

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ FILOLOGII POLSKIEJ I KLASYCZNEJ

EWA SKWARA

PLAUT I TERENCJUSZ

w
polskiej
komedii
oświeceniowej

WYDAWNICTWO
SORUS

POZNAŃ 1996

Redaktor wydawnictwa
ANNA SCHUBERT

Korekta
GENOWEFA KOEBSCH

Copyright © by Ewa Skwara

Printed in Poland

ISBN 83-85599-92-4

Redakcja, skład i druk
Wydawnictwo Sorus, 61-802 Poznań, ul. Skośna 16/17
tel. (061) 526-394, 537-625

Wydanie I. Poznań 1996

Poczuwam się do miłego obowiązku podziękować tym wszystkim, dzięki którym książka ta mogła powstać.

Przede wszystkim serdecznie dziękuję Panu prof. dr. hab. Ignacemu Lewandowskiemu za cierpliwą życzliwość, z jaką czytał kolejno powstające rozdziały oraz za cenne Jego uwagi.

Jestem bardzo wdzięczna Pani prof. dr. hab. Dobrochnie Ratajczakowej za Jej rozmowy na temat komedii oświeceniowej.

Dziękuję również Panu prof. dr. hab. Sylwestrowi Dworackiemu za wnikliwe uwagi dotyczące komedii Menandra.

Mojemu Ojcu

SPIS TREŚCI

Wykaz stosowanych skrótów tytułów komedii Plauta i Terencjusza	6
Wstęp	7
Oświeceniowe poetyki komedii a koncepcje antyczne	11
I. Sceny magnackie i konwiktowe	12
II. Pierwszy teatr publiczny	14
III. Bez teatru	17
IV. Teatr narodowy po raz drugi	19
Komedie „antyczne”	26
I. Komedie konwiktowe Franciszka Bohomolca	26
<i>Bliźnięta</i>	28
<i>Myśliwy</i>	31
<i>Przyjaciele stołowi</i>	34
<i>Chetpliwiec i Junak</i>	37
II. Inne komedie „antyczne”	41
<i>Junak Mycielskiego</i>	42
<i>Powrót niespodziany</i>	44
<i>Trzej bracia bliźnięta</i> Bogusławskiego	48
Postacie-typy	54
Antroponimia	55
Starcy	62
Postacie kobiece	66
Żołnierz samochwał	69
Pasożyt	74
Sługa	77
Motywy	80
Przyjmowanie na siebie cudzej roli	81
Przebranie	83
Zakończenie	86
Przypisy	89
Summary	99

Wykaz stosowanych skrótów
tytułów komedii
Plauta i Terencjusza

TERENCJUSZ

Adelph. – *Adelphoe*
Andr. – *Andria*
Eun. – *Eunuchus*
Heaut. – *Heautontimorumenos*
Hec. – *Hecyra*
Phorm. – *Phormio*

PLAUT

Amph. – *Amphitruo*
Asin. – *Asinaria*
Aul. – *Aulularia*
Bacch. – *Bacchides*
Capt. – *Captivi*
Cas. – *Casina*
Cist. – *Cistellaria*

Curc. – *Curculio*
Epid. – *Epidicus*
Men. – *Menæchmi*
Merc. – *Mercator*
Mil. – *Miles gloriosus*
Most. – *Mostellaria*
Pers. – *Persa*

Poen. – *Poenulus*
Pseud. – *Pseudolus*
Rud. – *Rudens*
Stich. – *Stichus*
Trin. – *Trinummus*
Truc. – *Truculentus*
Vid. – *Vidularia*

WSTĘP

Podjmując temat „Plaut i Terencjusz w polskiej komedii oświeceniowej”, staję wśród grona licznych badaczy już od dawna zajmujących się recepcją antyku w różnych epokach. Jednak komedie oświeceniowe nie cieszyły się dotychczas zbyt dużym zainteresowaniem wśród filologów klasycznych¹. W ogromnym zbiorze literatury dotyczącej badań nad teatrem oświeceniowym w Polsce nie ma niestety pozycji poświęconych wpływom Plauta i Terencjusza na komedię tej epoki. Być może, przyczyn tego braku zainteresowania należy dopatrywać się w doktrynie samego oświecenia. Wszak Stanisław Konarski² ze swoim Collegium Nobilium stworzył nową epokę, w której narzędziem literackiego działania i propagandy miała być nie „sarmacka łacina”, ale język narodowy³. Wraz z umniejszeniem roli języka łacińskiego zaznaczył się także spadek zainteresowania literaturą antyczną. Wzrosło za to znaczenie wzorów zachodnich, zwłaszcza literatury francuskiej⁴, która była często „medium” lub pomocą warsztatową dla tłumaczeń z innych języków, w tym także z łaciny. W oświeceniu nie kończy się wpływ antyku, a jedynie staje się mniej ostry, mniej wyraźny przez to, że w dużej mierze jest pośredni.

W komediach tej epoki recepcja antyku nie ogranicza się do Plauta i Terencjusza. Uwagę badacza skupia także oddziaływanie samego gatunku, a co za tym idzie, również poetyk antycznych, które przecież – jak zobaczymy – odgrywały niemałą rolę.

Gatunek, jakim jest komedia, był w antyku uprawiany zarówno przez Greków, jak i przez Rzymian. Historia komedii zaczyna się w V w. przed Chr., kiedy na scenie święcił tryumfy Arystofanes, twórca specyficznego rodzaju komedii politycznej, która dziś może być porównywana raczej z tak żywą w Polsce „szopką polityczną” niż ze sztuką dramatyczną w klasycznym znaczeniu. Arystofanes był jednym z pierwszych, po nim zaś w dziejach Talii zapisali się twórcy komedii „średnioattyckiej” w IV wieku przed Chr., a zwłaszcza „nowoattyckiej” na przełomie wieku IV i III, wśród których należałoby wymienić Difilosa, Filemona oraz największego i najbardziej znanego, Menandra. Ta grupa pisarzy stworzyła komedię,

której kształt przetrwał do dzisiejszych czasów: dała jej fabułę, ułożyła intrygę i wykreowała postacie-typy. Niestety attycyzująca szkoła grecka na przełomie I i II wieku po Chr. uznała za wzór do naśladowania tylko dialekt attycki V i IV wieku przed Chr. reprezentowany przez Arystofanesa. Było to wyrokiem skazującym dla twórców komedii „nowej”, piszących językiem „κοινή”. W konsekwencji dzieła greckich komediopisarzy zaginęły, dla następnych zaś pokoleń jako wzory pozostały zależne od nich sztuki łacińskie. Rzymscy komediopisarze, Plaut i Terencjusz, w dużym stopniu czerpali z dorobku swoich greckich poprzedników, wykorzystując, przerabiając i udoskonalając ich motywy, co w żadnym razie nie mogło być uznane za plagiat, bowiem starożytnym obcy był wymóg oryginalności tematycznej. Plaut i Terencjusz korzystali więc obficie ze źródła, jakim był Menander, Difilos czy Filemon, by z czasem stać się takim samym źródłem dla innych. Mówiąc zatem o wpływie antycznego gatunku na komedię oświecenia, należy wziąć pod uwagę jedynie oddziaływanie rzymskich komediopisarzy.

Nieoceniony i dotąd dostatecznie nie rozpoznany jest wpływ Plauta i Terencjusza na dalszy rozwój tego gatunku. Idealem byłoby przeprowadzenie badań porównawczych nad recepcją rzymskich komediopisarzy w całej nowożytnej komedii europejskiej, niemniej nie jest to niezbędne, by wykazać istniejące w tym gatunku inspiracje, tendencje i zależności. Jeśli chodzi o Polskę, epoka oświecenia zdaje się dla tych badań niemal idealna. Przede wszystkim był to jedyny w historii literatury polskiej okres tak obfitujący w komedie. Trudno się dziwić, skoro w oświeceniu wytworzyła się, zdaniem jednego z badaczy, „jedyna w swoim rodzaju równowaga liczebna między ludźmi piszącymi a czytelnikami”⁵. Można mówić wręcz o erupcji komedii, której towarzyszyła ciągle jeszcze ogromna, a zakorzeniona w antyku różnorodność gatunkowa. Stosując kryterium estetycznej niejednorodności, wyróżniamy obok komedii wysokiej i niskiej tragikomedie, komedię łzawą, dramat komiczny, dramę. Ponadto prawdziwy rozkwit przeżywa w oświeceniu opera komiczna w swoich dwóch odmianach: francuskiej i włoskiej buffo. Taka obfitość i różnorodność pozwala zaobserwować, czym i do jakiego stopnia inspirował oświeceniowych komediopisarzy Plaut czy Terencjusz.

Aby uwzględnić w badaniach wczesne komedie, zwłaszcza te wystawiane w szkolnym teatrze jezuickim, tzw. konwiktowe, przyjęłam za terminus post quem swoich badań rok 1740. Za datę zaś zamykającą okres oświecenia uznałam rok 1795, czyli upadek niepodległości.

Książka ta ma zatem za zadanie ukazać recepcję twórczości Plauta i Terencjusza w komedii polskiej na przestrzeni lat 1740–1795. Przedstawię najpierw oświeceniową poetykę i jej zależności od wzorów antycznych. Rozdział następny zaprezentuje polskie komedie, które w całości powstały z inspiracji sztuk łacińskich. Ponieważ ich nasycenie antykiem

jest bardzo wyraźne, będę je nazywać „antycznymi”. Wśród nich znajdują się komedie konwiktowe Bohomolca (1755) oraz *Junak* (1770) Mycielskiego, *Powrót niespodziany* (1779) prawdopodobnie Baudouina i *Trzej bracia bliźnięta* (1791) Bogusławskiego.

W dalszej części pracy (rozdziały „Postacie-typy” i „Motywy”) znajdują się wyniki badań nad podobieństwem postaci i motywów komediowych. Wpływ komedii rzymskich przejawia się bowiem także w sposobach kreacji postaci i w motywach, niekoniecznie wypełniających całą sztukę, jak np. motyw sobowtóra. W rozdziale tym będę się starała ukazać, że oświecenie nie tyle stworzyło klasycystyczną komedię, co powróciło do antycznych reguł i wzorów, których najlepszymi reprezentantami są Plaut i Terencjusz.

Materiału do rozdziału I, omawiającego poetyki w swej części poświęconej oświeceniowi, dostarcza przede wszystkim praca L. Bernackiego *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* (Lwów 1925). Autor zebrał w niej i przedrukował oświeceniowe teksty o charakterze teoretyczno-literackim. Dzieło to wzbogaca, uzupełnia, a częścią koryguje publikacja pod redakcją i ze wstępem J. Kotta, opracowana przez J. Jackła, B. Król-Kaczorowską, J. Pawłowiczową, K. Wierzbicką-Michalską, Z. Wołoszyńską i W. Zawadzkiego *Teatr Narodowy 1765–1794* (Warszawa 1967). Równie cenną w badaniu źródeł okazała się praca E. Aleksandrowskiej, *Monitor* (wybór, opracowała i wstępem poprzedziła E. Aleksandrowska, Wrocław 1957), a także S. Ozimka, *Udział „Monitora” w kształtowaniu teatru narodowego (1765–1785)* (Wrocław 1957). Dla moich celów szczególnie ważna była książka S. Pietraszki *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (Wrocław 1966) oraz T. Kostkiewiczowej *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko* (Warszawa 1975). Obie publikacje przedstawiają specyfikę prądów występujących w niejednorodnym przecież oświeceniowi. Cenne uwagi na temat teorii przekładu tak istotnej dla recepcji antyku zawdzięczam J. Ziętarskiej i jej *Sztuce przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia* (Wrocław 1969). Wreszcie ostatnia ważna praca, D. Ratajczakowej *Komedia oświeconych* (Warszawa 1993), która jest monograficznym opracowaniem dziejów tego gatunku w oświeceniowej Polsce, ujmującym wszystkie prądy i nurty omawianej epoki.

Wiedzę na temat poetyk antycznych czerpałam przede wszystkim ze źródeł, które są dokładnie omówione w rozdziale im poświęconym. Ponadto niezwykle cennych uwag i wskazówek dostarczyła mi praca J. Kadulskiej *Antyczna teoria komedii* (Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace historyczno-literackie 1979, nr 6). Równie pomocne okazały się dwie publikacje S. Stabryły *Antyczna teoria literatury* (Wrocław 1982) i *Rzymska krytyka i teoria literatury* (Wrocław 1983). Nowe spojrzenie na dramę mieszczańską przez pryzmat komedii Terencjusza zawdzięczam artykułowi T. Sinki, *Terencjusz i nowożytna komedia mieszczańska* („Meander” IX 1954).

Komedie antyczne badałam, opierając się na wydaniach dzieł wszystkich. Tak więc w przypadku Plauta korzystałam z *Titi Maccii Plauti Comoediae*, t. I–II (Oxonii 1966–1968). Wszystkie zamieszczone przekłady są pióra G. Przychockiego i pochodzą z wydania *Komedie*, t. I–IV (Kraków 1931). Badając sztuki Terencjusza, posłużyłam się wydaniem francuskim pod redakcją J. Marouzeau *Terence*, t. I–III (Paris 1967). Zamieszczone w rozprawie fragmenty przełożył M. Brożek.

Ponadto bardzo pomocne okazały się monografie G. Przychockiego *Plautus* (Kraków 1925) oraz M. Brożka *Terencjusz i jego komedie* (Wrocław 1960). Bardzo cenny i niezwykle inspirujący, szczególnie w opracowywaniu rozdziału o postaciach-typach, był wstęp W. Thomasa MacCary'ego i M. M. Willcocka poprzedzający wydanie jednej z komedii Plauta *Casina* (Cambridge 1976) oraz rozdział poświęcony Plautowi z *The Cambridge history of classical literature* (Cambridge 1983). Wiele cennych uwag przyniósł także wstęp R. H. Martina do *Adelphoe* Terencjusza (Cambridge 1976).

Komedie oświeceniową badałam, opierając się na tekstach wydanych drukiem. W kręgu moich zainteresowań były komedie konwiktowe, klasycystyczne, sentymentalne, rokokowe i dramy. Starłam się wybrać sztuki reprezentujące wszystkie te odmiany gatunku i uwzględnić ich ewolucję na przestrzeni lat. Z okresu najwcześniejszego (1740–1765) wybrałam jako najbardziej reprezentatywne dla scen magnackich i konwiktowych sztuki U. Radziwiłłowej i F. Bohomolca. W pierwszym okresie funkcjonowania Teatru Narodowego (1765–1767) największym jego komediopisarzem był Bohomolec, którego komedie „na teatrum” dostarczyły wiele ciekawego materiału do badań. Z tego okresu pochodzą także sztuki J. Bielawskiego i T. Lipskiego. Lata pomiędzy zamknięciem Teatru Narodowego (1767) a wznowieniem przedstawień w Pałacu Radziwiłłowskim (1774) zaowocowały twórczością S. Mycielskiego i A. K. Czartoryskiego, którzy byli związani ze Szkołą Rycerską. Z okresu ponownej działalności teatru publicznego pochodzi twórczość I. Krasickiego, A. Michniewskiego, F. Oraczewskiego, J. Baudouina, F. K. Dmochowskiego, D. Bończy-Tomaszewskiego, S. Kublickiego, G. Broniszewskiego, K. Wichlińskiego, J. Drozdowskiego, F. Zabłockiego i W. Bogusławskiego, których komedie doskonale reprezentują popularne nurty w tym gatunku. Spośród ogromnego zbioru sztuk wybierałam utwory autorów cieszących się popularnością i uznanych przez historię literatury za najbardziej reprezentatywnych dla epoki.

OŚWIECENIOWE POETYKI KOMEDII A KONCEPCJE ANTYCZNE

Oświecenie po dokonaniu odkryć w naukach przyrodniczych zmanifestowało swe lekceważenie dla dorobku antyku w tych dziedzinach. Owo deprecjonowanie wiedzy, jaką przekazywała starożytność, nie dotyczyło jednak literatury, która w dalszym ciągu cieszyła się aprobatą ze strony „oświeconych”¹.

Reforma szkół pijarskich w latach czterdziestych XVIII wieku kładła szczególnie silny nacisk na kontynuację związku z tradycją antyczną. Stanisław Konarski uważał, że za pomocą antycznej teorii wymowy, stylistyki, a także literatury uda się odrodzić rodzimą kulturę językową i literacką, „smak artystyczny”, zepsute przez styl barokowy². Antyk był nadal źródłem umiejętności i wiadomości przydatnych ludziom pióra. Szczególnymi względami oświeceniowych pisarzy cieszyły się poetyki antyczne. W Polsce nie powstał tak zażarty jak we Francji spór między starożytnikami a nowożytnikami³. Większość polskich teoretyków i literatów z mniejszymi lub większymi odstępstwami akceptowała wzorce antyczne, które razem z zasadą trzech jedności wprowadzały pewien porządek artystyczny, niezbędny do uporządkowania barokowego nadmiaru⁴.

Rozdział niniejszy przedstawia zależności, jakie istniały między antyczną teorią komedii a koncepcjami polskiego oświecenia, wyjaśnia, na czym polegały odstępstwa od reguł *artis scribendi* Greków i Rzymian i jak były uzasadniane. W niektórych przypadkach polskie propozycje zmian podstawowych norm antycznych były zbieżne z postulatami wysuwanymi we Francji. Z tego właśnie powodu w przypisach odnotowuję także koncepcje wyrażane w dziedzinie poetyki przez czołowych przedstawicieli oświecenia francuskiego.

Podstawę antycznej teorii komedii stanowią *Poetyka* Arystotelesa i *List do Pizonów* Horacego. Jej dopełnieniem są: *Porównanie Arystofanesa z Menandrem* Pseudo-Plutarcha, *Satyry* I, 4 i I, 10 oraz *List* II, 1 Horacego, fragmenty *De fabula hoc est de comoedia* Euantiusa, *De poematibus* Diomedesa, *De comoedia* Eliusza Donata oraz fragmenty

sztuk Plauta i Terencjusza mające cechy wypowiedzi teoretyczno-literackich.

Spuścizna antyczna w dziedzinie teorii komedii jest dość zwarta i jednolita, czego nie można powiedzieć o oświeceniu. Koncepcje oświeceniowe rozwijały się razem z powstającym w Polsce teatrem i ulegały różnym zmianom. W celu uporządkowania i wyodrębnienia pewnych prądów przyjmijmy poszczególne etapy rozwoju teatru za dogodny schemat dla usystematyzowania tworzących się dopiero poglądów teoretyczno-literackich epoki.

I. SCENY MAGNACKIE I KONWIKTOWE

Etap pierwszy – od lat czterdziestych XVIII wieku aż po rok 1765 – to okres dominacji prywatnych teatrów magnackich i scen szkolnych, przede wszystkim jezuickich. Sztuka teatralna środowiska dworskiego miała charakter wyłącznie rozrywkowy, często służyła uświetnianiu uroczystości rodzinnych. Do najlepszych dzieł teatrów magnackich należą dramaty Franciszki Urszuli Radziwiłłowej (1705–1753) wystawiane w Nieświeżu i Wacława Rzewuskiego (1706–1779) prezentowane w Podhorcach. Sztuki obojga magnatów skłaniały się bardziej ku tradycji saskiej teatru barokowo-sarmackiego. Ze względu więc na brak formy klasycystycznej utwory ich mieszczą się raczej na pograniczu dwu epok. W latach czterdziestych Stanisław Konarski zaczął w zreformowanym Collegium Nobilium stosować podział sztuk oparty na klasycystycznych zasadach. Dodatkowo różny język przedstawień (tragedie grano po polsku, komedie po francusku lub niemiecku) podkreślał ich odrębność.

Podobna zasada podziału zaznaczyła się na scenach jezuickich, doprowadzając do powstania gatunkowo jednorodnych komedii konwiktowych Franciszka Bohomolca (1720–1784), który wystawiając sztuki na scenie szkolnej, był zobowiązany do przestrzegania reguł narzuconych przez konwikt. Kolegia jezuickie traktowały swój teatr jako istotny składnik procesu dydaktyczno-wychowawczego podporządkowanego ideowym i światopoglądowym założeniom zgromadzenia zakonnego.

Celem nadrzędnym komedii konwiktowych było *ridendo verum dicere* (Hor. Ser. I, 1, 24), a co za tym idzie, uczyć i wychowywać. Bohomolec bardzo silnie podkreślał dydaktyczny cel przedstawień teatralnych: *Koniec albowiem komedii i cel właściwy jest na śmiech podając poprawiać złe obyczaje*⁵. Zaleceniem, którego bezwzględnie należało przestrzegać, był zakaz wprowadzania postaci kobiecych na scenę. „Ratio studiorum” z 1591 roku nie pozwalała prezentować ról żeńskich poza poważnymi, a osiem lat później występowanie postaci kobiecych na scenie zostało

całkowicie zakazane⁶. Konsekwencją tego było oczywiście wyeliminowanie intrygi miłosnej, a przyświecał temu cel dydaktyczny. Lepiej bowiem było, jak pisał Bohomolec, zrezygnować z *powabów i ozdób*, niż *młódcz polską do męskich i rycerskich dzieł urodzoną w niewieście z młodu uprawiać obyczaje i do tego przyuczać, od czego ich wiek jeszcze daleki być powinien*⁷. Bohomolec wzdychał i narzekał⁸, że to zalecenie wiele mu kłopotu przysporzyło przy pisaniu sztuk, niemniej ściśle się go trzymał.

Niewątpliwie było to odstępstwo od tradycji antycznej; sztuka, co więcej, komedia, nie mogła się obyć bez miłości, a zatem bez kobiety. Istnieje wprawdzie komedia Plauta *Captivi*, która zdaje się być jedynym wyjątkiem od tej zasady, ale przesadą byłoby podejrzewać, że „ratio studiorum” na nią się powoływała. Przy okazji warto jednak wspomnieć o genezie i celu tej wyjątkowej sztuki Plauta, bowiem jest on zbieżny z komediami konwiktowymi. Plaut programowo usunął z *Captivi* miłość, kobietę i wszystko, co się z tym wiąże. Było to z jego strony odpowiedzią na zarzuty, iż przedstawia rzeczy mało szlachetne. Wszyscy bohaterowie tej sztuki to, jak nazywa ich Przychocki, beznadziejnie porządni ludzie, wszystko jest moralne i uczciwe, nie ma żadnego wybryku. Pojawia się jeden łajdak Stalagmus, który nie dość, że jest postacią wyraźnie drugoplanową, to jeszcze od początku do końca traktowany jest z wielką powagą i nie wzbudza u widza nawet cienia uśmiechu⁹. W prologu Plaut zaznacza programową odmienną tej sztuki:

*To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej nie ma sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępnego, hetery przewrotnej,
Żołnierza samochwała.*

(*Capt.*, w. 55–58, przekł. w. 62–65)

i dalej, jakby podsumowując w zakończeniu łamiącym iluzję sceniczną, wylicza:

*W tej komedii są – widzowie – skromne obyczaje:
Nie ma tutaj żadnych pieszczot, ni żadnych miłostek,
Nie ma dzieci podrzuconych, wytudzań pieniędzy,
Ni młodzieńca, co z miłości dziewczkę wykupuje
W tajemnicy przed swym ojcem – a takich komedyj
(Gdzie się dobrzy stają lepsi) niewiele pisano!
Teraz, jeśli wasza wola i jeśliśmy wszyscy
Wam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni,
Wy znak dajcie: Jeśli chcecie, żeby taka skromność
Nie została bez nagrody – głośno nam klaskajcie!*

(*Capt.*, w. 1029–1036, przekł. w. 1256–1266)

Plaut, jak się zdaje po raz pierwszy i jedyny, obawia się, czy nie był nudny (*neque odio fuimus*).

Z pewnością celem „ratio studiorum” nie było tworzenie poetyki, ale jej przepisy dały pewną koncepcję teoretyczną dla teatru szkolnego.

II. PIERWSZY TEATR PUBLICZNY

Dopiero lata następne (1765–1767) stawiają sobie za zadanie sformułowanie reguł dramatycznych, ustalenie pewnych norm i usystematyzowanie odziedziczonych po antyku zasad. Okres ten jest ściśle związany z powstaniem „Monitora” i jego walką o nowe klasycystyczne wzorce literackie oraz z propagandą na rzecz teatru w sytuacji przygotowywanego otwarcia Teatru Narodowego. Twórcą i inspiratorem tego periodyku był król, obowiązki redakcyjne przejęli na siebie Ignacy Krasicki i Adam Kazimierz Czartoryski. Obok nich na łamach pisma wypowiadali się: T. Lipski, S. Konarski, F. Bohomolec. Zadaniem „Monitora” było m.in. kształtowanie oświeceniowej doktryny teatralnej, zabierał więc głos na temat istoty sztuki scenicznej, jej zadań i funkcji. Załączki tej doktryny znajdowały się już w działalności teatralnej Konarskiego, który usiłował przywrócić na scenie szkolnej Collegium Nobilium klasycystyczną tragedię. Powstanie w 1765 roku publicznej sceny narodowej spowodowało większe zainteresowanie teatrem.

Pierwszym ważnym problemem, przed którym stanęli oświeceniowi twórcy było zdefiniowanie według zasad klasycystycznych tragedii i komedii i ich rygorystyczne rozgraniczenie. W średniowieczu termin „komedia” przeniesiony został na gatunki epickie i sygnalizował tam brak użycia stylu podniosłego, używany też był najczęściej jako synonim „opowieści”, „historii” o miłosnych przygodach bohaterów z niższych sfer. W XVII wieku określenie „komedia” spełniało wszystkie funkcje, jakie w dzisiejszym rozumieniu zawierają się w terminie „dramat”. Oświecenie powróciło do Arystotelesowskiej definicji pojęć, rozdzielając tragedię i komedię jako dwa odmienne gatunki dramatu¹⁰.

Krasicki określił podstawowe wyznaczniki gatunkowe komedii i tragedii przez wskazanie różnic, jakie istnieją między nimi w podejmowanych tematach, przedstawianych osobach i stosowanym stylu. Mówił, że *tragedia za cel bierze dzieło wielkie i poważne, komedia zwyczajne i niższemu stanowi przyzwoite, że tragedia wymaga stylu wysokiego, komedia niskiego*. Choć podkreślał, że *do komedii wchodzi niższego stanu ludzie*, uznawał jednak odstępstwo od tej zasady i powołując się na Plautusa (*Amph.* w. 59–61), pozwalał na występowanie osób *pierwszej godności*. Niemniej zaznaczał, że wtedy komedia staje się raczej tragikomedią¹¹. Horacy również zezwalał na takie mieszanie stylów, choć stał na stanowisku, że:

*Niech wszystko swego miejsca trzyma się i miary.
Lecz czasem i komedia ma nieco wzniosłości*¹².

Pierwszy pełny zarys doktryny teatralnej polskiego oświecenia pojawił się na łamach „Monitora” w cyklu artykułów opracowanych przez Krasickiego, znanych pod umownym tytułem *Apologie du théâtre*. Propozycje

Krasickiego zostały oparte na poglądach klasycystycznej poetyki francuskiej, a przede wszystkim na pomolierowskiej komedii dydaktycznej, której głównym przedstawicielem był P. Nericault Destouches (1680–1754). Przyjmował on wzorzec komedii Moliera, który przez uproszczenie charakterów i zastosowanie schematu kontrastowego ich zestawienia był przystosowany do eksponowania treści dydaktycznych¹³. Bowiem ze sceną narodową, która była instytucją polityki królewskiej, ściśle łączono określone cele wychowawcze. Nie bez powodu zatem pierwszy numer „Monitora” opatrzone mottem z Horacego *Ridendo dicere verum, quid vetat [...]*.

Krasicki najpierwszym obowiązkiem komedii nazwał *naukę prowadzącą do cnoty*, a teatry – *szkołą cnót towarzyskich*¹⁴. Bohomolec zaś uważał, że jedynym celem komedii jest, aby żartując *odrażać* od tego, co naganne¹⁵. W takim ujęciu zalecenia te wcale nie odbiegały od antycznych wzorców, które jednak niewiele miały wspólnego z dydaktyką. Podobnie Horacy, pisząc o chórze i jego roli, zalecał:

*Dobrym niech szczerze sprzyja, radzi im życzliwie,
Niechaj wesprze uczciwych, gniewnych uspokoi,
Niech obwieszcza, że skromność na ucztach przystoi,
Niech cichy spokój, prawo, sprawiedliwość chwali,
Strzeże tajemnic, prosi bogów, aby dali
Szczęście biednym, zabrawszy tym, których żrą żądze*¹⁶.

Eliusz Donat, gramatyk rzymski z połowy IV w., definiował komedię, jako utwór podający przykłady różnych postaw w życiu publicznym i prywatnym, które pouczają, co jest pożyteczne, a czego przeciwnie – należy unikać¹⁷.

Najważniejszy jednak i fundamentalny dla klasycystycznego dramatu był powrót do antycznej zasady jedności akcji oraz czasu i miejsca.

Jedność akcji osiąga się dzięki jej wynikowości¹⁸. Krasicki podkreślał, że *wszystkie sceny akcje i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle związane, iżby jedne z drugich wyływać zdały się i zawždy do tej pierwszej, która jest celem wykonania, pomagały*¹⁹.

Zasady te opierały się na *Poetyce* Arystotelesa, który wyraźnie mówił o konieczności wynikania jednej sceny z drugiej i podał nawet sposób (metodę) sprawdzenia, czy fabuła jest jednolita. Jeśli usunie się choćby jedno zdarzenie przedstawione w dramacie i całość od razu ulega naruszeniu lub rozpada się, to można mówić o istnieniu jednolitości. Za Stagirytą powtórzył tę zasadę Horacy, nie uściślając jej aż tak bardzo, a jedynie żądając, by treść była z założenia zgodna od początku do końca²⁰. Inny gramatyk łaciński z IV wieku, Euanthus, chwalał styl i fabułę Terencjusza, pisze o nim, iż: *Środek swoich komedii tak ściśle łączył z początkiem i końcem, że żadna część nie wydaje się tylko dodana do innej, lecz ściśle z nią spojona, organicznie jednolita i zbudowana z jednej bryły*²¹. Jedność akcji była zasadą, której wiele uwagi poświęcali także późniejsi oświeceniowi teoretycy²².

Jedność miejsca i czasu miała służyć według teoretyków oświeceniowych przekonaniu widza o prawdopodobieństwie prezentowanej na scenie akcji. Ich wypowiedzi teoretyczno-literackie zalecały dość ściśle przestrzeganie wzorów i wymogów antycznych. Wprawdzie Arystoteles określił jedność czasu jako niewykraczanie poza czas jednego obiegu słońca (a więc dzień, a nie 24 godziny), jednak dodał, że akcja może go nieznacznie przekroczyć²³. Oświeceniowi teoretycy uznali, że nie naruszy tej reguły przeciąg 24 godzin, a nawet dopuszczali, by akcja trwała trzy dni²⁴. Z reguły jednośc czasu zaczęto wyprowadzać regułę jednośc miejsca. Rozumowano bardzo logicznie – skoro czas trwania akcji jest ograniczony, to możliwości przemieszczania się bohaterów z miejsca na miejsce także są zmniejszone. A zatem nie spełnia zasady wiarygodności taka prezentacja, w której ktoś w pierwszej scenie wyrusza np. z Warszawy do Lwowa, a w trzeciej lub piątej scenie jest pokazany po powrocie z tej podróży²⁵. Jedności miejsca nie przestrzegano jednak zbyt rygorystycznie. Rozumiano ją jako jeden dom albo jeden ogród, albo jedną ulicę, lub jako i dom, i ogród, i ulicę, na której się ów dom znajduje²⁶.

Problem jednośc czasu i miejsca podjął także jeden z artykułów „Monitora” z roku 1766 podpisany pseudonimem *Theatralski*, pod którym najprawdopodobniej kryje się Krasicki²⁷. Pierwowzorem tego tekstu była opublikowana w „Gazette Littéraire de l’Europe” z 1765 roku recenzja angielskiego wydania dzieł *Shakespeare’a*, z przedmową *Samuela Johnsona* (1709–1784), który udowadniał, że złamanie jednośc czasu i miejsca niekoniecznie musi budzić w widzu wątpliwość co do prawdopodobieństwa przedstawianej akcji. Nie jest bowiem prawdą, jak pisał wzorując się na *Johnsonie Theatralski*, ażeby reprezentacja dramatyczna mogła być przez kogokolwiek poczytana za akcję rzeczywistą. Gdy widz ogląda *Juliusza Cezara Shakespeare’a*, to z całą pewnością nie jest przekonany, że żyje w jego czasach i należy do jego żołnierzy. Ma świadomość fikcji, a co za tym idzie, bez znaczenia dla niego jest, czy będzie oglądał Cezara przez jeden dzień jego życia w jednym miejscu, czy też całe życie w różnych przeciw stronach świata. Wszystko zależy od wyobraźni, która zazwyczaj bez trudu obejmuje przeciąg wielu lat²⁸. Tak daleko posunięte nowatorstwo nie mogło się przyjąć w początkowym etapie rozwoju sceny polskiej. Najbardziej pożyteczne zdawały się wówczas wypowiedzi postulujące zasadę trzech jednośc prowadzącą do realizmu, od którego oczekiwano, że uporządkuje barokowy nadmiar²⁹.

Ten wstępny etap tworzenia się koncepcji komedii kończy się wraz z zamknięciem sceny narodowej. Pierwsze kroki formułowania poetyki oświeceniowej zostały już poczynione: zdefiniowano komedię, nadano jej funkcję dydaktyczną i określono jej kształt przez powrót do zasady jednośc akcji, czasu i miejsca.

Komedie tego okresu, z których najważniejsze to sztuki Bohomolca, rzetelnie przestrzegały zasad sformułowanych przez rodzące się dopiero oświeceniowe teorie.

III. BEZ TEATRU

Etap następny to okres między zamknięciem pierwszego teatru narodowego (1767 r.) a wznowieniem jego działalności w Pałacu Radziwiłłowskim (1774 r.). Rozbiórka Operalni (1770–1772), w której dotychczas mieściła się scena polska, urosła wręcz do rangi symbolu. Przedstawienia odbywały się teraz na deskach teatru Szkoły Rycerskiej, ale były tylko bladym odbiciem sceny polskiej z jej poprzedniego okresu. Redakcję „Monitora” objął w 1768 roku Bohomolec, ale przybliżył pismo bardziej do modelu czasopisma moralnego, skupiając się niemal wyłącznie na problematyce obyczajowej. W następnych latach 1769–1772 zaznaczył się wyraźny wpływ J. E. Minasowicza, zasłużonego literata o gustach saskich, który przekształcił pismo w półuczony periodyk. „Monitor” z tego okresu nie miał więc wpływu na kształtowanie się doktryny teatralnej. Najbardziej znaczące dla koncepcji komedii były wówczas wypowiedzi Adama Kazimierza Czartoryskiego zawarte w „Przedmowie” do komedii *Panna na wydaniu*, która ukazała się w 1771 roku.

Czartoryski uważał, że rozwój dramatu powinien przebiegać drogą zapoczątkowaną przez Bohomolca i że należy wykorzystać dydaktyczne założenia komedii. Naczelną zatem zasadą stała się według niego *a k t u a l n o ść* przedstawianej w komedii rzeczywistości społeczno-obyczajowej. Czartoryski wykazywał, że przedstawianie cudzych, obcych obyczajów jest niecelowe, ponieważ jedynie *narodowy kształt* wad zdolny jest *żywo polskiego spectatora chwycić umysł*³⁰. Postulował zatem *n a r o d o w y c h a r a k t e r* komedii. Za zasługę Czartoryskiemu należy policzyć to, iż sformułował teorię *przekładu*, program spolszczenia dzieł obcych, co stało się metodą pisarską na okres całego oświecenia. Metoda ta korzystała z doświadczeń Plauta i Terencjusza, którzy kontaminowali dzieła greckie. Chociaż obaj uprawiali gatunek zwany paliatą, który wymagał, by akcja sztuki rozgrywała się w Grecji³¹, to jednak wprowadzali do swych utworów koloryt rzymski. Oświeceniowi komediopisarze, czerpiąc ze sztuk francuskich, niemieckich, angielskich, włoskich czy łacińskich, przenosili akcję na grunt polski. W 1775 roku dramaturg i publicysta Antoni Franciszek Michniewski tak pisał o swobodzie tłumacza w dedykacji swojej komedii *Teresa albo Triumf cnoty*:

*Nie wstydzę się, że moje dzieła z cudzych składałam,
Ze z Woltera wyborne myśli rad wykradam,
Ze z Racina, Boila piękne zbieram sztuki,
Ze z Molijerem mieszam z żartami nauki.*

*Ja się o to nie pytam, skąd zarwę, to zarwę,
Wszystko to już jest moje, kiedy ja dam barwę*³².

Zarówno w starożytnym Rzymie, jak i w oświeceniowej Polsce miarą wielkości dzieła nie była jego oryginalność tematyczna. Terencjusz i Plaut mogli zasłużyć sobie na miano złodzieja (fur) jedynie w przypadku przeobrażenia sztuki, która już wcześniej została zlatynizowana, co zresztą spotkało Terencjusza przy wystawieniu komedii *Eunuchus*. Zarzut nie tyle jednak dotyczył naruszenia praw autorskich, co nadużycia w stosunku do skarbu publicznego, który zakupił tę sztukę jako nową, po raz pierwszy tłumaczoną. Terencjusz bronił się dzielnie przed tym posądzeniem argumentując: *Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius*³³. W oświeceniu nie czyniono autorowi zarzutu z tego, że w obszarze jego zainteresowań translatorskich znalazła się sztuka już raz spolszczona. Bohomolec przerabiając swoje komedie z innych, najczęściej francuskich sztuk, broni się przed ewentualnym zarzutem plagiatu, powołując się właśnie na Terencjusza i Moliera³⁴. To był argument nie lada, bowiem Terencjusza uważano, jak i Plauta, za wzór do naśladowania. Chwalił go Krasicki³⁵, a także Czartoryski³⁶, choć obu zarzucał właśnie owo pozostawienie akcji w Grecji. Podobnego zdania był także Horacy, który rzymskim komediopisarzom może nie czynił z tego zarzutu, ale późniejsze porzucenie przez nich śladów greckich i wprowadzenie pierwiastka rodzimego skłoniło go do wielkiej pochwały³⁷.

Następnym ważnym postulatem, który wyszedł ze strony Czartoryskiego, było podważenie dawnej zasady stanowej różnicy bohaterów występujących w tragedii i komedii. W przeciwieństwie do Krasickiego podkreślał, że komedia *ludzi wszystkich stanów i w potocznym życiu wystawia*³⁸. Zasada ta została później powszechnie w Polsce przyjęta³⁹. Rozróżnienie między tragedią a komedią miała teraz wyznaczać *jakość sprawy* – czyli temat oraz rodzaj zakończenia. Czartoryski, idąc śladem Stagiryty, za najważniejszy dla komedii uznał „laetus exitus”. Wzorował się w tym także na Euantiusie i Diomedesie, którzy (prawdopodobnie za Teofrastem) definiowali komedię jako przedstawienie przeciętnych losów ludzkich, niewielkiego zagrożenia i szczęśliwego zakończenia akcji⁴⁰. Przy okazji Czartoryski wypowiedział się także na temat prologu, który miał być krótki, jasny i zawierać informacje o tym, co się już stało oraz o tym wszystkim, o czym widz wiedzieć powinien. Postulat ten był oparty na sztukach Plautyńskich, w których prologi nie tylko referują przedakcję, lecz także udzielają dokładnych wskazówek widzom, co do dalszych zdarzeń albo planów bohaterów⁴¹. Wszystko miało służyć zapewne ułatwieniu widzom odbioru. Za przykład może tu posłużyć choćby prolog z *Amphitruo* Plauta, w którym Hermes dokładnie wyjaśnia, jakie są plany Dzeusa i w jaki sposób odróżniać sobowtóry (*Amph.*, w. 146–151).

Rola wystąpień Czartoryskiego w tym okresie była bardzo znacząca. Wpłynął on bowiem niewątpliwie na zwiększenie liczby przeróbek scenicznych i nadał im określony kształt, co widać bardzo wyraźnie po ponownym otwarciu sceny publicznej.

IV. TEATR NARODOWY PO RAZ DRUGI

Rok 1774 otworzył nową kartę w dziejach polskiego teatru publicznego. Ogromne znaczenie dla rozwoju sztuki dramatycznej miał fakt, że teatr przestał być kierowany i finansowany przez króla, a stał się raczej prywatnym przedsiębiorstwem. Traktowanie Teatru Narodowego jako instytucji o charakterze komercyjnym i jego rywalizacja ze scenami obcymi narzuciła zespołowi polskiemu określone wzory repertuaru. Wszystkie sceny bowiem jednakowo zależały od publiczności i podlegały prawom wzajemnej konkurencji. Teatr polski był zatem zmuszony przyswoić sobie wszystkie rodzaje sztuki teatralnej, jakimi dysponowali konkurenci. Rzeczywistość sceniczna coraz częściej odbiegała od teorii. Krytyka postulatyczna nie aprobowała sztuk czysto rozrywkowych, nie godziła się na komedię łzawą i dramę, a jednak te rodzaje sztuk zaczęły się mnożyć, usuwając w cień dydaktyczno-moralizujące komedie pisane na wzór Bohomolca. Koncepcja teatru-szkoły zaczęła przeżywać kryzys w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Powstał wtedy drugi nurt komediowy nie liczący się zupełnie z zasadami ówczesnej poetyki, a zwłaszcza naczelnym jej hasłem – *docere*. Była to komedia obyczajowa warszawska, której Źkmić przypadła na lata 1776–1788. Jej cechą charakterystyczną była rosnąca niechęć do moralizowania. Jeśli już pojawiał się morał, to albo był dwuznaczny, albo błahy i nieistotny. Komedie ta uznawała śmiech za największą wartość i celem jej przede wszystkim była zabawa, choćby na jeden wieczór. Nie należy się więc dziwić, że spotkała się z ostrym wyrazem dezaprobaty krytyki wykształconej na wzorach moralno-dydaktycznych. Wojciech Turski (1756–1824), tłumacz i publicysta, zdecydowanie przeciwstawiał się elementom farsowym, zaczerpniętym z komedii dell'arte. Twierdził, że *Molier został nieśmiertelny przez Mizantropa i Świętoszka, a nie przez Zawstydzonego męża, Frantostwa Skapina i inne farsy, w których lubo pełno jest dowcipu i zabawy, żadnego jednak nie ma pożytku*⁴². W obronie komedii o charakterze bardziej zabawowym niż dydaktycznym stanął „Journal Littéraire de Varsovie”.

W dwudziestoleciu, które nastąpiło po roku 1774, daje się zauważyć ogromną różnorodność koncepcji sztuki teatru. Było to związane z odmiennością zapotrzebowań i gustów publiczności.

W latach 1774–1776 ówczesny wydawca „Monitora” Wawrzyniec Mitzler de Kolof w artykułach „Briefe eines Warschauer Schriftstellers an den Herrn Lorenz von Lehrlieden in Wilna” propagował dydaktyczną

i wzruszającą dramę mieszczańską. Upominał się o nobilitację bohatera mieszczańskiego⁴³. W tym samym czasie (1779) Czartoryski nadał preferował model klasycystycznego teatru z normatywną estetyką i orientacją dydaktyczną. Swoje koncepcje sztuk teatralnych zawarł w *Listach o dramatyce* (1779)⁴⁴.

Lata osiemdziesiąte XVIII wieku przyniosły już w pełni ukształtowaną doktrynę teatralną. W 1786 roku Filip Nereusz Golański (1753–1824), teoretyk literatury, profesor Uniwersytetu Wileńskiego, wydał *O wymowie i poezji*⁴⁵, a dwa lata później pojawiła się *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1762–1808)⁴⁶. Dopelnieniem tych poetyk były odautorskie wstępy do wydań sztuk, np. Wojciecha Bogusławskiego (1757–1829)⁴⁷.

Teoretyczne rozważania o komedii czynione były z punktu widzenia jej spotęgowanych walorów wychowawczych, choć praktyka sceny często była daleka od normatywnych postulatów.

Cel dydaktyczny komedii stał się w rozważaniach teoretycznych zasadą nadrzędną. Jedną z najważniejszych reguł, pisał Czartoryski, jest *żeby cnota swoją odbierała nagrodę [...], niecnota zaś ukarana została lub obrzydliwą nosiła na sobie postać, choć złaczona z pomyslnością*⁴⁸. Komedie oświeceniowa w swej dydaktyce zakreślała także granice owej „obrzydliwości”, ustanawiając zasadę *decorum* – literackiej stosowności, przystojności. Już Krasicki, wzorując się na Horacym, odradzał autorom wprowadzanie *takich widoków na teatrum, które by albo zawstydić uczciwych ludzi mogły, albo przykrość i obmierzanie przynieść*⁴⁹. Z tego samego powodu Horacy zalecał, aby nie pokazywać na scenie np. *Medei zabijającej swoje dzieci*⁵⁰:

*Nie dawaj na scenie
Gdy coś sceny niegodne; bo rzecz nieostrożna
Pokazywać to, o czym mówić tylko można
Niech Medea przy widzach nie zabija dzieci,
Pod mięsem ludzkim Atreus niech ognia nie wznieci,
Niech Kadmos się nie zmieni w węża, Prokne w ptaka,
Bo wstrętem mnie napoi tylko scena taka*⁵¹.

Mitzler de Kolof przestrzegał, by komedie *żadnej nieprzystojności nie miały, chyba godną wysmiania i nagany, zawsze dla poprawy*⁵². Podobnie uważał Golański, który nakazywał, aby *tylko takie sceny wychodziły, z których by ku dobremu przykład był brany*⁵³. Arystoteles omawiając charakterystyki w swojej *Poetyce*, mówił, że przede wszystkim winny być szlachetne⁵⁴.

To samo dotyczyło języka. Mitzler był zdania, że *nie trzeba, aby na teatrum głoszone jakoweś łgarstwa, grubiaństwa i nieprzystojne wyrazy*⁵⁵, a Krasicki dodawał, że *na teatrach [...] publicznych nie takowego postać nie powinno, co by uszy obrażać mogło*⁵⁶.

Komedie, jak wszystkie inne rodzaje literatury uczącej, obowiązywał *z a k a z s a t y r y i m i e n n e j*. Nawiązując do tradycji antycznej, oświe-

cenie stanowczo odcinało się od komedii staroattyckiej, która była polityczna i bardzo personalna. Już Bohomolec podkreślał, że *komedia ma prawo wytykać tylko powszechne przywary, w szczególności zaś żadnego nie obrażać, bo to nie jest poprawiać, ale rozjątrzać tego serce, którego właściwą jemu tylko przywarę publicznie wytykają*⁵⁷. Mitzler de Kolof wyraźnie zaznaczał, że należy się wystrzegać odmalowania złego charakteru tak istotnie, aby miano poznać osoby. W *Rozmowach zmarłych* Krasicki kazał i Horacemu, i Boileau przyznać się do tego błędu, bo jak mówi Horacy *tak śmiać się należy, żeby nie wymieniać wysmianego*⁵⁸. Dla wszystkich wypowiadających się o komedii wspólnym negatywnym przykładem był Arystofanes. Dmochowski tak o nim mówił:

[...] *gdyby był chciał więcej poprawiać niż śmieszyć,
Mógłby się większą stawą ten zacny mąż cieszyć*⁵⁹.

W *Rozmowach zmarłych* Krasickiego Molier zarzuca Arystofanesowi, że wprowadził komedię poprzez swój kunszt, dowcip, naukę, ale *odraził nieuczciwością wyrazów i obmową*⁶⁰. Podobne zdanie ma o komedii staroattyckiej Horacy, gdy mówi o niej, że:

*Miała wadę, że była zbyt swobodna, śmiała*⁶¹.

Przy okazji języka warto wspomnieć o stosunku oświeceniowych twórców do neologizmów. „Journal Littéraire de Varsovie” w omówieniu zatytułowanym „O komedii *Mniejszy koncept niż przystuga Czartoryskiego*” odpierał zarzut, że wprowadzenie nowych wyrazów jest bez sensu. Przekonywał, iż *należy łaskawie przyjąć wyrazy ze smakiem kształtowane i stosowne do okoliczności. Język bowiem rozwijać się musi, więc mowa nie może pozostać niezmienna*⁶². Wiemy, że neologizmy były ulubionym środkiem komicznym Plauta. Arystoteles doceniał rolę neologizmów, a Horacy uważał je za wzbogacanie mowy ojców⁶³.

Sprawą szeroko dyskutowaną w oświeceniu była kwestia języka, jakiego można użyć w komedii. Czartoryski zezwalał wprowadzić, by komedia używała wiersza, ale sądził, że *przyzwyczaj mówić prozą*⁶⁴. Bliski był tutaj Arystotelesowi i Horacemu, którzy uważali jamb za najodpowiedniejsze metrum dla komedii, ponieważ jest ono najbardziej zbliżone do mowy potocznej⁶⁵. Terencjusz łamał nawet tę zasadę (zachowania czystego jambu w strofie drugiej i czwartej) i stosował jak najdalej idące rozwiązania tego metrum, rozczłonkowując je na wzór prozy⁶⁶. Kres rozważaniom nad stosownością używania wiersza w komedii położył Trembecki, który dokonał przekładu Woltera trzynastozgłoskowcem parzyście rymowanym. Stał się przez to prawodawcą wiersza nowoczesnej komedii i stworzył metrum obowiązujące odtąd w wysokich odmianach gatunku.

Golański w swojej poetyce dał uporządkowany wykład klasycystycznych norm. Jeśli chodzi o budowę, to wyznaczył cztery zasady, którym każda komedia, a także i tragedia powinna się podporządkować. Miano-

wicie sztuka winna być jednostajna, do prawdy podobna, interesująca i zupełna. Jego postulaty były zbieżne z poglądami innych teoretyków. W celu uporządkowania zaleceń normatywnych oświecenia przyjmijmy podział Golańskiego.

JEDNOSTAJNOŚĆ. Jednostajność w komedii osiąga się przez wynikowość akcji, którą doceniał Mitzler de Kolof zalecając, by sceny były dobrze powiązane, a wszystko, co się dzieje, tak się rozwijało, aby jedno wypływało z drugiego⁶⁷. Golański też podkreślał znaczenie ścisłego powiązania ze sobą scen przestrzegając, by raczej jedne sceny z przyczyny drugich, a nie jedne po drugich następowały. W dramacie nie powinno się znaleźć nic, co nie wiązałoby się ściśle z tematem przedstawienia⁶⁸. Prawdomowski, jedna z postaci, która reprezentuje poglądy Bohomolca, napominał, *by w komedii podług reguł napisanej żadna takowa scena się nie znajdowała, która by się nie ściągała i nie wypadała naturalnie do tego celu, który komedia sobie założyła*⁶⁹. Wszystkie te postulaty opierały się na poetyce Arystotelesa i jej wymogach wynikowości omawianych już przy wprowadzeniu do oświeceniowej poetyki zasady jedności akcji.

PRAWDOPODOBIENSTWO. Poetyki oświeceniowe wykazywały dużą troskę o pozyskanie wiary u widza. Golański powoływał się na zalecenie Horacego:

*Niech opowieść zmyślona zabrzmii jak prawdziwa*⁷⁰,

lecz radził czerpać temat raczej z życia, z obyczajów. O prawdopodobieństwo dbał już Arystoteles⁷¹, gdy określał zadania poety polegające nie na *przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opierała się na prawdopodobieństwie i konieczności*⁷². Według oświeceniowych teoretyków przestrzeganie zasady jedności miejsca i czasu dawało gwarancje zachowania prawdopodobieństwa. Bohomolec w *Autorze komedii* wypowiada swój pogląd, pytając ze zdziwieniem: *Jeden akt w Paryżu, drugi w Warszawie? Na wieluż to miejscach będzie scena? [...] Najpierwszą regułą i fundamentem komedii jest trojaka jedność. To jest jedność miejsca, czasu i rzeczy, które komedia traktuje*⁷³. Golański był zdania, że przeciągnięcie się akcji poza 24 godziny nie zniszczy jej jednostajności. Jako argument posłużył mu antrakt, w którym czas na scenie także płynie, choć widz tego nie widzi.

Na wytworzenie wrażenia prawdopodobieństwa miał duży wpływ sposób prezentowania postaci w sztuce. Charakter i obyczaje każdej personae dramatis winny być jak najbardziej prawdziwe⁷⁴. I tutaj najczęściej powoływano się na Horacego, który podkreślał, że:

*Jest różnica pomiędzy bohaterem, sługą,
Smętnym starcem, młodzieńcem rozpalonym pono,
Pracowitą nianią, wszechwładną matroną,
Kolchem, Asyryjczykiem, kupcem, tym, co plony
Zbiera; czy kłós w Tebach, czy w Argos zrodzony.*

.....
*Zwyczaj każdego wieku musi znać dokładnie,
Dać to, co lubi zmienna w ciągu lat natura*⁷⁵.

Także język postaci powinien być zróżnicowany. Za wzór znów służył Horacy, który przestrzegał:

*[...] aby bóg, czy bohater wprowadzony, który
Dopiero co od złota lśnił i purpury,
Nie używał mowy godnej brudu targowiska*⁷⁶.

Pseudo-Plutarch porównując Arystofanesa z Menandrem, zarzucał mu, iż nie oddaje każdej z postaci tego, co jej jest właściwe: [...] trafem przyznaje swoim postaciom pierwsze lepsze wyrazy, jakie się nawiną i nie mógłbyś się zorientować, czy ten, co mówi, to syn, czy ojciec, czy chłop, czy bóg, czy staruszka, czy heros⁷⁷. Na naukę Horacjusza powoływał się też Bogusławski wyznając, że nigdy nie mógł się zgodzić na to, żeby lokaje lub inne niższego rzędu osoby, które własnym językiem poprawnie mówić nie umieją, tłumaczyły się w dobranych górnieszego stylu wyrazach⁷⁸. Aby zachować zasadę prawdopodobieństwa, należy dbać, by charaktery przedstawianych na scenie postaci nie były przesadzone – przestrzegał Mitzler de Kolof⁷⁹. Natomiast Golański dopuszczał lekką przesadę w ukazywaniu śmieszności, bo jak pisał: Łakomy sknera nie tak się z charakterem swym w całym życiu pokaze, jak w jednej godzinie na teatrze. Bo tam słowa nie powie, okiem nie ruszy, jestu nie zrobi, który by łakomstwa jego nie wydał⁸⁰.

Poetyka oświecenia stała na stanowisku, że ten sam charakter postaci powinien być zachowany do końca, a jeśliby miała nastąpić jakaś zmiana, to musi być tego ważna przyczyna⁸¹. Antyczne komedie również przestrzegały tej reguły znanej z Arystotelesa, który uważał, że charakter mogą wyrażać tylko takie słowa lub czyny, które wskazują wyraźnie na kierunek postępowania oraz że postać powinna być konsekwentna, a nawet jeśli jest niekonsekwentna, to musi już być niekonsekwentna konsekwentnie⁸². Przestrzeganie tych postulatów miało uczynić sztukę prawdopodobną.

Również w celu zachowania prawdopodobieństwa Dmochowski zakazywał łamać iluzję sceniczną⁸³, co wyraźnie kłóciło się z wzorcami antycznymi. W swej *Sztuce rymotwórczej* dał wyraźne przepisy:

*Wszystko tak czyni, jakoby nie było słuchacza.
Ciężko ten przeciw sztuce poeta wykracza,
Który się doń obraca*⁸⁴.

Komedia oświeceniowa jednak nie wypełniała absolutnie tego zalecenia i bardzo często zwracała się do parteru, pytając go o zdanie

i spełniając jego kaprysy. W sztukach antycznych aktor także często zwracał się do widzów, traktował ich jako *personae dramatis*. Niemal do reguły należało prosić widzów o oklaski po skończonej komedii⁸⁵.

WZBUDZANIE ZAINTERESOWANIA. Trzecią podstawową zasadą pisania komedii było, według Golańskiego, wzbudzanie zainteresowania widzów. Przestrzeganie tej zasady zapewniała dobrze skonstruowana *f a b u ł a*. Czartoryski i Golański wyróżniali dwie płaszczyzny tworzenia komedii: *osnowę albo plantę; dialog czyli rozmowę*. Obaj byli zgodni co do tego, że podstawą jest ułożenie osnowy, a dopiero potem może nastąpić zapisanie dialogu, przy czym tę drugą czynność obaj uważali za łatwiejszą, bowiem *plantę imaginacja tworzy, rozmowy z natury wpływają*⁸⁶. Już Krasicki nazywał intrygę *duszą teatralnych kompozycji*, bez której komedia byłaby dialogiem⁸⁷. Podobnie uważał Bohomolec, w którego sztuce Prawdomowski udowodnił, że nie każda rozmowa może być komedią, a tylko taka, w której zostały zachowane reguły tego gatunku⁸⁸.

Za największy sukces uważało się takie poprowadzenie akcji, które *pociągało za sobą odmianę nagłą i niespodziewaną od spektatora*⁸⁹. Arystoteles tę odmianę nazwał *perypetią*. Golański postulował, by postacie obdarzone przez widza sympatią komediopisarz *z wielkiego nieszczęścia ku wielkiemu szczęściu wyprowadzał, a nienawistne z szczęśliwego powodzenia w nieszczęście wpędzał*⁹⁰. Takie podwójne rozwiązanie zalecał dla komedii już Arystoteles, gdy mówił, że inny powinien być koniec dla charakterów lepszych, inny dla gorszych⁹¹. Czartoryski upominał jednak, by zdarzenia nie były nadto poplątane. Podobną przestrożę znajdziemy także w poetykach antycznych, gdzie zaleca się:

*We wskazówkach bądź zwięzły, by wypowiedź cała
Stając się zrozumiałą, w pamięci została*⁹².

Horacy powtórzył Arystotelesowską teorię, że *fabuła powinna mieć długość łatwą do zapamiętania w całości*⁹³. Poetyki oświeceniowe zalecały przestrzeganie pięcioaktowej długości sztuki oraz trzech osób mówiących na scenie. Obie te reguły oświecenie przejęło od antyku. Powtórzone za Horacym:

*Nie mniej, nie więcej aktów niż pięć niech ma sztuka.
Niech czwarta osoba niemą pozostanie*⁹⁴,

znajdziemy u Rzewuskiego i Krasickiego. Wyjątkiem od tej reguły była ostatnia scena komedii, w której mogły rozmawiać wszystkie osoby⁹⁵.

Równie wielką wagę, co do konstruowania fabuły, teoretycy oświecenia przywiązywali do *k o m i z m u*, który miał uwalniać komedię od balastu dydaktyki. *Prawdziwa bowiem komedia – jak pisał Bogusławski – od początku do końca treść, charakter, rozmowę, zgoła wszystko śmieszne i komiczne wystawiać powinna*⁹⁶. Rozróżniano dwa podstawowe typy

komizmu⁹⁷. Golański dzielił je na wysoką komikę, *której delikatność nie każdemu się da odczuć. Samo podłe udawanie i podłe wyrazy podobać się będą podłym ludziom. Inna komedia dla oświeconych i mających dobry gust, a inna dla pospólstwa*⁹⁸. W *Rozmowach zmarłych* Krasickiego Arystofanes twierdzi, że nie można połączyć wesołości z tak ścisłą obyczajnością, na co Moliere jako przykład stawia Menandra, a z nim Terencjusza⁹⁹. Z kolei Golański uważał, że *nic by równego nie było komedii Terencjusza, gdyby był w pismach swoich umieścić więcej komiki, której się w Plautowych komediach aż nadto znajduje*¹⁰⁰. Wszystko zdaje się polegać na znalezieniu złotego środka. Poetyki oświeceniowe wymieniały dwa sposoby uzyskania vis comica: przez zestawienie przeciwieństw – jak zalecał Golański i Bogusławski – oraz przez omyłkę, o której wiedzą widzowie, a w którą wpadają postacie przez wzajemne nieporozumienie.

Do wzbudzenia zainteresowania widza przyczyni się także wykorzystanie przez autora wiedzy, że *θῆρις* ma większe znaczenie niż *λέξις*¹⁰¹. Jak bowiem zgodnie mówili Czartoryski i Golański, powołując się na Horacego: *nie tak nas porusza to, co słyszymy, jak to, na co się patrzymy*¹⁰². Dlatego w komedii nie należy walczyć z wadami czy występkami za pomocą morałów, lecz ośmieszać żywym wyobrażeniem osoby podległej tym przywarom. Widz bowiem bardziej wierzy temu, co zobaczy, niż temu, co usłyszy.

ZUPEŁNOŚĆ. Ostatnią regułą pisania komedii jest jej zupełność. Wypełnienie tej zasady Golański widział w takim przedstawieniu fabuły, *żeby się już nic więcej nie zostało do wykładu i dokożenia, a spektator wiedział dostatecznie o losie osób, którym sprzyjał lub które bardziej nienawidził*¹⁰³.

Tak oto w skrócie wyglądały reguły obowiązujące w oświeceniowej przy pisaniu komedii. Wydawać by się mogło, że wystarczy do tego szablonu się dostosować i osiągnie się oczekiwany efekt. Na szczęście poetyki i antyku, i oświecenia wyraźnie podkreślały, że obok znajomości rzemiosła pisarskiego nieodzowny jest też talent.

*Mnie zaś się wydaje,
Że sam talent lub sama wiedza nic nie daje,
Muszą sobie wzajemnie dać przyjaźń i wsparcie*

– pisał Horacy¹⁰⁴. Podobnie Czartoryski był zdania, że *talent bez pracy w niekształtnych płodach ukazywać się zawsze będzie*¹⁰⁵. Stąd zapewne dążenie do przestrzegania tych ścisłych norm i zasad oraz ostre stawianie zarzutów tym, którzy próbowali poza te reguły wykroczyć.

Oświecenie w teoriach dotyczących komedii powróciło do poetyk antycznych, które przez uporządkowanie barokowego nadmiaru ułatwiły literaturze polskiej przyjęcie klasycystycznych wzorców. Antyk był więc na gruncie polskim główną inspiracją, choć już nie jedyną.

KOMEDIE „ANTYCZNE”

I. KOMEDIE KONWIKTOWE FRANCISZKA BOHOMOLCA

Rola wpływów antycznych w komediach oświeceniowych nie ograniczała się jedynie do zaleceń normatywnych. Niektóre sztuki były wzorowane na komediach rzymskich nie tylko pod względem struktury, lecz także intrygi i kreacji bohaterów. Tego rodzaju przedstawienia pozostające w silnej i widocznej zależności od Plauta lub Terencjusza będziemy dla potrzeb tej książki nazywać „antycznymi”.

Pierwsze sztuki całkowicie wzorowane na Plaucie napisał Bohomolec. Były to komedie: *Bliźnięta*, *Mysliwy*, *Przyjaciele stołowi*, *Chełpliwiec*, *Junak*. Bohomolec ułożył je na początku lat pięćdziesiątych dla sceny konwiktowej Collegium Societatis Iesu w Warszawie¹. Sztuki Bohomolca nie są przekładem z łaciny, a raczej kontaminacją, to znaczy, takim połączeniem wątków kilku sztuk już istniejących, które tworzy nową całość.

Duże znaczenie miał fakt, że wszystkie te komedie pisane były dla sceny szkolnej, tym samym więc musiały uwzględniać wymogi „ratio studiorum”, która zabraniała prezentować role żeńskie. Bohomolec rygorystycznie przestrzegał tego zalecenia i dbał, by nie ukazywać młodzieży tego, *od czego ich wiek jeszcze daleki być powinien*².

Naturalnie, przy takich zasadach kształcenia nie było miejsca w programach szkolnych dla Plauta. Nie można sobie nawet wyobrazić, aby młodzież miała kształcić swą łacinę na obscenicznym języku Plauta, gdzie rzadkością nie były dwuznaczne zwroty lub aluzje seksualne, a humor nader często krył się w rubasznym określeniach i pikantnych zwrotach. Ponadto wykwintny i elegancki język Terencjusza był znacznie łatwiejszy w odbiorze dla uczniów posługujących się łaciną klasyczną. Plaut zaś pisał językiem nie dość, że archaicznym, to na dodatek potocznym, nie mówiąc już o licznie występujących neologizmach, które co prawda

są dowodem wielkiego talentu, ale stanowią znaczne utrudnienie dla początkującego dopiero ucznia. Ale nie tylko collegia odnosiły się niechętnie do Plauta. Powszechnie zachwycano się Terencjuszem, podkreślając piękno jego języka i kompozycji, Plauta natomiast ganiono za komikę niską, rubasznosc, a także za obscenicznosc³. Oświeceni przyznawali wprawdzie, że nikt nie potrafi tak jak Plaut iskrzyć się dowcipem i wywoływać niezliczonych salw śmiechu, czynili to jednak z westchnieniem żalu, że umiejętności tej nie posiadał Terencjusz. Plautem nie można się było zbyt zachwycać, takie bowiem upodobanie dowodziłoby złego smaku.

Sam Bohomolec pisząc o komediach, które go zainspirowały lub raczej, jak przyznaje, które przerabiał, wymienia⁴ Terencjusza i Molięra, nigdy Plauta. Nie mamy jednak żadnych wątpliwości, że korzystał właśnie z niego. Nawet te fragmenty sztuk Bohomolca, które ze względu na pewne cechy pozornie wspólne twórczości obu rzymskich komediopisarzy, mogą budzić wątpliwości, czy nie zostały zaczerpnięte z Terencjusza, pochodzą jednak od Plauta.

Rodzi się zatem pytanie, dlaczego Bohomolec korzystał z Plauta, a nie z Terencjusza, co byłoby bardzo naturalne, zważywszy popularność i powszechne uznanie, jakim cieszył się w oświeceniu ten ostatni. Interesujące są również kryteria wyboru tych, a nie innych komedii Plauta, a także w jakim stopniu Bohomolec był twórczy w swoich kontaminacjach, i co było przyczyną zmian, które wprowadził.

Komédie Terencjusza z wielu względów były bardziej odpowiednie na scenę szkolną niż sztuki Plauta. Były przede wszystkim bardziej moralne. W przeciwieństwie do Plauta u Terencjusza nie zdarza się, by *laetus exitus* uwieńczył miłość do hetery. Zwykle wybranka serca okazuje się w końcu obywatelską córką. Tak się dzieje w sztukach *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, gdzie Glycerium, Pamfila, Antifila zostają rozpoznane jako wolno urodzone. W *Eunuchu* druga hetera, Taida, nie jest wykradzoną w dzieciństwie obywatelską córką, co nobilitowałoby miłość, jaką Fedria żywi do niej. Na szczęście Taida nie jest też typową heterą, okazuje dobre serce i tkliwość uczuć, które rzadko zdobiją dziewczyny jej fachu. Taida oddaje się nawet pod opiekę ojcu Fedrii, przez co sam Fedria uniknie awantury z powodu swojej miłości. Inaczej jest w *Heautontimorumenos*, gdzie hetera, Baksis, również nie okazuje się wolno urodzoną córką obywatelską. Baksis prezentuje wszystkie złe cechy kobiety tej profesji. Zapewne dlatego Klitifon porzuca ją i żeni się z dziewczyną wybraną mu przez ojca.

Ponadto w komediach Terencjusza nie występuje typ niewolnika-szubrawca oszukującego pana i wyłudniającego od niego pieniądze dla jego syna na miłostki z heterami⁵. Tak jest w sztukach *Hecyra*, *Andria*, nawet w *Phormio*, gdzie mimo iż Gecie udaje się wyłudzić pieniądze od swego pana, *laetus exitus* następuje nie dzięki jego podstępom, lecz na skutek

szcęśliwego zbiegu okoliczności. Takie rozwiązanie jest o tyle ważne, że odbiera niewolnikom powód do przechwałek i nie uzależnia młodzieńca od swego sługi. Dzięki temu, że główną rolę w rozwiązaniu intrygi pełni szczęśliwy zbieg okoliczności, a nie podstęp niewolnika, powaga ojca nie zostaje wystawiona na pośmiewisko (*Eun.*, *Andr.*, *Phorm.*, *Hec.*), jak to się dzieje z ojcami w komediach Plauta.

Przyjrzawszy się jednak dokładniej komediom Terencjusza, trzeba przyznać, że były one niewdzięcznym materiałem do przeróbek. Wszystkie z wyjątkiem *Hecyry* miały podwójną intrygę i to intrygę miłosną. Druga para zakochanych zdwoiłaby tylko trudności, jakie już i tak miał Bohomolec z usunięciem kobiet i zastąpieniem miłości czymś innym. W *Hecyrze* natomiast, gdzie jest tylko jedna para zakochanych, najważniejszą rolę w intrydze odgrywa rodzące się właśnie dziecko. Problem jego ojcostwa jest głównym zagadnieniem tej sztuki. Spośród sześciu komedii Terencjusza aż w trzech znaczącą rolę odgrywa urodzenie dziecka. Nie sposób więc wykorzystać tego motywu w komedii szkolnej. Podobnie jest ze sztuką *Adelphoe*, która dotychczas nie została wymieniona. Tam również dziecko mające przyjść lada chwila na świat jest bardzo ważnym elementem. Ponadto komedia ta, prezentująca dwa modele wychowania, wyraźnie ujawnia sympatię autora dla wychowania liberalnego, kierującego się zasadą życzliwej wyrozumiałości i tolerancji. Wprawdzie w finale zwolennik surowych metod, Demeas, zostaje uznany za jedyne, który może powstrzymać zapędy nie znających umiaru i rozwagi młodzieńców, ale nie zmienia to dotychczasowego wrażenia. Demeas bowiem był ośmieszany na każdym kroku jako człowiek awanturniczy i nieuprzejmy, siejący niepokój, a jego zabiegi wychowawcze sprowadzały się głównie do troski o mienie. Słowem Demeas, który jest jakby wcieleniem Katona i ludzi jego pokroju, został przedstawiony w krzywym zwierciadle satyry komediowej⁶. Być może, Bohomolec uznał, że nie byłby to wdzięczny temat na scenę szkolną.

Wobec wymienionych trudności Bohomolcowi nie pozostawało nic innego, jak przyjrzeć się uważniej sztukom Plauta, aby na ich wzór stworzyć coś interesującego dla polskiego widza.

BLIŻNIĘTA

Bohomolec pisząc swoją sztukę *Bliźnięta*, skorzystał z komedii Plauta *Menaechmi*. Wybór ten nie był z pewnością przypadkowy. Wiadomo, że w sezonie teatralnym 1748/49 w Warszawie była wystawiana sztuka Goldoniego *Li due Veneziani* napisana w 1747 r. na podstawie Plautyńskich *Menaechmi*⁷. Z tej właśnie komedii, jak podaje Przychocki za A. Stender-Petersenem, Bohomolec zaczerpnął pomysł, by zamienić suknię żony Menaechma I na worek złota⁸. Za wyborem sztuki *Menaechmi* przemawiał także fakt, iż rola kobiet w splocie komediowych nieporozumień była zni-

koma. Z łatwością przyszło Bohomolcowi zamienić żonę na przyjaciela, ponieważ fabuła tej komedii opiera się przede wszystkim na istnieniu sobowtórów. Kobiety oraz miłość nie grają tutaj decydującej roli.

By wykazać podobieństwa i różnice między komedią Plauta a Bohomolca, należy najpierw przyjrzeć się konstrukcji i treści obu sztuk.

Bliźnięta Bohomolca są na modłę komedii łacińskiej poprzedzone argumentum, w którym, jak w sztukach antycznych, opowiedziano nie tylko to, co zdarzyło się do chwili, w której sztuka się zaczyna, lecz także to, co widz będzie oglądał, łącznie z zakończeniem. Zadaniem więc komedii Bohomolca, znów podobnie jak sztuk antycznych, miało być ukazanie nie, co się zdarzy, lecz jak się zdarzy.

Treść przedstawia się następująco. Bracia bliźniacy we wczesnym dzieciństwie zostają rozłączeni przez nieszczęśliwy przypadek. U Plauta Menaechmus gubi się na igrzyskach w Tarencie, u Bohomolca zaś dwunastoletni Piotr Leliusz, zabrany przez ojca do Konstantynopola, zostaje tam wprowadzony przez jakiegoś Turka, a następnie sprzedany do niewoli.

Obaj bracia bliźniacy noszą w komedii to samo imię. Po stracie Menaechma drugiemu chłopcu, Sosiclesowi, nadano imię zaginionego brata. Bohaterowie Bohomolcowej sztuki mają wprawdzie różne imiona – Jan i Piotr, ale nie ma to większego znaczenia, wszyscy bowiem zwracają się do nich używając nazwiska, a to przecież u obu brzmi tak samo – Leliusz.

Akcja obu sztuk zaczyna się w momencie, gdy jeden z braci poszukując drugiego, przybywa wreszcie do miasta, gdzie mieszka bliźniak. Menaechmus II, dawny Sosicles, szuka brata, który zaginął podczas igrzysk w Tarencie i przybywa do Epidamnus. U Bohomolca sztuka zaczyna się w chwili, gdy Jan Leliusz po sześciu latach bezskutecznych poszukiwań swego brata, w powrotnej drodze do Anglii zawija do Neapolu.

Kiedy Menaechmus II przybywa do Epidamnus, a Jan Leliusz do Neapolu, nie mogą się nadziwić, że każdy ich tu zna i pozdrawia.

Komizm tej komedii sobowtórów polega przede wszystkim na tym, że Menaechmus II i Jan Leliusz spotykają jakoby swoich służących, swoich przyjaciół i swoich krewnych, w rzeczywistości jednak są to służący, przyjaciele i krewni ich braci bliźniaków. Menaechmus II przyjmuje zaproszenie na ucztę do hetery, która cały czas uważa go za swego kochanka Menaechma I. Mniej skwapliwie korzysta ze swego podobieństwa do brata Jan Leliusz, ale i on przyjmuje zaproszenie na obiad, lecz nie do kobiety, a do Doranta, przyjaciela Piotra. Jan Leliusz jest bardziej powściągliwy w korzystaniu z nieoczekiwanych darów losu, na które, jak sądzi, nie zasłużył.

Dużą rolę w komedii pełni także rekwizyt, który potęguje nieporozumienia. U Plauta jest nim suknia, którą Menaechmus I ukradł żonie i podarował heterze, a ta z kolei w celu przerobienia oddała ją Menaechmowi II, sądząc, że to jej kochanek. Gdy rozwścieczona żona domaga się od męża, Menaechma I zwrotu swej sukni, ten idzie do hetery, aby ode-

brać to, co ona już dała jego sobowtórowi. Gdy Menaechmus I żąda od hetery zwrotu sukni, słyszy, że już mu ją dała (*Men.* w. 686–714). Oczywiście nie ma pojęcia, że suknię dostał jego brat bliźniak. W *Bliźniętach* rekwizytem potęgującym nieporozumienie jest worek z pieniędzmi. Bohomolec odwrócił jednak role. U Plauta brat mieszkający na stałe w mieście, gdzie rozgrywa się akcja (Epidamnus), ponosi stratę finansową wskutek obecności swego sobowtóra (Menaechmus I traci suknię). U Bohomolca z nieporozumienia korzysta mieszkający w Neapolu Piotr Leliusz, któremu Sbrigani, lokaj Jana Leliusza oddaje worek z pieniędzmi sądząc, że to jego pan. W takiej sytuacji Plautyński Menaechmus I ucieszyłby się ze szczodrobliwości fortuny. Piotr Leliusz, jak przystało na bohatera szkolnej komedii, okazuje zrozumiałą powściągliwość wobec pieniędzy, które do niego nie należą (III, 5).

Nieporozumienie pogłębia się jeszcze bardziej, gdy żona spotyka Menaechma II ze swoją suknią, a biorąc go za męża, jest przekonana o jego winie (*Men.* w. 715–766). W *Bliźniętach* Sbrigani jest zdziwiony, gdy jego pan, Jan Leliusz, twierdzi, iż żadnych pieniędzy od niego nie odebrał. Jeszcze bardziej dziwi się, gdy spotyka Roberta z workiem złota i od niego dowiadyuje się, że otrzymał je od Leliusza. Nie wie bowiem, że to Piotr, a nie jego pan, Jan Leliusz, powierzył ów worek pieczy Roberta (*Bliźnięta* III, 8; IV, 2 i 3).

Nieporozumienia piętrzą się, aż w końcu Menaechmus II zostaje uznany za obłąkanego, ponieważ nie poznaje swojej rzekomej żony ani teścia (*Men.* w. 824–896). Zanim jednak zaniepokojona rodzina zdążyła sprowadzić lekarza, Menaechmus II odszedł, ale zastąpił go nieświadomy niczego Menaechmus I, który zostaje związany i odstawiony na koszmarną kurację (*Men.* w. 917–983). Dokładnie taka sama sytuacja jest u Bohomolca. Jan nie poznaje rzekomo swego ojczyma Adrasta i oburza się, gdy próbują mu udowodnić, że pieniądze, które trzyma, nie są jego. Zanim jednak nadszedł Cyrulik z Robertem i Frontinem, Jan zdążył odejść, a na jego miejscu staje Piotr, który nic nie rozumiejąc wścieka się, czym utwierdza wszystkich w przekonaniu, że oszalał (*Bliźnięta*, IV, 3; V, 1 i 3). Tak więc Menaechmus I i Piotr Leliusz zostają uznani za ciężko chorych wariatów na podstawie niezrozumiałego zachowania swoich sobowtórów.

Wszystko jednak dobrze się kończy. Obaj bracia po całym ciągu nieporozumień wynikających z tego, że spotykali osoby znane tylko jednemu z nich, stają wreszcie twarzą w twarz i odkrywają, co było źródłem nieustannych konfliktów.

Podkreślmy, że cała sztuka, a nie tylko jej fabuła, jest w swym charakterze bardzo plautyńska. Występuje tutaj postać pasożyta Roberta, będącego kopią Zmiotki (Peniculus), któremu Menaechmus I obiecuje, że zabierze go do hetery Erotium na ucztę (*Men.* w. 175–180). Później wskutek nieporozumienia na ucztę idzie Menaechmus II, czego Zmiotka nie

może darować (*Men.* w. 465–520). Podobnie u Bohomolca, Piotr obiecuje Robertowi obiad u Doranta (*Bliźnięta* I, 4), a potem, gdy Robert spotyka Jana wychodzącego od Doranta już po posiłku, robi mu gorzkie wymówki (*Bliźnięta* III, 1). Postać pasożyta w obu komediach służy spotęgowaniu nieporozumień, a tym samym rozbawieniu publiczności.

W *Bliźniętach* można się dopatrzeć zapożyczeń nie tylko z komedii *Menaechmi*. Rozmowa i bijatyka służących w scenie 7 aktu III przypomina podobną scenę z *Amphitruo* (w. 300–483), gdzie Mercurius przybrałszy postać Sosii, próbuje prawdziwemu Sosii wmówić, że to on jest sługą Amphitryona. Bohomolec wykorzystał to doprowadzając do spotkania Sbriganięgo, który jest lokajem Jana Leliusza, z Frontinem, lokajem Piotra Leliusza. W scenie tej Frontin, podobnie jak Mercurius Sosii, wymierza policzek Sbriganiemu, gdy ten uparcie twierdzi, że jest sługą Leliusza.

Można także dopatrzeć się pewnego podobieństwa monologu pasożyta Roberta ze sceny 2 aktu I do podobnej wypowiedzi Ergasilusa z komedii *Captivi* Plauta (w. 464–473). Obaj narzekają, że ich sztuka pochlebstwa oraz znoszenie ciężów nie przysparza im już takich profitów jak dawniej. Uważają się przede wszystkim nad swoimi żołądkami, które cierpią z tego powodu.

Komedia *Bliźniacy* jest nie tylko przeróbką sztuki *Menaechmi*, jest cała w swym charakterze plautyńska. Wpływ ten widać wyraźnie zarówno w zastosowanej metodzie pisania (kontaminacji), jak i w kreowaniu postaci sprytnych służących i pasożyta.

MYŚLIWY

W komedii konwiktowej *Myśliwy* Bohomolec wykorzystał Plautyńską sztukę *Pseudolus*, która świetnie nadawała się do przeróbki, gdyż postacie kobiet są tam drugoplanowe i nie odgrywają większej roli w intrydze. Treścią komedii jest głównie rozrzutność młodzieńca i jego potrzeby finansowe, które stara się zaspokoić sprytny niewolnik. Bez trudu więc przyszło Bohomolcowi zamienić miłość do dziewczyny na pasję myślistwa i rozmiłowanie w psach.

W sztuce *Pseudolus* niewolnik o tym właśnie imieniu pomaga swemu panu, Calidorowi, zakochanemu w heterze Phenicium, zdobyć pieniądze na jej wykupienie od stręczyciela Balliona. U Bohomolca Robert, zapalony myśliwy prosi swego lokaja Tomasza, by pomógł mu kupić psa od skąpcza Leopolda. Intryga w jednej i drugiej komedii została skomplikowana i udramatyzowana poprzez ograniczenie czasu na zdobycie potrzebnych *Pseudolusowi* i Tomaszowi pieniędzy. U Plauta Ballion, obiecawszy zachować Phenicium dla Calidora, łamie swe przyrzeczenie i sprzedaje ją pewnemu oficerowi, który wpłacił już 15 min i lada dzień dopłacając jeszcze 5 min ma zabrać dziewczynę (w. 370–410). U Bohomolca sknera

Leopold nie dotrzymując danego słowa, także sprzedaje psa oficerowi, który zapłacił 8 czerwonych złotych i ma, podobnie jak oficer Plauta, przysłać zaufanego człowieka, który dopłaci jeszcze 4 czerwone złote i zabierze zwierzę (I, 5). Bohomolec zaczerpnął ze sztuki *Pseudolus* całą scenę, w której młodzieniec Calidorus wraz ze swym niewolnikiem Pseudolusem przeklinają stręczyciela Balliona za niedotrzymanie umowy. Pod adresem Balliona i Leopolda padają takie wyzwiska, jak: hultaj, zdrajca, szalbierz. Plaut posługuje się bardziej dosadnymi inwektywami, nazywając Balliona świnią, rajfurem i gnojem. Bohomolec staranniej przebiega w słowach (scena konwiktowa!), wśród jego epitetów pojawia się „lichwiarz”, co w XVIII-wiecznej komedii brzmi obraźliwie, choć w starożytności takie nie było. Na całą tę wiązanekę wyzwisk zarówno Ballio, jak i Leopold reagują bardzo spokojnie, są wręcz zadowoleni, że ktoś docenia ich złe cechy (*Myśliwy* I, 5; *Pseud.* w. 359–366). Stręczyciel Ballio i sknera Leopold to ta sama postać. I jeden, i drugi obiecują, że jeśli młodzieniec (Calidorus, Robert) zdobędzie pieniądze przed przybyciem wysłannika oficera, to oni złamią z kolei słowo dane żołnierzowi, sprzedając jednemu dziewczynę, a drugiemu psa. W takiej sytuacji zarówno Pseudolus, jak i Tomasz obiecują swym panom, nie bez pewnej chępliwości, zdobyć potrzebne pieniądze.

Nie tylko fabuła zdradza olbrzymie podobieństwo, także sceny u Bohomolca następują w takiej samej kolejności, co u Plauta. Ojciec Calidora i ojciec Roberta są w podobny sposób uspokajani przez swych przyjaciół i napominani, że młodość ma swe prawa i trudno się dziwić synowi, iż poszedł w ślady ojca (*Pseud.* w. 486–503; *Myśliwy* I, 6). Bohomolcowy Tomasz tłumacząc się ojcu swego pana, dlaczego go nie informował o szaleństwach finansowych Roberta, używa tych samych słów, co Pseudolus wobec ojca Calidora. Obaj za punkt honoru dobrego sługi uważają niedenuncjowanie swego pana. Pseudolus Plauta mówi:

[...] *nolebam ex me morem progigni malum,
erum ut (suo) servos criminares apud erum.*

(*Pseud.* w. 492–493)

A Tomasz ze sztuki Bohomolca jakby powtarza słowo w słowo:

Sługa dobry nie powinien Pana przed Panem wydawać.

(*Myśliwy* I, 6)

Bezczelność sługi objawia się też w scenie, w której Tomasz ostrzega ojca Roberta, Kleona, przed swymi podstępami i zapowiada, że wyłudzi od niego pieniądze. Dialog ten Bohomolec zaczerpnął z *Pseudolusa*. Oczywiście Kleon nie dowierza, by można go było oszukać teraz, gdy jest już ostrzeżony. I to przez kogo? Przez samego oszusta. Mówi nawet, że pierwszej da sobie oko wyłupić, niż Tomasz weźmie od niego pieniądze (*Myśliwy* I, 6). Identycznych słów używa ojciec Calidora, Simo, gdy Pseudolus zapowiada swój podstęp (w. 507–511). Zastosowanie tych samych zwrotów

nie pozostawia żadnych wątpliwości co do zależności tekstu Bohomolca od Plauta.

Już po streszczeniu tych kilku scen widać, że samochwalstwo, jakim popisuje się Bohomolcowy Tomasz, nie odbiega od najlepszych wzorów plautyńskich. Wpływ ten jest widoczny nie tylko w zachowaniu, ale także w języku, jakim się posługuje. W jednej ze scen Tomasz głośno myśląc rozpatruje sposoby wyprowadzenia w pole Leopolda i jest przekonany, że któryś z nich okaże się skuteczny. Na koniec wyraża swą pewność w stwierdzeniu:

Zleopoluję ja dziś tego Leopolda.

(Myśliwy II, 1)

Ten neologizm utworzony przez potraktowanie rzeczownika jak czasownik pochodzi również od Plauta. Ponieważ przekład⁹ Przychockiego nie oddaje tego zbyt dokładnie, cytuję przytaczam w oryginale:

Ballionem exballistabo lepide.

(Pseud. w. 585)

Innym plautyńskim neologizmem Tomasz posługuje się w scenie 2 aktu II, gdy chce wprowadzić w błąd sługę żołnierza, Grzegorza i wydość od niego pieniądze wraz z listem uwierzytelniającym. Mówi wówczas, że jest Podleopoldem, co ma oznaczać, że pełni obowiązki gospodarza pod nieobecność samego Leopolda i że wszystkim u niego rządzi (*Myśliwy*, II, 2). W identyczny sposób nazywa siebie Pseudolus, podając się jako Podballio (*Subballio*, *Pseud.* w. 607).

Zresztą cała rozmowa, jaka się toczy między Tomaszem i Grzegorzem, który przyszedł odebrać psa, jest dość wiernym powtórzeniem rozmowy Pseudolusa i sługi żołnierza, Harpaxa. Inne ślady języka Plauta można znaleźć na przykład w tak charakterystycznych dla niego oznajmieniach, że otwierają się drzwi i ktoś wychodzi (*Pseud.* w. 952; *Myśliwy* II, 7). Jest to specyficznie łaciński zwyczaj umieszczania w tekście informacji o wkraczaniu kogoś na scenę. W obu komediach mamy wskazane trzecie drzwi. Powtórzenie przez Bohomolca tej sceny za Plautem dobitnie świadczy o wspieraniu się przez niego tekstem *Pseudolusa*.

Nawet tam, gdzie rozbudował fabułę, widać wpływy Plauta. Na przykład w scenie 6 aktu II wykorzystał plautyński sposób budowania *qui pro quo*¹⁰. Gdy Robert prosi Alkandra o pomoc w zdobyciu psiarni, Alkander myśli, że chodzi o uzyskanie sukcesji po umierającym stryju, Robert bowiem, mówiąc o psiarni, używa jedynie zaimków. W scenie 1 aktu III Robert niecierpliwi się, że Tomasz jeszcze nie przyprowadził mu psa, wobec czego nie może polować. W tym momencie pojawia się Dorant z zamiarem ponaglenia Roberta, by udał się do umierającego stryja. Ich rozmowa to klasyczny przykład *qui pro quo*, w którym Robert mówi o lisie, Dorant zaś o stryju.

Bohomolec czerpał pomysły także z innych komedii Plauta. Scena, w której Robert opowiada przyjacielowi Dorantowi o polowaniu, na którym nie był (I, 3), przywodzi na myśl Plautyńskie sceny samochwalstwa żołnierzy (*Curc.* w. 523–533; *Mil.* w. 25–30; *Poen.* w. 505–511).

W tekście *Myśliwego*, który nieomal jest przekładem z łaciny, nieliczne fragmenty autorstwa samego Bohomolca są bardzo widoczne. Z punktu widzenia fabuły i konstrukcji sztuki scena, którą wprowadził Bohomolec, jest bez znaczenia. Ma jednak ogromny ładunek dydaktyczny, którego brakowało komediom antycznym, a który był tak pożądany w sztukach szkolnych. W scenie 5 aktu II, Robert rozżłoszczony na pewnego nieznanego, który uderzył jednego z jego psów, żałuje, że nie miał strzelby przy sobie. Bohomolec wkłada w usta Tomasza dydaktyczną tyradę na temat wartości życia. Tomasz pyta Roberta, kto jest dla niego cenniejszy, sługa czy pies (II, 5). Przypomina, jak to dostał od jakiegoś pana w gębę, a Robert nie tylko go nie zabił, ale się nawet za nim nie ujął. Pyta także, co byłoby, gdyby to Robert uderzył czyjś psa. Cała ta scena, dość długa zresztą, pozbawiona jest *vis comica*, a moralizatorski ton, jaki przyjmuje Tomasz nie pasuje do klimatu tej dość lekkiej komedii.

Pseudolus kończy się zaproszeniem wszystkich na pijatykę, nawet widzów, rzecz jasna pod warunkiem, że będą oklaskiwać sztukę. Bohomolec musiał oczywiście zrezygnować z takiego zakończenia.

Mimo drobnych różnic nie ulega wątpliwości, że *Pseudolus* Plauta stanowił dla Bohomolca wzorzec, na którym oparł swego *Myśliwego*.

PRZYJACIELE STOŁOWI

Dla potrzeb swojej następnej komedii zatytułowanej *Przyjaciele stołowi* Bohomolec wybrał dwie sztuki Plauta *Mostellaria* oraz *Trinummus* i połączył je w ten sposób, by tworzyły całość. Ta kontaminacja nie była zbyt trudna, bowiem treść obu komedii jest podobna: tematem ich jest mianowicie rozrzutność młodzieńca, który wykorzystując nieobecność ojca, przepuszcza cały majątek. Punktem kulminacyjnym obu sztuk jest powrót ojca.

U Plauta, w sztuce *Mostellaria* główną przyczyną rozrzutności młodego Philolachesa jest jego miłość do Philematium, ale niemały udział w wydawaniu pieniędzy ojca ma również jego przyjaciel Callidamates, który, choć trudno zakwalifikować go jako pasożyta, może jednak służyć za doskonały wzór birbanta. Prawdopodobnie to te dwie postacie (Philematium i Callidamates) posłużyły Bohomolcowi do stworzenia pasożytów Alkandra i Klearcha, którzy są przyczyną rozrzutności Roberta.

Ponieważ Bohomolcowy Robert przepuszcza pieniądze na prawo i lewo, stary przyjaciel domu, Wilhelm wpada na pomysł przysłania listu, rzekomo od ojca, z zapowiedzią rychłego powrotu. Ma bowiem nadzieję, że to ograniczy marnotrawstwo Roberta, a może także wystraszy Alkan-

dra i Klearcha. Pomysł listu pochodzi z *Trinummus* (w. 906–909), choć tam podstęp ten służy innym celom. Plautyński Lesbonicus pod nieobecność swego ojca zaciągał długi, aż wreszcie musiał tak, jak Bohomolcowy Robert, sprzedać dom. W domu tym ukryty był skarb, o czym nie wiedział Lesbonicus, ale znał tę tajemnicę przyjaciel jego ojca, Callicles, który odkupił dom, by pieniądze nie trafiły w cudze ręce. Inny młodzieniec, Ly-siteles, chciał ożenić się z siostrą Lesbonica i pomóc swemu przyjacielowi w biedzie zrzekając się posagu. Na to jednak nie mógł się zgodzić Lesbonicus stawiając alternatywę: albo weźmie siostrę wraz z posagiem, albo nie ma mowy o małżeństwie. Wówczas Callicles szukając sposobu, jak przekazać jako posag ów skarb, który był ukryty w domu, wpadł na pomysł wysłania dwóch listów; jednego od ojca do syna z wiadomością, że niedługo wraca, drugiego do siebie samego z pieniędzmi na posag dla dziewczyny. W *Przyjaciółach stołowych* nie ma ani śladu całej tej historii z ukrytym skarbem, Bohomolec wykorzystał jedynie pomysł wyprawienia posłańca z listem i konsekwencje tego planu. W obu bowiem sztukach posłaniec (Charmidesa, Anzelma) do syna (Lesbonica, Roberta), spotyka samego ojca i następuje zabawna scena, w której Charmides i Anzelm dowiadują się, że wysłali list do syna, a osoba, z którą właśnie rozmawiają, jest ich najlepszym przyjacielem. Obaj ojcowie postanawiają nie ujawniać, kim są, w nadziei, że odgadną, co się za tym wszystkim kryje. Taka sytuacja daje komediopisarzowi doskonałe pole do tworzenia komicznych paradoksów. I tak: zarówno Charmides, jak i Anzelm dowiadują się, że są od siebie samych wyżsi. Ponadto dziwny posłaniec, który mieni się być przyjacielem, nie może sobie przypomnieć imienia nadawcy listu. W scenie tej zależność wręcz werbalna Bohomolca od Plauta jest szczególnie widoczna (*Przyjaciele stołowi* II, 3; *Trin.* w. 894–925).

Plaut umieścił rozmowę Charmidesa z posłańcem zaraz po scenie, w której Callicles postanawia wynająć jakiegoś darmozjada, który podjąłby się zanieść sfalszowany list. Bohomolec rozdzielił te sceny wstawką o charakterze czysto ludycznym, zupełnie nieistotną z punktu widzenia intrygi komedii. Jest to rozmowa Frontina z dwoma kupcami, u których zadłużył się jego pan. Scena ta, nie mająca pierwowzoru u Plauta, służy ukazaniu z jednej strony rozrzutności Roberta, z drugiej zaś prezentuje spryt i pomysłowość Frontina, który na wzór plautyńskich niewolników wymyśla niewiarygodne wprost kłamstwa, by pozbyć się wierzycieli. Widz mógłby przypuszczać, że opowieści Frontina o rzekomym małżeństwie Roberta i olbrzymim posagu przyszłej żony, a także o jego planach żołnierskich, zaowocują w następnych aktach jakimś kolosalnym *qui pro quo* lub awanturą, która swój finał znajdzie na grzbiecie sługi. Bohomolec jednak zarzuca ten wątek, w czym naśladuje bardziej Plauta niż Terencjusza. Plaut bowiem często umieszczał sceny, które z punktu widzenia intrygi były mało istotne, wytwarzały jednak klimat lub służyły charakterystyce postaci. Terencjusz zaś bardziej przestrzegał

zasad *Poetyki* Arystotelesa i dbał, by każda scena była warunkiem sine qua non całości intrygi.

Po wykorzystaniu motywu listu ze sztuki *Trinummus* Bohomolec znów wraca do *Mostellarii* i doprowadza do spotkania sługi Roberta, Frontina, z ojcem jego pana, Anzelmem. W *Mostellarii* niewolnik Tranio chwytą się różnych podstępów, aby tylko nie pozwolić ojcu swego pana, Theopropidesowi wejść do domu, w którym Philolaches wydaje ucztę tak suto zakropioną winem, że jej uczestnicy nie są w stanie wyjść o własnych siłach. Aby powstrzymać Theopropidesa, Tranio opowiada, że dom nawiedziły duchy, ponieważ poprzedni gospodarz zabił gościa. W *Przyjgotowaniach stołowych* Frontin nie może dopuścić, by Anzelm wszedł do domu, ponieważ został on już sprzedany i nie należy do Roberta. Bohomolec nie chce się posłużyć tak jak Plaut duchami i czarami, Frontin opowiada więc o zarazie, która rozniosła się po domu z dołu wykopanego w piwnicy. Ledwie udaje się Frontinowi przekonać Anzelma, gdy nagle pojawia się Rudolf, który pożyczył pieniądze pod zastaw kamienicy. Sprytny sługa nie traci jednak głowy; przyznaje, że pożyczyli pieniądze, lecz nie na hulanki, ale by bardzo korzystnie kupić nowy dom. Wydaje się, że skóra Frontina została uratowana, gdy znów nowe niebezpieczeństwo nadchodzi ze strony Anzelma – on chce zobaczyć nową kamienicę. Frontin, który zabrnął tak daleko, że cofnąć się już nie może, decyduje się na karkołomny plan. Pokazuje mianowicie jako nowo kupioną kamienicę dom Leopolda, prosząc jednak Anzelma, by nie wspominał lokatorom o handlowych transakcjach z Leopoldem, ma to bowiem pozostać jeszcze tajemnicą. Leopoldowi zaś powiedział, że Anzelm pragnie obejrzeć jego dom, tak bowiem mu się podoba, że na jego wzór chce zbudować nowy dla siebie. Wszystkie te sceny: rozmowa Frontina z Anzelmem, spotkanie z Rudolfem i oglądanie domu pochodzą z komedii *Mostellaria*. Różnica polega jedynie na tym, że u Plauta, zanim właściciel domu, Simo, poszedł w ważnych sprawach na rynek, rozmawiał z Theopropidesem. Na szczęście dla Traniona ani Simo nie pytał o plany budowy nowego domu, ani Theopropides nie wspominał o tym, że kupił oglądany budynek. U Bohomolca Leopold wcale nie rozmawia z Anzelmem, musi bowiem śpiesznie iść do Ratusza, który jest tutaj odpowiednikiem antycznego forum, gdzie załatwia się sprawy publiczne. Frontin prosi wprawdzie Anzelma, by nie wspominał mieszkańcom o kupnie domu, zapowiedź jednak tej intrygi nie została wykorzystana w takim stopniu jak u Plauta. Plautyński Tranio też prosi Theopropidesa o milczenie przed Simonem, który ponoć poniewczasie załuje sprzedaży, a dialog, który następuje między rzekomym sprzedawcą i nabywcą, przez niebezpieczeństwo odkrycia prawdy zwiększa dramaturgię sztuki, całą zaś scenę czyni bardzo komiczną. Bohomolec nie skorzystał z tego pomysłu, nie doprowadził ani do rozmowy Anzelma z Leopoldem, ani nawet z mieszkańcami domu, czego można by się spodziewać po uprzedniej zapowiedzi Frontina.

Anzelm zadowolony z transakcji dokonanej pod jego nieobecność, poleca Frontinowi odszukanie syna. Po jego odejściu spotyka Jana, sługę jednego z przyjaciół Roberta. Od niego dowiaduje się, że syn sprzedał dom, a za uzyskane w ten sposób pieniądze codziennie ucztuje (III, 3). Scena ta ma swój odpowiednik u Plauta w sztuce *Mostellaria*, gdzie Theopropides odesławszy Traniona spotyka niewolników Callidamatesa, Phaniscusa i Pinacium, którzy znając zamiłowanie swego pana do wina, przyszli go zabrać z uczy w domu Philolachesa. Theopropides dowiaduje się więc od nich o nieustannie trwających w jego domu hulankach, które finansuje sam Philolaches (w. 956–979).

Cytowane sceny zbudowane są na tej samej zasadzie, co uprzednio dialog ojca z posłańcem odnoszącym list. Oto A nie znając B opowiada mu o nim samym lub o sprawach bezpośrednio B dotyczących. B, by wyciągnąć prawdę, najczęściej przed nim ukrywaną, nie przyznaje się, kim jest. Ten bardzo komiczny chwyt znany był już Plautowi.

Poznanie prawdy przez ojca (Anzelm, Theopropides) zarówno w *Przyjaciółach stołowych*, jak i w *Mostellarii* następuje zgodnie z regułami figury retorycznej – gradatio. Najpierw Theopropides spotyka niewolników Callidamatesa, a Anzelm – sługę Alkandra i obaj są zatrzwożeni wiadomością o marnotrawstwie syna. Później ich niepokój jeszcze bardziej wzrasta, spotykają bowiem właściciela domu, który przed chwilą oglądali. Plautyńskiemu Theopropidesowi to wystarczy, by domyślić się reszty. Bohomolec przez dodanie jeszcze sceny, w której Anzelm dowiaduje się całej prawdy od swego przyjaciela Wilhelma, uzupełnił gradatio o trzeci stopień.

Z analizy wynika, że *Mostellaria*, została dość wiernie przetransponowana do *Przyjaciół stołowych*, ze sztuki *Trinummus* natomiast Bohomolec wykorzystał motyw posłańca ze sfalszowanym listem.

CHEŁPLIWIEC i JUNAK

Obie te komedie można rozpatrywać wspólnie, bowiem *Junak* jest jakby drugą wersją *Chełpliwca*. Przesadą byłoby twierdzić, że wzorem dla Bohomolca była tutaj sztuka Plauta *Miles gloriosus*, choć z całą pewnością postać głównego bohatera ma rysy plautyńskich żołnierzy. *Miles gloriosus* jest przede wszystkim komedią intrygi z gatunku comoedia motoria¹¹. U Bohomolca natomiast wątek fabularny nie jest mocną stroną tych dwóch sztuk. Komedie te bowiem składają się raczej z szeregu luźno ze sobą powiązanych scen prezentujących postać głównego bohatera. O ile o *Chełpliwcu* można jeszcze powiedzieć, że posiada jakąś intrygę, to *Junak* odznacza się przede wszystkim rozbudowanymi dialogami o charakterze dydaktycznym.

Główny bohater *Chełpliwca* nazywa się na wzór plautyńskiego żołnierza – Samochwał, by jednak dodać sobie splendoru, podaje się za Markiza

de Kuraz. Przez pierwsze trzy akty chwali się przed Dorantem i Alkandrem, nie zaniebując prawie żadnego z rysów komicznych żołnierza. Pyszni się więc swoją odwagą, majątkiem, pochodzeniem, koligacjami i znaczeniem w świecie. Plautyński żołnierz zależnie od fantazji zwał się Marsem (*Truc.*), wnukiem Wenery, bratem Achillesa lub samym Achillesem (*Mil.*). Bohomolcowy Samochwał mówi o sobie, że pochodzi po kądzieli z polskiego ziemiaństwa, po mieczu zaś z arystokracji francuskiej, co daje mu odpowiedni status społeczny, a kontakty z dworem wiedeńskim gwarantują znaczenie w świecie (II, 2). Możliwe, że owe kontakty Samochwała z dworem wiedeńskim mają swoje źródła w opowiadaniach Pyrgopolynicesa o zleceniach, jakie otrzymuje od króla Seleukosa (*Mil.* w. 72–77, 948–950).

W rzeczywistości Samochwał jest synem kupca, a jedynie udając szlachcica, chce zyskać szacunek. Samochwał w odróżnieniu od bohaterów Plauta zdaje sobie sprawę z oszustwa, jakie popełnia, jego mistyfikacja jest świadoma (I, 1). Plautyński żołnierz nigdy sam siebie nie zdemaskował, sprawiał nawet wrażenie, że wierzy, iż jego emploi jest jego skórą. Być może Samochwał Bohomolca pozwala sobie na to, ponieważ przy jego boku jest sprytny i, co ważne, wierny sługa Leopold, nie zaś jak u Plauta pasożyt, który szuka tylko okazji, by go wykorzystać i wykpić. Trzeba jednak dodać, że Leopold nie jest głupcem, który znając dobrze swego pana, wierzyłby w jego kłamstwa.

Samochwał pyszni się swoją odwagą w sposób podważający jego prawdziwość. Jego wyssane z palca opowieści przypominają równie niedorzeczne kłamstwa Pyrgopolynicesa z *Miles gloriosus*, choć żadna ze scen *Chetpliwca* nie ma swego oryginału w sztukach Plauta, tak jak to było w poprzednio omówionych komediach. Można jedynie znaleźć pewne podobieństwa, jak na przykład to, że Samochwał Bohomolca w uznaniu za sług i waleczności został uhonorowany szczerozłotą statua z napisem „consilio et fortitudine”. Źródłem tego pomysłu należy szukać w sztuce *Curculio* Plauta (w. 439–441), gdzie pasożyt mówi o złotym posągu wystawionym żołnierzowi w uznaniu wielkich czynów. Również z tej komedii pochodzą tzw. „nonsensy geograficzne”, którymi popisuje się *Curculio*, przedstawiając szlak bojowy swego pana (*Curc.*, w. 442–448).

Bohomolec wykorzystuje ten pomysł, by ośmieszyć Samochwała w oczach Alkandra i Doranta. Jego bohater twierdzi na przykład, że z Warszawy do Wiednia jest 500 mil, które on przebywa w trzy dni, że Minorka jest pod Paryżem, w odległości około 200 mil jadąc z Warszawy w kierunku Gdańska, że rzeka pod Paryżem to Wersal, a pałac – Wersal jest na rynku w Paryżu (IV, 4). Tego typu opowieści wywołują komentarze Alkandra i Doranta, którzy próbują zdemaskować Samochwała, udowadniając mu, że przeczy sam sobie.

W komediach Plauta nie ma ani jednej osoby, która wierzyłaby w to, co opowiada żołnierz, ale też nikt nie zadaje sobie trudu, by ujawnić jego

prawdziwe oblicze. Nawet w *Miles gloriosus* żołnierz nie tyle zostaje zde-maskowany, co ukarany. Periplectomenus wcale nie domaga się, by Pyrogopolynices przyznawał się do tchórzostwa, on go rozlicza z amatorów za pomocą kija swego niewolnika i noża kucharza. Ujawnienie prawdziwego oblicza żołnierza jest tylko konsekwencją chłosty, a nie jej celem. Inaczej dzieje się w *Chetpliwcu*, gdzie Alkander i Dorant zaginają parol na Samochwał. Wyzywają żołnierza na pojedynek, powołując się na jego opowieść o tuzinie kawalerów, których własnoręcznie zabił. Wśród tej dwunastki miał być także przyjaciel i krewniak Alkandra. Samochwał próbuje się wykręcić, stosując ulubioną przez Plauta serię powtórzeń, służącą tutaj wyrażeniu niedowierzania, a także zyskaniu na czasie.

SAMOCHWAŁ: *Na pojedynek?*

ALKANDER: *Tak jest. Proszę i wyzywam waszmość Pana.*

SAMOCHWAŁ: *Waszmość Pan chcesz się ze mną pojedynkować?*

ALKANDER: *Nie inaczej.*

SAMOCHWAŁ: *Jakby to ze mną, ze mną?*

ALKANDER: *Z waszmość Panem, z waszmość Panem.*

SAMOCHWAŁ: *Waszmość Pan ze mną?*

ALKANDER: *Ja z waszmość Panem.*

(*Chetpliwiec* V, 2)

Przyparty jednak do muru groźbą zakucia w kajdany przyznaje, że jego opowieści są nieprawdziwe, co zarzut zabójstwa czyni bezpodstawnym.

Bohomolec umieścił jeszcze w *Chetpliwcu* wątek ojca poszukującego syna, z którym po wielu latach rozłąki miał się spotkać w Warszawie. Gdy wreszcie odnajduje go, Samochwał wypiera się ojca, aby w towarzystwie Alkandra i Doranta nie zdradzić swego rzeczywistego pochodzenia. Wydaje się, że Bohomolec wprowadził ten wątek w celach dydaktycznych, w finale sztuki bowiem Samochwał nie tylko zostaje bezlitośnie zde-maskowany, ale opuszczony przez wszystkich, także przez ojca, który nie może mu wybaczyć. Odchodzi nawet wierny Leopold, który mógł tolerować kłamstwa, ale nie brak szacunku dla rodzica.

W *Junaku* Bohomolec zrezygnował z intrygi na rzecz dysput o charakterze moralno-dydaktycznym. Odnosi się wrażenie, że postać żołnierza jest tylko pretekstem. Tytułowy junak, zwany Robertem Samochwałem, poprzestaje jedynie na chwaleniu się swymi czynami i odwagą, brak w nim tej różnorodności, jaką popisywał się jego poprzednik w *Chetpliwcu*. Prócz tego przy boku Roberta jest Frontin, sługa z gatunku chłopek-roztropek, który demaskuje swego pana, nie jak plautyński pasożyt, swym sprytem i przebiegłością, lecz przez głupotę.

Sztuka *Junak* w porównaniu z *Chetpliwcem* przechodzi natychmiast in medias res. Zaczyna się bowiem sceną, w której Leander ogłasza zamiar odkrycia prawdziwej natury Roberta przez wyzwanie go na pojedynek. Wówczas Kleon odwodzi przyjaciela od tego zamiaru, wygłaszając monolog na temat życia.

Podawać się w niebezpieczeństwo bez przyczyny nie jest człowieka mądrego. Życie nasze jest darem nieba najdroższym, jedynie nam pożyczonym, nie zaś darowanym. Dlatego nie powinniśmy go narażać w niebezpieczeństwie, chyba gdzie chodzi o honor Boski albo Ojczyzny.

(*Junak* I, 1)

Drugą tego typu dydaktyczną tyradę włożył Bohomolec w usta Frontina, który gani zamiłowanie Roberta do pojedynków (I, 4).

Bohomolec by, ożywić tę dość ciężką komedię, wprowadził, omówiony już przy okazji sztuk *Myśliwy* i *Przyjaciele stołowi*, motyw opowiadania nieznanemu o nim samym¹². Oto Robert widząc nadchodzącego człowieka, a nie wiedząc, kim jest, głośno odgraża się Dorantowi, o którym słyszał jako o doskonałym szermierzu. Opowiada też owemu nieznanemu, jak to dał nauczkę swemu przeciwnikowi. Nieznajomy okazuje się oczywiście Dorantem we własnej osobie.

Zdemaskowanie w *Junaku* następuje w identyczny sposób jak w *Chępliwcu*. Punkt kulminacyjny i rozwiązanie obu sztuk Bohomolca są uwarunkowane cechami charakteru żołnierza samochwała. Gdyby nie jego kłamstwa, nie byłoby pretekstu do pojedynku, a potem aresztowania. Podobnie jest z Pyrgopolynicesem w *Miles gloriosus* Plauta. Gdyby nie jego narcyzm i zaślepiająca pycha, niemożliwe byłoby uwikłać go w schadzkę z kobietą, która potem na użytek intrygi miała się okazać żoną umiającego dochodzić swych praw sąsiada.

U Terencjusza jedynie w *Eunuchu* występuje żołnierz-samochwał, który choć jako postać gra ważną rolę w komedii (rywal amanta), to jednak cechy jego charakteru nie są warunkiem rozwoju wydarzeń. Zamiast niego mogłaby być jakaś inna persona dramatis; być może nie bawiłaby tak publiczności, ale ta zamiana nie przeszkodziłaby w zawiązaniu węzła dramatycznego. U Plauta z wyjątkiem Pyrgopolynicesa (*Mil.*) reszta postaci żołnierzy pojawia się w celu rozbawienia publiczności, a ich cechy charakteru niczego nie warunkują w rozwoju intrygi¹³.

Inspiracja Plautem jest wyraźnie widoczna w obu komediach Bohomolca, mimo że nie sposób wykazać, tak jak w poprzednich sztukach, zależności werbalnej. Cechy plautyńskiego samochwała zostały dość wiernie skopiowane z wyjątkiem jednej, najbardziej komicznej – uwielbienia dla własnego piękna, a co za tym idzie, wiary w szalone powodzenie u kobiet. Bohomolec programowo musiał z tej cechy zrezygnować przez wzgląd na publiczność, przed którą sztuka ta miała być wystawiana.

Omówione tutaj komedie Bohomolca są jedynymi, które wykazują tak ścisłą, że niekiedy prawie werbalną, zależność od Plauta. Wszelkie zmiany, skrócenia i rozszerzenia, jakich Bohomolec dokonał, były podyktowane koniecznością dostosowania się do wymogów konwiktowej sceny, nie zaś wynikiem inwencji autora. Z tego względu wymienione tu komedie mogą być także źródłem do poznania mentalności Polaków XVIII wieku, a przynajmniej ich idealnego wyobrażenia o hierarchii wartości; teksty te miały bowiem kształtować nie tylko młode umysły, ale i charaktery.

II. INNE KOMEDIE „ANTYCZNE”

Bohomolec nie był jedynym komediopisarzem, który skorzystał z dorobku antyku. Prawdą jednak jest, że późniejsze próby przerobienia Plauta są raczej nieliczne i zwykle zapożyczenie następuje drogą pośrednią. Istnieje jeszcze tylko kilka komedii, które można by opatrzyć tytułem „antyczne”, tzn. że w przeważającej części powstały na podstawie sztuk łacińskich. Inspiracja była dwojaka: albo zapożyczenie dotyczyło motywu i wówczas była to komedia intrygi, albo postaci komicznej. Należałoby uściślić, że w tym drugim przypadku chodzi tylko o te wyraziste typy komiczne, które wypełniają sobą całą sztukę, tworząc komedię charakteru. Do tej grupy można zaliczyć komedię *Junak* Stanisława Mycielskiego z 1770 roku.

Komedia Mycielskiego oparta jest na *Junaku* i *Chępliwicu* Bohomolca, który napisał te sztuki, jak widzieliśmy, czerpiąc inwencję z Plautyńskiego *Miles gloriosus*. Mycielski ułożył swą komedię dla sceny kadeckiej¹⁴, działającej w latach 1769–1773. Teatr kadecki to jednak nie teatr konwiktowy. Mycielskiego nie obowiązywał zakaz wprowadzenia postaci kobiecych. Interesujące więc jest z punktu widzenia badacza, że ta komedia, napisana według schematu Bohomolca, a jedynie uzupełniona o postacie kobiece, wyposaża je, jak zobaczymy, w cechy typowo plautyńskie.

Wśród komedii intrygi opartych na motywie zaczerpniętym od Plauta¹⁵ do najbardziej interesujących należą dalej: *Powrót niespodziany* Jana Baudouina z 1779 roku oraz *Trzej bracia bliźnięta* Wojciecha Bogusławskiego z 1791 roku.

Sztuka Baudouina jest porównywalna z Plautyńską komedią *Mostellaria*, choć na pewno nie jest bezpośrednio inspirowana Plautem, (co można było powiedzieć o sztukach Bohomolca). Wpływ rzymskiego komediopisarza jest tu raczej pośredni, przez sztukę francuską, opartą właśnie na *Mostellarii*¹⁶. W takiej sytuacji interesujące jest to, co w polskiej komedii i dlaczego uległo zmianie przy wpływie pośrednim. Ważne są też elementy sytuacji komicznych oraz typy-postacie, które nie podlegają zmianom i z czasem stają się coraz bardziej powszechne, zyskując rangę konwencji.

Komedia Bogusławskiego zasługuje na uwagę dlatego, że autor zdając sobie sprawę z istnienia sztuk Plauta i Regnarda, świadomie wybrał ten sam motyw, aby pokazać, na ile można go przekształcić i udoskonalić.

Wybrane do zaprezentowania tutaj sztuki mają jeszcze ten walor, iż każda z nich pochodzi z innego okresu rozwoju sceny polskiej. *Junak* Mycielskiego powstał w okresie poprzedzającym ponowne otwarcie Teatru Narodowego (1774), a więc w czasie gorącej walki o komedię wychowującą. *Powrót niespodziany* Baudouina jest sztuką utrzymaną w nurcie teatru obyczajowego, którego celem było przede wszystkim bawić. Sam Baudouin był dostawcą teatralnym uprawiającym zawód literata, co pociągało za sobą świadomość profesjonalnej literackości i narzucało twórcy

większą staranność formalną. Komedia Bogusławskiego zaś jest doskonałym przykładem twórczości piszącego aktora, który bierze pod uwagę konkretne osobowości, możliwości i umiejętności wykonawcze¹⁷.

JUNAK

Stanisław Mycielski hr. Dołęga

Postać głównego bohatera, noszącego w komedii Mycielskiego imię Kłótnicki, pozornie odbiega od stworzonego przez Plauta w *Miles gloriosus* wzoru samochwała. Mycielski kreując swego żołnierza, nie zajmuje się ani jego pochodzeniem, ani koligacjami, ani majątkiem. Sztuka Plauta jest komedią charakteru, Mycielski zaś wykorzystał postać samochwała do celów moralizatorskich. Oczywiście bez trudu można odnaleźć w *Junaku* cechy, które bęzsprzecznie łączą Kłótnickiego z antycznym pierwowzorem.

Trzeba podkreślić, że choć w komedii Mycielskiego znacznie mniej wyeksponowane jest samochwalstwo i rzekoma odwaga Kłótnickiego, trudno jednak odmówić bohaterowi rysów plautyńskich. Przede wszystkim zachowuje się zgodnie z plautyńską konwencją tej postaci¹⁸, tzn. nie wchodzi, lecz wpada na scenę i opowiada nieprawdopodobne rzeczy o swej odwadze i czynach wojennych. Przechwałki Kłótnickiego oczywiście też są pełne przesady. Mówi na przykład o stutysięcznym wojsku, z którym sam jeden się zmierzył (II, 2). Przechwałki te przywodzą na myśl opowieści Plautyńskich żołnierzy, z których jeden legiony rozprószył dmuchnięciem (*Mil.* w. 16–18), a drugi zabił sześćdziesiąt tysięcy skrzydlatych ludzi, używając do tego celu liści podbiału (*Truc.* w. 505–511).

Mieszcząc się w roli wytyczonej przez antyczne wzorce, tytułowy junak zawsze w jakiś sposób zdradza się ze swym tchórzostwem. Na przykład wtedy, gdy Mitygalski jest ciekawy, jak się zakończył pewien pojedynek, Kłótnicki wyznaje, że po prostu uciekł (II, 2). W innej scenie sprowokowany do pojedynku, wyznaje, że chętnie by tę zabawę przyjął, tylko że od ostatniego zabitego właśnie ochotę stracił do walki (III, 6). Przyparty do muru próbuje się wykręcić, udaje więc, że czyni łaskę przeciwnikowi, darując mu życie. Gdy jednak i ten wybieg nie zniechęca przeciwnika, Kłótnicki woli przyznać się do tchórzostwa, niż pojedynkować się ze Spokojnickim (III, 9).

Kłótnicki ze zrozumiałych względów nie mówi ani słowa o boskim pochodzeniu, jakim szczylicili się zazwyczaj wszyscy komediowi żołnierze, za to nie pomija okazji, by porównać się do Marsa i Herkulesa (III, 4).

Mycielski nie eksponuje wszystkich cech żołnierza samochwała, które u Plauta potęgowały komizm tej postaci. W *Junaku* nie ma uwag o urodzie, ani też, co za tym idzie, o powodzeniu u kobiet. Mycielski nie korzysta także z możliwości, jakie dają rozważania na temat domniemanego

majątku żołnierza samochwała. Po prostu pomija to milczeniem, a przecież mogłyby one spotęgować siłę komiczną lub uatrakcyjnić intrygę.

Nawet jeśli Klótnicki nie jest tak zabawną postacią jak jego antyczne pierwowzory, to jednak jego funkcja w sztuce jest taka sama jak Pyrgopolynicesa w *Miles gloriosus* Plauta. W tej jedynej bowiem komedii rzymskiej cechy charakteru żołnierza samochwała są warunkiem rozwoju wydarzeń. Również punkt kulminacyjny i rozwiązanie *Junaka* jest uzależnione od postawy Klótnickiego. Tytułowy bohater, chełpiąc się liczbą zabitych w pojedynku przeciwników, wpadł we własne sidła. Został bowiem zmuszony do pojedynku na podstawie swoich przechwałek, lecz gdy przeciwnik wyciągnął szablę, Klótnicki uciekł. Na placu pozostał jednak sługa, Burdacki, którego Mitygalski postanowił pociągnąć do odpowiedzialności za rzekome zabójstwa dokonane przez jego pana. Wówczas Burdacki przyznał, że wszystkie opowieści o pojedynkach były wyssane z palca (III, 9).

Oddziaływanie komedii Plauta nie ogranicza się jedynie do sposobów kreowania głównej postaci. Wyraźne są także zależności kompozycyjne. Na przykład w scenie 1 aktu I, tzw. ekspozycji dialogowej, w której Burdacki obsypuje pochlebstwami swego pana Klótnickiego, Burdacki postępuje dokładnie w taki sam sposób, jak czyni to Plautyński Paestrio, który potrafi Pyrgopolynicesowi wmówić nawet zabicie słonia jedną ręką (*Mil.* w. 25–30).

Na szczególną uwagę w tej komedii zasługuje postać służącej Wiernickiej; łączy bowiem ona w sobie cechy zarówno sprytnego niewolnika, jak i chciwych służących, często wręcz stręczycielek z komedii antycznych. Wiernicka bowiem w rozmowie z Klótnickim zachowuje się podobnie jak Milphidippa wobec Pyrgopolynicesa w sztuce *Miles gloriosus*. Obydwie pochlebstwem zdobywają zaufanie i sympatię swego rozmówcy: Milphidippa wychwalając jego urodę, odwagę i sławę, Wiernicka – bogactwo i hojność, nie stroniąc przy tym od przymówki o pieniądzu (I, 7). Wiernicka ma zresztą naturę antycznego niewolnika, który działając na dwa fronty, chce być w porządku wobec swego pana, a jednocześnie pomóc młodzieńcowi, zdradzając chlebodawcę. Wiernicka w taki właśnie sposób postępuje, wykorzystując do swych celów Spokojnickiego i Klótnickiego. Postanawia obu ich zwodzić rzekomą wzajemnością swej pani i ma nadzieję z obu stron „profitować”. Usprawiedliwia się tym, że *nie jest pierwszą, co swoją panią sprzedaje* (I, 5). Wiernicka posiada nie tylko spryt niewolników z antycznych komedii, ma też ich mądrość życiową i ich energię, by przeciwstawić się trudnościom i kaprysom losu. To właśnie od Wiernickiej słyszy się stwierdzenia godne miana maksimum (I, 5; II, 7).

Wiernicka wypowiada również bardzo ciekawą tyradę świadczącą o dużej dozie zarówno rozsądku, jak i spostrzegawczości. Udziela bowiem swej pani przestrogi, by nie dała się zwieść pozornym zaletom przysłego

męża i miała na względzie to, że konkurent stara się zawsze ukryć swe wady (I, 4).

Dla sprawiedliwości trzeba dodać, że nie tylko Wiernicka jest wyrazicielem moralizatorskich tendencji tej komedii. Także Fortunacki, ojciec panny, o której rękę zabiegali Klótnicki i Spokojnicki, wyraża poglądy nasycone treściami dydaktycznymi. Owe trafne powiedzenia, myśli ogólne, sentencje wypowiedziane ze sceny przywodzą znów na myśl komedie Terencjusza, którego gnomy weszły do skarbca przysłów i powiedzeń do dziś używanych. Dydaktyzm wziął jakby początek od Terencjusza. Terencjusz nie tyle pragnął bawić, co raczej poprawiać obyczaje i nauczać. Stąd tyle w jego sztukach postaci łamiących dotychczasowe konwencje: dobre hetery, wyrozumiali ojcowie, uczciwi i wierni niewolnicy. U Plauta, jeśli niewolnik był lojalny wobec swego pana, to najczęściej nie był to rezultat jego prawego charakteru, lecz głupoty i braku sprytu. Zresztą taki niewolnik grał rolę ofiary, oszukanej przez innego niewolnika, któremu nie brakowało na przemyślności i inteligencji.

Podsumowując dotychczasowe spostrzeżenia nasuwa się jeden wniosek, że zarówno Bohomolec, jak i Mycielski, wykorzystując dla swoich sztuk komedię Plauta *Miles gloriosus*, osłabili jej efekty komiczne przez nadmiar moralizatorstwa, które było dla nich celem nadrzędnym. Wprawdzie sztuka Mycielskiego nie jest tak przeładowana dydaktyzmem jak *Chełpliwiec* czy *Junak* Bohomolca, ale też napisana jest z mniejszym talentem, a jej wydźwięk końcowy nie jest tak silny. U Plauta, a także w obu sztukach Bohomolca, samochwał nie dość, że został zdemaskowany i ośmieszony, to jeszcze otrzymał dotkliwą karę. Natomiast Klótnicki ze sztuki Mycielskiego musiał się wprawdzie przyznać do kłamstw i tchórzostwa, ale prócz tego, że dostał rekuzę od panny, nie spotkała go żadna kara. Nawet ośmieszony został delikatnie i z umiarem. Tak więc podobieństwa między *Junakiem* Mycielskiego a *Miles gloriosus* Plauta występują jedynie w charakterystycznych rysach postaci komicznych i elementach fabuły, nie zaś w wymowie lub klimacie całej sztuki.

POWRÓT NIESPODZIANY

Nie została do końca rozstrzygnięta sprawa autorstwa komedii *Powrót niespodziany*. Estreicher¹⁹ przypisuje ją dwóm autorom: J. Baudouinowi de Courtenay oraz M. Żaboklickiemu. Oba te nazwiska powtarza za nim Ludwik Bernacki²⁰. Nie udało się zdobyć dodatkowych danych, które pozwoliłyby jednoznacznie rozstrzygnąć te wątpliwości i prawidłowo wskazać właściwego autora komedii. Wiadomo jednak, że *Powrót niespodziany* jest adaptacją sztuki Jean-Francois Regnarda *Le Retour imprévu*, która z pewnością swój pierwowzór ma w komedii Plauta *Mostellaria*²¹.

Wszystkie trzy sztuki są podobnie skonstruowane, mają te same postacie i identyczny schemat akcji. Prawdopodobnie polski autor *Powrotu*

niespodzianego nie znał łacińskiej komedii. O Baudouinie wiadomo na przykład, że w latach pięćdziesiątych XVIII wieku uczył się w warszawskim kolegium jezuickim i tam po raz pierwszy zetknął się z teatrem. Jako dramatopisarz byłby w takim razie uczniem Bohomolca, który, jak wyżej staraliśmy się dowieść, znał Plauta z bezpośredniej lektury. Nie daje to jednak żadnych gwarancji, że również Baudouin czytał łacińskiego komediopisarza. Nie wiemy natomiast nic o Żaboklickim.

Rozstrzygnięcie, czy autor *Powrotu niespodzianego* wiedział, jak wygląda łaciński pierwowzór adaptowanej sztuki francuskiej, nie jest sprawą najważniejszą. Bardziej interesujące są konsekwencje takiego wpływu nawet pośredniego. Rodzą się tu pytania:

- Co i na ile uległo zmianie?
- Czym zmiany te były uwarunkowane?
- Jakie to ma znaczenie dla treści i wymowy sztuki?

Obie komedie, zarówno *Mostellaria* Plauta, jak i *Powrót niespodziany* Baudouina, wyraźnie dzielą się na dwie części: część pierwszą prezentującą realia i koloryt lokalny i część drugą zawierającą zwartą intrygę. Obie części stanowią spójną całość, choć część pierwsza nie warunkuje w żaden sposób intrygi, a stanowi jedynie rodzaj poszerzonej ekspozycji, w której prezentowane są charaktery postaci.

Jeden z głównych bohaterów sztuki Baudouina, Walery, przedstawia typ rozrzutnego i goniącego za miłośkami młodzieńca i jest wiernym odbiciem Philolachesa z *Mostellarii* Plauta. Waleremu tym łatwiej roztrwonić jest majątek, bo wymknął się spod kurateli ojca, który wybrał się w zamorską podróż. Ojciec Plautyńskiego Philolachesa również jest kupcem, który z dala od domu prowadzi swe interesy.

U boku Walerego pojawia się birbant-pasożyt w osobie Starosty, który żyje na koszt Walerego i innych młodych ludzi. Starosta jest wyrazicielem obyczajowości warszawskiej złotej młodzieży, która *swobodną tylko lubi miłość, co do tak mocnych nie prowadzi obowiązków* (scena 6). Ma on swój pierwowzór w Callidamatesie Plauta. Ten to przyjaciel Philolachesa bawi się, kocha i ucztuje na jego koszt. Wyrazicielką zaś lekkiego stosunku do miłości jest u Plauta Scapha, służąca hetery Philematium, która poucza swą panią, jak powinna sprytniej korzystać z kobiecej urody, kochając i bawiąc się z innymi mężczyznami (w. 182–204). I choć sama Philematium różni się od typowych heter, to właśnie Scapha, mówiąc jej, jak powinna postępować, maluje wizerunek antycznej hetery. Scena ta przedstawia też obraz obyczajów i cech charakteru, bowiem Philematium podczas swej toalety daje popis kobiecej próżności.

W podobny sposób opisywana jest Lucylla przez ciotkę Uczciszewską, która mówiąc o swej siostrzenicy prezentuje obyczajowość kobiet XVIII wieku. Różnica między Uczciszewską a Scaphą polega na tym, że o ile Plautyńska stręczycielka zaleca pewne moralnie naganne sposoby postępowania, o tyle dostojna matrona z komedii Baudouina je gani.

Nie może również zabraknąć w komedii przebiegłego sługi-niewolnika, który jest spiritus movens całej intrygi. On to kłamie, oszukuje, nadstawia grzbietu za swego pana hulakę, a na koniec z trudem udaje mu się uniknąć batów. Sprawnicki Baudouina jest skrojony na miarę Plautyńskiego Traniona.

Ukoronowaniem pierwszej części tak sztuki antycznej, jak i oświeceniowej jest uczta. W *Mostellarii* odbywa się na oczach widzów, dając im okazję zobaczenia pijackich popisów Callidamatesa. W *Powrocie niespodzianym* wesele odbywa się poza sceną, ale publiczność niewiele na tym traci, wszyscy bowiem już od sceny drugiej szczegółowo rozwodzą się nad czekającymi ich rozkoszami stołu.

Poniższa tabela bardziej obrazowo uwidacznia podobieństwa obu sztuk w pierwszej ich części:

PLAUT		BAUDOUIN	
wers	treść	scena	treść
1-80	Dwaj niewolnicy rozmawiają o rozrzutności młodego Philolachesa.	I	Uczciszevska rozmawia ze służącą Małgosią o rozrzutności i miłośkach jej pani, Lucylli.
150-329	Zwyczaje heter, ich mentalność oraz charakter sług-stręczycielek reklamujących swe panie.	II	O małżeństwach i rozwodach w ówczesnej Warszawie. Małgosia chwali zalety swej pani przed Sprawnickim.
320-362	Prezentacja Kallidamatesa – birbanta i pasożyta, który życie trawi na pijaństwie i ucztach.	IV	Prezentacja rozrzutności i niefrasobliwości Walerego. Przygotowania do wystawnej uczyty weselnej.
363-451	Scena uczyty i pijaństwa.	VI	Prezentacja Starosty – klasycznego typu birbanta-pasożyta.
452	ZACZYNA SIĘ AKCJA SZTUKI	IX	ZACZYNA SIĘ AKCJA SZTUKI

W obu komediach część drugą, rozpoczyna wiadomość o powrocie ojca, którą to hiobową wieść przynosi wierny sługa młodzieńca (Tranio, Sprawnicki). Dalej akcja przebiega tak samo, co postaramy się przedstawić paralelnie.

Sprytny Tranio (a u Baudouina Sprawnicki) zatrzymuje ojca Theopropidesa (Złotogrzebskiego) u wrót domu i na wszelkie sposoby stara się odwieść go od zamiaru przekroczenia progu. Tak Tranio, jak i Sprawnicki opowiadają więc wymyśloną naprędce historię. Tranio dowodzi, że w domu Theopropidesa dopuszczono się kiedyś morderstwa na gościu, a ponieważ pokutująca dusza nawiedza teraz miejsce zbrodni, Philolaches musiał sprzedać posiadłość. Sprawnicki zaś opowiada Złotogrzebskiemu o diabłach, które z nieznanых przyczyn zlatują się do piwnic jego kamienicy, co stało się powodem sprzedaży nawiedzonego domu. W tym miejscu w *Powrocie niespodzianym* następuje rozszerzenie wątku. Mianowicie Złotogrzebski zaniepokojony relacjami Sprawnickiego zdradza mu

tajemnicę ukrytego w piwnicy skarbu – worka z 30 tysiącami złotych. Sprawnicki wypytuje szczegółowo, gdzie owe pieniądze zostały zakopane, a swoją ciekawość tłumaczy koniecznością zlokalizowania diabłów. Oczywiście korzysta z udzielonych mu wskazówek i zabiera worek ze złotem, aby potem oddać go prawowitemu właścicielowi i tym samym zmniejszyć jego gniew na Walerego oraz wyprosić zgodę na małżeństwo z Lucyllą.

Zarówno Tranio, jak i Sprawnicki posługując się kłamstwem, nie mają gotowego planu działania, raczej liczą na dogodne zrzęcenie losu. Los jednak bywa dla nich niełaskawy, zjawia się bowiem lichwiarz, któremu syn hulaka (Philolaches, Walery) jest winien pieniądze. Ojcowie w obu sztukach zobowiązują się uregulować ten dług, zwłaszcza że jak ich zapewnia przebiegły sługa, pieniądze te zostały chwalebnie spożytkowane na zakup nowego domu. I znów Tranio i Sprawnicki wpadają we własne sidła, bowiem oszukiwani przez nich ojcowie chcą zobaczyć ów nowo kupiony dom, a Złotogrzebski zamierza tam nawet złożyć swe towary, by niepotrzebnie ich dwa razy nie nosić. Tranio i Sprawnicki wpadają więc na pomysł, by pokazać niecierpliwicemu się ojcu jakikolwiek dom, prosząc jednak o wyczucie taktu i dyskrecję. Tranio przyprowadza Theopropidesa pod dom Simona, lecz prosi swego pana, by nie wspominał o kupnie, poprzedni właściciel bowiem żałuje transakcji i chętnie by ją cofnął. Simonowi zaś Tranio powiedział, że Theopropides pragnie wybudować sobie nowy dom na wzór tego, jaki ma właśnie sąsiad i dlatego chciałby go zwiedzić. Simon przyjął to pochlebstwo za dobrą monetę i zgodził się. Sposób załatwienia przez Traniona tej sprawy okazał się niezawodny. Nawet gdy Simon zachęca Theopropidesa, by *przeszedł sobie po domu tak jakby po swym własnym*, Tranio bez trudu zażegnuje niebezpieczeństwo wywołane słówkiem „jakby”, przestrzegając swego pana:

*Ach, strzeż się
Przypominać mu w zmartwieniu, żeś ty ten dom kupił!
Czy nie widzisz, jak ten stary ma twarz strasznie smutną?*

(Most. w. 810-811; przekł. w. 827-829)

Równie sprytnie w *Powrocie niespodzianym* urządził się Sprawnicki, opowiadając Złotogrzebskiemu o wariactwie Uczciszewskiej, od której rzekomo został kupiony dom. To samo powiedział również Uczciszewskiej o Złotogrzebskim. W wyniku tego następuje scena oparta na zabawnym *qui pro quo*. Uczciszevska, współczując Złotogrzebskiemu w nieszczęściu, ma na myśli jego pomieszenie zmysłów, Złotogrzebski zaś odnosi wrażenie, że mówi ona o duchach w jego domu. Zapewnia więc swoją rozmówczynię, że już niedługo pozbędzie się tych diabłów, czym utwierdza Uczciszewską w przekonaniu, że jest wariatem. Z kolei, gdy Złotogrzebski wspomina o kupnie jej kamienicy, Uczciszevska oburza się, czym daje według Złotogrzebskiego dowód, że zwariowała. W rezultacie oboje obrzucają się inwektywami i wzajemnie dowodzą sobie obłąkania. Tak więc plan Sprawnickiego się powiódł.

W obu komediach rozwiązanie akcji następuje w momencie, gdy ojciec dowiaduje się całej prawdy o swym synu. W *Mostellarii* Theopropides odkrywa to przypadkiem, podsłuchawszy rozmowę niewolników Callidamatesa, którzy opowiadają o codziennych libacjach, jakie pod nieobecność ojca wyprawia Philolaches.

W *Powrocie niespodzianym* również przypadek sprawia, że Złotogrzebski dowiaduje się prawdy. Otóż jego sprzeczka z Uczciszewską wywabia przed dom Starostę, który nie wiedząc, z kim rozmawia, opowiada, jak to Walery z jego pomocą przehulał cały majątek.

Nietrudno zauważyć, że choć obie sztuki różnią się w szczegółach, to sposób prowadzenia akcji jest identyczny od powrotu ojca przez:

- wmówienie przez służbę, że dotychczasowy dom został sprzedany,
- spotkanie z lichwiarzem,
- kłamstwo o kupnie nowego domu i jego zwiedzanie, aż do odkrycia prawdy dzięki birbantowi-pasożytowi (*Powrót niespodziany*) lub jego niewolnikom (*Most.*).

TRZEJ BRACIA BLIŹNIĘTA

Wojciech Bogusławski

Bogusławski, parafrazując komedię Plauta *Menaechmi*, kierował się zupełnie innymi pobudkami niż Bohomolec, który pisząc *Bliźnięta* przede wszystkim szukał tematu do sztuk konwiktowych. Bogusławskiego nie tyle interesowało parafrazowanie konkretnego utworu (w tym wypadku sztuki Plauta *Menaechmi*), co nowe opracowanie motywu sobowtórów. Motyw ten zazwyczaj niepodzielnie wypełnia całą sztukę, zostawiając jedynie trochę miejsca na rozpoznanie w końcowych jej scenach. W związku z tym dość trudno parafrazować sztukę opartą na motywie sobowtóra bez naśladowania pierwowzoru.

Bogusławski w przedmowie do swojej komedii²² wymienił *Menaechmi* Plauta i *Les Menechmes, ou les Jumeaux* Regnarda, ale nie traktował ich jako wzorzec, a raczej jako swoiste wyzwanie. Obu tym utworom zarzucił niemożliwe do przewyciężenia trudności sceniczne, które w konsekwencji czynią owe sztuki mało prawdopodobnymi. Zdaniem Bogusławskiego, rolę braci u Plauta i Regnarda musiało grać dwóch aktorów, bowiem bliźniacy w końcowych scenach sztuk spotykają się i dochodzi do rozpoznania. Bogusławski patrząc z pozycji aktora, nie widział możliwości takiej charakteryzacji, by pomyłki, jakim ulegają personae dramatis, były prawdopodobne i wiarygodne. Zdaniem Bogusławskiego, aktorzy zawsze będą się różnić, chyba że byłiby bliźniakami, a taki przypadek w teatrze rzadko się zdarza. Dostrzegając zatem u Plauta i Regnarda te „niedoskonałości”, Bogusławski, jak podaje we wstępie, postanowił napisać własną sztukę, w której rolę braci mógłby zagrać jeden i ten sam aktor.

Tworząc swoją komedię, skłaniał się bardziej ku wersji Plauta niż Regnarda. We francuskiej adaptacji intryga spoczywa w rękach sprytnego służącego, który dobrze znając i rozróżniając obu bliźniaków, kieruje nimi jak marionetkami. W sztuce Bogusławskiego nie ma śladu tego pomysłu. Dlatego też porównania ograniczamy do wersji Plauta.

Podstawowa różnica między komedią Plauta a Bogusławskiego polega na tym, że w *Trzech braciach bliźniętach*, jak sam tytuł wskazuje, pojawia się trzech, a nie jak dotychczas dwóch braci. Odnosi się nawet wrażenie, że Bogusławski celowo pomnożył sobowtóry, by tym bardziej podkreślić swe odejście od pierwowzoru²³. Oczywiście, wprowadzenie trzeciego brata bliźniaka pociągnęło za sobą zmiany w konstrukcji fabuły. Interesujące jest, na ile te zmiany są rzeczywistym odejściem od schematu stworzonego przez Plauta, a na ile stwarzają tylko takie pozory.

Plan obu sztuk jest podobny, zróżnicowany jedynie w szczegółach. U Bogusławskiego trzech bracia Fatalscy noszący, to samo imię Piotr, mieszkają w trzech różnych miastach (w Poznaniu, Toruniu i Międzyrzeczu) i jedynie przez zbieg okoliczności zatrzymują się w tej samej oberży w Warszawie. Fatalscy wiedzą o swoim istnieniu, lecz nie utrzymują ze sobą żadnych kontaktów z powodu różnic charakterów. U Plauta bracia także mieszkają z dala od siebie, różnica polega jednak na tym, że jeden z nich zupełnie nie wie o istnieniu bliźniaka, natomiast drugi świadomie go szuka.

U obu komediopisarzy pomyłki wynikają z tego, że każdy z braci spotyka osoby znane jedynie swemu sobowtórówi.

W obu sztukach każdy z braci ma sługę, który nie odróżnia swego pana od jego sobowtóra (sobowtórów) i co więcej, nawet nie domyśla się jego (ich) istnienia.

U Bogusławskiego każdy z braci ma damę serca, o której względy zabiega, albo żonę, przed którą ucieka. Plaut zarówno heterę, jak i żonę przypisał Menaechmowi I, ale liczbę znających go osób powiększył o całe miasto, które w sztuce jest reprezentowane przez kucharza, pokojówkę, teścia i lekarza.

Niemniej ważnym elementem są rekwizyty, które stanowią warunek sine qua non nieporozumień. Najdokładniej można to przedstawić na schemacie.

Należy zwrócić uwagę, że Plaut (w przeciwieństwie do Bogusławskiego) nierównomiernie „przydzielił” osoby będące świadkami pomyłek oraz rekwizyty, kumulując wszystko wokół Menaechma I. Nietrudno domyślić się, że uczynił tak, gdyż bardziej naturalne było przypisanie kobiet bratu mieszkającemu na stałe w Epidamnus niż jego bliźniakowi odbywającemu długie podróże. Poza tym widz łatwiej orientował się w następujących po sobie nieporozumieniach, gdy mniejsza była możliwość ich kombinacji.

Cała komedia polega bowiem na odpowiednich zestawieniach. Tomasz spotyka Piotra Fatalskiego z Torunia i wręcza mu zaświadczający o kawalerskim stanie list, na który czeka jego pan, Piotr Fatalski z Poznania.

Trzej bracia bliźniacy Bogusławskiego

Sobowtór	Sługa	Kobieta	Rekwizyt
Piotr Fatalski z Poznania	Tomasz	(narzeczona) Henryka	zaświadczenie o stanie kawalerskim
Piotr Fatalski z Torunia	Jakub	(żona) Justyna	list od przyjaciela o jego żonie
Piotr Fatalski z Międzyrzecza	Michał	(gospodyni) Lucynda	własnoręcznie podpisana obietnica małżeństwa

Menaechmi Plauta

Sobowtór	Sługa	Kobieta	Rekwizyt
Menaechmus I	Zmiotka (Peniculus) mieszkańcy Epidamnus (kucharz, pokojówka, teść, lekarz)	Erotium (hetera) Żona	suknia i ozdoby
Menaechmus II (Sosicles)	Messenio		

Potem rozmawia z Jakubem i nie mogą dojść do porozumienia, ponieważ każdy z nich mówi o swoim Piotrze. Jeszcze bardziej jest zdziwiony, gdy jego pan, Piotr Fatalski z Poznania, twierdzi, że nie otrzymał żadnego listu. Toteż gdy wpada mu w ręce list do Piotra Fatalskiego z Torunia, myśli, że to jest owo oczekiwane zaświadczenie i oddaje je Piotrowi Fatalskiemu z Poznania. Nie bez znaczenia jest, że list ten zawierał opowieść przyjaciela o żonie, Justynie Fatalskiej. Dalej Tomasz wpada na Piotra Fatalskiego z Torunia i widząc w jego ręku list, z którym tyle już było zamieszania, każe mu go odnieść przyszej żonie. Piotr Fatalski z Torunia dziwi się niepomiernie, bowiem żonę na swoje nieszczęście to on już ma. Tomasz jest zbity z tropu, a na domiar złego ma jeszcze utarczkę z Michałem, którego nie może przekonać, że jest sługą Piotra Fatalskiego z Międzyrzecza (bo rzecz jasna – nie jest). Następnie Piotr Fatalski z Poznania spotyka Justynę i przyznaje jej rację, że należy ukarać męża, który się jej wypiera. Obiecuje nawet ją w tym wspierać. Nie wie tylko, że Justyna jego właśnie uważa za swego męża. Ledwo wyplątał się z opresji, a już Lucynda chce mu dać obiecaną Piotrowi Fatalskiemu z Międzyrzecza lekcję tańca. Piotr Fatalski z Poznania potraktował Lucyndę niegrzecznie, z czego później musiał się tłumaczyć Piotr Fatalski z Międzyrzecza. Musiał użyć wszystkich swoich wpływów, by przejednać jej serce, włącznie z podpisaniem zobowiązania, że ją poślubi. Tomasz przygląda się temu z boku i biorąc Piotra Fatalskiego z Międzyrzecza za swego pana dziwi się, że mając żonę (Justynę) i zamierzając poślubić Henrykę, podpisuje zobowiązanie ślubne wobec Lucyndy. Jeszcze bardziej dziwią go gorące zaprzeczenia ze strony Piotra

Fatalskiego z Poznania. Kiedy wszystko już tak jest poplątane, że nikt nic nie rozumie, jak deus ex machina pojawia się instygator sądowy i w strasznym tym bałaganie kładzie areszt na Piotra Fatalskiego z Poznania na mocy oskarżenia Justyny Fatalskiej. Ponieważ w chwilę po zamknięciu w pokoju Piotra Fatalskiego z Poznania pojawia się Piotr Fatalski z Torunia, instygator domyśla się istnienia bliźniaków i odsyła go do innego pokoju. Gdy widzi Piotra Fatalskiego z Międzyrzecza, wie już, że jest ich trzech. Każe więc iść trzeciemu bratu przywitać się z rodzeństwem. Wszystkie nieporozumienia zostają wyjaśnione i załagodzony słuszny gniew pań. W ten sposób rozpoznano w Fatalskich braci bliźniaków bez równoczesnego pojawienia się ich na scenie.

Struktura komedii Plauta jest mniej skomplikowana²⁴, a przez to bardziej przejrzysta, wątek bowiem tej sztuki jest zbudowany na zasadzie gradacji od nieporozumień z osobami najmniej znanymi i bliskimi Menaechmowi I do konfliktów z najbliższymi (poczynając od kucharza, hetery aż do żony i samego brata).

O związkach sztuki Bogusławskiego z Plautem przede wszystkim decyduje wybór tematu. Jak już wcześniej podkreślono, dość trudno uniknąć naśladownictwa przy motywie sobowtórów. Sam Bogusławski wspomniawszy w przedmowie Regnarda i Plauta, podaje, że sztuka została napisana na podstawie komedii francuskiej niewiadomego autora. Ze wszech miar jednak Bogusławski starał się nie kopiować swoich poprzedników:

- dlatego dodał trzeciego brata,
- wybrał miejsce sztuki dla każdego z nich obce,
- każdemu przydzielił rekwizyt, który zmieniając właścicieli piętrzy nieporozumienia,
- każdy z braci ma swą damę serca.

Pomimo tak usilnych zabiegów Bogusławskiego wpływy Plauta są jednak widoczne. Przejawiają się one nie tylko w wyborze motywu, ale także w typach postaci drugoplanowych, w detalach, w drobiazgach właściwie bez znaczenia. Oto gdy Piotr Fatalski z Torunia spotyka Tomasza, który bierze go za swego pana, dziwi się dokładnie tak samo, jak to robi Messenio w sztuce Plauta. Piotr Fatalski z Torunia posądza Tomasza o czary:

Jakże ty wiesz imię i przezwisko moje. (na stronie) Ten człowiek pewnie jest czarownikiem i diabeł go na moje udręczenie przystał.

(I, 13)

W scenie końcowej u Plauta Messenio myli stojących obok siebie bliźniaków i Menaechma I bierze za swego pana. Bogusławski wykorzystał ten pomysł, modyfikując go nieco. Tomasz bowiem ma wątpliwości, czy osoba, która przed nim stoi, jest jego panem. Pyta więc o to Piotra Fatalskiego z Poznania, a ten ze zdziwieniem odpowiada:

Alboż mnie nie znasz?

(IV, 13)

Typowo plautyński jest także stosunek Piotra Fatalskiego z Torunia do żony²⁵, która w komediach antycznych uosabiała wszystko, co najgorsze. Gdy otrzymał od Tomasza zaświadczenie, mówi:

To antestatum nie należy do mnie, ponieważ, jak na złość, mam żonę.

(I, 13)

Gdy w następnym akcie Tomasz każe mu owo antestatum zanieść przyszłej żonie, Piotr Fatalski z Torunia mówi z goryczą:

*Ja zaś nie mam żony? ja?... O! Dałyby to nieba żebym jeszcze był wolny.
Ale mam ją, na nieszczęście moje.*

(II, 8)

Obrazu żony dopełnia Lucynda, która biorąc Piotra Fatalskiego z Poznania za swego narzeczonego, tak się rozgniewała z powodu niegrzecznego zachowania wobec niej, że zaczęła mu grozić:

Owszem, będzie to moją rozrywką tak ci dokuczyć, abym najdalej za trzy miesiące wdową została.

(III, 14)

Lucynda nie jest gołosłowna, jednego męża już pochowała.

Intryga w sztuce Bogusławskiego jest tak poprowadzona, że daje jednemu aktorowi możliwość zagrania roli trzech braci. Jak wiadomo z przedmowy, Bogusławski postanowił w ten sposób bardziej uwiarygodnić podobieństwo między bliźniakami. Jednak oświadczenie samego autora nasuwa pewną wątpliwość.

Przede wszystkim skąd taka dbałość o prawdopodobieństwo w sztuce farsowej, która z założenia nie przywiązywała wagi do wiarygodności tego, co dzieje się na scenie.

Rodzi się także pytanie, czy widz, który oglądał tego samego aktora jednakowo ubranego w trzech wcieleniach, orientował się, kiedy na scenie jest Piotr Fatalski z Poznania, a kiedy któryś z jego braci. Gdyby publiczność również dała się zwieść łudzącemu podobieństwu, komedia chybiłaby celu, widz bowiem ma się śmiać z nieporozumień, których ofiarami padają personae dramatis, a nie on sam. Być może, zielone stroje Piotrów Fatalskich były zróżnicowane pod względem kroju, jednakże w tym wypadku różnice te byłyby widoczne zarówno dla widzów, jak i dla pozostałych bohaterów sztuki. Wówczas bezcelowa wydaje się troska Bogusławskiego o fizyczne podobieństwo braci.

Należy przypuszczać, że zarzut postawiony Plautowi i Regnardowi był w rzeczywistości tylko pretekstem do takiego opracowania motywu sobowtórów, w którym wszystkie trzy główne role mógł zagrać sam Bogusławski. Być może brak finałowego rozpoznania na scenie został widzom zrekompensowany doskonałą grą aktorską autora sztuki. Ale to leży już poza granicami dociekań naukowych.

Natomiast bez cienia wątpliwości można stwierdzić, że sztuka Bogusławskiego, mimo znacznych rozszerzeń, opiera się na Plautyńskim

schemacie. Polegał on na zestawianiu osób wzajemnie nie znających się, a ulegających jedynie złudzeniu, które wywołuje bliźniacze podobieństwo. Bez względu na to, ile będzie sobowtórów i jaka będzie kolejność ich spotykania się, zasada budowania tego motywu pozostanie zawsze taka sama²⁶.

Przy omawianiu każdej z tych komedii (*Junak*, *Powrót niespodziany*, *Trzej bracia bliźnięta*) zostały podkreślone nie tylko paralelizmy postaci pierwszoplanowych czy intrygi, ale także podobieństwa w budowie utworów i postaci stanowiących tło komedii. Podsumowując wcześniejsze rozważania, należy jeszcze raz podkreślić, że nawet jeśli polski komediopisarz stara się rozbudować intrygę i bardziej ją zagmatwać, to i tak jest ona oparta na schemacie pochodzącym z antyku. Na przykład motyw sobowótora polega na nieporozumieniach wynikających z zestawiania osób wzajemnie nie znających się, a ulegających jedynie złudzeniu, które wywołuje bliźniacze podobieństwo. Bez względu na to, ile będzie sobowtórów i jaka będzie kolejność ich spotykania się, zasada budowania tego motywu jest taka sama.

W innym motywie, *qui pro quo*, osoby rozmawiające o różnych rzeczach, używają dla ich określenia zaimków, które pozwalają sądzić rozmówcy, że mówią o tym samym. W *Powrocie niespodzianym* Uczciszewska i Złotogrzebski wprawdzie nie używają zaimków, ale ich funkcję komediową spełnia informacja Sprawnickiego o rzekomym pomieszaniu zmysłów obu osób. Efekt komiczny jest ten sam. Trzeba także dodać, że w przypadkach, gdy inspiracje dotyczą postaci-typów komicznych, traktowanie wybiórczo cech dla nich charakterystycznych, nie decyduje o oryginalności lub choćby o odejściu od antycznego wzorca. Zmniejsza jedynie siłę komiczną i możliwości prowadzenia intrygi. Na przykład antyczny żołnierz samochwał chwalił się swym rodowodem, koligacjami, bogactwem, urodą, powodzeniem u kobiet, a przede wszystkim własnym męstwem i czynami wojennymi. Jeśli w komedii polskiej postać ma ten ostatni rys charakteru, to bez znaczenia jest, czy pozostałe cechy są także wyeksponowane. Łatwo bowiem zidentyfikować ją z żołnierzem samochwałem.

Tak więc po szczegółowym zbadaniu, w jakim stopniu komedie „antyczne” w polskim oświeceniu były zależne od Plauta i Terencjusza, prześledźmy teraz, jak często i w jakim zakresie także inne polskie sztuki tego okresu wykorzystywały antyczne postacie sceniczne i motywy, traktując je autonomicznie. Pozwoli to także wykazać, na ile polscy komediopisarze byli oryginalni i na czym polegało ich nowatorstwo.

POSTACIE-TYPY

Konsekwencją oświeceniowej teorii przekładu, która zalecała emulację wobec autora oryginału, było nadanie tłumaczowi statusu twórcy, a zatem dzieło jego było autonomiczne wobec wzoru. Taka dramatyczna parafraza była twórczym powtórzeniem, wcale nie przekreślającym indywidualnego wkładu pisarza. Toteż teatr oświecenia nie wymagał od autorów oryginalności, a jedynie sprawnego korzystania z przebogatego zbioru fabuł, motywów, postaci, chwytów, sytuacji¹. Praktyka wykorzystywania istniejących już pomysłów istniała w komedii zawsze. Plaut i Terencjusz, jak to już wcześniej powiedziano², także korzystali ze swych greckich poprzedników. W zależności od rodzaju komedii, występowały najróżniejsze preferencje w korzystaniu z wypróbowanych już wzorów. Różnorodność istniejących w oświeceniu form komedii utrudnia klasyfikację. Aby jednak wykazać pewne charakterystyczne dla poszczególnych typów sztuk tendencje, przyjmijmy podział na:

- klasycystyczne komedie wzorowane na sztukach Destouches'a, których najlepszym reprezentantem jest Bohomolec,
- komedie sentymentalne i dramy, których przykładem jest twórczość Oraczewskiego i Michniewskiego,
- oraz komedie rokokowe, propagujące teatr „drugiego nurtu”, którego wyrazem jest bogaty zbiór komedii obyczajowych.

Poetyki klasycystyczne najwyżej ceniły komedię charakteru, gdzie główna postać obdarzona była zbiorem stałych cech podporządkowanych dominującej wadzie. Toteż komedie respektujące reguły normatywne zwykle bywały komediami typu lub charakteru. Komedie klasycystyczne wykorzystywały zatem najczęściej antyczne wzory w sposobie kreowania bohaterów.

Bohomolec ustawienie swoich postaci oparł na schemacie plautyńskim. Na jego scenie pojawia się stary ojciec, wuj, stryj lub jakiś inny opiekun oraz piękna, posażna panna, o której rękę stara się dwóch konkurentów. Amant prezentujący wytykane przez komedię wady ustawiony jest zawsze po stronie opiekuna. Natomiast jego rywal pojawia się u boku

dziewczyny i jest przez nią darzony uczuciem. Każdy z konkurentów ma służkę, który przez zręcznie poprowadzoną intrygę stara się pomóc swemu panu zdobyć dziewczynę. Nie trzeba dodawać, że komedia kończy się pomyslnie dla zakochanych.

Podobny układ postaci spotykamy u Plauta, gdzie rolę opiekuna pełni najczęściej stręczyciel, pod postacią panny występuje hetera, a zadaniem amanta jest przechytrzyć zarówno stręczyciela, jak i ewentualnego rywala, którym najczęściej jest żołnierz. Przy układaniu intrygi niezwykle pomocny okazuje się sprytny niewolnik, któremu amant zawdzięcza swe szczęście.

Klasykistyczne komedie charakteru korzystały więc przede wszystkim z typów. Najbardziej eksponowane były postacie ojców (opiekunów) i sprytnych służących. Do postaci mniej wyrazistych należała panna, której rola w sztuce sprowadzała się do tego, żeby tylko istnieć, jej udział w intrydze był znikomy.

Komedie sentymentalne i dramy eksponowały natomiast parę kochanków, których perypetie miłosne były tematem sztuki. Nie były to jednak komedie charakteru, a raczej stosunków rodzinnych i skłaniały się ku komediom obyczajowym. Ich zadaniem było poruszyć widza, stawiając mu przed oczy obraz niesprawiedliwości i poniżenia. Niebagatelną funkcję pełnił tutaj *laetus exitus*, którym najczęściej był antyczny chwyt rozpoznania. W sentymentalnych komediach pojawia się on w nowej funkcji ideologicznej, ujawnia bowiem, że ludzi nie różni natura, ale sztuczne bariery urodzenia³. Komedie sentymentalne i dramy czerpały wzory z postaci tkliwych i niezaradnych amantów stworzonych przez Plauta i Terencjusza. Motyw rozpoznania najczęściej spotykamy u tego ostatniego z rzymskich komediopisarzy.

Komedie rokokowe najmniej respektujące zalecenia poetyk normatywnych, opierają się głównie na nagromadzeniu prostych chwytów o charakterze czysto teatralnym. Spotykamy tam wszelkiego rodzaju przebieżanki, nieprawdopodobne sploty nieporozumień, dowcipy, skecze, *qui pro quo*. Komedie rokokowe nastawiły się przede wszystkim na czerpanie z bogatego zbioru chwytów teatralnych, których największą różnorodność dostarczył Plaut.

ANTROPONIMIA

Omawiając postacie występujące w komedii, nie można pominąć kwestii imion, jakie są im nadawane. Przyjmuje się, że onomastyka w utworach literackich służy przede wszystkim lokalizacji fabuły w czasie i przestrzeni oraz charakterystyce postaci. Imiona własne w komedii mają więc z jednej strony stwarzać pozory prawdopodobieństwa, z drugiej zaś przy-

czyniać się do powstawania efektów komicznych związanych z osobami dramatu.

W komediach antycznych występują postacie, które wyraźnie dzielą się na:

- wolno urodzonych obywateli greckiej polis oraz
- niewolników i osoby o niższym statusie społecznym.

Do tej pierwszej grupy możemy zaliczyć postacie starców, młodzieńców, matron i panien. W drugiej grupie natomiast znajdują się niewolnicy, niańki, posożyci oraz typy zawodowe: żołnierze, hetery, stręczyciele, lichwiarze, kucharze i rybacy. Podział ten znajduje swoje odzwierciedlenie w onomastyce, co będziemy się starali wykazać.

Postacie z komedii Plauta i Terencjusza zaliczane do grupy pierwszej, czyli do wolnych obywateli, noszą zazwyczaj imiona pełne, często nawet autentyczne, w odróżnieniu od postaci z grupy drugiej, którym nadawano imiona mówiące. Do grupy komediowych imion mówiących nie należy zaliczać imion autentycznych, choćby nawet wyrażały podobną treść (Perykles – 'bardzo sławny', Bogumił – 'miły Bogu'). Tak więc już antroponim, w zależności od tego, czy był mówiący, czy też nie, dostarczał informacji na temat statusu społecznego postaci.

Natomiast w komediach oświeceniowych, jeśli chodzi o nazwiska, nie przestrzegano tej zasady. W odróżnieniu od praktyki antycznej powszechna stała się tendencja nadawania nazwisk mówiących postaciom amantów, matron czy starszych mężczyzn (Modnicki, Spokojska, Staruszkiewicz), a więc osobom o wysokim statusie społecznym⁴. Noszą oni wprawdzie nazwiska szlacheckie z charakterystyczną końcówką: -ski, -cki, -icz, ale posiadanie takiego właśnie antroponimu nie jest równoznaczne z przynależnością postaci do najwyższej klasy społecznej. Służba bowiem równie często nosi nazwiska tworzone według tej samej zasady (Sprawnicki, Podchlebski, Filutowicz). Zdarzają się wprawdzie wyjątki, jak na przykład *Fircyk w zalotach* F. Zabłockiego, gdzie dwaj służący nazywają się Pustak i Świstak. Ujmując jednak problem w kategoriach ogólnych tendencji, trzeba uznać, że forma nazwiska nie zawierała informacji o przynależności do klasy społecznej.

Inaczej rzecz ma się w przypadku imion. Tutaj dostrzec można wyraźną różnicę między imionami młodzieńców a niewolników, panien a ochmistrzyń. Osoby wysoko urodzone noszą imiona wyszukane (Placylla, Erast), wręcz charakterystyczne już dla komedii (Walery, Eliza). Imiona te występują zawsze w pełnym brzmieniu i nigdy nie pojawiają się w zdrobnieniach. Ludzie z gminu zaś nazywani są zdrobnieniami od popularnych imion, takich jak Małgosia, Bartek czy Matys. Także i od tej zasady można spotkać wyjątki. W komedii F. Oraczewskiego *Zabawy, czyli życie bez celu* służąca Starościny zwie się Eliza, a jeszcze ciekawszy przykład można znaleźć w *Graczu* A. K. Czartoryskiego, gdzie sługa nosi autentyczne greckie imię, Pamfil, znane nam z komedii Terencjusza

(*Andr.*, *Hec.*). Niemniej są to nieliczne wyjątki i należy raczej uznać za regułę nadawanie ludziom pochodzącym z warstw niższych zdrobnień od imion powszechnie uznawanych za pospolite.

Dość istotne wydaje się, że onomastyka polskiej komedii oświecenia wykorzystywała do tworzenia imion mówiących przede wszystkim język polski. Język ojczysty gwarantował większą pewność zrozumienia przez odbiorcę informacji zakodowanych w takim antroponimie. Nie oznacza to jednak pominięcia możliwości, jakie dawały inne języki. Korzystano głównie z języka francuskiego i łaciny. W *Pijakach* Bohomolca spotykamy Iwrońskiego i Sobreckiego, których nazwiska pochodzą od francuskich słów 'ivrogne' – pijak i 'sobre' – wstrzemięźliwy. W komedii F. Zabłockiego *Król w kraju rozkoszy* pojawiają się ogrodnicy Hortulan i Florbel; przy tworzeniu tych nazwisk wykorzystano łacińskie 'hortulus' – ogródek i 'flos' – kwiat. Zdarza się, że postać otrzymuje obcojęzyczne imię mówiące, ponieważ ma ono dostarczać także informacji o pochodzeniu. Na przykład Bończa Tomaszewski wprowadził do swej komedii *Małżeństwo w rozwodzie* Francuzkę Friponne, co w jej ojczystym języku znaczy: szelma, łotrzyca, filutka. F. Zabłocki w *Królu w kraju rozkoszy* obdarza czarnoksiężnika wschodnim imieniem Alzor, a Krasicki większość swoich pozytywnych amantów nazywa Leandrem, co odbiorcy powinno kojarzyć się ze słynnym antycznym kochankiem.

Analizując wiadomości, jakie zawierały nazwiska postaci komediowych, zacznijmy od osób zajmujących najwyższe miejsce w hierarchii społecznej, zarówno w komediach antycznych, jak i oświeceniowych.

Spośród 28 imion starców (senes) występujących w komediach Plauta aż 20 to autentyczne imiona helleńskie, najczęściej – attyckie, jak na przykład: Callicles, Callipho. Imiona nie-Ateńczyków dobierane są starannie w zależności od regionu, i tak w *Bacchides* postaci noszą imiona charakterystyczne dla mieszkańców Efezu, bowiem akcja sztuki tam właśnie się rozgrywa. Terencjusz również stosuje się do tej zasady. W jego komediach powtarzają się imiona znane już z Plauta (Simo, Demipho) czy nawet z Menandra (Demea).

Nie wszystkie jednak imiona wprowadzone przez Plauta są typowo greckie, choć pozornie tak wyglądają. Powszechne jest u tego komediopisarza zjawisko powtórnego tworzenia imion pełnych od skrótów przy użyciu sufiksów innych niż pierwotnie, np. Megaronides jest formą utworzoną od zdrobnienia Megaron (od Megaretos lub Magaristos) za pomocą sufiksu -ides, charakterystycznego dla form patronimicznych⁵. Zapewne dlatego właśnie imiona zakończone sufiksem -ides noszą u Plauta starcy, zazwyczaj grający rolę ojców: Teopropides, Charmides, Megaronides. W każdym razie jest to sufiks zarezerwowany dla osób starszych i wolno urodzonych, nie korzystają z niego Plautyńscy młodzieńcy ani niewolnicy. Terencjusz nie stosuje tego zabiegu, wśród jego starców nie znajdziemy imienia z sufiksem -ides.

Starsi mężczyźni, pełniący w komediach oświeceniowych często role ojców, noszą nazwiska, które wskazują na wiek lub stan posiadania (Pradziadowski, Bogacki). Zdarza się także, że wymowa tych nazwisk jest ściśle związana z treścią sztuki. Na przykład u Bohomolca w *Matżeństwie z kalendarza* pojawia się Staruszkiewicz, ale nazwisko to raczej wskazuje na charakterystyczny dla tej postaci konserwatyzm, niż na jej wiek. Pojawiają się także nazwiska urobione od piastowanego urzędu (Starosta). Najczęściej jednak antroponimy starszych mężczyzn odzwierciedlają ich cechy charakteru (Dobrzecki, Dobrotliwski) lub skłonności (Pijakiewicz). Postacie prezentujące typ skąpca rozpoznaje się od razu po nazwisku: Łakomski, Złotogrzebski. Postacie starszych mężczyzn zawsze noszą nazwiska, nigdy nie są nazywane samym imieniem.

Młodzieńcy (adulescentes) z antycznych komedii, podobnie jak starcy, także noszą imiona przeważnie autentyczne. Należy podkreślić, że niektóre imiona występują zarówno u Plauta, jak i u Terencjusza (Charinus, Antipho). U Plauta imiona nieautentyczne tworzone są zwykle za pomocą sufiksów -cles, -marchos, -ippos. Sufiksy te mogą, podobnie jak w przypadku Arystofanesowego Feidipposa, parodiować pretensje do szlacheckiego pochodzenia⁶.

Amanci oświeceniowi natomiast często znani nam są tylko z imienia. Jest to zwykle imię systemowe, dość rzadkie, spotykane przeważnie w komedii (Erast, Walery). Jeśli zaś noszą nazwisko, to najczęściej odzwierciedla ono cechy charakteru (Rzetelski, Marnotrawski) lub wygląd zewnętrzny (Przystojnicki). Nazwiska te dobierane są tak, by odpowiadały roli, jaką nosząca je postać literacka ma pełnić w sztuce. Zdarza się, że nazwisko mówiące jest bardzo ściśle związane z treścią sztuki. W komedii Oraczewskiego *Zabawy, czyli życie bez celu* występują amanci Pułkownikowicz, Rewizorowicz, Lustratorowicz i Subdelegatowicz, których nazwiska nabierają znaczenia dopiero w kontekście sztuki. Bowiem kobieta, którą otaczają, Cześnikowa, przykładą wielką wagę do tytułów i zewnętrznych przejawów wielkości danej postaci. Często w obrębie jednej komedii bohater pozytywny nosi imię, czarne charaktery zaś są nam znane z nazwiska. Nie jest to jednak regułą.

Matrony (matronae) i panny (virgines) w komedii rzymskiej nazywane są najczęściej imieniem systemowym, potwierdzonym przez inskrypcje attyckie. Niektóre imiona, jak Pamphila czy Sostrata, znane są z komedii Menandra; Pamphila pojawia się zarówno u Plauta, jak i u Terencjusza, u tego ostatniego także w wersji męskiej: Pamphil. Jedyna różnica między imionami matron i panien polega na tym, że w imionach kobiet zamężnych znacznie częściej pojawiają się typowe dla imion męskich tematy -strat-, -krat-, -arch-, -ipp-. Panny noszą też imię podkreślające ich osobiste zalety (Telestis – 'doskonała') lub wartości emocjonalne (Philumena – 'kochana').

Starsze kobiety z najwyższych warstw społecznych grają w komediach oświeceniowych najczęściej role żon i matek, a także bliskich krewnych. Nie noszą samych imion, a ich nazwisko, co oczywiste w przypadku żon i matek, jest nazwiskiem męża, to znaczy, że antroponim ten odzwierciedla najczęściej cechy męża, a nie żony, która przejmuje go automatycznie. W związku z tym w niektórych przypadkach nazwiska żon brzmią ironicznie; na przykład w *Krosienkach* Krasickiego żona – postrach całego domu nosi nazwisko męża – Spokojska. Postacie te noszą także antroponimy, które są nazwą urzędu sprawowanego przez męża (Starościna).

Oświeceniowe *amantki* moglibyśmy podzielić na dwa typy: panny znajdujące się pod rodzicielską opieką i władzą oraz kobiety, do których należy zaliczyć młode mężatki, rozwódki, wdówki, słowem wszystkie postacie kobiece, które stanowią obiekt westchnień i wokół których mota się intrygę. Podział ten jest ściśle związany z rodzajem komedii. W sztukach wzorowanych na klasycystycznym schemacie Destouches'a i Bohomolca spotykamy w typie amantek panny. Komедie rokokowe utrzymane w nurcie teatru obyczajowego, nastawionego głównie na rozrywkę, prezentują w rolach amantek raczej mężatki, rozwódki i wdówki. Panny zawsze znane są tylko z imienia w pełnym brzmieniu (Aniela), często jest ono równie wymyślne i rzadko spotykane jak u amantów (Placylla). Kobiety również noszą tylko imiona (Klarysa – żona Arysta), ale znacznie częściej występują pod nazwiskami i to takimi, które odzwierciedlają zawsze *ich* charakter (Wykwintnicka, Modnicka, Bywalska), nie zaś cechy mężów, jak w przypadku starszych kobiet.

Rzadko wprawdzie, ale zdarza się, że w komediach antycznych postacie z grupy wolnych obywateli noszą nie imiona systemowe, lecz przezwiska (Eutychnus – 'któremu los sprzyja'). Ale także wtedy Plaut dbał, by odpowiadały roli, jaką nosząca je postać ma pełnić w sztuce.

Tak więc o imionach postaci wolnych obywateli możemy powiedzieć, że choć nie są mówiące, przyczyniają się do stworzenia pozorów prawdopodobieństwa, a także przekazują informacje o wieku i statusie społecznym postaci.

W drugiej grupie, postaci o niższym statusie społecznym, ośmieszające imię mówiące jest elementem obligatoryjnym. Pełni ono istotną rolę wśród środków charakteryzowania postaci.

Niewolnicy (servi) często noszą imiona utworzone od nazw narodowości, tak zwane *ethnica*. Mamy ich u Plauta 11, a u Terencjusza 3. Część z nich należy już do tradycji komediowej (Davus, Lydus, Syrus). Niektóre spośród imion niewolników (a jest ich u Plauta 43, u Terencjusza 9) są autentyczne i podkreślają wierność wobec właściciela (Parmenon – 'stały'). Imiona takie jak: Syrus czy Sosia powtarzają się u obu rzymskich komediopisarzy. U Plauta zdarzają się imiona o charakterze literackim, nawiązującym do żartów na temat bicia i tortur (Cordalus –

od κορδύλη 'guz', Thranio – θρανεύομαι 'być rozciągany na ławie garbarskiej').

Niewolnice (ancillae) bez względu na to, czy młode, czy stare, noszą ethnica lub imiona mówiące, wskazujące na zamiłowanie do pijaństwa (Canthara – 'puchar', Staphyle – 'kiść winogron').

Służący i służące w komedii oświeceniowej są odpowiednikami niewolników ze sztuk antycznych. Jeśli nie są oni znani tylko ze swego imienia (Michał, Małgosia), to noszą obligatoryjnie nazwisko mówiące. Antroponimy te najczęściej wskazują na cechy, jakimi zwykle charakteryzuje się służba. Pojawiają się więc takie nazwiska jak: Pochlebski, Wykrętarski czy Odrwicki, są jednak i takie, które podkreślają wierność wobec chlebobdawcy: Wiernicki, Pomocki. Czasem służba nosi nazwiska związane z rodzajem czynności, jakie wykonuje (Szłapaczyński – koniuszki, Kokoszyńska – ochmistrzyni, Podróżkiewicz – sługa kupca). Nazwiska te jednak w żaden sposób nie wskazują na status społeczny, takie same mogliby nosić starsi mężczyźni lub amanci. Bez trudu natomiast można po antroponimie rozpoznać służącego, gdy jego nazwisko nie ma sufiksu -ski, -cki, -icz (Wydrwisz, Biegasz).

W ostatniej grupie antroponimów znajdziemy te charakterystyczne dla typów zawodowych, dla pasożyta, żołnierza, hetery, stręczycielki, lichwiarza, kucharza i rybaka z komedii antycznej oraz dla lichwiarza, cyrulika, palestranta i kupca ze sztuk oświeceniowych.

Pasożyt (parasitus) u Plauta zawsze (we wszystkich sześciu przypadkach) nosi imię mówiące, które określa charakter tej postaci. W dwóch przypadkach Plaut posłużył się nawet imieniem łacińskim, by osiągnąć większą komunikatywność. Na przykład Curculio oznacza po łacinie 'wołek zbożowy', a Peniculus to 'miotłeczka do sprzątanía okruchów ze stołu'⁷. Imiona pasożytów Terencjusza nie są „mówiące”. Na przykład Phormio jest autentycznym greckim imieniem, które można spotkać w dość mało popularnym micie spartańskim⁸.

Najbardziej interesujące i różnorodne są imiona, które nosi Plautyński żołnierz (miles). Na jego imię składają się zwykle dwa, a niezadko trzy i cztery wyrazy greckie, oddające cechę najbardziej charakterystyczną dla żołnierza, mianowicie jego temperament. Stąd Platagidorus – 'czyniący łoskot', Polymachaeroplages – 'często uderzający mieczem'⁹. Z komedii Terencjusza znamy tylko jednego żołnierza – Thrasona, ale i jego imię, jak się zdaje, jest „mówiące”: θράσος oznacza zarówno odwagę, jak i zuchwalstwo, bezczelność, które przecież samochwał prezentuje.

Imiona heter (meretrices) są najczęściej antroponimami mówiącymi znanymi z greckiej komedii. Wiele też jest imion autentycznych, które stanowiły rodzaj pseudonimów zawodowych lub były zastrzeżone tylko dla przedstawiolek tego zawodu (Bacchis, Thais, Philocomasium). Często także noszą imiona zdrobniałe zakończone na -ium, -ion, utworzo-

ne od wyrazów kojarzących się z zamiłowaniem do uczt i zbytków (Stephanium – 'wianuszek', Glycerium – 'cukiereczek', Crocotium i Phoenicium – od szafranowych i purpurowych szat).

Stręczyciele (lenae, lenones) w Plautyńskich komediach noszą imiona o charakterze przezwisk wyśmiewających najbardziej chyba typową ich cechę – chciwość. U Plauta spotykamy więc Labraxa – 'żarłoczną rybę' albo Lycusa – 'wilka'. Jedna ze stręczycielek Terencjusza nosi to samo imię, co u Plauta – Syra.

Wśród licznych typów komediowych tylko raz spotykamy lichwiarza (danista), którego znamy z imienia. Misargyrides, lichwiarz z Plautyńskiej komedii *Mostellaria* ma wydźwięk komiczny, ponieważ znaczy 'brzydzący się pieniędzmi'. W innych wypadkach lichwiarz określany jest poprzez nazwę swego zawodu – Danista.

Kucharze (coqui), którzy są specjalnym rodzajem niewolników, noszą zazwyczaj imiona związane ze swym zawodem. Pojawia się więc imię Anthrax – 'węgielek', Cylindrus – 'waza' czy też Congrio – 'węgorz morski'. W niektórych sztukach występują kucharze bez imienia, co tylko potwierdza metonimiczny charakter takich nazwisk jak Congrio czy Cylindrus.

U Plauta także rybacy (piscatores) mają imiona mówiące związane z ich zawodem, na przykład Grippus – 'sieć rybacka'.

Postacie prezentujące w komediach oświeceniowych typy zawodowe nigdy nie używają imion. Ich nazwiska są zawsze mówiące i odzwierciedlają typ uprawianego zajęcia. Lichwiarz więc zwie się Fantowicz od fantów, które bierze w zastaw za pożyczane pieniądze. Cyrulik Tajstrowicz nazwisko swe zawdzięcza tajstrze – torbie skórzanej noszonej zwykle przez felczerów. Często pojawia się w komedii palestrant. Jego nazwisko zawsze jest związane z zawodem (Kondemnacki), a jeśli dotyczy cech charakteru, to tylko tych, którymi prawnicy się odznaczają (Łeposz). Kupcy najczęściej noszą nazwiska związane z towarem, jakim handlują (Towarski, Łokcikiewicz – bławatnik). Przedstawione przykłady dowodzą, że antroponimy typów zawodowych odzwierciedlają uprawianą profesję. Nawet kapelmajster z komedii Krasickiego *Solenizant* nazywa się Puzan.

Z przeglądu imion występujących w sztukach rzymskich komediopisarzy wynika, że imiona systemowe noszą głównie wolno urodzeni obywatele, imiona zaś obarczone funkcją treściową i ekspresywną nadawane są typom profesjonalnym takim jak: lichwiarze, hetery, żołnierze itp. Zazwyczaj noszą imiona w wymowie swej zgodne z cechami charakteru. Jedynym wyjątkiem jest wspomniany Plautyński lichwiarz Misargyrides – 'brzydzący się pieniędzmi'. Analiza tych antroponimów dowodzi, iż istniały w komedii rzymskiej (uprzednio „nowej”, skąd Rzymianie je przejęli) imiona automatycznie kojarzące się z określonym typem postaci (Bacchis, Syrus) oraz funkcjonował pewien system tworzenia i nadawania imion, którego komediopisarze ściśle przestrzegali. Zezwalał on na kon-

struowanie antroponimów mówiących, których celem było informowanie publiczności, jaką rolę pełni w sztuce nosząca je osoba. Ponieważ rozszyfrowanie ich mogło nastroczać Rzymianinowi pewne kłopoty, Plaut w kilku przypadkach, gdy wiadomość zawarta w imieniu wydawała mu się bardzo znacząca, posłużył się łaciną (*Curc.*, *Truc.*, *Peniculus*) jako językiem bardziej zrozumiałym. Terencjusz nie stosował tego zabiegu. Mniej był zainteresowany możliwościami dodatkowej charakterystyki postaci przez nadanie jej odpowiedniego imienia. Przestrzegał jednak zasady, by wolno urodzeni obywatele nosili imiona systemowe, autentyczne, natomiast niewolnicy mieli *ethnica* oraz imiona potwierdzone przez tradycję literacką, a zarezerwowane dla odpowiedniego typu, na przykład hetery. Terencjusz w dziedzinie onomastyki był mało oryginalny. Najchętniej korzystał z imion pojawiających się w sztukach Menandra i Plauta. Nie pasjonowało go tworzenie nowych imion, co najdobitniej świadczy o braku zainteresowania ze strony Terencjusza dla onomastyki jako źródła komizmu.

Przy porównaniu onomastyki komedii antycznych i oświeceniowych nasuwa się kilka wniosków. Niewątpliwie możemy uznać, że system antroponimów wytworzony przez komedię antyczną znalazł swoją kontynuację w oświeceniu. Daje się zauważyć, oczywiście, pewne różnice między antroponimami łacińskimi a polskimi, ale cele obu systemów są identyczne – charakteryzować postać i potęgować jej siłę komiczną. Odmierności wynikają najczęściej ze specyfiki języka i realiów, w jakich osadzona jest sztuka. Przede wszystkim polscy komediopisarze oświeceniowi posługują się nie tylko imieniem, jak Plaut i Terencjusz, ale także nazwiskiem. U antycznych komediopisarzy zaznaczał się dość wyraźny podział na osoby wolno urodzone, noszące imiona autentyczne, i na niewolników nazywanych imionami mówiącymi. W komediach oświeceniowych autentyczne były tylko imiona i, jak już wspomnieliśmy, nie wszyscy je nosili, nazwiska zaś były bez wyjątku mówiące. Wprawdzie komediopisarze polscy rzadko podkreślali funkcje i status postaci przez odpowiednią budowę nazwiska, ale informacje te zawarte były w treści antroponimu. A zatem funkcja onomastyki, która polega na charakteryzowaniu postaci, była spełniona.

STARCY

Starcy (*senes*) to postacie występujące w komediach antycznych jako ojcowie, stręczyciele, lichwiarze i bankierzy. Nazwa „starcy” pochodzi od maski, jakiej używali na scenie aktorzy grający te role. Wymienione tutaj postacie-typy były wyposażone w charakterystyczne cechy, które weszły później do kanonu komediowego jako im przynależne. Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym typom starców i ich oświeceniowym potomkom.

Ojcowie (patres) w komediach Plauta są najczęściej osadzani w roli kozła ofiarnego. Oszukać ich, podejść, wyłudzić pieniądze – oto cel sprytnego niewolnika i temat komedii. Najczęściej Plaut wyposaża ich w niewątpliwie komiczne wady, jakimi są skąpstwo lub spóźnione zapawy miłosne. Skąpych ojców znamy z *Mostellarii*, *Aulularii*, *Bacchides*, *Stichus*, natomiast w komediach *Asinaria*, *Casina*, *Mercator* spotykamy ich w roli rywala własnego syna. Taki typ ojców został wykorzystany przez komedię klasycystyczną. W Bohomolcowych komediach *Figlacki*, *polityk terażniejszej mody*, *Małżeństwo z kalendarza* i *Pan dobry* występują ojcowie o nazwiskach Łakomski, Staruszkiewicz i Hałasnicki skrojeni na plautyńską miarę.

Typ ojca-skąpca prezentuje swą wadę poprzez chciwość i oszczędność posunięte do granic absurdu; absurdu, który jest wyjątkowo silnym środkiem komicznym. I tak dla przykładu Euclio, najbardziej typowy ze skąpych ojców (*Aul.*), ilekroć wychodzi z domu, przykazuje służbie nikogo nie wpuszczać. Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie uściślenie tego polecenia: gdyby ktoś pytał o wodę, to należy powiedzieć, że uciekła; gdyby o nóż, siekierkę, tłuczek lub mózdzierz – to właśnie złodzieje ukradli; nawet samej bogini Fortuny nie wolno wpuścić (*Aul.*, w. 89–100). Z rozmowy niewolnika Strobilusa z kucharzem Anthraxem dowiadujemy się, że Euclio uważa się za okradanego, gdy mu dym uchodzi na zewnątrz. Ponoć, gdy idzie spać, obwiązuje sobie usta, by tchu nie tracić, podczas mycia jęczy, że wodę rozlewa, a gdy balwierz poobcinał mu paznokcie, to wybierał wszystkie obcinki, by nic nie stracić. Taki skąpiec jak Euclio nie pożyczylby nawet głodu (*Aul.*, w. 299–313).

Do podobnych absurdów doprowadza Hałasnickiego (*Pan dobry* Bohomolca) rozpacz po kradzieży ukochanych pieniędzy. Miłość do utraconej mamony poddaje mu myśl, w jaki sposób znaleźć złodzieja. Kładzie więc nabity muszkiet z odbezpieczonym kurkiem na stole i każe wszystkim pojedynczo przechodzić obok niego, bo, jak mówi:

Kto jest niewinny, temu nic nie będzie, ale skoro ten, co ukradł, koło niego pójdzie, wnet muszkiet wystrzeli.

(Bohomolca: *Pan dobry*, III, 6)

Przy omawianiu ojca-skąpca należy dodać, że w wadę tę zostały wyposażone także inne postacie-typy: stręczyciel, lichwiarz i bankier. Jest to jakby ich skłonność zawodowa. Tak więc omawiając skąpca, bierzemy pod uwagę wszystkie postacie starców. Ze strony komedii oświeceniowej zaś spotykamy się z włączeniem tej grupy (stręczyciel, lichwiarz, bankier) w obręb postaci ojca. Wymienione tu antyczne typy zawodowe pojawiają się dość rzadko na XVIII-wiecznej scenie, a stręczyciel w ogóle nie istnieje. Jednak jego cechy bardzo często są reprezentowane właśnie przez typ ojca, który załatwia intratne transakcje handlując ręką córki¹⁰.

Drugą charakterystyczną cechą skąpca jest jego chorobliwa podejrzliwość. Stręczyciel Ballio z komedii Plauta *Pseudolus* nie dowierza niko-

mu, każe nawet pilnować kucharza, żeby nie ukradł czegoś z kuchni (w. 853–865). Wspomniany wcześniej Euclio podejrzewa koguta, że grzebie w ziemi tylko po to, by odkopać ukryty przez niego skarb (*Aul.*, w. 465–472). Podobnie podejrzliwy jest Hałaśnicki, który w każdym widzi złodzieja (*Bohomolec Pan dobry*, III, 3–4). Żąda zwrotu ukradzionych pieniędzy od Starosty, posługując się zabawnym sylogizmem:

*Waszmość pan lubisz w karty grać, a kto lubi w karty grać,
ten lubi łgać – a kto lubi łgać, ten lubi kraść.*

(*Bohomolec Pan dobry*, III, 5)

Innym charakterystycznym dla skąpych ojców rysem jest ich stosunek do obowiązku wypłacenia posagu wychodzącej za mąż córce. Chwył ten jest tak stary, jak sama komedia. Euclio, ulegając wreszcie prósbom sąsiada i oddając mu córkę za żonę, zaznacza:

Nie mam z czego dać posagu.

(*Aul.*, w. 238, przekł. w. 255)

Lecz żebyś pamiętał o układzie, że ci córka nie w wianie nie wniesie.

(*Aul.*, w. 257–258 przekł. w. 277–278)

Skąpi ojcowie Bohomolca, Staruszkiewicz i Hałaśnicki, zgadzają się na małżeństwo swych córek z nie lubianymi przez nich amantami pod warunkiem zrzeczenia się przez przyszłego zięcia posagu. Gdy amanci z niego rezygnują, obaj skąpcy są usatysfakcjonowani (*Bohomolec Pan dobry*, III, 7).

Inną charakterystyczną cechą Plautyńskich ojców są ich spóźnione zapęły miłosne. Demipho z *Mercatora* jest rywalem swego syna, Charinusa. Obaj kochają się w dziewczynie kupionej przez Charinusa na służącą dla matki. Ojciec uważa, że jest zbyt ładna dla matki, i że to może być podejrzane. Proponuje więc synowi, że odkupi ją jego znajomy (oczywiście chce ją dla siebie). Mimo że syn próbuje się z tego wykręcić, Demipho ją kupuje i ukrywa w domu swego przyjaciela. Podstęp się jednak nie udaje, ponieważ żona przyjaciela robi piekielną awanturę (jak przystało na komediową żonę). Podobny motyw spotykamy w sztuce Plauty *Casina*, gdzie stary Lysidamus kocha się w dziewczynie, ku której pała miłością także jego syn. Między synem a ojcem toczy się ciekawa gra: Lysidamus pragnie we własnym interesie wydać dziewczynę za mąż za swego rządcę, który w myśl sekretnej umowy miałby być tylko figurantem, a w tym samym celu syn chce ożenić ją ze swoim giermkim. Ponieważ strony nie mogą dojść do porozumienia, następuje losowanie, w wyniku którego zwycięża Lysidamus. Nie osiąga jednak upragnionego celu, bowiem noc poślubną spędza z przebrany za dziewczynę giermkim. W komedii *Asinaria* ojciec pomaga synowi w zdobyciu ukochanej hetery, ale w zamian żąda, by jemu także okazywała względy. Syn nie jest tym zachwycony, ale nie ma wyboru. Na szczęście (dla syna) żona

dokładnie poinformowana o poczynaniach męża kładzie kres tym spóźnionym zapałom.

Motyw zakochanego starca był chwytem farsowym, a więc niegodnym klasycystycznej komedii. A jednak spotykamy go w *Panu dobrym* Bohomolca, gdzie Łakomski pragnie się ożenić z młodzieńką Elizą. Najwspanialej wykorzystana ten typ rokokowa komedia Zabłockiego, *Doktor lubelski*, w której Staruszkiewicz mimo swych 70 lat stara się o córkę doktora, stając się tym samym rywalem swego syna, lub Zabłockiego *Dziewczyna sędzią*, gdzie równie wiekowy i śmiertelnie zakochany starzec chce zyskać miłość młodej dziewczyny.

Najbardziej charakterystycznym dla zakochanego starca chwytem jest próba zbagatelizowania swego wieku. Wszędzie tam, gdzie pojawiają się spóźnione amory, mamy także dyskusję na temat lat. U Plauta Demipho wypytuje Lysimacha, na ile lat wygląda i stara się go przekonać, że jest wcale młody i cieszy się szczególnie dobrym zdrowiem. Wręcz denerwuje się, gdy jego rozmówca jest innego zdania (*Merc.*, w. 290–299). Podobną scenę kreśli Bohomolec. Pokojówka Agatka pragnąc odwieść Łakomskiego od planów matrymonialnych, wypomina mu jego wiek, co powoduje u niego wybuch gniewu (Bohomolec *Pan dobry*, I, 7). Nie trzeba dodawać, że ani w komedii antycznej, ani oświeceniowej zakochany starzec nie cieszy się wzajemnością, a jego zabiegi i starania nie odnoszą żadnego skutku.

Zupełnie inny charakter mają ojcowie kreowani przez Terencjusza. Wśród sześciu zachowanych jego komedii ani jedna nie prezentuje scharakteryzowanego wyżej plautyńskiego wzorca. Ojcowie Terencjusza nie kochają się w młodych kobietach ani też nie są skąpi. Nie są celem ataków w komedii, nie zostają też oszukani przez niewolników. Terencjusz traktuje swoich komediowych ojców z atencją i powagą. Przedstawia ich jako dobrych ojców dbających o swych synów. Nawet jeśli tak jak Demea z komedii *Phormio* sprawia wrażenie surowego, to nie przeczy to wcale jego miłości do Ctesipha, zaś jego troska o dobra materialne daleka jest od wyśmiewanego przez Plauta skąpstwa. Zupełnie też odbiega od plautyńskiego wzoru wzruszający obraz Menedemusa, który rozpacza po wyjeździe syna i całą winę za zaistniałą sytuację przypisuje sobie, a zwłaszcza swemu nieprzejednanemu stosunkowi do ukochanej młodzieńca. Wydawałoby się zatem, że Terencjusz nie przyczynił się do wzbogacenia owego repertorium, które stało się własnością oświeceniowych komediopisarzy. I to prawda, ale przecież takie terencjuszowskie widzenie ojca spotykamy w dramach i komediach sentymentalnych, gdzie programowa dobroć ojca rodziny jest najczęściej stosowanym balsamem na wszelkie problemy¹¹.

Lichwiarz (*danista*) i stręczyciel (*leno*) są postaciami, bez których nie istniałyby komedie Plauta. Każdy z nich, a często obaj równocześnie, są źródłem dramatycznego konfliktu, co w konsekwencji scenicznej czyni z nich cel podstępów niewolnika. Komedie Plauta mają trzy

rodzaje negatywnych postaci, które w wyniku intrygi lub (rzadziej) zbiegu okoliczności stają się ofiarą. Są to: ojciec, lichwiarz-stręczyciel i amant-rywal, którym najczęściej jest żołnierz samochwał. Lichwiarz występuje w trzech sztukach Plauta: *Epidicus*, *Mostellaria*, *Curculio*, stręczyciel zaś w siedmiu: *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Curculio*, *Rudens*, *Asinaria*, *Cistellaria* (w dwóch ostatnich stręczycielka-lena). U Terencjusza postać lichwiarza nie pojawia się wcale, natomiast stręczyciela spotykamy dwa razy, w komediach *Phormio* i *Adelphoe*.

W komediach oświeceniowych postacie te prawie wcale nie występują w czystej formie, pomijając oczywiście sztuki w całości zainspirowane Plautem, które zostały omówione w rozdziałach dotyczących komedii „antycznych”. Cechy charakterystyczne dla tych dwóch grup zawodowych zostają najczęściej przeniesione na postać despotycznego ojca, pojawiającego się głównie w sztukach skonstruowanych według schematu Bohomolca–Destouches’a. W *Pysznoskąpskim* Czartoryskiego mamy wizerunek takiego właśnie ojca, który nie dość, że jest brudnym sknerą w domu, to jeszcze „sprzedaje” swą córkę za plac na Solcu, a pośrednikowi obiecuje część profitu z tej transakcji. W *Pieniaczku* Oraczewskiego także pojawia się ojciec, który dla osiągnięcia korzyści materialnych handluje swą córką. W innej komedii tego samego autora, *Zabawy czyli życie bez celu*, znajduje się bardzo ciekawy portret Cześnikowej – lichwiarki, która działa jak Molierowski Harpagon – pożycza trzy tysiące czerwonych złotych gotówką, weksel wystawia na sześć tysięcy, a brakującą kwotę uzupełnia starymi, niepotrzebnymi gratami (II, 11–12). Postać ta łączy w sobie nie tylko typ lichwiarza, ale i stręczyciela. Cześnikowa próbuje bowiem ożenić Pułkownikowicza z bogatą i cnotliwą Teresą, upatrując w tym znaczne korzyści materialne (II, 1). Jej stosunek do instytucji małżeństwa czy w ogóle stałego związku jest zupełnie taki sam, jak plautyńskich stręczycieli. Najwyraźniej widać to w jej słowach zwróconych do Teresy:

Szkoda tych oczu, nie dla jednego męża się urodziły!

(III, 12)

Jak nietrudno zauważyć, antyczny typ lichwiarza i stręczyciela występuje w komediach oświeceniowych najczęściej łącznie jako despotyczny skąpy ojciec, który zarabia na lichwie i handlu ręką swej córki.

POSTACIE KOBIECE

W sztukach obu rzymskich komediopisarzy pojawiają się trzy rodzaje postaci kobiecych: panny, matrony i hetery. Są jeszcze stare służące i niańki, ale odgrywają one tylko niewielkie, epizodyczne role, z tego powodu więc pominiemy je jako mniej interesujące.

P a n n y (virgines) występują jedynie w treści komedii, ale widz na scenie ich nie ogląda. Wiadomo, że istnieją, wokół nich kręci się intryga, ale pozostają do tego stopnia bierne, że nawet nie pada z ich ust jedno słowo. U Plauta panna pojawia się czterokrotnie (*Cas.*, *Aul.*, *Pers.*, *Trin.*). W dwóch pierwszych sztukach nie wchodzi nawet na scenę, jedynie w *Aulularii* dobiega z wnętrza domu jej krzyk w bólach porodowych. W komedii *Persa* gra rolę podstawionej branki perskiej, ale nie odzywa się. Podobnie w sztuce *Trinummus* pozostaje na scenie niema.

Tak samo postępuje Terencjusz, który trzykrotnie umieścił pannę w swoich komediach (*Hec.*, *Phorm.*, *Adelph.*). U niego jednak ani razu nie mamy okazji widzieć jej na scenie. Inne postacie opowiadają o niej, ale ona sama pozostaje nieobecna.

Odpowiednikiem rzymskiej virgo była młoda panna na wydaniu. W klasycystycznych sztukach wzorowanych na schemacie Bohomolca-Destouches'a pełniła ona podobną funkcję, jak virgo u Plauta i Terencjusza. Bierność obu panien, i tej rzymskiej, i tej oświeceniowej, była wynikiem ścisłej zależności od ojca, co było także wyrazem panujących ówczesnie stosunków społecznych.

Postaci kobiece, które widz rzymski miał możliwość oglądać na scenie, były h e t e r a m i (meretrices). Niektóre, tak jak w komedii *Poenulus*, jeszcze się nimi nie stały, lecz pozostając w rękach stręczyciela wkrótce zaczęłyby uprawiać ten zawód. W takim prezentowaniu heter-jeszcze-nieheter celował Terencjusz. Jego Antiphila z *Heautontimorumenos* i Pamphila z *Eunucha* zostają szczęśliwie rozpoznane jako wolno urodzone obywatelki na moment przed rozpoczęciem swej profesji. Wśród heter także daje się zauważyć pewien podział na te niezależne, stanowiące same o sobie, i te, które są podporządkowane władzy stręczyciela. Funkcja tych ostatnich na scenie jest podobna do roli, jaką pełniły panny. Natomiast niezależne hetery są bardziej wyraziste i aktywne. We wszystkich komediach Terencjusza obok panny lub hetery-jeszcze-niehetery występuje ten właśnie typ niezależnej kobiety. Wcale nierzadko bierze ona udział w intrydze, jak na przykład w *Eunuchu*, gdzie próbuje podstępem wydobyć od żołnierza Pamphilę, by ją oddać bratu. Owo Terencjuszowskie podwojenie postaci kobiecej przez dodanie aktywnej hetery do pasywnej panny miało niebagatelny wpływ na ustawienie postaci w komediach oświeceniowych. Klasycystyczna komedia wyposażyła bowiem bierną pannę w ruchliwą i sprytną subretkę. To, co nie wypadało pannie, uchodziło heterze lub subretce. Terencjusz podwoił nie tylko postaci kobiece, lecz stworzył także drugą parę kochanków. Reminiscencje tego pomysłu odnajdujemy również w oświeceniowych komediach, gdzie subretka ma starającego się o nią służącego (*Sarmatyzm*, *Doktor lubelski* Zabłockiego i *Wet za wet* Broniszewskiego).

Sytuacja kobiety na scenie zmienia się radykalnie w komediach rokokowych. Pojawiają się w nich młode kobiety bez ojców. Często są

wdówkami, rozwódkami lub mężatkami, ale bez krępującej je zależności. Niezależne hetery, które znamy z takich komedii jak *Truculentus*, *Miles gloriosus* czy *Menaechmi* Plauta być może przyczyniły się do stworzenia typu wyemancypowanych kobiet w komediach rokokowych. Przy tym najczęściej w charakterze swym zbliżone są do swych rzymskich poprzedniczek. Dama modna, kokietka goniąca za uciechami i zabawą, flirtująca miotająca się między mężem a kochankiem – to wizerunek nie odbiegający od typu hetery. Rozrzutność takiej kobiety jest prawie przysłowio-
wa. Megadorus z *Aulularii* daje dość dokładny opis wydatków, jakie ona zwykle robi (w. 507–522). W wadę tę jest wyposażona Cześnikowa z *Ot, tak po warszawsku* (autor anonimowy), która potrafiła w dwa lata prze-
hulać cały majątek swego męża (IV, 1), a Modnicka z *Matżeństwa niezgodnego* (autor anonimowy) domaga się brylantowego garnituru, nowych pałacowych mebli, angielskiej karety, kilkuset czerwonych złotych na faraona, gadających papug, no i oczywiście kosztownych sukni (I, 4).

Trzecim typem postaci kobiecej występującej w sztukach antycznych jest *matrona* (matrona) osadzona w roli żony, która staje się źródłem komizmu przez to, że jest postrachem wszystkich domowników. U Plauta pojawia się w komediach: *Asinaria*, *Casina*, *Menaechmi*, *Mercator* wspomniana jest także w *Cistellaria* i *Trinummus*. Terencjusz, mimo że w *Hecyrze* przedstawił obraz dobrej żony i teściowej, który swą kontynuację znalazł w dramacie, nie stronił również od plautyńskiego ujęcia tej postaci (*Heaut.*, *Phorm.*).

Matrona-żona jest stara, brzydka i zła. Konwencja komediowa wyposażała ją właśnie w takie cechy, dlatego niewolnik Libanus niczem się nie dziwi i gdy obywatel ateński Demaenetus skarży się mu, jaką ma żonę, ten rzecze, że nawet zanim opowiedział, już mu uwierzył (*Asin.*, w. 63). Epidicus wyznaje, że tak długo, jak żył ze swoją żoną, tak długo cierpiał jak Herakles, i że nawet jego szósta praca nie była cięższa (*Epid.*, w. 178–180). A szóstą pracą Heraklesa było oczyszczenie stajni Augiasza. Podobny stosunek do żony ma Starosta z *Zabaw, czyli życia bez celu* Oraczewskiego, który na propozycję Michała, by zjeść wieczerzę w domu, odpowiada:

Co by ja cały wieczór z moją żoną robił?

(II, 5)

Sąsiadowski z *Mędrca* Krasickiego charakteryzuje żonę swego sąsiada Domownickiego w słowach: *dość mężowi chcieć biało, by żona chciała czarno* (I, 10), a służący Biegasz uzupełnia ten wizerunek mówiąc, że nigdy zdanie męża nie było brane w tym domu pod uwagę (I, 2). Tryszak zaś z *Ot, tak po warszawsku* (autor anonimowy) rozpacza nad żeniącym się kompanem:

Jak to, nieboraku, chcesz się dać żywo zakopać?

(III, 6)

Gdy Pantalón obmyśla karę dla świata, którym wzgardził, postanawia ożenić go ze starą babą. Wówczas Arlekin stara się go powstrzymać, bo jak mówi:

To bardzo wiele. Byłaby większa kara niż występki.

(II, 2)

Pomysł obdarzenia za karę żoną pochodzi od Plauta (*Trin.*, w. 1184–1187) i Terencjusza (*Heaut.*, w. 1060–1062). Arlekin z Bohomolcowej komedii *Arlekin na świat urażony* idzie dalej nawet niż rzymscy poprzednicy, gdy bowiem zostaje postawiony wobec alternatywy: poślubić grafównę lub zawisnąć na szubienicy, woli wisieć (V, 4).

Najbardziej wysmiewaną cechą komediowej żony jest jej gadatliwość. Ta przywara jest u Plauta źródłem wielu zabawnych sytuacji. Lysidamus z komedii *Casina* dziwi się, że niewolnik Olympio proponuje mu ryby „języcznice”, skoro on ma żonę, która jest dla niego domową języcznicą, bo nigdy nie milczy (w. 497–498). Daemones z *Rudens* spieszy na wołanie żony do domu ubolewając, że uszy mu swym paplaniem napelni (*Rud.*, w. 904–905). Wspaniałą obrazek gadatliwej ciotki mamy w *Łgarzu* Kraświckiego, gdzie pani Grujska nie dopuszcza nikogo do słowa (*Łgarz*, III, 3). We wspomnianym już Bohomolcowym *Arlekinie na świat urażonym* tytułowy bohater szuka dla siebie żony niemej, bowiem jak mówi:

*Zginiony mąż, który ma żonę wymowną. Żona najlepsza mileżąca,
a słuchająca, a że takiej nie znajdziesz, więc trzeba niemej szukać.*

(V, 4)

Plaut często wykorzystuje żonę, aby ukarać zakochanego starca. Kucharz z *Mercatora* mści się na Lysimachusie zdradzając przed jego żoną, że utrzymuje heterę. Dokładnie taki sam motyw spotykamy w jego komediach *Menaechmi* i *Asinaria*, a także w *Phormio* Terencjusza, gdzie pasożyt odbiera korzyści majątkowe szantażując Chremesa, że powiadomi żonę o jego romansie.

Relacja między matroną-żoną a jej mężem jest u Plauta przedstawiana dość drastycznie. Nie do rzadkości należą życzenie lub radość z jej śmierci (*Cas.*, *Cist.*, *Trin.*). Oświeceni nie byli w tym względzie bardziej delikatni (nierzadko pojawiają się życzenia śmierci majątnego ojca lub opiekuna), ale w tworzeniu typu żony ograniczyli się jedynie do ukazania rysów komicznych.

ŻOŁNIERZ SAMOCHWAŁ

Typ żołnierza samochwała pojawiający się w komediach oświeceniowych został częściowo omówiony przy okazji sztuk Bohomolca i Mycielskiego. Pora teraz bliżej przedstawić jego rzymski pierwowzór, a także

dwoistość funkcji, jakie miał do spełnienia zarówno w sztukach rzymskich, jak i polskich.

Plaut i Terencjusz znali postać żołnierza samochwała z komedii Menandra *Eunuchos* (*Eunuch*), *Alazon* (*Samochwał*), *Kolaks* (*Pochlebca*) i *Perikeiromene* (*Dziewczyna z uciętym warkoczem*). Jak widać, żołnierz był postacią dość popularną w komediach greckiego komediopisarza. Plaut wprowadził żołnierza aż do sześciu swych sztuk: *Bacchides*, *Curculio*, *Epidicus*, *Poenulus*, *Truculentus*, *Pseudolus* i *Miles gloriosus*. W tej ostatniej komedii uczynił go główną i tytułową postacią. Terencjusz pisząc swojego *Eunucha*, w którym także pojawia się samochwał, wykorzystał dwie sztuki Menandra: *Eunuchos* i *Kolaks*.

Postać ta jest bardzo charakterystyczna i odznacza się cechami tylko jej przynależnymi.

Przed wszystkim żołnierz nosi przydomek „gloriosus”, który określa go nie tylko jako osobę przechwalającą się swymi czynami, ale także jako męża zachwyconego niby kobieta własną urodą (*haec vir*), wywodzącego swe pochodzenie od Marsa i Wenery, posiadającego ponoć niezmiernie bogactwa.

Żołnierz samochwał nosi specjalne imię głoszące jego chwałę. Wykaz użytych imion wraz z objaśnieniem ich etymologii prezentuje zestawienie:

<i>Bacchides</i>	– Cleomachus (jest to połączenie greckich słów: κλέος – sławny, μάχη – walka);
<i>Curculio</i>	– Therapontigonus Platagidorus (θεράπων – niewolnik, γόνος – urodzony, πλαταγέω – hałasuję);
<i>Epidicus</i>	– samochwał nie otrzymał imienia;
<i>Poenulus</i>	– Antamoenides (ανταμύομαι – bronić się przed kimś);
<i>Pseudolus</i>	– Polymachaeroplages (πολύ – często, μάχαιρα – szabla, πληγή – atak) i Harpax (ἄρπάζω – porywam);
<i>Truculentus</i>	– Stratophanes (στρατός – wojsko);
<i>Miles gloriosus</i>	– Pyrgopolynices (πύργος – twierdza, πόλις – miasto, νικήεις – zwyciężający).

Żołnierz zawsze wyróżnia się strojem podkreślającym jego wrodzoną odwagę, sławę i powodzenie u kobiet. W Plautyńskich komediach *Epidicus* i *Pseudolus* samochwał nosi *plaszcz jak fala się wydymający* (*Epid.*, w. 435–436; *Pseud.*, w. 593 i w. 1101), w *Miles gloriosus* zaś błyszczącą zbroję, która swym blaskiem oślepią wrogów (w. 1–4).

Samochwał zachowuje się na scenie w sposób głośny, gwałtowny i grubiański. Therapontigonus wpada z wściekłością i gniewem, w którym zwykle całe grody niszczy (*Curc.*, w. 513–534); Cleomachus wrzeszczy, że ze swego rozmówcy duszę wydrze (*Bacch.*, w. 845–849); Simia wynajęty przez Pseudolusa, by udawać żołnierza, twierdzi, iż musi pomiatać ludźmi, w przeciwnym bowiem razie nie wyglądałby na wojaka (*Pseud.*, w. 917–918).

Żołnierz samochwał nie pominie żadnej okazji, by pochwalić się swoim boskim pochodzeniem, olbrzymim majątkiem, lub ogromną sławą. Jeśli chodzi o koligacje, to najczęściej podaje pokrewieństwo z Marssem lub też głosi, że jest nim samym (*Truc.*, w. 515–579). Równie często bywa też powinowatym Wenery (*Mil.*, w. 1265). W „najgorszym” przypadku łączy go więzy krwi z Achillosem (*Mil.*, w. 61 i w. 1054). W „najgorszym” – bowiem Achilles jest tylko bohaterem, nie bogiem.

Przy tym wszystkim samochwał prezentuje najbardziej chyba zabawny rys – uwielbienie dla własnego piękna, z czym wiąże się jego rzekomo ogromne powodzenie u kobiet. Żołnierz z *Miles gloriosus* chwali się tak wielką liczbą uwodzących go kobiet, że nawet nie może jej spamiętać (w. 1264–1265). Towarzyszący mu pasożyt twierdzi, że przyczyną tego jest jego zniewalające piękno (w. 58–59). Sam żołnierz również upatruje przyczyny swego powodzenia w urodzie, skarży się nawet na nią, że przysparza mu tylko kłopotów i że nie chciałby być jeszcze piękniejszy niż jest (w. 68 i w. 1086–1087).

Najbardziej charakterystyczną cechą żołnierza są opowieści o rzekomych czynach wojennych. Nie dość, że są one nieprawdziwe, to jeszcze absolutnie nieprawdopodobne, jak na przykład stwierdzenie Artotrogusa z *Miles gloriosus*, że Pyrgopolynices oparłszy się o słońca, strząsnął mu ręką biodro (w. 25–30); lub relacja Artamoenidesa o bitwie z ptakoludami za pomocą lepu i liści podbiałowych (*Poenulus*, w. 468–490). W *Curculio* zaś pasożyt pochlebając żołnierzowi wymienia kraje przez niego zdobyte, wśród których znajdowała się także Przejednia i Przepitnia (w. 442–448).

Ważnym elementem w przechwałkach samochwała jest jego gadatliwość. Zwykle przerywa innym, a jako jedyny interesujący temat wprowadza swoją osobę (*Poen.*, w. 491–495 i *Epid.*, w. 453–454).

Zdarzają się również, choć marginalnie, wypowiedzi żołnierza dotyczące jego bogactwa. Najbardziej przesadzone są opowieści Pyrgopolynicesa o górach srebra wyższych niż Etna (*Mil.*, w. 1063–1064).

Wszystkie te cechy żołnierza samochwała wielokrotnie były już opisywane i klasyfikowane¹². Nie zwrócono jedynie dotychczas większej uwagi na funkcję, jaką samochwał pełni w sztuce.

Zarówno w komediach rzymskich, jak i oświeceniowych żołnierz samochwał ma do spełnienia dwojakiego rodzaju funkcje¹³. Pierwsza z nich to funkcja rywala – figury komicznej, którego zadaniem jest rozśmieszyć publiczność i tak zniechęcić do siebie, aby sympatia widza była po stronie pozytywnego młodzieńca, który zabiega o względy tej samej dziewczyny, co samochwał (Plaut *Bacch.*, *Curc.*, *Epid.*, *Poen.*, *Truc.*, *Pseud.*; Terencjusz *Eun.*). Trzeba podkreślić, że jakkolwiek żołnierz jako persona dramatis jest niezbędny, to jednak z powodzeniem mógłby być zastąpiony przez inną postać komiczną np. lekarza, lichwiarza, cudzoziemca czy nawet ojca (w typie plautyńskim). Zamiana taka byłaby bez szkody dla akcji sztuki, w przypadku bowiem funkcji figury komicznej – rywala nic nie zależy od

jego charakterystycznych cech. Wymienione przymioty czy raczej przywary samochwała mają jedynie funkcję komiczną, nie konstrukcyjną.

Drugą funkcją, którą może pełnić samochwał w sztuce, jest właśnie funkcja konstrukcyjna (Plaut *Mil.*). W tym wypadku cechy charakteru żołnierza są warunkiem sine qua non powodzenia intrygi i żadna inna postać nie może zająć jego miejsca bez szkody dla akcji sztuki. Żołnierz ze sztuki *Miles gloriosus* dzięki swojej głupocie, łatwowierności i zarozumiałstwu umożliwia zawiązanie intrygi. Nie mógłby go zastąpić ani lichwiarz, ani stręczyciel, ponieważ te typy komiczne charakteryzują się podejrzliwością i skąpstwem.

Ta dwoistość funkcji żołnierza znajduje swoje odbicie także w oświeceniu. Komедie, w których na żołnierzu spoczywa ciężar prowadzenia intrygi, są w mniejszym lub większym stopniu (ale zawsze) przeróbkami *Miles gloriosus*, jak omówiony wcześniej *Chępliwiec* czy *Junak*. Znacznie częściej jednak pojawia się ten typ postaci w funkcji odrzuconego rywala czy też figury komicznej wywołującej żywiołowy śmiech. Z żołnierzem samochwałem związany jest typ komiki niskiej, farsowej, dlatego najczęściej był wprowadzany do komedii rokokowej. W klasycystycznej komedii pojawia się znacznie rzadziej i funkcjonuje wtedy w niej nie jako żołnierz, a jedynie jako samochwał dumny ze swego stroju, pochodzenia, urody, bogactwa, powodzenia u kobiet czy znaczenia. Takiego „niepełnego” żołnierza, wyposażonego jedynie w niektóre charakterystyczne dla niego cechy, dostrzeżemy w *Eraście* z *Łgarza*, w *Handlowiczu* i *Rolnickim* ze *Statysty* czy też *Wiatrakowskim* z *Krosienek* Krasickiego. Przyporządkowane są mu te same funkcje, czyli rywala i figury komicznej. Wyróżnikiem jest zawsze ogromna przesada, jaka towarzyszy opowieściom snutym przez te postacie. Zwykle mają im one dodać splendoru i znaczenia, a skutek jest odwrotny – ośmieszają ich, a tym samym eliminują jako konkurentów. Erast chcąc wydać się ciekawszym i atrakcyjniejszym, opowiada o swym rzekomym pobycie w Filadelfii, która jest położona w Hiszpanii, a gdy orientuje się, że palnął jakieś geograficzne głupstwo, próbuje się ratować twierdząc, że Filadelfia leży koło Kremony (Krasicki *Łgarz*, II, 3; II, 9). Wszystkie opowiadki Erasta (a jest ich sporo) mają na celu uczynić jego osobę bardziej interesującą, ale przesada godna samochwała czyni z niego głupca (Krasicki *Łgarz*, I, 1–2). Podobnie jest z *Wiatrakowskim*, który wyznaje Spokojskiemu, że za posiadanie książki Woltera *De officiis* nieledwie siedział w więzieniu pod Gibraltarem, przy czym nie bardzo umie powiedzieć, czy zakazana pozycja jest pisana wierszem, czy też prozą. Ponadto myli wszystko, co tylko można pomylić, Rzym z Kopenhagą, Kopernika z Andronikiem (Krasicki *Krosienka*, II, 8).

Wymienione tu postacie nie są sensu stricto żołnierzami, jakich znamy z komedii antycznych. Tych można odnaleźć dopiero w komediach rokokowych. Zabłocki dał wspaniałą wizerunek Burzywoja w *Sarmatyzmie*,

Chwaliburskiego w *Dniu kłamstwa* czy Chwaliburca w *Samochwale albo Amancie Wilkołaku*.

Najbardziej wyrazisty jest Burzywoj z *Sarmatyizmu*. Pojawia się na scenie bardzo często, ale jego funkcja w sztuce sprowadza się właśnie do roli figury komicznej. Po raz pierwszy widzimy go na scenie (I, 10) w rozmowie z Agatką, którą wypytuje co słycać w domu Guronosa. Rozmowa ta z punktu widzenia rozwoju akcji niczego nie wnosi, daje jedynie obraz charakteru Burzywoja jako samochwała, burdy i opoja. W scenie następnej (I, 11) Burzywoj zostaje pomyłkowo obity przez chłopów Guronosa pod wodzą Walentego, który wziął go za Radomira. Scena ta, bardzo żywiołowa i farsowa, przypomina plautyńskie wzory (*Mil.*, w. 1394–1437). Zejście ze sceny Burzywoja jest po prostu jego ucieczką.

Po raz drugi pojawia się Burzywoj (II, 2–3), składając skargę przed swym wujem Guronosem na nieznanych sprawców, którzy dopuścili się ciężkiego pobicia. Pech chce, że w tym samym czasie przychodzi także Walenty, który nie zdając sobie sprawy, że zbił Burzywoja, a nie Radomira, opowiada ze szczegółami o całym wydarzeniu. Osobą główną w tych scenach jest nie Burzywoj, ale Walenty, bo to właśnie z niego wszyscy robią głupca. Żołnierz występuje tutaj jedynie jako poszkodowany, który domaga się sprawiedliwości na skórze swego adwersarza.

Po raz trzeci pojawia się Burzywoj (III, 7) u boku Ryxy, żony Guronosa, której także skarży się na Walentego i razem z Agatką próbuje ją przekonać o wyjątkowym szaleństwie tego sługi. Występuje tu więc jako jeszcze jedna osobą, która wpędza w tarapaty Walentego.

Czwarty raz Burzywoj pojawia się w scenie bijatyki między chłopami Guronosa a Żegoty (IV, 1), w której ujawnia swą prawdziwą naturę tchórze.

Kolejny (piąty) raz widzimy go, gdy wraz z Ryxą próbuje odebrać Walentemu list pisany przez Radomira do Anieli (IV, 10–11). Ryxa, jak przystało na komediową żonę, która jest postrachem całego domu, z pewnością poradziłaby sobie z Walentym sama. Obecność Burzywoja utrudnia jej tylko całe przedsięwzięcie, bowiem znów okazuje się on tchórzem i nie chce (bagatela!) zastrzelić Walentego. Postać żołnierza czyni tę scenę nad wyraz komiczną, a jego brak męstwa z pewnością ratuje służącemu życie. Gdy w szarpaninie strzelba nagle wypala, Burzywoj ucieka.

Ostatni (szósty) raz widzimy tę postać w końcowych scenach sztuki (V, 6–13), w których Guronos z Żegotą postanawiają zawrzeć zgodę. Burzywoj wraz ze Skarbimirem ma być świadkiem podpisanej u Rejenta zgody. Charakter żołnierza jest tu bez żadnego znaczenia.

Postać Burzywoja jest drugoplanowa, wprowadzony został do sztuki jako figura komiczna, która ma uatrakcyjnić fabułę. Dwukrotnie wspomniany jest także jako rywal Radomira do ręki Anieli. Najpierw słyszymy to z ust Agatki (II, 1), później sama Ryxa wyznaje, że przeznaczyła swą córkę dla Burzywoja (V, 12). Postać ta wychodzi poza stworzoną przez

Plauta konwencję, bowiem w przeciwieństwie do rzymskich swych poprzedników Burzywoj sam rezygnuje z ręki dziewczyny, która kocha innego. Nie zmienia to jednak faktu, że w sztuce tej występuje jako inamatus – odrzucony rywal.

PASOŻYT

Status społeczny antycznego pasożyta jest niejasny; mieści się on gdzieś pomiędzy obywatelem a niewolnikiem, sługą. Pasożyt jest osobą wolną, a zależności, w jakie jest uwikłany, są konsekwencją jego własnego wyboru. W żadnej komedii Plauta pasożyt nie może być uważany za przyjaciela; jest potrzebny, wręcz nieoceniony jako totumfacki, lecz nie obdarza się go przyjaźnią. Plautyńskich pasożytów możemy podzielić na dwa rodzaje: tych otwarcie oferujących swe usługi w zamian za określone korzyści (*Pers.*, *Men.*, *Stich.*, *Capt.*, *Asin.*) i tych, którzy korzystają z naiwności i głupoty swojej ofiary, która wszystko przyjmuje za dobrą monetę (*Mil.*, *Curc.*, *Bacch.*). Wówczas pasożyt otrzymuje to, o co zabiega, dzięki wdzięczności i sympatii swego pana, którym najczęściej jest żołnierz. Ale nawet w tym wypadku nie można powiedzieć, żeby ofiary uważały swoich pasożytów za przyjaciół. Postać ta jest z reguły zaliczana do typów zawodowych, jako że utrzymuje się ze schlebiana i nadstawiania grzbietu do bicia, jest to więc niejako jego profesja. Często odznacza się on sprytem i przebiegłością jak niewolnik. Typ ten spotykamy w Plautyńskim *Miles gloriosus* i *Bacchides*, a także w Terencjuszowskim *Eunuchu* jako postać towarzyszącą żołnierzowi, u Plauta został nawet określony przez samochwałę jako *satellites* (w plur. – gwardia przyboczna; *Mil.*, w. 78). Pasożyt ponadto pojawia się w komediach: *Asinaria*, *Menaechmi*, *Persa*, *Captivi*, *Curculio*, *Stichus* Plauta oraz w *Phormio* Terencjusza. Bez względu jednak na to, czy występuje u boku żołnierza lub innej postaci, czy też jako pasożyt dopiero poszukujący swego chlebobdawcy, odznacza się zawsze tymi samymi cechami. Jest to postać dość barwna, choć z reguły drugorzędna. Wyjątkiem jest tu jedynie *Curculio* (*Cur.* Plauta) i *Phormio* (*Phor.* Terencjusza), którzy mają raczej cechy sprytnych niewolników i wychodzą z intrygi komediowej obronną ręką, w przeciwieństwie do reszty pasożytów, stających się jej ofiarą.

W komedii oświeceniowej typ pasożyta jako postaci uwikłanej w zależności pojawia się bardzo rzadko. Jedynie w omówionych już wcześniej komediach „antycznych” (*Przyjaciółtach stołowych* Bohomolca i *Powrocie niespodzianym* Baudouina), które w całości są wzorowane na Plaucie, a i tam zależność nie występuje w takim stopniu, jak w rzymskim pierwowzorze. W komediach oświeceniowych mamy raczej do czynienia z typem birbanta, kolegi, współtowarzysza uczt i zabaw, który słynie z zamięłowania do hulanki na cudzy rachunek. Zasadnicza różnica między

takim antycznym pasożytem a oświeconym birbartem polega na tym, że ten ostatni pod względem statusu społecznego jest równy swej ofierze – chlebobdawcy.

Pasożyt nosi zwykle imię mówiące. Poniższe zestawienie antroponimów od razu daje obraz charakteru pasożyta w komediach Plauta. W nie wymienionych zaś pozostałych jego sztukach pasożyt nie ma imienia, jest oznaczony jedynie pojęciem ogólnym – *parasitus*.

- Captivi* – *Ergasilus* (ἐργασίλος – nierządnicza, może się także kojarzyć z ἐργασία – pracowitość i wówczas ma wydźwięk ironiczny);
- Curculio* – *Curculio* (*curculio* – wołek zbożowy);
- Menaechmi* – *Peniculus* (*peniculus* – motylek do sprzątania okruchów ze stołu);
- Miles gloriosus* – *Artotrogus* (ἄρτος – chleb, τρώω – gryźć);
- Persa* – *Saturio* (*Satyrion* – to imię pasożyta w *Uczcie* Lukiana można je też łączyć z łacińskim 'satur' – syty);
- Stichus* – *Gelasimus* (γελᾶσιμος – śmieszek).

W komedii oświeceniowej birbanci również noszą antroponimy znaczące, które sugerują skłonność do uciech stołu – Łykaczewski, Łakomski. Pojawiają się także nazwiska odzwierciedlające zamiłowanie do mocnych trunków: Pijacki, Pijakiewicz, Łykaczewski, Ebriacki, Luszykiewicz. Do typu birbanta można także zaliczyć Tryszaka i Oszustowskiego z *Ot, tak po warszawsku*, chociaż nie wykazują oni tak charakterystycznego dla pasożyta upodobania w rozkoszach stołu.

Antyczny pasożyt jest wiecznie głodny, a na domiar złego trudny do nasycenia. Nic dziwnego, skoro, jak mówi *Galesimus*, matką jego jest Głód (*Stich.*, w. 155–156). Swym łakomstwem potrafi wszystkich wprawić w przerażenie (*Capt.*, w. 912–921). Wszystkie jego myśli skupiają się wokół jedzenia, a każde wydarzenie tylko wówczas się liczy, gdy wiąże się z sutym obiadem. Na przykład *Saturio* z komedii *Persa* początkowo jest zdziwiony i oburzony niejasną propozycją *Toxilusa*, by pożyczył mu córkę, ale zaraz przypomina sobie, po co go zaproszono i wraca do rzeczy najważniejszej, do obiadu:

*Tymczasem się marnują te resztki wczorajsze.
Przecież można to wszystko i później załatwić.*

(w. 138–139; przekł. w. 160–161)

A gdy córka prosi go, by nie oddawał jej i pyta, za kogo ją uważa, za córkę czy za sługę, *Saturio* bez skrępowań odpowiada, że to zależy od tego, co lepsze jest dla jego żołądka (*Pers.*, w. 341–342). Zrozpaczona dziewczyna próbuje go jeszcze zastraszyć opinią publiczną, lecz on obojętnie wyznaje:

*Na wszystkich nieprzyjaciół ja nie więcej zważam,
jak gdyby ktoś przede mną próżny stół postawił.*

(w. 353–354; przekł. w. 444–445)

Pasożyta łatwo poznać, ponieważ gdy otwiera usta, to jedynie po to, by mówić o swym żołądku lub jedzeniu. Curculio na przykład wracając z podróży do swego chlebobdawcy, skarży się, że jest wygłodzony:

*Ledwie widzę,
Zęby całkiem zaropiałe, gardło pali z głodu
I przychodzę wyposzczony, aż mi kiszki mdleją!*

(Curc., w. 317–319; przekł. w. 375–377)

Wszyscy dookoła znają żarłoczność pasożyta. W komedii *Menaechmi* hetera Erotium wydaje polecenie kucharzowi, aby przygotował posiłek na trzy osoby: dla niej, Menaechma i jego pasożyta. Kucharz, który zna możliwości pieczeniarczy, mówi, że w takim razie trzeba przygotować ucztę jak dla dziesięciu osób, bo pasożyt bardzo łatwo za ośmiu wystarczy (w. 220–223).

Birbant w komediach oświeceniowych przedstawiony jest bardziej jako pijak niż obżartuch, choć i od stołu nie stroni. Przykładem może być tutaj Starosta z *Powrotu niespodzianego*, który nie przepuści żadnej okazji, by się dobrze najeść. Nie stroni także od kielicha, o którym mówi, że dzielnie się z nim potrafi potykać (scena 8). Podobne skłonności przejawia Pijacki z *Kawy Baudouina* (scena 3).

Cechą charakterystyczną antycznego pasożyta jest to, że zawsze umie się wprosić do kogoś na obiad. W domu zwykle nie jada, bo mu nie smakuje (*Capt.*, w. 135–137). Ergasilus z komedii Plauta *Captivi* potrafi nawet naciągnąć Hegiona na ucztę z okazji własnych urodzin. Jakby tego było mało, wymaga jeszcze, by obiad nie był skromny, bo taki to ma w domu (w. 172–181). Oświeceniowy birbant także umie się wprosić na kolację, ale nie musi znosić upokorzeń, jakie są udziałem antycznego pasożyta, który nieźle się nachodzi i naszuka, zanim znajdzie okazję, by najeść się do syta. Wspomniany Ergasilus narzeka, że ciężkie czasy nastąpiły dla pieczeniarczy, bowiem ludzie nie szukają współtowarzyszy stołu, którzy *dobrze cięgi wytrzymują i gadać umieją, ale takich, co najadłszy się w gościnie, znów do siebie proszą* (w. 471–473 – przekł. 557–563). Teraz nic nie wskóra nawet jeden z takich dowcipów Ergasilusa, za który dawniej mógł przez miesiąc ucztować (w. 478–483). Dlatego, jeśli trafi się okazja napełnienia brzucha na cudzy koszt, pieczeniarcz przystaje na wszystkie warunki. Epignomus żartuje, że Gelasimusa za śniadanie lub obiad można nawet na krzyż wyprowadzić. Gelasimus bowiem zgadza się nawet na bardzo ciasne miejsce leżące przy stole, choćby wśród żelaznych klinów. Gdy dowiadyuje się, że to miejsce ma być w więzieniu, odpowiada: *Jeśli każesz i tam pójdę* (*Stich.*, w. 624–625 – przekł. 741).

Oczywiście, w komediach oświeceniowych wszystkie postacie pokpiwają sobie po cichu z birbanta, ale czynią to dyskretnie, respektując niepisane prawo „gość w dom, bóg w dom”.

Birbant wzorowany po części na antycznym pasożycie jest typem farsowym, toteż pojawia się głównie w komediach rokokowych (*Ot, tak po warszawsku*). Wprawdzie w Bohomolcowym *Monitorze* i *Autorze komedii* występują Łykaczewski, Łakomski, Ucieszyński i Fanfaroński, ale wymienione tu komedie są przeglądem charakterystycznych typów i używają meta-języka, znacznie odbiegając od konwencji dotychczasowych sztuk tego komediopisarza.

SŁUGA

W komediach antycznych postacią najliczniej reprezentowaną jest niewolnik. Nie ma sztuki, w której by się on nie pojawił, a w większości występuje nawet kilku.

Plaut i Terencjusz uformowali ten typ postaci jako sprytnego, obrotnego franta, który mając za pana zakochanego, a przy tym zupełnie bezradnego młodzieńca, podejmuje skuteczne działania w jego interesie i za niego (*Asin.*, *Pseud.*, *Bacch.* Plauta; *Andr.* Terencjusza). Nierzadko zdarza się, że sprytny niewolnik jest sługą młodzieńca hulaki, któremu musi „organizować” nie tylko ucztę, ale też i pieniądze na nie, a potem chronić jeszcze przed gniewem ojca (*Epid.*, *Most.* Plauta; *Heaut.* Terencjusza). W pozostałych komediach Plauta i Terencjusza występują nie mniej obrotni niewolnicy, z tym że mają aktywniejszych panów, którzy pomagają im w przeprowadzeniu uknutej intrygi. Niewolnik nigdy nie działa w interesie własnym i zawsze jest wierny swemu panu.

Odpowiednikiem antycznego niewolnika w komediach oświeceniowych jest służący. Ma on charakterystyczne, zaczerpnięte z antycznego wzoru cechy: jest bezczelny, pewny siebie i swego sprytu, wręcz przechwala się nim. Chrysalus z *Bacchides* Plauta daje wspaniałą charakterystykę dobrego niewolnika: musi on być bardzo przebiegły, bo *nikt tak nie jest mało wart, jak sługa bezradny*, ponadto powinien umieć robić zarówno dobre, jak i złe rzeczy, gdyż między szelmami trzeba być szelmą, a między złodziejami złodziejem. Słowem niewolnik musi być kuty na cztery nogi (w. 651–661; przekł. w. 667).

W oświeceniowych komediach sługa również chwali się swą przebiegłością. Na przykład Figlacki ze *Statysty* Krasickiego obiecuje swemu panu dokonać tego, że Myślicki nie tylko odda mu za żonę swą córkę, ale jeszcze będzie go prosił, by zechciał ją poślubić (I, 16). Wręcz do toposu należą zapewnienia niewolnika-sługi, że wszystko można jemu powierzyć, bo on to sprawnie załatwi. Wspomniany już Chrysalus jest tak pewny, że podstęp mu się powiedzie i że zdoła wydostać pieniądze od ojca na heterę dla swego pana, że każe uprzedzić przyszłą ofiarę o planowanym podstępie. Ponadto każe Mnesilochusowi być zupełnie spokojnym, bo on

bierze całe ryzyko na siebie (w. 751). Sługa Figlacki, tym razem z komedii Krasickiego *Pieniacz*, w podobny sposób uspokaja swego pana:

Spuść się woćpan na mnie, a upewnięm, że będzie wszystko dobrze.

(IV, 1)

Podobne przechwałki słyszy się także z ust Sprawnickiego (*Powrót niespodziany* Baudouina; scena 5) i Odrwickiego (*Kawa* Baudouina). Zwłaszcza ten ostatni podaje całą listę krętactw, w których się specjalizuje. Potrafi odrwić nowo przybyłego cudzoziemca, oszukać w karty, małżeństwo skojarzyć lub rozwieść, nawet umie rozkochać młodzieńca w kokietce (Baudouin *Kawa*, scena 5).

Do zwyczaju należy, że sługa narzeka na swego pana, a zwłaszcza na jego popędliwość. Słysząc to z ust Wiernickiej (*Małżeństwo niezgodne*, I, 1), a także Tomasza (*Myśliwy* Bohomolca, I, 1). Sługa nie ma złudzeń, co do tego, w jaki sposób przyjdzie mu odpowiedzieć za wszystkie swe intrygi. Frontin z *Przyjaciół stołowych* Bohomolca mówi:

Nie do mnie będzie należało odpowiadać, grzbiet mój mu odpowie.

(III, 1)

Ja choć nie obiecywałem Waszmość Panu, przecież mi się zdaje, że będę musiał własną skórą wypłacać te długi.

(III, 7)

Wśród komedii Plauta nie spotyka się typu głupiego niewolnika. Mało rozgarnięty, a raczej nieokrzesany jest tytułowy Gbur z Plautyńskiego *Truculentusa*, którego charakteryzuje zacięty opór wobec hulaszczego życia swego młodego pana. Nie stanowi on jednak pierwowzoru dla typu głupiego sługi, jaki pojawia się w komediach rokokowych. Jeszcze w Terencjuszowskiej komedii *Hecyra* pojawia się niewolnik, który mógł, choć w małym stopniu, służyć za inspirację dla tej odmiany służącego. To Parmenon, który przez cały czas sztuki pojawia się na scenie właściwie tylko po to, by być znów wysłanym na poszukiwanie coraz innej osoby. Jego pan, Pamphil każe mu odszukać Kallidemidesa, a robi to jedynie po to, by pozbyć się swego niewolnika jako niewygodnego świadka przy porodzie Philumeny. Kallidemides nie istnieje, więc Parmenon poszukując go wychodzi na głupca. Oprócz tej sytuacji, w którą zostaje wplątany przez swego pana oraz jego heterę, Parmenon jawi się jako sprytny niewolnik nie odbiegający wcale od innych postaci tego typu. Trudno więc byłoby go utożsamiać z głupim sługą, jakiego mamy okazję oglądać w *Sarmatyzmie* Zabłockiego. W sztuce tej pojawia się Walenty, który nie rozumie, co się dookoła niego dzieje i przez to staje się kozłem ofiarnym. Niespotykana to w rzymskich komediach odmiana, w której sługa nie jest sprawcą intrygi, lecz jej ofiarą.

Dyskusyjną sprawą jest, czy komediopisarze oświeceniowi czerpali z wzorców rzymskich. Nie ulega jednak wątpliwości, że postacie ze sztuk oświeceniowych są porównywalne z typami stworzonymi przez Plauta

i Terencjusza. Nie wnikając więc w rodzaj recepcji (świadoma, nieświadoma; bezpośrednia, pośrednia), trzeba przyznać, że typy z komedii rzymskich weszły do komedii nowożytnej jako nieodłączny element tego gatunku. Zależność nieświadoma¹⁴ czy też zależność pośrednia w niczym nie umniejsza roli i znaczenia wzorów rzymskich.

Należy także podkreślić, że komedia oświeceniowa wykazała sporo inwencji w tworzeniu nowych postaci. Na scenie pojawili się nie znani Plautowi i Terencjuszowi lekarze i palestranci.

MOTYWY

Komedie rokokowe poświęcały więcej uwagi intrydze i nieoczekiwanemu zbiegowi okoliczności niż charakterom. Dlatego poszukiwały one ciekawych, a zarazem uniwersalnych i łatwych do przetworzenia motywów. Do najstarszych z nich należy motyw sobowtóra, który wypełnia całą sztukę, organizuje ją, podporządkowując sobie wszystko inne. Motyw ten został dokładnie omówiony w rozdziale poświęconym komediom „antycznym”. Obok niego istnieją także motywy pomniejsze, nie wypełniające całej sztuki, a jedynie uzupełniające intrygę bądź ją wspierające. Są to fragmenty fabuł, skecze, sytuacje, chwytły komiczne. Do takich można zaliczyć na przykład *qui pro quo*, nieporozumienia, przyjmowanie na siebie cudzej roli czy przebieranki. Rozwiązaniu akcji bardzo często służy motyw rozpoznania. Ten ostatni w przeciwieństwie do poprzednich był przez teoretyków dość wysoko oceniany¹. Był to zresztą ulubiony motyw komedii łzawej.

Plaut i Terencjusz mieli odmienne upodobania, jeśli chodzi o posługiwanie się motywami komediowymi. U Plauta na przykład dwukrotnie pojawia się *qui pro quo* (*Aul.*, *Most.*), Terencjusz zaś tego motywu nie wprowadza wcale. Podobnie rzecz ma się z wszelkiego rodzaju przebierankami, za którymi Plaut przepada (*Cas.*, *Mil.*, *Pseud.*, *Poen.*, *Pers.*, *Capt.*), a Terencjusz tylko raz korzysta z tego pomysłu (*Eun.*). Często któraś z plautyńskich postaci nie tyle przebiera się, co udaje, gra kogoś innego (*Asin.*, *Pseud.*, *Curc.*, *Trin.*). U Terencjusza ani razu ten chwyt się nie pojawia. Za to obaj posługują się rozpoznaniem jako rodzajem doskonałej perypetii, która kończy sztukę. Terencjusz wykorzystał ten motyw aż pięciokrotnie (*Andr.*, *Hec.*, *Heaut.*, *Eun.*, *Phorm.*) i tylko w jednej jedynej komedii *Adelphoe* zrezygnował z rozpoznania. Plaut posłużył się tym motywem osiem razy (na 21 komedii – *Epid.*, *Men.*, *Poen.*, *Cist.*, *Truc.*, *Capt.*, *Curc.*, *Rud.*).

Wymienione tutaj motywy stanowiły rodzaj zasobu, z którego korzystali także komediopisarze oświeceniowi. W tym znaczeniu więc antyk funkcjonował nadal. Bardzo interesujące są rozmaite warianty i przeróbki

antycznych motywów. Przyjrzyjmy się zatem, jaką postać przyjmowały w sztukach oświeceniowych. Ponieważ nie sposób omówić wszystkich (jest ich zbyt wiele i są zbyt drobne), poświęcimy swą uwagę tym najpopularniejszym: przyjmowaniu na siebie cudzej roli i przebraniom.

PRZYJMOWANIE NA SIEBIE CUDZEJ ROLI

W komediach Plauta intryga często opiera się na oszustwie, na podszywaniu się pod inną osobę. Tak właśnie czyni Libanus z *Asinarii*, który pragnie zdobyć pieniądze na wykupienie dziewczyny dla swego pana, Argyrrippusa. Dowiedziawszy się, że właśnie przybył kupiec z zagranicy, który ma oddać matce Argyrrippusa, Artemonie, pieniądze za sprzedaż osłów, postanawia skorzystać z okazji. Libanus żąda od kupca pieniędzy przedstawiając mu się jako Saurea, zaufany niewolnik Artemony. Podstęp się udaje, ponieważ kupiec nie zna domowników prócz pana domu Demaenetusa, a ten rozprasza wszelkie wątpliwości, bowiem i jemu zależy na pieniądzach (w. 407–503).

W komedii *Captivi* podawanie się za kogoś innego służy szlachetniejszym celom. Główni bohaterowie Philocrates i jego niewolnik Tyndarus są jeńcami Hegiona. Hegio postanawia wymienić Philocratesa pochodzącego ze znakomitego rodu na swego syna, który dostał się do niewoli w Elidzie. W tym celu Hegio wysłał Tyndarusa do obozu wrogów, by przyprowadził jego syna, którego powrót będzie równoznaczny z uwolnieniem Philocratesa. Zanim jednak Tyndarus i Philocrates dostali się do niewoli, zamienili między sobą ubrania i teraz niewolnik podając się za swego pana pozostaje w więzieniu, a pan jako niewolnik udaje się do Elidy. Jednak Philocrates nie zapomniał o swym wiernym niewolniku i wrócił do Hegiona razem z jego synem (w. 219–250, 263–323, 563–590).

W omówionych tutaj przykładach mamy do czynienia z dobrowolnym podawaniem się za kogoś innego. Celem takiego przyjęcia na siebie cudzej roli było zawsze zdobycie dziewczyny lub pieniędzy na jej wykupienie. W podobnej funkcji zastosowany ten motyw znajdziemy w jednoaktówce Bogusławskiego *Amant, autor i sługa*. Tytułowy amant – Erast zataja fakt, że jest autorem wierszy i poczytnych romansów i przyjmuje posadę służącego w domu Lucyndy, którą kocha i którą ma zamiar w ten sposób zdobyć.

Komedie rokokowe rzadko jednak podejmowały ten motyw oddzielnie. Jeśli ktoś chciał udawać inną osobę, to towarzyszyła temu zwykle zmiana kostiumu, a więc korzystano wówczas z motywu przebrania.

Obok motywu podawania się za kogoś innego z własnej woli istnieje także drugi wariant – przyjęcie na siebie cudzej roli na skutek sytuacji, która do tego zmusza.

W takiej narzuconej przez los sytuacji znajduje się Menaechmus II z *Menaechmi*, który przyjmuje na siebie rolę swego sobowtóra, gdy widzi, że dzięki temu może coś zyskać. Jako Menaechmus I zjada więc obiad w towarzystwie pięknej Erotium i odbiera od niej podarunki (w. 351–431, 524–540).

Identycznie zachowują się Jan Leliusz z *Bliźniąt* Bohomolca i Piotr Fatalski z *Trzech braci bliźniąt* Bogusławskiego. Nie można tutaj jednak mówić o jakimkolwiek przetworzeniu tego chwytu teatralnego, ponieważ jest on ściśle związany z motywem sobowtórów – a więc razem z nim został przetransponowany do wymienionych tutaj komedii oświeceniowych. Bowiem motyw przyjmowania na siebie czyjejs roli jest nieodłącznym dopełnieniem pomyłek wynikających z istnienia sobowtórów.

Inny przykład podjęcia narzuconej przez sytuację roli znajdziemy w *Miles gloriosus* Plauta. Urocza Philocomasium, którą kupił żołnierz, darzy od dawna miłością Pleusiclesa. Młodzieniec zamieszkał w sąsiednim domu, aby móc widywać ukochaną i znaleźć sposób na wydostanie jej z rąk obecnego właściciela. Ponieważ oba domy przylegają do siebie jedną ścianą, zrobiono tajemne przejście, z którego dziewczyna korzysta, ilekroć chce zobaczyć Pleusiclesa. Na nieszczęście Sceledrus, jeden z zaufanych niewolników żołnierza, zobaczył z dachu przez atrium Philocomasium w domu sąsiada. Sytuację ratuje sprytny Palaestrio, który jest giermkim Pleusiclesa, a służbę u żołnierza przyjął tylko po to, by ułatwić spotkania zakochanym. Wmawia więc Sceledrusowi, że widział w domu sąsiada nie – Philocomasium, lecz jej bliźniaczą siostrę. Dziewczyna, aby przekonać niedowiarka, raz gra samą siebie, to znów szybko przechodząc przez tajemne przejście, podaje się za bliźniaczkę, która wcale nie istnieje (w. 420–470).

Jeszcze innym wariantem podjęcia narzuconej przez okoliczności roli jest epizod z *Cistellarii* Plauta. Tam Starszy Obywatel spotykając Gymnasium bierze ją za dziewczynę, w której jego syn kocha się bez pamięci i z tego powodu popada w ruinę. Czyni jej z tej racji wymówki. Gymnasium od razu orientuje się, że zaszła pomyłka, ale gra narzuconą jej rolę tylko i wyłącznie dla zabawy. Jest to jedyny przypadek, gdzie motyw ten zostaje wykorzystany tylko dla efektu komicznego (w. 315–373).

Przykładem przyjęcia na siebie narzuconej przez okoliczności roli jest sytuacja przedstawiona w *Doktorze lubelskim* Zabłockiego. Marcin zaskoczony w czasie schadzki ze służącą doktora Recepty, Dorotką, ma tylko jedno wyjście, by ocalić skórę – musi udawać nieboszczyka, którego właśnie przygotowano do sekcji. Mimo że udaje mu się z narażeniem życia wyjść cało z opresji, nie może jednak wyjść z pokoju, bowiem co chwilę ktoś tam przychodzi. Ponieważ udawanie nieboszczyka omal nie skończyło się dla niego tragicznie (Recepta chciał natychmiast dokonać sekcji), postanawia więc p r z e b r a ć s i ę. Zabłocki zastosował więc inny motyw znany ze starożytnej komedii.

PRZEBRANIE

Vis comica motywu podawania się za kogoś innego zwielokrotnia się, gdy postać używa w tym celu przebrania. Gdyby wprowadzić kryterium jakiegokolwiek zmiany ubioru, to już o Philocratesie i Tyndarusie z Plautyńskiej komedii *Captivi* moglibyśmy powiedzieć, że się przebrali, wymienili bowiem między sobą ubrania. Przyjmijmy jednak, że o przebraniu będziemy mówić dopiero wówczas, gdy kostium do tego stopnia zmienia wygląd, że wprowadza w błąd nawet osoby znające przebierającego się.

Przebieranki najzabawniejsze są wówczas, gdy kostium zmienia płeć. U rzymskich komediopisarzy, nie znajdziemy postaci kobiecej, która przebierałaby się za mężczyznę, zdarzają się jednak mężczyźni noszący strój kobiecy. Plaut motyw ten wykorzystał tylko jeden raz w sztuce *Casina*. *Casina* to imię dziewczyny, w której kocha się młodzieniec Euthynicus, a ponieważ sam nie może jej poślubić, pragnie ją wydać za swego giermka Chalinusa. Z tego samego powodu jego ojciec Lysidamus pragnie ożenić z nią swego rządcę Olympiona. Dochodzi do losowania, które rozstrzyga spór na korzyść Lysidamusa i jego rządcy Olympiona. Wszyscy domownicy sprzyjają młodemu Euthynicusowi oraz jego giermkowi i z ich inicjatywy podczas uroczystości ślubnych dzieją się różne dziwne rzeczy. Panna młoda jest mocno zawoalowana i zachowuje się mało kobieco. Jej zalotne trącanie łokciem działa z takim skutkiem jak „uderzenie taranem”, a „lekki” chód przypomina „stąpanie słońca”, ponadto potrafi także okładać pięściami. Okazuje się, że to wcale nie *Casina*, lecz giermek Chalinus przebrany w kobiece szatki (w. 767–770, w. 840–854).

W Terencjuszowym *Eunuchu* Cherea wprawdzie nie zmienia się przez przebranie w kobietę, ale tutaj także mamy do czynienia z grą polegającą na zabawie z płci. Cherea bowiem przebiera się za eunucha i tym sposobem ma zamiar dostać się do domu hetery, w którym mieszka jego ukochana Pamphila (w. 362–377).

W komediach oświeceniowych motyw zmiany płci nie był popularny. Pojawia się w przełożonym przez Mikołaja Wolskiego *Weselu Figara* Pierre'a Beaumarchais, gdzie uroczy Cherubin zostaje przebrany za jedną z panien otaczających hrabinę Almaviva (I, 7). Przebranie odwrotne, z kobiety w mężczyznę jest treścią sztuki *Ludwika, albo miłość stateczna* Michniewskiego². Główna bohaterka uznana za zmarłą pojawia się w przebraniu mężczyzny i sprawia, że kochanka jej niewiernego narzeczonego zakochuje się w niej.

Równie komicznym przebraniem i wywołującym wiele zabawnych sytuacji był strój tzw. charakterystyczny. U Plauta najczęściej przebierano się za żołnierza. Takiego przebrania używa Pseudolus, który pragnie zdobyć dla swego pana ukochaną przez niego dziewczynę. Zadanie, jakie ma przed sobą, jest trudne, bowiem Phaenicium, w której kocha się jego pan, Calidorus, została już sprzedana. Lada dzień żołnierz, który ją kupił, ma

dostarczyć brakującą sumę i zabrać dziewczynę do siebie. Pseudolus tak zręcznie podszedł giermka żołnierza, Harpaxa, który został tym zleceniem obarczony, że odebrał mu uwierzytelniający list, a przebierając innego niewolnika za owego właśnie Harpaxa, wy dostał także Phaenicium z rąk stręczyciela (*Pseud.*, w. 905–916).

Za żołnierza przebiera się również Plautyński Curculio. Wypożycza on strój od Choragusa, który zaopatrywał w kostiumy kierowników trup teatralnych (*Curc.*, w. 462–466). Curculio, podobnie jak Pseudolus, chce rzekomo w imieniu żołnierza odebrać stręczycielowi dziewczynę Planesium, w której kocha się jego pan. Upija więc żołnierza podczas obiadu, potem zabiera mu pierścień, który ma służyć jako znak rozpoznawczy i w przebraniu idzie do stręczyciela po Planesium (w. 384–460).

Plautyński pomysł przebrania za żołnierza wykorzystał Bohomolec w swej komedii *Figlacki polityk terażniejszej mody*. W sztuce tej Figlacki postanawia posłużyć się Pomockim, aby wyciągnąć od Łakomskiego pieniądze dla jego syna. W tym celu opowiada ojcu o strasznie gwałtownym żołnierzu, który z pewnością zabije młodzieńca, jeśli w porę się go nie wykupi. Ponieważ opowieść tę trzeba uwiarygodnić, wynajęty Pomocki udaje przed Łakomskim żołnierza.

W komediach oświeceniowych najchętniej korzystano z przebrań charakterystycznych. Najczęściej postacie przebierają się za jurystę i doktora, w czym na pewno nie naśladują antyku, bowiem jurysta jest typem nieznanym komedii łacińskiej, a lekarz pojawia się jedynie przez moment w sztuce *Menaechmi* Plauta. W *Pieniaczu* Krasickiego Figlacki przebiera się za palestranta Kondemnackiego, aby w sposób urzędowy powiadomić Anzelma, że dobra ziemskie, o które zabiega, przypadają prawnie ojcu Leandra. Ma przy tym nadzieję, że w takiej sytuacji Anzelm zgodzi się na małżeństwo swej córki z Leandrem. W *Kawie* Baudouina Odrwicki przebiera się za instygatora i udaje, że chce Antyckiego zamknąć w więzieniu. Pragnie w ten sposób zmusić go do zapłacenia długu karcianego (scena 18). Z kolei w *Doktorze lubelskim* Zabłockiego spotykamy Marcina, który nie mogąc wyjść z tarapatów jako nieboszczyk, przywdziewa na siebie szaty doktora. W tej komedii przebranie nie ma służyć jakimś podstępowi, jest raczej ostatnią deską ratunku dla Marcina. W *Zabobonniku* Zabłockiego spotykamy całą plejadę przebierańców: prawnika, cyrulika, a także wróżkę. Sprytny Filutowicz usiłuje wymóc na tytułowym zabobonniku, Anzelmie, zgodę na zawarte bez ojcowskiego pozwolenia małżeństwo jego syna Damona z Melissą. W tym celu przebiera Frantowicza najpierw za prawnika – specjalistę od rozwodów, potem za lekarza. Jako trzecią wprowadza Melissę pod postacią wróżki, a wszystkie te osoby mają przekonać zabobonnika Anzelma, że z pewnością umrze, jeśli zechce rozwiązać małżeństwo swego syna. Pomysł przebrania za wróżkę pojawia się nie tylko w tej jednej komedii. Został już wykorzystany przez Krasickiego w *Statyscie*. Tam sprytny Figlacki

przebiera się za doktora Pankracjusza, który słynie z przepowiadania przyszłości. Przestrzegając Myślickiego przed literą U, ma zamiar zniechęcić go do przyszłego zięcia Uwaziewicza (III, 7).

W sztukach Plauta przebierały się także postacie kobiece. W komedii *Persa* niewolnik Toxilus zakochany w Lemniselenis potrzebuje pieniędzy, aby ją wykupić i wyzwolić. Z pomocą przychodzi mu inny niewolnik Sagaristio, który przebiera się za Persa i oferuje bogatemu stręczycielowi kupienie perskiej branki. Branka z Persji, a więc z daleka, daje o wiele większą pewność, że nikt nie wystąpi z dowodami, iż nie jest niewolnicą, tylko wolno urodzoną dziewczyną. Prawo zabraniało handlu wolno urodzonymi. Łatwo się domyślić, że ową perską branką jest przebrana córka pasożyta Saturiona. W chwilę po tym, gdy stręczyciel wypłacił pieniądze Sagaristionowi, pojawia się Saturnio, który występuje jako ojciec wolno urodzonej dziewczyny (w. 462–469, 540–672).

Motyw przebierania kobiety był także wykorzystany w oświeceniu. Przykładem może być tu choćby Melissa z wspomnianego *Zabobonnika*, która gra rolę wróżki przepowiadającej Anzelmowi nieszczęście, jeśli nie uzna małżeństwa swego syna.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że u Plauta przebranie nigdy nie chybiało celu i nigdy nie przysparzało przebierającemu się kłopotów. Inaczej rzecz wygląda u Terencjusza. W *Eunuchu* Cherea przebiera się, aby właśnie jako eunuch mieć łatwy wstęp do domu Pamphili, potem jednak nie ma sposobności się przebrać w swe zwykłe szaty i staje się obiektem drwin i napaści (V, 2 – w. 840–909).

W komediach oświeceniowych, np. Zabłockiego, spotykamy zarówno wariant przebrania – udany, jak i chybiony. W *Baliku gospodarskim* czy też *Zabobonniku* przebranie służy intrydze i wywołuje pożądany skutek. Natomiast w *Doktorze lubelskim* Marcin, zakładając strój doktora, wpada najpierw na samego Receptę i chcąc nie chcąc musi udawać kolegę po fachu. Później zaś jest zmuszony zaordynować jakieś lekarstwo przypadkowym pacjentom, a choć udaje mu się wreszcie wymknąć z domu doktora, wkrótce będzie musiał odpowiedzieć za swe lekarskie eksperymenty. W tej komedii więc przebranie jest chybione i przysparza tylko samych kłopotów.

Motywy komediowe są szalenie trudne do sklasyfikowania, a tym bardziej do porównywania. Inwencja bowiem kolejnego autora dodaje, zmienia, przeobraża znany skądinąd motyw i chwyt teatralny. Trudno zatem ustalić, co jest powielaniem starego schematu, a co już wynikiem osobistej pomysłowości autora. Jedyne, co można powiedzieć na pewno, to to, że niektóre pomysły istniały już w antyku, a zatem jeśli nawet nie inspirowały bezpośrednio, z pewnością jednak „pracowały” na wytworzenie pewnej konwencji. Ta zaś z czasem stała się ogólną własnością komedii.

ZAKOŃCZENIE

Komedia oświeceniowa w swym bogactwie i różnorodności ukazuje, jak wiele gatunek ten zawdzięcza antykowi. Przeprowadzone badania potwierdzają postawioną na początku tezę i wykazują, że komedie oświeceniowe częściowo znajdowały się pod bezpośrednim wpływem teorii i dzieł antycznych, częściowo zaś antyk odgrywał rolę pośrednią poprzez europejskie dziedzictwo. Oświeceniowe koncepcje komedii i jej poetyki opierały się w swych zaleceniach na autorytetach Arystotelesa i Horacego. I jeśli nawet, tak jak sztuki rokokowe, nie bardzo przestrzegały klasycystycznych zasad, to i w tym także korzystały z doświadczeń rzymskich poprzedników. Takim wykroczeniem poza reguły klasycystycznej komedii było, często spotykane u Zabłockiego (*Sarmatyzm*, *Fircyk w zalotach*), rozluźnienie zwartego toku akcji przez wprowadzenie czysto zabawowych scen z udziałem postaci drugoplanowych, np. służby. Praktykę tę stosował już Plaut (*Mil.*, w. 813–873). W świadomości twórców omawianej tu epoki funkcjonował antyczny dorobek spod znaku Talii zarówno jako wzór do naśladowania, jak i przestroga. Tak było na przykład z Arystofanem, który był dla oświeceniowych komediopisarzy jak swoiste memento i miał strzec przed satyrą imienną.

Komedii w całości inspirowanych przez Plauta lub Terencjusza, jak widzieliśmy, było w oświeceniu niewiele. Ciekawym przykładem są sztuki konwiktowe Bohomolca, którym *Ratio studiorum* narzuciła pewien specyficzny kierunek naśladownictwa. Rezultaty badań nad twórczością księdza profesora są tym ciekawsze, że sam autor nie wymienia swego rzymskiego pierwowzoru, a jeśli pada nazwisko antycznego komediopisarza, to jest nim Terencjusz, a nie Plaut. Może właśnie dlatego krytyka nie mówi o Bohomolcu, jako o naśladowcy Plauta. Sztuka Bogusławskiego jest świadomą próbą współzawodnictwa, a nawet „poprawienia” Plauta, z punktu widzenia bowiem autora rzymska sztuka miała pewne niedociągnięcia sceniczne. Omówione sztuki stanowią dowód żywego zainteresowania rzymską komedią i, co ogromnie ważne, twórczej emulacji.

Trzeba także dodać, że Plaut i Terencjusz rywalizowali ze sobą w dziełach ich następców i że Plaut to współzawodnictwo wygrywał. Jego sztuki stanowiły pewien wzór komediowy, w którym postaci-maski pełniły z góry określoną rolę w rozwoju intrygi i przypisane były zawsze do jednej ze stron konfliktu dramatycznego. Stworzony przez Plauta model przejął Molière i cała klasycystyczna komedia francuska, na której wzór tworzyli w Polsce Krasicki i Bohomolec. Terencjusz natomiast łamał konwencję postaci-typu komediowego, wprowadzając np. dobre hetery i umieszczając je po przeciwnej niż zwykle stronie konfliktu. Komедie Plauta stanowiły ponadto ogromne źródło chwytów teatralnych, możliwych do wykorzystania bez powielania fabuły, z której pochodzą. Mnóstwo tam przebieranek, podszywania się pod inną postać, czyli „teatru w teatrze”, i temu przede wszystkim Plaut zawdzięcza swą przewagę nad Terencjuszem.

Oświecenie ze swą szczególną aprobatą dla przeróbek i powtórzeń stworzyło doskonałe warunki do wykorzystywania i eksploatacji rozległych obszarów wspólnego dziedzictwa literackiego, w których, jak widzieliśmy, nie małą część zajmowały komedie rzymskie. Komedio pisarze polscy korzystali z tego olbrzymiego repertorium, czasem nie zdając sobie nawet sprawy z tego, że jego korzenie tkwią w antyku. Niejednokrotnie zapożyczenia z komedii francuskiej lub włoskiej są jedynie pośrednim oddziaływaniem Plauta lub Terencjusza.

Czasem w komediach oświeceniowych nie można jednoznacznie udowodnić inspiracji antycznych, bowiem z reguły w sztukach tych kumulują się także tradycje włoskie, francuskie, niemieckie, a nawet rodzime, konwiktowe. Splot jest tak wielobarwny i przemieszany, że nieraz trudno oddzielić poszczególne wpływy¹.

Czerpanie z antyku, z dorobku rzymskich komedio pisarzy w niczym nie umniejsza wartości sztuk oświeceniowych, a dowodzi jedynie pewnej odwieczności tego gatunku i jego tendencji do pojawiania się w starych ramach, choć nowej postaci.

PRZYPISY

WSTĘP (s. 7–10)

¹ Prace T. Bieńkowskiego: *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa*, Wrocław 1967 i *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej*, Wrocław 1976 sięgają jedynie połowy wieku XVIII. Ponadto głównym przedmiotem zainteresowań autora jest tragedia. Należałoby także wspomnieć tutaj pracę S. Zabłockiego, *Od Prerenesansu do Oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*, Warszawa 1976, choć i ta publikacja nie poświęca swej uwagi komedii, a jedynie zajmuje się przekładami z Horacego, których inicjatorem był król Stanisław August.

² S. Konarski przetłumaczył i wystawił *Ottona Corneille'a*, otwierając tym samym nie tylko liczny i ożywiony ruch translatorski, ale także dając początek sztukom klasycystycznym.

³ J. Nowak-Dłużewski, *O datę startową literatury polskiego oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 1/10, s. 148–149.

⁴ I. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969, s. 283.

⁵ R. Kaleta, *Miejsce i społeczne funkcje literatów w okresie oświecenia*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, pod red. Golińskiego, t. II, s. 7.

OŚWIECENIOWE POETYKI KOMEDII A KONCEPCJE ANTYCZNE (s. 11–25)

¹ Najlepszym dowodem zainteresowania literaturą antyczną jest zainicjowany i sponsorowany przez króla cykl przekładów z Horacego, którego dokonali najlepsi poeci epoki. Zob. Z. Zabłocki, op. cit., s. 216–232.

² T. Bieńkowski, op. cit., s. 188–192.

³ We Francji nowożytnicy chcieli doprowadzić do zupełnego zerwania z tradycją i zbudować teatr od nowa. Dowodzili, że nie umiano przyjąć krytycznie rad, które starożytni wypowiadali dorywczo i bez pretensji do nieomylności, lecz każdą z nich bez względu na towarzyszący jej kontekst ogłaszano za przepis obowiązujący zawsze i wszędzie. Podkreślali też, że prawidła Arystotelesa zostały wyprowadzone z wielkich dzieł tragicznych greckich, a więc dają raczej obraz tego, co stworzył geniusz poetów niż ogólne normy istniejące a priori. W takim razie nowocześni poeci nie mogą brać dosłownie Arystotelesowskich wypowiedzi i budować na nich ogólnych zasad dramaturgii. Podobnie *Poetykę* Horacego radzili

traktować jako prywatny list. Por. E. Rządowska, *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, Warszawa 1958, s. 53–58.

⁴ S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765–1785)*, Wrocław 1957, s. 57–59.

⁵ F. Bohomolec, *O komediach konwiktowych*. Przedmowa do: *Komedie przez ks. Fr. Bohomoleca Societatis Iesu napisane*, t. I, Warszawa 1755, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967, s. 92.

⁶ Tych zaleceń było znacznie więcej. Od 1599 r. spektakle mogły się odbywać tylko po łacinie. Dopiero od połowy XVIII wieku za milczącą zgodą generała zakonu przedstawienia mogły być grane także po polsku. Zezwalano, by publiczne widowiska trwały trzy godziny, te zamknięte zaś, tylko dla uczniów – dwie. Od 1576 r. była wystawiana jedna tragedia lub komedia rocznie poza dialogami. W XVIII w. przedstawienia odbywały się zawsze z początkiem i końcem roku szkolnego oraz w karnawale. Aktorami mogli być tylko uczniowie dwóch najwyższych klas (poetyki i retoryki). Nie wolno było używać skryptu, szat liturgicznych i kobiecych dla alegorii. Zob. J. Kott, Wstęp do: *Komedie konwiktowe Fr. Bohomolca*, Warszawa 1960, s. 29–30, a także S. Windakiewicz, *Teatr kollegiów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 3–14; J. Popłatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 19–24.

⁷ F. Bohomolec, *O komediach...* op. cit., s. 91.

⁸ F. Bohomolec, *Figlarki polityk terażniejszej mody*, w: *Komedie konwiktowe*, Warszawa 1960, t. II, akt II scena 1.

Figlarki, gdy uczy Jana pięknie kłaniać się, narzeka:

[...] ale bieda, że tu damy nie można wprowadzić, żebym mógł pokazać waszmość panu, jak się z nimi masz witać.

⁹ G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 68.

¹⁰ Z. Wołoszyńska, *Komedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991.

¹¹ I. Krasicki, *O regułach teatralnych, a w szczególności o trzech jednościach*, „Monitor” 63 i 64/1766, w: S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765–1785)*, Wrocław 1957, s. 146–149.

¹² Q. Horatius Flaccus, *Ars poetica*, w: *Opera omnia*, tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Wrocław 1988, t. II, przekład J. Sękowski.

¹³ Podobne cele przed komedią stawiał D. Diderot, w *Entretiens sur le „Fils naturel”: Dorval et moi*, [Rozmowa III, (1757)] stwierdzał, że zadaniem kompozycji dramatycznej jest przekazanie ludziom miłości do cnoty i odrazy do występku. Zob. Philippe Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, Warszawa 1971, s. 131 i 149.

¹⁴ I. Krasicki, *O pożytkach i znaczeniu teatru w państwie*, „Monitor” 27/1765, w: S. Ozimek, op. cit., s. 137.

¹⁵ F. Bohomolec, Przedmowa do wydania: *Małżeństwo z kalendarza*, Warszawa 1766, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 103.

¹⁶ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 196–201.

¹⁷ Aelius Donatus, *De comoedia, Aelii Donati quod fertur commentum Terentii*, rec. P. Wessner, vol. I. Lipsiae 1902, s. 22–31, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór, opr. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 420.

¹⁸ Różne były zdania teoretyków francuskich na temat klasycznych jedności. Wolter uznawał regułę trzech jedności, lecz nie w imię tradycji a prawdopodobieństwa. Diderot

choć występował przeciw tyranii reguł, nie radził nikomu lekceważyć słynnych jedności. Marmontel twierdził, że reguły *stały się [...] ciężkimi kajdanami, którymi krępowano geniusza*. Zob. A. Kotula, *Wstęp do: Stendhal, Racine i Szekspir*, Warszawa 1957, s. 25–35 i 56. Philippe Van Tieghem, op. cit., s. 139.

¹⁹ I. Krasicki, *O regułach teatralnych, a w szczególności o trzech jednościach*, „Monitor” 63 i 64/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 148.

²⁰ Arystoteles, *Poetyka*, Przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1983, rozdział VIII i X, s. 24–26 i 30; Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 126–127.

²¹ Euanthius, *De fabula hoc est de comoedia*, w: *Aelii Donati quod fertur commentum Terentii*, op. cit., s. 417. Nieco inne spojrzenie miał D. Diderot, który w swojej rozprawie *O poezji dramatycznej* tak pisał: *Niepodobna prawie prowadzić równocześnie dwóch intryg tak, aby zaciekawienie jedną nie rozwijało się kosztem drugiej. [...] Czyż jest coś misterniejszego nad sposób, w jaki Terencjusz powiązał miłostki Panfila i Karynusa w Andrii? A jednak, czy zrobił to bezkarnie? Czy na początku drugiego aktu widz nie odnosi wrażenia, że ogląda inną sztukę? A czy piąty akt kończy się naprawdę ciekawie? Kto postanawia prowadzić równocześnie dwie intrygi, bierze na siebie obowiązek rozwiązania ich równocześnie*. Por. E. Rządowska, op. cit., s. 87.

²² Do zasady jedności akcji powraca się w punkcie JEDNOSTAJNOŚĆ, zob. s. 22.

²³ Arystoteles, op. cit., rozdział V, s. 14–16.

²⁴ F. Bohomolec, *Autor komedii*, w: *Komedie na teatrum*, Warszawa 1960, t. I, akt II, scena 2.

²⁵ I. Krasicki, *O regułach teatralnych, a w szczególności o trzech jednościach*, „Monitor” 63/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 148.

²⁶ I. Krasicki, *ibidem*.

²⁷ Estreicher, Kott i Kaleta uznali, że pod pseudonimem kryje się A. K. Czartoryski, natomiast Bernacki i Szyjkowski twierdzili, że raczej I. Krasicki. Przeświadczenie, że przekładu dokonano z j. angielskiego doprowadziło Ozimek do twierdzenia, że autorem artykułu *Theatralski przeciw...* jest Stanisław August. J. Pawłowiczowa dowiodła, że przekładu dokonano z francuskiego wydania, co najwyraźniej wskazywałoby na Krasickiego. Zob. J. Pawłowiczowa, *Jeszcze o Theatralskim*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1/4.

²⁸ *Theatralski przeciw fundamentalnej zasadzie trzech jedności*, „Monitor” 65/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 156.

²⁹ S. Ozimek, op. cit., s. 57–59.

³⁰ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do: Pauna na wydaniu*, Warszawa 1771, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 138.

³¹ Żadna z komedii Plauta nie rozgrywa się w Rzymie. Najczęstszym miejscem akcji są Ateny (*Asin.*, *Aul.*, *Bacch.*, *Cas.*, *Epid.*, *Merc.*, *Most.*, *Pers.*, *Pseud.*, *Stich.*, *Trin.*, *Truc.*). Pozostałe sztuki również rozgrywają się w Grecji, np. w Efezie, Tebach, Epidauros, Epidamnum. Miejscem akcji sztuk Terencjusza są zawsze Ateny. Jedynie w *Heaut.* akcja rozgrywa się w attyckiej wiosce.

³² A. F. Michniewski, *O swobodzie tłumacza*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 155.

³³ P. Terentius Afer, *Eunuch*, w: *Comoediae*, opr. Marouzeau, Paris 1967, t. I, w. 41.

³⁴ F. Bohomolec, *Wstęp do: Komedie przez ks. Bohomolca napisane*, t. I, Warszawa 1755, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 91.

³⁵ I. Krasicki, *Definicja widowisk i ich historia*, „Monitor” 50/1765, Przedr. S. Ozimek, op. cit., s. 144; I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych, Rozmowa XI*, Warszawa 1987.

- ³⁶ A. K. Czartoryski, *Przedmowa*, op. cit., s. 139.
- ³⁷ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 286–288.
- ³⁸ A. K. Czartoryski, op. cit., s. 129.
- ³⁹ W 1754 r. zażarty wróg encyklopedystów, Charles Palissot de Montenoy, udowodniał, że mieszczanin może być wyłącznie bohaterem komedii, że nie powinno się w niej pokazywać arystokracji, szlachty, dworzan, jednym słowem przedstawicieli wyższych warstw społecznych. Zob. A. Kotula, op. cit., s. 32.
- ⁴⁰ Euanthius, op. cit., s. 418 i 441–442.
- ⁴¹ Tak dzieje się w komediach: *Amph.*, *Aul.*, *Merc.*, *Mil.*, a także w sztukach o podwójnej ekspozycji, prologowej i dramatycznej: *Capt.*, *Cas.*, *Cist.*, *Men.*, *Poen.*, *Rud.*, *Truc.* Zob. G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 224–226. Prologi Terencjusza miały charakter krytyki literackiej, związane były raczej nie z utworem, lecz z określonym wystawieniem, dla którego były pisane. Zachowane prologi pochodzą z pierwszych wystawień. Wyjątkiem jest tu *Hecyra*, do której zachowały się prologi z drugiego i trzeciego przedstawienia. Zob. M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960, s. 75–81 i 95–118.
- ⁴² W. Turski, *Przedmowa*, do: *Fedra*, Warszawa 1787, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 266.
- ⁴³ W. Mitzler de Kolof, *Briefe eines Warschauer Schriftstellers an den Herrn Lorenz von Lehrlieden in Wilna*, Warszawa 1776, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 155–164.
- ⁴⁴ A. K. Czartoryski, *List o dramatyce* – IV list z cyklu *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach*, opublikowany jako dodatek do wydania *Kawa, Komedia w 1 akcie*, Warszawa 1779, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 206–209.
- ⁴⁵ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1788.
- ⁴⁶ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, opracował S. Pietraszko, Wrocław 1956.
- ⁴⁷ W. Bogusławski, *Posłowie do: Mieszczki modne*, w: *Dzieła dramatyczne*, t. VI, Warszawa 1821, s. 227–230; tenże, *Posłowie do: Spazmy modne*, w: *Dzieła dramatyczne*, t. II, Warszawa 1820, s. 304–307; tenże, *Posłowie do: Ojciec fanilii*, w: *Dzieła dramatyczne*, t. II, Warszawa 1820, s. 147–151.
- ⁴⁸ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do: Panna na wydaniu*, op. cit. s. 130.
- ⁴⁹ I. Krasicki, *O regułach teatralnych a w szczególności o trzech jednościach*, „Monitor” 64/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 151.
- ⁵⁰ René Rapin w *Réflexions sur la poétique d'Aristote (1686)* był tego samego zdania. Twierdził, że w teatrze nie wolno pokazywać zabójstwa czy rzeczy mogących wzbudzić w widzu wstręt lub przerażenie. Widz dowie się o tym z opowiadania. Natomiast Diderot uważał, że należy dążyć do tego, by w miarę możliwości pokazać wszystkie wydarzenia na scenie, chyba że czegoś nie da się w sposób dostatecznie prawdopodobny oddać, wówczas należy posłużyć się opisem. Diderot usuwał poza scenę nie to, co było sprzeczne z bienséances, ale to, co na scenie nie wywarłoby dość silnego wrażenia. Natomiast La Chaussee, który wprowadził do teatru komedię łzawą, lansował pogląd, że „szalejąca Melpomena” powinna siać przerażenie, grozę i odrazę, powinna przelewać krew i łzy. Zob. A. Kotula, op. cit., s. 13 i 29; Philippe Van Tieghem, op. cit., s. 141.
- ⁵¹ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 182–188.
- ⁵² W. Mitzler de Kolof, *O dobrym teatrze i złej komedii*, „Monitor” 88 i 91/1774, w: S. Ozimek, op. cit., s. 184.
- ⁵³ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 251.
- ⁵⁴ Arystoteles, op. cit., rozdział XV, s. 42–46.
- ⁵⁵ W. Mitzler de Kolof, *Briefe...* op. cit., s. 156.

- ⁵⁶ I. Krasicki, *Łgarz*, w: *Komedie*, Kraków 1883, akt I, scena 9.
- ⁵⁷ F. Bohomolec, *Autor komedii*, op. cit., akt I, scena 2.
- ⁵⁸ I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych*, op. cit., rozmowa V, s. 39–41.
- ⁵⁹ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 272.
- ⁶⁰ I. Krasicki, op. cit., rozmowa XI, s. 60–69.
- ⁶¹ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 282.
- ⁶² *Journal Littéraire de Varsovie*, *O komedii „Mniejszy koncept jak przysługa”*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 182.
- ⁶³ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 57.
- ⁶⁴ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do: Pauna na wydaniu*, op. cit., s. 129. We francuskim sporze o poezję Wolter (a z nim Diderot i Marmontel) próbował jej bronić, wskazując, że *mówi ona więcej niż proza i przy pomocy mniejszej ilości słów* (*Dictionnaire philosophique*, hasło *Poètes 1764*). Naturalnie, zaczęto zastanawiać się nad słusznością posługiwania się wierszem w gatunkach scenicznych. Książd Trublet, reprezentujący obóz przeciwników poezji, twierdził, że *piękne wiersze same odwracają uwagę widzów od konfliktu uczuciowego i każą skupić się na kunszcie autora, a nic nie jest bardziej nieprawdopodobne niż postacie mówiące wierszem* (*Réflexions sur la prose et les vers*, XIV, 1760). Lamotte z tego samego obozu był zdania, że proza uzyskuje te same efekty co poezja, należy więc odrzucić wszystkie próżne trudności wersyfikacji. Fénelon domagał się nie tyle odrzucenia rymów, co ich uelastycznienia. Argumentował, że rym wydaje mu się skrępowaniem o wiele większym niż metrum w poezji greckiej czy łacińskiej. Na koniec należy wspomnieć, że problem stosowania poezji w teatrze nie był nowy. Już Chapelain pisał w 1630 r. w liście do Godeau: *Ponieważ teatr ma ukazywać to, co jest prawdopodobne, co daje złudzenie rzeczywistości, sztuki muszą być pisane prozą*. (Cytat Chapelaina z listu do Godeau za: A. Kotula, op. cit., s. 15. Reszta cytatów za: Philippe Van Tieghem, op. cit., s. 109–142).
- ⁶⁵ Arystoteles, op. cit., rozdział XXIV, s. 74–80. Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 79–80.
- ⁶⁶ Euanthius, op. cit., s. 416.
- ⁶⁷ W. Mitzler de Kolof, *Briefe...* op. cit., s. 156.
- ⁶⁸ F. N. Golański, op. cit., s. 249.
- ⁶⁹ F. Bohomolec, *Autor komedii*, op. cit., t. I, akt I scena 1.
- ⁷⁰ Q. Horatius Flaccus, op. cit. w. 338.
- ⁷¹ Na autorytecie Arystotelesa opierała się Akademia Francuska, gdy twierdziła, że *trzeba dać pierwszeństwo prawdopodobieństwu przed prawdą za każdym razem, gdy prawda jest sprzeczna z rozumem, z dobrem społeczeństwa, z bienseances, z regułami sztuki*. Zob. A. Kotula, op. cit., s. 17.
- ⁷² Arystoteles, op. cit., rozdział IX, s. 26–30.
- ⁷³ F. Bohomolec, *Autor komedii*, op. cit., akt II, scena 2.
- ⁷⁴ O tym, że charakterzy mają być prawdziwe Diderot był przekonany, stanowczo jednak protestował przeciwko dobieraniu w sztukach charakterów kontrastowych. *Czy częściej występują charaktery różne czy kontrastowe?* – pytał w swojej rozprawie *O poezji dramatycznej*. Jako przykład podaje Terencjusza i Plauta, którzy dawali mało kontrastów. E. Rządowska, op. cit., s. 44 i 119–122.
- ⁷⁵ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 114–118 i w. 156–157.
- ⁷⁶ *Ibidem*, w. 227–229.
- ⁷⁷ Pseudo-Plutarch, *Porównania Arystofanesa z Menandrem*, w: *Menander, Wybór komedii i fragmentów*, Wrocław 1982, s. 288.

- ⁷⁸ W. Bogusławski, Posłowie do: *Spazmy modne*, w: *Dzieła dramatyczne*, t. II, Warszawa 1820, s. 304–307.
- ⁷⁹ W. Mitzler de Kolof, *Briefe...* op. cit., s. 156.
- ⁸⁰ F. N. Golański, op. cit., s. 255.
- ⁸¹ Ibidem.
- ⁸² Arystoteles, op. cit., rozdział XV, s. 42–43.
- ⁸³ Podobny zakaz łamania iluzji scenicznej spotykamy u Diderota (*O poezji dramatycznej*), który kazał traktować widza, jakby go w ogóle nie było. Miał bowiem wątpliwości, czy można choć przez chwilę mówić do widza nie przerywając akcji i czy najmniejszy błąd rozplanowania szczegółów przyciągający uwagę widza nie równa się wprowadzeniu drobnych przerw i zwolnieniu akcji. E. Rządowska, op. cit., s. 115.
- ⁸⁴ F. K. Dmochowski, op. cit., s. 274.
- ⁸⁵ Wszystkie sztuki Plauta i Terencjusza, które zachowały się w całości (*Aulularia* jest bez zakończenia) kończą się prośbą o oklaski, czy wręcz ich żądaniem.
- ⁸⁶ A. K. Czartoryski, *List o dramatyce*, op. cit., s. 208.
- ⁸⁷ I. Krasicki, *O regułach teatralnych*, „Monitor” 64/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 150.
- ⁸⁸ F. Bohomolec, *Autorka komedii*, op. cit., t. I, akt II scena 2.
- ⁸⁹ F. N. Golański, op. cit., s. 250.
- ⁹⁰ Ibidem, s. 251.
- ⁹¹ Arystoteles, op. cit., rozdział XIII, s. 35–38.
- ⁹² Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 335–336.
- ⁹³ Arystoteles, op. cit., rozdział VII, s. 24.
- ⁹⁴ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 189–192.
- ⁹⁵ I. Krasicki, *O regułach teatralnych*, „Monitor” 64/1766, w: S. Ozimek, op. cit., s. 150.
- ⁹⁶ W. Bogusławski, Posłowie do: *Ojciec rodziny*, op. cit., s. 147–151.
- ⁹⁷ Wolter chciał wdzięcznej zabawy, lecz nie gromkiego śmiechu. Fontenelle zaś gratulował Destouches’owi, że nie usiłował on w łatwy sposób wzbudzić niepohamowanego śmiechu wśród społeczeństwa. Philippe Van Tieghem, op. cit., s. 143.
- ⁹⁸ F. N. Golański, op. cit., s. 254.
- ⁹⁹ I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych*, op. cit., Rozmowa XI, s. 68–69.
- ¹⁰⁰ F. N. Golański, op. cit., s. 255.
- ¹⁰¹ Zwracał na to uwagę Wolter, mówiąc: *Trzeba oddziaływać jednocześnie na duszę i na oczy*. Philippe Van Tieghem, op. cit., s. 140.
- ¹⁰² Golański pisał: [...] *hieady poeta nie wyraża tego w samej powieści i słowach, co się daleko żywiej przez akcję wydaje, tedy nierównie więcej zastanawia. Oko wierniejszy świadek aniżeli ucho i więcej uczuje człowiek zobaczywszy na własne oczy, niż choćby najlepiej usłyszał*. F. N. Golański, op. cit., s. 251; A. K. Czartoryski, *Przedmowa*, op. cit. s. 136; Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 180–181.
- ¹⁰³ F. N. Golański, op. cit., s. 251.
- ¹⁰⁴ Q. Horatius Flaccus, op. cit., w. 409–411.
- ¹⁰⁵ A. K. Czartoryski, *List o dramatyce*, op. cit., s. 208.

KOMEDIE „ANTYCZNE” (s. 26–53)

¹ Komедie te powstały przed rokiem 1755, taką bowiem datę nosi wydanie warszawskie *Komedie przez ks. Fr. Bohomolca Societatis Iesu napisane*, w którym znalazła się cała piątka omawianych tu sztuk.

² F. Bohomolec, Wstęp do: *Komedie przez ks. Bohomolca Societatis Iesu napisane*, t. I, Warszawa 1755.

³ Daje temu wyraz F. N. Golański, op. cit., s. 256.

⁴ F. Bohomolec, *Przedmowa*, w: ibidem. s. 91.

⁵ Zob. rozdział „Postacie-typy”, s. 77.

⁶ M. Brożek, op. cit., s. 235–240.

⁷ H. Bernhardt-Kralowa, Wstęp do: Carlo Goldoni, *Uczciwa dziewczyna*, Wrocław 1971, s. 27.

⁸ G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 525.

⁹ Trzeba jednak dodać, że w Plautyńskiej wersji *exballistabo* kryje się jeszcze dodatkowo gra słów, bowiem *exballistare* oznacza także *wystrzelić z kuszy*. Tę grę słowną doskonale oddaje właśnie przekład Przychockiego:

*A więc naprzód tego tu Balliona,
Co jest naszym wspólnym wrogiem, moim i was wszystkich,
W balii skąpię, jak się patrzy.*

(Pseud., w. 646–654)

¹⁰ Najlepszą tego rodzaju sceną jest dialog między Euclionem a Lyconidesem ze sztuki *Aulularia*, gdzie Euclion mówiąc o kradzieży stągwi złota, używa jedynie zaimków, Lyconides zaś jest przekonany, że jego rozmówca rozpacza nad uwiedzioną córką, co obciąża jego sumienie. Przyznaje się więc do winy, nie zdając sobie sprawy, że Euclio poczytuje go za złodzieja. Nieporozumienie dochodzi do punktu kulminacyjnego, gdy Lyconides za to, że ją (dziewczynę) ruszył, zobowiązuje się wziąć już na stałe.

Pewien dość szczególny rodzaj nieporozumienia spotykamy w komedii Menandra *Samia*. Ojciec podejrzewa syna o romans ze swoją nałożnicą, a dowodu na to dostarcza mu dziecko karmione przez nią piersią. Ponadto dowiaduje się, że ojcem niemowlęcia jest jego syn. Syn zaś chcąc ocalić honor dziewczyny, którą uwiódł, i zataić całą sprawę, oddał dziecko do wykarmienia niewolnicy ojca. Kiedy się obaj spotykają, ojciec uprzedza syna, żeby nie szukał wykrętów, bo on już wie wszystko. Dopiero po pewnym czasie okazuje się, że każdy z nich znał tylko połowę prawdy: ojciec nie wiedział, że matką dziecka jest dziewczyna z sąsiedztwa; syn, że jest posądzony o romans z niewolnicą ojca. Nieporozumienie to nie jest zbudowane na wieloznaczności zaimków, nie ma tu także zabawnego pomieszania osób i rzeczy martwych (jak u Plauta – dziewczyna, stągiew). Niemniej ten rodzaj nieporozumienia, gdzie każdy mówi o czymś innym, można zaliczyć do *qui pro quo*. Dla nowożytnej komedii europejskiej to jednak Plaut stanowił wzór do naśladowania ze względu na brak tekstów Menandra.

¹¹ Terminologią tą posłużył się Euanthius, omawiając komedie Terencjusza: *comoediae motoriae sunt aut statariae aut mixtae; motoriae turbulentae, statariae quietores, mixtae ex utroque actu consistentes*. (Euanth. *De fab.*, IV, 4). Cytat za M. Brożek, op. cit., s. 147.

¹² Zob. s. 37.

¹³ Problem ten został dokładniej omówiony w rozdziale „Postacie-typy”, s. 69. Zob. też E. Skwara, *The soldier-type and its functions in Plautus' comedies*, w: „Symbolae Philologorum Posnaniensium”, vol. X/1994.

¹⁴ Teatr Szkoły Rycerskiej założonej w 1765 r. przez Stanisława Augusta. Jej komendantem był A. K. Czartoryski. Zob. s. 17.

¹⁶ Nie ma przykładu na zapożyczenie intrygi od Terencjusza. O roli, jaką ten właśnie komediopisarz odegrał w kształtowaniu nowożytnej komedii europejskiej zob. w rozdziałach następujących, s. 62 nn.

¹⁶ O francuskiej sztuce, która stała się inspiracją dla Baudouina dokładniej mówi się w tej części rozdziału, która jest poświęcona *Powrotowi niespodzianemu*. Zob. s. 44.

¹⁷ D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 203.

¹⁸ Typ żołnierza samochwała jest dokładnie omówiony w rozdziale „Postacie-typy”, s. 69.

¹⁹ K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XII, s. 412.

²⁰ L. Bernacki, *Teatr, dramat...* t. II, s. 295.

²¹ Z. Wołoszyńska, *Komedia obyczajowa warszawska*, t. I, s. 376.

²² Bogusławski w przedmowie do *Trzej bracia bliźnięta*, w: *Dzieła wszystkie*, t. XII, Warszawa 1791, s. 87. Informacja Bogusławskiego, że trzej bracia bliźnięta są przekładem z francuskiego nie jest pewna, bowiem w rękopisie-skrypcie teatralnym (Oss. rkps. 5101/I) autor zmienia tytuł na *Troje bliźniąt weneckich, komedia w 4 aktach z włoskiego przetłumaczonego*.

²³ Być może źródłem inwencji Bogusławskiego była podobnie zatytułowana sztuka Colalto *Les trois jumeaux venitiens*. Niestety tekst nie jest dostępny w księgozbiorach polskich.

²⁴ Komedia ta została dokładnie omówiona przy *Bliźniętach* Bohomolca, zob. s. 28–31.

²⁵ Dokładniejsza charakterystyka tej postaci komicznej w rozdziale „Postacie-typy”, s. 68–69.

²⁶ Warto wspomnieć tutaj *Komedię omyłek* Szekspira, w której autor pomnożył sobowtóry dając każdemu z braci po jednym ze służących-bliźniaków. Mimo to schemat budowania nieporozumień pozostał ten sam. Zob. też E. Skwara, *Nieśmiertelny motyw sobowtóra. Plautus – Szekspir – Bohomolec*, „Filomata” 412/1992.

POSTACIE-TYPY (s. 54–79)

¹ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 244–245.

² Zob. s. 18–19.

³ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 148.

⁴ S. Reczek, *O nazwiskach bohaterów komedii XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1953, z. 3–4.

⁵ D. Dutsch, *Funkcja imion własnych w komediach Plauta*, „Filomata” 402/1991, s. 118.

⁶ D. Dutsch, ibidem, s. 114–115.

⁷ Dokładne omówienie imion mówiących wszystkich pasożytów występujących w sztukach Plauta w rozdziale poświęconym tej postaci, s. 75.

⁸ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, s. 106.

⁹ Dokładne omówienie imion mówiących wszystkich żołnierzy występujących w sztukach Plauta w rozdziale poświęconym tej postaci, s. 70.

¹⁰ Zob. s. 65–66.

¹¹ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 146.

¹² G. Przychocki, op. cit., s. 320–327; E. Skwara, *Żołnierz Samochwał w komediach Plauta i Fredry*, „Filomata” 379/1987.

¹³ Problem ten został dokładnie omówiony w osobnym artykule: E. Skwara, *The soldier-type and its functions in Plautus' comedies*, w: „Symbolae Philologorum Posnaniensium”, vol. X/1994.

¹⁴ W. Borowy porusza problem zależności nieświadomej, wysuwając tezę, że twórca może posłużyć się cudzą myślą lub pomysłem, nie zdając sobie sprawy z takiego zapożyczenia. Dzieje się tak wówczas, gdy zapożyczony temat, pomysł lub wątek zaczyna funkcjonować jako konwencja. Zob. W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 1–7.

MOTYWY (s. 80–85)

¹ Arystoteles poświęcił temu motywowi sporo uwagi, wyróżniając rodzaje rozpoznania i klasyfikując je. W oświeceniach występuje w komediach sentymentalnych, które posługiwały się stylem wysokim. Oświeceniowi teoretycy widzieli w nim także funkcję ideologiczną, rozpoznanie bowiem dowodziło, że ludzi nie różni natura, a jedynie sztuczne bariery urodzenia. Zob. D. Ratajczakowa, op. cit., s. 148.

² Jest to przeróbka *Naniny* Woltera (1694–1778) inspirowanej z kolei *Panelą* Richardsona (1689–1761). A zatem ta wersja motywu nie spotykana w komediach Plauta i Terencjusza pochodzi z literatury angielskiej lub francuskiej.

ZAKOŃCZENIE (s. 86–87)

¹ D. Ratajczakowa, op. cit., s. 225.

PLAUTUS AND TERENCE IN THE POLISH ENLIGHTENMENT COMEDY

Summary

This book is a result of the research on the reception of Latin comedy writers into the Polish comedy of the 18th century.

The Enlightenment was an exceptional period in the Polish literature since only those times witnessed such a wide variety within one genre – comedy. Exceptionally many theatres were active at that time: theatres owned by magnates, school theatres of Collegium Nobilium and Collegium Societatis Iesu and the National Theatre where plays were staged according to the wishes of the last King of Poland Stanisław August. The differences among the theatres themselves and among their audiences resulted in a great variety within the genre of comedy. Since the Enlightenment did not stress the need for originality in art, comedy writers of that time frequently looked for inspiration in the works of the earlier masters. French plays in particular were a popular example to be followed or even copied. One should remember, however, that the majority of the French plays were based on the plays written by Plautus and Terence. Thus, in fact, Latin comedies were a source of inspiration for the Polish comedy writers, even if the reception was not a direct one.

Only a few comedies written during the Enlightenment period in Poland were directly based on Plautus' or Terence's works. Plays created by Franciszek Bohomolec are an interesting example of such inspiration. They were written for a church boarding school stage (run by Societatis Iesu) where women characters and plots involving love were strictly forbidden. With these limitations Bohomolec used Plautus' plots which were constructed in such a way that he could change them easily. He removed certain scenes and introduced characters and plots from several different comedies obtaining a new play as a result.

Another interesting example of an Enlightenment work is Bogusławski's comedy which should be treated as a deliberate competition with Plautus or even an attempt at "correcting" the Latin master since in the author's opinion there were certain stage imperfections in his play *Manaechni*. Bogusławski added the third twin brother to the Latin version and multiplied the number of misunderstandings.

It is worth mentioning that Plautus and Terence competed with each other in the works of their followers and that Plautus was the winner in this competition. His plays constituted a certain comedy model in which the characters – masks such as a boastful soldier, pimp, usurer, shrew, clever slave played fixed roles in the development of the plot and were always assigned to one of the sides of the dramatic conflict. The model created by Plautus was taken over by Moliere and the whole of the French classic comedy which in turn became inspiration for Krasicki and Bohomolec in Poland. Terence, on the other hand, rejected the conventionality of comic characters, introducing, for example, good shrews and placing them within a different than usual side of the conflict. Plautus' co-

medies were also an abundant source of stage tricks that could be used without repeating the plots from which they originated. They are full of disguises, impersonations – in other words “theatre in the theatre”. Due to these features Plautus’ comedies enjoyed greater popularity than Terence’s works.

The Enlightenment due to its exceptional approval of adaptations and repetitions created perfect conditions for the utilisation and exploitation of vast areas of the common literary heritage of which the Latin comedies constituted a significant part. Polish comedy writers drew from this rich repertory and sometimes they did even realise that its roots were established in the antiquity.