

EWA SKWARA
(Poznań)

WIDZ W TEATRZE PLAUTA. CHARAKTERYSTYKA RZYMSKIEGO ODBIORCY NA PODSTAWIE KOMEDII *BACCHIDES**

Próba zrekonstruowania mentalności, gustów i oczekiwań publiczności czasów Plauta, czyli przełomu III i II w. p.n.e., to zadanie z jednej strony niezwykle intrygujące, z drugiej zaś prawie niewykonalne z powodu braku zachowanych przekazów literackich poza omawianymi tu komediami¹. Nie dysponujemy listami, pamiętnikami, mowami ani żadnymi innymi relacjami z przedstawień tej epoki, do jakich mamy dostęp w przypadku wydarzeń teatralnych epoki cycerońskiej, augustowskiej czy cesarstwa². Trzeba też pamiętać, że nasza wiedza o scenie i widowni Plauta opiera się głównie na przekazach późniejszych (Cycerona, Liwiusza)³, które przecież nie mają walorów relacji naocznego świadka, lecz są jedynie przekazem ugruntowanej wcześniej opinii.

W tej sytuacji warto pokusić się o spojrzenie na tekst Plauta jako na źródło informacji o widowni tamtej epoki. Nie jest to pomysł nowatorski, gdyż komedie tego poety od dawna dostarczają wiedzy na temat teatru przełomu III i II w., ale wykorzystuje się je zwykle do rekonstruowania rozwiązań technicznych⁴ lub jako dowód pewnej niesubordynacji widzów i trudnych dla aktorów warunków gry na scenie⁵, choć mogą być też źródłem wiadomości o składzie społecznym widow-

* Artykuł ten został zaprezentowany przed gronem warszawskich starożytników (filologów i historyków) w marcu 2005. Szczerze wdzięczna jestem Panu Profesorowi Włodzimierzowi Lengauerowi za zaproszenie do wygłoszenia wykładu, niezwykle bowiem inspirująca dyskusja, jaką wywołał ten tekst, skłoniła mnie do dopełnienia i bardziej precyzyjnego sformułowania niektórych spostrzeżeń.

¹ Dysponujemy oczywiście fragmentami utworów Liwiusza Andronika, Newiusza i Enniusza, ale ze względu na szątkowy stan zachowania nie stanowią one istotnego źródła informacji na badany temat.

² Cic. *Ad fam.* VII 1; *De or.* I 258–259; Hor. *Sat.* II 3, 60–62; Suet. *Caes.* 84, 2; Tac. *Ann.* VI 13 – to tylko kilka przykładów. Zob. też: E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 162–164.

³ Zob.: E. Csapo, W. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, s. 306–317.

⁴ Komedie Plauta stanowią zwykle źródło informacji na temat miejsc siedzących (*Amph.* 65–66; *Aul.* 719; *Capt.* 12; *Curc.* 644–647; *Mil.* 81–83; *Poen.* 5, 10, 17–23, 1224; *Pseud.* 1; *Truc.* 968), woźnych w teatrze – *dissignatores* (*Poen.* 19–20), heroldów – *praecones* (*Asin.* 4–6), inspektorów – *conquisitores* (*Amph.* 65) i klakierów – *favitores* (*Amph.* 64–85).

⁵ W komediach często pojawiają się prośby o spokój (*Men.* 5; *Merc.* 14–15; *Mil.* 80–81; *Poen.* 3;

ni⁶. Trzeba także przyznać, że w dyskusji naukowej coraz częściej pojawiają się głosy nawołujące do reinterpretacji źródeł i podkreślające, że negatywny pogląd o publiczności Plauta jest niesprawiedliwy i krzywdzący⁷.

Proponowana przeze mnie próba charakterystyki odbiorców komedii Plauta jest swego rodzaju zabawą literacką z konieczności podpartą tyłoma hipotezami, że jej wynik musi być traktowany z dużą ostrożnością. Przyjmując za źródło naszej wiedzy sztuki tego komediopisarza, musimy przede wszystkim założyć, że tekst, który będzie podstawą naszych rozważań, jest oryginalną wersją spektaklu stworzonego przez Plauta. Supozycja ta może budzić nieco kontrowersji, gdyż wiele miejsc w tekście nasuwa podejrzenia lub wręcz nosi ślady późniejszych interpolacji, przeróbek czy zmian⁸. Trudno także uznać, że wszystkich ingerencji w tekst dokonano jeszcze w epoce archaicznej i że nie pochodzą one z czasów późniejszych wznowień lub że nie są rezultatem zmian dokonanych przez kopistę lub kopistów (co może mieć znaczenie na przykład przy grece lub jej pominięciu).

Hipoteza druga, nie mniej istotna niż pierwsza, zakłada, że Plaut, który, jeśli wierzyć Warronowi, doskonale znał warunki sceny, występował na niej i żył z niej⁹, nie pozwoliłby sobie na niecelne uwagi, niezrozumiałe aluzje i budzące niechęć dowcipy. Aby zatem uznać sztuki tego komediopisarza za wiarygodne źródło poznania gustów rzymskiej publiczności, trzeba przyjąć, że autor starał się spełniać oczekiwania swoich widzów i że każdy z nich znalazł w jego spektaklu coś, co satysfakcjonowało jego intelekt i poczucie humoru, choć zapewne nie wszystkim podobało się wszystko.

Informacje na temat publiczności, których można doszukać się w komediach Plauta, są dwójakiego rodzaju. Jedne z nich to doskonale czytelne uwagi, jakby celowo wprowadzone przez poetę, starającego się pokazać swoim widzom ich własne odbicie. W tej grupie znajdują się wszystkie łamiące iluzję sceniczną zwroty do publiczności, które najczęściej pojawiają się w prologach. Ich celem bezpośrednim jest *captatio benevolentiae*, ale pośrednio ukazują temperament Rzymian i ich sposób odbioru komedii, sugerując także swoiste kłopoty, z jakimi borykali się aktorzy, chcący zapanować nad widzom. Tego rodzaju informacje narzucają wręcz kierunek interpretacji, stając się źródłem niezbyt pochlebnej opinii o publiczności Plauta. Trzeba jednak pamiętać, że to, co wygląda na oczywiste i jednoznaczne,

Trin. 5, 7, 11, 22) lub uwagi o kłopotach aktora z głosem (*Capt.* 14). Omówienie tych zagadnień można znaleźć w: M. Plezia, *O niektórych czynnikach społecznych i narodowych w dziejach literatury rzymskiej*, Meander 5, 1950, s. 12–13; G. Przychocki, *Tempo i nastrój rzymskich widowisk teatralnych*, Warszawa 1935, s. 22.

⁶ *Poen.* 17 i 23–25.

⁷ M. Swoboda, *Elementy satyryczne i parodystyczne w komediach Plauta*, Eos 60, 1972, s. 64; E. W. Handley, *Plautus and his Public: Some Thoughts on New Comedy in Latin*, Dionisio 46, 1975, s. 123; I. Żółtowska, *Wiedza i kompetencje publiczności Plauta*, Meander 46, 1991, nr 7–8, s. 302–303.

⁸ Przykładem takich zmian i interpolacji mogą być wersy 377–378 i 380 oraz 498, a także 393 i 403 z komedii *Bacchides*. Zob. Plaut, *Komedie*, t. III – *Dwie Bakchidy, Jeńcy*, opr. i przeł. E. Skwara, Warszawa 2004, s. 68–69, przyp. 77, 78 oraz s. 136, przyp. 155.

⁹ Por. Varr. *De comoediis Plautinis* I, ap. Gell. III 3, 14.

w przypadku komedii może prowadzić na manowce, Plaut bowiem często posługiwał się wyolbrzymieniem i przesadą, by osiągnąć efekt komiczny¹⁰. Ponadto skierowane do publiczności prośby o spokój czy zwroty do niesfornych widzów (*Capt.* 11–14) wbrew pozorom nie są spontanicznymi reakcjami na określone zdarzenie, ale zostały wpisane w tekst, co z jednej strony można tłumaczyć pewnym typem konwencji komicznej, z drugiej zaś przewidywaniem autora, że istnieje duże prawdopodobieństwo wystąpienia podobnej sytuacji. Jeśli zatem mamy w komedii rzeczywiście do czynienia z odbiciem obyczajów czy też realiów rzymskich, nie można zapominać, że jest to jednak odbicie w krzywym zwierciadle satyry.

Ten rodzaj uwag na temat publiczności, niejednokrotnie omawiany i interpretowany¹¹, pominiemy w naszych rozważaniach, gdyż bardziej interesująca wydaje się druga grupa informacji, których dostarcza jedynie wnikliwa analiza tekstu i kontekstu historyczno-literackiego. Wiedza o odbiorcy jest w nich w pewien sposób zakodowana, na pierwszy rzut oka nieczytelna, ale dzięki temu, że umieszczona w tekście bez intencji autora, daje ciekawe pole do interpretacji. Warto też się przyjrzeć, źródłem ilu i jakich informacji o odbiorcy może być tekst Plauta. Ze względu na rozmiary tego artykułu pole badawcze ograniczymy do jednej sztuki – *Bacchides* – pozostawiając sobie jednak prawo do przykładów z innych komedii i porównań z nimi.

WYKSZTAŁCENIE OGÓLNE

Na początek przyjrzymy się wykształceniu ogólnemu potencjalnej publiczności: czy umiejętność pisania i czytania była dla niej rzeczą oczywistą, jaką miała znajomość antycznej geografii, na ile orientowała się w kulturze i literaturze greckiej i jak radziła sobie z greką, którą słyszała ze sceny.

¹⁰ Na przykład kara krzyża tak często obiecywana Plautyńskim niewolnikom za uchybienia wobec pana (*Bacch.* 362) nie była odbiciem rzymskiego wymiaru sprawiedliwości, lecz efektem zastosowanego przez komediopisarza wyolbrzymienia i przesady. Na ukrzyżowanie skazywano wyłącznie niewolników, którzy wystąpili przeciwko państwu (*Liv.* XXII 33, 2; XXXIII 36, 3). Zob.: Plautus, *Bacchides*, ed. J. Barsby, Warminster 1986, s. 126; W. Ramsay, *The Mostellaria of Plautus*, London 1869, s. 258 i nn.; P. P. Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Mainz 1961, s. 86 i nn.

Innym przykładem komicznego wyolbrzymienia może być żądanie Chrysalusa, by mu wystawiono złoty pomnik (*Bacch.* 640). Niewolnik domaga się, by uznano jego zasługi w taki sposób, w jaki upamiętniano czyny wojenne rzymskich wodzów. Wprawdzie już za czasów Plauta wybitne jednostki były czczone pomnikami (*Liv.* IX 43, 22), ale nawet najbardziej zasłużony żołnierz nie mógł liczyć na posąg ze złota, przynajmniej do czasów schyłku republiki nikogo tak nie honorowano (*Cic. Phil.* 5, 41). Niewątpliwie Plaut chciał poprzez przesadę uzyskać efekt komiczny, tym większy, że Rzymianie okresu republiki byli szczególnie uwrażliwieni na traktowanie jednostki z niemal boską czcią. Podobny przykład komicznej przesady pojawia się też w *Curc.* 439–448.

¹¹ E. Skwara, *Toga spod pallium. Koloryt rzymski u Plauta*, *Classica Wratislaviensia* 22, 2001, s. 99–107; E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 159–161.

SZTUKA PISANIA I CZYTANIA

Myśl, by zastanowić się nad stopniem upowszechnienia sztuki pisania i czytania w Rzymie III/II w., poddał niezwykle często pojawiający się w komedii Plauta motyw listu.

Wzmiankę o przekazywaniu sobie wiadomości za pomocą pisma lub znaku znajdujemy już u Homera (*Il.* VI 168–170)¹², ale najstarszym przykładem wprowadzenia listu do innego gatunku jest pismo egipskiego faraona Amazysa umieszczone przez Herodota w *Dziejach* (III 40)¹³.

Warto zauważyć, że w utworach dramatycznych list pojawia się dopiero u Eurypidesa¹⁴. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że motyw ten nie był wykorzystany od samego początku istnienia teatru, ale wprowadzono go później – pod koniec V w. p.n.e.¹⁵, być może dopiero wówczas, gdy umiejętność pisania i czytania była już rozpowszechniona wśród Ateńczyków¹⁶. Świat kreowany na scenie jest w pewien sposób odbiciem świata rzeczywistego i trudno sobie wyobrazić, że Eurypides wprowadzałby do swoich tragedii sceny pisania i odczytywania listów, gdyby sztuka ta nie była popularna wśród odbiorców.

W tej sytuacji częstotliwość, z jaką Plaut posługiwał się listem, powinna skłonić do zastanowienia, zwłaszcza że już w następnym pokoleniu reprezentowanym przez Terencjusza motyw ten zanika zupełnie. Niewątpliwie Plaut nie był nowatorem w tej dziedzinie i z całą pewnością motyw listu przejął z greckiej komedii nowej, warto jednak pamiętać, że komediopisarz nigdy nie trzymał się niewolniczo swoich wzorów, lecz adaptował jedynie to, co wydawało mu się najbardziej odpowiednie.

Plaut wykorzystał list nie tylko w *Bacchides*, ale także w czterech innych komediach (*Curc.*, *Pers.*, *Pseud.*, *Trin.*), i to niekiedy dwu- lub nawet trzykrotnie (ogó-

¹² Homer zamieszcza wzmiankę o liście Projtosa, mitycznego króla Tirynsu, który chcąc pozbyć się Bellerofonta wysłał go z listem do teścia. Treść listu zalecała adresatowi zgładzić posłańca. Zob. J. Schnayder, wstęp do: *Antologia listu antycznego*, Wrocław 1959, s. V.

¹³ Amazys pisze do władcy wyspy Samos, Polikratesa, z przestrożą, by mimo powodzenia, jakim się cieszy, liczył się z zazdrością bogów. Po Herodocie z pomysłu tego skorzystał Tukidydes (I, 128–129), wprowadzając wymianę listów między spartańskim wodzem Pauzaniem a Kserksesem. Zob. J. Schnayder, op. cit., s. 218–219.

¹⁴ W *Ifigenii w Aulidzie* (115–123) Agamemnon odczytuje słudze treść listu do żony, w którym odwołuje wcześniejsze polecenie przybycia wraz z córką do Aulidy. List ten ma nie tylko funkcję dramatyczną (przejęcie go przez Menelaosa zmienia bieg wydarzeń), ale przede wszystkim jest znakomitym środkiem dla ukazania rozterek samego Agamemnona, który z jednej strony nie chce śmierci córki, z drugiej zaś wie, jakie obowiązki spoczywają na nim jako na wodzu i żołnierzu. Po raz drugi Eurypides posłużył się listem w *Ifigenii w Taurydzie* (770–779), każąc tytułowej bohaterce odczytywać go na scenie Orestesowi. W tym wypadku motyw ten pojawia się w funkcji rozpoznania.

¹⁵ *Ifigenia w Aulidzie* i *Ifigenia w Taurydzie* to późne dramaty, których datacji nie sposób dokładnie ustalić, ale z pewnością powstały w ostatnich piętnastu latach V w. p.n.e.

¹⁶ Anegdota przytoczona przez Plutarcha (*Arist.* 7) o tym, jak podczas sądu skorupkowego pewien Ateńczyk prosił Arystydesa (ok. 540 – ok. 468), by pomógł mu umieścić na skorupce jego własne imię jako osoby niebezpiecznej dla państwa, dobitnie świadczy, że w połowie V w. p.n.e. nie wszyscy w Atenach umieli pisać.

łem 11 listów). Trzeba podkreślić, że komediopisarz wprowadza ten motyw nie tylko dla potrzeb fabularnych i dramatycznych, ale przede wszystkim, by rozbawić publiczność. W tym celu listy są w całości pisane, dyktowane, odczytywane, a przy tym i komentowane na scenie (*Bacch.* 734–747, 997–1035; *Curc.* 429–436; *Pers.* 501–527; *Pseud.* 41–73, 998–1014)¹⁷.

Epistulae w komediach Plauta pojawiają się nie tylko często (w *Bacch.* są aż trzy), ale stanowią także ważną i stosunkowo dużą część (tekst dwóch listów w *Bacch.* to razem 53 wersy – 4 procent całości). Wydaje się, że komediopisarz nie pozwoliłby sobie na wprowadzanie tego motywu, gdyby był przeświadczony, że jego widz jest analfabeta.

Co więcej, wszystko wskazuje na to, że na początku II w. p.n.e. list był na tyle popularną formą komunikacji, że można było nie tylko wprowadzić go jako motyw na scenę, ale także prowadzić z publicznością swoistą grę, polegającą na parodiowaniu jego konwencji.

W scenie pisania pierwszego listu niewolnik prosi, by przynieść z domu hetery:

stilum, ceram et tabellas, linum,

rylec, wosk, tabliczki i sznurek (*Bacch.* 715).

Można zatem sądzić, że posiadanie przyborów do pisania było rzeczą oczywistą. Następnie niewolnik dyktuje treść i każe pisać młodzieńcowi, bo, jak mówi:

*propterea <te> volo
scribere, ut pater cognoscat litteras, quando legat.*

Chcę, by ojciec rozpoznał twoją rękę w liście (*Bacch.* 729–730).

A zatem sztuka pisania była na tyle powszechna, że znano również pojęcie charakteru pisma. Istniały zapewne też jakieś standardy w zakresie pokrywania tabliczek woskiem, skoro adresat komentuje skierowany do niego list:

Cerae quidem haud parsit neque stilo.

Ależ rylcem dusił. Nie żałował wosku (*Bacch.* 996).

Wykształciła się też już sformalizowana struktura listu¹⁸, gdyż nawet niewolnik zdaje sobie sprawę, że trzeba zacząć od pozdrowień w nagłówku (w. 731), a młodzieniec dokładnie wie, jak należy je sformułować (w. 734). W drugim zaś liście, który odczytuje na scenie ojciec młodzieńca, dwukrotnie komentowany jest brak zachowania tej konwencji, czyli pominięcie formuły salutacyjnej (w. 1000, 1006).

Częstotliwość, z jaką Plaut sięgał po list, a także sposób jego prezentacji na scenie zdają się świadczyć, że tego rodzaju forma komunikacji była już szeroko znana w Rzymie. Prawdopodobnie jednak był to dopiero początek jej popularno-

¹⁷ Por. K. Pietkiewicz, *List w komediach Plauta*, praca magisterska dostępna w Bibliotece Instytutu Filologii Klasycznej UAM w Poznaniu pod nr. kat. PM 443.

¹⁸ Zob. A. M. Wasyl, *Rzymski list poetycki. Próba opisania gatunku*, Kraków 2002, s. 40–41.

ści, na co wskazuje nagromadzenie listów w komediach datowanych na późniejsze lata twórczości poety, po roku 193 p.n.e.¹⁹ Być może później list spowszedniał, a przynajmniej stracił swój urok nowości i tym należy tłumaczyć jego całkowite zniknięcie ze sceny, na przykład w komediach Terencjusza, który przecież korzystał z tych samych greckich wzorów, co Plaut. Trudno jednak rozstrzygać te kwestie jednoznacznie. Niemniej, bez względu na historię popularności listu na scenie, wszystko wskazuje na to, że publiczność początku II w. p.n.e. umiała pisać, czytać i komunikować się za pomocą pisma.

ANTYCZNA GEOGRAFIA

Jeśli założymy, że komedia Plauta przywoływała jedynie takie miejsca w starożytnym świecie, które z całą pewnością były znane ówczesnej publiczności, to zakres wiedzy na temat antycznej geografii był dość szczególny.

Z pewnością widz w teatrze Plauta znał nazwy takich krain jak: Arkadia (*As.* 334), Etolia (*Capt.* 24, 59, 93–94), Kapadocja (*Mil.* 52) czy Lakonia (*Capt.* 477). Nieobce były mu też greckie miasta – w komediach najczęściej przywoływane są Ateny, ale zaraz potem Efez (*Mil.* 88, 113, 384, 648, 975–976; *Bacch.* 171), znany głównie ze świątyni Artemidy uważanej za jeden z siedmiu cudów świata. Oprócz tych dwóch czasem pojawiają się jeszcze Argos (*Amph.* 98), Epidaurus (*Curc.* 341, 429, 562; *Epid.* 540, 541, 554, 636), Epidamnium (*Men.* 32–33, 49, 51, 57, 70, 72), Teby (*Amph.* passim, *Epid.* 53, 206, 252, 416, 636, *Rud.* 746) i macedońska Pella (*As.* 334, 397).

Z wysp greckich najczęściej wymienia się Samos (*Bacch.* 200, 202; *Capt.* 291; *Men.* 178; *Stich.* 694), być może dlatego, że w komedii nowej to właśnie stamtąd pochodziły hetery (Chrysis z komedii Menandra *Samia*, Thais z komedii Terencjusza *Eunuchus*). Rzymskiej publiczności nazwa ta kojarzyła się głównie z importem ceramiki, przysłowiowo już taniej, ale i kruchej.

Niekiedy w komediach Plauta występuje prawdziwa kumulacja greckich nazw geograficznych (*Curc.* 442–446; *Merc.* 646–647; *Mil.* passim). Pojawiają się wówczas wyspy, miasta i krainy dotychczas nawet nie wspomniane. Nie należy jednak tego uważać za dowód, że publiczność Plauta знаła te wszystkie miejsca. Był to raczej chwyt teatralny, stosowany, by zrobić na widzu wrażenie, że przedstawiana postać jest obieżyświatem lub odbyła długą podróż. Do tego rodzaju interpretacji skłania spostrzeżenie, że wśród nazw takich jak Cypr, Kreta, Eretria, Korynt, Be-

¹⁹ Bez względu na to, czy chronologię sztuk Plauta ustala się, biorąc pod uwagę intrygę (Hough), *cantica* (Sedgwick) czy zawarte w tekście aluzje do aktualnych wydarzeń, wspomniane tutaj pięć komedii występuje w bezpośrednim sąsiedztwie i wszystkie przypadają na późniejszy okres twórczości poety, po 193 r. p.n.e. Zob. C. H. Buck, Jr., *A Chronology of the Plays of Plautus*, Baltimore 1940, s. 105; J. N. Hough, *The Understanding of Intrigue: A Study in Plautine Chronology*, *AJPh* 60, 1939, s. 434; W. B. Sedgwick, *The Cantica of Plautus*, *CR* 39, 1925, s. 58; id., *The Dating of Plautus' Plays*, *CQ* 24, 1930, s. 104; id., *Plautine Chronology*, *AJPh* 70, 1949, s. 382.

ojca, Megara czy Arabia występują także miejsca fikcyjne, jak *Peredia* i *Perbibesia* – Przeżarcja i Przepitnia (*Curc.* 444) czy *Scytholatronia* – Zbójotataria (*Mil.* 43). A zatem owo nagromadzenie nazw ma za zadanie oszołomić widza, a nie wskazać mu konkretne miejsce w starożytnym świecie. W przekonaniu takim utwierdza także fakt, że zwykle Plaut nie buduje dowcipu opartego na wskazaniu konkretnego miejsca w świecie antycznym. Innymi słowy nie ma sytuacji, w której dokładna znajomość geografii stanowiłaby warunek niezbędny do zrozumienia dowcipu. Nawet jeśli położenie miasta ma znaczenie dla fabuły (na przykład w *Bacch.* 591 nazwa *Elatia* – chodzi tu raczej o większą Elateę w Fokidzie, niż o mniejszą w Tesalii²⁰ – sugeruje niebezpieczeństwo, że hetera będzie musiała towarzyszyć żołnierzowi w dalekiej podróży i na wiele miesięcy opuścić Ateny), to kontekst wystarczająco wyjaśnia ewentualne niedomówienia.

Badając stopień wtajemniczenia Rzymian w geografie antyczną, trzeba nie tylko rozważyć nazwy miejsc, które Plaut wprowadził do swoich komedii, ale także te, które pominął. Zastanawiający jest na przykład zupełny brak nazw i określeń topograficznych w samych Atenach, w których rozgrywa się większość sztuk palliati. Nie ma ich nawet tam, gdzie wydaje się, że grecki oryginał je podawał. Na przykład kiedy w *Bacchides* żołnierz pyta niewolnika, gdzie jest jego hetera, ten odpowiada:

*illa autem in arcem abiit aedem visere
Minervae. nunc apertast. i, vise, estne ibi.*

A ona w świątyni.
Poszła na wzgórze złożyć dziękczynienie
boskiej Minerwie, bo znów otworzyli
świątynne bramy. Sam sprawdź! No, idź wreszcie (*Bacch.* 900–901).

Gdyby nie wzmianka o ponownym otwarciu bram świątyni, można by uznać, że chodzi o jakieś bliżej niesprecyzowane sanktuarium poświęcone Minerwie. Jednak informacja o udostępnieniu świątyni, interpretowana jako aluzja historyczna²¹, wyraźnie wskazuje, że wymieniony w komedii przybytek (*aedes Minervae*) to oczywiście Partenon, a wzgórze (*arx*) – to Akropol. Nie ma zatem wątpliwości, że wspomniana świątynia to Partenon na Akropolu, ale Plaut ani w tej, ani w żadnej innej komedii nie posługuje się tą nazwą²².

²⁰ Por. komentarz Barsby'ego (zob. wyżej, przyp. 10).

²¹ Prawdopodobnie jest to aluzja do ponownego otwarcia świątyni po opuszczeniu jej przez władcę macedońskiego Demetriosa Poliorketesę, który podczas okupacji Aten (307–302 p.n.e.), zamienił Partenon w swój prywatny dom uciech. Wszystko wskazuje na to, że uwaga ta pochodzi od samego Menandra. Zob.: W. G. Arnott, *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975, s. 142–144; C. Questa, *Introduction to T. Maccius Plautus, Bacchides*, Florence 1975, s. 9; K. Gaiser, *Die plautinischen Bacchiden und Menanders Dis exapaton*, *Philologus* 114, 1970, s. 81–84; T. B. L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974, s. 5.

²² Wprawdzie ἀκρόπολις to rzeczownik pospolity, używany także w innych miastach jako określenie miejsca (wzgórze), ale często się zdarza, że rzeczowniki pospolite urastają do rangi nazw własnych określających dzielnice miast, na przykład City, Ostrów. Piszę je się wówczas wielką literą. Wydaje się, że właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w komedii Plauta.

Z powyższych przykładów wynika, że komediopisarz chętnie wprowadzał do swoich sztuk greką onomastykę, jednak pod warunkiem, że były to nazwy krain oraz znanych w starożytności wysp i miast. Można uznać, że zwykle nie wymagał od swojej publiczności, by umiała określić ich położenie, gdyż nigdy od tego nie uzależniał zrozumienia aluzji, dowcipu czy intrygi. Jeśli było inaczej, kontekst wyjaśniał to, co było potrzebne.

Inaczej jednak sprawa przedstawia się z topografią Aten. Wprawdzie nie wiemy, czy nazwy takie jak Partenon pojawiały się w greckich oryginałach, stanowiących wzorzec dla Plauta, ale w łacińskich przeróbkach trudno doszukać się po nich nawet śladu. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że rzymski odbiorca nie tylko nie znał Aten, ale nawet nie kojarzył nazw związanych z tym miastem (tak jak dziś można nie znać miasta, lecz wiedzieć, co kryje się za takimi nazwami, jak: Greenpoint, Manhattan, Beverly Hills, Broadway, Soho, Bronx, Montmartre). Jedynym wyjątkiem zdaje się być Pireus (*Bacch.* 235). Widz najwyraźniej wie, że to port ateński, natomiast zapewne by nie wiedział, że Partenon to świątynia, a Keraamejkos – dzielnica rzemieślników.

W przekonaniu, że Rzymianie nie znali topografii miasta, w którym rozgrywała się akcja większości sztuk, umacnia także stosowanie podobnej techniki adaptacji przez Terencjusza²³.

ZNAJOMOŚĆ GREKI

Być może w czasach Plauta greka nie była jeszcze językiem powszechnie znanym, ale z pewnością Rzymianie mieli pewien zasób podstawowych słów. Świadczą o tym często pojawiające się greckie wtrącenia²⁴.

W *Bacchides* (w. 1162) jeden ze starców używa greckiego zwrotu *οὐ γάρ*, który stosowano jako potwierdzenie z naciskiem²⁵. Prawdopodobnie Plaut uznał, że publiczność go zrozumie, inaczej nie ryzykowałby wprowadzenia greki, i to kilkakrotnie (*Capt.* 880–883; *Pseud.* 483–484 – tu znów dwukrotnie występuje *οὐ γάρ* – i 488).

Jeszcze popularniejszym greckim słowem, ale występującym tylko w łacińskiej transkrypcji, jest *papae*. Pojawia się aż w ośmiu sztukach Plauta (*Bacch.* 207; *Cas.* 906; *Epid.* 54; *Men.* 918; *Merc.* 626; *Rud.* 1320; *Stich.* 425, 771; *Truc.* 507). To ła-

²³ W *An.* 356 niewolnik wspomina o jakimś wzniesieniu (*excelsus locus*), które prawdopodobnie można zidentyfikować jako wzgórze znajdujące się niedaleko ateńskiej agory zwane *Colonus Agoraeus* (Κολωνὸς ἀγοραῖος). Nawet jeśli Menander w swojej sztuce określił to miejsce bardziej precyzyjnie, to Terencjusz zrezygnował z tych szczegółów, gdyż uznał je za mało czytelne dla rzymskiego widza. Zob.: H. R. Fairclough, *P. Terentii Afri Andria*, with introduction and notes, Boston and Chicago 1901, s. 102; G. P. Shipp, *P. Terentii Afri Andria*, with introduction and commentary, Oxford 1939, s. 152.

²⁴ O greckich zapożyczeniach u Plauta pisze A. Meillet, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris 1933, s. 109–114.

²⁵ W przekładach na języki nowożytne to wyrażenie bywa oddawane w języku obcym. Angielski komentarz Barsby'ego (zob. wyżej, przyp. 10) proponuje tłumaczenie: *mais oui*.

cińska wersja jednego z greckich wykrzyknień, które w prozie i komedii greckiej (np. Plat. *Leg.* IV 704 c i Aristoph. *Lys.* 215) – a stąd u Plauta – wyraża zdziwienie, chociaż w tragediach służyło do wyrażenia bólu (Aesch. *Agam.* 1114; Soph. *Phil.* 792). Eksklamacja ta musiała być powszechnie używana przez Rzymian, ponieważ pojawia się kilkakrotnie także u Terencjusza (*Eun.* 229, 279, 317, 416). Zastanawiające jest jednak, że okrzyk ten poza użyciem przez Persjusza (5, 79) i przez chętnie nawiązującego do Terencjusza Hieronima (*Epist.* 125, 13, 2) nie pojawia się już w literaturze rzymskiej. Wszystko zatem wskazuje na to, że słowo *papae* musiało być popularne, ale tylko w języku potocznym epoki archaicznej²⁶.

Niewątpliwie najczęstszą pożyczką grecką w komediach Plauta jest okrzyk aprobaty *eug(a)e* – „świetnie, bravo!” (*Amph.* 802; *Aul.* 677; *Bacch.* 991, 1105; *Epid.* 9 b, 356, 493; *Merc.* 283; *Mil.* 213, 241, 967; *Most.* 260, 311, 587, 638, 686, 1076; *Pers.* 90, 462, 557; *Poen.* 576; *Pseud.* 323, 692, 712; *Rud.* 164, 1037; *Stich.* 660, 766; *Trin.* 705; *Truc.* 186, 503). Do tego należy dodać powstały zapewne z greckiego wyrażenia εὖγε, παῖ okrzyk *eugepae* (*Amph.* 998; *Capt.* 274, 823; *Pseud.* 743; *Rud.* 170, 437; *Stich.* 381). *Euge* znajdujemy w późniejszej literaturze u Persjusza (1, 49 i 111; 5, 167) i Marcjalisa (II 27, 3), a także w Wulgacie i w dziełach nawiązujących do niej pisarzy chrześcijańskich²⁷.

Innym grecyzmem stale występującym u Plauta jest *apage* (też *apage te*, rzadziej z innymi akuzatiwami) – „idź sobie, odczep się!” (*Amph.* 310, 580; *Bacch.* 73, 372; *Capt.* 208; *Cas.* 459; *Curc.* 598; *Epid.* 673; *Merc.* 144; *Mil.* 210; *Most.* 436, 697, 845; *Poen.* 225, 856; *Pseud.* 653; *Rud.* 826; *Trin.* 258, 266, 525, 537–538). Wyraz ten jest obecny w łacinie potocznej jeszcze w okresie cyceronijskim, używa go bowiem w liście Watyniusz (Cic. *Fam.* V 10 a, 1)²⁸.

Plaut często wykorzystuje grekę do tworzenia antroponomów²⁹. Jednak i w tym wypadku opiera się na wyrazach, które tworzą podstawowy zasób słów w każdym języku (np. dobry, zły, mały, duży itp.).

W *Bacchides* oprócz imion autentycznych, takich jak *Bacchis*, i etnicznych, jak *Lydus*, występują imiona mówiące, utworzone z greckich wyrazów, na przykład imię niewolnika *Chrysalus* (*Bacch.* passim) pochodzi od słowa χρυσός – „złoto”³⁰. W podobny sposób Plaut utworzył jeszcze imię *Thensaurochrysonicochrysidēs* (*Capt.* 285, 633), nie mówiąc już o wykorzystaniu autentycznego imienia *Chrysis* (*Pseud.* 659) i prawdziwej nazwy miasta *Chrysopolis* (*Pers.* 506)

Autentyczne greckie imię, dostosowane do funkcji, nosi kapłan w świątyni Diany w Efezie, Theotimus – „czczący boga” (*Bacch.* 306, 308, 318, 326, 329, 331, 335, 776). Plaut jeszcze dwukrotnie wykorzystuje grecki wyraz θεός do budowania

²⁶ Zob. J. B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg 1926, s. 24.

²⁷ *Ibid.*, s. 26.

²⁸ *Ibid.*, s. 39.

²⁹ O imionach u Plauta pisze F. Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, wyd. II, Berlin 1912, s. 107–110.

³⁰ Nie ma wątpliwości, że pomysł nazwania niewolnika imieniem *Chrysalus* pochodzi od Plauta i jest jego innowacją. W sztuce Menandra *Dis exapaton*, która była źródłem inspiracji dla rzymskiego komediopisarza, niewolnik nosi imię etniczne Syros.

takich antroponimów, jak *Theodoromedes* – „strażnik boskiego daru” (*Capt.* 288, 635, 973) i *Theopropides* (*Most.* 447, 495, 784, 805, 962, 970, 1128).

Theotimus jest synem Megalobulusa – „mającego wielkie zamysły” (*Bacch.* 308). Przymiotnik μέγας – „wielki” – musiał być popularny wśród Rzymian, skoro komediopisarz nie tylko wykorzystał go jeszcze raz do stworzenia imienia *Megadorus* – „wielki dar” (*Aul. passim*) – ale posłużył się nim w tekście do wyrażenia gróźb: *dabo tibi μέγα κακόν* (*Cas.* 729).

W *Bacchides* występuje też żołnierz Cleomachus (w. 589), którego imię – występujące również w realnym życiu Greków – składa się z dwóch najczęściej przez Plauta wykorzystywanych greckich słów: κλέος – „sława” – i μάχη – „walka, bitwa” (lub μάχομαι – „walczyć”). Rzeczownik κλέος pojawia się także w innych imionach wprowadzonych przez komediopisarza na scenę: *Cleareta* (*Aul.*), *Cleostrata* (*Cas.*), *Cleobula* (*Curc.*) – Kleobule nazywała się matka Demostenesa, a męskie odpowiedniki dwóch pierwszych imion spotykamy w literaturze greckiej – rdzeń μάχ- występuje zaś jeszcze w trzech innych antroponimach: *Bumbomachides* (*Mil.* 14), *Antimachus* (*Aul.* 779), *Lysimachus* (*Merc.* 283, 292, 304, 312, 467). Tylko pierwsze z nich nie jest autentycznym imieniem greckim.

Odróżnia się od innych niezłożone imię *Artamo* (*Bacch.* 799), ale pochodzi ono od rzeczownika ἄρταμος – „rzeźnik” – należącego do grupy tych podstawowych słów, które zna każdy cudzoziemiec.

Jak widać z przytoczonych przykładów, greki nie brak w komediach Plauta, lecz zakres jej wykorzystania jest ograniczony do popularnych rzeczowników i przymiotników (takich jak „złoto”, „bóg”, „sława”, „wielki”), częstotliwość zaś, z jaką komediopisarz używa tych samych wyrazów, każe podejrzewać, że Rzymianie znali ten język powszechnie, ale jedynie na poziomie najbardziej podstawowym.

GRECKIE REALIA

Podobnie jak nieobca była Rzymianom greka, tak i nieobce były im greckie obyczaje i kultura. Plaut jednak nie wymaga od swej publiczności wiedzy dogłębnej.

Najczęściej pojawiają się na scenie realia z dziedziny finansów, bo też palliata jest „bez reszty podszyta pieniądzem, który decyduje o losach jednostki, określa świat przedstawiany, tok akcji i role postaci”³¹. Bohaterowie Plauta posługują się obolami, drachmami, minami i talentami, które wprawdzie również są jednostkami wagi, ale na scenie używa się ich jako nazw środków płatniczych³². I tak:

³¹ Według podziału dokonanego przez Ratajczakową komedie rzymskie można zaliczyć do typu zwanego totalnym, ponieważ wszystko w nich podporządkowane jest pieniądowi. Pozostałe typy to idealny (gdzie pieniądz nie istnieje) i instrumentalny (gdzie pieniądz pełni funkcję służebną wobec intrygi). Zob.: D. Ratajczakowa, *Dramat i quinta essentia, piąty żywioł*, [w:] *Pieniądz w literaturze i teatrze*, pod red. J. Bachórze, Sopot 2000, s. 61.

³² E. Wipszycka, *Metrologia*, [w:] *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*, pod red. E. Wipszyckiej, t. I, Warszawa 1982, s. 341.

1 talent	= 60 min	= 6 000 drachm	= 36 000 oboli
1 mina		= 100 drachm	= 600 oboli
1 drachma			= 6 oboli.

Podstawową jednostką w komediach Plauta jest mina. Nie ma sztuki, w której by przynajmniej raz nie padła ta nazwa. Najczęściej wymienia się kwotę dwudziestu min (*As. passim; Capt. 353, 364, 380, 438; Merc. 429; Most. 297; Pseud. passim; Truc. 543, 653*), ale często mówi się też o trzydziestu (*Curc. 63, 344, 492, 535, 666; Epid. 703, 705; Merc. 432; Most. 300, 973–974, 982; Rud. 45; inc. fab. fr. 6 Lindsay*) i o czterdziestu minach (*Epid. 52, 114, 122, 141, 296, 646; Most. 630, 645, 978, 1010, 1026 a; Trin. 126, 403, 420, 1082*).

Minie dorównuje popularnością talent. To wysoki nominal, więc najczęściej wymienia się go jednostkowo: *talentum, talentum argenti, talentum magnum* (*As. 500; Aul. 309; Capt. 274; Curc. 64; Epid. 701; Merc. 89; Most. 359; Rud. passim; Trin. 727, 1055–1056; Truc. 952*). Nierzadko jednak pojawiają się też większe sumy: *duo talenta* (*As. 193; Most. 644, 1026 c*), *sex talenta* (*Most. 913; Truc. 845*), *decem talenta* (*Merc. 703*), *viginti talenta* (*Cist. 561*), *triginti talenta* (*Most. 973*; w toku rozmowy okazuje się jednak, że chodzi tylko o trzydzieści min).

Minę i talent wymienia się w komediach tak często, że publiczność musiała się orientować w znaczeniu tych nazw, choć pewnie nie zawsze w dokładnej wartości sum przez nie określanych. Dlategominy zwykle występują w liczbie dwudziestu i więcej, by w ten sposób dobitnie zaznaczyć, że wspomniana na scenie suma jest znaczna (często wręcz nieosiągalna dla zakochanego młodzieńca).

Podobnie komediopisarz postępuje z obolem, który pojawia się wyłącznie jako *triobolus* (*Poen. 381, 463, 868; Rud. 1039, 1330, 1354, 1367*) i w przymiotniku *diobolaris* (*Cist. 407, Poen. 270*), a kontekst wyraźnie sugeruje, że oznacza bardzo drobną sumę, jest przysłowiowym groszem lub centem.

Pośredni status ma drachma, która może starczyć za ledwie na zakup sznurka (*Pseud. 87–88*), ale też jest wynagrodzeniem dla kucharza za przygotowanie kolacji dla dwóch osób (*Merc. 777*), choć gdzie indziej inny kucharz mówi z oburzeniem o kolegach, którzy dają się wynająć za taką cenę (*Pseud. 808*). Z wysokim liczebnikiem oznacza ona pokaźną kwotę (*Trin. 425*)³³.

Kiedy Plaut chce osiągnąć wrażenie egzotyki, wprowadza do komedii złotą monetę filipejską – *Philipp(e)us, nummus Philipp(e)us, aurum Philippeum* (*As., Bacch., Curc., Mil., Poen., Rud., Trin., Truc.*) – ale także opatrzoną trzycyfrowym liczebnikiem, sugerującym sumę znaczącą³⁴.

³³ Podobnie u Terencjusza dziesięć drachm to koszt skąpego posiłku (*An. 451*), a tysiąc – spora suma (*Heaut. 601*).

³⁴ Praktyka posługiwania się liczebnikami, by zrobić wrażenie wysokiej lub niskiej wartości była już stosowana w greckiej komedii średniej i nowej, o czym obszerniej mówi Atenajos. I tak Aleksis opisując pasożyta podaje, że ma brew jak tysiąc talentów (fr. 121 Kassel-Austin ap. Ath. VI 237 bc), a mówiąc o rybach, wymienia ceny 10 i 8 oboli z sugestią, że ta pierwsza to zdzierstwo (fr. 16 Kassel-Austin ap. Ath. VI 224 f). Również u Difilosa 10 oboli to wysoka cena za ryby (fr. 67 Kassel-Austin ap. Ath. VI 225 ab). Z kolei Filippides mówi o ludziach, którzy nie mają

Częstotliwość, z jaką pojawiają się na scenie talenty, miny, drachmy i obole, dowodzi, że publiczność była obyta z tego rodzaju jednostkami płatniczymi. Wprawdzie zwykle towarzyszą im liczebniki oraz kontekst pozwalający zrozumieć, o jakiego rządu sumie rozmawiają bohaterowie sztuki, ale nie ulega wątpliwości, że nawet jeśli widzowie nie znali wartości tych pieniędzy przychodząc do teatru, to z pewnością uczyli się ją oceniać w trakcie trwania komedii.

Rzymianie musieli dobrze orientować się także w innych przejawach szeroko pojętej kultury greckiej. Już same pojawiające się u Plauta czasowniki *congraeare* i *pergraeari* – „żyć na sposób grecki”, a stąd „prowadzić rozwiązy i hulaszczy tryb życia” (*Bacch.* 743, 813, *Most.* 22, 64, 960, *Poen.* 603) – świadczą, że komediopisarz mógł się odwołać do pewnych stereotypów. Warto przyjrzeć się, jakiego rodzaju wiedzy oczekiwał od widza.

W *Bacchides* mowa jest o palestrze (*Bacch.* 66, 424, 431) i gimnazjonie (*Bacch.* 425), a choć komediopisarz nie widzi między nimi różnicy i używa obu terminów wymiennie, to z pewnością spodziewał się, że publiczność wie, co kryje się pod tymi pojęciami, w przeciwnym bowiem razie nie mogłaby zrozumieć zbudowanego wokół tych określeń dowcipu. O tym, że Rzymianin znał terminy „palestra” i „gimnazjon”, świadczy także ich występowanie w innych komediach: *palaestra* – *Amph.* 1012; *gymnasium* – *Amph.* 1011; *As.* 297; *Aul.* 410; *Epid.* 198.

W sztuce, którą tu się zajmujemy, pojawia się jeszcze nawiązanie do pankrationu i zapasów (*pancratice atque athleticę*, w. 248). Znajdujemy w niej też aluzje do Likurga (w. 112) i Talesa (w. 123), a także szereg odwołań mitologicznych: do wychowawcy Herkulesa, Linosa (w. 155), do Fojniksa towarzyszącego Achillesowi pod Troją (w. 156–157), do historii Fryksosa i złotego runa (w. 241–242), do Autolykosa (w. 275) i Bellerofonta (w. 810–811). Bez wątpienia publiczność musiała znać te wszystkie mity, gdyż bez tej wiedzy nie mogłaby zrozumieć prezentowanego na scenie żartu. Niektóre z opowieści być może znane były w Rzymie dzięki Homerowi (Autolykos – *Od.* XIX 395-396; Bellerofont – *Il.* VI 168-170).

I tak dochodzimy do problemu znajomości literatury greckiej.

GRECKA LITERATURA

Jeśli chodzi o poematy Homera i upadek Troi, to w prawdziwe zdumienie wprawia zakres wiedzy, którego Plaut spodziewał się po swojej publiczności. W *Bacchides* znajduje się cała scena (w. 925–1086), na którą składają się misternie skonstruowane metafory nawiązujące do mitu trojańskiego. Pojawiają się tam nie tylko dwaj bracia Atrydzi – Agamemnon i Menelaos, Parys, Helena i Ulisses,

na życie i jedzą rybę za 2–3 obole, ale za to mają srebrne garnki ważące 50 drachm (fr. 9 Kassel-Austin ap. Ath. VI 230 a). Przykłady te potwierdzają, że z reguły w komediach greckich wymienia się ceny, ale pewnie nie chodzi o bezwzględną wartość omawianych rzeczy, lecz sugestię, czy to dużo czy mało.

Pragnę serdecznie podziękować Krystynie Bartol za zwrócenie mi uwagi na świadectwa Atenajosa w tym przedmiocie.

ale także mniej znani bohaterowie jak Epejos, Sinon czy Troilos. Mowa jest o tysiącu statków płynących pod Troję, pięćdziesięciu synach Priama, dziesięciu latach wojny, wyprawie Ulissesa do Troi, drewnianym koniu i rozebraniu bramy miasta po to, by umieścić go po wewnętrznej stronie murów. Padają też aluzje do epizodów, o których Homer milczy, jak na przykład kradzież posągu Pallady.

Metafory i porównania są tak zbudowane, że bez wątpienia Plaut musiał być pewny prawidłowego odbioru ze strony widza. W tym wypadku kontekst nie mógłby służyć wystarczającą pomocą. Niemniej trudno jednoznacznie uznać, że publiczność Plauta czerpała wiedzę o micie trojańskim z Homera lub też innych autorów greckich, takich jak Ajschylos, Eurypides, Arystofanes, Menander czy Apollodor³⁵, u których również pojawiły się wymienione tu epizody. Bardziej prawdopodobne, że Rzymianie znali wszystkie te szczegóły mitu z łacińskiej przeróbki *Odysei* pióra Liwiusza Andronika albo z niezachowanych dziś tragedii Newiusza i Enniusza, takich jak: *Equos Troianus*, *Alexander*, *Hecuba*³⁶. Niewątpliwie publiczność Plauta doskonale orientowała się w micie trojańskim, chociaż trudno dziś wskazać źródło tej wiedzy.

Komedio pisarz umieścił w *Bacchides* także cytaty z Pindara (*Ol.* 13, 104): *quo eveniat, dis in manust* (*Bacch.* 143). Nie wydaje się jednak, by Plaut w tym wypadku oczekiwał od publiczności rozpoznania źródła tego zwrotu przysłowiowego, zwłaszcza, że nie jest to warunkiem zrozumienia dowcipu. Choć w sztuce (*Bacch.* 818) znajdujemy przekład sławnej sentencji Menandra (*Dis exapaton* fr. 4 Kassel-Austin): *quem di diligunt, adulescens moritur*, nie należy go uważać za cytaty, gdyż *Bacchides* są oparte na tej właśnie komedii.

UDZIAŁ W ŻYCIU KULTURALNYM I SPOŁECZNYM RZYMU

Pora przyjrzeć się wnikliwiej innym cechom publiczności Plautyńskiej: jej udziałowi w życiu kulturalnym, a także społeczno-politycznym Rzymu.

WYKSZTAŁCENIE TEATRALNE

Już rozważania na temat źródła znajomości mitu trojańskiego wskazały, że publiczność wiele wiedziała, ale miała okazję jeszcze sporo nauczyć się ze sceny. Wszystko wskazuje na to, że Rzymianin początku II w. p.n.e. był częstym gościem w teatrze. Dowody na to łatwo można znaleźć w komediach Plauta, choćby w omawianej tutaj sztuce *Bacchides*.

Przed wszystkim komedio pisarz często i chętnie parodiuje konwencję, na co nie mógłby sobie pozwolić, gdyby nie miał pewności, że jego widz jest z nią obyty.

³⁵ Plaut, *Komedie*, tom III (zob. wyżej, przyp. 8), s. 126–132, przyp. 138–152.

³⁶ Ch. Knapp, *References to Literature in Plautus and Terence*, *AJPh* 40, 1919, s. 232–233, 254–260. Por. G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 61.

Nasuwa się zatem wniosek, że ówczesny Rzymianin to prawdziwy *homo spectator*. Jakżeby inaczej mogła go bawić kpina z konwencji tragediowych (*Bacch.* 251–252), parodia typowych dla tego gatunku mów posłańca (*Bacch.* 259–341)³⁷ czy lamentów (*Bacch.* 1087–1093), a nawet parodia sceny powitania (*Bacch.* 183)?

Plaut równie chętnie bawi się także konwencją samej palliatty. Niewolnik z omawianej tu sztuki przechwala się:

*non mihi isti placent Parmenones, Syri,
qui duas aut tris minas auferunt eris.*

Cóż przy mnie znaczą niewolnicy,
jakieś tam Parmenony, Syrusy lub Gety,
którzy potrafią ukraść dwie lub trzy monety? (*Bacch.* 649–650)

Przywołując standardowe imiona niewolników, używane przez Menandra, Plaut musiał mieć pewność, że publiczność je zna, na przykład z twórczości komediowej Liwiusza Andronika lub Newiusza, bo przecież on sam ze szczególną starannością unikał tych tradycyjnych antroponimów i tworzył z wielką fantazją swoje własne. Rzymianie musieli orientować się w typowej onomastyce komedii, skoro komediopisarz decydował się na aluzje nie tylko do popularnych imion niewolników, ale także innych, tradycyjnie wykorzystywanych w greckiej komedii nowej i palliacie (*Asin.* 865–866). W pewnym ustępie *Bacchides* (w. 911–912) spotykamy aluzję do nieznanego nam palliatty, na co wskazuje imię *Clinia*³⁸.

O wysokim stopniu wtajemniczenia widzów w życie teatru świadczy także aluzja do Tytusa Publiliusza Pelliona, który był kierownikiem trupy teatralnej wystawiającej komedie Plauta. Gdy Pistoclerus, który odnalazł i przywiózł do Aten ukochaną swego przyjaciela, dziwi się, że niewolnik przyjaciela, Chrysalus, chłodno reaguje na tę wiadomość, ten ostatni złośliwie mu odpowiada, że choć cieszy go sam fakt, nie podoba mu się jego sprawca (*actor*). Dodaje, że na tej samej zasadzie uwielbia sztukę Plauta *Epidicus*, lecz bardzo niechętnie ją ogląda, ilekroć występuje w niej (*agit*) Pellion (*Bacch.* 212–215)³⁹. Być może żart zasadza się na tym, że ten sam Pellion grał w *Bacchides* rolę Pistoclerusa⁴⁰.

Jeśli Plaut liczył, że publiczność zrozumie aluzję, musiał być pewny, że pamięta sztukę *Epidicus* i rozpoznaje aktora. I zapewne nie miał co do tego wątpliwości, bo aluzję do Pelliona umieścił także w innej swojej sztuce, *Menaechmi* (w. 404).

Komediopisarz liczył nie tylko na to, że widownia zna tytuły dramatów oraz nazwiska poetów i aktorów, ale także że pamięta znaczące frazy z oglądanych przed-

³⁷ Plaut, op. cit., s. 59, przyp. 63.

³⁸ Imię to w komediach antycznych często noszą młodzieńcy (Men. *Misumenos*, *Theoporumene*; Ter. *Heaut.*). Zob.: Plaut, op. cit., s. 125, przyp. 136.

³⁹ Nie jest całkiem jasne, czy *agit* znaczy tu „gra jakąś rolę w sztuce”, czy „wystawia sztukę jako kierownik trupy”. Tę drugą funkcję pełnił Pellion w wypadku komedii *Stichus*, jak wynika z zachowanej informacji o wystawieniu (*didascalia*).

⁴⁰ E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, s. 239–241; Ch. Knapp, *Plays and Players in Plautus and Terence*, Class. Phil. 14, 1919, s. 35–55.

stawień. Świadczą o tym liczne cytaty, najczęściej z Enniusza. W *Bacchides* udaje się rozpoznać dwa. Pierwszy z nich:

o Troia, o patria, o Pergamum, o Priame!

Trojo, ojczyzno moja, ech, ty stary Priamie! (*Bacch.* 933)

jest parodią frazy Enniusza z tragedii *Andromacha aechmalotis* (w. 81 Ribbeck): *O pater, o patria, o Priami domus*. Cytat ten musiał być bardzo znany, skoro używa go dwukrotnie Cynceron (*Tusc.* III 44 i *De or.* III 102).

Drugie przywołanie czy też parodia stylu tragedii Enniusza to reakcja hetery na głośne i niegrzeczne wołanie starca. Pyta ona:

quis sonitu ac tumultu nominat me atque pultat aedis?

(„Kto z hałasem i wrzawą wzywa me imię i dobija się do domu?“, *Bacch.* 1120). Przypuszcza się, że pobrzmiwa w tym echo tragedii Enniusza:

quid hoc hic clamoris, quid tumulti est? nomen qui usurpat meum?

(„Co to za krzyk? Co za wrzawa? Kto wymienia moje imię?“ *Hectoris lustra* 143 Ribbeck).

Liczne cytaty i aluzje odnoszące się do wydarzeń teatralnych pozwalają sądzić, że Plaut miał do czynienia z wyrobioną publicznością, która była stałym bywalcem teatru.

Przyjrzyjmy się więc bliżej sylwetce tego widza.

SYLWETKA WIDZA

Jeśli przyjąć, że Plaut starał się pisać sztuki odpowiadające swym poziomem gustom i wykształceniu rzymskiej publiczności, to spodziewał się odbiorcy, którego język codzienny był nasycony militarnymi porównaniami, metaforami i zwrotami frazeologicznymi godnymi pola bitwy. W *Bacchides* pojawiają się więc terminy i zwroty: *ubi emeritum sibi sit* („gdy odsłuży zaciąg”, w. 43), *ballista* („katapulta”⁴¹, w. 709), *imperator* (w. 758). Ich zadaniem jest scharakteryzować postać lub rozbawić publiczność nieoczekiwanym porównaniem. Język wojskowy parodiuje młodzienc, przynoszący na prośbę niewolnika przybory do pisania. Mówi wówczas: *imperatum bene bonis factum ilico* („Rozkaz właściwie wydany właściwym osobom natychmiast wykonano”, w. 726).

Łacina potoczna była i tak pełna wojskowych naleciałości, czego dowodem są choćby komedie Terencjusza, komediopisarza, który zasłynął z elegancji języka...

⁴¹ Właściwie *ballista* to rodzaj maszyny oblężniczej, służącej w starożytności do wyrzucania płonących kamieni, a katapulty używano do wyrzucania płonących strzał, ale oba urządzenia działały w podobny sposób.

również niewolnego od militarnych zwrotów⁴². Trzeba jednak pamiętać, że Plaut nie tylko korzystał z funkcjonujących już w łacinie wojskowych porównań, ale w sposób szczególny nasycił język swoją własną fantazją. Zapewne nie byłby tak twórczy w tej dziedzinie, gdyby Rzymianom nie odpowiadała ta poetyka i styl.

Na języku Plauta odcisnęła swoje piętno nie tylko rzymska armia, ale także rzymski system prawny. Właściwie nie ma sztuki, w której by komediopisarz nie umieścił sceny odczytywania jakiegoś dokumentu (*As.* 751–807) czy zawierania umowy – *stipulatio* (*Bacch.* 881–883). Wydaje się oczywiste, że w takich wypadkach do języka wkrada się terminologia prawnicza. Pojawiają się więc pretor i *recuperatores* – sędziowie rozjemczy (*Bacch.* 270) – a przerażony widokiem żołnierza Nicobulus dowiaduje się, że może *pacisci cum illo paullula pecunia* („zawrzeć z nim ugodę kosztem drobnej sumy”, *Bacch.* 865).

Prawnicze określenia i terminy występują także w kontekstach nie mających nic wspólnego z procedurą, na przykład w sytuacjach romansowych pojawiają się takie zwroty jak: *vadatum amore* („zobowiązane przez miłość”, *Bacch.* 182) i *ducite nos quolibet tamquam quidem addictos* („prowadźcie nas, gdzie chcecie, zupełnie jak przysądzonych wam na własność”, *Bacch.* 1205).

Często podkreśla się, że *palliata*, po odstrasającym przykładzie Newiusza, który został ukarany więzieniem za ataki na ród Metellów, wystrzegała się jakichkolwiek uwag na temat życia politycznego Rzymu. U Plauta jednak nie brak tego rodzaju aluzji, choć trzeba przyznać, że są one zawoalowane. Na przykład w *Bacchides* pojawia się oświadczenie zwycięskiego niewolnika:

non triumpho: pervolgatum est

Nie odbywam tryumfu. Stał się zbyt powszechny (*Bacch.* 1073).

Prawdopodobnie uwagę tę należy odczytywać jako przytyk do zbyt wielkiej liczby tryumfów odbywanych wówczas w Rzymie⁴³. Wygląda na to, że publiczność akceptowała tego rodzaju aluzje i nie czuła się zgorziona pokpiwaniem z aktualnych wydarzeń.

Ale nie tylko takie żarty Rzymianie przyjmowali z dużą dozą tolerancji. Wydaje się, że nie mieli także nic przeciwko dowcipom odnoszącym się do spraw religii. W *Bacchides* Plaut kilkakrotnie użył imion bogów dla celów komicznych. Na przykład zakochany młodzieniec, wyliczając swoje bóstwa, wymienia oprócz Wenerę i Amora także:

*Voluptas, Venustas, Gaudium, Iocus, Ludus,
Sermo, Suavisaviatio,*

Rozkosze, Żart, Radość, Flirty i Zabawy,
i Słodki Buziak (*Bacch.* 115–116).

⁴² Niech nam posłuży za przykład jedna tylko komedia Terencjusza, jego pierwsza sztuka, *Andria: propulsabo* – „będę odpierał ataki” (w. 395); *adortus esset* – „uderzył z zaskoczenia” (w. 479); *me missum face* – „pozwól mi opuścić szeregi” (w. 680 i 833); *tibi me dedo* – „oddaję się do twojej dyspozycji” (w. 897); *metuo, ut substet* – „boję się, czy dotrzyma pola” (w. 914).

⁴³ Taką interpretację potwierdzają historycy rzymscy – Liv. XXXVII 58–59; Vell. Paterc. I 9, 3.

A kiedy nauczyciel dziwi się, że Słodki Buziak (*Suavisaviatio*) także zaliczany jest do grona nieśmiertelnych, młodzieniec oburza się na taką ignorancję i uznaje swego pedagoga za barbarzyńcę.

Innym razem niewolnik, opowiadając o rzekomej grabieży, nazywa złodzieja największym łotrem, jakiego kiedykolwiek oświecili:

Volcanus, Luna, Sol, Dies,

Słońce, Księżyc, Ogień i Dzień (*Bacch.* 255).

Żart polega na tym, że wprawdzie Wulkan, Luna i Sol są bóstwami otaczanymi w Rzymie kultem, ale Dzień już do nich nie należy. To tylko niewolnik z typową w komediach Plauta przesadą dołączył jeszcze jeden element emitujący światło.

Ten sam niewolnik w przysiędze przywołuje na świadka aż siedemnaście bóstw (*Bacch.* 892–895). Wprawdzie Rzymianie w praktykach religijnych przyzywali wielu bogów, ale taka przesada musi budzić śmiech, zwłaszcza, że niewolnik przysięga kłamliwie.

Widzowie najwyraźniej nie gorszyli się słowami niewolnika, wyrażającego nadzieję, że znajdujący się pod jego opieką młodzieniec

Herculem fecit ex patre,

uczynił ze swego ojca Herkulesa (*Bacch.* 665).

Sługa nie ma na myśli oddawania ojcu boskiej czci, lecz jedynie oddanie mu jednej dziesiątej części z przywiezionych pieniędzy i zatrzymanie dla siebie reszty, podobnie jak to się czyni składając ofiary Herkulesowi.

Plaut posuwa się nawet jeszcze dalej, parodiując sakralne formuły poprzez wprowadzenie do komedii wyrazów charakterystycznych dla tekstów religijnych (*Bacch.* 364)⁴⁴. Wydaje się zatem, że Rzymianie nie widzieli nic zdroźnego w tego rodzaju żartach, skoro Plaut niejednokrotnie sobie na nie pozwalał.

Na koniec spróbujmy zastanowić się nad rodzajem poczucia humoru, na jakie mógł u swojej publiczności liczyć omawiany tutaj komediopisarz. Z pewnością Rzymianie potrafili docenić wszelkiego rodzaju gry słów, takie jak aliteracja, synonimiczne dublety, paralele i przeciwstawienia. Na przykład główny bohater po odkryciu własnego błędu, który pozbawia go szansy na miłosne spełnienie, mówi o sobie:

*Petulans, protervo iracundo animo, indomito incogitato,
sine modo et modestia sum, sine bono iure atque honore,
incredibilis imposque animi, inamabilis inlepidus vivo,
malevolente ingenio natus.*

⁴⁴ Zdanie *macto ego illum infortunio* – dosł. „obdarzam go nieszczęściem”, „robię z niego kozła ofiarnego” zawiera czasownik *mactare*, typowy dla tekstów religijnych. Plaut często korzysta z tego pomysłu: *Amph.* 1034; *Curc.* 537; *Poen.* 517.

Popędliwy, postrzelony,
wszelkiej miary pozbawiony,
bez rozsądku, bez rozważy,
bez honoru i powagi,
niepokojny, niecierpliwy,
nieprzyjemny, nieżyczliwy,
podejrzliwy, pełen złości,
cham i prostak, co zazdrości,
kawał gada z urodzenia –
to ja jestem bez wątpienia. (*Bacch.* 612–615).

Plaut często posługuje się aliteracją, by w komiczny sposób podkreślić stan emocjonalny postaci. Na przykład młodzieniec dotknięty do żywego rzekomą zdradą grozi wiarołomnej:

*Perdidisti me, sodalis. egone ut illam mulierem
capitis non perdam? perire me malis malim modis.*

Ona z tego już cało głowy nie wyniesie,
a jak nie, to śmierć straszną ściągnę sam na siebie (*Bacch.* 489–490).

Widocznie tego rodzaju zabawy słowem mogły liczyć na życzliwe przyjęcie. *Bacchides* zawierają także sporo przykładów paronomazji, takich jak:

animast amica amanti.

Kochanka jest duszą kochanka (*Bacch.* 194).

Godny uwagi przykład paronomazji spotykamy w scenie, w której starzec rozpacza, że dał się oszukać rzekomemu przyjacielowi. Kiedy niewolnik rozczarowany, że pan go nie słucha, mówi:

Quin tu audi.

Z ciebie to jedynie słuchacz pozorny.

Stary go poprawia:

Immo ingenium avidi haud pernoram hospitis

Pazerny, jak sądzę, to był przyjaciel (*Bacch.* 276).

Niewątpliwie publiczność Plauta potrafiła docenić brzmieniowe walory takich kalamburów, w przeciwnym razie trudno byłoby wytłumaczyć ich niezwykle bogactwo, którego ślady można dostrzec także u Terencjusza.

Jeśli uznać, że częstotliwość pewnego typu żartów jest odzwierciedleniem rzymskiego poczucia humoru i gustu, to należy podkreślić, że charakteryzowana tutaj publiczność uwielbiała komizm erotyczny. Właściwie poza komedią *Captivi* nie ma sztuki, do której Plaut nie wprowadziłby dowcipów określanych jako obsceniczne. Spróbujmy wskazać, gdzie przebiegała granica dobrego smaku i dopuszczalnej swobody erotycznej na scenie.

Żarty o tematyce seksualnej pojawiają się wyłącznie w scenach z heterami. Fragmenty te nasycone są silnie erotyką. Komediodpisarz posługuje się głównie metaforą i porównaniem, dzięki czemu osiąga zamierzoną dwuznaczność. W *Bacchides* fabuła jest tak skonstruowana, że w pierwszej scenie dwie hetery uwodzą młodzieńca, a w ostatniej – dwóch starców. Plaut z niezwykłą finezją prezentuje publiczności technikę wabienia: dziewczyny najpierw używają czułych słówek: *amabo* – „proszę, kochanie”, „powiedz, kochanie”, *lepide* – „cudownie”, zapewniają, że nie pozwolą młodzieńcowi stracić głowy (*apud me si quid stulte facere cupias, prohibeam*, w. 57), a całą sprawę przedstawiają jedynie jako przysługę, polegającą na samej obecności w ich domu. Na koniec, kiedy każda z wcześniejszych sztuczek okazuje się nieskuteczna, udają zagniewane. Młodzieniec, widząc zakusy heter, jest przerażony, czemu daje wyraz w okrzyku:

duae unum expetitis palumbem, peri!

Już po mnie, już zginąłem, gubi mnie rzecz taka,
że obie macie chrapkę na jednego ptaka (*Bacch.* 51).

W oryginale mowa o gołębiu, który był symbolem rozwiązłego życia i często służył do budowania dwuznacznych żartów. Plaut nawiązuje do tego raz jeszcze w monologu młodzieńca. Ów wiedząc, czym mu grozi bliższa znajomość z heterami, zastanawia się:

adulescens homo
penetrem me huius modi in palaestram, ubi damnis desudascitur?
ubi pro disco damnium capiam, pro cursura dedecus?
Vbi ego capiam pro machaera turturem,
ubique imponat in manum alius mihi pro cestu cantharum,
pro galea scaphium, pro insigni sit corolla plectilis,
pro hasta talos, pro lorica malacum capiam pallium,
ubi mihi pro equo lectus detur, scortum pro scuto accubet?
apage a me, apage.

Takiej szkoły mi trzeba, gdzie strata jest zyskiem?
Gdzie forsą trzeba rzucać, a nie jakimś dyskiem?
Gdzie zamiast miecza w rękę raczej ptaszka chwyć?
Gdzie dłoń uzbroję w kielich, a nie w rękawicę?
Gdzie hełm zastąpi czara, a wieńce różane
zamiast wieńców laurowych na głowę dostanę?
Gdzie rzuca się nie włócznią, lecz kośćmi i zbroi
nigdy się nie używa, bo bardziej przystoi
frywolny grecki płaszczyk? Gdzie przyjdzie mi może,
zamiast wskoczyć na konia, wskoczyć w cudze łoże?
Gdzie we śnie będzie przy mnie dziewczka zamiast tarczy?
Odczep ty się ode mnie, już mi tego starczy (*Bacch.* 65–73).

Należy zwrócić uwagę, że dla Plauta jest to pretekst do podania katalogu z ofertą usług, na jakie można liczyć w towarzystwie heter. Wprawdzie widzowie nie zobaczą na scenie realizacji żadnej z tych obietnic i wydaje się, że hetery wodzą chłopca na niespełnione – przynajmniej przed oczami publiczności – pokuszenie,

ale Plaut starał się pokazać to, czego pokazać nie mógł, dzięki relacji posłańca. Oto oburzony *paedagogus* opisuje, co widział wewnątrz domu heter:

*Itane oportet rem mandatam gerere amici sedulo,
ut ipsus in gremio osculatem mulierem teneat sedens?
nullon pacto res mandata potest agi, nisi identidem
manus ferat <ei> ad papillas, labra ab labris nusquam auferat?
nam alia memorare, quae illum facere vidi, disputet:
cum manum sub vestimenta ad corpus tetulit Bacchidi*

Czy to zwać należy
przyjacielską przysługą, że on na niej leży,
że sadza na kolanach, że trzyma w ramionach?
Nie może już inaczej misja być spełniona,
jak tylko tym sposobem, że on kładzie dłoń
na jej sutkach i pieści? Że przywiera do niej
ustami w pocałunku? Wstyd mi mówić więcej,
co on tam z nią wyprawiał. Gdzie jej wkładał ręce! (*Bacch.* 477–482)

I znów komediopisarz wykorzystuje okazję, by zdać szczegółową relację z igraszek miłosnych.

Sceny z heterami są niezwykle dwuznaczne i nasycone erotyzmem głównie poprzez grę słów. Żarty skonstruowano w ten sposób, że wykorzystują paronomazję, co łagodzi obsceniczny wydźwięk, na przykład kiedy hetera dziwi się młodzieńcowi:

Quid est? quid metuis? ne tibi lectus malitiam apud me suadeat?

Czego się tak obawiasz? Myślisz, że me łożę
szykuje ci nieszczęście, że coś złego może
cię w nim spotkać? Spokojnie. Nic ci się nie stanie (*Bacch.* 54).

Uwodzony chłopiec mówi:

*Magis illectum tuom quam lectum metuo*⁴⁵.

Nie stanie? Ja się właśnie boję, że mi stanie (*Bacch.* 55).

Taką metodę Plaut stosuje wielokrotnie. W swych komediach prezentuje dość śmiały erotyzm, nie cofa się przed żartami o seksualnym podtekście. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że nie spotyka się w jego sztukach jednoznacznej wulgarności. Żarty zawsze opierają się na grze słów, co pozwala wzmocnić efekt komiczny, a przez to złagodzić dosadność, bo śmiech zawsze działa łagodząco. Odważne sceny erotyczne są zwykle pokazywane pod płaszczykiem oburzenia czy zgorszenia. Być może tego właśnie domagała się publiczność, która za czasów Plauta jeszcze nie żądała naturalistycznego prezentowania scen cudzołóstwa⁴⁶.

⁴⁵ Nasycona erotyzmem gra słów wykorzystuje paronomazję (podobieństwo brzmieniowe) słów *illectum* i *lectum*. Młodzieniec mówi, że nie tyle się boi *lectum*, „łożka”, co *illectum* – zabiegów hetery zmierzających do uwiedzenia go – przy czym słowo to wygląda na przeciwieństwo *lectum*, z którym etymologicznie nie ma nic wspólnego.

⁴⁶ Takie wymagania stawiała publiczność późnego antyku spektaklom mimicznym i pantomimicznym. Zob. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998, s. 171.

Przedstawiona tutaj pokrótce charakterystyka Rzymian początku II w. p.n.e. jest wprawdzie jedynie hipotetyczna, ale podaje w wątpliwość wcześniejszą krzywdzącą opinię, że Plaut pisał swoje komedie dla odbiorcy o niewyszukanych gustach i niewysokim poziomie intelektualnym. Sztuki Plauta wymagały od widza sporych kompetencji, o jakie zwykle nie posądzalibyśmy odbiorców tych wesołych fars.

ARGUMENTUM

E textu Bacchidum ceterorumque Plauti comoediarum possunt quaedam inferri de spectatoribus, nempe de eorum scientia scribendi et legendi, notitia mundi, cognitione linguae Graecae et scriptorum ab Homero usque ad Ennium. Etiam metaphorae atque facetiae Plautinae monstrant nobis mentem gustumque eius coevorum.