

rakterze ludycznym, a także wszelkie łamanie iluzji. Bardziej też dbał o wydźwięk moralny historii opowiadanej w teatrze niż o jej widowiskowość.

Obaj komediopisarze różnią się także pod względem metrum. Plaut słynie z ogromnej różnorodności metrycznej, a zwłaszcza z kantyk (*mutatis modis canticum*), Terencjusz stosuje tylko najbardziej typowe dla palliaty metra i nie przykłada wagi do muzycznego aspektu swoich komedii.

Można powiedzieć, że świadectwem talentu zarówno Plauta, jak i Terencjusza jest język, ale u każdego z autorów należy to inaczej rozumieć. Niewątpliwie Plaut był mistrzem słowa, które traktował jako doskonały środek komiczny. Niezwykle pomysłowy i twórczy w tej dziedzinie, potrafił nie tylko tworzyć neologizmy i zabawne kalambury, ale także wykorzystać język do charakteryzowania postaci. Chociaż Terencjusz nie różnicował języka swoich bohaterów, to jego zasługi w tej dziedzinie są nie mniejsze. Brak u niego neologizmów czy kalamburów, ale też wulgaryzmów, tak charakterystycznych dla Plauta. Język Terencjusza jest elegancki, subtelny, zdolny wyrazić największe niuanse uczuć. Nie bez powodu Ciceron (*Att.* 7,3,10) pisał o jego wytworności języka (*elegantia sermonis*).

TERENCJUSZ	AUTOR	PLAUT
grecki	TYTUŁ	łaciński
subtelne rysunki psychologiczne	POSTACI	komiczne i jaskrawe
polemiczny podwójna – dwie pary kochanków	BUDOWA PROLOG INTRYGIA	ekspozycyjny pojedyncza – jedna para kochanków
konsekwentny przebieg akcji zachowanie iluzji scenicznej wydźwięk moralny brak <i>cantica</i>	KOMPOZYCJA	wzbudzenie zainteresowania i wywołanie wesołości łamanie iluzji scenicznej widowiskowość <i>cantica</i>
wolny od wulgaryzmów, elegancki jednakowy u wszystkich	JĘZYK	jędrny, kipiący dowcipem słownym zróżnicowany w zależności od postaci

Tabela II. 16. Różnice między Terencjuszem a Plautem.

II. 1.14. Turpiliusz

(*Sextus Turpilius*)

CURRICULUM VITAE

Starożytność pozostawiła niewiele informacji o Turpiliuszu. Znamy jedynie datę śmierci i wiemy od Hieronima (*Chron.* 1914=103), że dożył późnej starości. Umarł w roku 103 p.n.e. w mieście Sinuessa, położonym na południu Lacjum. Jeśli za sędziwy wiek uważa się 85–90 lat, to Turpiliusz musiał urodzić się około roku 193–189 p.n.e. W takim wypadku mógł być nawet rówieśnikiem Terencjusza.

Wszystkie starożytne źródła znają komediopisarza jedynie z imienia – *Turpilius*. Dopiero włoski humanista z przełomu XV i XVI w., Petrus Crinitus w swoim dziele *De poetis Latinis* wymienia imię Turpiliusza, *Sextus*. Filologowie przypuszczają jednak, że stało się tak na skutek nieporozumienia: Crinitus korzystał z pracy Sicco Polentonusa, gdzie autor na wzór kanonu Wolkacjusza Sedigitusa zestawia listę najlepszych komediopisarzy, a Turpiliusz zajmuje tam siódme miejsce, zaraz po szóstym (*sextus*) Terencjusz:

[...] *Locus Atilio datur quintus,
Terentio sextus, Turpilius habet septimum.*

[...] Miejsce piąte przyznaje się Atyliuszowi,
Terencjuszowi szóste, Turpiliusz ma siódme.

Być może Crinitus błędnie zinterpretował ten fragment, uznając, że liczebnik jest imieniem Turpiliusza, zresztą dość w Rzymie popularnym.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Zob. Rychlewska (1963: 375–378).

Cycon (Fam. 9,22,1) wspomina, że w jednej z komedii Turpiliusza, *Demiurgus* (Demiurg), postać młodzieńca grał wielki aktor Roscjusz. Z końcem I w. p.n.e. pamięć o Turpiliuszu zanika. Jeszcze tylko w IV w. n.e. leksykograf z Afryki, Noniusz Marcellus, przytacza fragmenty jego sztuk z jakiegoś nieznanego nam bliżej egzemplarza.

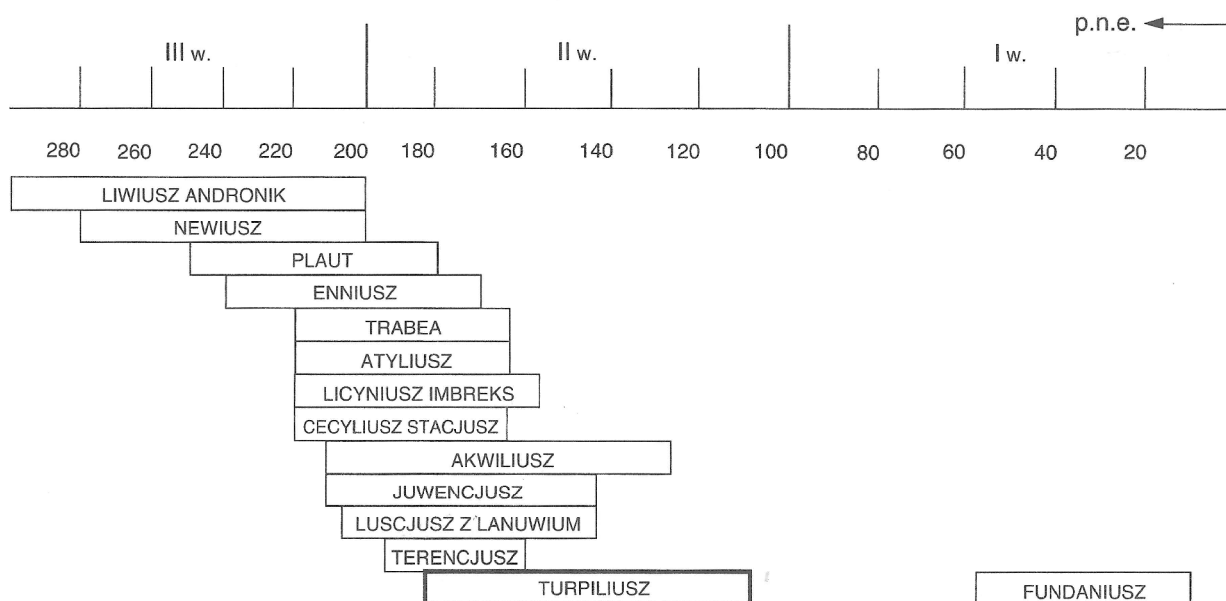


Tabela II. 2m. Przedstawiciele palliaty – Turpiliusz.

TWÓRCZOŚĆ

Zachowało się 13 tytułów komedii Turpiliusza. Wszystkie są w języku greckim, co wzmacnia tezę o postępującej hellenizacji palliaty.

Ze spuścizny komediopisarza pozostała niewielka liczba krótkich, przeważnie jednowersowych fragmentów, trudno jednak na ich podstawie wnioskować o chronologii sztuk. Jedynie zbieżność stylistyczna i treściowa komedii *Lindia* (*India*?) z wersem 1028 z Terencjuszowej sztuki *Eunuchus* pozwala przypuszczać, że oba przedstawienia musiały pojawić się mniej więcej w tym samym czasie, czyli *Lindia* została wystawiona kilka lat przed lub po roku 161 p.n.e.¹⁵⁵ Jeśli natomiast przyjąć, że frg. V z komedii *Leucadia* jest parodią tragedii Enniusza *Thyestes*, to sztuka Turpiliusza musiała wejść na scenę niedługo po wystawieniu tej tragedii,¹⁵⁶ tj. około 169 r. p.n.e.

Zwykle tytuły niezachowanych sztuk pozwalają na analizę treści, w tym jednak przypadku stanowią nikłą pomoc, tylko dwa bowiem (*Epiclerus* – *Dziedziczka* i *Leucadia*) są tzw. imionami mówiącymi.

Spośród tytułów aż sześć wskazuje na silną zależność od Menandra, dla pozostałych wzorem były sztuki Aleksisa, Antyfanesa, Posejdipposa i Difilosa.

Zachowane fragmenty są zbyt skąpe, aby na ich podstawie można było wypowiadać się o tym, czy komediopisarz kontaminował, czy raczej był zwolennikiem wiernego tłumaczenia. Na przykładzie urywków z dwóch sztuk, *Philopator* (Kochający ojca) i *Demiurgus*, można jedynie wyrazić przypuszczenie, że Turpiliusz nie ograniczał się do jednego wzoru. Komedię *Philopator* oparł na sztuce Antyfanesa albo Posejdipposa o tym samym tytule, ale pewne motywy zaczerpnął z komedii *Apolis* (Bez ojczyzny) Filemona. Podobnie *Demiurgus* może uchodzić za kontaminację dwóch sztuk Menandra: *Demiurgos* i *Beotia*.¹⁵⁷

Fragmentaryczny stan zachowania komedii Turpiliusza nie pozwala jednoznacznie wypowiedzieć się na temat stosunku autora do greckich wzorów. Jedynie na podstawie ułomków ze sztuki *Epiclerus* (*Dziedziczka*), porównanych z wersją Menandra, można zaryzykować twierdzenie o dość

¹⁵⁵ Nie ma żadnych dowodów na to, że Turpiliusz korzystał z Terencjusza. Z równym prawdopodobieństwem można zakładać, że to właśnie Terencjusz wzorował się na Turpiliuszu. Zob. Rychlewska (1963: 380–381).

¹⁵⁶ Egzemplarzami sztuk dysponowali jedynie aktorzy, publiczność okresu archaicznego znała komedie tylko ze sceny. Jeśli zatem poeta liczył na odczytanie i zrozumienie aluzji do jakiejś innej sztuki, musiał swoją wystawić niewiele później. Zob. Rychlewska (1963: 381).

¹⁵⁷ Teoria o kontaminacji komedii *Philopator* ma charakter koniektury, opiera się bowiem na przypuszczeniu Ribbecka, że omawiany frg. I *ex incertis fabulis* odnosi się do tej komedii. Zob. Rychlewska (1963: 382–383).

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

swobodnym traktowaniu oryginału. Turpiliusz wprowadził dodatkową postać, zamieniając w tym fragmencie monolog na dialog, co bardzo ożywiło całą scenę. Ponadto zastosował szeroką gamę środków stylistycznych, których nie było w tekście greckim.

TYTUŁ KOMEDII TURPILIUSZA	TYTUŁ GRECKI	AUTOR (AUTORZY)
<i>Canephorus</i>	<i>Kanephoros</i>	Menander
<i>Demetrius</i>	<i>Demetrios</i>	Aleksis
<i>Demiurgus</i>	<i>Demiurgos</i>	Menander (<i>Demiurgos, Beotia</i>)
<i>Epiclerus</i>	<i>Epikleros</i>	Menander
<i>Lemniae</i>	<i>Lemniai</i>	Aleksis, Antyfanos, Difilos
<i>Leucadia</i>	<i>Leukadia</i>	Menander
<i>Paedium</i>	<i>Paidion</i>	Menander, Apollodoros, Posejdippos
<i>Philopator</i>	<i>Philopator</i>	Antyfanos, Posejdippos, Filemon (<i>Apolis?</i>)
<i>Thrasyleon</i>	<i>Thrasyleon</i>	Menander(?)

Tabela II. 17. Greckie wzory niektórych komedii Turpiliusza.

Zachowane fragmenty, choć bardzo niewielkie, dowodzą, że Turpiliusz nie tylko znał komedie Plauta, ale pozostawał pod ich wpływem.¹⁵⁸ Urywki z komedii *Epiclerus* wykazują znaczne podobieństwo do fragmentów ze sztuki *Curculio*, lament z utworu *Philopator* przypomina podobną scenę ze sztuki *Cistellaria* (Skrzynkowa komedia), a obrona przed zalotami natarczywego młodzieńca z komedii *Leucadia* ujawnia wyraźny wpływ Plautyńskiej *Casina*.

Najwięcej fragmentów (dziewiętnaście) zachowało się z komedii *Leucadia*, osnutej na dziejach nieszczęśliwej miłości Safony do Faona. Faon został przedstawiony jako biedny i brzydki rybak. Wenus wynagrodziła go jednak za to, że pozwolił jej, ukrywającej się pod postacią szpetnej kobiety, przejść po swojej łodzi. Bogini miłości ofiarowała mu maść, która uczyniła go pięknym i atrakcyjnym. Główną bohaterką nie jest jednak poetka, lecz dziewczyna o imieniu Dorcium. Dla Faona porzuciła zakochanego w niej młodzieńca. Jednak Faon, zarozumiały z powodu swej urody i powodzenia u kobiet, nie odwzajemnił jej uczucia. Nieszczęśliwa Dorcium rzuciła się więc ze skały Leukas (stąd tytuł komedii) do morza. Od pewnej śmierci uratował ją jednak ów zakochany młodzieniec i wszystko skończyło się szczęśliwie ucztą weselną nad brzegiem morza, nieopodal świątyni Apollina. Sztuka wyróżnia się przede wszystkim sentymentalną nutą i pełnym tajemniczego nastroju opisem sił przyrody, a także oddaniem cierpień miłosnych dziewczyny (*Leuc.*, frg. XII):

*Te, Apollo sancte, fer opem
teque, omnipotens Neptune, invoco
vosque adeo, venti!
Nam quid ego te appellem, Venus?*

Wzywam ciebie, święty Apollo, przyjdź z pomocą,
i ciebie wszechwładny Neptunie przyzywam,
i was, wiatry!
Bo po cóż miałabym ciebie wołać, Wenus?

Inna komedia, *Epiclerus* (Dziedziczka), opowiadała historię młodzieńca zmuszonego do małżeństwa z sierotą.

Analiza zachowanych fragmentów prowadzi do wniosku, że Turpiliusz wprowadzał do swoich sztuk postaci uchodzące za typowe dla palliaty. Pojawiają się więc zakochani, lecz niedoświadczeni młodzieńcy, zachłanne hetery oraz synowie oszukujący swych chciwych i skąpych ojców. A nade wszystko nie brak sprytnych niewolników.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język Turpiliusza, żywy i barwny, charakteryzuje się formami gramatycznymi właściwymi łacinie archaicznej. Bohaterowie używają mowy potocznej, pełnej eksklamacji, zaklęć, zdrobnień itp. Do najczęściej stosowanych środków stylistycznych należy aliteracja i *homoioteleuton*.

Styl i nastrój przypominają komedie Menandra i Terencjusza. Nie ma obscenicznych żartów ani farsowych scen pełnych humoru niskiego.

¹⁵⁸ Zob. Cytowska/Szelest/Rychlewska (1996: 284–285).

Poeta rygorystycznie przestrzega zasad metrycznych obowiązujących w palliacie. W jego komediach pojawiają się zatem senary jambiczne i septenary trocheiczne oraz oktonary jambiczne. Warto podkreślić, że Turpiliusz miał zwyczaj wprowadzać senar jambiczny i septenar trocheiczny w tych partiach, gdzie w greckim wzorze występował tryometr jambiczny. Jednak jego ulubioną miarą jest oktonar jambiczny. Obecność, nielicznie występujących w zachowanych fragmentach, anapestów, kretyków i bakchejów świadczy o wprowadzeniu do komedii partii lirycznych, śpiewanych.

STAN ZACHOWANIA

Znamy 13 tytułów oraz około 200 wersów z różnych komedii.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII TURPILIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
6	<i>Boethuntes</i>	Pomocnicy
4	<i>Canephorus</i>	Dziewczyna z koszem
17	<i>Demetrius</i>	Demetriusz
8	<i>Demiurgus</i>	Demiurg
13	<i>Epiclerus</i>	Dziedziczka
11	<i>Hetaera</i>	Hetera
6	<i>Lemniae</i>	Kobiety z Lemnos
19	<i>Leucadia</i>	Leukadia
10	<i>Lindia (India?)</i>	Lindia
12	<i>Paedium</i>	Dziecko
6	<i>Paraterusa</i>	Strażnicy
13	<i>Philopator</i>	Kochający ojca
11	<i>Thrasyleon</i>	Odważny lew
4	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 18. Liczba zachowanych fragmentów komedii Turpiliusza.

II. 1.15. Fundaniusz
(*Gaius Fundanius*)

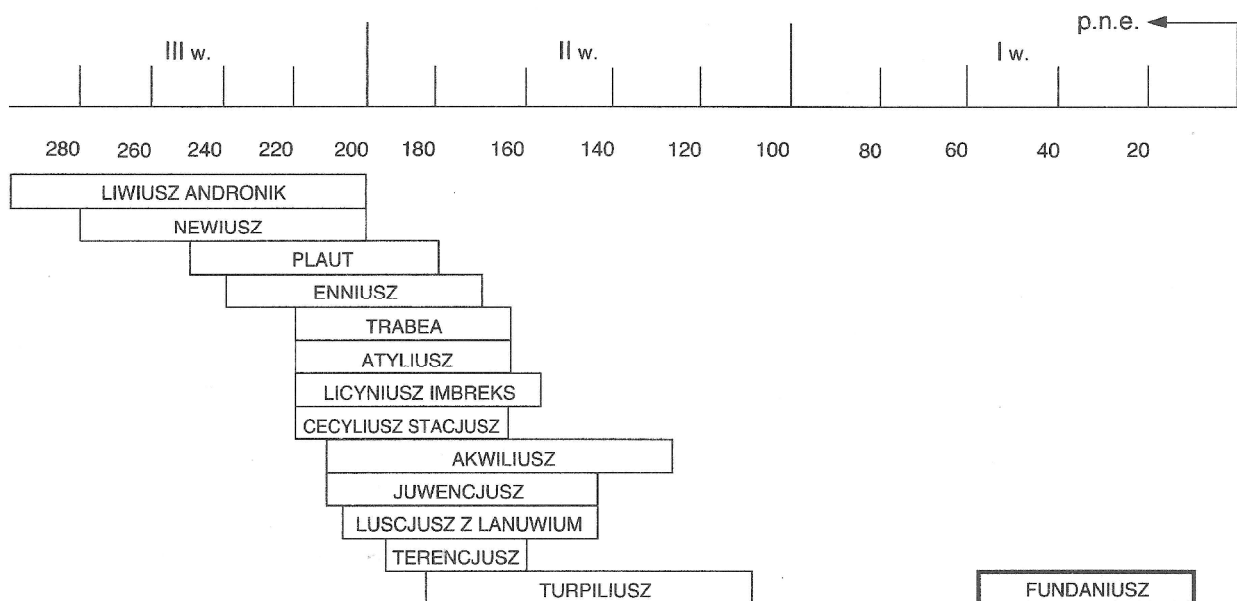


Tabela II. 2n. Przedstawiciele palliaty – Fundaniusz.

Znamy go wyłącznie dzięki Horacemu (*Sat.* 1,10,42; 2,8,19), który wymienia Fundaniusza jako jedynego godnego odnotowania autora piszącego w jego czasach palliatę. Prawdopodobnie rozkwit talentu Fundaniusza musiał przypadać na lata trzydzieste I w. p.n.e. Niestety oprócz drobnej informacji Horacego nic się po nim nie zachowało.

II. 1.16. Ostatnia komedia rzymska – *Querolus*

(*Zrzęda, Malkontent*)

Ostatnią zachowaną komedią rzymską jest sztuka zatytułowana *Querolus sive Aulularia* (*Zrzęda* albo *Komedia z urną*). Nie znamy niestety jej autora, ale dzięki pewnym informacjom zawartym w samym utworze możemy ustalić kilka faktów.

AUTOR, DATA

Komedię otwiera list dedykacyjny do Rutyliusza. Autor okazuje mu wdzięczność za pomoc i hojność, dzięki nim mógł bowiem poświęcić się pracy twórczej. Celem sztuki, jak czytamy w liście, jest zabawienie gości przy stole, wydaje się zatem, że komedię wystawiono lub recytowano w zaciszu domowym. Podkreślić należy, że autor streścił całą fabułę już w prologu, co sugeruje, że nie akcja (którą odbiorca właśnie poznał) miała znaczenie, a raczej zawarte w utworze rozważania filozoficzne na temat przeznaczenia. Przyjąwszy takie założenie, można przypuszczać, że sztuka *Querolus* przeznaczona była do recytacji, jakkolwiek posiada wszelkie cechy niezbędne do prezentacji scenicznej.

Nie mamy absolutnej pewności, kim był wymieniony w liście dedykacyjnym adresat komedii. Jeśli to ten sam Rutyliusz Namacjanus, którego znamy jako autora dziełka *De reditu suo* (*Powrót*), sztukę *Querolus* możemy datować na początek V w. n.e.

Wnikliwa analiza dowodzi, że twórca był człowiekiem wykształconym: znał Plauta, Terencjusza, Lukrecjusza, poetów epoki Augusta, a także Cycerona,¹⁵⁹ zaś licznie pojawiające się przykłady galijskiej łaciny pozwalają przypuszczać, że pochodził z Galii. Z całą pewnością nie wyznawał chrześcijaństwa, ale także nie oddawał już czci bogom greckiego czy rzymskiego panteonu.

TYTUŁ

Sam autor nie mógł się zdecydować, jak zatytułować swoją komedię: *Aulularia* czy *Querolus*. Pierwsza propozycja podkreślała związki z Plautem, bo jak sam twórca mówi (*Quer.*, Prolog):

„*Aululariam*” *hodie sumus acturi, non veterem illam, at rudem, investigatam Plauti per vestigia.*

Odegramy dziś *Aulularię*, ale nie tę starą, a nową, wzorowaną na Plaucie.

Druga propozycja tytułu zwracała uwagę na nadrzędną rolę postaci *Zrzędy* (*Quer.*, Prolog):

Querolus, qui iam nunc veniet, totam tenebit fabulam. *Zrzęda*, który zaraz się tu pojawi, jest główną postacią w sztuce.

Ponieważ autor sam nie potrafił podjąć decyzji w kwestii tytułu:

„*Querolus*” an „*Aulularia*”

Zrzęda czy raczej *Aulularia*

ostateczną decyzję pozostawił odbiorcy i odwołał się do jego zdania.

W manuskryptach częściej spotyka się tytuł *Aulularia*, zapewne dlatego, że komedię tę przypisywano Plautowi. Wydawcy zazwyczaj używają podwójnych tytułów: *Querolus sive Aulularia* albo *Aulularia sive Querolus*.

FABUŁA

Treścią sztuki są perypetie związane z wypełnioną złotem urną, którą Euklion, ojciec głównego bohatera – tytułowego *Zrzędy*, ukrył w ziemi, zanim wyruszył w zamorską podróż. Ponieważ na obczyźnie poczuł, że zbliża się śmierć, wyjawiał tajemnicę skarbu przypadkowo napotkanemu pasażerowi-

¹⁵⁹ Zob. Brożek (1978: 12).

towi, Mandrogerontowi, i zapisał mu w testamencie połowę złota, pod warunkiem że ten wskaże jego synowi, gdzie zakopana jest urna. Mandrogeront zjawia się w domu Zrzędy jako jasnowidz-czarodziej, ponieważ dowiedział się, że gospodarz jest bardzo przesadnym człowiekiem. Podstęp się udaje, Zrzęda bowiem poprosił gościa, by dzięki swojej mocy oczyścił dom. Mandrogeront podczas odprawiania obrzędów znalazł urnę, ale przekonany, że zawiera prochy zmarłego, ponieważ był na niej umieszczony odpowiedni napis nagrobny, wyrzucił ją przez okno. Z rozbitego naczynia wysypało się złoto. W ten sposób Zrzęda odzyskał skarb swego ojca, a Mandrogeront został oskarżony o kradzież i profanację prochów zmarłego.

PROBLEMATYKA KOMEDII

Główny nacisk w komedii położony został na rolę przeznaczenia, a jego koncepcja najbliższa jest filozofii neoplatońskiej. Zgodnie z jej założeniami Lar symbolizujący przeznaczenie mógłby odmienić Zrzędzie jego „zły” los na cudzy, „dobry”, ale jak przekonuje autor – „dla każdego najlepsze jest jego własne przeznaczenie”.¹⁶⁰ Jest ono zatem nieodwracalne, chyba że zostanie zmienione przez kierujące nim siły boskie. Jedynym sposobem na pozyskanie sobie życzliwości losu jest oddawanie czci swoim duchom opiekuńczym.

Takie wręcz propagandowe dla neoplatoników zaprezentowanie roli przeznaczenia w komedii pozwala domyślać się, że autor był wyznawcą tej bardzo popularnej w Rzymie filozofii.

QUEROLUS A AULULARIA

Sztuka, jak sugeruje tytuł i jak podaje prolog, ma być naśladownictwem Plautyńskiej komedii *Aulularia*, ale podobieństw między utworami jest raczej niewiele i nie odgrywają one istotnej roli. W obu komediach występuje postać Eukliona, ale u Plauta jest to główny bohater, wyposażony w cechy (chciwość, skąpstwo), które czynią z niego typ komediowy, w sztuce *Querolus* natomiast imię to nosił nieżyjący ojciec Zrzędy. W obu sztukach pojawia się Lar, ale u Plauta, choć widzimy go tylko w prologu, jest dysponentem skarbu, kieruje biegiem akcji i ma wpływ na losy bohaterów, natomiast w tej późnej komedii anonimowego autorstwa Lar jedynie towarzyszy Zrzędzie i nie ma wpływu na przebieg zdarzeń. Jednak podstawowa różnica to pominięcie w komedii *Querolus* wątku romansowego (osobami dramatu są jedynie postaci męskie) i dodanie owych rozważań filozoficznych na temat przeznaczenia.

METRUM

Autor komedii *Querolus* odbierał sztuki Plauta, na których się wzorował, jako utwory pisane zrytmizowaną prozą. Nie był w tym przekonaniu wcale odosobniony, im bliżej bowiem schyłku cesarstwa, tym większe problemy ze znajomością metrum komedii. Nawet ci, którzy zetknęli się z tymi zagadnieniami, odczuwali w tekstach komediowych jedynie rytm, bowiem podstawowe schematy senaru jambicznego czy septenaru trocheicznego miały tak wiele możliwych rozwiązań, iż sprawiały wrażenie rozstrojonych metrycznie. Tak właśnie odczytywał komedie Plauta i Terencjusza anonimowy autor sztuki *Querolus*: dostrzegał człony rytmiczne, kadencje, ale nie potrafił rozpoznać form wierszowych, zwłaszcza że zgodność akcentu wyrazowego z akcentem metrycznym w senarach jambicznych potęgowała jeszcze wrażenie prozy. *Querolus* został napisany podobnie – prozą, która imituje wiersz, ponieważ w kadencji pojawiają się rytmy jambiczno-trocheiczne.

STAN ZACHOWANIA

Zachowało się kilka manuskryptów z tekstem tej komedii. Najstarszy rękopis, pergaminowy *codex Vaticanus* 4929 – V, pochodzi z IX w. i podaje w pełni zachowany utwór. Wszystko wskazuje na to, że kodeks ten stał się źródłem późniejszych odpisów.

II. 2. Togata

Z togaty zachowało się niewiele ponad 60 tytułów i 350 fragmentów (łącznie około 640 wersów). Znamy trzech przedstawicieli tej odmiany komedii: Tytyniusza, Afraniusza i Kwinkcjusza Attę, a w czasach Augusta inną odmianę togaty, trabeatę, tworzył Gajusz Melissus. Ponadto dotarły do

¹⁶⁰ Zob. Brożek (1978: 30).

II. QUI? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

nas jeszcze dwa nazwiska: Eliusza Lamii i Antoniusza Rufusa, ale nic bliższego o tych poetach nie wiemy.¹⁶¹

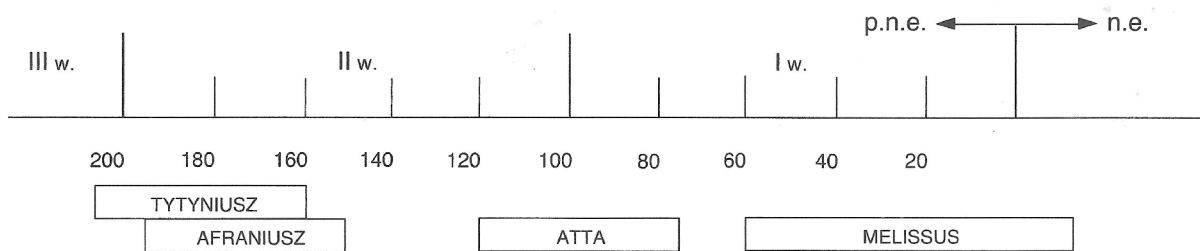


Tabela II. 19. Przedstawiciele togaty.

Wydania togaty:

- Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II: *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium reliquiae*, rec. O. Ribbeck, Lipsiae³ 1898 (¹1855, ²1873):
- s. 157–188: Titinius;
 - s. 193–266: Lucius Afranius;
 - s. 188–193: Titus Quinctius Atta;
- 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. Guardì, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milano 1985.

II. 2.1. TYTYNIUSZ

(Titinius)

CURRICULUM VITAE

Tytyniusz żył i tworzył w pierwszej połowie II w. p.n.e., w czasach Cecyliusza Stacjusza.¹⁶² Wymieniany jest zawsze tylko z imienia, nie znamy więc ani jego *praenomen*, ani *cognomen*.¹⁶³

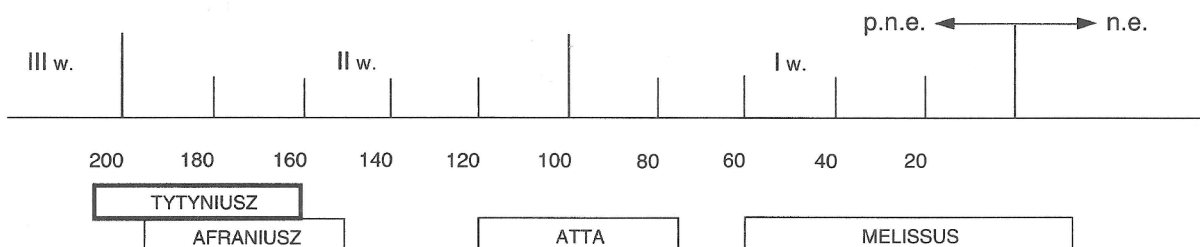


Tabela II. 19a. Przedstawiciele togaty – Tytyniusz.

TWÓRCZOŚĆ

Wszystko, co wiemy o twórczości Tytyniusza, zawdzięczamy tradycji pośredniej. Najwięcej Noniuszowi Marcellusowi, uczonemu z IV w. n.e., który korzystając z glossariów i komentarzy, ilustrował swój słownik dawnej łaciny cytacjami z Tytyniusza. Kolejność cytatów u Noniusza odpowiada ich kolejności w dziele, z którego pochodzą. Trzeba jednak pamiętać, że korzystał on przede wszystkim z glossariów, a zachowane fragmenty są tak niewielkie, iż rekonstrukcja utworów jest niemożliwa.

¹⁶¹ Ribbeck (1898: 386) wymienia te dwa nazwiska na liście twórców togaty, powołując się na Scholia do Horacego (*a.p.* 288).

¹⁶² Bizantyński pisarz Ioannes Laurentius Lydos (*Mag. pop. Rom.* 1,40) twierdził, że Tytyniusz wystawiał przed wybuchem II wojny punickiej (219 r. p.n.e.), czego dowodem ma być sztuka *Barbatus* (Brodacz), w której rzekomo znajduje się aluzja do ustawy zakazującej zbytków (*lex Oppia* z 215 r. p.n.e.), zniesionej w 195 r. p.n.e. Zob. Przychocki (1922: 180nn.). Warron natomiast podaje (Charyzjusz 2,315,3), że Tytyniusz tworzył w okresie pomiędzy Plautem a Terencjuszem. Współcześni badacze są skłonni uważać Tytyniusza za poetę współczesnego Cecyliuszowi Stacjuszowi. Zob. Stankiewicz (1999: 12).

¹⁶³ Zob. przyp. 6, s. 51.

Nieco więcej informacji przynoszą tytuły. Aż 9 z zachowanych piętnastu odnosi się do kobiet, np.: *Gemina* (Bliźniaczka), *Privigna* (Pasierbica); kilka dalszych to typowo rzymskie imiona męskie: *Hortensius* (Hortenzjusz), *Quintus* (Kwintus), lub nazwy odnoszące się do italskich miejscowości: *Veliterna* (Dziewczyna z Velitrae), *Insubra* (Insubryjka).

Zazwyczaj w tytule zawarte były informacje o temacie sztuki. Komedia *Barbatus* (Brodacz) sugeruje, że główna postać nosiła brodę, co wówczas było niemodne i niekiedy uważane za oznakę barbarzyństwa. Być może bohaterem był jakiś Rzymianin starej daty, np. Katon Starszy, a treść komedii łączyła się ze zniesieniem w 195 r. p.n.e. *lex Oppia*, która próbowała ukrócić wystawność i rozrzutność kobiet. Owym tytułowym brodaczem mógł być Publiusz Tytyniusz Mena, który w 300 r. p.n.e. wprowadził barbarzyńców do Rzymu¹⁶⁴ i stąd otrzymał przydomek *barbatus*. Inna komedia Tytyniusza, *Fullonia* (Foluszniczka), przedstawiała życie foluszników (tj. wytwórców filcu).

Najczęstsze tematy to intrygi miłosne wplecione niekiedy w prawnicze kazusy, dotyczące roztrwonienia ojcowizny lub ludzkiej niewdzięczności. Komедie wyśmiewały hulawczy tryb życia, prowadzony na sposób grecki. W jednej ze sztuk, *Setina* (Dziewczyna z Setii), pojawia się zniewieściany młodzieniec, który nosi przepaskę z frędzlami (*Set.*, frg. VI):

[...] *quasi hermafroditus fimbriatum frontem gestas.*

[...] jak hermafrodyta nosisz frędzelki na czole.

Postacie zwykle pochodziły z warstw niższych lub średnich. Najczęściej na scenie pojawiali się rzemieślnicy różnych zawodów, a na wzór Plautyński spotkać można było stare piastunki niestroniące od wina (*Prilia*, frg. VI), hetery (tamże, frg. IV), pasożytów i stręczycieli (*Gemina* – Bliźniaczka, frg. VI):

*Parasitos amovi, lenonum aedibus absterrui,
desuevi, ne quod ad cenam iret extra consilium meum;*

Pasożytów przegnałem, od drzwi stręczycieli
trzymam się jak najdalej, odwykłem wydawać
na ucztę więcej grosza niż zaplanowałem;

a także pełnych pychy kucharzy (*Setina* – Dziewczyna z Setii, frg. XV):

*Sapientia gubernator navem torquet, haut valentia:
cocus magnum ahenum, quando feruit, paula confutat trua.*

Sternik prowadzi okręt głową, a nie siłą:
kucharz ogromny kocioł, gdy wrze i się pieni,
małą chochlą uciszy.

Niewolnicy nie pełnili tak ważnej funkcji jak w palliacie, kobiety zaś, jak na Rzymianki przystało, cieszyły się o wiele lepszą pozycją prawną: przede wszystkim mogły rozporządzać posagiem, co dawało im znacznie większą niezależność. Warto także podkreślić, że postaci kobiece dominują w tych komediach, a w dziewięciu – jak pamiętamy – są bohaterkami tytułowymi.

Sztuki Tytyniusza najprawdopodobniej były krótsze niż typowe togaty i występowało w nich znacznie mniej postaci, a zatem intryga nie mogła być zbyt zawiślana. Prawdopodobnie komedie składały się z luźno ze sobą powiązanych scen z życia codziennego.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Togaty Tytyniusza miały ton i charakter sztuk Plauta, a szczegółowa analiza dowodzi, że w zachowanych fragmentach można odnaleźć także sporo zwrotów i wyrażeń Plautyńskich.¹⁶⁵ Z całą pewnością jednak nie świadczy to o braku oryginalności autora, a na podkreślenie zasługuje skłonność do nadawania słowom nowego znaczenia i ambicje wzbogacania języka (*Fullonia* – Foluszniczka, frg. XI):

*Si quisquam hodie praeterhac posticum nostrum pepulerit,
patibulo hoc ei caput diffingam;*

Jeśli ktoś dziś się wedrze tylnymi drzwiami,
to ryglem roztrzaskam mu głowę;

gdzie *patibulum* zmieniło znaczenie z 'krzyż, szubienica' na 'belka w zasuwie drzwi', tj. rygiel. Warto dodać, że w tym właśnie znaczeniu słowo to spotykamy jedynie u Tytyniusza.

¹⁶⁴ Zob. Warron (*Rust.* 2,11,10) i Pliniusz (*NH* 7,12).

¹⁶⁵ Zob. Stankiewicz (1987: 62–66).

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

Togaty przedstawiały proste, śmieszne, niekiedy obsceniczne sytuacje, więc i ich język nie cofał się przed dosadnymi określeniami (*Varus* – Koślawiec, frg. III):

Lotilente! Flocci fiet. Culi cultor!

Zasraniec! Będzie niczym. Amator dupska!

Postacie mówiły potocznym językiem (*sermo vulgaris*), pełnym licznych archaizmów. Nierzadko pojawiały się wyzwiska lub żarty z prowincjonalnego sposobu wysławiania się. Poeta stosował aliterację, *pars pro toto* i metaforę. Język cechuje ponadto duża liczba neologizmów, wyrazów nowych i zdrobnień, a także niespotykanych konstrukcji.

Tytyniusz różnicował tempo gry i nastrój poprzez różne miary metryczne. Najwięcej zachowało się wierszy pisanych w senarach jambicznych, sporo jest także partii ujętych w połączone ze sobą dwa metra: oktonary jambiczne z septenarami trocheicznymi. Najmniej licznie występują septenary jambiczne. Fragmenty śpiewane, tzw. *cantica*, wykorzystują oktonary anapestyczne, trocheiczne i bakcheje. Analiza metryczna dowodzi dużego podobieństwa komedii Tytyniusza do sztuk Plauta.

STAN ZACHOWANIA

Zachowało się 15 tytułów oraz fragmenty różnej długości, w sumie 190 wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII TYTYNIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
10	<i>Barbatus</i>	Brodacz
1	<i>Caecus</i>	Ślepiec
14	<i>Fullonia</i>	Foluszniczka
16	<i>Gemina</i>	Bliźniaczka
1	<i>Hortensius</i>	Hortenzjusz
1	<i>Insubra</i>	Insubryjka
2	<i>Iurisperita</i>	Prawniczka
11	<i>Prilia (Procilla?)</i>	(imię dziewczyny)
1	<i>Privigna</i>	Pasierbica
6	<i>Psaltria sive Ferentinatis</i>	Dziewczyna grająca na psalterium lub Dziewczyna z Ferentinum
7	<i>Quintus</i>	Kwintus
18	<i>Setina</i>	Dziewczyna z Setii
1	<i>Tibicina</i>	Flecistka
3	<i>Varus</i>	Koślawiec
11	<i>Veliterna</i>	Dziewczyna z Velitrae
22	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 20. Liczba zachowanych fragmentów komedii Tytyniusza.

II. 2.2. AFRANIUSZ

(*Lucius Afranius*)

CURRICULUM VITAE

Afraniusz uważany był za najwybitniejszego autora togaty. Młodszy od Tytyniusza, starszy od Atty, żył i tworzył w połowie II w. p.n.e. Wellejusz Paterkulus (1,17,1; 2,9,3) podaje, że był współczesny Cecyliuszowi i Terencjuszowi. Nie wiadomo, gdzie się urodził, ale ponieważ wszyscy twórcy palliaty pochodzili spoza Rzymu (Newiusz z Kampanii, Plaut z Sarsyny, Cecyliusz z Galii Nadpadańskiej), dla kontrastu uważa się twórcę togaty, Afraniusza, za Rzymianina. Pochodził z plebejskiego rodu, który jednak w II w. p.n.e. zasiadał w senacie. Sam Afraniusz nie tylko pisał dla sceny, ale występował jako mówca sądowy.

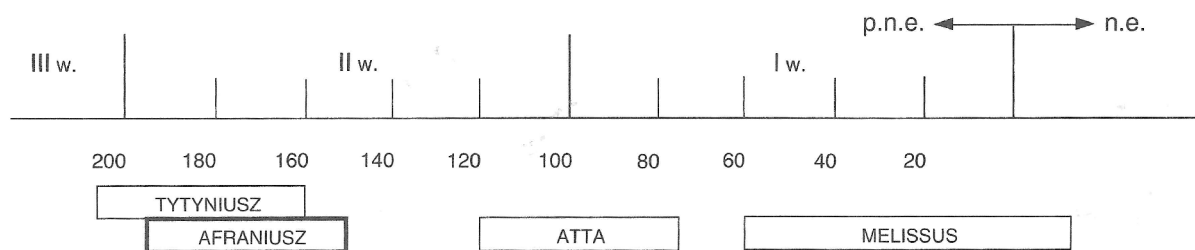


Tabela II. 19b. Przedstawiciele togaty – Afraniusz.

Twórczość

W przypadku komedii, które zachowały się jedynie w fragmentach, najwięcej informacji przynosią zawsze tytuły. Z nich właśnie można wywnioskować, że tematem komedii Afraniusza było pokrewieństwo i stosunki rodzinne: *Consobrini* (Kuzyni), *Materterae* (Ciotki). Często fabuła skupiała się na sprawie posagu, który był przedmiotem sporu: *Fratrīae* (Szwagierki, frg. I). Nie brak także tytułów odnoszących się do świąt i życia codziennego: *Compitalia* (Święto Larów na rozstajnych drogach), *Pompa* (Procesja). Dużą grupę tytułów stanowiły również imiona żeńskie i określenia kobiet, chociaż postaci te nie odgrywały u Afraniusza tak dominującej roli, jak u Tytyniusza.

Tytuły sztuk Afraniusza przypominają niektóre tytuły Menandra, zresztą i same komedie noszą wyraźne ślady wpływu tego greckiego komediopisarza. Wskazuje na to chociażby podobieństwo zachowanych fragmentów, a i sam Afraniusz w prologu do sztuki *Compitalia* wyznaje, że czerpał wzory z Menandra. To podobieństwo silnie odczuwali także inni starożytni pisarze. Horacy powiedział, że toga Afraniusza pasuje na Menandra („Dicitur Afrani toga convenisse Menandro”; *Epist.* 2,1,57). Cyceon (*Fin.* 1,3,7) natomiast porównał swoje starania, zmierzające do przeniesienia myśli filozoficznej na grunt rzymski, do starań Enniusza naśladowującego Homera i Afraniusza czerpiącego z Menandra. Tenże sam Cyceon (*Brut.* 45,167) zaznaczył, że Afraniusz szukał inspiracji także u poetów łacińskich, m.in. u mówcy i autora tragedii, Gajusza Tytyniusza. Niewątpliwie wyraźny jest również wpływ komedii Terencjusza, a zwłaszcza jego polemicznych prologów, choć prologi Afraniusza zawierają oprócz rozważań natury teoretyczno-literackiej także ekspozycję.

Cechą charakterystyczną komedii Afraniusza były polimetryczne *cantica* i skłonność do posługiwania się sentencją (*Vopiscus* – Bliźniak pozostały przy życiu, frg. XX):

*Si possent homines delenimentis capi,
omnes haberent nunc amatores anus.
Aetas et corpus tenerum et morigeratio
haec sunt venena formosarum mulierum:
mala aetas nulla delenimenta invenit.*

Gdyby pokusom ludzie ulegali,
dziś wszystkie stare miałyby kochanków.
Ponętne ciało, młodość i uległość
to jest trucizna urodziwych kobiet:
starość nie kryje już żadnej podniety.

Ponadto komediopisarz wprowadzał pojęcia filozoficzne i personifikacje (*Sella* – Krzesło, frg. I):

*Usus me genuit, mater peperit Memoria:
Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam.*

Splodził Pożytek, Pamięć urodziła:
Grecy zwą mnie Sofia, wy zwiecie Mądrością.

W jego sztukach po raz pierwszy spotykamy także rozróżnienie miłości, której patronuje *Amor*, i pożądania zwanego *Cupido*¹⁶⁶ (*Cinerarius* – Fryzjer, frg. III; *Omen* – Wróżba, frg. I):

*Alius est Amor, alius est Cupido.
[...] amabit sapiens, cupient ceteri.*

Innym jest Amor, innym jest Kupidyń.
[...] mądry pokocha, a reszta zapragnie.

Twórczość Afraniusza cieszyła się wielkim uznaniem u starożytnych. Komediopisarz zebrał pochwały nie tylko od Cyceona, który nazwał go człowiekiem przemyślnego dowcipu wymownym w komediach („homo perargutus in fabulis disertus”; *Brut.* 45,167). Chwalili go także Apulejusz (*Apol.* 12), Makrobiusz (*Sat.* 3,29,4; 6,1,4; 6,4,12; 6,5,6; 6,8,13), Swetoniusz poprzez Donata (*Vita Ter.* 7), a Gelliusz (10,11,8; 13,8,1–3; 15,13,3; 20,6,5), wyjaśniając kwestie gramatyczne, wielokrotnie posługiwał się cytatami ze sztuk Afraniusza, co dowodzi niezwyklej popularności tego komediopisarza.

¹⁶⁶ Zob. Stankiewicz (1999: 125).

II. QUIST? – KTO? czyli przedstawiciele różnych odmian komedii

Pewne zastrzeżenia do twórczości Afraniusza zgłaszali jedynie Kwintyliani (10,1,100) i Auzoniusz (*Epigr.* 67,2). Dotyczyły one nie tyle poziomu literackiego, co raczej delikatnej sfery preferencji seksualnych samego poety. Obaj podejrzewali komediopisarza o homoseksualizm i wyrażali obawę, że może przemyca ten temat do swoich sztuk.

Mimo to komedie Afraniusza długo cieszyły się uznaniem, grywano je jeszcze w czasach cesarstwa. Cyceron (*Sest.* 118) podaje, że w 57 r. p.n.e. na *ludi Apollinares* wystawiono sztukę Afraniusza *Simulans* (Obłudnik); od Horacego zaś (*Epist.* 2,1,60–61) wiemy o popularności, jaką w czasach Augusta cieszyły się recytacje fragmentów komediopisarza. Jeszcze w czasach Nerona niezwykle widowiskowo wystawiono sztukę *Incendium* (Pożar). Zgodnie z opisem Swetoniusza (*Nero* 11,4) prawdziwy dom stanął na scenie w płomieniach, a aktorzy, którzy brali udział w gaszeniu pożaru, mogli zatrzymać uratowane z pożogi mienie.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język Afraniusza może stanowić doskonały materiał do badań nad rozwojem łaciny. Mnóstwo tam form archaicznych z nieustalonym jeszcze do końca rodzajem gramatycznym i z czasownikami przechodzącymi z jednej koniugacji do drugiej; sporo także zapożyczeń od Plauta.

Analiza metryczna wykazała, że poeta właściwie nie odstępował od zasad obowiązujących w palliacie. Mamy więc partie mówione, recytowane melodramatycznie i śpiewane. Najwięcej zachowało się fragmentów dialogu ułożonych w senarach jambicznych, ale Afraniusz używał także septenarów i oktonarów zarówno trocheicznych, jak i jambicznych.

STAN ZACHOWANIA

Znamy 43 tytuły oraz około 200 fragmentów o łącznej długości 430 wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII AFRANIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
3	<i>Abducta</i>	Uwiedziona
2	<i>Aequales</i>	Rówieśnicy
3	<i>Auctio</i>	Licytacja
5	<i>Augur</i>	Augur
4	<i>Brundisinae</i>	Kobiety z Brundyzjum
3	<i>Cinerarius</i>	Fryzjer
5	<i>Compitalia</i>	Święto Larów na rozstajnych drogach
6	<i>Consobrini</i>	Kuzynowie
3	<i>Crimen</i>	Przestępstwo
1	<i>Deditio</i>	Kapitulacja
1	<i>Depositum</i>	Depozyt
13	<i>Divortium</i>	Rozwód
24	<i>Emancipatus</i>	Wyzwolony spod władzy ojcowskiej
19	<i>Epistula</i>	List
15	<i>Exceptus</i>	Ocalony
21	<i>Fratrariae</i>	Szwagierki
1	<i>Ida (Icta?)</i>	(Ida – imię dziewczyny)
7	<i>Incendium</i>	Pożar
2	<i>Inimici</i>	Rywale
3	<i>Libertus</i>	Wyzwoleniec
1	<i>Mariti</i>	Żonaci
8	<i>Materterae</i>	Ciotki
1	<i>Megalensia</i>	Święto ku czci bogini <i>Magna Mater</i>
10	<i>Omen</i>	Wróżba

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII AFRANIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
4	<i>Panteleus</i>	(imię niewolnika)
2	<i>Pompa</i>	Procesja
22	<i>Privignus</i>	Pasierb
1	<i>Prodigus</i>	Rozrzutnik
3	<i>Proditus</i>	Zdradzony
3	<i>Promus</i>	Ochmistrz
3	<i>Prosa</i>	Bogini dobrych narodzin
1	<i>Purgamentum</i>	Oczyszczenie
8	<i>Repudiatus</i>	Odrzucony
2	<i>Sella</i>	Krzesło
9	<i>Simulans</i>	Obludnik
2	<i>Sorores</i>	Siostry
10	<i>Suspecta</i>	Podejrzana
1	<i>Talio</i>	Odwet
1	<i>Temerarius</i>	Nierozważny
2	<i>Thais</i>	Taida
1	<i>Titulus</i>	Tablica licytacyjna
5	<i>Virgo</i>	Młoda dziewczyna
33	<i>Vopiscus</i>	Bliźniak pozostały przy życiu
25	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 21. Liczba zachowanych fragmentów komedii Afraniusza.

II. 2.3. ATTA

(Titus Quinctius Atta)

CURRICULUM VITAE

Trudno ustalić dokładnie czas życia Atty. Przyjmuje się za Hieronimem (*Chron.* 1940=77), że zmarł w Rzymie w 77 r. p.n.e. Rozkwit jego działalności literackiej datuje się zwykle na pierwsze ćwierćwiecze I w. p.n.e. Przydomek *Atta*, zgodnie z tym, co podaje Festus (11,12), zawdzięczał komedio-pisarz swjej ułomności (*Atta* znaczy bowiem 'kulawy').

Atta pochodził z rzymskiego rodu Kwinkcjuszów, z Tuskulum pod Rzymem. Jego przodkowie, jak podaje Liwiusz (3,26,8; 4,13,6; 4,13,12), odznaczali się szlachetnym charakterem i sławą wojenną.¹⁶⁷

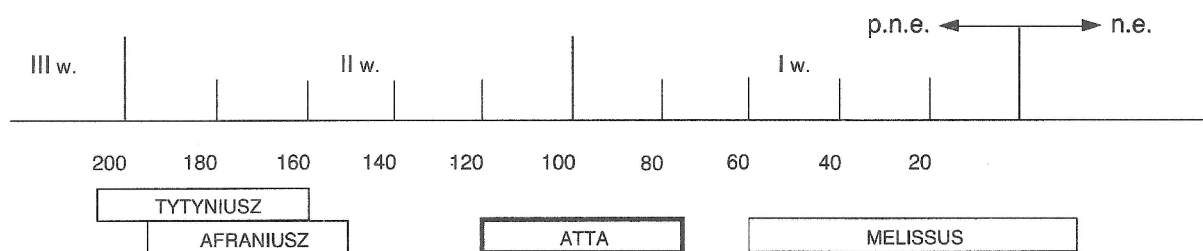


Tabela II. 19c. Przedstawiciele togaty – Atta.

¹⁶⁷ Zob. Stankiewicz (1991: 39–44).

TWÓRCZOŚĆ

Jedyne informacje o treści sztuk Atty posiadamy od retora z II w. n.e., Frontona (*Epist.* 4,3), który wspomniął, że komediopisarz lubił wprowadzać na scenę postaci kobiece. Analiza tytułów i zachowanych fragmentów zdaje się potwierdzać to zdanie. Co więcej, część komedii prezentowała zapewne życie rodzinne, jak świadczą zawarte w tytułach związki pokrewieństwa: *Materterae* (Ciotki), *Nurus* (Synowa), *Socrus* (Świekra). Drugą grupę tematyczną stanowią komedie, których treść dotyczyła świąt religijnych, nie zawsze tak dokładnie określonych jak w sztuce *Megalensia* (Święto ku czci bogini *Magna Mater*), a często jedynie zasygnalizowanych: *Gratulatio* (Błaganie), *Supplicatio* (Przebłaganie). Niewątpliwie komedie Atty przedstawiały życie codzienne Rzymian. Prezentowały postaci z różnych klas społecznych i stanów, w tym także patrycjuszów, jak świadczy *Aedilicia* (Komedia o edylach). Nie brak także bohaterów należących do kanonu postaci komediowych: są matrony rzymskie, jak można wnosić z zachowanego fragmentu pełnego oburzenia (*Aquae caldae* – Cieplice, frg. 1):

Cum nostro ornatu per vias meretricie lupantur;

W naszych szatach jak dziewczki łajdaczą się po ulicach;

pojawia się stręczycielka (*Conciliatrix* – Pośredniczka), a nawet żołnierz (*Tiro proficiscens* – Rekrut udający się w drogę).¹⁶⁸

Sztuki Atty odnosiły duże sukcesy na scenie. Warron (u Charyzjusza, 2,315,3[Barwick]) cenił je za umiejętność przedstawiania obyczajów i stawiał na równi z komediami Terencjusza.¹⁶⁹ Horacy (*Epist.* 2,1,82), podając, że grali w nich najwięksi aktorzy starożytności, wymienia Ezopa i Roscjusza. Poświadcza także, że i w jego czasach togaty tego komediopisarza cieszyły się niesłabnącym powodzeniem i chętnie były oglądane na rzymskiej scenie. Jednak ten sam Horacy (*Epist.* 2,1,79), który wystawił komediopisarzowi tak wspaniałe świadectwo popularności, wspominając o jego wadzie fizycznej, dodał, że przeniósł tę cechę na swoje komedie. Natomiast Ewancjusz (*De fab.* 3,5) uważał, że Atta nie zawsze potrafił utrzymać ton komediowy i niekiedy wpadał w styl typowy dla tragedii.

Podobieństwo tytułów, czy niekiedy wręcz identyczność, każą zastanowić się nad związkami Atty z togatami Afraniusza (*Megalensia*, *Materterae*), a także z mimem Laberiusza (*Aquae caldae*) i atellaną Pomponiusza (*Conciliatrix*). Być może inspiracji szukał Atta jeszcze wcześniej, w komedii greckiej średniej i nowej, u Amfisa, Timoklesa czy Difilosa.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Komedie Atty pisane są łaciną charakterystyczną dla epoki archaicznej i to zarówno pod względem fleksji, jak i składni. Odnotowuje się także słowa typu *hapax legomenon*,¹⁷⁰ np. *vomer*, *-eris* (zwykle *vomis*), *m.* 'lemiesz pług' (*Satura* – Satyra, frg. XV), użyte w znaczeniu *stilus* 'rylec do pisania'.¹⁷¹ Komediopisarz umie posługiwać się środkami artystycznymi, stosuje tak lubianą przez Rzymian aliterację oraz wprowadza metonimie i metafory.

Systemy metryczne używane przez Attę nie odbiegają od wersyfikacji powszechnie stosowanej w palliacie i togacie. Tak jak wymagał tego kanon kompozycyjny, senar jambiczny pojawiał się w partiach mówionych, natomiast w partiach recytowanych przy akompaniamencie muzycznym – septenar trocheiczny, a niekiedy także oktonar jambiczny.

STAN ZACHOWANIA

Zachowało się bardzo niewiele, zaledwie 12 tytułów i fragmenty, które stanowią ogółem 25 wersów.

¹⁶⁸ Zob. Stankiewicz (1988: 386–394).

¹⁶⁹ Zob. Stankiewicz (1999: 15).

¹⁷⁰ *Hapax legomenon* (dosł. 'jeden raz mówiona rzecz') – wyraz lub forma pojawiająca się tylko raz.

¹⁷¹ Zob. Stankiewicz (1999: 15).

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII ATTY	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
2	<i>Aedilicia</i>	Komedia o edylach
2	<i>Aquae caldae</i>	Cieplice
1	<i>Conciliatrix</i>	Pośredniczka
1	<i>Gratulatio</i>	Błaganie
1	<i>Lucubratio</i>	Praca przy nocnym świetle
1	<i>Materterae</i>	Ciotki
1	<i>Megalensia</i>	Święto ku czci bogini <i>Magna Mater</i>
1	<i>Nurus</i>	Synowa
1	<i>Satura</i>	Satyra
1	<i>Socrus</i>	Świekra
1	<i>Supplicatio</i>	Przebłaganie
1	<i>Tiro proficiscens</i>	Rekrut udający się w drogę
5	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 22. Liczba zachowanych fragmentów komedii Atty.

II. 2.4. Melissus

(*Gaius Melissus*)

Gajusz Melissus był jedynym przedstawicielem odmiany togaty zwanej *fabula trabeata*, tj. komedii granej w todze przysługującej stanowi rycerskiemu.

O komediopisarzu wiemy bardzo niewiele. Żył w czasach Augusta i był wyzwolencem Mecenasusa. Zbierał różnego rodzaju dowcipy i dykteryjki, tzw. *ineptiae*, by je potem wprowadzić do swoich komedii. Jedyne wiadomości posiadamy od Swetoniusza (*Gramm.* 21) i Scholiów do Horacego (*a.p.* 288).

Po jego śmierci *trabeata* nie znalazła kontynuatorów.

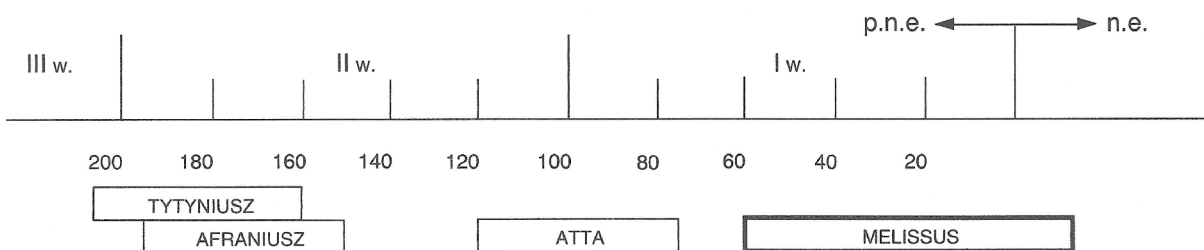


Tabela II. 19d. Przedstawiciele togaty – Melissus.

II. 3. Atellana

Początkowo, od III do I w. p.n.e., atellana grana była w wersji improwizowanej, ale z tego przedliterackiego okresu nie posiadamy żadnego fragmentu. Farsa oskijska zyskała formę literacką dopiero na początku I w. p.n.e. i w tej postaci przetrwała do naszych czasów jedynie w krótkich fragmentach, liczących łącznie około 300 wersów.

W pierwszej połowie I w. p.n.e. literacką postać nadali atellanie: Pomponiusz z Bononii i Nowiusz. Oprócz nich znamy jedynie nazwiska trzech poetów tworzących atellanę: Korneliusz Sulla, Mummiusz i Apryssjusz. Niestety nie posiadamy bliższych informacji o tych komediopisarzach, dlatego paragrafy tego rozdziału z konieczności ograniczą się jedynie do Pomponiusza i Nowiusza.

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

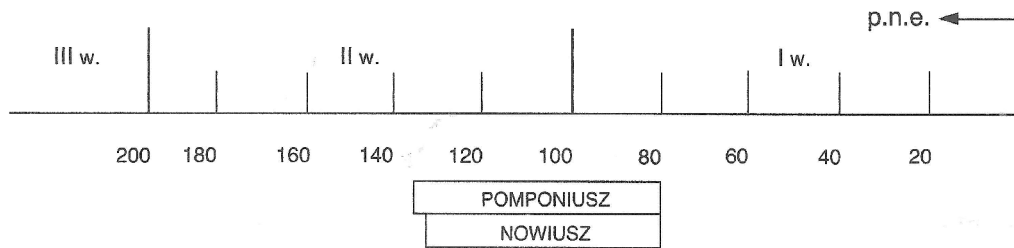


Tabela II. 23. Przedstawiciele atellany.

Wydania atellany:

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

O. Ribbeck, Lipsiae ³1898 (¹1855, ²1873):

s. 269–307: Lucius Pomponius Bononiensis;

s. 307–331: Novius.

P. Frassinetti, *Fabularum Atellanarum Fragmenta*, Torino 1955;

P. Frassinetti, *Atellanae fabulae*, Romae 1967.

II. 3.1. Pomponiusz z Bononii

(*Lucius Pomponius Bononiensis*)

CURRICULUM VITAE

Pomponiusz pochodził z terenów Galli Przedalpejskiej, z Bononii (dziś Bolonia). Rozkwit jego talentu przypada na lata 100–85 p.n.e.¹⁷²

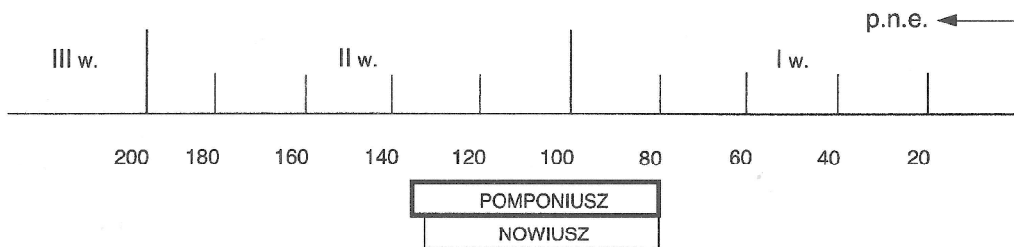


Tabela II. 23a. Przedstawiciele atellany – Pomponiusz.

TWÓRCZOŚĆ

Literacka atellana, za której twórcę uważa się Pomponiusza, nie różniła się wiele od swej przedliterackiej odmiany, czyli od ludowej farsy oskijskiej. Stąd Pomponiusz czerpał tematy i uzupełniał je tylko o zapożyczenia z rzymskiej togaty i palliaty. Na silne wpływy obu tych typów komedii wskazują tytuły atellany, bardzo często bowiem brzmią identycznie z tytułami palliaty i togaty.

Jednym z częstych motywów przewijających się w sztukach Pomponiusza był prawdopodobnie motyw pomyłki. Zachowały się bowiem tytuły wskazujące na obecność w sztuce sobowtórów: *Macci gemini* (Makkusy bliźniacy), *Macci gemini priores* (Makkusy – młodsze bliźnięta). Być może nieobcy był Pomponiuszowi także motyw przebieranki, co sugeruje sztuka *Maccus virgo* (Makkus dziewicą), w której tytułowy bohater podszywał się zapewne pod kobietę.

Wśród tematów pojawiało się życie na wsi: *Pappus agricola* (Pappus rolnikiem), *Rusticus* (Wieśniak); życie domowe i rodzinne: *Conditiones* (Warunki ślubu), *Ergastilus* (Dom kary dla niewolników); a także praca rzemieślników: *Pistor* (Młynarz), *Pictores* (Malarze), *Piscatores* (Rybacy). Nierzadko atellany Pomponiusza miały charakter hilarotragedii: *Ariadne* (Ariadna), *Atalante* (Atalanta).

Miejscem akcji była oczywiście Italia. Zachowały się nawet tytuły zawierające elementy etnograficzne: *Campani* (Mieszkańcy Kampanii), *Galli Transalpini* (Mieszkańcy Galii Zaalpejskiej).

We fragmentach pojawiają się charakterystyczne dla atellany maski, a jakaś postać, być może wygłodniały Makkus, wyznaje (*Dotata* – Posażna, frg. I):

¹⁷² Zob. Frassinetti (1967: 8–11).

*Vinum panemque, omnem ceterum aliam
praeberem penum.*

Wystawiłbym wino, chleb i całą resztę
pozostałego jadła.

Niestety zachowane urywki nie pozwalają na odtworzenie fabuły.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Pomponiusz posługiwał się językiem wiejskim, z dużą ilością wyrażen gwarowych i dialektycznych. Niekiedy w tekście pojawiały się formy deklinacyjne różne od powszechnie przyjętych, a pospolitość języka przechodziła w wulgarność.

Można jednak znaleźć także fragmenty o charakterze sentencjonalnym (*Asina* – Oślica, frg. I; *Maialis* – Wieprz, frg. I):

Atque auscultare disce, si nescis loqui.

Naucz się słuchać, gdy nie umiesz, mówić.

[...] *animos Venus veget voluptatibus.*

[...] Wenus mąci umysły żądzą i rozkoszą.

Atellany Pomponiusza stosowały dwie miary metryczne: jamb i trochej.

STAN ZACHOWANIA

Po Pomponiuszu pozostały 73 tytuły oraz kilkadziesiąt krótkich, maksimum 4-wersowych fragmentów, które nie przekraczają liczby 200 wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII POMPONIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Adelphi</i>	Bracia
1	<i>Aeditumus</i>	Stróż świątyni
1	<i>Agamemno suppositus</i>	Agamemnon podrzutkiem
2	<i>Aleones</i>	Gracze w kości
1	<i>Anulus posterior</i>	Ostatnia piastunka
–	<i>Ariadne</i>	Ariadna
1	<i>Armorum iudicium</i>	Sąd zbrojnych
1	<i>Aruspex vel Pexor rusticus</i>	Wróżbita lub Fryzjer wiejski
2	<i>Asina</i>	Oślica
–	<i>Atalante</i>	Atalanta
4	<i>Auctoratus</i>	Najemnik
1	<i>Augur</i>	Wróżbita
4	<i>Bucco adoptatus</i>	Bukko adoptowany
1	<i>Bucco auctoratus</i>	Bukko najemnik
1	<i>Campani</i>	Mieszkańcy Kampanii
1	<i>Capella</i>	Kózka
1	<i>Citharista</i>	Grający na cytrze
1	<i>Collegium</i>	Stowarzyszenie
1	<i>Concha</i>	Muszla
1	<i>Condiciones</i>	Warunki ślubu
2	<i>Cretula vel Petitor</i>	Pieczeń lub Kandydat
1	<i>Decuma</i>	Dziesięcina
1	<i>Decuma fullonis</i>	Dziesięcina folusznika
1	<i>Dives</i>	Bogacz
1	<i>Dotalis</i>	Część posagu

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

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII POMPONIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
2	<i>Dotata</i>	Posażna (zapewne żona)
2	<i>Ergastilus</i>	Dom kary dla niewolników
2	<i>Fullones</i>	Folusznicy
1	<i>Galli Transalpini</i>	Mieszkańcy Galii Zaalpejskiej
2	<i>Heres petitor</i>	Spadkobierca kandydat
1	<i>Hirnea Pappi</i>	Przepuklina Pappusa
1	<i>Kalendae Martiae</i>	Kalendy marcowe
1	<i>Lar familiaris</i>	Lar domowy
1	<i>Leno</i>	Stręczyciel
4	<i>Macci gemini</i>	Makkusy bliźniacy
1	<i>Macci gemini priores (?)</i>	Makkusy – młodsze bliźnięta
2	<i>Maccus</i>	Makkus
2	<i>Maccus miles</i>	Makkus żołnierz
1	<i>Maccus sequester</i>	Makkus pośrednik
1	<i>Maccus virgo</i>	Makkus dziewica
3	<i>Maialis</i>	Wieprz
1	<i>Marsya(?)</i>	Marsja (imię dziewczyny)
1	<i>Medicus</i>	Lekarz
1	<i>Mevia(?)</i>	Mewia (imię dziewczyny)
2	<i>Munda</i>	Światowa dziewczyna
1	<i>Nuptiae</i>	Ślub
8	<i>Pannuceati</i>	Żebracy
4	<i>Pappus agricola</i>	Pappus rolnik
1	<i>Pappus praeteritus</i>	Pappus opuszczony
1	<i>Parci</i>	Skąpcy
1	<i>Patruus</i>	Stryj
1	<i>Philosophia</i>	Filozofia
7	<i>Pictores</i>	Malarze
3	<i>Piscatores</i>	Rybacy
4	<i>Pistor</i>	Młynarz
1	<i>Placenta</i>	Placek
2	<i>Porcetra</i>	Świnia
10	<i>Praeco posterior</i>	Ostatni herold
2	<i>Praefectus morum</i>	Stróż moralności
8	<i>Prostibulum</i>	Dom publiczny
1	<i>Pytho Gorgonius</i>	Pyton, syn Gorgony
1	<i>Quinquatrus</i>	Święta Minerwy
1	<i>Rusticus</i>	Wieśniak
1	<i>Sarcularia</i>	Komedia o motyce
3	<i>Satura</i>	Satura
–	<i>Sisyphus</i>	Szyf
1	<i>Sponsa Pappi</i>	Narzeczona Pappusa
1	<i>Synephebi</i>	Rówieśnicy

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII POMPONIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
2	<i>Syri</i>	Syryjczycy (lub może Niewolnicy z Syrii)
1	<i>Vacca vel Marsuppium</i>	Krowa lub Sakiewka
2	<i>Verniones</i>	Niewolnicy domowi
2	<i>Verres aegrotus</i>	Chory wieprz
1	<i>Verres salvos</i>	Zdrowy wieprz
12	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 24. Liczba zachowanych fragmentów komedii Pomponiusza.

II. 3.2. NOWIUSZ

(Novius)

CURRICULUM VITAE

Informacje o Nowiuszu są nad wyraz skąpe. Podobnie jak Pomponiusz żył w I w. p.n.e. Ponieważ jego imię jest pochodzenia oskijskiego i często występowało w Kampanii, uważa się, że właśnie stamtąd Nowiusz się wywodził.

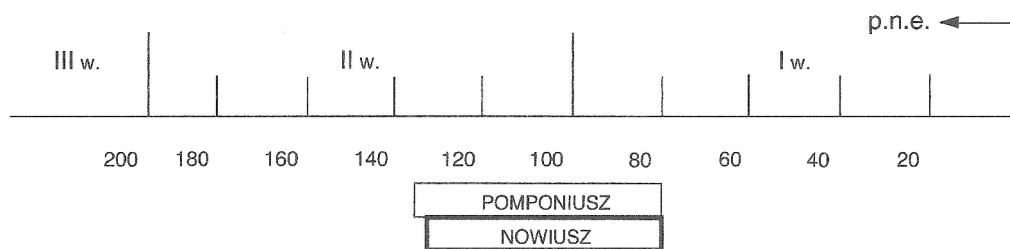


Tabela II. 23b. Przedstawiciele atellany – Nowiusz.

TWÓRCZOŚĆ

Z utworów poety zachowało się niewiele, głównie dzięki Ciceronowi (*De orat.* 2,255, 279, 285), który swoje wywody na temat żartów i sposobów wywoływania śmiechu ilustruje właśnie cytatami z Nowiusza. Mamy więc przykład ironii (*ex incertis fabulis*, frg. X):

*Quid ploras pater?
Mirum ni cantem. Condemnatus sum.*

Dlaczego płaczesz, ojcze?
A mam śpiewać? Przecież zostałem skazany.

czy żartu wymierzonego w stoicki spokój (*ex incertis fabulis*, frg. XII):

Sapiens si algebis, tremes.

Nawet mędrzec trzęsie się, gdy zmarznie.

Cycon podkreśla, że tego rodzaju dowcipy licznie występują u Nowiusza. Zachowane fragmenty są jednak tak niewielkich rozmiarów, że trudno na ich podstawie wnioskować o treści komedii. Niemniej atellany Nowiusza musiały cieszyć się dużą popularnością, skoro Ciceron tak chętnie je cytuje.

Więcej informacji przynoszą tytuły sztuk, a ich analiza prowadzi do podobnych wniosków, co w przypadku Pomponiusza. U Nowiusza również pojawiają się tematy sugerujące wykorzystanie na scenie sobowtórów: *Duo Dossenni* (Dwaj Dossenni), *Gemini* (Bliźnięta); czy prezentujące życie i obyczajowość wiejską: *Agricola* (Rolnik), *Vindemiatores* (Zbieracze winogron). Niektóre tytuły niedwuznacznie wskazują na farsowe potraktowanie tematów mitologicznych: *Andromacha*, *Hercules coactor* (Herkules poborca), *Phoenissae* (Fenicjanki).

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Postaci z atellan Nowiusza posługiwały się językiem pospolitym, charakterystycznym dla ludności ulicy, a także dla wieśniaków, zawierały bowiem wiele wyrażen gwarowych i dialektycznych.

Miarą metryczną, jak zawsze w komedii, był jamb i trochej.

STAN ZACHOWANIA

Zachowało się 45 tytułów i kilkadziesiąt krótkich fragmentów, które dają ogólną liczbę 120 wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII NOWIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
3	<i>Agricola</i>	Wieśniak
1	<i>Andromacha</i>	Andromacha
–	<i>Aprissius(?)</i>	Aprissius (imię pasożyta?)
1	<i>Asinus</i>	Osiół
1	<i>Bubulcus cerdo</i>	Gbur kombinator
1	<i>Bucculus</i>	Byczek
2	<i>Dapatici(?)</i>	Żarłoki
4	<i>Decuma</i>	Dziesięcina
2	<i>Dotata</i>	Posażna (zapewne żona)
1	<i>Duo Dossenni</i>	Dwaj Dossenni
1	<i>Eculeus</i>	Żrebak
5	<i>Exodium</i>	Eksodium (farsa grana na zakończenie)
1	<i>Ficitor</i>	Plantator fig
1	<i>Fullones</i>	Folusznicy
2	<i>Fullones feriat</i>	Folusznicy świętujący
1	<i>Fullonicum</i>	Pracownia foluszników
1	<i>Funus</i>	Pogrzeb
3	<i>Gallinaria</i>	Farsa o kurze
1	<i>Gemini</i>	Bliźnięta
1	<i>Hercules coactor</i>	Herkules poborca
1	<i>Hetaera</i>	Hetera
2	<i>Lignaria</i>	Farsa o drewnie
2	<i>Maccus</i>	Makkus
1	<i>Maccus copo</i>	Makkus karczmarz
4	<i>Maccus exul</i>	Makkus wygnaniec
2	<i>Malevoli</i>	Złośliwcy
2	<i>Mania medica</i>	Medyczne szaleństwo
3	<i>Milites Pometinenses</i>	Żołnierze z Pom
1	<i>Mortis et vitae iudicium</i>	Sąd nad życiem i śmiercią
1	<i>Optio</i>	Wybór
1	<i>Pacilius</i>	Kołek
6	<i>Paedium</i>	Chłopczyk
1	<i>Pappus praeteritus</i>	Pappus opuszczony
1	<i>Parcus</i>	Skąpiec
1	<i>Phoenissae</i>	Fenicjanki
1	<i>Picus</i>	Dzięcioł

LICZBA FRG.	TYTUŁ KOMEDII NOWIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Quaestio</i>	Śledztwo
1	<i>Sanniones</i>	Błazny
1	<i>Surdus</i>	Głuchy
2	<i>Tabellaria</i>	Farsa o liście
1	<i>Togularia</i>	Farsa o todze
2	<i>Tripertita</i>	Potrójna, Farsa w trzech częściach
2	<i>Vindemiatores</i>	Zbieracze winogron
2	<i>Virgo praegnans</i>	Dziewczyna w ciąży
2	<i>Zona</i>	Pas
15	<i>ex incertis fabulis</i>	z niustalonych komedii

Tabela II. 25. Liczba zachowanych fragmentów komedii Nowiusza.

II. 4. MIM

Początkowo mim był improwizowany, postać literacką zyskał dopiero w I w. p.n.e. Dwaj najwięksi przedstawiciele tego gatunku, ale też i rywale na scenie to: Publiliusz Syryjczyk i Decymus Laberiusz. Tradycja przekazała także kilka uwag na temat Gnejusza Matusza i Katullusa, a także imiona jakichś bliżej nie znanych mimografów: Hostiliusza, Lentulusa, Lucyliusza i Marullusa.¹⁷³ Zachowało się 45 tytułów i spora liczba fragmentów.

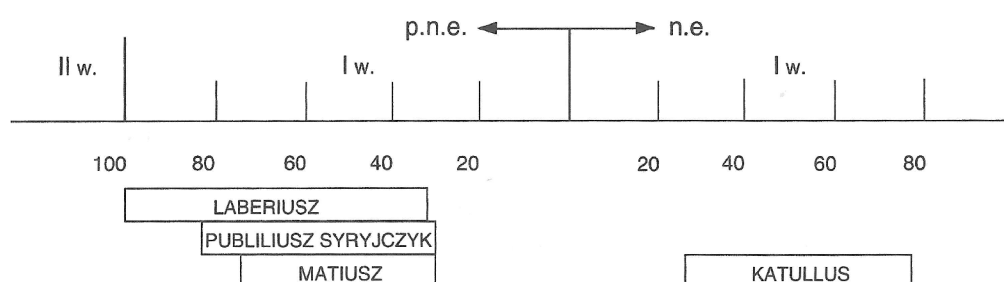


Tabela II. 26. Przedstawiciele mimu.

Wydania mimów.

Mimografowie (z wyjątkiem sentencji Publiliusza Syryjczyka):

Comicorum Latinorum Fragmenta, rec. O. Ribbeck, Leipzig 1898:

s. 339–367: Decimus Laberius;

s. 368–370: Publius Syrus;

s. 370–371: Catullus.

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, *Publius Syrus*, [w:] *Minor Latin Poets*, t. I, London 1982 (The Loeb Classical Library).

¹⁷³ Nazwiska tych mimografów wymienili: Tertulian (*Apol.* 15,1; *Nat.* 1,10,44; *Pall.* 4,4,) i Marriusz Merkator (*Subn. in verba Iul.* 4,1). Znamy nawet sześć tytułów mimów Lentulusa: *Moechus Anubis* (Anubis cudzołożnik), *Masculus Luna* (Luna (Księżyc) jako mężczyzna), *Diana flagellata* (Diana biczowana), *Iovis mortui testamentum recitatum* (Odczytanie testamentu zmarłego Jowisza), *Tres Herculis famelici irrisi* (Trzy wyśmiane głodomory Herkulesa), *Catinenses* (Kateńczycy). Zob. Kruczyński (1998: 168–169).

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

Wydania Matiusza:

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

II. 4.1. LABERIUSZ

(Decimus Laberius)

CURRICULUM VITAE

Decymus Laberiusz, pierwszy poeta, który nadał mimowi formę literacką, żył w czasach Cyncerona. Urodził się w roku 106 p.n.e. w Rzymie.¹⁷⁴ Z pochodzenia był ekwita. Otrzymał gruntowne wykształcenie, także w dziedzinie filozofii.

Najbardziej znany z jego życia jest epizod konkursu scenicznego, który rozegrał się w 46 r. p.n.e. Jako człowiek wysokiego stanu, Laberiusz sam nie występował w teatrze tak jak inni komediopisarze. Granie w mimach było uważane w Rzymie za szczególnie poniżające i przynoszące ujmę. Ale Juliusz Cezar, którego Laberiusz wyśmiewał w swoich utworach,¹⁷⁵ zmusił 60-letniego wówczas autora do udziału w pojedynku scenicznym, na który wyzwał wszystkich mimografów Publiusz Syryjczyk, dawny niewolnik z Syrii. Laberiusz zmuszony do wyjścia na scenę zagrał wówczas rolę niewolnika o popularnym imieniu Syrus, co zapewne było aluzją do rywala. W prologu komediopisarz skarżył się na zmianę losu i poniżenie, które go spotkało na starość (*ex incertis fabulis*, Prolog 12–14):

*Ego bis tricenis annis actis sine nota
eques Romanus e Lare egressus meo
domum revertar mimus.*

Ja, przeżywszy sześćdziesiąt lat bez żadnej zmyzy,
jako rzymski ekwita dziś wyszedłem z domu,
a jako mim powrócę.

Z gorzką ironią podkreślał swoją niemoc wobec dyktatora (*ex incertis fabulis*, Prolog 10–12):

*Etenim ipsi di negare cui nil potuerunt,
hominem me denegare quis posset pati?*

Któż zniósłby to, że ja odmawiam człowiekowi,
któremu nawet bogowie niczego nie odmówili?

i ze smutkiem dodaje, że (*ex incertis fabulis*, Prolog 15):

Uno plus vixi mihi, quam vivendum fuit.

Żyłem o dzień za długo, niż powinienem.

Laberiusz próbował także ukazać położenie Rzymian wobec dyktatora.¹⁷⁶ Ze sceny padały aluzyjne słowa (*ex incertis fabulis*, frg. IV):

*Non possunt primi esse omnes omni in tempore.
[...]
Cecidi ego, cadet, qui sequitur.*

Nie wszyscy równocześnie mogą być pierwsi.
[...]
Upadłem ja, upadnie i następca.

Laberiusz przegrał konkurs, a za udział w przedstawieniu, które Rzymianinowi przynosiło dyshonor, został usunięty ze stanu ekwickiego i pozbawiony wszelkich przywilejów: m.in. odebrano mu pierścień, oznakę przynależności do *ordo equester*, i zakazano siadać w teatrze w pierwszych 14 rzędach, zarezerwowanych wyłącznie dla elity.¹⁷⁷ Cezar jednak przywrócił Laberiuszowi pierścień i godność ekwity, a chcąc wynagrodzić mu straty moralne, ofiarował pół miliona sesterców.

¹⁷⁴ Cynceron (*Fam.* 12,18,2) podaje, że Laberiusz miał 60 lat, gdy w 46 r. p.n.e. Cezar zmusił go do występów scenicznych. Zob. Beare (1968: 340), Bieber (1961: 159). Niektóre źródła datują występy Laberiusza na rok 45 p.n.e. i wówczas przesuwają datę urodzin na 105 r. p.n.e. Zob. Duff (1982: 3).

¹⁷⁵ Za ironiczną aluzję do polityki Cezara filologowie zwykle uważają fragment z *Necymantia* (Wywoływanie duchów), w którym bohater wyśmiewa zwiększenie przez dyktatora liczby edylów do sześciu i zestawia ten fakt z propozycją poligamii. Zob. Kumaniecki (1977: 100).

¹⁷⁶ Makrobiusz (*Sat.* 2,7,4) podaje, że na scenę wpadł sieczony różgami niewolnik, wołając do publiczności: „Naprzód, Kwiryści! Tracimy wolność!”. A gdy ten sam aktor wypowiadał kwestię: „Wielu musi się bać ten, kogo boi się wielu”, cała widownia patrzyła na Cezara.

¹⁷⁷ Makrobiusz (*Sat.* 2,3,10) przytacza anegdotę, że gdy Laberiusz po występie na scenie wracał do owych 14 rzędów i szukał wolnego miejsca, Cynceron złośliwie powiedział, że zrobiłby mu miejsce, gdyby sam nie siedział ledwie na skrawku. Wówczas Laberiusz nie mniej ironicznie zdziwił się, że Cynceron siedzi tak niewygodnie, skoro zwykle zajmuje dwa stoiki.

Występ w przedstawieniu mimicznym musiał być szczególnie poniżający dla tego ekwity, który znany był ze swej niezależności. Makrobiusz (*Sat.* 2,6,6) stwierdza, że gdy Publiusz Klodiusz starał się groźbą zmusić Laberiusza do napisania dla niego mimu, ten odmówił, dodając, że najgorsza kara, jaka go może spotkać, to podróż do Dyrrachium i z powrotem. W ten sposób uczynił aluzję do wygnania Cyncerona, czego sprawcą był właśnie Klodiusz.

Laberiusz zmarł niedługo potem, w styczniu 43 r. p.n.e. w mieście Puteoli.

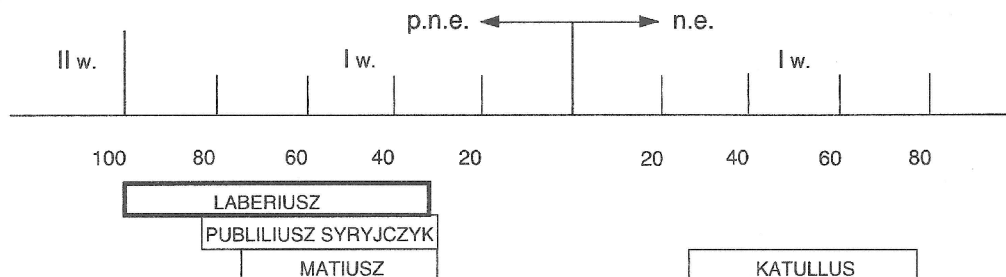


Tabela II. 26a. Przedstawiciele mimu – Laberiusz.

TWÓRCZOŚĆ

Mim jest typem przedstawienia o tak nieokreślonej formie i charakterze, że niekiedy bardzo trudno z samych tytułów odgadnąć prezentowany temat. Być może jedynie prologi były zapisywane, w przeciwieństwie do reszty sztuki, która w dużym stopniu polegała na improwizacji.¹⁷⁸ Z drobnych fragmentów mimów, jakie przetrwały do naszych czasów, trudno zrekonstruować ich treść lub akcję.

Zachowane tytuły, zbieżne z tytułami, jakie występowały w palliatach, togatach i atellanach, pozwalają sądzić, że tematyka poruszana w mimach musiała być podobna. Mim *Aulularia* (Skarb) zapewne wykorzystywał te same motywy, co komedia Plauta pod tym samym tytułem, a utwory takie jak: *Aquae caldae* (Cieplice), *Compitalia* (Święto Larów na rozstajnych drogach), *Fullo* (Folusznik), *Saturnalia* (Święta ku czci Saturna) czy *Staminariae* (Mim o krosnach tkackich), były tematyką zbliżone do togaty. Można się domyślać, że mim zatytułowany *Anna Perenna* w sposób burleskowy przedstawiał mitologiczny temat ucieczki siostry Dydony, a *Gemelli* (Bliźnięta) wykorzystywał tak lubiany w komedii nowy motyw sobowtórów. Seria tytułów: *Virgo* (Panna), *Taurus* (Byk), *Aries* (Baran), *Cancer* (Rak), każe podejrzewać, że Laberiusz ułożył 12 mimów tworzących cały komplet znaków Zodiaku.¹⁷⁹ Warto dodać, że choć w przeważającej większości mimograf nadawał swym sztukom tytuły łacińskie, to jednak część z nich wyrażona jest po grecku (oczywiście w transkrypcji łacińskiej), np.: *Cacomnemon* (Zapominalski), *Necyomantia* (Wywoływanie duchów), *Ephebus* (Efeb).

Do ulubionych tematów w przedstawieniach mimicznych należało cudzołóstwo. Nieliczone zachowane fragmenty zdają się potwierdzać przypuszczenie, że Laberiusz nie tylko chętnie podejmował tę tematykę, ale stworzył nawet terminy „techniczne” z tej dziedziny: *moechimonium*, *adulterio*, *adulteritas* (‘cudzołóstwo’).¹⁸⁰ Drobne cytaty sugerują, że istniały mimy prezentujące próbę pozbycia się niechcianego męża za pomocą trucizny, np. w sztuce *Belonistria* (Kobieta-igła). Nieobcy był temat głupoty ludzkiej jak w *Cacomnemon* (Zapominalski). Pojawiają się też odniesienia czy aluzje do cyników i pitagorejczyków, co wydaje się zupełnie naturalne, zważywszy, że filozofowie zawsze byli przedmiotem żartów i postaciami chętnie wprowadzanymi do komedii.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Język, jakim Laberiusz posługiwał się w mimach, był żywy, lecz mało literacki, raczej pospolity. Gelliusz (16,7) przytacza nawet wyrażenia potoczne, których używał Laberiusz, np.: *manuarius* (‘rączka’) na określenie złodzieja. Łacina mimografa pełna była także gry słów i dwuznaczności, tak lubianej przez publiczność.

¹⁷⁸ Można to wywnioskować z faktu, że zachował się długi fragment z jednego prologu, podczas gdy z samych mimów znamy jedynie drobne urywki i cytaty. Zob. Beare (1968: 145).

¹⁷⁹ Zdania filologów są jednak w tej sprawie podzielone. Crusius (1910: 95), a za nim Kumaniecki (1977: 101) uważają, że mimy te były związane raczej ze zwierzętami niż ze znakami Zodiaku.

¹⁸⁰ Zob. Beare (1968: 146).

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

Styl Laberiusza miał nieco archaiczny odcień, przede wszystkim z powodu częstej trójczłono-
wej aliteracji. Na uwagę zasługuje, podkreślana przez Gelliusza (16,7,1–3), zdolność poety do two-
rzenia krótkich i lapidarnych wypowiedzi oraz neologizmów.

Mimy Laberiusza odznaczały się niezwykle wręcz siłą komiczną, ale – jak podaje Horacy (Sat.
1,10,5) – to zbyt mało, aby jego sztuki uznać za godne miana dobrej poezji.

Najczęściej stosowanym metrum był senar jambiczny.

STAN ZACHOWANIA

Zachowały się 43 tytuły, jeden prolog i drobne fragmenty z różnych sztuk, o ogólnej liczbie 155
wersów.

LICZBA FRG.	TYTUŁ MIMU LABERIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Alexandrea</i>	Aleksandria
2	<i>Anna Perenna</i>	Anna Perenna
2	<i>Aquae caldae</i>	Cieplice
1	<i>Aries</i>	Baran
1	<i>Augur</i>	Wróżbita
1	<i>Aulularia</i>	Skarb
1	<i>Belonistria</i>	Kobieta-igła
1	<i>Cacomnemon</i>	Zapominalski
1	<i>Caeculi</i>	Ślepcy
1	<i>Cancer</i>	Rak
1	<i>Carcer</i>	Niewola
2	<i>Catularius</i>	Szczeniaczek
1	<i>Centonarius</i>	Łachmaniarz
1	<i>Colax</i>	Pochlebca
1	<i>Colorator</i>	Farbiarz
4	<i>Compitalia</i>	Święto Larów na rozstajnych drogach
2	<i>Cophinus</i>	Kosz
1	<i>Cretensis</i>	Mieszkaniec Krety
2	<i>Ephebus</i>	Efeb
2	<i>Fullo</i>	Folusznik
1	<i>Galli</i>	Mieszkańcy Galii
1	<i>Gemelli</i>	Bliźnięta
2	<i>Hetaera</i>	Hetera
1	<i>Imago</i>	Wizerunek
3	<i>Lacus Avernus</i>	Jezioro Awerneńskie
2	<i>Late loquentes</i>	Gaduły
2	<i>Natal</i>	Urodziny
2	<i>Necyomantia</i>	Wywoływanie duchów
1	<i>Nuptiae</i>	Zaślubiny
1	<i>Parilicii</i>	Święto zrównania dnia z nocą
3	<i>Paupertas</i>	Nędza
1	<i>Piscator</i>	Rybak
2	<i>Restio</i>	Powroźnik
1	<i>Salinator</i>	Handlarz soli
1	<i>Saturnalia</i>	Święta ku czci Saturna
1	<i>Scylax</i>	Szczenie (lub Łańcuch)

LICZBA FRG.	TYTUŁ MIMU LABERIUSZA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Sedigitus</i>	(?)
3	<i>Sorores</i>	Siostry
1	<i>Staminariae</i>	Mim o krosnach tkackich
1	<i>Stricturae(?)</i>	Naciski
1	<i>Taurus</i>	Byk
4	<i>Tusca</i>	Etruska dziewczyna
3	<i>Virgo</i>	Panna
26	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych komedii

Tabela II. 27. Liczba zachowanych fragmentów mimów Laberiusza.

II. 4.2. PUBLILIUSZ SYRYJCZYK

(*Publius*¹⁸¹ *Syrus*)

CURRICULUM VITAE

Żył i tworzył w czasach Cyncerona i Cezara, a rozkwit jego talentu przypadł na lata czterdzieste I w. p.n.e. Jak sam przydomek wskazuje, pochodził z Syrii. Między rokiem 83 a 79 p.n.e. jako niewolnik dotarł do Rzymu,¹⁸² gdzie – jak podaje Makrobiusz (*Sat.* 2,7,6) – dostał się do domu Publiliusza, którego imię przyjął po wyzwoleniu. Zarówno talent, jak i wdzięk oraz gracia na scenie umożliwiły mimografowi zyskanie potężnego opiekuna i mecenasa w osobie samego Cezara. Początkowo Publiliusz Syryjczyk zdobył rozgłos jedynie w małych miasteczkach Italii, ale po występach podczas *ludi* zorganizowanych przez Cezara w 46 r. p.n.e., a zwłaszcza po zwycięstwie odniesionym nad Laberiuszem, jego popularność została ugruntowana.

Był zdolnym i dowcipnym aktorem mimicznym, odznaczającym się szczególnym talentem do improwizacji. Predyspozycje takie były nad wyraz ważne, bowiem większość tekstów mimicznych miała jedynie formę szkicu. Ponadto w przedstawieniach tego rodzaju nie tyle liczyła się treść szkicu, co gra aktorska.

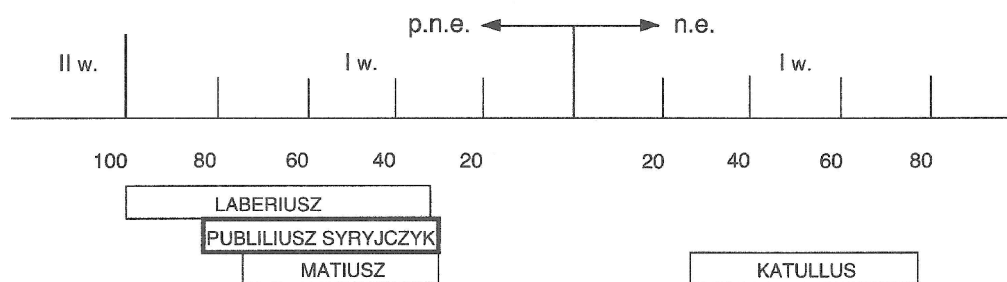


Tabela II. 26b. Przedstawiciele mimu – Publiliusz Syryjczyk.

Twórczość

Ponieważ teksty mimiczne były właściwie tylko zarysem późniejszego przedstawienia, trudno dziś na podstawie jedynie kilku zachowanych fragmentów zrekonstruować całość.

Na szczęście rzymskie szkolnictwo szybko dostrzegło korzyści płynące z moralnego i dydaktycznego aspektu mimów Publiliusza. Zaczęły więc dla potrzeb edukacji powstawać wypisy, takie same,

¹⁸¹ Właściwą formę imienia, zamiast błędnego *Publius*, ustalił Woelfflin (1865: 439).

¹⁸² Pliniusz Starszy (*NH* 35,58,199) podaje, że Publiliusz Antiochiusz (z Antiochii), *mimicae scaenae conditor* (pierwszy twórca przedstawień mimicznych), przybył do Rzymu na tym samym statku, co poeta-astronom Maniliusz i gramatyk Staberiusz Eros. Maniliusz był jednak znacznie młodszy od Publiliusza Syryjczyka, przekaz Pliniusza jest zatem podawany w wątpliwość.

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

jakie istniały z Menandra i Enniusza.¹⁸³ W ten sposób powstał zbiór ponad 700 ułożonych alfabetycznie sentencji, *Publili Sententiae*, które dają pewien obraz talentu autora. Dzieło to było bardzo znane.¹⁸⁴ Złą stroną tej popularności był fakt, że nieustannie dołączano nowe sentencje do istniejącego już zbioru, najczęściej cytaty z Seneki, ale również i z innych autorów.¹⁸⁵ Tak więc w rękopisach zachowały się różne wersje, zawierające niejednakową liczbę maksym.

Głównym zadaniem sentencji są cele wychowawcze. Mamy uwagi o kruchości szczęścia:¹⁸⁶

Fortuna vitrea est: tum, cum splendet, frangitur.

Szczęście jest jak szkło: gdy tylko załśni, już pęka.

czy natury ludzkiej:

Dolor animi multo gravior est quam corporis.

Cierpienie duszy jest cięższe niż ciała.

Stulti timeant fortunam, sapientes ferunt.

Głupcy boją się losu, mądrzy go znoszą.

Na uwagę zasługuje fakt, że nie wszystkie sentencje niosą jednaki wydźwięk. Obok:

Deliberando discitur sapientia.

Mądrość uczy się od rozwagi.

spotkać można także:

Deliberando saepe perit occasio.

Przez rozwagę często traci się dobrą sposobność.

Niekiedy sentencje dają wrażenie podwójnej moralności:

Honesta turpitudine est pro causa bona.

Czyn ohydny staje się szlachetny ze względu na pobudki.

Nie zawsze też przysłowia odznaczają się głęboką mądrością, niekiedy są wręcz banalnie płytkie. Spora część z nich utrwała się także jako przysłowia w innych językach:

Etiam in peccato recte praestatur fides.

I złodziej ma swój honor.

Niektóre powiedzenia noszą piętno doktryn filozoficznych. Ślady nauki Epikura pojawiają się w następujących maksymach:

Misera est voluptas, ubi pericli memoria est;

Nędzna to rozkosz, gdy towarzyszy jej strach;

a można znaleźć także poglądy stoików:

Cuivis dolori remedium est patientia.

Cierpliwość jest lekarstwem na wszelki ból.

Publiliusz cieszył się dużym uznaniem u starożytnych. Podziwiali go: Sulla, Cezar, Antoniusz i Katon Młodszy. Seneka Starszy (*Contr.* 7,3,8) uważał, że Publiliusz potrafił niekiedy lepiej wyłożyć myśl niż inni poeci dramatyczni, zarówno greccy, jak i rzymscy; na dowód tego przytacza trzy sentencje:

Inopiae desunt pauca, avaritiae omnia.

Biedzie brakuje kilku rzeczy, chciwości wszystkiego.

O vita misero longa, felici brevis!

O życie, długie dla biedaka, krótkie dla szczęśliwca.

Tam dest avaro, quod habet, quam quod non habet.

Chciwcowi brakuje zarówno tego, co ma, jak i tego, czego nie ma.

¹⁸³ Zob. Fedrus (3, *Epil.* 33–35).

¹⁸⁴ Hieronim (*Epist.* 107,8; 128,4) wspomina, że uczył się sentencji w szkole: „aegre reprehendas, quod sinas consuescere” (trudno wykorzeńić to, do czego się człowiek przyzwyczaił). Musiała to być bardzo popularna sentencja, bo Hieronim cytuje ją aż dwukrotnie.

¹⁸⁵ Zob. Duff (1982: 7–8).

¹⁸⁶ Nie podajemy numeracji, bo każde wydanie ma inną w zależności od liczby sentencji uznanych za autentyczne. Łątwo jednak w każdym wydaniu odnaleźć cytowany fragment, bowiem wszystkie gnomy są ułożone w porządku alfabetycznym.

U Petroniusza (*Sat.* 55,5) Publiliusz został wymieniony przez Trymalchiona, i nie tyle uwagi czynione przez tę postać należy uważać za wiarygodne, ile sam fakt, że nazwisko komediopisarza pojawia się obok Cycerona w dyskusji o literaturze, daje świadectwo wielkiej popularności tego poety mimicznego.¹⁸⁷ Gelliusz (17,14) cytuje czternaście najbardziej znanych maksym Publiliusza, podkreślając ich wysoki poziom moralny i użyteczność w życiu codziennym. Jedynie Cyceron (*Fam.* 12,18,2), jak sam wspomina, miał trudności z dotraniem do końca przedstawień mimicznych Publiliusza i Laberiusza. Największym jednak dowodem popularności Publiliusza jest zachowany zbiór jego sentencji.

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Publiliusz posiadał niewątpliwie talent do układania krótkich, celnych i łatwych do zapamiętania sentencji. Często maksymy te zbudowane były na zasadzie antytezy, wykorzystywały antonimy i kontrasty.

Na podstawie zachowanych fragmentów można ustalić, że Publiliusz posługiwał się jambicznym senarem i trocheicznym septenarem, a odstępstwa od tych dwóch miar wierszowych na rzecz prozy są po prostu błędem kopisty.

STAN ZACHOWANIA

Znany dwa (uznawane nie bez pewnych wątpliwości) tytuły mimów Publiliusza oraz 4 fragmenty.

LICZBA FRG.	TYTUŁ MIMU PUBLILIUSZA SYRYJCZYKA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
1	<i>Murmurco</i>	Mruk
1	<i>Putatores</i>	Drwale
2	<i>ex incertis fabulis</i>	z nieustalonych mimów

Tabela II. 28. Liczba zachowanych fragmentów mimów Publiliusza Syryjczyka.

Podstawowym materiałem do badań nad twórczością Publiliusza jest zbiór jego sentencji.

II. 4.3. MATIUSZ

(*Gnaeus Matius*)

CURRICULUM VITAE

Żył i tworzył w I w. p.n.e. Znany był przede wszystkim jako wyborny tłumacz *Iliady* Homera, ale przekład niestety zaginął.

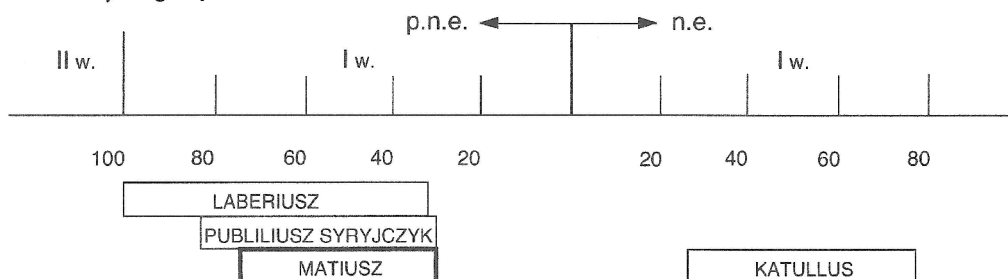


Tabela II. 26c. Przedstawiciele mimu – Matiusz.

TWÓRCZOŚĆ

Wiadomo, że wzorując się na greckim mimografie z III w. p.n.e., Herondasie, pisał krótkie mimi-jamby, przeznaczone głównie do lektury lub recytacji, a nie na scenę. Była to typowa literatura rozrywkowa, składająca się z krótkich skeczy prezentujących życie codzienne.

¹⁸⁷ Trymalchion dziwi się, jak można zestawiać Cycerona z Publiliuszem, ponieważ jego zdaniem obaj są zupełnie różni: pierwszy bardziej wymowny, drugi bardziej moralny (*honestior*). Po tej tezie następuje 16-wersowy fragment, prawdopodobnie nie będący jednak cytatem z Publiliusza, a jedynie parodią, ponieważ jest zbyt pompatyczny, a ponadto za żart uznać należy nazwanie mimografa stróżem moralności. Zob. Kumaniecki (1977: 105–106).

JĘZYK, STYL I SYSTEMY METRYCZNE

Matusz pisał pięknym, lekko stylizowanym na folklor, niezwykle obrazowym językiem (Gelliusz 15,25,1; 20,9,2).

Mimy powstały w jambach kulawych, gdzie rytm jambiczny w trymetrze był łamany na rytm trocheiczny w ostatniej, szóstej sylabie. Umiejętności metryczne Matusza były wysoko oceniane (Gelliusz 10,24,10), a jego wiersz uchodził za gładki.

STAN ZACHOWANIA

Oprócz 7 wersów z przekładu *Iliady* zachowało się 10 wersów z mimów, których tytułów nie można ustalić.

II. 4.4. KATULLUS

(*Catullus*)

CURRICULUM VITAE

Żył w I w. n.e. i był ostatnim znanym nam mimografem rzymskim. Informacje o nim zawdzięczamy wyłącznie uwagom i aluzjom Józefa Flawiusza (*AI* 19,94), Swetoniusza (*Cal.* 57), Marcjalisa (*Epigr.* 5,30; *Spect.* 7,4) i Juwenalisa (8,186–188; 13,111).

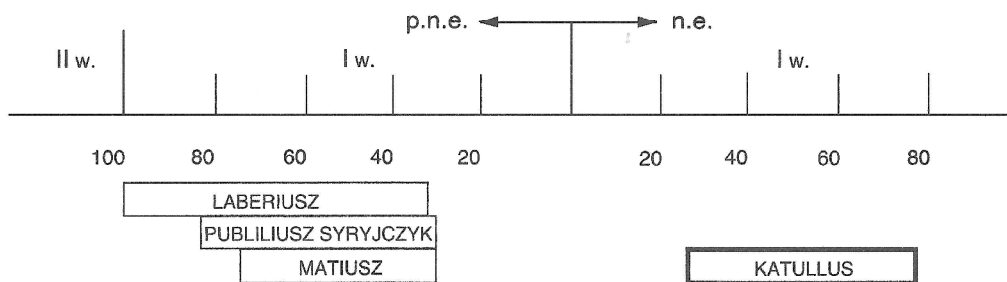


Tabela II. 26d. Przedstawiciele mimu – Katullus.

TWÓRCZOŚĆ

Przedstawienie *Phasma* (Zjawa) zostało określone przez Juwenalisa (8,186) jako *clamosum* (krzykliwe). W mimie *Laureolus*, o którym wspominają Marcjalis (*Spect.* 7,4), Swetoniusz (*Cal.* 57) i Juwenalis (8,186–188), złoczyńca noszący tytułowe imię został publicznie ukrzyżowany na scenie. Z uwag tych wynika, że Katullus, odmiennie od Matusza, pisał dla sceny i jego dzieła wystawiano w teatrze.

Przedstawienia musiały cieszyć się dość dużym powodzeniem, skoro Juwenalis i Marcjalis z uznaniem wyrażali się o autorze.¹⁸⁸

STAN ZACHOWANIA

Znamy jedynie dwa tytuły jego mimów:

LICZBA FRG.	TYTUŁ MIMU KATULLUSA	TYTUŁ W POLSKIM PRZEKŁADZIE
–	<i>Laureolus</i>	Laureolus (imię złoczyńcy)
–	<i>Phasma</i>	Zjawa

Tabela II. 29. Liczba zachowanych fragmentów mimów Katullusa.

¹⁸⁸ Juwenalis (13,111) nazywa Katullusa *urbanus* (wytworny, śmieszny), a Marcjalis (*Epigr.* 5,30) – *facundus Catullus* (gładki, wymowny Katullus).

III. CUR? – DLACZEGO? czyli przyczyny organizacji widowisk teatralnych

Grecy traktowali przedstawienia teatralne jako nieodłączny element obrzędu ku czci boga Dionizosa.¹ Teatr zatem pełnił tam funkcję sanktuarium, w którym sztuka była częścią obrzędu i miała moc oczyszczenia. W Rzymie również wystawiano sztuki w czasie i z okazji różnych świąt, ale spektakle traktowano nie jako część kultu, a raczej jako jedną z atrakcji towarzyszących. Ponadto inscenizacje nie były związane wyłącznie z uroczystościami na cześć bóstwa, często bowiem uświetniały zupełnie prywatne imprezy, co dowodzi, że teatr utracił swój sakralny charakter.

Zatem pytanie, dlaczego w Rzymie wystawiano i oglądano przedstawienia teatralne, jest właściwie pytaniem o potrzeby i oczekiwania ówczesnej widowni. Teatr był dla Rzymian rozrywką, a nie mistycznym przeżyciem, sztuki teatralnej nie traktowali jako hołdu bogom, a szukali jedynie zabawy. Należałoby więc raczej zapytać nie „dlaczego?“, lecz „dla kogo?“ w Rzymie aktorzy wychodzili na scenę.

III. 1. *Homo spectator*

Rzymianie bardziej przywykli do wojen niż rozrywek w teatrze. W większości hałaśliwi, niespokojni, często o niewyszukanych gustach, krzyczeli i śmiali się podczas spektaklu.² Ponieważ na przedstawienie przychodzili wszyscy bez względu na status społeczny, a wstęp wolny nie gwarantował rezerwacji,³ publiczność nierzadko klóciła się i walczyła o miejsca.

Widzowie, jak na południowców przystało, spontanicznie reagowali na to, co działo się na scenie. Swemu zadowoleniu dawali wyraz poprzez okrzyki, oklaski, powstawanie z miejsc i wołanie o powtórkę, przy czym używali wówczas greckiego słowa – *palin*, które jest odpowiednikiem dzisiejszego *bis* lub *da capo*. Jeśli sztuka wzruszała, płakano i głośno lamentowano, jeśli natomiast coś się nie podobało, niezadowolenie wyrażano sykaniem, tupaniem, a także gwizdaniem. Używano do tego piszczałek pasterskich, które wydawały przeraźliwy dźwięk. Zdegustowani widzowie potrafili nawet złorzeczyć aktorom, a w końcu zerwać przedstawienie. Słowem, była to publiczność trudna, łatwo zniechęcająca się i gotowa opuścić teatr w każdej chwili.⁴

PUBLICZNOŚĆ PLAUTA

O widowni, z czasów gdy teatr w Rzymie dopiero się rodził, niewiele można powiedzieć. Właściwie jedynym źródłem naszej wiedzy o publiczności drugiej połowy III w. p.n.e. i początków wieku II są komedie Plauta. Zakładając, że komediopisarz – żyjący przecież ze sceny – starał się spełniać wymagania i kaprysy swojej widowni, można uznać jego sztuki za klucz do poznania gustów Rzymian tego okresu.

¹ Bez względu na to, czy przyjmujemy dionizyjską koncepcję genezy tragedii i teatru greckiego, czy opowiemy się za tezami głoszonymi przez Else'a (1967), faktem bezspornym pozostaje związek pomiędzy agonem dramatycznym a Dionizjami Wielkimi.

² Negatywna opinia o rzymskiej publiczności ukształtowała się przede wszystkim pod wpływem krytycznych uwag Terencjusza (*Hec.* 28–42) i Horacego (*Ars* 270–274; *Epist.* 2,1,177–186), jednak współczesne badania zajmujące się reinterpretacją źródeł wykazują, że pogląd taki jest niesprawiedliwy i krzywdzący. Dziś określilibyśmy tego rodzaju widownię jako spontaniczną i żywo reagującą. Zob. Żółtowska (1991: 302–303).

³ Dopiero od 194 r. p.n.e. senatorowie mogli liczyć na swego rodzaju zwyczajową rezerwację. W czasach Cycerona, jak podaje Plutarch (*Cic.* 13), na wniosek trybuna ludowego, Roscjusza Ottona, uchwalono, że stanowi senatorskiemu przysługuje pierwszych 14 rzędów w teatrze. Zob. Plezia (1950: 12), Przychocki (1935: 22), Csapo/Slater (1995: 306–307).

⁴ Miał okazję przekonać się o tym Terencjusz, wystawiając swoją komedię *Hecyra* (Świekra).

Na widowni

Najbardziej zasobnym w informacje źródłem do poznania publiczności Plauta są prologi jego sztuk; zachowało się ich aż 15.⁵ Ponieważ głównym zadaniem prologu, obok streszczenia sztuki (*argumentum*), było pozyskanie przychylności widzów (*captatio benevolentiae*), Plaut schlebiał Rzymianom, nazywając ich najbardziej sprawiedliwymi sędziami w czasie pokoju i najlepszymi żołnierzami podczas wojny (*Capt.* 67–68); podkreślał, że są szlachetni, a w życiu kierują się uczciwością (*Rud.* 28–29).

Mimo wielu pochwał pod adresem widowni, Plautowi wymykają się także uwagi świadczące, że jednak owi wspaniali Rzymianie nie mogli się skupić, rozmawiali i trzeba było ich co chwilę prosić o ciszę (*Men.* 5; *Merc.* 14–15; *Mil.* 80–81; *Poen.* 3; *Trin.* 5, 7, 11, 22). Komedioopisarz próbuje nawet przekupstwa, mówiąc, że Mars będzie im zawsze sprzyjać, jeśli tylko wysłuchają sztuki w spokoju (*Amph.* 15; *Asin.* 14–15). Jeśli zaś nie zachowają ciszy, ostrzega, że aktor nie będzie wypluwać dla nich płuc (*Capt.* 12–14).

Przy okazji Plaut dostarcza nam istotnych realiów związanych z rzymskim teatrem. Dowiadujemy się, że miejsc nie starczało dla wszystkich (*Mil.* 82–83); że głos aktora nie zawsze docierał do ostatnich rzędów (*Capt.* 11–14); że niewolnicy i służba siedzieli gdzie indziej niż państwo; że na widowni kręcili się *dissignatores* (woźni) wprowadzający spóźnialskich (*Poen.* 19–20); że nierzadko piastunki przynosiły ze sobą płaczące niemowlęta, a kobiety plotkowały podczas przedstawienia (*Poen.* 28–35). Ponieważ sztuki Plauta wystawiano na prowizorycznej scenie, pozbawionej kurtyny – tego oczywistego dziś wyznacznika początku i końca przedstawienia – aktorów czekał ogromny wysiłek, aby uciszyć i zainteresować widownię, zwłaszcza że im dalej od sceny, tym większe panowało rozluźnienie. Stąd te niekończące się w prologach Plauta napomnienia i prośby o spokój, a z drugiej strony powtórzenia i wskazówki dotyczące przebiegu akcji.⁶ Wprawdzie wśród publiczności chodzili *conquisitores* (inspektorzy), których zadaniem było uspokajanie hałaśliwych odbiorców, ale nierzadko przyczyniali się oni do spotęgowania rozgardiaszu na widowni. Nie ma także wątpliwości, że powszechnym obyczajem było najmowanie *favitores* (klakierów), zarówno tych mających gorąco oklaskiwać sztukę, jak i gotowych zerwać przedstawienie (*Amph.* 64–85).

Dzięki Plautowi wiemy, że w teatrze rzymskim nie było sprzedawców oferujących żywność i napoje, wobec czego publiczność niejednokrotnie głodna i spragniona musiała czekać do końca przedstawienia (*Poen.* 6–10, 30–31, 40–43). Z całą pewnością zwyczaj powstrzymywania się od jedzenia i picia w teatrze przetrwał aż do czasów Augusta. Jednak o tym, że nie był ściśle przestrzegany, świadczy anegdota opisująca oburzenie władcy na widok posilającego się w teatrze widza. August zwrócił uwagę, że kiedy jemu chce się pić, to idzie do domu. Na to zaczepiony odrzekł (Kwintylian 6,3,63):

Tu enim non times, ne locum perdas.

Ty się nie musisz bać, że stracisz miejsce.

Przekrój społeczny i poziom intelektualny publiczności

Twierdzenie o idealnym wręcz dostosowaniu się Plauta do wymagań i poziomu odbiorcy zawiera w sobie niekiedy odcień krytyki czy przygany, że komedioopisarz obniżał poziom, zaspokajając niewybredne gusty publiczności. Powszechnie bowiem pokutuje pogląd, iż istotą komedii Plauta była komika niska, na którą składały się grubiańskie żarty, bijatyki, sceny pijaństwa i wszystko to, co później zyskało nazwę burleski czy dzisiejszej komedii slapstickowej.⁷ Niewątpliwie komedie zawdzięczały swe powodzenie także i temu, nie należy jednak zapominać, że widownia Plauta składała się nie tylko z niewolników.⁸ Wnikliwsze przyjrzenie się sztukom prowadzi do wniosku, że

⁵ Spośród dwudziestu zachowanych komedii Plauta tylko 5 nie ma prologu. Niektóre prologi budzą wątpliwości co do autorstwa, prawdopodobnie bowiem zostały dopisane do następnych przedstawień, odgrywanych nieco później, już po śmierci Plauta, ale nie zmienia to faktu, że dają obraz społeczeństwa III i II w. p.n.e.

⁶ Gentili (1979: 62) uważa, że także efekty dźwiękowe tekstu – aliteracje, anafory, asonanse – poprzez podkreślenie informacji pomagały sztuce trafić do publiczności.

⁷ Do opinii tej przyczyniają się niestety w dużej mierze tłumacze, często nawet niepróbujący przekładać wyrafinowanych gier słownych czy niezwykle komicznych dowcipów i aluzji. Zamiast tego umieszczają przypis informujący czytelnika, że w tym miejscu jest żart, którego nie można przetłumaczyć, albo – co gorsza – tłumaczą dowcip dosłownie, oczywiście czyniąc tym szkodę autorowi (zob. Skwara – 1996: 335–343). Czytelnik zaś, przekonywany przez różne opracowania i monografie o ogromnej sile komicznej Plauta, zaczyna sądzić, że owa *vis comica* kryła się nie w samym tekście, a raczej w grze aktorów.

⁸ Zob. Handley (1975: 123).

mogły być odczytywane na wielu płaszczyznach i kierowane do Rzymian wszystkich klas społecznych i wszystkich poziomów kultury.⁹

Jeśli przyjąć, że liczne sceny oparte na komice niskiej wprowadził Plaut przede wszystkim z myślą o niewolnikach, niewolnicach i mniej wybrednej części publiczności, to należy również podkreślić, że nie zapominał o obywatelach. To do ich wojennego doświadczenia odwoływał się, stosując wojskową terminologię, używając militarnych metafor, zonglując nazwami podbitych krain.¹⁰ Odwoływał się także do poczucia rzymskiej tożsamości, kiedy wprowadzał postać śmiesznego, nie-rzymskiego żołnierza chełpiącego się swymi wyimaginowanymi czynami oraz urodą i wdziękiem, które miały zapewnić mu powodzenie u kobiet. Symbolem obcego Rzymianom świata był na scenie także stręczyciel. Ten standardowy czarny charakter, oszukany, wykpiony, ośmieszony i pokonany przez zwykłego niewolnika, budził śmiech i radość wśród publiczności. Postacie heter, stręczycieli, skąpców i zakochanych starców, rywalizujących z własnymi synami, jednoczyły tych nieco zadufanych Rzymian w przekonaniu o upadku moralnym Grecji i zapewniały tym samym pewnego rodzaju poczucie wyższości nad helleńską cywilizacją.¹¹

Niewątpliwie pierwszoplanowa rola niewolników w komediach Plauta nie budziła na widowni żadnych emocji politycznych. Ich padające ze sceny złorzeczenia pod adresem pana, wyliczanie niewolnych przodków (według prawa rzymskiego niewolnik był *sine patre* – bez ojca), tęsknota za wolnością czy żądania równych praw nie były wyrazem niepokojów społecznych,¹² lecz czystym, pur-nonsensownym żartem. Należy także pamiętać, że publiczność oglądała greckich, a nie rzymskich niewolników, co tym bardziej czyniło całą sprawę abstrakcyjną. Ponadto święta, podczas których wystawiano komedie, były festynem na cześć zabawy i wolności, a zgłaszane wtedy ze sceny przez niewolników żądania i postulaty, obie strony traktowały z humorem jako nierealne marzenia.¹³

Sztuki Plauta pełne są również aluzji literackich. W komedii *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał, w. 1289) młodzieniec, używający przebrania w celu zdobycia ukochanej, ubolewa nad tym, do czego przywiodła go miłość, ale na pocieszenie wspomina Achillesa, licząc, że publiczność zna historię sporu o Bryzeidę.¹⁴ O samym żołnierzu mówi się (w. 1247), że jest tak opiewany przez zakochane kobiety jak kochanek Safony, Faon z Lesbos. W sztuce *Amphitruo* (w. 331–332) jeden z żartów odwołuje się do imienia Nikt, jakim Odys przedstawił się cyklopowi Polifemowi. Nierzadko przywoływane są też cytaty z tragedii Enniusza, a ponadto mamy aluzje do nudnego stylu Pakuwiusza czy wyraźne parodie tragedii Eurypidesa.¹⁵ Wprawdzie komentatorzy podkreślają,¹⁶ że fragmenty dzieł literackich, do jakich Plaut się odwołuje, były w starożytności nadzwyczaj popularne, stanowiły bowiem kanon lektur szkolnych, nie zmienia to jednak faktu, iż publiczność musiała te dzieła znać i pamiętać.

W komediach często pojawiają się wzmianki o mitach greckich, przewijają się imiona zarówno bohaterów mitycznych, takich jak Jazon czy Achilles, jak i dramatopisarzy greckich: Eurypidesa, Filemona, Difilosa. Plaut często bawi publiczność grą słów, w której pobrzmiewa greka, np. Dicea i Adicea (*Mil.* 436–438), co można by przetłumaczyć jako Moralia i Amoralia. Takie nasycenie komedii językiem i kulturą Hellady daje podstawy, by sądzić, że ówczesna publiczność zupełnie nieźle znała świat grecki. Z drugiej strony wydaje się mało prawdopodobne, by Plaut tak chętnie odwoływał się do tego świata, gdyby znajomość języka i kultury greckiej ograniczała się jedynie do wąskiego grona filhellenów.¹⁷

⁹ Mimo powszechnie panującej opinii, że sztuki Plauta schlebowały wyłącznie najmniej wymagającym gustom, nie brak także filologów, którzy twierdzą (Swoboda – 1972: 64): „Sztuka dla wszystkich nie musi postugiwać się tanimi efektami, ale powinna być taka, by każdy mógł z niej czerpać to, co zdolny jest wchłonąć jego intelekt i kultura. Taką właśnie uniwersalną sztukę sceniczną uprawiał Plaut i w tym należy widzieć tajemnicę jego popularności i ogromnego talentu dramatycznego”. Zob. też Kindermann (1979: 160–161).

¹⁰ Najlepszym przykładem jest *Miles gloriosus* (Żołnierz samochwał), gdzie planowana przez bohaterów intryga przedstawiana jest przy użyciu terminologii wojskowej, często zapożyczonych z języka greckiego. Niektóre żarty tej komedii wymagały znajomości geografii, która przecież nie miała tajemnic dla Rzymianina przemierzającego i podbijającego świat.

¹¹ Zob. Anderson (1993: 140–149), Jurewicz (1958: 225), Segal (1987: 41).

¹² Niewolnicy jako warstwa społeczna stali się niebezpieczni dla rzymskiego systemu dopiero w I w. p.n.e. Wprawdzie Swoboda (1972: 63) widzi w komediach Plauta „odgłosy walki klasowej” i na poparcie tej tezy przytacza argument, że komediopisarz ukazywał w ciemnych barwach postaci bankierów i lichwiarzy, ale przy takim założeniu należałoby uznać całą palliatę za narzędzie walki klasowej, a takiej hipotezy nie da się obronić.

¹³ Zob. Anderson (1993: 141–143), Segal (1968: 99–136).

¹⁴ Spór z Agamemnonem doprowadził Achillesa do wycofania się z walki, a w konsekwencji spowodował ogromne straty wśród wojsk greckich. W porównaniu z Achillesem postępowanie młodzieńca jest niewinną igraszka.

¹⁵ Zob. Swoboda (1972: 65–68), Handley (1975: 119–121).

¹⁶ Zob. Cutt (1970: 101), Sedgwick (1960: 84, 86), Hammond (1963: 185, 189).

¹⁷ Zob. Jurewicz (1958: 216).

Publiczność Plauta była już drugim pokoleniem, które przychodziło do teatru po rozrywkę, i komediopisarz doskonale wiedział, czego się od niego oczekuje (*Amph.* 55nn.; *Capt.* 34nn.).¹⁸

PUBLICZNOŚĆ TERENCJUSZA

Komedie Terencjusza to bardzo skąpe źródło informacji. Przypomnijmy jednak, że ten komediopisarz nie żył ze sceny, tak jak Plaut, nie musiał zatem i nie starał się schlebiać gustom publiczności. W dużej mierze to właśnie stało się powodem trudności z wystawieniem sztuki *Hecyra* (Świekra). Dopiero za trzecim razem udało się dograć komedię do końca, bowiem dwa poprzednie przedstawienia zostały zerwane przez widzów, którzy uznali występy akrobatów i bokserów za bardziej interesujące. Przyczyny tego niepowodzenia nie leżały jedynie po stronie Terencjusza. Zaznaczając się bowiem w II w. p.n.e. stały wzrost populacji niewolników, a także pojawienie się licznych grup nowobogackich sprawiły, że od teatru oczekiwano rozrywki na coraz niższym poziomie. Tak więc, jeśli Terencjusz chciał zyskać przychyłność i aplauz publiczności, zmuszony był wystawiać *motoriae*, komedie o szybkiej akcji, pełne scen granych w tempie i brawurowo. Takich właśnie sztuk życzyli sobie odbiorcy, czego najlepszym dowodem *Eunuchus*, który tak bardzo podobał się widzom, że natychmiast po zakończeniu powtórzono całą komedię raz jeszcze.

ZA CYCERONA I ZA AUGUSTA

W I w. p.n.e. Cynceron (*Fam.* 7,1) skarżył się na coraz niższy poziom teatru. Z niesmakiem np. opisuje swemu przyjacielowi Markowi Mariuszowi uroczystości otwarcia teatru Pompejusza w 55 r. p.n.e. Szczególnie nie podobały mu się setki mułów i pułki piechoty wprowadzone wraz z jazdą na scenę w dwóch wystawianych wówczas tragediach: *Clytaemnestra* (Klitajmestra) i *Equus Troianus* (Koł trojański). Cynceron narzeka na zły gust zachwyconej tym widowiskiem publiczności. Nie sposób zaprzeczyć, że większą popularnością niż przedstawienia dramatyczne cieszyły się walki gladiatorów i polowania na dzikie zwierzęta, stąd takie powodzenie wspomnianych tragedii. Należy jednak podkreślić, że nie wszyscy podzielali ten zachwyt. Ludzie wykształceni, o wyrobionych gustach, mieli na ten temat podobne zdanie jak Cynceron. Wprawdzie stanowili zdecydowaną mniejszość, ale w końcu to oni nadawali w stolicy ton.¹⁹

Cynceron, mimo niezbyt pochlebnego zdania o współczesnej mu widowni, przyznaje jednak, że gdy występowali najpopularniejsi aktorzy (Roscjusz, Ezop), do teatru ściągali tłumy. I ta publiczność, tak zazwyczaj niewybredna, gotowa zadowolić się najprymitywniejszymi walkami, stawała się wówczas niezwykle wymagająca. Oto, co pisze Cynceron (*De orat.* 1,61,258):

Ego non tam fastidiose in nobis quam in histrionibus spectari puto; itaque nos raucos saepe attentissime audiri video; tenet enim res ipsa atque causa; at Aesopum, si paulum inrauserit, explodi.

Sądzę, że od nas, mówców, nie oczekuje się aż tak wiele jak od aktorów. Widzę bowiem, że często słucha się nas z uwagą, nawet jeśli mamy chrypkę, ponieważ temat i sam proces skupia zainteresowanie. Ezop zaś, jeśliby choć trochę ochrypl, będzie wygwizdany.

Ci surowi widzowie nie byli jednak pozbawieni poczucia humoru, jak o tym świadczy nieco późniejsza anegdota przytoczona przez Horacego (*Sat.* 2,3,60–62). Jeden z aktorów, Fufiusz Focusz, był nieźle pijany, gdy grał rolę matki, której ukazuje się duch zabitego syna. Trunek tak głęboko uspił aktora, że ten nawet nie drgnął, gdy duch wspierany przez skandującą widownię kilkakrotnie na scenie wzywał go słowami: „Matko, wstań!”

Publiczność umiała też dać wyraz swym nastrojom politycznym, a nie było lepszego miejsca do ich oceny niż teatr. Dlatego właśnie po zabójstwie Cezara Cynceron (*Att.* 14,3,2) pyta w swych listach Attyka przede wszystkim o reakcje widzów w teatrze. Wie (*Att.* 2,19), że widownia jest barometrem nastrojów społeczeństwa rzymskiego. Cynceron pamięta przecież jak wrogo odnosiła się do sprawy jego wygnania, Klodiusza (*Sest.* 115–123), i jak żywo reagowała na słowa Ezopa, który w tragedii *Eurysaces* wypowiadał kwestię odnoszoną powszechnie do wielkiego Arpinaty (*Sest.* 121):²⁰

[...] *re dubia haut dubitarit vitam offerre nec capiti pepercerit.*
[...] *Summum amicum summo in bello* [...] *summo ingenio praeditum.*

[...] w czasach niepewnych nie wahał się narazić życia i nadstawiał głowę. [...] Szczególny to przyjaciel w szczególnej wojnie [...] obdarzony szczególnym talentem.

¹⁸ Zob. Handley (1975: 126).

¹⁹ Zob. Przychocki (1935: 36–39).

²⁰ Zob. Winniczuk (1959: 339–340).

Kiedy w 51 r. p.n.e. słynny mówca i przeciwnik Cyncerona w wielu procesach, Hortenzjusz, uwolnił od kary i winy swego siostrzeńca, Marka Waleriusza Messalę, publiczność w teatrze wystąpiła z wrogą demonstracją przeciwko niemu, co Arpinata (*Fam.* 8,2,1) porównał do morskiej burzy i nie bez pewnej satysfakcji skwitował, że powinno to Hortenzjuszowi wystarczyć do końca życia.

Widzowie mieli także zwyczaj witać wchodzących do teatru dostojników oklaskami lub złośczeniami w zależności od uczuć i nastrojów, jakie budzili oni w społeczeństwie.²¹ Nie dziwi zatem fakt, że politycy i mężowie stanu przywiązywali ogromną wagę do nastrojów wyrażanych w ten sposób w teatrze.

Publiczność współdziałała zwykle z aktorami, którzy często grali tendencyjnie i celowo uwypuklali pewne aluzje. Cynceron tak o tym mówi (*Sest.* 118):

Et quoniam facta mentio est ludorum, ne illud quidem praetermittam in magna varietate sententiarum numquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta dictum cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fugeret, aut non exprimeret ipse actor.

Kiedy już mowa o widowiskach, nie omieszkam nadmienić, że wśród wielu różnych kwestii padających ze sceny nie było nigdy ani jednej takiej uwagi, którą można by było odnieść do spraw aktualnych, a która umknęłaby zgromadzonej publiczności albo nie została podkreślona przez aktora.

Wiemy z jego przekazu, że gdy aktor występujący w sztuce *Prometheus* Akcjusza w znaczący sposób podkreślił słowo *magnus* ('wielki') w zdaniu (*Att.* 2,19):

„*Nostra miseria tu es magnus*”. [...] „*Eandem virtutem istam veniet tempus cum graviter gemes*”.

„Stałeś się wielki dzięki naszej biedzie”. [...] „Przyjdzie jednak czas, że pożałujesz tego wyniesienia”.

wszyscy odebrali to jako aluzję do Pompejusza, który nosił właśnie przydomek Wielki.

Po śmierci Cezara, jak mówi Swetoniusz (*Caes.* 84,2), tendencyjna gra aktorów wystawiających dramat *Tereus* Akcjusza doprowadziła do rozruchów przeciwko zabitemu dyktatorowi. Ale niedługo później, podczas igrzysk uświetniających jego pogrzeb, w taki sposób wystawiono tragedię *Electra* Akwiliusza, że wzbudziło z kolei powszechny żal za Cezarem i nienawiść do jego morderców.

Świadectwa starożytnych dobitnie zatem świadczą, że choć widzowie szukali w teatrze przede wszystkim rozrywki, nierzadko traktowali scenę także jako arenę polityczną.

CZASY CESARSTWA

W I w. n.e. teatr głównie wznawiał komedie i tragedie, co stawało się okazją do tysięcy dodatkowych atrakcji. Nie było już poetów tworzących palliatę czy togatę, atellana chyliła się ku upadkowi, a na scenie panował mim. W prywatnych domach bogaczy szukano rozrywki w pantomimie i recytacjach tragedii.

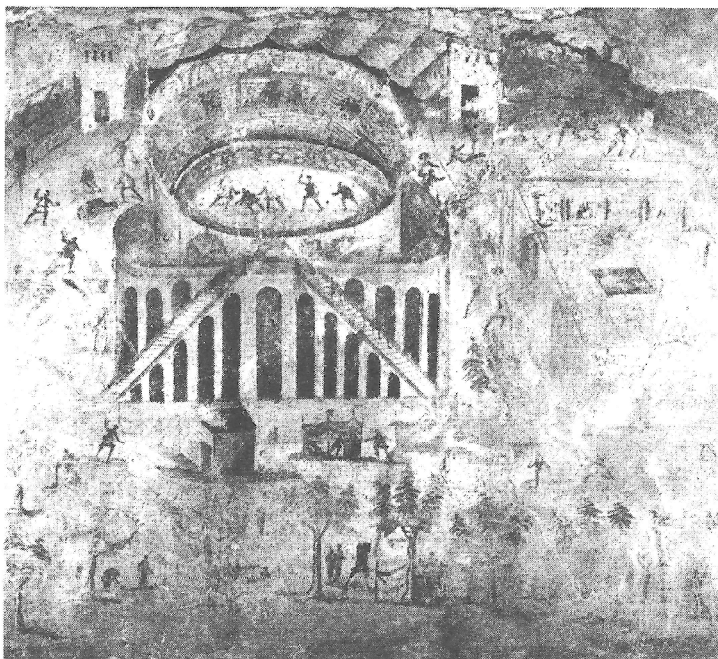
W teatrze poprawiły się nieco warunki na widowni, wprowadzono bowiem bezpłatne bilety z oznaczeniem miejsca (*tesseræ*),²² zmieniła się jednak publiczność, która coraz częściej zaczęła traktować teatr jako miejsce najmniej wyrafinowanych rozrywek.

W okresie cesarstwa skłonność widzów do zamieniania teatru w arenę walki politycznej jeszcze bardziej się nasiliła. Swetoniusz (*Tit.* 6) podaje, że często Rzymianie przez podstawionych krzykaczy wywoływali groźne nastroje i załatwiali w ten sposób swoje porachunki. W okresie kryzysów gospodarczych, jak mówi Tacyt (*Ann.* 6,13), lud urządzał demonstracje także w teatrach. Dlatego cesarze obawiali się rozruchów i niektórzy, tak jak Tyberiusz, a później Dioklecjan, niechętnie pokazywali się na przedstawieniach. Tyberiusz był nawet zmuszony z powodu zamieszek w teatrze ustanowić specjalną straż pilnującą porządku.

Najgłośniejszym przypadkiem rozruchów była awantura wywołana podczas przedstawienia w teatrze w Pompejach w 59 r. n.e. W wyniku sprzeczki pomiędzy Pompejanami a ich gośćmi, mieszkańcami Nucerii, zginęło – jak podaje Tacyt (*Ann.* 14,17) – kilkadziesiąt osób. I mimo że wypadki te rozegrały się na prowincji, sprawa odbiła się głośnym echem. Senat rzymski surowo ukarał sprawców zamieszek, inicjatora igrzysk skazał na wygnanie, a samym Pompejanom zabronił przez 10 lat organizowania pokazów gladiatorских, podczas których doszło do tak krwawych wydarzeń.

²¹ Zob. Winniczuk (1983: 643).

²² Zob. Przychocki (1935: 22).



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).

to spektakle dla wymagającego widza. U schyłku starożytności (IV–VI w.) wraz z Rzymem sztuka dramatyczna chyli się ku upadkowi, do czego w dużej mierze przyczyniły się także ostre ataki Kościoła chrześcijańskiego.²³

²³ Zob. rozdz. I. 8., s. 40–41.

Drugim tak głośnym przypadkiem zamieszek w teatrze było wywołane w 532 r. przez cesarżową Teodorę, dodajmy – aktorkę mimiczną, groźne powstanie przeciwko cesarzowi Justynianowi, które wprawdzie stłumiono, ale ofiarami było 30 000 zabitych.

Z czasów cesarstwa nie zachowały się, z wyjątkiem komedii *Querolus*, żadne teksty przedstawień teatralnych, które mogłyby stanowić źródło do poznania gustów publiczności tamtej epoki. Przekazy historyków odnotowują przeważnie wydarzenia o charakterze sensacyjnym, nie dają zatem obrazu przeciętnej widowni. Widać jednak, że teatr okresu cesarstwa powoli przestaje służyć Talii i Melpomenie, a staje się miejscem mniej wyrafinowanych rozrywek. Jak można wnosić z listu Pliniusza Młodszego (*Epist.* 7,24), przedstawienia teatralne przenoszą się w zacisze prywatnych domów, ale i wówczas nie są

IV. QUANDO? – KIEDY? czyli czas wystawiania spektakli

Przedstawienia w Rzymie, podobnie jak w Grecji, zostały związane ze świętami na cześć bogów, choć – jak mówiliśmy – rzymskie spektakle nie miały wymowy sakralnej. Widowiska teatralne nie były jedyną ofertą dla świętujących Rzymian, a często musiały konkurować z organizowanymi w tym samym czasie walkami gladiatorów, wyścigami rydwanów czy boksem lub zapasami.¹ Oczywiście każdy rodzaj rozrywki prezentowano w innym miejscu: wyścigi w cyrku, a przedstawienia, ponieważ początkowo Rzym nie dysponował stałym teatrem – w pobliżu świątyń bogów, na których cześć odbywały się uroczystości.

Zarówno spektakle teatralne, jak i wszystkie pozostałe atrakcje przewidziane w czasie świąt były zapowiadane przez heroldów na kilka dni wcześniej. Trudno jednak rozstrzygnąć bezspornie, czy widownia gromadząca się w teatrze wiedziała, na jakie przedstawienie przyszła. Plaut z reguły informował w prologu o tytule sztuki, źródle inspiracji i treści, co sugeruje, że widzowie nie znali wcześniej szczegółów na temat szykowanej inscenizacji. Terencjusz natomiast zwykle pomijał to milczeniem, a kiedy w jednej z komedii (*Heaut.* 7–9) wymienił w prologu tytuł, zaraz dodał, że nie będzie podawał nazwiska autora ani greckiego pierwowzoru, bo wszyscy już wiedzą. Te dwa przekazy nie muszą być uważane za sprzeczne. Prolog Terencjusza dowodzi jedynie, że o przygotowywanej komedii było już w Rzymie bardzo głośno, zapewne z powodu zarzutów stawianych przez Luscjusza z Lanuwium, i być może właśnie dlatego komediopisarz uznał za zbędne powtarzanie znanych wszystkim informacji.²

IV. 1. Święta połączone z *ludi scaenici*

Rzymianie obchodzili wiele świąt, które miały swoje stałe miejsce w kalendarzu; podczas sześciu z nich organizowano *ludi scaenici*, czyli przedstawienia teatralne.

LUDI ROMANI

Najstarszym i najważniejszym ze wszystkich rzymskich świąt były obchodzone we wrześniu (4–19 IX) *ludi Romani*, zwane też *ludi magni*. Ustanowiono je już w VI w. p.n.e. na cześć Jowisza. Początkowo *ludi Romani* trwały cztery dni, ale już za czasów Augusta – szesnaście. Organizacją tych świąt zajmowali się najwyżsi urzędnicy – konsulowie, edydom kurulnym zaś powierzano pieczę nad przedstawieniami teatralnymi, które w roku 364 p.n.e. – jako *ludi scaenici* – po raz pierwszy zostały wprowadzone do programu uroczystości. Święta rozpoczynano na Kapitolu od złożenia ofiar należnych Jowiszowi. Następnie konsul lub pretor w stroju tryumfalnym prowadził przez całe miasto uroczystą procesję wojska, obywateli i młodzieży; za nimi podążali tancerze i aktorzy.³

Spektakle, być może atellany,⁴ odbywały się zwykle przez trzy dni, a od roku 214 p.n.e., jak podaje Liwiusz (24,43,7), zwiększono tę liczbę do czterech. Niedramatyczne przedstawienia można było oglądać w Cyrku Wielkim (*Circus Maximus*), położonym w dolinie między dwoma wzgórzami: Awentynem i Palatynem. Nie wiadomo jednak, gdzie dokładnie odbywały się przedstawienia teatralne.

Podczas *ludi Romani* w 240 r. p.n.e. po raz pierwszy wystawił swoje utwory Liwiusz Andronik. W następnym wieku, w 161 r. p.n.e., Terencjusz pokazał komedię *Phormio*, a w 160 r. po raz trzeci sztukę *Hecyra* (Świekra).

¹ Zob. Beare (1968: 162).

² Zob. Przychocki (1935: 21).

³ Zob. Winniczuk (1983: 610).

⁴ Zob. Csapo/Slater (1995: 208).

LUDI FLORALES

W 238 r. p.n.e. ustanowiono święta na cześć bogini Flory, zwane *ludi Florales*. Początkowo obchodzono je nieregularnie, dopiero od 173 r. p.n.e. edylowie kurulni zaczęli organizować uroczystości corocznie, najpierw w dniu 28 kwietnia, a później rozszerzono je do sześciu dni (28 IV – 3 V).

Nie sposób ustalić, od kiedy Floraliom towarzyszyły przedstawienia teatralne, wiadomo jednak, że odbywały się one w pierwszym dniu świąt (28 IV) przed świątynią Flory na Awentynie. Święta te służyły głównie z pokazów mimicznych, pod koniec których aktorki na życzenie publiczności zrzucały odzienie. Floralia były także świętem miejskich kurtyzan.

LUDI PLEBEI

Prawdopodobnie około 220 r. p.n.e.⁵ zaczęto obchodzić także inne święta na cześć Jowisza, zwane *ludi plebei*. Organizowali je w pierwszej połowie listopada (4–17 XI) trybuni ludowi, a imprezy sceniczne powierzano edydom plebejskim.

Uroczystości rozpoczynała procesja, po której wypróbowywano konie. Przedstawienia teatralne towarzyszyły tym świętom dopiero od początku II w. p.n.e., a odbywały się 15 listopada w Cyrku Flaminijskim (*Circus Flaminius*).

Podczas *ludi plebei* Plaut wystawił w 200 r. p.n.e. swoją komedię *Stichus*.

LUDI APOLLINARES

Stosunkowo najmniej wiemy o przedstawieniach dramatycznych towarzyszących świętom na cześć Apollina. *Ludi Apollinares* obchodzono od czasów II wojny punickiej, a dokładnie od 212 r. p.n.e., kiedy to po raz pierwszy urządzono jednodniowe święto, aby – jak podaje Liwiusz (27,23) – prosić boga o zwycięstwo. *Ludi Apollinares* zostały powtórzone w 208 r. p.n.e. podczas zarazy i Rzymianie postanowili wprowadzić je na stałe do swojego kalendarza. Początkowo święto rozpoczynało się 13 lipca, za Augusta jednak przesunięto dzień inauguracji na 6 lipca (6–13 VII). Za urządzanie *ludi Apollinares* odpowiedzialny był *praetor urbanus*.

W czasie pierwszych obchodów tych świąt urządzano jedynie wyścigi rydwanów w Cyrku Wielkim, później, około 179 r. p.n.e. wprowadzono, według Liwiusza (40,51), zwyczaj zamykania uroczystości przedstawieniem teatralnym.

W roku 169 p.n.e. Ennius wystawił na *ludi Apollinares* swoją tragedię *Thyestes*.

LUDI MEGALENSES

Świętem o nieco krótszej tradycji były *ludi Megalenses*, wprowadzone do kalendarza rzymskiego dopiero w 204 r. p.n.e., bowiem właśnie wtedy przywieziono z miasta Pessynunt (Pessinus) we Frygii czarny kamicz, symbol bogini płodności Kybele, czczonej w Rzymie jako Wielka Macierz Bogów. Zgodnie z tym, co przekazuje Liwiusz (34,54), dziesięć lat później, 10 kwietnia 194 r. p.n.e., edylowie kurulni, odpowiedzialni za zorganizowanie uroczystości z okazji poświęcenia świątyni Kybele, wprowadzili do programu przedstawienia teatralne, które od tej pory uświetniały obchody. *Ludi Megalenses* odbywały się w pierwszej połowie kwietnia. Zaczynały się tradycyjnie 4 kwietnia, bowiem był to dzień sprowadzenia kamienia do Rzymu, a kończyły 10 kwietnia – w dniu poświęcenia przybytku.

Święto rozpoczynało się wprowadzeniem posągu Wielkiej Macierzy do świątyni Zwycięstwa (*templum Victoriae*) na Palatynie. Następnie urządzano wyścigi rydwanów w cyrku. Przez sześć kolejnych dni przed świątynią Kybele na Palatynie wystawiano sztuki, z których część dotyczyła kultu tej wschodniej bogini i jej kapłana, eunucha Attisa. Temat ten jednak nie zdominował przedstawień.

Wiadomo, że właśnie na *ludi Megalenses* w 191 r. p.n.e. Plaut wystawił komedię *Pseudolus*, a Terencjusz w latach 166–161 p.n.e. pokazał publiczności cztery swoje pierwsze sztuki.⁶

LUDI CERIALES

Zgodnie z przekazem Liwiusza (30,39,8) święta na cześć bogini Cerery zostały po raz pierwszy zorganizowane przez edylów plebejskich w 202 r. p.n.e. i pod koniec republiki trwały od 12 do 19

⁵ Liwiusz (23,30,17) poświadcza zorganizowanie tych świąt w 216 r. p.n.e.

⁶ Zob. tabela II. 14., s. 114.

kwietnia. Niestety nie wiemy, kiedy dokładnie włączono do programu przedstawienia teatralne,⁷ ale za czasów Augusta spektakle wypełniały już siedem świątecznych dni. Ostatniego dnia odbywały się wyścigi konne oraz pokazy z płonącymi lisami.⁸

Niestety żadne antyczne źródła nie podają, jakie sztuki były wystawiane podczas tych świąt, dlatego często pomija się *ludi Ceriales* w wykazie uroczystości uświetnianych przedstawieniami teatralnymi.⁹

TERMIN ŚWIĄT	LUDI ROK USTANOWIENIA	NA CZYJĄ CZEŚĆ	LUDI SCAENICI ROK USTANOWIENIA	ORGANIZATOR PRZEDSTAWIEŃ
4–10 IV	<i>Megalenses</i> 204 r. p.n.e.	Kybele	5–10 IV około 194 r. p.n.e.	edylowie kurulni (<i>curules aediles</i>)
12–19 IV	<i>Ceriales</i> 202 r. p.n.e.	Cerery	przez 7 pierwszych dni(?)	edylowie plebejscy (<i>plebei aediles</i>)
28 IV – 3 V	<i>Florales</i> 238 r. p.n.e.	Flory	w pierwszy dzień – 28 IV(?)	edylowie kurulni (<i>curules aediles</i>)
6–13 VII	<i>Apollinares</i> 212 r. p.n.e.	Apolla	w ostatni dzień – 13 VII około 179 r. p.n.e.	pretor miejski (<i>praetor urbanus</i>)
4–19 IX	<i>Romani</i> VI w. p.n.e.	Jowisza	przez trzy / cztery dni 364 r. p.n.e.	edylowie kurulni (<i>curules aediles</i>)
4–17 XI	<i>plebei</i> 220 r. p.n.e.(?)	Jowisza	15 XI około 200 r. p.n.e.	edylowie plebejscy (<i>plebei aediles</i>)

Tabela IV. 1. Uroczystości uświetniane przedstawieniami.

INSTAURATIO

W Rzymie istniała praktyka wielokrotnego prezentowania (*instauratio*) widowisk organizowanych podczas świąt. U historyka Liwiusza znaleźć można długą listę powtórnych imprez przygotowanych na *ludi plebei* i *ludi Romani* w latach 216–179 p.n.e.¹⁰ Widowiska były powtarzane nie raz, ale często trzy- lub czterokrotnie, a w przypadku *ludi plebei* w 205 i 197 r. p.n.e. nawet siedem razy. W latach 214–200 p.n.e. zgodnie z porządkiem obowiązującym na *ludi plebei* powinno być 15 dni przeznaczonych na widowiska, a było – 39, na *ludi Romani* zaś powinno być 60 dni, a było – 106, każdego roku bowiem dodawano jeszcze sześć lub nawet siedem dni na przedstawienia.

Trudno ustalić, jaka była przyczyna owych powtórzeń. Wydaje się, że przynajmniej na początku *instauratio* zarządzano z powodu jakichś nieprawidłowości w obrzędach, co mogło odwrócić przychylność bogów.¹¹ W każdym razie były to powody natury religijnej. Liwiusz (2.36) podaje, że po raz pierwszy powtórzono *ludi*, ponieważ konsul, wymierzając chłostę niewolnikowi w dniu rozpoczęcia świąt, obraził w ten sposób Jowisza. Wydaje się jednak, że z czasem religijne powody *instauratio* musiały ustąpić miejsca innym, trudno bowiem uwierzyć, by praktyka kilkukrotnego w ciągu roku powtarzania *ludi* była wynikiem jedynie jakichś uchybień w rytuałach. Najbardziej logiczną i prawdopodobną przyczyną wydaje się chęć sprawienia przyjemności widzom, którym tak podobały się prezentowane widowiska, że chcieli je zobaczyć ponownie, a być może nie wszyscy mieli okazję obejrzeć je za pierwszym razem. W grę wchodziły także zapewne względy polityczne, np. chęć pozyskania zwolenników przez polityków i urzędników organizujących widowiska. Na podkreślenie zasługuje wyraźna zbieżność wielkiej liczby powtórzeń w czasie II wojny punickiej z rozkwitem twórczości dramatycznej.

⁷ Winniczuk (1983: 614), podając, że po raz pierwszy widowiska sceniczne miał wprowadzić edyl Memmiusz w 175 r. p.n.e., nie zdradza źródła tej informacji, a inne opracowania zgodnie twierdzą, iż trudno ustalić dokładną datę.

⁸ Jak podaje Owidiusz (*Fasti* 4,679nn.), widowisko to nawiązywało do historii pewnego małżeństwa, któremu lisy porwały kury. Dwunastoletni syn gospodarzy złapał lisa, owinął go słomą i podpalił, ale zwierzę wyrwało się chłopcu z rąk, a ogień zniszczył całe gospodarstwo. Miało to być karą za niszczenie darów Cerery. Zob. Winniczuk (1983: 614).

⁹ Zob. Beare (1968: 162).

¹⁰ Z informacji rozsianych po różnych księgach Liwiusza Taylor (1937: 284–304) sporządziła listę owych ponownie zorganizowanych przedstawień. Przedruk tej listy także u Winniczuk (1983: 624).

¹¹ Zob. Buck (1940: 15).

nej.¹² Wszystko wskazuje więc na to, że pomiędzy rokiem 240 a 214 p.n.e. przedstawienia teatralne przekształciły się z okazjonalnej, świątecznej atrakcji w stały element życia kulturalnego Rzymu.

INNE OKAZJE

Przedstawienia teatralne nigdy nie były w Rzymie osobnym wydarzeniem, zawsze stanowiły część większych uroczystości, ale niekoniecznie związanych ze stałymi świętami. Dobrą okazją dla urządzania widowisk były np. ceremonie poświęcania nowych świątyń. Zachowały się kontrakty dla zespołów teatralnych z roku 179 i 174 p.n.e., w których urzędnicy zamawiają sztuki, by uświetnić otwarcie świątyni.

Ale nie tylko ceremonie na cześć bogów były okazją do przedstawień dramatycznych. Występy aktorów podnosiły prestiż także prywatnych uroczystości, w tym i pogrzebów. Wówczas sztukę zawsze wystawiano na forum.

Dwie komedie Terencjusza: *Hecyra* (Świekra) i *Adelphoe* (Bracia), w 160 r. p.n.e. przydały blasku pogrzebowi Lucjusza Emiliusza Paulusa.

IV. 2. Pora dnia

Przedstawienia teatralne prawdopodobnie odbywały się rano. W prologu do sztuki *Poenulus* (Punijczyk) Plauta aktor dziwi się (w. 11) widzom, którzy bez śniadania przyszli oglądać sztukę, i złości się (w. 21–22) na zbyt długo śpiących spóźnialskich. Niekiedy Plaut żartuje, że aktorzy nie powinni mówić zbyt głośno, by nie pobudzić drzemiących widzów. Wprawdzie drzemka w teatrze nie musi świadczyć o wczesnej porze przedstawienia, a raczej o tym, że nie było ono zbyt ciekawe, ale także Cynceron (*Fam.* 7,1,1) wspomina o zaspanych widzach. Wszystko zatem wskazuje na wczesną porę przedstawień.

Jest dość prawdopodobne, że jednego dnia wystawiano więcej niż jedną sztukę teatralną. W prologu do komedii *Pseudolus* Plauta aktor zwraca się do widzów (*Pseud.* 1–2):

*Exporgi meliust lumbos atque exsurgier
Plautina longa fabula in scaenam venit.*

Lepiej wstać i choć trochę rozprostować nogi:
długa Plautyńska sztuka na scenę wychodzi.

Kwestia ta sugeruje, że przed komedią widzowie oglądali inne przedstawienie.¹³ Ponieważ w czasach Plauta spektakle wystawiano na specjalnie przygotowanej scenie, publiczność zgromadzona w takim teatrze mogła oglądać jedynie sztukę dramatyczną. Wniosek ten jest jednak tylko wynikiem spekulacji i to dość ryzykownej, nie można bowiem mieć żadnej pewności, że identyczny prolog nie istniał w greckiej wersji sztuki, a Plaut z wrodzonym sobie talentem jedynie go wykorzystał. Ponadto niektórzy badacze w zwrocie „Plautina fabula” widzą raczej dowód na późniejsze powstanie tego fragmentu.¹⁴

Nie wiemy zatem, ile sztuk grywano jednego dnia. Trzeba jednak pamiętać, że możliwości aktorów były ograniczone, nie wystawiano więc zapewne więcej niż dwóch sztuk dziennie. Zarazem jednak występami podczas różnych *ludi* aktorzy musieli zarobić na całoroczne utrzymanie. Trudno zatem z całą pewnością ustalić, ile sztuk dziennie mieli okazję oglądać Rzymianie.

¹² Zob. Duckworth (1952: 78).

¹³ Zob. Beare (1968: 162).

¹⁴ Zob. Willcock (1987: 96).