wyszczególnienia rekwizytów. Bez trudu można dostrzec nie tylko łyżkę i amforę, ale także dwa wielkie ptaki i trzy ryby.



Ilustracja VI. 28. Parada kucharzy z pierwszej sceny komedii Terencjusza *Andria* (Dziewczyna z Andros). Ilustracja z Cod. Oxon. (za: Kappelmacher).



Ilustracja VI. 27. Kucharze z prowiantem. Figurki terakotowe, Berlin, Tarent (za: Kappelmacher i Bieber).

Szczegółowa analiza kostiumów na podstawie tekstów Plauta i Terencjusza, a także figurek terakotowych, malarstwa i średniowiecznych miniatur prowadzi do kilku wniosków. Przede wszystkim strój nie dostarczał publiczności jednoznacznych informacji. Tunika i *pallium* noszone w ten sam sposób przez starca i młodzieńca (il. VI. 14 i 16), przez niewolnika i pa-

sożyta (il. VI. 19 i 26) nie pozwalały widzowi odróżnić jednej postaci od drugiej tylko na podstawie kostiumu. Te same trudności pojawiają się w manuskryptach, gdzie na pierwszy rzut oka

wszyscy wyglądają identycznie (il. VI. 15 i 17). Podobnie rzecz się ma z postaciami kobiecymi, które można rozpoznać jedynie po drobiazgach: matrona zwykle głowę przykrywa szatą, piastunka ma krótkie rękawy przy sukni, a hetera długie włosy spływające na plecy (il. VI. 18, 22 i 23).

Dodatkową trudność w identyfikacji postaci sprawiał wspomniany już fakt że wieśniacy pojawiali się na scenie w kozłej skórze – i to zarówno niewolnicy, jak i ludzie wolni. Ubiór informował zatem o miejscu pochodzenia, ale nie o tym, jaka jest pozycja społeczna bohatera i jego rola w komedii.

Znacznie łatwiej było rozróżnić postacie typu zawodowego. Zapewne żaden z antycznych widzów nie miał kłopotów z rozpoznaniem żołnierza. Teksty komediowe zgodnie podają, że charakterystycznym elementem jego stroju była chlamida, co potwierdzają też ilustracje z manuskryptów (il. VI. 25) zmieniające jedynie *petasus* na jakieś orientalne nakrycie głowy. Zatem każdy żołnierz pojawiał się w chlamidzie, ale nie każdy człowiek w chlamidzie był żołnierzem. Strój ten nosili bowiem także podróżni (Plaut, *Merc.* 851–854) i cudzoziemcy, najczęściej łącząc go właśnie z kapeluszem typu *petasus*. W ten sam sposób ubrani byli także posłańcy, którzy przybywali z daleka z jakąś wiadomością. Gdy Pseudolus przebiera się za posłańca, domaga się właśnie takiego odzienia (Plaut, *Pseud.* 735). Chlamidę i *petasus* mają na sobie niewolnik Sozja i bóg Merkur, ponieważ wracają do Teb z wyprawy wojennej (Plaut, *Amph.* 143–147, 443). Jest zatem oczywiste, że w takim stroju pojawiał się także największy sceniczny obieżyświat – żołnierz. W ten sposób jednak chlamida stawała się kostiumem o wieloznacznej wymowie.



Ilustracja VI. 29. Podróżny odziany w chlamidę i *petasus*. Waza grecka ze zbiorów prywatnych Hope'a (za: Hope).

Nawet sami bohaterowie komedii mieli niekiedy problemy z rozpoznaniem postaci, która właśnie zjawiała się na scenie, np. Harpaks pyta Pseudolusa, czy jest człowiekiem wolnym czy niewolnikiem, bo strój nie pozwala się tego domyślić (Plaut, *Pseud.* 610–611). W innej komedii (Plaut, *Capt.* 647–648) sługa, aby umożliwić swemu panu wydostanie się z niewoli, zamienia się z nim ubraniem. Podstęp udało się, bowiem wolno urodzony młodzieniec uchodzi za niewolnika, ale znakiem-symbolem niskiego stanu, który zostaje podkreślony w opisie jego wyglądu, są rude włosy. Pan i sługa zamienili tylko stroje, a po samym kostiumie trudno rozpoznać, kto jest wolny, a kto niewolnikiem, stąd – jak się wydaje – musiał pojawić się jakiś dodatkowy, charakterystyczny wyróżnik.²⁰

A zatem to nie strój aktora był głównym nośnikiem informacji, lecz jedynie uzupełnieniem tego, co mówiła maska. Jeśli bowiem ktoś mógł pomylić *pallium* starca z *pallium* młodzieńca, to na pewno nie mógł pomylić ich masek. Ponadto należy stale pamiętać, że pojawienie się postaci na scenie było każdorazowo komentowane i opisywane (fragmenty owe są zresztą podstawowym źródłem naszej wiedzy na ten temat). Słowo z pewnością było ważniejsze niż kostium i miało moc dookreślającą: dawało odpowiedź, czy postać w chlamidzie to żołnierz, podróżny czy cudzoziemiec; wyjaśniało, kim jest bohater w kozłej skórze – człowiekiem wolnym czy niewolnikiem. Słowo zatem, rozstrzygające wszelkie wątpliwości, zyskiwało przewagę nad zmysłem wzroku widza.

VI. 2.5. Kod kostiumów

A jednak chociaż wszyscy aktorzy ubrani byli w męską lub damską odmianę tego samego *pallium* albo w tak wieloznaczną chlamidę, to nawet z odległości, jaka dzieliła ich od widza, mieli możliwość przekazywania pewnych informacji. Nie dotyczyły one, jak już wykazaliśmy, ani wieku, ani płci, ani kondycji społecznej, ale mówiły raczej o nastroju, sytuacji, w jakiej znalazła się postać. Obowiązywał tu pewien swoisty kod, zgodnie z którym sposób założenia *pallium* pozwalał rozszyfrować samopoczucie bohatera. Jeśli postać była smutna, jej płaszcz włókił się po ziemi na

²⁰ Takie rozwiązanie rodzi jednak następne problemy związane z inscenizacją. Powstaje bowiem pytanie, czy pan i niewolnik zamienili także maski czy może jedynie peruki, a może ograniczyli się do wymiany ubrań, opis zaś w tekście komedii odwoływał się do wyobraźni widza.



Ilustracja VI. 30. Rzymianin podczas składania ofiar. Relief z Łuku Konstantyna, Rzym (za: Hope).

wzór szat używanych w tragedii (*syrmata*). Niewolnik, gdy się śpieszył, związał okrycie w charakterystyczny szal (il. VI. 20 i 21). Postać udająca się do świątyni lub z niej wracająca miała zawsze *pallium* zarzucone na głowę. Był to rzymski zwyczaj i mimo że palliata przedstawiała na scenie Greków i ich obyczaje, aktorzy stosowali ten gest, ponieważ był nadzwyczaj jasny i zrozumiały dla widzów.

VI. 2.6. Kod kolorów

Starożytni wierzyli, że pewne kolory mogą stanowić źródło informacji o postaci, dlatego aktorzy na scenie pojawiali się w barwach zarezerwowanych dla danego typu bohaterów. Biel kojarzono z osobami miłymi i pełnymi wdzięku. Purpura sygnalizowała bogactwo, przede wszystkim dlatego, że był to jeden z najdroższych pigmentów.²¹ Z kolei czerwień, jako najtańszy i najbardziej dostępny barwnik, była kolorem biedoty. W żółci doszukiwano się symbolu chciwości.

Konwencjonalne postaci palliaty nosiły więc kostiumy w skonwencjonalizowanych barwach. Starcy występowali w bieli, która w tym wypadku była symbolem starego stylu. Młodzieńcy dla odmiany ubierali się w kontrastowe kolory, a jeśli pochodzili z bogatego domu, to nosili białą lnianą tunikę i do tego często purpurowe *pallium*. Z kolei w purpurowej chlamidzie występował żołnierz, mający rzekomo bogactw bez liku. Najbardziej jaskrawo nosił się stręczyciel, który zakładał *pallium* w pstrokatych kolorach. Podopieczne stręczyciela, hetery, pojawiały się w żółtych, szafranowych szatach.²² Matrony wychodziły na scenę w stonowanych barwach: jabłkowej lub bładniebieskiej, natomiast kapłani i kapłanki – zawsze w bieli.

Ten krótki przegląd konwencji stosowanej w doborze kolorów dowodzi, że tak jak w przypadku kostiumu, kolor nie dostarczał jednoznacznej informacji. Np. biel mogła oznaczać kapłana, jakąś miłą osobę lub starca.²³ W purpurze pojawiał się młodzieniec i żołnierz. Chociaż sam kolor bywał wieloznaczny, to w połączeniu z kostiumem dawał już zupełnie czytelny przekaz: młodzieniec nosił purpurowe *pallium*, a żołnierz purpurową chlamidę. Można też podejrzewać, że wędrowiec przybywający z daleka ubierał się w chlamidę, ale zapewne nie purpurową. Tak więc przyporządkowanie odpowiednich kolorów postaciom w połączeniu z kostiumem i maską dawało publiczności szansę na ich identyfikację.

²¹ Uzyskiwano go ze ślimaków morskich, które w zależności od gatunku i obszaru występowania przyjmowały barwy od czarnej, poprzez niebiesko-fioletową, aż po czerwoną. Roztupane muszle poddawano skomplikowanej obróbce, w wyniku której otrzymywano purpurowy sok. Najwspanialsza i najdroższa była purpura z Tyru: ponoć miała nie tylko cudowną barwę, ale i delikatny zapach. Pozostałe barwniki otrzymywano z roślin: zieleń z migdałów, czerwień z korzenia marzanny, brąz z lupiny orzecha. Zob. Witruwiusz (7,13,2–3).

²² Zob. przyp. 19, s. 199.

²³ Zob. Beare (1968: 179).

Jednak najważniejszym nośnikiem informacji pozostawało słowo, a strój był tylko jego dopełnieniem. Jedynie gdy kostium służył przebraniu, stawał się istotnym źródłem wiedzy, ale tylko dla innych bohaterów komedii. Merkury, przybierając postać Sozji, zakłada jego kostium i w ten sposób jest uważany za Sozję zarówno przez niego samego, jak i przez jego pana, Amfitriona (Plaut, *Amph.* 441–445, 1020–1030), ale oczywiście nie przez publiczność, którą dokładnie informowano, kto w danej chwili pojawia się na scenie (w. 143–147, 496). Postacie w komediach przebierają się za żołnierza, aby podstępem zdobyć jakąś dziewczynę już przez niego kupioną lub jemu przeznaczoną (Plaut, *Curc.* 384–460; *Pseud.* 905–916), podstawiają przebrane perskie branki (Plaut, *Pers.* 462–469, 540–672) lub przywdziewają strój eunucha, by dostać się do ukochanej (Terencjusz, *Eun.* 362–377). Podkreślić należy, że strój użyty jako przebranie nigdy nie chybia celu w żadnej komedii Plauta czy Terencjusza. Co więcej, aby intryga mogła się rozwijać, taki kostium jest warunkiem *sine qua non!*

Doceniając zatem wagę i znaczenie słowa, nie można lekceważyć roli kostiumu, który choć najczęściej był jedynie uzupełnieniem tekstu, pełnił też niekiedy bardzo ważną funkcję przebrania.



Ilustracja VI. 31. Rybak. Rzeźba marmurowa, Rzym (za: Kappelmacher).

VI. 2.7. Kod rekwizytów-atrybutów

Tak jak dopełnieniem maski była peruka, tak dopełnieniem kostiumu był rekwizyt. Często postaci zjawiały się na scenie wyposażone w odpowiedni dla siebie atrybut, który ułatwiał jednoznaczną identyfikację. Nietrudno się domyślić, że bohater, który trzyma w ręku nóż, to kucharz (Plaut, *Mil.* 1397, 1406–1408), a mężczyzna z mieczem, to żołnierz (w. 1–10). Osoby świętujące miały zwykle wieńce na głowie, a rybak wracający z połowu – linę z haczykami.

Nieodłącznym atrybutem pasożyta była buteleczka oliwy i skrobaczka. Starcy czy też inne postaci w podeszłym wieku podpierały się laską, która także mogła być oznaką godności. To były znaki rozpoznawcze tkwiące już w konwencji palliaty. Niekiedy jednak pojawiają się inne, nieznanne wcześniej rekwizyty-atrybuty, które zostały wprowadzone jednorazowo, ale wydaje się, że były bardzo czytelne; np. kolczyki w uszach niewolnika, którego prowadzi ze sobą Kartagińczyk (Plaut, *Poen.* 978–981). Ta obca Rzymianom ozdoba miała zapewne podkreślać, że przybysze pochodzą spoza Italii.

POSTAĆ	KOSTIUM	PERUKA	KOLOR	REKWIZYT
<i>senex</i> (starzec)	tunika, <i>pallium</i>	siwa lub łysina	biel	laska
<i>adulescens</i> (młodzieniec)	tunika, <i>pallium</i>	ciemna	biel, purpura, kolory kontrastowe	
<i>matrona</i> (kobieta zamężna)	tunika, <i>palla</i>	każdej barwy	jabłkowa zieleń, błady błękit	
<i>virgo</i> (dziewczyna)	tunika, <i>palla</i>	każdej barwy	biel	
<i>servus</i> (niewolnik)	tunika, <i>pallium</i> zwinięte w szal	ruda	szarość, czerwień	
<i>ancilla</i> (niewolnica)	tunika, <i>palla</i>	każdej barwy	szarość, czerwień	
<i>meretrix</i> (hetera)	tunika, <i>palla</i> wytworna, ozdobna	każdej barwy	szafran (żółć)	
<i>leno</i> (stręczyciel)	tunika, <i>pallium</i>		pstry, kwiecisty	woreczek na pieniądze
<i>miles</i> (żołnierz)	chlamida, <i>petasus</i>	z lokami	purpura	miecz
<i>parasitus</i> (pasożyt)	tunika, <i>pallium</i>			butelka oliwy i skrobaczka
<i>cocus</i> (kucharz)	tunika, <i>pallium</i>	ruda		nóż

Tabela VI. 2. Główne postacie palliaty, ich kostiumy i rekwizyty.

VI. 3. Rekwizyty

Rekwizyty w teatrze rzymskim należały do choragusa,²⁴ który był odpowiedzialny za ich przygotowanie. Najczęściej były to zwykłe sprzęty domowe: kanapy, toaletki, lustra, szkatułki z biżuterią i szafki. Często na scenie pojawiały się też dzbanki, garnki, czajniczki, miski i patelnie, zwłaszcza gdy w sztuce występował kucharz. Wówczas na scenę wkraczało także jedzenie, często jeszcze w żywej postaci, jak np. w sztuce Plauta *Aulularia* (Skarb), gdzie wprowadza się jagnię przeznaczone na ucztę. Niekiedy potrzebne były kajdany dla niewolników. Sceniczną monetą, zwaną także komediowym złotem, były nasiona łubinu i krojona w talarki marchewka.

VI. 4. Sztuka aktorska

Trudno dziś odtworzyć coś tak złożonego, a zarazem ulotnego jak sztuka aktorstwa scenicznego. O stylu gry w czasach przed wynalezieniem taśmy filmowej można jedynie wnioskować na podstawie zapisków i relacji pochodzących z epoki. Jednak tego rodzaju przekazy mają zasadniczą wadę – z natury swej są nieobiektywne, zależą bowiem od gustu i upodobań autora relacji. Z drugiej jednak strony ujawniają wymagania, jakie stawiano aktorom, i pozwalają choć trochę poznać ich technikę gry. Pewne sugestie na temat aktorstwa w czasach Plauta i Terencjusza można znaleźć także w samych tekstach komedii, a dodatkowe informacje o sposobach gry scenicznej przynoszą podręczniki retoryki – były wprawdzie przeznaczone dla mówców, ale na przykładzie gry aktorskiej uczyły, co wolno, a czego nie wolno oratorowi.

Wszystkie źródła wskazują, że aktorzy, jak na południowców przystało, grali z dużym temperamentem, sugestywnie i z żywą gestykulacją.²⁵ Całkowite oddanie i poświęcenie się roli było, zdaje się, ogólnie panującą tendencją, Cynceron bowiem wspomina pewnego aktora tragicznego, który grał z taką pasją, że przez maskę widać było płomienną i iskrzącą się oczy (*De orat.* 2,46,193), o Ezopie²⁶ zaś powiada, że niekiedy tak się zapamiętał w grze, iż przestawał nad sobą panować (*Div.* 1,37,80). Kwintyliian (6,2,35) często obserwował aktorów, i to zarówno tragediowych, jak i komediowych, którzy po odegraniu jakiejś wzruszającej roli płakali jeszcze, opuszczając teatr.

Rodzi się zatem pytanie, na czym polegała gra aktorów starożytnych oraz do jakiego stopnia możemy ją dzisiaj zrekonstruować.

VI. 4.1. Ruch sceniczny – kinemateza

Trudno odtworzyć technikę aktorską sprzed dwudziestu kilku wieków. Opierając się jednak na spostrzeżeniach Cyncerona (*Off.* 1,29,194), który podkreśla podobieństwa istniejące między sztuką krasomówczą i aktorstwem, możemy w przybliżeniu zrekonstruować grę w komediach Plauta i Terencjusza. Orator i aktor posługują się podobnymi środkami wyrazu i obaj muszą zachować umiar w ich stosowaniu, przy czym nieco więcej wolno aktorowi niż mówcy, którego Cynceron (*Off.* 1,29) przestrzega, by nie przejmował stylu gry ze sceny, a Kwintyliian (11,3,71) dodaje, że powinien posiadać umiejętność ukrywania swej sztuki w przeciwieństwie do aktora, który ją eksponuje.²⁷

Niemniej Kwintyliian (11,3,71–116), formułując dla oratorów zasady stosowania gestów, oparł się właśnie na sztuce aktorskiej Roscjusza i uwagach Cyncerona (*De orat.* 3,59,221). Poucza zatem m.in., że gra i ekspresja, oparte na gestykulacji i szeroko rozumianym języku ciała, mają całościowo oddawać charakter postaci, a nie tylko poszczególne słowa przez nią wypowiedzane, nie powinny być jednak przesadne i nie mogą pokazywać wszystkiego, co można wyrazić słowem. Kwinty-

²⁴ Zob. rozdz. VII. 5., s. 231.

²⁵ Gra żywa, sugestywna i z gestykulacją nie jest jedynym sposobem wyrażania ekspresji. Najlepiej zobrazuje to przykład z historii kina. Buster Keaton, znany z kamiennej twarzy nieczuującej żadnych uczuć, lub bliższy naszym czasom Humphrey Bogart wylamali się z powszechnie panującej konwencji gry aktorskiej. Zwłaszcza Bogart, o którym się mówiło: „gra, że nie gra”, doprowadził do zmiany stylu w aktorstwie. Zarzucono wówczas wyrazistą mimikę i sugestywną gestykulację Cary'ego Granta czy Clarka Gable'a na rzecz chłodnego i ascetycznego w środkach wyrazu Bogarta, który twarz przysłaniał kapeluszem, a usta papierosem.

²⁶ Zob. rozdz. VII. 3., s. 229.

²⁷ Gelliusz (1,5) opisuje, że gdy wielki mówca i przeciwnik Cyncerona w wystąpieniach sądowych, Hortenzjusz, wygłaszał mowy zbyt ekspresywnie i z żywiołową gestykulacją, zarzucono mu grę aktorską.

lian (11,3,11) zwraca również uwagę, że im wolniejsza gra, tym większy ujawnia ładunek emocjonalny,²⁸ a odnosi się to zarówno do szybkości wypowiedzania kwestii, jak i wszelkiego rodzaju ruchu na scenie. Autor tłumaczy różnice w temperamencie Roscjusza i Ezopa tym, że uprawiali odmienne gatunki dramatyczne: pierwszy – szybki i gwałtowny – występował w komedii, drugi – dostojny – w tragedii.²⁹ Zasada dwoistego stylu gry obowiązywała także w sposobie kreacji postaci w palliacie. Młodzieńcy, starcy, żołnierze i matrony chodzili statecznie, podczas gdy niewolnicy, niewolnice i pasażerzy grali bardziej żywiołowo.

VI. 4.2. Gesty

Wyobrażając sobie aktorów na antycznej scenie, trzeba pamiętać, że odległość pomiędzy nimi a publicznością była znacznie większa niż w dzisiejszych kameralnych teatrach. Warunki, w jakich grano, przypominały raczej współczesne wielkie sceny operowe, gdzie widz ogląda aktora nie tylko z odległości przekraczającej niekiedy kilkadziesiąt metrów, ale także pod kątem – tym większym, im wyższe miejsce zajmuje.³⁰ Nawet jeśli przyjmiemy, że aktor nie nosił maski, to trudno uwierzyć, by jego gra opierała się na mimice twarzy, którą trudno było dojrzeć z takiego dystansu. Należy ponadto pamiętać, że około 50–60% tekstu odśpiewywano, co z natury rzeczy jeszcze bardziej ograniczało ten rodzaj scenicznej ekspresji. Pozostawały zatem gesty.

Często, oglądając filmy nieme z lat dwudziestych, można zauważyć komicznie wyolbrzymione, wręcz karykaturalne gesty aktorów. To technika gry przeniesiona z wielkiej sceny na ekran robi takie wrażenie. Kamera bowiem potrafi w zbliżeniu uchwycić łzę na rzęsie, wielka scena wymaga natomiast spazmatycznego szloch, by pokazać, że postać płacze. W teatrze antycznym uprawiano zatem aktorstwo podobne do dzisiejszej sztuki operowej – oparte w większym stopniu na jednoznacznych, wyrazistych i widocznych z daleka gestach niż na mimice.³¹ A jeśli wydaje się to cokolwiek szokujące, to tylko dlatego, że film przyzwyczaił nas do innego rodzaju ekspresji.³²

Zachowane figurki terakotowe, reliefy i malowidła z I w. p.n.e. przedstawiające sceny z komedii upewniają nas w przeświadczeniu o wyjątkowo żywiołowej i opartej na wyrazistej gestykulacji grze aktorskiej.³³ Teksty komedii i przekazy literackie również potwierdzają ten typ ekspresji. Co więcej, zdają się dowodzić, że wymowa gestów wykonywanych przez aktorów na scenie była konwencjonalnie jednoznaczna. W jednej z komedii Plauta mamy opis zachowania niewolnika, który obmyśla chytry plan, by oszukać żołnierza (*Mil.* 201–207):

*Quem ad modum adstitit, severo fronte curans cogitans.
Pectus digitis pultat, cor credo evocaturus foras.
Ecce avortit: nixus laevo in femine habet laevam manum,
dextera digitis rationem computat. Ferit femur
dexterum, ita vehementer icit: quod agat, aegre suppetit.
Concrepuit digitis. Laborat. Crebro commutat status.
Eccere autem capite nutat – non placet, quod reperit.*

Jak sterczy wyprężony! I dotyka czoła.
Patrzcie, w piersi się puka, jakby chciał wywołać
swoje serce na zewnątrz. Odwraca się teraz:
lewa ręka na boku, prawą coś przebiera,
jakby na palcach liczył. Po udzie się klepie,
więc chyba jeszcze nie wie, jak zrobić najlepiej.
Strzelił palcami. Myśli. Znowu głową kręci.
Widać – to, co wymyślił, wcale go nie nęci.

A na koniec postać, która w ten sposób opisuje zamyślonego niewolnika, dodaje (*Mil.* 213):

²⁸ Podobny pogląd spotykamy już w dziele *Rhetorica ad Herennium* (Retoryka dla Herenniusza), gdzie zaleca się (3,25,27) spokojniejszą i bardziej wstrzemięźliwą gestykulację w wyrażaniu najbardziej patetycznych uczuć.

²⁹ Zob. też Horacy (*Epist.* 2,1,82).

³⁰ Wiadomo, że ostatnie rzędy w rzymskim teatrze znajdowały się na wysokości fasady sceny, zatem publiczność z tych rzędów patrzyła na aktora pod dość dużym kątem, dochodzącym niekiedy do 45°.

³¹ Bieber (1961: 161) podkreśla niezwykle zdolności mimiczne mieszkańców Italii, które zapewne były wykorzystywane w grze na scenie. Nie mamy zamiaru podważać tego twierdzenia, nie przeczy ono bowiem wyrażonej wcześniej tezie, że podstawą sztuki aktorskiej były jednak gesty.

³² O trudnościach z przystosowaniem gry scenicznej do potrzeb filmu mówią wszyscy wielcy aktorzy, którzy swą karierę zaczęli w teatrze (Laurence Olivier, John Gielgud). Naocznym dowodem innej niż filmowa, właśnie teatralnej gry jest ekranizacja komedii *Wiele hałasu o nic*, gdzie dwoje znakomitych aktorów Szekspirowskiego teatru, Emma Thompson i Kenneth Branagh, wyraźnie wyróżnia się sugestywną mimiką na tle amerykańskich aktorów filmowych (Denzel Washington, Kenneth Reeves, Robert Sean Leonard), grających bardziej powściągliwie i z rezerwą.

³³ Bieber (1961: 164) zamieszcza fotografie tych zabytków wraz z dokładnym ich opisem, nie analizuje jednak gestów w jakiś jednoznaczny sposób i nie przypisuje im określonego znaczenia.

Euge, euscheme, hercle astitit et dulice, et comoedice.

Z jaką gracją wsparty!
Na Herkulesa, całkiem jak niewolnik z farsy.

Oznaczałoby to, że taka gra była typowa, że istniały jakieś konwencjonalne gesty, znane wszystkim i powszechnie uważane za charakterystyczne dla niewolnika. I zapewne tak było, skoro Horacy używa określenia (*Ars* 237):

Davus loquatur;

Mówić jak Dawus;

co ma oznaczać grę typową dla Dawusa – niewolnika ze sztuk Terencjusza. Bez trudu można wyobrazić sobie takiego niewolnika na scenie, korzystając z uwag Kwintyliana (11,3,122, 125), który podkreśla jako symbol prostactwa jego szeroko rozstawione nogi i wypchnięty do przodu brzuch.

O pewnej konwencji w kreacji postaci zaświadcza również Horacy, który zaleca w swej *Ars poetica* sposób ekspresji opierający się na tradycyjnych gestach i pozach, odzwierciedlających charakter bądź nastroj przedstawianych bohaterów (*Ars* 123–124):

*Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

Dzika ma być Medea, cała we łzach Ino,
Io zbląkana, zły Iksjon, a Orestes smutny.

Miniatury na średniowiecznych manuskryptach komedii Terencjusza zdają się także potwierdzać tezę o wyrazistej gestykulacji rzymskich aktorów komediowych.³⁴ Wprawdzie dotychczas uważano, że rysunki te są wyłącznie literacką projekcją i nie mają nic wspólnego ze sceniczną praktyką,³⁵ jednak porównanie ich z tekstem komedii pozwoliło przyporządkować określone gesty poszczególnym stanom emocjonalnym lub sytuacjom, w jakich postacie się znalazły.³⁶

PRZEGLĄD GESTÓW STOSOWANYCH W KOMEDIACH TERENCJUSZA

Podśluchiwanie

Postać, która tak jak Laches (*Hec.* IV 2) chciała usłyszeć, o czym mówią inni bohaterowie, stawała z boku sceny w charakterystycznej pozie: ręka od strony rozmawiających była uniesiona powyżej ramienia, dłoń nieco zamknięta z małym palcem wyprostowanym ku górze jakby w ostrzeżeniu, że należy zachować ciszę. Gest ten musiał być bardzo czytelny i niewątpliwie przydatny w teatrze, którego otwarta scena niewiele dawała możliwości do ukrycia się. Postać podśluchująca innych zawsze na ten czas stawała się osobą niemą (*persona muta*), ale jej wyrazisty gest był z daleka widoczny i jednoznacznie czytelny.

Podobny gest został opisany także przez Kwintyliana (11,3,103):

*Est et illa cava et rara et supra humeri altitudinem
elata cum quodam motu velut hortatrix manus.*

Jest także cokolwiek rzadki gest, w którym ręka
wzniesiona powyżej ramienia jakby w ostrzeżeniu
wykonuje ruch sugerujący zachęte.

Autor dodawał także, że kiwanie przy tym ręką i jakby naganianie słów do ucha jest już gestem odpowiednim bardziej dla aktora na scenie niż dla mówcy, co upewnia nas w przekonaniu, że gest, który znalazł się na kartach kodeksów, był stosowany także na rzymskiej scenie teatralnej.

³⁴ Niezwykle interesujące badania przeprowadził Dodwell (2000), który porównał owe miniatury pochodzące z różnych kodeksów ze sobą nawzajem, z tekstem komedii Terencjusza oraz z innymi miniaturami zdobitych utworów anglosaskich. W rezultacie udało mu się wyszczególnić kilkanaście gestów wyrażających takie uczucia jak smutek, strach, miłość czy aprobatę. Gesty te na wszystkich manuskryptach są identyczne i zgodne nie tylko z tekstem komedii, ale także z gestami na miniaturach angielskich. W rozdziale tym ograniczymy się wyłącznie do gestów zaprezentowanych w manuskryptach Terencjusza, ale zestawimy je także ze wskazówkami Kwintyliana. Zob. Lipiński (1971: 201–210).

³⁵ Zob. przyp. 14, s. 193.

³⁶ Tego rodzaju badaniami zajmuje się dziś językoznawstwo kognitywne, które zakłada, że gesty i język współtworzą komunikat, uzupełniając się wzajemnie na płaszczyźnie semantycznej i pragmatycznej. Zgodnie z przyjętą klasyfikacją omówione tu gesty należą do „wskazników emocji”. Jedynym wyjątkiem jest „podśluchiwanie”, które można uznać za „emblemat” (oczywisty i łatwo przekładalny na słowo). Zob. Zołazińska (2000: 10–32).



Ilustracja VI. 32. PODSŁUCHIWANIE: Laches podsłuchuje swą żonę, Sostratę, która oświadcza synowi, Pamfilowi, że gotowa jest usunąć się na wieś (Terencjusz, *Hec.* IV 2). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 90r (za: Kappelmacher).

Gwałtowność, zdenerwowanie

Kiedy aktor chciał okazać, że postać, którą odgrywa, traci panowanie nad sobą, wznosił wysoko wyprostowaną rękę z otwartą dłońią, w geście dziś odbieranym jako pozdrowienie.

W taki sposób reaguje Demeasz na wieść, że jego własny syn, oddany w adopcję Micjonowi, wdął się przemocą do domu stręczyciela i porwał stamtąd heterę (*Adelph.* I 2). Gwałtowności wyrażonej gestem towarzyszą równie ostre słowa, nie ma więc wątpliwości, że choleryczny Demeasz nie panuje już nad sobą.

Podobnie zdenerwowany jest Fidyp, gdy widzi, że jego zięć nie tylko nie interesuje się swoją żoną, która wróciła do rodziców, ale nawet nie chce o niej rozmawiać (*Hec.* III 5). Wówczas wzburzony krzyczy (w. 499–502):

*Non credidi edepol adeo inhumanum fore.
Ita nunc is sibi me supplicaturum putat?
Si est, ut velit reducere uxorem, licet.
Sin aliost animo, remuneret dotem huc, eat.*

Na boga, nie wiedziałem, że jest tak niehumanie.
Myśli, że ja go będę błagać na kolanach?
Jeśli chce zabrać żonę, niech zabiera, proszę.
Jeśli ma inne plany, to niech odda posag
i idzie dokąd zechce.

To oczywiste, że Fidyp jest bardzo wzburzony, co zresztą podkreśla słowami Laches (*Hec.* 503), a wzniesiona ponad głowę ręka stanowi widoczny tego dowód.



Ilustracja VI. 33. GWAŁTOWNOŚĆ: Fidyp zdenerwowany zachowaniem swego zięcia, Pamfila (Terencjusz, *Hec.* III 5). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 94r (za: Kappelmacher).

Chęć powstrzymania

Była uzewnętrzniana poprzez wyciągnięcie otwartej dłoni do przodu i podniesienie jej na wysokość ramienia, równocześnie głowa odchylała się nieco do tyłu, jakby postać próbowała się od czegoś odciąć lub coś powstrzymać.

Takim gestem reaguje spokojny Micjon na zdenerwowanie Demeasza, jakby chciał powstrzymać potok jego słów i wytłumaczyć, że sprawy nie wyglądają tak źle, jak jego brat uważa (*Adelph.* I 2). Znużony ciągłymi pretensjami i awanturami urządzanymi przez Demeasza mówi (w. 113):

Ausculda, ne me optundas de hac re saepius.

Lepiej posłuchaj, abys mnie znowu o to nie pytał.

Podobnie reaguje też Pamfil, gdy spotyka heterę Bakchidę i odkrywa, że nie wspomniała jego ojcu o tym, w jaki sposób weszła w posiadanie pierścienia Filumeny ani jak to się stało, że dziecko poczęło się przed ślubem (*Hec.* V 4). Fakt, że Pamfil zgwałcił swoją przyszłą żonę, nie przynosi mu chluby, chciałby więc, by Bakchida dalej milczała. Wyciągając zatem rękę, jakby zamierzał heterę powstrzymać, mówi (w. 865–867):

*adeo muttito – non placet fieri hoc item ut in comoediis:
omnia omnes resciscunt.*

Neque opus est.

Lepiej milczeć,
więc nie mów, bo to brzydtko, gdy w życiu się dzieje
jak w komedii, gdzie wszyscy wszystko dobrze wiedzą.



Ilustracja VI. 34. CHĘĆ POWSTRZYMANIA: Pamfil rozmawia z Bakchidą i prosi ją, by rewelacje na temat jego małżeństwa zachowała dla siebie (Terencjusz, *Hec.* V 4). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 93r (za: Kappelmacher).

Uległość, zgoda

Jest wyrażona poprzez bardzo charakterystyczny gest: aktor pochylony do przodu, jak w ukłonie, wyciąga prawą rękę zgiętą w łokciu i trzyma dłoń na wysokości wzroku, kierując dwa palce, wskazujący i środkowy, ku górze, jakby chciał na coś wskazać.

Taką pozę przybiera Micjon, kiedy opowiada publiczności, jakim uległym i wyrozumiałym jest ojcem, który liberalnie i tolerancyjnie wychowuje syna, płacąc wszystkie jego rachunki (*Adelph.* I 1).

Taki sam gest czyni młodzieniec Fedria wobec hetery Taidy (*Eun.* I 2), kiedy wreszcie zgadza się na jej prośbę opuścić miasto i spędzić kilka dni na wsi (w. 187–188):

*Rus ibo, ibi hoc me macerabo biduom.
Ita facere certumst: mos gerundust Thaidi.*

Pójdę na wieś i będę tam przez dwa dni cierpieć.
Tak zrobię: trzeba ulec życzeniom Taidy.

Fedria doskonale wie, że w tym czasie Taida spotka się z jego konkurentem, żołnierzem Trazonem, a prośba, z którą się do niej zwraca przy pożegnaniu, najlepiej świadczy, jak wiele go ta uległość kosztuje (w. 192–196):

VI. QUOMODO? – JAK? czyli jak wystawiano palliatę

*Cum milite istoc praesens absens ut sies!
Dies noctesque me ames, me desideres,
me somnies, me expectes, de me cogites,
me speres, me te oblectes. Mecum tota sis.
Meu'fac sis postremo animu'quando ego sum tuos.*

Kiedy będziesz z żołnierzem, bądź od niego z dala!
Mnie kochaj, niech mój obraz nocce twe rozpala,
o mnie śnij, mnie wyczekuj, niech każda myśl twoja
mnie dotyczy, marz o mnie. I bądź cała moja.
I daj mi swoje serce, jak ja swoje dałam.

Podobny gest uległości można zaobserwować u niewolnika Parmenona, gdy zgadza się wreszcie na usilne prośby i nalegania Cherei, by wprowadzić go do domu Taidy w przebraniu eunucha (*Eun.* II 3).



Ilustracja VI. 35. ULEGŁOŚĆ: Parmenon zgadza się wprowadzić Chereę jako eunucha do domu Taidy (Terencjusz, *Eun.* II 3). Ilustracja z Cod. Par. (za: Kappelmacher).

Aprobata

Wyrażana była gestem, który nawet dziś jest bardzo czytelny i zrozumiały: wyciągnięta na wysokości klatki piersiowej dłoń pokazuje kółko utworzone z kciuka i palca wskazującego.

W ten sposób Laches reaguje na propozycję swej żony, która w poufnej rozmowie z synem oświadcza, że gotowa jest wyjechać na wieś i usunąć się z domu, aby nie być przeszkodą w jego szczęściu małżeńskim (*Hec.* IV 3). Laches, który z ukrycia podsłuchiwał (il. VI. 32), podchodzi do rozmawiających bardzo zadowolony i akceptując pomysł żony, każe się jej natychmiast pakować i wyjeżdżać na wieś. Jego aprobata jest wyrażona przez gest dłoni tworzący kółko.

Opis podobnego gestu znajdujemy u Kwintyliana (11,3,101):

Pollici proximus digitus mediumque qua dexter est, unguem pollicis summo suo iungens, remissis ceteris est approbantibus decorus.

Kiedy palec wskazujący prawej ręki dotyka paznokcia kciuka, a reszta palców jest rozstawiona, to jest to odpowiedni gest dla wyrażenia zgody.



Ilustracja VI. 36. APROBATA: Laches z radością zgadza się na wyjazd swej żony na wieś (Terencjusz, *Hec.* IV 3). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 91r (za: Kappelmacher).

Zaintrygowanie, rozterka, kłopot

Okazywano te uczucia, przykładając palec wskazujący do skroni (często taką pozę przybierały postaci w monologach).

Kiedy Pamfil odkrył, że jego żona właśnie rodzi dziecko, okazało się, że ma prawdziwą zagadkę do rozwiązania (*Hec. III 3*). Wie, że on nie może być ojcem, ponieważ przed jego wyjazdem małżeństwo nie zostało skonsumowane. Zastanawia się zatem, co powinien zrobić w tej sytuacji: przyjąć żonę z powrotem czy zostawić ją u rodziców. Z jednej strony, gdyby zdecydował się na separację, nie będzie mógł się usprawiedliwić, że to nie on jest ojcem dziecka, bo przyrzekł teściowej zachować tajemnicę. Z drugiej strony sama myśl o tym, co czeka jego żonę, jeśli ją zostawi, doprowadza go do łez. W długim monologu z palcem u skroni Pamfil zastanawia się, jaką podjąć decyzję.

Gest zaintrygowania można też zauważyć u Fedrii, kiedy słyszy od domowników Taidy o tym, jak eunuch, którego jej podarował, uwiódł jedną z dziewczyn (*Eun. IV 3*). Oczywiście do niego, jako ofiarodawcy tak kłopotliwego prezentu, wszyscy kierują swe żale. Fedria, nie wiedząc, że sprawkę tę ma na sumieniu jego własny brat przebrany za cunucha, przykładą palec do skroni i dziwi się (w. 657):

Qui istuc facere eunuchu' potuit?

Ale jak mógł to zrobić eunuch?



Ilustracja VI. 37. ZAINTRYGOWANIE: Pamfil w monologu próbuje podjąć decyzję w sprawie swojego małżeństwa (Terencjusz, *Hec. III 3*). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 85r (za: Kappelmacher).

Miłość, oczarowanie

Postaci wyrażały te odczucia, unosząc otwartą dłoń ponad głowę.

Taki gest wykonuje Cherea, gdy opowiada niewolnikowi Parmenonowi o dziewczynie, którą zobaczył w porcie i natychmiast pokochał (*Eun. II 3*). Opisuje jej wdzięki, twarz, figurę i urodę w taki sposób, że nawet gdyby wcześniej nie wyznał, iż ją kocha, i tak od razu widać, że stracił dla niej głowę.

Ten sam gest Cherea powtarza (*Eun. III 5*), gdy zdaje Antyfonowi relację ze swych uczuć (w. 567–568):

CHEREA

In hac commotus sum.

ANTIPHO

Ain?

CHEREA

Primam dices, scio, si videris.

Quid multa verba? Amare coepi.

CHEREA

Jestem pod jej urokiem.

ANTYFON

Jak to?

CHEREA

Gdy ją ujrzysz, uznasz za najpiękniejszą. Ale na cóż słowa? Ja się w niej zakochałem.



Ilustracja VI. 38. Miłość: Cherea opowiada o swej miłości do dziewczyny (Terencjusz, *Eun.* II 3). Ilustracja z Cod. Par. (za: Kappelmacher).

Strach, przerażenie

To stan emocjonalny, który wyrażano szeroko rozpostartymi na wysokości ramion rękami.

Takim gestem Myrrina okazuje swój lęk i przerażenie, ponieważ jej córka właśnie urodziła dziecko, którego ojcem jest jakiś bliżej nieznany gwałcieł (*Hec.* IV 1). Wie, że za chwilę mąż wejdzie do domu i znajdzie niemowlę, więc przerażona woła (w. 516–517):

*Perii! Quid agam? Quo me vortam? Quid viro
meo respondebo misera?*

Już po mnie! Cóż mam zrobić? Czy jest jakieś wyjście?
I co ja biedna powiem mojemu mężowi?

Wie, że gdy małżonek znajdzie dziecko, nie będzie chciał zatrzymać całej sprawy w sekrecie, a ona nie ma odwagi powiedzieć mu, iż niemowlę jest owocem gwałtu.



Ilustracja VI. 39. STRACH: Myrrina boi się o los córki, która powiła dziecko nieznanego ojca (Terencjusz, *Hec.* IV 1). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 88v (za: Kappelmacher).

Smutek, zmartwienie

Wyrażano bardzo czytelnym gestem pochylenia głowy i wsparcia jej na dłoni.

W takiej pozie zastyga Sostrata, kiedy pada ofiarą posądzenia ze strony swego męża, Lachesa, że to z jej powodu synowa wyprowadziła się do rodziców (*Hec. II 3*). W rzeczywistości dziewczyna została zgwałcona jeszcze przed ślubem, a teraz gdy ciąża stała się już widoczna, postanowiła ukryć się u rodziców. Jej ojciec, Fidyp, nieświadomy prawdziwych powodów tej przeprowadzki, wyjaśnia zatroskanemu Lachesowi, że córka nie wróci do nich przed powrotem swego męża z podróży, co umacnia Lachesa w przekonaniu o winie Sostraty. Sostrata, czując się skrzywdzona i nieszczęśliwa, ze smutkiem mówi (w. 276–278):

*Nam ita me di ament, quod me accusat nunc vir, sum extra noxiam.
Sed non facile est expurgatu, ita animum induxerunt socrus
omnis esse iniquas.*

Mogę przysiąc na bogów, że jestem niewinna, mąż oskarża niesłusznie. Ale to niełatwo oczyścić się z zarzutów, kiedy wszyscy wierzą, że teściowa to wiedźma – każda bez wyjątku.



Ilustracja VI. 40. SMUTEK: Sostrata rozgoryczona posądzeniem o złe traktowanie synowej (Terencjusz, *Hec. II 3*). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 81v (za: Kappelmacher).

Zdziwienie, zaskoczenie

Okazywano, wyciągając ramię na wysokość klatki piersiowej i zginając je w łokciu w ten sposób, że otwarta dłoń skierowana była ku górze, jakby w oczekiwaniu, że coś się otrzyma.

Takim gestem reaguje Kantara, gdy zaskoczona dowiaduje się z ust Gety, że młodzieniec, który codziennie bywał u jej pani, który oświadczał, że żyć bez tej miłości nie może i który nie tylko chciał się żenić, ale wkrótce nawet zostanie ojcem, że ten właśnie młodzieniec zwrócił serce ku innej kobiecie (*Adelph. III 2*). Dodatkowo zdziwienie Kantary budzi też propozycja Gety, aby komuś o tym opowiedzieć i zwrócić się o pomoc (w. 336–337):

*Au, au, mi homo, sanum es?
An hoc proferendum tibi videtur usquam?*

Człowieku, czyś ty oszalał?
Wydaje ci się, że należy to jeszcze rozgłaszać?

Podobnie zdziwiony jest też Pamfil, gdy matka mówi mu, iż gotowa jest opuścić Ateny i osiąść na wsi, aby nie stawać na drodze jego małżeńskiemu szczęściu (*Hec. IV 2*). Pamfil wie, że jego problemy są związane z tajemniczą ciążą żony i matka nie ma z tym nic wspólnego, dlatego zaskoczony pyta (w. 588–589):

*Quaeso, quid istuc consilist?
Stultitia illius victa ex urbe tu rus habitatum migres?*

Co to za pomysły?
Z powodu jej głupoty chcesz się przenieść na wieś?



Ilustracja VI. 41. ZDZIWIENIE: Kantara dziwi się, że Eschinus porzucił Pamfilę i że Geta chce tę wiadomość rozgłaszać (Terencjusz, *Adelph.* III 2). Ilustracja z Cod. Vat. (zbiory własne).

Podczas analizy szeregu zaprezentowanych powyżej gestów nasuwa się kilka refleksji. Przede wszystkim należy podkreślić niezwykle wręcz konsekwencję, z jaką te same gesty powtarzają się we wszystkich sztukach w podobnym kontekście sytuacyjnym, co prowadzi do wniosku, że tworzą one konwencję sceniczną i mają ścisły związek z teatralną realizacją przedstawienia. Drugą bardzo istotną sprawą jest wzajemna zależność gestów. Wprawdzie w rozdziale tym zostały one omówione pojedynczo, ale na manuskryptach ilustracje przedstawiają całe sceny, gdzie postacie wyrażają uczucia poprzez odpowiadające sobie wzajemnie gesty. Kiedy Demeasz gwałtownie okazuje irytację, Micjon próbuje go powstrzymać i uspokoić (*Adelph.* I 2), a kiedy Geta ze smutkiem referuje zmianę w uczuciach swego pana, Kantara dziwi się temu, co słyszy (*Adelph.* III 2). Tak więc gesty odpowiadają nie tylko tekstowi sztuki, którą ilustrują, ale także sobie nawzajem.

Porównanie tekstu sztuk z ilustracjami doprowadziło do zaskakującego wręcz wniosku. Otóż niektóre sceny komedii przynoszą dokładny opis gestów wykonywanych przez postacie, byłoby więc rzeczą naturalną, że artysta zdobijący kodeks skorzysta z tej wskazówki. Jednak te gesty, choć plastycznie omówione w tekście, zupełnie nie znajdują odbicia w ilustracjach.³⁷ Wydaje się raczej, że iluminator nie analizował sztuk pod tym kątem, a raczej opierał się na własnych doświadczeniach, być może doświadczeniach widza oglądającego spektakle Terencjusza. Dodać należy, że nie naśladował także sztuk plastycznych, w których pewne gesty tworzyły czytelną konwencję, jak choćby uścisk dłoni symbolizujący przyjaźń.³⁸ Autora jakby nie interesowały gesty już opisane w komedii, ale całą swoją uwagę skupiał na przekazaniu uczuć i nastrojów, którym podlegają bohaterowie sztuki.³⁹ Ilustracje pokazują raczej, jakim gestem aktor mógł zareagować na stworzoną w tekście sytuację, niż jak autor ilustracji mógł zobrazować to, co czytał.

Rysunki podają jedynie propozycję ewentualnej gry aktora, bo przecież ta sama scena może być niekiedy wyrażona dwoma różnymi gestami: np. Fedria, kiedy zgadza się na prośbę Taidy opuścić miasto (*Eun.* I 2), mógłby wykonywać nie tylko gest uległości, ale również gest smutku, bo przecież ta decyzja wywołuje w nim rozpacz; z kolei Kantara, zamiast zdziwienia niemądrą jej zdaniem propozycją Gety (*Adelph.* III 2), mogłaby okazać także zdenerwowanie, bo jest i zaskoczona, i zdenerwowana. Jednak bez względu na to, jakie uczucie artysta uznał za dominujące w danej scenie, a co za tym idzie – jakim gestem obdarzył postacie, stosował tę samą, spójną i czytelną konwencję.

Niewątpliwie kostiumy i maski z ilustracji zdobijących manuskrypty wykazują podobieństwo do tych stosowanych na rzymskiej scenie. Widać także pewną zbieżność w sposobie prezentowania

³⁷ Przemawia to przeciwko tezie, sformułowanej przez Jachmanna (1924: 10–11), że ilustracje zdobijące manuskrypty są jedynie literacką wizją artysty.

³⁸ Uścisk dłoni często jest wyobrażony na rzymskich grobowcach i monetach. Nie mamy jednak żadnej pewności, że gest ten był wykorzystywany także na scenie. Zob. Brilliant (1963: 45–46).

³⁹ Dodwell (2000: 92–93) nazywa rysunki zdobijące kodeksy „słownikiem nastrojów”.

postaci. Wszystko to nasuwa przypuszczenie, że artysta-iluminator starał się odtworzyć w swoich rysunkach teatralną realizację sztuk Terencjusza, a gesty tak plastycznie przez niego ujęte być może oglądano w teatrach antycznego Rzymu.

VI. 4.3. Głos

Pewne uwagi na temat posługiwania się głosem znajdują się w podręcznikach retoryki. Nieznany nam bliżej autor dzieła *Rhetorica ad Herennium* (3,25,27) sam ma wątpliwości, czy podany przez niego dość niejasny opis zmian intonacji głosu może okazać się użyteczny. Niewiele zresztą ta klasyfikacja może wniesić do naszych rozważań o sztuce aktorskiej, bowiem wszystkie uwagi autora skupiają się na tym, jak przekonać słuchacza, że mówca ma rację, podczas gdy głównym zadaniem artysty na scenie było naśladowanie życia. Cel zatem w obu przypadkach był zupełnie odmienny.

Publiczność rzymska wymagała donośnego i niezawodnego głosu o ładnej barwie i nieskazitelnej dykcji, a przy najmniejszej pomyłce nie szczędziła aktorowi wyrazów niezadowolenia (Cyceron, *De orat.* 1,61,259; 3,50,196; *Fam.* 7,1,2). Warunki głosowe decydowały w dużej mierze o przydziale roli. Każda postać palliaty wymagała innego głosu, jak można sądzić na podstawie uwagi Kwintyliana (11,3,91), że młodzieńcy, cytując starców, używali drżącego głosu, a kobiety naśladowali dyszkantem.

Głos sceniczny był efektem świadomej sztuki. Od Cycerona (*De orat.* 1,59) wiemy, że ćwiczonego w przechodzeniu od tonów najwyższych do najniższych. Zapewne korzystano przy tym z podobnych technik, jakie dzisiaj stosują artyści, aby rozszerzyć skalę głosu. Antyczni aktorzy wykonywali ponadto specjalne ćwiczenia w pozycji siedzącej i leżącej, aby rozszerzyć klatkę piersiową i uzyskać kontrolę nad oddechem. Niezawodne w takim przypadku było leżenie płasko na plecach pod ciężarem uciskającym piersi.

Istniały także techniczne metody pozwalające wzmocnić siłę głosu. Witruwiusz (5,5,7) podaje, że aktorzy chcący, by ich śpiew brzmiał donośniej, zwracali się zawsze ku drzwiom na scenie, które działały jak pudło rezonansowe, potęgując brzmienie dźwięku.

VI. 4.4. Sztuka aktorska a moda

Wszystkie wymienione powyżej źródła, takie jak teksty komedii, uwagi Cycerona i Horacego, reliefy i malowidła oraz miniatury pochodzą z różnych okresów. I choć wszystkie potwierdzają wielkie znaczenie gestykulacji w grze aktorskiej, niemniej nie można zapominać, że technika sceniczna podlegała zmianom. Do czasów Cycerona odnotowuje się rosnącą tendencję do coraz żywszej, wręcz nadmiernej gestykulacji, której kres kładzie dopiero Roscjusz, wprowadzając pierwotny umiar. Jednak Tacyt (*Dial.* 20,10) zastrzega, że w okresie cesarstwa nikt nie zniósłby takiego aktorstwa, jakie prezentowali Ambiwiusz czy – uznany przez Cycerona za wzór doskonałości – Roscjusz, nie było ono bowiem wystarczająco wytworne dla ludzi jego epoki.

Podstawowe zasady sztuki scenicznej nie ulegały zmianie. Nadal wymagano od aktorów dobrego głosu, a i wymowa gestów pozostała z pewnością taka sama, potrzeba bowiem długiego czasu, by zaszły zmiany w języku ciała, języku, którego znaki są czytelne dla całego społeczeństwa. Moda, jakiej podlegała sztuka aktorska, odcisnęła swoje piętno zapewne na elementach drugorzędnych, takich jak tempo gry oraz nadmiar lub oszczędność gestykulacji.

VI. 4.5. Emploi

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można zaryzykować twierdzenie, że w Rzymie artyści specjalizowali się w określonych rolach. Cyceron (*Off.* 1,31,1, 114) podkreśla, że aktorzy powinni grać nie główne role, ale te, które są najodpowiedniejsze dla ich warunków. I tak ci pewni swego głosu wybierali role Epigonów, a ci z dobrą gestykulacją grali rolę Melanippy lub Klitajmestry.⁴⁰ Ezop najlepszy był w roli Brutusa z tragedii Akcjusza i jako Andromacha w sztuce Enniusza, Roscjusz natomiast okazał się niezrównany jako Ballion w komedii *Pseudolus* Plauta (Cyceron, *Q. Rosc.* 20).

Wydaje się jednak, że wśród antycznych aktorów nie było ścisłego podziału na odtwórców ról wyłącznie komediowych albo tragediowych. Wprawdzie wiemy, że Roscjusz specjalizował się w komediach, a Ezop w tragediach, ale słyszymy od Cycerona (*Orat.* 109), że widział aktorów komicz-

⁴⁰ Zob. Winniczuk (1959: 343).

nych, którzy podobali mu się także w tragedii, i aktorów tragicznych doskonałych w komedii. Łatwo wyciągnąć stąd wniosek, że nie istniało jakieś ścisłe zaszczerogowanie, ale samo określenie „aktor tragiczny doskonały w komedii” pozwala sądzić, że to publiczność widziała w artyście odtwórcę ról z komedii lub tragedii, zapewne dlatego, że częściej podziwiała go w jednym gatunku niż w drugim. Byli zatem aktorzy, jak Ezop czy Roscjusz, uprawiający wyłącznie jeden gatunek, ale też nie istniał ścisły, ograniczający podział, który nie pozwalałby aktorowi tragicznemu spróbować swoich sił w komedii i odwrotnie.⁴¹

Nie znaczy to jednak, że wszyscy grali wszystko. Każdy z aktorów miał określone warunki, zgodnie z którymi dobierał sobie role. Kwintylian (11,3,178–181) opisuje różnice w grze dwóch znanych aktorów, Demetriusza i Stratoklesa. Każdy z nich miał swoje *emploi*: Demetriusz był doskonały w rolach bogów, młodzieńców, dobrych ojców, wiernych niewolników, matron i godnych szacunku starych kobiet, ponieważ odznaczał się wyjątkowo łagodnym i pełnym wdzięku głosem; Stratokles natomiast podbijał publiczność ostrym, silnym głosem, grając gwałtownych i popędliwych starców, przebiegłych niewolników, pasożytów, stręczycieli i w ogóle wszystkie postacie, które pełniły funkcję czarnych charakterów albo przez swoją osobowość stawały się najbardziej wyrazistymi typami komedii.⁴²

Ale nie tylko głos decydował o wyborze *emploi*. Ogromne znaczenie miały też warunki fizyczne i typ gry scenicznej. Kwintylian (11,179–180) opisuje różnice między wspomnianymi dwoma aktorami. Demetriusz odznaczał się niezwykle osobliwą gestykulacją, potrafił też sprawić, że jego szaty podczas ruchu powiewały jak na wietrze, Stratoklesa natomiast wyróżniał ogromny temperament, gwałtowność połączona ze zwinnością, a także *trick* polegający na chowaniu głowy w ramionach i dość niezwykły śmiech, który – choć nie zawsze pasował do przedstawianej postaci – miał za zadanie rozbawić widzów. Kwintylian podkreśla, że każdy z tych sposobów gry był charakterystyczny dla każdego z wymienionych aktorów i niemożliwe byłoby, aby jeden stosował technikę drugiego.

Byli jednak i tacy artyści, którzy potrafili przełamać zasadę *emploi* i zagrać absolutnie wszystko – jak aktor, o którym wspomina Hieronim (*Epist.* 42,5), że miał w repertuarze zarówno rolę Herkulesa, jak i Wenus.

VI. 4.6. Role podwójne

Sztuki Plauta i Terencjusza dostarczały przeciętnie 10–12 ról dla profesjonalnych, odpowiednio przygotowanych aktorów, nie licząc statystów (*personae mutae*).⁴³ Jeżeli założymy, że tak jak w dzisiejszym teatrze każdy aktor wcielał się tylko w jedną postać, to trupa teatralna musiała liczyć kilkanaście osób, co z ekonomicznego punktu widzenia nie było rozwiązaniem optymalnym. Jeśli jednak, biorąc pod uwagę możliwości sceniczne i czas niezbędny na zmianę kostiumu, przyjmiemy, że aktor występował w dwóch lub trzech rolach, to zespół teatralny zaangażowany do jednego przedstawienia mógł ograniczyć się do 5–6 osób. A gdy jeszcze przypomnimy, że aktor występował w masce, to łatwość i szybkość, z jaką mógł zmieniać swoje sceniczne wcielenia, była zapewne wykorzystywana przez kierownika trupy teatralnej, która powinna być przecież przedsiębiorstwem dochodowym.⁴⁴

Jedyny problem polega na tym, że właściwie niewiele mamy źródeł potwierdzających takie ekonomiczne, „wielokrotne” wykorzystanie aktora. Jeden jedyny raz w sztuce Plauta pod koniec prologu następuje oświadczenie (*Poen.* 123, 126):

⁴¹ Podobne prawa obowiązują w filmie. Są aktorzy, tacy jak Charlie Chaplin (komedia) czy Marlon Brando (tragedia), którzy pojawiają się wyłącznie w jednym gatunku, ale znamy też odtwórców ról dramatycznych doskonałych w komedii: John Gielgud (*Juliusz Cezar*, *Opatrzność*) otrzymał Oscara za kreację kamerdynera Hobsona w komedii *Artur*, a Dustin Hoffman, znany z *Absolwenta*, *Maratończyka* i *Rain man*, bawił do łez w filmie *Tootsi*. Zdarza się też odwrotnie: Marilyn Monroe, obsadzana w komediowych rolach naiwnych blondynek (*Pokochajmy się*, *Pół żartem pół serio*), stworzyła przejmującą kreację w obrazie *Sklócenie z życiem*. Bohaterem najbardziej niezwykłej zmiany *emploi* jest jednak Arnold Schwarzeneger, który karierę zaczynał w brutalnych filmach o Terminatorze, a teraz jest gwiazdą kina rodzinnego (*Gliniarz w przedszkolu*, *Świąteczna gorączka*) i komedii (*Junior*, *Bliźniacy*).

⁴² Uwagi o dostosowaniu głosu do roli sprawiają, że komedia rzymska po raz kolejny bardzo przypomina wymagania opery, w której śpiewacy dzielą się w zależności od barwy głosu na odtwórców ról lirycznych lub dramatycznych. Dlatego rzadko zdarza się, by jedna śpiewaczka w tym samym momencie swej kariery wykonywała tytułową partię z opery *Salome* Straussa i partię Mimi z *Cyganerii* Pucciniego, mimo że obie role przeznaczone są dla sopranu.

⁴³ Najwięcej ról jest w komedii *Eunuchus* Terencjusza – 14, a najmniej w sztuce *Amphitruo* Plauta – 7. Zob. Duckworth (1952: 94).

⁴⁴ Zob. Kurrelmeyer (1932: 3nn.).

Ego ibo, ornabor.
[...]
Ibo, alius nunc fieri volo.

Pójdę wdziać kostium.
[...]
Pójdę, w inną postać się zmienię.

Zdanie to sugeruje, że aktor, który otwiera komedię jako personifikacja samego prologu – Prologus, będzie odtwarzał także jakąś inną postać.

Wszystkie dowody przemawiające za dublowaniem ról pochodzą z tekstów komedii. Ich budowa i układ nasuwają przypuszczenie, że pisane były z myślą o jak najmniejszej liczbie aktorów i o jak najbardziej ekonomicznym ich wykorzystaniu.

W komedii, podobnie jak w tragedii, obowiązywała zasada trzech aktorów, którą należy rozumieć jako „trzech aktorów mówiących”, a nie „trzech aktorów na scenie”. Często bowiem równocześnie występowało więcej niż trzech aktorów (Plaut, *Rud.* 839; Terencjusz, *Eun.* 771nn.), ale pozostali byli tylko niemymi świadkami tego, co się działo (*personae mutae*). Niemniej, jeśli mieli wystąpić w następnej scenie w innej roli, potrzebny im był czas na zmianę kostiumu i maski. Analiza zachowanych komedii wykazała, że po scenach z udziałem trzech lub nawet pięciu osób następował krótki monolog lub dialog, najczęściej o komicznym charakterze, odegrany przez drugoplanowe postaci (często chłopca – *puer*, Plaut, *Capt.* 909–921; *Mil.* 1378–1393; *Pseud.* 767–789).⁴⁵ Scenka taka, zwykle zamykająca akt lub otwierająca następny, w żaden sposób nie służyła rozwinięciu akcji czy intrygi, a jedynie ułatwiała aktorom wcielenie się w inne postacie, dając im czas na zmianę kostiumu. Problem jednak w tym, że często tego rodzaju partie tekstu uważa się za dowód kontaminacji, widząc w nich swoiste spoiwo łączące dwie różne sztuki, lub traktuje się je jako *retractatio* (późniejszą wstawkę, nie pochodzącą od autora). Jednak fakt, że owe nierozwijające fabuły sceny są zawsze krótkie, zawsze z udziałem mało znaczących postaci i zawsze występują po scenach zbiorowych, zdaje się wskazywać na to, że służyły one aktorom – jak pieśni chóru w teatrze greckim – do przestoczenia się w inną postać.

Dodatkowym argumentem przemawiającym za podwójnymi rolami w teatrze rzymskim są licznie pojawiające się w sztuce wczesne zejścia ze sceny i późne wejścia. Zwłaszcza jeśli nie są dostatecznie umotywowane, pozwalają przypuszczać, że wprowadzono je wyłącznie po to, by dać aktorowi czas na zmianę kostiumu i maski.

Jedyną wątpliwość może budzić brak wzmianek u autorów starożytnych o podwójnych rolach komediowych. Cyceon (*Q. Rosc.* 20), kiedy zachwyca się Roscjuszem w roli Balliona, nie wspomina, że oprócz stręczyciela grał jeszcze jakąś inną postać w sztuce *Pseudolus* Plauta. Ale być może nie wszyscy występowali w podwójnych rolach, albo też druga rola miała charakter drugorzędny i niewart nawet wzmianki. Z całą pewnością główne, znaczące role nie były grane przez tego samego aktora. Taką możliwość eliminował już choćby sam układ scen, w których główni bohaterowie spotykali się ze sobą. Jeśli zatem istniały w rzymskim teatrze podwójne role, co wydaje się wysoce prawdopodobne, to łączyły one kreację pierwszoplanową z drobnym epizodem dalszego planu.

VI. 5. Muzyka

Muzyka w palliacie była nieodłącznym składnikiem przedstawień. Wprawdzie chór, który w teatrze greckim wykonywał partie śpiewane, w komedii rzymskiej prawie całkowicie zanikł, a jedynym śladem jego istnienia jest chór rybaków w sztuce Plauta *Rudens* (Lina), to jednak brak ten rekompensują liczne *cantica*. Szczególnie często i w wielkiej różnorodności pojawiają się w sztukach Plauta, nie można jednak wykluczyć, że inni twórcy palliaty, przede wszystkim Newiusz, nie odznacali się podobnymi skłonnościami.

Na oprawę muzyczną spektaklu składały się: partia wokalna i partia instrumentalna. Obie ze względu na specyfikę trudno dziś zrekonstruować, zwłaszcza że nie ma zgodności wśród filologów, jak należy rozumieć antyczne pojęcie śpiewu.

DIVERBIA I CANTICA

W palliacie występowały partie mówione (*diverbia*) i partie wykonywane przy muzyce (*cantica*).⁴⁶ Informacje o takim podziale, ściśle związanym z występującym w komedii metrum, czerpiemy z manu-

⁴⁵ Zob. Duckworth (1952: 95–96).

⁴⁶ Szczegółowy podział, a także zależności metryczne omówiono w rozdz. I. 6., s. 35 oraz II. 1.3., s. 96.

skryptów Plauta, gdzie pewne partie tekstu oznaczone są literami DV (*diverbium*), a inne samym C (*canticum*). Znaczenie tych skrótów podaje Donat (*Praef. ad Adelph.* 1,7). Analiza tak sygnowanego tekstu dowodzi, że jako DV wyodrębniono partie napisane w senarze jambicznym, i to zarówno monologi, jak i dialogi,⁴⁷ natomiast literę C umieszczono nad wszystkimi pozostałymi scenami. Nas będą interesowały przede wszystkim partie oznaczone jako *cantica*, bo właśnie one były wykonywane z akompaniamentem muzyki, *diverbia* natomiast wygłaszano w sposób zbliżony do codziennej mowy.

Donat dodaje także, iż niektóre fragmenty tekstu należące do *cantica* zaznaczone były jako MMC (*mutatis modis canticum*), przez co należy rozumieć, że charakteryzowały się ogromną różnorodnością metryczną i dużą częstotliwością zmian. Spośród wszystkich zachowanych tekstów jedynie komedie Plauta mają partie oznaczone jako *mutatis modis cantica*. Należy jednak podkreślić, że zarówno u Plauta, jak i u Terencjusza zwykle 50–60 % tekstu wykonywano z towarzyszeniem muzyki (*cantica*).

VI. 5.1. Partia wokalna

Pojawia się jednak pytanie o sposób wykonywania zarówno partii oznaczonych jako *canticum*, jak i tych spod liter MMC (*mutatis modis canticum*). Wiemy, że oba rodzaje były prezentowane z akompaniamentem muzyki, ale czy w taki sam sposób?

Pozornie najmniej problemów sprawia *diverbium*, ponieważ powszechnie przyjmuje się, że był to tekst mówiony, podobny do mowy codziennej, czego zdaje się dowodzić nie tylko zbieżność akcentu wyrazowego z metrycznym, ale także treść wyrażona w tych scenach. Senarów jambicznych użyto we wszystkich prologach, przy głośnym czytaniu różnorodnych dokumentów (*Asin.* 751nn.; *Bacch.* 997nn.; *Curc.* 429nn.), przy relacjonowaniu snów (*Curc.* 246nn.; *Merc.* 125n.; *Rud.* 593nn.), w monologach wewnętrznych (*Amph.* 882nn.) oraz we wszelkich innych tego rodzaju scenach,⁴⁸ które przynoszą ważne informacje dla rozwoju intrygi. Nawet Cyncron mówi, że (*Orat.* 184):

At comitorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in eis numerus et versus intellegi possit.

Senary w komedii przez podobieństwo do mowy codziennej są tak niedbale, że niekiedy trudno dostrzec w nich jakiś rytm i melodykę.

Możemy zatem przyjąć, że część tekstu nazywaną *diverbium* aktorzy wykonywali w sposób zbliżony do prozy. Dla potrzeb niniejszej książki partie te będziemy nazywali **mówionymi**.

Znacznie trudniej ustalić, jak prezentowano *cantica*. Niewątpliwie była to część tekstu, której towarzyszył akompaniament muzyczny.⁴⁹ Nie wiemy jednak, czy aktor w podobny sposób jak w *diverbia* wygłaszał swoją rolę, a muzyka jedynie podążała za jego słowem,⁵⁰ czy też podawał tekst w formie melodramatycznego recytatywu.⁵¹ Dodatkową trudność sprawia fakt, że języki klasyczne (zwłaszcza greka, ale także łacina) charakteryzują się niezwykłą melodyjnością i w oryginalnym brzmieniu były znacznie bardziej śpiewne niż nasza współczesna mowa, ale nie w takim znaczeniu, jakie dziś nadajemy piosence. Zatem to, co dla nas brzmi jak śpiew, dla Rzymian mogło być zwyczajną wypowiedzią.⁵² Być może *cantica* były w taki sam sposób mówione jak *diverbia*, a jedyną różnicę stanowił towarzyszący aktorowi akompaniament. Równie prawdopodobne wydaje się jednak, iż obie partie były melodramatycznie recytowane, z tym że *cantica* z podkładem muzycznym.

⁴⁷ Początkowo sądzono, opierając się na przekazie Diomedesa (*GLK* 1,491,24), że *diverbium* to dialog, a *canticum* to monolog, ale dokładniejsza analiza rozwiała wszelkie wątpliwości i potwierdziła pogląd Donata na tę kwestię. Ponadto wzmianka Lukiana (*Salt.* 27) wyśmiewająca aktora, który odśpiewywał senary, stanowi potwierdzenie tezy o związku metrum ze sposobem wykonania.

⁴⁸ Szereg innych scen odnotowuje Beare (1968: 217).

⁴⁹ Jako *cantica* pojawiały się w tekście sceny o dużym ładunku emocjonalnym. Zob. Moore (1998: 248).

⁵⁰ Byłby więc to środek wyrazu, jaki współcześnie stosuje film, wprowadzając muzykę jako tło dla rozgrywających się na ekranie scen.

⁵¹ Taka koncepcja wykonawcza, lansowana przez Pickard-Cambridge'a (1968: 165) w odniesieniu do greckiej komedii nowej, przypomina środki, jakimi dysponowali twórcy oper przed reformą Wagnera.

⁵² Trudności w określeniu, które fragmenty były mówione, a które śpiewane, są spowodowane raczej odmiennością języków nowożytnych od łaciny i greki, a nie – jak chce Beare (1968: 216) – brakiem umiejętności rozróżnienia mowy i śpiewu przez samych Rzymian. Argumenty, jakie przytacza Beare, są mało przekonujące. Oto Horacy (*Carm.* 4,12,10), mówiąc: „dicere carmen”, nie myli pojęć, bowiem pod słowem *carmen* rozumie utwór literacki, a nie piosenkę; a Owidiusz (*Trist.* 4,10,59), podając, że jego wiersze były: „totam cantata per urbem”, używa przenośni w znaczeniu ‘rozbrzmiewały’. Kochanowski również pisał (*Muza* 1): „sobie śpiewam, a Muzom”, a przecież nikt nie ma wątpliwości, co do znaczenia tych słów.

Manuskrypty Plauta wyróżniają jeszcze trzeci rodzaj wykonawczy – MMC (*mutatis modis canticum*). Pojawiają się tu metra (bakcheje, kretyki, kolony reizjańskie) niespotykane w pozostałych partiach sztuki.⁵³ Znaki MMC na manuskrypcie wskazują jedynie, że tak oznaczony tekst ma inną postać metryczną, innymi słowy – wykonywano go w innym rytmie, nie przynoszą natomiast odpowiedzi na pytanie, czy strona muzyczna tego fragmentu była odmienna niż *canticum*, choć przyjęło się uważać, że partie te były śpiewane.

Przy tak wielu wątpliwościach co do sposobu wykonywania palliaty wracamy znów do punktu wyjścia, gdzie jedyną rzeczą niepodlegającą dyskusji był fakt, że *cantica*, i to zarówno oznaczone jako C, jak i MMC, wykonywano z towarzyszeniem muzyki, a *diverbia* bez akompaniamentu. Nie ma natomiast dowodów na to, że C i MMC były śpiewane (w dzisiejszym tego słowa znaczeniu), ani na to, że *cantica* wykonywano odmiennie niż *mutatis modis cantica*.⁵⁴

Skąd zatem bierze się nasze przekonanie, że *diverbia* były mówione, *cantica* melodramatycznie recytowane, a *mutatis modis cantica* śpiewane? Ciceron (*Sest.* 118) używa wymiennie terminów *cantor*, *histrion* i *actor*. Oznacza to, że aktor był równocześnie uważany za śpiewaka, inna wszak sprawa, że nie wiemy, czy termin ten możemy rozumieć zupełnie tak samo jak dzisiaj, być może stosowano go synonimicznie. W tejże mowie, nieco tylko dalej (122), Ciceron podaje, że septenary (zaliczane przecież do *cantica*) były przez aktora mówione. Skoro jednak aktor był też śpiewakiem, powstaje pytanie, co śpiewał, jeśli z pewnością nie *diverbum* i nie *canticum* (jak wskazuje uwaga Cicerona)? Może właśnie *mutatis modis canticum*.⁵⁵

Przyczyn postrzegania MMC jako odpowiednika dzisiejszej arii czy piosenki można upatrywać w kilku charakterystycznych cechach tej partii:

- przede wszystkim wyróżnia się odmiennością metryczną na tle ogromnej liczby wersów oznaczonych jako *canticum*;
- chociaż trudno mówić o stroficznej kompozycji, to jednak daje się ustalić pewnego rodzaju symetrię w stosowaniu różnorodnych metrów, która bez większego trudu może być przez tłumacza przekształcona w piosenkę;
- *mutatis modis cantica* są dość krótkie, liczą około 20 wersów, ale zdarzają się też 10-wersowe (*Curc.* 147–154) i 35-wersowe (*Amph.* 550–585);
- fragmenty te nie rozwijają akcji, a raczej wyrażają emocje: radość, smutek, gniew, strach; rzadko jednak mają charakter liryczny, najczęściej niosą ogromny ładunek komizmu;⁵⁶
- zazwyczaj pojawiają się w tym miejscu utworu, który stanowi naturalną przerwę w akcji (niezwykle rzadko rozpoczynają nową scenę); stanowią więc swego rodzaju „antrakt”, jakiego starożytność *de facto* nie znała.

Wykorzystując zatem nasze współczesne doświadczenia operowo-teatralno-filmowe, wydaje się, że *diverbia* w istocie były mówione, *cantica* melodramatycznie recytowane, a *mutatis modis cantica* śpiewane jak arie lub piosenki.

KTO ŚPIEWAŁ CANTICA?

Gdyby nie drobna uwaga uczyniona przez historyka Liwiusza (7,2) na temat występu jego imiennika – komediopisarza Liwiusza Andronika, nikt nie zastanawiałby się, przez kogo były wykonywane

⁵³ Trudno zatem zgodzić się z Beare (1968: 219), który mówi, że Plaut nigdy nie zaznacza, gdzie zaczyna się MMC, i w szczególności tej partii z całego ogromu *cantica* jest wyłącznie subiektywną decyzją czytelnika czy tłumacza. Komediopisarz nie musiał umieszczać żadnych dodatkowych informacji – tam gdzie pojawiają się bakcheje i kretyki, tam zaczyna się *mutatis modis canticum*.

⁵⁴ Zob. Moore (1998: 247).

⁵⁵ Mało przekonujące wydają się argumenty Beare'a (1968: 222), który na dowód tego, że MMC nie były śpiewane, przytacza wypowiedzi bohaterów określające partie MMC jako mówione: *loquor* (Plaut, *Cas.* 166), *est prolocutus* (Plaut, *Amph.* 248). Czasownik ten należy rozumieć raczej szeroko, jako 'wyraził, wypowiedział'. Ponadto trzeba również wziąć pod uwagę konwencję scenicznych form muzycznych, zgodnie z którą bohaterowie mówią, chociaż tak naprawdę śpiewają. W *Królu Edypie* Strawińskiego tytułowy bohater prosi Tejrezjasza, by powiedział, co wie, choć w rzeczywistości Tejrezjasz będzie śpiewać. Inny argument Beare'a, że niepodobna, by sceny MMC grane szeptem (*Cas.* 213) były śpiewane, musi napotkać na gorący sprzeciw wszystkich tych, którzy pamiętają pierwszą scenę z *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, gdzie zespół muzyczny, wynajęty do zagrania serenady, wzajemnie ucisza się, śpiewając *pianissimo*. Kolejny argument, że MMC pojawiały się w rolach prawie wszystkich postaci danej sztuki, co stawiało nierealne (zdaniem Beare'a) wymagania, by wszyscy aktorzy potrafili śpiewać, wydaje się pozbawiony sensu, zwłaszcza po wcześniejszych uwagach na temat naturalnej śpiewności języków klasycznych. Od wieków w skład umiejętności aktorskich wchodził także śpiew i jeśli zaczniemy wyróżniać kategorię aktora potrafiącego śpiewać, to równie dobrze możemy też ustanowić kategorię aktora mówiącego tekst z pamięci.

⁵⁶ Zob. Law (1922: 7).

cantica.⁵⁷ W tej relacji z przedstawienia podkreśla się, że autor i zarazem aktor stracił głos, ponieważ na życzenie publiczności kilka razy bisował. Aby jednak nie zawieść widzów, podstawił specjalnego śpiewaka (*cantor*), który używał swego głosu, podczas gdy on sam wykonywał odpowiednie do tekstu gesty. Byłby to zatem pierwszy w historii teatru *playback*.⁵⁸

Problem w tym, że historyk Liwiusz uznał to za precedens, który zapoczątkował taki właśnie zwyczaj wykonywania kanty (7,2,10):

Inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.

Od tego czasu aktorom zaczęto podkładać śpiew do gestów, a jedynie *diverbia* pozostawiono ich własnemu głosowi.

Nie wydaje się jednak, aby Liwiusz miał rację. Przeciwno niemu świadczą uwagi Cycerona o śpiewającym Roscjusz (De orat. 1,60,254; Leg. 1,4,11).

Jeśli jednak założymy, że rzeczywiście partie zwane *cantica* wykonywał specjalnie zaangażowany do tego śpiewak, to należy przyjrzeć się też konsekwencjom, jakie to za sobą pociąga. Przede wszystkim dla całego zespołu wykonawców miałyby to fatalne skutki natury ekonomicznej. Przedsiębiorca teatralny dążył do obsadzenia ról jak najmniejszą liczbą osób. W tej sytuacji zatrudnienie dodatkowego śpiewaka łączyłoby się ze zmniejszeniem gaży aktorów. Ponieważ większość bohaterów komedii miała w ramach swojej roli partie kanty, dla każdej postaci trzeba by zatrudnić oprócz aktora także śpiewaka.⁵⁹ Taka praktyka wykonawcza prowadziłaby nie do dublowania ról, ale do dublowania wykonawców i – powtórzmy raz jeszcze – z punktu ekonomii jest pozbawiona sensu.

Załóżmy jednak, że przy obsadzie ról każdej postaci przydzielono i aktora, i śpiewaka. Jeśli przyjmiemy, że *cantor* wykonywał jedynie fragmenty oznaczone jako *mutatis modis cantica*, to niekiedy jest to tak niewielka partia tekstu, że zatrudnianie do niej osobnego artysty wydaje się bezcelowe. Jeśli natomiast uznamy, że śpiewacy mieli za zadanie zaśpiewać wszystkie *cantica*, czyli około 50–60% całego tekstu sztuki, to rola aktora w przedstawieniu ograniczy się do pantomimicznych pokazów. Wydaje się to sprzeczne z charakterem palliady, w której *cantica* stanowią integralną część partii aktorskiej. Ponadto wprowadzenie *dubbingu* zawsze prowadzi do degradacji aktora, udowadnia się bowiem w ten sposób, że jego zdolności nie są wystarczające, aby mógł podołać roli. A skoro publiczność była tak wymagająca, że nawet przy lada niedyspozycji głosowej wznosiła okrzyki niezadowolenia,⁶⁰ trudno przypuszczać, by praktyka podkładania głosu spotkała się z powszechną akceptacją.

Jak zatem należy rozumieć uwagę Liwiusza o tym, że pierwszy występ Andronika zapoczątkował praktykę takiej inscenizacji, w której ruch sceniczny i głos były rozdzielone na dwóch różnych wykonawców? Prawdopodobnie historyk miał na myśli nie tyle palliatę, w wydaniu Plauta i Terencjusza, co popularne w jego czasach pantomimy, w których śpiewak podawał tekst, a aktor przedstawiał go za pomocą gestów. Liwiusz jednak potraktował te dwie odmiany gatunkowe jako jedną całość.⁶¹

Biorąc pod uwagę wszystkie argumenty, trudno wątpić, że zastępstwo, na jakie zdecydował się Andronik, było podyktowane jedynie koniecznością i z pewnością nie stało się regułą w inscenizacji palliady.

VI. 5.2. Partia instrumentalna

Twórcy palliady zdawali sobie doskonale sprawę z uroku muzyki i jej siły oddziaływania na publiczność. Dlatego aż 50% komedii było wykonywanych przy akompaniamencie instrumentu. Często, aby podkreślić znaczenie muzyki, na scenie pojawiali się profesjonalni muzycy jako postaci komedii; szczególnie Plaut lubił tego rodzaju rozwiązania. W sztuce *Pseudolus* (w. 573) bohaterowie odchodzą, zostawiając aulecistkę, która będzie zabawiać widzów do ich powrotu.

⁵⁷ Filolodzy nie są zgodni w tej sprawie. Jedni, jak Gentili (1979: 46), są absolutnie przekonani, że funkcje śpiewaka i aktora były rozdzielone, inni, jak Beare (1968: 211–212), uważają, że opisane przez Liwiusza wprowadzenie osobnego śpiewaka było rozwiązaniem jednorazowym, podyktowanym okolicznościami.

⁵⁸ Zob. Dupont (1995: 72–73).

⁵⁹ Jeden *cantor* nie mógł z kolei obsłużyć wszystkich partii śpiewanych, ponieważ w ich skład wchodziły także duety i tria, a wykonywanie całości tekstu przez jeden i ten sam głos kłóciłoby się z duchem palliady, w której duże znaczenie przykładano do zróżnicowania bohaterów także pod względem barwy i skali głosu. Zob. rozdz. VI. 4.3., s. 215.

⁶⁰ Zob. rozdz. III. 1., s. 162.

⁶¹ Zresztą ten sam błąd popełniło później Średniowiecze tworzące sztuki na wzór Owidiuszowych *Metamorfóz*, traktowało bowiem ten tekst jako świetne libretto dla pantomim, które utożsamiano z komedią w typie palliady.

W komedii *Casina* (w. 800nn.) na scenie zostaje wykonana pieśń wesełna z towarzyszeniem aulosu, w *Curculio* (w. 147–154) – serenada przy zamkniętych drzwiach. Do wyjątków nie należą także uczty, które odbywają się przy udziale muzyków; takie sceny biesiadne pojawiają się w komediach Plauta *Stichus* i *Mostellaria* (Strachy). Z przekazu Cyserona (*Mur.* 12,26) wynika, że muzycy, nawet jeśli nie występowali w sztuce jako statyści, stali na scenie niedaleko aktora, któremu akompaniowali.

Wiemy, że muzykę do spektaklu komponował nie autor komedii, ale specjalny artysta biegły w tej sztuce. Niewątpliwie melodia, która towarzyszyła jakiejś scenie, była w rytmie podobna do metrum, w jakim został napisany tekst. Muzyka pełniła jednak zawsze rolę służebną wobec słowa.

Chociaż instrumentalista podążał za metrum tekstu, akompaniament niekonicznie łączył się ze śpiewem unisono, mógł być heterofoniczny. Prawdopodobnie powtarzał kilka tonów w interwałach, tworząc w ten sposób serię akordów wspólnie z linią wokalną.

INSTRUMENTY

W teatrze rzymskim używano instrumentów o proveniencji greckiej. W czasach klasycznych na scenie w Atenach rozbrzmiewały dźwięki aulosu (zob. niżej), do specjalnych efektów używano liry (instrument strunowy szarpany), której dźwięki dublowały śpiewaną melodię, a uderzenia w tympanon (instrument perkusyjny w typie tamburynu) wypełniały pauzy w linii wokalnej.⁶² Jednak od III w. p.n.e. każdy zespół zdawał się posiadać już tylko jednego muzyka grającego na aulosie.

Auleta wykonujący partię muzyczną nie był kompozytorem, a jedynie instrumentalistą. Wiemy, że w komedii Plauta *Stichus* na aulosie grał Marcipor, niewolnik jakiegoś Oppiusza.⁶³

Aulos – tibia

Aulos, którego nazwa znaczy 'przewód' lub 'rura', był instrumentem dętym podobnym z wyglądu do piszczalki z otworami na palce. Wykonywano go z różnego rodzaju materiałów: najczęściej z drewna lub z kości, a wówczas przeważnie wykorzystywano golenie i stąd wzięła się łacińska nazwa instrumentu – *tibia* ('goleń'). Brzmieniem przypominał obój, a zasadnicza różnica polegała na tym, że posiadał dwa ustniki i dwie rury foniczne, z których każda miała pięć otworów na palce, wywierconych w ten sposób, że na lewej piszczalce zostały lekko przesunięte w lewo, a na prawej – w prawo. Drugi otwór, licząc od ustnika, znajdował się pod spodem i zapewne przykrywał go kciuk. Ten instrument, przypominający wyglądem dwa flety proste, był wydrążony wewnątrz, a średnica otworu wynosiła 8–10 mm.

Muzyk przywiązywał aulos wokół głowy taśmą (*phorbeia*) w rodzaju bandaży z otworami na dwie piszczalki. Dodatkowo drugi pasek, obiegający czubek głowy, podtrzymywał to podstawowe wiązanie. Wykonawca grał równocześnie na obu rurach w ten sposób, że lewa ręka niosiła melodię, prawa zaś akompaniament.

Istniały dwa rodzaje aulosów: *pares*, czyli o równej długości rur fonicznych, i *impares*, z jedną rurą dłuższą od drugiej.⁶⁴ Od długości rur fonicznych zależała wysokość dźwięków – im były dłuższe, tym niższy dźwięk. Rozpiętość dźwięków w aulosie obejmowała dwie oktawy.

MUZYKA W KOMEDIACH TERENCJUSZA

Manuskrypty wszystkich sztuk Terencjusza są opatrzone didaskaliami, tzn. posiadają informacje na temat scenicznej realizacji każdej komedii. Stąd wiemy, że muzykę do wszystkich przedstawień skomponował Flakkus, niewolnik albo wyzwolieniec niejakiego Klaudiusza Pulchra. Znamy także instrumenty, jakie przygrywały w poszczególnych komediach:⁶⁵



Ilustracja VI. 42. Dziewczyna grająca na aulosie. Waza grecka ze zbiorów prywatnych Hope'a (za: Hope).

⁶² Zob. Kocur (1999: 244).

⁶³ Zob. Przychocki (1925: 194).

⁶⁴ Zob. Warron (*Rust.* 1,2,15–17).

⁶⁵ Zob. Landels (1999: 188).

VI. QUOMODO? – JAK? czyli jak wystawiano palliatę

TYTUŁ KOMEDII	TYP INSTRUMENTU
<i>Adelphoe</i> (Bracia)	aulos sarrański ⁶⁶
<i>Andria</i> (Dziewczyna z Andros)	aulos <i>par</i>
<i>Eunuchus</i> (Eunuch)	dwa aulosy na prawą rękę
<i>Heautontimorumenos</i> (Sam siebie karzący)	aulos <i>impar</i> dla aktu I i dwa aulosy na prawą rękę w pozostałych aktach
<i>Hecyra</i> (Świekra)	aulos <i>par</i>
<i>Phormio</i> (Formion)	aulos <i>par</i>

Tabela VI. 3. Instrumenty w komediach Terencjusza.

Z tego zestawienia wynika, że w przedstawieniach używano niekiedy więcej niż jednego aulosu i w zależności od nastroju lub wymowy prezentowanych scen grano na instrumentach o różnej długości rur fonicznych, czyli wydających wyższe lub niższe dźwięki. Tam, gdzie zaznaczono dwa aulosy na jedną rękę, prawdopodobnie muzyka rozbrzmiewała unisono.

Nie zachowały się niestety żadne zapisy nutowe do przedstawień Plauta czy Terencjusza, wszystko zatem, co wiemy na temat muzyki towarzyszącej przedstawieniom, zawdzięczamy przekazom literackim, które – choćby były najdokładniejsze – nie mogą przecież oddać nawet w części walorów muzycznych inscenizacji.

⁶⁶ Prawdziwą zagadką pozostaje odpowiedź na pytanie, jak wyglądał aulos sarrański. Przymiotnik może wskazywać na pochodzenie fenickie, ale to tylko spekulacje nieoparte żadnym dowodem. Zob. Landels (1999: 189).

VII. QUIBUS AUXILIIS? – Z CZYJĄ POMOCĄ? czyli ludzie teatru

Chociaż w przedstawieniu niebagatelne znaczenie mają kostiumy, maski, rekwizyty i dekoracje, to jednak najważniejsi są ludzie. To oni tworzą teatr i z ich pomocą wystawia się spektakl. Główną rolę – dosłownie i w przenośni – grają oczywiście aktorzy. Trudno wyobrazić sobie bez nich jakiegokolwiek przedstawienie, dlatego większa część tego rozdziału jest właśnie im poświęcona. Najbardziej interesować nas będą aktorzy występujący w palliacie i tragedii, bo o nich starożytność przekazała nam najwięcej informacji, ale nie pominiemy także aktorów mimicznych.

Obok artystów w teatrze zatrudniony był cały sztab ludzi, których zadaniem była pomoc w realizacji przedstawienia. W skład tego „personelu teatralnego” zaliczyliśmy nie tylko choragusa i woźnego, ale również klakiera, bo on także miał wpływ – choć trzeba przyznać, że dość specyficzny – na efekt końcowy przedstawienia.

Sztuka, zanim trafiła na scenę, podlegała określonej procedurze przyjęcia i zakupu. Tak było w przypadku palliatty. Nie wiemy, jak odbywały się takie transakcje przy innych odmianach komedii, ale możemy przypuszczać, że w podobny sposób. Ponieważ w tych wstępnych negocjacjach uczestniczyli również ludzie, którym zależało na jak najlepszej inscenizacji, od nich zaczniemy ten rozdział.

VII. 1. Od napisania do wystawienia

Jedynym źródłem do poznania drogi, jaką musiała przejść sztuka od chwili napisania do wystawienia na scenie, są prologi poprzedzające komedie Terencjusza.¹ Informacje te nie zawsze są jednoznaczne i wyczerpujące, ale pozwalają w przybliżeniu zrekonstruować procedurę przyjęcia i zakupu sztuki do realizacji na scenie.

Nie wydaje się, aby poeta pisał na zamówienie jakiejś trupy teatralnej. Raczej z gotową już komedią zgłaszał się do dyrektora takiego zespołu. Niekiedy autor był równocześnie kierownikiem trupy aktorskiej,² ale nie było to regułą. Np. Laberiusz i Terencjusz nie prowadzili trupy i nie występowali na scenie. Wiemy jednak, że ten ostatni współpracował na stałe z Ambiwiuszem Turpionem i jego zespołem (*Hec.* 44nn.). Zlecał mu przede wszystkim wystawianie sztuk typu *motoriae*, czyli szybkich, wymagających od aktorów zwinności i dobrej kondycji (*Heaut.* 44nn.).

Przedstawienia teatralne (*ludi scaenici*) wchodziły w skład imprez towarzyszących zwykle świętom, których organizacją zajmowali się edylowie lub pretorzy.³ Oni zwracali się do dyrektora trupy teatralnej (*dominus gregis*), a ten polecał komedię, którą wcześniej powierzył mu jakiś poeta. Dyrektor zespołu pełnił zatem rolę dzisiejszego recenzenta, w którego interesie było polecenie jedynie najlepszych sztuk. W trakcie pertraktacji urzędnicy ustalali z dyrektorem, jaka komedia zostanie wystawiona oraz jakie będą koszty przedsięwzięcia. Suma przyznana przez skarbu państwa musiała pokryć: opłaty dla dyrektora, aktorów i muzyków, w tym także kompozytora, koszty związane z przygotowaniem kostiumów, masek i rekwizytów, oraz honorarium poety. Dyrektor negocjował wysokość tych sum, po czym od razu, jeszcze przed premierą, wypłacał pocie honorarium (*Hec.* 48–57). Jeśli przedstawienie przepadło, straty ponosił jedynie dyrektor, ponieważ do skarbu państwa musiał zwrócić całą sumę pobraną na wystawienie sztuki, w tym rów-

¹ Zob. Brożek (1960: 113–118).

² Taką informację podaje historyk Liwiusz (7,2) o Liwiuszu Androniku. Nie mamy natomiast żadnych dowodów, które świadczyłyby o występach scenicznych Plauta lub Cecyliusza Stacjusza. Wprawdzie istnieją przypuszczenia, że Plaut, noszący jako dowód swoich farsowych popisów imię Makkus, zagrał w sztuce *Epidicus*, ale jako dowód przytacza się wersy z komedii *Bacchides* (Siostry; 214–215), w których aktor (pytanie tylko, czy był nim sam Plaut) wyznaje, że nie podobał mu się Pellion jako Chrysalus. Zob. Buck (1940: 66, przyp. 1), Duckworth (1952: 73).

³ Zob. tab. IV. 1., s. 167.

niez kwotę, którą wypłacił poecie. Tak więc całe ryzyko przedsięwzięcia spadało jedynie na dyrektora (*Donat, Ad Hec. 57*), który w przypadku fiaska tym więcej tracił, im większe wypłacił poecie honorarium.

Oczywiście w takiej sytuacji jedynym kryterium decydującym o realizacji sztuki była jej jakość. Korzystano przy tym z opinii wypróbowanych autorów. Wiemy, że Terencjusz został oficjalnie poproszony o odczytanie komedii *Andria* (Dziewczyna z Andros) Cecyliuszowi, by ten mógł wyrazić swoje zdanie na temat jej wartości. Nie bez znaczenia była zapewne także opinia dyrektorów trup teatralnych, którzy ponosząc tak duże ryzyko finansowe, nie mogli sobie pozwolić na rekomendowanie sztuk słabych lub miernych. Niekiedy ocena dyrektora pomagała autorowi. Tak było w przypadku Cecyliusza, który nie ukrywał, że w zdobyciu popularności pomógł mu Ambiwiusz Turpion (Terencjusz, *Hec. 14nn.*).

Premierę poprzedzała jeszcze oficjalna próba, podczas której mierzono czas trwania sztuki, ponieważ zwykle pokazywano jeszcze wiele innych przedstawień i atrakcji, zatem organizatorzy *ludi* musieli znać długość utworu. Próba była jeszcze jednym etapem weryfikacji, choć już bez większego znaczenia, bo sztuka i tak została zakupiona. Wiemy, że właśnie podczas takiej próby zorganizowanej dla urzędników Luscjusz z Lanuwium zarzucił Terencjuszowi, że ten sprzedał na scenę komedię, która już wcześniej została zlatynizowana (Terencjusz, *Eun. 19nn.*).⁴

Honorarium poety nie było stałe. Zależało oczywiście od długości i jakości sztuki, ale nie bez znaczenia była konkurencja. Utwór, za który już raz urzędnicy organizujący *ludi* zapłacili, nie mógł być ponownie wystawiony na sprzedaż, chyba że tak jak komedia *Eunuchus* Terencjusza zyskał specjalne prawo do powtórnego zakupu. Sztuka ta cieszyła się tak wielkim powodzeniem, że odegrano ją dwa razy, a poecie wypłacono podwójne honorarium w wysokości 6 000 sesterców.⁵

Na podstawie uwagi Plauta (*Bacch. 214–215*), że choć jako autor zadowolony jest z komedii *Epidicus*, to jednak niechętnie patrzy, gdy Pellion ją wystawia, można wnosić, iż komediopisarz tracił kontrolę nad swą sztuką w momencie, gdy przekazywał ją trupie teatralnej, a po przedstawieniu tekst pozostawał w rękach dyrektora. Jednak wydaje się, że w tej sprawie wszystko zależało od osobistych układów pomiędzy poetą a kierownikiem zespołu. Terencjusz z pewnością utrzymywał lepsze stosunki z Ambiwiuszem Turpionem, jakże bowiem inaczej mógłby napisać nowe prologi do następnych wystawień komedii *Hecyra* (Świekra)?⁶

VII. 2. Aktor (*histrion, cantor*)

Aktora – człowieka występującego na scenie – zupełnie inaczej traktowano w Grecji, a inaczej w Rzymie. Jego pozycja była wręcz nieporównywalna. W Grecji teatr stanowił część kultu, w którym uczestniczyli wszyscy obywatele: obywatele grali w przedstawieniach i obywatele je oglądali. Do reguły więc należało, że występujący na scenie aktorzy w życiu społecznym swej ojczyzny pełnili najszacowniejsze funkcje.⁷

AKTOR A PRAWO RZYMSKIE

W Rzymie przedstawienia były tylko dodatkiem do święta, a pozbawione nimbu powagi sakralnej nie nadawały już występom scenicznym charakteru obrzędu. Opinia publiczna więc, a także przepisy,⁸ zakazywały obywatelom występów w teatrze pod groźbą utraty praw. Rzymianin, który dopuściłby się takiego wykroczenia, zostałby wykluczony z *tribus*,⁹ a ponadto straciłby przywilej (bo

⁴ Historia zarzutu wysuniętego przeciwko Terencjuszowi została szczegółowo omówiona w rozdz. II. 1.11., s. 109–110.

⁵ Kwotę tę wpisano na kartę tytułową manuskryptu, co mogłoby sugerować, że była dość znaczna. Jeśli jednak zestawimy z nią roczny dochód Roscjusza – pół miliona sesterców, to honorarium Terencjusza nie wydaje się imponujące, zwłaszcza że pisał jedną sztukę rocznie. Trzeba brać też pod uwagę inflację, która w ciągu stu lat dzielących Terencjusza od Roscjusza mogła być znaczna.

⁶ Zob. Beare (1968: 157).

⁷ Zob. Chodkowski (1998: 31–42).

⁸ Zakazy takie pojawiają się bez względu na ustrój czy nastawienie władcy. Dowody bezkompromisowości w tej sprawie przynoszą: Tacyt (*Hist. 2,62,2*), *Digesta* (3,2,2 i 5) oraz *Lex Iulia municipalis* (prawo to uchwalono w Hiszpanii na podstawie przepisu Cezara z około 46 r. p.n.e.; zob. *Fontes Iuris Romani Anteiustiniani* 1,18, wyd. S. Riccobono, Florentiae 1940–1943). Zob. Csapo (1995: 281–283).

⁹ Jednostka podziału administracyjnego odgrywająca ważną rolę polityczną i społeczną. Według *tribus* wymierzano podatki i dokonywano poboru do wojska. Obywateli jednej *tribus* łączyło silne poczucie wspólnoty. Razem wybierali przedstawicieli i ponosili świadczenia na rzecz państwa.

w Rzymie był to przywilej) odbywania służby wojskowej.¹⁰ Powszechnie bowiem uważano, że ujmę przynosi wykonywanie zawodu, za który otrzymywało się wynagrodzenie pieniężne, a do takich właśnie należała profesja aktora.¹¹ Dlatego prawdziwe oburzenie wzbudzał Neron: nie tylko sam popisywał się grą aktorską, ale dzięki przekupstwu wprowadzał na scenę młodzież ze znamienitych domów, a nawet darami nakłaniał ekwitów do występów cyrkowych.¹² Jedynym typem komedii, w którym obywatel rzymski mógł się zaprezentować bez uszczerbku na honorze, była atellana, zgodnie z tradycją wystawiana przez młodzież.

POZYCJA AKTORA

Tak więc *histriones*, jak nazywano aktorów, nie cieszyli się w Rzymie szacunkiem. Jedynie Sulla lubił otoczenie aktorów, mimów i lutnistek, dawał im w prezencie posiadłości wiejskie i podnosił, tak jak Roscjusza, do stanu ekwickiego. Ale były to raczej kaprysy i fantazje jednego człowieka, który – jak mówi Plutarch (*Sulla* 36) – znajdował upodobanie w ich towarzystwie, bo mógł wspólnie z nimi hulać i ucztować. Sulla zatem stanowił wyjątek, a nawet najbardziej światli i wykształceni Rzymianie, aczkolwiek wysoko cenili dobre przedstawienia teatralne, głęboko wierzyli, że scena deprawuje i uwłacza godności ludzkiej. Cyceon, broniąc przed sądem aktora Roscjusza, wypowiada się o nim z jak największym uznaniem, ale słowa zdradzają jednocześnie pogardę, jaką żywił dla tej profesji (*Q. Rosc.* 25,78):

Etenim cum artifex eius modi sit, ut solus dignus videatur esse, qui in scaena spectetur, tum vir eius modi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat.

Z jednej strony jest to tej miary artysta, iż wydaje się, że właśnie on jest godny, by go oglądać na scenie, ale z drugiej strony jest to też takiej miary człowiek, iż wydaje się, że właśnie on nie powinien na niej występować.

Opinia ta jest najlepszym świadectwem ścierania się dwóch poglądów na zawód aktora: przekonania o hańbiącym wpływie występów na scenie z uznaniem dla wielkiego talentu.¹³

Choć wśród aktorów przeważali niewolnicy, wielu otrzymywało wysokie honoraria. Niektórzy uzyskali nawet wolność, a jako wyzwolenicy i ludzie wykształceni pozostawali w kontaktach towarzyskich z obywatelami. Takie wyróżnienie spotykało jednak nielicznych i to tylko najlepszych. Aktorzy mimiczni, choćby najbardziej utalentowani, uchodzili za grupę niższej kategorii. Cyceon np. bardzo wysoko cenił Roscjusza i pozostawał z nim, a także z Ezopem, w przyjaźni, ale lekceważył kiepskich aktorów, mimów i tancerzy (*Off.* 1,42,150) i jak tylko mógł, unikał ich towarzystwa (*Fam.* 9,26).

Wydaje się, że upływ czasu niewiele zmienił w sposobie postrzegania aktorów, bowiem sto lat później Seneka, mówiąc o dramacie żywota ludzkiego, w którym odgrywa się pod maską różne role, po przykład sięgnął do teatru (*Epist.* 80,7):

Ille, qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit:

*„En impero Argis; regna mihi liquit Pelops,
qua ponto ab Helles atque ab Ionio mari
urgetur Isthmos”.*

*servus est, quinque modios accipit et quinque denarios. Ille, qui
superbus atque inpotens et fiducia virium tumidus, ait:*

*„Quod nisi quieris, Menelae, hac dextra occides”,
diurnum accipit, in centunculo dormit.*

Ten, który z rozmachem wkracza na scenę i wysoko trzymając głowę, mówi:

*„Panuję w Argos; Pelops przekazał mi te królestwa,
które rozciągają się od Hellespontu do Morza
Jońskiego, a nawet do Istmu”.*

tak naprawdę jest tylko niewolnikiem, który dostaje pięć miar zboża i pięć denarów. Ten, który zarozumiał i pełen pychy mówi:

*„Jeśli tego nie zaniechasz, zginiesz z mej ręki, Menelaosie”,
dostaje dniówkę i śpi w łachmanach.”¹⁴*

¹⁰ Kary spadające na tych obywateli, którzy odważyli się wystąpić na scenie, potwierdzają: Nepos (*Praef.* 5), Cyceon (*Rep.* 4,10), Augustyn (*Civ.* 2,13). Swetoniusz (*Tib.* 35,2) podaje, że Tyberiusz nie tylko ukarał występujących na scenie Rzymian, pozbawiając ich przywilejów stanu, do którego należeli, ale kazał im opuścić miasto. Zob. też Winniczuk (1983: 634) oraz rozdz. II. 4.1., s. 152.

¹¹ Interesujące jest, że nie płamiło honoru Rzymianina pobieranie pieniędzy od kierownika trupy teatralnej za wypożyczenie własnego niewolnika do przedstawienia. Wydaje się zatem, że to nie tylko płatny zawód, ale sama praca na scenie postrzegana była jako coś niestosownego. Zob. Winniczuk (1983: 634).

¹² Zob. Swetoniusz (*Nero* 4), Tacyt (*Ann.* 14,15).

¹³ Zob. Winniczuk (1959: 341).

¹⁴ Podobnego zdania jest Lukian (*Icar.* 29) mówiący o aktorach tragicznych, że: „Kiedy zdejmie się im maskę i złote szaty, pozostaje jedynie śmieszny, mały człowieczek, wynajęty do przedstawienia za siedem drachm”.

CESARZE WOBEC AKTORA

Przy takim nastawieniu Rzymian łatwo spadały na aktorów różnego rodzaju represje. W 115 r. p.n.e. cenzorzy wyrzucili aktorów z Rzymu.¹⁵ August wprowadził oficjalnie karę chłosty (Tacyt, *Ann.* 1,77), ale było to raczej martwe prawo, on sam bowiem je złamał, każąc – jak podaje Swetoniusz (*Aug.* 45) – wysmagać różgami aktora togaty, Stefaniona, za to, że trzymał w domu niewolnicę przebraną za chłopca. Nakazał także wymierzyć karę chłosty tancerzowi mimicznemu Hylasowi, i to w obecności wszystkich domowników, a aktora Pyladesa wygnał z Rzymu i Italii za wskazanie palcem widza, który go wygwizdał.¹⁶

W 23 r. cesarz Tyberiusz wypędził aktorów z całej Italii (Tacyt, *Ann.* 4,14). Choć za panowania Kaliguli zespoły teatralne były znowu mile widziane w Rzymie, a nawet niektórych aktorów dopuszczano do wyższych stanowisk (Kassjusz Dion 59,2,5),¹⁷ to jednak nie można przemilczeć faktu, że cesarz rozkazał spalić Apellesa, który nie przyznał mu wyższości nad bogiem Jowiszem (Swetoniusz, *Cal.* 27, 33). Neron zaś, tak przecież miłujący teatr i aktorów, do tego stopnia zadbał, by nie mieć na scenie żadnej konkurencji (Swetoniusz, *Nero* 21), że skazał na śmierć cieszącego się wielką popularnością Parysa (Kassjusz Dion 63,18). Inny cesarz, Domicjan, przeciwny wszelkim publicznym występom, doprowadził do usunięcia aktorów z Rzymu, a ponieważ zezwalał na urządzenie widowisk w domach prywatnych, obywatele utrzymywali wśród swych niewolników także kilku aktorów, wykorzystywanych najczęściej w przedstawieniach pantomimicznych (Pliniusz Starszy, *NH* 7,24; 9,36).

W czasach cesarstwa wraz ze wzrostem znaczenia wyzwolenców wzrosła także pozycja aktorów. Coraz częściej kolejni cesarze, Witeliusz, Otho, Karakalla, Trajan i Hadrian, łagodniej traktowali artystów scenicznych i powierzali im wysokie urzędy państwowe, które wiązały się niekiedy z ogromnymi wpływami i znaczeniem, mimo że krajem rządził jedynowładca. Po całych wiekach prześladowań, jakie spadały na artystów teatru, znalazł się także cesarz, Aleksander Sewer (222–235), który, choć nie patrzył przychylnie na aktorów, docenił ich trud i wypłacał im stałą emeryturę z kasy państwa.

WINA AKTORÓW

Prawodawstwo rzymskie w dużym stopniu ułatwiało bezwzględne traktowanie aktorów, bowiem już Prawo XII tablic zrównywało odpowiedzialność za zaczepkę ze sceny z ciężkim uszkodzeniem ciała, a przecież aluzje i kpiny ze znanych osób nie należały w teatrze do rzadkości. O aktorach atakujących podczas przedstawienia satyryka Lucyliusza i tragika Akcjusza, a także o karze więzienia za ten czyn informuje nas *Rethorica ad Herennium* (2,13,19).

Na szczęście nie zawsze aktorzy podlegali karze, choć bardzo często pozwalali sobie na dwuznaczną interpretację wygłaszanego tekstu, co publiczność doskonale odczytywała.¹⁸ Wszystko zapewne zależało od osobowości wyszydzanego. Np. cesarz Marek Aureliusz wykpiwany ze sceny przez mimografa i aktora Marullusa, znosił to ze stoickim spokojem, podobnie jak złośliwe uwagi pod adresem swojej żony, Faustyny, na temat jej niedwuznacznych związków z aktorami (*SHA A* 8,1; 23,7).¹⁹ Neron nie był tak pobłażliwy i kazał usunąć z Rzymu i z granic Italii aktora, który pozwolił sobie na aluzję sugerującą, że cesarz zamordował własną matkę i ojczyzna, cesarza Klaudiusza.

Nie można jednak przemilczeć faktu, że niektórzy aktorzy zasłużyli sobie na niechęć społeczeństwa, zwłaszcza w czasach cesarstwa, ponieważ, wykorzystując dziwactwa kolejnych władców, zyskiwali niebywałe wpływy i władzę. Na uwagę zasługuje np. postać aktora Teokryta, który był tak pewien swej pozycji, że nie wahał się dobyć miecza na namiestnika Aleksandrii, Flawiusza Tycjana, gdy ten mu się sprzeciwił. Być może nie doszłoby to zbrodni, gdyby Tycjan nie zrobił złośliwej uwagi, że to gest godny aktora (Kassjusz Dion 78,21).

¹⁵ Zob. Leo (1913: 373).

¹⁶ Zob. Winniczuk (1983: 636–637).

¹⁷ Zob. Winniczuk (1949: 256).

¹⁸ O aktorskiej interpretacji skierowanej przeciwko Klodiuszowi, a za własnym odwołaniem z wygnania pisze Ciceron (*Att.* 14,3,2). Zob. rozdz. III. 1., s. 162.

¹⁹ Juliusz Kapitolinus (*SHA A* 29,1–2) podaje, że żona Marka Aureliusza była posądzona o romans z Rzymianinem Tertullusem. W przedstawieniu mimicznym bohater pyta niewolnika o imię kochanka swej żony, a ten odpowiada: „Tullus, Tullus, Tullus”. Zapytany ponownie dodaje, że podał: „trzy razy Tullus” (*ter Tullus*, tj. *Tertullus*).

VII. 3. Najwięksi aktorzy

Pierwszy autor rzymskich komedii i tragedii, Liwiusz Andronik, był równocześnie aktorem (Liwiusz 7,2), a po nim na deskach teatralnych pojawiali się także inni twórcy. Newiusz z pewnością sam wygłaszał ze sceny złośliwe uwagi na temat Metellów, aktorem był również Plaut, jak na to wskazuje jego imię czy przydomek – *Maccius*. Jeden raz na scenie wystąpił również Decymus Laberiusz, zmuszony przez Cezara do hańbiącego popisu w mimie. Jednak, choć zdolności aktorskie tych poetów zapewne były niemałe, to przyćmił je talent literacki i w świadomości potomnych pozostają przede wszystkim komediopisarzami.

Pierwszymi, rdzennie rzymskimi aktorami (i tylko aktorami) – jak podaje Donat (*Praef. ad Adelph.* 1,6; *Ad Eun.* 1,6) – byli Cyncjusz Faliskus w komedii i Minucjusz Prothymus w tragedii.²⁰ Jednak nie ich nazwiska przydały rzymskiej scenie blasku. Wśród ponad dwustu znanych nam rzymskich artystów scenicznych²¹ największą sławę zdobyli: Pellion, Turpion, Roscjusz i Ezop.

PUBLILIUSZ PELLION

(*Titus Publilius Pellio*; III/II w. p.n.e.)

Był przywódcą trupy teatralnej, która wystawiła komedie *Stichus* i *Epidicus* Plauta.²² Z ust samego twórcy (*Bacch.* 214–215) wiemy, że komediopisarz nie był zadowolony ze sposobu, w jaki Pellion zagrał postać Chryzaluza w sztuce *Epidicus*. A jednak mimo tych uwag krytycznych Pellion znalazł się później na liście (*Symmach, Epist.* 10,2) największych rzymskich aktorów, obok Turpiona, Roscjusza i Ezopa.

AMBIWIUSZ TURPION

(*Lucius Ambivius Turpio*; *floruit* 185–160 p.n.e.)

Bez wątpienia pochodził z Italii. Czas jego świetności w zawodzie aktorskim przypada na lata 185–160 p.n.e., zmarł prawdopodobnie po roku 150 p.n.e. Był nie tylko aktorem, ale również stał na czele trupy teatralnej. Zasiąnął głównie jako odtwórca ról w komediach Terencjusza, a przedtem pomagał Cecyliuszowi w zdobyciu sceny (*Hec.* 14). Można zatem powiedzieć, że współpracował z poetami popieranymi przez nobilów. Jako dyrektor zespołu prezentującego sztuki Terencjusza był zaangażowany w walkę o scenę z rywalizującą trupą Luscjusza z Lanuwium.

Anegdota przekazana przez Donata (*Ad Phorm.* 315) mówi, że kiedy Ambiwiusz dobrze zagrał rolę pijanego, Terencjusz zawołał, iż dokładnie tak wyobrażał sobie tego pasożyta. Ambiwiusz odtwarzał zwykle role główne: w sztuce *Hecyra* (*Świekra*) wystąpił obok Lucjusza Sergiusza, w *Adelphoe* (*Bracia*) – wraz z Lucjuszem Atyliuszem z Preneste.²³

Turpion, gdy występował w komediach Terencjusza, był już starym, doświadczonym artystą. Potrafił wzbudzić zachwyt zarówno wśród starszych, jak i wśród młodzieży (*Cycon, Cato* 48).

Roscjusz

(*Quintus Roscius Gallus*; 131–62 p.n.e.)

Urodził się prawdopodobnie około roku 131 p.n.e.²⁴ niedaleko lub w samym Lanuwium. Był jednym z największych aktorów starożytności. Za dzienne występy otrzymywał z publicznych funduszy zapłatę w wysokości 1 000 denarów i pieniędzmi tymi nie musiał się dzielić z zespołem, który wynagradzano osobno (*Makrobiusz* 3,14,13nn.). Mówi się też, że w ciągu roku występował na scenie 125 razy,²⁵ a jego możliwości zarobkowe sięgały około 500 000 sesterców rocznie.²⁶

²⁰ Zob. Beare (1968: 185). Zob. także rozdz. VI. 1.1., s. 186.

²¹ Garton (1972: 231–283) zamieszcza cały rejestr aktorów (także tych anonimowych): z czasów republiki (152 aktorów) i z czasów Augusta (52 aktorów). Znacznie obszerniejszy wykaz podaje Leppin (1992: 189–313), który nie pomija nawet Nerona. My jednak poświęcimy nieco uwagi tylko kilku największym aktorom, których nazwiska przewijały się na kartach tej książki.

²² W didaskaliach do komedii *Stichus* podany jest rok wystawienia – 200 p.n.e. oraz nazwisko kierownika trupy teatralnej, która podjęła się realizacji. Zob. Buck (1940: 4), Przychocki (1925: 194).

²³ Zob. Garton (1972: 171).

²⁴ Tak podaje Garton (1972: 260), natomiast Dupont (1985: 103) przesuwając datę urodzin na rok 134.

²⁵ Zob. Bieber (1961: 164).

²⁶ Cycon (*Rosc.* 23) podaje, że Roscjusz, rezygnując z pobierania gaży aktorskiej za występy (nieco dalej okaże się dlaczego), pozbawił się dochodów w wysokości 6 000 000 sesterców za ostatnie 10 lat. Wynikałoby stąd, że rocznie zarabiał około 600 000. Pliniusz Starszy (*NH* 7,128) natomiast twierdzi, że roczny dochód Roscjusza kształtował się na poziomie 500 000 sesterców. Zob. też Beare (1968: 157).

Sulla uczynił z niego ekwite, nadając mu pierścień rycerski (Plutarch, *Sulla* 36), a sam Ciceron (*Q. Rosc.* 23) uważał, że jest godny senatorskiej togi. Być może Pliniusz Starszy (*NH* 7,128) się pomylił, pisząc o tym wielkim aktorze, że zaczynał jako niewolnik. Skoro bowiem jego siostra poślubiła rzymskiego ekwite Publiusza Kwinkcjusza, to prawdopodobnie był człowiekiem wolnym.²⁷ Dzięki swemu talentowi zarabiał fortunę, ale kiedy otrzymał pierścień ekwicki, przestał pobierać honoraria za występy, aby nie uwłaczać godności, jaką go obdarzono.

Roscjusz stał się mistrzem dla młodszych adeptów sceny i napisał nawet książkę o sztuce aktorskiej.²⁸ Znany ze szczególnie surowych wymagań, nigdy nie był w pełni zadowolony ze swoich uczniów. Jednak renoma, jaką się cieszył, sprawiała, że widzowie wysoko cenili aktora, który mógł o sobie powiedzieć, że jest uczniem tak znakomitego mistrza. Tytuł „uczeń Roscjusza” – jak powiada Ciceron (*Q. Rosc.* 27–30) – miał rangę najwyższej pochwały.

Arpinacie zawdzięczamy kilka szczegółów dotyczących aktorstwa Roscjusza, ponieważ wielki mówca bronił go przed sądem. Roscjusz został oskarżony przez swego dawnego współnika w tzw. show-biznesie, że nie wywiązał się z umowy finansowej.²⁹ W mowie obrończej Ciceron nie tylko przedstawia problem od strony prawnej, ale broniąc dobrego imienia swego klienta, pokazuje zarazem jego adwersarza jako uosobienie postaci granej przez Roscjusza – jako zachłannego, niegodnego zaufania stręczyciela Balliona z komedii Plauta *Pseudolus*, samego zaś aktora jako człowieka szlachetnego o nieskazitelnej opinii.

Mowa została wygłoszona około roku 76 p.n.e.,³⁰ a zatem Roscjusz, występujący wówczas w owej sztuce Plauta,³¹ był w siłę wieku i u szczytu sławy. Nie zagrał jednak w przedstawieniu głównej roli sprytnego niewolnika Pseudolusa, który pojawia się aż w 15 scenach, ale rolę stręczyciela, wprawdzie wyrazistą i barwną, ale niewątpliwie drugorzędną (7 scen). Zapewne wybór Roscjusza nie był podyktowany obawą, że zaprezentowanie postaci niewolnika klóciłoby się z jego wysoką pozycją społeczną, jaką się cieszył po przyjęciu przez Sullę do stanu ekwitów. Także wiek aktora (55 lat) nie był przeszkodą do zagrania roli obrotnego niewolnika. Wydaje się zatem, że główną przyczyną takiego wyboru było przekonanie Roscjusza, że oto nadarza się okazja do stworzenia wielkiej kreacji – ucieleśnienia w jednej teatralnej roli cech wszystkich stręczycieli. A nie jest przecież tajemnicą, że najciekawsze na scenie są zawsze czarne charaktery.

Jeśli przyjmiemy, że każda palliata była wystawiana przy minimalnej obsadzie, a aktorzy grali niekiedy dwie lub trzy role w jednej sztuce, to należy zastanowić się, jakie jeszcze postaci oprócz stręczyciela Balliona mógł zaprezentować Roscjusz. Jedynie dwie role nie wchodzą w kolizję z postacią Balliona: młodzieniec Charinus i stary sąsiad Kallifo. Jeśli Roscjusz rzeczywiście grał podwójną rolę, choć Ciceron o tym nie wspomina, to zapewne ze względu na wiek występował jako Kallifo.³²

Ciceron był wielkim przyjacielem Roscjusza i zagorzałym admiratorem jego talentu, ale najwspanialszej chyba pochwały doczekał się ten aktor od Waleriusza Maksymusa, który powiedział (8,7,7):

*Non ludicra ars Roscium sed Roscius ludicram
artem commendavit.*

To nie sztuka sceniczna przyniosła popularność
Roscjuszowi, ale Roscjusz sztuce scenicznej.

²⁷ Zob. Winniczuk (1949: 254).

²⁸ Zob. Beare (1968: 158).

²⁹ Wnoszący oskarżenie Gajusz Fanniusz Cherea oddał Roscjuszowi niewolnika Panurga, by ten go wykształcił w sztuce aktorskiej, a zyskami mieli się podzielić po połowie. Kiedy niejaki Flawiusz zabił Panurga, Fanniusz wystąpił w imieniu obu współników do pretora o odszkodowanie. Flawiusz jednak ułożył się z Roscjuszem i przekazał mu tytułem zadośćuczynienia niewielki majątek. Aktor, czując się zobowiązany wobec Fanniusza, przyrzekł mu wypłacić 100 000 sesterców w dwóch ratach. Po przekazaniu pierwszej, w wysokości 50 000, Roscjusz dowiedział się, że Fanniusz wygrał proces przeciwko Flawiuszowi i otrzymał od niego 100 000 sesterców za Panurga. W tej sytuacji aktor poczuł się zwolniony z wcześniejszych zobowiązań i wzbraniał się wypłacić drugą ratę. O te niewypłacone 50 000 toczył się właśnie proces. Zob. Kumaniecki (1977: 213–216).

³⁰ Datację taką przyjmujemy za: Axer (1976: 8) i Garton (1972: 170). Uznajemy zarazem, że Kumaniecki (1977: 213) nie ma racji, umieszczając mowę w roku 66 p.n.e., czyli na 4 lata przed śmiercią Roscjusza. Zob. Ciceron (*Arch.* 17).

³¹ Jeśli w jakiejś sztuce pojawiają się cytaty z innej, to zakłada się, że oba utwory były wystawiane w tym samym czasie. Ponieważ w starożytności rzadko kto oddawał się lekturze tekstów dramatycznych, a raczej znał je wyłącznie ze sceny, autor, wprowadzając cytaty z innej sztuki, musiał zakładać, że widz będzie je pamiętał. Ciceron nie kreowałby w swej mowie scen z komedii Plauta, gdyby sztuka nie była wystawiana w tym samym mniej więcej czasie (oczywiście jako wznowienie).

³² Zob. Garton (1972: 174).

EZOP

(*Clodius Aesopus; floruit 100–55 p.n.e.*)

Nie znamy miejsca urodzenia Ezopa, ale wiemy, że czas jego świetności na rzymskiej scenie przypada na lata 100–55 p.n.e. Był aktorem tragicznym, który występował w tym samym czasie co Roscjusz i cieszył się podobnie wielką sławą. Jeśli wysokość dochodów może być miernikiem popularności i talentu, to majątek Ezopa dobitnie świadczy o jego kunszcie aktorskim. Po śmierci zostawił synowi fortunę równą 2 000 000 sesterców, a wiemy, że słynął z niepospolitej rozrzutności (Makrobiusz 3,14,13nn.).

Musiał być aktorem niezwykle starannie przygotowującym się do roli, skoro Fronton (*Epist.* 2,69) podaje, że przed wyjściem na scenę długo przyglądał się masce, zastanawiając się, jak do niej dopasować głos i gesty. Plutarch (*Cic.* 5) daje niezwykle świadectwo pasji, z jaką Ezop grał króla Atreusa w scenie planowanej zemsty na bracie Tyestesie. Podobno tak się zapamiętał w roli, że uderzając berłem jednego ze statystów, zabił go na miejscu. Cyceon (*Fam.* 7,1) z kolei poświadcza, że nie zawsze Ezop był u szczytu możliwości aktorskich, gdyż głos zawiódł go podczas przedstawienia z okazji otwarcia teatru Pompejusza w 55 r. p.n.e.

AKTORZY MIMICZNI I PANTOMICZNI

Chociaż aktorzy mimiczni uważani byli przez ludzi wykształconych za artystów drugiej kategorii, to jednak cieszyli się ogromną popularnością. Wśród nich także były gwiazdy nieustępujące talentem nawet Roscjuszowi.

Pierwszym, którego znamy z imienia, był Gajusz Pomponiusz, artysta wykonujący taniec podczas *ludi Apollinares* w 211 r. p.n.e. Już w czasach republiki mimowie cieszyli się sympatią, a niekiedy i przyjaźnią wpływowych osób. Przy boku Sulli pojawiał się Soriks (Plutarch, *Sulla* 36); Werres obdarzał względami i państwowymi pieniędzmi aktorkę Tercję (Cyceon, *Verr.* 3,78, 83); Markowi Antoniuszowi zawsze towarzyszył Sergiusz (Cyceon, *Phil.* 2,62; Plutarch, *Ant.* 9) i aktorka Cytheris, która darzyła też swymi względami Brutusa, a później stała się bohaterką wierszy Gallusa (Cyceon, *Phil.* 2,58). Cyceon (*Att.* 4,15,6; *Q. Rosc.* 23) wspomina też o dwóch świetnie zarabiających aktorkach mimicznych: Arbuskuli i Dionizji.³³ Od Horacego (*Sat.* 1,2,55) słyszymy o Origo, która tak zawiądnęła sercem niejakiego Marseusza, że podarował jej dom i cały majątek.

Za czasów Augusta najslynniejszymi aktorami pantomicznymi byli Hylas i Pylades. Stanowili dla siebie konkurencję, więc nie pominęli żadnej okazji, by się wzajemnie krytykować. Makrobiusz (2,7,15–17) podaje, że gdy Hylas zbyt pewnie tańczył rolę ślepego Edypa, Pylades zauważył złośliwie: „Ależ ty widzisz!”. Natomiast gdy Pylades udziwnił rolę szalejącego Heraklesa i publiczność śmiała się z jego ruchów, oburzony aktor zerwał maskę z twarzy, wołając: „Idioci, przecież ja gram wariata!”.

Podobną sławę i popularność zdobył jeszcze aktor pantomiczny Parys za czasów Nerona i Latinus za Domicjana.

Los aktora, biorąc pod uwagę jego pozycję społeczną, stosunek prawa i opinii publicznej, z pewnością nie należał do łatwych. Najlepsi, jak Roscjusz czy Ezop, zyskiwali oczywiście szacunek i uznanie, ale reszta była zależna od uśmiechu losu czy kaprysu władcy. Wydaje się jednak, że aktorzy nie zrażali się niesprzyjającym nastawieniem do ich profesji i nie tracili poczucia humoru, o czym zdaje się świadczyć nagrobek jednego z nich: „Umierałem wiele razy, ale tak jak teraz, to jeszcze nigdy”.

VII. 4. Trupa aktorska (*grex, caterva*)

W Rzymie istniały stałe zespoły teatralne specjalizujące się w wystawianiu komedii i tragedii oraz osobne trupy aktorów mimicznych. Niewątpliwie były to dwie odmienne kategorie artystów i nie zdarzyło się, aby aktor grający tragedię występował w mimach lub aktor mimiczny w palliacie, togacie czy tragedii. Niewiele wiemy na temat trup mimicznych, gdyż początkowo ta odmiana komedii nie miała formy literackiej, a późniejsza twórczość zachowała się jedynie we fragmentach.

³³ Zob. Kumaniecki (1977: 93–94).

Z przyczyn zatem oczywistych skupimy się na aktorach dramatycznych (występujących w palliacie, togacie i tragedii). Atellana nie wymagała stałego zespołu teatralnego, bowiem zgodnie z tradycją wystawiana była przez amatorów.

Na scenie we wszystkich rodzajach przedstawień z wyjątkiem mimu pojawiali się wyłącznie mężczyźni, także w rolach kobiecych. Dopiero w czasach Donata (połowa IV w.) w palliacie zaczęły się pokazywać także aktorki.

DYREKTOR TRUPY (*DOMINUS GREGIS*)

Kierownikiem trupy teatralnej zostawał zazwyczaj jeden z aktorów, często najlepszy z nich. Jako człowiek wolny był właścicielem aktorów-niewolników tworzących zespół. Do jego obowiązków należał dobór aktorów i przygotowanie zamówionego przedstawienia. *Dominus gregis* wynagradzał członków swego zespołu lub za złą grę wymierzał im chłostę (Tacyt, *Ann.* 1,77).

LICZEBNOŚĆ I SKŁAD ZESPOŁU

Trupa teatralna składała się z kilku aktorów. Jeśli przyjmiemy, że palliatę (podobnie jak tragedię) wystawiano w maskach, które pozwalały jednej osobie grać kilka ról, to z całą pewnością do jednego przedstawienia wystarczało pięciu – sześciu aktorów. Oczywiście w komediach pojawiały się też postaci nieme (*personae mutae*), odgrywane przez statystów. Niemniej trupa aktorska liczyła kilku stałych, profesjonalnych aktorów.³⁴

PREDYSPOZYCJE I PRZYGOTOWANIE DO ZAWODU

Ponieważ nie istniały szkoły aktorskie adepci sceny uczyli się dykcji i zasad wymowy u retorów, a także u mistrzów teatralnej profesji, takich jak Roscjusz czy Ezop. Aby zostać aktorem należało przede wszystkim posiadać silny głos, i choć teatry rzymskie odznaczały się dobrą akustyką, musiał on być stale wzmacniany poprzez serie ćwiczeń. Cyceron (*De orat.* 3,22,83, 59,220) mówi, że aktorstwo wymaga ćwiczeń fizycznych przeznaczonych dla atlety i dla tancerza. Ponadto aktorów obowiązywała surowa dieta (zbliżona do wegetarianizmu) i higieniczny tryb życia (masaże, spacer, wstrzemięźliwość płciowa).³⁵

ZAROBKI

Z epilogu sztuki *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia; 785) dowiadujemy się, że aktorzy po zdjęciu kostiumów otrzymają to, na co zasłużyli: ci, którzy grali dobrze, mogą liczyć na wino, ci zaś, którzy położyli rolę, zostaną ukarani.

Wynagrodzenie za sztukę, a raczej pieniądze na jej wystawienie, łącznie z honorarium dla artystów scenicznych, otrzymywał dyrektor trupy z kasy państwowej. On wypłacał swoim aktorom gażę, zwykle za każdy dzień gry i zazwyczaj w naturze. Aktorzy otrzymywali wino, wieprzowinę, figi, ogórki, a także drewno opałowe (Plutarch, *Cato Mi.* 43). Gwiazdy sceny, a więc ci najwięksi i najpopularniejsi, dostawali wynagrodzenie pieniężne.

Mowa Cycerona (*Q. Rosc.* 28–29) przynosi wyliczenia zarobków aktora. Zwykły, niewykształcony, ale rokujący nadzieje aktor-niewolnik kosztował około 6 000 sesterców. Jego dniówka była niższa niż pracownika fizycznego i wynosiła 12 asów (tj. 3 sesterce, czyli rocznie około 1 000 sesterców), natomiast młody, popularny i dobrze reklamowany aktor mógł zarobić około 100 000 sesterców.³⁶

Niekiedy aktorzy oprócz zwyczajowej stawki, przysługującej im ze skarbu państwa, byli wynagradzani osobiście przez cesarza. Np. Wespazjan hojnie obdarował artystów występujących z okazji odnowienia teatru Marcellusa. Nawet znany ze skąpstwa Galba zdobył się na dodatkową nagrodę, choć ofiarował jedynie 5 denarów.

Zapewne trupy teatralne rywalizowały pomiędzy sobą, chwytając się najróżnorodniejszych – uczciwych i nieuczciwych – sposobów, by osiągnąć sukces. Terencjusz (*Phorm.* 9–10) wyraził przekonanie, że dobra gra może uratować słabą sztukę,³⁷ natomiast Plaut (*Bacch.* 214–215) był zdania, że złe aktorstwo położy nawet najlepszą komedię.

³⁴ Zob. Beare (1968: 159).

³⁵ Winniczuk (1983: 636) słusznie zastanawia się, czy rzeczywiście aktorzy przestrzegali tych zasad. Z drugiej jednak strony owe zalecenia przywodzą na myśl restrykcje, jakim poddawani są zwykle wielcy śpiewacy operowi.

³⁶ Zob. Axer (1976: 129).

³⁷ Terencjusz złośliwie podkreślał, że jego przeciwnik, Luscjusz z Lanuwium, zawdzięcza sukces nie swej komedii, tylko doskonałej grze aktorów. Chyba jednak nie do końca w to wierzył, bo przecież jego sztuka *Hecyra* (Świekra) dopiero za trzecim razem spodobała się publiczności, mimo że realizował ją sam Ambiwiusz Turpion.

COLLEGIUM POETARUM

Był to związek zawodowy artystów (zwany *scribae histrionesque*) zrzeszający aktorów, reżyserów, muzyków, dekoratorów, a także poetów piszących dla sceny. Jak podaje Festus (448), za szczególne zasługi Liwiusza Andronika przyznano aktorom prawo zbierania się (*ius consistendi*) w świątyni Minerwy na Awentynie.³⁸

VII. 5. Personel teatralny

Teatr był przedsiębiorstwem komercyjnym, które oprócz aktorów zatrudniało lub korzystało z pomocy jeszcze wielu ludzi. Z pewnością nie byli oni zaliczani do personelu teatralnego w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, ale niewątpliwie ich działania ściśle wiązały się z prezentacją sztuk na scenie.

RECENZENT (CENSOR)

Początkowo recenzentami czy nawet cenzorami decydującymi o tym, czy można dopuścić jakąś sztukę do publicznego wystawienia, byli urzędnicy, którzy przygotowywali *ludi* bądź byli odpowiedzialni za widowiska teatralne.³⁹ Prolog do Terencjuszowej komedii *Eunuchus* przynosi informację o przedpremierowym spektaklu odegranym w obecności urzędników, nie wiemy jednak, czy była to stała praktyka, ponieważ żadne inne źródła tego nie potwierdzają. Być może stawiane Terencjuszowi zarzuty spowodowały, że urzędnicy chcieli obejrzeć jego komedię jeszcze przed wystawieniem.⁴⁰

Znamy nazwisko jednego z zawodowych recenzentów: był nim Spuriusz Mecjusz Tarpa (Cyceron, *Fam.* 7,1). W 55 r. p.n.e. recenzował sztuki, które miały być wystawione w Rzymie.⁴¹

DOSTAWCA KOSTIUMÓW I REKWIZYTÓW (CHORAGUS)

Choragus był odpowiedzialny za kostiumy teatralne, ale trudno ustalić, czy należał do trupy aktorskiej, czy też był niezależnym agentem wynajmowanym przez urzędników. Odpowiadał także za ogromną liczbę rekwizytów (*choragia*), które wykorzystywano podczas przedstawienia.

Niekiedy Plaut wprowadzał tę postać do sztuki: np. w komedii *Curculio* (464nn.) choragus zastanawia się, czy odzyska kostiumy, które pożyczył innym postaciom; w komedii *Persa* (Pers, 159nn.) przebrany za cudzoziemca Saturion rozmyśla, skąd wziąć kostium dla córki, a wówczas jego rozmówca podsuwa pomysł, by wypożyczyć go od choragusa. Ten fragment, jak również wersy ze sztuki *Trinummus* (Dzień trzech groszy; 857–858), gdzie choragus pożycza stroje do przebrania, nasunęły przypuszczenie, że być może jego działalność nie ograniczała się jedynie do spraw związanych z teatrem.⁴²

INSPEKTOR (CONQUISTOR)

Nie mamy pewności, czy rzeczywiście w teatrze rzymskim istnieli inspektorzy, o których Plaut mówi, że powinni chodzić pomiędzy rzędami widzów i wylapywać klakierów (*Amph.* 65–68):⁴³

*Conquaestores singula in subsellia
eant per totam caveam, spectatoribus
si cui favitores delegatos viderint,
ut is in cavea pignus capiantur togae.*

Niech inspektorzy przejdą rząd po rzędzie
i gdy wśród widzów zobaczą klakiera,
pod zastaw kłęski niech wezmą mu togę.

Należy to chyba traktować jako żart, w jaki bowiem sposób mieliby owi inspektorzy rozróżnić, kto jest klakierem, a kto zwykłym widzem. Być może zresztą owi inspektorzy rzeczywiście przechadzali się wśród widzów, ale powierzono im funkcję utrzymywania porządku. Prośba Plauta zatem, by

³⁸ Niektórzy badacze (Winniczuk 1949: 258) wątpią w prawdziwość tej informacji, w owym czasie bowiem aktorów w Rzymie było niewiele, nie cieszyli się sympatią i wątpliwe jest, by w niesprzyjających dla siebie warunkach chcieli się organizować. Należy jednak zwrócić uwagę, że nie była to inicjatywa aktorów, ale senat rzymski przyznał ten niewątpliwie przywilej Liwiuszowi Andronikowi za zasługi; ponadto nikt ze starożytnych nie kwestionował istnienia *collegium* na Awentynie.

³⁹ Zob. tabela IV. 1., s. 167.

⁴⁰ Zob. Beare (1968: 162).

⁴¹ Zob. Brożek (1960: 67).

⁴² Zob. Saunders (1966: 18–19).

⁴³ Zob. Sedgwick (1960: 61), Beare (1968: 161).

panowali nad klakierami, chociaż w praktyce trudna do spełnienia, nie wykraczała poza zakres ich obowiązków.

KLAKIER (FAVITOR)

Już w czasach Plauta istniała sieć klakierów, mających za zadanie nie tylko gorąco oklaskiwać zespół, przez który zostali wynajęci, ale także zerwać przedstawienie konkurencyjnej trupy teatralnej. Plaut zwraca się o pomoc do inspektorów (*Amph.* 82–85):

*Conquaestores fierent histrionibus:
qui sibi mandasset delegati, ut plauderent,
quive, quo placeret, alter fecisset minus,
eius ornamenta et corium uti conciderent.*

Niech każdy strażnik spełni boga wolę
i wśród aktorów rzesze także wkracza:
i gdyby któryś chciał za swoją rolę
większych oklasków lub „wygwizdywacza”
wynajął, aby zaszkodzić kolegom,
niechaj mu kostium i skórę przetrzepie.

Przedstawiciele tej profesji doskonale prosperowali także później, w czasach cesarstwa, kiedy to ich działalność nierzadko doprowadzała do awantury. Po jednej z takich bijatyk, w której wyniku popełniono zabójstwo, Tyberiusz skazał na wygnanie zarówno kierowników walczących ze sobą zespołów, jak i zamieszanych w walkę aktorów (Swetoniusz, *Tib.* 37). O klakierach wspominają Marcjalis (*Epigr.* 4,5) i Tacyt (*Ann.* 1,16), zgodnie uważając, że zawód ten, choć popłatny, przynosi ujmę uczciwemu człowiekowi.

WOŹNY (DISSIGNATOR)

Trudno z całą pewnością stwierdzić, czy taka funkcja istniała w teatrze na stałe, ponieważ jedyną wzmiankę o niej spotykamy w sztuce *Poenulus* (Punijczyk) Plauta.⁴⁴ Komediodpisarz, prosząc o spokój, zwraca się także do woźnego (*Poen.* 19–20):

*Neu dissignator praeter os obambulet,
neu sessum ducat, dum histrio in scaena siet.*

Niech woźny się nie kręci widzom przed oczyma,
niech do miejsc nie prowadzi, gdy gra się zaczyna.

Z tej krótkiej uwagi wynika, że woźny wskazywał wolne miejsca napływającym do teatru widzom. Ponieważ publiczność nigdy nie przybywała na konkretne przedstawienie, a raczej schodziła się przez cały czas trwania kolejno następujących po sobie spektakli, funkcję woźnego należy rozumieć jako wyszukiwanie zwalniających się miejsc i wskazywanie ich nowym widzom.

HEROLD (PRAECO)

W tej samej sztuce Plaut zwraca się również do herolda (*Poen.* 11–14):

*Exsurge, praeco, fac populo audientiam. Iam
dudum exspecto, si tuom officium scias.
Exerce vocem, quam per vivisque et colis,
nam nisi clamabis, tacitum te obrepet fames.*

Wstań, heroldzie, wśród widzów niech się cisza stanie.
Tego od ciebie żądam, wszak znasz swe zadanie.
Donośnie użyj głosu, z niego przecież żyjesz,
jeśli zaś będziesz milczał, z głodu nie przeżyjesz.

Zadanie herolda polegało zatem na uciszaniu publiczności. Funkcje herolda i woźnego pojawiają się w jednym prologu, co wskazuje, że powierzano je dwóm różnym osobom. Herold wymieniany jest także przez innych autorów jako człowiek ogłaszający publicznie różne rzeczy (Cyceron, *Agr.* 2,4; *Fam.* 5,12,8; Liwiusz 26,15,9), być może więc, jego funkcja nie ograniczała się jedynie do teatru.

Ponadto w teatrze rzymskim z całą pewnością było miejsce dla stolarza, dla wykonawcy masek i kostiumów, a także dla statystów.

⁴⁴ Wprawdzie jeszcze Horacy (*Epist.* 1,7,6) stosuje to samo określenie, ale nazywa tak organizatora i kierownika uroczystości pogrzebowych.

ANTE et POST **czyli przed i po komedii rzymskiej**

Komedia rzymska, jak to wielokrotnie podkreślano, nie powstała w literackiej próżni, była kontynuacją greckiej tradycji tego gatunku (istniało zatem jakieś *ante*). Również jej upadek nie okazał się końcem teatru, wręcz przeciwnie – komedia nowożytna przejęła schedę po Rzymianach (pojawilo się więc także jakieś *post*). To, co określamy jako *ante* i *post* w stosunku do komedii rzymskiej, należy rozumieć nie tylko w kategorii czasu, ale przede wszystkim przyczyny: teatr i dramat grecki stał się wzorem dla Rzymian, tak jak z kolei ich dzieła stanowiły inspirację dla późniejszych pokoleń.

ANTE

Komedia, jak zresztą cały teatr, zrodziła się w Helladzie. Jej źródłem były popularne wśród plemion doryckich żarty, improwizowane przez ludowych wesołków, które z czasem przekształciły się w dowcipne scenki obyczajowe, tzw. farsy doryckie. Na komedii odcisnęła także swoje piętno tradycja attycka: przede wszystkim satyryczne piosenki o charakterze dramatycznym, które śpiewano w Atenach podczas procesji w święta Dionizosa. Dziś uważa się, że stąd właśnie komedia wzięła swą nazwę (*kómos* – ‘wesoły orszak’, *odé* – ‘pieśń’), choć już w starożytności doszukiwano się także innej, doryckiej etymologii.¹

Według starożytnych źródeł za pierwsze przedstawienie komedii uchodzi sztuka Chionidesa. Wystawiono ją w ateńskim teatrze Dionizosa w 486 r. p.n.e. Początkowo tworzone sztuki o bardzo prostej i ledwie zarysowanej fabule, nasycone za to satyrą na życie polityczne i kulturalne miasta. Historia literatury nazywa je komedią staroattycką lub arystofanejską, zwaną tak od imienia największego przedstawiciela tego okresu, Arystofanesa. Upadek demokracji ateńskiej po wojnie peloponeskiej (404 r. p.n.e.) przyniósł kres wolności słowa, a tym samym koniec tego rodzaju komedii. Komedio pisarze nie mogli już sobie pozwolić na krytykę i satyryczne uwagi pod adresem znanych polityków, a to przecież było cechą charakterystyczną dotychczasowych sztuk. Obiektem zainteresowania stał się zatem przeciętny obywatel i jego życie prywatne: satyra i ewentualna krytyka skierowane zostały teraz przeciwko jego wadom i przywarom, dodajmy, typowym dla rodzaju ludzkiego. Na scenie pojawiła się więc galeria postaci uniwersalnych, występujących zawsze i w każdej społeczności: hulacy i rozrzutnicy, pasożyci, kobiety z półświatka, surowi ojcowie, lekkomyślni młodzieńcy, piastunki i kucharze. Tak narodziła się (po 400 r. p.n.e.) komedia zwana średnią, która wprowadziła na scenę obrazki z życia rodzinnego. Z tego okresu zachowało się bardzo niewiele: w całości znamy jedynie dwie ostatnie sztuki Arystofanesa (*Sejm kobiet*, *Plutos*), a ponadto tylko fragmenty i nazwiska autorów. Najwięksi przedstawiciele komedii średniej to: Antyfanos, słynący z parodii tematów tragicznych i mitologicznych, Aleksis, któremu przypisuje się wprowadzenie na scenę postaci pasożyta, i Anaksandrides, „wynalazca” motywu uwiedzenia dziewczyny.

Komedia średnioattycka była pierwszym stadium przemian dokonujących się w gatunku.² Jej doskonalsza forma, komedia nowa, rozwinęła się po upadku niepodległości Grecji (330 r. p.n.e.). Posługiwała się intrygą, przedstawiała typowe charaktery i z dużą dozą naturalizmu umiała odtworzyć zachowania ludzi i obrazki z życia codziennego. Do największych przedstawicieli komedii nowej należą: Difylos, Filemon, Menander i Apollodor z Karystos. Właśnie ich dzieła, na równi z utworami komedii średniej, stały się inspiracją dla komedio pisarzy rzymskich tworzących palliatę.

Ogromne znaczenie dla rodzącej się w Rzymie sceny miała działalność teatralna na południu Italii i na Sycylii. Przedstawienia typu *phlyakes*, wystawiane w licznie rozsianych tam koloniach greckich, kształtowały nie tylko formę literacką rzymskich komedii, ale także ich realizację teatralną. Nie bez wpływu była również twórczość jednego z najwześniejszych komedio pisarzy, Epicharma, który na początku V w. p.n.e. tworzył w Syrakuzach sztuki prezentujące m.in. typ pasożyta i żołnierza samochwała. Inny Syrakuzanin, mimograf Sofron, swą twórczością zaważył na charakterze spektakli mimicznych w Rzymie. Teatr hellenistyczny zaś odcisnął piętno przede wszystkim na sposobie inscenizacji, przekazując Rzymowi maski, kostiumy i techniczne rozwiązania wykorzystywane podczas spektakli.

Komedia rzymska we wszystkich swych odmianach była kontynuacją teatru greckiego.

¹ Zob. Arystoteles (*Poet.* 1448 a 35nn).

² Łanowski (1987: 95–98).

POST

Z całego bogactwa i różnorodności komedii rzymskiej niewiele przetrwało do czasów późniejszych. W świadomości Średniowiecza istniała już tylko palliata. Trudno się temu dziwić, skoro jedynymi w pełni zachowanymi tekstami były sztuki Plauta i Terencjusza.³ Dlatego historia tego, co nastąpiło „po”, jest właściwie zapisem recepcji dzieł tych dwóch komediopisarzy. Jeszcze może atellana na równi z palliatą odcisnęła piętno na komedii *dell'arte*, a mim i pantomima na pewno są dalekimi przodkami współczesnych przedstawień baletowych.

PLAUT

Mimo niezwyklej popularności, jaką ten komediopisarz cieszył się w starożytności, dzieła jego nie były znane w Średniowieczu. Wprawdzie Vitalis de Blois (XII w.) napisał dwie komedie *Aulularia* i *Geta* uchodzące za przeróbkę sztuk *Aulularia* i *Amphitruo* Plauta, ale nie była to inspiracja bezpośrednia. W pierwszym przypadku za wzór posłużył *Querolus*, uznany przez Vitalisa za dzieło samego Plauta. Nie wiemy, co było podstawą opracowania *Gety*, ale prawdopodobnie także jakaś przeróbka z końca starożytności, która się nie zachowała. Plaut w Średniowieczu był mało popularny, dysponowano jedynie ośmioma komediami, a i te rzadko czytano ze względu na mało moralną treść i niewątpliwie trudny język.

Dopiero Odrodzenie przywróciło komedie Plauta do obiegu czytelniczego i na scenę. Od chwili odkrycia pozostałych utworów (1428 r.) i ich wydania (1472 r.) Plaut dominuje na dworskich scenach w Mediolanie, Mantui, Florencji, Ferrarze i Rzymie. Jego sztuki stają się także bardzo popularną lekturą, chętnie czytana, komentowana i przerabiana nie tylko w czasach Renesansu, ale również przez następne stulecia. Lista komediopisarzy wzorujących się na Plaucie jest niezwykle długa.

Oprócz komedii w całości opartych na sztukach Plauta, można wskazać ogromną liczbę utworów oryginalnych, w których pojawiają się głodni pasożyci, brudni skąpcy czy sprytni służący. Odnotowuje się także liczne zapożyczenia fabularne: komiczny skecz, chytra intryga, czy zabawne *qui pro quo* często okazuje się autorstwa Plauta. Szczególną bowiem zasługą poety jest dostarczenie komedii zbioru fabuł i intryg, a także galerii postaci-typów wyposażonych w wady, którym łatwo nadać kształt karykatury. Jego sztuki są niewyczerpanym źródłem śmiesznych chwytów, bastonad, przebrań, omyłek, teatru w teatrze, nieporozumień oraz gier miłości, zazdrości i głupoty.⁴

Warto dodać, że często autorzy nowożytni korzystali także z techniki kontaminacji: zapożyczali z komedii rzymskiej pomysły i wzory, łącząc je w nową całość. Niewątpliwie opera komiczna, a zwłaszcza *singspiel* wiele zawdzięczają Plautowi – pomijając oczywiste podobieństwa postaci i motywów, należy podkreślić zbieżność w sposobie operowania muzyką, która rozbrzmiewa w recytatywach i ariach, a milknie w partiach mówionych. Plaut znalazł także naśladowców wśród twórców musicali – *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Wesoła historia, która zdarzyła się w drodze na forum) jest znakomitą kontaminacją kilku sztuk rzymskiego komediopisarza.

KOMEDIA PLAUTA	KOMEDIE ZAINSPIROWANE SZTUKAMI PLAUTA						
<i>Amphitruo</i>	L. Ariosto (1474–1533) <i>I suppositi</i>	L. Dolce (1508–1568) <i>Il Marito</i>	Molier (1622–1673) <i>Amfitrion</i>	J. Dryden (1631–1700) <i>Amphitryon or 'Two Socias</i>	A. Fredro (1793–1876) <i>Nikt mnie nie zna</i>	H. von Kleist (1776–1811) <i>Amphitryon</i>	J. Giraudoux (1882–1944) <i>Amfitrion '38</i>
<i>Asinaria</i>	B. Ruzzante (1502–1542) <i>Vaccaria</i>	R. Lenz (1750–1792) <i>Väterchen</i>	H. Dargel (premiery 1907) <i>Comédie des ânes</i>				
<i>Aulularia</i>	B. Jonson (1574–1637) <i>The Case is altered</i>	Molier (1622–1673) <i>L'Avare</i> (Skąpiec)	R. Lenz (1750–1792) <i>Die Aussteuer</i>				
<i>Bacchides</i>	L. Domenichi (1523–1583) <i>Le Due Cortigiane</i>						

³ Niestety Średniowiecze nie rozumiało istoty ani charakteru tych komedii, które pod względem realizacji scenicznej utożsamiano z wszechobecnym wówczas mimem. Z powodu nieznamościi teatru antycznego uważano, że tekst sztuki odczytywał *lector*, a aktorzy na scenie odgrywali pantomimę.

⁴ Skwara (1996a).

KOMEDIA PLAUTA	KOMEDIE ZAINSPIROWANE SZTUKAMI PLAUTA						
<i>Captivi</i>	L. Ariosto (1474–1533) <i>I suppositi</i>	N. Machiavelli (1469–1527) <i>Clizia</i>	B. Jonson (1574–1637) <i>The Case is altered</i>	C. Goldoni (1707–1793) <i>I Prigionieri</i>	J. Rotrou (1609–1650) <i>Les Captifs</i>		
<i>Casina</i>	L. Dolce (1508–1568) <i>Ragazzo</i>	B. Jonson (1574–1637) <i>Epicoene</i>	P. Beaumarchais (1732–1799) <i>Wesele Figara</i>	H. Dargel (premiera 1907) <i>Casina</i>			
<i>Cistellaria</i>							
<i>Curculio</i>	L. Holberg (1684–1754) <i>Diderich Menschen-Skräk</i>	R. Lenz (1750–1792) <i>Die Türkensklavin</i>					
<i>Epidicus</i>	G.C. di Hadria (1541–1585) <i>Emilia</i>						
<i>Menaechmi</i>	L. Ariosto (1474–1533) <i>I suppositi</i>	G. Cecchi (1518–1587) <i>La Moglie</i>	Szekspir (1564–1616) <i>The Comedy of Errors</i> (Komedia omyłek)	J. Rotrou (1609–1650) <i>Les Ménechmes</i>	J.F. Regnard (1656–1709) <i>Les Ménechmes, ou les Jumeaux</i>	F. Bohomolec (1720–1784) <i>Bliznięta</i>	T. Bernard (premiera 1908) <i>Les Jumeaux de Brighton</i>
<i>Mercator</i>	G. Cecchi (1518–1587) <i>La Stiava</i>						
<i>Miles gloriosus</i>	L. Dolce (1508–1568) <i>Il Capitano</i>	P. Corneille (1606–1684) <i>L'illusion comique</i>	L. Holberg (1684–1754) <i>Jacob Tjhoë</i>	F. Bohomolec (1720–1784) <i>Chełpliwiac Junak</i>	R. Lenz (1750–1792) <i>Die Entführungen</i>	H. Dargel (premiera 1907) <i>Le Militaire avantageux</i>	
<i>Mostellaria</i>	B. Jonson (1574–1637) <i>Alchemist</i>	T. Heywood (1582–1640) <i>The English Traveller</i>	J.F. Regnard (1656–1709) <i>Le Retour imprévu</i>	L. Holberg (1684–1754) <i>Abracadabra</i>	F. Bohomolec (1720–1784) <i>Przyjaciele stolowi</i>		
<i>Persa</i>							
<i>Poenulus</i>							
<i>Pseudolus</i>	G.B. della Porta (1530–1615) <i>La Trappolaria</i>	L. Holberg (1684–1754) <i>Diderich Menschen-Skräk</i>	F. Bohomolec (1720–1784) <i>Mysliwy</i>				
<i>Rudens</i>	L. Dolce (1508–1568) <i>Il Ruffiano</i>						
<i>Stichus</i>							
<i>Trinummus</i>	G. Cecchi (1518–1587) <i>La Moglie</i>	P. Ciekliński (1558–1597) <i>Potrójny z Plauta</i>	N. Destouches (1680–1754) <i>Le Trésor caché</i>	G.E. Lessing (1729–1781) <i>Der Schatz</i>			
<i>Truculentus</i>	R. Lenz (1750–1792) <i>Die Buhlschwester</i>						
<i>Vidularia</i>							

Tabela VIII. 1. Najbardziej znane utwory wzorowane na komediach Plauta.

TERENCJUSZ

W Średniowieczu najpopularniejszym autorem szkolnym był Terencjusz i nawet tendencje do usuwania poetów pogańskich z kanonu lektur nie zagroziły jego pozycji. Niemniej przekonanie o szkodliwości tej niemoralnej literatury skłoniło mniszkę Hrotswitę do zastąpienia jego komedii utworami bardziej umoralniającymi. Napisała więc sześć dramatów religijnych, których fabuła niewiele ma wspólnego ze spuścizną komediopisarza. Jedynie w rysach postaci można dostrzec bohaterów Terencjusza, a mimo to utwory Hrotswity nazwano *Terentius Christianus*. Przez całe Średniowiecze Terencjusz pozostawał obecny w świadomości ludzi wykształconych: czytali go, cytowali, a nawet tłumaczyli.⁵

⁵ W całkowicie jeszcze łacińskim wieku XI pojawiło się tłumaczenie na język niemiecki komedii *Andria*, pióra mnicha Notkera Labeona.

Odrodzenie obudziło ogromne zainteresowanie dla Terencjusza, czytał go Petrarka, Boccaccio, a także sławny włoski erudyta Eneaszy Sylwiusz Piccolomini, znany jako papież Pius II. Opinia Erazma z Rotterdamu, że bez Terencjusza jeszcze nikt nie został dobrym łacinnikiem, zagwarantowała poecie nie tylko miejsce w szkołach i uniwersytetach, ale także liczne wydania, przekłady i przeróbki.⁶ Nie sposób wyliczyć wszystkich komedii, które zawdzięczają jakiś rys Terencjuszowi.

Często zresztą wpływ komediopisarza daje się zauważyć w ogólnym stylu utworu, w sposobie charakterystyki bohaterów lub w tendencji do sentencjonalnego określania świata i rządzących nim praw. Największą bowiem zasługą Terencjusza dla nowożytnej komedii jest stworzenie psychologicznych rysunków postaci i wyposażenie ich w indywidualne cechy. Jego sztuki wywarły ogromny wpływ na kształtowanie się komedii płacziwej (*comédie larmoyante*), a Denis Diderot w utworze *Hecyra* ujrzał wzór dla komedii mieszczańskiej. Niewątpliwie podwójna para kochanków i podwójna intryga tak często pojawiające się w komediach XVIII w. biorą swój początek ze sztuk Terencjusza.

Wiek XIX i XX w dalszym ciągu interesuje się Terencjuszem jako autorem, ale teatr nie czerpie już inspiracji bezpośrednio od niego, ogniwem łączącym jest bowiem drama mieszczańska.

Dziś, gdy bezpowrotnie skończył się czas dominacji języków i kultury starożytnej, trudno znaleźć utwór, który w całości byłby przeróbką komedii Plauta czy Terencjusza. Jednak w każdej sztuce dają się zauważyć pewne elementy o antycznej proveniencji. Najczęściej są wprowadzane przez autora bezwiednie, ponieważ zdobycze komedii rzymskiej weszły na stałe do repertuaru chwytów i rozwiązań teatralnych stosowanych w teatrze nowożytnym.

KOMEDIA TERENCJUSZA	KOMEDIE ZAINSPIROWANE SZTUKAMI TERENCJUSZA				
<i>Adelphoe</i>	G.M.Cecchi (1518–1587) <i>I dissimili</i>	P. Lariveya (1540–1619) <i>Les Esprits</i>	G. Chapman (1557–1634) <i>All Fools</i>	R. Steele (1672–1729) <i>The Tender Husband</i>	R. Cumberland (1732–1811) <i>The Choleric Man</i>
<i>Andria</i>	G.M.Cecchi (1518–1587) <i>La Moglie</i>	P. Lariveya (1540–1619) <i>Les jaloux</i>	R. Steele (1672–1729) <i>The conscious lovers</i>	D. Bellamy (wyd. 1739) <i>The Perjured Devotee</i>	
<i>Eunuchus</i>	L. Ariosto (1474–1533) <i>I suppositi</i>	P. Lariveya (1540–1619) <i>Les jaloux</i>	R. Steele (1672–1729) <i>The conscious lovers</i>	T. Cook (wyd. 1736) <i>The Eunuch</i>	
<i>Heautontimorumenos</i>	G.M.Cecchi (1518–1587) <i>Majana</i>	G. Chapman (1557–1634) <i>All Fools</i>			
<i>Hecyra</i>	B. Jonson (1573–1637) <i>Epicoene</i>	H. Brooke (1703–1783) <i>Charitable Association</i>			
<i>Phormio</i>	Molier (1622–1673) <i>Les fourberies de Scapin</i> (Szelmostwa Skapena)	G. Coleman (wyd. 1774) <i>The Man of Business</i>	A. von Winterfeld (1844–1901) <i>Winkelschreiber</i>		

Tabela VIII. 2. Najbardziej znane utwory wzorowane na komediach Terencjusza.

⁶ Dokładną bibliografię aż do 1983 r. podaje Cupaiuolo (1984).

Bibliografia

Fragmenty komedii cytowane na podstawie:

- Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II: *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium reliquiae*, rec. O. Ribbeck, Lipsiae ³1898 (¹1855, ²1873);
T. Macci *Plauti comoediae*, t. I-II, ed. W.M. Lindsay, Oxonii 1955-1960;
Terence, *Comoediae*, texte etabli et trad. par J. Marouzeau, Société d'édition „Les belles lettres”, Paris 1967.

Inne wydania komedii:

Wydania palliaty:

- G. Keibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berolini 1899, s. 183-197;
A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Nappli ¹1930, ²1946.
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.

Wydania fragmentów **Cecyliusza**:

T. Guardi, 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);
P. Bowie, Baltimore-London 1992.

Wydania fragmentów **Turpiliusza**:

- P. Grautoff, Bonnae 1853;
L. Rychlewska, Wratislaviae 1962 (Leipzig ²1971, „Bibliotheca Teubneriana”).

Wydania togaty:

- Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II, Lipsiae ³1898, s. 157-193;
J.H. Neukrich, *De fabula togata Romanorum*, Lipsiae 1883;
E. Courbaud, *De comoedia togata*, Lutetiae Parisiorum 1899;
A. Daviault, *Comoedia togata. Fragments*, Paris 1981;
T. Guardi, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milano 1985.

Wydania atellany:

- Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II, Lipsiae ³1898, s. 267-335;
P. Frassinetti, *Fabularum Atellanarum Fragmenta*, Torino 1955;
P. Frassinetti, *Atellanae fabulae*, Romae 1967.

Wydania mimów:

Comicorum Latinorum Fragmenta, rec. O. Ribbeck, Leipzig 1898, s. 339-371.

Sententiae Publiliusza Syryjczyka:

- O. Ribbeck, P. *Publius Lochius Syrus*, [w:] *Comicorum Latinorum Reliquiae*, Leipzig 1855 (857 sentencji);
E. Woelfflin, *Publilii Syri Sententiae*, Leipzig 1869 (693 wersy);
A. Spengel, *Publilii Syri Sententiae*, Berlin 1874 (721 wersy);
W. Meyer, *Publilii Syri Sententiae*, Leipzig 1880 (733 wersy);
O. Friedrich, *Publilii Syri Mimi Sententiae*, Berlin 1880 (761 wersów);
R.A.H. Bickford-Smith, *Publilii Syri Sententiae*, London 1895 (722 wersy);
J.W. Duff, *Publilii Syrus*, [w:] *Minor Latin Poets*, t. I, London 1982 („The Loeb Classical Library”).

Wydania **Matusza**:

- O. Crusius, *Herondae mimiambi, accedunt Phoenicis coronistae Mattii mimiatorum fragmenta*, Lipsiae ¹1882, s. 85-88 (²1894, ³1898, ⁴1905, ⁵1914).

Wszystkie antyczne źródła cytowane są za serią: „The Loeb Classical Library”, chyba że zaznaczono innego wydawcę.

Ważniejsze pozycje cytowane:

- ALEKSANDROWICZ (1995) – T. Aleksandrowicz, *W kręgu sporów o chronologię procesu upadku Republiki Rzymskiej*, [w:] *W 2500-lecie powstania Republiki Rzymskiej. Studia historyczne*, red. A. Kunisz, Katowice 1995, s. 9–17.
- ALLEN (1927) – J.T. Allen, *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence*, New York 1927.
- ANDERSON (1993) – W.S. Anderson, *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993.
- ARNOTT (1971) – P.D. Arnott, *The Ancient Greek and Roman Theatre*, New York 1971.
- AUDEN (1896) – *The Pseudolus of Plautus*, ed. with introd. and notes by H.W. Auden, Cambridge 1896.
- AXER (1976) – J. Axer, *Mowa Cycerona w obronie aktora komediowego Roscjusza. Studium z krytyki tekstu*, Wrocław 1976.
- BARSBY (1986) – Plautus, *Bacchides*, ed. with transl. and comm. by J. Barsby, London 1986.
- BAUMEISTER (1889) – A. Baumeister, *Bilder aus dem Griechischen und Römischen Altertum*, München 1889.
- BEACHAM (1991) – R.C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991.
- BEARE (1939) – W. Beare, *Crepidata, palliata, tabernaria, togata*, „Classical Review” 53(1939), s. 166–168.
- BEARE (1940) – W. Beare, *The Fabula Togata*, „Hermathena” 55(1940), s. 35–55.
- BEARE (1968) – W. Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1968.
- BENZ/LEFÈVRE (1998) – L. Benz, E. Lefèvre, *Maccus Barbarus*, Tübingen 1998.
- BETHE (1924) – E. Bethe, *Die Griechische Dichtung*, Potsdam 1924.
- BIEBER (1920) – M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin und Leipzig 1920.
- BIEBER (1961) – M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey 1961.
- BLÄNSDORF (1990) – J. Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990.
- BLUME (1978) – H.D. Blume, *Einführung in das Antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978.
- BOROWSKA (1995) – M. Borowska, *Ὀκεία πράγματα. Z dziejów „dramatis personae” rodzinnej komedii greckiej następców Arystofanesa*, Warszawa 1995.
- BRILLIANT (1963) – R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963.
- BROŻEK (1959) – M. Brożek, *Walka o scenę w Rzymie republikańskim i jej polityczne powiązania*, „Meador” 14(1959), 1, s. 23–30.
- BROŻEK (1960) – M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960.
- BROŻEK (1978) – M. Brożek, *Ostatnia komedia rzymska (Querolus)*, Wrocław 1978.
- BUCK (1940) – C.H. Buck Jr., *A Chronology of The Plays of Plautus*, Baltimore 1940.
- BUTLER (1972) – J.H. Butler, *The Theatre and Drama of Greece and Rome*, San Francisco–Scranton–London–Toronto 1972.
- BUTTNER (1968) – D. Buttner, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968.
- CAMILLONI (1957) – M.T. Camilloni, *Una ricostruzione della biografia di Cecilio Stazio*, „Maria” 9(1957), s. 131–136.
- CUPAIUOLO (1984) – G. Cupaiuolo, *Bibliografia Terenziana (1470–1983)*, Napoli 1984.
- CARCOPINO (1966) – J. Carcopino, *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, przeł. M. Pącińska, Warszawa 1966.
- CARNEY (1963) – P. Terenti Afri *Hecyra*, ed. with a comm. by T.F. Carney, Pretoria 1963.
- CAVAZZA/BARILLE (1981) – A. Cavazza, A.R. Barille, *Lexicon Livianum et Naevianum*, Hildesheim 1981.
- CHALMERS (1965) – W.R. Chalmers, *Plautus and His Audience*, [w:] *Roman Drama*, ed. by T.A. Dorey, D.R. Dudley, London 1965, s. 21–50.
- CHODKOWSKI (1998) – R.R. Chodkowski, *Sytuacja społeczno-ekonomiczna aktorów w starożytnej Grecji*, „Roczniki Humanistyczne” 46(1998), 3, s. 31–42.
- COSTA (1965) – C.D.N. Costa, *The Amphitruo theme*, [w:] *Roman Drama*, ed. by T.A. Dorey, D.R. Dudley, London 1965, s. 87–121.
- COURY (1982) – E.M. Coury, *Phormio, a Comedy by Terence*, manuscript reproduction, facing transcription edited Latin texts, notes, vocabulary, Chicago 1982.

- CRUSIUS (1910) – O. Crusius, *Über das phantastische im Mimus*, „Neue Jahrbücher für das klassische Altertum” 25(1910), s. 81–102.
- CSAPO/SLATER (1995) – E. Csapo, W. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan 1995.
- CUTT (1970) – Plautus, *Amphitruo*, ed. with notes by T. Cutt, introd. to the revised ed. by J.E. Nynhuis, Detroit 1970.
- CYTOWSKA/SZELEST/RYCHLEWSKA (1996) – M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Warszawa 1996.
- DODWELL (2000) – C.R. Dodwell, *Anglo-saxon Gestures and the Roman Stage*, Cambridge 2000.
- DRAŻYK (1998) – J. Drażyk, *Losy dzieci w komediach Plauta*, „Meander” 53(1998), 6, s. 577–589.
- DUCKWORTH (1952) – G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, New Jersey 1952.
- DUFF (1960) – J.W. Duff, *A Literary History of Rome. From the Origins to the Close of the Golden Age*, London 1960.
- DUFF (1982) – J.W. Duff, [wprowadzenie do:] *Publilius Syrus*, [w:] *Minor Latin Poets*, London 1982, t. I, s. 3–9 (The Loeb Classical Library).
- DUPONT (1985) – F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.
- DUPONT (1995) – F. Dupont, *Teatro e società a Roma*, Paris 1995.
- DUSTCH (1991) – D. Dustch, *Funkcja imion własnych w komediach Plauta*, „Filomata” 402(1991), s. 112–135.
- DWORACKI (1975) – S. Dworacki, *Technika dramatyczna Menandra*, Poznań 1975.
- ELSE (1967) – G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Massachusetts 1962.
- FAIDER (1908) – P. Faider, *Le poète comique Cecilius*, Belge 1908.
- FAY (1969) – Plautus, *Rudens*, ed. with introd., notes and vocabulary by H.C. Fay, London 1969.
- FICORONI (1736) – F. de Ficoroni, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani*, Roma 1736.
- FLICKINGER (1918) – R.C. Flickinger, *The Greek Theater and Its Drama*, Chicago 1918.
- FRAENKEL (1922) – E. Fraenkel, *Plautinisches im Plauto*, Berlin 1922.
- GARTON (1972) – C. Garton, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto 1972.
- GENTILI (1979) – B. Gentili, *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam 1979.
- GOETZ/SCHOELL (1896) – G. Goetz, F. Schoell, *De Plauti vita ac poesi testimonia, conspectus metrorum*, [w:] *T. Macci Plauti Comoediae*, Lipsiae 1896, s. 155–165.
- GOOLD (1982) – G.P. Goold, *Terence*, London 1982 (The Loeb Classical Library).
- GRATWICK (1980) – A.S. Gratwick, *Drama*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. II, Part 1, ed. by E.J. Kenney, Cambridge 1980.
- GRATWICK (1993) – Plautus, *Menaechmi*, ed. by A.S. Gratwick, Cambridge 1993.
- GUHL/KONER (1925) – E. Guhl, W. Koner, *The Life of the Greeks and Romans*, transl. by F. Hueffer, London 1925.
- HALLIDIE (1962) – *The Captivi* of T. Maccius Plautus, with introd. and notes by A.R.S. Hallidie, London 1962.
- HAMMOND/MACK/MOSKALEW (1963) – T. Macci Plauti *Miles gloriosus*, ed. with an introd. and notes by M. Hammond, A.M. Mack, W. Moskalew, Cambridge, Massachusetts 1963.
- HANDLEY (1975) – E.W. Handley, *Plautus and his Public. Some Thoughts on New Comedy in Latin*, „Dionisio” 46(1975), s. 117–132.
- HANSON (1965) – J.A. Hanson, *The Glorious Military*, [w:] *Roman Drama*, ed. by T.A. Dorey, D.R. Dudley, London 1965, s. 51–86.
- HARTLEB-KROPIDŁO (1999) – B. Hartleb-Kropidło, *Postać Cecyliusza Stacjusza na tle komedii rzymskiej*, „Nowy Filomata” 4(1999), s. 281–286.
- HENDRICKSON (1952) – Cicero, *Brutus*, ed. by G.L. Hendrickson, London 1952.
- HENSON (1900) – *The Captivi* of Plautus, with introd., notes and vocabulary by J. Henson, London 1900.
- HOPE (1962) – T. Hope, *Costumes of the Greeks and Romans*, New York 1962.
- HOUSTON (1947) – M.G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration*, London 1947.

- JACHMANN (1924) – G. Jachmann, *Die Geschichte des Terenztextes im Altertum*, Basel 1924.
- JONES (1950) – T. Macci Plauti *Menaechmi*, ed. with an introd. and notes by P.T. Jones, Oxford 31950.
- JONES/MOREY (1930–1931) – L.W. Jones, C.R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton 1930–1931.
- JUREWICZ (1956) – O. Jurewicz, *Plautus, Katon Starszy i społeczeństwo rzymskie*, „Meander” 11(1956), s. 437–458.
- JUREWICZ (1958) – O. Jurewicz, *Niewolnicy w komediach Plauta*, Warszawa 1958.
- KALLISTOW (1970) – D.P. Kallistow, *Antikes Theater*, Leipzig 1970.
- KAPPELMACHER (1934) – A. Kappelmacher, *Die Literatur der Roemer bis zur Karolinger Zeit*, Potsdam 1934.
- KES (1988) – B.R. Kes, *Die Rezeption der Komoedien des Plautus und Terenz im 19. Jahrhundert*, Amsterdam 1988.
- KINDERMANN (1979) – H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979.
- KNIGHT (1919) – T. Macci Plauti *Menaechmi*, ed. with introd. and notes by C.M. Knight, Cambridge 1919.
- KOCUR (1999a) – M. Kocur, *Inscenizowanie antyku*, „Meander” 54(1999), 2, s. 175–186.
- KOCUR (1999b) – M. Kocur, *Muzyka w antycznym teatrze greckim*, „Meander” 54(1999), 3, s. 233–255.
- KOCUR (2001) – M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
- KONSTAN (1983) – D. Konstan, *Roman Comedy*, New York 1983.
- KRAJEWSKI (1999) – M. Krajewski, *Prozodia greckich zapożyczeń u Plauta*, praca doktorska w maszynopisie (dostępna w bibliotece Instytutu Filologii Klasycznej i Kultury Antycznej Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. XLIX b).
- KRUCZYŃSKI (1998) – A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998.
- KUMANIECKI (1977) – K. Kumaniecki, *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1977.
- KURRELMAYER (1932) – C.M. Kurrelmeyer, *The Economy of Actors in Plautus*, Graz 1932.
- LANDELS (1999) – J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 1999.
- LAW (1922) – H.H. Law, *Studies in the Songs of Plautine Comedy*, New York and London 1928.
- LEFÈVRE (1973) – E. Lefèvre, *Die Roemische Komoedie: Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973.
- LEFÈVRE (1978) – E. Lefèvre, *Das Roemische Drama*, Darmstadt 1978.
- LEFÈVRE (1997) – E. Lefèvre, *Plautus' Pseudolus*, Tübingen 1997.
- LEFÈVRE (1999) – E. Lefèvre, *Terenz' und Apollodors Hecyra*, München 1999.
- LEITAO (1997) – D.D. Leitao, *Plautus, „Stichus” 155 ff.: A Greek Parody of Plato's „Symposium”?*, „Mnemosyne” 50(1997), 3, s. 271–280.
- LEJAY (1925) – P. Lejay, *Plaute*, Paris 1925.
- LEO (1912) – F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin 1912.
- LEO (1913) – F. Leo, *Geschichte der Römischen Literatur*, t. I, Berlin 1913.
- LINDSAY (1961) – *The Captivi of Plautus*, ed. with introd., app. crit. and comm. by W.M. Lindsay, Cambridge 1961.
- LIPIŃSKI (1971) – J. Lipiński, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 20(1971), 1, s. 161–210.
- ŁANOWSKI (1962) – J. Łanowski, *Histoire des fragments des tragédies de Livius Andronicus*, „Eos” 51(1962), s. 65–81.
- ŁANOWSKI (1987) – J. Łanowski, *Literatura Grecji starożytnej*, Warszawa 1987.
- ŁOPOSZKO (1987) – T. Łoposzko, *Historia społeczna republikańskiego Rzymu*, Warszawa 1987.
- ŁOŚ (1987) – A. Łoś, *Cognomen a pochodzenie etniczne niewolników i wyzwolenców. Studium inskrypcji pompejańskich*, „Classica Wratislaviensia” 11(1987), s. 55–66.
- MACCARY/WILLCOCK (1965) – W.T. MacCary, M.M. Willcock, *Plautus Casina*, Cambridge 1965.
- MARMORALE (1945) – E. Marmorale, *Naevius poeta*, Firenze 1945.
- MARTIN (1959) – R.H. Martin, *Terence, Phormio*, London 1959.
- MENDELSON (1907) – C.J. Mendelson, *Studies in the Word-play in Plautus*, Philadelphia 1907.
- MERRILL (1978) – T. Macci Plauti *Mostellaria*, ed. with introd., notes and vocabulary by F.R. Merrill, Washington 1978.
- MICHAUT (1912) – G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine. Sur les Tréteaux latins*, Paris 1912.

- MIKOŁAJCZAK (1994) – W. Mikołajczak, *Kapitol*, Poznań 1994.
- MOORE (1994) – T.J. Moore, *Seats and Social Status in the Plautine Theatre*, „The Classical Journal” 90(1994), 2, s. 113–123.
- MOORE (1998a) – T.J. Moore, *Music and Structure in Roman Comedy*, „American Journal of Philology” 119(1998), 2, s. 245–273.
- MOORE (1998b) – T.J. Moore, *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin, Texas 1998.
- MOSELEY/HAMMOND (1963) – T. Macci Plauti *Menaechmi*, ed. with an introd. and notes by N. Moseley, M. Hammond, Cambridge, Massachusetts 1963.
- PANAYOTAKIS (1997) – C. Panayotakis, *Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage*, „Mnemosyne” 50(1997), 3, s. 302–319.
- PARATORE (1957) – E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957.
- PICKARD-CAMBRIDGE (1968) – A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968.
- PLEZIA (1950) – M. Plezia, *O niektórych czynnikach społecznych i narodowych w dziejach literatury rzymskiej*, „Meander” 5(1950), 1, s. 1–23.
- PRZYCHOCKI (1922) – G. Przychocki, *De Titinii aetate*, [w:] *Charisteria Casimiro de Morawski septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, Cracoviae 1922, s. 180–192.
- PRZYCHOCKI (1925) – G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925.
- PRZYCHOCKI (1935) – G. Przychocki, *Tempo i nastrój rzymskich widowisk teatralnych*, Warszawa 1935.
- REYNOLDS/WILSON (1974) – L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford 1974.
- RIBBECK (1892) – O. Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*, t. I, Stuttgart 1892.
- RITSCHL (1845) – F. Ritschl, *Parerga Plautina Terentianaque*, t. I, Berlin 1845.
- RYCHLEWSKA (1963) – L. Rychlewska, *O Turpiliuszu – słów kilka*, „Meander” 8(1963), 9, s. 375–391.
- RYCHLEWSKA (1984) – L. Rychlewska, *Rzymski teatr komediowy – palliata*, [w:] *Powszechne wykłady uniwersyteckie. Dramat starożytny*, red. E. Konik, Wrocław 1984, s. 79–99.
- RYCHLEWSKA (1990) – L. Rychlewska, *Cecyliusz Stacjusz – poeta vetus novusque*, „Eos” 78(1990), s. 297–314.
- SAUNDERS (1966) – C. Saunders, *Costium in Roman Comedy*, New York 1966.
- SCHANZ/HOSIUS (1927) – M. Schanz, C. Hosius, *Geschichte der römischen Litteratur*, t. I, München 1927.
- SEDCWICK (1960) – Plautus, *Amphitruo*, ed. with introd. and notes by W.B. Sedgwick, Manchester 1960.
- SEGAL (1987) – E. Segal, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Oxford 1987.
- SIMON (1981) – E. Simon, *Das Antike Theater*, Freiburg-Würzburg 1981.
- SINKO (1949) – T. Sinko, *Dookoła Plautowej „Asinari”*, „Eos” 43(1948–1949), 2, s. 69–106.
- SKWARA (1996a) – E. Skwara, *Plaut i Terencjusz w polskiej komedii oświeceniowej*, Poznań 1996.
- SKWARA (1996b) – E. Skwara, *Plaut w polskich przekładach*, „Eos” 84(1996), s. 335–343.
- SKWARA (1998a) – E. Skwara, *Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora*, „Meander” 53(1998), 1, s. 25–35.
- SKWARA (1998b) – E. Skwara, *Wprowadzenie*, [w:] *Plaut, Żołnierz samochwał*, przeł. E. Skwara, Poznań 1998, s. 7–16.
- SKWARA (2000a) – E. Skwara, *Plautus’ Puns and Their Translation*, [w:] *Studies in Ancient Literary Theory and Criticism*, essays ed. by J. Styka, Kraków 2000, s. 183–192.
- SKWARA (2000b) – E. Skwara, *What does Silence Say? Functions of Silence in Plautus’ Comedies*, „Eos” 87(2000), 2, s. 279–286.
- SLATER (1987) – N.W. Slater, *Plautus in Performance*, Princeton 1987.
- SLATER (1996) – W.J. Slater, *Roman Theater and Society*, Michigan 1996.
- SOKALA (1998) – A. Sokala, *„Meretrix” i jej pozycja w prawie rzymskim*, Toruń 1998.
- SONNENSCHNEIN (1891) – T. Macci Plauti *Rudens*, ed. with critical and explanatory notes by E.A. Sonnenschein, Oxford 1891.
- SONNENSCHNEIN (1907) – T. Macci Plauti *Mostellaria*, ed. with notes explanatory and critical by E.A. Sonnenschein, Oxford 1907.
- STABRYŁA (1983) – S. Stabryła, *Rzymska krytyka i teoria literatury*, Wrocław 1983.
- STANKIEWICZ (1983) – L. Stankiewicz, *Fabula togata i fabula tabernaria*, „Meander” 38(1983), 7–8, s. 253–257.

Bibliografia

- STANKIEWICZ (1984) – L. Stankiewicz, *Rodzima twórczość komediowa w Rzymie*, [w:] *Powszechne wykłady uniwersyteckie. Dramat starożytny*, red. E. Konik, Wrocław 1984, s. 101–107.
- STANKIEWICZ (1987) – L. Stankiewicz, *Tytyniusz – przedstawiciel komedii rzymskiej zwanej „fabula togata”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 906, „Classica Wratislaviensia” 12(1987).
- STANKIEWICZ (1988) – L. Stankiewicz, *Komedie Tytusa Kwinkcjusza Atty*, „Filomata” 388(1988), s. 385–394.
- STANKIEWICZ (1989) – L. Stankiewicz, *Kilka uwag na temat języka Atty*, „Meander” 44(1989), 1–2, s. 21–30.
- STANKIEWICZ (1991) – L. Stankiewicz, *Tytus Kwinkcjusz Atta*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1189 (1991), s. 39–44.
- STANKIEWICZ (1999) – L. Stankiewicz, *Komedia Lucjusza Afraniusza i jej związki z innymi odmianami komedii*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2030, „Classica Wratislaviensia” 21(1999).
- STOCKERT (1983) – T. Maccius Plautus, *Aulularia*, hrsg. und erklärt von W. Stockert, Stuttgart 1983 (Bibliotheca Teubneriana).
- STRZELECKI (1959) – W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, praca zbiorowa pod red. M. Dluskiej i W. Strzeleckiego, Wrocław 1959, s. 72–139.
- SWOBODA (1966) – M. Swoboda, *Studia scaenica Plautina et Terentiana*, Poznań 1966.
- SWOBODA (1969) – M. Swoboda, *Spór Lucjusza Lanuwina z Terencjuszem*, „Meander” 24(1969), s. 379–391.
- SWOBODA (1972) – M. Swoboda, *Elementy satyryczne i parodystyczne w komediach Plauta*, „Eos” 60(1972), s. 51–69.
- TAPLIN (1987) – O. Taplin, *Phallogogy, Phylakes, Iconography and Aristophanes*, „Cambridge Philological Society Proceedings” 33(1987), s. 96–104.
- TAYLOR (1937) – L.R. Taylor, *The Opportunities of Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence*, Trans. 68(1937), s. 284–304.
- THOMAS (1933) – T. Macci Plauti *Aulularia*, ed. by E.J. Thomas, Oxford 1933.
- VINCE (1984) – R.W. Vince, *Ancient and Medieval Theatre*, London 1984.
- WAGNER (1979) – T. Macci Plauti *Aulularia*, with notes critical and exegetical and an introd. by W. Wagner, New York 1979.
- WARMINGTON (1982) – E.H. Warmington, *Remains of Old Latin*, newly edited and translated, t. II: *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, London 1982.
- WARNECKE (1912) – B. Warnecke, *Ad Naevium et Bacchylidem*, „Philologus” 71(1912), s. 567–568.
- WEBSTER (1964) – T.B.L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, New York 1964.
- WESTAWAY (1917) – K.M. Westaway, *The original Element in Plautus*, Cambridge 1917.
- WILES (1991) – D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- WILES (1999) – D. Wiles, *Teatr w Rzymie i chrześcijańskiej Europie*, [w:] *Historia teatru*, red. J.R. Brown, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 49–92.
- WILLCOCK (1987) – Plautus, *Pseudolus*, ed. by M.M. Willcock, London 1987.
- WINNICZUK (1949) – L. Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander” 4(1949), s. 250–266.
- WINNICZUK (1959) – L. Winniczuk, *Cicero o teatrze i aktorach*, „Meander” 14(1959), s. 337–343.
- WINNICZUK (1983) – L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983.
- WINNICZUK (1992) – L. Winniczuk, *Kobiety w komediach greckich i rzymskich. Kobiety w komediach Plauta*, „Meander” 47(1992), 5–6, s. 281–286. „Meander” 47(1992), 9–10, s. 489–508.
- WOELFFLIN (1865) – E. Woelfflin, *Der Mimograph Publilius Syrus*, „Philologus” 22(1865), s. 437–468.
- WRIGHT (1974) – J. Wright, *Dancing in Chains. The Stylistic Unity Of The Comoedia Palliata*, Rome 1974.
- WRIGHT (1993) – Plautus’ *Curculio*, revised ed. with introd. and notes by J. Wright, Oklahoma 1993.
- ZOŁAZIŃSKA (2000) – A. Zołazińska, *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*, Kraków 2000.
- ŻÓLTOWSKA (1991) – I. Żółtowska, *Wiedza i kompetencje publiczności Plauta*, „Meander” 46(1991), 7–8, s. 301–307

Spis ilustracji

Ilustracja I. 1. Etruria w Italii. Fescennium leżało na północ od Rzymu	s. 18
Ilustracja I. 2. Tancerz w masce. Rysunek na Grobowcu Augura, ok. 500 r. p.n.e. (za: Kappelmacher)	s. 20
Ilustracja I. 3. Aktor wykonujący taniec w przedstawieniu satury (za: Michaut)	s. 22
Ilustracja I. 4. Wielka Grecja (<i>Magna Graecia</i>), czyli kolonie greckie w południowej Italii	s. 24
Ilustracja I. 5. Parodia mitu o Antygonie. Waza tzw. <i>phlyakes</i> (za: Kappelmacher)	s. 24
Ilustracja I. 6. Pan i niewolnik. Waza tzw. <i>phlyakes</i> , Bari (za: Kappelmacher)	s. 24
Ilustracja I. 7. Niewolnicy z wiadrem wina i pieczenią na różnie podążają za dziewczyną grającą na aulosie. Waza tzw. <i>phlyakes</i> , St. Petersburg (za: Kappelmacher)	s. 25
Ilustracja I. 8. Reliefowy model sceny. Terakota, Neapol. Datuje się go na koniec IV lub początek III w. p.n.e. Spór, jaki toczą uczeni o to, czy relief przedstawia scenę czy wnętrze domu, dowodzi, że formy architektoniczne stosowane na co dzień były kopiowane dla potrzeb teatru (zbiory własne)	s. 25
Ilustracja I. 9. Goście odwiedzający Zeusa-Amona. Rysunek prezentuje scenę, dekoracje i rekwizyty. Waza tzw. <i>phlyakes</i> , Bari (za: Kappelmacher)	s. 26
Ilustracja I. 10. Ares i Hefajstos walczący przed Herą. Waza tzw. <i>phlyakes</i> , Londyn (zbiory własne)	s. 26
Ilustracja I. 11. Zeus z pomocą Hermesa uwodzi Alkmenę. Waza tzw. <i>phlyakes</i> , Watykan (za: Kappelmacher)	s. 26
Ilustracja I. 12. Kraj Osków – południowa część Lacjum i Samnium oraz Kampania	s. 28
Ilustracja I. 13. Jedna z postaci atellany – Dossennus. Figurka z brązu, Nowy Jork (za: Michaut)	s. 29
Ilustracja I. 14. Scena z palliary. Relief, Neapol (za: Kappelmacher)	s. 33
Ilustracja I. 15. Próba teatralna palliary. Mozaika, Pompeje (za: Kappelmacher)	s. 35
Ilustracja I. 16. Rzymianin w todze. Rzeźba marmurowa, Berlin (zbiory własne)	s. 37
Ilustracja I. 17. Senator i ekwita w todze zwanej <i>trabeata</i> . Łuk Konstantyna, Rzym (za: Hope)	s. 37
Ilustracja I. 18. Tancerze mimiczni. Relief, Willa Pamfili, Pompeje (za: Michaut)	s. 42
Ilustracja I. 19. Głowa mima i dwaj aktorzy mimiczni. Terakota, Monachium i Hildesheim (za: Bieber)	s. 43
Ilustracja I. 20. Lampa z około III w. p.n.e. przedstawiająca aktorów mimicznych w sztuce Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Odlew z brązu, Ateny (za: Kappelmacher)	s. 43
Ilustracja II. 1. Komedia Plauta <i>Amphitruo</i> (Amfitrion), akt I – „nocne straszenie”. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, kwiecień 1999 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”)	s. 63
Ilustracja II. 2. Komedia Plauta <i>Amphitruo</i> (Amfitrion), akt II, scena I – 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”)	s. 64
Ilustracja II. 3. Komedia Plauta <i>Amphitruo</i> (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”)	s. 64
Ilustracja II. 4. Komedia Plauta <i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał), akt I, scena I – pasożyt schlebia żołnierzowi. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, grudzień 1997 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”)	s. 75
Ilustracja II. 5. Komedia Plauta <i>Miles gloriosus</i> (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”)	s. 75
Ilustracja II. 6. Komedia Plauta <i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał), akt III, scena 1 – Palestrio-Wygibas i Periplektomenus-Podejmus knują wspólnie intrygę. Przedstawienie studenckiego teatru „Sfinga” przy Kole Naukowym Filologów Klasycznych UAM. Poznań, grudzień 1997 r. (fot. S. Ossowski, za zgodą „Życia Uniwersyteckiego”)	s. 76

Ilustracja II. 7. Komedia Plauta <i>Mostellaria</i> (Strachy), akt V, scena 2 – Tranio na stopniach ołtarza. Relief terakotowy, rekonstrukcja (za: Kappelmacher)	s. 77
Ilustracja II. 8. Portret Terencjusza trzymany przez postacie niewolników. Cod. Vat. 3868 (za: Kappelmacher)	s. 112
Ilustracja II. 9. Komedia Terencjusza <i>Adelphoe</i> (Bracia), akt II, scena I – stręczyciel próbuje odebrać swoją heterę Eschinusowi, ale przeszkadza mu w tym niewolnik Parmenon. Cod. Par. V 154 (za: Kappelmacher)	s. 115
Ilustracja II. 10. Komedia Terencjusza <i>Eunuchus</i> (Eunuch), akt III, scena 5 – Antyfon spostrzega Chereę. Cod. Par. V 539 (za: Kappelmacher)	s. 119
Ilustracja II. 11. Komedia Terencjusza <i>Heautontimorumenos</i> (Sam siebie karzący), akt I, scena I – Menedem jako rolnik rozmawia z Chremesem. A. Dürer, drzeworyt (za: Kappelmacher)	s. 121
Ilustracja II. 12. Komedia Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra), akt I, scena 2 – Parmenon opowiada stręczycielce i heterze Filotis historię małżeństwa Pamfila. Cod. Ambr., fol. 78r (za: Kappelmacher)	s. 123
Ilustracja II. 13. Komedia Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra), akt IV, scena 4 – Fidyp opowiada Lachesowi i Pamfilowi o noworodku. Cod. Ambr., fol. 91v (za: Kappelmacher)	s. 124
Ilustracja II. 14. Komedia Terencjusza <i>Phormio</i> (Formion), akt I, scena 2 – dwaj niewolnicy, Geta i Dawos, rozmawiają o kłopotach sercowych młodzieńców. A. Dürer, drzeworyt (za: Kappelmacher)	s. 125
Ilustracja II. 15. Komedia Terencjusza <i>Phormio</i> (Formion), akt II, scena 3 – Demifon prowadzi trzech swoich przyjaciół: Hegiona, Kratinusa i Kritona, którzy mają być świadkami (<i>advocati</i>). Z drugiej strony niewolnik Geta prowadzi Formiona (poza ilustracją). Cod. Par. V 441 (za: Kappelmacher)	s. 126
Ilustracja II. 16. Fragment manuskrytu z końca X albo początku XI w. Zakończenie komedii Terencjusza <i>Phormio</i> (Formion) oraz <i>argumentum</i> i prolog (w. 1–8) sztuki <i>Heautontimorumenos</i> (Sam siebie karzący) (za: Kappelmacher)	s. 131
Ilustracja III. 1. Malowidło z amfiteatru pompejańskiego przedstawiające bijatykę pomiędzy mieszkańcami Pompejów i Nucerii; rozruchy spowodowały czasowe zamknięcie amfiteatru. Muzeum Archeologiczne w Neapolu (za: Bieber)	s. 164
Ilustracja V. 1. Teatr w Arausio, dziś Orange, Francja (zbiory własne)	s. 171
Ilustracja V. 2. Scena w prowizorycznym teatrze drewnianym (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych)	s. 172
Ilustracja V. 3. Plan Rzymu z zaznaczonymi teatrami kamiennymi: Pompejusza, Balbusa i Marcellusa (za: Baumeister)	s. 175
Ilustracja V. 4. Plan teatru Pompejusza: a) widownia, b) scena, c) portyk (za: Guhl/Koner)	s. 176
Ilustracja V. 5. Plan teatru Marcellusa (za: Allen)	s. 176
Ilustracja V. 6. Widok teatru Marcellusa od strony zewnętrznej (za: Kappelmacher)	s. 177
Ilustracja V. 7. Plan orkiestry, proscenium i sceny w teatrze Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych)	s. 177
Ilustracja V. 8. Plan rozmieszczenia drzwi na scenie i sektorów w niższej części widowni (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych)	s. 178
Ilustracja V. 9. Teatr rzymski według planów Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych)	s. 178
Ilustracja V. 10. Naczynie rezonansowe pod schodami w teatrze Witruwiusza (rysunek autorki, na podstawie opisów ze źródeł antycznych)	s. 179
Ilustracja V. 11. Makieta teatru rzymskiego w Herkulanum (za: Michaut)	s. 179
Ilustracja V. 12. Plan teatru greckiego (po lewej) i teatru rzymskiego (po prawej; za: Allen)	s. 180
Ilustracja V. 13. Model sceny teatru w Herkulanum (za: Michaut)	s. 180
Ilustracja V. 14. Scena i proscenium wraz z dekoracjami. Fresk, Pompeje (za: Kappelmacher)	s. 181
Ilustracja V. 15. Makieta teatru wraz ze wszystkimi jego elementami na przykładzie teatru w Arausio, dziś Orange, Francja (za: Kappelmacher)	s. 181
Ilustracja V. 16. Plan widowni na przykładzie teatru w Aspendos, Turcja (za: Guhl/Koner)	s. 182
Ilustracja V. 17. System wyjść, schodów, przejść i korytarzy w teatrze Marcellusa (za: Guhl/Koner)	s. 183
Ilustracja VI. 1. Aktor pantomimy wraz z zestawem masek. Relief, Berlin (za: Bieber)	s. 186
Ilustracja VI. 2. Maski do komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Ilustracja z Cod. Par. Lat. 7899 (za: Kappelmacher)	s. 188
Ilustracja VI. 3. Relief po lewej przedstawia maskę starca leżącą pomiędzy maską młodzieńca (po lewej) i niewolnika (po prawej); na reliefie prawym maska ojca (w górze po lewej), obok maska młodzieńca, w dole maska innego młodego mężczyzny, może żołnierza, i niewolnika. Relief, Watykan (za: Bieber)	s. 189

Ilustracja VI. 4. Młodzieniec (po lewej) i wieśniak (po prawej). Odlew masek, Samsun, Kyme, Turcja (za: Bieber)	s. 190
Ilustracja VI. 5. Pasożyci. Relief z Pergamonu, Berlin (zbiory własne)	s. 190
Ilustracja VI. 6. Niewolnicy, po lewej kucharz. Odlew masek, Berlin (zbiory własne)	s. 190
Ilustracja VI. 7. Maski starych kobiet. Po lewej stręczycielka, „wilczyca”, po prawej bezzębna piastunka, w środku dwie maski grubej matrony. Odlew masek i figurka terakotowa, Berlin (zbiory własne)	s. 191
Ilustracja VI. 8. Maski dziewczyny (po lewej), niewolnicy (w środku) i muzykantki grającej na aulosie (po prawej). Odlew masek, Neapol, Monachium; mozaika z Kapitolu, Rzym (za: Bieber)	s. 191
Ilustracja VI. 9. Cztery maski heter. Poniżej maska tzw. złotej hetery. Odlew masek, Watykan (zbiory własne)	s. 192
Ilustracja VI. 10. Zeus (po lewej) w <i>pallium</i> , Hermes (po prawej) w tunice i chlamidzie. Waza grecka, Watykan (za: Houston)	s. 193
Ilustracja VI. 11. Kobieta w tunice przewiązanej <i>striphium</i> , obok kobieta w <i>palla</i> . Figurki terakotowe, Berlin (zbiory własne)	s. 194
Ilustracja VI. 12. Sandały i but żołnierski. Na podstawie rzeźb i reliefów rzymskich (za: Hope)	s. 194
Ilustracja VI. 13. Starzec w <i>pallium</i> i wieńcu na głowie. Figurka terakotowa, Luwr (za: Kappelmacher)	s. 195
Ilustracja VI. 14. Różne postacie starca z laską. Fresk, Pompeje (za: Kappelmacher)	s. 195
Ilustracja VI. 15. Starzec Fidypan z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 88v (za: Kappelmacher)	s. 196
Ilustracja VI. 16. Młodzieniec. Figurka terakotowa, Berlin (zbiory własne)	s. 196
Ilustracja VI. 17. Młodzieniec Pamfil z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 87r (za: Kappelmacher)	s. 196
Ilustracja VI. 18. Matrona Sostrata z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 80v (za: Kappelmacher)	s. 197
Ilustracja VI. 19. Niewolnik siedzący na ołtarzu. Figurki marmurowe, Watykan (za: Bieber)	s. 197
Ilustracja VI. 20. „Biegnący niewolnik” (<i>servus currens</i>). Figurki terakotowe, Ateny (za: Bieber)	s. 198
Ilustracja VI. 21. Niewolnik Parmenon z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra) trzyma w lewej ręce <i>pallium</i> zwinięte w szal. Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 84r (za: Kappelmacher)	s. 198
Ilustracja VI. 22. Piastunka Syra z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Cod. Ambr., fol. 77v (za: Kappelmacher)	s. 199
Ilustracja VI. 23. Hetera Bakchida z komedii Terencjusza <i>Hecyra</i> (Świekra). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 94r (za: Kappelmacher)	s. 199
Ilustracja VI. 24. Stręczyciel Sannio z komedii Terencjusza <i>Adelphoe</i> (Bracia). Ilustracja z Cod. Vat. (zbiory własne)	s. 200
Ilustracja VI. 25. Żołnierz Trazon z komedii Terencjusza <i>Eunuchus</i> (Eunuch). Ilustracja z Cod. Par. 7899 (za: Kappelmacher)	s. 200
Ilustracja VI. 26. Postać pasożyta. Figurki terakotowe, Ateny, Berlin (za: Kappelmacher i zbiory własne)	s. 201
Ilustracja VI. 27. Kucharze z prowiantem. Figurki terakotowe, Berlin, Tarent (za: Kappelmacher i Bieber)	s. 201
Ilustracja VI. 28. Parada kucharzy z pierwszej sceny komedii Terencjusza <i>Andria</i> (Dziewczyna z Andros). Ilustracja z Cod. Oxon. (za: Kappelmacher)	s. 201
Ilustracja VI. 29. Podróżny odziany w chlamidę i <i>petasus</i> . Waza grecka ze zbiorów prywatnych Hope'a (za: Hope)	s. 202
Ilustracja VI. 30. Rzymianin podczas składania ofiar. Relief z Łuku Konstantyna, Rzym (za: Hope)	s. 203
Ilustracja VI. 31. Rybak. Rzeźba marmurowa, Rzym (za: Kappelmacher)	s. 204
Ilustracja VI. 32. PODSŁUCHIWANIE: Laches podsłuchuje swą żonę, Sostratę, która oświadcza synowi, Pamfilowi, że gotowa jest usunąć się na wieś (Terencjusz, <i>Hec.</i> IV 2). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 90r (za: Kappelmacher)	s. 208
Ilustracja VI. 33. GWALTOWNOŚĆ: Fidypan zdenerwowany zachowaniem swego zięcia, Pamfila (Terencjusz, <i>Hec.</i> III 5). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 94r (za: Kappelmacher)	s. 208
Ilustracja VI. 34. CHĘĆ POWSTRZYMANIA: Pamfil rozmawia z Bakchidą i prosi ją, by rewelacje na temat jego małżeństwa zachowała dla siebie (Terencjusz, <i>Hec.</i> V 4). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 93r (za: Kappelmacher)	s. 209
Ilustracja VI. 35. ULEGŁOŚĆ: Parmenon zgadza się wprowadzić Chereę jako eunucha do domu Taidy (Terencjusz, <i>Eun.</i> II 3). Ilustracja z Cod. Par. (za: Kappelmacher)	s. 210
Ilustracja VI. 36. APROBATA: Laches z radością zgadza się na wyjazd swej żony na wieś (Terencjusz, <i>Hec.</i> IV 3). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 91r (za: Kappelmacher)	s. 210
Ilustracja VI. 37. ZAINTRYGOWANIE: Pamfil w monologu próbuje podjąć decyzję w sprawie swojego małżeństwa (Terencjusz, <i>Hec.</i> III 3). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 85r (za: Kappelmacher)	s. 211

Spis ilustracji

- Ilustracja VI. 38. MIŁOŚĆ: Cherea opowiada o swej miłości do dziewczyny (Terencjusz, *Eun.* II 3).
Ilustracja z Cod. Par. (za: Kappelmacher) s. 212
- Ilustracja VI. 39. STRACH: Myrrina boi się o los córki, która powiła dziecko nieznanego ojca
(Terencjusz, *Hec.* IV 1). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 88v (za: Kappelmacher) s. 212
- Ilustracja VI. 40. SMUTEK: Sostrata rozgoryczona posądzeniem o złe traktowanie synowej
(Terencjusz, *Hec.* II 3). Ilustracja z Cod. Ambr., fol. 81v (za: Kappelmacher) s. 213
- Ilustracja VI. 41. ZDZIWIENIE: Kantara dziwi się, że Eschinus porzucił Pamfilę i że Geta chce
tę wiadomość rozgłaszać (Terencjusz, *Adelph.* III 2). Ilustracja z Cod. Vat. (zbiory własne) s. 214
- Ilustracja VI. 42. Dziewczyna grająca na aulosie. Waza grecka ze zbiorów prywatnych Hope'a
(za: Hope) s. 221

Spis tabel

Tabela I. 1. Zestawienie odmian komedii i czas ich dominacji na scenie	s. 17
Tabela I. 1a. Fescenniny	s. 19
Tabela I. 1b. Tańce etruskie	s. 20
Tabela I. 1c. Saturia	s. 21
Tabela I. 1d. <i>Phlyakes</i>	s. 23
Tabela I. 1e. Atellana	s. 28
Tabela I. 1f. Palliata	s. 31
Tabela I. 1g. Togata	s. 37
Tabela I. 1h. Mim literacki	s. 40
Tabela I. 2. Podział palliaty	s. 32
Tabela I. 3. <i>Diverbia</i> i <i>cantica</i> w palliacie	s. 36
Tabela I. 4. Różnice między palliatą a togatą	s. 38
Tabela I. 5. Przedstawiciele tragedii	s. 45
Tabela II. 1. Przedstawiciele wszystkich odmian komedii	s. 48–49
Tabela II. 2. Przedstawiciele palliaty	s. 50
Tabela II. 2a. Przedstawiciele palliaty – Liwiusz Andronik	s. 52
Tabela II. 2b. Przedstawiciele palliaty – Newiusz	s. 56
Tabela II. 2c. Przedstawiciele palliaty – Plaut	s. 60
Tabela II. 2d. Przedstawiciele palliaty – Ennius	s. 99
Tabela II. 2e. Przedstawiciele palliaty – Trabea	s. 100
Tabela II. 2f. Przedstawiciele palliaty – Atyliusz	s. 101
Tabela II. 2g. Przedstawiciele palliaty – Licyniusz Imbreks	s. 102
Tabela II. 2h. Przedstawiciele palliaty – Cecyliusz Stacjusz	s. 103
Tabela II. 2i. Przedstawiciele palliaty – Akwiliusz	s. 108
Tabela II. 2j. Przedstawiciele palliaty – Juwencjusz	s. 108
Tabela II. 2k. Przedstawiciele palliaty – Luscjusz z Lanuwium	s. 109
Tabela II. 2l. Przedstawiciele palliaty – Terencjusz	s. 113
Tabela II. 2m. Przedstawiciele palliaty – Turpiliusz	s. 133
Tabela II. 2n. Przedstawiciele palliaty – Fundaniusz	s. 135
Tabela II. 3. Liczba zachowanych fragmentów komedii Liwiusza Andronika	s. 54
Tabela II. 4. Greckie wzory niektórych komedii Newiusza	s. 57
Tabela II. 5. Liczba zachowanych fragmentów komedii Newiusza	s. 59
Tabela II. 6. Sztuki Plauta wraz z ich polskimi tytułami i greckimi pierwowzorami	s. 61
Tabela II. 7. Podział komedii Plauta ze względu na tempo akcji	s. 63
Tabela II. 8. Przegląd postaci-masek w komediach Plauta	s. 88
Tabela II. 9. Najpopularniejsze motywy pojawiające się w komediach Plauta	s. 91
Tabela II. 10. Liczba zachowanych fragmentów komedii Enniusza	s. 100
Tabela II. 11. Greckie wzory niektórych komedii Cecyliusza	s. 104
Tabela II. 12. Liczba zachowanych fragmentów komedii Cecyliusza	s. 106–107
Tabela II. 13. Sztuki Terencjusza wraz z ich polskimi tytułami i greckimi pierwowzorami	s. 113
Tabela II. 14. Chronologia komedii Terencjusza	s. 114
Tabela II. 15. Przegląd postaci-masek w komediach Terencjusza	s. 128
Tabela II. 16. Różnice między Terencjuszem a Plautem	s. 132
Tabela II. 17. Greckie wzory niektórych komedii Turpiliusza	s. 134
Tabela II. 18. Liczba zachowanych fragmentów komedii Turpiliusza	s. 135
Tabela II. 19. Przedstawiciele togaty	s. 138
Tabela II. 19a. Przedstawiciele togaty – Tytyniusz	s. 138
Tabela II. 19b. Przedstawiciele togaty – Afraniusz	s. 141
Tabela II. 19c. Przedstawiciele togaty – Atta	s. 143
Tabela II. 19d. Przedstawiciele togaty – Melissus	s. 145
Tabela II. 20. Liczba zachowanych fragmentów komedii Tytyniusza	s. 140
Tabela II. 21. Liczba zachowanych fragmentów komedii Afraniusza	s. 142–143

Spis tabel

Tabela II. 22. Liczba zachowanych fragmentów komedii Atty	s. 145
Tabela II. 23. Przedstawiciele atellany	s. 146
Tabela II. 23a. Przedstawiciele atellany – Pomponiusz	s. 146
Tabela II. 23b. Przedstawiciele atellany – Nowiusz	s. 149
Tabela II. 24. Liczba zachowanych fragmentów komedii Pomponiusza	s. 147–149
Tabela II. 25. Liczba zachowanych fragmentów komedii Nowiusza	s. 150–151
Tabela II. 26. Przedstawiciele mimu	s. 151
Tabela II. 26a. Przedstawiciele mimu – Laberiusz	s. 153
Tabela II. 26b. Przedstawiciele mimu – Publiusz Syryjczyk	s. 155
Tabela II. 26c. Przedstawiciele mimu – Matiusz	s. 157
Tabela II. 26d. Przedstawiciele mimu – Katullus	s. 158
Tabela II. 27. Liczba zachowanych fragmentów mimów Laberiusza	s. 154–155
Tabela II. 28. Liczba zachowanych fragmentów mimów Publiusza Syryjczyka	s. 157
Tabela II. 29. Liczba zachowanych fragmentów mimów Katullusa	s. 158
Tabela IV. 1. Uroczystości uświetniane przedstawieniami	s. 167
Tabela V. 1. Teatry w Rzymie	s. 169
Tabela V. 2. Teatry na prowincji	s. 170
Tabela VI. 1. Przegląd masek według Polluksa	s. 188
Tabela VI. 2. Główne postacie palliaty, ich kostiumy i rekwizyty	s. 204
Tabela VI. 3. Instrumenty w komediach Terencjusza	s. 222
Tabela VIII. 1. Najbardziej znane utwory wzorowane na komediach Plauta	s. 234–235
Tabela VIII. 2. Najbardziej znane utwory wzorowane na komediach Terencjusza	s. 236

Indeks metryczny*

I. Wiersz saturnijski (*versus Saturnius*)

Ponieważ nie można z całą pewnością podać zasad budowy, ograniczamy się do kilku przykładów:
(Cyceron, *Verr.* 1,10,29)

malum dabunt Metelli || Naevio poetae

u ˘ u u ˘ ˘ || ˘ u ˘ u ˘ ˘

(Liwiusz Andronik, frg. I)

Virum mihi | Camena || insece | versutum

u ˘ u ˘ | u ˘ ˘ || ˘ u ˘ | ˘ ˘ ˘

(Newiusz, *Pun.*, frg. XIX 3)

Runcus ac Purpureus filii Terras

˘ u ˘ ˘ u ˘ || ˘ u ˘ || ˘ ˘

II. Metrum w dramacie:

a) partie mówione

senar jambiczny (*senarius iambicus*)

schemat podstawowy

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

schemat po uwzględnieniu wszystkich możliwych rozwiązań

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

b) partie recytowane melodramatycznie

septenar trocheiczny (*septenarius trochaicus*)

schemat podstawowy

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

schemat po uwzględnieniu wszystkich możliwych rozwiązań

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

oktonar jambiczny (*octonarius iambicus*)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

septenar jambiczny (*septenarius iambicus*)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

c) partie śpiewane

anapesty (˘ ˘ ˘)

septenar anapestyczny (*septenarius anapesticus*)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

oktonar anapestyczny (*octonarius anapesticus*)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

dymetr anapestyczny (*dimeter anapesticus*)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘

akatalektyczny

katalektyczny

* Na podstawie – Strzelecki: (1959: 77–95).

Indeks metryczny

bakcheje (⊖ ⊘ ⊘)

bakchej rozwiązany w peon IV

⊖ ⊘ ⊘ ⊘

bakchej rozwiązany w peon II

⊖ ⊘ ⊘ ⊘

tetrametr bakcheiczny

⊖ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊖ ⊘ ⊘ ⊘ || ⊖ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊖ ⊘ ⊘ ⊘

akatalektyczny
katalektyczny

dymetr bakcheiczny

⊖ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊖ ⊘ ⊘ ⊘
⊖ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊖ ⊘ ⊘ ⊘

akatalektyczny
katalektyczny

kolon bakcheiczne

⊖ ⊘ ⊘ | ⊖ ⊘ ⊘

kretyki (⊘ ⊖ ⊘)

kretyk rozwiązany w peon IV

⊘ ⊘ ⊘ ⊘

kretyk rozwiązany w peon I

⊘ ⊘ ⊘ ⊘

tetrametr kretycki

⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ || ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘

akatalektyczny

trocheje (⊘ ⊖)

oktonar trocheiczny (*octonarius trochaicus*)

⊘ ⊖ ⊘ ⊖ ⊘ ⊖ ⊘ ⊖ || ⊘ ⊖ ⊘ ⊖ ⊘ ⊖ ⊘ ⊖

dymetr trocheiczny (*dimeter trochaicus*)

⊘ ⊖ ⊘ ⊖ | ⊘ ⊖ ⊘ ⊖

katalektyczny

glikonej

⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘

wiersz sotadejski (*versus Sotadeus*)

schemat podstawowy

⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘

często z anaklą (zwłaszcza w stopie trzeciej)

⊘ ⊘ ⊘ > ⊘ ⊘ ⊘

oraz rozwiązaniami elementów długich i ściągnięciami krótkich

daktyle (⊘ ⊘ ⊘)

tetrametr daktyliczny

⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘

akatalektyczny

kolon reizjańskie (*colon Reizianum*)

⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘

wiersz reizjański (*versus Reizianus*)

⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘ ⊘ ⊘ || ⊘ ⊘ ⊘ ⊘ | ⊘ ⊘

Słowniczek terminów literackich

ALITERACJA...s. 35, 53, 55, 59, 101, 106, 108, 134, 140, 144, 154, 160

Rodzaj instrumentacji polegający na powtarzaniu tych samych liter lub sylab zwykle na początku wyrazów w zdaniu, np. (Plaut, *Mil.* 216; 228):

Nisi quidem hic agitare mavis varius virgīs vigiliās.

Chyba nie chcesz pracować pałką poganiany?

[...] *magna munit moenia.*

[...] mocny mur muruje.

ANAFORA...s. 160

Figura retoryczna polegająca na rozpoczynaniu sąsiednich zdań, członów lub wersów tym samym wyrazem lub układem wyrazów, np. (Plaut, *Mil.* 191):

Domi dolos, domi delenifica facta, domi fallacias.

Pod ręką fortele, pod ręką czule słówka, pod ręką min wiele.

ANTANAKLISIS (ANAKLAZA)...s. 41, 93, 94

Odmiana kalamburu polegająca na użyciu słowa o podwójnym – dosłownym i metaforycznym – znaczeniu, które ujawnia się dopiero poprzez różne związki frazeologiczne, np. (Plaut, *Amph.* 313-314):

MERCURIUS

Quid si ego illum tractim tangam, ut dormiat?

MERKURY

grożąc

Ale lepiej zrobię może,
jeśli do snu go położę.

SOSIA

Servaveris,

SOSJA

nam continuas has tris noctes pervigilavi.

Świetny pomysł! Doskonale!
Trzecią noc już nie śpię wcale!

Merkury używa czasownika *dormire* w metaforycznym znaczeniu – ‘pozbawić przytomności, zabić’, a Sozja rozumie go dosłownie – ‘zasnąć’. Podobnie dzieje się, gdy Sozja i Merkury posługują się słowem *verberare* – ‘uderzać’ (Plaut, *Amph.* 333-334):

MERCURIUS

Hinc enim mihi dextra vox auris, ut videtur, verberat.

MERKURY

Jakiś głos mnie bije w uszy.

SOSIA

Metuo, vocis ne vicem hodie hic vapulem, quae hunc verberat.

SOSJA

Za ten głos, co jego bije,
ja oberwę.

ANTONIM...s. 157

Zestawienie wyrazów o przeciwnym znaczeniu (dobry–zły, głupi–mądry) służące do wydobycia kontrastów myślowych lub uczuciowych, np. (Plaut, *Mil.* 763; 1319-1320):

Bonus bene ut malos descripsit mores!

Jak zło dobrze przedstawił!

PLEUSICLES

Scio; sapis.

ŻAGLOKLES

Mądrości masz wiele.

PYRGOPOLINICES

Si non mecum aetatem egisset, hodie stulta viveret.

BASZTOBURZ

Gdyby nie ja, to głupia byłaby jak ciełe.

Antonim jest przeciwieństwem synonimu.

ASONANS...s. 160

Identyczność ostatniej samogłoski akcentowanej w klauzulach sąsiadujących wersów, co daje wrażenie rymu przybliżonego, np. (Plaut, *Mil.* 79-81):

*Mihi ad enarrandum hoc argumentum est comitās,
si ad auscultandum vostra erit benignitās;
qui autem auscultare nolet exurgat forās.*

Grzeczność mi nakazuje, więc opowiem o tym,
co tutaj zobaczycie. Kto z was ma ochotę
niechaj słucha. Kto nie chce, niechaj się wyniesie.

Wprawdzie poezja antyczna nie używała rymu, ale komediopisarze, np. Plaut, posługiwali się asonansem ze względu na jego walory dźwiękowe.

ASYNDETON...s. 59, 106

Wypowiedź pozbawiona spójników, stosowana w celu osiągnięcia wrażenia kondensacji i zwartości, często pojawia się przy wyliczaniu, np. (Plaut, *Amph.* 346-347):

MERCURIUS

Possum scire, quo profectus, cuius sis aut quid veneris?

MERKURY

Łatwo dowiem się, co chciałem:
komu służysz, gdzie, jak długo,
dokąd idziesz...

SOSIA

Huc eo, eri iussu, eius sum servos. Numquid nunc es certior?

SOSJA

Do tej bramy.
Jestem mego pana sługą.
Usatysfakcjonowany?

EMFAZA...s. 35

Spotęgowanie ekspresywności wypowiedzi poprzez odpowiedni dobór wyrazów, szyk, akcent, intonację; rodzaj patetycznej przesady w odtwarzaniu uczuć przejawiający się w używaniu silniejszych określeń, niż to odpowiada rzeczywistości, np. (Plaut, *Mil.* 1-4):

PYRGOPOLINICES

*Curate, ut splendor meo sit clupeo clarior
quam solis radii esse olim, quom sudumst solent,
ut, ubi usus veniat, contra conserta manu
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.*

BASZTOBURZ

Tarcza ma błyszczeć jaśniej niżli latem słońce!
Bo kiedy jej użyję, wrogów mych tysiące
musi zginąć od blasku, co uderzy w oczy.

FIGURA ETYMOLOGICZNA (POLIPTOTON)...s. 106

Figura powstająca przez zestawianie wyrazów związanych ze sobą etymologicznie; jest jednym z rodzajów powtórzenia, np. (Plaut, *Amph.* 353-355):

SOSIA

Advenisse familiares dicito.

SOSJA

Wszystkim powiesz,
że domownik jest z powrotem.

MERCURIUS

*Nescio quam tu familiaris sis: nisi actutum hinc abis,
familiaris accipiere faxo haud familiariter.*

MERKURY

Ty się tu nie zadomowisz,
za dom wyślę cię z łoskotem.

HIATUS...s. 35

Zbieg samogłosek na końcu wyrazu i na początku następnego. W poezji antycznej hiatus jest eliminowany przez elizję – opuszczenie jednej z samogłosek, zazwyczaj kończącej wyraz. W komedii rzymskiej hiatus zostaje utrzymany w różnego rodzaju emfatycznych wykrzyknikach (*ei, eu*) oraz wszędzie tam, gdzie skrócenie wynikające z elizji mogłoby spowodować trudności ze zrozumieniem dowcipu, np. (Plaut, *Aul.* 150):

Ei occidi.

Oj, już po mnie.

HAPAX LEGOMENON...s. 144

Określenia użyte w tekstach antycznych jednorazowo lub urobione dla doraźnej potrzeby i zastosowania, np. (Plaut, *Aul.* 243):

si hercle ego te non elinguandam dedero usque ab radicibus...

Już ja na Herkulesa, wyjęczę cię
aż do samych korzeni.

HOMOIOTELEUTON...s. 134

Powtarzanie się podobnych dźwięków na końcu wersów, zdań, członów, słów, np. (Plaut, *Amph.* 232–234):

[...] *Ferro ferit, tela frangunt, boat
caelum fremitu virum, ex spiritu atque anhelitu
nebula constat, cadunt volnerum vi viri.*

Trzask strzaskanych strzał
w szczękę mieczy grzmiał.
Niebo ryczy,
tłum skowyczy.
Od dyszenia i sapania
pole gęsta mgła zasłania.
Siła mężów i ran siła
wiele trupów położyła.

Zabawy dźwiękiem służyły do budowania nastroju i napięcia. Zob. też asonans.

HOMONIMY...s. 35, 55, 93, 94

Wyrazy o identycznym brzmieniu, z których każdy ma inną etymologię i znaczenie, np. (Plaut, *Amph.* 317-319):

SOSIA
Illic homo me interpolabit meumque os finget denuo.
MERCURIUS
Exossatum os esse oportet quem probe percusseris.

SOSIA
Pysk mi w ząbki powycina.
MERCURY
Każdy, kto się tu pojawi,
straci zęby.

SOSIA
Mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.

SOSIA
Nie nowina,
jeśli chce mnie dobrze strawić,
nim na ząb mnie weźmie, trzeba,
bym ja wypluł zęby swoje.

Występujące tu słowo *os, oris* – ‘twarz’ pobrzmiewa także w czasowniku *exossare* – ‘oczyszczyć z kości’, który jednak ma zupełnie inną etymologię, bo pochodzi od rzeczownika *os, ossis* – ‘kość’.

Podobnie jest w przypadku, gdy bohaterowie posługują się słowem *pone*, które można uważać zarówno za *imperativus* – ‘połóż, włóż’, jak i za okolicznik ‘od tyłu’, który często służył za określenie pozycji seksualnej, np. (Plaut, *Aul.* 637-638):

EUCLIO
Pone.
STROBILUS
Id quidem pol te datare credo consuetum, senex.
EUCLIO
Pone hoc sis, aufer cavillam, non ego nunc nugas ago.

EUKLION
nadstawiając szatę na przyjęcie złota
Wsadź mi!
STROBILUS
No, co ty, stary, tobie jedno w głowie!
EUKLION
Wsadź mi to, co ukradłeś. Dostyc już tej psoty.

KADENCJA...s. 137

Obniżenie wysokości tonu w przebiegu intonacji, występujące zwykle w zakończeniu frazy, np. (Plaut, *Aul.* 100-102):

EUCLIO
Si Bona Fortuna veniat, ne intro miseris.
STAPHYLA
*Pol ea ipsa, credo, ne intro mittatur, cavet,
nam ad aedis nostras numquam adit, quamquam prope est.*

EUKLION
Nawet Fortuna, która z bogactw znana,
od moich progów ma być odpędzona.
STAFILA
Już ona dobrze pilnuje się sama,
żeby za bardzo nie zbliżać się do nas.

KALAMBUR...s. 63, 78, 85, 93, 129, 132

Powszechnie nazywany jest grą słów i polega na wykorzystaniu podwójnego znaczenia wyrazów oraz ich identycznego lub podobnego brzmienia. Kalambury tworzy się poprzez dzielenie wyrazów, inne ich łączenie, przestawianie, drobne modyfikacje i kontaminacje. W komediach rzymskich gra słów opierała się głównie na homonimie, antanaklasis, paronomazji oraz kontaminacji. Kalambur służył przede wszystkim do budowania dowcipów i żartobliwych zagadek.

KONTAMINACJA...s. 93, 95

Polega na tworzeniu nowego słowa z dwóch już istniejących. Często efektem takich działań jest neologizm, np.: *falsiurium* – ‘przysięgać’, czyli łączyć pod przysięgą (Plaut, *Mil.* 192) lub *metuculosus* – ‘strachalec’, czyli skłonny (*culosus*) do strachu (*metu*; Plaut, *Amph.* 293).

Termin „kontaminacja” służy także do określenia metody pisarskiej stosowanej przez rzymskich komediopisarzy, polegającej na łączeniu wątków i postaci z kilku greckich komedii w jedną, nową, rzymską całość.

METAFORA...s. 35, 55, 92, 140, 144

Figura retoryczna nadająca grupie wyrazów odmienne znaczenie od tego, jakie wynika ze znaczeń poszczególnych słów. Jest to nowe zestawienie semantyczne wykorzystujące możliwość kojarzenia ze sobą nawet odległych pojęć, w których dostrzega się jakąś cechę wspólną. Przeniesienie znaczenia uzyskuje się m.in.: poprzez przypisanie jakiemuś przedmiotowi cechy lub czynności odnoszonej zwykle do innego rzeczownika, poprzez podstawienie konkretnego w miejsce abstrakcji i odwrotnie, itp. Np. intrygę zmierzającą do oszukania żołnierza przyrównuje się do budowy okrętu, a główny pomysłodawca nazywany jest architektem (Plaut, *Mil.* 915-921):

*Nam, mi patrone, hoc cogitato, ubi probus est architectus,
bene lineatam si semel carinam conlocavit,
facile esse navem facere, ubi fundata, constitutast.
Nunc haec carina satis probe fundata et bene statutast,
adsunt fabri architectique ad eam navem haud inperiti.
Si non nos materiarius remoratur, quod opust qui det
(novi indolem nostri ingeni), cito erit parata navis.*

Kiedy dobry architekt raz ustawi szkielet,
łatwiej okręt zbudować. Gdy dobra podstawa,
a nasz okręt ma taką, runąć nie ma prawa.
Architekci i cieśle są tu doświadczeni,
więc jeśli nasz kłoc drewna planów nam nie zmieni,
znając nasze talenty, okręt szybko stanie.

METONIMIA...s. 144

Użycie zamiast nazwy właściwej innej nazwy skojarzeniowej, ale zawsze na podstawie obiektywnego związku między pojęciami (Bakchus = wino), a nie dowolnie odczuwanego podobieństwa, jak przy metaforze. Metonimia nadaje szczególnie znaczenie jednemu wyrazowi, a nie zestawia wyrazów skojarzonych, np. (Plaut, *Mil.* 656):

Venerem, amorem amoenitatemque accubans exerceo.

Gdy jestem przy stole,
to pragnę przyjemności i słodkiej Wenery.

NEOLOGIZM...s. 78, 132, 140, 154

Wyraz nowy, stworzony według zasad słowotwórstwa w danym języku, ale jeszcze nieprzyswojony, np. (Plaut, *Aul.* 201):

Aurum mi intus harpagatum est.

Złoto mi wyharpunił.

OKSYMORON...s. 106

Określenie poetyckie o znaczeniu pozornie sprzecznym z właściwościami przedmiotu, z jakim się je łączy, np. (Plaut, *Aul.* 84):

ita inaniis sunt oplettae atque araneis.

Dom jest wypchany
po brzegi... pustką i pajęczynami.

PARAKLAUSITHYRON...s. 70

Dośłownie ‘przed zamkniętymi drzwiami’ – utwór poetycki w formie pieśni śpiewanej przed domem ukochanej osoby. Cechą charakterystyczną jest zwykle apostrofa do drzwi. W konwencji komediowej paraklausithyron przyjmuje postać żartobliwej parodii gatunku, np. (Plaut, *Curc.* 147-155):

*Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,
vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro.
Gerite amanti mihi morem, amoenissumi.
Fite causa mea ludii barnari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.
Hoc vide, ut dormiunt, pessuli pessumi
nec mea gratia commovent se ocuis.*

Wrota, ach wrota witam was czule,
kocham was... pragnę... i błagam szczerze...
Bądźcie przychylnie mojej miłości.
O, najcudniejsze, bądźcie tancerzem!
Bądźcie tancerzem i zróbcie obrót,
i mi ze środka dziewczynę dajcie,
ona w miłości krew mi wyssała.
Ej, wrocie wrota, nie zasypiajcie!

Respicio, nihili meam vos gratiam facere.

Patrz, nawet nie drgną z mojej przyczyny!
Wiem, że nie dadzą mi mej dziewczyny.

PARATAKSA...s. 59

Charakterystyczne dla języka mówionego współrzędne, bezspójnikowe połączenie zdań, które nie wprowadza zależności składniowych i semantycznych, np. (Plaut, *Asin.* 448):

Nunc adeam optimum est.

Pójdę już, tak będzie najlepiej.

PARONOMAZJA...s. 35, 55, 93, 94

Zestawienie dwóch wyrazów o różnym znaczeniu, ale podobnym (nie – identycznym!) brzmieniu, np. (Plaut, *Mil.* 819-821):

LURCIO
Sorbet dormiens.
PALAESTRIO
Quid, sorbet?
LURCIO
Illud „stertit” volui dicere.
Sed quia consimile est, quom stertas, quasi sorbeas.

NAPIWEK
Cienias śpi i **chlipie**.
WYGIBAS
Co robi? Chlipie?
NAPIWEK
Chciałem rzec, że **chrapie**,
lecz oba słowa są w tym samym typie.

PARS PRO TOTO...s. 140

Dosłownie ‘część zamiast całości’; polega na użyciu nazwy części zamiast nazwy całości, wówczas użyte słowo zyskuje znaczenie bardziej ogólne („dach” zamiast „dom”, „żagiel” zamiast „statek”), np. (Plaut, *Rud.* 574):

Recipe me in tectum.

Przyjmij mnie pod dach.

SKRÓCENIE JAMBICZNE...s. 35

Zjawisko językowe występujące w łacińskiej mowie potocznej i uchwytnie dzisiaj jedynie w tekstach komediowych. Polega na zmianie iloczasu sylaby pierwotnie długiej, gdy została ona poprzedzona samogłoską krótką akcentowaną (◡-) lub gdy następna samogłoska jest akcentowana (◡-◡). Wówczas przyjmuje postać (◡◡) lub zmienia się w (◡◡◡). Najczęściej pojawiającym się przykładem skrócenia jambicznego jest wyraz *ĕgō*, w którym pierwotnie *ō* było długie, a akcent padał na krótką samogłoskę *ĕ*.

SYNIDZEDZA...s. 35

Ściągnięcie dwóch stojących obok siebie w jednym wyrazie samogłosek, tak że tworzą jedną długą, np. *obliviscendi* (Plaut, *Mil.* 1359), *meis* (Plaut, *Mil.* 1029).

SYNONIMY...s. 35

Wyrazy jednoznaczne lub, częściej, bliskoznaczne, które choć pokrewne znaczeniom podstawowym, różnią się od siebie barwą czy odcieniem semantycznym. Ich nagromadzenie służy uwypukleniu i poszerzeniu myśli, np. (Plaut, *Mil.* 188-189):

Os habet linguam, perfidiam, malitiam atque audaciam, confidentiam, confirmatatem, fraudulentiam.

Ma na wyposażeniu twarzyczkę, języczek, zdradę, złość, wściekłość, błagę.

Indeks miejsc cytowanych*

AFRANIUSZ (<i>Lucius Afranius</i>)	293...s. 254
<i>Cinerarius</i> (Fryzjer), frg. III...s. 141	303–304...s. 93
<i>Omen</i> (Wróżba), frg. I...s. 141	304–307...s. 93
<i>Sella</i> (Krzesło), frg. I...s. 141	309–310...s. 94
<i>Vopiscus</i> (Bliźniak pozostały przy życiu), frg. XX	313–314...s. 251
...s. 141	317–319...s. 253
AKWILIUSZ (<i>Aquilius</i>)	333–334...s. 251
<i>Boeotia</i> (Beotka), frg. I...s. 108	344...s. 93
ATYLIUSZ (<i>Atilius</i>)	346–347...s. 252
<i>ex incertis fabulis</i> , frg. II...s. 101	348...s. 94
frg. III...s. 101	353–355...s. 252
CĘCYLIUSZ (<i>Caecilius Statius</i>)	<i>Asinaria</i> (Ośła komedia) 400–401...s. 197
<i>Plocium</i> (Naszyjnik), frg. X...s. 105	448...s. 255
frg. XI...s. 105	<i>Aulularia</i> (Skarb) 84...s. 254
<i>ex incertis fabulis</i> , frg. XVI...s. 105	100–102...s. 253
frg. XVIII...s. 105	201...s. 254
frg. XXI...s. 105	243...s. 252
ENNIUSZ (<i>Quintus Ennius</i>)	637–638...s. 253
<i>Saturae</i> (Satyry) 64...s. 99	<i>Curculio</i> (Kurkulion) 147–155...s. 254
JUWENCJUSZ (<i>Juventius</i>)	230–231...s. 189
<i>Anagnorizomene</i> (Rozpoznana), frg. I...s. 108	<i>Menaechmi</i> (Bracia) 610...s. 93
KWINKJUSZ ATTA (<i>Titus Quinctius Atta</i>)	<i>Miles gloriosus</i> (Żołnierz samochwał) 1–4...s. 252
<i>Aquae caldae</i> (Cieplice), frg. I...s. 144	79–81...s. 252
LABERIUSZ (<i>Decimus Laberius</i>)	188–189...s. 255
<i>ex incertis fabulis</i> , Prologus 10–15...s. 152	191...s. 251
frg. IV...s. 152	192...s. 95, 254
LICYNIUSZ IMBREKS (<i>Licinius Imbrex</i>)	201–207...s. 206
<i>Neaera</i> (Necra), frg. I...s. 102	213...s. 207
LIWIUSZ ANDRONIK (<i>Livius Andronicus</i>)	216...s. 251
<i>Equus Troianus</i> (Koń trojański), frg. I...s. 53	228...s. 251
<i>Gladiolus</i> (Mieczyk), frg. I...s. 53	289...s. 96
<i>ex incertis fabulis</i> , frg. I...s. 54	330...s. 96
frg. II...s. 53	656...s. 254
frg. III...s. 53	763...s. 251
NEWIUSZ (<i>Gnaeus Naevius</i>)	791–792...s. 196
<i>Agitatoria</i> (Komedia o polityku), frg. III...s. 56	819–821...s. 255
<i>Ariolus</i> (Wieszczek), frg. II...s. 58	915–921...s. 254
<i>Tarentilla</i> (Dziewczyna z Tarentu), frg. I...s. 55	1029...s. 255
frg. II...s. 58	1319–1320...s. 251
<i>Tunicularia</i> (Komedia o tunice), frg. I...s. 55	1359...s. 255
<i>epitafium</i> (Gelliusz 1,24,2)...s. 56	1415–1426...s. 94–95
<i>ex incertis fabulis</i> , frg. III...s. 55	<i>Poenulus</i> (Punijczyk) 11–14...s. 232
frg. V...s. 55	19–20...s. 232
NOWIUSZ (<i>Novius</i>)	123...s. 217
<i>ex incertis fabulis</i> , frg. X...s. 149	126...s. 217
frg. XIII...s. 149	<i>Pseudolus</i> 1–2...s. 168
PLAUT (<i>Titus Maccius Plautus</i>)	<i>Rudens</i> (Lina) 574...s. 255
<i>Amphitruo</i> (Amfitrion) 65–68...s. 231	POMPONIUSZ Z BONONII (<i>Lucius Pomponius Bononiensis</i>)
82–85...s. 232	<i>Asina</i> (Oślica), frg. I...s. 141
232–234...s. 253	<i>Dotata</i> (Posażna), frg. I...s. 147

* Indeks obejmuje jedynie fragmenty dzieł autorów komediowych i stanowi zarazem wykaz przekładów.

- Maialis* (Wieprz), frg. I...s. 141
- PUBLILIUSZ SYRYJCZYK (*Publius Syrus*)
 inc.: *Cuivis dolor*...s. 156
 inc.: *Deliberando discitur*...s. 156
 inc.: *Deliberando saepe perit*...s. 156
 inc.: *Dolor animi*...s. 156
 inc.: *Etiam in peccato*...s. 156
 inc.: *Fortuna vitrea*...s. 156
 inc.: *Honesta turpitude*...s. 156
 inc.: *Inoptiae desunt*...s. 156
 inc.: *Misera est voluptas*...s. 156
 inc.: *O vita misera longa*...s. 156
 inc.: *Stulti timeant*...s. 156
 inc.: *Tam dest avaro*...s. 156
- QUEROLUS
 Prolog...s. 136
- TERENCJUSZ (*Publius Terentius Afer*)
Adelphoe (Bracia) 113...s. 209
 336-337...s. 213
Andria (Dziewczyna z Andros) 68...s. 130
 305...s. 130
Eunuchus (Eunuch) 7...s. 110
 187-188...s. 209
 192-196...s. 210
- 567-568...s. 211
 657...s. 211
- Heautontimorumenos* (Sam siebie karzący) 77...
 s. 130
- Hecyra* (Świekra, Teściowa) 276-278...s. 213
 499-502...s. 208
 516-517...s. 212
 588-589...s. 213
 865-867...s. 209
- Phormio* (Fromion) 68...s. 130
 203...s. 130
 210-211...s. 187
 454...s. 130
- TRABEA (*Trabea*)
ex incertis fabulis, frg. I...s. 101
 frg. II...s. 101
- TURPILIUSZ (*Sextus Turpiliius*)
Leucadia (Leukadia), frg. XII...s. 134
- TYTYNIUSZ (*Titinius*)
Fullonia (Foluszniczka), frg. XI...s. 139
Gemina (Bliźniaczka), frg. VI...s. 139
Setina (Dziewczyna z Setii), frg. VI...s. 139
 frg. XV...s. 139
Varus (Koślawiec), frg. III...s. 140

Indeks rzeczowy*

- A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Wesoła historia, która zdarzyła się w drodze na forum) ...234
- Acharnejczycy → Arystofanes
- Achilles (*Achilles*)...161
- Adelfazjum (*Adelphasium*) → Plaut *Poen.* ...78–79
- Adelphoe* → Terencjusz
- Adicea → Dikca
- aditus maximus* → widownia
- adulescens* (młodzieniec)...24, 32, 33, 58, 86, 88, 127, 128, 139, 161, 188, 189–190, 192, 196, 201, 203, 204, 206, 213, 215, 216, 233
- Aesopus* → Ezop
- Afraniusz (*Lucius Afranius*)...38, 39, 49, 137, 140–143
- Afrodyta / Wenus...74, 79, 81, 82, 134, 176, 184, 216
- Venus Vincitrix*...176
- Agamemnon...161
- Agorastokles (*Agorastocles*) → Plaut *Poen.* ...78–80
- Ajschylos (*Aeschylus*)...46, 184
- Persowie* (*Persai*) – 184
- Akcjum...44
- Akcjusz (*Lucius Accius*)...44, 45, 51, 61, 107, 163, 215, 226
- aktor (*histrion*)...20, 22, 43, 54, 165, 184, 185, 186, 194, 202, 203, 205–217, 233, 224–231
- Akwiliusz (*Aquilius*)...48, 49, 50, 107–108, 163
- Albano, miejscowość w Italii...42
- Aleksander Sewer (*Alexander Severus*)...226
- Aleksander Wielki (*Alexander Magnus*)...27
- Aleksandria, miasto w Egipcie (*Alexandria*)...27, 226
- Aleksis (*Alexis*)...57, 104, 105, 133, 134, 233
- Alkezymarchus (*Alcesimarchus*) → Plaut *Cist.* ...69–70
- Alkmena (*Alcumena*) → Plaut *Amph.* ...63–65, 89
- Ambiwiusz Turpion (*Lucius Ambivius Turpio*)...103, 112, 129, 186, 215, 223, 224, 227, 230
- Amfis (*Amphis*)...144
- Amfitrion (*Amphitruo*) → Plaut *Amph.* ...63–64, 89, 195, 204
- Ammianus Marcellinus (*Ammianus Marcellinus*)...182
- Amor (*Amor*)...83
- Ampeliska (*Ampeliska*) → Plaut *Rud.* ...81–82
- Amphitruo* → Plaut
- Anaksandrides (*Anaxandrides*)...233
- ancilla* (niewolnica) / *anus* / *nutrix* (piastunka)...34, 87, 88, 127, 128, 139, 188, 191, 198, 202, 204, 206, 233
- Andria* → Terencjusz
- Andromacha (*Andromache*)...215
- Andronik → Liwiusz Andronik
- Andros, wyspa na Morzu Egejskim...117–118
- angiportum* (zaulek)...173
- Anterastilis (*Anterastilis*) → Plaut *Poen.* ...78–79
- Antinoe (*Antinoe*)...41
- Antoniusz, Marek (*Marcus Antonius*)...156, 229
- Antoniusz Rufus (*Antonius Rufus*)...138
- Antyfanos (*Antiphanes*)...57, 104, 105, 133, 134, 233
- Antyfila (*Antiphila*) → Terencjusz *Heaut.* ...121–122
- Antyfon (*Antipho*) → Plaut *Stich.* ...82–83
- Antyfon (*Antipho*) → Terencjusz *Eun.* ...119–120, 211
- Antyfon (*Antipho*) → Terencjusz *Phorm.* ...125–126, 187
- anus* → *ancilla*
- Apelles (*Apelles*)...226
- Apollinares* → *ludi*
- Apollo (*Apollo*)...24, 27, 30, 134, 166, 167, 174
- Apollodor z Karystos (*Apollodoros*)...113, 233
- Appia, via* → *via Appia*
- Appian (*Appianus*)...22
- Appiusz Klaudiusz Pulcher → Klaudiusz Pulcher, Appiusz
- Apryssjusz (*Aprissius*)...145
- Apulejusz (*Lucius Apuleius*)...40, 43, 141, 182
- Arabia...78, 90, 170
- Arbuskula (*Arbuscula*), aktorka mimiczna...229
- archinimus*...43
- Archippos (*Archippos*)...62
- Argonauci...46
- Argos, miasto w Grecji...225
- argumentum*...160
- Ariosto, Lodovico...235, 236
- Arkadia, kraina w Grecji...113
- Arkturus (*Arcturus*) → Plaut *Rud.* ...81, 184
- Arnobiusz (*Arnobius*)...43
- Arpinata → Cyzeron
- Artemida (*Artemis*)...184
- Artotrogus (*Artotrogus*) → Plaut *Mil.* ...96
- Arystofanes (*Aristophanes*)...96, 183, 184, 199, 233
- Acharnejczycy* (*Acharnes*)...183
- Osy* (*Sphexes*)...172
- Plutos* (*Plutos*)...233
- Pokój* (*Eirene*)...184
- Rycerze* (*Hippeis*)...229
- Sejm kobiet* (*Thesmophoriazusaí*)...183, 184, 233
- Arystoteles (*Aristoteles*)...92
- Asinaria* → Plaut
- Astafium (*Astaphium*) → Plaut *Truc.* ...84–85
- Atella, miasto w Italii...27, 40

* Indeks nie obejmuje nazwisk autorów pozycji bibliograficznych, którzy pojawiają się w przypisach, tytułów utworów niezachowanych lub zachowanych we fragmentach. Pogrubiono numery stron, na których hasło omówione jest szerzej.

- atellana, farsa italska, farsa oskijska (*fabula atellana, ludi Osci, Oscum ludicrum*)...17, 27–30, 41, 48, 57, 60, 144, 145–151, 153, 163, 165, 169, 185, 186, 187, 225, 234
- Ateny (*Athenae*)...22, 31, 67, 75, 81, 82, 84, 90, 123, 126, 170, 183, 192, 213, 221
- Atreus (*Atreus*)...229
- Atrydzi...24
- Atta (*Titus Quinctius Atta*)...37, 49, 137, 140, 143–145
- Attalos III (*Attalos*)...181
- Attis (*Attis*), kapłan Kybele...166
- Attyk → Pomponiusz Attyk
- Atyliusz (*Marcus Atilius*)...44, 45, 48, 49, 50, 101
- Atyliusz, Lucjusz (*Lucius Atilius*), aktor...227
- August (*Octavianus Augustus*)...28, 30, 44, 136, 137, 142, 144, 145, 160, 165, 166, 167, 170, 176, 177, 182, 195, 226, 229
- Augustyn, św. (*Aurelius Augustinus*)...225
- aulaeum* (kurtyna)...171, 181–182
- aulos, tibia*...20, 24, 35, 46, 221
- Aulularia* → Plaut
- Aulularia* → Vitalis de Blois
- Aureliusz → Marek Aureliusz
- Aureliusz Opilliusz (*Aurelius Opillius*)...61
- Auzoniusz (*Decimus Magnus Ausonius*)...98, 142
- Awentyn, wzgórze Rzymu (*mons Aventinus*)...52, 98, 165, 166, 231
- Azyniusz Pollion (*Gaius Asinius Pollio*)...44, 45
- Bacchides* → Plaut
- Bakchanalia (*Bacchanalia*)...62
- Bakchida (*Bacchis*) > Plaut *Bacch.* ...66–67, 96
- Bakchida (*Bacchis*) > Terencjusz *Heaut.* ...121–122, 127
- Bakchida (*Bacchis*) > Terencjusz *Hec.* ...123–124, 127, 199, 209
- Bakchus (*Bacchus*) / Liber...47, 55
- Bakchylides (*Bacchylides*)...55
- Balbus → Korneliusz Balbus
- Ballion (*Ballio*) > Plaut *Pseud.* ...32, 80–81, 189, 199, 215, 217, 228
- Bankietka → Filokomazjum
- Basztoburz → Pyrgopolinices
- Bathyllos z Aleksandrii (*Bathyllos*)...46
- Beaumarchais, Pierre Augustin...235
- Bernard, Tristan...235
- Birria (*Byrria*) > Terencjusz *Andr.* ...117
- Boccacio, Giovanni...236
- Bogart, Humphrey...205
- Bohomolec, Franciszek...235
- Bononia, miasto w Italii północnej...146
- Branagh, Keneth...206
- Brando, Marlon...216
- Brutus → Juniusz Brutus
- Bryzeida (*Briseis*)...161
- Bucco, maska atellany...29
- budynek sceniczny (*scaena*)...24, 171, 180–181
- dach-portyk (*prothyra*)...184
- drzwi boczne (*hospitalia*)...172, 177, 180, 181
- drzwi główne (*valva regia*)...177, 180, 181
- drzwi otwarte (*thyromata*)...184
- fasada sceny (*frons scaenae*)...178, 180, 181
- proscenium (*proscenium*)...177, 178, 181
- scena (*pulpitum*)...24, 171, 177, 178, 179, 181
- skrzydła budynku scenicznego (*versurae*)...180, 181, 182
- wejście boczne (*iter versurae*)...172, 180, 181
- calautica* → kostium
- Calliopus*...130
- Campus Martius* → Pole Marsowe
- cantica*...21, 35, 46, 52, 59, 62, 96, 106, 140, 141, 217–220
- recytowane...35, 96
- śpiewane (*mutatis modis*)...35, 39, 93, 96, 132, 142
- cantor* → śpiewak
- Captivi* → Plaut
- Cario* → Kario
- Casina* → Plaut
- Casnar*, maska atellany...29
- catastrophe*...129
- caterva* → trupa teatralna
- cavea* → widownia
- Cecchi, Giovanni Maria...235, 236
- Cecyliusz, Marek (*Caecilius Marcus*)...102
- Cecyliusz Stacjusz (*Caecilius Statius*)...37, 44, 48, 49, 50, 51, 57, 98, 99, 102–107, 109, 111, 112, 138, 140, 223, 224, 227
- ensor* (recenzent)...231
- centunculus* → kostium
- Cerera* (*Ceres*)...166, 167
- Ceriales* → ludi
- Cezar → Juliusz Cezar
- Cezjusz Bassus (*Caesius Bassus*)...57
- Chaplin, Charlie...216
- Charinus (*Charinus*) > Plaut *Merc.* ...74
- Charinus (*Charinus*) > Plaut *Pseud.* ...228
- Charinus (*Charinus*) > Terencjusz *Andr.* ...117–118
- Charmides (*Charmides*) > Plaut *Trin.* ...83–84
- Charon → schody Charona
- Charyzjusz (*Flavius Sospater Charisius*)...138
- Cherea (*Chaerea*) > Terencjusz *Eun.* ...119–120, 210, 211, 212
- Chionides (*Chionides*)...233
- chiton* → kostium
- chlamida → kostium
- choragium* (rekwizyty)...193, 231
- choragus* (dostawca kostiumów)...193, 205, 231
- Choragus (*Choragus*) > Plaut *Curc.* ...71, 223
- Chorycjusz z Gazy (*Choritius*)...42
- Chremes (*Chremes*) > Terencjusz *Andr.* ...117–118
- Chremes (*Chremes*) > Terencjusz *Eun.* ...119–120
- Chremes (*Chremes*) > Terencjusz *Heaut.* ...120–123
- Chremes (*Chremes*) > Terencjusz *Phorm.* ...125–126
- Chryzalus (*Chrysalus*) > Plaut *Epid.* ...223, 227
- Cicirrus*, maska atellany...30
- Ciekliński Piotr...235
- Cienias → Sceledrus
- Cistellaria* → Plaut
- Clastidium*, miejscowość w Galii Przedalpejskiej...59
- cocus* (kucharz)...33, 34, 38, 88, 95, 117, 118, 128, 139, 188, 190, 201, 204, 233
- codex* (manuskrypt)...97, 130, 137, 193, 195–201, 207–215, 218, 219, 221
- collegium poetarum*...52, 98, 231

- comédie larmoyante*...236
Compitalia → *ludi Compitales*
conquisitor (inspektor)...160, 231
contaminatio
 gra słów...93, 95, 254
 technika pisarska...33, 57, 75, 80, 114, 133, 217
Cordalus → Kordalus
Corneille Pierre...235
Crinitus Petrus...132
crumina → rekwizyt
cuneus → widownia
Cupido → Kupidyn
Curculio, postać → Kurkulion
Curculio, tytuł komedii → Plaut
Cyceron (Marcus Tullius Cicero)...28, 30, 41, 44, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 61, 80, 83, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 112, 132, 133, 136, 141, 142, 149, 152, 155, 157, 159, 162, 163, 168, 174, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 205, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232
Cyncjusz Faliskus (Cincius Faliscus)...186, 227
 cyrk
 Flaminijski (*Circus Flaminius*)...166, 175
 Wielki (*Circus Maximus*)...21, 165, 166
Cyrułik Sewilski → Rossini, Gioacchino
Cytheris, aktorka (*Citharis*)...229

danista (lichwiarz)...88, 95, 96
Dargel, Henri...235
Dariusz, król Persów (*Dareios*) → Ajschylos *Persowie*...184
Dawus (Davus) → Terencjusz *Andr.*...117–118, 127, 207
Deifilos (Deifilos) → Pakuwiusz *Ilion*...184
 dekoracje → *periaktoi*
Delfy, miasto w Grecji (*Delphi*)...24
Demecz (Demea) → Terencjusz *Adelph.*...114–116, 127, 195, 208, 209, 214
Demenetus (Demaenetus) → Plaut *Asin.*...65
Demeter (Demeter)...66
Demetriusz (Demetrius), aktor...216
Demifon (Demipho) → Plaut *Cist.*...70
Demifon (Demipho) → Terencjusz *Phorm.*...125–126
Demofilos (Demophilos)...61
Demonos (Daemones) → Plaut *Rud.*...81–82
Destouches, Philippe...235
deus ex machina, maszyna teatralna...64, 183, 184
Dicea → Dikea
Diderot, Dennis...236
Difilos (Diphilos)...57, 104, 105, 113, 133, 134, 144, 161, 233
Dikea (Dicea) → Plaut *Mil.*...161
Dinia (Dinia) → Plaut *Vid.*...85
Diniarchus (Diniarchus) → Plaut *Truc.*...84–85
Dioklecjan (Caius Aurelius Valerius Diocletianus), cesarz...41, 163
Diomedes (Diomedes)...20, 39, 42, 186, 192, 218
Dion Kassjusz → Kassjusz Dion
Dionizja (Dionisia), aktorka mimiczna...229
Dionizje Wielkie...121
Dionizjos (Dionysios), poeta...57
Dionizjos z Halikarnassu (Dionysius Halicarnasseus)...21, 22
Dionizos (Dionysos)...27, 42, 47, 159, 233

Diotima...83
dissignator (woźny)...160, 223, 232
diverbia (partie mówione)...35, 96, 217–219
Dolce, Lodovico...235
Domenichi, Lodovico...235
Domicjan (Titus Flavius Domitianus), cesarz...41, 42, 226, 229
dominus gregis → dyrektor trupy
Donat (Aelius Donatus)...35, 103, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 141, 181, 186, 193, 195, 198, 199, 200, 218, 224, 227, 230
Dorcium (Dorcium) → Turpiliusz *Leucadia*...134
Dossennus, maska atellany...29
Dryden, John...235
 drzwi
 boczne (*hospitalia*) → budynek sceniczny
 główne (*valva regia*) → budynek sceniczny
dux gregis → dyrektor trupy
 dyrektor trupy (*dominus / dux / magister gregis*)...52, 216, 223, 225, 227, 230
Dyrrachium, miejscowość w Illirii...153
dziewczyna → *virgo*

 edyl (*aedilis*)...165, 166, 167, 174, 223
 Edyp...229
 → Sofokles
 → Strawiński, Igor
Efez, miasto w Azji Mniejszej (*Ephesus*)...31, 67
Elea, miasto w Italii (*Flea*)...68
Eliusz Lamia (Aelius Lamia)...138
Eliusz Stylon (Aelius Stilo)...61
Emiliusz Paulus (Lucius Aemilius Paulus)...168
Emiliusz Skaurus → Skaurus
Eneasz (Aeneas)...45
 enkyklemat (*enkyklema*), maszyna teatralna...183
Ennius (Quintus Ennius)...20, 21, 44, 45, 48, 49, 50, 57, 98–100, 103, 133, 141, 156, 161, 166, 215
Epicharm (Epicharmus)...41, 233
Epidamnos, miasto w Grecji (*Epidamnos*)...31, 73
Epidaurus, miasto w Argolidzie (*Epidaurus*)...31
Epidicus → Plaut
Epidikus (Epidicus) → Plaut *Epid.*...71–72
Epignomus (Epignomus) → Plaut *Stich.*...82
Epigoni...215
 epikureizm...156
epitasis, część fabuły...129
Erazm z Rotterdamu...236
Eschinus (Aeschinus) → Terencjusz *Adelph.*...114–116, 214
Eskwilin, wzgórze rzymskie (*mons Esquilinus*)...42
Etolia, kraina w Grecji Środkowej...98
 etruskie tańce → tańce etruskie
 Etruskowie...19
Eubulos (Eubulos), poeta...57, 104, 105
Euklion (Euclio) → Plaut *Aul.*...66, 137
Euklion (Euclio) → *Querolus*...136–137
Eunuchus → Terencjusz
Eurypides (Euripides)...22, 27, 46, 62, 81, 82, 97, 101, 161, 183
 Elektra (Elektra)...101
 Hippolit (Hippolytos)...183, 184
 Medea (Medea)...184
Eutykus (Eutychus) → Plaut *Merc.*...74

- Ewancjusz (*Euantius*)...20, 21, 31, 144
exitus, część fabuły...129
exodium, typ przedstawienia...30, 42, 182
expectatio, część fabuły...129
 Ezop (*Clodius Aesopus*), aktor...54, 162, 205, 206, 215, 216, 225, 227, 229, 230
- Fabiusz Pictor (*Fabius Pictor*)...21
fabula atellana → atellana
 cothurnata → tragedia
 crepidata → tragedia
 palliata → palliata
 praetexta → tragedia
 reciniata → mim
 saltica → pantomima
 togata → togata
 trabeata → togata
fabulae motoriae...31, 32, 62, 63, 114, 162
 Rhintonicae → *phlyakes*
 statariae...31, 32, 63, 114
 veteres...31
 Faliskus → Cyncjusz Faliskus
fallus...27, 30, 43
 Falstaff...32
 Faon (*Faon*)...134, 161
 Fanium (*Phanium*) → Terencjusz *Phorm.* ...125–126
 Fanniusz Cherea (*Gaius Fannius Chaerea*)...228
 Fanostrata (*Phanostrata*) → Plaut *Cist.* ...70
farsa italska → atellana
 oskijska → atellana
fasada sceny → budynek sceniczny
 Fascinus (*Fascinus*), bożek...18
 Faustyna (*Faustina*), cesarzowa...226
favitor → klakier
 Fedria (*Phaedria*) → Terencjusz *Eun.* ...118–120, 209, 211, 214
 Fedria (*Phaedria*) → Terencjusz *Phorm.* ...125–126
 Fedromus (*Phaedromus*) → Plaut *Curc.* ...70–71
 Fedrus (*Phaedrus*)...156
 Fenestella (*Fenestella*)...110, 111
 Ferrara, miasto we Włoszech...234
fescennina licentia → fescenniny
fescenniny (*fescennina licentia, versus alterni / versus fescennini*)...17, 18–19, 21, 27, 185, 186
 Fescennium, miasteczko w Italii...18
 Festus (*Pompeius Festus*)...18, 21, 40, 60, 98, 108, 143, 187, 231
 Fidyp (*Phidippus*) → Terencjusz *Hec.* ...123–124, 196, 208, 213
 Filemon (*Philemon*), aktor...41
 Filemon (*Philemon*), poeta...53, 57, 58, 104, 105, 133, 134, 161, 233
 Filippa (*Philippa*) → Plaut *Epid.* ...72
 Filokomazjum (*Philocomasium*), tj. Bankietka → Plaut *Mil.* ...90, 96
 Filokrates (*Philocrates*) → Plaut *Capt.* ...68, 90
 Filolaches (*Philolaches*) → Plaut *Most.* ...76–77
 Filotis (*Philotis*) → Terencjusz *Hec.* ...123, 127
 Filumena (*Philumena*) → Terencjusz *Andr.* ...117–118
 Filumena (*Philumena*) → Terencjusz *Hec.* ...209
 Flakkus (*Flaccus*), kompozytor muzyki do sztuk Terencjusza...221
 Flawiusz (*Flavius*), zabójca niewolnika Panurga...228
- Flawiusz Tycjan (*Flavius Ticianus*), namiestnik Aleksandrii...226
 Flora (*Flora*)...166, 167
Floralia → *ludi Florales*
 Florencja, miasto we Włoszech...234
 Formion (*Phormio*) → Terencjusz *Phorm.* ...125–126, 128
 Fredro, Aleksander...32
 Fronezjum (*Phronesium*) → Plaut *Truc.* ...84–85
frons scaenae → budynek sceniczny
 Fronton (*Marcus Cornelius Fronto*)...144, 229
 Frygia, kraina w Azji Mniejszej...166
 Fufiusz Focceusz (*Fufius Phocaeus*)...162
 Fulwiusz, Kwintus (*Quintus Fulvius*)...98
 Fulwiusz Nobilior, Marek (*Marcus Fulvius Nobilior*)...98
 Fundaniusz (*Gaius Fundanius*)...48, 49, 50
 Furiusz, Lucjusz (*Lucius Furius*)...111, 112
 Furiusz Purpurion (*Furius Purpurion*)...102
- Gable, Clarck...205
 Galba (*Servius Sulpicius Galba*)...230
 Galia (*Gallia*)...136, 170
 Przedalpejska/Nadpadzińska (*Cisalpinga*)...102, 140, 146
 Zaalpejska (*Transalpinga*)...146
 Gallus (*Gaius Cornelius Gallus*)...229
 Galowie...59, 102
 Gbur (*Truculentus*) → Plaut *Truc.* ...84–85
 Gelliusz, Aulus (*Aulus Gellius*)...48, 52, 54, 55, 56, 61, 87, 98, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 141, 153, 154, 157, 158, 192, 205
 Genezjusz (*Genesisius*), aktor...41
gesta, część fabuły...129
 Geta (*Geta*) → Terencjusz *Adelph.* ...115, 127, 213, 214
 Geta (*Geta*) → Terencjusz *Phorm.* ...125–126, 127, 187
 Gielgud, John...206, 216
 Gimnazjum (*Gymnasium*) → Plaut *Cist.* ...69–70
 Giraudoux, Jean...235
 Glycerium (*Glycerium*) → Terencjusz *Andr.* ...117–118
 Gnaton (*Gnatho*) → Terencjusz *Eun.* ...119–120, 128
 Goldoni, Carlo...235
Graecia Magna → *Magna Graecia*
 Grant, Cary...205
grex → trupa teatralna
- Hadria, Luigi Groto Cicco di...235
 Hadrian (*Publius Aelius Hadrianus*), cesarz...46, 98, 226
 Hannibal (*Hannibal*)...40, 55
 Hannon (*Hanno*) → Plaut *Poen.* ...79
 Harpaks (*Harpax*) → Plaut *Pseud.* ...80–81, 89, 90, 202
 Harpalos...27
 Hazdrubal (*Hasdrubal*)...51
Heautontimorumenos → Terencjusz
 Hebe (*Hebe*)...41
Hecyra → Terencjusz
 Hegion (*Hegio*) → Plaut *Capt.* ...68
 Hegion (*Hegio*) → Terencjusz *Adelph.* ...115–116
 Heliogabal (*Heliogabalus*)...41
 Helwidiusz Priskus (*Helvidius Priscus*)...41
 Herakles → Herkules
 Herkules (*Hercules*) / Herakles (*Heracles*)...24, 27, 29, 35, 41, 63, 216, 229
 Hermes → Merkury

- herold → *praeco*
 Herondas (*Herondas*)...157
 hetera → *meretrix*
 Heywood, Thomas...235
 Hieron (*Hieron*), tyran Syrakuz...62
 Hieronim, św. (*Sophronius Eusebius Hieronymus*)...56, 60, 98, 99, 102, 103, 111, 132, 143, 151, 156, 216
 hilarotragedia → *phlyakes*
 himation → kostium
histrion → aktor
 Hiszpania...55, 170
 Hoffmann, Dustin...216
 Holberg, Ludwig...235
 Homer (*Homerus*)...52, 114, 157
 Iliada (*Ilias*)...157, 158
 Odyseja (*Odysseia*)...52
 Horacy (*Quintus Horatius Flaccus*)...19, 35, 53, 98, 99, 105, 136, 141, 142, 144, 154, 159, 162, 181, 206, 207, 215, 218, 229, 232
 Hortensjusz (*Quintus Hortensius Hortalus*)...163, 205
hospitalia → budynek sceniczny
 Hostiliusz (*Hostilius*), mimograf...151
 Hrotswita, mniszka...235
 Hylas (*Hylas*), aktor...226, 229
- imago* → maska
 inspektor → *conquistor*
instauratio, powtarzanie widowisk...167–168
 Insubrowie...102, 103
 Io (*Io*)...207
iter versurae → budynek sceniczny
 Izydor z Sewilli (*Isidorus Hispanensis*)...43, 44
- Janikulum, wzgórze rzymskie (*mons Ianiculum*)...99
 Jazon (*Iason*)...161
 Jonson, Benjamin...235
 Jowisz (*Iuppiter*)...19, 165, 166, 167, 193, 226
 Jowisz (*Iuppiter*) > Plaut *Amph.* ...63–64, 89, 105, 173, 184
 Józef Flawiusz (*Iosephus Flavius*)...158
 Julian Apostata (*Julianus Apostata*)...42
 Juliusz Kapitolinus (*Iulius Capitolinus*)...226
 Juliusz Cezar, Gajusz (*Caius Iulius Caesar*)...30, 40, 41, 46, 101, 152, 155, 156, 162, 163, 175, 176, 224
 Juniusz Brutus, Decymus, *consul designatus* 42 p.n.e. (*Decimus Iunius Brutus*)...229
 Juniusz Brutus, Lucjusz, konsul 509 p.n.e. (*Lucius Iunius Brutus*)...215
 Junona (*Iuno*)...52
 Justyn I (*Iustinus*), cesarz bizantyński...42
 Justynian (*Iustinianus Flavius*), cesarz bizantyński...164
 Juwenalis (*Decimus Iunius Iuvenalis*)...41, 42, 43, 158
 Juwencjusz (*Iuventius*)...48, 49, 50, 108–109
- Kalabria, kraina w Italii (*Calabria*)...98
 Messapia, dawna nazwa Kalabrii...98
 Kalidorus (*Calidorus*) > Plaut *Pseud.* ...80–81, 92
 Kaligula (*Caius Iulius Caesar Caligula*), cesarz...46, 195, 226
 Kallifo (*Callipho*) > Plaut *Pseud.* ...228
 Kallikles (*Callicles*) > Plaut *Trin.* ...83–84
 Kalydon, miasto w Grecji...78
- Kampania, kraina w Italii (*Campania*)...27, 54, 140, 149, 193
 Kantara (*Canthara*) > Terencjusz *Adelph.* ...213, 214
 Kapitol, wzgórze rzymskie (*mons Capitolinus*)...21, 165, 170, 175, 176
 Kappadoks (*Cappadox*) > Plaut *Curc.* ...189
 Kapua, miasto w Kampanii (*Capua*)...27, 54
 Karakalla (*Marcus Aurelius Antoninus*), cesarz...226
 Kario (*Cario*) > Plaut *Mil.* ...96
 Kartagina, miasto w Afryce (*Carthago*)...79, 80, 111
 Kasina (*Casina*) > Plaut *Cas.* ...68–69
 Kassjusz Dion (*Cassius Dio Cocceianus*)...22, 51, 176, 226
 Kassjusz Longinus (*Cassius Longinus*)...169
 Katon Młodszy (*Marcus Porcius Cato*)...156
 Katon Starszy (*Marcus Porcius Cato Censorius*)...37, 52, 98, 116, 139
 Katullus (*Caius Valerius Catullus*)...19
 Katullus (*Catullus*), komediopisarz...49, 151, 158
 Keaton, Buster...205
 klakier (*favitor*)...160, 223, 231, 232
 Klaudian (*Claudius Claudianus*)...98
 Klaudiusz (*Tiberius Claudius Nero Drusus*), cesarz...226
 Klaudiusz Pulcher, Appiusz (*Appius Claudius Pulcher*), konsul 54 p.n.e....184
 Klaudiusz Pulcher, Gajusz (*Caius Claudius Pulcher*), edyl 99 p.n.e. ...180
 Kleist, Heinrich von...235
 Klinia (*Clinia*) > Terencjusz *Heaut.* ...121–122
 Klitajmestra (*Clytaemestra*)...215
 Klitifon (*Clitipho*) > Terencjusz *Heaut.* ...121–123, 173
 Klodiusz, Publiusz (*Publius Clodius*)...153, 162, 226
 kobieta zamężna → *matrona*
 Kochanowski, Jan...218
 Koloseum...47
komos, wesoły pochod w święto Dionizosa...233
kontaminacja → *contaminatio*
 Kordalus (*Cordalus*) > Plaut *Pers.* ...96
 Korneliusz Balbus, Lucjusz (*Lucius Cornelius Balbus*) ...169, 170, 175
 Korneliusz Nazyka, Publiusz (*Publius Cornelius Nasica*) ...170, 174
 Korneliusz Sulla → Sulla
 kostium...185, 193–204, 217
 calautica (przepaska na głowę)...39
 centunculus (płaszcz)...43
 chiton (*tunica*)...27, 193
 chlamida (płaszcz)...27, 193, 195, 196, 200, 202, 203, 204
 himation (okrycie)...27, 30, 193
 mitra (szarfa na głowę)...39
 palla (suknia)...194, 198, 199, 204
 pallium (okrycie)...30, 33, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204
 petasus (kapelusz)...194–195, 202, 204
 pileus (kapelusz)...194–195
 recinium (płaszcz)...40, 43
 sagum (płaszcz)...39
 socci (pantofle)...194
 soleae (sandaly)...39, 42, 194, 196, 198, 199
 stola (suknia)...39
 striphium (przepaska)...194
 supparum (okrycie)...39

- toga* (okrycie)...38
tunica (tunika)...194, 196, 198, 200, 201, 204
 Krobyle > Cecyliusz Stacjusz *Plocium*...104
 Ksenofont (*Xenophon*)...46
 Ktesifon (*Ctesipho*) > Terencjusz *Adelph.* ...114–116
 kucharz > *cocus*
 Kuriacjusz Maternus (*Curiatius Maternus*)...45
 Kurion, Gajusz Skryboniusz (*Gaius Scribonius Curio*)...170, 175
 Kurkulion (*Curculio*) > Plaut *Curc.* ...70–71, 90, 96
 kurtyna → *aulaeum*
 → *siparium*
 Kwinkcjusz Atta → Atta
 Kwinkcjusz, Publiusz (*Publius Quinctius*)...228
 Kwinkcjusze (*Quinctii*), ród...143
 Kwintus Maksymus (*Quintus Maximus*)...51
 Kwintylian (*Marcus Fabius Quintilianus*)...35, 44, 45,
 46, 106, 112, 142, 160, 187, 205, 207, 210, 215,
 216
 Kybele, Wielka Macierz Bogów (*Magna Mater*)...166,
 167

 Labeon, Notker...235
 Laberiusz (*Decimus Laberius*)...30, 41, 43, 44, 49, 144,
 151, 152–155, 223, 227
 Laches (*Laches*) > Terencjusz *Hec.* ...123–124, 207,
 208, 210, 213
 Lacjum (*Latium*)...54, 109, 132
 Lanuwium, miasto w Italii (*Lanuvium*)...58, 109
 lar (*lar*)...137
 Latinus (*Latinus*), aktor pantomimiczny...229
 Laurentius Lydos (*Ioannes Laurentius Lydos*)...138
 Leda (*Leda*)...46
 Leliusz (*Caius Laelius Sapiens*)...111, 112
 Lemnisenis (*Lemniselenis*) → Plaut *Pers.* ...77–78
 Lemnos, wyspa na Morzu Egejskim...125, 126
lena → *leno*
leno / *lena* (stręczyciel/ka)...32, 33, 34, 38, 39, 87, 88,
 95, 96, 127, 128, 139, 144, 161, 188, 189, 191,
 199–200, 203, 204, 208, 216, 228
 Lentulus (*Lentulus*), mimograf...151
 Lenz, Jakob Michael Reinhold...235
 Leonard, Patrick Shon...206
 Lepidus (*Marcus Antonius Lepidus*)...174
 Lesbonik (*Lesbonicus*) > Plaut *Trin.* ...83–84
 Lesbos, wyspa na Morzu Egejskim...161, 175
 Lessing, Gotthold Ephraim...235
 Leukas (*Leukas*), skała...134
lex duodecim tabellarum → Prawo XII tablic
 Iulia municipalis...224
 Oppia...139
 Libanios z Antiochii (*Libanios*)...46
 Libanus (*Libanus*) > Plaut *Asin.* ...65, 89
 Liber → Bakchus
 lichwiarz → *danista*
 Licyniusz Imbreks (*Licinius Imbrex* vel *Publius Licinius Tegula*)...48, 49, 50, 102
 Licyniusz Macer (*Licinius Macer*), trybun ludowy
 73 p.n.e. ...44
 Licyniusz, Porcjusz (*Licinius Porcius*), źródło do
 Terencjusza...110, 111, 112
 Licyniusz Stolon, Gajusz (*Caius Licinius Stolo*), konsul
 364 p.n.e. ...20

 Licyniusz Tegula → Licyniusz Imbreks
 Liwiusz (*Titus Livius Patavinus*)...17, 19, 20, 21, 30, 52,
 53, 99, 102, 143, 165, 166, 167, 170, 174, 219,
 220, 223, 232
 Liwiusz Andronik (*Lucius Livius Andronicus*)...17, 21,
 22, 30, 44, 45, 48, 49, 50, 51–54, 56, 98, 165,
 169, 219, 220, 223, 227, 231
 Liwiusz Salinator (*Marcus Livius Salinator*)...51, 56
 Lizyteles (*Lysiteles*) > Plaut *Trin.* ...83–84
lorarius (niewolnik-oprawca)...87, 88, 127, 128
 Lucjusz Atyliusz z Preneste (*Lucius Atilius*) → Aty-
 liusz
 Lucjusz Sergiusz (*Lucius Sergius*) > Sergiusz
 Lucyliusz (*Lucilius*), mimograf...151, 226
ludi...165–167, 231
 Apollinares...40, 142, 166, 167, 229
 Ceriales...166, 167
 Florales, Floralia...40, 41, 166, 167
 funebres...114
 Liberales...55
 magni → *Romani*
 Megalenses, Megalensia...114, 166, 167
 Osci → *atellana*
 plebei...62, 166, 167
 Romani...21, 30, 51, 114, 165, 167
 saeculares...51
 scaenici... 165–168, 223
 Lukan (*Marcus Annaeus Lucanus*)...46
 Lukanus Terencjusz (*Lucanus Terentius*)...111
 Lukian (*Lucianus*)...46, 185, 218, 225
 Lukrecjusz (*Titus Lucretius Carus*)...136
 Luscjusz z Lanuwium (*Luscius Lanuvium*)...48, 49, 50,
 109–110, 111, 112, 165, 224, 227, 230
Lyco (Szakal) > Plaut *Curc.* ...71, 88
Lydus (*Lydus*) > Plaut *Bacch.* ...96
 Lykonides (*Lyconides*) > Plaut *Aul.* ...66
Lysidamus (*Lysidamus*) > Plaut *Cas.* ...69

Maccus, maska atellany...29, 60, 146, 223
 Machiavelli, Niccolo...235
magister gregis → dyrektor trupy
Magna Graecia...22, 23, 27
 Sycylia...22, 41, 81, 233
 Makkus → *Maccus*
 Makrobiusz (*Ambrosius Theodosius Macrobius*)...19, 42,
 46, 141, 152, 153, 155, 227, 229
Mandrogeront > *Querolus*...137
Manducus, maska atellany...29, 192
 Maniliusz (*Manilius*), astronom...155
 Mantua, miasto we Włoszech...234
manuskrypt → *codex*
 Marcellus (*Marcus Marcellus*)...59, 169, 170, 176
 Marcipor (*Marcipor*), aulecista...221
 Marcjalis (*Marcus Valerius Martialis*)...158, 232
 Marek Aureliusz (*Marcus Aurelius*)...226
 Mariusz, Gajusz (*Caius Marius*), przeciwnik Sulli...111
 Mariusz, Marek (*Marcus Marius*), przyjaciel Cyclerona
 ...162
 Mariusz Merkator (*Marius Mercator*)...151
 Mars (*Mars*)...68, 74, 102
 Marseusz (*Marseus*), bliżej nieznanany...229
marsuppium → rekwizyt
 Marullus (*Marullus*), mimograf...226

- maska
persona...42, 46, 185–192, 202, 206, 217
imago...185
- Matiusz, Gnejusz (*Gnaeus Matius*)...49, 151, 157
- matrona / *mulier* / *uxor* (kobieta zamężna)...34, 38, 86, 88, 127, 128, 144, 188, 191, 196, 202, 203, 204, 206, 216
- Mecenas (*Caius Cilnius Maecenas*)...145
- Mecjusz Tarpa, Spuriusz (*Spurius Metius Tarpa*)...231
- Medca (*Medea*) → Eurypides
- medicus (lekarz)...89
- Mediolanum, miasto w Galii Przedalpejskiej...97, 102, 234
- Megalensia → *ludi Megalenses*
- Melanippa (*Melanippe*)...215
- Melissus, Gajusz (*Gaius Melissus*)...37, 49, 137, 145
- Memmiusz, edyl 175 p.n.e. (*Memmius*)...167
- Memmiusz, Gajusz (*Gaius Memmius*)...112
- Menaechmi → Plaut
- Menander (*Menandros*)...53, 57, 101, 104, 105, 106, 110, 112, 113, 114, 129, 130, 133, 134, 141, 156, 233
- Menechmus (*Menaechmus*) → Plaut *Men.* ...73, 90
- Menedem (*Menedemus*) → Terencjusz *Heaut.* ...120–123, 127, 195
- Mercator → Plaut
- meretrix (hetera)... 33, 34, 38, 39, 58, 87, 88, 95, 96, 127, 128, 139, 161, 188, 191–192, 196, 199, 202, 203, 204, 208, 233
- Merkury (*Mercurius*)...193
- Merkury (*Mercurius*) → Plaut *Amph.* ...63–64, 89, 105, 184, 202, 204
- Messapia → Kalabria
- Metaurus, rzeka w Umbrii...52
- Metellowie (*Metelli*), ród...55, 56, 227
- metrum
 anapesty...36, 59, 106, 135, 140, 249
 bakcheje...36, 106, 135, 140, 219, 250
 daktyle...36, 99, 250
 glikoneje...250
 heksametr...99
 jamby...30, 35, 36, 39, 46, 54, 59, 96, 106, 135, 137, 140, 142, 144, 147, 150, 154, 157, 158, 218, 249
 kolon reizjańskie (*colon reizianum*)...219, 250
 kretyk...19, 36, 59, 106, 135, 219, 250
 sotadeje...250
 trocheje...19, 30, 35, 36, 39, 54, 59, 96, 106, 135, 137, 140, 142, 144, 147, 150, 157, 158, 250
 wiersz saturnijski...19, 30, 52, 57, 99, 249
- Micjon (*Micio*) → Terencjusz *Adelph.* ...114–116, 208, 209, 214
- miles (żołnierz)...32, 33, 34, 38, 39, 53, 55, 87, 88, 95, 96, 128, 144, 161, 188, 190, 200, 202, 203, 204, 206, 209, 233
- Miles gloriosus → Plaut
- Milet, miasto w Azji Mniejszej (*Miletus*)...116
- Milfidippa (*Milphidippa*), tj. Szkapinia → Plaut *Mil.* ...96
- Milfion (*Milphio*) → Plaut *Poen.* ...78–79, 90
- mim (*fabula reciniata*, *mimos*, *mimus*)...17, 28, 39–44, 144, 151–158, 163, 182, 185, 194, 229, 234
- mim, aktor → *planipedes*
- Mimi, postać z *La Bohème* (Cygania) Giacomo Pucciniego...216
- mimos → mim
- mimowic, aktorzy → *planipedes*
- mimus → mim
- Minerwa (*Minerva*)...52, 98, 231
- Minucjusz Prothymus (*Minucius Prothymus*)...186, 227
- mitra → kostium
- młodzieniec → *adulescens*
- Mnesilochus (*Mnesilochus*) → Plaut *Bacch.* ...67
- Molier (Molière, właściwie Jean-Baptiste Poquelin) ...32, 235
- Monroc, Marilyn...216
- Mostellaria → Plaut
- motoriae → *fabulae motoriae*
- Mummiusz (*Mummius*)...145
- mulier → matrona
- mutatis modis cantica → *cantica*
- Myrrina (*Myrrhina*) → Terencjusz *Hec.* ...212
- Nazyka → Korneliusz Nazyka
 → Scypion Nazyka
- Nepos (*Cornelius Nepos*)...98, 110, 111, 112, 225
- Neron (*Tiberius Claudius Nero Drusus Germanicus Caesar*), cesarz...42, 46, 57, 142, 225, 226, 229
- Newiusz (*Gnaeus Naevius*)...21, 44, 45, 48, 49, 50, 54–59, 62, 98, 109, 111, 169, 186, 187, 217, 227
- niewolnica → *ancilla*
- niewolnik → *servus*
- Nonius Marcellus (*Nonius Marcellus*)...40, 43, 133, 138, 181, 199
- Nossis z Lokrydy (*Nossis*)...27
- Nowiusz (*Novius*)...41, 49, 145, 149–151
- Nuceria, miasto w Italii...163, 164
- Numidowie...111
- nuptialia carmina* (pieśni weselne)...19
- nutrix (piastunka) → *ancilla*
- Odys (*Odysseus*)...24, 41, 161
- Oktawian August → August
- Olivier, Laurence...206
- Opchajgęba → Artotrogus
- Oppiusz (*Oppius*), bliżej nieznanany...221
- Orbiliusz (*Orbilius Pupillus*)...53
- orchestra...42, 177, 178, 180, 182, 184
- Origo, aktorka (*Origo*)...229
- ornamenta (kostium)...193
- Oscum ludicrum* → atellana
- oskijskie widowiska → atellana
- Oskowie...27, 28
- Otho (*Marcus Salvius Otho*), cesarz...226
- Owidiusz (*Publius Ovidius Naso*)...43, 44, 45, 99, 167, 181, 218, 220
- paedagogus (nauczyciel)...89
- Pakuwiusz (*Marcus Pacuvius*)...44, 45, 56, 99, 161, 184
- Palatyn, wzgórze rzymskie (*mons Palatinus*)...165, 166, 170
- Palazzo Farnese...177
- Palestra (*Palaestra*) → Plaut *Rud.* ...81–82
- Palestrius (*Palaestrio*), tj. Wygibas → Plaut *Mil.* ...75, 96
- palla → kostium

- palliat* (*fabula palliata*)...17, 22, 24, 27, 28, 29, 30–36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 48–137, 139, 142, 144, 146, 153, 163, 185–222, 223, 228, 229, 230, 234
pallium → kostium
 Pamfil (*Pamphilus*) > Terencjusz *Andr.* ...117–118
 Pamfil (*Pamphilus*) > Terencjusz *Hec.* ...123–124, 196, 208, 209, 211, 213
 Pamfila (*Pamphila*) > Plaut *Stich.* ...82
 Pamfila (*Pamphila*) > Terencjusz *Adelph.* ...214
 Pamfila (*Pamphila*) > Terencjusz *Eun.* ...118–120
 Pamfila (*Pamphila*) > Terencjusz *Phorm.* ...125–126
 Pamfilippus (*Pamphilippus*) > Plaut *Stich.* ...82
 Panegiris (*Panegiris*) > Plaut *Stich.* ...82
 panna → *virgo*
 pantofle → kostium
 pantomima (*fabula saltica*)...17, 46, 52, 163, 185, 186, 226, 234
pantomimus...46, 186
 Panurgus (*Panurgus*), niewolnik Fanniusza Cherei...228
 Papkin...32
Pappus, maska atellany...29
parasitus (pasożyt)...33, 34, 38, 39, 43, 53, 58, 87, 88, 95, 96, 109, 128, 136, 137, 139, 188, 190, 200–201, 204, 206, 216, 227, 233, 234
 Parmenon (*Parmeno*) > Cecyliusz *Plocium*...104
 Parmenon (*Parmeno*) > Terencjusz *Adelph.* ...115
 Parmenon (*Parmeno*) > Terencjusz *Eun.* ...118–120, 127, 210, 211
 Parmenon (*Parmeno*) > Terencjusz *Hec.* ...123–124, 127, 198
 Parys (*Paris*)...47
 Parys (*Paris*), aktor pantomimiczny...226, 229
 pasożyt → *parasitus*
 Pellion (*Titus Pubilius Pellio*), aktor...223, 224, 227
 Pelopidzi...45
 Penikulus (*Peniculus*) > Plaut *Men.* ...96
periaktoi, dekoracje...173, 184
 Perifanes (*Periphanes*) > Plaut *Epid.* ...72
 Persa → Plaut
 Persja...78
persona → maska
persona muta (statysta)...187, 207, 216, 217, 230
 peruka...192
 Pessinunt, miasto w Azji Mniejszej (*Pessinus*)...166
 Pestum, miasto w Italii (*Paestum*)...22
petasus → kostium
 Petrarka (Francesco Petrarca)...236
 Petroniusz, Gajusz, zwany Arbitrem (*Caius Petronius*)...157
Philocomasium → Filokomazjum
phlyakes...17, 22–27, 30, 40, 169, 185, 186, 187, 233
fabulae Rhintonicae...27
 hilarotragedia...22, 29, 62, 146
 Phormio → Terencjusz
 piastunka → *nutrix*
 Piccolomini, Eneas Sylwiusz, papież Pius II (Enea Silvio Piccolomini)...236
pileus → kostium
 Pistoklerus (*Pistoclerus*) > Plaut *Bacch.* ...67
 Pius II, papież → Piccolomini, Eneas Sylwiusz
 Planezjum (*Planesium*) > Plaut *Curc.* ...70–71
planipedes, aktorzy mimów...42, 43, 60
 Platon (*Plato*), filozof...83
 Platon (*Plato*), komediopisarz...62
 Plaut (*Titus Maccius Plautus*)...17, 19, 21, 24, 26, 30, 33, 35, 36, 41, 42, 48, 49, 50, 52, 54, 56, 57, 60–97, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 119, 120, 123, 129, 130, 131, 134, 136, 137, 139, 140, 142, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 193, 205, 217, 218, 220, 222, 223, 224, 227, 231, 232, 234–235
Amphitruo...26, 27, 61, 62, 63–65, 67, 81, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 105, 160, 161, 162, 171, 173, 174, 184, 185, 193, 195, 198, 202, 204, 216, 218, 219, 231, 232, 234, 235
Asinaria...24, 31, 61, 62, 63, 65–66, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 160, 173, 183, 189, 192, 195, 197, 199, 218, 235
Aulularia...24, 31, 32, 61, 62, 63, 66, 86, 87, 88, 91, 97, 137, 174, 195, 198, 201, 205, 234, 235
Bacchides...31, 61, 62, 63, 66–67, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 172, 189, 199, 200, 218, 223, 224, 227, 230, 235
Captivi...32, 61, 63, 68, 87, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 160, 162, 174, 190, 198, 200, 202, 217, 235
Casina...24, 31, 32, 61, 62, 63, 68–69, 86, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 105, 134, 189, 195, 198, 219, 221, 235
Cistellaria...32, 61, 62, 63, 69–70, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 134, 193, 230, 235
Curculio...32, 61, 62, 63, 70–71, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 134, 174, 189, 190, 193, 197, 199, 200, 204, 218, 219, 221, 231, 235
Epidicus...31, 61, 63, 71–72, 86, 88, 91, 92, 97, 195, 198, 199, 200, 223, 224, 227, 235
Menaechmi...61, 62, 63, 67, 73, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 105, 160, 172, 189, 195, 196, 198, 201, 235
Mercator...24, 31, 32, 61, 62, 63, 74, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 160, 171, 189, 196, 198, 199, 201, 202, 218, 235
Miles gloriosus...32, 56, 58, 61, 63, 67, 74–76, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 160, 161, 172, 174, 189, 190, 196, 198, 200, 201, 204, 206, 217, 235
Mostellaria...31, 32, 60, 61, 62, 63, 76–77, 86, 87, 88, 91, 92, 96, 97, 172, 183, 196, 199, 221, 235
Persa...31, 32, 34, 61, 63, 77–78, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 184, 197, 198, 199, 201, 204, 231, 235
Poenulus...31, 61, 63, 78–80, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 96, 160, 168, 171, 174, 199, 204, 216, 232, 235
Pseudolus...31, 32, 61, 62, 63, 80–81, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 129, 166, 168, 172, 173, 174, 189, 192, 197, 199, 202, 204, 215, 217, 220, 228, 235
Rudens...32, 61, 63, 81–82, 85, 87, 88, 91, 92, 97, 160, 172, 173, 184, 189, 192, 199, 217, 218, 235
Stichus...31, 32, 61, 62, 63, 82–83, 86, 87, 88, 91, 92, 96, 97, 166, 184, 198, 200, 201, 221, 227, 235
Trinummus...31, 32, 61, 63, 83–84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 160, 195, 196, 198, 200, 231, 235

- Truculentus*...31, 32, 61, 63, 84–85, 86, 87, 88, 91, 92, 96, 174, 184, 190, 196, 198, 199, 200, 235
- Vidularia*...50, 61, 63, 85, 86, 88, 91, 235
- Plcuzykles (*Pleusicles*), tj. Żeglókles»Plaut *Mil.* ... 90
- Pliniusz Młodszy (*Caius Plinius Caecilius Secundus Minor*)...164
- Pliniusz Starszy (*Caius Plinius Secundus Maior*)...19, 40, 99, 111, 139, 155, 174, 175, 180, 226, 227, 228
- Plutarch (*Plutarchus*)...22, 51, 159, 172, 175, 225, 228, 229, 230
- Plutos* → Arystofanes
- Poenulus* → Plaut
- Pole Marsowe (*Campus Martius*)...170, 175, 176
- Polifem (*Poliphemus*)...161
- Polluks (*Pollux*)...173, 183, 184, 188, 191, 192, 193, 198, 199, 200
- Pompeje, miasto na wybrzeżu Kampanii (*Pompeii*)...163, 164, 193
- Pompejusz Wielki (*Gnaeus Pompeius Magnus*)...163, 169, 170, 175
- Pomponiusz (*Gaius Pomponius*), aktor...40, 229
- Pomponiusz Attyk, Tytus (*Titus Pomponius Atticus*)...51, 162
- Pomponiusz Mela, Tytus (*Titus Pomponius Mela*)...98
- Pomponiusz Sekundus (*Lucius Pomponius Secundus*)...45
- Pomponiusz z Bononii (*Lucius Pomponius Bononiensis*)...41, 49, 144, 145, 146–149
- Porta, Giovanni Battista della...235
- portyk sceniczny (*vestibulum*)...30
- Posejdiptos (*Poseidippos*)...104, 105, 133, 134
- Potentia, miejscowość w Italii...98
- praecinctio* → widownia
- praeco* (herold)...232
- Prawo XII tablic (*lex duodecim tabellarum*)...226
- Preneste, miasto w Italii (*Praeneste*)...58
- pretor (*praetor*)...165, 166, 223, 228
- Probus (*Marcus Valerius Probus*)...110, 111
- proscenium → budynek sceniczny
- proskenion*, gr. odpowiednik proscenium...184
- protasis*, część fabuły...129
- prothyra* → budynek sceniczny
- przejście → widownia
- Pseudolus*, tytuł sztuki → Plaut
- Pseudolus* (*Pseudolus*)»Plaut *Pseud.* ...80–81, 89, 202, 228
- Pterela* (Pterela)»Plaut *Amph.* ...89
- Ptolemeusz II (*Ptolemaios Philadelphos*)...27
- Publikola, Publiusz Waleriusz (*Publius Valerius Publicola*)...172
- Publilius Antiochius* → Publiliusz Syryjczyk
- Publiliusz Syryjczyk (*Publilius Syrus, Publilius Antiochus*)...40, 41, 44, 49, 151, 152, 155–157
- Puccini, Giacomo...216
- La Bohème* (Cyganeria)...216
- puella* → *virgo*
- puer* (chłopiec)...87, 188, 190
- pulpitum* → budynek sceniczny
- Puteoli, miasto w Italii...153
- Pylades (*Pylades*), aktor...226, 229
- Pylades z Cylicji (*Pylades*)...17, 46
- Pyrgopolinices (*Pyrgopolinices*), tj. Basztoburz»Plaut *Mil.* ...96
- Pyrrus (*Pyrrhus*), władca Epiru...22, 40, 51
- pyrryckie tańce → tańce pyrryckie
- Querolus*...49, 50, 136–137, 164, 234
- recenzent (*ensor*)...231
- recinium* → kostium
- Reeves, Keanu...206
- Régnard Jean François...235
- rekwizyt...200, 201, 204–205
- sakiewka (*crumina, marsupium*)...195, 198, 199
- retractatio*, przeróbki tekstu...31, 217
- Rhetorica ad Herennium*...206, 215, 226
- Rhinthon z Tarentu (*Rhinthon*)...22, 27
- Roscjusz (*Quintus Roscius Gallus*)...80, 133, 144, 162, 186, 205, 206, 215, 216, 217, 220, 224, 225, 227–228, 229, 230
- Roscjusz Otton (*Roscius Otto*)...159
- Rossini, Gioacchino...219
- Il barbiere di Seviglia* (Cyrulik sewilski)...219
- Rotrou, Jean...235
- Rudens* → Plaut
- Rudiae*, miasto w Italii...98, 99
- Rutyliusz Namacjanus (*Rutillius Namatianus*)...136
- Ruzzante, Beolco...235
- Safona (*Sappho*)...134, 161
- Sagarystion (*Sagaristio*)»Plaut *Pers.* ...77–78, 90
- sagum* → kostium
- Salinator → Liwiusz Salinator
- Samos, wyspa na Morzu Egejskim...67
- sandały → kostium
- Sannio*, maska atellany...30
- Sannio* (*Sannio*)»Terencjusz *Adelph.* ... 200
- Santra (*Santra*)...110, 111, 112
- Sarsyna, miasto w Italii (*Sarsina*)...60, 140
- satura (*satura*)...17, 20–22, 40, 53, 57
- Saturion (*Saturio*)»Plaut *Pers.* ...231
- satyristai*, aktorzy przebrani za satyrów...21
- scaena* → budynek sceniczny
- Sceledrus (*Sceledrus*), tj. Cienias»Plaut *Mil.* ...75, 96
- scena → budynek sceniczny
- schody Charona, maszyna teatralna...183, 184
- Schwarzeneger, Arnold...216
- Sciras z Tarentu (*Sciras*)...27
- scribae histrionesque* → *collegium poetarum*
- Scypion Afrykański Młodszy (*Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus Minor*)...111, 112
- Scypion Afrykański Starszy (*Publius Cornelius Scipio Africanus Maior*)...22, 55, 56, 62, 98, 99
- Scypion Nazyka (*Publius Cornelius Scipio Nasica Corculum*)...99
- Sejm kobiet* → Arystofanes
- sektor → widownia
- Selenium (*Selenium*)»Plaut *Cist.* ...69–70
- Seneka Młodszy, Filozof (*Lucius Annaeus Seneca*)...19, 41, 42, 45, 156, 225
- Seneka Starszy, Retor (*Lucius Annaeus Seneca*)...19, 46, 156

- senex (starzec)...24, 32, 33, 38, 58, 86, 88, 127, 128, 161, 188, 189, 192, 195, 196, 201, 203, 204, 206, 215, 216, 233
- Sergiusz, Lucjusz (*Lucius Sergius*), aktor...227, 229
- servus (niewolnik)...34, 38, 55, 58, 86, 88, 95, 96, 127, 128, 139, 161, 188, 190, 192, 197-198, 201, 203, 204, 206, 216
- Serwiusz (*Servius Maurus Honoratus*)...19, 40, 61
- Sicco Polentonusa...132
- Sienkiewicz, Henryk...32
- sikinnis, rodzaj tańca...21
- Simia (*Simia*) > Plaut *Pseud.* ...89
- Simon (*Simo*) > Plaut *Pseud.* ...80-81
- Simon (*Simo*) > Terencjusz *Andr.* ...117-118, 128
- Sinuessa, miasto w Italii...132
- siparium, rodzaj kurtyny...42, 181-182
- Skaurus, Marek Emiliusz (*Marcus Aemilius Scaurus*)...169, 170, 174
- skrzydło sceny → budynek sceniczny
- socci → kostium
- Sofilos (*Sophilos*)...53
- Sofokles (*Sophocles*)...44, 46, 62, 90
Elektra (*Electra*)...44
Król Edyp (*Oedippus rex*)...90
- Sofron (*Sophon*)...233
- soleae → kostium
- Solinus (*Caius Iulius Solinus*)...99
- Sopater z Pafos (*Sopater*)...27
- Soriks (*Sorix*), aktor...229
- Sosikles (*Sosicles*) > Plaut *Men.* ...73
- Sostrata (*Sostrata*) > Terencjusz *Hec.* ...123-124, 197, 208, 213
- Sozja (*Sosia*) > Plaut *Amph.* ...63-64, 89, 202, 204
- Sozja (*Sosia*) > Terencjusz *Andr.* ...117, 128
- Staberiusz Eros (*Staberius Eros*)...155
- Stacjusz Cecyliusz → Cecyliusz Stacjusz
- Stacjusz, Publiusz Papiniusz (*Publius Papinius Statius*)...46
- Stalagmus (*Stalagmus*) > Plaut *Capt.* ...68
- starzec → senex
- statariae → fabulae statariae
- statysta → persona muta
- Stefanion (*Stephanion*), aktor...226
- Stefanium (*Stephanium*) > Plaut *Stich.* ...96
- Stichus → Plaut
- stola → kostium
- Strabaks (*Strabax*) > Plaut *Truc.* ...85
- Strabon (*Strabo*)...98
- Stratippokles (*Stratippocles*) > Plaut *Epid.* ...71-72
- Stratokles (*Stratocles*), aktor...216
- Strauss, Richard...216
Salome...216
- Strawiński, Igor...219
Król Edyp (*Oedipus Rex*)...219
- stręczyciel → leno
- striphium → kostium
- Studemond, Wilhelm...97
- Stychus (*Stichus*) > Plaut *Stich.* ...83
- subsellia → widownia
- Sulla (*Cornelius Sulla*), twórca atellany...145
- Sulla, Lucjusz Korneliusz (*Lucius Cornelius Sulla*), dyktator...40, 156, 22, 229
- Sulpicjusz Apollinaris (*Sulpicius Apollinaris*)...110, 111
- Sulpicjusz Petikus, Gajusz (*Caius Sulpicius Peticus*), konsul 364 p.n.e. ...20
- supparum → kostium
- Swetoniusz (*Caius Suetonius Tranquillus*)...30, 46, 51, 98, 99, 101, 103, 110, 111, 141, 142, 145, 158, 163, 225, 226, 232
- sycophanta (donosiciel)...89
- Sycylia → Magna Graecia
- Syliusz Italikus (*Silius Italicus*)...98
- Sylwan (*Silvanus*)...19, 66
- Syra (*Syra*) > Terencjusz *Hec.* ...128, 199
- Syrakuzy, miasto na Sycylii (*Syracusae*)...62, 233
- Syrus (*Syrus*) > imię niewolnika...96, 152
- Syrus (*Syrus*) > Terencjusz *Adelph.* ...115-116, 127
- Syrus (*Syrus*) > Terencjusz *Heaut.* ...120-123
- Szakał → Lyco
- Szekspir (William Shakespeare)...32, 206, 235
- Szkapinia → *Milfidippa*
- śpiewak (*cantor*)...52, 219-220
- tabernaria → togata
- Tacyt (*Publius Cornelius Tacitus*)...28, 44, 163, 215, 224, 225, 226, 230, 232
- Taida (*Thais*) > Terencjusz *Eun.* ...96, 118-120, 127, 209, 210, 211, 214
- tańce etruskie...17, 19-20, 21, 185, 186
pyrryckie...46
- Tarent, miasto w Italii (*Tarentum*)...22, 51, 73, 98
- teatr
drewniane...171-175
grecko-rzymski...169, 170
prowizoryczny...171-174
- Balbusa...169, 170, 176
- Dionizosa w Atenach...172, 233
- Heroda Attyka w Atenach...170
- Kuriona...169, 175
- Marcellusa...40, 169, 170, 176-177, 183, 230
- Pompejusza...162, 169, 170, 175-176, 229
- Skaurusa...169, 170, 174
- Witruwiusza...177-179
- [w:] Afrodyzja (*Afrodiasias*)...170
Amman...170
Arausio...170, 179, 181
Arelatum...170
Aspendos...170, 179, 182
Ateny...170
Bosra...170, 179
Emerita...170
Es-Suhba...170
Faesulae...170
Forum Iulii...170
Gemila...170
Leptis Magna...170
Lugdunum...170
Minturnae...170
Ostia...170
Palmyra...170
Sabratha...170
Sagalassus...170, 171
Thamugadi...170

- Thugga...170
 Vasio...170
 Verona...170
 tebańskie mity...45
 Teby, miasto w Grecji (*Thebae*)...31, 202
 Tejrezjasz (*Teiresias*)...219
 Teodora (*Theodora*), cesarzowa...164
 Teodot (*Theodotus*)...55
 Teokryt (*Theocritus*), aktor...226
 Tercja (*Tertia*), aktorka...229
 Terencjusz (*Publius Terentius Afer*)...17, 19, 21, 31, 33, 35, 36, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 103, 105, 109, 110–132, 134, 136, 137, 141, 144, 159, 162, 165, 166, 168, 171, 172, 173, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 205, 207, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 231, 235–236
Adelphoe...29, 32, 105, 109, 111, 113, 114, 114–116, 127, 128, 129, 130, 168, 186, 195, 200, 208, 209, 213, 214, 222, 227, 236
Andria...31, 32, 57, 103, 109, 111, 113, 114, 116–118, 127, 128, 129, 130, 201, 222, 224, 234, 236
Eunuchus...32, 109, 110, 113, 114, 118–120, 127, 128, 129, 130, 162, 186, 200, 204, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 222, 224, 231, 236
Heautontimorumenos...31, 32, 105, 109, 111, 113, 114, 120–123, 127, 128, 129, 130, 165, 172, 173, 189, 193, 195, 196, 222, 223, 236
Hecyra...32, 43, 103, 105, 113, 114, 123–124, 127, 128, 129, 130, 131, 159, 162, 165, 168, 188, 196, 197, 198, 199, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 222, 223, 224, 227, 230, 236
Phormio...32, 109, 110, 113, 114, 124–126, 127, 128, 129, 130, 165, 173, 192, 195, 222, 230, 236
 Terencjusz Lukanus → Lucanus
 Tertulian (*Quintus Septimius Florens Tertulianus*)...41, 151
tesserae, żetony...163
theatron → widownia
 Theodot → Teodot
 Thibron → Tibron
thyromata → budynek sceniczny
tibia → aulos
 Tibron (*Thibro*)...27
 Tibullus (*Albius Tibullus*)...19
 Timokles (*Timocles*), poeta grecki...144
 Timostratos (*Timostratos*), poeta grecki...104, 105
 toga → kostium
 togata (*fabula togata, tabernaria*)...17, 29, 36–39, 48, 58, 137–145, 146, 153, 163, 185, 186, *trabeata*...17, 36, 37, 38, 137, 145, 226, 229
 Toksyłus (*Toxilus*) → Plaut *Pers.* ...77–78
 Trabca (*Quintus Trabea*)...48, 49, 50, 100–101
trabeata → togata
 tragedia...30, 44–45, 53, 54, 55, 63, 81, 82, 144, 162, 163, 169, 180, 181, 182, 184, 186, 203, 223, 227, 229, 230
fabula cothurnata/crepidata...44, 45, 53, 59, 100
praetexta...44, 45, 55, 59, 100
 Trajan (*Marcus Ulpius Traianus*), cesarz...226
 Tranio (*Tranio*) → Plaut *Most.* ...76–77, 96
 Trazon (*Thraso*) → Terencjusz *Eun.* ...200, 209
tribunalia → widownia
Trinummus → Plaut
Truculentus → Plaut
 trupa teatralna (*caterva*)...229–231
 Trymalchion...157
 tunika (*tunica*) → kostium
 Turpiliusz (*Sextus Turpilius*)...31, 36, 48, 49, 50, 51, 132–135
 Tusculum, miasto w Italii (*Tusculum*)...143
 Tyberiusz (*Tiberius Claudius Nero Caesar*), cesarz...45, 163, 225, 226, 232
 Tyestes (*Thyestes*)...229
 tympanon, instrument...221
 Tyndarus (*Tyndarus*) → Plaut *Capt.* ...68, 90
 Tytyniusz (*Titinius*)...36, 37, 39, 49, 137, 138–140, 141
 Tytyniusz Gajusz (*Gaius Titinius*)...141
 Tytyniusz Mena (*Publius Titinius Mena*)...139
 Umbria, kraina w Italii...60
 Utyka, miasto w Afryce Płn. (*Utica*)...56
uxor → *matrona*
valva regia → budynek sceniczny
Venus Vincitrix → Afrodyta
versurae → budynek sceniczny
versus alterni → fescenniny
fescennini → fescenniny
vestibulum → portyk sceniczny
via Appia...28, 112
Vidularia → Plaut
virgo / puella (dziewczyna)...34, 86, 88, 127, 128, 188, 191, 197, 204
 Vitalis, aktor...42, 43
 Vitalis de Blois...234
Aulularia...234
Geta...234
vomitorium → widownia
 Wagner, Richard...218
 Waleriusz Maksymus (*Valerius Maximus*)...20, 99, 169, 228
 Waleriusz Messala, Marek (*Marcus Valerius Messala*)...163
 Waleriusz Messala, Marek (*Marcus Valerius Messala*)...169
 Waleriusz Probus, Marek (*Marcus Valerius Probus*)...110, 111
 Wariusz Rufus, Lucjusz (*Lucius Varius Rufus*)...44, 45
 Warron, Marek Terencjusz (*Marcus Terentius Varro*)...29, 40, 51, 56, 60, 61, 100, 105, 107, 110, 111, 112, 138, 139, 144, 195, 199
 Washington, Denzel...206
 wejście boczne → budynek sceniczny
 Wellejusz Paterkulusz (*Velleius Paterculus*)...140
 Wenus → Afrodyta
 Wergiliusz (*Publius Vergilius Maro*)...181
 Werres (*Caius Verres*)...229
Wesoła historia... → *A Funny Thing*...
 Wespazjan, cesarz (*Titus Flavius Vespasianus*)...40, 45, 230
 widownia (*cavea*)...178, 179, 180, 182–183
 miejsca honorowe (*tribunalia*)...182, 183
 miejsca w najniższym rzędzie (*subsellia*)...182

- przejście (*praecinctio*)...178, 182
sektor (*cuneus*)...178, 182
wejście boczne (*vomitorium*)...182, 183
wejście główne (*aditus maximus*)...182, 183
Witeliusz (*Aulus Vitellius*), cesarz...226
Witruwiusz (*Vitruvius Pollio*)...173, 177-179, 180,
183, 203, 215
Wolkacjusz Sedigitus (*Volcatius Sedigitus*)...49, 50, 57,
61, 100, 101, 105, 110, 112, 132
- woźny → *dissignator*
Wygibas → *Palestrio*
Zagłoba...32
Zeus → *Jowisz*
Zonaras (*Ioannes Zonaras*)...22
żołnierz → *miles*
Żeglokles → *Pleuzykles*