

Biblioteka Pedagogiczna CEN
nr inw.: KG - 17905



BC KSK / 17905

GUSTAW PRZYCHOCKI

PLAUTUS

„Śmiech jest największą i najważniejszą
wartością, jaką może dać jeden człowiek
drugiemu“.

KRAKÓW 1925
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ



WSZELKIE PRAWA AUTORSKIE ZASTRZEŻONE.

UCZNIOM MOIM

ODBITO W DRUKARNI „CZASU“ W KRAKOWIE.

PRZEDMOWA.

Praca ta powstała z zamiarem przedstawienia uczonym rezultatów badań, ale chce również służyć studjującej młodzieży i ogółowi polskiemu, któremu nie są obojętne związki między kulturą klasyczną i europejską, a zwłaszcza naszą. Stąd pokrój książki, która częściej informuje niż polemizuje — na wzór zresztą typu opracowań, ustalonego już przez uczonych tej miary, co G. Boissier, W. Y. Sellar zagranicą, a u nas Kazimierz Morawski. Praca nie traktuje wszystkich spraw plautyńskich wyczerpująco, bo chodzi w niej głównie o wyrazistą charakterystykę twórczości tego pisarza, który uratował duszę komedji europejskiej — jej śmiech.

Bardzo wiele zawdzięczam pracom Fryderyka Leo, G. Michaut'a, Ed. Fränkla; uważam też za mój miły obowiązek wyrazić na tem miejscu gorące podziękowanie Kasie im. Mianowskiego za cenną zapomogę, która umożliwiła mi nabycie dla Seminarjum Filologii klasycznej Uniwersytetu warszawskiego pokaźnego zbioru rozpraw z zakresu dramatu klasycznego, stanowiących nieodzowny aparat naukowy do tego rodzaju badań, jak praca niniejsza.

Za pomoc przy korekcie szczerze dziękuję p. Dr. Marji Maykowskiej i p. Dr. Aleksandrowi Turynowi, któremu też książka zawdzięcza oba indeksy.

Gustaw Przychocki.

PRZEGLĄD TREŚCI

Przedmowa	str. V
---------------------	-----------

ROZDZIAŁ I.

Poprzednicy Plauta.

„Komedja nowa“ w Rzymie. — Liwjuż Andronikus. — Kneus Newjuż	1
--	---

ROZDZIAŁ II.

Życiorys Plauta.

Nazwisko Plauta. — Źródła biografji. — Legenda warrońska i jej analiza. — Ustalenie dat autentycznych. — Czas działalności Plauta	12
--	----

ROZDZIAŁ III.

Analiza komedyj plautyńskich.

Ilość komedyj i ich chronologia. — <i>Amfitrjon</i> . — <i>Komedja Ośla</i> . — <i>Skarb</i> . — <i>Siostry</i> . — <i>Jeńcy</i> . — <i>Panna Młoda</i> . — <i>Komedja Skrzyn-</i> <i>kowa</i> . — <i>Kurkuljo</i> . — <i>Epidikus</i> . — <i>Bracia</i> . — <i>Kupiec</i> . — <i>Żołnierz</i> <i>Samochwał</i> . — <i>Strachy</i> . — <i>Pers</i> . — <i>Punijczyk</i> . — <i>Pseudolus</i> . — <i>Lina</i> . — <i>Stichus</i> . — <i>Dzień Trzygrozowy</i> . — <i>Gbur</i> . — <i>Komedja</i> <i>Koszykowa</i> . — Komedje zaginione	27
---	----

ROZDZIAŁ IV.

Klasyfikacja i kompozycja komedyj plautyńskich.

Klasyfikacja komedyj. — Smak Plauta i rzymskiej publiczności. — Ekspo- zycja. — Prologi i ich budowa. — Monolog i jego umotywowanie. — Podział na akty. Dialog. Wstawki i sceny „na stronie“. — Trzy jed- ności. Akcja. Jej rodzaje, rozpoczęcie, przebieg i zakończenie. „Roz- poznanie“. — Błędy kompozycyjne. — Komizm sytuacyjny. <i>Horror</i> <i>sublimitatis</i> . — Przełamywanie iluzji scenicznej. — Epilogi i ich budowa	213
---	-----

Taka komedja, przeniesiona do ówczesnego Rzymu, do Rzymu bohaterskich wojen punickich, i do tego zdrowego a nie-zepsutego społeczeństwa, które z nieprzełamaną wiarą w swe własne siły i własne ideały przeżyło swe młode i mocne ramiona na ogarnięcie kiedyś całego cywilizowanego świata — jak z jednej strony nęciła proste dusze swym urokiem nowości, tak z drugiej strony mogła ostać się i zakorzenić w tem obcym zupełnie środowisku jedynie tylko przy pomocy rozmaitych podstępów, ustępstw i zmian, aż wreszcie stała się w Rzymie tak lubianą i modną, jak u nas n. p. od dawien dawna, również obca, komedja francuska.

Bo jeśli wolno tak powiedzieć, to podstępem tylko było ze strony greckiej Muzy, gdy pokazując Rzymianom na scenie rozrzutnego synalka, trwoniącego na miłostki mienie ojcowskie, lub bezczelnego niewolnika, który kpi sobie bezkarnie ze swego pana — rzeczy w ówczesnym Rzymie niesłychane, — uspokajała sumienia rzymskie chętnie zresztą przyjmowanem zapewnieniem, dawanem przez tło i osoby sztuki, zawsze greckie, że nie są to przecież owe żelazne dusze rzymskie, ale lekkoduchy greckie, i że nie dzieje się to wcale w surowym Rzymie, za jaki chciało to miasto zawsze uchodzić, ale tylko w rozwiozłej Grecji; tak, jakby moralność i cnota rzymska była już uratowana przez to, że w danym gatunku komedji, zgodnie zresztą z jej stylem, rozrzutny młodzieniec-hulaka nazywa się Stratippokles, a nie Titus czy Marcus, że zawsze oszukiwany ojczulek nosi imię Perifanes, a nie Cnaeus Cornelius Scipio, że chodzą oni nie w togach, ale w greckiem *pallium*, i że rzecz cała, według zapewnień prologu, dzieje się, broń Boże, nie w Rzymie, ale n. p. w Atenach lub w Epidamnos.

Ustępstwo dojrzeć można na innem polu: Była n. p. w komedji greckiej, jeszcze i w tym okresie, pewna oryginalna nuta, która mogła być znaleźć w społeczeństwie rzymskiem najżywszy chyba oddźwięk, t. j. nuta zaczepki osobistej, słynna z tego, że za świetnych czasów ateńskich uderzała nietylko w uszy

bogów — co było zresztą mniej niebezpieczne — ale i najwięcej wpływowych ludzi. Czyż mogło coś więcej przypaść do serca Rzymianom, temu plemieniu, które ze śmiałej uszczypliwości zawsze słyneło, a które wydało najlepszych satyryków? Niestety, surowość i bezwzględność władz rzymskich stłumiła tę nutę odrazu, skazując poprostu pierwszego komedjopisarza, który pozwolił sobie w swych sztukach na zaczepki rzymskich osobistości, — na odstraszącą karę chłosty i pręgierza. Z tej więc nuty musiała komedja grecka raz na zawsze zrezygnować, jeżeli chciała w Rzymie się ostać, lecz i tak jeszcze daleko jej było do tego, by się na ziemi włoskiej przyjąć całkowicie. Wszystkie bowiem te zalety, które dla rafinowanego, a raczej przerafinowanego artystycznie społeczeństwa greckiego miały największą wartość, a więc doskonałość i elegancja formy, pewna melancholja i głębia refleksyj czy rozważań filozoficznych, obok wytwornej pointy, były najzupełniej nieuchwytne dla ogółu Rzymian, którzy wówczas nie posiadali jeszcze żadnego zmysłu dla tych subtelności, nie lubili wogóle dużo rozmyślać, a chcieli w teatrze dużo się śmiać, przenosząc w każdym razie linskoczków i gladjatorów nad jakąś mniej dla nich wesołą komedję.

Tu trzeba było gruntownych zmian, i te pochodzą głównie od Plauta, najgenialniejszego komika i najlepszego dramaturga rzymskiego, który na przełomie III i II wieku przed Chr. stawał przed publicznością rzymską, jako trzeci z rzędu autor wogóle i trzeci z rzędu komedjopisarz.

1.

Poprzednikami Plauta byli Liwjuś Andronikus (ok. 284—204 prz. Chr.) i Kneus Newjuś (ok. 270—200 prz. Chr.), z których działalności tylko drobne fragmenty do naszych czasów się dochowały. Rok 240 przed Chr., w którym Liwjuś Andronikus, autor pierwszego w Rzymie tłumaczenia *Odysei*, wystawił pierwszą sztukę grecką (tragedję i komedję) w łacińskim „przekładzie“, ma epokowe znaczenie nietylko dla rzymskiego

piśmiennictwa, ale i dla wszystkich literatur świata zachodniego. Był to bowiem nie tylko początek całej rzymskiej literatury, a więc początek tego nowego piśmiennictwa, z którego czerpać miały przez długie wieki moc ożywczą i siłę odrodzenia wszystkie literatury Europy, ale było to wogóle pierwsze w dziejach literatury znane tłumaczenie, w tym sensie, że i w drugim języku powstawało literackie dzieło sztuki. Przed Andronikusem tłumaczeń dzieł sztuki wogóle nie znano, bo nie chodziło n. p. bynajmniej o dzieło sztuki, gdy tłumaczono w Aleksandrii na język grecki Stary Testament (Septuaginta); rozstrzygającym czynnikiem była tu tylko żądza wiedzy, praktyczny motyw ułatwienia korzystania z dzieła, napisanego w obcym języku, tak samo, jak kiedy później (z początkiem II w. przed Chr.) senat rzymski każe tłumaczyć na łacinę dzieło o rolnictwie kartagińczyka Magona. By jednakże to znaczenie Andronikusa należycie zrozumieć, trzeba sobie zdać sprawę z tego, że pojęcie tłumaczenia u nas różni się zasadniczo od tegoż pojęcia w starożytności klasycznej, a zwłaszcza w tym okresie rzymskiej literatury, o który tutaj chodzi. O przekładzie dosłownym wówczas mowy niema — i dlatego Rzymianie nie mają jeszcze wtedy właściwie wyrażenia na „tłumaczenie“ (takiego, jak n. p. greckie μεταγράφειν), o ile o dzieła sztuki chodzi, ale mówią poprostu *vertere*, t. zn. przemienić, przekształcić odpowiednio utwór grecki na rzymski, i człowiek, który to robi, nie jest u Rzymian zwykłym „tłumaczem“ w naszym pojęciu, ale również autorem (poetą), takim dobrym, jak i jego pierwowzór.

A ma ta inowacja Andronikusa niezwykle doniosłe znaczenie dla rozwoju całego dramatu rzymskiego, a więc i komedji. Wprowadzenie dramatu greckiego do Rzymu skazało nieodwołalnie na zagładę rodzime, italskie pierwiastki dramatu, przerywając w sposób stanowczy ich rozwój, i było raz na zawsze wytyczeniem tej drogi, po której cały rzymski dramat — z niewiele znaczącymi wyjątkami — miał się posuwać, t. j. po drodze przerabiania i przekształcania sztuk greckich, w za-

kresie komedji pochodzących zasadniczo z okresu współczesnego, t. zw. komedji nowej. Rzecz się tu miała zupełnie podobnie, jak u nas w Polsce, gdzie z rodzimych zaczątków dramatu w występach rozmaitych „frantów“, w intermedjach i komedjach rybałtowskich wieku XVI i XVII byłaby z pewnością wyrosła narodowa, własna komedja polska, gdyby tych kiełków nie był zagłuszył wpływ obcy (włoski i francuski), datujący się już od XVII w. W Rzymie importowana komedja zachowała nawet dla swych figur strój grecki, t. zw. *pallium*, od którego grecka „komedja nowa“ w rzymskiej przeróbce nazywa się później stale *fabula palliata*: „sztuka w greckim stroju“.

O samych komedjach Andronikusa bardzo niewiele wiemy, bo zachowało się z nich tylko sześć szczupłych fragmentów, ale przez skrupulatną analizę można przecież z nich wydobyć pewne rysy charakterystyczne: Jest tam już postać butnego i zarozumiałego żołnierza, a przy nim zapewne figura nieodstępного i żarłocznego pasorzyty; jest już w tych fragmentach miłość i narzekanie na potęgę heter, które swemi sztuczkami umieją namiętność rozpalać; jest wreszcie zaraz w tych pierwszych szczątkach resztką kłótni z kobietą — z żoną zapewne lub stręczycielką, — a więc rysy tak charakterystyczne dla greckiej komedji nowej i dla całej późniejszej komedji rzymskiej.

Na polu techniki językowej ma Andronikus dla piśmiennictwa rzymskiego olbrzymie zasługi, które świadczą o jego niepospolitym talencie. Mowa rzymska była w tym czasie dobrą do kłótni między rzymskimi chłopami, gdy przyszli na targ do miasta, do rytualnych formułek i zaklęć, od biedy do spisania jakiegoś prymitywnego kontraktu, i nic niema dla niej tak charakterystycznego, jak niektóre ustępy „Prawa XII tablic“, w których męczy się ona i biedzi nad ujęciem określeń prawnych, zdolna prawie wyłącznie tylko do niedołęжных, parataktycznych konstrukcyj, jak n. p.: *si in ius vocat ito — ni it antestamino — igitur im capito — si calvitur pedemve struit — manum endoiacito* = „jeśli woła przed sąd, niech idzie — jeśli

nie idzie, wezwij świadka — wtedy go pociągnij — jeśli się wykręca lub myśli uciekać — ręką ujmij“. Była to wreszcie mowa dobra do komendy wojskowej, ale nie do literatury, a coś dopiero do poezji, którą był przecież cały dramat klasyczny. A wreszcie i mowa sama w sobie nie była jeszcze jednolita i ustalona, ciągle się jeszcze rozwijając, co jest cechą wszystkich języków, zanim zostaną przez piśmiennictwo ostatecznie w swym żywiołowym rozwoju wstrzymane. Walczyło tam w tej mowie ze sobą o lepsze jeszcze wiele dźwięków i form — i tutaj Andronikus, chcąc myśl grecką oddać, musiał i dźwięki ustalać, decydując się na jeden lub drugi, i wartość słów oznaczać, a zwłaszcza oceniać, czy jakieś wyrażenie można uważać za poetyckie, czy nie, przyczem nieraz musiał tworzyć nowe słowa, na wzór grecki konstruowane. Ale zarazem leży w tem właśnie pewna wyższość rzymskiej mowy nad grecką współczesną, bo kiedy ta ostatnia miała wyrobione już w tym czasie, dla wszystkich gatunków poezji obowiązkowe formy i zwroty i w tem oczywiście musiała być skostnieć, do dalszego rozwoju niezdolna, — to mowa rzymska, młoda, niewykształcona jeszcze coprawda, ale całkiem jeszcze żywa i giętka, mogła w tę nową, z za morza przejętą poezję tchnąć całą swoją elementarną moc i młodzieńczą świeżość. Tak więc zapewne już język Liwjusza Andronikusa miał wiele z tej zdumiewającej werwy, która później do mistrzostwa dojdzie u Newjusza, a zwłaszcza u Plauta. To urabianie języka musiało siłą rzeczy objąć także niezwykle trudną sprawę przystosowania greckich miar wierszowych, nagięcia do nich surowej mowy rzymskiej, i od Andronikusa także datują się te zasadnicze formy, które grecki trymetr jambiczny i tetrametr trocheiczny przybrał na gruncie italskim — jako senar jambiczny i septenar trocheiczny. Prawidła przez niego ustanowione przetrwały w poezji (zwłaszcza dramatycznej) prawie dwa wieki i nawet później nie znikły, a cała późniejsza rzymska komedia stale tych prawideł się trzyma.

Liwjusz Andronikus miał wreszcie zorganizować jakieś nieznane dziś bliżej stowarzyszenie czy cech poetów i aktorów (*scribae histrionesque — collegium poetarum*), dla którego uzyskał stałą siedzibę w świątyni Minerwy na Awentynie.

2.

Z nazwiskiem Newjusza, autora najstarszej rzymskiej narodowej epopei p. t.: *Wojna punicka*, łączy się pierwszy i ostatni w państwie rzymskim konflikt sceny z rządem, względnie zatarg pisarza ze sferami wpływowemi, który dla poety niezwykle smutno się zakończył. Newjusz szedł dalej po tej drodze, na którą wprowadził Andronikus dramat rzymski, to znaczy, że jego sztuki, tragedje i komedje, były również przeróbkami sztuk greckich, jakkolwiek on pierwszy próbował w nich rzymskie sprawy poruszać.

Analizując szczątki, zachowane z jego komedyj, odnajdujemy w nich, podobnie jak u Andronikusa, prawie wszystkie główne postaci i motywy, cechujące t. zw. grecką komedję nową: a więc jest i żołnierz samochwał, i nieodłączny od niego pasorzyt-pochlebca, jest syn domu zadłużony po uszy i sprytny niewolnik, prawa ręka panicza, jest wreszcie i surowy ojciec, który się sierzni na nich obu. A nad wszystkimi motywami góruje motyw miłości: widzimy tam synów zakochanych i rozkochanych ojców, słyszymy z pośród tych gruzów sztuk westchnienia miłosne i narzekania na potęgę Erosa, dochodzą nas urywane słowa kłótni między rywalami, dolatuje wreszcie jakgdyby dalekie echo rozgłośnej hulanki, w której wybitną rolę gra piękna i zalotna dziewczyna z Tarentu (*Tarentilla*), umiejąca swym czarem opętać nietylko lekkomyślnych synów, ale i poważnych ojców, zmuszonych wkońcu do kapitulacji przed młodzieżą. I nic dziwnego, — bo jak o Menandrze, który był jednym z głównych pierwowzorów Newjusza, tak o całej „komedji nowej“ i o wszystkich jej rzymskich odbiciach, z bardzo niewielu, zdaje się, wyjątkami, możnaby powtórzyć słowa Owidjusza:

fabula... nulla est sine amore — „nie masz tu sztuki bez miłości“ — t. j. bez miłostek.

Co do strony technicznej, to widać z fragmentów niektórych sztuk (*Akontizomenos, Hariolus*), że Newjusz miał już te tak dla „komedji nowej“ i rzymskiej palljaty charakterystyczne prologi, traktujące czyto o samej sztuce i zachwalające ją publiczności, czyto również zajmujące się osobistymi sprawami autora, jak to później u Plauta, a najwyraźniej u Terencjusza wystąpi. Następnie już Newjusz stosował t. zw. kontaminację, czyli metodę, która tak wybitną rolę odegrała w rzymskiej komedji, a polegała na tem, że autor, biorąc za podstawę jedną grecką sztukę, dodawał do niej postaci, sceny i całe partje z innej.

W zakresie miar wierszowych Newjusz rozszerza znacznie repertuar Liwjusza, wprowadzając nawet pewne metra liryczne, greckim oryginałom prawie zupełnie obce, a język sam okazuje u niego już olbrzymi postęp w stosunku do poprzednika. Widać tu zadziwiającą giętkość i sprawność; co więcej, Newjusz umie już nawet styl swój wybitnie upiększać, używając zwłaszcza obficie tej tak ulubionej u Rzymian alliteracji, n. p.: *Domi patres patriam ut colatis potius quam peregri probra; Qui hic ante parva patria peregre prodigunt; Libera lingua loquemur ludis Liberalibus; Lares ludentis peni pinxit bubulo*, i w. i. Ale przedewszystkiem był to język czysty i ta nieskazitelność języka była sławna już w starożytności, jak o tem świadczy epitafjum Newjusza:

Immortales mortales si foret fas flere,
Flerent divae Camenae Naevium poetam;
Itaque postquam est Orco traditus thesauro
Obliti sunt Romae loquier lingua Latina —

Jeżeli nieśmiertelne śmiertelnych los wzrusza,
Płakałyby Kameny poetę Newjusza;
Bo od kiedy on zeszedł w skarbiec Orkusowy,
Prawie w Rzymie łacińskiej zapomniano mowy.

(przekł. K. Morawskiego)

Starożytni uczeni uważali ten epigram za utwór samego Newjusza, który te słowa w swej zarozumiałości i dumie kampanjskiej — jako że z Kampanji był rodem — sam miał napisać. Nie wydaje się to prawdopodobne, ale podkreślić wypada, że ta uderzająca pewność siebie, ta dziwna buta, nawet z tych drobnych fragmentów, jakie nam się zachowały, wyraźnie występuje. Najciekawszą bowiem cechą jego komedji, pisanych z wyraźną już, a pełną werwy i dowcipu tendencją śmieszenia, była ich zaczepność, która przypomina nawet ową słynną swobodę starej greckiej, arystofanesowskiej komedji. Tak to raz zaczął Newjusz po imieniu sławnego wówczas zapewne w Rzymie greckiego malarza Theodota, że „olbrzymim pędzlem maluje obrazy, którychby nawet najmarniejszy złodziej nie ukradł“, innym razem przypina łatkę współczesnym modnym mówcom, nazywając ich „głupimi żółtodziobami“, a raz nawet nie waha się zaczepić publicznie surowego ustroju państwa rzymskiego przez usta jakiegoś niewolnika, który twierdzi, że „woli być niewolnikiem w greckim Tarencie, gdzie nikt jego słów nie krępuje, niż wolnym obywatelem w rzymskiej stolicy“. Co więcej, Newjusz nie cofa się nawet raz przed bardzo wyraźną aluzją do znanej widocznie wówczas, a bardzo kompromitującej awanturki miłosnej samego Scipjona, późniejszego zwycięzcy z pod Zamy.

Były to rzeczy zwyczajne w swoim czasie w Atenach, gdzie „stara komedja“ dworowała sobie z całego Demosu i gdzie n. p. Arystofanes zaczął i Alkibjadesa i Kleona, a przed nim jeszcze Kratinos samego Periklesa, ale w Rzymie — wprost niesłychane. Rzym bowiem nie znał tej dionizyjskiej swobody krytyki osobistej i szyderstwa, która panowała w dawnych Atenach, a która może teraz roiła się Newjuszowi. I jeśli nawet w Atenach chwymano się owych — co prawda raz po raz odwoływanych — ustaw „przeciw imiennej zaczepce“, to w Rzymie „Prawo XII tablic“ poprostu śmiercią pozwalało karać człowieka, któryby drugiego publicznie zniesławił; nie było tedy

nie łatwiejszego, jak takiemu śmiałkowi wytoczyć proces karny o zaczepkę literacką, traktowaną przez dawne ustawodawstwo rzymskie narówni... z ciężkiem uszkodzeniem ciała i połamaniem kości: *Iniuriarum actio... Lege XII tabularum de famosis carminibus, membris ruptis et ossibus fractis*. (Iul. Paul. *Sent.* V, 4, 6). Toteż gdy w Atenach z owych zakazów niewiele sobie robiono, w Rzymie załatwiono krótko sprawę z Newjuszem, podobno z poduszczenia możnego rodu Metellów, których kampanijski poeta, zdaje się, w jakiejś sztuce zaczepił. Za tę jego *libera lingua* — swobodny język, którym lubił się chwalić, stawiono go pod pręgierz, ochłostano i wtrącono do więzienia (w r. 204), a później zmuszono do opuszczenia Rzymu, łamiąc jego życie ostatecznie.

Skąd się wzięła ta zaczepność u Newjusza? Można wykażać, że Newjusz w swych wzorach greckich nowej komedji przeciw znajdował tu i ówdzie resztki owej agresywności osobistej, która jest tak charakterystyczna dla komedji staroattycznej, ale przyczyna głębsza leżała bezsprzecznie w duszy, w samym charakterze Newjusza, w jego zaciętej, rogatej kampanijskiej naturze. Jeśli jeden ze starożytnych uczonych mówi o nim *Naevius, qui ferveat* — „Newjusz, który wre i kipi“, — to najlepiej określa jego charakter, bo jest w nim rzeczywiście coś z owych namiętnych trybunów ludowych, nie cofających się przed niczem w walce z patrycjuszami.

I to jest ten niezwykle cenny rys, który nam pozwala Newjusza, jego pierwszego z pośród rzymskich poetów, ująć jako indywidualność już zupełnie scharakteryzowaną i wybitną. O Liwjuszu Androniku, jako o człowieku niewiele wiemy, ale jeśli czegoś możemy się doszukać, to tylko tego, że był jeńcem, niewolnikiem, a później, wyzwolony, zawsze coś z niewolnika zachował i nigdy z nikim w konflikt nie popadł, wiecznie klamki pańskiej się trzymając. Newjusz, to harda dusza, to obywatel wolno urodzony, który się nie łasi i nie płaszczy, ale swobodę myśli i słowa wysoko ceni i ponad wszystkie

wartości życia wynosi — choćby mu za to ciężko przyszło odpokutować.

Późniejsi komicy omijają już zdaleka tę niebezpieczną rafę zaczepiania osobistości wpływowych i spraw publicznych, a Plautus, który patrzył na katastrofę Newjusza, daje tej ostrożności czasem sowizdrzański wyraz, jak n. p. w *Persie*, gdzie pomysłowy pasorzyt występuje z daleko idącymi projektami reform społecznych — ale nagle, jakby mu jakieś groźne wspomnienie odebrało odwagę, stygnie w zapale, chwytą się za język i mówi:

Lecz czyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać?
Są przecież urzędnicy — ich rzecz tem się martwić!¹

(w. 75—76)

podobnie, jak w zupełnie analogicznej sytuacji rezonujący niewolnik w *Dniu Trzygroszowym*:

Lecz ja jestem zbyt głupi, że się państwem param,
Zamiast — co mi jest bliższe — dbać o mój grzbiet własny!

(w. 1057—1058)

Na innych bowiem polach — choć nie obcych Newjuszowi — miał się zaznaczyć przede wszystkim talent niepospolitego komedjopisarza, największego dramaturga Rzymu starożytnego.

¹ Wszystkie przekłady, o ile inaczej nie zaznaczono, pochodzą od autora tej pracy.

II.

Życiorys Plauta.

Z całej komedjopisarskiej działalności Liwjusza i Newjusza zachowały się nam tylko szczupłe fragmenty. Pod imieniem Plauta przekazała nam starożytność wcale pokąźną ilość komedyj, ale dziwnym trafem właśnie ustalenie samego nazwiska poety, o ile chodzi o jego pełną formę, a zwłaszcza o imię rodowe, nastrocza poważne trudności.

We wszystkich rękopisach komedyj plautyńskich, z wyjątkiem ostatnio znalezionej rękopisu t. z. Ambrozjańskiego w Medjolanie, sztuki Plauta stale nazywają się [*Comoediae*] *Plauti comici*, *Plauti poetae*, lub podobnie, i nie więcej. Tak też ma się sprawa w najdawniejszych wydaniach; dopiero edycje: wenecka Bernarda Saracena z r. 1499 i medyolańska Giambattisty Piusa z r. 1500 przynoszą nazwę Marcus Accius Plautus, wskazującą jakgdyby na pokrewieństwo Plauta z rodem sławnego uczonego i tragika rzymskiego, L. Akcjusza. Nazwa ta utrzymuje się bardzo długo, bo aż do odkrycia wspomnianego wyżej rękopisu Ambrozjańskiego w r. 1815, względnie do czasu, kiedy rękopisem tym zajął się Fryderyk Ritschl (1842),¹ wykazując, że poeta nazywał się nie Marcus Accius Plautus, ale Titus Maccius Plautus.

¹ *De Plauti poetarum nominibus*, w *Parergon Plautinorum Terentianorumque* vol. I, Lipsiae 1845, str. 3—43. Por. zwłaszcza cap. II z r. 1842, str. 9 i nast.

Około tej sprawy rozgorzał między uczonymi bardzo zacięty spór, a największym przeciwnikiem Ritschla stał się uczony włoski, Enrico Coccia, który starał się obronić dawną nazwę (r. 1885).¹ Dziś można uważać spór za rozstrzygnięty, przynajmniej w tym kierunku, że poeta nasz nie należał do rodziny Akcjuszów, t. j. że nie miał imienia rodowego Accius. Okazało się mianowicie, że w starożytnych źródłach, w rękopisach tych wszystkich autorów, którzy przekazali nam imię Plauta, zaszła typowa pomyłka graficzna, polegająca na fałszywym oddzieleniu liter, przez co (w najdawniejszych rękopisach, pisanych bez interpunkcyj) niedość znane nazwisko MACCIVS czytano jako M. ACCIVS — w analogiczny sposób, jak to zdarzyło się z imieniem innego pisarza, Aulusa Gelliusa, którego długo nazywano Agellius, dlatego tylko, że w rękopisach nazwisko jego: A. GELLIVS, pisane bez interpunkcji, czytano jako AGELLIVS.

Istnieje zatem tylko kwestja, jak wyglądało całe nazwisko, które Plautus nosił za życia. Wspomniane już wyżej źródła, nadto jeden z prologów komedyj plautyńskich i najpoważniejszy z rękopisów Plauta dają nam niewątpliwie imię własne (*praenomen*): Titus, tak, że imię naszego poety brzmiałoby w całości rzeczywiście Titus Maccius Plautus. Czy jednak takie potrójne, typowo rzymskie i arystokratyczne zwykle nazwisko mógł nosić Plautus, który nie był Rzymianinem, i to jeszcze w tych czasach, kiedy-to widzimy, że inni poeci rzymscy i latynscy, pochodzący tak jak i Plautus z niezbyt dostojnych rodów, mają tylko dwa imiona, jakoto Cnaeus Naevius, Quintus Ennius, Marcus Pacuvius i inni, nawet późniejsi? Niektórzy uczeni mają poważne wątpliwości. I tak jeden z największych nowoczesnych znawców Plauta, Fryderyk Leo,² sądzi, że nasz poeta nazywał się w swej ojczyźnie tylko Titus, z przydomkiem *plautus*

¹ *M. Accio Plauto ovvero T. Maccio Plauto*, w *Rivista di fil. ed istr. class.* XIII (1885), str. 97—165. Por. O. Seyffert, *Berl. Philol. Wochenschrift*, 1900, str. 137—140.

² *Plautinische Forschungen*, Berlin² 1912, str. 81—84.

(t. zn. „o płaskich stopach“), a po przybyciu do Rzymu otrzymał drugi przydomek: *maccus* („błazen“, od fars błazeńskich, w których miał być aktorem), z czego dopiero późniejsi, idąc za typową formą imion rzymskich, zrobili: Titus Maccius Plautus. Mogło to się stać tem łatwiej, że Plautus we wspomnianym wyżej prologu podał swe nazwisko w 2-im przypadku: MACCI TITI, co mogło wskazywać równie dobrze na MACCVS, jak i na MACCIVS. Przyznać trzeba również, że przykładów na „trzy imiona“, poza dostojnymi rodami, jak Q. Fabius Pictor, M. Porcius Cato, w tak dawnych czasach i w tych sferach, do których należał Plautus, dotychczas nie znaleziono; i tak n. p. inskrypcja przytoczona przez jednego z wielkich znawców imion rzymskich, Schulzego,¹ a pochodząca nawet z samej ojczyzny Plauta: Q · COMMEATRO · Q · L · EXORATVS jest znacznie od epoki Plauta późniejsza.

Pomimo wszystko, wspomnianych wyżej wątpliwości w całej pełni uznać nie możemy. Ponieważ po pierwsze imienia własnego Titus nikt nie kwestjonuje następnie ród Makcjuśzów (*gens Maccia*) istniał napewno na terytorjum osko-umbryjskiem, z którego pochodził Plautus, jak świadczą o tem inskrypcje takie, jak łacińska: P · MACCIVS · P · F · MELAS z Pompei (*C. I. L. X* 8148) lub oska: ...MAKKIIS... (t. zn. Maccius) z Neapolu (Conway I § 145, p. 142)² — (ta ostatnia może już z III w. prz. Ch.), a wreszcie przydomek Plautus, według świadectwa uczonych rzymskich (Festus, p. 274. 12 Linds. p. 238 M.), otrzymał nasz poeta już w swej ojczyźnie, zatem będziemy musieli przyjąć za fakt, że Plautus rzeczywiście, i to już w swej ojczyźnie, nazywał się Titus Maccius Plautus.³ Trudnoby

¹ Wilh. Schulze, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Berlin, 1904, str. 297—301.

² A. Zimmermann, *Zur Entstehung des Gentilnamen des Dichters Plautus*, Rhein. Mus. 62 (1907), str. 486—487.

³ E. Kalinka, *Die Heimat der Atellane*, Philol. Wochenschr. 42 (1922), str. 572—573, sądzi, że Plautus w Sarsinie nazywał się Titus Maccus Plotus.

było chyba przypuścić, by wszystkie znane nam z inskrypcyj nazwiska Makcjuśzów dopiero od naszego Plauta pochodziły, a w tem chyba niema nic dziwnego, że na gruncie osko-umbryjskim z typowej postaci pewnego rodzaju błazna oskiej farsyludowej, zwanego *maccus*, powstało nazwisko rodu, *gens Maccia*, podobnie jak od innej postaci: *pappus* otrzymała nazwę *gens Papia*.

Ostateczne potwierdzenie owego potrójnego imienia przynosi, zdaje się, ów sławny rękopis Ambrozjański, gdzie na końcu dwóch sztuk czytamy: T · MACCI PLAVTI CASINA (wzgl. EPIDICVS) EXPLICIT.

Że w Rzymie, tak skłonny do złośliwej zaczepki, Plauta przecież czasem nazywano poprostu „błazen“, zamiast „pan Błaźniewicz“, czyli „maccus“, zamiast Maccius, to wydaje się całkiem naturalne; toteż Plautus, zawsze pełen humoru, czasem sam tak siebie nazywa, n. p. w prologu *Komedji Ośle*:

Otóż sztuka ta zwie się *Onagos* po grecku.

Napisał Demofilus, a Błazen tłumaczył,

Chee, by się zwała *Ośla* — jeśli pozwolicie,¹

podobnie jak innym razem, robiąc aluzję do tego, iż „plautus“ oznacza w Rzymie kłapouchego ogara, każe mówić o sobie:

*Klerumeno*i się zowie ta sztuka po grecku;

Po rzymsku: *Losujący*. Difilus ją pisał

Po grecku — a znów po nim, później, po łacinie,

Nasz Plautus, co ma imię jak pies szczekające.

Raz wreszcie — ponieważ postać farsowa „Maccus“, a więc i jego imię rodowe Maccius pozostają w związku etymologicznym ze starołacińskim (domniemanem) *maco*:² „zacierka“, „papka“, oznaczana także przez słowo *puls* — nazwał się dla żartu wytwornem „greckiem“ imieniem Plautus Pulti-

¹ Już w czasie ostatniej korekty dowiedziałem się od znakomitego uczonego francuskiego, L. H a v e t a, iż przygotowuje on pracę, mającą wykazać, głównie na podstawie argumentów prorodycznych, że *Komedja Ośla* nie pochodzi od Plauta, ale od nieznanego dziś zupełnie młodego poety rzymskiego, ukrywającego się pod pseudonimem „Maccus“.

² Albrecht Dieterich, *Pulcinella*, Leipzig 1897, str. 87—91.

phagonides, t. j. „Plautus Papkojadanides“ (*Poen.* prol. 54, por. *Most.* 828).

W każdym razie zastanawia ten zbieg okoliczności, że najslawniejszy z rzymskich autorów scenicznych ma imię rodowe pochodzące właśnie od imienia jednej z głównych postaci scenicznych farsy ludowej; świadczyłoby to może o tem, że w rodzinie Plauta były oddawna jakieś tradycje, związane ze sztuką sceniczną.

O życiu Plauta wiemy bardzo niewiele. Autentycznego życiorysu nie posiadamy, a mamy tylko fragmentaryczne wiadomości, z których żadna nie pochodzi z epoki współczesnej Plautowi i które, z kilku wyjątkami, przyjmować powinniśmy z wielką ostrożnością.

Najobszerniejszą stosunkowo, choć i tak bardzo szczupłą, ale jedyną dzisiaj i najdawniejszą notatkę o życiu Plauta zawdzięczamy Warronowi, wielkiemu badaczowi starożytności i dawnej literatury rzymskiej, żyjącemu jednak nie mniej jak w cztery pokolenia później, niż Plautus. Co gorzej, dziś wiadomość tę otrzymujemy dopiero z drugiej ręki, bo od Gelljusza (*N. A.* III 3, 14 i n.), żyjącego znów blisko trzysta lat później, niż Warro.

Reszta wiadomości, to krótkie, choć ważne, wzmianki u Cicerona, który już to wprost, już to za pośrednictwem dzieł innych czerpał również z Warrona, tak samo, jak znacznie później żyjący św. Hieronim, umieszczający o Plaucie krótką notatkę w swej *Kronice*.

Wcześniejszego zaś i lepszego źródła, niż Warro — prócz dwu krótkich, urzędowych notatek o przedstawieniu dwu komedij Plauta — dziś nie posiadamy.

Życiorys Plauta, na wszystkich wyżej wspomnianych wiadomościach osnuty, przedstawiałby się w sposób mniej więcej następujący:

„Plautus, rodem z miejscowości Sarsina w Umbrji, przybywa, zapewne wcześniej, do Rzymu i tutaj zarabia na życie, zajęty w jakiś sposób przy artystach scenicznych. Póź-

niej chwytą się kupiectwa i wyjeżdża w zamorską podróż handlową; tu jednak szczęście mu nie sprzyja: cały majątek traci, i po powrocie do Rzymu najmuje się jako parobek u młynarza. W przerwach wolnych od pracy pisze sztuki, mianowicie trzy komedje: *Saturio*, *Addictus* i jakąś trzecią, nieznanego tytułu. Teraz dopiero odkrywa w sobie swój wielki talent i jako sławny komedjopisarz dokonuje żywota w r. 184 przed Chr.“

Życiorys ten, do niedawna uważany za autentyczny w całej rozciągłości, i to nawet przez najpoważniejszych uczonych, należy poddać skrupulatnej ocenie co do jego wiarygodności:

Pochodzenie Plauta z Sarsiny w Umbrji jest rzeczą pewną, bo prócz św. Hieronima (Warrona) poświadcza to wyraźnie Festus, opierający się na poważnych badaniach Verriusa Flakkusa, uczonego z czasów Augusta: „...jako Umbryjczyk z Sarsiny otrzymał od płaskości stóp imię Plotus, później Plautus“ (p. 274. 12 Linds. p. 238 M.) — i Plautus sam, który, zdaje się, do swego pochodzenia robi aluzję w *Strachach* (w. 769 i nast.), przez grę słów między *umbra* — cień, a *Umbra* — dziewczyna z Umbrji, względnie z samej Sarsiny:

nec mi umbra hic usquamst nisi in puteo quaepiamst.
quid, Sarsinatis equast si Umbram non habes?

Tak samo zresztą nie byli rodowitymi Rzymianami obaj poprzednicy Plauta, Liwjust i Newjust, jak i następcy, Ennjust i Cecyljust. Plautus jednak nie był niewolnikiem, ani wyzwolencem, choć nie był też, zdaje się, obywatelem rzymskim; w stolicy przebywał tylko jako *peregrinus*, cudzoziemiec, gdyż Sarsina, mała miścina na samem pograniczu Galji przedpańskiej, nie miała nawet przywilejów wielu miast italskich, tak zwanego *ius Latii*. Wpływ rzymski i język łaciński rozchodził się już wcześniej w jego ojczyźnie, jak świadczą kolonie latyńskie, zakładane tam między wojną tarentyńską a pierwszą punicką, n. p. Ariminum; dlatego też możliwe jest przypuszczenie, że Plautus już w domu musiał umieć po łacinie.

Plautus.



W każdym razie jednak od wczesnych lat musiał być w Rzymie, skoro doszedł do takiej mistrzowskiej doskonałości, jaka uderza nas w jego komedjach. Jest on jednym więcej dowodem na to, jak potężny wpływ i jaką siłę przyciągającą wywiera już w tym czasie Rzym na zdobyte kraje, ludy — i geniusze.

Trudności co do ustalenia biografii Plauta rozpoczynają się z chwilą, gdy zaczynamy śledzić bieg jego życia w Rzymie. Wiadomości nasze opierają się tutaj głównie na wspomnianej notatce Gelljusza, wziętej z Warrona, i na interpretacji tej notatki polega cała sprawa. Stoją tu naprzeciw sobie autorytety głównie dwóch wielkich uczonych: Marxa,¹ który, tak jak uczeni francuscy, n. p. Pichon,² Plessis,³ Michaut⁴ i inni, a nawet sławny filolog angielski Sellar,⁵ raczej wszystkim starożytnym opowieściom wierzy — i Lea,⁶ który swym niezrównanym krytycznym zmysłem każdą legendę w imię prawdy rozbija, chociaż nie wszystkie jego zapatrywania mogą uchodzić za bezwzględnie słuszne. Pierwszą trudność spotykamy w objaśnieniu słów Gelljusza (Warrona), że Plautus zarobił pewną sumę „zatrudniony przy artystach scenicznych” — *in operis artificum scaenicorum*. Leo sądzi, że wyrażenie to oznacza „przedstawienia teatralne”, że Plautus był aktorem popularnej wówczas farsy ludowej, t. zw. atellańskiej, i że dlatego właśnie, od osoby, którą grał głównie, czyli maski błazna-żar-

¹ Fr. Marx, *Die neuen Forschungen über die bürgerliche Stellung und die Lebensschicksale des Dichters Plautus*, Zeitschr. f. öst. Gymnas. 49 (1898), str. 385—399.

² René Pichon, *Histoire de la Littérature Latine*, Paris 1916, str. 58.

³ Fr. Plessis, *La Poésie Latine*. Paris 1909, str. 49.

⁴ G. Michaut, *Histoire de la Comédie Romaine, Plaute*, I-II, Paris 1920, I, str. 69.

⁵ W. Y. Sellar, *The Roman Poets of the Republic*, Oxford 1905, str. 158—159.

⁶ Fr. Leo, *Plaut. Forsch.*², Berlin 1912, str. 63—86, *Geschichte der römischen Literatur*, I. Berlin 1913, str. 95. Por. *Die griechisch-römische Biographie*, Leipzig 1901, str. 136—137.

łoka, zwanego *maccus*, otrzymał swój rzymski przydomek Maccus, z którego zrobiono później imię rodowe Maccius. Ponieważ jednak, jak już wyżej wykazano, Plautus nazwisko swe już gotowe przyniósł ze swej ojczyzny do Rzymu, przeto należy stwierdzić, że nazwisko samo nie jest wystarczającym dowodem na to, iż Plautus był w Rzymie aktorem w jakiejś trupie atellańskiej.

Słowa *artifices scaenici*, artyści sceniczni, odpowiadają najwidoczniej greckiej nazwie *οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται* — artyści dionizyjscy, która to nazwa oznacza greckie stowarzyszenia zarobkowe poetów, aktorów, śpiewaków, muzykantów i innych artystów, obejmujące swemi szeroko rozgałęzionymi organizacjami cały obszar greckiej kultury, gdzie podejmują się (za pieniądze) urządzać najrozmaitsze igrzyska. Organizacje te (t. zw. *τὰ κοινά* lub *κίνοδοι*) sięgają w III w. przed Chr. aż do Italji, i nie jest rzeczą wykluczoną, że założony jeszcze przez Liwjusza Andronikusa w Rzymie klub „poetów i aktorów” (*scribae histrionesque*) na Awentynie był właśnie tego rodzaju przedsiębiorstwem. Być może zatem, że Plautus był w tem lub podobnem stowarzyszeniu w jakiś, bliżej nam nie znany sposób zajęty, biorąc udział w dochodach organizacji, że, jednym słowem, jak to stara się wykazać Marx, „należał do personelu” stowarzyszenia; to jedynie bowiem może oznaczać słowo *in operis*, znane i używane w tym sensie również w listach Cicerona, gdzie n. p. wyrażenie *in operis eius societatis* (*Fam. XIII 9, 6*) tłumaczą najnowsi angielscy wydawcy, Tyrrell i Purser, słowami: *on the staff of this company*.¹ Dla nas ważniejszą sprawą, niż sprawa „zarobków” Plauta, jest fakt, zdaje się nieulegający wątpliwości, że Plautus już od początku swego pobytu w Rzymie ma coś z rzemiosłem scenicznem do czynienia, jakkolwiek stwierdzić się nie da, w jakim to było charakterze, i tylko przypuszczać możemy, że był aktorem.

¹ *The Correspondence of M. Tullius Cicero*, ...by R. Y. Tyrrell and I. C. Purser, III², Dublin—London 1914, str. 147.

Trudniejszą jest sprawa owego handlowego przedsięwzięcia Plauta, które według Gelljusza (Warrona) miało się skończyć katastrofą majątkową: „...komedje *Saturio*, *Addictus* i trzecią jakąś, której tytułu nie mam teraz pod ręką — czytamy u Gelljusza — napisał w młynie, przy żarnach... kiedy straciwszy na przedsięwzięciach handlowych (*in mercatibus*) wszystkie pieniądze, zarobione przy artystach scenicznych, wrócił do Rzymu bez grosza, i by zarobić na życie, zgodził się u młynarza do obracania żaren, zwanych »popychanemi« (*trusatiles*)“. A więc wiadomość dość zastanawiająca, o ile chodzi o karierę autora dramatycznego: Członek trupy artystów — kupiec — parobek u młynarza — wkońcu najślawniejszy komik rzymski; to coś jak Beaumarchais: zegarmistrz — harfiarz — finansista — polityk i autor słynnych komedyj. Pomimo tej analogji trudno w autentyczność powyższych wiadomości o Plaucie tak wierzyć, jak to czyni Marx (m. pod. 393—394), który stara się nawet wykazać warunki polityczne, stanowiące przyczynę bankructwa Plauta, i który wie na pewne, że Plautus handlował „słoniną i winem czerwonym“ (*mit Speck und Rotwein*), a wkońcu twierdzi, że Plautus nazwał się z rzymska T. Maccius Plautus tylko dlatego, by mieć imponujące nazwisko „dla swej firmy“ (*jetzt brauchte der Umbrer einen Namen für die Firma*)! Nie brak przecież dowodów na to, jak często w starożytnych wiadomościach biograficznych tkwią fantastyczne anegdoty i jak wobec takich nadzwyczajności zawsze lepiej niedowierzać, niż wierzyć.

Przedewszystkiem nie można przypuścić nawet, by starożytni uczeni, choćby nawet sam Warro, mieli inne źródła dla swych badań biograficznych, prócz szczupłych i suchych zapiszków urzędników rzymskich o sztukach wystawianych — gdzie były głównie daty i tytuły — i prócz samych sztuk, z których starali się za wszelką cenę wydobyć jakieś wskazówki o życiu i osobie autora — w bardzo niewielu wypadkach racjonalnie, w tysiącznych fałszywie.

Pierwsze podejrzenie co do owych wiadomości o handlowych przedsięwzięciach, wyprawach i stratach Plauta budzi się wtedy, gdy spostrzegamy, że motywy wypraw kupieckich nader często znajdują się w sztukach plautyńskich, n. p. w prologu *Kupca*, gdzie młodzieniec, powołując się na przykład swego ojca, opowiada o życiu swoim co następuje (w. 74—96):

...On grunt sprzedał i za te zakupił pieniądze
Okręt, który mógł dźwignąć jakieś trzysta korcy,
I na nim woził zewsząd tak długo towary,
Aż zdobył ten majątek, który miał naówczas.
Że powinienbym — mówi — też tak postępować,
Gdybym żył rzeczywiście tak, jakem powinien.
Ja więc, skoro to widzę, żem ojcę nie miły
I że mnie nienawidzi ten, co mnie miał kochać,
Choć szalony z miłości, siłą się przemagam
I mówię, że pojedę na handel, gdy zechce,
Że się rzekam miłości, byle być posłusznym.
On dziękuje mi za to, chwali mój charakter,
Lecz — nie omieszka moich pilnować przyrzeczeń:
Statek wielki buduje, towary nabywa,
Ładuje je na statek, gdy gotów do drogi,
Mnie nadto własnoręcznie daje talent srebra:
Dodaje niewolnika, co mnie wychowywał,
Gdym był jeszcze chłopięciem, by mi był za stróża.
To wszystko załatwiwszy, podnosim kotwicę.
Przybywamy do Rodos, gdzie wszystkie towary
Przywiezione sprzedają podług mojej myśli,
Zysk zbieram znakomity, znacznie ponad cenę
Wyznaczoną przez ojca: tak wielki zarobek
Zdobyłem!

O podróżach zagranicę, oczywiście w celach handlowych, słyszymy także w sztukach: *Strachy*, *Pers*, *Stichus* i zapewne w *Komedji Koszykowej*. O wyprawach zaś i przedsięwzięciach kupieckich, jako o przyczynach ubóstwa, czytamy n. p. w *Dniu Trzygroszowym*:

FILTO

No, a cóż z nim? Pewnie w biedzie?

LYSITELES

A w biedzie.

FILTO

A pierwaj

Przecież chyba miał majątek?

LYSITELES

Miał.

FILTO

Więc jak go stracił?

Czy w państwowych przedsiębiorstwach, czy może w zamorskich?
W zwykłym handlu mienie stracił, czy na niewolnikach? (w. 330 i n.)

Te wzmianki więc i tego rodzaju motywy w sztukach Plauta uważali zapewne starożytni rzymscy uczeni w braku innych źródeł za świadectwa Plauta o sobie samym, konstruując na tej podstawie, wzorem swych greckich mistrzów, zupełnie dowolnie całą opowieść. Przecież jeszcze dzisiaj nawet uczony tej miary, co Sellar (m. pod. str. 159), powołuje się w podobnym sensie na wspomnianą wyżej wzmiankę w *Dniu Trzygroszowym*.

Że zaś Plautus popadł w ubóstwo — oczywiście skutkiem nieudałych transakcyj handlowych — i tylko z biedy wziął się do pisania komedyj, to wnioskowano, jako rzecz pewną, ze wzmianek takich, jak n. p. w sztuce *Stichus*, gdzie pasorzyt Gelasimus mówi o sobie:

Ojciec nazwał mnie Śmieszkiem, gdym był jeszcze mały
[Wszak z powodu ubóstwa to imię dostałem],
Bom ja już od małego chłopaczka był śmieszny,
Gdyż ubóstwo zmuszało, bym śmiech umiał wzbudzać,
A kogo ono dotknie, wszystkich sztuk nauczyć.

(w. 174 i n.)

Uważano to za osobiste wyznanie Plauta i wierzano, że Plautus, tak samo jak ów Gelasimus-Śmieszek, dowcipem swoim zarabiał na życie. A zresztą był to widocznie już stary

komunał grecki, że bieda stwarza artystów, jak to mówi Ps eudoteokryt (Ἀλιεύς, w. 1—2):

Ἄ πενία Διόφαντε μὴνὰ τὰς τέχνας ἐγείρει
αὐτὰ τῷ μόχθῳ διδάσκαλος

O Diofancie, tylko ubóstwo do sztuk pobudza,
Ono to samo trudzić się uczy;

a później Horacy:

..... paupertas impulit audax,
ut versus facerem. (Ep. II 2, 51)

Przypuszczenie, że mamy tu do czynienia z konstruowaną legendą, nabiera jeszcze więcej prawdopodobieństwa, gdy rozważamy krytycznie drugą część gelljuszowskiej notatki, donoszącą, że Plautus, wróciwszy z podróży handlowej bez grosza, chwycił się innego sposobu zarobkowania, a mianowicie zgodził się naprzód za parobka u młynarza do obracania żaren, zwanych *trusatiles* (*ad circumagendas molas, quae trusatiles appellantur*), i że wśród tej ciężkiej roboty fantazji nie tracił, bo nawet przy młyńskich kamieniach (*in pistrino*) pisał komedje.

Tu rzuca się w oczy zwłaszcza ta podejrzana dokładność, z jaką autor notatki nawet rodzaj owych żaren podaje, przy których Plautus pracował: On wie, że to były właśnie *molae trusatiles*, a nie inne! Nie można wyzbyć się wrażenia, że to ów uczony starożytny, konstruujący dowolnie życiorys Plauta na podstawie jego sztuk — których miał przecież znacznie więcej, niż my dzisiaj, — oparł się znów na jakiejś wzmiance, może takiej, jak w *Komedji Koszykowej* (w. 18—55, 69—72), gdzie młody Nikodemus, straciwszy cały majątek na morzu, godzi się za parobka do wieśniaka Diniasa — i wymienioną tam może przypadkiem nazwę żaren *molae trusatiles* z wielką skwapliwością przejął, by jego relacja jeszcze „wiarygodniej“ wyglądała.

Relacja ta traci wreszcie ostatnią podstawę, jeśli, idąc za wywodami Lea,¹ zwrócimy uwagę na to, że zupełnie analogiczne, a nawet te same prawie opowieści znajdujemy w greckich biografjach. Tak n. p. Diogenes Laërtius (VII, 168) opowiada o filozofie Kleantesie, że był najpierw bokserem (πύκτης), a potem zarabiał na życie, pracując u handlarki mąką, gdzie zajmował się wypiekiem chleba (ἀλφειτόπωλις, παρ' ἧ τὰ ἄλφειτα ἔπεττεν); u Athenaiosa znów (IV, 168) znajdujemy opowieść o filozofach Menedemosie i Asklepiadesie, że z biedy pracowali po nocach w młynie, zarabiając mieleniem zboża „po dwie drachmy“ (ὅτι νυκτὸς ἐκάστης κατιόντες εἰς τὸν μύλωνα καὶ ἀλoύντες δύο δραχμὰς ἀμφοτέροι λαμβάνονσι). Czyż to nie jest zastanawiającą rzeczą, że życiorysy tych ludzi są tak niezwykle i że tak wielką skłonność mają mieć do mąki i młyna filozofowie: Kleantes, Menedemos, Asklepiades — i nasz poeta, Plautus? Jedna tylko odpowiedź jest możliwa, t. j. ta, że odnajdujemy tu cechy charakterystyczne typowej biografji ze szkoły perypatetycznej, lubującej się nie w prawdzie, ale w niezwykłych i fantastycznych opowieściach, a opowieść o pracy w młynie, o obracaniu żaren, jako o jednej z najcięższych form pracy fizycznej, w efektownym kontraście do umysłowych sukcesów danych ludzi jest tylko szablonowym motywem upiększającym, powtarzającym się w biografjach greckich, później rzymskich, na modłę grecką przykrawanych — bez żadnej realnej wartości.

Co do Plauta, to opowieść ta nie ma zresztą nawet pozorów prawdopodobieństwa, bo gdyby Plautus rzeczywiście z biedy szukał jakiejś roboty, to przecież niewątpliwie wziąłby się od razu do tego zawodu, z którym był najlepiej obeznany i do którego miał widocznie pociąg: wróciłby z pewnością do owych „zajęć przy artystach scenicznych“, a nie chwyciłby się tak ciężkiej pracy, jak obracanie kamiennych żaren; my dziś

¹ Plaut. Forsch.², str. 76.

znamy z wykopalisk te ciężkie maszyny, do których zaprzęgano bydlęta robocze, i wiemy, choćby tylko z obfitych wzmianek w sztukach plautyńskich, że na tę zwierzęcą pracę skazywano przede wszystkim za karę występnych niewolników.

Tak więc niewiele nam pozostaje z tej całej legendy o życiu Plauta; rozpada się nam ona w rękach i rozsypuje jak piasek, gdy ją dokładnie ująć chcemy. Dobrze, że mamy przynajmniej kilka pewnych dat chronologicznych. Takiemi są: rok 200 przed Chr., data pierwszego wystawienia komedji *Stichus*, i rok 191 przed Chr., data pierwszego wystawienia komedji *Pseudolus*, obie daty znane z urzędowych notatek, tak zwanych didaskalij (διδασκαλίαι), zachowanych na początku tych sztuk w niektórych rękopisach. Pewną wreszcie, lub prawie pewną datą jest rok śmierci Plauta, podany nam przez Cicerona, t. j. rok 184 przed Chr. Wprawdzie św. Hieronim w swej *Kronice* wymienia śmierć Plauta pod rokiem 200, pisząc: *Plautus ex Umbria Sarsinas Romae moritur* — ale musi to być oczywista pomyłka, może rękopiśmienna, wobec tego, że, jak wyżej stwierdzono, Plautus jeszcze w r. 191 wystawiał *Pseudolusa*. Sądzą niektórzy, że u św. Hieronima czytać należy *noscitur* zamiast *moritur*, co by odpowiadało greckiemu zwrotowi γνωρίζεται i oznaczałoby, że Plautus w r. 200 „stał się znanym“, słynnym — lecz i to nie odpowiada czasowi działalności Plauta.

Możemy wreszcie wykombinować w przybliżeniu rok urodzenia Plauta, gdyż Cicero (*Cato M.* 14, 50) wspomina, że Plautus już w starości napisał *Pseudolusa*, o którym wiemy, że był wystawiony w r. 191. Jeżeli więc Plautus był wtedy rzeczywiście starcem, jak Cicero twierdzi, czyli miał lat około 60, to urodził się około r. 250 przed Chr.

Niewiadomo, kiedy zaczął swą literacką działalność, ale najdawniejszą datą, jaką z wielkim prawdopodobieństwem wykombinować możemy, jest data wystawienia *Żołnierza Samochwała*, w którym Plautus robi wyraźną aluzję do „poety rzymskiego, stawionego pod pręgierz“. Odnosi się to bezwątpienia

do katastrofy Newjusza (p. wyżej str. 10), przypadającej mniej więcej na rok 204 przed Chr., tak, że rok ten, lub czas niedługo potem, byłby zarazem datą wystawienia *Żołnierza*. Działalność Plauta mieściłaby się zatem, na podstawie naszych źródeł, między latami 204 a 184 przed Chr., ale nie jest wykluczone, że zaczęła się wcześniej. Wynikałoby to stąd, że jeśli urodził się około r. 250, to zapewne pisać zaczął i wystawiać komedje już przed 46 rokiem życia: taki genjusz, jak Plautus, rodzi się a nie wyrabia dopiero z biegiem lat. A wreszcie, na wcześniejszy rozkwit działalności Plauta wskazywałyby także i słowa Gelljusza w rozdziale o sławnych mężach z przed drugiej wojny punickiej (*N. A. XVII* 21, 46): „...w 519 lat po założeniu Rzymu [r. 235 przed Chr.] — Kn. Newjusz wystawił swoje sztuki... następnie, mniej więcej po 15 latach, podjęto wojnę przeciw Punijczykom [r. 218], a niewiele później zasłynęli: M. Kato, jako mówca, wśród obywatelstwa, a Plautus, jako poeta, na scenie...” Toteż najnowsi badacze, n. p. Michaut,¹ oznaczają początek działalności literackiej Plauta na rok mniej więcej 214 — choć równie dobrze przyjąć można datę jeszcze wcześniejszą, n. p. rok 220, jeśli już około r. 218 „zasłynął”.

III.

Analiza komedyj plautyńskich.

Działalność Plauta, rozciągająca się mniej więcej na 35 lat (220—184), musiała być wcale wydatna. Dziś posiadamy w naszych rękopisach sztuk 20 i szczątki dwudziestej pierwszej, ale przypuścić należy, że Plautus napisał ich znacznie więcej, gdyż poza temi 20 (21) sztukami zachowali nam inni autorowie fragmenty i tytuły przeszło 30 plautyńskich komedyj, dziś zaginionych. Przypuszczenie to potwierdza między innymi np. Terencjusz, gdy wymienia nieznana nam dziś plautyńską komedję *Colax* (*Eun. prol. w. 25*) i Gelljusz (*N. A. III* 3, 1), który donosi, że pod imieniem Plauta znano za jego czasów (II w. po Chr.) aż 130 sztuk, jakkolwiek już pierwsi rzymscy uczeni zajmujący się Plautem, jako to L. Aelius i M. T. Varro, wiele z tych sztuk uważali za nieautentyczne, gdyż pod imię tak sławnego komika podszywali się chętnie inni, pomniejsi poeci.

Zbiór 21 komedyj, stanowiący podstawę naszej tradycji rękopiśmiennej (zaginięcie dwudziestej pierwszej jest tylko przypadkowe i pochodzi z wieków średnich), jest grupą sztuk, które z całej ówczesnej puścizny wybrał Warron (w I w. przed Chr.) jako niewątpliwie plautyńskie,¹ nie wyłączając jednak przez to możliwości, że i poza niemi istniały sztuki autentyczne.

¹ Wywody P. G. Guidaniego, *Quaestiones Plautinae...* Pisa 1891, który do „grupy warrońskiej” zalicza 28 sztuk, licząc między innymi także 3 sztuki napisane „u młynarza”, są zupełnie chybione.

¹ G. Michaut, *Plaute*, I, str. 75.

Chronologia sztuk plautyńskich, poza kilku wspomnianymi wyżej datami, ściśle ustalić się nie da.¹ Podstawy wszystkich prawie prób, podjętych w tym kierunku, są, jak to niżej się okaże, tak nikłe, że na nich budować nie można. Stąd też i sztuki Plauta nie dadzą się ugrupować tak, żeby nam wskazywały rozwój jego talentu — tem więcej, że nie mamy ich wszystkich — i dlatego musimy się trzymać jedynie porządku, jaki przepisały nam rękopisy, t. j. mniej więcej alfabetycznego.

1.

„Amfitrjon“ (Amphitruo).

Rzecz dzieje się w Tebach, w domu Amfitrjona, wodza tebańskiego, który wraz z niewolnikiem swym, Sozją, wyruszył na wojnę z Pterelausem, królem Teloboów, a w domu pozostawił żonę, Alkmenę, będącą właśnie przy nadziei. Tymczasem Jowisz, który zapłonął miłością ku niej, przybrał na siebie postać jej męża, i kazawszy Merkurmu upodobnić się do niewolnika Sozji, rozgospodarował się na dobre nietylko w całym dworze, ale i w alkowie Alkmeny. Przyszło mu to tem łatwiej, że wiedząc, jako bóg, o właśnie odniesionem przez Amfitrjona zwycięstwie, opowiedział to wszystko Alkmenie, a nawet darował jej złotą czarę, zdobytą przez jej męża na królu Pterelausie, którą boskim jakimś sposobem dostał w swe ręce. Równocześnie prawdziwy Amfitrjon, po odniesieniu owego zwycięstwa nad Teloboami, wraca do domu, i właśnie tej nocy, kiedy sztuka się rozpoczyna, przybywa do portu tebańskiego (bo Teby leżą u Plauta nad morzem, tak samo jak Czechy u Szekspira). Wyśła naprzód swego niewolnika Sozję, by uprzedził żonę o szczęśliwym powrocie, ale nieszczęsny sługa rozkazu swego pana wykonać nie może, gdyż kiedy tak wśród dziwnie ciemnej

i dziwnie długiej nocy (przez Jowisza dla własnych celów przedłużonej) do domu się zbliża, spotyka stojącego na straży przed drzwiami swojego sobowtóra, Merkurego, który go pięściami odpycha i prawie zupełnie przekonuje, iż nie on, ale właśnie ten jego pogromca jest prawdziwym Sozją. Sozja osłupiały wraca do swego pana i opowiada mu, że obił go — Sozja, czego oczywiście Amfitrjon zrozumieć nie może. Jowisz tymczasem żegna się z Alkmeną — która ani na chwilę nie wątpi, że to jej prawdziwy mąż — i powiada, że musi teraz udać się do wojska, skąd tylko na krótko mógł przybyć, ale że wróci niebawem. Po chwili przychodzi prawdziwy Amfitrjon, ale cóż za przykre jego zdziwienie, gdy Alkmena nie wita go bynajmniej tak, jak na stęsknioną małżonkę wobec długo niewidzianego męża przystało, ale uparcie twierdzi, że przecież dopiero co całą noc z nią przepędził, i nawet mocno urażona pyta, poco ją tak oszukuje, czy podchodzi, że to niby odchodzi do wojska, a zaraz z drogi wraca. Amfitrjon szaleje z gniewu na Alkmenę, myśląc, że ma tu do czynienia z jakimś wyrafinowanym wiarołomstwem swej żony, i pędzi do portu, ażeby przyprowadzić stamtąd krewniaka Naukratesa jako świadka, na dowód, że z okrętu wcale się nie ruszał; nie mogąc go znaleźć, wraca do domu, ale tu znów jego własny niewolnik — bo nie wie przecież, że to jest przemieniony Merkury — odpycha go od własnego domu. Tymczasem znów Jowisz wrócił, naturalnie jako Amfitrjon, i pogodził się zupełnie z Alkmeną, tłumacząc jej, że te wszystkie podejrzenia, które na nią był rzucił, były tylko żartem, — a Sozja prawdziwy, który jest przy tem, nie może się nadziwić, że poróżnieni małżonkowie tak szybko się pogodzili. Tysiączne te zawikłania dochodzą do szczytu, kiedy Jowisz, niby prawdziwy Amfitrjon, rzeczywistego Amfitrjona, już i tak dość zrozpaczonego, chce pod sąd oddać za naruszenie cudzego ogniska domowego. Tu już człowiek rozwiązać sytuacji nie potrafi. Wśród huku piorunów zjawia się Jowisz we własnej osobie i ogłasza, że to on jest sprawcą wszystkiego, i że z dwóch bliźnia-

¹ Nie przynoszą też żadnych przekonujących dowodów czeskie „przypiewki”: F. Hoffmeister, *Přispěvky k chronologii komedí Plautových*, Listy Filologické XXX (1903), str. 161—172.

ków, których w tej chwili właśnie powiła Alkmena, jego synem jest ten, co zdusił dwa węże, na jego zgubę przez Junonę nadsłane, t. j. Herkules. Amfitrjon okazuje wcale wielkie zadowolenie z tego zaszczytu „nad zasługi i nad stan“ i zwraca się do widzów z wezwaniem, by ze względu na Jowisza nie szczędzili jak najroźgłośniejszych oklasków.

Jowisz występuje tutaj jako wytrawny i całkiem ziemski donżuan, który przed żadnym środkiem się nie cofnie w dążeniu do celu, i bez najmniejszych skrupułów wyzyskuje swe boskie właściwości, by ludzi oszukać. W rozmowie z Alkmeną kłamie tak beczelnie, że nawet jego rodzony syn i pomocnik, Merkury, zwraca się na stronie do publiczności ze słowami:

Strasznie szczwany lis jest z niego — przecież to mój ojciec!
Patrzcie, jak on się tu do niej... słodko będzie łąsił!

(w. 506—507)

Bezwątpienia świadomie i celowo wprowadzony jest tutaj kontrast między całem postępowaniem tego awanturniczego „ojca bogów i ludzi“ a bombastycznymi jego odezwaniami się na końcu sztuki, przy akompanjamencie grzmotów:

Otuchy Amfitrjonie! Przychodzę z pomocą
Tobie i twej rodzinie. Nie bój się niczego!
Wszystkich wieszczków, wróżbiarzy — odpraw! Ja sam powiem
Lepiej przyszłość i przeszłość: przecież jestem Jowisz!
Ty wróć do dawnej zgody z twą żoną Alkmeną,
Nie nie jest przecież winna, byś jej brał to za złe,
Że mej mocy uległa. Ja w niebo odchodzę!

Z tej samej maki jest i drugi bóg występujący w tej sztuce, Merkury, swego ojca i pana famulus i sprytny pomocnik, który jako specjalista od wszelkich pomysłów i przebiegłości, wszystkich tych zalet na to używa, by gromowładcy w tem niezbyt szczytnem ziemskim dziele najlepiej się przysłużyć.

Przeciwstawieniem do pewnego stopnia tych postaci są charaktery proste Amfitrjona i Alkmeny:

Amfitrjon, to prostoduszny a dzielny żołnierz, znakomity wódz, za którego sprawą głównie Tebanie odnieśli zwycięstwo, zamilowany w mówieniu prawdy (*quia vera didici dicere*, w. 687), dobry mąż, który wierzy, że jego żona jest najlepszą z kobiet tebańskich, i dlatego w tem większą wpada rozpacz, gdy ją podejrzewać musi o wiarołomstwo.

Postać Alkmeny, tak samo jak i postać Amfitrjona, odbiega zasadniczo od typu „nowej komedji“ i odbija zwłaszcza od typu kobiet plautyńskich, zawsze prawie złych, zawsze potępianych i ośmieszanych. Alkmena, to kobieta najzaczniejsza w świecie, dobra żona, która smutek swój po odjeździe męża usiłuje rozprószyć myślą, że pierwszym jest jego obowiązek wobec ojczyzny, i dumną jest z tego, że mąż jej zwycięsko wojnę poprowadził. Słowa, które Plautus w jej usta wkłada, sławią czysto po rzymsku tę tradycyjną *virtus Romana*, będącą synonimem męstwa i rycerstwa:

To przynajmniej mnie raduje, że wrogów zwyciężył,
Do dom wrócił pełen chwały: To jedna pociecha.
Niech odchodzi — byle tylko powracał mi z chwałą;
Bo ja ścierpię i przecierpię, że go tutaj nie mam,
Zniosę dzielnie i z zaparciem, byle z tą nagrodą,
Że mąż sławny jest na wojnie — zwycięzca! To starczy!
Męstwo samo jest nagrodą najlepszą — i męstwo
Jest zaiste więcej cenne, niżli wszystko inne:
Wolność, całość, życie, mienie, rodzice, ojczyzna
I rodzina — w męstwie mają obronę, ochronę,
W męstwie wszystko się zawiera! We wszystko, co dobre,
Taki człowiek obfituje, który z męstwa słynie!

(w. 641a i n.)

Ujmującym jej rysem jest także to, że pomimo tak wielkiej krzywdy, wyrządzonej jej przez Amfitrjona, łatwo daje się przeprosić, jakkolwiek, urażona w poczuciu swej godności, dom męzowski sama chciała opuścić.

Pomimo tego, że te charaktery o cechach dodatnich, a nawet szlachetnych, są w tej sztuce właściwie pokrzywdzone, całość nie staje się bynajmniej komedją ckliwo-płacziwą (*comédie*

larmoyante) i wywołuje tylko humorystyczne wrażenie, a to dzięki potędze komicznego ujęcia fabuły.

Do tego, celu służy przede wszystkim postać niewolnika Sozji, któremu głównie o to chodzi, by jak najwięcej jeść, a najmniej robić. O bitwie umie opowiadać bardzo dużo, jakkolwiek — do czego sam przed sobą się przyznaje — kiedy inni najzawzięciej się bili, to on najzawzięciej uciekał:

nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume.
(w. 199)

Bitwę zresztą pamięta bardzo dobrze, głównie z tego powodu, że „owego dnia był bez śniadania“ (w. 254).

Scen komicznych, skutkiem owych *qui pro quo*, jest w tej sztuce bardzo wiele, a było ich pierwotnie z pewnością jeszcze więcej, gdyż dziś, niestety, brak w tej sztuce około 300 wierszy, właśnie w tem miejscu, gdzie Jupiter występuje razem z Amfitrjonem, t. j. po w. 1034.¹ Znakomitą musiała być ta scena dwóch Amfitrjonów, tak jak za najlepszą z zachowanych można uważać pierwszą scenę dwóch Sozjów, na końcu której Sozja prawdziwy całkiem zwątpił o tem, czy jest sobą rzeczywiście, i w rozpacz, chwytając się za głowę, woła:

...Nieśmiertelni! Zaklinam was, bogi,
Gdziem ja zginął? Gdziem się zmienił? Gdziem mą postać zgubił?
Czym ja siebie tam zostawił? Zapomniał o sobie?
On ma całą moją postać, którą ja wpierw miałem!
(w. 454 i n.)

¹ Zapewne skutkiem wypadnięcia kart w jakimś dawnym rękopisie brak tych wierszy we wszystkich rękopisach, które dziś posiadamy. Uzupełnienie tej luki było nęcącym zadaniem dla humanistów; i tak, zdaje się, od uczonego Hermolausa Barbarusa, z końca XV w., pochodzą wiersze w liczbie 189, które w miejscu tej luki znajdują się w starych wydaniach Plauta (n. p. w wyd. Scutariusza w Wenecji 1495, Piusa w Medjolanie 1500), aż do w. XIX, kiedy ich nieautentyczność niezbitnie wykazano. Znajdują się jednakże jeszcze i są uważane za autentyczne w polskiej edycji *Amfitrjona* z r. 1820 (Wilno, u Zawadzkiego), opracowanej przez Jana Hryniewicza, ucznia Groddecka.

Uderza w tej sztuce fakt, że bogowie, a więc Jowisz i Merkury, są tu tak przedstawieni, iż właściwie nic a nic boskiego majestatu nie okazują: Merkury jest poprostu zwykłym niewolnikiem, któremu jego pan grozi kijem, a sam Jowisz, nawet razem ze swojemi piorunami, nikomu nie imponuje. Objaw ten zastanawia dlatego, iż sztukę tę wystawia się przecież w bogobojnym Rzymie, — bo w Grecji, nawet w tragedji, Eurypides ściągnął był już bogów z Olimpu na ziemię, a bogowie komedji, już w najdawniejszym jej okresie mocno ośmieszani, jeśli czem, to już tylko resztkami swych cudotwórczych atrybutów i boskiego kuglarstwa starają się swe niby nadludzkie stanowisko jako tako utrzymać. Jedyną możliwość rozwiązania tej kwestji nastroczają słowa prologu, objaśniającego widzom sytuację: *Haec urbs est Thebae* — czyli, że dzieje się to wszystko w Tebach, a więc w Grecji, nie w Rzymie, i to wykazanie *alibi* musiało wystarczać na uspokojenie oficjalnej moralności i religijności rzymskiej.¹

Ekspozycję i objaśnienie treści obejmuje długi, bo aż 152 wiersze liczący prolog, mówiony przez Merkurego. Pomimo iż mówi on tutaj w kostjumie niewolnika Sozji, w każdym razie prolog ten należy do znanych nam z greckiej „komedji nowej“ prologów, mówionych, widocznie za wzorem prologów Eurypidesa, przez bóstwa, względnie postaci mitologiczne lub alegoryczne, których nadziemską naturę daje im niejako możność przewidywania tego, co się dziać będzie. Prolog ten był z pewnością już w tej greckiej sztuce, którą Plautus przerobił, ale bezwątpienia Plautus dużo od siebie dodał, by swych rzymskich widzów do słuchania sztuki zachęcić i rzecz samą stosownie do ich stopnia inteligencji objaśnić. Tu należy zaraz sam początek, gdzie Merkury przedstawia się Rzymianom jako pierwszorzędnny fachowiec od wszystkich spraw kupieckich,

¹ K. Morawski, *Historja literatury rzymskiej za Rzeczypospolitą*, Kraków 1909, str. 48.

rachunków i transakcyj pieniężnych i oświadcza, że jeśli chcą zawsze robić dobre interesy, to niechże jemu nie przeszkadzają w tym wstępnym wykładzie, a później cicho siedzą i spokojnie słuchają całej sztuki:

Jeśli chcecie, bym wtedy, gdy wasze towary
Kupić przyjdzie lub sprzedać, szczerze zyskiem sypał
I bym zawsze pomagał wam we wszystkich sprawach,
Dalej, żeby rachunki każdemu z was dobrze
Wypadały, czy w kraju, czy też poza krajem;
Żeby piękny i znaczny zysk przyrastał ciągle,
Gdyście tylko coś wszczęli, albo gdy wszcząć macie;
Żebym zawsze obdarzał, was i wszystkich waszych
Dobłą wieścią; bym zawsze przynosił, zwiastował
To, co się zda najlepiej wam, waszemu państwu
— Bo wiecie przecież o tem, że tamci bogowie
Mnie oddali nad „zyskiem“ i nad „wieścią“ nadzór —
Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,
Byście stale i trwale zysku mieli sporo, —
Tej sztuki wysłuchacie wszyscy bez hałasów
I ocenić zechcecie słusznie, sprawiedliwie!

(w. 1—16)

Z pewnością dodatkiem Plauta jest także ustęp, gdzie Merkury, wspomniawszy niby przez pomyłkę o tragedji i ujrzawszy, jak wszystkim odrazu przeciągnęły się twarze z niezadowolenia, uspokaja widzów zapewnieniem, że to nie będzie tragedja, tylko „tragiko-komedja“:

Potem treść wam opowiem tej oto tragedji —
Co? Zmarszczyliście czoło? Niby, że tragedję
Wam tutaj zapowiedział? — Bóg jestem, więc zmienię.
Jeśli chcecie, tak zrobię, że z tejże tragedji,
Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja.
Chcecie, albo nie chcecie? Ależem ja głupi,
Że się pytam! Bóg jestem: wiem, że tego chcecie!
Wiem zatem, jakie tutaj są wasze życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję.

Bo żeby cała sztuka stała się komedją,
Gdzie wystąpią królowie i bogi — nie można!

(w. 51—61)

Do rzymskich dodatków należy zaliczyć wreszcie te tak szczegółowe, w sam raz dla mało wykształconej rzymskiej publiczności, objaśnienia o kostjumach, t. j. po czem będzie można poznać i odróżnić prawdziwych i fałszywych Sozjów i Amfitrjonów:

Teraz, byście rozpoznać mogli nas bez trudu:
Ja tu na kapeluszu będę miał te piórka;
Mój ojciec znów mieć będzie tu, pod kapeluszem,
Złoty walek; Amfitrjon tego mieć nie będzie.
Tych znaków żaden człowiek z tych tu domowników
Nie będzie mógł zobaczyć: Wy widzieć będziecie.

(w. 141—146)

Pomimo wszystko jednakże Plautowi zdawało się, że to wyjaśnienie treści sztuki, choć tak obszerne i szczegółowe, przecież jeszcze nie wystarczy, i dlatego, już po rozpoczęciu sztuki, każe Merkuremu drugi raz zwrócić się do publiczności i jeszcze dobitniej rzecz objaśnić w drugim prologu (w. 463—498). Widzowie rzymscy, zadowoleni z tak wyczerpujących objaśnień i porwani komizmem sytuacji, nie zwracali zapewne uwagi na dość poważny błąd kompozycyjny, polegający na tem, że syn Jowisza, Herkules, rodzi się zaraz tej samej nocy, jako jeden z bliźniaków, pomimo wyraźnej zapowiedzi, danej w drugim prologu:

alter decumo post mense nascetur puer
quam seminatus(t), alter mense septumo.

(w. 481—482)

Choćbyśmy nawet uważali ten drugi prolog Merkurego za później dodany, to jednak rażące nieprawdopodobieństwo w samej fabule zaprzeczyc się nie da. Nie może to być jednak uważane za dowód „kontaminacji“, jak tego chcą niektórzy

uczeni, jakoby Plautus do zasadniczej sztuki, celem urozmaicenia jej akcji, „przylepił“ z innej sztuki, traktującej ten sam temat, motyw przyścia na świat bliźniaków, bo nie wiemy, czy ten sam błąd nie istniał już w greckim oryginale, na którym Plautus się oparł.

Sprawa owego pierwowzoru, z którego Plautus w tej sztuce korzystał, jest trudną i w zdecydowany sposób nie da się załatwić. *Amfitrjon* różni się od reszty sztuk plautyńskich w sposób wybitny przez to, że występują tutaj nie zwykli ludzie, jak zresztą, ale bogowie i postaci mitologiczne (*reges quo veniant et di* — jak mówi prolog), jakby w tragedji; ale pomimo że słyszymy o tragedji Sofoklesa *Amfitrjon* lub Eurypidesa *Alkmena* (wspomniana nawet w plautyńskiej komedji *Lina*), przecież o wzorze tragicznym nie można mówić, bo jakkolwiek osobistości plautyńskiej komedji są mitologiczno-tragedjowe, to sposób traktowania, główne motywy i sytuacje są typowo-komiczne, i to ze specjalnem zacięciem „komedji nowej“. Dlatego też niczem jak tylko przypuszczeniem może być twierdzenie, że Plautus oparł się na t. z. „hilarotragedji“, czyli komicznej trawestacji mitologicznej w rodzaju utworów Rhintona z Tarentu, zwłaszcza że o tych „wesołych tragedjach“ nic bliższego niewiadomo. Być może, że podobny był temat sztuki Archipposa, pisarza „starej komedji“ attyckiej, p. t.: *Ἀμφιτρύων* (*Amfitrjon*), z której mamy kilka fragmentów; następnie genialne jest przypuszczenie filologa francuskiego z XVI w. Casaubon¹, że sztuka innego pisarza „starej komedji“, Platona, który okazuje już wiele cech charakterystycznych początkowej „komedji nowej“, p. t. *Νύξ μακρά* (*Długa noc*), miała za treść właśnie tę samą fabułę, związaną z przedłużeniem nocy, — ale odkąd Wilamowitz² wykazał, że opis bitwy w *Amfitrjonie*

¹ T. Macci Plauti *Comoediae*, rec. et enarr. I. L. Ussing, I, Hauniae 1875, str. 228.

² Euripides *Herakles*, erkl. v. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, II², Berlin 1895, str. 227.

plautyńskim okazuje wyraźnie taktykę epoki aleksandryjskiej, szukać wzoru należy tylko na polu „komedji nowej“, i to od epoki Menandra poczynawszy. Nie słyszymy tu jednakże o żadnej sztuce tegoż tytułu, ale że tego rodzaju sztuka o fabule komiczno-mitologicznej była możliwa i w tej późniejszej epoce „komedji nowej“, świadczą o tem fragmenty i tytuły sztuk takich, jak *Leukadia* Menandra, *Palamedes* Filemona, *Herakles*, *Theseus*, *Safo*, *Danaidy* Difilosa, *Amfiaraos* Apollodora z Karystos i Filippidesa. W nowoznalezionych zresztą fragmentach Menandra, n. p. w sztuce *Samia*, znajdujemy również dość ostre żarty z Zeusa i jego przygód miłosnych. Tak więc wzór grecki Plauta mógł rzeczywiście leżeć na terenie „komedji nowej“, z której Plautus czerpał zasadniczo, i niema potrzeby szukać go gdzieindziej.

Jakkolwiek nie znamy oryginału greckiego i o stosunku rzymskiej sztuki do pierwowzoru niewiele możemy powiedzieć, to przynajmniej co do jednej rzeczy możemy wskazać na pewną zasadniczą różnicę między sztuką plautyńską a grecką, a to w zakresie układu metrycznego: W *Amfitrjonie* spotykamy miary wierszowe, których w greckim oryginale napewno nie było, jako to joniki, kretyki, bakchje, stanowiące podkład rytmiczny plautyńskich partyj śpiewanych (t. zw. *cantica*) w występach Sozji (w. 154 i n., 219 i n.) i Alkmeny (w. 633 i n.). Ten objaw (o którym obszernie niżej) w większych lub mniejszych rozmiarach powtórzy się we wszystkich innych sztukach plautyńskich.

2.

„Komedia Ośła“ (*Asinaria*).

Tytuł tej sztuki pochodzi od osłów, a raczej od pieniędzy za osły, które tu grają ważną rolę.

Młody Argyrippus, syn Demenetusa, kocha się w heterze imieniem Filenjum, której strzeże argusowem okiem jej matka, stara i chciwa stręczycielka, Kleareta. Kleareta jest wrażliwa

tylko na pieniądze, a że Argyrippus nie ma już ani grosza, przeto Kleareta wyrzuca najsromotniej za drzwi młodzieńca, bogatego jedynie w miłość, i oświadcza, że tylko wtedy otworzy mu drzwi do Filenjum, jeśli jej złoży naprzód sumę 20 min. Niech się jednakże śpieszy, bo jeśli kto inny tych pieniędzy przedtem dostarczy, to Filenjum będzie dla niego stracona. Argyrippus jest w rozpacz, ale bez jego wiedzy przychodzi mu z pomocą — coprawda nie bez pewnych osobistych pobudek — jego własny ojciec, Demenetus, niezwykle dla swego syna wyrozumiały rodzic, sam niezbyt stroniący od hulanek, który, będąc przez swą żonę, Artemonę, bardzo krótko trzymany, siłą rzeczy staje się sprzymierzeńcem syna i sam poleca niewolnikowi Libanusowi, by za wszelką cenę te pieniądze dla Argyrippusa wy dostał. Demenetus idzie tak daleko, że pozwala nawet siebie samego okraść, ale Libanus, wiedząc, że pan domu także jest bez grosza i że wszystkie pieniądze ma tylko energiczna małżonka Artemona, musi chwycić się innego sposobu i w tym celu porozumiewa się z drugim niewolnikiem, Leonidasem. Leonidas dowiedział się właśnie przypadkiem, że dopiero co przybył do miasta kupiec z zagranicy, by za osły, sprzedane przez Artemonę, oddać pieniądze, a mianowicie złożyć je na ręce dozorczy niewolników, imieniem Saurea, który jest znów wiernym sprzymierzeńcem Artemony. Te pieniądze właśnie postanawiają obaj niewolnicy dostać w swe ręce, a to w ten sposób, że obcemu kupcowi, nie znającemu domowników Demenetusa, Leonidas przedstawia się jako ów dozorca Saurea, i każe sobie oddać całą sumę. Kupiec podejrzewa wprawdzie jakąś nieczystą sprawę i pieniędzy oddać nie chce, nie wiedząc na pewne, z kim ma do czynienia, ale kiedy sam pan domu, Demenetus, uroczyście, a nawet z wyrzutem pewnym poświadcza, że to jest właśnie Saurea, bez skrupułów oddaje pieniądze przebiegłemu niewolnikowi.

Reszta jest właściwie tylko epilogiem: Argyrippus dostaje pieniądze, opłaca Filenjum właśnie na kilka chwil wcześniej,

nim jego rywal, bogaty Diabolus, przychodzi do Klearety z gotową umową na piśmie i żadaną gotówką, — i zaraz urządza ucztę. Tu jednak stary Demenetus występuje ze swemi pretensjami: za udział w całym tym spisku żąda od syna częściowego udziału w miłości Filenjum, na co Argyrippus, choć z bólem serca, zgodzić się musi. Ale straszna kara spotyka Demenetusa za niewczesne amory: właśnie w tej chwili, kiedy rozochocony starowina trzyma Filenjum w swych objęciach i przyrzeka jej, że ukradnie dla niej najpiękniejszą suknię swej żony, której życzy najrychlejszej śmierci, wpada tam w swej własnej osobie zdradzona i strasznym gniewem pałająca małżonka, Artemona, by niefortunnego Adonisa, z wieńcem na siwych włosach i strasznie kwaśną miną na twarzy, pędzić przez całą scenę do domu. To Diabolus się zemścił, denuncjując starego przed żoną przy pomocy swego pasorzyta. Sztuka kończy się apelem całej trupy do widzów, by nie sądzili zbyt surowo tego nieszczęsnego małżonka, bo przecież on nie jest jedyny, który na takie rzeczy sobie pozwala, a jeśli chcą uchronić go od strasznej kary, która go w domu czeka, to niech zaznaczą to głośnemi oklaskami. Maksyma w tem zakończeniu wygłoszona, że „żaden człowiek nie jest przecież tak twardego serca, by przy nadarzającej się sposobności nie zechciał sobie trochę pofolgować“, ostro odbija od surowej i nieznającej koncesyj starożytności moralności, ale ten, co to wszystko bierze na serjo i ma drażliwe sumienie, uspokaja się tem, że wszystko to dzieje się przecież nie w Rzymie, ale w zepsutej Grecji.

Argyrippus, to zwykły w komedji nowej typ nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który w przystępie rozpacz, nawet życie chce sobie odebrać, — jednakże nie z braku wzajemności, ale z braku pieniędzy, potrzebnych na okupienie czy opłacenie hetery.

Hetera tej sztuki, Filenjum, należy do kategorii owych rzadziej — o ile dziś sądzić możemy — w „komedji nowej“ spotykanych heter „dobrych“, nie zapatrzonych jedynie w pie-

niądze; Filenjum kocha Argyrippusa naprawdę i niepokieszona jest, gdy jej matka wyrzuca go za drzwi, wyciągnawszy od niego grosz ostatni. Na wstrętne rady matki, która każe jej kochać tych tylko, którzy mogą ją sownie opłacać, odpowiada ona słowami, odbijającemi niezwykle od atmosfery jej życia:

Nawet pastuch, który pasie — matko — cudze owce,
Ma wybraną jedną, własną, co w smutku go cieszy:
Pozwól kochać mi jednego, mego Argyrippa,
Mnie do niego serce ciągnie!

(w. 539 i n.)

Ale matka jest niewzruszona, bo przedstawia ona typ bezdusznej stręczycielki, która handluje — jak tutaj — swą własną córką i z niesłychanym cynizmem porównuje swe rzemiosło z zastawianiem sideł na ptaki. Zauważyć należy, że tego rodzaju sceny, jak tutaj, między bezwstydną stręczycielką a ograbionym do ostatniego grosza zakochanym młodzieńcem, należą do typowych sytuacji starożytnej, grecko-rzymskiej erotyki literackiej.

Podobnie jak Filenjum, także i Demenetus jest jednym z rzadszych w „komedji nowej“ typów. Jeśli w nowej komedji spotyka się głównie surowych, nieustępliwych ojców, to tutaj Demenetus jest ojcem niezwykle pobłażliwym, który nawet dopomaga synalkowi w jego wybrykach. Inna rzecz, że ma on w tem swój osobisty cel, a jego rywalizacja z własnym synem stanowi motyw w klasycznej komedji — podobnie zresztą, jak i w nowożytnej farsie — bynajmniej nie rzadki.

Małżonka jego, Artemona, jest częstym w komedji nowej typem posażnej żony (*mulier dotata*), która mając swój własny majątek, jest niezależna od nikłych najczęściej funduszków męzkowskich i w niezwykle dotkliwy sposób — choć czasem nie bez racji — tyranizuje swojego szczęśliwego małżonka.

Na uwagę zasługują wreszcie postaci obu niewolników, Libanusa i Leonidasa. Są to również stałe w tym gatunku komedji typy: Pomagają oni *per fas*, a raczej tylko *per nefas*, we

wszystkich wybrykach młodemu panu — w tej sztuce za wiedzą ojca — i z niesłychaną przebiegłością wydostają potrzebne pieniądze. Właściwie Libanus i Leonidas prowadzą całą akcję, wszystkie sprężyny wypadków mając w swych rękach, — i w świadomości tego są wprost bezczelni wobec swoich panów, a zwłaszcza wobec młodego Argyrippusa. Bardzo dobra i dla ich stanowiska w tej sztuce wielce charakterystyczna jest scena (w. 591 i n.), w której przynoszą oni te zbawcze pieniądze Argyrippusowi. Zastają go żegnającego się na zawsze z Filenjum, którą trzyma w swych objęciach, opowiadając jej z płaczem, że wybiera się wprost — na tamten świat. Czułe a bolesne wynurzenia przerywa niewolnik pytaniem:

Witaj, panie! Czy to z dymu jest ta, co ją ściskasz?
Arg. Jakto? *Le.* Bo masz oczy łzawe, — dlatego pytałem.

(w. 619—620)

I zaczyna się cała serja drwin i droczeń, przy pomocy których dworują sobie niewolnicy ze swojego pana i jego kochanki, wiedząc, że oboje zgodzą się na wszystko, byleby tylko dostać owe tak ważne dla nich pieniądze. A więc naprzód Filenjum musi do obu niewolników przemawiać najczulszemi wyrazami i rzucać im się kolejno na szyję, i to w oczach piekielnie zazdrosnego Argyrippusa, potem oboje młodzi padają na kolana to przed jednym, to przed drugim, na koniec młody pan musi służyć poprostu za konia, na którym jeździ kłusem po scenie jeden z niewolników — aż wreszcie upragniony trzoz z pieniędzmi dostaje się w ręce zakochanych.

Do wysoce komicznych pomysłów w tej sztuce należy umowa, *syngraphus*, którą kazał ułożyć rywal Argyrippusa, Diabolus, gdy zaufany w swe pieniądze przystępował do okupienia dla siebie Filenjuma u Klearety. Są tu zawarte przepisy co do zachowania się dziewczyny po objęciu jej w posiadanie. Pasorzyt, który cały ten projekt kontraktu ułożył, odczytuje go Diabolusowi:

Diabolus, syn Glauka, płaci Klearecie,
 Rajfurce, min dwadzieścia srebrem, w darze za to,
 By Filenjum z nim była i w nocy i we dnie
 Ten rok cały...
 Niech nikogo obcego do siebie nie wpuszcza —
 Choćby to miał być patron, czy tylko przyjaciel,
 Przyjaciel przyjaciółki, — niech będą dla wszystkich
 Drzwi zamknięte i tylko dla ciebie otwarte.
 Na drzwiach niechaj wypisze, że „stałe zajęta”.
 A gdyby miała mówić, że list przyszedł do niej
 „Z zagranicy” — więc żadnych listów niech nie będzie
 W całym domu, ni jednej tabliczki woskowej!
 Gdyby jaki był obraz woskiem malowany,
 Precz z nim! Musi go sprzedać. A jeśli w dni cztery,
 Odkąd wzięła pieniądze, obrazu nie zbędzie,
 Twa wola obraz spalić, gdy ci się spodoba,
 Żeby wosku nie było, gdyby pisać chciała.
 Gości prosi nie ona, lecz ty sam zaprosisz,
 I nie ma na żadnego nawet oczu zwrócić,
 A gdyby tylko zerkła — niech zaraz wzrok straci.
 Ty będziesz jej podawał, ona pić do ciebie,
 By wam równo szło w głowę...
 Niech odsuwa od siebie wszelkie podejrzenia:
 Niech nie trąca nikogo w nogę swoją nóżką,
 Kiedy wstaje od stołu; ręki nie podaje
 Nikomu, kiedy wchodzi na sofę sąsiednią,
 Lub z niej schodzi. Pierścienia niech nie pokazuje
 Nikomu; niech nie żąda, by jej ktoś pokazał.
 Kostek do gry nikomu niechaj nie przysuwa,
 Tylko tobie. Rzucając kostki, niech nie mówi:
 „Na twe szczęście”, — wyraźnie niech imię wymieni.
 Na pomoc może wzywać jakie chce boginie
 Ale boga żadnego; gdy chce więcej modłów,
 Tobie powie. Ty za nią tego boga wezwiesz.
 Niech nikomu nie mruga, nie miga, nie kiwa,
 A gdyby lampa zgasała, broń boże, w ciemności
 Niech żadnym członkiem nie drgnie!...

(w. 756 i n.)

Jest to znakomite ośmieszenie przesadnej zazdrości zakonchanego, bardzo dowcipnie ujęte w formę kontraktu, co dla

Rzymian zwłaszcza, lubujących się w ścisłości prawniczej, musiało mieć osobliwy urok.

Ekspozycja odbywa się zręcznie w pierwszej scenie, w rozmowie między Demenetusem a Libanusem. Toteż umieszczony na początku krótki prolog nie mówi o treści, a tylko zwraca się do publiczności z prośbą o spokój, podaje tytuł grecki i łaciński, i zachwala sztukę:

Są żarty, są i figle w tej oto komedji

Rzecz jest śmieszna...

(w. 13—14)

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, jak sądzę, że prolog ten mówił Mars, ponieważ imię jego, w analogiczny zresztą sposób, jak w prologach mówionych przez postaci nadnaturalne, wyraźnie jest wymienione:

...Zechciejcie użyzyć uwagi,

By was teraz — jak zawsze — Mars zechciał wspomagać.

(w. 14—15)

Ze względu na to, że *Komedja Ośla* ma stosunkowo bardzo niewiele rzadszych miar wierszowych i tylko jedną partję śpiewaną, t. j. liryczną pieśń Argyrippusa, wyrzuconego z domu Klearety, w tetrametrach kretycznych (w. 127—137), sądzą niektórzy, że *Asinaria* jest jedną z początkowych sztuk Plauta, kiedy-to poeta nie wprowadził się był jeszcze należycie w swoją manierę wprowadzania licznych partyj lirycznych o kunsztowniejszych metrach. Twierdzenie to ma za sobą dużo prawdopodobieństwa, jakkolwiek nie da się ani udowodnić, ani do wszystkich sztuk zastosować.

Pominąwszy drobnostki, jak n. p. brak wyraźnego załatwienia konfliktu między Argyrippusem a jego rywalem Diabolusem, kompozycja sztuki jest bez zarzutu. Być może jednak, że w greckim oryginale konflikt ten znajdował swe rozwiązanie w zakończeniu sztuki, które polegało prawdopodobnie na rozpoznaniu we Filenjum dziewczyny wolno urodzonej i posłubieniu jej przez Argyrippusa. Za tem, typowem zresztą dla

greckiej „komedji nowej“ zakończeniem, przemawiałby także ten objaw, że Filenjum okazuje cechy charakteru odróżniające ją wybitnie od przeciętnej hetery. Przypuszczenia niektórych uczonych, jakoby nasz egzemplarz *Komedji Ośle* okazywał znaczne luki, nie zyskały uznania.¹

Na pierwowzór grecki wskazuje sam Plautus w prologu sztuki:

...huic nomen graece *Onagost* fabulae,
Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare;
Asinariam volt esse, si per vos licet.

Otóż sztuka ta zwie się *Onagos* po grecku,
Napisał Demofilus, a Błazen tłumaczył,
Chce, by się zwała *Ośla* — jeśli pozwolicie.

(w. 10 i n.)

my jednakowoż o greckim komedjopisarzu nazwiskiem Demofilos nic nie wiemy, jakkolwiek niektórzy uczeni² próbowali imię to odczytać w spisie poetów greckiej „komedji nowej“, znalezionym w Pireusie, gdzie z jakiegoś nazwiska zostały litery: pierwsza Δ i ostatnie ΟΣ. Również i próbę Ritschla,³ by w prologu Plauta zmienić poprostu Demophilus na imię znanego komika Diphilus, należy uważać za zbyt ryzykowną. Demofilos jednak, chociaż dziś nieznany, był w każdym razie pisarzem „nowej komedji“, prawdopodobnie z późniejszego jej okresu, może nawet z epoki Plauta samego. Na pochodzenie tej sztuki z późniejszego stadium „komedji nowej“ wskazywałoby n. p. to, że jeden z niewolników, dworujących sobie z młodego pana, każe sobie oddawać cześć boską, jako bóstwu „Salus“ — Zbawienie, co jest bezwątpienia aluzją do zwyczaju, rozpowszechnionego w Grecji w czasach diadochów, w myśl którego przydomek σωτήρ — Zbawca otrzymują n. p. Antigonos, Ptolemaios Lagus, Demetrios Poliorketes, Antiochos, syn

¹ Paulus Ahrens, *De Plauti „Asinaria“*, Ienae 1907, str. 25. — O hipotezie L. Haveta, że *Komedja Ośla* nie pochodzi od Plauta, p. wyżej, str. 15, uw. 1.

² Alfr. Fleckeisen, *Neue Jahrb.* 97 (1868), str. 213—215.

³ *Opusc.* II, str. 683, uw. ***).

Seleukosa i inni. A wreszcie sam typ starego Demenetusa, który synowi tak przesadnie pobił, jest może kreacją epoki późniejszej, jako reakcja przeciw stałemu przedtem i jednemu typowi ojca przesadnie surowego i niewyrozumiałego.

3.

„Skarb“ (*Aulularia*).

Tytuł łaciński pochodzi od słowa *aulula* — stągiewka, czy garnuszek, w którym znajduje się skarb, znaleziony przypadkiem przez pewnego obywatela ateńskiego, starego skąpca, Eukljona. Chciwy Eukljo boi się do tego stopnia o swój skarb, ukryty w tajemnicy przed wszystkimi w ogrodzie swego domu, że wszędzie wszystkich podejrzewa o chęć odebrania mu tego skarbu i o niczem innem poprostu myśleć nie potrafi. Nie wie też naturalnie nic o tem, że przed kilku miesiącami, w czasie nocnych uroczystości ku czci Demetery, córkę jego, Fedrję, pozabawił dziewictwa oszołomiony winem i zakochany w niej młody Lykonides, siostrzeniec sąsiada, Megadora. Wie o tem tylko stara piastunka Fedrji, Stafyla, ale — jak to w greckich komedjach często się trafia — ani jedna, ani druga nie wie, że owym młodzieńcem był Lykonides. Tymczasem Eukljo postanawia córkę wydać zamaż, za starego a bogatego Megadora, i właśnie przygotowuje się wesele. Rozpacza wierna Stafyla, która wie, że właśnie zbliża się u Fedrji krytyczna chwila rozwiązania, rozpacza i Lykonides, który kocha Fedrję i nie chce jej oddać staremu Megadorowi. Ale największe zmartwienie spotyka Eukljona, bo pomimo tak czujnego strzeżenia, zginęła mu przecież owa stągiew ze złotem, a stary skąpiec nie przypuszcza nawet, że ukradł mu ją sprytny niewolnik Lykonidesa. Eukljo jest tak złamany tem nieszczęściem, że nawet nie rozumie słów Lykonidesa, gdy ten, ruszony sumieniem (bo właśnie Fedrja powiła dziecko, a Lykonides sądzi, że to jest powód rozpaczyny starego), wyznaje mu całą tajemnicę i prosi o rękę córki. Eukljo nie odpowiada, ale tymczasem

niewolnik Lykonidesa wzamian za przyrzeczenie wolności oddaje ów skarb młodemu panu, który go wręcza Eukljonowi — i na tem urywa się sztuka. Brak tutaj kilku scen końcowych, ale niema wątpliwości, że sztuka kończyła się małżeństwem Lykonidesa i Fedrji, która jako wiano otrzymywała ową stągiew pełną złota.

Niewiele w tej sztuce akcji, ale wielka jej wartość polega na znakomitem skreśleniu charakteru skąpcza Eukljona, około którego grupują się wszystkie najkomiczniejsze sceny. Przytem za chlubę Plautowi poczytać należy, że prawdopodobnie kilka bardzo komicznych, choć nader jaskrawych rysów dodał swemu bohaterowi samodzielnie. Eukljo jest tak skąpy, tak boi się wszelkich strat i wydatków, że nawet idąc spać, obwiązuje sobie głowę workiem skórzanym, by przypadkiem za dużo z siebie nie wydać powietrza. Na wesele córki chciał się postawić, ale o co tylko na targu spytał, czy o mięso, czy o ryby, wszystko było „za drogie“; żeby więc jak najmniej sumptem weselisko odprawić, przyniósł z miasta parę kwiatnych wianuszków i szczyptę kadzidła na ofiarę Larowi domowemu. To nie jest drogie, a zjednane tanim kosztem bóstwo będzie małżeństwu córki błogosławić.

Znaleziony kiedyś przypadkiem garnek z pieniędzmi stał się odrazu jego duszą, co sam zaznacza, ilekroć wyjdzie z domu:

...nam egomet sum hic, animus domi est

(w. 181)

...bom ja tutaj przed domem, lecz dusza ma w domu

i z obawy o ten skarb wpada poprostu w manję prześladowczą, wszędzie wietrząc spisek na ową „stągiew złota“. Podejrzewa wszystkich, nawet najlepszych przyjaciół, o zamachy na jego dobro; o zabieranie mu czegoś posądza nawet dym, który bezkarnie przez dach uchodzi. Nawet koguta, grzebiącego w ogrodzie, pomawia o poszukiwania za jego skarbem, w zmo-
wie ze złodziejami, a na brzęk łopaty u sąsiada przerywa naj-

pilniejszą rozmowę i pędzi do domu zbadać, czy kto jego skarbu nie wykopuje.

Ma na myśli jedynie tylko swoją ukochaną stągiew i stąd wynikają niezrównane nieporozumienia. I tak kucharza weselnego, wołającego o jakiś potrzebny mu garnek, o mało życia nie pozbawił, pewny, że to jest tylko atak zbrodniczy na jego garnek ze złotem, tem więcej, że kucharz miał w ręce mordczy nóż. Kiedy później, po zaginięciu owej stągwi, Lykonides, uwodziciel Fedrji, widzi zrozpaczonego starca, — nie wiedząc nic o skarbie, myśli, że to jego sprawka jest przyczyną tego zmartwienia, i skruszony staje przed ojcem dziewczyny, wyznając swoją winę. Jednakowoż zamiast sceny wzruszającej mamy arcykomiczną sytuację skutkiem nieporozumień, gdyż Lykonides ma na myśli tylko skrzywdzoną przez siebie dziewczynę, chociaż jej imienia nie używa, a stary sknera myśli tylko o swej zaginionej stągwi z pieniędzmi. Gdy n. p. Lykonides mówi o wielkim występku, którego się „wobec niej“ dopuścił i usprawiedliwia się słowami „...bóg mnie jakiś pchnął ku niej“, Eukljo jest pewien, że jest to przyznanie się do kradzieży owej stągwi, i rzuca się na osłupiałego młodzieńca z żądaniem, by mu „ją oddał“, czego znów młodzieniec pojąć nie może, chcąc właśnie „ją zatrzymać“ (jako żonę):

EUKLJO (*usłyszawszy głos Lykonidesa*)

Kto tu mówi?

LYKONIDES

Ja nieszczęsny.

EUKLJO

Tom ja jest nieszczęsny,

Ja w nieszczęściu pogrążony! Mnie przecież spotkało
Tyle smutku i zgryzoty!

LYKONIDES

Bądź już dobrej myśli!

EUKLJO

Jakże mnie być dobrej myśli?

LYKONIDES

Bo zło, co cię dręczy,

Ja spełniłem, sam wyznaję —

EUKLJO

Ty? Co też ty mówisz?

LYKONIDES

To, co prawda.

EUKLJO (*lamentując*)

O młodzieńcze, cóżem ci zawinił,

Żeś to zrobił, w zgubę wtrącił mnie i dzieci moje!

LYKONIDES

Bóg to jakiś mnie pobudził, pchnął ku niej —

EUKLJO

Co? Jakto?

LYKONIDES

Ja przyznaję się do grzechu, wiem, że jestem winny,
Toteż prosić cię przychodzę: nie gniewaj się, przebacz!

EUKLJO (*wpada w złość*)

Jakeś ty to śmiał uczynić, dotknąć, co nie twoje?

LYKONIDES

Cóż poradzić? To się stało: odstać się nie może.
Bogi, myślę, tego chciały. Bo gdyby nie chciały,
Pewnieby się to nie stało.

EUKLJO (*grozi mu*)

Ja myślę, że bogi

Chcą, bym cię tu wziął na powrót i zasiekł różgami!

LYKONIDES

Dajże spokój!

EUKLJO

A więc cóż ty masz ruszać, co moje,

Wbrew mej woli?

LYKONIDES

Wino — winno i ta moja miłość!

EUKLJO

Ty zuchwałcze, z tem gadaniem śmiesz do mnie? Bezczelność!
Przecież gdyby było wolno tak się uniewinniać,
W biały dzień byśmy zdzierali złoto z naszych matron,
Potem byśmy, przychwyceni, tem się wymawiali,
„Że to było skutkiem wina i naszej miłości!“
Strasznie podła rzecz jest wino i ta twoja miłość,
Jeśli, gdy kto jest pijany, przytem zakochany,
To mu wszystko wolno robić, co tylko zapagnie!

LYKONIDES

Więc przychodzę sam, przeprosić za moją głupotę.

EUKLJO

Ja nie cierpię takich ludzi, co naprzód przeszkrobia,
Potem za to nuż przepraszać! Przecież dobrze wiedział,
Że nie była twą własnością, — nie trza było ruszać!

LYKONIDES

Otóż za to, żem śmiał ruszyć, nie będę się wzdragał,
By ją zabrać już na stałe.

EUKLJO

Zabrać? Wbrew mej woli?

LYKONIDES

Nie wbrew woli. Ale sędzę, że winna być moja —

EUKLJO (*nie posiadając się ze złości*)

Słuchaj, jeśli nie odniesiesz —

LYKONIDES (*przerzywa mu*)

Co ja ci mam odnieść?

EUKLJO

— mej własności, coś ją porwał, to ja cię, dalibóg,
Wprost zawłokę do pretora i proces wytoczę!

LYKONIDES

Ja porwałem coś twojego? Co? Skąd? Co takiego?

(w. 731 i n.)

Nie bez przykrego rozczarowania dowiaduje się nareszcie
stary chciwiec, że tu chodzi tylko o jego córkę i jej uwie-
dzenie, a nie o tę tak ważną dla niego stągiew ze złotem.

Niewolnik Lykonidesa jest zwykłym, znanym już nam typem zręcznego, przebiegłego sługi, który jeden ma tylko cel na oku, t. j. pomaganie młodemu panu, by zasłużyć sobie na wyzwolenie. Poza nim na uwagę zasługuje typ Stafyli, piastunki i powierniczki córki domu. Bardzo często, poza dobrem sercem ma taka piastunka w komedji jedną charakterystyczną właściwość, t. j. że lubi zaglądać do butelki. Toteż i tutaj o przygotowaniach weselnych wyraża się z wielką niechęcią, bo, jak powiada, „nie widziała, by wina dostateczny zapas sprowadzono“. Na to jej zamiłowanie wskazuje już samo jej imię Stafyla (σταφυλή) — grono winne. Takież „mówiące imiona“ mają także dwaj, występujący tutaj z okazji uczt weselnej, kucharze: Congrio, od γογγύριον, co oznacza pewien gatunek ryb (ryby stanowiły zwykle główną potrawę uczt), i Anthrax, t. j. ἄνθραξ, węgiel, może dlatego, że przez niego upieczone przysmaki niezbyt od węgla się różnią.

Na uwagę zasługuje tyrada Megadora przeciwko posażnym żonom, bo te (stanowiące, jak to już wspomniano, w „komedji nowej“ stały typ, tak zwanej *uxor dotata*) są dla męża największym utrapieniem, zwłaszcza przez swój zbytek, którym roztrwaniają często cały wniesiony posag. Megadorus, zdecydowany dlatego ożenić się z biedną Fedrją, w jaskrawych kolorach kreśli to ciągłe wydawanie pieniędzy na pokrycie potrzeb eleganckiej a rozrzutnej małżonki:

Jużby żadna nie rzekła: „Wszak posag ci wniosłam
Znacznie większy, niżeli cały twój majątek!
A zatem mieć powinnam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, poganiaczów,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!“ —
Bo teraz, gdy gdzie przyjdiesz, więcej widzisz wozów
W domu, niżli gdzie na wsi, kiedy zejść na folwark.
Lecz to jeszcze jest dobrze — lecz gdy płacić przyjdzie!
Ot tu stoi folusznik, hafciarz, złotnik, wełniarz,
Handlarze od koronek, handlarze od kłosul,
Weloniarze, farbiarze od wosku, fioletu,

Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płócienek, szewcy od trzewików,
To znów szewcy „siedzący“, co robią pantofle;
Tam stoją sandalarze, tkacze włókien malwy,
Chcą zapłaty wałkarze i jacyś łatacze,
Tu stoją gorseciarze, przy nich ci od pasków —
Już myślisz, żeś ich spłacił, odchodzą, — lecz znowu
Przychodzi trzystu innych: atrja pełne znowu
Fabrykantów torebek, szkatulek, naszywek;
Tych wiodą, znów się płaci. Myślisz, że już koniec,
Wtem wchodzą znów farbiarze, co barwią szafrańcem,
Lub jakaś inna bestja zawsze się pojawi
Po zapłacie...

(w. 475 i n.)

W komedji tej spotykamy się wogóle z tem typowem dla komedji nowej i już z greckich fragmentów dobrze nam znanem piętnowaniem przywar kobiecych; co ciekawsze, autor złośliwie słowa te wkłada w usta kobiety (podobnie, jak zresztą w greckich fragmentach), t. j. Eunomji, siostry Megadora, która, namawiając brata do żeniaczki, sama w imieniu całego rodzaju żeńskiego do najrozmaitszych przywar się przyznaje.

W treść sztuki wprowadza słuchacza prolog, w tej komedji włożony w usta postaci alegorycznej, względnie mitologicznej. Mówi go mianowicie bóstwo opiekuńcze domu Eukljonów, *Lar familiaris*, który opowiada, że nie ma wielkiej pociechy z tej rodziny i że tylko ze względu na bogobojną córkę pozwolił obecnemu panu domu znaleźć skarb; następnie podaje wypadki poprzedzające akcję sztuki, i zapowiada, jak całą sprawą pokieruje.

Na końcu sztuki brak kilku scen, które zaginęły w jakimś starym rękopisie wraz z początkiem sztuki następnej, zapewne skutkiem wypadnięcia kilku kart. W edycji Plauta, sporządzonej przez Piusa w r. 1500 w Medjolanie, komedja ta ma zakończenie, dosyć marne, które wydawca uważał za autentyczne, ale które niewątpliwie pochodzi — podobnie, jak to było z jedną partją *Amfitrjona* — od jakiegoś uczonego z tej epoki. Więcej

wartości ma zakończenie napisane przez Kodrusa, uczonego i profesora z Bolonji (1446—1500), umieszczone w edycji Be-roalda z r. 1500.¹ Kodrus przedstawia tam Eukljona tak ucie-szonego odnalezieniem skarbu, że oddaje go wraz z córką Ly- konidesowi, przyczem niewolnik zauważa, że Eukljo zmienił swą naturę. Motyw ten odpowiadałby mniej więcej fragmen- tom, pochodzącym z zaginionego końca sztuki: *ego ecfodiebam in die denos scrobes* (frg. III), *nec noctu nec die quietus um- quam eram, nunc dormiam* (frg. IV).

W kompozycji sztuki rażąco uderza konfuzja ról niewol- ników, a mianowicie dziwnem jest to, że na początku sztuki Strobilus występuje jako niewolnik Lykonidesa, a zarazem jego stryja, Megadora. Następnie w bardzo krótkiej scenie pojawia się inny niewolnik, nazwiskiem *Pythodicus*, bez żadnej zre- sztą potrzeby, bo to, co mówi (w. 363), łączy się bardzo do- brze z rolą Strobilusa ze sceny poprzedniej. W drugiej części komedji natomiast niema mowy ani o Strobilusie, ani o Pytho- dikusie, ale niewolnik, występujący tam, zwie się poprostu „sługa Lykonidesa” — *Lyconidis servus*. Problem ten próbo- wano w rozmaity sposób wyjaśnić, z mniejszem lub większem powodzeniem. Wydaje się jednak rzeczą najprawdopodobniej- szą, że ten błąd kompozycji nie pochodzi od Plauta, ale że w naszych rękopisach mamy odbicie egzemplarza teatralnego z czasów po-plautyńskich, w którym ze względu na potrzeby reżyserji porobiono jakieś zmiany i adaptacje (*retractatio*), dziś dla nas niedość zrozumiałe. Być może zatem, że niewolnik Lykonidesa nazywał się Strobilus, a niewolnik Megadora Py- thodikus, co przy późniejszych przedstawieniach jakoś skon- fundowano.

Sztuka ta posiada kilka wybitnie wyróżniających się par- tyj śpiewanych. Taką jest n. p. scena między Megadorem a jego

¹ Por. L. Hain, *Repertorium Bibliographicum*, II, 2. Stuttgartiae-Lute- tiae Parisiorum 1838, str. 118, Nr. 13086: „Aulularie finis, quem Anthonius Codrus, homo facetissimus, adiecit“.

siostrą, namawiającą go do żeniaczki (w. 120—160), w której to scenie ożywiona i pełna wycieczek przeciw kobietom rozmowa ilustrowana jest bakchjami, kretykami, anapestami, a nawet metrum ityfalicznem, — lub występ Eukljona po stracie garnka ze złotem (w. 713—726), ujęty w metrum anapestyczne. Wy- stęp ten należy do popisowych partyj roli Eukljona, bo rze- czywiście niezrównaną jest ta scena, w której zrozpaczony sknera wpada na scenę, szukając owej zaginionej stągwi. Ści- gając nie wiedzieć kogo, zaczyna nawet widzów, a gdy ci od- powiadają śmiechem, ich także o współudział w kradzieży posądza i wkońcu rozplywa się w nieutulonych lamentach i jękach po stracie „swej duszy“, t. j. garnka z pieniędzmi.

Tło greckie, poza tem, że jest wyraźnie zresztą zaznaczone, n. p. w w. 810 (*quis me Athenis nunc magis est...*) przebija się nadto wyraźnie w niektórych szczegółach. Tak n. p. na grecką instytucję demarchów wskazuje nazwa *magister curiae* w w. 106; *curiales* w w. 179 jest tłumaczeniem greckiego *δημόται* — członkowie demu, a *praefectus mulierum* w w. 504 oznacza grecki wyłącznie, a zwłaszcza ateński urząd gynajko- nomów (*γυναικονόμοι*), pewnego rodzaju nadzorców obyczajności i strojów kobiet, których wprowadził, zdaje się, Demetrios z Fa- leronu (r. 317—307).

Pierwowzoru greckiego tej sztuki jednakże nie znamy i wy- pada zanotować tylko pewne mniej lub więcej przekonywujące pomysły i domysły uczonych: Godnym uwagi jest pomysł Blassa,¹ oparty na znalezionych przed kilkunastu laty w Egip- cie (Hibeh) fragmentach papyrusowych jakiejś greckiej komedji. Blass sądzi, że te fragmenty, pochodzące prawdopodobnie z III w. przed Chr., odnoszą się do Filemona, łączy je ze znanymi już przedtem fragmentami tego poety i wykazuje kilka niezaprze- czonych podobieństw ze *Skarbem* i jego sytuacjami. Tak n. p. występuje tu niewolnik, również Strobilus (*Στρόβιλος*) jak

¹ *Philemon und die „Aulularia“*, Rhein. Mus. 62 (1907), str. 102—107.

u Plauta, czemś bardzo się cieszący, a zarazem czyjś wołaniem bardzo zakłopotany; Blass sądzi, że to jest właśnie chwila, gdy niewolnik młodego pana, znalazłszy skarb, wykrzykuje z radości — i nagle go ktoś przy tem zaskoczył. Wzmianki w greckich fragmentach o Krezusie, Midasie i Tantalu, przysłowiowo bogatych ludziach, odnosi Blass również do radości niewolnika z okazji znalezienia bogatego skarbu; tak samo u Plauta Strobilus po znalezieniu skarbu woła:

Picis divitiis qui aureos montis colunt
ego solus supero: nam istos reges ceteros
memorare nolo

Ja sam jeden przewyższam swem bogactwem sfinksy,
Co w złotych żyją górach! Tamtych wszystkich królów
Wcale nie chcę wspominać

(w. 701 i n.)

a niewolnik plautyński dlatego zapewne „nie chce wspominać tamtych wszystkich królów“, bo imiona ich, w ówczesnym Rzymie jeszcze niedość znane, nicby widzom rzymskim nie mówiły.

Jakkolwiek podobieństwa sytuacji zdają się rzeczywiście zastanawiające, to jednak uczeni tacy, jak Leo¹, nie godzą się z Blassem i jako ważny zarzut podają między innemi to, że w owych greckich fragmentach jest wzmianka o instytucji egipskiej nomarchów, że zatem rzecz dzieje się w Egipcie i od tamtejszego jakiegoś greckiego poety sztuka ta pochodzi. Nie byłoby to może przeszkodą do przyjęcia pomysłu Blassa, o ileby było rzeczą pewną, że fragmenty z Hibeh pochodzą rzeczywiście od Filemona, bo komik ten, zdaje się, jakiś czas żył i pisał w Egipcie i, co ważniejsze, niektóre dawniejsze fragmenty jego komedij również na Egipt wskazują, — jednakowoż z drugiej strony przyznać trzeba, że przypisywanie owych fragmentów z Hibeh Filemonowi polega u Blassa tylko na przypuszczeniu i identyfikowaniu jednego tylko słowa (*Κροϊκος*). Dlatego też

¹ *Philemon und die „Aulularia“*, Hermes 41 (1906), str. 629—632.

więcej, zdaje się, mają prawdopodobieństwa dawniejsze próby, łączące *Skarb* z Menandrem.

Jeszcze w r. 1898 starał się wykazać Geffcken,¹ że wzorem Plauta była tutaj sztuka Menandra p. t. *Δύσκολος* (*Mruk*), z której posiadamy kilkanaście fragmentów. Wprawdzie fragment 127 K., zapewne z prologu, wskazuje na to, że sztuka menandrowska miała za tło miejscowość *Φυλή* (w Attyce, na pograniczu Beocji), nie Ateny, jak u Plauta, ale to już mógł zmienić Plautus sam, którego słuchacze pewnie o tamtej miejscowości niewiele wiedzieli. Natomiast największy fragment tej sztuki Menandra (128 K.) mówi właśnie o pieniądzach (*περὶ χρημάτων λαλεῖς, ἀβεβαίον πράγματος...*) i wspomina nawet wyraźnie o zakopanym skarbie (*ἢ πλοῦτος ἀφανής, ὃν αὐ κατορύξαι ἔχει*).

Tutaj znów najważniejszą przeszkodą jest fakt, że *δύσκολος* nie oznacza bynajmniej człowieka chciwego lub skąpca, ale tylko człowieka mrukliwego, śledziennika, mizantropa, co tylko z biedą mogłoby się odnosić do typu takiego, jakim jest Eukljo plautyński.

W każdym razie jednak musiał istnieć jakiś związek między komedią Plauta a Menandrem, bo od Chorikjosa (w. VI.), który dobrze znał Menandra, dowiadujemy się, że miał on w swych komedjach oprócz typu „śledziennika“ (*δύσκολος*) także i typ „skąpca“ (*φιλάργυρος*), co zresztą potwierdzają również i najnowsze fragmenty Menandra, ostatnio przez Włochów opublikowane.² Co więcej, jeden rys z charakterystyki menandrowskiego skąpca, podany przez Chorikjosa, odnajdziemy w bardzo podobnej formie u Plauta. Chorikjos opowiada mianowicie, że jakiś skąpiec menandrowski, imieniem Smikrines, obawia się, „by dym uchodzący przez komin, nie porwał mu czegoś

¹ *Studien zu Menander*, Hamburg 1898, str. 9.

² *Publicazioni della Società Italiana per la ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto. Papiri Greci e Latini*, vol. II, Firenze 1913, n. 113—156, w. 4 i 21, str. 28—29.

z jego domu“ (δεδωὶς μὴ τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων),
a u Plauta czytamy:

quin divom atque hominum clamat continuo fidem,
de suo tigillo fumus si qua exit foras

(w. 300—301)

Toż zaraz wzywa bogów i ludzi na pomoc,
Gdy tylko z jego dachu dym na dwór uchodzi.

Na epokę Menandra (t. j. na koniec III w. prz. Chr.) wskazywałyby również przejęta przez Plauta z greckiego oryginału, przytoczona już wyżej aluzja do gynajkonomów, których wspomina również Timokles (K. II. frg. 465) i sam Menander (K. III. frg. 272), a który - to urząd, wprowadzony zdaje się w r. 317, przestał istnieć w r. 307. Toteż jedna z najnowszych prac o tej komedji Plauta¹ wskazuje, jako na pierwowzór, na komedję Menandra p. t. *Skarb* (Θησαυρός), której fragmenty okazują pewien związek z rzymską sztuką.

Wszystko to jednakże są tylko domysły, które zawsze przyjmować należy z wielką ostrożnością, bo właśnie doświadczenia ostatnich lat wykazały, jak dalece można się mylić w kwestjach oceny i interpretacji fragmentów: Legrand², pisząc o pierwowzorze *Skarbu*, widział wzór Plauta w komedji Menandra p. t. Ἐπιτρέποντες (*U rozjemcy*) i sądził, że w zaginionym końcu sztuki plautyńskiej była scena sądu rozjemczego, w sprawie znalezione go skarbu, między Lykonidesem a Eukljonem wobec Megadora, i że to był właśnie ów „sąd rozjemczy“ greckiej sztuki. Opierając się na znanych wówczas fragmentach Menandra, Legrand odnalazł nawet między sztuką Menandra a *Aulularją*, — *un parallélisme assez frappant*, gdy tymczasem w niespełna trzy lata później ¹znaleziono w Egipcie znaczne partie

¹ Aug. Krieger, *De „Aululariae“ Plautinae exemplari Graeco*, Gissae 1914.

² *Pour l'Histoire de la Comédie Nouvelle* I., Revue des études grecques“ XV (1902), str. 357—370.

menandrowskiej sztuki, które wykazały brak jakiegokolwiek związku z plautyńską komedją.

Również co do czasu wystawienia *Skarbu* w Rzymie nie możemy wyjść poza domysły: Wiersz 408, w którym jest wzmianka o Bakchanaljach, wskazywałby może na sprawę wówczas w Rzymie aktualną, t. j. na sławny ów proces o Bakchanalje z r. 186 przed Chr., względnie na czas bezpośrednio przed tym procesem, — a może być, że owa tyrada na zbytek u kobiet stoi w jakimś związku z rzymskim prawem przeciw zbytkowi (*lex Oppia*), a właściwie z jego zniesieniem w r. 195 przed Chr. W takim razie przyjąłoby należało, że *Skarb* był jedną z późniejszych sztuk Plauta.

4.

„Siostry“ (Bacchides).

Dwie hetery, rodzone siostry, noszą to samo imię: Bakchis. Mnesilochus, syn Nikobulusa, kocha się oddawna w jednej z nich, którą poznał był swojego czasu na Samos (Bakchis I), ale wysłany przez ojca w sprawach handlowych po odbiór pieniędzy do Efezu, stracił ją z oczu i prosi teraz listownie przyjaciela swego Pistoklerusa, syna Filoxenusa, by mu ją odszukał w Atenach, gdzie ona ma przebywać i gdzie cała akcja się toczy. Pistoklerus, młody jeszcze bardzo chłopiec, wywiązuje się znakomicie ze swego zadania, bo nie tylko odszukuje kochankę przyjaciela, przebywającą obecnie rzeczywiście w Atenach u siostry, ale nawet odrazu wpada w sieć zastawioną na niego przez ateńską siostrę (Bakchis II), ku wielkiej rozpacz swego wychowawcy, Lydusa. Teraz właśnie wraca z Efezu Mnesilochus z pieniędzmi dla ojca. Niewolnik jego Chryzalus, wysłany naprzód, dowiedziawszy się, że Bakchis wprawdzie odnaleziona, ale że na odzyskanie jej trzeba będzie jej obecnemu kochankowi, którym jest sierzysty oficer, Kleomachus, zapłacić grube odstępne w sumie 200 złotych, postanawia dla młodego pana wystarać się o te pieniądze, naturalnie oszu-

kańczą drogą. Opowiada więc staremu Nikobulusowi niestworzone rzeczy: że kiedy już wyjeżdżali z portu efezkiego z pieniędzmi, wtedy zauważyli zasadzkę piratów; że wobec tego wrócili do przystani, że pieniądze złożyli w świątyni Diany efezkiej, pod opieką kapłana Theotima, tak bogatego, że nawet podeszwy u trzewików miał ze złota, i że Mnesilochus tylko część pewną owej sumy miał wziąć i przywieźć ze sobą. W ten sposób sprytny Chryzalus chce zostawić Mnesilochowi wolną rękę do zwrócenia ojcu tylko tyle pieniędzy, wiele będzie uważał za stosowne, po opłaceniu kosztów miłości. Cóż, kiedy Mnesilochus sam niweczy znakomity plan. Nie wiedząc nic o istnieniu drugiej Bakchidy, a dowiedziawszy się od spotkanego przypadkiem Lydusa, że Pistoklerus zakochał się „w Bakchidzie” i że właśnie u niej się znajduje, jest oczywiście pewny, że to jego kochanka, z którą zdradza go najlepszy przyjaciel, — i z rozpaczny rezygnuje z wszystkiego, a nawet oddaje ojcu wszystkie pieniądze. W sekundę później spotyka przyjaciela i przekonuje się, że są tu przecież dwie Bakchidy i że Pistoklerus bynajmniej nie wkraczał w jego prowincję. Żał za późno, a pieniędzy na spłatę oficera znowu trzeba szukać, i znowu wszystko na głowie niewolnika Chryzalusa. Ten jednakże bez długiego namysłu przyrzeka pomoc, każe młodzieńcom z całą swobodą udać się do Bakchid na ucztę, i jest tak pewny siebie, że nawet każe Mnesilochowi napisać do ojca list z ostrzeżeniem i doniesieniem na siebie, a list ten sam odnosi. Ojciec, przeczytawszy list, każe natychmiast Chryzalusa zwięzać, ale ten, choć w więzach, zapowiada staremu, że on go sam jeszcze będzie prosił, by wziął pieniądze. Każe mianowicie Nikobulowi zaglądnąć przez uchylone drzwi do domu Bakchid i oświadcza mu, że ta kobieta, z którą widzi swego syna w tak czułej sytuacji, to jest prawowita żona Kleomacha, owego sierdzistego oficera, który jak na zawołanie wpada z wrzaskiem; wymachując szablą, chce zabić za jednym zamachem i Bakchidę i Mnesilocha. Stary Nikobulus, drżąc o swojego syna,

czem prędzej każe rozwiązać Chryzalusa, prosi go prawie na klęczkach, by przecież syna ratował, i idąc za poradą szewanego sługi, bez wahania, niby jako okup za syna obiecuje oficerowi wypłacić właśnie owo odstępne w sumie 200 złotych. Oficer uspokojony odchodzi, a Chryzalus, mając znów wolne ręce, przy pomocy sfigowanego listu, w którym Mnesilochus zaklina ojca na wszystkie świętości, by go wydostał od Bakchidy, skąd wyjść nie może, jeśli nie złoży jej przyrzeczonych pod przysięgą 200 złotych, wyłudza od starego drugi raz pieniądze, potrzebne na hulankę, i to tak, że Nikobulus sam go zaklina, by te pieniądze wziął i nieszczęsnego syna ratował. Tu jednakże następuje zwrot: Przy wypłacie pieniędzy żołnierzowi Nikobulus dowiaduje się, że Bakchis I. nie jest bynajmniej jego żoną, i wszystkie oszustwa na jaw wychodzą. Przychodzi także Filoxenus, ojciec Pistoklerusa, uwiedzionego przez Bakchis II, i oba staruchy zjednoczonymi siłami przypuszczają straszny szturm do „domku dwóch dziewcząt“, by wydostać stamtąd marnotrawnych synów. W tej chwili we drzwiach domku ukazują się obie siostry, a pod wpływem ich zalotnych słów i kuszących spojrzeń topnieje bardzo szybko srogość rozniewanych rodziców. Zauważywszy, że obie dziewczyny są wcale niebrzydkie, z zupełnie innymi zamiarami wchodzą do ich domku.

Takie zakończenie, gdzie występnych staruchów nie spotyka żadna kara, bez najmniejszej wątpliwości stanowiące nie rzymski, ale grecki specjał, mogłoby oczywiście razić urzędową moralność rzymską. Dlatego też pewnego rodzaju usprawiedliwienie zawierają końcowe słowa, które w imieniu całej trupy teatralnej zwrócone są do publiczności:

Gdyby oni już zamlodu nie byli nie warci,
Toby dzisiaj nie grzeszyli, z siwemi głowami;
I mybyśmy takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy już nie widzieli przedtem, w innych sztukach,
Jak o dziewczki się spierają z synami ojcowie.

Odnosi się to z pewnością do częstych w komedji nowej sztuk takich, jak n. p. omówiona wyżej *Komedja Ośła*, gdzie również porywa się na amory stary Demenetus — co prawda bardzo niefortunnie, — lub *Tarentilla* Newjusza (p. wyżej str. 7), w której, zdaje się, z hulającymi lekkomyślnie synami szli o lepsze „poważni“ ojcowie.

Główną osobą i głównym charakterem jest tutaj niewolnik Chryzalus, którego imię samo (*χρυσός-ἀλίκω*) wskazuje na ściągacza pieniędzy. Nie do uwierzenia przebiegły i nie do uwierzenia bezczelny, sam na siebie robi doniesienie i w oczy staremu zapowiada, że go oszuka, a co ważniejsze — słowa dotrzymuje. W niezwykle pełnym plautyńskiego humoru, śpiewanym monologu czyli monodji (w. 975—978) bardzo sprytnie przedstawia całą swą akcję jako drugą wojnę trojańską, w której stary Nikobulus jest Priamem obleganym, on sam przede wszystkim Ulixesem, a owe oszukańcze listy, pełne podstępów, zastępują konia trojańskiego. Nie brak w tym występie i dowcipnej trawestacji stylu tragicznego, czy epicznego, w którym niewolnik bohater, pewny zwycięstwa, biada nad upadkiem Troi i nieszczęściem Priama. Oto początek monologu:

(*Chryzalus wchodzi z tabliczkami w ręku*)

Sławią braci dwóch, Atrydów, za ich wielkie czyny,
Że Priama gród ojczysty, ów Pergam, przez bogów
Budowany, po dziesięciu wreszcie wzięli latach,
Mając bronie, konie, wojska, słynnych wojowników
I okrętów cały tyśiąc: Ja nóg nie schodziłem,
A fortecę mego pana z łatwością zdobędę
Bez okrętów i bez wojska, bez tylu żołnierzy!
Mam, zdobyłem już na starym złoto dla panieca:
Teraz, zanim stary wyjdzie, lamentsy podniosę:

(*przybiera pozę tragiczną*)

O! ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie! Pryjanie!
Jużeś przepadł, mój staruchu, bo ja cię obję
Bezlitośnie o czterysta złotych filippejskich!
Te tabliczki, które niosę, z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany

Przez Achajów tu wysłany; Epjus — to Pistokler,
Bo od niego one wyszły. Simo — to Mnesiloch;
Zostawiony, śpi on tutaj, chociaż nie w grobowcu
Achillesa, to na łóżku, razem z swą Bakchidą:
Jeśli tamten miał pochodnię, by nią dawać znaki,
On sam płonie jak pochodnia. Ja jestem Ulixes,
Za którego pomysłami wszystko to się dzieje.
Te litery, tu pisane, są jak w koniu wojsko
Dzielne, dobrze uzbrojone. Dotąd — wszystko dobrze.
Koń ten wprawdzie nie na „zamek“, lecz w „zamki“ uderzy
Owe skrzyni, w której stary swoje skarby chowa, —
Będzie zgubą dziś, zburzeniem i złota złupieniem — i t. d.

Ustęp ten, traktujący kilkakrotnie, w rozmaitem ujęciu i z widocznym upodobaniem, ów motyw: zdobycie pieniędzy = zdobycie Troi, Nikobulus = Troja (Priam), Chryzalus = Ulixes, świadczy wymownie, że znajomość greckiej literatury, a zwłaszcza obeznanie z całym mitem trojańskim musiały zrobić już w Rzymie wielkie postępy, jeśli dowcip w tych zestawieniach zawarty miał być zrozumiany. Widocznie *Odyssia* Liwjusza i tragedje przez niego i Newjusza wystawiane zrobiły już swoje.

Z obu ojców Nikobulus jest zwykłym typem srogiemu i zawsze oszukiwanego ojca, a Filoxenus przedstawia typ ojca pobłażliwego, który nawet wobec zgorszonego wychowawcy broni wybryków swego syna, mówiąc:

No, no, Lydzie, — rozumniejszy ten, co mniej się sroży!
Mniej to dziwne, gdy w tym wieku ktoś tak postępuje,
Niżli żeby nie nie broił! Ja też w mej młodości...

(w. 410 i n.)

On też pierwszy ulega w końcu sztuki czarom Bakchid, argumentując wobec Nikobulusa w sposób następujący:

Dosyć bają! Jużem nie zły na syna mojego,
I ty nie złość się na swego. Kochają — są mądzy!

(w. 1165 i n.)

Zdaje mu się tylko, że syn przeciągnął strunę i chciałby go nieco utemperować.

Znaną i często w „komedji nowej“ spotykaną parę przedstawia oficer, żołnierz gwałtowny, Kleomachus — „Bitwosławski“, i jego pasorzyt, Parasitus, który sam nazywa siebie nieodstępną szatą żołnierza: *illius sum integumentum corporis*.

Do rzadziej spotykanych komicznych postaci należy typ wychowawcy (*paedagogus*), imieniem Lydus, któremu pupil jego Pistoklerus, tak dotychczas grzeczny, nagle wypowiada posłuszeństwo i idzie za namowami zalotnej hetery. Aż do tej chwili nie ma Lydus właściwie nic komicznego (w naszym pojęciu), ale autor, dbający o efekt humorystyczny, nie mógł pozostawić tego typu bez śmiesznych rysów, co przyszło mu tem łatwiej, że od powagi do śmieszności nieraz tylko krok jeden. Komicznym staje się tedy stary pedagog w tej chwili, gdy jak oparzony wypada z „domku dwóch dziewcząt“, dokąd się wybrał „ratować“ swego wychowanka, i przerażony tem, co zobaczył, pędzi na skargę do ojca, — a ten wobec zrozpaczonego nauczyciela jeszcze po stronie swego syna staje, i nie biorąc sprawy bynajmniej tragicznie, na lamenty i wszystkie przedstawienia wychowawcy najspokojniej odpowiada, że „teraz inne czasy“. Dotknięty do żywego w swej powadze wychowawca, szaty rozdiera nad zepsuciem wieku, opowiadając, jaka to „dawniej“ młodzież bywała (w. 405 i n.).

Ekspozycja fabuły odbywała się najprawdopodobniej w pierwszej scenie, czego tylko domyslać się możemy, bo początek sztuki zaginął, napewne razem z końcem poprzedniej sztuki. Ponieważ u późniejszych pisarzy mamy 20 fragmentów (około 30 wierszy) cytowanych z *Sióstr*, a nie znajdujemy ich w naszej sztuce, tak jak ją dziś posiadamy, przeto zupełnie uzasadnionem jest przypuszczenie, że pochodzą one właśnie z tego zaginionego początku. Był tam może prolog (ze względu na możliwą dezorientację widzów wobec występowania dwóch sióstr bliźnich tego samego nazwiska) i pierwsza scena; może być, że występowała tam jeszcze w celu prowadzenia rozmowy jakaś osoba, nie grająca później roli, ale wątpić należy, czy było

tam coś tak ważnego, coby mogło zmienić nasze obecne pojmowanie treści, choćby nawet przyjąć, że widoczny z fragmentów motyw ludzającego podobieństwa obu sióstr (*sicut lacte lactis similest*, frg. V) był tam silnie wyzyskany. W edycji Junty z r. 1514 i kilku późniejszych wydaniach znajdujemy wprawdzie początek sztuki, ale nie pochodzi on bynajmniej od Plauta, tylko od jakiegoś humanisty, tak jak koniec *Skarbu* i niektóre partje *Amfitrjona*. Być może, że początek ten napisał Antonio Beccadelli z Palermo (Antonius Panormitanus).

Kompozycja sztuki naogół bez zarzutu, a tylko w szeregu wierszy pozornie niezgodnych lub dwa razy wyrażających myśl tę samą, jak n. p. we wspomnianym wyżej monologu trojańskim Chryzalusa, widzieli niektórzy uczeni ślady przeróbek z okazji jakiegoś późniejszego przedstawienia tej sztuki (*retractatio*). Szczegóły te jednakże dadzą się przeważnie zupełnie dobrze objaśnić plautyńską tendencją urozmaicania motywów, tudzież plautyńskim stylem, oddającym sposób mowy codziennej, sztuką niekrępowanej i od powtórzeń nie stroniącej; na pewne jednak przedstawienia w dzisiejszym tekście wskazują objawy takie, jak n. p. pierwsza arja Chryzalusa (w. 640—666), w której opowiada on o swem dwukrotnem podejściu staro-
(*nam duplex facinus feci hodie, duplicibus spoliis sum adfectus*), podczas gdy faktycznie do tej chwili w najlepszym razie dopiero jednego podstępu dokonał (opowieść o piratach).

Sztuka posiada dużo partyj śpiewanych, ujętych w metra liryczne. Na uwagę zasługuje *canticum* Mnesilocha, lamentującego wraz z Pistoklerem po nieopatrznie postradaniu pieniędzy (w. 612—639) w anapestach, bakchjach, kretykach, chorijambach, glykonejach i dochmjach, — dalej, jako kontrast, zaraz następujące *canticum* Chryzalusa, radującego się z pomyślnego przebiegu „operacyj“ (w. 640—670), głównie w chorijambach, kretykach i dochmjach, i wreszcie partja śpiewana obu ojców (w. 1076—1119), w której występuje najpierw sam Filoxenus, potem Nikobulus, lamentujący z kolei nad swem nieszczęściem,

co wkońcu zamienia się w duet lamentów komicznych — wszystko głównie w rytmie anapestycznym i kretycznym. Sam koniec sztuki wreszcie jest więcej śpiewany, niż mówiony, co wszystko wnosi niezmiernie wiele życia i werwy.

Przypuszczenia co do czasu wystawienia tej sztuki w Rzymie opierają się na kilku, co prawda nie dość pewnych wskazówkach w tekście samej komedji: Dużo wniosków wyciągają uczeni z w. 213—215, w których Chryzalus mówi (niby wypadając z roli) w odpowiedzi na doniesienie o pomyślnym przebiegu sprawy:

Nie sprawa, ale aktor gnębi serce moje;
Bo nawet *Epidikus* — sztuka, którą lubię
Tak, jak siebie samego — wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pelljo!

Ponieważ Pelljo był głównym aktorem i wystawcą sztuk Plauta i on to n. p. — co wiemy z urzędowej notatki (didaskalii) — wystawił w r. 200 komedję *Stichus*, przeto Leo,¹ widząc tu osobiste wyznanie Plauta i oznakę zerwania stosunków z Pelljonem, dochodzi do wniosku, że *Siostry* musiały być grane nietylko po *Epidikusie*, o którym tu jest mowa, ale i po r. 200, w którym Pelljo był jeszcze z Plautem w zgodzie, skoro dawał *Stichusa*. Wnioskowanie to jednakże jest, zdaje się, chybione, bo jeśli tu jest rzeczywiście aluzja do zerwania stosunków, to przecież Pelljo mógł być ewentualnie wystawiać *Stichusa* jeszcze po pokłóceniu się z Plautem, tak jak *Epidikusa*, na co wskazywałyby właśnie cytowane wyżej słowa Chryzalusa-Plauta, a wtedy rok 200 nie jest wcale *terminus post quem*, — albo, co prawdopodobniejsze, słowa powyższe pojęte były jedynie jako żart na temat sztuki aktorskiej Pelljona, tem dowcipniejszy, że mówił je zapewne sam Pelljo, grający i tutaj główną rolę, Chryzalusa. Bo co za cel miałyby tutaj, w sprawie komicznej, takie pół melancholijne, osobiste

¹ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 94—95.

wyznanie Plauta, że dawniej ceniał Pelljona, a teraz go znieść nie może? Ta wzmianka wskazuje zatem najwyżej tylko tyle, że *Siostry* były grane po *Epidikusie*.

Cenniejsza byłaby inna wskazówka, zawarta w w. 1072, gdzie Chryzalus, odniósłszy swe zwycięstwo, powiada:

Do dom wiodę me wojsko w całości, nietknięte!
Nie dziwcie się, widzowie, że ja nie obchodzę
Triumfu: Nie dbam o to — rzecz zbyt spowszedniała!

(w. 1071 i n.)

Ponieważ aż do końca drugiej wojny punickiej triumf był w Rzymie czemś tak rzadkiem, iż absolutnie nie można byłoby o tem powiedzieć, że jest to spowszedniałe odznaczenie, a dopiero gdzieś od r. 197 słyszymy o częstych triumfach, przeto prawie pewnem byłoby przypuszczenie Ritschla¹, że *Siostry* były wystawione dopiero z początkiem II w. W takim razie możliwe, że stało się to tuż przed procesem o Bakchanalje (186 r.), ze względu na dość swobodne wzmianki o Bakchantkach w w. 53 i 371, czyli że byłaby to jedna z najpóźniejszych sztuk Plauta. Jest jednakże równie możliwe, że temi słowami: „Nie dbam o to i t. d.“ tylko sam Plautus rezygnuje z jakiejś triumfalnej monodji zwycięzcy-Chryzalusa.²

Grecki wzór możemy wskazać prawie z zupełną pewnością, a to ze względu na główny motyw sztuki, polegający na dwukrotnem oszustwie Chryzalusa, który dwa razy podchodzi starego: raz, gdy mu opowiada o piratach, drugi raz, gdy zmyśla historję o zagrożeniu syna przez oficera i Bakchidę, — względnie, ponieważ owa bajka o piratach do faktycznego rezultatu nie doprowadza, gdy na podstawie fikcji: „syn w niebezpieczeństwie“ dwukrotnie wyłudza od starego pieniądze: raz niby jako okup dla oficera, drugi raz rzekomo na opłatę pretensji Bakchidy. Podkreśla to wyraźnie sam Niko-

¹ *Parergon*, str. 427.

² Ed. Fränkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, str. 285.

bulus w w. 1090, biadając nad tem, że dał się dwa razy oszukać: *perii, pudet: hocine me aetatis ludos bis factum esse indigne?* i Bakchis II, gdy podrwiwa sobie ze starego jako z owieczki dwa razy postrzyżonej (w. 1128): *pol hodie altera iam bis detonsa certo est* (por. w. 641, 693.). Oryginałem greckim była zatem komedia Menandra p. t. *Δις ἐξαπατῶν* (*Dwukrotne oszustwo*), z której kilka znanych fragmentów, a co najmniej dwa, można odnaleźć w plautyńskiej przeróbce. I tak fragment Menandra 126 K.:

*οὐ Μεγάβυζος ἦν
ὅστις γενοίτο ζάκορος;*

w którym ktoś pyta się, „czy kapłanem Diany efezkiej nie był Megabyzos“, z pewnością odnosi się do owego miejsca, gdzie Chryzalus zmyśla bajkę o oddaniu pieniędzy pod opiekę kapłana tej świątyni:

nos apud Theotimum omne aurum deposivimus
qui illic sacerdos est Dianai Ephesiae.
Nicob. qui istic Theotimum? Ch. Megalobuli filius.

(w. 306—308),

fragment zaś 125 K.:

ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος
kogo bogi miłują, ten umiera młody

odnajduje się dosłownie u Plauta w w. 846—847:

quem di diligunt
adulescens moritur.

Niektórzy uczeni już dawniej przypuszczali w tej sztuce „kontaminację“, z powodów dość błahych; ostatnio zaś wystąpił Leo¹, na podstawie pracy jednego ze swych uczniów, z twierdzeniem, iż wobec trzykrotnego rzekomo oszustwa w sztuce rzymskiej (opowieść o piratach, syn zagrożony przez oficera, syn zagrożony pretensjami Bakchidy), przyjąć należy,

¹ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 120.

że Plautus dla ożywienia akcji dołączył z innej sztuki ów trzeci podstęp i niedość skrupulatnie do tego tekst sztuki pierwotnej dostosował, pozostawiając n. p. owe wzmianki o „dwóch“ podstępach. Twierdzenie to, w zasadzie okazujące dużo prawdopodobieństwa,¹ nie wydaje się jednak zupełnie przekonywujące, ponieważ wobec niedojścia do skutku pierwszego podstępu (o piratach), faktyczne oszustwo (wyłudzenie pieniędzy) dokonane zostało tylko dwa razy, i w każdym razie, jak to wyżej wyszczególniono, treść rzymskiej sztuki da się łatwo podciągnąć pod menandrowski tytuł *Dwukrotne oszustwo*. Zresztą nie wszystkie usterki danej sztuki plautyńskiej trzeba kłaść koniecznie na karb rzymskiego opracowania.²

5.

„Jeńcy“ (Captivi).

Rzecz dzieje się w Etolji, w czasie wojny z Elejczykami. Obywatel etolski Hegjo stracił przed 20 laty czteroletniego synka imieniem Pegnjum w ten sposób, że porwał go niewierny niewolnik Stalagmus, i uciekwszy z domu Hegjona, sprzedał gdzieś w niewolę. Drugiego syna, Filopolemusa, już dorosłego, wzięli do niewoli Elejczycy, i dlatego Hegjo, chcąc go odzyskać przez zamianę, skupuje jeńców wojennych elejskich. Między nimi zakupił niejakiego Filokratesa ze znakomitego rodu, wraz z jego niewolnikiem Tyndarusem, — to są właśnie owi „jeńcy“, od których tytuł sztuki pochodzi, — i właśnie dowiedziawszy się, że jego wzięty do niewoli syn znajduje się w Elidzie, u lekarza Menarcha, klienta rodziny Filokratesa, postanawia wysłać do Elidy Tyndarusa, by ten sprowadził jego syna w zamian za Filokratesa. Dowiedział się o tem Tyndarus, serdecznie

¹ Por. K. Kunst, *Studien zur griechisch-römischen Komödie, mit besonderer Berücksichtigung der Schluss-szenen und ihrer Motive*, Wien 1919, str. 109—111.

² Przeciwno „kontaminacji“ wystąpił również Br. Prehn, *Quaestiones Plautinae*, Vratislaviae 1916, str. 62—69.

przywiązany do swego pana Filokratesa, i poświęca się za niego w ten sposób, że, zanim ich dostał w swe ręce Hegjo, zamienia z swym panem ubranie, i sam, jako Filokrates, pozostaje, a Filokrates prawdziwy, jako rzekomy niewolnik, wysłany do Elidy, wydostaje się na wolność. Tymczasem, ledwo Filokrates się oddalił, przez głupotę innego jeńca elejskiego, Aristofontesa, Hegjo dowiaduje się o całym podstępie i rozgniewany, a zarazem zrozpaczony, że stracił nadzieję odzyskania syna, każe Tyndarusa zakuć w kajdany i wtrącić na straszną pracę do kamieniołomu. Tu następuje nagły zwrot w sytuacji: Hegjo, złamany rozpaczą, otrzymuje radosną wieść, przyniesioną przez pasorzytę Ergasilusa: oto uczciwy Filokrates wbrew oczekiwaniom Hegjona dotrzymał słowa i wrócił z Elidy, wiodąc ze sobą i za siebie syna Hegjonowego, Filopolemusa; co więcej, udało im się przypadkiem dostać w swe ręce zbiegłego niewolnika Stalagmusa. Przy jego pomocy rozpoznaje ojciec swego drugiego syna, zaprzadanego niegdyś w niewolę przez Stalagmusa, w Tyndarusie, którego każe co prędzej uwolnić; każe teraz jemu zdjąć kajdany i nałożyć je zbrodniczemu niewolnikowi Stalagmusowi. W domu tymczasem przygotowuje się wspaniała uczta, której mistrzem w nagrodę za dobrą wieść zostaje wygłodniały pasorzyt Ergasilus.

Komedja ta odbija jaskrawo od innych sztuk Plauta tem, że niema w niej zupełnie motywu miłości i nie występuje nawet ani jedna kobieta. Cały nastrój sztuki jest zupełnie odmienny. Prócz jednego łajdaka, Stalagmusa, wszyscy to beznadziejnie porządni ludzie; wszystko odbywa się w sposób moralny i uczciwy i niema ani jednego wybryku, przy którym nasuwałoby się, jak stale przy innych komedjach z tego okresu, powiedzenie: *cherchez la femme*. Jest to wszystko bezwątpienia celowe; ma się wrażenie, iż autor sztuki chciał pokazać, że potrafi bez kobiety i erotyki komedję napisać, i bardzo prawdopodobną jest rzeczą, że jest to objaw reakcji przeciw motywowi erotycznemu, który — zwłaszcza u Menandra — był

zawsze osią całej akcji nowej komedji. Jako niezwykłą sztukę, zapowiada tę komedję już sam prolog:

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

(w. 55—58)

a Plautus sam w zakończeniu, zwróconem, jak zwykle, od całej trupy teatralnej do publiczności, jeszcze raz na to nacisk kładzie, podkreślając, że starał się dać próbkę „moralnej” sztuki, bez motywu erotycznego, połączonego z całym reperatuarem dodatkowych momentów, — i prawie że wyraża obawę, czy sztuka ta się podobała:

W tej komedji są — widzowie — skromne obyczaje:
Niema tutaj żadnych pieszczot, ni żadnych miłostek,
Niema dzieci podrzuconych, wyludzań 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!

(w. 1029—1038)

Można mieć pewne wątpliwości, czy dużo na to wezwanie posypało się oklasków i czy bardzo się podobała rzymskiej publiczności, zepsutej już dostatecznie innemi sztukami, ta „skromna” komedja, miejscami mocno ckliwa, niemal prawdziwa *comédie larmoyante*. Camerarius, niemiecki humanista z XVI w., nazwał tę sztukę najlepszą ze wszystkich komedyj plautyńskich, a młody Lessing (zapewne pod wpływem panującej mody) pisał: „*Die Gefangenen*“ sind das schönste Stück, das jemals auf die Bühne gekommen ist, — ale pomimo groźnego werdyktu pocziwego Brixa, który mówi o tej sztuce: *es ist... langweilig nur für blasierte und mo-*

*dernste Seelchen*¹, trzeba raz wreszcie stwierdzić, że jest to sztuka — z wyjątkiem niektórych partyj — rozpaczliwie nudna.

Jednakowoż Plaut nie byłby Plautem, gdyby nawet tej sztywnej i surowej komedji nie potrafił ubrać w klejnoty i perły swego niezrównanego humoru. Posłużyła mu do tego przede wszystkim postać pasorzyta Ergasilusa, który w zajmującym monologu przedstawia się publiczności (w. 69 i n), objaśniając swój niezbyt zaszczytny przydomek (*scortum*), nadany mu przez wesołą młodzież, i charakteryzując dowcipnie zawód pieczeniarczy, „żyjących jak wszyscy, zawsze cudzym kosztem“.

Zawodowy ten wyjadacz najboleśniej może odczuwa nie-szczęście Hegjona — z osobistych czysto względów, — bo odkąd zabrakło młodego pana, Filopolemusa, którego był nieodstępnym cieniem, nie ma już czym kosztem żyć i jest tak wygłodzony, że tylko skóra i kości z niego pozostały — *ossa atque pellis sum*, powiada. Stary Hegjo jest na jego przymówki całkiem obojętny, pomimo iż Ergasilus natrąca, że właśnie dziś wypadają jego urodziny i przydałby się mu jakiś obiadek. Wogóle z całym pieczeniarstwem, które nazywa szlachetnem imieniem *ars parasitica*, wypadnie mu w tych ciężkich czasach zbankrutować, jak powiada w bardzo charakterystycznym monologu (w. 461—497). Do jakiegokolwiek bowiem młodzieńca wypraktykowanym sposobem zbliży się na forum, czyto z ofiarowaniem swej pełnej znawstwa, acz nie całkiem bezinteresownej, pomocy przy urządzeniu uczty, czyto ofiarując swe pośrednictwo w jakiejś bardzo dyskretniej sprawie, żaden nie chce go słuchać, a nawet na najlepsze jego i dobrze już wypróbowane żarty nikt nie reaguje, żeby żadnych wobec niego nie zaciągać zobowiązań, choćby przez przypadkowy tylko grymas, podobny do uśmiechu: „Wszyscy w znowie, tak jak handlarze oliwy“ — konstatuje, i decyduje się ich wszyst-

kich zaskarżyć do sądu „o bierny opór, czy spisek na jego życie i uniemożliwianie mu wykonywania zawodu“, a jako kary zażądać „zaproszenia na dziesięć pełnych obiadów“. Toteż zrozumiała jest jego szalona radość, z jaką pędzi do Hegjona z wieścią o powrocie syna, pewny sowitej nagrody (w. 768 i n.). Już przed samym domem Hegjona widzimy go, jak z płaszczem zarzuconym aż na barki, żeby mu nie przeszkadzał w biegu, rozpędza się po kilka razy w nieopisanym zapale, opowiadając, jak on to będzie po drodze wszystkich rozbijał, i nie widzi nawet, że tuż przed nim stoi Hegjo, wobec którego, zauważywszy go nareszcie, przybiera odrazu pewny siebie ton bohaterski. Kiedy w nagrodę za dobrą wieść Hegjo oddaje w jego ręce urządzenie uczty i mianuje go na ten czas głównym podstolim i podczaszym, wygłodzony jak wilk pasorzyt — *quasi lupus esuriens* — sprawia tak straszne spustoszenie w spiżarni, iż służba zrozpaczona wypada z domu z hiobową wieścią o zupełnem zniknięciu wszystkich zapasów. Takim postrachem wszystkich kuchni jest w starej sycylijskiej i attyckiej komedji (a także w niektórych tragedjach Eurypidesa) Herakles, przedstawiany najczęściej jako atleta-żarłok, — ale wniosek niektórych uczonych, że po tę postać sięgnął Plautus do sycylijskiej komedji Epicharmosa, wydaje się zupełnie niepotrzebny, bo tego rodzaju właśnie motywy przejąć mogła i przejęła już ze starej komedja nowa, z której czerpał Plautus.

Wolno urodzony Tyndarus występuje tu jako niewolnik, i to jako szlachetny, za swojego pana poświęcający się sługa, ale gdy tego potrzeba, nie brak i jemu szelmowskiego sprytu, charakteryzującego przede wszystkim niewolnika w „komedji nowej“. Kiedy przychodzi ów inny Etolczyk, Aristofontes, i nie wiedząc zupełnie, o co chodzi, wyjawia staremu Hegjonowi, że Tyndarus jest niewolnikiem, a ten, co odszedł jako niewolnik, jest właśnie owym znakomitym Filokratesem, Tyndarus z całą powagą objaśnia Hegjona, że Aristofontes jest notorycznym warjatem, znanym w Etolji z napadów furji, w której godzi

¹ *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus* — von Julius Brix; *Captivi* ⁶ — von Max Niemeyer, Leipzig-Berlin 1910, str. 4.

na życie ojca i matki, i że jego słowom wierzyć nie można, bo sam nie wie, co mówi. Gdy zirytowany Aristofontes posuwa się naprzód, Tyndarus wskazuje na jego podniecony wygląd i błyszczące oczy jako oznaki szaleństwa, i nie chcąc dopuścić za wszelką cenę do rozsądnej rozmowy między nim a Hegjonom, ostrzega starego, by się trzymał zdaleka od niego, bo mu w przystępie szału nos odgryzie. Komiczna ta scena (w. 533—658) kończy się niestety bardzo tragicznie, bo Hegjo wkońcu przecież daje wiarę Aristofontesowi, który zapóźno spostrzega, ile złego mimowoli narobił. Wierny Tyndarus, odchodząc na pewną śmierć, zakuty w kajdany, powiada:

Jeżeli ja tu zginę (a tamten nie wróci,
Choć przyrzekł), to po śmierci czyn mój słynąć będzie,
Zem ja pana mojego z niewoli wybawił
I z rąk wrogów go wrócił ojczyźnie i ojcu!

Ekspozycja i wprowadzenie w samą fabułę odbywa się zapomocą prologu, bezimiennego wprowadzicie w naszych rękopisach, ale kto wie, czy podobnie jak w *Komedji Ośle* prolog ten nie był mówiony przez Marsa. Odpowiadałoby temu najlepiej umieszczenie w prologu rzeczy, których w zakresie fabuły żaden człowiek wiedzieć nie może, tudzież samo zakończenie prologu:

Ochodzę. Bądźcie zdrowi, sędziowie najprawi
W pokoju — a na wojnie najlepsi żołnierze!

Prolog przedstawia publiczności obu jeńców, umyślnie wtedy na scenę wprowadzonych, t. j. Filokratesa i Tyndarusa, objaśniając ich role z komicznie przesadną dokładnością, a wśród jowialnych żartów podaje wstępną fabułę i treść samej sztuki, polecając na koniec komedię względem słuchaczy. Oprócz tego, występujący w pierwszej scenie Ergasilus w monologu swym podaje jeszcze raz pewne szczegóły objaśniające, tak jakgdyby Plautus bał się (podobnie jak to było w *Amfitrjonie*), że jego audytorjum nie zorientuje się w treści.

W samej kompozycji jest szereg błędów; tak n. p. wiadomo skąd, w jaki sposób i kiedy obaj jeńcy, Filokrates i Tyndarus, dowiedzieli się o planie Hegjona co do wymiany jeńców, a dalej niemożliwą jest rzeczą, by Filokrates w tak krótkim czasie, tego samego dnia (w przeciągu niecałych 500 wierszy) mógł odbyć podróż do Elidy, załatwić wszystko i wrócić. Niemożliwości tej nie zmieni nawet proponowana przez niektórych uczonych¹ zupełnie samowolna zmiana tekstu, polegająca na tem, by tam, gdzie mowa o powrocie Filokratesa (w. 882), zamiast *iam diu venit* („już dawno jak wrócił“), czytać *iam hodie venit* („już dziś wrócił“), co miałoby wyrażać pewne zdziwienie wobec tego niezwykle szybkiego powrotu. Dużo więcej prawdopodobieństwa mają wywody Kakridisa,² który źródło owych błędów kompozycyjnych widzi w „kontaminacji“, a mianowicie w tem, że Plautus, dodawszy tu, z innej sztuki wziętą, postać pasorzyta Ergasilusa, uniemożliwił przez jego występy pewną scenę, w której jeńcy dowiadawali się o planie Hegjona, a wprowadzając go również w końcowej części sztuki (na miejsce innej figury, zdaje się niewolnika) musiał stworzyć wynikającą z jego roli fikcję, że wszystko to dzieje się w tym samym dniu. Oryginał grecki zatem mógł być obejmować swą akcją więcej czasu, n. p. dwa półdnia, rozdzielone nocą, jak *Hautontimorumenos* Terencjusza. Pomysł ten wydaje się bardzo prawdopodobnym — nie dlatego, żeby tego rodzaju usterki kompozycji nie mogły były istnieć w greckiej sztuce, która była wzorem Plauta, ale ze względu na to, że humorystyczna postać Ergasilusa tak odbija od poważnego nastroju całej sztuki, iż przyjęcie tu świadomej i celowej roboty Plauta, celem ożywienia dla rzymskich widzów ciężkiej sztuki, okazuje się najlepszem wyjściem.

W rozwiązaniu węzła dramatycznego gra tutaj dość ważną, chociaż wcale nie rozstrzygającą rolę motyw rozpoznania (*ἀνα-*

¹ Niemeyer, w cytowanej wyżej (str. 70) edycji, str. 85.

² Theophanes A. Kakridis, *Barbara Plautina*, Athenis 1904, str. 18—23.

γνώρισις) — gdy Hegjo poznaje w Tyndarusie zaginionego syna, — motyw, który miał dominujące znaczenie w greckiej „komedji nowej“, stanowiąc tam typowy i prawie jedyny sposób zakończenia sztuki, chociaż Plautus naogół nie traktuje go z wielkiem nabożeństwem.

Tylko w przybliżeniu, i to z bardzo małym prawdopodobieństwem, można oznaczyć czas wystawienia tej sztuki w Rzymie. Ponieważ w końcowych słowach prologu Rzymianie nazwani są „najlepszymi żołnierzami“, *duellatores optumi* (w. 68), coby wskazywało może na zwycięsko właśnie zakończoną wojnę (drugą punicką), a wiersz 888 wspomina w sposób drwiący Bojów, których Rzymianie pobili ostatecznie w r. 191, więc może około tego roku tę sztukę wystawiono¹. Należałaby ona w takim razie do sztuk z późniejszego okresu działalności Plauta.

Jeńcy mają kilka partyj śpiewanych, z których najokazalszą jest *canticum* między Filokratesem a Tyndarusem (w. 195—239), liryczna scena pożegnania, głównie w kretykach, bakchjach i anapestach.

O greckim oryginale, pomimo wysiłków szeregu uczonych, właściwie nie pewnego ani prawdopodobnego nie wiadomo; przypuścić można jedynie, że jeżeli komedja ta nosi niezaprzeczane cechy reakcji przeciw stałemu typowi sztuki o erotycznych tematach, to oryginał grecki musiał przypadać na późniejszy okres komedji nowej, może na czas tuż po Menandrze.

6.

„Panna Młoda“ (Casina).

Kasina nazywa się dziewczyna, wychowywana w domu Lysidamusa, dokąd przyniósł ją, jako porzucone niemowlę, stary niewolnik. W dorastającej dziewczynie kocha się syn Lysidamusa, młody Euthynikus, — no i sam Lysidamus, oczywiście w tajemnicy przed żoną Kleustratą, która jednak właśnie o wszyst-

kiem się dowiedziała. Między ojcem a synem toczy się cicha walka, w ten sposób, że Lysidamus pragnie we własnym interesie wydać Kasinę za mąż, za swego rządcę Olympjona, który w myśl dyskretnej umowy miałby być tylko figurantem, a w tym samym celu chce Euthynikus ożenić Kasinę ze swym giermkiem Chalinusem. Lysidamus, chcąc się pozbyć syna-rywala, wysyła go z domu w jakąś podróż, ale interesów syna broni jego matka, która w porozumieniu ze sprytną służącą, Pardaliską, postanawia starego radykalnie wyleczyć z niewczesnych amorów. Ponieważ obie partje nie mogą się pogodzić, przychodzi do uroczystego losowania między Olympjonem a Chalinusem, t. j. między Lysidamem a Kleustratą. Szczęście sprzyja staremu, który też każe zaraz przygotować sute wesele i obaj z Olympjonem cieszą się bliskiem już osiągnięciem celu, gdy nagle coś się zaczyna psuć, właśnie w chwili samych przygotowań weselnych; zaczyna mianowicie działać podstęp Kleustraty: Najpierw wypada z domu Pardaliska i w znakomicie udanem przerażeniu, napół mdlejąc z przestachu, opowiada Lysidamowi, że Kasina oszalała, dorwała się miecza i grozi śmiercią każdemu, ktoby się do niej zbliżył jako mąż; następnie okazuje się, że w kuchni jakoś nic się gotować nie chce, i Lysidamus wraz z Olympjonem chodzą śmiertelnie głodni; — ale najdziwniejsze rzeczy dzieją się w sypialni, po oddaniu Kasiny w ręce zakochanego męża i jego sprzymierzeńca. Panna młoda, do niepoznania zawelonowana, wogóle jakoś „kanciasto“ się zachowuje: jej zalotne, myślałby kto, trącenie łokciem działa jak „uderzenie taranem“, jej „lekki“ chód równa się „stapaniu słonia“, a w ostatniej chwili, dziwnie oporna, wcale nie kobiecą rączką, ale twardą pięścią zaczyna niemiłosiernie okładać śpieszącego z czułościami Olympjona, potem Lysidamusa, i pędzi ich obu od siebie, a zwłaszcza starego donżuana, bez wierzchniej szaty, ku ogólnemu pośmiewisku, aż na scenę, przed oblicze triumfującej Kleustraty. Okazuje się bowiem, że panną młodą jest twardokościły mężczyzna, giermek Chalinus,

¹ H. de La Ville De Mirmont, *La date des „Captivi“ de Plaute*. *Revue des Etudes Anciennes* XX (1918), str. 25—32.

przez Kleustratę przebrany za Kasinę. Strasznie skompromitowany Lysidamus błaga żonę o przebaczenie, obiecując poprawę, a małżonka, syta zemsty, przebaczając, z tego zwłaszcza względu, jak mówi, „żeby sztuki, i tak długiej, jeszcze nie przedłużać“. Końcowe słowa sztuki, zwrócone do widzów, objaśniają ich o zakończeniu fabuły, rzekomo za sceną:

My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:

Ta Kasina się okaże córką tego obok (*wskazują dom sąsiada*)

I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana.

O ile zaś w tej sztuce coś Rzymian razić mogło, to uspokajali się zapewne tem, że rzecz działa się nie w Rzymie, ale w Grecji, w Atenach, jak to wyraźnie w tekście zaznaczono (w. 652, 82), a jeśli im chodziło może o to, że pokazuje im się rzeczy „zgoła nieprawdopodobne i zmyślane“, jako to małżeństwa między służbą, *serviles nuptiae*, czego w Rzymie nie znano, — to prolog zapewniał słuchaczy, że poza Rzymem jest to rzecz często spotykana:

Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:

„Tam do kata! Co znowu? Żeniaczka wśród służby?

Niewolnik-by się żenił, albo szedł w zaloty?

Coś wznowili! To przecież nigdzie tak nie bywa!“

A ja mówię, że bywa: w Grecji, w Kartaginie,

I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.

I z większym tam przepychem sprawiają wesela

Wśród służby, niżli nawet pomiędzy wolnymi.

Jeśli nie tak — niech który ze mną się założy...

(w. 67 i n.)

Dziś już wiadomo n. p., że *serviles nuptiae* były również głównym motywem w jednej, niedawno dokładniej poznanej, sztuce Menandra, a mianowicie w *Herosie*. Również i motyw rywalizacji ojca z synem (por. *Komedję Oślą*) jest greckim pomysłem, występującym już w starej komedji attyckiej, n. p. u Ferekratesa, w komedji p. t. *Korianno*¹, i znanym również dobrze „komedji nowej“².

¹ A. Körte, *Die griechische Komödie*, Leipzig-Berlin 1914, str. 24.

² Prehn l. c. str. 80.

Z pośród charakterów sztuki zasługuje na uwagę typ sprytnej i fertycznej pokojówki, Pardaliski, która jest prawą ręką pani w walce przeciw mężowi. Jest ona niezrównana w tej scenie (w. 621 i nast.), kiedy udając śmiertelne przerażenie z powodu owego rzekomego szaleństwa Kasiny, z krzykiem z domu wypada; staremu Lysidamowi każe się podtrzymywać, by nie upadła z omdlenia, każe się trzeźwić, nawet wachlować połą płaszcz, aż wreszcie urywanemi słowy, wśród spazmów, opowiada, co to się straszego w domu dzieje.

Znakomity jest również zakochany tato Lysidamus, gdy n. p. wyperfumowany wszystkimi wonnemi maściami, jakie tylko mógł znaleźć w mieście, śpiewa hymn na cześć miłości (w. 217 i n.), która — jak mówi — jest najdoskonalszą przyprawą życia, i dziwić się należy, dlaczego tej przyprawy nie używają w kuchni, gdyż potrawy byłyby w smaku niedoścignione. Widzimy go również w typowej scenie małżeńskiej z żoną (w. 229 i n.), którą, pomimo przesadnej czułości maskującego się mężulka, uderza ten niezwykły powiew perfum, bijący od niego, — i starowina tłumaczy się, że był przypadkiem przy tem, jak przyjaciel kupował pachnidła, i stąd tak przeszedł zapachem; żona jednak, wiedząc już o wszystkim, przechodzi odrazu do ataku, a mąż zaklina ją, pod gradem słów, by przynajmniej część materiału wojennego zachowała sobie na jutrzejszą kłótnię i nie wszystkie pociski naraz wyrzucała:

Hola, hola, no, już dosyć, żono!

Toż się hamuj, zbyt bręczysz, zostaw sobie trochę,

Żebyś miała i na jutro, gdy zechcesz się kłócić!

O żonie bowiem twierdzi, że nigdy nie zamilknie, *numquam tacet*, a jako prawidłowy małżonek z „komedji nowej“, pragnie dla swej żony jak najrychlejszej śmierci i przeklina ją na każdym kroku.

W całej sztuce zwraca uwagę ogromna masa lirycznych miar wierszowych w licznych śpiewanych partjach (*cantica*) — a druga połowa, mniej więcej od wystąpienia Pardaliski (w.

621 i n.) i koniec sztuki (efekty związane z przebieranką) nie mają nawet zupełnie partyj mówionych, okazując niezmiennie ożywione, farsowe tempo, oparte na wyłącznym prawie podkładzie miar lirycznych, takich jak kretyki, bakchje, anapesty, glykoneje i wiersze ityfalliczne.

Ważne zagadnienia wiążą się z kompozycją sztuki: Wprowadzenie w fabułę sztuki — takiej, jak ją mamy u Plauta — odbywa się w zupełnie prawie dostatecznej formie przez początkowe sceny; mimo to jednak Plautus, idąc widocznie za greckim wzorem i chcąc zarazem rzymskiej publiczności jak najwięcej ułatwić zrozumienie, dodał prolog, podający nietylko tytuł greckiej i łacińskiej sztuki, wraz z jej poleceniem, ale także i dokładną, właściwie nawet zanadto dokładną treść sztuki. Przedewszystkiem prolog ten, pod wielu względami bardzo ciekawy, podany jest w naszych wszystkich rękopisach bezmien- nie, ale jak to niezbiecie wykazał Skut sch,¹ mówiła go postać alegoryczna *Fides* — „Prawość“, z pewnością przez Plauta na miejsce jakiejś innej greckiej figury wprowadzone uosobienie tej właściwości charakteru narodowego, którą Rzymianie tak chętnie fałszywości greckiej i punickiej przeciwstawiali. Oto pierwsze wiersze prologu:

Pozdrowienie wam niesie, dostojni widzowie,
Prawość, którą wy czcicie i która was ceni.

Następnie prolog ten nie jest jednolity; w tej formie, jak go dziś posiadamy, nie wyszedł on z pod pióra Plauta, ale odnosi się do jakiegoś późniejszego przedstawienia tej sztuki, kiedy to plautyńskie komedje nazywały się już „staremi komedjami“ — *veteres fabulae*, — i kiedy pomiędzy widzami tylko starsi pamiętali je ze sceny, co jasno wynika z początkowych słów prologu:

¹ *Ein Prolog des Diphilos und eine Komödie des Plautus*, Rhein. Mus. 55 (1900) str. 272 — 285.

Mają rozum ci, którzy stare piją wino,
I ci, którzy na stare chętnie patrzą sztuki.
Skoro wy tak lubicie dawne dzieje, słowa,
Toście lubieć powinni i dawne dramaty,
Bo te nowe komedje, co teraz wychodzą,
Te są jeszcze mniej warte, niż nowe pieniądze.
Toteż, gdyśmy z publicznych głosów zrozumieli,
Że się Plauta komedyj pilnie domagacie,
Dajemy dziś wam jedną jego starą sztukę,
Którą wyście cenili, co jesteście starsi.
Lecz ci młodszy, wiem o tem, jej jeszcze nie znają;
Więc żeby ją poznali, my się postaramy.
Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wszystkie inne komedje...

(w. 5 i n.)

Ta partja też mniej więcej została zapewne dodaną później, podczas gdy cała reszta najprawdopodobniej pochodzi od samego Plauta.¹

Greckiego oryginału tej sztuki wprawdzie nie znamy, ale z tegoż prologu dowiadujemy się, że wzorem była tu komedja Difilosa p. t. *Κληρούμενοι* — *Losujący*, od owej sceny losowania, tak jak też i Plautus nazwał swoją przeróbkę (*Sortientes*):

Klerumenoi się zowie ta sztuka po grecku;
Po rzymsku: *Losujący*. Difilus ją pisał
Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie,
Nasz Plautus...

(w. 31 i n.)

Później dopiero sztukę tę od imienia — niewystępującej co- prawda — bohaterki nazwano *Casina*.

Ciekawe światło na stosunek Plauta do oryginału rzucają pewne uwagi prologu (i to w jego partjach pierwotnych, od Plauta pochodzących), zestawione z samą sztuką.² I tak po-

¹ F. Skut sch, l. c., Rh. Mus. 55 (1900), str. 275. Por. Leo, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 212—213.

² Leo, *Plaut. Forsch.*,² str. 207—208, 168—169, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 126—128.

czątek podawanej treści (w. 37 i n.) wspomina dość obszernie o niewolniku, który widział swojego czasu kobietę, porzucającą niemowlę, późniejszą Kasinę, i który zabrał to dziecko do domu. Była to postać w fabule sztuki nadzwyczaj ważna, bo w oryginale greckim zapewne ten niewolnik grał główną rolę przy rozpoznaniu Kasiny; u Plauta jednak, w samej komedji, ta postać wcale nie występuje. Podobnie jest później w prologu mowa (w. 49 i n.) o Euthynikusie, synu Lysidamusa, kochającym się w Kasinie, jako też i o tem, że właśnie ojciec wysłał go w jakąś podróż, by go z domu usunąć; ponieważ jednak jest on tutaj bodaj że główną osobistością, skoro sztuka kończy się jego małżeństwem z Kasiną, przeto w greckim oryginale zapewne wracał on w ciągu sztuki; u Plauta także i Euthynikus w sztuce się nie pojawia, a prolog jedną i drugą sprawę zbywa żartem, że „niewolnik jest chory i leży w łóżku“, t. zn. że go w tej sztuce nie będzie, — a Euthynikus nie wróci, „bo Plautus tego nie chce“:

On — tego nie czekajcie — w tej oto komedji
Do domu nie powróci: Plautus tego nie chce,
Most zerwał, który leżał gdzieś na jego drodze.

„Plautus tego nie chce“, — a więc Plautus te zmiany wprowadził, czyli że sam skreślił rolę tak Euthynikusa, jak i niewolnika.

Przy końcu prolog zapowiada, że Kasina okaże się wolno urodzoną:

Więc ta, co się tak do niej pała niewolnicy,
Okaże się cnotliwą, wolno urodzoną,
Atenką... (w. 80 i n.)

Tymczasem w naszej sztuce nic takiego się nie dzieje; rzecz kończy się wyszydzeniem giermka Chalinusa i starego Lysidamusa, a tylko końcowe wiersze oznajmniają półżartem, że to już za sceną odbędzie się owo „rozpoznanie“ i Kasina wyjdzie za Euthynikusa.

Takich rażących dysonansów między treścią sztuki a jej prologiem nie było chyba w greckim oryginale, jasną więc jest rzeczą, że to Plautus w komedji greckiej, widocznie dosyć długiej (por. w. 1006), poczynił pewne daleko idące i dość gwałtowne skreślenia i skróty, w tym celu, by usunawszy ze samej sztuki banalny motyw „rozpoznania“, uwydatnić przede wszystkim ów mocno rubaszny i czysto farsowy pierwiastek przebieranki, która wraz z wszystkimi dodatkowymi momentami stanowi u niego efekt końcowy, w przeciwieństwie do greckiej komedji, gdzie zapewne — o ile chodzi o samą fabułę — główny nacisk, ustalonym zwyczajem, leżał na tem tak oklepanem „rozpoznanie“. Dlatego też, przejmując w ogólnych zarysach grecki prolog, musiał go zmienić, odpowiednio do swojej przeróbki. Myślą przewodnią Plauta była zapewne tendencja ożywienia sztuki i podanie niewykwintnej rzymskiej publiczności czegoś bardzo smakowitego — a do rozwinięcia w pewnej mierze owego pierwiastka, w oryginale może nie tak obszernie traktowanego, posłużyły Plautowi za wzór zapewne owe bardzo w południowej Italji rozpowszechnione greckie farsy, t. zw. „flyaków“, albo rodzime italskie i dobrze w Rzymie znane farsy „atellańskie“, gdzie to ów motyw przebierania mężczyzny za kobietę, wśród takich samych okoliczności, bardzo był rozpowszechniony (Pomponjusz w. 57, 67 Ribb.³)¹. Również i obfitość miar wierszowych w tych partjach sztuki plautyńskiej, które ów motyw traktują, wskazuje na samodzielną robotę Plauta. Do skreślonych przez Plauta partyj należy, zdaje się, również sprawa pochodzenia Kasiny, o której Kleustrata, na zapytanie sąsiadki Myrriny (*unde ea est tibi*, w. 197), obiecuje później z nią pomówić:

Trochę później, kiedy więcej czasu
Mieć będziemy, pogadamy. Teraz zegnaj!
(w. 215 i n.)

¹ F. Leo, *Die Plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin 1897, str. 105—107.

motyw, który u Plauta urywa się zupełnie, bez żadnej dalszej wzmianki, ale w oryginale greckim zapewne był szerzej rozwinięty, tem więcej, że Myrrina jest prawdopodobnie matką Kasiny.¹ Na jeszcze inne wreszcie skreślenia i przeróbki wskazuje może również i ten fakt, że motyw szaleństwa Kasiny zawisł u Plauta zupełnie w powietrzu: Po przeprowadzeniu tej ogromnie efektownej sceny między rzekomo śmiertelnie przeżywaną Pardaliską, która tem (zmyślonem) szaleństwem Kasiny Lysidamusa straszy, później u Plauta już zupełnie o załatwieniu tej sprawy mowy niema. Nie jest jednak wykluczoną rzeczą, że to samo zaniedbanie było już w greckim oryginale.

Dość silnie wśród uczonych rozpowszechnione jest mniemanie, oparte na przeświadczeniu o wyłącznie spokojnym i wytwornym charakterze greckiej „komedji nowej“, że ów farsowy motyw przebieranki został przez Plauta w całości dodany do oryginału greckiego, skąd wyparł ów greckim sztukom właściwy motyw rozpoznania, — czyli że Plautus grecką komedję „skontaminował“, zlepił z jakąś farsą grecką, czy italską. — Przyjmowanie jednak tutaj „kontaminacji“ nie jest konieczne — przynajmniej na pewne udowodnić się nie da, — bo najnowsze badania, w zakresie greckiej komedji prowadzone, zwłaszcza przez F. Lea², F. Skutscha³, T. Sinkę⁴, W. Süssa⁵ i B. Prehna⁶, wykazały, że w obrębie „komedji nowej“, oprócz typu t. zw. menandrowskiego, t. j. oprócz spokojnej, wytwornej i zwykle nienagannie komponowanej sztuki, istniał pewien typ bardzo lekkich i nieraz bardzo luźnie budowanych utworów, o silnem zabarwieniu farsowem, skutkiem obfitego prze-

¹ Leo, *Plaut. Cant.*, str. 105.

² *Plaut. Forsch.*², str. 113, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 104.

³ l. c., *Rhein. Mus.* 55 (1900), str. 272—285.

⁴ *Menander w świetle nowych komedyj*, *Eos* XIV (1908), str. 19—50.

⁵ *Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie*, *Rhein. Mus.* 65 (1910) str. 441—460.

⁶ l. c., całość.

jęcia ze „starej komedji“ jej swawolnych, groteskowo-rubasznych motywów — i że w te pierwiastki obfitował zwłaszcza Difilos, autor greckiego oryginału *Panny Młodej*. Nie potrzebował zatem Plautus owych farsowych efektów przebieranki szukać poza swym greckim pierwowzorem. Dodać należy, że po wyłączeniu motywu przebieranki ze sztuki Difilosa nie byłoby tam żadnego innego motywu, któryby mógł na Lysidamusa sprowadzić zasłużoną komiczną karę za niewczesne amory. Na to zaś, że właśnie ów motyw przebieranki mężczyzny za kobietę, tak dobrze znany w „starej komedji“ attyckiej, np. u Arystofanesa, mógł istnieć również i w „komedji nowej“, wskazuje także i fakt, że o zupełnie podobnem przebieraniu (Heraklesa za Omfale) i o wyprowadzeniu w ten sposób w pole natarczywego amanta (Fauna) opowiada Owidjusz (*Fasti* II, 303 i n.), który przecież ani z Plautem, ani ze „starą“ attycką „komedją“, ani z farsą italską nie ma nic wspólnego. Wspólnem źródłem Plauta i Owidjusza — u którego ta *antiqui fabula plena ioci* okazuje miejscami nawet dosłowne podobieństwa do opisu plautyńskiego — była z pewnością tylko grecka „komedja nowa“.

Tak więc wszystkie szczegóły kompozycyjne *Panny Młodej* wskazują najprawdopodobniej nie na kontaminację, ale na bardzo śmiałe skróty i przeróbki, które Plautus w greckiej sztuce poczynił, w dążeniu do własnych celów i do własnego stylu.

Czasu pierwszego wystawienia tej sztuki w Rzymie nie znamy. Jeślibyśmy jednak kilkakrotną wzmiankę o Bakchantkach (w. 979 i n.) i wiersz 980: *nam ecastor nunc Bacchae nullae ludunt* — „przecież teraz nie hulają już żadne Bakchantki“, mogli odnieść do owego sławnego procesu o Bakchanalje i do zniesienia ich w r. 186, to przyjąłoby należało, że sztukę tę wystawił Plautus w tym, lub następnym roku, czyli na krótko przed śmiercią. Obfitość miar wierszowych, wskazująca na bardzo wielką już biegłość w tym zakresie, potwierdzałaby może powyższe przypuszczenie.

Sztuka ta cieszyła się wielkiem wzięciem już od pierwszego przedstawienia, jak potwierdza prolog:

Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wszystkie inne komedje...

o czem nie mamy prawa powątpiewać, bo w tym czasie, kiedy ów prolog pisano, można było rzecz stwierdzić tak z tradycji, jak i z urzędowych zapisków o przedstawieniach; tenże sam prolog, jak to już wspomniano, wskazuje także i na późniejsze przedstawienia sztuki, jeszcze w jedną generację po jej pierwszym przedstawieniu, t. j. mniej więcej na czas około 155 r.

Natomiast nie jest autentyczny metalowy bilet teatralny (*tessera*), z napisem *Casina*, pochodzący rzekomo z Pompei¹, któryby wskazywał na wystawianie tej sztuki jeszcze w okresie rozkwitu tego miasta.

Przy końcu sztuki, w miejscach najdrastyczniejszych, znajduje się szereg luk, — widocznie skutek celowego zniszczenia tekstu w czasie wieków średnich.

7.

„Komedja Skrzynkowa“ (*Cistellaria*).

Sztuka ta nazywa się *Komedją Skrzynkową* od skrzynki, *cistella*, w której zawarte były bawidełka porzuconego dziecka, służące do rozpoznania go później. Rzecz dzieje się w Sikjonie. Kupiec z Lemnos, Demifo, owdowiał, i zostawszy sam z dorosłą córką, żeni się z Fanostratą, którą poznał za dawnej bytności w Sikjonie w czasie igrzysk dionizyjskich przed 17 laty. Fanostrata, wówczas przez Demifona opuszczona, zmuszona była dziecko, dziewczynkę, porzucić, przy pomocy niewolnika Lampadjona, dodawszy jednak niemowlęciu, celem ewentualnego późniejszego rozpoznania, skrzyneczkę z bawidełkami, — a teraz rozpoznała właśnie w Demifonie, obecnym swym mężu, ojca owej dziewczynki. Postanowili nawet oboje

to dziecko odszukać, i polecenie to otrzymał Lampadjo, a córkę znów, która Demifonowi została po zmarłej żonie z Lemnos, chcąc wydać za mąż za sikjońskiego młodzieńca, Alkesimarcha; ten jednak kocha i ma przy sobie inną dziewczynę, imieniem Selenjum, wziętą od starej stręczycielki, Melenis, ale wychowaną, zdaje się, przez inną jakąś stręczycielkę (nazwaną w sztuce tylko rodzajowem imieniem Lena), razem z jej córką, heterą Gimnazjum. Tu rozpoczyna się sama sztuka: Kiedy Alkesimarcha zmuszają do małżeństwa z ową posażną córką Demifona, Selenjum, ulegając zwłaszcza chciwej Melenis, opuszcza natychmiast dom swego kochanka, który wpada w ostateczną rozpacz, tem więcej, że stara stręczycielka zmusi teraz Selenjum do zostania heterą. Wtem rzeczy nagle się zmieniają, bo oto Lampadjo wyszukał kobietę, która znalazła swojego czasu owo porzucone dziecko. Przy pomocy skrzyneczki z bawidełkami okazuje się, że to właśnie Selenjum jest tem dzieckiem, t. j. zaginioną córką Demifona i Fanostraty, a tylko dla interesu była przybraną za córkę przez stręczycielkę Melenis; uradowani rodzice przyjmują ją do domu i dają za żonę Alkesimarchowi, zamiast tamtej, na którą patrzeć nie chciał.

Sztuka ta swym naogół poważnym nastrojem i brakiem sytuacji wybitnie komicznych żywo przypomina typ znanych nam dotychczas greckich komedij Menandra i zbliża się bardzo do „płaczliwej“ komedji *Jeńcy* (p. wyżej, str. 67 i n.). Tak jak w tamtej komedji Plautus usiłował ożywić ciężką atmosferę zapomocą humorystycznej postaci pasorzyta Ergasilusa, tak tutaj analogiczną rolę gra — niewątpliwie dopiero w ujęciu Plauta — sam bohater sztuki, młody Alkesimarchus. Jest on tak zakochany, że, zmuszony kilka dni bawić zdala od swej najdroższej, każe niewolnikowi swemu złać się srodze za ten „brak serca“ i czuje się lepiej dopiero wtedy, gdy niewolnik, po całej litanji bardzo ostrych wyrzutów i wymysłań, radzi mu wkońcu, by „się powiesił za pokutę i w ten sposób przeblał swą kochankę“ (w. 231 i n.). Na wieść o odejściu Selenjum

¹ I. L. Klein, *Geschichte des Dramas*, II, Leipzig 1865, str. 313.

traci poprostu rozum z rozpacz, *Amoris tactus toxico* — „Amora tknięty trucizną“. Myśli samobójcze w nim powstają: ogląda się za jakim śmiercionośnym narzędziem, za bronią — i niewolnikowi każe co prędzej „przeprowadzić pancerz“, „przynieść konia“ i „tłumy z tłumami włóczników, łuczników“, — a wkońcu wogóle wierzyć nie chce, że coś takiego powiedział: *dixin ego istaec, obsecro?* (w. 273 i n.). Spotkawszy starą Melenis, która mu kochankę zabrała, chce coś bardzo ważkiego powiedzieć i zaczyna z wielkim rozmachem, „kilkakrotnie, od zaklęć na wszystkich bogów, ale w tym zapale myśla mu się niebiańskie stosunki rodzinne: i tak wzywa na pomoc „Junonę, córkę Jowisza“, „jego stryja Saturna“, „jego babkę, boginię Ops“, Junona płacze mu się nawet z Janusem, a wreszcie utyka nagle, nie wiedząc, co chciał powiedzieć właściwie: *quid dicam nescio*. W tej chwili jednak znów niby wie, co chce mówić: *iam scio* — „już wiem“, i obiecuje stręczycielkę Melenis razem z córką naprzód „porąbać“, potem „zamordować“, a wreszcie „na śmierć zabić“, poczem... ucieka, zapewniając, że „powiedział, co chciał“: *iam dixi, quae volui* (w. 512 i n.). W chwili zbliżającego się rozstrzygnięcia widzimy tego zwarjowanego młodzieńca, jak przygotowuje się szczegółowo (zanadto szczegółowo) do samobójstwa, do którego oczywiście nie dochodzi (w. 639 i n.).

Sceny te, poczęści fragmentarycznie tylko zachowane — gdyż w rękopisach naszych po w. 229 znajduje się, widocznie skutkiem wypadnięcia kart w jakimś dawnym egzemplarzu, wielka luka, obejmująca około 600 wierszy¹, — mają pewną niezaprzeczoną moc komiczną, a to przez skarykaturowanie wzniosłych i tragicznych nastrojów młodzieńca zakochanego, która to postać w komediach plautyńskich, zawsze tylko w komicznym czy tragikomicznym ujęciu występuje. Być może, że w owej wielkiej, 600-wierszowej luce znajdowały się jeszcze

¹ Tylko część pewną, źle zachowaną, odnaleziono w sławnym rękopisie Ambrozjańskim.

inne komiczne sceny i że grał tu pewną humorystyczną rolę jakiś staruch, zapewne ojciec Alkesimarcha, zabierający się do hetery Gimnazjum (którą Selenjum na odchodnym Alkesimarchowi posłała do pilnowania domu), — jak na to wskazywałby zachowany frg. III (w. 305 i n.), gdzie Gimnazjum intryguje starego, udając kochankę Alkesimarcha.

Lena, matka hetery Gimnazjum, przedstawia znany już typ cynicznej stręczycielki, tu jednak zindywidualizowany o tyle, że występuje ona w pierwszej scenie sztuki jakgdyby rzeczniczka czy obrończyni swego zawodu wobec dostojnych matron, *summo genere gnatae*, i na obronę swego rzemiosła podaje ów po wszystkie czasy równie oklepany, jak fałszywy powód, t. j. ubóstwo i brak środków do życia. Ponadto okazuje ona tutaj jeszcze jeden rys, który komedia z zamiłowaniem takim starym babom przypisuje, t. j. prócz gadulstwa także i wielką skłonność do butelki, co jej przynosi później nazwę *multiloqua et multibiba anus* — „dużo mówiąca i dużo pijąca babina“.

Z pomiędzy dwu występujących tutaj dziewcząt hetera Gimnazjum przedstawia ów, zdaje się, przeważający w „komedji nowej“ typ checiwych, wyrafinowanych i z wszelkiego szlachetniejszego uczucia wyzutyh kurtyzan — a jej przeciwstawiona jest Selenjum, która, choć przeznaczona również na heterę, gorąco i bezinteresownie kocha Alkesimarcha, dając uczuciom swym niezwykle tkliwy, jak na komedię plautyńską, i szczerze rzewny wyraz (w. 1—117). Jej miłości autor nie, karykaturuje wcale, tak jak to uczynił z zakochaniem Alkesimarcha, ale, podobnie jak wobec szczerych uczuć młodej Filenjum w *Komedji Ośle* (p. wyżej, str. 37 i n.), zachowuje się tutaj z pewną, jakgdyby uszanowanie wyrażającą rezerwą. Nastrój to coprawda niezgodny z główną tendencją sztuk plautyńskich, obliczonych przedewszystkiem na efekt komiczny, nie wzruszający, — i dlatego tak od całości odbija. Przyczyna zaś leży zapewne w tem, że Selenjum ma się okazać wkońcu wolno urodzoną dziewczyną.

Ekspozycja treści odbywa się w dosyć szczególny sposób: W akcję wprowadza widzów naprzód pierwsza scena, stanowiąca zarazem jakby przygrzywkę, obrazek z życia heter, t. j. fachowa rozmowa między heterą Gimnazjum a przeznaczoną na heterę Selenjum i Leną, t. j. stręczycielką; niektóre szczegóły, dotyczące treści sztuki, dodaje następnie w monologu sama Lena, matka hetery Gimnazjum, co stanowi jakgdyby pewnego rodzaju pierwszy prolog; wreszcie po niej z właściwym prologiem występuje bóstwo *Auxilium* — „Pomoc“. Prolog ten należy zatem do owej znanej już kategorii prologów mówionych przez postaci alegoryczne, i niema wątpliwości, że postać tę przejął Plautus z greckiego oryginału, gdzie nosiła ona może miano *Boηδεia*.

Pozatem — niewiele da się powiedzieć o kompozycji tej komedji, a to głównie z powodu owego znacznego uszkodzenia tekstu, które uniemożliwia nam dokładne poznanie całego przebiegu akcji. Należy jednak podkreślić, że akcja ta zanadto raptownie się kończy, skoro nawet sam ojciec Demifo dopiero na 8 wierszy przed końcem sztuki dowiaduje się „z rozmów, zasłyszanych po ulicach“, o znalezieniu i rozpoznaniu córki. Domyślić się zaś tylko można z toku akcji, że zakończenie fabuły polegało na małżeństwie tejże córki z Alkesimarchem, ale tego komedja plautyńska już nie daje. Epilog, zwrócony do widzów, zdziwionych może tak szybkim odejściem wszystkich aktorów ze sceny, objaśnia ich całkiem poprostu:

Wy, widzowie, nie czekajcie, by oni tu wyszli:

Nikt nie wyjdzie: Całą sprawę załatwią już w domu!

Zupełnie tak samo, jak w *Pannie Młodej*, gdzie Plautus odciął całe „rozpoznanie“, przenosząc zakończenie sztuki „do domu“, t. j. niby za scenę; dlatego też i tutaj mamy zapewne do czynienia nie z żadną przeróbką sztuki w epoce po-plautyńskiej — choć i to nie jest wykluczone, — ale z typowym plautyńskim skrótem, zastosowanym do mało zajmujących, stereotypowych scen i tak już dość nudnej greckiej sztuki.

Partyj śpiewanych jest i w tej sztuce dosyć dużo, w scenach, w których afekty grają rolę. Tak n. p. pierwszy występ zakochanego Alkesimarcha (w. 203 i n.) jest liryczną monodją (w metrum anapestycznym), — podobnie jak i występ służącej, Haliski (w. 671 i n.), która zgubiła tę cenną, powierzoną jej opiece skrzyneczkę i szuka jej rozpaczliwie, jest jednym wielkim lamentem w anapestach, kretykach i bakchjach. Charakterystyczną jest rzeczą, że Haliska, szukając zgubionej skrzyneczki, zwraca się również i do widzów, podobnie jak Eukljo w *Skarbie*, lamentujący po zaginięciu skarbu, który nawet publiczność wprost o współudział w kradzieży posądza (p. wyżej, str. 53).

Niewiadomo, kiedy Plautus tę sztukę wystawił, ale dosyć wyraźną wskazówkę mamy w końcowych słowach prologu, mówionego przez *Auxilium*, gdzie są pod adresem widzów życzenia szczęśliwego zakończenia wojny z Punijczykami.

Wskazuje to wyraźnie na toczącą się wojnę — oczywiście drugą punicką — a w każdym razie na czas przed jej końcem; pewność zwycięstwa z tych życzeń bijąca wskazywałaby może na czas tuż przed rokiem 202.

Wysnuwanie zaś pewnych wniosków z tego, że treść tej sztuki podobna jest do fabuły innej komedji Plauta p. t. *Epidikus*, że więc wystawiono jedną sztukę niedługo po drugiej, wydaje się co najmniej ryzykowne, bo podobieństwo treści nie wskazuje bynajmniej na bliskość chronologiczną, a raczej chyba autor, dążący do różnitości, strzegł się podobne sztuki nie długo po sobie wystawiać; a wreszcie, choćby nawet tak było, to wskazywałoby to tylko na stan rzeczy u greckiego pisarza, a nie u Plauta, który przecież samych fabuł nie stwarzał.

Tytułu greckiej sztuki, którą Plautus tu opracował, nie znamy, ale możemy napewno stwierdzić, że była to sztuka Menandra (u którego, pomijając już ogólny nastrój sztuki, zwłaszcza nowoznalezione fragmenty wykazują zupełnie podobne motywy o porzuconych i odszukanych dzieciach), bo wśród daw-

niejszych jego fragmentów, zachowanych bez oznaczenia sztuki, z której pochodzą, znajduje się jeden (Frg. Inc. 558 K.), w *Cistellarji* (w w. 89 i n.) dosłownie u Plauta przetłumaczony. Jest to opis pierwszego spotkania i poznania się Selenjum i Alkesimarcha przy uroczystościach Dionizyjskich: Dziewczyna opowiada:

Διονυσίων μὲν ἦν
πομπή
ὃ δὲ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν
ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέτε καὶ
τὴν μητέρα ἔγνω μ'

per Dionysia
mater pompam me spectatum duxit. dum redeo domum,
conspicillo consecutus clanculum me usque ad fores.
inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul
blanditiis, muneribus, donis

w czasie Dionizjów
Poszłam z matką ujrzeć pochód. Gdy wracam do domu,
On szedł za mną, podpatrując, chyłkiem aż pod bramę.
Potem zdołał sobie ująć matkę i mnie społem
— Pochlebstwami, przysługami, darami...

Z tego widać nadto, że Plautus zdołał to, już przez starożytnych sławione subtelne wyrażenie Menandra ἔγνω με — „poznał mnie“ (w sensie seksualnym), wyrazić jeszcze oględniej.

Ponieważ jeden z późniejszych pisarzy rzymskich (Festus, p. 301 i 352 Linds.), cytując jeden fragment z tej sztuki plautyńskiej (w. 408) dwa razy, mówi: *Plautus in Syf*, czy też *Plautus in Symf* (tekst zepsuty), t. zn. prawdopodobnie: *Plautus in Syra* lub *in Syro*, przeto przypuszczać można, że *Komedja Skrzynekowa*, podobnie jak *Panna Młoda*, miała także inny tytuł, t. j. *Syra*, lub *Syrus*, jako tłumaczenie ewentualnego menandrowskiego tytułu *Cύρα* lub *Cύρος*. W pierwszym wypadku byłoby to może imię stręczycielki, matki hetery Gimnazjum, występującej u Plauta bez imienia — imię *Syra anus*

spotyka się zresztą dość często, — w drugim zaś imię pierwotne niewolnika, grającego rozstrzygającą rolę przy rozpoznaniu, a występującego dziś pod imieniem Lampadjo. Częste używanie w komedji imienia niewolnika *Syrus* potwierdza choćby sam Terencjusz, u którego na sześć komedji w dwóch to imię spotykamy, a na możliwość takiego tytułu komedji wskazuje wiadomość o sztuce Nikostrata p. t. *Cύρος* (K. II, 226). Zresztą i Donatus na takie imiona niewolników zwraca uwagę: *semper nomina comicorum servorum... a nationibus sunt indita ut Mysis, Syrus* (Ad Andr. v. 226 p. 98 W.). W ten sam sposób jedna z komedji Liwjusza Andronikusa nazywała się *Lydus*, od imienia niewolnika, bardzo często spotykanego w greckiej komedji, jak to potwierdza Cicero: *Quis umquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus primarum partium non Lydus esset?* (Pro Flacco 65). Nazywała się zatem pierwotnie być może *Syrus*, analogicznie jak inne komedje Plauta, n. p. *Epidicus*, *Pseudolus*, od imienia niewolnika, a później dopiero, wraz ze zmianą imienia Syrus na Lampadjo — z powodów zresztą nieznanych — otrzymała dzisiejszą nazwę, również w stylu typowych tytułów komedji rzymskich.

8.

„Kurkuljo“ (Curculio).

Imię *Curculio* — wolek, robak niszczący zboże — oznacza pasorzyta, grającego tu główną rolę. Rzecz dzieje się w Epidaurus, tuż obok sławnej świątyni Eskulapa. Młody Fedromus kocha się w dziewczynie imieniem Planezjum, która znajduje się, jako służąca przeznaczona na heterę, w rękach stręczyciela Kappadoxa. Fedromus tylko ukradkiem może się widywać z ukochaną, korzystając z tego, że Kappadox jest „chory na śledzionę, nerki, płuca, serce i wszystkie wogóle wnętrzności“, — ale nie ma naturalnie pieniędzy na wykupno dziewczyny. Wy-

syła więc pasorzyta Kurkuljona do swego przyjaciela, do miasta Karji, z prośbą o pożyczenie pieniędzy; ale Kurkuljo wraca z niczem, bo przyjaciel Fedromusa, tak samo jak i on sam, cierpi na stały brak pieniędzy. Natomiast traf chce, że Kurkuljo spotyka bogatego oficera Terapontigonusa Platagidora, który właśnie kupuje od Kappadoxa Planezjum za trzydzieści min, i resztę, dziesięć min, ma mu obecnie dopłacić przez swego bankiera w Epidauros, Lykona. To wszystko wyciągnął sprytny Kurkuljo z oficera przy obiedzie, a kiedy Terapontigonus pod wpływem wina zasnął, Kurkuljo zabiera mu jego sygnet i chyłkiem się wymyka. Następnie, uzyskawszy przedewszystkiem od Fedromusa obfity obiad i raz wreszcie syty, przystępuje do dalszego dzieła: Przy pomocy sygnetu oficera fałszuje jego list do bankiera Lykona i każe mu wypłacić resztę pieniędzy Kappadoxowi, od którego, jako rzekomy wyzwoleniec i pełnomocnik Terapontigonusa, odbiera teraz Planezjum, oczywiście dla Fedromusa. Na to przybywa właśnie oficer, ale poto tylko, by się w bezsilnej swej złości dowiedzieć, jak sprytnie został oszukany. Domyśla się, że to Kurkuljo tak go okpił, szuka go i wreszcie znajduje — ale w tej chwili właśnie przy pomocy pierścienia okazuje się, że Planezjum jest wolno urodzoną i siostrą samego Terapontigonusa, którą przed laty, w czasie uroczystości dionizyjskich, ktoś porwał jako małą dziewczynkę i później sprzedał w niewolę stręczycielowi Kappadoxowi. Wobec tego oficer oddaje swą siostrę za żonę Fedromusowi, a wszystko krupi się na znienawidzonym Kappadoxie, który według prawa musi oddać wszystkie pieniądze, wzięte za Planezjum, skoro okazało się, że nie jest ona niewolnicą, ale wolno urodzoną. Gdy się Kappadox ociąga, Terapontigonus grozi mu swemi olbrzymiemi pięściami i stręczyciel kapituluje.

Słusznie powiedziano, że Fedromus i Planezjum — tak, jak w tej sztuce występują — przedstawiają pierwszy raz w rzymskiej literaturze parę kochanków, a schadzka ich w nocy, przy blasku pochodni, obok świątyni Eskulapa, stano-

wiąca sam początek sztuki i ujęta w głównej swej części w bardzo ożywione liryczne miary wierszowe, ma bezsprzecznie dużo romantycznego prawie uroku. Plautus jednakże, nie chcąc wywoływać nastroju sentymentalnego, unika go przy pomocy dwóch środków: z jednej strony zrobił Fedromusa — jak zwykle młodzieńców zakochanych w swych komedjach — śmiesznie tkliwym i cikliwym, a z drugiej strony obok tej zakochanej pary postawił rubasznego niewolnika Palinurusa, który wszystkie subtelne wynurzenia zakochanych komicznymi, nieraz bardzo soczystymi komentarzami opatruje.

I tak, gdy Fedromus, wzorem wszystkich kochanków komedji beznadziejnie zakochany, „ulegając rozkazom Wenery, Kupida i Amora“, staje przed drzwiami kochanki i w przeczeniu swem wita te podwoje, jakgdyby drogą jakąś istotę: *salve! valustin?* — „więc witajcie, jakże zdrowie?“ — niewolnik złośliwie kontynuuje:

... drzwiczki najzamkniętsze!
Czyście wczoraj nie miały... febry, lub przedwczoraj?
Czyście wczoraj zjadły obiad?

wywołując przez to oburzenie młodzieńca, że tak kochane drzwi śmie obrażać (w. 16 i n.).

Gdy Fedromus rozplywa się nad tem, że jego kochanka jest dla niego tak czysta, jak siostra, i że jedynie tylko pocałunków zaznała, Palinurus dopowiada rubasznie:

qui e nuce nucleum esse volt, frangit nucem:
qui volt cubare, pandit saltum saviis!

(w. 51 i n.)

Czułą rozmowę kochanków przerywa bezceremonjalnem przypominaniem, że mogliby się pośpieszyć, bo już wnet świtać będzie (w. 182 i n.), przedrzeźnia zuchwale szczebiot pięknej Planezjum i otrzymuje za to od Fedromusa z miejsca parę tęgich policzków (w. 190 i n.), co bynajmniej nie podnosi sentymentalnego nastroju, — a gdy po odejściu kochanki Fe-

dromus, według wszystkich wymagań topiki erotycznej, jako wzorowy kochanek wśród westchnień „umiera opuszczony“, Palinurus wzdycha także potężnie, wyjaśniając, że to on właściwie „umiera — obity i śpiący“ (214 i n.).

W ten to sposób Plautus, nie chcąc w swej komedji dopuścić do nastroju patetycznego, choć był on zapewne na serjo pojęty w greckiej komedji, z czulej sceny między nadzwyczajnie nieszczęśliwymi kochankami zrobił scenę rubasznie coprawda zabarwioną, ale istotnie komiczną.

Dodatkiem tegoż Plauta, który zresztą greckie sztuki stale urozmaica śpiewanemi partjami, jest z pewnością także pieśń, śpiewana przez Fedromusa pod drzwiami kochanki, rodzaj serenaty, znanej w greckiej literaturze pod imieniem: „pieśń płaczliwa pod drzwiami“ (*παρακλαυσίθυρον*), a odznaczającej się tutaj jakby pewnego rodzaju refrenem do rygli (*pessuli*) bramy, więżącej kochankę:

Pessuli heus, pessuli heus, vos saluto lubens...

Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi...

Tandem edepol mihi morigeri pessuli fiunt.

(w. 147—152)

Wyraźnym dowodem, że jest to partja przez Plauta dodana i w oryginale nie istniejąca, jest fakt, że Fedromus tę pieśń do zamkniętych drzwi śpiewa właściwie wtedy, kiedy drzwi są już otwarte (już w w. 93: *viden ut aperiuntur aedes festivissumae*!) i kochanka ma tuż właśnie wyjść (w. 138), a umotywowanie tej kantaty w samej scenie jest aż nadto błahe; Fedromus pyta niewolnika: „Co myślisz? gdybym tak tu pod drzwiami piosenkę zaśpiewał?“, na co ten odpowiada: „Jeśli ci się podoba, to ja nie mam nic przeciw temu“ —

Ph. Quid si adeam fores atque occentem?

Pa. Si lubet, neque voto, neque iubeo. (w. 145 i n.)

Wzorem Plauta były tu zapewne piosenki współczesnego mimu greckiego, kwitnącego głównie w Aleksandrii, w Egipcie,

gdzie znaleziono niedawno takie „serenaty“, śpiewane przez młodzieńców pod drzwiami kochanki (papyrus z Tebtunis) i „piosenkę opuszczonego dziewczęcia“, śpiewaną pod domem kochanka (papyrus z Oxyrhynchos).

Pasorzyt Kurkuljo — bez jednego oka, o którego stracie, tak jak Zagłoba, niestworzone rzeczy opowiada — jest rodzonym bratem Ergasilusa z *Jeńców*. Przez porównanie z nim okazuje się, że jedną z charakterystycznych cech tych totumfackich i wiecznie głodnych agentów jest to, że się często śpieszą, i pędzą wtedy przez miasto, rozbijając ludzi po drodze, zwłaszcza o ile niosą jakąś cenną wiadomość, za którą spodziewają się zaproszenia na obiad. Autor zwykle wyzyskuje motyw w ten sposób, że używa sobie na wyśmiewaniu ludzi, których pasorzyt rzekomo po drodze spotyka, co wygląda jakgdyby resztką owej słynnej zaczepności starej komedji attyckiej.

Jak tamten w *Jeńcach* wygrażał się: „piekarzom, którzy karmią świnię otrębami i stworzenia te, nie pachnące, po całej ulicy rozpuszczają, rybakom za ich cuchnące ryby, i rzeźnikom za ich podłe a drogie mięso“ (w. 807—822), tak ten, pędząc bez tchu, zapowiada wielkie rozbijanie spotkanych przechodniów i ze szczególną pasją odnosi się do wałęsających się po ulicach i gospodach Rzymu uczonych i półuczonych Greków, których teraz coraz więcej do italskiej stolicy napływało (w. 280 i n.).

Inną cechą pasorzytów, która zwłaszcza w dalszych komedjach Plauta wybitniej się zarysuje, jest to, że ci nadskakujący ajenci lubią być także bardzo dowcipni i szczególnie chętnie się popisują swą nibyto uczonością. Tak też i Kurkuljo, przytaczając raz dość rozpowszechnione w komedji przysłowie: *mulieres duas peiores esse quam unam* — „dwie kobiety bywają gorsze niżli jedna“ (w. 592; por. frg. Filem. 169 K.), powiada z uczoną miną: *antiquom poetam audiui scripsisse in tragoedia* — „wiem, że pisał tak dawny poeta w tragedji“ (w. 591).

Doskonale scharakteryzowany jest żołnierz, świata pogromca, Terapontigonus Platagidorus — o nadzwyczaj arystokratycznym i długim nazwisku, w notatkach bankiera Lykona „zapełniającem całe cztery tabliczki“ (w. 410), — który według zmyślonej wprawdzie, ale zupełnie we właściwym stylu żołnierskim utrzymanej opowieści Kurkuljona właśnie ma zamiar postawić sobie złoty posąg na pamiątkę zwycięstw odniesionych „w Indiach, gdzie w przeciągu 20 dni podbił Persów, Paflagonów, Sinopów, Arabów, Karów, Kretanów, Syrów, dalej Rodję, Lycję, Peredję i Perbibezję, Centauromachję, Klassję-Unomamję, Lybję całą, całą Konterebromję — wogóle połowę wszystkich narodów świata“. Przy wyliczaniu jednak tych krajów i ludów pasorzytowi, jak widać, trochę się pomyliło; zrobił kraj z „walki centaurów“, a wkońcu zaczyna zmyślać i tworzy kraje takie, jak Peredja — „Kraj przejedzenia“, i Perbibezja — „Kraj przepicia“.

Tem boleśniej zatem dla tego zdobywcy świata, kiedy po jego oszukaniu drwią sobie z niego i bankier Lyko i stręczyciel Kappadox, nic sobie nie robiąc z jego zwycięskiej szabli i błyszczącego pancerza.

Niezły jest też i kucharz, w króciutkiej scenie naszkicowany typ owych „żartujących kucharzy“ (σκληρτοὶ μάγειροι) z greckiej komedji, który np. stręczycielowi Kappadoxowi, leczącemu się na swą chorobę przez inkubację w świątyni Eskulapa, wyklada jego sen i radzi, żeby raczej poszedł do świątyni Jowisza, boć na niego już tyle razy (krzywo) przysięgał, — co zapewne jest żartem własnym Plauta, gdyż mowa tu o Jowiszu Kapitolińskim. Na to stręczyciel, dostrajając się do złośliwej intencji kucharza, odpowiada cynicznie, że „gdyby wszyscy krzywoprzysięzcy chcieli odbyć inkubację w tej świątyni, toby miejsca nie starczyło“ (w. 266 i n.).

Wiele komizmu jest w postaci Leeny, starej służącej, która pięknej Planezjum strzeże, a odznacza się tak żywiołowym pociągiem do Bakchusa, że zapach wina potrafi ją z najlepszego

snu przebudzić i na nogi postawić: *anus multibiba atque merobiba* — jak mówi Fedromus. On też dobrze wie, że tylko wino trafia do serca Leeny, i chcąc uzyskać otwarcie drzwi do swojej Planezjum bez pukania, by nie zwrócić niczyjej uwagi, chwyta się genialnego sposobu. Z flaszą, pełną wina, staje w nocy pod drzwiami kochanki i skrapia je winem obficie: zapach wina się rozchodzi, a stara Leena w tej chwili się zrywa półsenna, jakby lunatyczka, drzwi otwiera i idzie za rozkosznym zapachem aż do flaszy wina, którą jej wręcza Fedromus, ucieszony, że drzwi otwarte. Leena śpiewa przy tej okazji czułą pieśń do boskiego napoju, stanowiącą jedną z najwybitniejszych partyj lirycznych tej sztuki (w. 96 i n.).

Bez analogji narazie jest pomysł wprowadzenia na scenę (po w. 460) Choragusa, t. j. owego rzymskiego przedsiębiorcy, który urzędnikom, zarządzającym przedstawienie, względnie kierownikowi trupy teatralnej, wynajmował kostjумы. Łamiąc iluzję sceniczną, wprowadza go Plautus tutaj pod pozorem, że szelmostwa Kurkuljona doszły do tej miary, iż nawet on obawia się, by mu w tem zamieszaniu nie przepadły wypożyczone kostjумы. Choragus przy tej sposobności (widocznie ze względu na to, iż szukał niby wszędzie owego pasorzyty) opowiada widzom, gdzie można kogo znaleźć w Rzymie (w. 461 i n.), i daje znowu — podobnie jak wyżej sam Kurkuljo, a w *Jeńcach* pasorzyt — zajmujący obrazek z czysto rzymskiego życia, wraz ze szczegółową niemal topografią stolicy; bo też ta sztuka wogóle nadzwyczaj jasno wykazuje nam swobodę, z jaką zachowywał się Plautus wobec greckich oryginałów, ilekroć chciał rzymski koloryt wprowadzić dla zainteresowania publiczności.

Ze względu na też samą publiczność rzymską pousuwał Plautus lub pozmieniał w tej sztuce niektóre szczegóły czysto greckie. Tak n. p. w oryginale greckim rzecz działa się zapewne w osadzie dookoła świątyni Eskulapa, a pasorzyt wysłany był po pieniądze do samego miasta. Te nieznane dla rzymskich widzów stosunki i szczegóły zmienił Plautus radykalnie, każąc

Kurkuljonowi udać się do całkiem innego miasta, którego nazwę poprostu zmyślił, nazywając je: „Caria“ (w. 206).

Ekspozycja odbywa się w pierwszych trzech scenach, głównie zaś w pierwszej, w rozmowie między Fedromusem a jego niewolnikiem. Rozmowa ta jest tylko poto wprowadzona, by widzów zaznajomić z sytuacją, bo to, co Fedromus niewolnikowi opowiada o swojej miłości, o tem, że dom obok to jest dom stręczyciela, gdzie mieszka Planezjum, i t. p., nie jest dla sprytnego sługi żadną nowością; toteż, gdy mu wskazuje świątynię Eskulapa (co jest oczywiście dla publiczności przeznaczone) słowami: *hoc Aesculapi fanum est*, niewolnik odpowiada naspokojniej: *plus iam anno scio* — „wiem o tem przeszło od roku“ (w. 14). Sztuka ta jednakowoż kończy się „rozpoznaniem“; wobec tego, że u Plauta sztuki z takim zakończeniem, jak n. p. omówione już *Jeńcy*, *Panna Młoda*, *Komedja Skrzynekowa*, ze względu na konieczność zaznajomienia widzów z fabułą uprzednią mają osobny prolog, wyjaśniający sytuację z przed początku sztuki, przeto przyjąć należy, że prolog był pierwotnie także i tutaj, ale później zaginął. Nie jest to niczem nadzwyczajnem wobec faktu, że n. p. w komedji *Pseudolus* z całego prologu dochowały się do naszych czasów tylko dwa wiersze.

Zresztą spotykamy w kompozycji pewne usterki, jak n. p. jakieś zawikłanie z pierścieniem rozpoznawczym i sygnetem żołnierza, tudzież fakt, że Planezjum z początkiem sztuki nie o tem nie wie, iż oficer ją kupuje, i że w całej sztuce niema wyjaśnienia, jakim sposobem oficer dowiaduje się, że to Kurkuljo go oszukał i że jego właśnie trzeba poszukiwać. Najprawdopodobniej do domysłów i do wyszukania Kurkuljona służył w pierwotnej fabule ten szczegół, że Kurkuljo nie ma jednego oka, ale w naszej sztuce niema o tem mowy i w w. 583 oficer nagle, ni stąd ni zowąd, woła: „Kurkuljo mnie wywiódł w pole!“ — *Curculio hercle verba mihi dedit!*

Te i inne drobniejsze usterki jednakże nie mogą bynajmniej być dowodem „kontaminacji“, jak tego chcą niektórzy uczeni¹, ale stoją one zapewne w związku z zastanawiającą krótkością sztuki, bo ma ona tylko 729 wierszy, czyli jest o przeszło 50 wierszy krótsza nawet od *Komedji Skrzynekowej*, w której przecież brak około 600 wierszy. Jeżeli zważymy nadto, że sztuka ta miała pierwotnie także prolog, którego brak obecnie, to musimy przypuścić, że *Kurkuljo* w dzisiejszej formie z rąk Plauta nie wyszedł. Jest to więc najprawdopodobniej tylko jakiś egzemplarz teatralny z późniejszych przedstawień i rezultat niemiłosiernych skrótów reżyserji, może na jakieś dodatkowe przedstawienie po innych sztukach.

W w. 509 i nast. mówi Kurkuljo do bankiera-lichwiarza:

Tyle na was lud uchwała ustaw rozmaitych,
A wy na to: Nuż je łamać, szpary w nich znajdować!

Tkwi w tem, zdaje się, wyraźna aluzja do głośnej w tym czasie, jak to wiadomo z *Historji* Liwjusza (XXXV, 7, 2), sprawy, że rzymscy lichwiarze, by obejść ustawę przeciw lichwie, podstawiali za siebie zamieszkałych w Rzymie obywateli miast sprzymierzonych (*socii*), których rzymska ustawa nie obowiązywała. Po wykryciu tego oszustwa przeprowadzono w r. 193 prz. Chr. nową ustawę o lichwie (*lex Sempronia*), rozciągającą się także i na sprzymierzeńców. Być może zatem, że na ten czas mniej więcej, t. j. około r. 193, wypada pierwsze wystawienie *Kurkuljona*.

Oryginału greckiego nie znamy i nawet żadnych prawdziwie uzasadnionych przypuszczeń co do niego wypowiadać nie możemy.

¹ N. p. Kakridis, l. c., str. 24—25.

„Epidikus“ (Epidicus).

Rzecz dzieje się w Atenach. Stratippokles, syn wdowca, Perifanesa, zakochany był w lutnistce, imieniem Akropolistis, a nie mając pieniędzy na wykupienie jej od stręczyciela, w chwili swego wyjazdu na wojnę tebańską oddaje całą sprawę Epidikusowi, wiernemu niewolnikowi. Sprytny sługa, chcąc się młodemu panu jak najlepiej przysłużyć, skłonił starego Perifanesa do wykupienia owej lutnistki i wzięcia jej w swój dom, wmówiwszy w łatwowiernego ojczulka, że jest to jego własna córka naturalna, której matkę, imieniem Filippa, Perifanes poznał był dawniej, gdzieś zagranicą, a obecnie stracił z oczu. Wszystko pozornie idzie dobrze — właśnie skończyła się wojna z Tebami i panicz wraca szczęśliwie do domu, — ale coś za przykra niespodzianka dla Epidikusa, gdy się dowiaduje, że kapryśny młodzieniec nie chce już nawet słyszeć o pięknej Akropolistis, bo „pod burką“ przywiózł sobie nową miłość, brankę tebańską, za którą jednakże musiał zapłacić 40 min, wziętych na olbrzymi procent u lichwiarza. Tu znów musi pomóc Epidikus i o te pieniądze jakoś się wystarać, naturalnie przez nowe oszukanie starego. Zmyśla więc inną bajkę i denuncjuje nibyto przed ojcem Stratippoklesa, jako że jest po uszy zakochany w pewnej lutnistce i zamierza ją nawet za wielkie pieniądze od jej pana wykupić i wyzwolić. Temu więc trzeba — jak radzi — co prędzej przeszkodzić; najlepiej ową lutnistkę natychmiast wykupić, usunąć z przed oczu syna, który na tę miłośćkę poprostu się rujnuje, i zaraz go ożenić. Zresztą pieniądze nie będą, jak twierdzi, stracone, bo o tę samą lutnistkę stara się już dawno, poszukując jej wszędzie, pewien bardzo bogaty oficer, który odkupi ją chętnie od Perifanesa i nawet drożej zapłaci. Poczciwina staruszek godzi się zaraz na ten genialny plan i daje na ten cel Epidikusowi już nie 40,

ale nawet 50 min, które ten naturalnie prosto do Stratippoklesa zanoszą. Ale staremu trzeba przecież pokazać tę zakupioną rzekomo lutnistkę, która istnieje tylko w fantazji Epidikusa. Przebiegły niewolnik i z tem daje sobie radę, pomimo iż Perifanes nadzór nad całą tą sprawą oddał Apecydesowi, mądrymu prawnikowi. Epidikus najmuje bowiem na chwilę za parę groszy pierwszą lepszą lutnistkę z ulicy, rzekomo poto, by przy składaniu ofiar przygrywała, a staremu przedstawia ją na ucho jako tę niebezpieczną kobietę, która zastawia sidła na jego syna. Perifanes zamyka ją też natychmiast, wielce uradowany, że w sam czas usunął to grożące synowi nieszczęście, i czeka tylko, by ją jak najprędzej odsprzedać owemu oficerowi. Tu zaczynają wychodzić na jaw wszystkie szelmostwa Epidikusa: Oficer rzeczywiście przychodzi i dobija szybko targu, ucieszony, że kochankę swą odzyska. Ujrawszy jednak lutnistkę, zrywa natychmiast umowę, twierdząc jak najkategoryczniej, że „to nie ta“ i że jej nigdy w życiu nie widział, — a drwiąc sobie z oszukanego starucha, odchodzi i zostawia go w osłupieniu. Nie wie bowiem poczciwy Perifanes, że oficer, dawny rywal Stratippoklesa, szuka właśnie tej Akropolistis, którą stary w swej łatwowości za rodzoną córkę uważa. Zirytowany starowina wypędza Bogu ducha winną lutnistkę do wszystkich djabłów, ale zaraz uderza w niego drugi cios: właśnie przybywa Filippa w poszukiwaniu za swą córką, która w obecnej wojnie dostała się do niewoli ateńskiej. Zrozpaczoną kobietę spotyka Perifanes, a rozpoznawszy w niej przedmiot swej młodzieńczej miłości i lekkomyślności, prowadzi uradowany do domu, by pokazać jej ową tak gorliwie poszukiwaną córkę, którą on, jak wierzy, szczęśliwie odnalazł dzięki Epidikusowi. Cóż za zdziwienie, gdy Filippa na widok tej rzekomej córki, tak samo jak pierwszej oficer, oświadcza, że „to nie ta“ i że również nigdy jej w życiu nie widział. Teraz dopiero zrozumiał Perifanes wszystkie oszustwa Epidikusa. Zbiera się więc straszna burza nad głową, a raczej nad grzbietem niewolnika. Perifanes po-

szedł nawet do miasta po nowy garnitur harapów i batów, ale Epidikusowi przychodzi z pomocą sam los. Uduje mu się mianowicie, tym razem już naprawdę, wykryć, że owa branka tebańska, przez Stratippoklesa przywieziona, jest właśnie szukaną córką Filipy i Perifanesa i siostrą przyrodnią Stratippoklesa, wobec czego stary, niezmiernie uradowany, nie tylko nie karze Epidikusa, ale nawet sam usilnie go błaga, by pozwolił obdarzyć się wolnością. I tutaj więc „rozpoznanie“ rozwiązuje sytuację, wcale, jak widać, zawikłaną. Sztuka ma dużo siły komicznej, a wszystkie sprężyny humorystycznych efektów ma w swych rękach sympatyczny szelma Epidikus, który, jak pajacami na sznurku, bawi się obu staruchami, ciągle wyprowadzanymi w pole. Ujmuje on swem serdecznym przywiązaniem do młodego pana, za którego nieraz przyjdzie mu nałożyć:

..... Chcąc ci dobrze zrobić
I usłużyć ci w biedzie, swej skóry nadstawiam —

powiada on do Stratippoklesa (w. 347) i naprawdę się przeraża, gdy panicz zrozpaczony chce sobie życie odebrać:

..... Tylko tego nie rób!
Już wolę sam mieć głowę nadstawić na próbę!
(w. 148 i n.).

Toteż słuchacz rozumie dobrze jego straszne położenie po wykryciu wszystkich jego sprawek i współczuje z nim, gdy burza zbiera się nad nim przy końcu sztuki, kiedy-to, wracając z rynku z zachmurzonym czołem, mówi sam do siebie:

Gdyby nawet sam Jowisz przyszedł tu i bogów
Wziął z sobą jedenastu, — jużby nie zdołali
Wszyscy wyrwać z niedoli ciężkiej Epidika.
Widziałem, jak Perifan rzemienie skupował,
Z nim był razem Apecyd. Teraz mnie szukają.
Zwąchali i już wiedzą, jak ich wykiwałem!
(w. 610 i n.)

Złość starego Perifanesa łatwo pojąć, bo na ogólne pośmiewisko naraziły go sytuacje, w które go wpędził obrotny niewolnik, i wiele komizmu leży w odnośnych scenach; zresztą taki ojciec kochającego się synalka — zwłaszcza kiedy, jak Perifanes, sam ma na sumieniu wiele wybryków młodości — poto jest w komedji, żeby się wszyscy z niego śmiali: Najpierw odzyskał niby córkę, ale gdy, pewny siebie, pokazuje ją matce, ta oświadcza, że jej nigdy nie widziała; — potem robi „światny interes“ i kupuje drugą dziewczynę, rzekomo przedmiot zapalów syna i oficera, — i znów się przekonuje, że pieniądze na próżno wyrzucił — tak, że wkońcu zrozpaczony woła:

... O bogi i ludzie!
Cóż to? rajfur jest ze mnie, że ja w swoim domu
Obce trzymam dziewczęta i pieniąż wyrzucam?
(w. 581 i n.).

Równie dobry jest i jego przyjaciel Apecydes, niby wielce uczony znawca prawa, na którego doświadczeniu — idąc, niestety, za radą Epidika — opiera Perifanes całą swą pewność, że przecież nie będzie oszukany. Ale Epidikus wiedział dobrze, kogo polecać swemi wątpliwej wartości pochwałami (w. 111 i n.):

..... weź jego,
On będzie dość ostrożny, zna prawa, ustawy,

i Apecydes, kontrolujący transakcje niewolnika tudzież należyte zużytkowanie oddanych mu pieniędzy, nie orjentuje się poprostu w niczem, a nawet, by nie popsuć „światnego interesu“ przyjaciela, w swej wielkiej „przebiegłości“ „udaje głupotę“ i nie przeszkadza wcale Epidikusowi; opowiada o tem z triumfem Perifanesowi:

Ja zaś sam udawałem, że nic z tego nie wiem,
Jakbym kiep był i głupiec!
(w. 420 i n.).

Tak więc, pomimo że mu aż „obie nogi spuchły“ z łażenia za tą sprawą, z całą swą wielką znajomością ustaw pada ofiarą

sprytu niewolnika, i nawet sam Perifanes, w swem nieszczęściu, drwi później z jego wielkiej „mądrości prawniczej“:

Przynajmniej, że nie jestem tak mądry jak tamten,
Co prawa i ustawy wnosi i uchwała!
Ten ci się ma za mędrca! A przecież, dalibóg,
Pałka zwykła, bez trzonka, od niego mądrzejsza!

(w. 522 i n.).

Z partyj śpiewanych zasługuje na uwagę monolog, raczej monodja Epidikusa w w. 81 i n., t. j. arja w trochejach i kretykach, malująca w bardzo ożywionem tempie niezwykle trudne położenie niewolnika wobec kaprysów młodego pana.

Wiele ważnych problemów łączy się ze sprawą kompozycji sztuki. Wprowadzenie w treść odbywa się w pierwszej scenie, w rozmowie dwu niewolników, Epidikusa i Thesprjona, który już później nie występuje; ważne szczegóły podaje następnie Epidikus w rozmowie z sobą samym, czyli we wspomnianej już monodji, a resztę intrygi wyjaśnia nam rozmowa Epidikusa ze Stratippoklesem (w. 104 i n.). Nie dowiadujemy się jednakże z tego wszystkiego kilku ważnych szczegółów, ściśle z fabułą związanych, a zwłaszcza nie wiemy, w jaki sposób Epidikus mógł tak łatwo Perifanesa przekonać, że ta najpierw kupiona lutnistka, Akropolistis, jest jego córką; następnie nie słyszymy nic o dawniejszym stosunku Perifanesa z Filippą, chociaż zaciekawia wzmianka (w. 639), że Epidikus bywał u niej w Tebach i raz nawet przyniósł jej córce podarki od Perifanesa; zastanawia wreszcie fakt, że córkę Perifanesa rozpoznaje Epidikus, a nie sam Perifanes. Objawy te każą przypuszczać, że *Epidikus*, jako sztuka oparta na motywie rozpoznania i wymagająca dokładnego zaznajomienia widzów z wstępną fabułą z przed właściwego początku sztuki, posiadał pierwotnie obszerny prolog, wraz z wszelkimi potrzebnymi wyjaśnieniami¹, i że prolog ten później, podobnie jak w *Kurkuljonie*, zaginął.

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 198—200.

Pozatem spotykamy jeszcze inne usterki kompozycji: W w. 363 i n. mówi Epidikus, że w cały swój plan oszustwa wciągnie także i stręczyciela, od którego kupił Akropolistis, oczywiście w tym celu, by i jego okpić, — później jednakże zupełnie o tem mowy niema. Sztuka nie posiada również właściwego zakończenia. Kończy się wprawdzie rozpoznaniem córki Perifanesa, ale i tu uderza, że Perifanes jej właściwie nie widzi i tylko na słowo Epidikusowi wierzy, iż ona się znalazła; wierzy temu, który go już dwa razy w tejsze sztuce, a raz na ten właśnie temat, oszukał. Komedje klasyczne kończą się zawsze zadowoleniem ogólnem — tymczasem tutaj jedna z głównych osób, właściwie sam bohater sztuki, Stratippokles, bynajmniej z zadowoleniem nie wychodzi, bo zamiast kochanki dostaje w swej brance tebańskiej siostrę, którą wita z dość kwaśną miną, — i każą mu się pocieszyć lutnistką Akropolistis, którą już przecież porzucił (w. 653). Nawet o tem nic nie słychać, czy Perifanes ożenił się z odnalezioną Filippą, co zdaje się miał na myśli, chcąc zmazać grzechy młodości (w. 166 i n.).

Jeśli zważymy nadto, że sztuka straciła swój prolog, a wreszcie, że jest rażąco krótka, podobnie jak *Kurkuljo*, bo ma tylko 733 wiersze, to wypadnie nam przyjąć, że i to nie jest pierwotna forma tej komedji, ale że mamy przed sobą rezultat reżyaserskich przeróbek¹, w zastosowaniu do późniejszych przedstawień. Niecierpliwa publiczność rzymska nie lubiła nigdy długich sztuk, i kiedy właściwie już całej reszty można się było domyślić, po rozwiązaniu węzła dramatycznego — jak i tu, po znalezieniu córki, — z pewnością szybko zabierała się do wyjścia i nie czekała już końca. Jakiś pomyślowy reżyser zatem, nauczony doświadczeniem, obciął zapewne sztukę w tem właśnie miejscu, idąc zresztą za praktyką samego Plauta, widoczną np. w *Pannie Młodej* (p. wyżej, str. 76, 80 i n.).

¹ L. Reinhardt, *Die Überarbeitung des Plautinischen „Epidicus“*, *Neue Jahrb.* 111 (1875), str. 194—200.

Prolog stawał się tem samem mniej potrzebny i padał również ofiarą dążności do jak największego skrócenia sztuki.

Ale ta amputacja, dokonana przez po-plautyńskiego reżysera, nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego; my dziś możemy z wielkiem prawdopodobieństwem stwierdzić, że jedno z głównych nadwergzeń kompozycji pochodzi od samego Plauta, a wiemy to przez porównanie z treścią komedji Menandra p. t. *Γεωργός* (*Wieśniak*), z której znaleziono niedawno dość okazały fragment, pozwalający na zorientowanie się w fabule sztuki¹. Spotykamy się tutaj mianowicie z projektowanym małżeństwem między synem a córką tego samego ojca, ale innej matki, t. zn. między rodzeństwem przyrodnim, co w Atenach było dozwolone i praktykowane, podczas gdy w Rzymie (prawdopodobnie od II-ej wojny punickiej) pozwalano na małżeństwa co najwyżej pomiędzy krewnymi 4-go stopnia, a małżeństwa między bliższymi krewnymi uchodziły za związki nieprawne (*nefariae et incestae nuptiae*)².

Tak więc pomimo dość niezwyklej, jak na Plauta, i raczej attyckiej subtelności, widocznej w budowie sceny rozstania (w. 648 i n.) między Stratippoklesem a jego branką tebańską³, wszystko przemawia za tem, że, podobnie jak to było zamierzone a może i doszło do skutku w *Wieśniaku* Menandra, tak i w greckim wzorze Plauta rzecz kończyła się małżeństwem między rodzeństwem przyrodnim, t. j. między Stratippoklesem a jego najnowszą miłością, ową branką, w której rozpoznano córkę Perifanesa i Filippy. Plautus jednak, licząc się ze względami na obyczaje rzymskie, to rażące dla Rzymian zakończenie opuścił, chociaż naraził przez to na szwank całość kompozycji. Przyznać trzeba jednak, że sztuka scenicznie nie-

¹ K. Dziatzko, *Der Inhalt des „Georgos“ von Menander*, Rhein. Mus. 54 (1899), str. 497—525; 55 (1900), str. 104—111.

² Marquardt-Mau., *Das Privatleben der Römer*, I², Leipzig 1886, str. 30—31; Th. Mommsen, *Römisches Strafrecht*, Leipzig 1899, str. 682—683.

³ Ed. Fränkel, l. c., str. 317 i n.

wiele straciła, bo Plautus umiał na pierwszy plan wysunąć postać Epidikusa i jego wszystkie pocieszne sztuczki i szelmostwa.

Samego oryginału greckiego jednakże nie znamy i nie możemy wyjść poza czcze domysły. Nieco, ale niewiele, pewniejszy grunt pod nogami zyskujemy, o ile chodzi o czas, w którym powstał grecki oryginał. Jeżeli wspomnianą w tej sztuce walkę z Tebami można odnieść do rzeczywistości, to byłoby to może w związku ze zdobyciem Teb przez Demetriosą Poliarketesą, w r. 294 lub 290 prz. Chr., i na ten czas mniej więcej przypadłoby wystawienie sztuki greckiej.

Domysły co do czasu wystawienia sztuki przez Plauta opierają się na ustępie od w. 222, gdzie jest obszerna wzmianka o zbytłownych strojach kobiecych, o nowych modach, co rok się zmieniających, i dowcipne wyliczanie najrozmaitszych, coraz to innych nazw sukni:

EPIDIKUS

A ubrana — we złotych, strój nowy, wspaniały!

PERIFANES

Jakże była ubrana? Może jak królowa?

EPIDIKUS

Nie, w suknię „okienkową“ — jak to one mówią.

PERIFANES

Więc okna były na niej?

EPIDIKUS

Cóż to tak dziwnego?

Gdy wiele z nich ma całe folwarki na sobie?

Jeśli kto ma podatek zapłacić, nie może, —

Ale dla nich podatek największy się znajduje.

Co rok to nowe nazwy dla sukni znajdują:

„Rzadko tkana“, „gęsto tkana“, „płócienko niebieskie“,

„Koszulka z falbankami“, „żółta“, „szafranowa“,

„Narzutka“, lub „podrzutka“, „mantyłka z frendzlami“,

„Królewska“, lub „zamorska“, „falista“, „z piórami“,

„Woskowana“ — głupstwiana, bo to głupstwa same!

I z konia imię ściągnął! —

PERIFANES

Jakto?

EPIDIKUS

Bo „la - końską“

Jakąs suknię nazwały! A wszystkie te nazwy

Nie — tylko do bankructwa mężczyzn przymuszają!

Jeżeli ustęp ten, podobnie jak tyrada Megadora przeciw rozrzućnym żonom w *Skarbie* (p. wyżej, str. 50 i n.), ma istotnie jakiś związek z ową ustawą przeciw zbytkowi kobiet (*lex Oppia sumptuaria*) z r. 215 prz. Chr., względnie z jej zniesieniem w r. 195 prz. Chr. (co jest wielce prawdopodobne), to na ten czas mniej więcej (około r. 195) przypadłoby wystawienie tej sztuki w Rzymie. Aluzja taka byłaby rzeczywiście aktualna wtedy, kiedy-to po zniesieniu tej tak przykłej dla rzymskich pań ustawy, świeżym i niepohamowanym prądem wtargnęły do Rzymu wszystkie nowe mody, przepychy i przesady strojów kobiecych.

W każdym razie sztuka ta była grana przed *Siostrami*, bo tam (w. 213 i n.) Plautus wyraźnie *Epidikusa* wspomina:

Nie sprawa, ale aktor gnębi serce moje;

Bo nawet *Epidikus* — sztuka, którą lubię

Tak, jak siebie samego — wcale mnie nie cieszy,

Jeśli zagra ją Pelljo!

Stąd wynika również, że Plautus sam uważał *Epidikusa* za jedną z najlepszych swych sztuk i że był on już za życia Plauta grany kilka razy, skoro istniała możliwość porównania gry różnych aktorów w tej samej roli.

10.

„Bracia“ (Menaechmi).

Menechmowie, a właściwie Menechmus i Sosikles, są to dwaj bliźniacy, synowie pewnego syrakusańskiego kupca, tak

podobni do siebie, że ich nawet rodzona matka nieraz rozpoznać nie mogła. Przed laty wybrał się ich ojciec w celach kupieckich do Tarentu i wziął ze sobą małego Menechma; tutaj, w ogromnej ciżbie (bo właśnie były w Tarencie jakieś wielkie igrzyska), chłopiec zaginął bez śladu. Ojciec umarł z żalu po kilku dniach, a dziadek, na pamiątkę zaginionego, dał Sosiklesowi imię Menechmus. Tymczasem tamten zaginiony Menechmus I żyje; zabrał go mianowicie swojego czasu pewien bogaty a bezdietny kupiec do Epidamnos, adoptował, zrobił głównym spadkobiercą, i umarł. Menechmowi I więc niezłe się powodzi: ożenił się, a nadto kocha się w heterze Erotjum, która tuż obok jego domu mieszka; właśnie w tej chwili, kiedy sztuka się rozpoczyna, przynosi jej piękną suknię, ukradzioną żonie, i każe urządzić ucztę, na którą obiecuje przyjść niebawem, po załatwieniu pilnych spraw na rynku, wraz ze swym nieodstępny pasorzytem Penikulusem-Zmiotką. Erotjum też zaraz wysłała do miasta na zakupna swego niewolnika, kucharza nazwiskiem Cylindrus (t. zn. „wałek do ciasta“). Właśnie kiedy kucharz z miasta wraca, spotyka przed domem Menechma II, który w poszukiwaniu za swym zaginionym bratem po wszystkich większych miastach, dopiero co przybył do Epidamnos. Cylindrus bierze oczywiście Menechma II za znanego sobie dobrze Menechma I z przeciwką, i zaniepokojony, że on już na ucztę przychodzi, a tu jeszcze nic nie gotowe, zaczyna się usprawiedliwiać. Menechmus II nie wie zupełnie, o co chodzi, tem więcej, że kucharz zaczyna mu opowiadać o żonie, o przyjaciółce, o pasorzycie, — i myśli, że ten człowiek zwariował. Ale to samo myśli i Cylindrus, bo przecież ani na chwilę nie wątpi, że ma przed sobą adoratora swojej pani. Menechmus II zaczyna wkońcu wierzyć niewolnikowi swemu, Messenjonowi, że dostał się w miasto rafinowanych jakichś oszustów i czarowników, bo przecież skądże inaczej mógłby człowiek ten znać jego imię, — gdy wtem dzieje się rzecz jeszcze ciekawsza: Z domu wychodzi Erotjum i zwraca

się do Menechma II (który ją pierwszy raz w życiu widzi), jak do dawnego znajomego i prosi czule, by szedł na gotową już ucztę. Menechmus II najpierw zaklina się, że jej nie zna, ale gdy ta bierze wszystko za żart i dalej nalega, ostatecznie decyduje się na dobrą a bezpłatną zabawę, odsyła niewolnika do gospody, a sam idzie do Erotjum, już umyślnie przytakując jej i udając dawnego znajomego. Rolę swoją gra zupełnie dobrze, bierze nawet od Erotjum ową suknię i naramiennik, dary tamtego Menechma, które Erotjum zwraca narazie celem dokonania pewnych przeróbek i upiększeń, — i wychodzi uradowany, że to przecieź niezłe miasto ten Epidamnus, gdzie człowiek może się zadarmo najęść, napić, zabawić i jeszcze go wkońcu obdarują. Nieporozumienia i arcykomiczne zawikłania potęgują się coraz więcej, bo wszyscy mają Menechma II za tamtego, którego jedynie znają, a który tymczasem ciągle jeszcze zajęty jest na rynku jakimiś ważnemi sprawami. Przedewszystkiem pasorzyt Penikulus, widząc Menechma II wychodzącego od Erotjum po ucztę, sądzi naturalnie, iż to jego patron, i rozżłoszczony, że śmiał on zjeść obiad bez niego, denuncjuje całą miłośćkę żonie Menechma I. Zrozpaczona małżonka wpada z wyrzutami na męża swego, właśnie wracającego z miasta, a ten — co zrozumiałe — nie chce się przyznać do skradzenia sukni, choć z drugiej strony nie może się przyznać do udziału w uczcie, na której nie był. Wyrzucony za drzwi przez żonę, z zastrzeżeniem, by się bez sukni nie pokazywał, idzie prosić Erotjum o zwrot darowanej szaty, i tu dowiaduje się, że przecieź dopiero co wręczyła mu nie tylko suknię, ale i naramiennik. Kiedy temu zawzięcie przeczy, Erotjum zirytowana zakazuje mu również wstępu do swego domu, i tak biedny małżonek, wyrzucony z jednego i drugiego domu — „najwyrzuceńszy“ (*exclusissimus*), jak powiada — zostaje bez dachu nad głową, sam nie wiedząc dobrze, jak się to stało. Ale to jeszcze nie koniec. Żona Menechma I spotyka po chwili Menechma II z ową szatą na ręce i pewna jest, że

to jej mąż, odnoszący jej suknię, — a gdy ten wypiera się jej zupełnie, ona, nie wiedząc co począć, wzywa na pomoc ojca. Ojciec przychodzi, ale Menechmus II naturalnie i teraz oświadcza, że nie zna ani jej, ani teścia, a gdy wszyscy go podejrzewają, że zapadł na jakąś chorobę umysłową, on, chcąc się ich pozbyć, umyślnie zaczyna udawać szaleńca. Teść odchodzi więc po lekarza i po ludzi ze sznurami, by szaleńca związać; gdy wracają, niema już Menechma II, który tymczasem uciekł, ale zastają Menechma I i rzucają się na niego, by go skrępować, przyczem lekarz przepisuje mu jakąś straszną kurację na przeciąg 20 dni. Nieszczęsnego męża wybawia z opresji dopiero Messenjo, niewolnik Menechma II, myśląc oczywiście, że to jego pana tak pokrzywdzono; toteż gdy później prawdziwego swego pana spotyka, w żaden sposób z nim porozumieć się nie może. Teraz dopiero schodzą się przypadkiem obaj Menechmowie, zdziwieni niesłychanie widokiem własnych sobowtórów, i przy pomocy niewolnika rozpoznają się jako rodzeni bracia; Menechmus I postanawia sprzedać wszystko, co ma w Epidamnus, i wrócić wraz z bratem do ojczystych Syrakuz. Wyzwolony w nagrodę za uczciwą służbę Messenjo zwraca się do publiczności i ogłasza, że odbędzie się wielka licytacja całej własności Menechma:

Rychło rano dnia siódmego będzie u Menechma
Licytacja na dom z gruntem, służbę, sprzęty, — wszystko.
Sprzeda się, za ile można — ale za gotówkę;
Sprzeda się i żonę nawet, — jeśli kupiec będzie!

Doskonała ta komedia pomyłek przedstawia najlepsze w całej klasycznej literaturze i pełne szczerego humoru ujęcie nieśmiertelnego motywu komicznych sobowtórów w połączeniu z tragikomedją małżeńską — a o ile chodzi o spokój sumienia ówczesnych Rzymian, to poza wykazaniem *alibi* całej fabuły i moralność nie najgorzej z tej sztuki wychodzi, bo przecieź ofiarą najprzykrzejszych zawikłań i nieporozumień staje się głównie Menechmus I, czyli właśnie ów niewierny małżonek.

Z pośród charakterów tej sztuki wyróżnia się hetera Erotjum (Kochanie), która jest typem „hetery złej“, kurtyzany nieubłagane swych adoratorów obdzierającej. Od Menechma wyciąga nie tylko pieniądze, ale nawet klejnoty i co lepsze części garderoby jego własnej żony; nie dość na tem, każe mu te rzeczy jeszcze dać przerobić i poprawić, co oczywiście jest tylko odmiennym sposobem wyłudzenia pieniędzy, — a kiedy Menechmus, przyparty przez żonę do muru, prosi o zwrot owej sukni, wypycha go bez ceremonji za drzwi ze słowami:

Bez pieniędzy mnie nie będziesz próżno za nos wodzić!

Słusznie też nazywa ją Messenjo „okrętem pirackim“ — *navis praedatoria* (w. 442). Ta chciwość heter jest wogóle jednym z typowych motywów erotycznej literatury klasycznej i erotycznych tematów „komedji nowej“.

Znakomicie jest skreślona, choć tylko w kilku rysach, sylwetka pokojówki tej hetery, która wynosząc Menechmowi ową suknię i naramiennik do przerobienia, nie gorzej od swojej pani się przymawia o „jakie niedrogie kolczyki w formie kropel“, by, jak mówi, „przychylniej na niego patrzeć, gdy do jej pani przychodzić będzie“. Gdy Menechmus (ten obcy) niebardzo się kwapi, ona zapewnia go po szelmowsku, że mu pieniądze z pewnością wróci — „gdy tylko je mieć będzie“ (w. 524 i n.).

Wiele humoru wnosi także postać starego ojca, teścia Menechma I. z Epidamnos. Zdradzona i zrozpaczona małżonka, mając w nim, jak sądzi, jedyną i ostatnią ostoję wobec wybrków męża, wzywa go na pomoc, — ale ten, nadchodząc, zdaleka już wbrew wszelkim oczekiwaniom wykrzykuje, że to pewnie jakaś kłótnia małżeńska, przez córkę wywołana, zmusza jego, starego, do pędzenia tutaj, — a potem, nie czekając nawet na to, co córka powie, odrazu jej wymyśla za to, że męża szpieguje, wypatrując, co robi i gdzie chodzi, czego jej przecież już tyle razy zakazywał. Gdy córka rozzłoszczona

i rozplakana, wybucha wreszcie, że mąż ma miłostki w sąsiedztwie, staremu, który pewnie ma szumną młodość za sobą, wyrzuca się powiedzenie: „Ma rację!“ — *sane sapit!* (w. 753 i n.), poczem bierze się do energicznej obrony nie córki, ale zięcia, i dopiero to okradanie żony zaczyna mu się nie podobać — choć i tak córce niedowierza.

Z pośród wielkiej ilości scen komicznych najlepszą może jest ta, kiedy wielce uczony i pewny siebie lekarz — który jednakże od starego teścia chciałby sam się dowiedzieć, co to może być za choroba, — zaczyna badać „umiejętnie“ najzdrowszego w świecie Menechma I. i w końcu przychodzi do przekonania, że ma do czypienia z ostrym napadem szału; na jego rozkaz czterech pacholców rzuca się na boga ducha winnego człowieka i pomimo protestów krępuje go jako niebezpiecznego furjanta (w. 990 i n.).

Na uwagę zasługuje również charakterystyczny monolog pasorzyty Penikulusa, który, w podobny sposób jak Ergasilus w *Jeńcach* (p. wyżej, str. 70), przedstawia się publiczności, wyjaśniając, iż nazwę swą Peniculus, t. j. mniej więcej „Zmiotka“, nadaną mu przez hulaszczą młodzież, zawdzięcza swej chwalebnej zasadzie, by, dorwawszy się do stołu, zmieść doszczętnie wszystko, co na nim się znajduje:

Młodzież zowie mnie „Zmiotką“, a to z tej przyczyny,
Że ja, kiedy zajadam, to cały stół zmiotam.

(w. 77 i n.)

Następnie wygłasza cały wykład na temat, że nie rozumie, poco ludzie, chcąc kogoś uwięzić, używają powrozów i kajdan: przecież więzień i tak zawsze potrafi się jakoś uwolnić i uciec. Jego zdaniem, najlepsze są „więzy jedzeniowe“ — *vincla escaria*, bo jeśli się komu zastawi stół pełen dobrych potraw, to z pewnością od nich nie ucieknie, i on sam takimi a nie innymi kajdanami przykuty jest na zawsze do Menechma.

W sytuację wprowadza widzów w drobnej części ten właśnie monolog pasorzyty, który stanowi pierwszą scenę, poza-

tem rozmowa Menechma II. z niewolnikiem (w. 226 i n.), ale najdokładniej dzieje się to w specjalnym prologu na początku sztuki. Prolog ten, konieczny potrzebny celem przygotowania widzów na istnienie owych podobnych do siebie jak dwie krople wody bliźniaków, tudzież ze względu na to, że sztuka kończy się rozpoznaniem, podaje dawniejszą część fabuły i doprowadza jej objaśnienie aż do wskazania, że właśnie dziś Menechmus ze Syrakuz przybędzie tu, do Epidamnus, w poszukiwaniu za bratem. Prolog ten, mówiony prawdopodobnie przez bóstwo *Salus*: Pomyślność, pomimo iż rękopisy tego nie zaznaczają — podobnie jak prolog *Panny Młodej* przez bóstwo *Fides*: Prawość (p. wyżej, str. 78) — zawiera szereg właściwych zwykle prologom plautyńskim dygresyj i żartów. Oto jego początek:

Pomyślność — zaraz z miejsca nasamprzód obwieszczam —
Mnie jest wielce przychylna — no i wam, widzowie!
Plauta wam tu przynoszę — nie ręką, lecz mową,
I proszę, byście chcieli łaskawe dać ucho.
Teraz treść wam opowiem, zechciejcie uważać,
Rzecz przedstawię najkrócej, jak tylko potrafię.
A poeci to zawsze tak robią w komedjach:
O wszystkim zwykli twierdzić: „działo się w Atenach“,
Żeby wam się to zdało jeszcze więcej greckie.
Ja nie podam inaczej, tylko tam, gdzie było.
Otóż treść tej komedji wprowadzie „grekcyzuje“,
Lecz nie „attykcyzuje“, — ba, „sycylizuje“!
To wszystko, com rzekł dotąd, to był wstęp do treści,
Teraz z treści odmierzę, co wam się należy:
Nie garncem, lub trójgarncem, lecz — całym śpichlerzem:
Taki-m dla was jest szczodry, gdy daję treść sztuki!
Był sobie w Syrakuzach pewien stary kupiec — i t. d.

O ile przypuszczenie wyżej zaznaczone co do bóstwa *Salus* jest słuszne,¹ prolog ten należy do serji charakterystycz-

¹ Przypuszczenie to opieram na tem, że wyrażenia: *salutem... mihi atque vobis propitiam [esse] nuntio* (w. 1—2) nie można inaczej zrozumieć, jak tylko w odniesieniu do istoty żyjącej, czy uosobionej, a więc

nych prologów, mówionych przez bóstwa lub postaci alegoryczne.

Z partyj śpiewanych spotykamy zaraz na początku *canticum* Menechma, klóścącego się we drzwiach z żoną, w lirycznych i wielce podnieconych miarach wierszowych, t. j. głównie w kretykach (w. 110 i n.); większe jest *canticum* późniejsze tegoż Menechma, gdy wraca z rynku, narzekając strasznie na kłopoty, jakie mu sprawiają klienci. Jego mocno zachwianą równowagę umysłową dobrze ilustrują często zmieniające się metra, jako to bakchje, kretyki i trocheje (w. 571 i n.).

Erotjum, w rozmowie z Menechmem II, wspomina jako współczesnego władcę na Sycylii Hierona:

I jest rodem, jak wiadomo, z Sycylii, z Syrakuz,
Gdzie królował Agathokles, a potem Fintijas,
Po nim znowu król Liparo, który umierając
Oddał tron Hjeronowi; dziś Hjeron rządzi.
(w. 408 i n.).

Sądzono zatem, że sztuka plautyńska powstała przed śmiercią Hierona, t. j. przed r. 215 prz. Chr., i jest tem samem najstarszą ze znanych sztuk rzymskiego poety. Twierdzenie to — nawet bez uciekania się do przypuszczeń, iż wiersze powyższe dodali po-plautyńscy reżyserowie (którzy przecież takie aktualne chronologicznie aluzje później raczej opuszczali) — należy uznać za fałszywe z gruntu, gdyż aluzja ta pochodzi niewątpliwie z greckiego oryginału, przejęta swobodnie przez Plauta, który dodał tutaj jeszcze zmyślone na swój sposób imiona władców syrakuzzańskich, Fintijasa i Liparona, tak jak

do bogini *Salus*, która miała w Rzymie już od r. 302 przed Chr. świątynię na Kwirynale. Aktor, mówiący prolog jako *Salus* i twierdzący o sobie, że „*Salus* jest jemu przychylna“, wypada z roli, całkiem na plautyński sposób, tak samo, jak n. p. w *Amfitrjonie* aktor, mówiący prolog jako *Merkury*, nagle zaczyna opowiadać o grożącym mu, jako aktorowi, *malum* (w razie kiepskiego odegrania roli): *atque ego quoque etiam, qui Iovis sum filius... metuo malum* (*Amf.* w. 30—31).

zmyślił miasto Karję, kraje Peredję, Perbibezję i Konterebromję w *Kurkuljonie*.

Jeżeli zatem — mówiąc o greckim pierwowzorze Plauta — przyjmujemy, że słowa te określają czas, w którym Agatokles (zmarły w r. 289) żył jeszcze w pamięci, a Hieron (władający już przed r. 270) niedawno jeszcze rządził, wtedy przypuścić będziemy mogli, że sztuka oryginalna, grecka, powstała niedługo po r. 270.¹

Nie jest jednak wiadomo, co to była za sztuka. Ponieważ Plautus w prologu mówi:

A poeci to zawsze tak robią w komedjach:
O wszystkim zwykli twierdzić: „działo się w Atenach“,
Żeby wam się to zdało jeszcze więcej greckie.
Ja nie podam inaczej, tylko tam, gdzie było.
Otóż treść tej komedji wprowadzie „greczyzuje“,
Lecz nie „attycezuje“, — ba, „sycylizuje“.

(w. 7—12)

przeto sądzą niektórzy, że słowa te wskazują na sycylijskiego komedjopisarza, sławnego Epicharma, przyczem powołują się (niesłusznie) na zwrot Horacego, określający pewne podobieństwo między stylem Plauta a Epicharma:

dicitur...

Plautus ad exemplar Siculi proferre Epicharmi
(Ep. II, 1, 57—58.)

Tymczasem słowa Plauta, gdy im się bliżej przypatrzeć, nie oznaczają nic innego, jak tylko, że „argumentum“, t. j. treść czyli fabuła tej sztuki jest związana ze Sycylią. Tam też, w Syrakuzach, zaczyna się rzeczywiście cała historia, i tam też obaj bracia bliźniacy wkońcu wracają. O Epicharmie zatem nie może być tutaj mowy.

Motywy sobowtórów znajdujemy w „komedji nowej“ bardzo często, jak na to wskazują tytuły komedji *Δίδυμοι*, względnie *Δίδυμοι*, aż u 7 autorów, t. j. Antifanesa, Anaxandridesa, Ale-

¹ Por. Fr. Hueffner, *De Plauti comoediarum exemplis Atticis quæstiones maxime chronologicae*, Gottingae 1894, str. 47—48.

xisa, Xenarcha, Aristofona, Eufrona i Menandra, ale na żadnego z tych autorów nie możemy wskazać jako na pierwowzór Plauta. Ponieważ Athenajos wyraził się raz, że „w całej komedji niema kucharzy-niewolników prócz u jednego tylko Posejdippa“ (*οὐδὲ γὰρ ἂν εὖροι τις ὑμῶν δοῦλόν τινα μάγειρον ἐν κωμῳδίᾳ πλὴν παρὰ Ποσειδίππῳ μόνῳ* — XIV, 658), a kucharz Cylindrus w *Braciach* jest właśnie niewolnikiem, przeto niektórzy uczeni sądzą, że wzorem Plauta była tu właśnie jakaś sztuka Posejdippa.¹ Przypuszczenie to jednak — pomijając już fakt, że wśród fragmentów jego sztuk żadnego śladu motywu sobowtórów nie znajdujemy, a jeden mogący tu wejść w rachubę z tytułów sztuk jego: *Tacy sami* (*Ὅμοιοι* K. II, 341), jak to wnioskujemy ze źródeł starożytnych (K. II, 82), zupełnie co innego oznaczał, — wydaje się zgoła nieprawdopodobne. Przyjąwszy bowiem nawet, że kucharz, występujący w jednym fragmencie komedji Archedikosa (*Θησαυρός*, K. III, 276) nie jest niewolnikiem, ale wolnym właścicielem gospody,² i że niewolnicy kucharze występujący w *Kurkuljonie* i *Żołnierzu* Plauta nie są zawodowymi kucharzami, to jednak zastanawiającą jest dziwna konfuzja rysów niewolniczych i nie-niewolniczych w postaciach kucharzy w plautyńskim *Skarbie* i nie można sobie wyobrazić powodu, dla którego by z pośród przeszło 120 autorów greckiej „komedji nowej“ tylko jeden Posejdippos miał wprowadzać postać kucharza-niewolnika. Tak więc i z autorstwa Posejdippa trzeba będzie zrezygnować, i uznać raczej, że Athenajos — który w tych sprawach wcale nie grzeszy bystrością — uległ tu jakiemuś nieporozumieniu.

11.

„Kupiec“ (Mercator).

Pewien kupiec ateński, imieniem Demifo — jego-to oznacza tytuł — ma kłopot ze synalkiem swym, Charinusem, który za

¹ Hueffner, l. c. str. 56—58.

² Th. Kock, *Comicorum Att. Fragmenta*, III. Lipsiae 1888, str. 277.

jedyny cel swojego życia wziął sobie trwonienie ojcowskiego majątku na hulanki i miłostki. Nareszcie, po długich namowach, udało się ojcu nakłonić syna do pracy: Wyładował mu cały okręt towarami i posłał w podróż handlową na Rodos. Szczęście sprzyjało Charinusowi, towar sprzedawał z wielkim zyskiem — ale na Rodos kupił zarazem pewną dziewczynę, imieniem Pasikompsa, w której jest śmiertelnie zakochany — i przywiózł ją z sobą z Aten. W tej chwili rozpoczyna się akcja sztuki: Dziewczyna znajduje się jeszcze na okręcie, w przystani, bo Charinus dopiero co przybył i nie wie jeszcze, jak ją ukryć przed ojcem. Tymczasem nieszczęście chciało, że zanim się spostrzegł, ojciec już był na okręcie, dziewczynę widział i, co gorsza, odrazu gorącym afektem do niej zapłonął. Między ojcem a synem wywiązuje się ciekawa gra: syn twierdzi, że to jest służąca, którą dla matki przywiózł, ale ojciec jest zdania, że to zupełnie chybiony pomysł, bo przecież taka podejrzenie piękna dziewczyna nie nadaje się wcale na służącą dla poważnej matrony, i gotów jest ją odkupić, względnie sprzedać pewnemu fikcyjnemu przyjacielowi, który za nią dobrze zapłaci; chce oczywiście zdobyć ją dla siebie. Syn broni się jak może, ale ostatecznie staremu udaje się dostać Pasikompsę w swe ręce tym sposobem, że niby sprzedaje ją sąsiadowi, Lysimachowi, którego żona właśnie na wieś wyjechała, a ten ma ją u siebie narazie przechować, aż się dla niej znajdzie odpowiednie pomieszczenie. Nieszczęsny Charinus, który nie wie nawet, gdzie się Pasikompsa podział — bo tak to zręcznie ojciec zrobił, — chce sobie naturalnie w pierwszej chwili życie odebrać, ale ostatecznie decyduje się iść na dobrowolne wygnanie, pomimo perswazyj przyjaciela Eutychnusa. Los jednakże zmienia całą sytuację: Wskutek przypadku, Dorippa, żona Lysimacha, wraca niespodziewanie do domu i застаje tam ową dziewczynę. Piekło rozpętuje się nad głową najniewinniejszego w świecie Lysimacha, który chciał tylko sąsiadowi zrobić przysługę, i dopiero syn jego, Eutychnus, dowiedziawszy się na-

reszcie w ten sposób, że w ich domu znajduje się szukana po całym mieście Pasikompsa, przychodzi z pomocą uciśnionemu ojcu, wykazując, że jest to przecież kochanka Charinusa. Sprowadzają teraz Demifona, który, pod wpływem cierpkich wyrzutów ze strony sąsiada i jego syna, jako też wobec faktu, że Pasikompsa jedynie może wpłynąć na powstrzymanie syna od ucieczki na obczyznę, godzi się na wszystko, rezygnuje ze swych amorów, i prosi tylko, by się o tej całej historii jego żona nie dowiedziała. Eutychnus, zwracając się na końcu sztuki do widzów, obiecuje od najbliższej nocy wprowadzić takie prawo, że „każdy, kto w spóźnionym wieku będzie sobie głowę zaprzętał amorami, będzie uznany za niespełna rozumu i pozbawiony wobec tego majątku, a żadnemu ojcu wogóle nie będzie wolno przeszkadzać synowi w miłostkach. Jeśli zatem to prawo znajduje uznanie u obecnych w teatrze młodzieńców, to niech zaznaczą to głośnie oklaskami — i to na złość starym.“

W komedji tej, opartej, podobnie jak *Panna Młoda*, na nie nowym i nie zarzuconym do dziś dnia motywie rywalizacji ojca z synem, stanął autor w zdecydowany sposób po stronie młodego, skazując rozkochanego papę zgóry już na klęskę i ośmieszenie; dlatego też nie zawahał się — pomimo kilku, niby usprawiedliwiających go rysów — już od pierwszej sceny przedstawiać jego uczucia w sposób wybitnie komiczny. Najlepiej chyba charakteryzuje go scena (w. 272 i n.), gdy świeżo zakochany, z zapałem opowiada przyjacielowi o swym afekcie, którym czuje się zupełnie odmłodzony, „niby chłopaczek, co ledwie zdążył w szkole nauczyć się trzech liter: A, M, O.“ Kiedy przyjaciel nie chce wierzyć w to płomienne uczucie przy siwych włosach, Demifo każe mu to stwierdzić doraźnem doświadczeniem:

LYSIMACHUS

Ty kochasz? Z siwą głową? — Ty stary gałganie!

DEMIFO

Z siwą głową, czy z rudą, czy z czarną — ja kocham!

LYSIMACHUS

Ty tu pewnie kpisz ze mnie, mój stary Demifo!

DEMIFO

Szyję zaraz mi utnij, jeżeli ja kłamię,
Albo, jeśli chcesz wiedzieć, czy kocham, weź noża,
Utnij palec, lub ucho, albo nos, lub wargę;
Jeżeli ja się ruszę, lub cięcie uczuję,
Możesz mnie tem kochaniem... nie! krajanem zarznąć!

A więc figura niewątpliwie komiczna. Nie było natomiast wykluczone niebezpieczeństwo, że postać krzywdzonego przez ojca, zakochanego młodzieńca nabierze cech sentymentalno-płaczliwych, które kto wie, czy nie istniały w oryginale greckim. Plautus jednak pozostał wierny swej zasadzie (znanej nam już choćby z *Kurkuljona*, p. wyżej, str. 93 i n.), by z wszystkich tych boleści i zmartwień miłosnych nie robić nieszczęścia zbyt wielkiego, któreby uniemożliwiło mu ujęcie komiczne. Owszem, wszystkie te motywy, które w późniejszej erotycznej literaturze rzymskiej (zwłaszcza w elegji) okazały się stałym repertuarem barw przy kreśleniu postaci zakochanych, traktuje po sówizdrzalsku, ośmieszając je poprostu przez komiczną przesadę lub komiczną stylizację. I tak Charinus, skarżący się wzorem wszystkich w literaturze klasycznej spotykanych kochanków na potęgę Erosa: *O Cupido, quantus es!* (w. 854 i n.), legitymuje się już zewnętrznie jako człowiek wycieńczony tęsknotą miłosną, a to przez bładość tak uderzającą, że ojciec nawet uważa to za objaw — morskiej choroby, którą przeszedł w podróży: *ergo edepol palles... nausea edepol factum credo* (w. 373, 389). Przedstawiając się publiczności, kreśli tak szczerogółowo swą rozterkę duchową, że powstaje z tego aż cała litanja chorobliwych objawów:

Bo z miłością przychodzą wszystkie te przywary,
Jako to troska, miękkość i zbytnia wytworność...
A nadto jeszcze rzeczy, których nie wspomniałem:
Bezsenna, utrapienie, niepewność, lękliwość,
Niedorzeczność, głupota, nawet i szaleństwo,

Lekkomyślność bez sensu i niepowściągliwość,
Zuchwałość, pożądlivość, — nie brak i zawiści,
Nawet chciwość, lenistwo i niesprawiedliwość,
Kłótność, nędza przytem w parze z rozrzutnością,
A wreszcie wielomówność i zamałomówność.
To pierwsze zaś dlatego, że człek zakochany
Często mówi od rzeczy, bez celu, nie w porę, —
A tę znów szczupłomówność dlatego wymieniam,
Że zaden z zakochanych nigdy nie jest tyle
Sprytny w swojej wymowie, by rzec co się patrzy;
Więc wy się nie gniewajcie za mą wielomówność,
Wenus mi ją nastąpiła w ten dzień, co i miłość...

(w. 18 i n.)

Widząc swe niepowodzenia miłosne, postanawia odebrać sobie życie, tylko... nie jest jeszcze zdecydowany, jaki rodzaj śmierci wybrać, i o radę zwraca się do przyjaciela: *quo leto censes me ut peream potissimum?* (w. 483). Ostatecznie postanawia iść na dobrowolne wygnanie i szukać innej, lepszej ojczyzny; sprawia mu trudność tylko decyzja, dokąd się udać, co rozważa z całkiem niezwykłą dokładnością, jak na plan tak rozpaczliwy:

Nie wytrzymam! Trza się zabrać! Pójdę na wygnanie!
Myślę tylko... jakie miasto najłepiejby wybrać:
Więc... Megarę, Cypr, Eretrję, Korynt, Chalkis, Kretę,
Sikjon, Knidos — czy Zakynthos, Lesbję — czy Beocję...?

(w. 644 i n.)

Nareszcie wychodzi w stroju podróżnym, gotów do drogi, a pożegnanie domu ojczystego jest tak wzruszające, że możnaby je nawet wziąć na serjo, gdyby nie to, że, po długich ceregielach z przyjacielem na odchodnem, Plautus każe mu się zwrócić z apostrofą... do nóg własnych, by „go biegiem prosto na Cypr zanosły”: *quin, pedes, vos in curriculum conicitis in Cyprum recta...?* (w. 932 i n.).

Natomiast nie ma rysów komicznych jego kochanka, Pasi-kompsa; przedstawia ona typ tak zwanej „dobrej hetery“, a charakteryzują ją słowa, w których mówi, że z Charinusem wiązała ją już oddawna śluby wierności wzajemnej i że jego

nad wszystkich innych przenosi: *et inter nos coniuravimus, ego cum illo et ille mecum... nullum adolescentem plus amo!* (w. 535, 540).

W dobrej tej sztuce nie brak sytuacji szczerze komicznych. Do takich należy n. p. rozmowa między Charinusem a ojcem jego, Demifonem (w. 335 i n.) o owej przywiezionej dziewczynie, ciekawa scena, w której jeden i drugi, godząc się niby na to, że dziewczyny należy się pozbyć, jako rzeczywiście nie nadającej się na służącą dla matki, chce ukryć swe osobiste cele, i sprzedając ją nibyto komuś innemu, przecież dla siebie zachować. I tak, gdy Charinus twierdzi, że prosił go o nią „jeden młodzieniec“, Demifo odpowiada, że prosił go o kupienie jej „jeden starzec“ — i w imieniu tych rzekomych klientów licytują się oni wśród coraz więcej rosnącego podniecenia od 20 do 27, 30, 50 a nawet 100 min. Demifo wreszcie nawet udaje, że gdzieś w odległości, między widzami, widzi owego przyjaciela, który mu daje znaki, żeby jeszcze wyższą sumę stawiał i parę min dodał, tak, że biedny Charinus, pomimo wyszukiwania pewnych przeszkód prawnych, musi się ostatecznie uznać za zwyciężonego.

Pełną humoru jest również scena, gdy żona Lysimacha niespodziewanie ze wsi wraca i ku swemu straszному oburzeniu zastaje w domu Pasikompse umieszczoną tam tymczasowo przez Demifona (w. 700 i n.). Najniewinniej podejrzrywany Lysimachus usiłuje — coprawda nadzwyczaj nieudolnie — wykazać żonie, że ta dziewczyna to tylko „depozyt“ przyjaciela, gdy nagle zjawia się zamówiony na urządzenie uczyty kucharz, i zorientowawszy się odrazu w sytuacji, złośliwie pyta, pokazując na żonę Lysimacha, starą jędzę, czy to jest ta piękna przyjaciółka, która ma być gwiazdą dzisiejszej hulanki. Lysimachus wije się pod słowami kucharza, którego nie może w żaden sposób skłonić, żeby się już raz wyniósł i przestał go — tak niezasłużenie — kompromitować. Żona, pewna już teraz wiarołomstwa męża, nie daje mu dojść do słowa i od-

chodzi oburzona, by się zwrócić o pomoc do swego ojca, i zostawia na scenie bezradnego i osłupiałego małżonka.

Na szczególną uwagę zasługuje tu występ Syry, starej służącej w domu Lysimacha, która wobec rzekomego wiarołomstwa swego pana wypowiada monolog o pokrzywdzeniu kobiety i żony, piętnowanej w opinii ogółu i potępianej za czyny, mężczyźnie bez wahania przebaczone:

Twarde prawo, dalibóg, krępuje kobiety
I tak biedną ją czyni, jak nigdy mężczyznę!
Bo jeśli mąż w sekrecie przed swoją małżonką
Weźmie sobie kochankę — nic mu się nie stanie,
Choć żona na to wpadnie; a jeśliby żona
Bez wiedzy swego męża choć krok wyszła z domu,
Już jest powód do skargi — mąż żonę wypęda!
Niechby było jednakie prawo dla obojga:
Wszak żonie, gdy ucziwa, mąż jeden wystarczy,
Czemuż jemu wystarczyć nie ma jedna żona?

(w. 817 i n.).

Jest to więc stary, przez wszystkie wieki znany i powtarzany problemat t. zw. podwójnej moralności, pokrzywdzenia żony w małżeństwie, czy emancypacji kobiet, problemat, który występuje już to w tragicznym, już to w komicznym ujęciu. I tak naprawdę tragiczną jest n. p. u Eurypidesa skarga Medei, gdzie z monologu pokrzywdzonej kobiety te słowa wystarczy przytoczyć:

Za jakąż to karę
Z wszystkiego, co oddycha i żyje na świecie,
Najsroższy los się dostał nieszczęsnej kobiecie?
Małżonka trzeba cennem okupywać wianem,
Naszego ciała władcę, — złem to niesłychanem,
Lecz gorszym traf: nie wiada, jakim mąż ten będzie,
Szlachetnym, czy też podłym...
Pozatem, gdy mężowi dolega coś w domu,
Uskarżyć się on przecie może lada komu,
Druhowi, z którym wyrósł, a my złych katuszy
Doznawszy, musim własnej spowiadać się duszy...

(Medea, w. 230 i n. *Thum. J. Kasproicz*)

Nie bez współczucia słucha się słów obrony kobiet nawet z ust niewiasty tak zbrodniczej, jak Klytajmestra w *Elektrze*, tegoż Eurypidesa:

Choć on tak mnie pokrzywdził, jeszcze jabym wtedy
Małzonka nie zabiła, lecz do jednej biedy
Dołączył mi on drugą: W małżeńskie mi łóżę,
Wróciwszy, prorokinię wprowadził, że w dworze
Tym samym obok siebie dwie żyły kobiety:
Niewieście brak rozumu, przyznaję, niestety!
Gdy mąż takiej niewiasty grzeszyć sobie pocznie,
Pogardzi swem małżeństwem, i ona bezzwłocznie
Wstępuje w jego ślady, szuka przyjaciela.
I zaraz nam się wyrzut z różnych stron udziela,
Zaś winny mąż bez szwanku z wszystkiego wychodzi!

(w. 1030 i n. *Tłum. J. Kasprówicz*)

Są to prawie te same słowa, nie mówiąc już o uderzająco podobnej myśli, co w monologu plautyńskiej Syry, i samo nazwisko Eurypidesa, który tak olbrzymi wpływ wywarł na „komedię nową“, każe uważać za zupełnie naturalny objaw, że problemat ten w komedji plautyńskiej odnajdujemy. Tylko że tutaj, w komedji, motyw ten jest obliczony jedynie tylko na efekt humorystyczny, jako wyszydzenie nieuzasadnionych pretensyj kobiet: być może dopiero w stylizacji samego Plauta, gdyż, o ile z fragmentów sądzić możemy, grecka „komedia nowa“ pełna była zupełnie poważnych, nawet bardzo głęboko nieraz pojętych refleksyj na temat życia ludzkiego i wszelakiej niedoli człowieka. Plautus jednak z pewnością nie chciał, by na serjo brać tę tyradę zrządzającej babiny, która w swym reformatorskim zapale nawet nowe ustawy w końcu swego monologu proponuje:

A dalibóg, że gdyby, jak ja chcę, karano
Mężów za to rozwodem, gdy bez wiedzy żony
Biorą sobie kochankę, tak samo jak prawo
Żonę karze, jeżeli zawini, — to więcej
Byłoby wypędzonych... mężów, niż małżonek!

Tego rodzaju zapędy mogły jedynie humorystyczny efekt wywoływać u plautyńskich widzów, przyzwyczajonych do pojęć takich, jakie znamy ze słów współczesnego mniej więcej Katona starszego, wypowiedzianych w sławnej jego mowie *O posagu*: „Jeżelibyś schwycił żonę twą na wiarołomstwie, możesz ją zabić bez sądu i bezkarnie; jeślibyś ty się dopuścił wiarołomstwa, ona nie śmie cię ani palcem dotknąć, ani też nie ma do tego prawa“. Zaznaczyć jednakże wypada, że przykłady takiego przepływania motywów poważnych (zwłaszcza z tragedji Eurypidesa) do „komedji nowej“, gdzie znajdowały wybitnie humorystyczną oprawę, mógł Plautus obserwować także w swych pierwowzorach greckich. Tak n. p. w tragedji Eurypidesa p. t. *Auge*, traktującej o kapłance Ateny tego imienia, która, uległszy Heraklesowi, stała się matką Telefosa, znajdowała się wzniosła tyrada na temat bezwzględnych praw natury, i stąd pochodzą te często w starożytności powtarzane słowa:

Natura tego chciała, co nie dba o prawa,
I na to przecież właśnie rodzi się kobieta.

(Eur. Frg. 912 N.)

Dokładnie te same słowa znajdują się w jednej z nowo-znalezionych komedji Menandra p. t. *Ἐπιρέποντες* (*U rozjemcy*), gdzie piastunka, chcąc uwiadomić ojca o uwiedzeniu córki przez pewnego młodzieńca, zaczyna staremu Smikrinesowi z patosem deklamować: „Natura tego chciała“ i t. d., a gdy starowina irytuje się, nie wiedząc, o co tu chodzi, dodaje:

Całą z *Auge* ci powiem tragiczną tyradę,
Jeśliś jeszcze nie pojął, stary Smikrinesie!

(w. 583 i n.)

Komiczne ujęcie nie ulega wątpliwości, zwłaszcza wobec tego, że w chwili gdy to mówią, cała sprawa jest już bez wiedzy ojca zupełnie pomyślnie załatwiona.

W sytuację *Kupca* wprowadza widzów prolog, który jest właściwie występem Charinusa, głównej osoby sztuki, i właśnie to jest rzeczą szczególną: Charinus, łamiąc do pewnego stopnia iluzję sceniczną, sam podaje dokładny tytuł sztuki greckiej

i rzymskiej, a potem opisuje w mocno przesadny sposób swój nastrój zakochanego, podając przytem fakty, poprzedzające całą akcję i do jej zrozumienia potrzebne.

Swoboda komiczna, z jaką Plautus traktuje tutaj bolesne wynurzenia zakochanego młodzieńca, wprowadza odrazu wesoły nastrój i umożliwia rzymskiemu autorowi za jednym zamachem przedstawić bohatera i załatwić sprawę ekspozycji, po której sama akcja toczy się już gładko i bez żadnych prawie usterek.

Próbowano wprawdzie wytknąć pewien błąd kompozycji w tem, że nie znajdujemy w sztuce wyjaśnienia, w jaki sposób właściwie i od kogo nabywa Pasikompse Demifo. Tymczasem, jak ostatecznie wykazano,¹ sprawa ta jest zupełnie konsekwentnie przeprowadzona: Demifo jest tylko pozornie sprzedającym, jako wspólny z synem właściciel; ponieważ chce ją z przed oczu syna usunąć, twierdzi, że skoro nie nadaje się na służącą, trzeba ją sprzedać, i to przyjacielowi, w którego imieniu rzekomo z synem się targuje. Żeby jednak podejrzenia usunąć, podstawia sąsiada, Lysimacha, który ją rzekomo dla siebie kupuje i dla Demifona w swym domu przechowuje. Wyraźnie bowiem mówi Demifo:

Więc do portu. Lecz ostrożnie, by on nie wpadł na to;

* Nie sam kupię, ale zlecę rzecz przyjacielowi —

Wszak Lysimach właśnie mówił, że idzie do portu.

(w. 466 i n.)

Nie jest jednak wykluczone, że sztuka w greckim oryginale kończyła się „rozpoznaniem“ owej dziewczyny, Pasikompsy, jako wolno urodzonej, i jej małżeństwem z Charinusem. Byłoby to bowiem zupełnie w stylu greckich sztuk, a na to, że Pasikompsa nie jest szablonową tylko i nie mówiącą figurą hetery, wskazywałby fakt, że reprezentuje ona ten szczególny typ t. zw. „dobrych“, szczerze oddanych kochanek. Tak było n. p. w *Komedji Skrzynkowej* (p. wyżej, str. 85), gdzie „dobra“ Selenjum okazała się później wolno urodzoną, i na tego rodzaju rozwiązywanie węzła dramatycznego wskazuje

¹ C. A. Dietze, *De Philemone comico*, Gottingae 1901, str. 70—73.

wyraźnie Plutarch, gdy charakteryzuje rolę heter w „komedji nowej“: „...co do heter zaś, to, o ile są one bezczelne i zuchwałe, stosunki z niemi ulegają zerwaniu, czyto skutkiem tego, że młodzieńcy nabierają w jakiś sposób rozumu, czyto że zmieniają oni swe zapatrywania; heterom zaś dobrym i odwzajemniającym miłość albo odnajduje się prawy ojciec, albo z czasem ich stosunek miłosny nabiera cech przyzwoitości i zyskuje ogólne uznanie“. (*Συμποτ. προβλ.* VII 3, p. 712 C). Przypuścić zatem można, że motyw „rozpoznania“, który stanowił zapewne w greckim oryginale samo zakończenie, został w rzymskiej sztuce w całości eliminowany, jako zbyt banalny, praktykowanym zresztą przez Plauta zwyczajem. Na jakieś skróty przy samym końcu wskazuje epilog, motywujący, tak samo jak n. p. w *Pannie Młodej* (p. wyżej, str. 76) i w równie humorystyczny sposób, wcześniejsze zakończenie sztuki (w. 1005 i nast.):

EUTYCHUS

..... Lecz chodźmyż do domu,
Miejsce tutaj nie jest na to! O twych sprawkach gadać,
Kiedy wszyscy, co przechodzą, gapią się i słyszą?

DEMIFO

Rzeczywiście, że masz rację. Skróćimy zarazem
Naszą sztukę. Chodźmy!

EUTYCHUS

Syn twój — jest tu u nas w domu.

DEMIFO

Doskonale. Potem tedy, przez ogród przejdziemy.

(*Zabierają się do wyjścia*)

Zdaje się, że włoscy humaniści odczuwali w tej sztuce brak roli żony Demifona (która u Plauta na scenie nie występuje), i od któregoś z nich pochodzi spotykany po w. 816 w starych wydaniach Plauta (n. p. ed. Piusa z r. 1500) występ żony Demifona, narzekającej na niewyrozumiałość męża wobec syna. Scena ta, licząca 88 wierszy, nie ma oczywiście z Plautem nic wspólnego, tak samo jak 11 wierszy dodawanych na początku sceny: Demifo—Lysimachus po w. 956.

Sztuka ta posiada tylko jedną większą partję śpiewaną, t. j. lament zakochanego Charinusa w w. 335 — 363. Rozdzierające żale nieszczęsnego młodzieńca ujął poeta w metrum anapestyczno-bakchiczne i trocheiczne, zamieniając zapewne w ten sposób na pełne życia *canticum* monotony monolog greckiego oryginału.

Na uwagę zasługuje monolog Demifona (w. 225 i n.), w którym opowiada on — w pierwszym swym występie, zaraz po powrocie z portu, gdzie widział Pasikompse — swój przedziwny sen ostatniej nocy:

W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia!
Jak i ja, tejsze nocy, co właśnie minęła,
Natrudziłem się we śnie i nadržęcałem:
Zdało mi się, że kupiłem bardzo piękną kozę;
Żeby jej nie szkodziła tamta, którą dawniej
Miałem w domu, i żeby, będąc w jednym miejscu,
Nie kłóciły się z sobą, śni mi się, że potem,
Po kupieniu, w opiekę oddałem ją małpie.
Lecz ta małpa przychodzi krótko potem do mnie,
Przeklina mnie i łaje: że ją przez tę kozę,
Mówi, przez jej przybycie, skandal wielki spotkał,
Że straciła się nabawiła, całkiem niepoślednich,
Że ta koza, com ja jej oddał pod opiekę,
Cały posąg jej żony natychmiast pożarła.
Mnie się dziwnem to widzi, jak ta jedna koza
Pożreć mogła ten posąg owej małpiej żonie,
Lecz małpa się upiera i wkońcu powiada,
Że jeśli jej czem prędzej od niej nie zabiorę,
Do mnie mi ją przywiedzie, wprost do mojej żony.
Ja dalibóg, śni mi się, nie jestem jej krzywy,
Lecz nie miałem nikomu kozy dać w opiekę,
Tem więcej się dręczyłem, biedny, co mam robić.
Tymczasem — tak śni mi się — kozioł mnie napada,
Zaczyna opowiadać, że on to od małpy
Porwał kozę, i dalej ze mnie się wyśmiewać.
Ja nuż martwić i gryźć się, że on mi ją porwał.
Do czego cały sen ten może się odnosić,

Ani rusz się domyślić. Chyba, że ta koza...
Zdaje się — wiem już, co jest, i co ona znaczy!
Do portu stąd wyszedłem wraz ze wschodem słońca,
Skorom sprawy załatwił. Nagle widzę okręt,
Na którym syn mój z Rodos wczoraj tu przyjechał.
Chęć mi przyszła, tak jakoś, ten statek oglądać:
Wehodem w łódkę i każe wieść się do okrętu.
A tu widzę kobietę niezwyklej urody,
Którą syn mój tu przywiózł, matce, jako sługę.
Gdym ją tylko zobaczył — kocham! Nie jak zdrowi
Ludzie inni kochają, ale jak szaleni.
Kochałem ja, dalibóg, kiedyś w mej młodości,
Lecz w ten sposób, jak teraz, nigdy nie szalałem;
To jedno wiem napewno, że całkiem pograżon,
Wy zaś (*do widzów*) — wasza rzecz będzie, jak mnie sądzić macie.
Więc teraz tak się rzecz ma: to jest owa koza;
Lecz, doprawdy, ta małpa i ten kozioł jakiś
Nieszczęście mi przynoszą, a nie wiem co znaczą.

Sen ten — pewnego rodzaju *apologus*, by użyć starożytnego terminu technicznego, — ma stanowić niejako przepowiednię i alegoryczne ramy całej późniejszej akcji, ale nie można pominąć faktu, że w jego treści są pewne rażące niedokładności i nieścisłości, kłócące się z fabułą sztuki. Tak n. p. „koza“ oznacza trafnie młodą Pasikompse, ale później, w sposób zgola chybiony, ma oznaczać również starą żonę Demifona; podobnie niezręcznie na oznaczenie bogu ducha winnego sąsiada Lysimacha używa autor symbolu „małpy“, która u starożytnych, tak samo jak i u nas, bynajmniej nie jest sympatycznym określeniem, a jak świadczą przykłady — choćby tylko z komedji zaczerpnięte — stale uchodzi za zwierzę złe, podstępne i złośliwe (*nihili nequam bestia*, *Mil.* 180; *bestia nequissima*, *Rud.* 610; *ἐπίβουλος κακός*, *Eubulos* frg. 115 K.). Sądzą zatem niektórzy,¹ że wszystkie te usterki pochodzą od Plautusa, który miał ten sen wprowadzić tutaj samodzielnie, na wzór snu w innej swej

¹ Fr. Marx, *Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus*, *Sitzungsber. d. Wien. Akad. d. Wiss.* 140 (1899), *Abh.* VIII, str. 9—30.

sztuce p. t. *Lina* (o której niżej) i tak niezręcznie dostosować — co jest zupełnie możliwe. Natomiast całkiem bez zarzutu i ściśle racjonalne jest samo umieszczenie tego opowiadania o śnie ostatniej nocy już w pierwszym występie Demifona i zaraz w początku sztuki — tak jak zresztą ten motyw „snu wróżebnego“ w niektórych tragedjach i sztukach „starej komedji“ attyckiej występuje, — czego znów nie będzie można powiedzieć o podobnym „śnie“ w *Linie*.

Znamy tytuł i autora greckiego pierwowzoru *Kupca*, a to dzięki słowom samego Plauta w prologu:

Emporos Filemona sztuka zwie się grecka,
Po łacinie zaś *Kupiec* Makejusza Tytusa,

ale o samej greckiej komedji nic pewnego powiedzieć nie możemy, gdyż nie zachował się z niej ani jeden fragment. Przypuścić tylko można, że poza usterkami wewnętrznymi w układzie owego „snu“, nie posiadała ona, tak samo jak sztuka plautyńska, żadnych ważniejszych błędów kompozycyjnych.

12.

„Żołnierz Samochwał“ (*Miles Gloriosus*).

„Żołnierz Samochwał“, imieniem Pyrgopolinices, wielce nadęty i wielce zarozumiały oficer, zabrał młodzieńcowi ateńskiemu Pleusiklesowi podstępem jego przyjaciółkę, Filokomazjum, w czasie jego chwilowej nieobecności i uwiózł ją do Efezu. Tymczasem niewolnik Pleusiklesa, Palestrjo, który po zniknięciu dziewczyny wybrał się z wieścią do swego pana, do Nau-paktos, dostał się w ręce piratów, a od nich właśnie do owego żołnierza Pyrgopolinicesa, mieszkającego obecnie razem z Filokomazjum w Efezie. Palestrjo sprowadził natychmiast swego młodego pana do Efezu, gdzie umieścił go u starego znajomego, jowialnego Periplektomenusa, mieszkającego zaraz w sąsiednim domu obok żołnierza. Ażeby jednak Pleusikles mógł się spotykać

z Filokomazjum, Palestrjo przebił potajemnie ścianę, dzielącą oba domy, i urządził ukryte przejście z pokoju Filokomazjum do mieszkania Pleusiklesa w domu owego Periplektomenusa, sprzyjającego amorom młodych. Wynałazek funkcjonuje bez zarzutu, gdy nagle pewnego dnia — i tu się rozpoczyna nasza sztuka — współtowarzysz Palestrjona, ale wierny niewolnik Pyrgopolinicesa, Sceledrus, zobaczył z dachu domu, przez górny otwór atrjum w domu Periplektomenusa, całujących się Pleusiklesa i Filokomazjum. Śpieszy zatem, by donieść o wszystkim żołnierzowi; ale Palestrjo, chcąc temu za wszelką cenę przeszkodzić, w porozumieniu z Periplektomenusem chwytą się znakomitego planu: opowiada, a raczej każe sprytnej Filokomazjum, by opowiedziała Sceledrusowi — który oczywiście nic nie wie o owym tajemnym przejściu, — że właśnie do Periplektomenusa przyjechała w gościnę z Aten jej rodzona i bliźnia siostra, ładną do niej podobną, i że ją zapewne widział ze swym kochankiem, a nie niewinną Filokomazjum. Sceledrus niebardzo chce wierzyć, a nawet, ujrzawszy tę umyślnie mu przedstawioną i z domu Periplektomenusa wychodzącą rzekomą siostrę Filokomazjum, łapie ją i chce przemocą do domu żołnierza odprowadzić, — ale kiedy widzi Filokomazjum raz w domu swego pana, a potem zaraz u Periplektomenusa, to znów u siebie w domu, spokojnie śpiącą — (zręczna dziewczyna przebiega tak prędko z domu do domu przez ukryte drzwi) — jest najzupełniej przekonany o rzeczywistym istnieniu dwóch sióstr, o niesłuszności swych podejrzeń, i przeprosza nawet gorąco Periplektomenusa, że śmiał się targnąć na kobietę, będącą w jego gościnie. — Niebezpieczeństwo ze Sceledrusem zażegnane, ale Palestrjo obmyśla dalszy plan, by żołnierzowi dziewczynę zupełnie odebrać. W tym celu opowiada żołnierzowi, szczególnie na punkcie swej urody i wzięcia u kobiet zarozumiałemu, że młoda żona Periplektomenusa umiera z tęsknoty za nim, pragnąc mu ofiarować swą miłość, i że nawet w tym celu wypędziła swego męża z domu (będącego jej osobistą własnością). Periplektomenus nie ma wprawdzie żony, ale sprytny Palestrjo przebiera

za jego małżonkę specjalnie w tym celu sprowadzoną heterę Akroteleutjum i przedstawia ją żołnierzowi jako zakochaną w nim żonę starego Periplektomenusa, oczekującą tylko na przybycie ubóstwianego wojownika. Żołnierz jest na tyle głupi i zarozumiały, że wszystkiemu wierzy, aby zaś dla tej nowej miłości pozbyć się Filokomazjum, za mądrą radą Palestrjona odprawia ją ze wszystkimi podarunkami i każe jej wracać do Aten razem z siostrą i matką, która tu rzekomo miała przyjechać po nią. Zabiera ją sam właściciel statku, a Pyrgopolinices, zadowolony, że się tak łatwo pozbywa nieporęcznej mu teraz konkubiny, dodaje jej nadto niewolnika Palestrjona i nie może nawet przypuszczać, że owym retmanem (*nauclerus*), który zabiera Filokomazjum i Palestrjona, jest — przebrany Pleusikles.

Ale żołnierza spotyka jeszcze zasłużona kara za jego bezgraniczną zarozumiałość: W chwili, kiedy pełen miłości wchodzi do domu Periplektomenusa, by spotkać się z jego rzekomą żoną, rzucają się na niego nastawieni słudzy, łapią jako naruszającego niby cudze ognisko domowe, okładają niemiłosiernie kijami i grożą nawet w myśl prawa najdotkliwszą karą, jaka może spotkać mężczyznę; zbity i śmiertelnie przerażony, przyrzeka wszystko, czego od niego żądają, prosząc, by mu tylko winę darowano; wypuszczony wreszcie na wolność, wraca do domu, gdzie się dowiaduje, że Filokomazjum wraz z kosztownościami i z Pleusiklem, jako też i niewolnik Palestrjo, sprawca wszystkiego, znajdują się już daleko, na pełnym morzu.

Główną postacią, od której sztuka otrzymała nazwę, jest typ oficera, „żołnierza samochwała“ o nadzwyczaj szumnem nazwisku: Pyrgopolinices (*Πυργοπολινείκης*) — „Pogromca warownych grodów“ czy „Basztomiaszoburz“.

Pyrgopolinices jest niby werbunkowym oficerem króla Syrii, Seleukosa; mieczem swoim zdobył sobie sławę we wszystkich możliwych i niemożliwych krajach Europy i Azji, gdzie omal że nie zabijał za jednym zamachem po pięciuset, a dziennie przeciętnie po 7 tysięcy ludzi; jednym dmuchnięciem

rozbijał całe pułki, a raz nawet, w Indjach, strzaskał pięścią udo słoniowi, i to tylko trąciwszy go „od niechcenia“ — *at indiligerter ieceram* (w. 28). Lubi, żeby go nazywano Achillesem, lub jego bratem, i odznacza się nie tylko tarczą tak błyszczącą, że sam jej blask przeraża nieprzyjaciół, lecz także niezwykle pięknymi kędziorami (w. 64 i n.); jest on bowiem zarazem „wnukiem samej Wenery“ (w. 1265) i tem tłumaczy się jego nieprzewyciężony urok, biorący w jassyr wszystkie bez wyjątku serca niewieście — jak w to sam przynajmniej silnie wierzy. Ba, nawet skarży się z głębokiem westchnieniem na to zbytne powodzenie u kobiet (w. 68 i n.).

Świetną tę charakterystykę daje Plautus zaraz w pierwszej scenie, — między żołnierzem a pasorzytem Artotrogusem, Łuszczybochenkiem, który jest jego cieniem i echem. W dal szym ciągu sztuki okazuje się jeszcze, że butny ten „zdobywca stolic, królobójca“ (*urbicapus, occisor regum*, w. 1055), jest porządnie tchórzem podszyty, i w ostatniej scenie, złapany przez Periplektomenusa, już tylko bardzo pokornie prosi i żebrze o łaskę.

Bardzo ciekawym typem jest Periplektomenus, ów sąsiad Pyrgopolinicesa, który gości u siebie Pleusiklesa i pomaga mu w jego niedoli miłosnej. Jest to rzeczywiście „miły półstaruszek“, *lepidus semisenex*, jak go nazywa Palestrjo (w. 645), stary wprawdzie kawaler, ale zawsze wesoły i jowialny, który znajduje ogromną satysfakcję w tem, że może młodych, kochających się, wspierać, bo też i sam ma w tym względzie miłe wspomnienia z swej młodości (*plane educatus sum in nutricatu Venerio*, w. 650) i wyraźnie oświadcza (w. 638):

Nikt nie pojmie, co to kochać, jeśli sam nie kochał.

Kiedy mu Pleusikles dziękuje za wszystkie przysługi, staruszek się rozgaduje i dużo o sobie opowiada. Lubi on młodych i ich wesołe towarzystwo, i sam jest niezgorszym towarzyszem zabawy, bo czuje jeszcze wigor w kościach, choć już ma przeszło pięćdziesiątkę na karku: *Et ego amoris aliquantum habeo umorisque*

etiam in corpore, nequedum exarui ex amoenis rebus et voluptariis! (w. 639 i n.). Za nic w świecie-by się nie ożenił, pomimo łatwych okazji, bo woli mieć swobodę i spokój w swym domu:

Wolny-m jest i dom mój wolny: sam sobie żyć pragnę!
Mogłem przecież, dzięki bogom, będąc tak bogaty,
Znaleźć żonę i posażną i z.rodu wielkiego —
Ale cóż mam kogoś wpuszczać do domu własnego,
By mi czekał bezustannie nad memi uszami.

(w. 679 i n.)

Także niezbyt pochlebne dla kobiet zdanie rozpoczyna jego polemikę przeciw małżeństwu, w której odnajdujemy to typowe dla „komedji nowej“ i znane nam już dostatecznie choćby z samego Plauta (n. p. w *Skarbie*, p. wyżej str. 50 i n., *Pannie Młodej*, p. wyżej, str. 77) narzekanie na przywary kobiece: *damna multa mulierum* (w. 699).

Jest to zarazem człowiek bardzo wykwinny, z humorem piętnujący niektóre objawy banalnej elegancji, przez którą przebija istotny brak dobrego wychowania (*proletarius sermo, mali mores* — w. 752, 763). Kiedy młody Pleusiklēs, zażenowany ogromną szczodroblivością Periplektomenusa, usiłuje protestować przeciw zbyt wielkim wydatkom na ucztę, z jego okazji urządzaną, stary obrusza się jowialnie:

Dajże spokój z tem gadaniem starem, oklepanem!
Toż tak mówisz, mój ty gościu, jakby ktoś z pospólstwa:
Bo ci mówią tak przy stole, gdy obiad podano:
„Ależ poco te wydatki, tak wielkie — i dla nas!
To szaleństwo! Tego przecież jest na dziesięć osób!“ —
Ganią te zakupy dla nich — a przecież zjadają!
Nigdy jednak nie powiedzą, choć suto się poda:
„Każ to zabrać! Weź tę misę! Na bok szynkę, nie chcę!
Precz mi stąd z tą wieprzowiną! Ten węgorz za zimny,
Zabierz, sprzątnij!“ — Nie usłyszysz, by kto z nich tak mówił,
Lecz się na stół wywalają, w pół, by wszystko zgarnąć!

(w. 751 i n.)

Ta krytyka złych manier pochodzi bezwątpienia z elegancji Grecji i z greckiej sztuki, — podobnym, ale młodym

wytwornisiem był zapewne w greckim oryginale pierwowzór terencjuszowskiego Cherei (z *Eunucha*), który sam siebie nazywa *elegans formarum spectator* (*Eun.* w. 566), — ale jeśli Plautus to przejął, wiedząc zapewne dobrze, że będzie zrozumiany, jest to dla nas dowodem, że nie brak było w Rzymie już wówczas ludzi z wytworniejszym wychowaniem obeznanych.

Sprężyną całej akcji i aranżerem wszystkich podstępów jest niewolnik Palestrjo, „budowniczy pomysłów“, *architectus*, jak go kilkakrotnie w tej sztuce nazywają (w. 901, 902, 915, 1139). W pożegnalnej scenie z żołnierzem, kiedy ma już odjeżdżać razem z Filokomazjum, okpiwszy głupiego oficera na całej linii, tak znakomicie udaje swój żal z powodu odjazdu, że aż za dobrze, bo żołnierz, wzruszony jego przywiązaniem, chce go wkońcu zatrzymać, przeciw czemu Palestrjo musi znów bronić się energicznie, apelując do obowiązku dotrzymania raz danego słowa i zapewniając z westchnieniem, że on już „ściępi, cokolwiek wypadnie“ — *patiar, quidquid est* (w. 1351 i n.).

Słusznie zwrócił uwagę Leo¹ na uderzającą analogję pomysłu i budowy między tą sceną a końcową sceną tragedji Eurypidesa *Helena*, gdzie przebrany Menelaus — podobnie jak tu przebrany Pleusiklēs, — chcąc wyrwać Helenę z rąk Theoklymenosa, zabiera ją na okręt, niby w celu złożenia na pełnem morzu ofiary za Menelausa (który rzekomo zatonął), i w ten sposób razem z żoną ucieka. W intrydze tej, polegającej po prostu na wywiedzeniu w pole przeciwnika, powtarza się u Eurypidesa nawet ten szczegół, że Helena za dobrze udaje swą uległość wobec Theoklymenosa i ten o mało co nie niweczy całego planu, chcąc Helenie dodać orszak swych ludzi do pomocy. Jest to niezwykle wymowny dowód na to, jak ścisły związek istnieje między tragedją Eurypidesa, zabarwioną nieraz czysto komicznymi motywami, a grecką „komedją nową“, w któ-

¹ *Plaut. Forsch.*², str. 165—167.

rej znów nie brak nierzadko sytuacji wprost tragicznych, przez Plauta coprawda najczęściej znów na komizm transponowanych.

Orientację słuchaczy o wypadkach, które poprzedziły samą sztukę i do jej zrozumienia są potrzebne, daje autor w osobnym występie Palestrjona (a więc jednej z osób sztuki), który, wypadając właściwie z roli, powiada:

Ja mam wielką ochotę treść wam opowiedzieć —

Jeśli wy mnie zechcecie łaskawie posłuchać.

Kto zaś słuchać nie zechce, niech wstanie i wyjdzie,

By miał usiąść gdzie taki, który słuchać zechce. —

Więc teraz treść wam podam i tytuł komedji,

Dla której tu siedzicie, w tem miejscu wesołem,

I którą tu niebawem przed wami grać mamy...

(w. 79 i n.)

Następnie — podobnie jak w *Kupcu* Charinus (p. wyżej, str. 120 i n.), łamiąc iluzję sceniczną, opowiadał „o treści sztuki i o swej miłości“ — podaje wyjaśnienie sytuacji, poprzedzone nazwiskiem greckiej i rzymskiej sztuki. Ta jest jednakże różnica, że tutaj ten prolog — bo jest to prolog właściwie — umieszczono nie na samym początku sztuki, ale dopiero po pierwszej scenie między żołnierzem a jego pasorzytem. Scena ta, jakby przygrywka, służy tylko do zapoznania widzów z główną osobą sztuki i jej charakterem; pasorzyt, występujący tutaj, nie ukazuje się już później zupełnie, jest więc tak zwana „osobą wstępową“ (πρόσωπον προτατικόν), wprowadzoną tylko pōto, by żołnierz miał z kim rozmawiać, okazując przez to swe cechy charakterystyczne.

Szereg poważnych uczonych, w rzędzie których stanęli Leo i Fränkel,¹ dopatruje się w kompozycji sztuki pewnych niezgodności i niekonsekwencji, które dadzą się streścić w następujących punktach:

1) Motyw przebitej ściany i zmyślonych sobowtórów, który jest podstawą pierwszej części sztuki, nie gra rzekomo żadnej

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*² str. 178—185; Fränkel l. c. str. 253—262. W obu tych dziełach znaleźć można dawniejszą literaturę.

roli w jej drugiej połowie, gdzie osią całej akcji jest pomysł oszukania żołnierza zapomocą owej fałszywej żony Periplektomenusa.

2) Z wierszem 595 wchodzi Periplektomenus do domu, gdzie, jak mówi, odbędzie się „posiedzenie pełnego senatu“ (*frequens senatus poterit nunc haberier*), by się naradzić z Palestrjonem (i Pleusiklesem) nad całą sprawą. Tymczasem zaraz potem (w. 596 i n.) wychodzą oni przed dom poto, by się tutaj naradzić (*concilium quod habere volumus*), pomimo że przytem (w. 612) odwołują się do jakiegoś planu, wewnątrz domu ułożonego (*eodem consilio, quod intus meditati sumus, gerimus rem?* w. 612) — co znów w sprzeczności staje z ich rozmową, zawierającą przecież nowy plan, najwidoczniej teraz dopiero po raz pierwszy przez Palestrjona podany (*ego inveni lepidam sycophantiam... igitur id, quod agitur, hic primum praeverti decet* — w. 765 i n.).

3) Sceledrus, niewolnik Pyrgopolinicesa, przekonany zupełnie o swej winie, że bezpodstawnie zaczął niewinną Filokomazjum, z obawy przed karą postanawia (w. 581 i n.) uciec z domu i ukryć się na kilka dni, gdy tymczasem później dowiadujemy się, że Sceledrus upił się i śpi (w. 813 i n.).

Te zarzuty przeciw jednolitości kompozycji mają dowodzić, że Plautus zlepił tutaj, i to w dość niedbały sposób, dwie greckie komedje, a to jedną opartą na motywie przebitej ściany, względnie rzekomych sobowtórów, i drugą polegającą na pomysle podstawionej żony.

Pomimo wielkiego prawdopodobieństwa nie mogę tej t. zw. „kontaminacji“ uważać tutaj za rzecz zupełnie pewną,¹ a to z następujących powodów:

1) Oba główne motywy intrygi nie przeszkadzają sobie bynajmniej, bo przebicie ściany wraz z motywem sobowtórów

¹ Nie uznawał „kontaminacji“ Ussing (*T. Macci Plauti Comoediae*, IV, 1. Hanniae 1882, str. 222), chociaż zapatrywań swych nie udowodnił. Przeciw „kontaminacji“ wypowiada się Michaut (*Plaute*, II, str. 272—276).

służy tylko do ułatwienia kochankom spotykania się — jak sam Palestrjo mówi: *qui amantis una inter se facerem convenas* (w. 139), — a gdy ich Sceledrus zobaczył, do obalamucenia go, że tylko siostrę bliźnią widział; do faktycznego odebrania żołnierzowi dziewczyny trzeba było innego pomysłu, i do tego celu służy motyw podstawionej, zakochanej żony sąsiada. Pomimo to sprawa przebitej ściany i owych rzekomych sióstr bliźnich nie idzie w zapomnienie bynajmniej: owszem, i w drugiej części sztuki wybitną gra rolę (n. p. w. 806, 1088, 1154 i 974 i n., 1102, 1146, 1313, 1315 i n.), tak, że całą akcję od początku do końca można uważać naogół za należycie związaną; a wreszcie jeśli są tu nawet zastanawiające usterki, jak n. p. zapowiedź uczty (w w. 738 i 749), przy której miało widocznie nastąpić wspomniane w w. 805 i n. spotkanie żołnierza, młodzieńca i jego kochanki — obok zupełnego zarzucenia później tego motywu,¹ to kto zaręczy, że nie było ich już w greckim oryginale.

2) Niezgodność w scenie od w. 596, gdzie jest mowa o naradzie w domu i o planie tam ułożonym, pomimo że właściwie przed domem ten plan się układa, wytłumaczyć można tem, że jest to tylko technicznie niezręczne wydobycie akcji z za sceny — na scenę, by widzów z treścią całego planu zaznajomić.

3) Jeśli Sceledrus zapowiedział, że ucieknie, a nie uciekł, to jest to dostatecznie umotywowane tym właśnie faktem, że się upił, a nie można mieć do autora pretensyj za takie a nie inne użycie motywu.

Jeśliby jednak nawet bez (dotyczącej tego upicia się) pewnej sceny z chłopcem do posług, Lurejonem (w. 713—866), można się było zupełnie obejść,² to jeszcze nie dowód, że scena ta w całości została właśnie przez Plauta skądinąd dodaną. Od Plauta pochodziło może tylko rozszerzenie i przejawienie barw „pijackich“ tej sceny.

¹ Fränkel, l. c. str. 254 i n.

² ibidem, str. 258 i n.

Obejść się zatem możemy bez przyjmowania „kontaminacji“, a podkreślić należy, że nawet Kakridis¹, który jest tak skłonny do wyszukiwania „kontaminacji“ w sztukach plautyńskich, w kwestji *Żołnierza* jest jej stanowczym przeciwnikiem.

Miles Gloriosus ma bardzo mało miar lirycznych, bo tylko jedną partję śpiewaną w anapestach (w. 1011—1093), t. j. tę scenę, gdzie Palestrjo, Pyrgopolinices i podstawiona służąca owej rzekomo w żołnierzu zakochanej matrony omawiają z komicznym patosem i wielkim ożywieniem owe bardzo „ważne“ sprawy sfingowanej afery miłosnej.

Ten uderzający brak liryki, której Plautus naogół tak chętnie hołduje, wskazuje już widocznie na to, że jest to jedna z wczesnych sztuk jego, podobnie jak to zaobserwowano wyżej (p. str. 43) przy *Komedji Osłej*. Zgodnie z tem, starał się wykazać Andrew F. West,² że w wierszach 219—230, gdzie Periplektomenus w formie rozkazu wojskowego daje Palestrjonowi polecenia co do podejsia Pyrgopolinicesa i jego otoczenia, znajduje się szczegółowa aluzja do operacji z drugiej wojny punickiej, w chwili objęcia dowództwa przez starszego Scipiona, t. j. w r. 205, i że w tym właśnie roku grano po raz pierwszy *Żołnierza*. Trudno jednakże uwierzyć, żeby w takim komicznie żartobliwym ustępie zawierało się niemal że ściśle sprawozdanie z akcji bojowej armji rzymskiej, i dlatego chronologję sztuki trzeba oprzeć raczej na wyraźnej wzmiance o ukaraniu rzymskiego poety, znajdującej się w w. 211 i n. Plautus (Periplektomenus), dawszy opis niewolnika Palestrjona, w trakcie rozmyślań opierającego swą brodę na łokciu, przypomina sobie wygląd owego poety, któremu brodę słupem pręgierza podparto:

¹ l. c. str. 34—40.

² *On a patriotic passage in the „Miles Gloriosus“ of Plautus*, American Journal of Philology, VIII (1887), str. 14—33.

Teraz niby coś buduje: Słupem podparł brodę —
Nie dalibóg, ta „budowa“ mnie się nie podoba,
Bo poecie tak rzymskiemu, słyszę, pysk podparto
I dwaj stróże go pilnują ciągiem, dniem i nocą...

Odnosi się to oczywiście do katastrofy Newjusza w r. 204 (p. wyżej str. 10) i na ten czas zapewne wypada pierwsze wystawienie *Żołnierza*, stanowiącego tem samem najstarszą z zachowanych komedyj plautyńskich.

O oryginale greckim nic pewnego nie wiemy, pomimo że z prologu znamy jego tytuł, Ἀλαζών:

Alazon się po grecku zowie ta komedja:

My na to po łacinie *Samochwał* mówimy. (w. 86—87)

Przez porównanie plautyńskiego samochwała Pyrgopolinicesa z terencjuszowskim Thrasonem (w *Eunuchu*) okazuje się, że plautyński żołnierz posiada rysy znacznie jaskrawsze i przechodzi poprostu w karykaturę. Ponieważ Thraso pochodzi od Menandra, co sam Terencjusz wyraźnie zaznacza, przeto wnioskuje stąd Leo,¹ że typ plautyńskiego żołnierza stworzył jakiś naśladowca i następca Menandra, który w nakładaniu śmiesznych barw chciał Menandra niejako przelicytować. W takim razie pierwowzór plautyńskiego *Żołnierza Samochwała* pochodziłby od jakiegoś pisarza greckiej „komedji nowej“ z epoki po-menandrowskiej, co godziłoby się z przyjmowaniem naogół oznaczeniem daty greckiego *Alazona* na czas około r. 299 lub 287, opartem na wzmiankach Pyrgopolinicesa o syryjskim królu Seleukosie (w. 75, 948, 951). Nie trzeba jednak pomijać możliwości, że te przesadnie komiczne rysy pochodzą od samego Plauta, który może tak na swój sposób przerobił i ożywił spokojny typ menandrowski, podczas gdy Terencjusz zachował ściśle charakterystykę oryginału. W każdym razie sztuka terencjuszowska, z postacią samochwała Thrasona i nieodstępного pasorzyta Gnathona, tudzież znane już nieco dokładniej z nowo-

¹ *Plaut. Forsch.*², str. 115, uw. 3.

znalezionych fragmentów greckie źródło Terencjusza: Κόλαξ (*Pochlebca*) Menandra, gdzie również tę parę: żołnierza (Biasa) i pasorzyta (Struthiasa) znajdujemy, każą przypuszczać (wobec braku dawniejszych przykładów), że połączenie tych dwóch postaci, samochwała (ἀλαζών) i pochlebcy (κόλαξ), widoczne również w plautyńskiej sztuce, datuje się od Menandra.

Tylko na czczych domysłach jednak polegają przypuszczenia niektórych uczonych, że autorem *Alazona*, na którym opierał się Plautus, był sam Menander lub Filemon, dążący zawsze do przewyższenia Menandra.¹

Na uwagę zasługuje fakt, że zupełnie podobny motyw, jak w pierwszej zwłaszcza części *Żołnierza*, znajduje się w jednej noweli z *Tysiąca i jednej nocy*, a mianowicie w opowiadaniu „o garbarzu (inna wersja: o złotniku), jego żonie i żołnierzu“; spotykamy tu ten sam pomysł przebicia ściany, potajemnego przejścia, którem schodzi się żona garbarza z żołnierzem, jako też ten sam, co u Plauta, motyw rzekomej bliźniej siostry, w którą silnie wierzy pocciwy garbarz, chociaż na własne oczy widzi swą żonę u owego żołnierza. Tak samo bowiem jak plautyńska Filokomazjum, i ona umie szybko przebiegać z jednego mieszkania do drugiego.

O ile chodzi o wyjaśnienie zachodzącego tutaj związku, to może tu być mowa oczywiście tylko o greckim oryginale Plauta, i tu są dwie możliwości: Albo mamy tu do czynienia z jakąś starszą nowelą grecką, która dostała się na Wschód razem z armją Aleksandra Wielkiego,² albo — co może prawdopodobniejsze — jest to opowiadanie wyrosłe na tle awanturniczego życia żołnierzy i oficerów z wojennej epoki hellenistycznej,

¹ Dietze, l. c., str. 42.

² E. Rohde, *Der griechische Roman*², Leipzig 1900, str. 578—601. S. Hammer (*De amatoris Graecorum fabulis observationes*, Charisteria Casimiro de Morawski... oblata, Cracoviae 1922, str. 114—115) widzi w końcowej awanturze *Żołnierza* typowy przykład greckiej powiastki o „wiarołomstwie“.

które dostało się do komedji wraz z typem alazona-żołnierza i, wraz z komedją roznoszone po całym świecie przez wędrowne trupy aktorskie, dotarło na Wschód, do nowel arabskich, stanowiących zbiór *Tysiąca i jednej nocy*.¹

13.

„Strachy“ (Mostellaria).

Tytuł oznacza komedję o straszyle (*mo[n]strum, mostellum*). Rzecz dzieje się w Atenach. Bogaty kupiec Theopropides jest już od trzech lat na podróżach handlowych, a tymczasem synalek jego, Filolaches, trwoni przy pomocy niewolnika Tranjona majątek ojcowski na tańce, hulanki, swawolę. Niema prawie dnia bez uczty i pijatyki, wreszcie panicz zaczyna pożyczać od lichwiarzy — jak i ostatnio znaczniejszą sumę na wykupno i wyzwolenie hetery Filematjum, w której się kocha. Właśnie odbywa się w domu Theopropidesa wielka uczta, na którą przyszedł i towarzysz Filolachesa, Kallidamates, ze swoją kochanką Delfjum, gdy nagle Tranjo przynosi z portu hiobową wieść, że ojciec wrócił właśnie niespodziewanie i lada chwila tu nadejdzie. Zamieszanie ogromne, zwłaszcza że nie wszyscy uczestnicy biesiady mogą stać dobrze na nogach, — ale nieoceniony Tranjo postanawia ojca za wszelką cenę powstrzymać od wejścia do domu. W tym celu wszystkim biesiadnikom każe się schować do wnętrza — mogą ucztować dalej, tylko pocichu, — drzwi zamyka na klucz, a nadchodzącego Theopropidesa ostrzega z tajemniczą miną, żeby pod żadnym warunkiem nie powążył się nawet zbliżyć do tego opuszczonego przez wszystkich domu, w którym duch zabitego niegdyś człowieka straszy od kilku miesięcy. Theopropides, drżący ze strachu, nie śmie drzwi nawet dotknąć, gdy wtem nagle przychodzi, najmniej chyba teraz

¹ O. Ribbeck, *Alazon*, Leipzig 1882, str. 75.

potrzebny, lichwiarz, od którego panicz pożyczał pieniądze, i pomimo że Tranjo chce go we wszelki możliwy sposób uciścić i odprawić, z wrzaskiem domaga się zwrotu pieniędzy, lub co najmniej procentów. Lecz i tu Tranjo nie traci głowy: Najbezczelniej opowiada staremu Theopropidesowi, że po opuszczeniu tego zaczarowanego domu syn kupił inny dom i na za-datek właśnie pożyczył te pieniądze. Stary, uradowany z przedsiębiorczości syna, obiecuje zwrócić całą sumę, ale chce koniecznie widzieć i oglądnąć ten „nowy dom“. Skąd go tu wytrzasnąć? I tu szelmowski spryt nie zawodzi Tranjona: Sąsiadowi Simonowi opowiada, że Theopropides chciałby oglądnąć jego dom, mając u siebie robić na wzór jego pewne przebudowy, a uzyskawszy pozwolenie Simona, oświadcza Theopropidesowi, że syn kupił ten właśnie dom od sąsiada. Można go zaraz oglądnąć, tylko ze względu na wrażliwość Simona, który żałuje już sprzedaży, nie należałoby mu nic o kupnie wspominać. Theopropides ogląda więc cudzy dom, niezmiernie ucieszony tak wyśmienitym interesem, — gdy nagle, po chwilowem odejściu Tranjona, spotyka się przypadkiem z niewolnikami Kallidamatesa, przychodzącymi po swego pana, później z Simonem — już bez asysty sprytnego krętacza Tranjona, — i wszystko się wydaje. Oszukany i rozzłoszczony staruch pożycza pacholków i rzemieni na Tranjona, ale szcwany ten lis najspokojniej chroni się na stopnie ołtarza, skąd stary zwyczaj nie pozwalał ruszyć nikogo. Kallidamates wreszcie, który tymczasem wyspał się już i wytrzeźwiał, wstawia się do Theopropidesa za synem i niewolnikiem tak skutecznie, że dobroduszny staruszek daje się wkońcu przebłagać. Najtrudniej jest mu wypowiedzieć słowo przebaczenia dla Tranjona, ale ten najlepiej go sam przekonywa, mówiąc:

Czemuż się znów tak ociągasz — jutro znów coś zbroję,
Wtedy razem mnie ukarzesz, za jedno i drugie!

Główną postacią tej znakomitej sztuki jest właśnie ów niewolnik Tranjo, który jako pomocnik młodego pana gra tu taką

rolę, jak n. p. Chryzalus w *Siostrach* (p. wyżej, str. 57 i n.), lub Epidikus w sztuce tego imienia (p. wyżej, str. 100 i n.). Jest on w każdej sytuacji, nawet najwięcej naprężonej i niebezpiecznej, zupełnie pewny siebie i niczem nie da się zbić z tropu. Tak n. p. kiedy starego Theopropidesa zatrzymuje przed zamkniętym i rzekomo od siedmiu miesięcy zupełnie opuszczonym domem, nagle z wewnątrz daje się słyszeć okrzyk któregoś z pijanych gości. Tranjo jednak nie traci głowy, lecz na stronie upomina owego „ducha“, by siedział cicho, a starego objaśnia, że to właśnie był głos owego nieboszczyka, wygrażającego się za to naruszenie spokoju:

Bo dalibóg, to pewnie umrzyk się upomniał
O to, żeś się ośmielił do drzwi tych zapukać!

Każe zatem staremu zasłonić głowę, wezwać Herkulesa i uciekać co prędzej, nie oglądając się, co też Theopropides skrupulatnie wykonywa (w. 431 i n.).

Tranjo jest jak w ukropie w następnej scenie (w. 532 i n.), kiedy rozmawia z Theopropidesem, a tu najniepotrzebniej zjawia się lichwiarz i z wielkim wrzaskiem domaga się zwrotu pożyczonych młodemu panu pieniędzy, lub procentów. Wszystko wisi na włosku, bo stary przecież zaraz zwraca uwagę na to i wszystko może się wydać, ale Tranjo w jednej chwili zmyśla bajkę o kupieniu domu, o pożyczeniu pieniędzy na zadatek, i Theopropides, niezmiernie zadowolony z tak dobrego interesu, sam nawet załatwia sprawę z niebezpiecznym lichwiarzem.

Znakomicie również wywiązuje się ze swego zadania w scenie oprowadzania Theopropidesa po rzekomo kupionym domu Simona (w. 784 i n.), gdy stając ciągle między starymi, z niesłychanym sprytem nie dopuszcza do rozsądnej rozmowy między nimi, by Simo nie dowiedział się o tej niby sprzedaży jego domu, a Theopropidesowi tłumaczy wszystkie odezwania się Simona o swym własnym domu jako oznaki niewczesnego żalu z powodu nieopatrznej sprzedaży.

Obu staruchów świetnie wywodzi w pole, a wkońcu nawet drwi sobie z nich w ten sposób, że z wyraźną aluzją do siebie i ich obu — co publiczność doskonale rozumie — pokazuje Theopropidesowi jakieś, w jego fantazji tylko istniejące, malowidło na ścianie domu, gdzie rzekomo jeden sprytny ptak (wrona) naigrawa się z dwóch starych sępów:

TRANJO

Widzisz obraz: Jedna wrona kpi sobie z dwóch sępów?

THEOPROPIDES (*wytrzeszcza oczy; to samo Simo*)
Nie nie widzę.

TRANJO

A ja widzę. Tu między sępami
Stoi wrona i drwi sobie z dwóch sępów naprzemian.
Wiesz co: popatrz w moją stronę, to wronę zobaczysz —
Widzisz już?

THEOPROPIDES (*jeszcze więcej wytrzeszczając oczy*)

Ja żadnej wrony wcale tu nie widzę.

TRANJO

No to patrz tam, w waszą stronę; gdy wrony nie możesz,
To potrafisz może dojrzeć — przynajmniej te sępy!

THEOPROPIDES (*obraća się w drugą stronę i znów oczy wytrzeszcza*)

Nie, ja tutaj, krótko mówiąc, wogóle nie widzę
Malowidła z żadnym ptakiem!

TRANJO

No już dość, daj spokój,
Wzrok masz kiepski ze starości, więc dojrzeć nie możesz!
(w. 832 i n.)

Przy samym końcu sztuki, gdy pewny siebie i bezpieczny, siedząc na stopniach ołtarza, drwi bezkarnie ze starego, a ten, nie mogąc sobie dać rady z szelmowskim sługą, woła z wściekłością:

Ja już nie wiem co mam robić!

Tranjo „radzi“ mu najspokojniej „co ma robić“:

Znasz się z Difilosem,
Albo może z Filemonem? Im o tem opowiedz,

Jak cię w pole wyprowadził twój własny niewolnik:
Świetny pomysł „oszukaństwa“ do jakiejś komedji!

(w. 1149 i n.)

Być może, że żart ten był już w greckim oryginale,¹ ale nie jest też wykluczone, że stworzył go sam Plautus, wymieniający tu tak jednym tchem jakgdyby ustalone już typy komedjopisarzy, znanych publiczności rzymskiej choćby z własnych jego prologów, takich jak n. p. w *Pannie Młodej*:

*Klerumeno*i się zowie ta sztuka po grecku;

Po rzymsku: *Losujący*. Difiłus ją pisał

Po grecku — a znów po nim, później, po łacinie,

Nasz Plautus...

(w. 31 i n.; por. *Lina* w. 31 i n.)

lub w *Kupcu*:

Emporos Filemona sztuka zwie się grecka,

Po łacinie zaś *Kupiec* Makejusza Tytusa...

(w. 9 i n.; por. *Trin.* w. 19 i n.)

Sceną wielce charakterystyczną dla życia greckiego i nowej komedji greckiej jest rozmowa między młodą Filematjum, reprezentującą typ t. zw. „dobrej hetery“ i oddaną prawdziwie Filolachesowi, a starą i na cztery nogi kutą służącą Skafą, która dziewczynie wykazuje niepraktyczność wiązania się miłością z jednym i daje jej cynicznie-praktyczne wskazówki, jak wyzyskiwać uczucie i urodę (w. 157 i n.). Rady te — ilustrowane pełnemi gniewu okrzykami Filolachesa, który to wszystko z boku podsłuchuje — stanowią pewnego rodzaju „szkołę miłości“ i należą do stałego repertoaru motywów erotycznej poezji, występującej na gruncie rzymskim po raz pierwszy w komedji i w komicznem ujęciu. Motywy te wystąpią później w elegji rzymskiej, a zwłaszcza w takiej *Szkole miłości* Owidjusza.

Scena następna, to bardzo ożywione w swem lirycznym tempie wejście przyjaciela Filolachesowego, Kallidamatesa, wraz z jego przyjaciółką Delfjum (i zapewne z resztą biesiadników), którzy po przehulaney nocy, z rana już zaczynają nową pijatykę

¹ Leo, *Lectiones Plautinae*, Hermes 18 (1883), str. 559—560.

u Filolachesa. U Plauta jest to partja śpiewana, *canticum*, ale w oryginale greckiej „komedji nowej“, gdzie, jak wiemy, liryczne miary wierszowe; w ten sposób i w tej mierze nie występują, scena ta wyglądała zapewne inaczej: Z Kallidamatesem wchodził, a raczej wpadał na scenę orszak rozbawionych biesiadników, i ci, w przerwie między jedną sceną a drugą, śpiewali ku uciesze widzów jakąś wesołą, pijacką piosenkę, może nawet i bez istotnego związku z treścią sztuki — jedyna resztką chóru starej komedji. Plautus zamienił poprostu występ Kallidamatesa i jego kochanki Delfjum, tudzież ich spotkanie się przy uczcie z drugą parą kochanków, Filolachesem i Filematjum, na obszerną partję śpiewaną (w. 313—347). Jest to jedna z najwięcej ożywionych scen i najefektowniejsze w całej sztuce *canticum*, składające się z następujących części: solo Kallidamatesa (w bakchjach i kretykach), duet Delfjum i Kallidamatesa (w kretykach), wreszcie kwartet dwóch par: Kallidamatesa wraz z Delfjum i Filolachesa z Filematjum (w kretykach).

W tej partji spotykamy się po raz pierwszy w rzymskiej literaturze ze znakomitem przedstawieniem człowieka pijanego, w osobie Kallidamatesa. Wchodzi on na scenę, zataczając się, oparty na swej przyjaciółce Delfjum, która mimo wszelkich wysiłków nie może uregulować dziwnie niedokończonych kroków zaćmionego młodzieńca. Jeszcze większą trudność niż dysponowanie nogami sprawia mu mówienie, bo dziwnie się jakoś zacina:

aequid tibi videor ma-mma-madere?

Czyż ci może się wydaje, żem pi-pi-pijany?

(w. 319, 331)

i czkawka nadzwyczajnie mu przeszkadza, zwłaszcza gdy do swej dziewczyny zwraca się z pieszczotliwym słówkiem „oczko moje“: *o-o-ocellus meus!* (w. 325). Najwięcej irytuje się, gdy ktoś mu zarzuca, że jest pijany (w. 331 i n.), ale też zaraz po zbliżeniu się do stołu zasypia snem głębokim, zanim jeszcze zdołał kielich z winem do ust podnieść. Zasypia, i on to najwięcej utrudnia akcję ratunkową, gdy Theopropides niespodziewanie

przybywa. Napół rozbudzony, nie chce się ruszyć z miejsca, i gdy mu Filolaches krzyczy w uszy, że ojciec wrócił i wstać trzeba, on, nie denerwując się zbytnio, z pijacką logiką odpowiada:

Twój ojciec przyjechał?

A więc każ, niech nazad jedzie! Jak śmiał teraz wracać?

Wprowadzenie w treść sztuki odbywa się dzisiaj nie za pomocą prologu, który ze względu na iluzję rzeczywistości zawsze jest czemś sztucznym, ale — podobnie jak n. p. w *Epidikusie* — zapomocą pierwszej sceny, przez kłótnię dwu niewolników: Tranjona, służącego miejskiego, raczej lokaja wszystkowiedzącego, który jest prawą ręką panieży we wszystkich jego wybrykach — i poczciwego, a rubasznego Grunnjona,¹ dobrego parobka, który nie posiada się z gniewu na widok lekkomyślnego trwonienia majątku. Przez to dobrze obmyślane przeciwstawienie charakterów i wynikłą stąd wymianę słów zyskuje autor znakomitą sposobność przedstawienia całej sytuacji, i to w sposób zupełnie zgodny z postulatem iluzji rzeczywistości, jakkolwiek Grunnjo już potem w ciągu sztuki nie występuje. Ponieważ jednak właściwa akcja rozpoczyna się dopiero od tej chwili, gdy przychodzi wieść o powrocie ojca (w. 348 i n.), przeto wszystkie poprzedzające sceny, jako to pełen chwilowej skruchy monolog Filolachesa, scena między Filematjum a Skafą, przybycie Kallidamatesa, okazują się również zręcznymi środkami ekspozycji, pozwalającymi tem łatwiej obejść się bez prologu.

Nie jest jednak wykluczone, że Plautus dodał był na początku prolog, zawierający jedynie wiadomości dydaskaliczne, jak w *Komedji Osłej*, jeśli nie fabułę wstępną.

Z wielkiem prawdopodobieństwem oznaczyć możemy tytuł, ale tylko tytuł, greckiego oryginału, ponieważ gramatyk Festus,²

cytując pewne urywki z *Mostellarji*, określa je dopiskiem: *Plautus in Phasmate* — Plautus w komedji p. t. *Phasma*. Najwidoczniej więc Festus użył tu tytułu greckiej sztuki, *Φάσμα* (*Zjawisko*), podanego być może przez samego Plauta w zaginionym dziś prologu, gdzie zapewne na sposób swych prologów do *Panny Młodej*, *Żołnierza*, *Kupca*, czy *Komedji Osłej* mówił mniej więcej: *Phasma haec Graece vocatur comoedia — Latine Mostellariam dicimus*.

Komedje tego tytułu pisali — jak wiemy skądinąd — Menander, Filemon i Theognetos. Ponieważ jednak treść sztuki menandrowskiej, wspomnianej w prologu Terencjusza do *Eunucha*, znamy dość dokładnie z komentarza Donata, tudzież z nowych fragmentów, i stąd wiemy, że nie okazuje ona żadnego podobieństwa do *Strachów*, następnie to samo będzie trzeba powiedzieć o sztuce Theogneta, już na podstawie samego, dokładniej znanego tytułu: *Φάσμα ἢ Φιλάργυρος* (K. III, 364) — *Zjawisko czyli Skąpiec*, przeto jedynie Filemon mógłby tu wchodzić w rachubę. Jego też sztukę uważają niektórzy¹ za pierwowzór Plauta, powołując się głównie na ową wzmiankę o Filemonie i Difilosie na końcu sztuki (p. wyżej); nie może to być jednak rozstrzygające, bo Plautus nie wspomina przecież samego tylko Filemona, by już pominąć fakt, że jedyny znany fragment ze *Zjawiska* Filemona (K. II, 502) żadnego charakterystycznego związku ze *Strachami* nie okazuje.

Bez względu na to, kto był autorem greckiego oryginału, przypuścić jednak możemy, a to na podstawie charakterystyki typu Filematjum jako t. zw. „dobrej hetery“ — podobnie jak to było n. p. w *Kupcu*, — że sztuka grecka kończyła się „rozpoznaniem“ jej jako wolno urodzonej i małżeństwem z Filolachesem, co Plautus zapewne, jako zbyt banalne, zwyczajem swym odrzucił.

¹ Leo, l. c., Hermes 18 (1883), str. 560—561.

¹ Czytam w *Most.* 49—50: Grunnio (od *grunnire*), zamiast: Grumio.

² 162 M., 158 Linds.; 305 M., 394 Linds.; por. F. Ritschl, *Parerg.* I, str. 159.

14.

„Pers“ (Persa).

Treść tej sztuki, której tłem są Ateny, odbija od innych sztuk plautyńskich tem, że stanowią ją amory niewolników, co musiało niezwykle oryginalnie wyglądać dla Rzymian, do takiej swobody niewolników zgoła nieprzywykłych, skoro n. p. dziwił ich już nawet motyw prawidłowego małżeństwa wśród niewolników, *serviles nuptiae*, w *Pannie Młodej* (p. wyżej, str. 76). Tem też tłumaczy się, że zaraz na początku sztuki jeden niewolnik na wieść o zakochaniu się drugiego woła z udaniem zdziwieniem: *iam servi hic amant*? — „co, tu już niewolnicy do miłostek się biorą?“ (w. 25).

Niewolnik Toxilus, pod nieobecność pana swobodniejszy, zakochał się w heterze Lemniselenis i pragnie ją wykupić od stręczyciela Dordalusa, ale — tak samo zresztą jak młodzi panowie — i on nie ma potrzebnych na to pieniędzy. Z pomocą przychodzi mu drugi niewolnik, jego przyjaciel, Sagaristjo, który otrzymawszy od swego pana pieniądze na zakupno wołów, wszystkie pieniądze oddaje Toxilusowi, a ten wykupuje za nie i wyzwala swoją Lemniselenis. Teraz jednakże chodzi o wydostanie tych pieniędzy z powrotem, by ochronić o ile możności grzbiety Sagaristjona, i w tym celu obmyślają niewolnicy sprytny podstęp, który jest właściwą osnową komedji: Sagaristjo przebiera się za Persa — stąd tytuł sztuki, — który rzekomo właśnie przybył do Aten, przyprowadzając na sprzedaż pewną brankę ze znakomitego rodu, a Toxilus namawia Dordalusa, aby ją kupił dla swego przedsiębiorstwa. Tą perską branką jest przebrana córka namówionego pasorzyty, Saturjona, który w tej samej chwili, gdy Dordalus za nią wypłacił pieniądze, występuje jako ojciec wolno urodzonej dziewczyny, odbiera ją, a Dordalusa ciągnie do sądu za zbrodniczy handel. Pieniądze odzyskane, a uradowany Toxilus wraz ze swoją Lemniselenis i z Sagaristjonem urządza wielką ucztę, stanowiącą zakończenie sztuki.

Gdy do uczujących zbliża się zrozpaczony Dordalus, który już się dowiedział, że to Toxilus i Sagaristjo tak go sromotnie podeśzli, biesiadnicy z iście niewolniczą nieokrzesanością rozbijają mu na głowie kufle, okładają potem pięściami i wśród przekleństw zjednoczonymi siłami wyrzucają.

Sztuka ta, o nastroju mocno rubasznym (co wynikło może stąd, że całe środowisko stanowią niewolnicy, służba), obfituje aż do przesady w ostre żarty i pełne obelg rozmowy, w których spotykający się najpierw przez długi czas obrzucają się naprzemian najrozmaitszymi przezwiskami, zanim sobie wreszcie powiedzą, albo czasem i nie powiedzą, o co im chodzi. Takim jest n. p. spotkanie kłótliwego i pyskatego chłopca Pegnjum ze służącą Sofoklidiską (w. 200 i n.), gdzie dopiero prawie po 50 wierszach zażartych przekomarzań i sprzeczek dochodzi do wyjawienia celu rozmowy, lub kłótnia tegoż chłopca z Sagaristjonem (w. 272 i n.), która wogóle do żadnego rezultatu nie doprowadza. Za próbkę, do jakiej wprawy dochodził Plautus w dobieraniu obelg i przezwisk, które tu w usta wkłada tym ordynarnym osobom, może służyć duet wyzwisk między Toxilusem a stręczycielem Dordalusem w chwili wręczenia mu pieniędzy za dziewczynę, gdzie jednemu i drugiemu aż tchu braknie przy recytowaniu całej litanji przekleństw:

DORDALUS

Toxilu, cóż tam słyszać?

TOXILUS

Ty, błoto rajfurskie,

Ty, śmietniku publiczny, z gnojem pomieszany,

Świnia, szuja, łotr, zbrodniarz, zakała narodu!

Krogulec na pieniądze, drapieżnik zawistny,

Ściągacz, zdzieracz, porywacz — niktby w trzystu wierszach

Twych łajdaństw nie wygadał! No, bierz te pieniądze!

DORDALUS

Toż pozwól mi odetchnąć — zaraz ci odpowiem:

Mężu pierwszy w narodzie — stajnio niewolnicza,

Dziewek takich wybawco, ścierno od batogów,
Ty tarło kajdaniarskie! Obywatel żaren,
Dożywotni niewolnik, żarłok, złodziej, hultaj —
No, już daj te pieniądze, daj grosze, szubrawcze!

(w. 406 i n.)

Chodziło tu wszędzie najwidoczniej o danie „koncertu“ grubjańskiej kłótni — oczywiście wśród zapamiętałej gestykulacji aktorów, — co — zwłaszcza dla pełnych werwy Italczyków, i dziś od takich sprzeczek nie stroniących — szczególny urok mieć musiało. Najprawdopodobniej zatem sam Plautus to środowisko niewolnicze w tym celu wyzyskał, by obniżając zapewne i pogrubiając nastrój greckiej sztuki, dać upust rodzimemu temperamentowi.

W komedji tej, słabej naogół, nie brak jednakże momentów udatnych i szczegółów szczerze komicznych. Tu należą n. p. rysy, jakimi skreślony jest pasorzyt *Saturio* — „Nasytek“, oczywiście na kpiny tak przez Plauta nazwany, bo nigdy przecież nie jest *satur* — syty. Okazuje on również ów dla niektórych pasorzytów komicznych charakterystyczny objaw, że lubi udawać uczzonego i chwali się, iż posiada rzekomo w domu całą skrzynię książek: *librorum eccilum habeo plenum soracum (domi)* (w. 392), które chowa na posag dla córki, niezbyt coprawda z tego wiana ucieszonej. Nie jest to zresztą bylejaki pasorzyt, ale, jak to wyraźnie sam zaznacza w monologu, w którym przedstawia się publiczności, ma on już w swym pieczeniarskim zawodzie szanowne za sobą tradycje rodowe:

Ja zawód starodawny po przodkach dziedzicę,
Zachowuję, wyznaję z wielkiem nabożeństwem!
Bo nigdy się nie trafił taki wśród mych przodków,
By nie pasł swego brzucha sztuką pieczeniarską:
Czyto ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka,
Zawsze oni — jak myszy — cudzą jedli strawę
I nikt ich żarłocznością nie zdołał przewyżżyć!

(w. 53 i n.)

W poczuciu swej wielkości, opartej na tak świetnych tradycjach, ma on pewne konkretne plany zbawiennych reform

społecznych, które zaczyna nawet szczegółowo rozwijać — gdy nagle hamuje się w swym zapale i mówi:

Lecz czyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać?
Są przecież urzędnicy, — ich rzecz tem się martwić!

(w. 75 i 76)

My wiemy już dzisiaj, że to nagłe ostudzenie Saturjona, t. j. Plauta, w gorącym zapędzie reformatorskim ma swe źródło w smutnem doświadczeniu, które ze swym „swobodnym językiem“ zrobił Newjusz (p. wyżej, str. 10) — i jeśli wszystkie poprzednie szczegóły tego monologu mogły być istnieć w greckim oryginale, to ten rys ostatni, ten nagły zwrot, jest z pewnością wyłączną własnością rzymskiego poety, wskazującą zarazem na wystawienie tej sztuki w Rzymie w każdym razie po r. 204, t. j. po katastrofie Newjusza.

Niewolnik Sagaristjo jest tutaj sprężyną całej akcji, t. j. całego oszustwa; on też w punkcie kulminacyjnym, gdy wywiedziony w pole Dordalus wynosi jemu, jako Persowi, owe pieniądze za kupioną „brankę“, zapytany o nazwisko, recytuje jakieś nadzwyczajnie „perskie“ imię, w którym po szelmowsku umieścił wyjawienie całego podstępu:

DORDALUS

A jakże się nazywasz?

SAGARISTJO

Czyż to ciebie tyczy?

DORDALUS

Jakże nie ma mnie tyczyć?

SAGARISTJO

Więc słuchaj, byś wiedział:

Ot, zwię się (*dyktuje*): Fałszomówie-Pannospredanides-
Banialukomówides-Groszowyciągides-
Ciebiegodniemówides-Blagides-Okpides-
Corazkomuporwides-Nigdyniewyrwides.

DORDALUS (*który notuje to skwapliwie na tabliczce*)

No, dalibóg, przedziwnie pisze się twe imię!

SAGARISTJO

Ha — taki zwyczaj perski, że długie imiona,
Pokręcone nosimy! (w. 700 i n.)

Ogłupiony stręczyciel nie dostrzega niczego w tem w niesamowitem nazwisku — ku zadowoleniu publiczności — podobnie jak w *Strachach* dwaj wywiedzeni w pole staruszkowie nie rozumieli jasnej dla widzów aluzji niewolnika do dwóch „okpionych sępów“. Te arcyperskie nazwiska, z czysto rzymskich słów z greckimi końcówkami złożone,¹ są oczywiście oryginalnym wytworem Plauta, pokpiwającego sobie w ten sposób z typu imion helleńskich.

Charakterystycznym objawem pewnego rodzaju skostnienia i obowiązkowego używania w literaturze stałego repertuaru motywów erotyki jest fakt, że postać zakochanego niewolnika Toxilusa jest nakreślona temiż samemi rysami, co zwykle zakochany paniecz. Tak samo jak wolno urodzony młodzieniec, wychodzi on na scenę z lamentami i narzekaniami na potęgę Amora (w. 1 i n.), i tak samo jak obywatelscy synowie „ginie z miłości i braku pieniędzy.“ Plautus swym zwyczajem i tutaj wszystkich tych rozpaczy nie bierze na serjo i nie dopuszcza do nastroju sentymentalnego. Tak też n. p. ponieważ stałym motywem takich opisów jest — oczywiście przenośnie pojęta — „walka z Amorem“, rozciąga on i ujmuję motyw ten w komiczny sposób, wkładając niewolnikowi w usta śmieszne swą rozwlekłością i dosłownością zapewnienia, że „wolałby walczyć ze lwem, z wężem, z jeleniem, z dzikiem etolskim, z ptakami stymfalijskimi i z Anteuszem, niż z Amorem.“

Expozycja odbywa się w pierwszej scenie, w rozmowie między niewolnikami, po której następuje monolog pasorzyta.

¹ Vaniloquidorus Virginesvendonides
Nugiepiloquides Argentumexterebronides
Tedigniloquides Nugides Palponides
Quodsemelarrripides Numquameripides, em tibi!

(w. 702—705) *

Występ ten mógłby być, wzorem innych komedij, służyć także do ekspozycji, jako pewnego rodzaju prolog; nie jest nim jednakże, ponieważ do zrozumienia niezbyt skomplikowanej fabuły nie było potrzeba dodawać niczego, co by stało poza samą akcją.

Sztuka okazuje dużo partyj śpiewanych (lirycznych), a na szczególną uwagę zasługuje fakt, że nie tylko zaczyna się od partyj lirycznych (dwie równoległe monodje Toxilusa i Sagaristjona), ale — podobnie jak jedna tylko zresztą komedia plautyńska, t. j. *Stichus* (p. niżej, nr. 18) — kończy się także nadzwyczaj ożywioną partją śpiewaną. W tej wielkiej scenie końcowej (w. 753—857), przedstawiającej właśnie ową ucztę niewolników, bierze udział aż pięć osób, w monodjach, tercetach i kwartetach, ujętych w najrozmaitsze miary wierszowe, przy czem nie brak nawet i tańca (p. w. 824 i n.). Partja ta niezmiernie przypomina częste tego rodzaju ucztowo-baletowe zakończenia komedij Arystofanesa, ale skąd coś takiego u Plauta, który przecież z Arystofaneselem i „starą komedią“ attycką nie ma nic wspólnego, przerabiając jedynie utwory współczesnej mu do pewnego stopnia „komedji nowej“? Wprawdzie badania lat ostatnich (p. wyżej, str. 82) wykazały niewątpliwie istnienie wielu przeżytków „starej komedji“ jeszcze w okresie „komedji nowej“, stwierdzono nawet we fragmentach najwybitniejszych jej przedstawicieli, zwłaszcza u Difilosa, Menandra i w początkowym stadium tego gatunku, czyli w t. zw. „komedji średniej“, dość częste przedstawianie uczt na scenie,¹ nigdzie tu jednak nie znaleziono śladów tej charakterystycznej dla Plauta polimetrji i swawolnego tańca.² Przyjąć zatem należy, że obie te właściwości pochodzą tutaj wyłącznie od rzymskiego poety, który, biorąc asumpt z uczt, znajdującej się może w zakończeniu greckiej sztuki, ożywił tę partję według własnego po-

¹ Prehn, l. c. str. 8 i n., 39 i n.

² Z kilku fragmentów, przytoczonych przez Prehna (l. c. str. 40—41), w których jest mowa o tańcu, bynajmniej nie wynika, że te tańce odbywały się w danej sztuce.

mysłu i upodobania, na wzór zapewne współczesnych, nadzwyczaj modnych wówczas u greckich sąsiadów w Italji, liryczno-tanecznych utworów scenicznych.

Jeśli by zaś oryginał grecki ze względu na ową „ucztę“ końcową zaliczyć do komedji t. zw. „średniej“ — co bynajmniej nie jest rzeczą konieczną, — to sądzićby można, że we wzmiance o wyprawie Persów do Arabji (w. 506: *Chrysopolim Persae cepere urbem in Arabia*) kryje się aluzja do autentycznych wydarzeń z czasów króla Ochusa, zmarłego w r. 338 przed Chr., czyli data, przenosząca grecką komedję rzeczywiście w okres przed-menandrowski. Przypuszczenie to jednakże, pochodzące od Wilamowitza¹ nie wydaje się prawdopodobne, ponieważ trudno w owym zmyślonem opowiadaniu o walkach, w których owa rzekoma branka perska miała popaść w niewolę, dopatrywać się jakichś autentycznych faktów, i to jeszcze w przeróbce plautyńskiej. Oryginał grecki zatem mógł równie dobrze pochodzić z epoki późniejszej, menandrowskiej, a na związek pewien z tą epoką „komedji nowej“, obfitującej wogóle w bardzo poważne refleksje, wskazuje może także pewien motyw sceny, rozgrywającej się pomiędzy Saturjonem a jego córką, która początkowo, w sposób zupełnie na serjo pojęty, nie chce się dać namówić do owego oszukańczego przebierania się za brankę perską; jako wolno urodzona dziewczyna wypowiada ona swe obawy przed niesławą, mogącą jej uniemożliwić wyjście zamaż, na co ojciec z irytacją odpowiada:

Milcz głupia! Czyż nie widzisz, jacy teraz ludzie,
Jak tu łatwo wyjść zamaż choćby ze złą sławą?
Miej posag — a nikt za złe niczego nie weźmie!
(w. 385 i n.)

Wygląda to na zgrubione wprowadzenie w ujęciu plautyńskim, ale zupełnie jasne i jakgdyby trafem tylko pozostawione

¹ Por. Leo, *Plaut. Cant.* str. 102; por. K. Kunst, *Studien zur griechisch-römischen Komödie, mit besonderer Berücksichtigung der Schluss-szenen und ihrer Motive*, Wien 1919, str. 61—65.

z greckiej sztuki odbicie jakiejś boleśnie ironicznej refleksji na temat wszechwładzy pieniądza, którą tak niezmiennie często zajmują się zachowane fragmenty „nowej komedji“, zwłaszcza u Menandra. Ostatni zwłaszcza z przytoczonych wyżej wierszy:

Dum dos sit nullum vitium vitio vortitur

okazuje wiele podobieństwa myśli z jednym fragmentem tego poety (K. III. 28):

πλοῦτος δὲ πολλῶν ἐπικάλυμ' ἐστὶν κακῶν
a bogactwo osłoni niejedną ułomność.

15.

„Punijczyk“ (Poenulus).

Tytuł oznacza Punijczyka, gdyż fabuła sztuki, jakkolwiek rozgrywa się w Kalydonie, w Etolji, początkiem swym sięga Kartaginy. Żył tu swojego czasu dwóch braci stryjecznych, bardzo bogatych; jednemu z nich porwano siedmioletniego synka, skutkiem czego ojciec ze zmartwienia rozchorował się i umarł; drugi, imieniem Hanno, stracił znów w tenże sam sposób dwie córki (wraz z piastunką), które zostały ostatecznie sprzedane stręczycielowi Lykusowi w Kalydonie, gdzie otrzymały imiona Adelfazjum i Anterastilis. Przypadkowo również i tamten zaginiony syn znajduje się w Kalydonie, gdzie został swojego czasu kupiony i adoptowany przez bogatego Greka, a obecnie, odziedziczywszy po jego śmierci cały majątek, mieszka jako zamożny młodzieniec, pod nazwiskiem Agorastokles. Kocha się on właśnie w jednej ze swoich krewniaczek, a mianowicie w Adelfazjum — nie wiedząc oczywiście nic o jej pochodzeniu, — ale niegodziwy stręczyciel, chcąc od zasobnego młodzieńca jak najwięcej pieniędzy wyciągnąć, stoi mu na przeszkodzie, tem więcej, że nadarza mu się właśnie inna ofiara, bogaty żołnierz, Antamenides.

Właśnie w tym dniu, w którym akcja się rozpoczyna, odbywa się uroczystość ku czci Wenery, t. zw. Afrodizja, i od tej chwili, od złożenia ofiar bogini, obie dziewczęta, Adelfazjum i Anterastilis, mają rozpocząć swój zawód jako hetery. Agorastokles, wobec którego także i Adelfazjum jakoś dziwnie szorstko się zachowuje, postanawia za radą niewolnika Milfjona zniszczyć Lykusa, a to przez podstępne uwikłanie go w sprawę sądową. W tym celu przebierają drugiego niewolnika Agorastoklesowego, Kollybiskusa, za bogatego przybysza, rzekomo byłego oficera, który niby właśnie przyjechał do miasta, by się nieco szerzej zabawić, i jego to podsuwają łapczywemu stręczycielowi; ten wyciąga od niego natychmiast wszystkie pieniądze — które są oczywiście własnością Agorastoklesa — i zabiera go do siebie, obiecując wszelakie rozkosze. Przy przeprowadzeniu całej tej transakcji wybitną rolę grają sprowadzeni przez Agorastoklesa podstawieni świadkowie, t. zw. *advocati*, którzy Lykusa zręcznie w tę sprawę wplątują. Za ledwie miał on czas ucieszyć się tak dobrym interesem, gdy zjawia się Agorastokles, i powołując się na tych właśnie „advokatów“, wzywa Lykusa do sądu o zbrodnię uprowadzenia cudzego niewolnika i przywłaszczenie sobie cudzych pieniędzy. Podstęp się udał, ale Adelfazjum nie dostała się jeszcze przez to w ręce Agorastoklesa; do tego doprowadza dopiero druga akcja, poparta przez czysty przypadek: od Sincerastusa, Lykusowego niewolnika, dowiaduje się Milfjo, że obie te dziewczęta są wolno urodzone i że przed laty, wraz z piastunką komuś w Kartaginie porwane, były sprzedane Lykusowi. Postanawia zatem, by jego pan, Agorastokles, jako z rodu Punijczyk — bo wiadomo w mieście, że pochodzi on z Kartaginy — stanął na mocy prawa w obronie tych dziewcząt, jako wolno urodzonych, i w ten sposób wydarł je rajfurowi. Ponieważ jednak właśnie w tym czasie przybywa do Kalydonu Hanno, stryj Agorastoklesa, w poszukiwaniu za porwanymi dziećmi i, spotkawszy się przypadkiem z Agorastoklesem, roz-

poznaje w nim swego bratanka, — wszyscy postanawiają, by raczej Hanno wystąpił w roli obrońcy i oswobodziciela owych dziewcząt kartagińskich, których pochodzenia nikt jednak jeszcze nie zna. Przy tej okazji, ponieważ stara piastunka poznaje Hannona, okazuje się, że Adelfazjum i Anterastilis są właśnie owymi porwanymi córkami Hannona, który też teraz oddaje Adelfazjum za żonę Agorastoklesowi. W ten sposób wszystko się krupi na znienawidzonym stręczycielu Lykusie, którego za handlowanie wolno urodzonymi dziewczętami czeka ciężka kara, tak, że prosi on tylko, by mu pozwolono się powiesić.

Jako nowy typ zwracają tu na siebie przedewszystkiem uwagę owi sprowadzeni umyślnie i podstawieni świadkowie: *advocati*. Rysy, jakimi są ich charaktery skreślone, nie wyglądają bynajmniej na rysy szablonowe, w jakie obfitują inne postaci — może tylko w naszym pojęciu, i to dlatego, że więcej tego rodzaju figur i w tym samym stylu z komedji klasycznej nie znamy. Być może, że jest to pewna odmiana typu obywateli-doradców, czy znawców prawa, jacy występują n. p. w *Formjonie* Terencjusza — tutaj, coprawda, niezbyt mądrzy, tak jak i ów niby „przebiegły“ prawnik Apecydes w *Epidikusie* plautyńskim. W każdym razie przedstawiają oni typ wcale ciekawy: Wiedzą dobrze o tem, na jakie szelmostwo ich sprowadzono (w. 547) i nie gardzą bynajmniej jakimś dobrym obiadem (w. 533 i n.), o ile ich ktoś zaprosi; co więcej, nawet wyraźnie powiadają, że to jest jedyny powód, dla którego wolno obywatelowi kroku przyspieszyć, „bo zresztą tylko niewolnikowi biec wypada przez miasto“ (w. 522 i n.). Z drugiej strony jednak te pyskate łyki nie dają się zbyt z góry traktować Agorastoklesowi, rozgorączkowanemu całą akcją, i z wyraźnem zaakcentowaniem swej „godności obywatelskiej“ odcinają mu się na jego nawoływania do pośpiechu, że „jakkolwiek jest, to jeszcze mają z czego wyżyć i nie myślą z niczyjgo powodu się rozrywać.“ Toteż zbliżają się z wielką grandezzą i „powolniej niż ciężko ładowne statki podczas ciszy morskiej.“

W akcji swej, którą przedstawiają jako obywatelski czyn przeciw publicznemu gorszycielowi (w. 816 i n.), są niezmiernie sprytni; oni właściwie namawiają Lykusa do wciągnięcia owego zasobnego przybysza i podsuwają chciwemu stręczycielowi myśl obłupienia go, ale czynią to tak zręcznie, żeby ani jednym słowem nie narazić się na zarzut współdziałania w tej niebezpiecznej sprawie, i w krytycznej chwili całą winę bezwzględnie zwalają na Lykusa.

Charaktery dwóch dziewcząt nie występują wprawdzie w zupełnie zindywidualizowanych rysach, jednakowoż, co już zgóry można było przypuścić, są one sobie wyraźnie przeciwstawione. Nie są one właściwie jeszcze heterami, gdyż właśnie w tym dniu wydostały się z domu stręczyciela, kiedy już miały rozpocząć swój zawód, ale widać z ich zachowania się, że Adelfazjum, owa przyszła żona Agorastoklesa, ma raczej jakgdyby zadatki rysów, cechujących normalnie typ t. zw. „dobrej hetery“. Mówi ona bowiem o sobie do siostry:

Wcale we mnie niema złości, siostrze, ni zazdrości,
Wolę, niech mnie dobroć zdobi — dobroć, nie klejnoty.
Klejnot, jest to dar fortuny — dobroć jest wrodzona;
Wolę, by mnie zwano dobrą, niżeli bogatą!

(w. 301 i n.)

Anterastilis natomiast, nie ceniąca sobie wiele tych szczytnych uniesień swej siostry, ma raczej skłonność do owego zwykłego typu *meretrix mala*, n. p. w tem przesadnem zamiłowaniu do strojenia się (w. 210 i n.), co uważa za najważniejszą przynętę dla mężczyzn:

Wszak kobiety są już takie, takiego nasienia,
Że gdy tylko je pozbawisz zbytku, wytworności,
Tracą zaraz cały urok i całą urodę.

(w. 210 i n.)

Jednakowoż, pomimo wszystkich typowych akcesoriów, nie wyglądają tu one na zupełnie szablonowe hetery, co jest widocznie celową stylizacją autora, skoro później ma się okazać, że są one wolno urodzone i heterami ostatecznie nie zostają. Uderza zwłaszcza to wyjątkowe w komedji zachowanie się

Adelfazjum wobec Agorastoklesa: nie imponuje jej u niego nic, nawet to, że ten młodzieniec wyjątkowo ma wiele pieniędzy, podczas gdy zresztą w „komedji nowej“ sprawa pozyskania kochanki redukuje się jedynie do kwestji wydobycia większej lub mniejszej sumy pieniężnej, a wzajemność, względnie brak jej u dziewczyny, zdaje się nie grać żadnej roli. Adelfazjum, niewrażliwa na najwymowniejsze i najczulsze argumenty Agorastoklesa, nawet na zapewnienia o posiadaniu „szalonych pieniędzy“ (*sunt mihi intus nescioquot nummi aurei lymphatici*, w. 345), odtrąca go od siebie, mówiąc opryskliwie:

Przestań gadać! Mam dość tego... proszę mnie nie tykać!
(w. 350—351)

a poprzednio czytamy:

Ade. Quid mihi molestus obsecro? *Ag.* Aha, tam saeviter!
Ade. Mitte amabo!
(w. 335—336)

Taka obojętność, czy oporność dziewczyny prawdopodobnie tylko wtedy w erotyce komedji występowała, o ile chodziło — w rzadkich, o ile dziś wiemy, wypadkach — o dziewczęta wolno urodzone. Taką była, zdaje się, Dorkjon, bohaterka pół-mitologicznej komedji Menandra p. t. *Leukadja*, jak na to wskazują fragmenty rzymskiej przeróbki późniejszego komika rzymskiego Turpiljusza, a zwłaszcza frg. VI (Ribb. C. R. F³. p. 115), pochodzący ze sceny zupełnie analogicznej:

..... ne me attigas! apage, aufer
Manum! — Heia, quam ferocula est!
..... nie tykaj mnie, odejdz!
Zabierz rękę! — Ach biada! Jakaż ona sroga!

Również i kochanek owej Adelfazjum, młody Agorastokles, oprócz tego, że jest wyjątkowo zasobny w pieniądze, co nigdy prawie się nie trafia zakochanym młodzieńcom w komedji, okazuje tutaj — może z konieczności, wobec oporu dziewczyny — pewne cechy niezwyklej w tym typie, niemal „idealnej“ miłości. Oto fragment jego rozmowy z rubasznym, jak zwykle

w takich sprawach, niewolnikiem, na widok niedosięgniętej kochanki:

AGORASTOKLES

..... Wszystko wiem od ciebie,

MILFJO

Czy i to, by kochać taką, coś jej nigdy nie tknął?

AGORASTOKLES

Nie to! Bogów także kocham, a wszak ich nie tykam!
(w. 281 i n.)

Lecz i tego, tak wzruszającego na pierwszy rzut oka odezwania się nie należy brać na serjo. Plautus sam tą „wielką“ miłością młodzieńca niezbyt się przejmuje i przez usta niewolnika, zupełnie w analogiczny sposób jak to było w *Kurkuljonie* (p. wyżej, str. 93 i n.), rubasznymi żartami rozbija całą sentymentalność tej sceny. N. p.:

AGORASTOKLES

Przecież ona kamień wzruszy, by się w niej zakochał!

MILFJO

Tak, to prawda, tyś sam przecież — głupszy od kamienia,
Że się kochasz w tej dziewczynie!
(w. 290 i n.)

AGORASTOKLES

Ja ją kocham!

MILFJO

A ja kocham — jedzenie i picie!
(w. 313 i n.)

Postaci stręczyciela Lykusa i żołnierza-samochwała Antamenidesa okazują zwykłe, typowe cechy. Stręczyciel — zawsze w komedji specjalista od krzywoprzysięstw i skutkiem tego w złej komitywie z bogami — tutaj poprostu, nie mogąc od nich, t. j. od Wenery, uzyskać spełnienia swych życzeń, wypowiada im wojnę i odmawia składania ofiar, skoro, jak mówi, Wenerze wszystkich złożonych ofiar nie było jeszcze dosyć:

Kiedy to, co było dosyć, jej nie było „dosyć“,
Zaprzestałem całkiem ofiar: To mój tryb, mój zwyczaj!
Ja pokażę, że teraz bogi i boginie
Będą więcej kontenci, mniej wymagający,
Gdy usłyszą, jak rajfur Wenerze dojechał!
(w. 458 i n.)

Żołnierz odrazu, od pierwszego wejścia na scenę, zaczyna opowiadać o jakiejś sławnej bitwie, w której rozbijał nawet ludzi w powietrzu latających (*homines volatici*, w. 473) — ale o drugiej bitwie już nawet stręczyciel nie chce nic wiedzieć i ucieka od niego, wołając, że „wolałby być na krzyżu rozpięty, niż tych zmyślań słuchać“ (w. 496).

Na uwagę zasługuje kwestja niełacińskich ustępów po w. 930. Występuje tutaj po raz pierwszy Kartagińczyk, Hanno, który w poszukiwaniu za swemi córkami i bratankiem przybył aż do Kalydonu i tu prosi bóstw tego miasta, by mu były przychylne i pozwoliły szukanych odnaleźć (w. 950—960). Na samym początku jednak tej sceny, przed w. 950, znajdują się w rękopisach dwie partje dziesięciowerszowe w jakiejś obcej mowie, z których każda, zdaniem znawców, jest tłumaczeniem punickim tego, co Hanno mówi później po łacinie. Ustępy te bezwątpienia nie były mówione przez Hannona i nie pochodzą ani od Plauta, ani od autora greckiego oryginału. Grecy bowiem mieli o tym języku bardzo słabe pojęcie, a jeśli Rzymianie właśnie w tym czasie wyrobili sobie o tym języku pewne wyobrażenie, to przecież całej tej przemowy nie byliby zrozumieli, — a zresztą kto mówiłby wówczas ów bezpośrednio później następujący monolog łaciński (950—960)? Prawdopodobnie więc ktoś, kto znał język punicki, dodał tu później to tłumaczenie łacińskiego występu Hannona, czyto dla popisu, czy dla innych, nieznanym nam dzisiaj celów, przyczem zapewne najdawniejszą redakcją jest ta, którą jedynie zachował rękopis Ambrojański (A), t. j. w. 940—949, a gdy ta z winy skrybów uległa zepsuciu, ktoś dodał jeszcze jeden przekład, obecnie umieszczony na czele, t. j. w. 930—939.

Natomiast niema wątpliwości, że od Plauta samego pochodzą te pojedyncze zdania i słowa, które później, w rozmowie z Agorastoklesem i Milfjonem, wypowiada Hanno, kiedyto Milfjo, zapewniając Agorastoklesa, iż „dzisiaj żaden Punijczyk nie jest więcej punickim od niego“ (w. 991), rozpoczyna z przybyszem „punicką“ rozmowę, polegającą na szelmowskim „tłumaczeniu“ na łacinę słów cudzoziemca. Są to w. 995, 998, 1002, 1006, 1010 aż do 1029, gdzie Hanno, widząc, iż Milfjo nie ma pojęcia o punickim języku, zaczyna znów mówić po łacinie.

Ekspozycja odbywa się w typowej rozmowie młodego pana z niewolnikiem w pierwszej scenie, w której też właściwie odrazu rozpoczyna się akcja (w. 193 i n.), dążąca do wykonania pierwszego projektu oszukania stręczyciela. Słusznie zauważono, że to nawiązanie akcji odbywa się w sposób wyjątkowo szybki, bez żadnej sceny przygotowawczej, objaśniającej tło akcji, i to odrazu na początku sztuki. Drugą intrygę przygotowują niewolnicy Syncerastus i Milfjo (w. 823 i n.), po krótkim, ale dającym dobry podkład dla dalszej akcji monologu (*a parte*) Syncerastusa, tak, że o ileby chodziło tylko o sam przebieg akcji i wykonanie podstępów, sztuka właściwie mogłaby się obejść bez prologu; ze względu jednak na „rozpoznanie“, kończące sztukę, i dość skomplikowane wypadki, na których właśnie opiera się możliwość takiego tylko, a nie innego toku i zakończenia akcji, sztuka otrzymała obszerny prolog, zapowiadający i objaśniający akcję w jej głównych zarysach, wraz z podaniem fabuły wstępnej. Prolog ten istniał zapewne już w greckim oryginale, a jakkolwiek budzi on w niektórych partjach podejrzenia wielu uczonych,¹ pochodzi bezwątpienia w całości, prócz kilku może wierszy, od Plauta² i jest doskonałym okazem obszernych, znanych nam już z komedij plautyńskich —

¹ Por. Leo, *Plaut. Forsch.*² str. 210.

² Ph. Fabia, *Les Théâtres de Rome au temps de Plaute et de Térence*, *Revue de Philol.* XXI (1897), str. 22; Fr. Hornstein, *Die Echtheitsfrage der plautinischen Prologe*, *Wien. Stud.* XXXVI (1914), str. 104—121.

jak n. p. z *Amfitrjona* — prologów, rozwodzących się szeroko, a odbiegających ciągle, wśród masy typowych żartów, od właściwego tematu. Nie jest rzeczą wykluczoną, jak sądzę, że prolog ten mówiła, podobnie jak w *Braciach* (p. wyżej, str. 114) postać alegoryczna, czy bogini, „Salus“ — „Pomyślność“, bo na końcu prologu czytamy wezwanie publiczności do życzliwego poparcia całej imprezy wzamian za opiekę ze strony „Pomyślności“:

valete atque adiuvate, ut vos servet Salus!

Badanie kompozycji tej sztuki i konstataowanie pewnych błędów doprowadziło, zwłaszcza w końcu XIX w., do zaciętych sporów między uczonymi, a rezultatem ich jest prawie ogólnie przyjmowane, jakkolwiek bynajmniej nie dowiedzione twierdzenie, że mamy tutaj do czynienia ze zlepkiem dwóch sztuk, czyli z rzekomą „kontaminacją“.¹

Za „kontaminacją“ wysuwano głównie dwa argumenty (inne są mniejszej wagi): 1) Zachodzi rażąca różnica między charakterem obu dziewcząt, Adelfazjum i Anterastilis, w pierwszej części sztuki, tam, gdzie jest przeprowadzany plan oszukania stręczyciela zapomocą owego podstawionego przybysza — a ich charakterem w drugiej części komedji, gdzie występuje Hanno i rozpoznaje je jako swe córki; w pierwszej części są one rzekomo scharakteryzowane jako typowe i zawodowe hetery — a w drugiej jako niewinne dziewczęta, które wskutek nieszczęśliwego wypadku dostały się w dom stręczyciela. 2) Nie-

¹ W nowszych czasach stanęły tu naprzeciw siebie dwa autorytety: Za „kontaminacją“ Lea *Plaut. Forsch.*², str. 170—178, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 130—131 (za nim Günther Jachmann: *Die Komposition des plautinischen „Poenulus“*. Χάρτες, Friedr. Leo zum sechzigsten Geburtstag dargebracht, Berlin 1911, str. 249—278), a przeciw niej zasłużonego francuskiego badacza Ph. Legend'a: *Pour l'histoire de la comédie nouvelle*, 4. *L'original du „Poenulus“ de Plaute*, *Revue des Études Grecques* XVI (1903), str. 358—374 (za nim P. E. Sonnenburg, *Plautus und seine Originale*, *Wochenschr. f. klass. Phil.*, 1917, str. 626, i G. Michaut, *Plaute*, II, str. 269 i n.).

wolnik Milfjo, który całą intrygę (zwłaszcza w części pierwszej) prowadzi, — w drugiej połowie sztuki (od w. 817), gdy projektuje nową akcję przeciw stręczycielowi w celu odebrania mu dziewcząt, nie wie nic o wykonaniu i udaniu się jego pierwszego planu (*Exspecto quo pacto meae techinae processurae sient*) i po ułożeniu przy pomocy Syncerastusa drugiego podstępu powiada:

To bogowie nieśmiertelni mego pana chronią,
Oni zgnać chcą rajfura: Moc nieszczęść go czeka!
Toż nim pierwszy pocisk utkwiał, już drugi weń godzi!
(w. 917; por. 923 i n.)

Wyrażono zatem przypuszczenie, że Plautus połączył tu dwie różnorodne sztuki, t. j. że do jednego oryginału greckiego, który miał za treść tylko odszukanie u stręczyciela i odebranie córek przez ojca Kartagińczyka, przyczepił na początku fabułę innej greckiej komedji, z zawodowemi heterami, gdzie istotą akcji było jedynie oszukanie stręczyciela. Skutkiem tej niedbałej roboty „kontaminacyjnej“ rzymskiego poety byłyby wszystkie owe błędy kompozycyjne, polegające na rzekomem niezgodnieniu charakterów i sytuacji.

Lecz samo oszukanie i pogrążenie stręczyciela przez przedstawienie mu przybysza nie mogło przecież wcale rozwiązać całej sprawy, t. j. nie mogło doprowadzić do odebrania mu dziewcząt, a jakkolwiek niedbałość o jednolitą kompozycję jest bezsprzecznie cechą plautyńską, to jednak argumenty powyższe nie są bynajmniej przekonujące, albowiem:

1) Wykazano wyżej, że owe dziewczęta — a co najmniej jedna z nich — pomimo pewnych konwencjonalnych rysów okazują cechy, odróżniające je wybitnie od typowych i szablonowych heter; jeśliby już chodziło o pewne szczegóły ich rozmowy w scenie w. 210—409 (n. p. w. 265 i n., 240 i n., 301 i n., 264 i n., 319 i n., 236 i n. — i t. p.), to wykazał L e g r a n d, że nie są to bynajmniej tematy, którychby nie mogły poruszać dziewczęta wolno urodzone, ale od dzieciństwa w atmosferze lupanaru wy-

rosłe i wychowane. Najprawdopodobniej jednak te rysy „zawodowe“ pochodzą z ustalonego już szablonu, jakim kreśli się zwykle w plautyńskich komedjach hetery, czyto faktyczne, czyto tylko pozorne, i nie trzeba koniecznie (jak tego chce Fränkel l. c. str. 274) przyjmować, że tę właśnie scenę dodał tu Plautus z innej jakiejś sztuki.

2) Zachowanie się zaś Milfjona w owej scenie od w. 817 okaże się zupełnie konsekwentne, jeśli się zważy, że przy wykonaniu swego pierwszego planu rzeczywiście nie był — bo też nie był tam wcale potrzebny, skoro przeprowadzenie ukartowanej akcji oddał całkowicie w inne ręce, t. j. w ręce Kollybiskusa, „adwokatów“ i Agorastoklesa.

Zresztą, choćby nawet trzeba było uznać część zarzutów za słuszne — to i w tym wypadku nie należy sądzić, że wszystkie sztuki greckie były pod każdym względem arcydziełami, i jest rzeczą *a priori* zupełnie możliwą, że niektóre usterki, zwłaszcza te drobniejsze, których w sztuce plautyńskiej rzeczywiście nie brak, istniały już w oryginale greckim. Była to zatem jakaś sztuka pośledniej wartości — *un des rejets médiocres* „komedji nowej“, jak to nadzwyczaj trafnie określił L e g r a n d, choć niema na to wystarczającego dowodu, że była graną tylko na scenie prowincjonalnej, w Kalydonie, jak tego chce tenże uczony (l. c.).

Znamy tytuł tej sztuki, bo podał go sam Plautus, mówiąc w swym prologu:

Karchedonjos się zowie ta oto komedia,

i wiemy skądinąd, że sztuki o tym tytule, *Καρχηδόνιος* (Kartagińczyk), pisali Alexis (K. II, 331) i Menander (K. III, 75 i n.), ale jakkolwiek autorstwo jednego lub drugiego jest tutaj zupełnie możliwe, fragmenty sztuk greckich, nie pozwalające niczego wywnioskować o ich treści, nie okazują żadnego związku z rzymską sztuką.

Podobnie jak *Panna Młoda* i *Komedja Skrzynkowa* (p. wyżej), także i *Punijczyk* miał jeszcze drugi tytuł, a mianowicie *Patruos*,

Stryj — Hanno jest stryjem Agorastoklesa, — jak to z tegoż prologu wynika, gdzie w niejasnym nieco w. 54 czytamy:

Latine platus patruos pultiphagonides

Na sposób takich specjalnie plautyńskich, komicznie greckich imion, jak n. p. w *Persie*: „Nugides, Virginesvendonides“ i in. (p. wyżej, str. 154) nazwał się tutaj bezwątpienia sam Plautus żartobliwie *Pultiphagonides* — „Papkojadanides“, robiąc przez to aluzję do swego imienia rodowego: Maccius, pochodzącego od *maccus*, względnie *macco* — papka (p. wyżej, str. 16), a może i tworząc pewien dźwiękowy odpowiednik do imienia greckiego autora komedji. Słowo *patruos* zatem oznaczać tu może jedynie tytuł plautyńskiej sztuki.¹

Sztukę tę wystawiono w Rzymie w każdym razie po II-ej wojnie punickiej, i to prawdopodobnie tuż po zawarciu pokoju, t. j. około r. 200, bo na ten czas wskazują, zdaje się, słowa „advokatów“, usprawiedliwiających swe niedość szybkie przybycie:

Wolny człowiek wolnym krokiem winien iść przez miasto,
A rzecz — myślę — niewolnika śpieszyć się i gonić.
Gdy już spokój zwłaszcza nastał, wrogowie wybici,
Nie przystoi się rozbijać!

(w. 522 i n.)

¹ W tekście, w. 54—55:

Καρχηδόνιος vocatur haec comoedia,
Latine platus patruos pultiphagonides

uznać należy pewne zepsucie, wypadnięcie prawdopodobnie jednego wiersza w pośrodku, i przyjąć, jak sądzę, taki mniej więcej tok myśli:

Καρχηδόνιος vocatur haec comoedia
Alexidis, (?) Graece; eadem postid denuo
Latine Plauti: Patruos Pultiphagonidis.

(Por. *Cas.* 31 i n., *Merc.* 9 i n., *Mil.* 86 i n.)

Tytuł grecki: Καρχηδόνιος Alexidis (?) byłby tu żartobliwie i zręcznie zestawiony z tytułem łacińskim: *Patruos Pultiphagonidis*. Do sprawy tej wrócę w innej pracy.

Za wcześniejszem powstaniem tej komedji mówiłby może także i ten fakt, że jest w niej stosunkowo mało jeszcze polymetriji, bo znajdujemy tu właściwie tylko jedno większe *canticum* (w bakchjach, w. 210—260), t. j. partję śpiewaną najpierw monodycznie, potem jako duet przez Adelfazjum i Anterastilis na temat życia i potrzeb kobiet, które chcą się podobać.

Śladów późniejszych adaptacyj i przeróbek (*retractatio*) z epoki po-plautyńskiej dopatrują się uczeni w spotykanych tu i ówdzie dubletach tekstu, a zwłaszcza uznają je jednomyslnie w ostatniej partji sztuki, gdzie w rękopisach naszych przechowały się dwa zakończenia. Ponieważ jednak oba te zakończenia okazują te same właściwości językowe i nie różnią się bynajmniej zasadniczo od dykcji i stylu plautyńskiego, przeto wydaje mi się rzeczą zupełnie możliwą, że oba napisał sam Plautus, zostawiając ewentualnie reżyserowi wolny wybór, tak jak się to spotyka czasem w nowoczesnych sztukach (*Cudzoziemczyni*, *Mąż i żona* Fredry, *Nora* Ibsena).

Drugie zakończenie (od w. 1372) różni się od pierwszego tem, że jest obszerniejsze, a następnie, jeśli w pierwszym stręczyciel wykręca się, jak może, od zwrócenia pieniędzy, skutkiem czego głównie zapowiadają mu ciężką rozprawę sądową, to w drugim gotów jest on pieniądze zwrócić niezwłocznie, a przeciwnicy jego rezygnują z dalszej akcji prawnej. Nakoniec w drugim zakończeniu cała punicka rodzina — podobnie jak w *Braciach* — postanawia sprzedać na licytacji kalydoński majątek Agorastoklesa i wrócić do Kartaginy. Być może zatem, że to drugie zakończenie dodał Plautus później (po próbie, lub po pierwszym przedstawieniu), licząc się ze smakiem i wymaganiami realnie i praktycznie myślącej rzymskiej publiczności, która w ten sposób znajdowała tu wyraźną odpowiedź na tak ważne dla niej pytania, jak n. p.: co za obrót wzięła zapowiedziana akcja sądowa i co się stało z majątkiem Agorastoklesa.

„Pseudolus“.

Tytuł *Pseudolus* (Krętać) oznacza przebiegłego, do wszystkich oszustw zdolnego niewolnika, oddanego służy młodego Kalidora. Panicz kocha się w dziewczynie imieniem Fenicjum, znajdującej się w rękach stręczyciela Baljona, a nie ma — jak to zwykle w komedji — pieniędzy na jej wykupienie. A tu krytyczna chwila nadeszła, bo Baljo sprzedał dziewczynę bogatemu oficerowi, Polymacheroplagesowi, który dał już 15 min i lada dzień ma dodać jeszcze resztę, t. j. min 5, by dziewczynę zabrać do siebie. Młodemu panu, który od kilku dni zrasza tylko obfitymi łzami rozpaczliwy list kochanki, przychodzi z pomocą Pseudolus, który nie tylko przyznaje się ojcu Kalidora, Simonowi, że wie dokładnie o wszystkich miłostkach panicza, ale nawet, podobnie jak Chryzalus w *Siostrach*, przyrzeka Simonowi, że pieniądze od niego samego wyciągnie, że Simo sam mu je wręczy nawet, ostrzega go sam przed sobą, a co więcej, zakłada się ze starym o 20 min, że dziewczynę potrafi oszustwem od stręczyciela wydostać. Przypadek przychodzi mu z pomocą: Od Harpaxa, służącego owego oficera, który właśnie posyła resztę pieniędzy wraz z listem, by dziewczynę odebrać, udało mu się ów list wykipić. Przy pomocy tego listu i pożyczonych 5 min, przebrawszy pewnego obcego niewolnika za owego właśnie Harpaxa, wydostaje Fenicjum od stręczyciela i oddaje ją Kalidorowi. Baljo, jakkolwiek ostrzeżony przed zapowiedzianym podstępem Pseudolusa, jest tak znakomicie obalamucony, że nawet później, gdy przychodzi prawdziwy Harpax, on chce jego właśnie odpędzić, pewny, że to jest podstępnie przez Pseudolusa podstawiony oszust; powoli dopiero staje przed jego oczyma czarna rzeczywistość. Pseudolus wygrał więc zakład, i stary Simo musi, tak jak mu Pseudolus zapowiedział, sam wypłacić niewolnikowi całe 20 min... na opłacenie miłostek synalka. Ale stary niebardzo się gniewa — tem więcej, że sam

również założył się o to samo i o takąż sumę ze stręczycielem i teraz właśnie zakład wygrał, — owszem chętnie przyjmuje nawet zaproszenie na wielką ucztę razem z synem; wszyscy, prócz stręczyciela, idą ucieszeni na hulankę, którą kończy się cała sprawa, i zastanawiają się tylko, czy i widzów na nią nie zaprosić, co nawet Pseudolus przyobiecuje, pod warunkiem, że będą sztukę rzęsiście oklaskiwać.

W niezmiernie żywej i barwnej, ale zresztą typowej charakterystyce sługi-krętacza, Pseudolusa, jest ten nowy szczegół, że on narazie sam nie wie, w jaki sposób oszustwa swego ma dokonać, a zgóry się już zakłada, że mu się to uda; dlatego też, odchodząc ze sceny, tuż przed spotkaniem Harpaxa, powiada do publiczności:

..... Ja mam podejrzenie,
 Że wy podejrzycie, iż tylko dlatego
 Wam przyrzekam, że spełnię takie wielkie czyny,
 By was tutaj zabawić w czasie tej komedji —
 Lecz że tego nie zrobię, com zrobić obiecał.
 Otóż słowa nie złamię! A jeszcze to pewne,
 Że — o ile wiem, — nie wiem sam jeszcze, jak zrobię;
 Wiem tylko, że to zrobię. Kto wchodzi na scenę,
 Ma przynieść coś nowego, nowy wynalazek,
 A kto tego nie może, niech miejsca ustąpi
 Takiemu, co potrafi. — Na chwilę tu wejdę,
 By w sobie zebrać w kupę me wszystkie szelmostwa.
 [Już] idę i nie będę wam czasu zabierać,
 A was tutaj tymczasem fletnista zabawi.

(Wchodzi do domu)

(w. 562 i n.)

Przy końcu sztuki, po udaniu się całego planu, występuje na scenę tak pijany, że przedewszystkiem zwraca się z cierpkimi wyrzutami do swych własnych nóg:

(wchodzi od strony miasta, z wieńcem na głowie, mocno zataczając się)

Cóż wy znów, wy moje nogi? Więc to tak się robi?
 Czy się wreszcie ustalicie, czy też nie? Czy chcecie,
 Bym się zwał i ktoś obcy mnie tutaj podnosił?

Bo, dalibóg, gdy tu runę — wasza będzie wina!
Dalej w drogę!

(*nogi nie chcą słuchać*)

Ach! ja widzę, dziś się muszę poddać!

Wielka wina jest w tem winie, bo cię naprzód chwytą
Za twe nogi — jak zapaśnik, podstępny i chytry.

Mówię wam, że dzisiaj jestem porządnie urżnięty...

(w. 1246 i n.)

Dalszy ciąg tej sceny, wraz z całym repertuarem czkawkowych efektów, przewyższa swym realizmem w znacznym stopniu analogiczny opis pijanego w *Strachach* (p. wyżej, str. 147), nie sędzę jednak, by Plautus liczył się z tem, że tutaj występuje niewolnik, a tam młodzieniec wolno urodzony. Chodziło mu zapewne tylko o tę „soczystą“ i tak chętnie przez Rzymian widzianą barwność, na której sobie tutaj użył poprostu.

Tak samo użył sobie w charakterystyce typowej postaci Baljona, który stanowi najjaskrawszy obraz stręczyciela, jaki znamy z całej starożytności klasycznej. Jest to człowiek o odrażającym cynizmie, dla którego jedynym celem jest tylko zysk za jakąkolwiek cenę i który sam mówi o sobie:

Toż ja nawet przy ołtarzu wielkiego Jowisza,

Choćbym w rękach miał ofiarę i kładł ją na ogień,

Na wieść gdzieś o interesie — wszystkiębym odbiegł!

Tej „świętości“, co zysk niesie, nic nie śmie przeszkadzać!

(w. 266 i n.)

Do obelg jest tak przyzwyczajony, że kiedy Pseudolus i Kalidorus obrzucają go gradem przekleństw, on na wszystko spokojnie potakuje i jeszcze sam niejedno dodaje. Scena ta, podobnie jak w *Persie* (p. wyżej, str. 104), należy do ulubionych przez rzymską publiczność i przez Plauta „koncertów obelg“ i jest w swoim rodzaju arcydziełem:

KALIDORUS

..... Ty krzywoprzysięzco,

Najpodlejszy z pośród wszystkich, których ziemia nosi,

Czyż nie przysiągł, jej nie sprzedać, oprócz mnie, nikomu?

BALJO

Tak, przysiągłem.

KALIDORUS

I to jeszcze w słowach tak solennych!

BALJO

Tak, „solennych“!

KALIDORUS

Krzywoś przysiągł, zbrodniarzu!

BALJO

Lecz za to

Groszem schował do mej kabzy. W ten sposób, ja, „zbrodniarz“,
Mam pieniądze, gdy mi trzeba. — Ty, człowiek „szlachetny“,
Nadto z rodu szlacheckiego — nie masz ni grosika!

KALIDORUS (*porywa się*)

Stań, Pseudolu, z drugiej strony — dalej go przeklinać!

PSEUDOLUS (*przybiega*)

Doskonale! Nie pobiegnę, nawet do pretora,
Takim pędem, choćby szło tam — o me wyzwolenie!

KALIDORUS

Nuże w niego przekleństwami!

PSEUDOLUS (*do Baljona*)

Ja cię tu rozniosę!

Bezwstydniku!

BALJO

Tak.

KALIDORUS

Zbrodniarzu!

BALJO

To prawda.

PSEUDOLUS

Hultaju!

BALJO

Czemuż nie?

KALIDORUS

To rabuś grobów!

BALJO

Pewnie.

PSEUDOLUS

Ty wisielcze!

BALJO

Bardzo dobrze.

KALIDORUS

Zdrajcą jesteś!

BALJO

Jestem nim.

PSEUDOLUS

Ty zbóju!

BALJO

Dalej!

KALIDORUS

Świątokradco!

BALJO

Prawda.

PSEUDOLUS

Krętaczu!

BALJO

Rzecz stara.

KALIDORUS

Prawa łamiesz!

BALJO

I jak jeszcze!

PSEUDOLUS

Młódź gubisz!

BALJO

Morowo!

KALIDORUS

Złodziej!

BALJO

Bęc!

PSEUDOLUS

Drapichrust!

BALJO

Brawo!

KALIDORUS

Arcy-oszust!

BALJO

Właśnie!

PSEUDOLUS

To szubrawiec!

KALIDORUS

Świnia!

PSEUDOLUS

Rajfur!

KALIDORUS

Gnój!

BALJO

Cudnie śpiewacie!

KALIDORUS

Ojca-ś zabił i twą matkę!

BALJO

Zabiłem. To lepiej,
Niżli na ich życiełożyć. Może w tem co złego?

PSEUDOLUS (*do Kalidora*)

Wszystko jak w dziurawą beczkę. Robota stracona.

BALJO

Może jeszcze co powiecie?

KALIDORUS

Więc nic się nie wstydzisz?

BALJO

Czego? Chyba — że mi w tobie... amant się nadarzył,
Który w sam raz tyle warta, co orzech... gdy próżny!

(w. 351 i n.)

Nadzwyczajnym realizmem tchną także sceny między Baljonom a jego służbą i heterami (w. 132 i n.), które są bardzo zajmującą dla widzów „wstawką“ i znakomicie dają nam poznać to stręczycielskie środowisko, stanowiące w Rzymie ówczesnym interesującą do pewnego stopnia nowość. Sama postać stręczyciela z tej komedji utkwiała w pamięci Cicerona, który ją widział graną doskonale przez sławnego aktora Roscjusza (co szczegółowo opisuje, *Pro Rosc.* 20) tak, że imienia Baljona używa jako przysłowiowego określenia najpodlejszego człowieka (*Phil.* II 6, 15, *Pro Rosc.* 50).

Do takich przejawiskawionych postaci należy także kucharz, prawdziwy *coquus gloriosus*, znakomity reprezentant typu greckiego, w tym wypadku kucharza fanfaronu i niezgorszego zdaje się złodzieja, bo o to zresztą i tutaj (w. 790 i n.) i stale w „komedji nowej“ każdego kucharza pomawiają. Baljo sprowadził go do urządzania uczty, bo właśnie wypadają jego urodziny; kucharz, przedstawiający się jako jeden „z tych najdroższych“, jest tak zarozumiały na swą sztukę, iż powiada, że „Jowisz sam żywi się zapachem jego potraw, a gdy on w który dzień nie gotuje, to ojciec bogów i ludzi... idzie spać bez obiadu“ (w. 846 i n.). Potrawy jego bowiem są, jak opowiada, tak smaczne, że zachodzi obawa, „by goście w zapale jedzenia nie poobgryzali sobie palców“ (w. 883 i n.). Krytykuje on bezlitośnie wszystkich innych kucharzy, a na dowód swego znawstwa przytacza całą litanję wyszukiwanych — oczywiście przeważnie zmyślonych — przypraw, jakich on tylko używa:

Bo jeśli ludzie idą, by nająć kucharza,
To żaden z nich nie szuka, żeby był najlepszy,
Najdroższy, — ale każdy bierze najtańszego.
Dlatego-m to ja dzisiaj sam zostałem na rynku.
Tamci pójdą za drachmę — dziady, — mnie nie zdoła
Nikt skłonić, bym wstał z miejsca, za mniej niż dwie drachmy!
A ja nie tak gotuję, jak inni kucharze,
Którzy to całe łaki na misach podają
I jak strawę dla wołów, zielska nakładają

I to zielsko znów innem zielskiem przyprawiają:
A więc dają kolendrę, koper, czosnek, rzepe,
Do tego znów kapustę, szczaw, ćwikłę i szpinak,
W tem wszystkim rozpuszczają cały funt korzeni,
Trzeć każą przeokropną gorczycę, że tracym,
Niż ją jeszcze rozetrą, ślepią chcą wykapać!
A warząc to jedzenie, gdy przyjdzie przyprawić,
Dodają nie przyprawę, lecz strzygę prawdziwą,
Która gościom wygryza żywcem ich wnętrzności!
Dlatego też ludziska tu tak krótko żyją,
Gdyż pchają w swój żołądek wszystkie takie zielska,
Które wspomnieć strach bierze — a cóż jeść dopiero!
Co bydlę żreć nie zechce, to tu ludzie zjadą!

BALJO (*kpiąco*)

A ty? Pewnie używasz samych boskich przypraw,
Którymi życie ludziom poprostu przedłużasz,
Skoro tamtych tak ganisz?

KUCHARZ

Śmiało to rzec możesz, —
Bo ci pewnie dożyją najmniej do lat dwustu,
Którzy karmić się będą tem, co ja zgotuję!
Ja, gdy w rondle wpakuję taki „kocylender“,
„Cepolender“, czy „makcis“, albo i „saukaptis“ —
To rondle same z siebie w mig się rozgrzewają!
To są wszystko przyprawy do morskiej zwierzyny,
Bo lądową przyprawiam zwykle „cycymandrem“,
„Haplopsą“, „kataraktrją“...

BALJO (*przerzywa mu*)

A niechże cię Jowisz,
Wszystkie bogi opatrzą, z twemi przyprawami,
Razem z wszystkim, coś tutaj przedemną nazmyślał!

(w. 804 i n.)

W „przyprawach“ tych, zupełnie zresztą niezrozumiałych dla Baljona, znać plautyńską rękę, mianowicie w tworzeniu tych półgreckich i nadzwyczaj niby uczenie brzmiących nazwań, ale cały ustęp ten pochodzi niewątpliwie z greckiego oryginału; fragmenty greckiej „komedji nowej“ przepełnione są wzmian-

kami, odnoszącemi się do takich kucharzy, i słusznie zwrócono uwagę na jeden fragment Filemona (K. II, 517), zawierający określenie zupełnie podobnego artysty kulinarnego:

Sfinksa wziętem męskiego w dom swój, nie kucharza!
Nie rozumiem poprostu, z tego, co on mówi, —
Na bogów — ani słowa! On nowe wyrazy
Powymyślał i bredzi!¹

W jednym zaś fragmencie Poseidippa (K. III, 336) słyszymy o kucharzu, wyliczającym, tak jak u Plauta, swe przedziwne przyprawy:

..... ἐνιά τε τῶν ἡδυσμάτων
κάδαλος, κάτοξος, χναυστικός, προσκαυστικός.
κάπνον οὐ φέρων, πύρ οὐ φέρων.....

W tej jaskrawej sztuce użył sobie Plautus także na kilku znakomitych scenach przekomarzania się (*βωμολοχία*). Tu należy n. p. scena między zakochanym młodzieńcem a drwiącym z niego niewolnikiem (w. 20 i n.), gdzie Plautus, zwyczajem swoim, zapomocą żartów kutego na wszystkie cztery nogi niewolnika rozpędza ponure i wilgotne łzami chmury nieszczęścia miłośnego; dalej scena między stręczycielem a młodzieńcem zakochanym i niewolnikiem, która przechodzi później w ów koncert obelg (w. 265 i n.), tudzież scena między Harpaxem a stręczycielem i Simonem (w. 1167 i n.); wszędzie tutaj dowcip treściowy, nieraz mocno rubaszny, ale zawsze żywy i cięty, idzie o lepsze ze żwawemi żartami słowa samego, opartemi na zręcznej grze dźwięków i wyrazów. *Pseudolus* jest to zresztą sztuka, która najlepiej z pośród zachowanych komedij pozwala nam poznać ów prawdziwy, rodzimy rzymski dowcip plautyński, tak wielce ceniony i chwalony przez Cicerona. Toteż Plautus sam był szczególnie z tej sztuki zadowolony, jak świadczy o tem tenże Cicero (*Cato maior*, 50).

¹ Por. zupełnie podobny fragment Stratona, K. III, 361 i K. II, 343, 362.

Scenami popisowemi tej sztuki są: Scena oszukania Baljona przez owego fałszywego Harpaxa (w. 956 i n.) i *pendant*, t. j. scena, w której Baljo to oszustwo odkrywa (1103 i n.). W pierwszej scenie zainteresowanie widza dochodzi do szczytu napięcia w tej chwili, gdy Baljo pyta o nazwisko żołnierza, którego ów Pseudo-Harpax nie zna. Umie on jednak z nadzwyczajną przytomnością umysłu pytanie odwrócić, i Baljo sam mu to nazwisko mówi, poczem wydaje mu już bez skrupułów dziewczynę. Ta przebiegłość sprytnego wygi budzi szalony entuzjazm nawet u tak znamienitego mistrza podstępów, jakim jest sam Pseudolus (w. 1017 i n.). Druga scena, między Baljonem a prawdziwym Harpaxem i Simonem, rozpoczyna się od kapitalnego momentu, w którym Baljo, bezpośrednio po wydaniu dziewczyny w ręce... swego wroga, Pseudolusa, wychodzi przed dom, by „odetchnąć nareszcie spokojnie, że nie grozi mu już żadne niebezpieczeństwo“:

No — teraz wreszcie mogę spokojnie odetchnąć,
Kiedy on już stąd odszedł, razem z tą dziewczyną!
Więc niechże teraz przyjdzie — Pseudol, herszt zbrodniarzy,
I niech mi ją spróbuje odebrać podstępem!

(w. 1053 i n.)

Jest on tak pewny wygranej, że gdy prawdziwy Harpax nadchodzi, on jego właśnie o to posądza, że jest podstawiony przez Pseudolusa, a zadowolenie widza ze szkody stręczyciela rośnie w miarę tego, jak Baljo atakami swemi na bogu ducha winnego Harpaxa chce zakrzyczeć coraz głośniejsze budzące się w nim podejrzenia, aż wreszcie Simo, cichy współnik Pseudolusa, spokojnie a „przyjaźnie“ konstatuje, cedząc przez zęby:

Ty, rajfurze — tak coś myślę — już po twojej dziewczce!

i grom uderza w Baljona, gdy już niewątpliwie poznaje robotę podstępnego niewolnika:

Toż to Pseudol! Ach, już po mnie! Umieram, Simonie!
(*Pada w objęcia Harpaxa i Simona, którzy go podtrzymują i „uspokajają“*)

HARPAX

Ja ci umrzeć nie pozwolę — nim srebra nie zwrócisz
Min dwudziestu!

SIMO

I mnie także, drugich min dwudziestu!...

Ekspozycja odbywa się sprawnie w scenach: pierwszej, między Kalidorem i niewolnikiem, gdzie bardzo trafnie użyto motywu listu od kochanki do Kalidora, wyjaśniającego całą sytuację, i w trzeciej, między Baljonem a Pseudolusem i Kalidorem. Ze względu więc na treść sztuki — nie kończącej się przecież „rozpoznaniem“ — i na jej zrozumienie, prolog nie był potrzebny; jeśli pomimo to istniał, jak na to wskazują pozostałe z niego dziś dwa wiersze, to znaczy, że był on własnością Plauta i zawierał — podobnie jak w *Komedji Ośle* — zapewne jedynie zapowiedź sztuki i jej polecenie, bez podania treści.

Zresztą kompozycja sztuki bez zarzutu ważniejszego. Usiłują wprawdzie niektórzy uczeni wykazać w niej pewne niezgodności, czy niepotrzebności, jak n. p., że starego Simona można było oszukać wprost, a nie dopiero przez stręczyciela,¹ że Kalidorus w scenie od w. 342 zachowuje się tak, jakby dopiero teraz dowiedział się o sprzedaniu Fenicjum, chociaż już w wierszu 51 dowiedział się o tem z jej listu, że Pseudolus prosi sąsiada Kallifona o pomoc (w. 547 i n., w. 559 i n.), a później z niej całkiem nie korzysta, że Pseudolus przyrzeka od Simona wykpić 20 min (w. 508 i n.), a później rzekomo tego nie dokonywa,² i starają się przez to udowodnić „kontaminację“ — jednakowoż zarzuty te już to nie wytrzymują krytyki, już to prowadzą do innej konkluzji. I tak Pseudolus zapowiada w w. 508 Simonowi:

¹ Leo, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 131.

² Kroll w *W. S. Teuffels „Geschichte der römischen Literatur“*⁶, neu bearb. von W. Kroll u. F. Skutsch, I, Leipzig-Berlin 1916, str. 175—176.

Ja, dalibóg, nikogo nie będę się prosił,
Jak długo ty żyć będziesz. Ty mi sam dasz srebro,
Sam od ciebie dostanę!

ale też w tym celu właśnie zakłada się z nim zaraz o tę samą sumę (w. 532 i n.), że potrafi okpić stręczyciela; zakład wygrywa, owe 20 min rzeczywiście od Simona otrzymuje (w. 1228 i n.), czyli że istotnie słowa dotrzymuje.

Reszta błędów kompozycyjnych nie musi koniecznie tłumaczyć się przez „kontaminację“, — przeciwnie, jak n. p. to niekorzystanie przez Pseudolusa z przyrzeczonej pomocy Kallifona, wskazywać może raczej na opuszczenie pewnych scen, — a zresztą wszystkie te usterki mogły być już w oryginale greckim, na którym oparł się Plautus.

Tak więc zgodzić się należy raczej na skrócenie greckiego pierwowzoru przez Plauta¹, jak na to wskazuje n. p. wspomniane już wyżej opuszczenie pewnego szczegółu, następnie ślady jakichś, w greckiej sztuce jaśniej zapewne przedstawionych, a tu zupełnie pominiętych związków między Simonem a Baljonem, jako to w w. 1145 (Baljo do Simona):

..... Lecz ty, zacny człeczce,
Częstoś jest, nie mając grosza, na rynku w opałach,
I dopiero ten tu „rajfur“ przyjąć musi z pomocą!

lub w w. 1164 (Simo do Baljona):

Więc pamiętaj, z tej zdobyczy mnie oddać połowę,
Wszak to wspólne!

a wreszcie wyraźne wzmianki, n. p. w w. 720, w którym Pseudolus odmawia Kalidorowi i Charinowi żądanych wyjaśnień co do zaszłych faktów i wskazuje na widzów, celowo wypadając z roli:

¹ A. Schmitt, *De Pseudoli Plautinae exemplo Attico*, Argentorati 1909, str. 3—5, 50.

.... Ach, toż dla nich gra się tę komedję.
Oni — wiedzą, bo tu byli; wam potem opowiem!

lub w w. 388, gdzie tenże Pseudolus w analogiczny sposób krótko zbywa dopytującego się Kalidora:

Gdy czas przyjdzie, to się dowiesz. Dwa razy powtarzać
Ja nie lubię. I bez tego sztuki są za długie!

Nakoniec nawet zachowany fragment prologu:

Lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować,
Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi —

wygląda jakby obrona niezupełnie udanych usiłowań w kierunku skrócenia oryginału.

Rozwiązanie samo uderza swą łatwością, t. zn. tem, że Simo tak łatwo godzi się na zapłacenie przegranych 20 min i tak jest dla Pseudolusa pobłażliwy (w. 1238 i n.), co jednak da się może wyjaśnić tą okolicznością, że Simo sam przecież wygrywa od Baljona min 20 i straty żadnej nie ponosi.

Zdaje się, że, biorąc asumpt z jakiegoś liryczno-wokalnego intermezza w greckim oryginale, po występie Pseudolusa w w. 573^a, umieścił Plautus w swej sztuce pewną wstawkę muzyczną, jak na to wskazują skierowane do widzów słowa odchodzącego ze sceny Pseudolusa:

.... Na chwilę tu wejdę,
By w sobie zebrać w kupę me wszystkie szelmostwa.
[Już] idę i nie będę wam czasu zabierał;
Klarnecista tymczasem was tutaj zabawi.
(Wchodzi do domu Simona)

Partyj śpiewanych, względnie przy muzyce recytowanych, ma *Pseudolus* wcale dużo; wyróżnia się n. p. wielkie *canticum* stręczyciela, klóącego się ze swoją służbą (w. 132—229) w trochejach głównie i anapestach, i radosna pieśń pijanego Pseudolusa (w. 1246—1284) w bakchjach, kretykach, anapestach, trochejach i dochmjach. Są to wszystko wybitne objawy bardzo

wielkiej już u Plauta wprawy w polymetrii, co widocznie wskazuje na to, że sztuka pochodzi z późniejszej epoki jego działalności. Potwierdza to zresztą i Cicero, zaliczający (*Cato maior*, 50) *Pseudolusa* do utworów napisanych przez Plauta w starości.

Autentyczną datę wystawienia sztuki znamy na pewne, bo zachowała się w najstarszym rękopisie urzędowa notatka (*didaskalia*), z której można oznaczyć czas pierwszego przedstawienia na r. 191 przed Chr.

O oryginale greckim natomiast nic pewnego nie wiadomo — chyba tylko tyle, że były tam już różnorakie motywy, dość niedbale sprzągnięte, ze szkodą dla całości kompozycji.

17.

„Lina“ (Rudens).

Słowo *rudens* oznacza sznur, linę rybacką, grającą tu pewną rolę. Obywatelowi ateńskiemu Demonesowi ukradł ktoś przed laty córeczkę. Obecnie mieszka on w Kyrenie, niedaleko od wybrzeża morskiego, obok świątyni Wenery, w miejscu, gdzie się cała akcja rozgrywa. Tutaj, wczesnym rankiem, po strasznej burzy, która całą noc szalała, widział on (względnie jego niewolnik Skeparnjo), jak fala wyrzuciła na brzeg dwoje dziewcząt z rozbitego okrętu. Jest to Palestra wraz ze swą towarzyszką, Ampeliską, dziewczęta, które ich pan, stręczyciel Labrax, chciał z całym swem mieniem właśnie przewieźć na Sycylię dla lepszych interesów — pomimo, że jedną z nich, Palestę, sprzedał już zakochanemu w niej młodzieńcowi z Aten, Plesidippusowi, a nawet zadatek wziął i umowę zaprzysiągł. Okręt jednakowoż się rozbił; — dziewczęta, cudem uratowane, schroniły się do świątyni Wenery, ale stręczyciel, który także potrafił się uratować, dowiedział się o tem, wpada do świątyni, i poturbowawszy kapłankę, odrywa strwożone dziewczęta nawet od stóp posagu bogini. Przychodzi im z pomocą dopiero ów Demones, który

rozjadłego stręczyciela powstrzymuje kijami służby, a potem, sprowadziwszy młodego Plesidippa, wlecze stręczyciela do sądu, gdzie mu sprzedaną już przez niego Palestę odbierają. W trakcie tego Gripus, niewolnik Demonesa, wyciąga z morza w sieci jakiś ciężki kosz czy kufer (*vidulus*), ale widzi to niewolnik Plesidippa, Trachaljo, który wie, że jest to kosz z pieniędzmi Labraxa i że tam, prócz pieniędzy, znajduje się skrzyneczka (*cistella*) z bawidełkami (*crepundia*), mogącemi służyć do rozpoznania Palesty. Chwyta tedy za linę sieci (*rudens*) i chce wszystko odebrać Gripusowi, ale wkońcu godzą się obaj na sąd rozjemczy Demonesa — przyczem zapomocą owych bawidełek okazuje się, że Palestra właśnie jest tą zaginioną córką Demonesa. Uradowany ojciec daje ją za żonę Plesidippusowi, wyzwolony Trachaljo dostaje za żonę wykupioną Ampeliskę, a za znaleźne dostaje także wolność i Gripus. Kończy się wszystko ucztą, na którą pocziwy Demones nawet stręczyciela Labraxa zaprasza. Co więcej, zaprosiłby nawet, jak mówi, także i widzów, gdyby nie to, „że są zapewne już gdzieindziej proszeni“.

Sztuka ta, podobnie jak *Jeńcy*, zakrawa raczej na poważny dramat rodzinny, w sytuacjach i postaciach nie posiada prawie zupełnie siły komicznej, a w każdym razie jest najmniej wesołą komedią z wszystkich znanych komedij plautyńskich. W *Jeńcach*, chcąc ożywić ciężką atmosferę, dodał Plautus jedną dobrą postać komiczną, t. j. pasorzyta Ergasilusa; tutaj stara się — bo wygląda to na jego własny pomysł — przynajmniej dowcipami niewolników, n. p. Skeparnjona lub Trachaljona, widzów rozweselić. Tak n. p. Skeparnjo, niewolnik Demonesa, w pierwszej scenie (w. 89 i n.) podrwiwa sobie w zaczepny sposób ze strapionego Plesidippa, a Trachaljo ma manję odpowiadania ciągle jednym tylko, i to najchętniej tem samem słowem: w rozmowie z Demonesem (w. 1205 i n.) odpowiada 6 razy *licet* (dobrze), na co Demones również 6 razy tego słowa używa, a rozmawiając z Plesidippem (w. 1265 i n.), odpowiada mu na każde jego pytanie jednym słowem, tak, że

w rezultacie mówi 12 razy *censeo* („tak sędzę“), a 2 razy na końcu *non censeo*.

Te wysiłki nie mogą jednakże stworzyć prawdziwego komizmu, tak, że sztuka okazuje się faktycznie najwięcej z pośród komedij plautyńskich zbliżoną do nudnego greckiego typu „komedji nowej“, jak ją znamy z wszystkich fragmentów dawniejszych i nowszych. Tak częste w greckich sztukach poważne refleksje widoczne są tutaj n. p. w bardzo budujących uwagach Demonesa — jest to wogóle „najporządniejszy“ człowiek z wszystkich postaci plautyńskich — na temat konieczności rozsądnego i uczciwego życia u ludzi prawdziwie mądrych (w. 1230 i n.), na co jednak jego niewolnik Gripus dość ciekawie reaguje, mówiąc:

Toż dlatego dziad z ciebie, żeś jest zbytnio zacny,

a wkońcu nawet zamyka staremu usta — bodaj że w imieniu samego Plauta:

Widziałem ja już nieraz komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących — i jak im klaskano,
Gdy ludowi tę złą drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy szedł do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano!

(w. 1249 i n.)

Nie brak też tutaj śladów tak charakterystycznego dla greckiej „komedji nowej“ wpływu Eurypidesa: W scenie od w. 706, gdzie stręczyciel, wyciągnięty przemocą ze świątyni od dziewcząt, rzuca się znowu na nie, pomimo że zasiadły one na stopniach ołtarza, i chce stamtąd wystraszyć je ogniem — dopatrują się uczeni¹ podobieństwa do scen takich, jak n. p. w *Heraklidach* Eurypidesa, gdzie bezczelny Kopreus chce dzieci Heraklesa przemocą oderwać od ołtarza (w. 67, 267), lub w *Heraklesie* tegoż tragika, gdzie Lykos, nie mogąc podnieść ręki na ojca i rodzinę Heraklesa, siedzących u stopni ołtarza, każe rozpaścić ogień dookoła nich, by ich żywcem upiec (w. 243 i n.).

¹ F. Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 160.

Eurypidesowa nuta oporu przeciw bogom i walki z nimi dźwięczy także głośno w słowach Palestry, skarżącej się (w. 185 i n.) na to, że bogowie dręczą i nieszczęściami nawiedzają uczciwych ludzi, nie złych i przewrotnych; w innym znów miejscu niewolnik Skeparnjo, patrząc na spustoszenie, jakie zrobiła burza w domu jego pana, robi wyraźną a złośliwą aluzję do gwałtownych scen w sztuce Eurypidesa p. t. *Alkmena*, gdzie Zeus, zdaje się, wśród wichru i burzy występował:

To nie wiatr, lecz *Alkmena* eurypidesowa:

Tak nam wszystkie tu z dachu zerwało dachówki!
(w. 86 i n.)

Zupełnie analogiczne aluzje do tragedji Eurypidesa znajdują się w komedjach Menandra, n. p. w nowoznalezionej komedji p. t. *Επιτρέποντες* (p. wyżej, str. 56), w której spotykamy po-
zatem także sam motyw *Liny*, t. j. niewolników spierających się o rzeczy znalezione i oddających sprawę całą do rozstrzygnięcia rozjemcy, co prowadzi do „rozpoznania“.

Jeśli ciekawy występ rybaków (*piscatores*), przeciągających przez scenę (w. 290 i n.) z pieśnią (*recitativo* w jambicznych septenarach) o przykrościach i niedoli ich zawodu, jest może przejęty z greckiego oryginału, gdzie stanowił niejako szczątkowy przeżytek chóru „starej komedji“ attyckiej, to niezawodnie samemu Plautowi zawdzięczają, jeśli już nie całe istnienie, to przynajmniej formę liryczną dość częste w tej sztuce partje śpiewane, jak n. p. *canticum* Palestry, wyratowanej z morza (w. 185 i n., w anapestach, bakchjach i kretykach), lub radosna pieśń Gripusa po znalezieniu kosza (w. 906 i n., w bakchjach, anapestach, trochejach, dochmjach).

Zajmująca jest w tej komedji scenerja sama, przedstawiająca wybrzeże morza, ulubiona zapewne w komedjach greckich i znana nam n. p. z *Leukadii* Menandra, jak o tem świadczą fragmenty rzymskiego komika Turpiljusza (v. 114 Ribb.³). Oczywiście, że prymitywne środki techniczne teatru plautyńskiego nie pozwalały na potrzebną tutaj wystawę, ale doskonale zbudo-

wana pierwsza scena, rozgrywająca się w blaskach wschodzącego słońca po burzliwej nocy i rozpoczynająca się od słów niewolnika, zajętego wraz z swym panem naprawianiem domu, uszkodzonego mocno przez huragan, ma niezmiernie wiele prawdy, świeżości i uroku, choćby w opisie tego, co widać zdala na wzburzonym jeszcze morzu (w. 60 i n.).

Osoby wszystkie — prócz jednej postaci Demonesa, który jest jakimś rozpaczliwie zagnanym człowiekiem — okazują typy zwykłe, znane już z sztuk poprzednich; szczególnie jaskrawe są jedynie niektóre rysy, jakimi nakreślono postać stręczyciela Labraxa, jakkolwiek nie jest on tak karykaturalny, jak Baljo z *Pseudolusa*. Waży się on więc nie tylko na taką rzecz, jak zwykła zresztą u stręczycieli w komedji przysięga fałszywa, i to raz po raz, w imię zasady: „wszak przysięga jest stworzona na zysk, nie na stratę“ (w. 1374), ale nawet porywa się na czynne znieważenie kapłanki i posagu bogini (w. 671 i n.). Toteż sam konstatuje, że „wszyscy ludzie się cieszą, gdy rajfur w opałach“.

Na uwagę zasługuje, umieszczone prawie już w połowie sztuki, opowiadanie Demonesa o śnie ostatniej nocy, w którym rzekomo widział małpę, zasadzającą się na jaskółki w gnieździe — i siebie, walczącego z tą małpą w ich obronie:

W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą

I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia:

Tak nawet we śnie ludziom nie dają spokoju.

Jak i ja, dzisiaj, w nocy, co właśnie minęła,

Sen miałem dziwny jakiś, całkiem niedorzeczny:

Zdało mi się, że małpa do gniazda jaskółek

Chcąc się jakoś wspiąć, drogi próbowała,

Jak we wszystkich * * * * *

I nie mogła ich stamtąd wyciągnąć. Następnie

Do mnie — tak mi się zdaje — małpa przystępuje;

Nuż prosić, bym jej zechciał pożyczyć drabiny.

Ja zaś małpie w ten sposób jakoś odpowiadam:

Że jaskółki są z rodu... Prokny, Filomeli,

Proszę, by mym krajanom krzywdy nie robiła.

Na to mała okropnie zaczyna się sierzść
 I nawet mnie samemu zdaje się wygrażać,
 Do sądu mnie pozywa! Wtedy — ja sam nie wiem —
 Jakoś z gniewu, zda mi się, małą przez pół chwytam
 I w pęta ją pakuję, tę bestję nikczemną!
 Teraz, sen ten do czego odnieśćby wypadło,
 Wcale dzisiaj nie mogłem wpaść na żaden pomysł.

Jest to dość zręczne symboliczne przedstawienie i zapowiedź przyszłych wypadków sztuki, podobnie jak w *Kupcu* — gdzie jednakże treść snu nie odpowiada tak ściśle, jak tutaj, samej fabule i nie łączy się z nią tak organicznie, jak tutaj, a poza zupełnie identycznym początkiem opowiadania okazuje szczegóły (n. p. o małej) jakgdyby wprost z *Liny* zaczerpnięte. Jest zatem rzeczą możliwą, że Plautus przy opracowywaniu snu w *Kupcu* był pod wpływem snu z *Liny* (p. wyżej, str. 128 i n.).

Wprowadzenie w akcję odbywa się wcale zręcznie w scenach, w których występuje po raz pierwszy Demones (w. 89 i n.), Plesidippus (tamże), a zwłaszcza niewolnik Trachaljo (w. 306 i n.); pomimo to jednak prolog był potrzebny ze względu na „rozpoznanie“, kończące sztukę; był też w greckim oryginale, jest u Plauta i podaje całą wstępną fabułę aż do chwili aktualnej. Prolog mówi postać półboska, Arkturus, t. j. personifikacja najjaśniejszej gwiazdy z konstellacji Bootes, która miała mieć ogromny wpływ na pogodę; za sprawą tegoż Arkturusa, w myśl słów prologu (w. 67 i n.), zerwała się ta burza na morzu, która zniszczyła okręt stręczyciela.

W kompozycji są pewne błędy nie do zaprzeczenia. Tak n. p. niewolnik Skeparnjo, który w pierwszej scenie sam patrzył na to, jak na brzeg wydostały się owe dziewczęta, — później (w w. 559 i n.), widząc je w świątyni Wenery, dokąd schroniły się przed stręczycielem, zachowuje się tak, jakby nigdy o nich nie słyszał, ani ich nigdy nie widział:

Przebóg, cóż to ja tu widzę? Dwie jakieś kobiety
 Uczepiły się w świątyni posągu Wenery,
 Płaczą, w strachu przed kimś, biedne! Mówią, że tej nocy
 Burza niemi tu miotła i dzisiaj rzekomo
 Na brzeg morza wyrzuciła...

a Demones opowiada alegoryczny swój sen nie zaraz rano, na początku sztuki, jakby to było najracjonalniej i jak to było w *Kupcu*, ale znacznie później (w. 593 i n.). Ponieważ wiemy z prologu (w. 32), że autorem pierwowzoru greckiego był jeden z mistrzów greckiej „komedji nowej“, mianowicie Difilos, przeto trudno przypuścić, by te dość rażące usterki już w jego sztuce istniały; byłyby to zatem ślady jakichś przeróbek samego Plauta, ale wątpić należy, czy są to istotnie dowody „kontaminacji“, jak tego chcą niektórzy uczeni.

Sztukę tę wystawiono prawdopodobnie jeszcze przed końcem drugiej wojny punickiej, t. j. przed r. 202, jak na to zdają się wskazywać końcowe słowa prologu:

Valete, ut hostes vestri diffidant sibi
 Głowy w górę — a zbraknie serca wrogom waszym,

bardzo podobne do zakończenia prologu *Komedji Skrzynkowej*, w tym samym widocznie czasie powstałej (p. wyżej, str. 89):

bene valete et vincite
 virtute vera, quod fecistis antidhac...
 ut vobis victi Poeni, poenas sufferant.

W każdym razie pisał, zdaje się, Plautus *Linę* przed powstaniem *Kupca*, którego „sen“ najoczywiściej według „snu“ w *Linie* komponował.

„Stichus“.

Stichus nazywa się jeden z niewolników, tutaj występujących. Dwie siostry, Panegyris i Pamfila, żony dwóch braci, Epignomusa i Pamfilippa, czekają już trzeci rok bez żadnej wieści na swych mężów, którzy wyjechali do Azji w celach handlowych. Ojciec słomianych wdów, Antifo, niechętny od dawna zięciom z powodu ich rozrzutnego życia, chce teraz córki koniecznie namówić, by się swych mężów wyrzekły; one jednak opierają się temu stanowczo i los im sprzyja, bo właśnie mężowie wracają zdrowo i z wielkim zyskiem. Antifo rezygnuje więc ze swego planu zerwania małżeństw i godzi się łatwo z zięciami — tem łatwiej, że podobają mu się bardzo cytrzystka i fletnistka, które ze sobą przywiózł jeden z nich, mianowicie Pamfilippus. Wszystko kończy się wesoło dwiema ucztami, panów i niewolników. Ci ostatni, Stichus i Sangarinus, zabawiają się przed oczyma widzów, t. j. wprost na scenie; biesiadę ożywia wspólna ich kochanka i koleżanka, Stefanjum, która tańczy naprzód sama, a potem razem z biesiadnikami. Ochota rośnie do tego stopnia, że nawet muzykanta teatralnego wciągają do zabawy, wydzierają mu flet i każą pić, by z tem większym zapałem potem ich tańcom przygrywał. Tę niezwykłą dla Rzymian zabawę niewolników objaśnia Stichus publiczności słowami:

Lecz się temu nie dziwiecie, że my, niewolnicy,
Pijemy i kochamy, ucztę urządzamy —
Wolno nam tak w Atenach.....!

(w. 446 i n.)

Wśród ogólnej wesołości smutny jest tylko — pomimo wesołego nazwiska — pasorzyt Gelasimus („Śmieszek“), którego panowie wśród szyderstw odtrącają i nie dopuszczają do uczt, chociaż go przedtem zaproszono, a od dłuższego czasu ma na żołądku... tylko piekielny głód.

Niema tu zatem prawie zupełnie intrygi i istotnej akcji dramatycznej, a to, co właściwie stanowi sam wątek, nie posiada ani krzty komizmu. Humor pewien i wesołość wnoszą jedynie motywy i sytuacje, względnie osoby, stojące poza samą fabułą sztuki, jako to wcale udatna scena, w której stary Antifo przymawia się zięciowi, by mu odstąpił którąś z tych przywiezionych dziewcząt. Czyni on to, opowiadając mu niby jakąś bajkę (*apologus*) o tem, „że był raz pewien staruszek, który miał dwóch zięciów, że jeden z nich miał dwoje kupionych dziewcząt, że zięć ten był bardzo miły, bo odstąpił je teściowi i t. d.“, i w ten sposób przychodzi między nimi do układu (w. 538 i n.).

Taką też, jedynie w celu rozweselenia widzów wprowadzoną postacią jest tu pasorzyt Gelasimus, który w typowym dla tych figur monologu przedstawia się widzom (w. 155 i n.) i wygłasza nadzwyczaj smutny wykład na temat ogólnego zastoju w stosunkach pasorzytniczych, a zwłaszcza w zapraszaniu na obiady, wobec czego musi on ogłosić upadłość i licytację całego swego majątku, t. j. wszystkich swych dowcipów (*logi ridiculi*) — chociaż nikt niestety na tę licytację się nie kwapi. Należy on również do owych uczonych pasorzytów, bo słyszemy od niego, że studjuje jakieś książki, z których czerpie rzekomo swe żarty. Gdy pomimo całej reklamy i wszystkich zabiegów nie udaje mu się nigdzie wkręcić, postanawia... powiesić się (w. 639 i n.). Wszystkie jego występy stwarzają bardzo prymitywną, błazeńską, ale żywą wesołość.

Najefektowniejszym jednak momentem rozweselającym była z pewnością druga część sztuki, stanowiąca ową podwójną ucztę i kończąca się szalonym baletem. Zakończenie to, podobne wybitnie do epilogu plautyńskiego *Persa* (p. wyżej, str. 155 i n.), żywo przypomina bardzo częste tego rodzaju zakończenia sztuk „starej komedji“ attyckiej, takich jak n. p. Arystofanesa *Pokój*, *Lysistrata*, *Plutos*, *Acharnejczycy*, *Rycerze*,

Żaby, a zwłaszcza exodos *Ós*, gdzie mamy na końcu balet trzech synów ośmieszonego tragika Karkinosza.

Jeśli z pośród tych rozweselających motywów *Stichusa* pierwszy (*apologus*) możnaby od biedy połączyć organicznie z samą fabułą, to nie można tego bynajmniej powiedzieć o dwu następnych. Pasorzyt nie był w samej akcji fabuły bynajmniej potrzebny, a chociaż sceny między nim a chłopcem Pinacjum (w. 274—401) są bardzo zręcznie budowane,¹ wprowadzenie go w sztukę jest niezmiernie błaho umotywowane. W w. 150 i n. każe Panegyris wezwać Gelasimusa poto, by go postać do portu po wiadomość, czy okręt jaki z Azji nie przybył, i to pomimo, że już od świtu wysłała tam w tym celu chłopca Pinacjum (w. 363 i n.)²; ale pocóż to robi, skoro ma poddostatkiem niewolników i sama później wpraszaającego się z posługami przy uczcie pasorzyta odprawia ze słowami: *sat servorum habeo domi* — „dość mam służby w domu!“ (w. 397 i n.). Również i pierwszy jego występ (monolog, w. 155 i n.) wisi zupełnie w powietrzu, bez żadnego związku z akcją.

Uczta zaś, a zwłaszcza balet, z istotną osnową sztuki nie ma — prócz osób występujących — nic a nic wspólnego.

Jak należy zatem pojmować tę dziwną sztukę, zaczynającą się od fabuły nawskróś poważnej, wzruszającej, stanowiącej właściwie dramat rodzinny, a kończącej się czemś, co tak żywo przypomina operetkę? Jedno wydaje się pewnem, t. j. że tak nie wyglądał grecki oryginał, który sobie Plautus obrał za wzór podstawowy; wiemy bowiem napewne, że autorem jego był Menander, a choćbyśmy nawet przyjęli, że pisał on w młodych swych latach sztuki, budową, treścią i nastrojem mocno jeszcze zależne od „starej komedji“,³ to chyba tak luźnie zbudowanej, a raczej zupełnie nie zbudowanej sztuki nigdy nie napisał.

¹ Fränkel, l. c. str. 281 i n.

² Por. P. Langen, *Plautinische Studien*, Berlin 1886, str. 216—217.

³ Prehn, l. c. str. 24, 39, 70 i n.

Najprawdopodobniejsze zatem wydaje się rozwiązanie na stępujące: Plautowi nie podobala się poważna menandrowska sztuka, którą wziął tutaj — widocznie bez wielkiego namysłu — do opracowania: wzruszająca zapewne, jak prawie wszystkie znane dotychczas utwory Menandra, historia rodzinna o dwóch wiernych żonach, które z powodu długiej nieobecności mężów są w wielkiej opresji, zmuszane do zerwania małżeństwa, aż wreszcie niespodziewany powrót małżonków przynosi im ratunek i nagrodę. Tę, być może budującą, ale widocznie mocno nudną sztukę postanowił Plautus ożywić; dlatego samą menandrowską fabułę potraktował najzupełniej pobieżnie, zaznaczając ją zaledwie tylko w ogólnych zarysach, z innej zaś jakiejś sztuki dodał komiczną postać pasorzyta — podobnie jak to zrobił w *Jeńcach*, — a nadto wprowadził znane mu z niektórych mniej wykwintnych sztuk „komedji nowej“¹ sceny swawolnych uczt i zabaw; potraktował je jednak przeważnie jako partje śpiewane i ukoronował nawet na końcu wielce popularnym wówczas u greckich sąsiadów, a docierającym już śmiało do Rzymu baletem, na wzór jakiejś liryczno-tanecznej greckiej półscenki (mimodramu). Mielibyśmy tutaj zatem klasyczny przykład przekształcenia sztuki pierwotnej zapomocą włączenia części skądinąd zaczerpniętych, czyli t. zw. kontaminacji.²

Dążność do ożywienia sztuki widoczna także i w bardzo obfitem naogół stosowaniu lirycznych miar wierszowych, bo

¹ K. Kunst, *Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schluss-szenen und ihrer Motive*, Wien 1919, str. 103, sądzi, że uczta pochodzi z podstawowego greckiego oryginału *Stichusa*.

² C. Langer, *De servi persona apud Menandrum*, Bonnae 1919, str. 44—46, nie uznaje „kontaminacji“, ale główny jego argument, polegający na tem, że „kontaminacja“ miała na celu rozszerzenie treści sztuki (*ut argumentum augetur*), podczas gdy *Stichus* ma treść tak nikłą, nie wytrzymuje krytyki. Kontaminacja miała na celu nie tyle rozszerzenie treści, ile urozmaicenie i ożywienie sztuki, a ten cel w *Stichusie* został istotnie osiągnięty.

nietylko, że końcowe części sztuki stanowią same prawie *cantica*, ale nawet już sam początek sztuki, czyli pierwsza scena, jest partją śpiewaną przez obie siostry (w dochmjach, anapestach i glykonejach).

Ta pierwsza scena zawiera także ekspozycję, zupełnie wystarczającą dla tej sztuki, nie posiadającej żadnej akcji dramatycznej; brak jakiejkolwiek intrygi uwolnił także Plauta od potrzeby dawania prologu.

Ponieważ sztuka ta zwraca uwagę swoją krótkością (liczy tylko 775 w., a więc zaledwie nieco więcej, niż połowę sztuki normalnej, takiej, jak n. p. sztuka poprzednia, *Lina*, z 1423 wierszami), przeto przypuścić należy, że albo sam Plautus, skracać mocno oryginał, skleił ją tak naprędce (może jako dodatek po jakimś innem, większem przedstawieniu scenicznem), lub jest to może rezultat skrótów i przykrawań w tym samym celu przez reżyserów po-plautyńskich, co się wydaje mniej prawdopodobnem.

Że Menander był autorem greckiej sztuki, która tytuł zmienioną uległa w rękach Plauta, to o tem dowiadujemy się z urzędowej notatki o pierwszym przedstawieniu tej komedji w Rzymie, z t. zw. didaskalji, zachowanej szczęśliwym trafem w najstarszym rękopisie plautyńskim.¹

¹ [T. MACCI PLAVTI STICHVS]	[T. Makejusza Plauta Stichus]
GRAECA ADELPHOE MENANDRV	Grecka „Adelphoi“ Menandra
ACTA LVDIS PLEBEIS	Grana na Igrzyskach Ludowych
CN. BAEPIO C. TERENTIO AED. PL.	Za edylatu lud. Kn. Bebjusza i Kaj.

[EGIT]	[Grał]
T. PVBLILIVS PELLIO	T. Publiljusz Pelljo
MODOS FECIT	Muzykę ułożył
MARCIPOR OPPII	Marcipor Oppjusza
TIBIIS SARRANIS TOTAM	Na klarnet sarrański całą
* *	* *
C. SVLPICIO C. AVRELIO COS.	Za konsylatu K. Sulpicjusza
	i K. Aureljusza.

Tekst podany z uzupełnieniami [] Ritschla według edycji Lindsaya.

Notatka ta podaje również tytuł greckiej komedji: *Adelphoe* (Ἀδελφοί), czyli *Bracia*; ponieważ jednak treść komedji Menandra o takim tytule znamy dobrze z tak samo nazwanej przeróbki Terencjusza i widzimy, że nie miała ona nic wspólnego ze *Stichusem*, przeto przypuścić należy, że albo Menander napisał jeszcze drugą komedję o tym samym tytule, ale innej treści, która byłaby pierwowzorem *Stichusa*, i na to wskazywałaby pewna wzmianka w scholjach do Platona, mówiąca o sztuce Menandra p. t. *Bracia* nr. 2 (Μένανδρος ἐν Ἀδελφοῖς β' p. 276 Herm.)¹ — albo podstawą *Stichusa* była inna sztuka Menandra, p. t. *Φιλάδελφοι* (K. III, 144—146), t. j. w łacińskiej transkrypcji *Philadelphoe*, i tytuł ten uległ w późniejszej rzymskiej tradycji rękopiśmiennej przekręceniu na *Adelphoe*. To drugie przypuszczenie, chociaż pochodzi od tak poważnego uczonego, jak Ritschl², wydaje się mniej prawdopodobne ze względu na brak dostatecznego powodu, dla któregoby całkiem zwykle dla ówczesnych słowo *Philadelphoe* miało być przekręcone, podczas gdy podobieństwa pewne między zachowanymi fragmentami *Filadelfów* a *Stichusem* są zbyt mało mówiące.

Ale i łaciński tytuł nastrocza pewne trudności wobec tego, że wspomniany już Festus (169 M., 168 Linds.; 197 M., 214—215 Linds.) cytuje dwa wiersze z tej sztuki, jako wzięte rzekomo z komedji p. t. *Nervolaria* (Komedja o pętach). Wiadomo już, że Festus czasem cytuje sztuki plautyńskie pod odmiennymi od naszych tytułami, a więc *Siostry* (*Bacchides*) jako *Syra* czy *Syrus*, *Strachy* (*Mostellaria*) jako *Phasma*, ale trudno przypuścić, by *Stichus* mógł się być nazywać także komedją „o pętach“ (*nervi*), które tu nie grają absolutnie żadnej roli, a to tem mniej, że Festus sam cytuje zresztą urywki z zaginionej dziś *Nerwolarji* plautyńskiej, których w *Stichusie* nie ma.

¹ F. Schöll, *Litterarisches zu Plautus und Terentius*, Fleckeis. Jahrb. 119 (1879), str. 44—47.

² *Parerg.*, 273 i n.

Przyjąć zatem należy albo czysto mechaniczną pomyłkę Festusa przy notowaniu tytułów (co więcej prawdopodobne), albo że któryś z pomysłowych reżyserów późniejszych krótką tę sztukę złączył w jedną całość z *Nerwolarją* pod jej tytułem, i że w tej formie znał ją i czytał Festus.¹

Dzięki zachowanej didaskalji wiemy również, że *Stichusa* grano w Rzymie po raz pierwszy „za konsulatu K. Sulpicjusza i K. Aureljusza“, t. j. w r. 200 przed Chr., co stanowi zarazem jedną z niewielu pewnych dat chronologii plautyńskiej. Ta sama didaskalja podaje także, że *Stichusa* grał sławny aktor plautyński, T. Publiljusz Pelljo; przypuszczenia jednak niektórych uczonych (n. p. Krolla, 1916), że *Stichus* wypada w takim razie przed *Siostrami*, w których jest wzmianka, wskazująca rzekomo na zerwanie z Pelljonem, należy odrzucić w całości, gdyż, jak wyżej (str. 64) wykazano, wzmiankę pomienioną należy całkiem inaczej rozumieć.

19.

„Dzień Trzygroszowy“ (Trinummus).

Tytuł *Dzień Trzygroszowy* pochodzi stąd, że wynajmują tutaj na dzień pewnego darmozjada (sykofantę) za trzy grosze (*Huic ego die nomen Trinummo facio*, w. 843). — Obywatel ateński, Charmides, ma bardzo rozrzutnego i marnotrawnego syna, Lesbonika. Zmuszony wyjechać w daleką podróż handlową, pozostawia syna i córkę wraz z całym dobytkiem pod opieką przyjaciela, Kalliklesa, powierzając mu zarazem tajemnicę, że w domu znajduje się ukryty skarb, o czym jednakże za żadną cenę nie ma wiedzieć hulaka Lesbonikus. Gdy Charmides długo nie wraca, Lesbonikus hula tak skutecznie, że ostatecznie musi sprzedać za długi nawet dom; Kallikles, chcąc ocalić skarb, o którym nie może Lesbonikowi nic powiedzieć,

¹ Franc. Winter, *Plauti Fabularum deperditarum fragmenta*, Bonnae 1885, str. 82—86.

kupuje sam ów dom, mimo że wobec przyjaciela, Megaronidesa, całego miasta i samego Lesbonika wraz z jego służą, Stasimusem, naraża się na bolesny zarzut i obmowę, iż robi to z chęci zysku i nawet dzieci najlepszego przyjaciela ograbia. Węzeł dramatyczny zawiązuje się przez to, że Lysiteles, syn zanego Filtona, chce pojąć za żonę siostrę Lesbonika, swego przyjaciela, i pomóc mu przez to w biedzie, gdyż postanawia wziąć ją bez żadnego posagu. Lesbonikus jednak na to w żaden sposób zgodzić się nie chce, bo sądzi, że nie zasługuje na taką ofiarę przyjaciela, ubliżającą nadto jego dumie. Wobec tego postanawia Kallikles wraz z Megaronidesem chwycić się podstępny, by siostrę Lesbonika zaopatrzyć w posag, a mianowicie obaj starzy najmują pewnego darmozjada i wysyłają go niby od Charmidesa z listem do syna, że wnet wraca, i z drugim listem do Kalliklesa wraz z pieniędzmi na posag dla córki. Kallikles więc będzie mógł teraz dać Lesbonikowi ów ukryty skarb, jako owe pieniądze, przez ojca dla córki rzekomo posłane. Tymczasem Charmides niespodziewanie powraca, spotyka nawet przed domem owego darmozjada, który jemu samemu usiłuje udowodnić, „że go Charmides posłał“, — poczem wykrywa się wszystko i Charmides sam już wydaje córkę wyposażoną za Lysitelesa. Synowi Lesbonikowi za wstawnictwem Lysitelesa przebacza i każe za karę ożenić się, a to z córką Kalliklesa, przyczem Kallikles twierdzi, że za te wszystkie grzechy młodzieńca ukaranie nawet stu żonami, nie tak jedną, byłoby jeszcze za mało.

O sztuce tej możnaby bez mała powiedzieć to samo, co Plautus powiedział o równie ostentacyjnie moralnej komedji *Jeńcy*, wynosząc ją wątpliwej wartości pochwałami:

To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej niema sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępny, hetery przewrotnej,
Żołnierza samochwała...
W tej komedji są — widzowie — skromne obyczaje,

(p. wyżej, str. 69), a to tem więcej, że niema tutaj ani jednej roli kobiecej. Jeżeli tamta komedia była napisana *ad pudicos mores* (Capt. 1029), to w tej na każdym prawie kroku spotykamy gromy na *mores mali*, złe obyczaje, zwłaszcza w ustach tak wzorowych obywateli, jak Filto lub Megaronides, który zaraz swój występ rozpoczyna od karcenia przyjaciela za rze-
komą nieuczciwość:

..... — Tak ja dzisiaj muszę
Strofować przyjaciela za to, co zasłużył —
Niechętnie, lecz zachęca mnie Prawość do tego.
Bo choroba tu nasza Dobre Obyczaje
Tak straszna, że z nich wiele — doszczętnie wymarło.
A gdy one w chorobie — Złe znów Obyczaje
Jakby chwasty w wilgoci bujnie się rozrosły,
I nic tu nie tak tanie, jak złe obyczaje,
Z których można już zbierać plony najobfitsze!

(w. 25 i n.)

Ale nietylko poważni obywatele są tutaj tak „cnotliwi“; moralizuje tu także — co prawda w stanie mocno podchmielonym — szelma niewolnik Stasimus (w. 1007 i n.), a znalazł się nawet — jedyny wśród młodzieńców plautyńskich — wzorowy młodzian, Lysiteles, wyraźnie przeciwstawiony marnotrawnemu i lekkomyślnemu Lesbonikowi. Jest to *jeune homme modèle*, który, wypowiadając długi monolog na temat, co lepsze: czy miłości, czy poważna praca — ze zgrozą przedstawia zgubny wpływ Amora, *Amoris artes*, i dochodzi do budującej decyzji:

..... Apage te, Amor, tuas res tibi habeto,
Amor, mihi amicus ne fuas umquam;.....

eo mihi magi' lubet
cum probis potius quam cum improbis vivere vanidicis!

(w. 266 i n.)

..... tem więcej więc wolę
Raczej zacne towarzystwo, niż złych lekkoduchów!

A zresztą cała ta sztuka aż ocieka od uczciwości, i niema w niej wcale, już nie mówię czarnych, ale choćby trochę tylko przyciemnionych charakterów; wszyscy, to właściwie mniej lub więcej „porządni“ ludzie, — nawet hulaka Lesbonikus, któremu nie brak porywów szlachetnych, młodzieniec *sine omni malitia*, jak się o nim w sztuce wyrażono, — nawet sykofanta, którego podstęp ma służyć... do dobrego celu. Stąd też niema tutaj scen gwałtownych, jaskrawych efektów, i komedia ta nastrojem swym, raczej poważnym, zbliża się może najwięcej z pośród sztuk plautyńskich do nowoczesnego „dramatu“ tem, że nie jest wyłącznie na efekt humorystyczny obliczona. Jest to właściwie poważny dramat familijny, którego momenty kulminacyjne mają zacięcie wzruszające, czy nawet tragiczne raczej, a nie komiczne.

Taką jest chwila, gdy Lesbonikus, pomimo namów i próśb ojca przyjaciela, w przeświadczeniu o swej winie nie chce skorzystać z jego przysługi (w. 432 i n.), — czego naturalnie w żaden sposób nie może pojąć realistycznie usposobiony niewolnik Lesbonikusa, — lub gdy stary Charmides wraca i dowiaduje się, że domu już nie ma, bo kupił go i dzieci jego zeń rzekomo wypędził najlepszy jego przyjaciel, Kallikles (w. 1080 i n.)

Ale, tak jak w *Jeñcach*, są i tutaj pewne rozweselające figury i momenty, nie nasuwające jednak podejrzeń, że są dodane przez Plauta z innej sztuki, bo dobrze i organicznie łączą się z całością; widocznie już sam grecki autor dbał o to, by sztuka nie stała się zbyt nudną. Taką postacią jest ów sykofanta, przebrany za posłańca od Charmidesa, z listami niby od niego, który właśnie samego Charmidesa, niespodziewanie przybyłego, spotyka, i nie znając go, zaczyna mu niestworzone rzeczy... o nim samym opowiadać. Tak n. p. na dowód, że Charmidesa zna doskonale, powiada jemu samemu, że Charmides „jest od niego o jakieś półtorej stopy wyższy“, na co ten spokojnie zauważa:

..... Coś tu nie w porządku,
Jeślim wyższy nieobecny, niżeli obecny!

(w. 904 i n.)

Nieźla jest też jego opowieść o przedziwnych krajach, przez które odbył podróż, odwiedziwszy „Arabję nad Morzem Czar-
nem“, a nawet samego Jowisza w niebie; nie zastał go jednak w domu, jak mówi, dlatego tylko, „że właśnie wyszedł był na folwark, by służbie wydać żywność“ (w. 928 i n.)

Do rozpędzania ponurych chmur ciężkich nastrojów służą również niektóre występy niewolnika Lesbonikowego, Stasi-
musa, który n. p. w scenie między Lesbonikiem a ofiarującym mu pomoc Filtonem nie posiada się ze złości na niewczesne porywy szlachetności swego pana i ilustruje je soczystymi uwa-
gami; kiedy zachodzi obawa, że Filto mógłby przyjąć jako po-
sag dla przyszłej synowej ostatni kawałek gruntu, jaki pozostał Lesbonikowi, Stasimus, odprowadziwszy na bok zacnego oby-
watela, dokazuje cudów w zmyślaniu okropności, które ta po-
siadłość rzekomo przynosi, by tylko starego odstraszyć:

STASIMUS (*do ucha Filtonowi*)

Na bogów i na ludzi, klęę się, nie dopuszczaj,
By grunt ten został twoim, lub twojego syna!
Zaraz ci to wyjaśnie.

FILTO (*zaniepokojony*)

No więc mów, chcę słyszeć!

STASIMUS

Przedewszystkiem, tam stale, gdy ktoś zacznie orkę,
Co każdy piąty zagon — woły mu padają —

FILTO (*przerażony*)

Precz!

STASIMUS

Wejście do Podziemia jest na naszym gruncie!
Tam wino gnieje przedtem, zanim dojrzeć zdoła

Następnie, gdy gdzieindziej są zbiory najlepsze,

Tam trzykroć mniej dostaniesz, niżeli wysiałeś;

I tak nigdy nikogo, co ten grunt posiadał,
Nie minęło nieszczęście. Z tych, co grunt ten mieli,
Ci poszli na wygnanie, ci marnie pomarli,
Ci znów się powiesili. Obecny właściciel,
Patrz, jak na psy tu zeszedł!

FILTO (*jeszcze więcej przerażony*)

Precz, precz mi z tym gruntem!

STASIMUS

Jeszcze więcej „precz“ powiesz, gdy wszystko usłyszysz:
Drzewa są tam — co drugie — piorunem rażone,
Świnie mrą tam na gardło, w przeokropny sposób,
Owce są tam parszywe, tyse, jak ta ręka, —
A nawet z Syryjczyków, którzy są narodem
Najwytrwalszym, nie żyje nikt tam sześć miesięcy:
Tak tam wszyscy padają na udar słoneczny...
To jest gniazdo nieszczęścia! Co tu dużo gadać:
Tam lichy, jakie zechcesz, możesz sobie znaleźć!
..... Tylko strzeż się, nie mów,
Żem ja tobie to mówił!

FILTO

Dość skrycie mówiłeś!

STASIMUS

Więc też on się dlatego chce tej roli pozbyć,
Gdyby mu się ktoś trafił, coby się dał okpić!

FILTO (*całkiem przekonany*)

No, już ja jej, dalibóg, przynigdy nie przyjmę!

STASIMUS

Byś tylko miał ten rozum!

(w. 520 i n.)

Natomiast ożywianie tempa sztuki sposobem plautyńskim,
zapomocą urozmaicania miar wierszowych, nie zaznacza się
w tej sztuce dość wyraźnie, bo prócz monologu Lysitelesa o złych
skutkach miłości, ujętego przez Plauta w formę lirycznej mo-
nodji (w anapestach głównie, dochmjach i kretykach), niema
tutaj większych partyj śpiewanych.

Na uwagę zasługuje objaw, że ogromną rolę gra w tej sztuce względ występujących osób na opinię publiczną, raczej na plotki, które mogą najlepszy czyn w najgorszym świetle przedstawić — rzecz zapewne z życia ówczesnego, tak ateńskiego, jak i rzymskiego, wzięta. Doskonale tę cechę południowców charakteryzuje tyrada Megaronidesa:

Nic głupszego, doprawdy, nierozumniejszego,
Kłamliwszego, a przytem więcej podstęp nego
I zarozumiałego, tudzież przewrotnego,
Jak mieszczanie natrętni, czyli „brukotłuki“!
Co kto tylko pomyśli, albo ma pomyśleć,
To oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
Co król szepnął królowej, do ucha; ci wiedzą,
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego niema nawet, lub zgoła nie będzie,
To oni przecież wiedzą! — A czy to jest słusznie,
Czy niesłusznie, gdy chwałą albo obwiniają
Kogokolwiek — to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to „wiedzieć“, co im się spodoba!

(w. 199 i n.)

Zdaje się bowiem, że już do ówczesnego Rzymu zastosowacby było można klasyczne słowa Cicerona „o plotkarskim mieście, w którym nikt od obmowy się nie ustrzeże“: *Quotus quisque [est, qui] istam [famam] effugere potest in tam maledica civitate?* (*Pro Cael.* 16, 38).

O fabule samej orjentuje widza pierwsza scena, t. j. rozmowa między Kalliklosem a Megaronidesem, a że komedia nie ma ani obszerniejszej fabuły wstępnej, ani skomplikowanej treści, któraby rozwiązanie miała w jakimś końcowym „rozpoznaniu“, przeto prolog osobny właściwie nie był potrzebny. Jeżeli mimo to jest, a mianowicie w formie występu dwóch alegorycznych postaci: *Luxuria* (Rozrzutność) i *Inopia* (Bieda), to musiał on mieć w oryginale inne znaczenie niż zwykłe prologi. Jest zaś z pewnością wzięty z oryginału greckiego, bo świadczą o tem wiersze 8—9, wskazujące na przekładanie

przez Plauta greckich imion tych postaci alegorycznych (zapewne *Τρυφή* i *Ἀπορία*):

Naprzód Plautus mnie nadał imię „Rozrzutności“,
Potem córka ma — zechciał — by „Biedą“ się zwała.

„Rozrzutność“ opowiada w kilku słowach o marnotrawstwie młodzieńca i oznajmia, że dlatego do jego domu wchodzi teraz jej córka „Bieda“, którą właśnie ze sobą prowadzi; nie podaje jednak wcale treści sztuki, ale określiwszy swą rolę tylko jako „krótkie wprowadzenie widzów na właściwą drogę“ (*paucis in viam deducam*), sama odsyła widzów do pierwszej sceny:

Lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki:
Staruchy, co tu wyjdą, ci wam rzecz wyjaśnią!

Wobec tego słusznem wydaje się przypuszczenie,¹ że ta scena wstępna, dwóch alegorycznych postaci, służyła w poważnym naogół greckim oryginale głównie do wywołania odpowiedniego nastroju („Bieda“ opanowuje dom bohatera sztuki), a to zapewne pod wpływem podobnych efektów w tragedjach Eurypidesa, u którego n. p. w *Heraklesie (szalejącym)* już w toku sztuki (w. 822 i n.) wchodzi na scenę Iris, prowadząc Lysse („Szał“), i każe jej wejść w dom Heraklesa: Plautus zaś, który nie dążył do tego rodzaju efektów, z całej, zapewne bardzo nastrojowej rozmowy obu figur zostawił tylko dwa wiersze na początku, a wkładając całą resztę sceny w usta „Rozrzutności“, zrobił z tego właściwie tylko zapowiedź i polecenie sztuki, czyli prolog takiego mniej więcej typu, jak n. p. w *Komedji Oślej*.

Dzięki tej zapowiedzi dowiadujemy się o tytule i autorze oryginału:

Ta sztuka się nazywa *Thesauros* po grecku,
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 201—202.

I nazwał *Dniem trzech groszy*; a teraz was prosi,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać.

(w. 18 i n.)

Z wymienionej sztuki Filemona p. t. *Θησαυρός* (*Skarb*) zachowały się dwa drobne fragmenty (K. frg. 32 i 33, II, 487), które jednak nie odpowiadają właściwie niczemu w łacińskiej sztuce; może to być miarą swobody, z jaką postępował Plautus wobec swego pierwowzoru.

Na karb samego Plauta należy również zaliczyć pewną usterkę kompozycyjną: Niewolnik Lesbonikusa, Stasimus, tak samo jak i jego pan, uważa Kalliklesa za swego wroga, który im wydarł ich dom dla zysku (w. 615 i n., 1084 i n. i w. i.), gdy nagle w scenie po przybyciu Charmidesa (w. 1110 i n.) ni stąd ni zowąd zaczyna Kalliklesa chwalić jako najlepszego przyjaciela swego pana: *hic meo ero amicus solus firmus restitit* i t. d. Scena ta jest bardzo krótka — liczy zaledwo 22 wiersze — tak, że słusznie przyjąć tu można jakieś zbyt gwałtowne skróty, nie liczące się z całością kompozycji. Zdaje się, że brak w tej scenie obszerniejszego początku, w którym Kallikles wobec Stasimusa wyjaśniał Charmidesowi czysto przyjacielskie motywy swego czynu.¹

Zastanawia również fakt, że wracający z miasta niewolnik Stasimus (w. 1008 i n.) w opowiadaniu o swej przygodzie w szynku (w opowieści nie związanej zresztą zupełnie z fabułą sztuki) wspomina o zgubie jakiegoś pierścienia, a motyw ten, zresztą zwykle związany z „rozpoznaniem“, ani przedtem, ani potem nie gra tutaj żadnej roli. Jest bardzo prawdopodobne, że całą tę partję (obrazek z gospody) włączył tu Plautus z innej jakiejś sztuki dla ożywienia monologu.²

Czas wystawienia sztuki w Rzymie, choć tylko w przybliżeniu, uzyskano³ przez pomysłową kombinację na podstawie

¹ Ritschl, *Parergon*, str. 560.

² Fränkel, l. c. str. 154—158.

³ Ritschl, *Parergon* str. 348.

w. 990, gdzie jest mowa o świeżo wprowadzonych w urządowanie edylach (*novi aediles*): Ponieważ w epoce plautyńskiej rozpoczynali oni urządowanie dnia 15 marca, więc sztuka ta mogła być grana tylko na jakichś igrzyskach niedługo potem, zapewne w kwietniu, na *Ludi Megalenses*, ku czci Matki Bogów; że zaś na tych igrzyskach dopiero po r. 194 — jak to skądinąd wiemy — zaczęto dawać przedstawienia sceniczne, więc *Dzień Trzygroszowy* nie mógł być wystawiony po raz pierwszy wcześniej, jak w tymże roku.

20.

„Gbur“ (*Truculentus*).

„Gburem“ (*truculentus*) jest nieokrzesany niewolnik wiejski, który tu występuje, ale bohaterem sztuki jest młody Diniarchus. Młodzieniec ten, którego obrała już z całego prawie mienia cheiwa hetera Fronezjum, wraca właśnie z podróży i dowiaduje się, że jego kochanka wzięła tymczasem za cel swego wyzysku pewnego oficera babilońskiego, Stratofanesa, którego stara się opętać jeszcze w ten sposób, że postarawszy się o jakieś porzucone dziecko, wmawia w głupiego żołnierza ojcostwo. Diniarchusa więc każe służącej w pierwszej chwili odprawić, jako zresztą ostatecznie wyżyłowanego, ale dowiedziawszy się, że ma on przecież jeszcze jakiś dom i pole, przyjmuje go znów serdecznie, zapewniając, że skoro tylko załatwi się z majątkiem żołnierza, nie omieszka znów wrócić do niego. Z drugiej strony jednak posługuje się objawami miłości Diniarcha dla podniecenia zazdrości Stratofanesa, a niezależnie znów od tego stara się wciągnąć w swe sieci Strabaxa, niezepsutego jeszcze młodzieńca wiejskiego, który, przybywszy ze wsi z pieniędzmi, zaczyna się bawić po wielkomiejsku, pomimo zaciętego oporu swego niewolnika, Trukulentusa. Trukulentus jednak tylko z początku robi trudności, bo ostatecznie i on ulega czarom służą-

cej u Fronezjum, młodej Astafjum, tak samo jak pan jego urokowi samej pani. Po zdobyciu Strabaxa, Fronezjum znów odtrąca Diniarcha, ale tu nagle wszystko się zmienia: Okazuje się mianowicie, że owo porzucone, a przez Fronezjum podstawione dziecko, jest dzieckiem Diniarcha i jego dawnej narzeczonej, córki Kalliklesa. Wobec zirytowanego ojca dziewczyny Diniarchus przyznaje się do wszystkiego i oświadcza gotowość do małżeństwa, a przyszły teść za karę ujmuje mu sześć talentów z posagu. Hetera musi więc oddać dziecko, ale za zgodą Diniarcha zatrzymuje je jeszcze na trzy dni, by dokonać całego planu obłupienia Stratofanesa, i przyrzeka za to żeniącemu się Diniarchowi, że w razie kłopotów w domu zawsze u niej miłe znajdzie przyjęcie. Zręcznej heterze pozostaje więc narazie tylko niezbyt dla niej trudne zadanie pogodzenia dwóch najnowszych nabywców, Stratofanesa i Strabaxa.

Tem kończy się sztuka, o której słusznie powiada epilog, że „jest pod znakiem Wenery“: *Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula* (w. 967), gdyż, jak widać, główną treść komedji stanowią prawdziwe *liaisons dangereuses*, matactwa i podstępny chciwej hetery, wyzyskującej chytrze swych kochanków. Akcja sama i wogóle cała fabuła usiępuje zupełnie na drugi plan wobec głównej tendencji autora, którą jest aż przesadnie jaskrawe, ale bezwątpienia na ówczesnych stosunkach ateńskich oparte kreślenie typu szelmowskiej hetery, dla której jedynym ideałem są pieniądze i która z bezgranicznym cynizmem i sprytem wodzi za nos wszystkich kochanków, zdolna złupionego amanta najswobodniej wyrzucić, by natychmiast drugiego wciągnąć w swe sidła:

Tys już dał — ten ma dać jeszcze; to mam — a to mieć chcę!

(w. 960)

Nazwana imieniem Fronezjum dla komicznego kontrastu (od słowa *φρόνησις*, oznaczającego powściągliwość, umiarkowanie), stanowi ona najkompletniejszy wśród plautyńskich postaci

typ t. zw. „złej hetery“ (*meretrix mala*), której doskonale sekunduje równie bezczelna i przebiegła pokojówka, Astafjum.

Główną cechą indywidualizującą bohatera sztuki, Diniarcha, zakochanego w heterze młodzieńca, jest to, że okazuje on się wyjątkowo łatwowiernym i wyjątkowo łatwo daje się wywieść w pole wyzyskującej go kochance; rozczula się jej sprytnie obmyślanemi „wyznaniami“ o swoim szczęśliwym rywalu i nie posiada się z radości, że Fronezjum raczyła przyjąć jego dary, nabyte za ostatnie pieniądze. Dopiero ponowne wyrzucenie go za drzwi, z powodu jeszcze jednego rywala, otwiera mu oczy.

Stratofanes ma zwykle cechy żołnierza samochwała, i pomimo że, wszedłszy na scenę, zapowiada, iż nie będzie wcale bajął o swych przewagach wojennych, jest on przecież taki sam, jak wszyscy inni żołnierze komiczni. Toteż dobrze wywiązuje się z roli pokojówka Astafjum, kiedy mu opowiada, że jego „syn“ nie odrodził się od ojca, bo zaraz po przyjściu na świat zaczął wołać o miecz i tarczę (w. 506).

Nowym typem jest Trukulentus, wiejski niewolnik, który z początku w straszny sposób wygraża się wielkomięskim heterom i pieni się ze złości na ich wszystkie sztuczki, na rurkowane włosy, na róż i puder (w. 286 i n.) — ale wkońcu i on kornie skłania głowę pod stopy wszechwładnej Wenery, tak jak to zresztą pewna siebie Astafjum zaraz na początku zapowiedziała:

Choć tak dziki, myślę jednak, że da się przerobić
Przymilaniem, namawianiem, inną naszą sztuczką.

(w. 317 i n.)

Niezły on jest w tej scenie gdy — właśnie świeżo „nawrócony“ — stara się przemawiać do Astafjum w sposób czuły i wytworny, przyczem przekręca w niemożliwy sposób wyrazy, do których nie przywykł przecież na wsi, przy bydle, i powołuje się na dialekt Prenestyńczyków. Że zaś z Prenestyńczyków często dworuje sobie komedja rzymska, przeto cały ten występ Trukulentusa należy rozumieć jako przejęte zapewne w swym po-

myśle z greckiego oryginału, ale zupełnie na rzymską modłę przekształcone naśmiewanie się z pseudo-elegancji prowincjonalnej.

Ekspozycję treści daje nam w części monolog Diniarcha na początku, później rozmowa Astafjum z Diniarchem (w. 95 i n.), i to w znacznie obszerniejszym zakresie, niż zachowany prolog, który mówi tylko o podstawionem przez Fronezjum dziecku. Ponieważ podkładem akcji jest tu właściwie stosunek Diniarcha do jego dawnej narzeczonej, co do której z pewnych niejasnych wzmianek dowiadujemy się, że była później z kimś innym zaręczona (w. 771, 825, 848), przeto do zrozumienia dokładnego akcji, kończącej się „rozpoznaniem“ dziecka, koniecznem było podanie wypadków, poprzedzających fabułę samej sztuki. Było to zapewne w prologu greckiego oryginału, w prologu mówionym (jak przypuszczać należy) przez jakąś demoniczną czy alegoryczną postać — bo żadna z osób sztuki nie wie tutaj wszystkiego, — a że u Plauta tych wstępnych wypadków prolog nie podaje, to wynikało, zdaniem uczonych,¹ z powodów czysto zewnętrznych, a mianowicie z zaginięcia dalszej części prologu, skutkiem bardzo kiepskiej w tym wypadku tradycji rękopiśmiennej.

Niezaprzeczoną wadą kompozycji jest to, że nie wiadomo właściwie, kiedy i jak zmienia się charakter Trukulentusa, który z tak zaciętego przeciwnika staje się uległym adoratorem dziewczyny. Taka szybka zmiana nie byłaby sama w sobie niezwykłą w komedji, bo coś zupełnie analogicznego obserwowaliśmy n. p. w roli staruchów z epilogu *Sióstr*; tam było to jednak nieźle przeprowadzone i umotywowane (p. wyżej, str. 59), podczas gdy uzasadnienie podane w scenie z Astafjum (w. 683 i n.):

.....bo odkąd już często
Zachodzę tu do miasta — stałem się rozmowny

jest uderzająco pobieżne i wisi zupełnie w powietrzu. Widocznie więc albo Plautus sam, albo może któryś z późniejszych

¹ Leo, *Plaut. Forsch.* ², str. 206—207.

reżyserów, scenę tę, przedstawiającą w greckim oryginale zapewne całą walkę zręcznej dziewczyny o pozyskanie opornego wieśniaka, znacznie skrócił, i wstawił to pozornie tylko racjonalne wyjaśnienie nagłej zmiany usposobienia; dla rzymskiego smaku za dużo było tych wszystkich greckich ceregieli.

Dzięki Ciceronowi (*Cato maior* 50) wiemy, że *Gbur* należał do najpóźniejszych sztuk Plauta, co potwierdza również metryczny układ tej komedji, okazujący już wielką obfitość lirycznych miar wierszowych. Wyróżniają się tu mianowicie partje śpiewane przez Astafjum (w. 209 i n.) o chciwości heter i wyzyskiwaniu kochanków (w jambach, bakchjach, trochejach), i przez samą Fronezjum (w. 448 i n.) o przewrotności i sprycie kobiet (w jonikach, bakchjach i trochejach).

O greckim pierwowzorze *Gbura* nic pewnego nie wiemy.

21.

„Komedia Koszykowa“ (*Vidularia*).

Z komedji tej, stanowiącej ostatnią sztukę znanego nam dzisiaj zbioru komedji plautyńskich, zachował się w jednej kategorii rękopisów (P) tylko sam tytuł — skutkiem zaginięcia końcowych kart pierwotnego egzemplarza, — a w sławnym rękopisie Ambrozjańskim (A) tylko kilka trudno czytelnych fragmentów, co wszystko razem, wraz z urywkami przechowanymi u późniejszych pisarzy, składa się zaledwie na sto kilkanaście wierszy.

Tytuł pochodzi od kosza, czy kufra (*vidulus*), który tu gra ważną rolę. Treść, o ile ją dziś poznać możemy, była raczej poważna, podobna do treści *Liny*, gdzie również mieliśmy do czynienia z koszem, wyłowionym z morza i zawierającym bawidelka, służące do rozpoznania jednej z dziewczyn.

Mamy fragment sceny, w której młodzieniec pewien, imieniem Nikodemus, zgadza się za parobka u wieśniaka — a następnie jest mowa o tem, że młodzieniec ten uratował się

z rozbitego okrętu na morzu; słyszymy o koszu, znalezionym przez dwóch ludzi, którzy o jego posiadanie zacięcie się spierają i w końcu szukają rozjemcy, tak samo jak w *Linie* i menandrowskich *Epitrepontes*, a wreszcie mamy wzmiankę o rozpoznaniu znaku na pierścieniu i o powitaniu ojca. Być może zatem, że bohaterem tej sztuki był właśnie młody Nikodemus, który po rozbiciu się statku poszedł na służbę do pewnego wieśniaka, ale po wyłowieniu kosza i przy pomocy schowanego tam pierścienia został rozpoznany właśnie jako zaginiony syn owego wieśniaka.

Na początku zachował się fragment prologu, z którego zdołano odczytać między innymi słowa oderwane: *Sc[h]edia... noster f[ecit] V[idularia]m*, wskazujące na to, że tytuł greckiej sztuki był *Χηδία* (*Schedia*), t. j. tratwa, barka. Ponieważ tego rodzaju tytuł komedji znany jest tylko pod imieniem Difilosa (K. II, 567), przeto możliwem jest, że oryginał *Komedji Koszykowej* od niego właśnie pochodził; przytem ciekawy byłby objaw, że Difilos dwa razy ten sam temat opracował, bo i *Lina* przecież od niego pochodzi.

Prolog ten, jakkolwiek tylko w drobnych szczątkach zachowany, okazuje przecież wyraźnie pewne cechy jakby dyskusji literackiej¹ (znanej nam najlepiej z prologów terencjuszkowskich), a jak z zachowanych na końcu słów wynika, nie podawał wcale treści sztuki, odsyłając widzów w tej sprawie (podobnie jak w *Dniu Trzygrozowym*) już do samej akcji osób występujących. Stąd naturalny wniosek, że ekspozycję zawierała pierwsza scena (lub pierwsze sceny) samej komedji.

¹ W. Süß, *Zwei Bemerkungen zur Technik der Komoedie*, Rhein. Mus. 65 (1910), str. 448.

Komedje zaginione.

Pod imieniem Plauta przechowało się u gramatyków i innych autorów klasycznych przeszło 180 wierszy fragmentów, z których poznajemy 32 tytuły komedji dziś zaginionych i nieznanych.

Największy fragment, przechowany u Gelljusza (N. A. III 3, 3), liczący dziewięć wierszy, pochodzi z komedji p. t. *Boeotia*, i wzięty jest z monologu pasorzyta, który, nie mogąc się doczekać godziny obiadu, zgłodniały, przeklina tego, co wynalazł wogóle godziny jako takie, gdy dawniej jedynym autorytetem co do pory jedzenia był sam żołądek:

Przekleństwo temu, co zmyślił godziny,
I najpierw zegar ustawił słoneczny,
Co na mą szkodę dzień pociął w drobiny!
Bom ja zamłodu dobry i stateczny
Posiadał zegar w żołądku jedyny;
Wzdy on jeść kazał, — chyba brakło chleba;
Dziś, choć jest, nie jem, aż przyjdzie znak z nieba;
Odkąd też w mieście zegarów do licha,
Większość tu mdleje i z głodu usycha.

(Przekład K. Morawskiego)

Był czas w epoce po-plautyńskiej, że sztukę tę przypisywano innemu komikowi rzymskiemu, a mianowicie Akwiliuszowi, ale największy znawca Plauta w starożytności klasycznej, Warro, rozstrzygnął (i to głównie na podstawie kryteriów językowych), że komedja ta jest nawskróś plautyńską (Gell. N. A. III 3, 1 i n.).

Reszta fragmentów pozwala nam zaledwie na zrozumienie niektórych drobnych rysów charakterów, czy sytuacji, lub składa się tylko z pojedynczych słów; daje nam jednakże poznać ten ważny szczegół, że już Plautus używał tytułów czysto greckich, zlekka tylko zlatynizowanych, jako to: *Agroecus* (ἀγροίκος), *Dyscolus* (δύσκολος), również *Colax* (κόλαξ),

wspomniany przez Terencjusza, — co później u Cecyljusza, Terencjusza, Turpiljusza, stanie się panującą manierą.

Z terencjuszowskiego prologu do jego *Braci (Adelphoe)* dowiadujemy się, że Plautus napisał również komedję p. t. *Wespół umierający (Commorientes)*, która była przeróbką komedji Difilosa pod tymże tytułem (*Κυναιποδμήσκοντες*, K. II, p. 564):

Synapthnescontes Diphili comoediast:
Eam *Commorientes* Plautus fecit fabulam

(w. 6—7)

Komedje o tym samym tytule, który oznacza, zdaje się, przyjaciół, wspólną śmiercią umierających, pisali także Alexis (K. II, p. 374) i Filemon (K. II, p. 501), ale nic bliższego o ich treści nie wiadomo. Z komedji Difilosa nie zachował się nawet żaden fragment, wiemy tylko z tegoż prologu terencjuszowskiego, że Plautus w swej przeróbce opuścił jedną z początkowych scen, przedstawiającą młodzieńca, wyrywającego swą kochankę z rąk stręczyciela (*Ad. prol.* w. 8—10).

IV.

Klasyfikacja i kompozycja komedyj plautyńskich.

1.

Nowocześni komedjopisarze dodają czasem do tytułów swych sztuk pewne określenia rodzajowe, które ułatwiają nam klasyfikację tych utworów i pozwalają do pewnego stopnia zorientować się w zapatrywaniach osobistych autora na tę sprawę. Tak n. p. zrobił Fredro, przynajmniej w kilku wypadkach, nazywając jedną sztukę „krotochwilą“, inną „operektą“, inną znów „komedją serjo“ i t. p.¹ Plautus nie daje żadnych „podtytułów“, ale, jak to widać z prologów i innych wzmianek, nie nazywa swych sztuk naogół inaczej, jak tylko poprostu: „sztuki“ (*fabulae*) lub „komedje“ (*comoediae*). Nie znaczy to bynajmniej, by nie zdawał sobie sprawy z różnic, zachodzących między cechami charakterystycznymi komedyj wogóle, a jego komedyj w szczególności; przeciwnie, pozytywny sąd Plauta pod tym względem wynika jasno n. p. z prologu i epilogu *Jeńców*:

To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej niema sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępного, hetery przewrotnej,
Żołnierza samochwała

(w. 55—58)

¹ Ignacy Chrzanowski, *O komedjach Aleksandra Fredry*, W Krakowie 1917, str. 92.

W tej komedji są — widzowie — skromne obyczaje:
 Niema tutaj żadnych pieśczoł, ni żadnych miłostek,
 Niema dzieci podrzuconych, wyludzań pieniędzy,
 Ni młodzieńca, co z miłości dziewczkę wykupuje.
 W tajemnicy przed swym ojcem, — a takich komedyj
 (Gdzie się dobrzy stają lepsi) niewiele pisano!

(w. 1029—1034)

Czyli że Plautus rozróżnia wyraźnie komedje o motywach — jak mybyśmy powiedzieli — „moralnych“ i „niemoralnych“, o nastrojach poważnych i swawolnych, i konstatuje nadto, że naogół komedyj pierwszej kategorii (w Rzymie i za jego czasów) mniej się spotyka. Podział ten — nazwijmy go plautyńskim — w rezultacie pokrywa się prawie zupełnie z innym, znanym z Terencjusza (i jego komentatorów), który według sposobu samej gry aktorskiej, wymaganej w danej sztuce, dzieli sztuki na *statariae* (*quietiores*), o spokojnem — i *motoriae* (*turbulentae*), o żywem tempie gry (Ter. *Haut.* 36, Euanth. *De fab.* IV, 4), te ostatnie grane zwykle „z wielkim hałasem i szaloną szarżą“ — *clamore summo, cum labore maximo* (Ter. *Haut.* 40)¹.

W myśl tych podziałów, sztuki plautyńskie należą prawie wszystkie — prócz *Jeńców*, a wreszcie także i *Komedji Skrzynkowej*, *Liny*, *Dnia Trzygroshowego*, *Stichusa* (w pierwszej połowie) i, zdaje się, *Komedji Koszykowej* — do kategorii drugiej, t. j. do sztuk swawolnych, „o żywem tempie“. Dla *Amfitrjona* ponadto, ze względu na to, że jest to wprawdzie komedja, ale z osobami mityczno-bohaterskimi, występującymi zwykle w tragedji (*reges quo veniant et di*), stwarza Plautus nową kategorię, mieszaną, i nazywa ją w prologu żartobliwie „tragiko-komedją“, skąd ten termin, ze zmianą na „tragikomedja“, przeszedł do wszystkich literatur późniejszych.

¹ Wprowadzenie u Euanthiusa trzeciej kategorii: „Sztuk mieszanych“, *mixtae*, wynika ze stałej manieri ówczesnych uczonych, jest czysto mechaniczne i nie odpowiada niczemu istotnemu.

Jeśli chcecie, tak zrobię, że z tejże „tragedji“,
 Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja...
 Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję.
 Bo żeby cała sztuka stała się komedją,
 Gdzie wystąpią królowie i bogi — nie można!

(Amph. 54—61)¹

Jest to zatem coś takiego, jak nazwa, którą Rostand nadał swemu *Cyranowi*: — *comédie tragico-héroïco-burlesque*.

Nowoczesna, t. j. pseudoklasyczna teoria literacka stworzyła znacznie większą i nader rozmaitą ilość kategorii, jakby szufladek z etykietami, w których jednak naprawdę żadna sztuka nie da się zmieścić bez reszty. O ile zatem ma się użyć nowoczesnej terminologii do klasyfikacji komedyj plautyńskich, to należy przede wszystkim na to zwrócić uwagę, że granice te są w istocie bardzo płynne, że w każdej sztuce może istnieć obok siebie kilka charakterystycznych pierwiastków, i że zależnie tylko od przewagi danego elementu można sztukę nazwać tem czy owem mianem.

Tak więc sztuki, należące do plautyńskiej kategorii „komedyj poważnych“ (*ubi boni meliores fiunt*), „o spokojnem tempie gry“, są to mniej więcej t. zw. dzisiaj dramaty rodzinne, których tematem są „różne smutki i nieszczęścia domowe“, *comédies larmoyantes* w rodzaju La Chaussée'go, najwięcej zbliżone do nowoczesnych t. zw. dramatów, t. j. utworów, nie będących ani tragedją, ani komedją w klasycznym pojęciu.

Takim utworem są zatem *Jeńcy*, których tematem jest odzyskanie przez strapionego ojca dwóch synów, jednego zaginionego przed laty, drugiego zabranego właśnie w niewolę, przyczem elementem wzruszającym ma być poświęcenie się szlachetnego niewolnika; tu należy: *Komedja Skrzynkowa*, traktująca o nieszczęściach miłosnych młodzieńca, w którego kochance, prze-

¹ Wiersz 59 czytam, zgodnie z tradycją rękopiśmienną:

Faciam ut comixta sit tragicocomoedia.

znaczonej już na heterę, rodzice rozpoznają wkońcu porzuconą niegdyś córkę i dają ją młodzieńcowi za żonę; *Lina*, o zupełnie podobnej treści, z tą różnicą, że z obojga rodziców żyje tylko ojciec, a dziewczyna, o którą chodzi, została przed laty przez kogoś porwana; *Dzień Trzygrozowy*, przedstawiający historię życia i ożenku lekkomyślnego, ale zacnego w gruncie rzeczy młodzieńca-hulaki, trwoniącego w nieobecności ojca cały majątek, wszystko na tle szlachetnej przyjaźni, łączącej go z wzorowym towarzyszem.

Przypuścić można, że tę samą cechę dramatu rodzinnego miała również zachowana tylko w szczątkach *Komedja Koszykowa*, o fabule zapewne bardzo zbliżonej do *Liny* i polegającej na odnalezieniu zaginionego syna, — a wreszcie wyraźnie do tej kategorii należy (w pierwszej i istotnej swej części) *Stichus*, o dwóch wiernych żonach, które w czasie długiej nieobecności swych małżonków w wielkiej żyją opresji, aż wreszcie wybawia je niespodziewany powrót mężów.

Sztuki te mają czasem wyraźną tendencję moralizatorską (zwłaszcza *Jeńcy* i *Dzień Trzygrozowy*) — i wtedy stają się rozpaczliwie nudne, aczkolwiek nie brak krytyków nowoczesnych, którzy je uważają za najlepsze komedje Plauta.

W plautyńsko-terencjuszowskiej kategorii sztuk swawolnych, o żywym tempie gry, rozróżni nowoczesna terminologia trzy gatunki: komedje charakteru, komedje intryg, i farsy czyli krotochwile.

Komedjami charakteru, t. j. sztukami, w których chodzi o wydobyć rysów charakterystycznych danej osoby, stanowiącej ośrodek całej akcji komicznej, będą: *Skarb*, zawierający znakomity typ skąpca, *Żołnierz Samochwał*, najlepsze w starożytności ujęcie postaci żołnierza samochwała, padającego ofiarą swej bezgranicznej zarozumiałości, i *Gbur*, jaskrawy obraz chytrej i kochanków swych cynicznie za nos wodzącej hetery.

Oczywiście nie można tych komedyj nazwać doskonałymi, o ile się do nich przyłoży miarę takich komedyj charakteru,

jak n. p. *Mizantrop* lub *Świętoszek* Moljera, gdzie każdy istotny szczegół akcji wynika organicznie z cech charakterystycznych bohatera, — bo przecież główny motyw intrygi w *Skarbie*, stosunek miłosny Fedrii i Lykonidesa, nie stoi w żadnym organicznym związku z Eukljonem jako skąpce, a pierwsza część intrygi w *Żołnierzu*, t. j. przebicie ściany i motyw sobowtórów, nie ma nic wspólnego z charakterem samochwała jako takiego. Pomimo to jednak nie można zaprzeczyć, że druga i decydująca część intrygi *Żołnierza*, t. j. zwabienie go na rzekomą schadzkę, wiąże się ściśle z jego zarozumiałością i donżuanerją, że wszystkie nici całej akcji *Gbura* — najlepiej odpowiadającego wymaganiom „komedji charakteru“ — zbiegają się stanowczo w rękach wyrafinowanej hetery — i że nad wszystkimi szczegółami tych trzech komedyj dominują wymienione typy charakterystyczne, z doskonałym zacięciem skreślone.

Do komedyj intryg, t. j. sztuk, w których wybija się na pierwszy plan przeprowadzenie wśród piętrzących się trudności jakiegoś sprytnie obmyślonego planu, względnie rozwikłanie jakiejś przez los mocno zawikłanej sytuacji, należy co najmniej połowa sztuk plautyńskich. W komedjach tych — w których prawie zawsze chodzi o zapewnienie paniczowi jego miłości — cały podstęp obmyśla i przeprowadza z reguły sprytny niewolnik, względnie (raz jeden, w *Kurkuljonie*) pasorzyt. Taki pomysłowy frant zwraca — o ile chodzi o pozyskanie (oczywiście o szust w em) potrzebnych pieniędzy (*argenti circumductio*) — ostrze swego szelmowskiego ataku przeciw ojcu młodego pana, jak w *Siostrach*, *Epidikusie*, *Strachach*, względnie przeciw matce, jak w *Komedji Ośle*; o ile zaś bierze się do wydobywania wprost samej dziewczyny, podchodzi przebiegle właściciela jej, stręczyciela, jak w *Persie* i w *Punijczyku*, lub nawet stręczyciela razem z jej nowym nabywcą, żołnierzem, jak w *Kurkuljonie*. Raz jeden, w *Pseudolusie*, wyjątkowo chytry niewolnik wprowadza w czyn równocześnie oba pomysły, a więc i wyprowadzenie w pole stręczyciela, i wykpienie pieniędzy od ojca panicza.

Na motywie sobowtórów opiera się intryga dwóch plautyńskich komedij pomyłek: *Amfitryjona*, gdzie Jowisz, chcąc podejść cnotliwą żonę, przybiera na siebie postać jej męża, — i *Braci*, gdzie los sam niejako jest tym podstępny intrygantem, gdy za jego zrządzeniem łudzące podobieństwo jednego brata do drugiego wywołuje całą serję komicznych zakłóceń. Ten sam motyw sobowtórów, chociaż nie wyzyskany należycie, występuje również w *Siostrach*.

Ze wszystkich tych sztuk, odznaczających się niezwykłą werwą i życiem, gdzie każdy podstęp, nawet w najtrudniejszych sytuacjach, z reguły się udaje, bije to naiwne rozkoszowanie się udaniem oszustwem i to gloryfikowanie sprytu i podstępu, właściwe nie tylko Grekom, twórcom postaci narodowego oszusta: Odysseusza, ale i wszystkim wogóle południowcom.

Za mistrzowskie pod względem wirtuozostwa podstępów mogą uchodzić zwłaszcza komedje: *Siostry* i *Pseudolus*, gdzie wszystkie oszukańcze plany tem efektowniej dochodzą do skutku, że ich autorowie, intrygujący niewolnicy, nietylko z zamysłami swemi się nie kryją, ale nawet sami je ofiarom swym zapowiadają, — tudzież *Epidikus*.

Farsami nakoniec nazwać możnaby *Kupca* i *Pannę Młodą*, obie sztuki oparte na starym, od dawien dawna po dziś dzień „farsowo“ traktowanym motywie rywalizacji ojca z synem na polu miłostek, — przyczem *Panna Młoda* obfituje nadto w mocno podkasane efekty przebijania mężczyzny za kobietę i czysto kabaretowe śpiewy.

Podział ten, jak już wyżej zaznaczono, nie jest i nie może być ścisłym, bo w każdej prawie sztuce obok głównego elementu, który zadecydował o jej zaliczeniu do danej kategorii, występują jeszcze pierwiastki inne, nieraz równie silnie zaznaczone, a innej kategorii właściwe.

Tak n. p. wszystkie prawie „komedje intryg“, oparte na motywie chytrego niewolnika, mają ze względu na niego właśnie wiele cech „komedji charakteru“, — i taki n. p. *Epidikus*

lub *Pseudolus* cały jest właściwie niezmiernie barwnie i wierne skreślonym wizerunkiem przebiegłego sługi, kutego na wszystkie cztery nogi. W poważnym znów „dramacie rodzinnym“, *Dniu Trzygroszowym*, znajdujemy bardzo wyraźne cechy intrygi w podstępie zacnego Kalliklesa, który — chociaż w dobrym celu — przecież usiłuje podejść Lesbionika zapomocą podstawionego posłańca i sfingowanego listu od ojca, — tak samo jak w płacziwej komedji *Jeńcy* wybitną rolę gra podstęp przebrania się sługi za pana, obmyślony przez niewolnika Tyndarusa.

Podobnie, o ile weźmiemy „komedje charakteru“ *Żołnierz Samochwał* i *Gbur*, intrygami również operuje główny wróg Żołnierza, sprytny niewolnik Palestrjo, który go dwa razy podchodzi — i sama hetera Fronezjum, bohaterka *Gbura*, która w niezwykle sprytny sposób całą sieć podstępów układa, a „farsa“ *Panna Młoda* osnuta jest przecież całą na intrydze, obmyślonej przez mściwą żonę niewiernego męża.

Tak więc, ze względu na tę dominującą rolę, jaką gra w komedjach plautyńskich podstęp w najrozmaitszych formach, możnaby je nazwać prawie wszystkie komedjami intryg — a jeśli pojąć farsę jako utwór oparty na najśmielszych nieprawdopodobieństwach, służących do wywołania chwilowego efektu komicznego i pustego śmiechu, to kto wie, czy nie wszystkie prawie sztuki plautyńskie byłyby krotoczwilami — podobnie jak większość moljerowskich, — żeby już pominąć narazie tę kwestję, że ze względu na ich formę metryczną, obfitość partyj śpiewanych, a czasem nawet balet — jak w zakończeniu *Stichusa* i *Persa* — mogłyby w wielu wypadkach snadnie otrzymać nazwę operetek.

W sensie powyższych uwag komedje Plauta niezmiernie podobne są n. p. do moljerowskiego *Bourgeois Gentilhomme*, obficie okraszonego baletem, lub zwłaszcza do fredrowskiego *Nowego Don Kiszota*, który obfituje w niesłychanie ruchliwe sytuacje, liczne *qui pro quo* i śpiewy.

Które komedje podobały się najbardziej samemu Plautowi i rzymskiej publiczności? Dzięki Ciceronowi wiemy, że Plautus „w podeszłym wieku cieszył się swym *Pseudolusem* i *Gburem*; pierwsza z nich należy do najlepszych komedyj intryg, druga opiera się w całości na intrygach sprytnej hetery. Jeśliby jednak powyższy sąd Plauta był nie tyle rozkoszowaniem się charakterystyczną cechą sztuk wymienionych, ile tylko wyrazem prostej miłości ojca-starca do swych najmłodszych dzieci, to już żadnej wątpliwości nie zostawia zdanie Plauta, wypowiedziane o *Epidikusie*: „lubię tę komedję tak, jak siebie samego“ (*Bacch.* 214) — a *Epidikus* to przecież jedna z najlepszych plautyńskich komedyj intryg, najżywsza może ze wszystkich *fabulae motoriae*. I jeszcze jedno. Sposób, w który Plautus zachwala swą ostentacyjnie „moralną“ i poważną sztukę *Jeńcy* — *ubi boni meliores fiunt*, — n. p. w epilogu:

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 —

jest tak mdły i nieszczerzy, okazuje tyle złe ukrytej obawy o istotną siłę przekonywującą tych argumentów, że nikt nie może mieć wątpliwości o zupełnie przeciwnym kierunku jego zamiłowań. Przecież z wyjątkiem tej jednej komedji o wszystkich jego sztukach możnaby powtórzyć owidjuszowskie: *fabula nulla est sine amore*, ale tu zarazem występuje ten charakterystyczny dla twórczości Plauta rys, że ta miłość u niego nigdy nie jest traktowana sama dla siebie i stanowi jedynie punkt wyjścia dla jakiejś intrygi.

Za najlepszy temat do komedji uważa on bowiem *frustrationes*, wywódenia w pole, — i tak n. p. przez usta niewolnika dworuje sobie z łatwowiernego staruszka, wystrychniętego na dudka:

..... Znasz się z Difilesem,
Albo może z Filemonem? Im o tem opowiedz,
Jak cię w pole wyprowadził twój własny niewolnik:
Świetny pomysł oszukaństwa do jakiejś komedji!
Optimas frustrationes dederis in comoediis!

(*Most.* 1149 i n.)

Con amore zatem pisze on tylko swoje szelmowskie sztuki, w których triumfy święci owa południowa, italska *Lust am Trug*, prototyp włoskiego *imbroglio*, przy zawrotnem tempie szybko zmieniających się i wcale nie „poważnych“ sytuacji.

Te sztuki odpowiadały też najbardziej zamiłowaniom, temperamentowi i werwie rzymskiej publiczności, krzywiącej się na wzmiankę o tragedji (*Amph.* 51 i n.), — i o takiej właśnie jednej sztuce, bodaj że najswawolniejszej ze wszystkich (o *Pannie Młodej*), mówi nam jej prolog w partji, z późniejszych pochodzącej czasów:

Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wszystkie inne komedje...

(w. 17 i n.)

2.

O ile chodzi o kompozycję sztuk plautyńskich, zwrócić należy uwagę przede wszystkim na sposób wprowadzania słuchacza w akcję sztuki i zaznajomienia go z faktami, poprzedzającymi daną sytuację (*τὰ προπεπραγμένα*), czyli na ekspozycję.

Tę część sztuki dawniejsza teoria, arystotelesowska, oparta na tragedji późniejszej, a więc miarodajna i dla „nowej komedji“, nazywała prologiem (*μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου*, — *Π. ποιητ.* 12), i dopiero w związku z późniejszymi zmianami w budowie sztuk wogóle, nazwę tę otrzymała przemowa do widzów, stojąca na początku sztuki, czyli prolog w naszym pojęciu. Stosując zatem dzisiejsze pojęcia, rozróżnić można wśród sztuk plautyńskich trzy kategorie ekspozycji, a mianowicie:

Sztuki eksponujące bez prologów, czyli zapomocą wstępnych scen, sztuki eksponujące zapomocą samych prologów, i sztuki eksponujące zapomocą prologów i odpowiednich scen wstępnych.

Najwyżej stoją pod względem artyzmu budowy komedje bez prologów podających treść sztuki i jej fabułę wstępną, czyli komedje z ekspozycją t. zw. dramatyczną, t. j. w pierwszej scenie, względnie w pierwszych scenach, zawartą. Za zaletę budowy uważała to już zresztą pewna starożytna teoria, której odbłyśki znajdujemy n. p. w komentarzu Donata do komedji Terencjusza, gdzie czytamy n. p. o ekspozycji w pierwszej scenie *Dziewczyny z Andros*: „Scena ta posiada tę zaletę, że opowiadanie treści sztuki wydaje się już samą akcją sceniczną“ (I 1, 1, p. 49 Wessn.) i analogicznie o *Formjonie*: „Na tem bowiem polega kunszt poetycki, by już przy opowiadaniu treści sztuki wydawało się, że gra się sztukę i że się patrzy na samą komedję“ (I 1, 2, p. 356 Wessn.).

Tu zatem należy *Pers*, w którego akcję wprowadza widzów bardzo zręcznie rozmowa między Toxilusem a Sagaristjonem, oboma niewolnikami, grającymi tu główne role, tak, że nawet następujący później monolog pasorzyta wolny jest już od wszelkich, praktykowanych zresztą w takich monologach objaśnień sztuki, — dalej *Strachy*, posiadające znakomitą ekspozycję w pierwszej scenie, t. j. w rozmowie dwóch niewolników, do czego jeszcze szereg szczegółów orientacyjnych przybywa w monologu zakochanego młodzieńca i rozmowie jego kochanki ze starą piastunką, — tudzież, dziwnym trafem, najluźniej zresztą naogół budowana, ale w pierwszej części napewne od Menandra pochodząca sztuka *Stichus*, w którym całą sytuację daje poznać niewymuszona napozór, a przecież celowo wprowadzona rozmowa między obiema siostrami, bohaterkami sztuki.

Tu zaliczyć trzeba także sztuki, posiadające wprawdzie prolog, ale prolog nie zawierający wcale treści, ani wogóle żadnego objaśnienia samej fabuły sztuki. Tak więc w *Komedji Osłej* prolog podaje, po wezwaniu publiczności do spokoju, tylko

tytuł sztuki grecki i łaciński wraz z imieniem greckiego i rzymskiego autora (wiadomości dydaskaliczne), a od podania treści wykręca się nic nie mówiącym zwrotem:

Bo co się tyczy treści, ta wcale jest krótka (w. 8)

zachwalając jedynie przy końcu samą sztukę:

Są żarty, są i figle w tej oto komedji,
Rzecz jest śmieszna.

Ekspozycja zaś następuje w pierwszej scenie, w typowej rozmowie pana z niewolnikiem.

W tym sensie można również i ekspozycję *Dnia Trzygroszowego* nazwać ekspozycją „bez prologu“, jakkolwiek na początku sztuki stoi prolog, nawet dialogiczny, mówiony przez dwie alegoryczne (pierwotnie nastrojowe) figury: „Rozrzutność“ i „Biedę“. Prolog ten jednak, po kilku uwagach o marnotrawstwie bohatera, co do samej sztuki odsyła widzów do pierwszej sceny:

Lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki:
Staruchy, co tu wyjdą, ci wam rzecz wyjaśnią —

i rzeczywiście dopiero następująca potem rozmowa Kalliklesa i Megaronidesa daje potrzebną widzom orientację.

Tak samo było zapewne w *Komedji Koszykowej*, z której zachowały się tylko szczątki, ale w resztkach prologu wskazujące wyraźnie na tę samą formę ekspozycji:

Myślę, że wy treść sztuki poznać będziecie chcieli;
Poznacie, co grać będą, — skoro ją zagrają...

i, być może, w *Pseudolusie*, gdzie z wyjątkiem dwóch wierszy cały prolog zaginął, kto wie, czy nie dlatego właśnie, że pierwsza scena (pan z niewolnikiem) dawała zupełnie wystarczające objaśnienie sytuacji.

Najłatwiej oczywiście, choć najmniej poprawnie pod względem artystycznym, można było zorientować widzów o treści sztuki przez odpowiednią przemowę, do nich wprost skierowaną, czyli przez ekspozycję zapomocą samego prologu.

Tu należy przedewszystkiem *Amfitrjon*, z największym z pośród plautyńskich prologów (liczącym przeszło 150 wierszy), w którym Merkury, wśród mnóstwa żartów, daje widzom bardzo dokładne wyjaśnienie całej fabuły, dawniejszej i aktualnej, potrzebne rzymskim widzom do zrozumienia tak „trudnej“ sztuki — poczem odrazu rozpoczyna się akcja, — a nawet, występując później jeszcze raz, już po pierwszej scenie, jakby z drugim prologiem, jeszcze w trzydziestu kilku wierszach dodaje słuchaczom szczegółowe informacje nawet o mającem nastąpić rozwiązaniu sztuki.

To samo mniej więcej w *Kupcu*, gdzie sam bohater sztuki, Charinus, mówiąc prolog, wcale obszerny (przeszło 100 wierszy), opowiada całą fabułę wstępną i nawiązuje aż do pierwszej sceny, — i w *Żołnierzu Samochwale*, gdzie sprytny Palestrio, autor całej intrygi, wszystko, co potrzebne do zrozumienia jego machinacji, wprost widzom komunikuje. Prolog ten mówi on już po pierwszej scenie między żołnierzem a jego pasorzytem, w której jednak chodziło autorowi jedynie o danie jakby przygrywki, próbki stylu samochwała, bez żadnych szczegółów informacyjnych o akcji.

Akcja *Skarbu* wreszcie może rozpocząć się odrazu bardzo żywą sceną między skąpcem Eukljonem a starą służącą, gdyż poprzedza prolog, mówiony przez bóstwo opiekuńcze domu, *Lar familiaris*, który, przedstawiwszy całą przeszłość i sytuację aktualną, ostatnimi słowami wprowadza poprostu Eukljona na scenę:

Lecz już krzyczy ten stary, tu w domu, jak zwykle:

Babę za drzwi wypycha, by nie wiedziała.

Snadź do skarbu chce zajrzeć, by go kto nie ściągnął.

Sztuk, eksponujących zapomocą samego prologu, jest zatem w puściźnie plautyńskiej bardzo niewiele. Najliczniejszą natomiast jest kategoria trzecia, obejmująca sztuki z ekspozycją kombinowaną, względnie podwójną, gdzie właściwe prologi spotykamy obok scen dramatycznych, wyjaśniających sytuację,

czyli sztuki z ekspozycją — że ją tak nazwiemy — prologowo-dramatyczną. Zarysowuje się tutaj dość znaczna różnica:

Komedja Skrzynkowa rozpoczyna się od rozmowy między dwiema dziewczętami i stręczycielką; scena ta wygląda tak, jakby przygrywka (w stylu pierwszej sceny *Żołnierza*), mająca stanowić jedynie obrazek z życia heter, ale właściwie daje ona już pierwsze szczegóły ekspozycji. Następuje monolog Leny (stręczycielki), posuwający ekspozycję jeszcze dalej, niejako pierwszy prolog, po którym dopiero występuje bóstwo *Auxilium* z prologiem właściwym, obszernie ilustrującym sytuację i jej podstawy.

W *Pannie Młodej* wszystkie warunki dobrej ekspozycji ma pierwsza scena między dwoma niewolnikami, kłócącymi się o dziewczynę. I rzeczywiście zyskuje widz szereg szczegółów z ich rozmowy, tak samo jak i z następującej prawie bezpośrednio sceny między dwiema matronami, ale przecież najobszerniejsze objaśnienie — nawet za obszernie jak na sztukę, przez Plauta tak mocno skróconą — otrzymuje publiczność z dość obszernego prologu, mówionego przed powyższymi scenami przez bóstwo *Fides*.

O sytuacji bieżącej *Liny* orientuje się widz nieźle z pierwszej sceny, t. j. z bardzo dobrze prowadzonej rozmowy między Demonesem, jego sługą i młodym Plesidippem, tudzież z rozmowy niewolnika Trachaljona z rybakami (w. 306 i n.); resztę wiadomości, potrzebnych do zrozumienia całej akcji (zwłaszcza z fabuły uprzedniej i pewne szczegóły z chwili aktualnej), umieścił autor w prologu, mówionym na samym początku przez półboską postać *Arcturus*.

Zupełnie wystarczającą ekspozycję dają pierwsze sceny *Gbura*, t. j. monolog Diniarcha i jego rozmowa z pokojówką heter; pomimo to jednak na początku był prolog, opowiadający, zdaje się, wcale obszernie o całej fabule, jak na to wskazuje jeszcze zachowany, a z szerokim rozmachem nakreślony

początek (około 20 wierszy), który dochodzi zaledwie do pierwszego faktu całej historii i na tem się urywa.

W *Jeńcach* głównym czynnikiem ekspozycji jest obszerny prolog, który podaje nietylko uprzednią i obecną sytuację, ale nawet rozwiązanie; pomimo to jeszcze pierwsza scena sztuki, czyli monolog pasorzyta, podaje, względnie powtarza, szereg szczegółów orientacyjnych. W *Braciach* zaś elementem głównym ekspozycji mógłby być monolog pasorzyta, od którego rozpoczyna się właściwa sztuka; nieźle orjentuje o sytuacji typową rozmowa „pana ze sługą” (Menechma II z Messenjonem), po ich przybyciu do Epidamnus w poszukiwaniu za zaginionym; w istocie jednak cała ekspozycja rozkłada się na te wspomniane wyżej występy i na obszerny prolog, mówiony, zdaje się, przez bóstwo *Salus*, które doprowadza orientację o fabule uprzedniej aż do momentu rozpoczynającego sztukę.

To samo bóstwo *Salus* mówi najprawdopodobniej także i w *Punijczyku* obszerny prolog, zawierający takąż samą orientację o wypadkach poprzedzających aktualną sytuację, której wyjaśnienie oddaje prolog już samym aktorom:

..... idę, by się przebrać.

Co do reszty — są inni, co resztę wyjaśniają.

I rzeczywiście pierwsza scena między Agorastoklesem a Miljonem („pan i sługa”) daje szczegółowe wyjaśnienia o rozpoczynającej się zaraz intrydze.

Te słowa końcowe prologu *Punijczyka*: *quod restat, restant alii, qui faciant palam*, możnaby wziąć mniej więcej za motto wszystkich ekspozycji prologowo-dramatycznych. Rzeczywiście bowiem zarysowuje się dość wyraźnie zasadniczy podział zadań ekspozycyjnych, w tym sensie, że prolog obejmuje głównie wyjaśnienie sytuacji uprzedniej (τὰ προπεγραγμένα), a sceny początkowe, już między osobami sztuki, orjentują przeważnie o sytuacji aktualnej.

Pomimo to wszystko jednak osobny prolog, orjentujący o akcji, wydaje nam się naogół zawsze czemś niekoniecznie potrzebnem. Mamy przecież sztuki plautyńskie — żeby już nie mówić o ekspozycjach pierwszej kategorii — które nawet pomimo istnienia całej serii wypadków uprzednich, względnie bardzo skomplikowanej fabuły, jak *Kurkuljo*, a zwłaszcza *Epidikus*, obywiają się całkiem dobrze bez prologów: W *Kurkuljonie* zupełnie wystarcza wprowadzenie widza w treść sztuki w pierwszej scenie między młodym Fedromusem i jego niewolnikiem Palinurem (znów „pan i sługa”), do czego przyczyniają się również dwie sceny następne, a w *Epidikusie* w analogiczny sposób dostateczną orientację daje pierwsza scena między dwoma niewolnikami, wraz ze szczegółami zawartymi w następującej zaraz monodji Epidikusa i rozmowie dwóch młodzieńców.

Obywiają się zatem te sztuki bez prologów — dzisiaj, ale wszystko przemawia za tem, że nie obywały się bez nich wówczas, gdy wyszły z pod pióra Plauta; ówczesny widz wymagał dokładnych objaśnień o tem, „co było przedtem”, zwłaszcza ze względu na zawikłaną intrygę, jaką ma n. p. *Epidikus*. Wreszcie i *Kurkuljo* i *Epidikus* kończą się „rozpoznaniem”, a doświadczenie z sztuk plautyńskich wykazuje, że wszystkie sztuki w ten sposób się kończące (*Capt.*, *Cas.*, *Cist.*, *Men.*, *Poen.*, *Rud.*) ze względu na rozstrzygające w tych wypadkach zdarzenia uprzedzające posiadały prolog, wyjaśniający co najmniej ten początek fabuły. Jest zatem wielce prawdopodobne, że i *Epidikus* i *Kurkuljo* taki prolog pierwotnie posiadały, a zaginięcie prologu z biegiem czasu nie jest rzeczą niezwykłą, jak świadczy o tem *Pseudolus* i *Gbur*, gdzie tylko szczątki prologów do naszych czasów się dochowały.

O ekspozycji *Sióstr* trudno mówić, skoro właśnie początek sztuki zaginął; ze względu jednak na konieczne dla ówczesnej publiczności wyjaśnienie łudzącego podobieństwa dwóch sióstr, o którym wnioskować można z fragmentów (*sicut lacte lactis*

similest, frg. V. Lindsay), przypuścić można, że sztuka ta miała również objaśniający treść sztuki prolog.

Jeszcze dalej idzie w swych przypuszczeniach Michaut,¹ który, wychodząc z tego założenia, że wszystkie lub prawie wszystkie greckie sztuki „nowej komedji“ miały prolog, sądzi, że również wszystkie sztuki plautyńskie (podobnie jak wszystkie terencjuszowskie) były pierwotnie opatrzone prologiem, w jakiegokolwiek formie. Opiera on się głównie na tem, że Plautus dawał prologi nawet tam, gdzie nie były one dla ekspozycji potrzebne, jak n. p. w *Komedji Ośle* i *Dniu Trzygrozowym* — dodać tu można jeszcze *Komedję Koszykową* i *Gbura*, — tudzież na świadectwie uczonych starożytnych, takich jak Donatus i Euanthius, którzy pomimo że znają Plauta, przecież jako składową, a więc integralną część komedji wymienią prolog.

Przypuszczenia te mają dużo prawdopodobieństwa; w każdym razie zastanawia fakt, że o ile znamy dotychczas z nowych odkryć jakieś przykłady ekspozycji greckiej „komedji nowej“, to zawierają one istotnie prolog — by już pominąć oderwane prologi, znane z fragmentów (Strassburg, Ghorān), — a w szczególności okazują typ ekspozycji prologowo-dramatycznej. I tak prolog komedji Alexisa p. t. *Kuris* (K. II, p. 334, fr. 108) umieszczony był co najmniej już po jednej scenie, w której występował syn mówiącego prolog ojca (...ἐμὸς υἱός, οἷον ὑμεῖς ἀρτίως εἶδετε); znaleziony niedawno początek komedji Menandra p. t. *Heros* okazuje ekspozycję w pierwszej, typowej scenie między dwoma niewolnikami, Getą i Daosem, ale, jak słusznie zauważono,² wymieniona w spisie osób sztuki po Gecie i Daosie nadnaturalna postać „Heros, bóg“, miała bezwątpienia za zadanie wypowiedzieć dodatkowo — (prawdopodobnie bezpośrednio po scenie Geta—Daos) — prolog orjentujący o fabule

¹ G. Michaut, *Histoire de la Comédie Romaine. Sur les Tréteaux latins*, Paris 1912, str. 159—162; *Plaute*, II, str. 117.

² Alfr. Koerte, *Menandrea*², Lipsiae 1912, str. XVI.

wstępnej. Podobnie w drugim znanym początku komedji tegoż Menandra p. t. *Perikeiromene*, mamy zachowany właśnie w znacznej części prolog, mówiony przez alegoryczną postać „Nieświadomość“, która podaje wszystkie wypadki uprzednie, aktualne, i przepowiada nawet szczęśliwe zakończenie, ale z jej słów widać wyraźnie, że prolog ten poprzedziły najmniej dwie sceny. W scenach tych występował bohater sztuki, jego kochanka i, zdaje się, służący i służąca, — a choćby część tych ról miała znaczenie t. zw. przygrywki czy próbki stylowej, jak w *Żołnierzu Samochwale*, to z pewnością reszta nie obeszła się bez szczegółów ekspozycyjnych.

Ze względu zatem na ten zupełnie racjonalny podział zadań, jaki przebiega się w ekspozycji prologowo-dramatycznej, t. j. że prolog obejmuje sytuację z przed początku sztuki i najczęściej te szczegóły, których osoby sztuki wiedzieć nie mogą, a osoby sztuki objaśniają fakty sytuacji aktualnej, nie byłoby może zbyt ryzykownem przypuszczenie, że ten typ ekspozycji uznać należy za normalny dla większości sztuk „komedji nowej“. Leo¹ uważał tego rodzaju ekspozycję (i to w formie prologu po scenach ekspozycyjnych) za „specyficznie menandrowską“.

Bądź co bądź, tendencję do jak najczęstszego stosowania tego właśnie typu okazuje Plautus, u którego, jak to wyżej wykazano, na piętnaście sztuk zaopatrzonych w prologi, połowa (7 sztuk) posiada ekspozycję prologowo-dramatyczną, a z pośród sztuk, dziś występujących bez prologu, wypadłoby tu jeszcze doliczyć co najmniej dwie (*Kurkuljo* i *Epidikus*), jako sztuki, które posiadały pierwotnie takąż ekspozycję. Oczywiście nie robił tego Plautus bynajmniej z jakiegoś pietyzmu dla oryginałów greckich, bo na tem wogóle niewiele mu zależało, ale tego rodzaju ekspozycja nadawała się mu najlepiej, gdyż w ten sposób miał najwięcej sposobności do jak najdokładniejszego

¹ *Der neue Menander*, Hermes 43 (1908), str. 127.

„oświecania“ swego audytorjum. Było mu to na rękę, że mógł jasno, wszechstronnie i wygodnie eksponować sztuki bez zbyt wielkiego wysiłku artystycznego, a publiczność była zadowolona, że nie potrzebuje się zbytnio natężyć, by zrozumieć treść sztuki, wyłożoną „jak na łopacie.“ Tem też tłumaczy się, że Plautus czasem daje nawet dwa prologi, jak n. p. w *Amfitrjonie* i *Komedji Skrzynkowej*, tak jakgdyby się obawiał, że widzom jego będzie jeszcze za mało objaśnień.

Jednym z często używanych w ekspozycjach greckiej „nowej komedji“ środków technicznych było wprowadzanie w scenach wstępnych pewnych osób tylko do prowadzenia danej rozmowy, mającej słuchacza objaśnić o sytuacji, i nie pojawiających się już zresztą potem w całej sztuce. Są to t. zw. *πρόσωπα προτάτικα*,¹ *personae adventiciae, extra argumentum accersitae* — mybyśmy powiedzieli: „postaci wstępowe“, które poza temi wstępnymi scenami nie grają żadnej zresztą roli, „osoby poza właściwą treścią stojące, wprowadzone poto, by jaśniejszą się stała treść sztuki“, jak mówi Eupanthius (*De fab.* III, 2) i, zupełnie podobnie, komentator Terencjusza Donatus (*Andr.* praef. I, 8; *Andr.* 28; *Hec.* 58; *Phorm.* 35). Środka tego, idąc zapewne za wzorami greckimi, użył n. p. Terencjusz w połowie swych sztuk, podczas gdy w 20 (21) sztukach Plauta znajduje się on tylko dwa razy, t. j. w *Epidikusie*, gdzie rozmawiający z Epidikusem w pierwszej scenie Thesprjo, drugi niewolnik młodego pana, z końcem tej rozmowy znika na stałe ze sceny — i w *Strachach*, gdzie w analogicznej rozmowie dwóch niewolników takąż samą rolę gra obok Tranjona — Grunnjo, niewolnik ze wsi przybyły, tylko w scenie ekspozycyjnej występujący. Najprawdopodobniej powściągliwość Plauta w użyciu tego środka stoi w pośrednim związku z wybitną rolą, jaką w jego ekspozycjach grają prologi.

¹ Por. Guil. Frantz, *De Comoediae Atticae prologis*, Augustae Treverorum 1891, str. 17.

3.

Prolog przeszedł już na terenie greckim całą historję rozwoju i znany nam jest najlepiej z największego innowatora na tem polu (jak to wiemy zwłaszcza z szykan „starej komedji“ attyckiej), t. j. z Eurypidesa, u którego wszystkie tragedje zaczynają się z reguły od prologu, mówionego jużto przez osoby sztuki, jużto przez bóstwa, jak Apollon, Dionysos, Afrodyta, Hermes, Posejdon i Atena, jużto przez postaci zjawiskowe, jak n. p. Cień Polydora. Prologi te stanowią już u niego główną i istotną część ekspozycji, nie wchodząc zupełnie w samą akcję sztuki,¹ i w tym sensie przeszły one zapewne do „nowej komedji“, stojącej, jak wiadomo, pod tak przemożnym wpływem tragedji Eurypidesa. Z drugiego zaś źródła „komedji nowej“, t. j. ze „starej komedji“ attyckiej, przyłączył się do tych eurypidesowskich, zupełnie obiektywnych prologów pierwiastek osobisty, nieraz polemiczny, przez co prolog ten, obok celów ekspozycyjnych, stać się musiał ostatecznie organem samego autora, czy nawet aktora, tak, jak to czytamy w traktacie Euanthiusa: „Prolog jest jakby pewnego rodzaju przedmową komedji, gdzie jedynie dozwolone jest, poza podaniem treści sztuki, mówienie do publiczności w interesie czyto poety, czy samej sztuki, czy też aktora“ (IV, 5).

Nie mamy wiadomości dokładniejszych, w jaki sposób zajęła się prologiem grecka teoria literacka w okresie po-arystotelesowskim, ale zdaje się, że jej ślady mamy w traktatach wspomnianego wyżej Euanthiusa i Donata, komentatora Terencjusza. U Donata zaś (VII, 1) czytamy:

„Komedja dzieli się na cztery części: prolog, protasis, epitasis, katastrofę. Prolog jest to „pierwsza mowa“, nazwana przez Greków *πρῶτος λόγος* [pierwsza mowa], albo „wypowiedź poprzedzająca właściwy skład sztuki“: *ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος*.

¹ Louis Méridier, *Le Prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux 1911, str. 170—171 i 175.

Są cztery jego gatunki: *ευστατικός*, „polecający“, w którym się poleca poetę lub komedię; *ἐπιτηρητικός* [ganiący], „odnośny“, w którym [autor] odnosi się albo do przeciwnika z wymysłem, albo do publiczności z podziękowaniem; *δραματικός* [dramatyczny], „treściowy“, wyjaśniający treść sztuki; *μικτός*, „złożony“, to wszystko w sobie zawierający.

W chaotycznym tem przedstawieniu łacińskiego autora zdołano przecież¹ wyszukać cztery istotne kategorie greckiego pochodzenia, a mianowicie:

I. Prolog dramatyczny, mówiony przez osoby sztuki, tak jak n. p. w *Dziewczynie z Andros* Menandra, gdzie według słów komentatora terencjuszowskiej przeróbki (prol. 14) prolog mówił — na sposób Eurypidesa — Simo (?), ojciec młodego pana; takież prolog mówił w *Georgosie* tegoż Menandra młodzieniec, bohater sztuki (Quint. XI 3, 91, *Georg.* w. 1—21 Koerte²), podobnie jak w komedji *Epikleros* (K. III, frg. 164, por. frg. 739), a w *Dziewczynie z Samos*, zdaje się, stary Demea (*Sam.* w. 1—67, p. Koerte² str. XXXI). Podobnie ojciec dwu młodzieńców mówił prolog wspomnianej już sztuki Alexisa p. t. *Kuris* (K. III, frg. 108).

Za osoby sztuki należy uważać także postaci boskie, półboskie, czy też alegoryczne, bo jako takie, jako *πρόσωπα*, bezwątpienia stwarza je i pojmuje sam autor.² Tak też, nie gdzie indziej, ale między osobami sztuki, pod nagłówkiem *τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα*, wymienia stary (z II—V w. po Chr.) rękopis menandrowskiego *Herosa* — samego „Herosa boga“ (*Ἡρώς θεός*), który, jak wiemy, mówił prolog. Podobne postaci, mó-

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*² str. 234 i n.

² Por. Rutil. Lup.: *Hoc genere [πρόσωποποιῶν] usi sunt poëtae, qui fabulas scripserunt, in prologis. Nam humana figura prodixerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae* (II, 6, Halm). Postaci te wchodzi zresztą na scenę i zachowują się tak samo, jak wszystkie inne osoby sztuki: N. Terzaghi, *Fabula. Prolegomena allo studio del teatro antico*, I, Milano-Palermo-Napoli [1911], str. 175—194.

wiąc prologi, spotykamy jeszcze u tegoż Menandra: „Pan“ w *Dyskolosie* (K. III, p. 37), „Nieświadomość“ w *Perikeiromene*, „Tyche“ w nowoznalezionej komedji¹, a u innych komików greckich: „Dionysos“ we fragmencie strassburskim², „Powietrze“ u Filemona (K. II, p. 505), „Strach“ u jakiegoś nieznanego poety „nowej komedji“ (K. III, p. 439).

Prolog taki bywał czasem dialogiczny. Tak n. p. we fragmencie menandrowskiej sztuki *Φάσμα* (*Zjawisko*) rozmawiają ze sobą, zdaje się, jakieś dwie postaci nadnaturalne (w. 1—25, Koerte²), a być może, że zachowane w sławnym papyrusie z Ghorân³ rzekome dwa prologi Erosa i Afrodyty z takiego właśnie dialogicznego, lub może dwugłosowego, prologu pochodzą, w którym po żartobliwym i nic nie mówiącym niby-prologu swawolnego Erosa, Afrodyta zabiera się do rzeczywistego, obszernego prologu (*ἄμα μὲν τὸ πρῶγμα [ἐ]ροῦμεν, ἄμα δὲ [χ]ρησόμεθα*, II, w. 6—7). Byłby to zatem prolog podobny do prologu Posejdona i Ateny w *Trojankach* Eurypidesa.

II. Prolog polecający, mówiony nie przez osobę sztuki, a więc jako bezimienna, zachwalająca przedmowa, którą może wygłosić każdy aktor, — względnie „Prolog“ pojęty jako osoba stojąca poza osobami sztuki i jako taka polecająca autora i sztukę.

III. Prolog złożony, mówiony wprawdzie przez osobę sztuki, ale polecający autora, czy samą sztukę, jakgdyby stał poza nią.

IV. Prolog polemiczny, pojęty jako występ osoby, nazwiskiem „Prolog“, stojącej poza sztuką, z reguły poświęcony dyskusji literackiej i polemice osobistej z ramienia i w imieniu

¹ *Publicazioni della Società Italiana per la ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto. Papiri Greci e Latini*, vol. II (nr. 113—156), Firenze 1913, w. 4, str. 29.

² Ioannes Demiańczuk, *Supplementum Comicum*, Kraków 1912 [Rozprawy Akad. Umiej. wyd. filol. t. LI], str. 96 [300].

³ Demiańczuk, l. c. str. 108—109 [312—313].

autora, różniący się tem od wszystkich poprzednich, że z reguły nie zawiera treści sztuki. Jest to prolog najlepiej nam znany w łacińskiej szacie z Terencjusza, który

Na pisanie prologów cały czas poświęca,
Nie, by sztuki treść podać, lecz by odpowiedzieć
Na obelgi starego, zawistnego wieszczu.

(Andr. prol.)

Prologi kategorii II i IV, których znajomość zawdzięczamy przedewszystkiem komedji rzymskiej, a zwłaszcza Terencjuszowi, mówione przez osobę zwaną „Prologiem“ (występującą, zdaje się, zwykle w specjalnym kostjumie, *ornatus prologi*), nazywa się zwykle prologami rzymskimi¹ i kładzie się na karb oryginalnej twórczości rzymskich autorów. Stwierdzić można jednakże — co zresztą wynika *a priori* z greckiego pochodzenia powyższej teorii, — że i te i wszystkie wogóle gatunki prologu istniały już u Greków.

Przykłady kategorii I-ej wymieniono już wyżej, a trudno przypuścić, by kategoria II, względnie IV, polegająca na prologu personifikowanym, jako jej istocie, była wynaleziona dopiero przez Rzymian, jak chce tego Ph. Fabia,² gdyż pojęcie prologu jako specjalnej osoby, występującej zasadniczo przed rozpoczęciem właściwej sztuki, rozwinęło się bezwątpienia z prologu anonimowego, gdy autor, odczuwając później tę formę ekspozycji jako zupełnie konwencjonalną, nie silił się nawet na nazywanie osoby, wypowiadającej ten prolog, jakimś określonym imieniem (często zgoła nic nie mówiąc), skutkiem czego niezmiernie łatwe było zidentyfikowanie pojęć: *ὁ προλογίζων* = *ὁ πρόλογος*, „osoba mówiąca prolog“ = „Prolog“ (jako osoba). W tem tylko znaczeniu może n. p. Demetrios (*π. έρμ.* 153)³ zestawiać równoważnie obok siebie osobę prze-

mawiającą (*ὁ παρὰ Σόφρονι ρητορευόν Βουλίας*) i menandrowski prolog sztuki *Messenia* (*παρὰ Μενάνδρῳ ὁ πρόλογος*), najwiśdoczniej jako osoba występująca pojęty.

Nuta polemiczna zaś prologów t. zw. terencjuszowskich (kategoria IV) nie mogła być obcą greckim autorom „komedji nowej“, stojącym pod silnym wpływem komedji staroattyckiej, gdzie zupełnie „terencjuszowską“ obronę poety i walkę z jego przeciwnikami spotyka się (by już nie mówić o heterogenicznej parabazie) czasem w pierwszych występach bohatera sztuki; tak n. p. w *Acharnejczykach* Dikajopolis, występujący jako pierwszy na scenie, dwukrotnie w ciągu swej roli (w. 366 i n. i 496 i n.) przemawia do widzów w obronie Arystofanesa i jego komedji.¹ Rozpanoszenie się tego polemicznego elementu² obok podawania treści, aż do zupełnego jej wyparcia, w prologach sztuk, eksponowanych dostatecznie zapomocą scen początkowych, mogło być tylko kwestją czasu, lub smaku danego autora.

Nie brak w tym względzie wielu przykładów wśród fragmentów dawniejszych i nowszych greckiej „komedji nowej“; takim jest przecież prolog nieznaney komedji nieznanego autora (może Menandra), zachowany w cennym papyrusie strassburskim (p. wyżej, str. 233), w którym bóg Dionysos, mówiący ten prolog, krytykuje naprzód szczegółowo technikę prologów u innych autorów, a potem dopiero podaje treść sztuki.

Takie samo mieszanie się elementów, ale z wyraźną już tendencją autora ku zepchnięciu na drugi plan objaśnień treści sztuki na rzecz pierwiastka subiektywnie polemicznego, prze-

¹ W. Süss, *Zwei Bemerkungen* i t. d. Rhein. Mus. 65 (1910) str. 442—450. Myli się zatem Ph. Fabia (*Les Prologues* etc.), jeśli twierdzi, że „Terence n'a imité personne: il a inventé; il n'a pas trouvé de guide dans le passé: il s'est frayé hardiment son chemin“ (str. 112, por. str. 316). Terencjusz, którego całą ambicją było *verbum de verbo* exprimere!

² Guil. Frantz, *De Comoediae Atticae. prologis*, Augustae Treverorum 1891, str. 61.

¹ Michaut, *Sur les Tréteaux*, str. 163 i n.

² Ph. Fabia, *Les Prologues de Terence*, Paris—Avignon 1888, str. 84 i n.

³ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 238 i n.

bijało się w prologu nieznanej dziś sztuki Menandra, mówionym przez postać alegoryczną *Elenchos* — „Dowód“ (K. III, 165).¹ Lukjan bowiem, oddając wstęp jednej swojej rozprawki (*Περὶ τῆς ἀποφράδος*), skierowanej przeciw sofistom, „w najlepsze ręce“, jak powiada (rozdz. 4—10), bo w ręce „jednego z prologów Menandra, Elenchosa“, którego nazywa „najlepszym z prologów i demonów“, — poleca mu wprowadzić objaśnienie treści (*δηγῆσαι αὐμπαντα τὸν λόγον*), ale określiwszy go jako tego, którego najwięcej boją się sofisci, „gdyż zna i wspomina im ich sprawy“, głównie żąda od niego, aby, nie zachwalając autora, wyjaśnił przecież, „że występuje on z tym utworem nie dla zaczepki, ale we własnej obronie (*οὐ δὲ φιλαπεχθμόνως... ἀλλὰ... ἰδίον τι ἀμυνόμενος*), i „wykazał, że ten przestępny sofista, do którego rzecz się odnosi, nie zna ogólnogreckich pojęć“. Wszystko to były widocznie zadania najoczywistej polemiczne, które spełniał ów prolog *Elenchos* w komedji Menandra, i dlatego mógł być w analogicznej sytuacji przez Lukjana na pomoc wzywany.

Te same prologi Dionysosa i *Elenchosa*, jako mówione przez osoby sztuki, a zarazem polemiczne, są również przykładem na prolog złożony (kateg. III); jednym słowem, w zakresie prologów trudno coś istotnie oryginalnego znaleźć u Rzymian,² a twierdzenie Euanthiusa, że „Grecy nie mają prologów takich jak Rzymianie“ (*Graeci prologos non habent more nostrorum*, III, 2) musi polegać na oczywistej pomyłce, lub może odnosi się tylko do wiadomości t. zw. dydaskalicznych, zawartych z konieczności w rzymskich prologach, w przeciwieństwie do greckich.

W rękopisach plautyńskich zachowało się przed odnośniami sztukami, w całości lub w części, 15 prologów, które według obecnego stanu wiedzy należy (poza drobnostkami) w całości uznać za autentyczne, prócz niektórych partyj

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*, str. 238.

² R. Stadthaus, *De prologis fabularum Plautinarum*, Friedeberg Nm., str. 5.

w prologu *Panny Młodej* (p. wyżej, str. 79). Gorączka podejrzewania tych prologów, która rozgorzała pod wpływem głębokich zresztą badań Ritschla (r. 1845)¹ i doprowadziła do tego, że swojego czasu wszystkie prologi uważano za późniejsze, nieplautyńskie przeróbki — ostatecznie dzisiaj opadła i nowsi uczeni² uważają zupełnie słusznie wszystkie te prologi za pochodzące od Plauta.

Znajdujemy w nich przykłady na wszystkie omówione wyżej kategorie:

Prolog „dramatyczny“, mówiony przez osobę sztuki, ma *Kupiec*, gdzie wypowiada go młody Charinus, bohater sztuki, i *Żołnierz Samochwał*, w którym prolog wypowiada niewolnik Paestrio, organizator całej intrygi.

Najwięcej jednak znajduje się prologów, mówionych przez postaci demoniczne, czy alegoryczne, *Θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς*, id est *dei argumentis narrandis machinati*... ad instar *Graecorum*, jak mówi Euanthius (III, 2). Taką postacią jest Lar domowy w *Skarbie*, Prawość w *Pannie Młodej*, Pomoc w *Komedji Skrzynkowej*, gwiazda Arkturus w *Linie*, Rozrzutność i Bieda w *Dniu Trzygrozowym*, a ponadto — jeśli przypuszczenia wypowiedziane wyżej (przy analizie komedji) były słuszne — także Mars w *Komedji Ośle* i w *Jeńcach*, Pomyślność w *Braciach* i w *Punijczyku*, tudzież jakaś inna, nadnaturalna postać w *Gburze*. Wobec tego może nie jest zbyt śmiała hipoteza Michaut,³ że wszystkie prologi plautyńskie były pierwotnie mówione przez bóstwa, względnie jakieś inne, ale określone osobistości.

Prolog *Dnia Trzygrozowego*, mówiony przez „Rozrzutność“ i „Biedę“, przedstawia nadto typ prologów dialogicznych.

¹ *Parerg.* str. 180.

² Ph. Fabia, *Les Théâtres* i t. d., *Revue de philol.* 21 (1897), str. 22; K. Morawski, *Hist. lit. rzymskiej za Rzecyp.*, str. 65; Fr. Hörnstein, *Die Echtheitsfrage der plautinischen Prologe*, *Wien. Stud.* 36 (1914), str. 104—121; G. Michaut, *Plaute*, I, str. 96.

³ *Sur les Tréteaux latins*, str. 165 i n., *Plaute*, I, str. 96.

Leo,¹ wykazując słusznie, że głównym celem tego prologu w oryginale greckim było robienie nastroju („Bieda“ opowiada dom bohatera sztuki), porównał go z pierwszą sceną w *Heraklesie* Eurypidesa, gdzie już w toku sztuki (w. 822 i n.) Iris wprowadza „Szał“ w dom herosa. Kto wie, czy nie należałoby raczej przypomnieć tutaj dialogowego prologu *Trojanek* tegoż Eurypidesa, gdzie osoby dialogicznego prologu, Posejdon i Atena, przepowiadając straszną klęskę floty greckiej, stwarzają w ten sposób ponury i duszny nastrój, w jakim toczy się cała akcja tragedji.

Prolog „polecający“, ale prawdopodobnie nie anonimowo wygłaszany, mamy w *Jeńcach*, gdzie po podaniu treści następuje to słynne zachwalanie „moralnej“ i budującej sztuki:

Lecz jeszcze chciałbym krótko o czemś was objaśnić:

Oplaci się, dalibóg, słuchać tej komedji!

To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana i t. d.

(w. 53 i n.)

a prolog „złożony“ w *Amfitrjonie*. Występuje tu z prologiem osoba sztuki, Merkury, który daje bardzo obszerne objaśnienie treści, ale przedtem — jakby stał poza samą sztuką — prosi o względy dla niej:

Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,

Byście stale i trwale zysku mieli sporo, —

Tej sztuki wysłuchacie wszyscy bez hałasów

I ocenić zechcecie słusznie, sprawiedliwie

(w. 13 i n.)

zapewnia widzów na końcu:

Uważajcie! Oplaci się wam na to patrzeć,

Jak to Jowisz i Merkur bawią się w aktorów!

(w. 152 i n.)

Skrytykowawszy potem u innych autorów maniérę wprowadzania bogów, przechwalających się swemi dobrodziejstwami,

wdaje się w szczegółową dyskusję o zapowiadanej sztuce, przyrzeka, że zrobi z niej wesołą „tragiko-komedję“, a wkońcu występuje ostro przeciw wszelkiego rodzaju agitatorom wśród publiczności, fałszującym sprawiedliwą ocenę.

Ta skłonność do krytyki innych autorów i polemiki literackiej występuje zresztą, oprócz wspomnianego właśnie *Amfitrjona* i *Jeńców*, także w prologach *Braci* i *Kupca*, gdzie się ostro krytykuje pewne szczegóły „innych komedji“ (*Men.* w. 7 i n., *Merc.* w. 3 i n.), — ale wyraźne zacięcie prologów t. zw. polemicznych, choć w istocie jeszcze nie polemiczne, okazuje prolog *Komedji Koszykowej*. W cennych, choć drobnych jego fragmentach wyczytać można szczegóły, wskazujące wyraźnie na typ prologu bardzo podobny do późniejszych, terencjuszkowskich.¹

Bezimienny ten, czy raczej personifikowany Prolog zajmuje się sprawami autora (*[poęta] noster*, w. 7), mówi o uznaniu, które go spotkało i za które dziękuje (*laudatus * * * gratias*, w. 4), a odsuwa zupełnie podawanie treści, jako rzecz należącą już do osób sztuki:

Myszę, że wy treść sztuki poznać byście chcieli;

Poznać, co grać będą, — skoro ją zagrają...

(w. 10—11)

Pewnego rodzaju przejście do tych prologów polemicznych od prologów „polecających“ stanowi prolog *Komedji Osłej*, w którym niema już wcale treści sztuki — jak nie było jej zapewne w zaginionym prologu *Strachów* — a na pierwszy plan wybija się zachwalanie, stanowiące niejako pierwszy stopień do polemiki:

Są żarty, są i figle w tej oto komedji,

Rzecz jest śmieszna....

(w. 13—14)

Być może wreszcie, że i *Pseudolus*, jako eksponowany za pomocą scen wstępnych, także podobny prolog posiadał, gdyż

¹ *Plaut. Forsch.*², str. 202.

¹ Por. Ph. Fabia, *Les Prologues* i t. d., str. 90 i n.

zachowane z niego dwa wiersze wyglądają jakby wyjęte z jakiejś dyskusji literackiej, w tonie żartobliwym utrzymanej, czy może dowcipnej autokrytyki, a niema żadnego powodu autentyczności tych wierszy podejrzwać:

Lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować:
Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi.

Z zestawień powyższych wynika, że Plautus (niewiadomo, czy pod wpływem greckich oryginałów) najchętniej używa prologów kategorii pierwszej, t. zw. „dramatycznych“, zawierających treść sztuki, i to przedewszystkiem mówionych przez postaci boskie, półboskie, względnie alegoryczne, bo należą tu prawdopodobnie wszystkie prologi, prócz *Pseudolusa* i może *Komedji Koszykowej*.

Zamiłowanie to pochodzi najprawdopodobniej stąd, że realnym wyobrażeniom rzymskich widzów odpowiadało doskonale wkładanie prologów w usta konkretnych osobistości, dla załatwienia najważniejszej dla nich w danym wypadku sprawy, t. j. wyjaśnienia treści sztuki, a oddanie roli tej w ręce postaci nadnaturalnych tłumaczyło im zarazem najlepiej, że mogą one wiedzieć wszystko to, czego ani oni, ani nieraz nawet osoby sztuki wiedzieć nie mogą.¹ Wyraźnie przecież tem się przechwala bóstwo „Pomoc“, występujące w *Komedji Skrzynekowej* z drugim, obszerniejszym prologiem, po prologu, którego próbowała tuż przed niem stara stręczycielka:

Dużo gada to babsko (bo i dużo pije)!
Przecież ledwo mnie, bogu, coś tam zostawiła,
Tak śpiesznie wypaplała o tem podrzuceniu
Dziewczynki. Przecież gdyby o tem nie mówiła,
Ja byłbym to powiedział, jako bóg, dokładniej,
Bo się „Pomoc“ zwę przecież!

W miarę podnoszenia się poziomu kultury i inteligencji artystycznej u publiczności rzymskiej, komici rzymscy, a więc

¹ Por. Ph. Fabia, *Les Prologues* etc., str. 79 i n.

i Plautus (zdaje się, za wzorem Newjusza), próbują, tak jak i ich greccy koledzy, w prologach wycieczek osobistych i dyskusyj literackich, obok, lub nawet bez podawania treści, tudzież pozwalają sobie nie nazywać w konkretny sposób osoby mówiącej prolog, co powoduje jego personifikację. Ostatecznie zaś, może za pośrednictwem Cecyljusza, dochodzi do tego, co widzimy u Terencjusza, że prologi są występami uosobionych „Prologów“, zajmujących się wyłącznie sprawami autora i polemiką literacką.

Plautus, nie podając w prologu *Dnia Trzygroszowego* treści sztuki, liczy się z tem, jako z niespodzianką dla widzów: „lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki“ — a Terencjusz uważa za konieczne usprawiedliwić się przed publicznością, że „pisze prologi, a nie podaje w nich treści sztuki“ (*Andr. prol.*); najwidoczniej zatem publiczność rzymska tego przedewszystkiem od prologu wymagała, i to aż do czasów Terencjusza.

Postulatowi temu odpowiada też zasadniczy układ prologów w plautyńskich: Mają one przedewszystkiem podać rzymskiej publiczności tytuł i treść sztuki, jak to w typowy sposób mówi prolog *Żołnierza*:

comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen vobis eloquar.

Podanie tytułu sztuki, a zwłaszcza oznaczenie pierwowzoru greckiego było potrzebne, ponieważ, jak się zdaje, publiczność rzymska — w przeciwieństwie do Aten — dopiero w teatrze dowiadywała się oficjalnie o tem, co się grać będzie. Toteż ta zapowiedź występuje, choć nie we wszystkich, ale w wielu prologach również w typowy sposób, n. p.:

Klerumenoi się zowie ta sztuka po grecku;
Po rzymsku: *Losujący*. Difilus ją pisał
Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie,
Nasz Plautus, co ma imię jak pies szczekające.

(Cas.)

Emporos Filemona sztuka zwie się grecka,
Po łacinie zaś *Kupiec* Makcjusza Tytusa.

(*Merc.*)

Ta sztuka się nazywa *Thesauros* po grecku;
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał *Dniem trzech groszy*; a teraz was prosi,
By mogła ta komedia to imię zatrzymać.

(*Trin.*)

Podawanie treści rozpoczyna się zwykle od objaśnienia scenerji — oczywiście bardzo prymitywnej. A więc prolog objaśnia, że „to miasto, przeniesione na scenę rzymską bez architektów“ (*Truc. prol.*), to są Ateny, Cyreny, Epidamnus, Efez albo Teby: *haec urbs est Thebae; hoc oppidum Ephesus* i t. p. — a nie omieszką też zrobić żartu na temat ludzającego podobieństwa tych wszystkich miast na scenie teatru plautyńskiego, n. p.:

Gród ten — to Epidamnus — na czas tej tu sztuki,
Bo w innej znowu sztuce będzie innym miastem.

(*Men. prol.*)

Tak samo objaśnia prolog poszczególne budynki, zwłaszcza mieszkanie bohatera: *in illis habitat aedibus Amphitruo; senex qui hic habitat, Hegio est; hic habitat mulier, nomen quod est Phronesium*, i z tej okazji robi takiż żart, jak wyżej przy oznaczeniu miasta, mieszając umyślnie postaci komedji i tragedji:

Tak samo się zmieniają tutaj i mieszkańcy:
Raz mieszka tutaj rajfur, raz młokos, raz staruch,
Dziad, czy żebrak, król, wieszczbiarz, albo i pasorzyt...

(*Men. prol.*)

Publiczność wymagała i potrzebowała tych pouczeń o scenerji, tudzież o treści i sytuacji sztuki, ale z prologów widać, że to zaaplikowanie niecierpliwym południowcom podstawowej sumy konkretnych wiadomości nie odbywało się bez trudu. Tę publiczność, która niezmiernie łatwo i bezpośrednio wyrażała swoje zadowolenie lub niezadowolenie i któraby bezwą-

pienia natychmiast podniosła hałas przeciwko sztuce trudniejszej do zrozumienia, trzeba było jednak od początku już usposobić przychylnie, i to nie tylko dla samej sztuki, ale poprostu już dla wysłuchania samego prologu. Stąd *captatio benevolentiae* staje się również zasadniczym składnikiem plautyńskich prologów, które zawierają (zwykle na początku i końcu) bardzo życzliwe powitania, pozdrowienia, życzenia, zastosowane nieraz do aktualnej sytuacji politycznej, a nawet komplementy:

Pozdrowienie wam niesie, dostojni widzowie,
»Prawość«, którą wy czcicie i która was ceni...

.....
To tyle. Bądźcie zdrowi, niech się wam powodzi,
Zwycięzajcie, jak dotąd, prawdziwą dzielnością!

(*Cas.*)

»Pomyślność« — zaraz z miejsca nasamprzód obwieszczam —
Mnie jest wielce przychylna — no i wam, widzowie!

(*Men.*)

...W zdrowiu zwycięzajcie,
Szczerem męstwem, jak dotąd! Chrońcie sprzymierzeńców
Waszych — dawnych i nowych. Zwiększajcie posiłki,
Ufni w wasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zniszczcie wroga, zdobądźcie sławę, lauru wieniec,
By pobity Punijczyk pełną poniósł karę!

(*Cist.*)

Odchodzę. Bądźcie zdrowi, sędziowie najprawi
W pokoju — a na wojnie najlepsi żołnierze!

(*Capt.*)

Plautus wysiła się ciągle, by uzyskać spokój w teatrze i by podtrzymać zainteresowanie swych widzów, i dlatego to wzywanie ich i proszenie, by zechcieli uważać: *quaeso operam date, quaeso ut benignis accipiat auribus*, ujęte w najrozmaitsze formy i tony, pomiędzy którymi nie brak ani pewnej (tak sympatycznej Rzymianom) prawniczej umowy, jaką n. p. proponuje widzom Merkury w *Amfitrjonie*:

Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,
Byście stale i trwale zysku mieli sporo,
Tej sztuki wysłuchacie wszyscy bez hałasów —

ani nawet rozkazu wojskowego, jak w *Punijczyku*:

Imperator histrjonów słuchać nakazuje —

obok upewniania się, czy widzowie rzeczywiście pojęli, o co chodzi:
iamne hoc scitis quid siet? iam hoc tenetis? — staje się jedną
z panujących nut w jego prologach.

Za najlepszy sposób zainteresowania widzów uważa Plautus
utrzymanie prologów w tonie lekkim, swobodnym, humorystycz-
nym, co robi stale, z wyjątkiem *Skarbu* i *Dnia Trzygroszo-*
wego, — tudzież urozmaicanie i ożywianie dawanych informacji
rzeczowych zapomocą gęsto wtrącanych żartów i dygresyj, od
których nibyto ciągle wraca do właściwej treści: *revortar, volo*
remigrare — poto, by znów zrobić wycieczkę w inną stronę.
Tak n. p. Merkury, mówiąc prolog *Amfitrjona*, dopiero po stu
blisko wierszach rozmaitych dygresyj, dowcipów i fraszek
dochodzi do właściwego rozpoczęcia treści komedji.

Inna metoda polega na wprowadzaniu fingowanych
zarzutów czy protestów ze strony widzów i po-
zornej sprzeczki, czy polemiki z nimi, dochodzącej czasem na-
wet do nibyto bardzo wielkiego zaostrenia. A więc Merkury
„przez pomyłkę“ nazwał zapowiadanego *Amfitrjona* tragedją; —
na widowni konsternacja, i Merkury musi wkońcu wobec pro-
testów „sztukę“ przerobić:

Potem treść wam opowiem tej oto tragedji —
Co? Zmarszczyliście czoło? Niby żem tragedję
Wam tutaj zapowiedział? — Bóg jestem, więc zmienię.
Jeśli chcecie, tak zrobię, że z tejże tragedji,
Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja.
Chcecie, albo nie chcecie? Ależem ja głupi,
Że się pytam! Bóg jestem, wiem, że tego chcecie!
Wiem zatem, jakie tutaj są wasze życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję!

Gorzej skończyło się w *Jeńcach*, gdzie ktoś z widzów rze-
komo nie zrozumiał, o co chodzi, i tem „Prologa“ zirytował:

Rozumiecie? To dobrze. — Lecz ten tam, na końcu,
Mówi, że nie rozumie. Więc niech się tu zbliży —
Jeżeli nie masz miejsca, gdzie się usadowić,
To możesz znaleźć miejsce, którędy się wynieść!...
Ja się tutaj dla ciebie — nie myśl — nie rozedrę!

Prolog bowiem nieraz jest bardzo srogi i krótko rzecz za-
łatwia, jak n. p. w *Żołnierzu*:

Ja jestem tak łaskawy, że treść tę opowiem,
Jeżeli wasza łaska, żeby jej wysłuchać, —
Kto jednak słuchać nie chce, niech wstaje i — za drzwi,
By miał usiąść gdzie taki, który słuchać zechce!

Wszystko to stwarza ten niezmiernie żywy typ prologu,
wprowadzający odrazu w całą sztukę swobodny i wesoły
nastrój, tę werwę i ten temperament, który stanowi jedną
z głównych zalet humoru plautyńskiego. Bo czytamy n. p.
prolog *Panny Młodej* (w jego części, niewątpliwie od Plauta
pochodzącej):

Tu mieszka stary z żoną; ma on także syna,
Ten mieszka razem z ojcem w tym tu oto domu.
Ma on sługę pewnego, co leży w chorobie —
To jest raczej w swem łóżku — ażeby nie skłamać:
Ten sługa — ale temu jest już lat szesnaście —
Raz ujrzał, jak przy brzasku i t. d....

.....
Skoro stary zaś spostrzegł, że synal się kocha
W tej samej, i że jemu krzyżuje zamiary,
Młodzieńca wysłał w podróż; lecz matka umyślnie,
Chociaż syna tu niema, spraw jego pilnuje.
On — tego nie czekajcie — w tej oto komedji
Do domu nie powróci: Plautus tego nie chce,
Most zerwał, który leżał... gdzieś na jego drodze.
Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
„Tam do kata! Co znowu? Żeniaczka wśród służby?
Niewolnik-by się żenił, albo siedł w zaloty?

Coś wznowili! To przecież nigdzie tak nie bywa!“
 A ja mówię, że bywa: w Grecji, w Kartaginie,
 I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
 I z większym tam przepychem sprawiają wesela
 Wśród służby, niżli nawet pomiędzy wolnymi.
 Jeśli nie tak, niech który ze mną się założy
 O dzban wina — by tylko sędzią był rozjemczym
 Punijczyk, Greczyn nawet, lub choćby Apulczyk.
 Co? Nic z tego? Widocznie nikt tu popić nie chce!
 Więc wróć do tej dziewczki, co ją ktoś wyrzucił:
 Więc ta, co się tak do niej pała niewolnicy,
 Okaze się enotliwą, wolno urodzoną
 Atenką, która nawet nic tu nieskromnego
 Nie uczyni — przynajmniej w tej tutaj komedji.
 Bo potem, gdy ta sztuka będzie już skończona,
 To gdy ktoś srebrem brzęknie, (ja tak sobie myślę)
 Sama pójdzie „do ślubu“, wróżby nie czekając! —
 To tyle. Bądźcie zdrowi, niech się wam powodzi,
 Zwycięzajcie, jak dotąd, prawdziwą dzielnością!

Prologi te, tak ściśle z nastrojami i charakterem rzymskich
 widzów złączone, dają nam zarazem niezmiernie barwny i żywy
 obraz publiczności rzymskiej w teatrze plautyńskim, co
 najlepiej może występuje w prologu *Punijczyka*. Oto jego po-
 czątek w parafrazie:

Więc milczcież! Bądźcie cicho! Zechciejcież uważać!
 Imperator — histrjonów — słuchać nakazuje...
 Więc niechże mi się tutaj nie pchają na scenę
 Hetery wysłużone! Liktor! Gwałtu nie rób!
 Niech ten, co miejsca daje, tu mi się nie kręci
 Przed nosem, niech mi gości teraz nie prowadzi
 Na miejsca, kiedy aktor już dawno na scenie!
 Ci, co w domu czas mieli, by się wypaść dobrze,
 Niech teraz uważają, nie chrapią mi tutaj!
 Służba niech tam nie siada, gdzie miejsce dla państwa,
 Lub niech płacą pogłównę; gdy tego nie mogą,
 Precz za drzwi — bo ich spotka podwójne nieszczęście:
 I tutaj zbiorą cięgi, i w domu, gdy wrócą!
 Piastunki niechże w domu, przy dzieciach zostaną,

Nie włączaj ich ze sobą tu, na przedstawienie:
 Im samym gardło wyschnie, dzieci pomrą z głodu,
 Lub będą wygłodniałe beczeć, jak koźleta!
 Wy, panie, siedźcież cicho, śmieście się pocichu,
 Przestańcie waszym dźwięcznym głosikiem tu dźwięczeć,
 Odłóżcie swe gadanie, gdy do domu wrócicie,
 Byście tutaj przynajmniej mężów nie dręczyły! i t. d.

Niezaprzeczenie przebija się w tych prologach swoisty
 styl, który bardzo przypomina manierę rozmaitych *jeux de*
scène dzisiejszych fars neapolitańskich, a który możnaby
 nazwać stylem prologów plautyńskich, jako że go w ca-
 łej pełni tylko z Plauta znamy, — ale niepodobna udowodnić,
 że jest on faktycznie stylem wyłącznie plautyńskim, choćby na
 pierwszy rzut oka wszystko za tem przemawiało.

W samym bowiem układzie i zasadniczym schemacie
 tych prologów wykryć można przedewszystkiem metodę czysto
 grecką: Te trzy główne tendencje prologów plautyńskich, a mia-
 nowicie, aby widza pouczyć o tytule i treści sztuki, o sy-
 tuacji aktualnej i scenerji, następnie, aby zjednać sobie jego
 życzliwość i podtrzymać jego zainteresowanie, odpowia-
 dają przecież wyraźnie zasadniczym postulatam, jakie po-
 stawiała retoryka starożytna, grecka, a za nią rzymska, dla
 wszystkich wstępów.¹ Pisz bowiem n. p. w swym praktycz-
 nym podręczniku Anaximenes z Lampsakos (w związku
 zapewne z teorią Arystotelesa, *Rhet.* III, 14) co następuje:

„Wstęp polega, mówiąc ogólnie, na przygotowaniu słu-
 chaczy i wyjaśnieniu przedmiotu... ażeby się dowiedzieli,
 o czem mowa, i mogli zrozumieć treść (*ὅτι γινώσκωσι περὶ ὧν*
ὁ λόγος παρακολουθῶσι τε τῇ ὑποθέσει), następnie na wezwaniu
 ich do uwagi (*ἐπὶ τὸ προσέχειν παρακαλέσαι*) i — o ile to...
 możliwe — na pozyskaniu ich życzliwości (*εὖνους... αὐτοὺς*
ποιῆσαι)“ (§ 29, Sp.).

¹ F. Delcourt, *Histoire de la Littérature Romaine*³, Paris 1898, str. 57;
 W. Süss, *Zwei Bemerkungen* i t. d., Rhein. Mus. 65 (1910), str. 442 i n.

Powtarza to potem (z greckich oczywiście źródeł) Cicero: „Każą zaś rozpoczynać w ten sposób, aby słuchacza uczynić życzliwym, skłonny do nauczania się czegoś i ważnym“ (*ut eum qui audiat benevolum nobis faciamus et docilem et attentum. De or. II, 80*),

tudzież Kwintyljan:

„Wstęp nie ma innego zadania, jak tylko, by słuchacza... przygotować. Może to się stać zwłaszcza zapomocą trzech rzeczy... t. j. jeśli (słuchacza) uczynimy życzliwym, ważnym i skłonny do nauczania się czegoś“ (*si benevolum, attentum, docilem fecerimus. Inst. O. IV 1, 5*).

Następnie greckiego pochodzenia są spotykane tu i ówdzie w prologach plautyńskich refleksje, zwłaszcza poważne, do których tak skłonną była grecka „komedia nowa“, jak to widać z fragmentów. I tak mówi n. p. u Plauta Prolog *Jeńców*:

Dziś w domu ojca służy, a ojciec nic nie wie:
Tak to nami, by piłką, bogowie rzucają...

(w. 21 i n.)

I tak samo ocali brata rodzzonego
I wolnego przywiedzie, do domu, do ojca,
Sam nie wiedząc: Tak często i w licznych wypadkach
Niejeden nieświadomie więcej dobra zrobi,
Niż świadomie...

(w. 41 i n.)

Są to typowe, znane dobrze w retoryce starożytnej „epifonematy“, domówienia¹ (*ἐπιφωνήματα*), dodawane po poszczególnych ustępach opowiadania uwagi treści ogólnej, o których mówi retor Theon, że „nie nadają się do historii, ani do mów publicznych, ale raczej do teatru i sceny (*ἐπιφωνεῖν δὲ διηγέει... θεάτρῳ δὲ καὶ κινή μᾶλλον ἐπιτίθειον*)“, przyczem cytuje jako przykład „początek“ jednej z komedji Menandra

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 223.

(ὥς παρὰ Μενάνδρῳ πόλλαχού μὲν ἀλλαχόθι καὶ ἐν ἀρχῇ δὲ τοῦ τε Δαρδάνου καὶ τοῦ Ξενολόγου [K. III, 103], p. 91, Sp.).

Najważniejszym jednak jest może fakt, że tych dowcipów, żartów i dygresyj, rozszerzających nieraz prologi aż do gadałowości, nie można uważać, jakby się zdawało, za właściwość specjalnie plautyńską. Stwierdzono bowiem¹ istnienie tego samego naogół typu opowiadania i niejako gawędzenia w ekspozycyjnych scenach niewolników „starej komedji“ attyckiej, która tak wielki wpływ wywarła na „komedję nową“, wykazano² ślady komicznych „rozmówek“ z publicznością we fragmencie jednego z prologów Heniochosa, pisarza początkowego okresu „komedji nowej“ (K. II, 433—4), wprowadzanie żartobliwych „niespodzianek“ i dowcipnej gry słów (*παρὰ προσδοκίαν, γρίφος*) w prologu *Messenji* Menandra (Demetr. π. ἐρμ. 153) — którego prologi zasadniczo, zdaje się, były pojęte jako gawęda z publicznością, apostrofowaną słowem *ἄνδρες*, — a wśród najnowszych fragmentów „komedji nowej“ (papyrus strassburski) znajduje się fragment prologu, krytykującego wyraźnie manierę rozwlekłych opowiadań i częstych dygresyj w prologach:

.....] a także przyczyny,
jak również i dowody] tak, że z konieczności
wśród tysiąca] dygresyj mowę wygłaszają
przedługą i] przenudną, niby jasno ucząc,
wykładając wszyściułko — a z tego nikt wcale
niczego się nie dowie, ale tylko patrzy
i odchodzi

(Demianczuk, str. 96 [300] 14, w. 6 i n.)

W rezultacie zatem na karb samego Plauta wypadnie zapisać jedynie tę wyraźną niechęć do prologów poważnych — jest ich tylko dwa na piętnaście znanych, — a zato wybitne

¹ Guil. Frantz, l. c., str. 60; W. Süss, *Zwei Bemerkungen* i t. d., str. 446—447; Michaut, *Sur les Tréteaux latins*, str. 157—158.

² Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 222.

zamiłowanie do prologów utrzymanych w tonie humorystycznym, i do owych tysiącznych degresyj, żartów, dowcipów, konceptów, ożywiających tę siłą rzeczy nie tylko monologiczną, ale i monotonną w zasadzie partję sztuki; w zręcznem i szczególnie w stosowaniu tych właśnie prologów i tych środków osiągnął Plautus, jeśli nie wyższość nad greckimi wzorami — co nie jest wykluczone, — to w każdym razie niezaprzeczone mistrzostwo.

4.

Prolog mówiony przez normalną osobę sztuki wkracza już w dziedzinę monologu, który jako taki gra ogromną rolę w całej „komedji nowej“, jak to wykazał w znakomitem swem studjum Fryderyk Leo.¹

Monolog, jako środek wyrażania w najswobodniejszy — choć mem zdaniem² nie najnaturalniejszy — sposób uczuć, planów i refleksyj danego osobnika, nie mógł się silniej rozwinąć w tragedji z powodu istnienia chóru, który, jako konieczny interlokutor aktora, uniemożliwiał właściwie jego samotność i rozmowę z sobą samym. Dopiero w miarę zmniejszania się roli chóru i jego zanikania, monolog zyskuje coraz większe pole (już po części w tragedjach Eurypidesa), aż wreszcie do szczytu swobodnego rozwoju dochodzi w „nowej komedji“, która z chórem prawie zupełnie zerwała. Monolog staje się tutaj właściwie zwykłą formą akcji dramatycznej, tak samo jak dialog.

U Plauta spotyka się monologi tak obficie, że niema wogóle sztuki plautyńskiej bez monologu, a są u niego sztuki, w któ-

¹ *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908.

² Pomimo obrony monologu nawet przez nowoczesnych autorów, takich jak n. p. Strindberg (*Aug. Strindbergs Werke...* v. E. Schering, I Abt. 4 Bd, München—Leipzig 1910, str. 317 i n.). Por. Herm. Schlag, *Das Drama*², Essen 1917, str. 306.

rych jest ich po 16 (*Cas.*), 20 (*Bacch.*), a nawet po 24 (*Rud.*). Ma on tu bardzo często formę monodji, t. j. *recitativa*, względnie partji śpiewanej (arji), i jest z reguły przeznaczony dla publiczności (p. *Cist.* 146), czy też nawet wprost do niej zwrócony.

Podobnie jak i w całej „nowej komedji“, gra monolog u Plauta przedewszystkiem bardzo ważną rolę w kompozycji sztuk, a mianowicie przy podziale akcji na pewne fazy, które dziś zwykle nazywamy aktami. Wykazać nie można, jakoby Plautus znał, względnie stosował w swych sztukach znaną nam z greckich, a zwłaszcza rzymskich źródeł (Arystofanes z Byzancjum, Warro, Horacy, Euanthius) teorię podziału sztuki na akty (*μέρη*, *actus*), i to na pięć aktów; dzielenie plautyńskich komedij na akty rozpoczyna się dopiero od czasów Odrodzenia. Stwierdzić da się raczej, że wszystkie sztuki plautyńskie można było grać jednym ciągiem, bez żadnej przerwy, przyczem, kto wie, czy nie był rzeczywiście czasem decydujący podniesiony przez Donata (*Eun.* praef., p. 266 Wessn.; *Ad.* praef., p. 4 Wessn.) względ na rzymską publiczność, która, niecierpliwiąc się w czasie antraktów, byłaby poprostu uciekła z teatru.

„W celu zatrzymania widza, chce nasz poeta, żeby wszystkie pięć aktów grano jakby akt jeden, aby kapryśny widz nie mógł niejako odetchnąć i nie zabrał się do odejścia w czasie przerwy, jeszcze przed końcem sztuki“ — mówi nam wspomniany komentator Terencjusza, tego komika, na którego sztukach trafiało się czasem (*Hec. prol.*), że nawet ta późniejsza, już wykształceńsza publiczność wysiedzieć do końca nie mogła, gdy się dowiedziała o zapowiedzianych występach gladiatorów i linskoczków.

Pomimo to jednak, w praktyce techniki teatralnej — czyto ze względu na potrzebę zmiany kostjumu aktora, czyto na jego zmęczenie i t. p. — trzeba było nieraz robić przerwy, jak o tem świadczy n. p. *Kurkuljo*, w którym wyraźnie dla wypełnienia przerwy i zabawienia widzów występuje na scenie (w. 461 i n.)

„Choragus“, przedsiębiorca teatralny, z ciekawym monologiem (p. wyżej, str. 97), lub *Pseudolus*, gdzie sprytny niewolnik, odchodząc w danej chwili ze sceny, zapowiada poprostu pauzę, wypełnioną przez grę muzykanta teatralnego:

[Już] idę i nie będę wam czasu zabierał:
Klarnecista tymczasem was tutaj zabawi.

(w. 573)

Z drugiej strony zaś, w wewnętrznej budowie samej sztuki i przeprowadzeniu fabuły było rzeczą nieodzowną tworzenie pewnych wyraźnie zamkniętych, kolejno po sobie następujących okresów akcji, które zawsze i wszędzie, w każdym utworze dramatycznym istniały i istnieją. Te należące do siebie grupy faktów dadzą się też bez trudu wyodrębnić w komediach plautyńskich, i przy tych fazach akcji, jak to słusznie wykazał Leo, monolog stanowi bardzo często — nie zawsze¹ — jakgdyby pewnego rodzaju ich oprawę na początku i na końcu, między jedną a drugą przerwą akcji, bez względu na faktyczną przerwę czyli antrakt przy graniu danej sztuki na scenie. Tak n. p. w *Pseudolusie* pierwsza faza akcji, zapowiedź intrygi Pseudolusa, kończy się jego monologiem (w. 562—573); tak samo jego monologiem zaczyna się (w. 574—593) i kończy (w. 758—766) faza druga (początek intrygi); faza trzecia (epizod Baljona z kucharzem) rozpoczyna się od monologu Chłopca (w. 766—789), a kończy się monologiem Baljona (w. 892—904); faza czwarta (oszukiwanie Baljona) zaczyna się monologiem Pseudolusa (w. 905—911), a kończy monologiem Simona (w. 1238—1245); faza piąta i ostatnia (triumf Pseudolusa) zaczyna się radosnym jego monologiem, niby hymnem zwycięstwa (w. 1246—1283). Przykład ten, w którym wykazane fazy akcji pokrywają się zarazem dokładnie z nowoczesnym podziałem sztuki na

¹ Frederick M. Foster, *The Divisions in the plays of Plautus, A Thesis*. State University of Iowa Studies in Language and Literature, Vol. I, Number 3 [1913], str. 8.

pięć aktów — wykazuje typowy sposób użycia monologu w kompozycji sztuk plautyńskich, w czym rzymski poeta poszedł oczywiście za utartą już i tradycyjną techniką swych greckich wzorów, jak o tem świadczą choćby najnowsze fragmenty Menandra. Robił to zaś tem chętniej, że taki monolog, stojący na początku, względnie na końcu danego „aktu“, mógł nieraz zapowiadać widzom to, co będzie, względnie rekapitulować razem z nimi to, co było, i stawał się przez to jeszcze jednym środkiem ułatwiającym publiczności zrozumienie i przeżycie sztuki.

Monolog bowiem, poza utartem już i konwencjonalnem najczęściej zwracaniem się do publiczności, jest zarazem bardzo często znakomitym środkiem charakterystyki osób — i to zwłaszcza figur najwięcej typowych — przez to właśnie, że wyraża ich sposób myślenia, refleksje, uczucia i zamysły. Tak n. p. pasorzyt przedstawia się zwykle publiczności przy pierwszym występie w monologu:

Młodzież zowie mnie „Dworką“ — a to z tej przyczyny,
Że zawsze nieproszony bywam na biesiadach...

(*Capl.* w. 69 i n.)

Młodzież zowie mnie „Zmiotką“ — a to z tej przyczyny,
Że ja, kiedy zajadam, to stół cały zmiatam...

(*Men.* w. 77 i n.)

Ja zawód starodawny po przodkach dziedzicę,
Zachowuję, wyznaję z wielkim nabożeństwem!
Bo nigdy się nie trafił taki wśród mych przodków,
By nie pał swego brzucha sztuką pieczenia: ską:
Czyto ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka,
Zawsze oni — jak myszy — cudzą jedli strawę
I nikt ich żarłocznością nie zdołał przewyższyc...

(*Pers.* w. 53 i n.)

Ja tak myślę, że Głód był chyba moim ojcem,
Bom ja od urodzenia nigdy nie był syty...
Ojciec nazwał mnie „Śmieszkiem“, gdym był jeszcze mały...

Bom ja już od małego chłopaczka był śmieszny,
Gdyż ubóstwo zmuszało, bym śmiech umiał wzbudzać,
A kogo ono dotknie, wszystkich sztuk nauczyć...

(Stich. w. 155 i n.)

W *Kupcu* monolog charakteryzuje doskonale starego donżuana i jego plany:

DEMIFO (*wraca z portu rozradowany*)

A więc wreszcie potrafię na dobre się puścić:
Dziewkę-m kupił w sekrecie przed żoną i synem!
Tak, dawne wspomnę czasy i użyję sobie!
Już nie dużo mi życia: Toteż wobec tego
Rozkoszuję się ucieszę, winem i miłością,
Bo w tym wieku używać jest więcej niż słuszenie.
Kiedy jesteś młodzieńcem, gdy krew jeszcze świeża,
Wtedy musisz się trudzić, by zdobyć majątek;
A dopiero gdyś stary, ułóż się w spokoju
I kochaj, póki zdołasz! Bo to już jest korzyść,
Że żyjesz. To, co mówię, czynem udowodnię!
Teraz jednak, tymczasem, zagładnę do domu.

(*zmierza do drzwi, ale nagle się zatrzymuje*)

Już dawno na mnie czeka moja żona, głodna,
Zamęczy mnie gderaniem, jak tylko tu wejść.
A wreszcie... wszystko jedno! Przecież tu nie pójdę,
Lecz wpięrw tu, do sąsiada, nim wrócę do domu,

(*zwraca się do drzwi sąsiada*)

Bo chciałbym, żeby mi tak... dom jakiś wynajął
Na mieszkanie tej dziewczę. — Otóż on wychodzi!

(w. 545 i n.)

A czy można sobie wyobrazić lepszą charakterystykę wytrawnego wygi i zawsze pewnego siebie niewolnika, jak w monologu Epidikusa, rozmawiającego z sobą samym:

Więc on poszedł. Sam zostałeś. Widzisz, Epidiku,
Jak się mają tu te sprawy. Jeśli ty, sam w sobie,
Rady na to nie wynajdziesz, toś przepadł z kretešem,
Tyle wisi nad twą głową; gdy silnie nie wesprzesz,
Nie utrzymasz: Runą w ciebie te góry nieszczęścia.
Ani rady, z tych zaplątań jakoś się wyplątać.

Na nieszczęście, sam podstępnie wmówiłem w starego,
Że, kupując tę dziewczynę, córkę odzyskuje:
Tak to kupił tę lutnistkę, w której syn się kochał
I o której, idąc w drogę, mnie kazał pamiętać.
Jeśli teraz wraca z wojska, a inną przywodzi,
Że mu się znów tak zachciało — już po mojej skórze,
Bo gdy stary podstęp pozna, różgami mnie zsiecze!
A więc tedy trza uważać. Więc tedy — bęc tedy!
Wszystko na nic, ten łeb na nic, ty kpie Epidiku! —
Czemuż ty mi tak wymyślasz? — Bo się sam opuszczasz! —
Cóż mam robić? — Ty mnie pytasz? Przecież sam dawniej
Tyle miewał rad najlepszych, żeś innym rozdawał!
Gdzieś coś trzeba tu wynaleźć!

(w. 81 i n.)

Nie gorzej maluje nam także sprytnego krętacza, „poetę podstępów“, monolog Pseudolusa:

Więc on poszedł — a ty sam stoisz tu, Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skoroś paniczowi
Tyle szczęścia sutego „na gębę“ obiecał?
Nie masz ni krzty jakiegoś planu gotowego,
Ni grosza, ni... sam nie wiem, co teraz mam robić.
Ty przecież nawet nie wiesz, gdzie ten wątek zacząć,
Co dopiero, gdzie skończyć. — Lecz tak, jak poeta,
W ręce wzięwszy tabliczki, szuka takich rzeczy,
Co ich niema na świecie, a przecież znajduje
I prawdzie równem czyni to, co wręcz nakłamię,
Tak ja będę poetą: I te min dwadzieścia,
Choć ich tu nigdzie niema, z pod ziemi wytrzasnę!
Ja już pierwiej przyrzekłem, że mu dam pieniądze,
Na naszego starego chcąc wędkę zarzucić,
Lecz on jakimś sposobem przewąchał ten podstęp.
Teraz cicho! Trza skończyć całe to gadanie,
Widzę bowiem, że Simo, pan mój, tu z sąsiadem
Kallifonem wychodzi. Z tego to grobowca
Sędziwego dobędę dziś tych min dwadzieścia
Dla naszego panicza. — Teraz się usunę,
Żeby z boku podsłuchać, co też oni mówią.

(w. 394 i n.)

Pewną odmianą takich charakteryzujących i orjentujących monologów są opowiadane czasem widzom przez niektóre osoby sny przedziwne¹, które ujmują całą fabułę niby w ramę symboliczną, jak n. p. w *Kupcu* i w *Linie*, o czym była mowa wyżej (str. 128 i n. i 187 i n.). Również i te monologi mają za cel, obok charakterystyki danych osób, objaśniać i ilustrować sytuację, — ale ciekawą jest rzeczą, że monolog jako taki bardzo rzadko służy do zawiązania lub rozwiązania węzła dramatycznego w danej sytuacji przez to, że ktoś monologującą osobę podsłuchuje i w ten sposób o czemś ważnem dla przebiegu akcji się dowiaduje — jak n. p. w *Skarbie*, gdzie niewolnik, Strobilus, z monologu Eukljona, a raczej z głosnej jego modlitwy do bogini Fides, dowiaduje się, gdzie schował on swój skarb (w. 608 i n.), lub w *Linie*, gdzie rozmawiającego ze sobą samym Gripusa podsłuchuje stręczyciel Labrax i dowiaduje się w ten sposób, że to on znalazł jego kosz (w. 1288 i n.; por. *Men.* 571—602, *Cas.* 563—576). Są to wypadki bardzo rzadkie, bo najczęściej autor jakby świadomie zrzeka się tego środka techniki samej akcji, by niejako zachować czystość monologu, jako takiego: Tak n. p. w *Punijczyku* niewolnik młodego pana, Milfjo, podsłuchuje monolog Syncerastusa, niewolnika stręczyciela, ale o najważniejszych, rozstrzygających dla akcji rzeczach dowiaduje się nie stąd, ale dopiero z rozmowy z nim samym (w. 817 i n.), a w *Kupcu* ojciec jest na scenie w czasie całego monologu rozpaczającego syna, ale, pomimo że go z boku obserwuje, rzekomo nie słyszy dobrze słów jego, które mogłyby zasadniczo wpłynąć na tok akcji. Są wszelkie dane wskazujące na to, że jest to maniera, przejęta przez Plauta z greckich wzorów.

Nie można mówić o starożytnej teorii monologu, bo starożytna poetyka, choćby arystotelesowska, nie ma nawet

¹ Znane już w dramacie greckim; p. Fr. Marx, *Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus*, str. 24—30.

osobnego terminu technicznego dla monologu, określając go tylko mianem ogólnem: „mowa“ (*ῥήσις*), ale w technice budowy samego monologu (czy monodji) można zaobserwować pewną nader charakterystyczną cechę. Monologi mianowicie zaczynają się często od sentencji ogólnej — dłuższej lub krótszej, — którą osoba mówiąca monolog wkońcu do siebie zastosowuje i opowiada o swej własnej sprawie, n. p.:

W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia!
Jak i ja, teje nocy, co właśnie minęła,
Natrudziłem się we śnie i nadržęczałem:
Zdało mi się i t. d.

(*Merc.* w. 225 i n.; por. *Rud.* 593 i n.)

Miłość, sądzę, jest nad wszystko, nad świetne świetności —
I niesposób coś wymyśleć, coby dzisiaj miało
Więcej wdzięku, więcej smaku; ja strasznie się dziwię,
Że kucharze, którzy zwykli potrawy przyprawiać,
Tej przyprawy nie użyją, co lepsza niż wszystkie...
..... Ja przecież wnioskuję
Sam ze siebie, a nie z tego, co mi tam ktoś powie:
Odkąd się w Kasinie kocham, to lepiej wyglądam i t. d.

(*Cas.* 217 i n.)

Jest to wielka głupota — mem zdaniem przynajmniej, —
Żeby człowiek kochliwy wychodził na rynek
Wtedy, gdy mu się właśnie miłośćka nadarza, —
Jak ja, głupi, zrobiłem: Dzień tylko straciłem i t. d.

(*Cas.* 563 i n.)

Dużo nad tem już myślałem i tak wreszcie sądzę,
Że przyjaciel — ale taki, co jest nim naprawdę —
Tylko bogom ustępuje. To wiem z doświadczenia i t. d.

(*Bacch.* 385 i n.)

Strofować przyjaciela za to, co zasłużył,
Nie jest rzeczą przyjemną, ale bywa czasem
Przydatną, pożyteczną. Tak ja dzisiaj muszę
Strofować przyjaciela... i t. d.

(*Trin.* 23 i n.)

Słusznie zauważono,¹ że to jest właśnie technika monologów greckich (przyczem Plautus z pewnością w myśl własnych zamiłowań całe opowiadanie rozszerza), bo — pominąwszy inne przykłady — zupełnie analogiczny początek monologu zachował nam retor Theon (*Progymn.*, p. 92, Sp.) ze sztuki Menandra p. t. *Epikleros*, gdzie młodzieniec (jak to wiemy z Turpiljusza, w. 50 i n. Ribb.³), wychodząc w nocy przed dom, zaczyna opowiadać:

Coprawda, to bezsenność jest najgadatliwsza:
Mnie przecież wstawać każe i tutaj wypędza,
Bym o całym mem życiu gadał od początku...

(K. III, p. 48, frg. 164)

Theon podkreśla też wyraźnie, że chodzi tu o „opowiadanie, po wysunięciu naprzód sentencji ogólnej“ (ἐστι δὲ προθέντα γνωμικὸν λόγον διηγέσασθαι).

Tak więc Plautus w monologach swych zachował na ogół w obrębie kompozycji całej sztuki manierę grecką, używając ich znacznie rzadziej jako środka techniki w budowie samej akcji; a głównie jako utartego i bardzo wygodnego sposobu do objaśniania i ilustrowania poszczególnych etapów tej akcji, tudzież do charakterystyki osób, przyczem nawet wewnętrzna budowa monologu, wraz z jego całą swobodą zwracania się do publiczności, grecką pozostała.

W jednym tylko zakresie można — jak sądzę — stwierdzić cechę wyłącznie plautyńską, a mianowicie w zakresie motywowania monologów.

W tragedji są monologi (monodje) najczęściej wybuchami namiętności czy cierpienia, które bohater zwraca do Natury i jej żywiołów.² Tak n. p. u Ajschylosa mówi Prometeusz:

Skrzydlatych wiatrów pełne niebieskie przestworza,
Potoków wy źródlika, i ty, falo morza
Rytmiczna, i ty, ziemio, wszystkich nas rodzico,

¹ Leo, *Monolog*, str. 75–78.

² Por. Frantz, l. c., str. 46.

I ty wszechwidywającego słońca krągłe lico,
Spójrzycie, jakie znoszę, bóg, od bogów znoje!
Na trudy popatrzcie się moje i t. d.

(w. 88 i n. *Tłum. Kasprowicza*)

u Sofoklesa Elektra:

O święte słońce i wietrzne powiewy,
Co okalacie tę ziemię,
Wyście słyszały żaloby mej śpiewy,
Znacie rozpaczę mej brzemię i t. d.

(w. 86 i n. *Tłum. Morawskiego*)

a u Eurypidesa Ifigenja Taurydzka:

..... tej nocy
Sen miałam wielce dziwny, wyjawić go muszę
Niebiosom, może zechcą ukoić mi duszę i t. d.

(w. 42 i n. *Tłum. Kasprowicza*)

Lecz już u tegoż Eurypidesa motywowanie uczuciem traci czasem swą siłę, usprawiedliwiającą ów wybuch, i z namiętnego apostrofowania sił Przyrody staje się jakby konwencjonalnem opowiadaniem „Naturze“ o tem, co się stało, jak n. p. w *Medei*:

Więc ja też, gdy mnie dzisiaj straszna boleść nęka,
Wybiegłam i o losach Medei, tak srodze
Dotkniętej, wobec Ziemi i Nieba zawodzę..

(w. 56 i n. *Tłum. Kasprowicza*)

ὥς ἡμερὸς μ' ὑπῆλθε γῆ τε κ' οὐρανῷ
λέξαι μολόντι δαῖμον Μηδείας τύχας...

To właśnie motywowanie parodjuje Filemon, gdy w jakiejś komedji każe od tych samych słów zaczynać — kucharzowi swą opowieść o świetnem przyrządzeniu uczt:

ὥς ἡμερὸς μ' ὑπῆλθε γῆ τε κ' οὐρανῷ
λέξαι μολόντι τοῦτον ὥς ἐσκεύατα..

(K. II, 500)

Ale i bez tendencji parodystycznej nie brak w „komedji nowej“ motywowania monologów także takimi wybuchami namiętności i apostrofowaniem Natury, jak n. p. w *Dzień-*

czynnie z *Samos Menandra*, gdzie Demeas zaczyna rozmowę z sobą samym od słów:

...o, ty grodzie Kekropijskiej ziemi,
O, rozległy Eterze, o... czemuż ty krzyczysz,
Czemuż krzyczysz, niemądry, wstrzymaj się, wytrzymaj...

(w. 110 i n., Koerte²)

Menander bowiem starał się zwykle to mówienie do siebie czy do widzów w jakiś, choćby fikcyjny, sposób usprawiedliwić, czyto podnieceniem, jak w *Perikejromene*, gdzie rozdrażniony Moschion zaczyna biadać, opowiadając o swych czynach:

Z pośród wielu nieszczęsnych ludzi w naszych czasach
Nikt, myślę, wśród tych ludzi nie jest tak nieszczęsny,
Jak ja! Wpadłem tam nagle, wyprawiając rzeczy,
Których nigdy nie robię, i t. d.

(w. 282 i n., Koerte²)

czyto strachem, jak w *Epitrepontes*, gdzie niewolnik z przeżeniem opowiada widzom to, co jego pan wyprawia w domu:

Strach mi, cały zdrętwiałem z tego przerażenia!
Jeśli bowiem w tym stanie mnie tu gdzie zobaczy,
Zabije mnie, gdzie spotka, za moje oszczerstwa.
Dlatego się tu wymkną, przed dom, pokryjomu.
Ach, gdzież ja się podzieję, i t. d.

(w. 480 i n., Koerte²)

czy też choćby bezsennością, jak u młodzieńca w *Epikleros* Menandra, opowiadającego o sobie:

Coprawda, to bezsenność jest najgadatliwsza:
Mnie przecież wstawać każe i tutaj wypędza,
Bym o całym mem życiu gadał od początku...

(K. III, p. 48, frg. 164)

W *Epikleros* mówił młodzieniec zakochany, a monologom osób, dotkniętych afektem miłości, komedia widocznie często nadawała ton tragicznych narzekań, jak n. p. w *Leu-*

kadji tegoż Menandra, gdzie, jak to wiemy z fragmentów Turpiljusza, nieszczęśliwie zakochany młodzieniec wzywał znów na pomoc bóstwa i siły przyrody:

Ciebie, święty Apollinie, pomóż, ja przyzywam,
Ciebie także, o Neptunie, wzywam, wszechpotężny,
I was Wiatry!...

Bo i pocóż mam wzywać Wenery?

(w. 116 i n., Ribb. C. R. F.³)

podobnie jak w innej jakiejś komedji apostrofował bóstwo Noc:

O Nocy, ty największe masz przecież znaczenie
Wśród bóstw dla Afrodyty...

(Men. Ad. frg. 739, K. III, 209).

Ten sam ton ma też i znaleziona niedawno aleksandryjska *Skarga Dziewczęcia*,¹ która z pewnością z monologu jakiejś komedji powstała:

Milemu w jeństwo Kyprida mnie dała
I Eros, serca pan...

...Wśród mrocznej ciszy

Pomóście Gwiazdy, i Ty, przewspaniała,
Potężna Nocy, bądźże mi pomocna!
Wskazujecie drogę!...

Wraz mi towarzyszy

Ogień, trawiący duszę moją do cna...

(w. 2 i n. Thum. J. Fryling)

Plautus natomiast — poza niewielu wyjątkami, jak n. p. w *Linie*, gdzie Skeparnio zaczyna swe opowiadanie pod pierwszym wrażeniem spustoszenia, które wyrządził huragan (w. 83 i n.), lub w *Amfitrjonie*, gdzie Sozja rzekomo odbywa niby generalną próbę blagowania (w. 203 i n.), a Alkmena wypada przed dom ze skargami, nie posiadając się z oburze-

¹ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Des Mädchens Klage, eine alexandrinische Arie*, Nachrichten der K. Ges. der Wissensch. zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse 1896, Heft 3, str. 210—232.

nia (*durare nequeo in aedibus...* w 882 i n.), — z reguły nie robi sobie wiele kłopotu z umotywowaniem monologu i czasem nawet wyraźnie tę niedbałość podkreśla, jak n. p. w *Kupcu*, gdzie Charinus wychodzi na scenę i mówi do widzów poprostu:

Dwie rzeczy naraz muszę przed wami wyczynić:
Treść sztuki opowiedzieć — i mą miłość zdradzić.
Ja jednak nie tak zrobię, jak zresztą w komedjach
Widywałem, że ludzie pod wpływem miłości
Skarżą się Nocy, Dniowi, Słońcu, Księżycowi —
A bóstwa te, dalibóg, najwięcej się martwią
O to, czego w swych skargach ludzie chcą, czy nie chcą!
Nie, — ja raczej wam powiem o moich nieszczęściach:
Emporos Filemona sztuka zwie się grecka... i t. d.

(w. 1 i n.)

Plautus bowiem sądzi, że trzeba mieć niedobrze w głowie, by w ten sposób tyle o sobie rozpowiadać (*Bacch.* w. 509 i n.), i podrwiwa sobie z tych wszystkich rozpaczy i apostrof do bogów, tak samo jak Theognet, który w jednej komedji naśmiewa się z kogoś, komu „książki wywróciły w głowie tak, że skarży się ziemi i niebu ($\gamma\eta\ \tau\epsilon\ \kappa\omicron\upsilon\rho\alpha\nu\hat{\omega}$), choć to jest zupełnie bezcelowe“ ($\omicron\iota\varsigma\ \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu\ \acute{\epsilon}\tau\iota\nu\ \acute{\epsilon}\pi\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\varsigma\ \tau\hat{\omega}\nu\ \lambda\acute{o}\gamma\omega\nu$ — K. III, 364, frg. 1), lub jak później Ciceró, który wspominając o owym lamencie zakochanego młodzieńca z *Leukadij* Turpiljusza, powiada: „...więc wszystkie bóstwa nie mają nic innego do roboty, jak tylko troszczyć się o to, by on mógł używać rozkoszy miłosnych... a co za tragedje on wyprawia!“ (*Tusc.* IV 34, 72).

Tę parodystyczną tendencję Plauta widać także i w tem, że jakkolwiek posiada on oba typy monologów, t. j. monolog w pierwszej osobie („Ja przecież wnioskuje sam ze siebie i t. d.“) i monolog w drugiej osobie („Sam. jesteś, widzisz Epidiku, i t. d.“),¹ to jednak apostrofę „do własnego serca“ wprowadza tylko na wyraźne kpiny, jak n. p. w *Jeńcach*:

¹ Henr. Otter, *De soliloquiis, quae in litteris Graecorum et Romanorum occurrunt, observationes*, Marburgi Cattorum 1914, str. 5, 66 i n.

Oho, już jest po mnie!
Siedźże cicho, serce moje! Albo idź do kata
I tam powieś się najlepiej! Tak mi tutaj skaczesz,
A ja, biedny, z tego strachu ledwo że stać mogę!

(w. 635 i n. Tekst Lea)

Wyłączną zatem cechą plautyńską w stosowaniu monologów będzie jego zupełne zlekceważenie na tem polu wszystkich względów na kompozycję czy iluzję sceniczną i śmiałe „postawienie kropki nad i“ przez wyciągnięcie — po sowizdrzalsku — ostatecznej konsekwencji z greckiej praktyki scenicznej. Jeżeli monolog można stosować zawsze, kiedy się chce, i wystarczać może umotywowanie tak błahe, jak wtrącone wezwanie „Eteru“, „Ziemi“, „Nocy“, „Dnia“, „Słońca“ czy „Księżycy“ — to można równie dobrze zakpić sobie wogóle z całego umotywowania, skoro i tak mówi się monologi właściwie zawsze dla widzów i... do widzów: *Horum caussa haec agitur spectantium fabula!*

Z tego też powodu używa Plautus monologów nieraz wyraźnie tylko poto, by w nich poprostu coś zajmującego widzom powiedzieć, czy opowiedzieć, i to nawet bez istotnego związku z samą akcją. Tak n. p. w *Skarbie* (w. 475 i n.) Megadorus, który przychodzi przed dom Eukljona poto, by się z nim spotkać i omówić swe ewentualne małżeństwo z jego córką, wypowiada w pięćdziesięciu przeszło wierszach ową sławną tyradę przeciw rozrzutnym żonom, która ma najwidoczniej związek z aktualną wówczas w Rzymie sprawą (*lex Oppia*), ale żadnego wpływu nie ma na akcję właściwą (p. wyżej, str. 50 i n., 57). Podobnie w *Dniu Trzygroшовym* (w. 1008 i n.) wracający z miasta niewolnik Stasimus „śpieszy się“ nadzwyczajnie (*fac te propere celerem, recipe te ad dominam domum, ne destiteris currere*), a przecież przed właściwym monologiem na temat złych obyczajów — co w tej moralnej sztuce ma pewne uzasadnienie (p. wyżej, str. 198) — opowiada publiczności, bez żadnego związku z treścią sztuki i jej akcją, o tem, jak on to

wstąpił po drodze do gospody, gdzie sobie w dość niewytwor-
nem towarzystwie głowę zaproszył, jak mu przytem skradziono
pierścień, po który niema już co wracać, choć się niby po to
zapędza, — aż wreszcie ostatecznie idzie do domu (*recipe te
ad erum*, w 1027). Chodziło tu oczywiście o danie publiczności
zajmującego obrazu z „lepszego“ gospody, a całą historyjkę wy-
jął Plautus widocznie z jakiejś innej sztuki, gdzie — podobnie za-
pewne, jak w *Persie* — pierścień zagubiony grał widocznie ważną
rolę przy rozpoznaniu, którego znów niema wcale w *Dniu Trzy-
grozowym*.

Takież same rozszerzenia czyli wstawki, i to zwykle kosz-
tem całości kompozycyjnej, występują również często w partjach
dialogowych. Dialog swój (por. niżej, Rozdz. VII) umie Plautus
prowadzić znakomicie, ze względu na jego właściwy cel kom-
pozycyjny, t. j. posuwanie akcji i charakterystykę osób, pomimo
to jednakże często włącza w środek partje, które mają za cel
wywołanie jedynie doraźnego efektu, przyczem cała akcja na
dłuższy lub krótszy czas pozostawać musi w zawieszeniu. Tak
n. p. w *Pseudolusie*, w scenie między Baljonem a młodzieńcem
i jego niewolnikiem (w. 230 i n.), po złośliwie dwuznacznej
odpowiedzi stręczyciela, że „już dziewczyny nie sprzeda nikomu“
(bo już ją sprzedał) w w. 325, następuje zupełnie oderwana
od właściwej akcji partja, w której Plautus daje całą serję
żartów, opartą na rzekomych przygotowaniach do złożenia ofiary
dziękczynnej dla „rajfurskiego Jowisza“, aż wreszcie w w. 342
młodzieniec podejmuje znów akcję, nawiązując do owej odpo-
wiedzi stręczyciela słowami: *dic mihi... non habes venalem
amicam tu meam...?*

Również uwagi wtrącane do głównego dialogu przez osoby
stojące „na stronie“ — z kilku słów, jakimi być powinny
ze względu na prawdopodobieństwo, u Plauta rozrastają się
często do takich rozmiarów, że główny dialog poprostu musi
się zatrzymać i przerwać poto tylko, by publiczności można
było powiedzieć szereg żartów lub uwag interesujących. Tak

n. p. w *Punijczyku* przysłuchujący się rozmowie dwóch dziewcząt
„na stronie“ młodzieniec i niewolnik wtrącają swoje uwagi,
żarty i sprzeczki, które po w. 270 zajmują aż 12 wierszy (na
temat zarozumiałości jednej z tych dziewcząt, jej urody, miło-
ści), poczem dopiero w w. 283 dziewczęta podejmują na nowo
rozmowę; tę rozmowę przerywają znów po sześciu wierszach
w ten sam sposób komiczne przekomarzania się młodzieńca
i niewolnika, trwające przez ciąg ośmiu wierszy, i t. d.

Te wszystkie wstawki, które, jak to niezwykle trafnie
wykazał Fränkel,¹ istnieją same dla siebie, nieraz zupełnie
bez związku z akcją, pochodzą niewątpliwie od samego
Plauta lub wykazują jego samodzielną robotę, posiadając
zwykle na początku i końcu wyraźne „szwy“, któremi zostały
do całej danej partji włączone, a to w formie raz wypowie-
dzianych, a potem znów podjętych zwrotów, nawiązujących do
dawnej sytuacji. Analogiczne są n. p. opowiadania wtrącane
w tok dialogu u Moljera, Böhmolca, Krasickiego i Fredry.²

5.

„Trzy jedności“, których teoretyczne ujęcie w dzisiej-
szej formie zawdzięczamy wprawdzie dopiero francuskiemu
teatrowi wieku XVII (Corneille), ale które rudymmentarnie znajdują
się już w teorii Arystotelesa (*Π. ποιητ.* 1449 b, 13—15: jedność
czasu, z której wynika jedność miejsca; 1451 a, 28—34: jedność
akcji), zachowuje Plautus skrupulatnie, jak wogóle cała „ko-
medja nowa“, w przeciwieństwie do niewykształconej jeszcze
pod tym względem „starej komedji“ attyckiej.³

Wszystko, co się w jego sztukach dzieje na scenie, odbywa
się na jednym miejscu, a mianowicie — prócz jednej *Liny*,

¹ l. c. str. 212—230. Por. Fréd. Plessis, *La Poésie Latine*, Paris 1909, str. 54—55.

² Chrzanowski, l. c., str. 130.

³ Aem. Polczyk, *De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis*, Vratislaviae 1909.

gdzie scena ma przedstawiać wybrzeże morskie — na ulicy przed domem (względnie przed domami), choćby nawet wynikały stąd pewne rażące nieprawdopodobieństwa, jak n. p. powierzanie sobie na tem publicznem miejscu tajemnic, „tak, żeby nikt nie słyszał“ (*Aul.* 133 i n., *Trin.* 151 i n., *Poen.* 890 i n., *Stich.* 102 i n.), urządzenie na ulicy szczegółowej „wewnętrznej“ odprawy, którą daje stręczyciel całej załodze swego zakładu (*Pseudolus* 133 i n.), odbywanie dość skomplikowanego losowania w zatargu między mężem a żoną (*Casina* 353 i n.), lub nawet toalety kobiecej, całej hulanki i bardzo buduarowych scen z heterami (*Asin.* 828 i n., *Most.* 157 i n., 308¹ i n., *Persa* 753 i n., *Stich.* 673 i n.), co wszystko przecież, pomimo konwencji teatralnej, nawet południowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, mogło się wydawać nieco niezwykłym — naturalnie o ile w teatrze zwrócili na to uwagę.

Nie raziło natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub rezonować, tak jak i nikt z widzów z pewnością nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mają sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają, i to nie gdzieindziej, tylko właśnie na jednym i tem samym miejscu przed oczyma widzów — „na ulicy przed domem“. A zresztą w razie potrzeby autor każe daną osobę poprostu przed dom wywołać: *uxorem huc evoca ante aedis* (*Cas.* 295), *heus Phaedrome, exi, exi, exi!* (*Cure.* 276) — i sprawa załatwiona.

Ogólnie uznana konwencja teatralna była tu czynnikiem rozstrzygającym, podobnie jak zresztą nawet w greckiej tragedji najdoskonalszego typu.²

¹ Leo, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 114, przyjmuje tu istnienie jakiegś otwartej od frontu przybudówki czy przedsionka, w którym odbywałyby się ta zabawa.

² Fr. Guglielmino, *Arte e artificio nel Dramma Greco*, Catania 1912, str. 4—17.

Tak samo zachowane jest bezwzględnie we wszystkich komedjach Plauta wymaganie jedności czasu, pomimo iż doprowadza ono również czasem do rażącego pogwałcenia prawdopodobieństwa — jak n. p. w *Amfitrjonie*, gdzie Herkules przychodzi na świat zaraz tej samej nocy, w której Jowisz posiadał Alkmenę, lub w *Jeńcach*, gdzie Filokrates odbywa podróż z Etolji do Elidy i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), — podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała zapewne łatwo fakty zbyt szybkiego powracania na scenę osób odchodzących „do miasta“, „do portu“, „na rynek“ celem załatwienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu.¹ Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej“.

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj panuje ścisłe zachowanie postulatów jedności, ale — jak doskonale zauważył i wykazał Michaut² — *y a-t-il bien de manières pour une action d'être une*.

Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o zakończeniu całej historii, ale rozmaite są sposoby i drogi do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t. zn. niema takich tendencji i takich spraw, któreby wagą swoją odciągały dążenie zasadnicze od decydującej, pomimo wszelkich przeszkód i epizodów, orjentacji w kierunku zamierzonego przy koncepcji fabuły ostatecznego rezultatu i wprowadzały widza w niepewność, o jaki rezultat tu właściwie chodzi, czyli że akcja jest naogół jednolita, — ale tylko w niewielu wypadkach jest ona niezłożona, pojedyncza.

Taką pojedynczą akcję mają n. p. fabuła *Persa* i *Kurkuljona*, gdzie celem ostatecznym jest uwolnienie kochanki

¹ Bez żadnego zrozumienia dla konwencjonalnych praw ówczesnego teatru pisana jest rozprawa: H. Brasse, *Quatenus in fabulis Plautinis et loci et temporis unitatibus species veritatis neglegatur*, Vratislaviae 1914.

² Plaute, II, str. 145.

z rąk stręczyciela. W pierwszej komedji Toxilus wykupuje swoją kochankę od stręczyciela za pieniądze niecałkiem uczciwie pożyczone. Aby je móc oddać a zarazem stręczyciela pognać, wplątuje go w podstępny handel, w którym ten traci tę właśnie sumę na rzecz pomocnika Toxilusowego i dostaje się nadto przed sąd. W drugiej sztuce pasorzyt Kurkuljo przy pomocy skradzionego sygnetu skłania bankiera do wypłaty stręczycielowi na cudzy rachunek potrzebnej sumy za dziewczynę, którą oddaje w ręce jej kochanka, Fedromusa. Przy pomocy pierścienia okazuje się, że jest ona wolno urodzoną, wobec czego stręczyciel musi zwrócić wszystkie pieniądze, wzięte za nią nieprawnie.

Przeważnie jednak akcja sztuk plautyńskich jest więcej lub mniej skomplikowana, a osiągnięcie rezultatu nie odbywa się odrazu, za jednym zamachem: Tak n. p. w *Siostrach*, gdzie chodzi o zdobycie pieniędzy, potrzebnych na zaspokojenie pretensyj rywala, i o urządzenie uczty, niewolnik Chryzalus, prowadzący całą intrygę, zmyśla doskonałą bajkę o piratach, dającą młodemu panu zupełną swobodę rozporządzania pieniędzmi starego. Ale panicz sam nieopatrznie cały ten pomysł niweczy i niewolnik musi obmyślić i wykonać drugi podstęp, polegający na rzekomem niebezpieczeństwie syna, dla uratowania którego stary daje potrzebne sumy, zużyte oczywiście dla celów osobistych panicza. Plan pierwotny został tutaj tylko raz jeden zmieniony, — ale ustawiczne psucie się obmyślanej intrygi w dążeniu do zamierzonego celu jest cechą charakterystyczną *Kupca*. Ojciec i syn rywalizują o dziewczynę, chodzi o zapewnienie zwycięstwa synowi. Syn ukrywa kochankę przed ojcem, ale sprytny stary zdołał ją znaleźć; syn usiłuje okłamać ojca i odwrócić jego uwagę, ale ojciec jest mądrzejszy i nie da się zdeзорjentować; syn chce dziewczynę odkupić w imieniu rzekomego przyjaciela, ale ojciec go przełicytowuje; syn uzyskuje pomoc przyjaciela, który postanawia starego podkupić, ale pomoc ta przychodzi za późno, bo stary

zdążył już tymczasem ukryć dziewczynę w domu sąsiada. Dopiero kłótnia małżeńska, przypadkiem powstała w tym domu z jej powodu, i obawa przed skandalem zmuszają starego do ustąpienia. W *Braciach* celem ostatecznym jest doprowadzenie do odnalezienia jednego brata przez drugiego, ale autor prowadzi ten strumień akcji jakgdyby przez kaskady najrozmaitszych nieporozumień, zanim dojdzie do rozstrzygającego spotkania obu braci. Miłostka jednego z nich i jego kłopoty z zazdrośną żoną stanowią tylko epizody urozmaicające.

Poszczególne momenty akcji tej typowej komedji pomyłek, t. j. poszczególne „pomyłki“, nie mają jednak między sobą żadnego przyczynowego związku, i nie byłoby różnicy, gdyby je wszystkie najdowolniej poprzesztawiać, gdyż jest to typowa *pièce à tiroir*; natomiast poszczególne fazy akcji istotnej, wynikające z siebie w swej organicznej kolejności, mamy w *Strachach*: Ojciec wraca z podróży niespodzianie, podczas gdy syn urządził sobie w domu właśnie jedną ze swoich szerokich hulanek. Niewolnik Tranjo postanawia za wszelką cenę ukryć jak najdłużej przed ojcem marnotrawstwo syna (co jest celem całej intrygi), a więc przedewszystkiem powstrzymać go od wejścia do domu — i sprawa tego domu staje się tu punktem wyjścia owej nici, na którą nanizane są w przyczynowym porządku wszystkie jego pomysły: A więc zbliżającego się starego odstrasza ostrzeżeniem, by nie wchodził do domu, bo zamieszkał tam upiór; gdy zbliża się niespodzianie lichwiarz, żądający zwrotu pieniędzy pożyczonych synowi, Tranjo objaśnia starego, że dług zaciągnięto na kupno nowego domu; gdy stary chce ten dom zobaczyć, Tranjo pokazuje mu dom najbliższy; gdy stary chce ten dom oglądnąć, Tranjo wprowadza go do sąsiada, ale musi teraz równocześnie okłamywać obu starych, tłumacząc jednemu na ucho, że chodzi o oglądnięcie szczegółów budowy domu, a drugiemu, że nie należy wspominać o kupnie, gdyż sąsiad bardzo żałuje sprzedaży. Ostatecznie wszystkie kłamstwa muszą wyjść na jaw,

ale tymczasem hulający mieli czas się opamiętać, niektórzy nawet wytrzeźwiali, i stary daje się przebłagać.

Niektóre sztuki robią na pierwszy rzut oka wrażenie, że akcja ich nie odpowiada postulatowi jedności. Taką jest n. p. komedia *Skarb*, gdzie mamy obok siebie dwie sprawy, pozornie zupełnie ze sobą nie wspólnego nie mające, t. j. sprawę skarbu, ukradzionego skąpcowi, i sprawę jego uwiedzionej córki. W istocie jednak nie jest to obalenie jedności akcji, bo w rezultacie okazuje się, że skarb dostaje się do rąk uwodziciela — i najprawdopodobniej stanowić ma posag w małżeństwie jego z uwiedzioną, co kończy całą fabułę. Podobnie ma się sprawa n. p. w *Gburze*: Istotną treścią zasadniczej akcji jest doprowadzenie do małżeństwa między Diniarchem a jego narzeczoną, którą był uwiódł i porzucił dla hetery Fronezjum; wydaje się więc, że rozrywa jedność akcji traktowany w tej sztuce równocześnie stosunek hetery z żołnierzem Stratofanem, tudzież drugi jej stosunek ze Strabaxem. Jest to jednak tylko pozorne, ponieważ wszystkie te stosunki służą jedynie do charakterystyki przewrotnej i zachłannej hetery, nadającej w ten sposób ton całej komedji (*Veneris haec in tutelast fabula*), a głównym środkiem jej intrygi i szantażu wobec Stratofanosa jest właśnie podstawione przez nią, jako własne, porzucone dziecko Diniarcha, który je wkońcu uznaje i żeni się z opuszczoną przez się narzeczoną. W jednej i drugiej sztuce, jako w komedjach charakteru, te dodatkowe rozgałęzienia akcji, nie niszcząc jej jedności, służą do wydobycia cech charakterystycznych danego typu: skąpiec i hetery.

Sztuki plautyńskie okazują wielką skalę różnorodności w układzie samej akcji, i to od sztuki nie posiadającej właściwie żadnej akcji (*Stichus*), aż do sztuk o akcji ogromnie złożonej, jak n. p. *Epidikus*, którego fabuła, a z nią akcja, pomimo swej jednolitości jest tak skomplikowana, że istotnie chwilami trudno w niej się połąpać. Coprawda nie jest ona więcej zawiła, niż niektóre sztuki nowoczesne, n. p. *Rywale She-*

ridana, gdzie nie łatwiejszego, jak zgubić się wśród najrozmaitszych, przypadkowych i celowych nieporozumień, fikcyjnych i rzeczywistych rywalów i przyjaciół. Cała zaś akcja stojącego na drugim biegunie *Stichusa* polega na tem, że do dwóch żon, czekających wiernie na powrót swych małżonków z dalekiej podróży, ci mężowie właśnie wracają; pomimo to *Stichus* jest o 40 przeszło wierszy dłuższy, niż ta najwięcej skomplikowana komedia, jaką jest *Epidikus*, gdyż ramy *Stichusa* wypełnia cała masa scen ze samą fabułą nie mających nic wspólnego, a służących do zabawienia słuchaczy. Już tu zatem można skonstatować, że autorowi w danym wypadku nie chodziło o samą fabułę i przeprowadzenie akcji jako takiej, ale tylko o interesujące sceny i sytuacje. Obserwacja ta zyska jeszcze silniejsze uzasadnienie w ciągu dalszych rozważań.

Ciekawy jest stosunek samej akcji do jej ostatecznego wyniku, czyli faktycznego zakończenia sztuki. Rozwiązanie węzła dramatycznego jest co najmniej w dwóch trzecich sztuk plautyńskich rzeczą odpowiedniego zrządzenia losu, czyli przypadku (*Capt., Cas., Cist., Curc., Epid., Poen., Rud., Men., Vid., Aul., Merc., Stich., Trin., Truc.*), względnie — jak jeden raz, w *Amfitrjonie*, — wkroczenia istoty boskiej, czyli t. zw. *deus ex machina*. Rozwiązanie to — co zresztą całkiem naturalne przy takich niespodziewanych zakończeniach — odbywa się właściwie w sposób zupełnie inny niż ten, jaki miała na oku akcja osób sztuki. Są w tych komedjach jakby dwa dążenia, które zmierzają wprawdzie w jednym kierunku, ale nie jedną drogą i — że tak powiem — wzajemnie o sobie nie wiedzą: Akcja osób sztuki w myśl zawiązanej intrygi zmierza swojemi środkami do swego celu i osiąga go nawet czasem — jak n. p. w *Samochwale*, gdzie dochodzi do definitywnego oszukania żołnierza i odebrania mu dziewczyny, lub w *Persie*, gdzie ostatecznym rezultatem jest podejście stręczyciela i wydarcie mu hetery i pieniędzy, — ale we wszystkich innych wypadkach akcja ta — zwłaszcza o ile polega na wykonaniu jakie-

goś oszustwa, co najczęściej, — działa tylko na bliższą metę, ma tylko chwilowe znaczenie, boć przecież za te wszystkie szelmostwa ktoś ostatecznie musiałby odpokutować, gdyby nie los, który dopiero definitywnie całą fabułę porządkuje i kończy. Tak n. p. Kurkuljonowi znakomicie się udaje cały plan oszukania żołnierza, ale wkońcu dostaje się w jego ręce i niktby go od bardzo smutnej kary nie ocalił, gdyby nie to, że za zrządzeniem losu okazuje się, iż odebrana żołnierzowi dziewczyna jest właśnie jego siostrą; Epidikus pomimo tylokrotnych i tak zręcznych krętałów dostał się wreszcie w ręce staro, kiedy się wszystko wydało, i już burza rzemieni wisi nad jego grzbietem, gdy znów los sprowadza rozpoznanie córki Perifanesa, co uśmierza wszystkie gniewy i burze; w *Siostrach* znakomicie się udają podstępny Chryzalus, ale wkońcu wszystko na jaw wychodzi, i nicby nie ocalało marnotrawnych paniczów, gdyby nie nagły i zupełnie niespodziewany zwrot, że obaj ojcowie... stają się równie lekkomyślni, jak ich synowie.

Bo też właściwie los, czyli przypadek, rządzi wszechwładnie w sztukach plautyńskich:

...sto ludzkich pomysłów

Ona jedna w kąt zapędzi: bogini Fortuna —

mówi Pseudolus — a głównym jej środkiem przy rozwiązywaniu sytuacji jest „rozpoznanie“ (*anagnorisis*) dzieci, rodzeństwa, małżonków, które kończy obecnie dziewięć, a — jeśli słusznie wyżej wnioskowano — kończyło w oryginałach greckich aż dwanaście sztuk plautyńskich. Jest to motyw¹ znany w literaturze klasycznej już od słynnego rozpoznania Odyseusza przez Eurykleję w *Odysei* (por. Arystot. *Π. ποιητ.* 16), skąd przeszedł on do tragedji. Tutaj najobszerniejsze pole dał mu Eurypides, pod którego wpływem prawo obywatelstwa w komedji wyrobił mu Menander, jak świadczą o tem nietylko teren-

¹ Maurice Croiset, *Le dernier des Attiques, Ménandre*, Revue des deux mondes 50 (1909), str. 812; Paul. Hoffmann, *De anagnorismo*, Vratislaviae 1910, str. 61–69; Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 158 i n

ejuszowskie sztuki wzięte z Menandra (*Andr.*, *Hec.*, *Eun.*, *Ad.*?) i najnowsze jego fragmenty (*Epitrep.*, *Perikejr.*, *Heros*, *Georg.*, *Phasma* i t. d.), ale również i tradycja starożytna, gdyż n. p. w życiorysie Arystofanesa czytamy: „napisał *Kokalosa*, w którym wprowadza uwiedzenie dziewczyny i rozpoznanie i wszystkie inne motywy, w których lubował się Menander (ἃ ἐξήλωσε Μένανδρος)“. Motyw ten przeszedł zresztą aż do najnowszych czasów i do najmodniejszych pisarzy. Tak n. p. — by pominąć już dawnych „klasyków“ — motywem głównym sztuki Oskara Wilde’a p. t. *A Woman of no importance* jest fakt, że Gerald jest synem Mrs. Arbuthnot i Lorda Illingworth, z którym dopiero teraz się spotyka i poznaje, przyczem akcja bierze tragiczny niemal obrót. Ten sam motyw odnalezienia dziecka, ale w humorystyczny sposób użyty, mamy w sztuce tegoż Wilde’a p. t. *The Importance of being Earnest*, gdzie okazuje się, że przybrany syn Thomasa Cardew, Jack, jest synem Mrs. Moncrieff, zgubionym jako niemowlę przez nieco roztargnioną piastunkę, Miss Laetitia Prism. Być może, że te objawy stoją w związku z wybitnem znawstwem świata klasycznego u Wilde’a, laureata uniwersytetu oksfordzkiego z zakresu filologii klasycznej.

I inny bardzo nowoczesny pisarz, Bernard Shaw, używa tego samego motywu n. p. w *Mrs. Warrens profession*, gdzie okazuje się, że Frank jest synem Mrs. Warren i bratem Miss Vivie, w której się zakochał, nieświadom niczego. U nas w Polsce — żeby ze starszych wspomnieć tylko Fredrę i jego *Pana Jowialskiego*, gdzie również mamy rozpoznanie zaginionego dziecka Szambelanowej w poecie Ludmirze — tegoż motywu użył w ostatnich czasach nawet Sienkiewicz w *Wirach*, gdzie bohater romansu, Krzycki, rozpoznaje w Miss Annę, w której się kocha, zbałamuconą przez siebie w młodych latach Hankę Skibiankę.

Plautus, jakkolwiek tak często stosunkowo — za wzorem greckim — tego rozpowszechnionego motywu używa, traktuje

go jednak w zakończeniach sztuk z widoczną niedbałością i lekceważeniem, jakgdyby wyraźnie chciał zaznaczyć, że nie to uważa za główny efekt całej sztuki. Tak n. p. w *Komedji Skrzynekowej* sam ojciec, Demifo, dopiero w ostatniej scenie przynosi wiadomość, „zasłyszana od ludzi w mieście po ulicach“, że mu się podobno córka odnalazła: *Quid hoc negoti est, quod omnes homines fabulantur per vias mihi filiam esse inventam?* (w. 775), ale też i na tem — już po 8 wierszach — sztuka się kończy, gdyż Plautus całe rozpoznanie przenosi niby „za scenę“, mówiąc w epilogu do widzów:

Wy, widzowie, nie czekajcie, by oni tu wyszli:

Nikt nie wyjdzie: Całą sprawę załatwią już w domu!

W *Pannie Młodej* już tylko sam epilog zapowiada, że rozpoznanie odbędzie się za sceną:

My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:

Ta Kasina się okaże córką tego obok

(wskazują dom sąsiada)

I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana —

a w kilku sztukach (jak n. p. w *Komedji Oślej*, *Kupcu*, *Strachach*) Plautus, zdaje się, to zakończenie przy pomocy „rozpoznania“ we własnem opracowaniu wogóle odrzucił, nie uważając go widocznie ani za konieczne potrzebne, ani za dość interesujące.

Plautus zatem, jak widzimy, nie dbał wiele o ustalone praktyką greckiej komedji prawidłowe zakończenia akcji w sztuce, obcinając je bez skrupułu, a czasem znów miał powody, by nie dbać również o prawidłowe rozpoczęcie akcji zaraz po ekspozycji.¹ Tak n. p. w *Komedji Oślej*, ojciec, sprzymierzeniec zakochanego syna, w pierwszej scenie pozwala, a nawet poleca niewolnikowi wystraszyć gdzieś 20 min, potrzebnych synowi na wykupno dziewczyny z rąk stręczycielki. Pomimo to niewolnik nie przystępuje odrazu do akcji, ale

udaje się przedtem w nieokreślonym celu „na forum“, a później następują sceny (druga i trzecia), nie posuwające naprzód akcji ani o piędź, t. j. lamente i przekleństwa wyrzuconego za drzwi z domu stręczycielki młodzieńca i jego rozmowa, a raczej kłótnia z tą stręczycielką, doprowadzająca do rezultatu... znanego już przedtem, t. j. że na oswobodzenie dziewczyny potrzeba 20 min. Dopiero w scenie czwartej niewolnik, powracający z forum, sam siebie nawołuje do roboty i rozpoczęcia akcji:

No, dalibóg, mój Libanie, teraz trza się ocknąć
I wymyślić jakiś podstęp, by grosze wystraszyć;
Dawnoś odszedł już od pana, poszedłeś na rynek
Poto, by wymyślić podstęp i grosze wynaleźć,
A ty tam aż do tej chwili spałeś w beczynności!
A więc precz mi z tą gnuśnością i całym lenistwem,
Wracaj znów do twego sprytu, dawnego, chytrego!
(w. 249 i n.)

W *Strachach* po ekspozycji akcja rozpoczyna się dopiero w piątej scenie, z chwilą przybycia ojca, podczas gdy przez wszystkie sceny poprzedzające, które dają widzowi: monolog zakochanego młodzieńca, długą scenę „szkoły miłości“ między bohaterką sztuki a jej piastunką, przebiegłą i bezczelną babą, tudzież wesołą ucztę dwóch par kochanków — cała akcja jest w zawieszeniu. Podobnie także w *Pseudolusie* po ekspozycji, w której wierny niewolnik przyrzeka młodemu panu nieograniczoną pomoc, akcja rozpoczyna się dopiero w scenie piątej, po trzystu niemal wierszach, w których były sceny między stręczycielem a jego służbą i heterami, długa rozmowa i zacięta kłótnia między stręczycielem z jednej, a młodzieńcem i jego służą z drugiej strony, tudzież monolog Pseudolusa, nawołującego się do roboty i nawiązującego w ten sposób przerwana nieć akcji, podobnie jak to było w *Komedji Oślej*:

Więc on poszedł — a ty sam stoisz tu, Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skoroś paniczowi
Tyle szczęścia sutego „na gębę“ obiecał?...

¹ Michaut, *Plaute*, II, str. 141 i n.

...Lecz tak, jak poeta,
W ręce wzięwszy tabliczki, szuka takich rzeczy,
Co ich niema na świecie, a przecież znajduje,
I prawdzie równem czyni to, co wręcz nakłamię, —
Tak ja będę poetą: I te min dwadzieścia,
Choć ich tu nigdzie niema, z pod ziemi wytrzasnę.

(w. 394 i n.)

Widoczną jest zatem rzeczą, że Plautowi chodziło tutaj przede wszystkim nie o rozpoczęcie, czy przygotowanie akcji, ale o danie swym widzom jaskrawych scen, które same przez się stanowią dla ich smaku wybitny przedmiot zainteresowania jako „greckie specjały” — jako to obrazki z życia heter, stręczycieli i stręczycielek, hulanki z heterami, dalej śmiesznie pojęte i ujęte lamenty zakochanych, lub tak smakowite dla Italczyków efekty, jak n. p. wielkie koncerty obelg w *Pseudolusie* (p. wyżej, str. 172 i n.) i *Persie* (p. wyżej, str. 151 i n.).

Tu dodać należy wreszcie szereg (wykazanych już wyżej przy analizie sztuk) błędów kompozycyjnych w budowie akcji, czyto przejętych bez skrupułu z oryginału greckiego, czyto przez Plauta samego popełnionych. Tak n. p. w *Pseudolusie* razi, że Kalidorus dowiaduje się rzekomo dopiero w ciągu sztuki o sprzedaniu swej kochanki, choć o tem wiedział przecież już na samym początku z jej własnego listu, gdy znów Pseudolus sam zapewnia sobie z naciskiem pomoc Kallifona, ażeby z niej potem wcale nie korzystać. Dalej n. p. brak w *Jen-cach* objaśnienia widza o tem, w jaki sposób obaj pojmani dowiedzieli się o stanowiącym oś całej akcji planie Hegjona co do wymiany Filokratesa, — skąd w *Kurkuljonie* oficer wie o tem, że to Kurkuljo go oszukał, i co skłoniło w *Epidikusie* starego Perifanesa, że tak łatwo dał w siebie wmówić, iż lutnistka Akropolistis jest jego córką. W *Linie* Skeparnjo, który sam patrzył na wyratowanie z fal morskich dwóch dziewcząt, później zachowuje się tak, jakby je pierwszy raz widział i nigdy o nich nie słyszał; w *Dniu Trzygrozowym* brak w swoim cza-

sie objaśnienia młodego hulaki o przyjacielskich motywach, jakimi się kieruje Kallikles, kupujący dom jego; w *Gburze* wreszcie brak psychologicznej zmiany charakteru samego Gbura, który z zaciętego wroga staje się adoratorem dziewczyny.

Po zreasumowaniu tego wszystkiego okazuje się, że główna tendencja Plauta w budowie całej akcji polegała nie na osiągnięciu efektownej i artystycznie skończonej całości — na co zresztą jego widzowie za mało byli wrażliwi, — ale na urozmaiceniu i ożywieniu fabuły,¹ a zwłaszcza na wywołaniu do-raznych efektów, wynikających z uwypuklenia poszczególnych scen i sytuacji, samych dla siebie.² Plautus, znający dobrze zamiłowania swej publiczności, w tę tendencję włożył całą swoją duszę, całą swą werwę i cały temperament, i to jest jedna z tych wielkich dziedzin, w których przede wszystkim zabłysnął jego wyjątkowy talent komiczny. Chodzi tutaj o t. zw. komizm sytuacji³ i jego objawy, przyczem oczywiście

¹ K. Morawski, *Hist. lit. rzymskiej za Rzecyp.* Kraków 1909. str. 60.

² Por. P. Langen, *Plautinische Studien*, Berlin 1886, Berl. Stud. V, 1, str. 89—90.

³ Termin, używany zwłaszcza przez Th. Lippsa (*Komik und Humor; Eine psychologisch-aesthetische Untersuchung*, Hamburg und Leipzig 1898: „Situationskomik“) i H. Bergsona (*Le Rire, Essai sur la signification du comique*¹², Paris, 1913: „le comique de situation“), a odpowiadający aristotelesowskiemu wyrażeniu o śmiechu wynikającym z czynów: γέλως ἀπὸ τῶν πραγμάτων (*Tract. Coisl.* 3, p. 51, Kaib.). Wogóle nowocześni teoretycy śmiechu i komizmu nie stworzyli niczego nowego (por. W. Süß, *Das Problem des Komischen im Altertum*, Neue Jahrb. 45, 1910, str. 42; Georgius Krókowski, *De Propertio ludibundo observationes aliquot*, Charisteria, Casimiro de Morawski... oblata, Cracoviae 1922, str. 231—232).

A jeżeli Bergson (l. c. str. 21) utrzymuje, że komizm polega „na pewnej sztywności, czy usztywnieniu ruchów ciała, ducha i charakteru“, czyli jeśli wykazuje, że komiczne są n. p. ruchy pajaca na sznurku dlatego, że są mechaniczne, sztywne, to trzeba stwierdzić, że w samej sztywności niema nic komicznego, ale komizm polega tu na tem jedynie, że te sztywne i kanciaste ruchy stanowią kontrast do normalnych ruchów człowieka, do których przywykliśmy i których u tego człowieka *in effigie* należałoby się spodziewać.

nie gra żadnej roli ta okoliczność, że w pojmowaniu istoty samego komizmu tak dalece różnią się między sobą Lipps, Bergson, czy jeszcze ktoś inny.

6.

Wśród niezliczonych motywów plautyńskiej komiki sytuacyjnej wybijają się na pierwszy plan następujące czynniki, stanowiące dość szeroką skalę, od najprymitywniejszych i opartych nieraz tylko na czysto fizycznych czy błazeńskich poproście efektach, aż do środków najwięcej skomplikowanych, o wielkiej już finezji psychologicznej:

A więc przedewszystkiem t. zw. „gierki“ sceniczne — *histoires sans paroles*, jak mówi Bergson — polegające na czysto materialnych czynnikach, w rodzaju słynnych *lazzi* komedji *dell'arte*, komiki teatrów marjonetkowych (n. p. Guignola i Karagöza), lub n. p. sceny 8-mej pierwszego aktu *Nowego Don Kiszota* Fredry: „Wypada Burmistrz, zawadza nogą o tapczan, na którym spał Michał, i upada; zrywa się Michał, którego chwytą

że zatem istota komizmu, nawet w ujęciu Bergsona, sprowadza się do ewnego zaskoczenia obserwatora, a więc do tego samego „niespodziewanego rozwiania oczekiwania“ (*plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts*), o którym mówił już Kant. Twierdzenie Lippsa, że „komizm powstaje zawsze tam, gdzie treść naszego spostrzeżenia, wyobrażenia, lub myśli ma robić wrażenie czegoś wzniosłego, a przecież wrażenia takiego nie robi“ (str. 99—100, por. str. 59), jest również tylko warjantem określenia kantowskiego o zaskoczeniu, względnie zawiedzeniu oczekiwania. A zresztą wszystko to już dawno było powiedziane w starożytnej teorii śmiechu (*περί γελοίου*), widocznej n. p. czyto u Arystotelesa, gdy mówi o „śmiechu z zaskoczenia“ (*ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα*, *Rhet.* III, 11, 1412 a, 25; *γέλως ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν* (*Tract. Coisl.* 3, p. 51, Kaib., por. *ἐκ τῆς ἀπάτης*, p. Süss, str. 30, 38), czyto w zastosowaniu tej teorii do wymowy u Cicerona: *notissimum illud ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur; decepti expectatione* (*De Or.* II, 255, 260), lub Kwintyljana, który tak samo dowodzi, że śmiech powstaje z zawiedzonego oczekiwania: *in deprendis expectationibus* (*Inst. Or.* IV 3, 24).

Małgorzata; tymczasem Burmistrz podnosi się i w najbliższym miejscu przy stole staje... Jakiś czas cicho chodzą; nareszcie Burmistrz, bojąc się, aby do światła go nie zobaczyli, na rękach się czołgając umyka przed Michałem; ale tyłem wsuwa się pod nogi Małgorzaty. Ta mu na krzyże upada i chwytą go za szyję; on się zrywa i tak z nią wiszącą chce uciekać“ i t. p. Są to słowa samego autora, uwydatniającego w ten sposób komizm danej sytuacji; w rękopisach plautyńskich brak wszelkich objaśnień scenicznych,¹ gdyż w starożytności klasycznej całe to pole pozostawiano wyłącznie pomysłowości reżysera (którym bywał sam autor), ale niema najmniejszej wątpliwości, że — zwłaszcza przy ruchliwości południowców — cała masa scen plautyńskich była w ten sposób stylizowana.

Tak n. p. sama się o to prosi końcowa scena *Epidikusa* (w. 680 i n.), gdzie ten wyga, pewien zwycięstwa, z wielkim wrzaskiem każe się jak najmocniej związać, do czego się wkońcu — jak przyjąć można — wszyscy biorą wśród szarpań, popychań i przewracañ, powodowanych naciąganiem i popuszczaniem rzemieni przez podstępного szelmę — by potem znów dumnego niewolnika chórem na klęczkach błagać o przebaczenie. Podobną stylizację nasuwa w *Komedji Ośle* (w. 619 i n.) scena między parą nieszczęśliwych kochanków, Filenjum i Argyrippem, a dwoma niewolnikami Argyrippa, którzy, mając w swych rękach pieniądze, potrzebne dla wybawienia młodych z niedoli, wyzyskują sytuację w bezczelny sposób. A więc Filenjum musi w oczach kochanka mizdrzyć się do

¹ Drobne szczątki objaśnień scenicznych (u Plauta w rkp. V do *Cist.* w. 120: *LENA RESTITIT*), oznaczających czasem, n. p. u Arystofanesa i Menandra, występ chóru (*χοροῦ*) lub, jak w rękopisach Menandra, wejście, czy wyjście danej osoby (*Perik.* w. 425: *εἰσέρχεται Πολέμων*), w. 411: *ἐξέρχεται Δωρίς*), nie są dostatecznym powodem, by przyjąć istnienie u starożytnych objaśnień sceniczno-stylowych na modłę nowoczesną, chociaż n. p. w znalezionym niedawno mimie greckim z bohaterką Charition (Oxyrch. III [1903], Nr 413) znajduje się dosyć dużo tego rodzaju uwag (str. 43).

niewolników, potem rzucać się na szyję raz jednemu, raz drugiemu, poczem oboje młodzi padają przed sługami na kolana, a wreszcie nawet Argyrippus (ὁ τοῦ ἀργύρου ἕνεκα ἵππος) musi służyć za konia, na którym jeździ po scenie jeden z niewolników, zbierając go do cwału i popędzając aż do ostatniego tchu. A wieleż najkomiczniejszego zamieszania, gwałtu, krzyku, skoków, popychań, przewracań, tłuczenia naczyń i nosów musiało być w scenie biesiady w *Strachach* (w. 364 i n.), gdy do uczujących w najlepsze i częściowo zbyt mocno podchmielonych paniczów i dziewcząt przybiegał niewolnik ze straszną wieścią, że ojciec wrócił najniespodziewaniej i lada chwila nadejdzie!

Inne znów sceny, nawet z wyraźnem zlekceważeniem prawdopodobieństwa, Plautus buduje tak, by nastroczały jak największą możliwość komicznej gry sytuacyjnej. Są to zwłaszcza te nadzwyczaj częste, a typowe plautyńskie sceny spotkania,¹ gdzie występujące osoby niby się nie widzą, przez dłuższy czas pytają się uparcie: *quoia nam vox hic prope me sonat? quis illic est? quis revocat?* i t. p., przyczem gonią się poprostu po całej scenie, łapiąc się nieraz za poję i zapraszając wzajemnie do oglądnięcia się, aż wreszcie się „zobaczają“ i zaczynają rozmowę.

Wogóle komedje plautyńskie przedstawiały pod tym względem nadzwyczaj rozległe pole dla inwencji i sztuki samych aktorów na scenie, z której zamiłowania i skłonności rzymskiej publiczności zrobili poprostu arenę popisów dla żywiołowej mimiki (za Plauta niema jeszcze masek) i gestykulacji aktorskiej,² zwłaszcza w sztukach „o żywym tempie gry“ (*fabulae motoriae*), granych z wielkim hałasem i szaloną werwą (*clamore summo, labore maximo*), jakimi są prawie wszystkie komedje Plauta.

¹ Fränkel, l. c. str. 220 i n.

² Por. F. Leo, *Römische Poesie in der Sullanischen Zeit*, Hermes 49 (1914), str. 167—168.

Oto jak opisuje raz u niego obserwujący obywatel gestykulację niewolnika, namysławającego się nad planem oszustwa:

..... patrzno tylko
Jak on tu sobie stanął: Czoło zmarszczył, myśli,
W piersi puka palcami, jakby chciał wywołać
Serce swoje na zewnątrz. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się wspiera od lewego boku,
Prawą liczy na palcach. W bok prawy się palnął!
Tak gwałtownie! Zapewne plan mu nie wychodzi.
Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje.
Raz wraz zmienia swą pozę — patrz, znów głową kręci:
I to pewno nie dobre, co teraz wynalazł...
Teraz znowu „buduje“ — bo podparł swą brodę
Jak kolumną...

(Mil. 200 i n.)

Plautyński aktor bowiem — by powiedzieć z Hamletem (III, 2) — istotnie „grał więcej, niż dla niego napisano“, ale to nie „martwiło“ nikogo w ówczesnym teatrze.¹ Wprost przeciwnie. Italska farsa ludowa, żyjąca dziś jeszcze w improwizowanej farsie neapolitańskiej, nastrocza tu masę znakomitych analogij, tak jak i polskie intermedja komiczne z XVI i XVII w.²

Nie bez uroku komicznego, dla znacznej w każdym razie części plautyńskiego audytorjum, musiały być sytuacje w rodzaju najrozmaitszych bijatyk na scenie, jak n. p. w *Persie* (w. 477 i n.) wyrzucanie za drzwi przez uczujących znienawidzonego stręczyciela wśród gradu obelg, przekleństw i sypiących się na niego zewsząd szturchańców, policzków, kułaków i kufli; grzmocenie się wzajemne służących, jak w *Pannie Młodej* (w. 404, 413 i n.), gęste razy spadające na „dzielnego“ samochwałę w *Żołnierzu* (w. 1394 i n.), na Sozję z rąk Pseudo-Sozji w *Amfitrjonie* (w. 370 i n.), lub niefortunnego

¹ Por. G. Przychocki, *Z rzymskiego teatru*, „Życie teatru“, I (1920) 1, str. 21—27; 2, str. 18—22.

² Chrzanowski, l. c. str. 211—212.

pana młodego w *Pannie Młodej* (w. 875 i n.), tudzież częste okładanie pięściami po twarzy niewolnika, niezbyt wiele sobie z tego robiącego, ale wrzeszczącego przytem wniebogłosy, lub konstatującego spokojnie, acz ze zrozumiałym wyrzutem, że „pan mieszka przeważnie na jego gębie“ (*Poen.* 413 i n.). Jest to przecież w istocie swej ten sam prymitywny efekt komiczny, który żyje w najstarszej komedji greckiej, dobrze jest znany tak Moljerowi (*Skąpiec*, *Mieszczanin szlachcicem*), jak Beaumarchais'mu (*Wesele Figara*) czy Szekspirowi (*Komedja pomyłek*), i który wywołują po dziś dzień n. p. niektóre sceny naszych kabaretów i cyrków, lub wszystkie *coups de bâton* francuskiego Guignola, czy turecko-greckiego Karagöza.¹

Lecz już w tym zakresie spotykamy u Plauta pewien więcej skomplikowany rodzaj komizmu, polegający na śmiesznie symetrycznem budowaniu, czyli powtarzaniu pewnych momentów sytuacji, co jest tak częstem u Moljera, a trafia się i u Fredry. W *Pannie Młodej*, przy uroczystem losowaniu panny młodej, stoją naprzeciw siebie dwie partje. Z jednej strony mąż-pantofel, Lysidamus, w którego imieniu losuje niewolnik Olympjo, z drugiej sroga małżonka Kleustrata, wysuwająca jako swego kandydata niewolnika Chalinusa. W trakcie wstępnych modłów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, w której każde z obojga małżonków wspiera swojego pupila:

LYSIDAMUS (*rozpoczyna modły*)

Na me szczęście, na pomyślność!

OLYMPJO

Także mnie to samo!

CHALINUS

Nie!

OLYMPJO

A właśnie!

¹ Louis Roussel, *Karagheuz, ou Un Théâtre d'ombres à Athènes*, I—II, Athènes 1921, I, str. 24.

CHALINUS

To mnie właśnie!

KLEUSTRATA (*do Olympjona*)

On wygra, a tobie

Życie marne!

LYSIDAMUS (*do Olympjona*)

Tnij go w gębę, tę bestję przeklętą!

No więc już!

(*do Chalinusa*)

A ty pamiętaj, byś się nie zastaniał!

OLYMPJO

Jak mam ciąć: na płask, czy pięścią?

LYSIDAMUS

Jak sam chcesz!

OLYMPJO (*wali Chalinusa w gębę*)

Masz tobie!

KLEUSTRATA

Jakiem prawem go dotykasz?

OLYMPJO

Kazał mi mój Jowisz.

KLEUSTRATA (*do Chalinusa*)

Oddaj mu ty znów tak samo!

(*Chalinus wali Olympjona w gębę*)

OLYMPJO (*do Lysidamusa*)

Oj! Jowiszu! Biją!

LYSIDAMUS (*do Chalinusa*)

Jakiem prawem go dotykasz?

CHALINUS

Kazała mi Juno.

Analogiczna do pewnego stopnia, ale już znacznie wyżej pod względem koncepcji artystycznej stojąca, jest scena licytacji w *Kupcu* (w. 423 i n.), gdzie rywalizujący ze sobą pocichu ojciec i syn kupują tę samą dziewczynę rzekomo w imieniu kogoś trzeciego: Gdy jeden zaczyna prowadzić tę sprawę „w imieniu pewnego starszego obywatela“, drugi podejmuje to samo zlecenie „w imieniu pewnego młodzieńca“; gdy ojciec

twierdzi, że jego klient „szaleje z miłości“, syn zapewnia, że jego „młodzieniec z miłości umiera“, i t. d.

Obok powtarzania pewnych momentów sytuacji komizm polegał tu już także na bardzo przejrzystej fikcji, że rzekomo chodzi tu o kogoś innego, a nie o tego, kto mówi — tak samo jak w *Stichusie* (w. 538 i n.), gdzie stary Antifo, przymawiając się zięciowi o dziewczynę, opowiada mu piękną „bajeczkę“ (*apologus*) o pewnym teściu i zacnym zięciu, który staremu nie tylko odstąpił nawet dwoje dziewcząt, ale jeszcze go-tów był zaopatrzyć je w środki do życia.

Do prymitywnych pomysłów sytuacyjnej komiki należy też straszenie przeciwnika. Tak n. p. główny efekt początkowy sławnej sceny w *Amfitrjonie* między Merkurym a Sozją polega przede wszystkim na tem, że Sozją, ten, który na samym początku mówi:

Czyliż jest ktoś odważniejszy odemnie, lub śmielszy —

zanim jeszcze zobaczył w ciemności Merkurego, a co ważniejsze, zanim jeszcze poczuł na sobie jego pięści, już na jego pierwsze słowa trzęsie się cały ze strachu (w. 300 i n.). Podobnie w *Strachach* niewolnik swem opowiadaniem o upiorze zmusza starego do ucieczki od swego własnego domu, a w *Dniu Trzygroszowym* inny staruch, dowiedziawszy się od niewolnika o rzekomych okropnościach „zaczarowanego gruntu“, całkiem przerażony, słyszeć nie chce o jego przyjęciu.

Nic dziwnego, że w zakresie tej prymitywnej komiki nie brak u Plauta czasem rubaszości, jak n. p. obwąchiwanie kobiecej szatki, wśród rozmaitych uwag, w *Braciach* (w. 164 i n.), i t. p., ale podkreślić należy z naciskiem, że — przynajmniej w zachowanych dziś sztukach — nie spotykamy nigdzie sytuacji takich, w którychby sama cuchnąca rubaszość jako taka miała być źródłem całego niby-komizmu, a zwłaszcza niema u Plauta tych wszystkich, z funkcjami żołądka i kiszek związanych, kloaką i gnojowiskiem pachnących efektów,

w których tak lubuje się n. p. Arystofanes, później także i poeci „komedji nowej“ (o ile kontynuują jego zamiłowania i pomysły), częściowo nawet „elegancki“ Menander (*δοῦλος ἀποτιλῶν*, *Perinth.* w. 18, Koerte²⁾), a w nowszych czasach taki Moljer. Plautus okazuje tu smak lepszy, niż niektórzy jego greccy mistrzowie, tak jak Fredro okazał się w tym względzie wytworniejszym od Moljera: Niektóre *naturalia* — *sunt turpia*.

Nie stroni Plautus od pikanterji, ale i tutaj jest dziwnie powściągliwy, tak jakby mu owo dostojne rzymskie poczucie przyzwoitości (*verecundia Romana*) nie pozwalało przekroczyć pewnej granicy. I tu znów zaznaczyć trzeba, że są u niego czasem obscenizmy, ale niema takich sytuacji, których cała komiczna wartość polegałaby jedynie na nazywaniu i wprost fizycznym traktowaniu pewnych spraw na scenie, jak to robi z zamiłowaniem u Greków Arystofanes, na italskim gruncie farsa atellańska, a w włoskim renesansie tacy pisarze, jak... kardynał Bibbiena w swej *Kalandrji* lub Machiavelli w *Mandragoli*. Plautus przejął z greckiego oryginału i przejawskawił zdaje się nawet (p. wyżej, str. 75, 81 i n.) główny pomysł *Panny Młodej*, polegający na tem, że za pannę młodą przebierają niewolnika, skutkiem czego „jej“ debjuty matrymonjalne obfitują w najkomiczniejsze sytuacje; ale traktowanie tej sprawy przez Plauta w samej akcji scenicznej jest niezmiernie oględne. Podczas gdy n. p. Arystofanes (lub jakiś jego naśladowca w „komedji nowej“) nie byłby sobie darował przedstawienia na scenie momentu krytycznego (jak n. p. w scenie z Mnezilochem w *Thesmoforiadzuzach*), a zwłaszcza szukania i odkrycia dowodów męskości u „oblubienicy“ w *Pannie Młodej* (jak n. p. w *Lyzistracie*), — Plautus każe o tem wszystkim tylko opowiadać — choć w dość „soczysty“ sposób, — a teatr widzi już tylko efekt końcowy, t. j. pędzenie przez scenę skompromitowanych przez rzekomą pannę młodą obu „mężów“.

Komiczne sytuacje i zawikłania wytwarza dalej nieraz pr z y p a d e k. W *Strachach* niespodziewany powrót ojca w chwili

najweselszej hulanki (w. 364 i n.), a w *Kupcu* równie nagły powrót żony (w. 667 i n.), zastającej w domu męzowskim podejrzaną dziewczynę, wywołują kompletne i najkomiczniejsze zamieszanie, z tą tylko różnicą, że w *Strachach* sprytny niewolnik umie zażegnać burzę pomimo piętrzących się trudności, a w *Kupcu* bogu ducha winny mąż, który tylko przyjacielowi i sąsiadowi chciał zrobić przysługę, pod siarczystym ogniem krzyżowych pytań srogiej małżonki prawie że się przyznaje do tego — czego nie zrobił. Broni się jednakże nieporadnie resztkami sił i kiepskich usprawiedliwień, gdy wtem nowy przypadek komplikuje sytuację: Zjawia się najniefortunniej kucharz, zamówiony (przez sąsiada) na urządzenie uczty, i ten niedyskretnymi a złośliwymi pytaniami, nie dając się za żadną cenę odprawić, dobija ostatecznie nieszczęsnego małżonka wobec żony, przyzywającej już swego ojca na pomoc wobec jawnej, jak sądzi, zdrady męzowskiej. Nie wiele dałoby się znaleźć w całej komedji klasycznej scen, tak doskonale wyzyskujących komizm sytuacji, jak te dwie sceny z *Kupca*.

Nieźle sytuacje komiczne wywołują również motyw pozornej lub udanej choroby. W *Jeńcach* (w. 533 i n.) niewolnik Tyndarus, którego przybyły właśnie z ojczyzny Aristofontes zaczyna w groźny sposób kompromitować przed starym Hegjonem, oświadcza poprostu staremu, że Aristofontesowi nie należy wierzyć, bo jest to znany w ojczyźnie warjat, który w atakach furji godzi na życie ojca i matki, sam nie wie co mówi, a nieraz miewa nawet napady wielkiej choroby. Gdy oburzony Aristofontes gwałtownie protestuje, Tyndarus wskazuje na jego groźny wyraz twarzy i roziskrzzone oczy, jako na wyraźny dowód zbliżającego się ataku, czem starego narazie w zupełności przekonywa, radząc nawet niebezpiecznego furjata natychmiast związać. Gdy Aristofontes, nie chcąc dać za wygraną, próbuje rozmówić się Hegjonem na stronie, na ucho, Tyndarus usiłuje do rozmowy tej nie dopuścić, ostrzegając starego, że taki szaleniec gotów za pierwszym zbliżeniem nawet nos mu odgryźć.

W *Braciach* (w. 831 i n.) znakomicie udane szaleństwo Menechma II. przeraża wszystkich obecnych i sprowadza na Menechma I. teścia i lekarza, którzy usiłują w najzdrowszego w świecie człowieka wmówić ciężką chorobę umysłową. Pomimo, a raczej właśnie z powodu zawziętych protestów z jego strony, uznają go stanowczo za chorego na szaleństwo, zwłaszcza wobec rozstrzygającej diagnozy „sławnego“ lekarza, który każe go natychmiast skrepować i przynieść do siebie, gdzie postanawia wlewać w niego przez dwadzieścia dni jakieś okropne lekarstwo.

W *Pannie Młodej* (w. 621 i n.) z powodu rzekomego ataku furji u oblubienicy wypada przed dom pokojówka Pardaliska, i udając znakomicie śmiertelne przerażenie, wśród spazmatycznych jęków pada na ręce pana domu, starego Lysidamusa, który musi ją podtrzymywać, uspokajać, a nawet wachlować połą płaszcz i trzeźwić z „omdlenia“ — sam przerażony do żywego okropnościami, które sprytna dziewczyna (oczywiście z polecenia pani domu) „urywanymi słowy“ opowiada.

Kopalniami komicznych sytuacji są pomysły nieporozumień, i tu podstawą najlepszych efektów są najrozmaitsze, rzeczywiste czy pozorne, *qui pro quo*. Tak n. p. w *Epidikusie* Perifanes uważa za swoją córkę — wychowaną na obczyźnie, całkiem obcą lutnistkę, którą mu podsunął niewolnik, a za niebezpieczną kochankę syna i rywalizującego z nim oficera znów inną dziewczynę, przez tegoż niewolnika podstawioną. Niezrównane jest osłupienie i pasja starego, gdy oficer, mający odkupić od niego swą kochankę, oświadcza na widok tej dziewczyny, że to „wcale nie ta“ (w. 475 i n.), i gdy w chwilę później matka „rodzona“ na widok „odnalezionnej“ córki również oświadcza, że „to nie ta“ (w. 570 i n.); swawolna dziewczyna kpi sobie jeszcze ze starego, tytułując go mimo wszystko „ojczulkiem“. W *Kupcu* (w. 700 i n.) kucharz złośliwy udaje uparcie wobec starej a groźnej żony Lysimacha, że jego uważa za bohatera miłosnej awanturki, a ją właśnie za ową piękną

kochankę; co gorsza, żona sama uważa znów dziewczynę, przez sąsiada kupioną, za kochankę najniewinniejszego w świecie męża, i stąd cała burza. Najsłynniejsze nieporozumienie, które przeszło nawet w całości do literatury europejskiej, znajduje się w tej scenie *Skarbu* (w. 731 i n.), gdzie stary skąpiec, Eukljo, niepokieszony po zaginięciu swego skarbu, w rozmowie z młodzieńcem, przyznającym się ze skruchą do uwiedzenia jego córki i mówiącym ciągle „o niej“, nie może się z nim porozumieć, bo ma na myśli jedynie... swą ukochaną stągiewkę z pieniędzmi.

Komizm takich nieporozumień i pomyłek potęguje się oczywiście przez wprowadzenie motywu sobowtórów, jak n. p. w tyłu, po części dziś zaginionych, scenach *Amfitrjona*, gdzie mamy i pana i służącego w dwóch osobach i gdzie dochodzi do tego (w. 455 i n.), że Sozja, widząc swojego sobowtóra, po dość bolesnej z nim rozmowie zaczyna naprawdę wierzyć, że rzeczywiście gdzieś „sam siebie zagubił“, — lub w *Żołnierzu*, gdzie sprytna dziewczyna przebiega przez tajne przejście z jednego domu do drugiego, a głupi (wyjątkowo) niewolnik, widząc ją raz tu, raz tam, jest święcie przekonany, że ma z bliźniemi siostrami do czynienia, co go zupełnie dezorientuje, choć nawet dziewczynę raz jeden za rękę przytrzymał.

Niewyzyskany (w dzisiejszym naszym tekście) motyw ten mamy również w *Siostrach*, a szczyt komicznych nieporozumień, na nim opartych, osiągnął Plautus w *Braciach*, gdzie mamy aż jedenaście coraz to innych *qui pro quo*. Kolejno wszystkie osoby sztuki: kucharz, służba, pasorzyt, lekarz, nie wyłączając kochanki i najbliższej rodziny, żony i teścia, biorą w najpociesniejszych sytuacjach jednego Menechma za drugiego, przy czem kulminacyjnym punktem jest — wobec udawania szaleństwa przez jednego — wmawianie choroby i niemal aplikowanie lekarstw drugiemu, którego istotnie jak prawdziwego furjata ubezwładniają.

Pomysł sobowtórów jest bardzo stary i bardzo rozpowszechniony. Początek swój w literaturze klasycznej zawdzięcza zapewne Homerowi i jego zwyczajowi, by bogów wprowadzać pod postacią ludzi, a stąd przejęła motyw ten liryka chóralna i tragedia grecka. Tak n. p. znajdujemy u Stesichorsa, a później u Eurypidesa opowieść o sobowtórze Heleny trojańskiej, streszczającą się w tem, że jej odbicie jedynie (εἰδωλον) było w Troi, podczas gdy Helena prawdziwa dostała się za wolą bogów do Egiptu i tam ją odnalazł Menelaus. Komiczne zaś ujęcie i rozpowszechnienie uzyskał motyw sobowtórów w greckiej „komedji nowej“, gdzie tytuły *Bliźniacy* (Δίδυμοι, wzgl. Δίδυμαι) znajdujemy pod nazwiskami poetów: Antifanesa, Anaxandridesa, Alexisa, Xenarcha, Aristofona, Eufrona i Menandra.

Najłatwiej stworzyć sytuację *qui pro quo* zapomocą przebrania, względnie podstawienia danej osoby za inną — i prymitywnego tego motywu używa Plautus wcale często i z wielkim powodzeniem. Jest to pomysł z jednej strony bardzo dawny, bo znają go już autorowie „starej komedji“ attyckiej, jak Arystofanes, przedstawiający n. p. w *Thesmoforiadzuzach* Mnezilocha przebranego za kobietę, tudzież przedstawiciele „komedji nowej“, jak na to wskazuje z niej przejęta przez Owidjusza (p. wyżej, str. 83) opowieść o Heraklesie, przebrany za Omfale, — z drugiej strony bardzo rozpowszechniony, bo występuje on w całej komedjowej literaturze europejskiej, przez włoskie komedje Odrodzenia (n. p. Bibbieny *Calandria*) aż do Szekspira (*Wesołe Kumaszkę z Windsoru*, *Jak się wam podoba*, *Poskromienie złośnicy*, *Noc Trzech Króli*), Moljera (*Postrzeleniec*, *Szelmowskie sztuczki Skapena*, *Mieszczanin szlachcicem*, *Sycyljanin*, *Pan de Pourceaugnac*), Beaumarchais'go (*Wesele Figara*), Sheridan'a (*The School for scandal*), Da Pontego (*Cosi fan tutte*), Zabłockiego (*Balik Gospodarski*), Fredry (*Pierwsza lepsza*, *Lita et Comp.*, *Nowy Don Kiszot*, *Nikt mnie nie zna*, *Gwałtu co się dzieje*), i nawet najnowszych, jak Molnar (*Oficer gwardji*), Krzywoszewski (*Głuszek*) i inni.

U Plauta występuje ten motyw najefektowniej w komicznych sytuacjach *Panny Młodej*, wynikłych stąd, że podtataśiały donżuan, któremu zdaje się, że jest u szczytu swych marzeń, w noc poślubną zabiera się, tak jak i podstawiony mąż, zamiast do Kasiny, do przebranego za dziewczynę niewolnika, a ten pędzi wreszcie od siebie jednego i drugiego — a zwłaszcza skompromitowanego starego „pana młodego” — przez całą scenę, aż przed triumfującą prawowitą małżonkę.

Tutaj motyw przebrania wraz z wynikłymi zeń sytuacjami stanowił sam dla siebie istotną treść komedji (w jej drugiej części) — zresztą bowiem motyw ten jest jedynie środkiem, prowadzącym do osiągnięcia jakiegoś dalszego celu, stanowiącego całość lub część rozwiązania zasadniczej intrygi. Tak n. p. w *Komedji Ośle* obcy kupiec pomimo całej swej ostrożności wydaje ostatecznie wszystkie pieniądze — co decyduje o całej sprawie — w ręce chytrego Leonidasa, przedstawiającego się za upoważnionego do odbioru tej sumy dozorcę niewolników; w *Żołnierzu* rywal zarozumiałego samochwała zabiera mu z przed nosa dziewczynę, przebrawszy się za właściciela statku, na którym ma ona odjeżdżać; w *Persie* zachłanny stręczyciel łakomi się na „perską” brankę (którą mu podsuwa do kupna przebrany za Persa niewolnik) i wpada przez to w ostateczną zasadzkę, podobnie jak inny stręczyciel w *Punijczyku* daje się podejść rzekomemu cudzoziemcowi, za którego się przebrał chytry niewolnik. Kapitalne sytuacje wytwarza tego rodzaju przebieranka w *Pseudolusie*, gdzie najwstrętniejszemu ze wszystkich stręczycielowi wydiera dziewczynę najsprytniejszy ze wszystkich niewolników przy pomocy przebranego i podstawionego posłańca, — a to w tej chwili właśnie, kiedy stręczyciel daje wyraz największej pewności siebie, i najautentyczniejszego człowieka właśnie za podstawionego uważa (p. wyżej, str. 170 i 179).

Wszędzie tutaj celem przebieranki było dokonanie podejścia, czyli skutecznienie jakiegoś fortelu — co jest prze-

cież zresztą głównym z reguły figlem sztuk plautyńskich, najczęściej w formie typowych: *argenti circumductio*, *falli per servom senem*. Komizm zaś wytworzonych w ten sposób sytuacji, γέλως ἐκ τῆς ἀπάτης, jak mówi Arystoteles, polega na zadowoleniu i radości, jaką daje widzom to zwabianie znienawidzonego, lub zgóry na ośmieszenie przeznaczonego człowieka w zasadzkę, to podchodzenie go i opłatywanie sidłami intrygi w myśl znanego im planu, aż do ostatecznego triumfu sympatycznego szelmy-spryciarza, po którego stronie staje przecież zawsze każda publiczność, a zwłaszcza południowa, gloryfikująca z takim z zapalem każde *imbroglio*. Co za satysfakcja dla znających plan cały widzów, gdy to oszustwo dokonywa się prawie że w porozumieniu z nimi, jak to widoczne n. p. w owej scenie *Strachów* (w. 832 i n.), gdzie Tranjo, wyprowadziwszy dopiero co w pole obu staruchów, robi wobec nich jakieś bezczelnie triumfujące, ale tylko dla publiczności i dla niego zrozumiałe aluzje do tego szelmostwa, lub w *Persie*, gdzie Sagaristjo, podając stręczycielowi swe długie, przedziwne, a zawierające wyjaśnienie całego fortelu nazwisko (w. 700 i n.), przechwala się zuchwale, w żywe oczy oszukanemu — i to znów w sposób tylko samemu intrygantowi i publiczności zrozumiały! Oszustwo, to przecież jeden z tych najelementarniejszych motywów komizmu, którego prototyp wykazał Bergson w owym *pantin à ficelles*, pajacu na sznurku, rozśmieszałym dziecko, — boć przecież niczem innem, jak tylko pajacami w ręku sprytnych niewolników są n. p. ci surowi czy pobłażliwi, ale zwykle strasznie niemądrzy ojcowie, zarozumiali żołnierze, znienawidzeni stręczyciele — wszyscy z reguły istniejący w komedji tylko poto, by byli ostatecznie oszukani, zmaltretowani i wyśmiani.

Możliwe są oczywiście kombinacje kilku motywów naraz, jak n. p. w słynnej owej scenie *Amfitrjona* (w. 153 i n.), na którą złożyło się straszenie (Sozji przez Merkurego), bijatyka

(Merkury okłada Sozję), i *qui pro quo* zapomocą sobowtórów (Merkury pod postacią Sozji).

Nie brak nakoniec u Plauta sytuacji komicznych, opartych na subtelniejszych już motywach. I tak nieraz całą sytuację zawiesza Plautus na włosku, gdy widz z zapartym oddechem drży, czy też sobie ten miły szelma da radę... by za chwilę z tem większem jeszcze zadowoleniem podziwiać jego wydostanie się z matni. W *Strachach* (w. 532 i n.) udało się Tranjonowi znakomicie powstrzymanie wracającego nie w porę ojca od wejścia do domu (gdzie syn za pożyczone bez wiedzy rodzica pieniądze urządził sobie hulankę), a to pod pozorem, że tam coś straszy, — gdy nagle, najniespodziewaniej i najniepotrzebniej, zjawia się lichwiarz, i pomimo wszelkich wysiłków Tranjona, by natręta niepostrzeżenie usunąć, nim się stary spostrzeże, zaczyna z wielkim wrzaskiem domagać się procentów od sumy pożyczonej młodemu. Zdaje się, że cały, tak świetnie obmyślany podstęp runie teraz jak domek z kart — ale Tranjo wywija jeszcze jednego koziołka i ratuje w zupełności sytuację, udowadniając staremu niezbić, że syn musiał przecież pożyczyc owych pieniędzy, by kupić nowy dom, wobec rozpanoszenia się strachów w starym i t. d. W *Pseudolusie* (w. 984 i n.) stręczyciel Baljo w rozmowie z rzekomym Harpaxem, podstawionym przez Pseudolusa posłańcem od żołnierza, pyta się go nagle o nazwisko owego żołnierza. Przebrany sykofanta nazwiska tego nie wie; stojący obok Pseudolus aż drży z obawy, że tak misternie ułożony plan w tej chwili wniwecz się obróci — ale kuty na wszystkie cztery nogi fałszywy Harpax daje sobie znakomicie radę, i każąc Baljonowi rozpoznać pieczęć na liście, odwraca pytanie tak zręcznie, że sam Baljo to nazwisko mu podaje.

Innym razem Plautus bardzo zręcznie chwytą komizm nieudatego podejsia, jak n. p. w *Dniu Trzygroszowym*, gdzie sykofanta, przebrany za posłańca od Charmidesa (którego nie zna), na niego właśnie wpada (w. 843 i n.) i najpocieszniej brnie z kompromitacji w kompromitację, — lub w *Pannie Młodej*,

gdzie stary donżuan-mężulek, świeżo zakochany w pięknej służącej, usiłuje wszystko zatuszować nagłą czułością wobec żony — ale ta o wszystkim wie i łapie go na każdym słowie (w. 217 i n.).

Interdum tamen et vocem comoedia tollit (Hor. *Ad Pis.* 93), — ale Plautus, który dążył przede wszystkim do wywołania efektu komicznego, lekceważył wogóle sytuacje i nastroje patetyczno-tragiczne greckich oryginałów (jak n. p. przy motywowaniu monologów, p. wyżej, str. 258 i n.), a instynktownie odczuwając zasadę, sformułowaną dzisiaj w tej formie, że wszelkie wzruszenie uczuciowe jest wrogiem komizmu: *le rire est incompatible avec l'émotion*,¹ — nastrojom tym wypowiedział stanowczą wojnę, i poza niewielu wyjątkami, w których na serjo, choć niechętnie, ustąpił wobec zasadniczej tendencji greckich oryginałów (zwłaszcza w *Jeńcach* i *Dniu Trzygroszowym*), lub gdzie robił koncesję na rzecz rzymskich zamiłowań (jak w tyradzie Alkmeny na cześć *virtus* w *Amfitrjonie*) — odniósł na całej linii decydujące zwycięstwo.

Możnaby nawet powiedzieć, że Plautem kieruje jakby jakaś obawa przed patetycznością — jakby jakiś *horror sublimitatis*, który go zmusza do rozbijania wszystkich poważnych nastrojów i przerabiania ich, nieraz w bardzo prymitywny, ale zawsze skuteczny sposób, na sytuacje nawskróś komiczne. N. p. taka scena spotkania się po wielu latach i rozpoznania dawnych kochanków w *Epidikusie*: Patos, leżący bezwątpienia w koncepcji samej sceny w greckim oryginale — jak to przypuszczać możemy choćby na podstawie analogii z nawskróś tragicznem ujęciem sceny rozpoznania w *Perikejromene* Menandra² — zastąpił Plautus w zupełności stylizacją

¹ Bergson l. c. str. 142. Pokrywa się to mniej więcej z takimi opiniami starożytnych autorów, jak n. p.: *in comoedia turpe tragicum* (Cic. *De opt. gen. or.* 1). Por. Boileau, *L'Art Poétique*, III, 401—402:

Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs.

² P. Maas, *Zu Menander*, Rhein. Mus. 68 (1913), 361—362.

komiczną, gdy obojga dawnych kochanków ustawia po obu stronach sceny, każe im się niby widzieć, niby nie widzieć, zbliża ich krok za krokiem ku sobie wśród rozmaitych komicznych ceregieli (resztki tragicznej stichomytji), aż wreszcie rzuca ich sobie w objęcia, jak dwie marjonetki.

Podobnie też i miłość, ten nieodzowny składnik wszystkich prawie jego komedyj, ów motyw, który zresztą z reguły bywa powodem najrozmaitszych wzruszeń, więcej lub mniej patetycznych, różnych wybuchów rozpacz i nieszczęścia (n. p. cała rola Polemona w *Perikejromene* Menandra, z powodu rzekomej zdrady Glykery), w plautyńskich sztukach nie wywoływa u widzów żadnych wzruszeń ani zmartwień. Rozśmiesza ich jedynie, bo — rzecz charakterystyczna — parę kochanków w literaturze poznali Rzymianie po raz pierwszy właśnie w rubasznym zdrowym, komicznym ujęciu.

Tak n. p. *Kurkuljo* zaczyna się od schadzki dwojga nieszczęśliwych kochanków, uskutecznionej przy niezmiernie wielu trudnościach, wśród ciemnej nocy, przy blasku pochodni — a więc, rzeczby można, z wszystkimi akcesorjami romantycznymi. Plautus jednak już sam wstęp rozśmiesza przez to, że każe nadmiernie tklivemu kochankowi witać nawet drzwi mieszkania kochanki z arcyszerdecznym wylaniem, co jego niewolnik w lot podchwytuje i wykpiwa, — a później ten sam niewolnik, jakkolwiek ciągle zbiera za to szturchańce i policzki, w rubasznym sposób dworuje sobie z czułości swego pana, ilustrując i komentując po swojemu — a w nader soczysty sposób — wszystkie jego wybuchy afektu w miłosnej rozmowie z kochanką.

Jest to typowy u Plauta sposób ośmieszania poważnych sytuacji — zapomocą przesadnego stylizowania afektów i akompanjamentu błazeństw odpowiedniej figury.

W *Kupcu* nieszczęśliwy w miłości młodzieniec, pobity w swych zabiegach miłosnych przez ojca-rywala i pozbawiony przez niego kochanki, postanawia sobie życie odebrać, co

wypowiada w rozdzierającym serce monologu. Sytuacja tragiczna, — ale Plautus ośmiesza ją jednym pociągnięciem, gdy każe zróżpaczonemu do ostateczności młodzieńcowi... radzić się spokojnie przyjaciela, „jakąby też w danym wypadku śmierć uważał za najodpowiedniejszą“ (w. 483). — Po jakimś czasie młodzieniec zmienia plan i postanawia iść na dobrowolne wygnanie. W stroju podróznym, z wszystkimi przyborami do drogi, z pasem, z mieczem, flaszką na oliwę, w ciężkim płaszczu, wychodzi i we wzruszającej przemowie żegna na zawsze swój dom ojczysty (w. 830 i n.). Chwila nawskroś wzruszająca, ale jakże się zmienia nastrój sceny w rozmowie z przyjacielem, gdy zależnie od otrzymanych od niego wiadomości, dobrych lub złych, raz rozwesela swe oblicze i zrzuca ze siebie całe ubranie podróżne wraz z wszystkimi przyborami, by wdziać strój i płaszcz codzienny, lub zaraz potem robi (na nowo) minę grobową, zrzuca strój domowy i ubiera się z powrotem od stóp do głów do drogi, apostrofując... swe nogi, „by go prosto biegiem aż na Cypr zaniosły!“¹

Zupełnie analogiczną, komicznie tragiczną sytuację mamy w *Komedji Skrzynekowej* (w. 639 i n.), gdzie nieszczęśliwy w swej miłości młodzieniec, z mieczem w ręku z wielkim patosem wzywa śmierci, „by go przyjęła do siebie“, ale przy tem wszystkim zastanawia się jedynie skrupulatnie nad tem — „z które strony się pchnąć, z prawej, czy lewej“, i ostatecznie cennego swego życia bynajmniej na szwank nie naraża.

Patrząc na tę robotę Plauta, gdy przetwarza on te wszystkie tragiczne i patetyczne sceny na komiczne i wesołe, chciałoby się powtórzyć ów okrzyk jednej z jego figur: *ut paratragoedat carnufex!* Bo też Plautus zresztą nieraz całe sceny znanych tragedji parodjuje,² lub trawestuje patetyczność stylu

¹ Dziwne, że F. Leo, *Plautin. Forsch.*², str. 134, wziął tę scenę na serio.

² Michaut, *Plaute*, II, str. 191 i n.; J. Marouzeau, *Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles)*, Revue de Philol. 45 (1921), str. 180 i n. Por. Maxim. Richter, *Priscorum poetarum*

epickiego. Tak n. p. w *Siostrach* Chrysalus, pewny szelmowskiego zwycięstwa nad starym Nikobulem, którego porównuje z obleganym Priamem, biada w tragiczny sposób nad jego losem w długiej tyradzie, stanowiącej zapewne wyraźną aluzję do jakiejś znanej widzom arji z tragedji cyklu trojańskiego:

O! Ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie, Pryjamie!
Jużeś przepadł, mój staruchu, bo ja cię obję
Bezlitośnie o czterysta złotych filippejskich!
Te tabliczki, które niosę, z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany,
Przez Achajów tu wysłany i t. d.
(p. wyżej, str. 60)

W *Pseudolusie* przebiegły krętacz, po odniesionem właśnie szelmowskiem zwycięstwie w myśl interesów młodego pana, przybrawszy pozę majestatyczną, wita go słowami:

Io te, te, tyranne, te, te ego, qui imperitas Pseudolo,
Quaero...

Ciebie, królu, ciebie szukam, ty władco Pseudola i t. d.
(w. 703 i n.)

które, wraz ze swą alliteracją, stanowią wyraźną i dowcipną trawestację znanego ustępu ze świeżo widocznie w tym czasie opublikowanych początkowych partyj narodowej epopei (*Annales*) Ennjusza:

O Tite tute Tati tibi tanta turanne tulisti
pectora...

(w. 109, Vahl.)¹

Jeżeli zaś bohater homerycki czy tragiczny przemawia czasem z zachętą do swojego własnego ducha, n. p.: *κραδίην ἡνίπαπε μύθω τέτλαδι δὴ κραδίη*, to bohater plautyński (niewolnik) w analogiczny (ale jakże odmienny) sposób, apostrofuje swoje serce:

et scriptorum de se et aliis iudicia, Lipsiae 1914 [Comment. Phil. Jen. XI, 2], str. 13 i n.

¹ J. Marouzeau, l. c. str. 182.

Quin quiescis, cor meum? I directum ac suspende te!
Siedźże cicho, serce moje! Albo idź do kata,
I tam powieś się najlepiej!...

(Capt. 636 i n.)

To wszystko było robienie komizmu z tragiczności i patosu,¹ ale bardzo często robi Plautus także komedję... z samej swojej komedji, kpiąc sobie w sowizdrzalski sposób z całej iluzji scenicznej i stwarzając przez to arcyzabawne sytuacje.

Plautus bowiem każe nieraz osobom swych sztuk, bez względu na stadium akcji, w którym się znajdują, komunikować się wprost z publicznością i chwilowo wyłamywać się przez to w komiczny sposób z zamkniętego świata fabuły. I tak: żołnierz, który wchodząc na scenę wyjątkowo nie ma się przechwalać, zapowiada... publiczności, by nie wyczekiwała jego bajań o bitwach (*Truc.* 482 i n.); stręczyciel oszukany sromotnie, zapewnia... widzów, że już się na scenie nie pokaże (*Pseud.* 1234 i n.); Pseudolus przedstawia widzom znieciercierowanego stręczyciela, mówiąc, że jest to „wspólny ich wróg“ — *inimicus communis meus, atque vostrorum omnium* (w. 583, por. *Most.* w. 280 i n.). Ojciec i syn, licytujący w *Kupcu*, wciągają w akcję swą także i publiczność (w. 434 i n.); biesiadnicy rozważają czasem, czy też i widzów do udziału w uczcie nie zaprosić (*Rud.* 1418, *Pseud.* 1330), a niewolnicy w *Stichusie*, uczcujący na scenie, już do swej zabawy wciągnęli nawet muzykanta teatralnego, odrywają mu klarnet od ust i każą pić: *bibe tibicen!* (w. 715 i n.).

Publiczności przytem dostają się nieraz ostre przycinki. Tak n. p. Agorastokles w *Punijczyku*, w trakcie całej akcji zaleca Hannonowi streszczanie się w opowiadaniu, „bo — (jak mówi) — publiczności już się pić chce“ — *sitiunt qui*

¹ Niebardzo mądry Euanthius (*De fab.* III, 5) nie poznał się na tych parodjach, i biorąc je na serjo, nazywa je „przeskakiwaniem do tragedji“ (*in tragoediam transsilire*).

sedent (w. 1224), a w *Kupcu* rozmawiający zastanawiają się nagle (w. 160 i n.), czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy“.

Ten ciekawy u Plauta objaw, że często umyślnie nie pozwala swym osobom zapomnieć o istnieniu publiczności (p. *Mil.* w. 862), występuje zwłaszcza wtedy, gdy ktoś czegoś szuka na scenie. Tak n. p. w *Komedji Skrzynkowej* (w. 678 i n.) Haliska, szukając swej zaginionej skrzyneczki, zwraca się po chwili wprost do widzów: „moi drodzy ludzie, może kto z was widział, kto zabrał skrzyneczkę, powiedzcie tedy“, w *Skarbie* (w. 715 i n.) stary, podejrzliwy skąpiec Eukljo, naszukawszy się stągwi z pieniędzmi, w sławnym (i naśladowanym przez Moljera, *Skąpiec* IV, sc. 7) monologu, raczej lamencie, zaklina... widzów, by mu przecież powiedzieli, kto mu ją ukradł; widząc, że publiczność się śmieje, woła ze złością: „Czegóż się śmiejecie? Znam ja was dobrze — wiem, jak wielu tu siedzi złodzieiów, którzy udają porządnych ludzi!“ Są to szczegóły, mogące uchodzić za prototyp takich *jeux de scène*, jak n. p. sławna u Moljera ucieczka Pourceaugnac'a w publiczność przed natarczywymi przedstawicielami medycyny (*Pan de Pourceaugnac* I, 16). Jako dowód zaś, że Plautus zupełnie świadomie i celowo tych efektów używał, a umiał dobrze — gdy mu o to chodziło — zatrzymać się w granicach iluzorycznego świata granej sztuki, niech posłużą przykłady: W *Dniu Trzygroszowym* (w. 151 i n.) Kallikles, powierzając tajemnicę skarbu Megaronidesowi, ogląda się trwożliwie, czy go ktoś nie słyszy, lecz Megaronides, chociaż wie naturalnie o istnieniu publiczności, uspakaja go mówiąc: „niema tu nikogo“ — *nemost*. W *Punijczyku* (w. 891 i n.) Milfjo zachęca Syncerastusa do wypowiedzenia tajemnicy: „najlepsza sposobność, mów swobodnie, sami jesteśmy“ — *hic soli sumus* (por. *Stich.* w. 102).

W podobny sposób wystawia Plautus na sztych nieraz cały aparat sceniczny: W *Punijczyku* (w. 597 i n.) „adwokaci“, wypłacając Kollybiskowi pieniądze, zapewne wykrojone w naj-

prymitywniejszy sposób z buraka, marchwi, czy czegoś podobnego, powiadają: „widzowie, to jest wprawdzie tylko »komiczne« złoto — bo niem się tuczy woły, — ale dla nas to będą prawdziwe złotniki filippejskie, my to już tak udamy“. W komedji *Pers* (w. 159 i n.) Toxilus namawia pasorzyta Saturjona, by się przebrał za Persa i w ten sposób oszukał Dordalusa. Gdy Saturjo pyta, skąd wziąć ubranie, Toxilus odpowiada mniej więcej: „Weź z garderoby teatralnej; muszą ci dać, bo są za to zapłaceni“.

Innym razem kompromituje Plautus zabawnie aktorów jako osoby sztuki. Tak n. p. w *Persie* (w. 783 i n.) stręczyciel Dordalus, sromotnie okpiony przez fałszywego Persa, w bezsilnej złości przeklina nie tylko „tego Persa, wszystkich Persów, ale i — (co w zapale dodaje) — wszystkie wogóle występujące tu osoby sztuki“, z wybitnie rzymską grą słów, która cały ten ustęp bezsprzecznie za własność samego Plauta każe uważać: *male di omnes perdant — illum Persam, atque omnis Persas, atque etiam omnis personas!* Jeszcze lepszy przykład takiego demaskowania się niejako w danej sytuacji mamy w *Punijczyku* (w. 550 i n.): Agorastokles, chcąc wywieść w pole stręczyciela, sprowadza „adwokatów“ i chce im cały swój plan podejścia szczegółowo przedstawić; zaczyna im opowiadać, gdy ci nagle mu przerywają:

My już o tem wszystkim wiemy! Tu o widzów chodzi,
Dla nich przecież gra się tutaj tę oto komedję.
Ich więc raczej poobjaśniaj, żeby zrozumieli
Twoją rolę. O nas nie dbaj. My już wszystko wiemy:
Myśmy przecież razem z tobą wszyscy się uczyli,
Żeby wiedzieć, jak ci mamy w sztuce odpowiadać.

(w. 551 i n.)

i przechodzą tylko do krótkiego zrekapitulowania sprawy.

Analogicznych objawów jest zwykle bardzo wiele w teatrach ludowych (n. p. w marjonetkowym Guignolu czy Karagözcie), szukać ich też można w nowszym dramacie n. p. u Szekspira w jego *Śnie nocy letniej* (V, sc. 1, 223—231), gdzie

straszny „Lew“, wchodząc na scenę, uspakaja strwożone panie zapewnieniem, że jest tylko zwykłym stolarzem w lwiej skórze:

Then know that I, one Snug the joiner, am
A lion-fell, nor else no lion's dam:
For, if I should as lion come in strife
Into this place, 't were pity on my life,

lub choćby u takiego Grabbego, którego znana sztuka *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, ma w zakończeniu sytuację następującą:

RATTENGEIST (*am Fenster*)

Aber wer kommt dort noch mit der Laterne durch den Wald?...

SCHULMEISTER (*ebenfalls am Fenster*)

O so schlage der Henker darein!... Das ist der vermaledeite Grabbe... der Verfasser dieses Stücks...

U Plauta pomysł tego rodzaju komiki sytuacyjnej, opartej na świadomem i celowym przełamaniu iluzji scenicznej, na tem bawieniu się niejako kosztem wymuszkanej misternie przez greckiego autora fabuły, świadczy o wyższym już wyrobieniu i subtelniejszym wyczuciu możliwości komicznych; jest to zresztą według wszelkiego prawdopodobieństwa pomysł oryginalny, stworzony przez samego Plauta, nie okazującego zbyt wiele pietyzmu i poszanowania dla rozmaitych artystycznych walorów greckich, które zawsze z lekkim sercem na rzecz rubasznego rzymskiego śmiechu poświęci.¹

Tak więc cechą charakterystyczną dla Plauta w budowie komedij będzie: Przy skrupulatnem zachowaniu „trzech jedności“ wybitne i świadome lekceważenie akcji, jako artystycznej całości, na rzecz decydującej tendencji do uwypuklania poszczególnych jej momentów, czyli scen pojedynczych, a to pod naczel-

¹ I. Wight Duff, *A Literary History of Rome*, London and Leipsic 1909, str. 191—193. G. Przychocki, *Iluzja sceniczna u Plauta i jej humorystyczne przełamania*, Eos XXII (1917), str. 57—72.

nem hasłem wywoływania za wszelką cenę zainteresowania i efektu humorystycznego, oraz niedopuszczania pod żadnym pozorem do sentymentalnych wzruszeń. Głównym rezultatem jest zdumiewające i rozległe w swej skali wirtuo-zostwo komizmu sytuacyjnego, jakiego nie znajdujemy w tej mierze ani w znanych nam dzisiaj zabytkach komedji greckiej, ani wogóle u żadnego innego autora klasycznego. Siła zaś tego komizmu, występująca przedewszystkiem w grze na scenie, odwraca w zupełności uwagę widza od usterek i błędów kompozycyjnych, widocznych tylko dla skrupulatnego czytelnika.¹

7.

Na uwagę zasługują wreszcie końcowe partje sztuk plautyńskich, zwrócone do publiczności, czyli t. zw. u nas (przez analogję do teorii wymowy) epilogi. Starożytna grecka teoria dramatu, ani arystotelesowska, ani po-arystotelesowska, nie poświęca im specjalnej uwagi; nie ulega jednak wątpliwości, że zupełnie analogiczne zakończenia sztuk istniały już w greckich oryginałach.

Można jednak (podobnie jak przy prologu) zastosować tutaj teorię retoryczną, w której definicja epilogu odpowiada w ogólnych zarysach epilogom plautyńskim. Arystoteles bowiem w t. zw. *Techne Theodektesa* powiedział, że „głównem zadaniem epilogu jest zachęcić słuchaczy“ (*ὁ μὲν ἐπίλογος τὸ μὲν κεφάλαιον ἔχει προτρέψασθαι τοὺς ἀκούοντας*),² co pokrywa się mniej więcej z tendencją ostatnich słów każdej prawie sztuki plautyńskiej, gdzie chodzi o utrwalenie w słuchaczach dodatniego wrażenia z całej sztuki, a przedewszystkiem o pozyskanie ich oklasków.

¹ Por. Henry W. Prescott, *Inorganic Roles in Roman Comedy*, Class. Philol. XV (1920), str. 281.

² R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig 1885, str. 263.

To wezwanie: „klaskajcie“ — *plaudite*, — powinno mieć istotne uzasadnienie w sztuce i jej wartości, i takiem jest ono n. p. w *Jeńcach*, gdzie czytamy w epilogu, po wyliczeniu wszystkich (coprawda dosyć wątpliwych) zalet sztuki:

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!

Pół-serjo pojęte jest to uzasadnienie w *Amfitrjonie* i *Gburze*, gdzie żąda się od publiczności oklasków ze względu na Jowisza (*Iovis summi causa plaudite*), czy też na Wenerę (*Veneris causa adplaudite*), ale w przeważnej ilości wypadków powody podane są czysto humorystycznej natury, a przyczepiony czasem morał ma tylko komiczne znaczenie.

A więc publiczność ma klaskać dlatego, „że to jest zwyczaj przodków“ (*more maiorum*, — *Cist.*), albo dlatego, że „znienawidzonego stręczyciela diabli wzięli“ (*leno periit* — *plaudite*, — *Pers.*), albo ponieważ sympatyczny sługa-krętacz „szelmstwem wolności się dosłużył“ (*Epid.*). W *Komedji Ośle*, gdzie spóźnione amory Demenetusa bardzo smutno się skończyły, brzmi apel do widzów:

Jeśli sobie ten staruszek nieco pofolgował
W tajemnicy przed swą żoną — to nic tem nie zrobił
Ni nowego, ni dziwnego, lub gorzej niż inni.
Wszak nikt nie jest taki twardy, ani tak surowy,
By się trochę nie zabawił, gdy się gratka zdarzy.
Teraz, jeśli jego chcecie wyprosić od ciągów,
To możliwe, lecz musicie — klaskać bardzo głośno!

W *Kupcu* rozamorowany i rywalizujący ze synem tato narobił wiele przykrości młodemu. Epilog zapewnia zatem, że będzie wydana nowa ustawa, chroniąca na zawsze przed taką krzywdą młodych, i na ich właśnie oklaski liczą artyści przedewszystkiem:

Jeśli o kimś się dowiemy, co ma sześćdziesiątkę,
Że się wdaje z dziewczętami, żonaty czy wolny,
W myśl ustawy z nim poczniemy: Że niepoczytalny,
Osądzimy — no, i w biedzie przyjdzie mu żyć za to,
Że majątek swój roztrwania. — A niech nikt już odtąd
Nie przeszkadza, gdy syn kocha i bierze dziewczynę,
Byle wszystko było w miarę, — a gdy ktoś przeszkodzi,
Więcej straci przez podrywkę, niż gdyby sam płacił!
Prawo ma już wiązać starych od dzisiejszej nocy.
Bądźcie zdrowi! A wy, młodzi, jeśli prawo dobre,
Toście winni głośno klaskać, i to na złość starym!

Czasem znów autor, który na końcu sztuki przedstawił dwóch bardzo poważnych obywateli, ulegających... pokusom heter (*Siostry*), czuje niby pewien skrupuł i jakby obowiązek obrony „moralności“ swego pióra: Kto chce, niech to bierze na serjo, — ale w każdym razie niech nikt nie poskapi oklasków:

Gdyby oni już zamłodu nie byli nie wari,
Toby dzisiaj nie grzeszyli z siwemi głowami;
I mybyśmy takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy już nie widzieli, przedtem, w innych sztukach,
Jak o dziewczki się spierają z synami ojcowie.
Więc, widzowie — bądźcie zdrowi i głośno klaskajcie!

Nie brak też czasem żartobliwych obietnic wzamian za brawa, jak w *Pseudolusie* i *Linie*, gdzie przyrzeka się publiczności zaproszenie na biesiadę, jeśli będzie dobrze klaskać, — co nie przeszkadza jednak, że w *Stichusie* każą każdemu w nagrodę za oklaski iść na ucztę... do swego własnego domu.

Niezmiernie mało budującą, ale dobrze do całości sztuki dostosowaną obietnicę daje widzom epilog *Panny Młodej*:

My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Ta Kasina się okaże córką tego obok
(*wskazują dom sąsiada*)
I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana.
Teraz wyście winni dłońmi zapłacić zastudze:
Kto to robi, ten mógł będzie... mieć bez wiedzy żony

Zawsze dziewczę, jaką zechce. Kto zaś w dłonie swoje
Bić nie będzie z całej siły, rozgłosnie, to temu
Zamiast dziewczki się podstawia... kózka smrodliwego!

Epilogi powyższe mają wszystkie większy lub mniejszy związek ze samą treścią sztuki, czasem nawet ją uzupełniają, jak n. p. w *Pannie Młodej* (i wtedy spełniają do pewnego stopnia jeszcze jeden z postulatów retorycznego epilogu, t. j. według cytowanego już świadectwa Arystotelesa ἀναμνηστικὴν τὰ εἰρημένα); ale w szeregu sztuk (*Curc.*, *Most.*, *Poen.*, *Trin.*, *Mil.*) cały t. zw. epilog kurczy się tylko do samego wezwania: „klaskajcie“ — *plaudite*, co staje się poprostu tylko konwencjonalnym znakiem, że sztuka się skończyła. Tak jest później (n. p. z reguły u Terencjusza), gdzie słowa te *plaudite*, lub *vos valete et plaudite* mówi nawet już nie aktor, grający rolę, ale śpiewak danej arji, *cantor*, i w tym sensie oznacza Horacy koniec sztuki słowami:

donec cantor: „vos plaudite“, dicat

(*Ad Pis.* w. 155)

Epilog mówi u Plauta albo osoba sztuki, która ma głos na końcu, i ta mówi czasem w imieniu autora, a najczęściej w imieniu całej trupy, — albo też poprostu cała trupa (*grex*, *caterva*), która przy ostatnich słowach wychodzi w tym celu na scenę.

Jak już zgóry można było przypuszczać, choćby na podstawie stwierdzonego związku z retoryką, analogiczne epilogi istnieć musiały w greckich pierwowzorach Plauta; wskazuje na to zresztą rozwój końcowych partyj dramatu greckiego — od refleksyjnych sentencji na temat samej fabuły, wypowiedzianych przez chór lub osoby sztuki na końcu tragedji (n. p. u Sofoklesa *Król Edyp*, u Eurypidesa *Alkestis*, *Andromacha*, *Bachantki*, *Helena*, *Medeja*), poprzez właściwe Arystofanesowi zapraszania na ucztę widzów na końcu sztuki, jak w *Pokoju*, aż do fragmentów „komedji nowej“, gdzie w jednym ułamku nie-

znanej sztuki Menandra czytamy: „[ręce] wzniosłszy klaskajcie“, τὰς χεῖρας ἐξάραντες ἐπικροτήσατε (Men. *Frg. Adesp.* 887, K. III, 334), a w innym, nieznanego jakiegoś autora, znajdujemy co następuje:

Jeśli wszystko się udało, wy tej krotchwilli
Dajcie oklask i wraz wszyscy radośnie zagrzmijcie!

(K. III, 771)

Pominąwszy jednak już tę okoliczność, że zwracanie się w ten sposób do widzów ma inne znaczenie w attyckiej sztuce, gdzie Ateńczyk na scenie mówi do takiego samego Ateńczyka na widowni — nigdzie tutaj (mowa oczywiście tylko o komedji) nie widać tak wybitnie humorystycznej tendencji i tak silnie komicznego zabarwienia, jakie charakteryzuje epilogi plautyńskie. Dopóki zatem ewentualne nowe odkrycia nie dostarczą innych materiałów, trzeba będzie uważać za wyłączną właściwość samego Plauta to ogromne ożywienie i tę wielką sumę komizmu, którą zdołał włożyć nawet w ostatnie słowa sztuki.

V.

Postaci komedij plautyńskich.

1.

Postaci komedij plautyńskich są — tak jak zresztą w całej „komedji nowej“ i całej komedji europejskiej aż do XIX wieku — typami. Powstały one w greckiej komedji pod wpływem ogólnej — choć zapewne nieświadomej — tendencji do wskrzeszenia pierwotnego, megarejsko-doryckiego pierwiastka śmiesznych typów, kiedy z rozmaitych powodów zaczepna nuta, polegająca na satyrycznym i złośliwym przedstawianiu faktycznie żyjących indywiduów, przycichła, a bezpośredni impuls dała zaznaczająca się już w późniejszej tragedji greckiej skłonność do charakteryzowania pewnych grup i gatunków ludzi i występująca coraz silniej w codziennem życiu etyka filozoficzna.¹

Tak n. p. już Eurypides oznacza pewne gatunki-typy: W *Hekabie* piętnuje w osobie Odyseusza „demagogów“ (ἀχαρίστον ὑμῶν σπέρμα, w 254), w *Herakleidach* (w. 292 i n.), *Trojankach* (w. 424 i n.), *Orestesie* (w. 885 i n.) „heroldów“ (τὸ γὰρ γένος τοσοῦτον, Or. w. 895), a w sławnym fragmencie 284 (N.) „atletów“ (οὐδὲν κακίον ἐστὶν ἀθλητῶν γένους).

Nadto niektóre postaci indywidualistyczne „komedji starej“ (n. p. u Arystofanesa), okazujące wyraźny związek z pierwot-

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 131.

nemi komicznymi postaciami niezindywidualizowanymi farsy megarejskiej, czy komedji t. zw. sycylijskiej — jak n. p. Lamachos — fanfaron, Sokrates — uczony, dociekający śmiesznych rzeczy,¹ Kleon — demagog schlebający demosowi,² łatwo mogły się przedzierzgnąć znów w ogólnoludzkie czy ogólnospołeczne typy bezosobiste, jak „żołnierz samochwał“, „śmieszny pedagog“, „pasorzyt pochlebca“ i t. p.³ Z drugiej strony znów „komedja nowa“ posiada nieraz postaci zupełnie zindywidualizowane, z życia wzięte, ale o wyrażnie typowych cechach, n. p. znana z Alexisa (K. II, p. 374, frg. 210), Antifanesa (K. II, p. 96, frg. 199) i Menandra (*Sam.* w. 258, Koerte²) postać pasorzyta Chajrefona.

„Typowość“ postaci „komedji nowej“, w przeciwstawieniu do indywidualnych przeważnie figur „komedji starej“ i tragedji, utrwaliła się wybitnie w świadomości greckich i rzymskich autorów, którzy dokładnie zdają sobie sprawę ze różniczkowania i stałej charakterystyki prawie wszystkich głównych osobistości komicznych, wyliczając je zwykle w formie skostniałych już nomenklatur ze stałymi epitetami, jak n. p.:

Dum fallax servus, durus pater, inproba lena
Vivent et meretrix blanda, Menandros erit
(Owidjusz, *Amores* I 15, 17—18)

lub:

leno periurus et amator fervidus et servulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulator et miles proelior, sed et parisi edaces et parentes tenaces et meretrices procaces.

(Apulejusz, *Flor.* 16, 24)

¹ F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1914, Chapt. VIII.

² Aem. Giese, *De parasiti persona capita selecta*, Berolini 1908, str. 9—10.

³ W. Süss, *De personarum antiquae comoediae usu atque origine*, Giessen 1905; *Die Technik der Aristophanischen Komödie*, Neue Jahrb. 25 (1910), str. 408.

Zupełnie analogiczne znaczenie mają również wzmianki u samego Plauta (*Capt.* 57 i n.), dalej u Cecyljusza (w. 243, Ribb.³), Terencjusza (*Eun.* 36 i n., *Haut.* 36 i n.), Cicerona (*Pro Rosc.* 20), Horacego (*Sat.* I 4, 48 i n., *Ep.* II 1, 170 i n.), Kwintyljana (*I. O.* XI 3, 74), Maniljusza (*Astron.* V, 471), i tego też klasycznego podziału będziemy się trzymać naogół.¹

Galerja typów plautyńskich, podobnie jak n. p. u Moljera i Fredry, okazuje wybitną przewagę postaci męskich, jakościowo i ilościowo, pomimo iż we wszystkich prawie sztukach cała sprawa toczy się o kobiety. Charakterystyczną jest jednak rzeczą — i w tem Plautus (mimowoli) bliższy jest prawdy życiowej, niż Moljer i Fredro, — że o ile u niego kobieta podejmuje walkę przeciw mężczyźnie, to z reguły wygrywa, a o ile jej nie podejmuje, to ...także wygrywa.

A więc naprzód typy rodzinne. Głównym bohaterem sztuki (choć nigdy nie głównym motorem całej akcji) jest zwykle młodzieniec, właściwie młokos, czy „amant“, z reguły rozbawiony i lekkomyślny, choć niepozbawiony nieraz szlachetniejszych porywów, rozrzutny i zakochany: *amans ephebus*, *nepos insanus* (Hor.), *iuvēnis luxuriosus* (Kwint.), *amator fervidus* (Apul.), *ardens iuvēnis* (Manil.). Jest on przeważnie nieszczęśliwy (oczywiście po plautyńsku, t. zn. nie tak, żeby się aż trzeba było rozczulać) z tego powodu, że na drodze jego do pozyskania kochanki piętrzą się ogromne przeszkody — stojące jednak poza sferą uczuć obustronnych, a więc nie wynikające nigdy n. p. z braku wzajemności dziewczyny. Główną bowiem i jedyną najczęściej przeszkodą jest brak pieniędzy, potrzebnych do wydobywania dziewczyny z rąk czyichś, lub do zwalczania rywala; toteż młodzieniec taki prawie zawsze, tak jak Kalidorus w *Pseudolusie*, może o sobie powiedzieć:

¹ Bardzo szczegółowy i zbyt drobiazgowo czasem zróżniczkowany podział, zmuszający nieraz poprostu do rekapitulacji całych scen z komedyj, daje Michaut, *Plaute* I, str. 199—307, II, 1—97.

ita miser et amore pereō — et inopia argentaria —
Tak marnie mrę z miłości — i z braku pieniędzy.

Już to samo komiczne zestawienie wskazuje wyraźnie, że Plautus tych nieszczęść miłosnych nie bierze na serjo, bo zawsze, strzegąc się jak ognia sentymentalności, pokpiwa sobie z wszystkich wybuchów erotycznych zakochanego młodzieńca, i taki n. p. Diniarchus w *Gburze*, sromotnie zdradzany przez kochankę, choć ma wszystkie dane po temu, by być równie nieszczęśliwym jak Katullus, staje się tylko śmiesznym. O ile trafi się młodzieniec, nietknięty jeszcze tą kosztowną chorobą miłości, to bardzo szybko tej chorobie ulega, jak n. p. Strabax w *Gburze*, pocziwy młodzieniec ze wsi, który w oczach widza przechodzi dość gwałtowną metamorfozę na zwykłego miejskiego hulakę.

Raz tylko spotyka się u Plauta młodzieńca wzorowego, *jeune homme modèle*, który się nie kocha i majątku nie trwoni, a jest nim Lysiteles w *Dniu Trzygroszowym*, wyraźnie przeciwstawiony hulace Lesbonikowi, prawdziwy *iuvēnis severus* (Kwint.), który się charakteryzuje słowami pełnemi świętego oburzenia i wstrętu do Amora, a tchnącemi cnotliwym zamiłowaniem porządnego życia:

apage te, Amor, non places, nil te utor,
...apage te, Amor, tuas res tibi habeto...
certast res ad frugem adplicare animum.

(w. 258, 266, 270)

Oczywista rzecz, że tak zacny młodzieniec przedstawia wielkie wartości moralne, ale nudną swą cnotą nie może budzić głębszego zainteresowania na tle swawolnej naogół komedji plautyńskiej, i dlatego Plautus tej postaci (w zachowanych przynajmniej sztukach) ani raz zresztą nie powtórzył.

Daleko więcej zajmujący jest młodzieniec, który ewentualnie sam nie jest narazie zakochanym marnotrawcą, ale przyjacielem, będącemu w biedzie miłosnej, szczerze, choć niezawsze

szczęśliwie, dopomaga, jak Eutychus w *Kupcu*, typowy *sodalis opitulator* (Apul.). Uczucie przyjaźni jest to zresztą jedyne może uczucie, które nielubiący wzruszeń Plautus bierze istotnie na serio.

Młodzieniec plautyński ma zwykle ojca, wobec którego znajduje się stale w opozycji z okazji swej miłości i trwonienia na nią pieniędzy. Jakkolwiek naogół (głównie ze strachu) uznaje władzę i powagę ojca, uważa jednak za zupełnie naturalne i godziwe podchodzić i oszukiwać rodziciela, aby wydobyć fundusze, potrzebne do osiągnięcia swego celu. Nie okazuje ojcu nigdzie czułości (plautyńska komedia zresztą nie uznaje żadnych tkliwości rodzinnych) i typowem, zdaje się, jest życzenie ojcu choroby i szybkiej śmierci (*Bacch.* 732, 1204, *Most.* 233 i n. *Truc.* 660 i n.), co nie tyle ma być pojęte na serio, ile ma znamiować tylko stopień zuchwalstwa.

Z matką natomiast jest zwykle w dobrej komitywie, zwierza się przed nią z swych wybryków (*Aul.* 632 i n.) i nieraz pośredniczy w zatargach między nią a ojcem (*Merc.* 954 i n.).

Ojciec bywa w podeszłym wieku, jak w *Dniu Trzygroszowym* (w. 319, 874) i *Kupcu* (w. 305), a z reguły nazywa się *senex*; znaczy to jednak nie tyle: „starzec“, ile raczej familjarnie: „stary“ (i to najczęściej), lub czasem opryskliwie „staruch“. Jest to po największej części surowy rodzic, *durus pater* (Owid.), *pater ardens*, *pater attentus* (Hor.), *senex austerus* (Kwint.), *iratus senex* (Terenc.), *parens tenax* (Apul.), człowiek nieustępliwy, podejrzliwy i gniewliwy, starający się trzymać swego syna krótko, przedewszystkiem — a może jedynie — z tego względu, by nie trwonił ojcowskiego majątku, bo jego ideałem jest potomek stroniący od zabaw, a umiejący skwapliwie fortunę ojcowską powiększać:

Brawo Filolaches,
Już ojca naśladuje: kupiectwem się para!

woła stary Theopropides w *Strachach*, a wszystkie te ojcowskie ideały najlepiej maluje Charinus w *Kupcu*, przytaczający całe

ustępy z napomnień swego rodziciela (coprawda niezbyt cnotliwego, jak się to później okazuje):

On — mówi — skoro wyrósł z wieku młodzieńczego,
Nie parat się miłością, jak ja, ni próżniactwem
Bez zajęć — bo też nie miał okazji po temu,
Tak krótko zwykł go trzymać jego własny ojciec;
Ale trudził się na wsi, ciężką, brudną pracą,
I tylko raz na pięć lat przychodził do Aten,
A ledwie że popatrzył na szatę bogini,
Już go na wieś z powrotem ojculek wypędział.
Tam-to w pracy wyprzedzał wszystkich domowników,
A ojciec zwykł do niego przemawiać w ten sposób:
»Sobie orzesz i włóczysz, sobie siejesz, zbierasz,
Tobie wreszcie samemu z tej pracy pociecha«.
Skoro życie uciekło z ciała ojcowskiego,
On grunt sprzedał, i za te zakupił pieniądze
Okręt, który mógł dźwignąć jakieś trzysta korecy,
I na nim woził zewsząd tak długo towary,
Aż zdobył ten majątek, który miał naówczas.
Że więc jabym powinien — mówi — też tak robić...

(w. 61 i n.; por. *Bacch.* 457 i n.)

Lecz bywa i ojciec pobłażliwy, pogodny, *senex mitis* (Kwint.), który patrzy przez palce na wszystkie wybryki syna, pomny, że i on sam „nie był od tego“ za swych lat młodych:

...wszak mądrzejszy ten, co mniej się sroży.
Mniej to, dziwne, gdy w tym wieku ktoś tak postępuje,
Niżli żeby nic nie broił; — ja też w mej młodości...

powiada Filoxenus w *Siostrach* (w. 408 i n.), broniąc swego syna przed surowością wychowawcy, — a już całą zasadę komiecznie odwróconego stosunku posłuszeństwa... rodziców dzieciom wygłasza Demenetus w *Komedji Ośleji*:

Wiesz, że wszyscy rodzice, gdyby mnie słuchali,
Toby dzieciom swym byli zupełnie posłuszni,
Aby synów mieć przez to życzliwych i miłych.
To jest też mem życzeniem: chcę, by mnie kochano,
Chcę być tak jak mój ojciec, który, by mi pomóc,

Przebrany za retmana podstępem wyostał
 Od rajfura kobietę, w której się kochałem.
 Nie wstydził się w swym wieku brać się na gałgaństwa,
 By sobie syna zjednać przez swe dobrodziejstwo!
 Takim ojcem być także ja postanowiłem.

(w. 64 i n.)

Ten też typ przedstawiałby, zdaje się, w stosunku do syna również ojciec zdradzonej żony w *Braciach*, który zamiast bronić własnej córki, karci jej „przesadne pretensje“, twierdząc, że „mąż ma rację, jeśli sobie hula“ (w. 753 i n.).

Ta pobłażliwość ojca w stosunku do syna „kosztownie“ zakochanego, tak samo zresztą jak i surowość, niezawsze jest bezinteresowna, bo czasem stary folguje synowi w tym celu, by się sam przy jego hulankach nieco mógł zabawić, (jak Demenetus w *Komedji Ośle*, który nawet w miłostkach syna chce być współnikiem), a czasem znów, będąc wobec erotycznych dążeń syna nieprzejednanie surowym, jako pozorny wróg wszelkich tego rodzaju wybryków, pocichu zacięcie z nim rywalizuje, jak Lysidamus w *Pannie Młodej* i Demifo w *Kupcu*. Stanowi to pewną odmianę typu ojca: starego donżuana, którego niewczesne zapęły miłosne narażają na drwiny (n. p. *Stich*. 571 i n.) i z reguły w komicznie oplakany sposób kompromitują.

Nie brak jednak i ojca istotnie zacnego w stosunku do swych dzieci, jak Hegjo w *Jeńcach*, Hanno w *Punijczyku*, Demones w *Linie*, wszyscy trzej starzy w *Dniu Trzygroszowym*, ale dla tej odmiany typu ojca nie okazał ani Plautus, ani — jak można przypuszczać — jego publiczność szczególnego zainteresowania, z tego głównie powodu, że zwalczanie takiego porządnego człowieka byłoby siłą rzeczy zupełnie pozbawione humorystycznego efektu, o który Plautowi i jego publiczności przedewszystkiem chodziło. Przeciwno ojcu bowiem, jako elementowi powagi i rozwagi, krępującemu zapędy swawolnego i zakochanego syna, po którego stronie staje przecież zawsze

autor i widownia, zwraca się najczęściej cała intryga sztuki. Powaga i rozwaga w atmosferze sztuk plautyńskich nie są naogół chętnie widziane, i „stary“ musi być oszukany, bo *falli senem* jest myślą przewodnią każdej prawie komedji intryg, w której typ ojca występuje. Jest to tak dalece typowe, że raz nawet ojciec, stojący najzupełniej po stronie syna (co-prawda zawojowany zupełnie przez żonę i nie posiadający wcale własnych pieniędzy), każe się niewolnikowi „ograbić“ (Demenetus w *Komedji Ośle*), a innym razem oszukuje się nawet takiego ojca, który właściwie nie sprzeciwia się wcale zamiarom syna, jak n. p. Simo w *Pseudolusie*, zmuszony, zdaje się, przez Plauta „robić“ wobec syna „surowego“ rodzica dlatego tylko, że... inaczej nie możnaby go było podejść i nie byłoby zabawy.

Ponieważ jednak takie wywiedzenie w pole starego jest najefektowniejsze wtedy właśnie, gdy trafia naprawdę nieustępliwego ojca, który przy swej twardości i upartości musi być przecieź odpowiednio łatwowierny i nierozgarnięty, *credulus*, *obliviosus*, *dissolutus* (Cic.), by się dać podejść, przeto ci właśnie „surowi ojcowie“ stanowią główny typ, zgóry na oszukanie przeznaczonych, „głupawych, komicznych starych“, *comici*, *stulti senes* (Caecil.), *elusi senes* (Manil.), o których trafnie powiedział Cicero: *Haec enim etiam in fabulis stultissima persona est improvidorum et credulorum senum* (*De am.* 100).

Najlepiej rzecz określa jeden z następców Plauta, Cecyljusz, przez usta młodzieńca narzekającego na... zbytnią wyrozumiałość ojca:

Najlepiej, gdy się kochasz, być całkiem bez grosza,
 Mieć ojca surowego, sknerę, co dla dzieci
 Jest twardy, ich nie lubi i nie chce im pomóc.
 Takiego to najmilej okraść lub oszukać,
 Czyto przez niewolnika, czy przez list; znienacka
 Uderzysz dla postrachu, a wkońcu skąpemu
 Wydrzesz grosz i z tem większą radością roztrwonisz.
 A teraz — niema go nie okpić, ni okraść

Ani podejść — ni kogo podstępem szturmować.
Na nic wszystkie podstępny, oszustwa, matactwa:
Broń wytrącił mi z ręki sam tatuś łaskawy!

(w. 199—209, Ribb.³)

Naogół biorąc, ten groźny typ starego, zawsze oszukiwanego, przedstawia rolę analogiczną do postaci męża w naszej farsie, gdzie „mąż“ jest z reguły poto jedynie, by być ku radości widzów wywiedzionym w pole i oszukany, tylko że już nie przez sprytnego służącego, ale... przez własną żonę.

Jako mąż, w stosunku do żony — o ile ta w sztuce występuje — każdy „ojciec“ plautyński jest z reguły jej najzaciętszym wrogiem — głównie wskutek strachu, jaki przed terroryzującą go żoną odczuwa (n. p. *Cas.*, *Men.*, *Merc.*), a czasem, zupełnie zawojowany (n. p. *Asin.*), staje się kompletnym pantoflem, bez żadnego autorytetu.

Z pośród typów zawodowych wybija się na pierwszy plan niewolnik, który jest z reguły organizatorem i wykonawcą całej intrygi, sprytny i bezczelny służący, niewyczerpanie pełen podstępów i pomysłów, zdążających stale, w myśl pragnień młodego pana, do wywiedzenia kogoś w pole, czyto „starego“, czyto stręczyciela, czyto żołnierza, *fallax servus* (Owid.), *servulus callidus* (Apul.), *agilis per omnia servus* (Mannil.). Taki niewolnik niewiele sobie robi z kary, jaka mu grozi z ręki starego pana w razie wykrycia wszystkiego; rozumuje on zwykle w swój właściwy sposób, że ma pewną wyższość nad swym panem, bo „pan musi dopiero szukać batów, czy różeg — a on ma swój grzbiet zawsze przy sobie“ (*Asin.* w. 319 i n., *Bacch.* 365 i n., *Pseud.* 1325 i n.).

Spotykamy jednak czasem u Plauta — może dla przeciwstawienia wprowadzony — typ wzorowego sługi, który, mając wielki respekt dla batów, sądzi, że jego zadaniem jest n. p. hamować paniczka, *retinere ad salutem*, i „nie pozwalać mu zatonać w burzliwych falach miłości“ (*Aul.* w. 587 i n.). Wychodząc przedewszystkiem z tego założenia, że lepiej jest zachować

„skórę czystą“, *corium sincerum* (*Most.* 890), niż plagami splamioną, wygłaszają tacy niewolnicy zwykle wielce budujące, ale mało interesujące tyrady na temat sumiennego pełnienia służby, *ero ex sententia servire*, jak n. p. niewolnik Lykonidesa w *Skarbie* (w. 587 i n.), Faniskus w *Strachach* (w. 858 i n.), Messenjo w *Braciach* (w. 966 i n.), Harpax w *Pseudolusie* (w. 1103 i n.). Postaci te — tak jak i zupełnie wyjątkowa postać szlachetnie i naprawdę ofiarnie poświęcającego się sługi Tyn-darusa w *Jeńcach* — wyglądają na tle ogółu służących plautyńskich jakgdyby „moralna“ odtrutka dla rzymskich widzów wobec przeważającego typu niewolnika-łobuza.

Takim porządnym, surowym pod względem moralności sługą jest zwykle niewolnik wiejski (często przeciwstawiany niewolnikowi miejskiemu), jak n. p. Grunnjo w *Strachach*, lub ordynarny Trukulentus (który jednak szybko na modłę miejską się przekształca), a raz (w *Żołnierzu*) z widoczną satysfakcją maluje nam Plautus postać sługi-gamonia, Sceledrusa, którego tak bezczelnie za nos wodzi szelma Paestrio.

Bo też tylko *fallax servus*, taki jak Epidikus, Pseudolus, Chry-zalus (*Bacch.*), Tranjo (*Most.*), jest duszą, *spiritus movens*, całej komedji intryg, ogniskiem zainteresowania, jako *par excellence* „typ“ służącego z komedji. Jest to „architekt podstępów“, niby artysta rozkochany w swej sztuce i z niej niesłychanie dumny; sprawca „wielkich czynów, które daleko i szeroko imię jego rozniosą“ (*Pseud.* 590 i n.); niby „drugi Ulixes“ (*Bacch.* 940), lub drugi Aleksander Wielki, czy Agathokles:

Mówią, że największych czynów ci dwaj dokonali:
Jeden — Aleksander Wielki, drugi — Agathokles.
Co powiedzą o mnie, trzecim, który dokonuję
Sam mych czynów nieśmiertelnych?

(*Most.* w. 775 i n.)

Plautus bowiem bardzo często całą intrygę niewolnika określa jako wielką akcję wojenną z wszystkimi niemal szczegó-

łami, jak n. p. w *Pseudolusie* (w. 574 i n.), a zwłaszcza w *Siostrach*, gdzie Chryzalus występuje ze sławną „arją trojańską“:

Sławią braci dwóch, Atrydów, za ich wielkie czyny,
Ze Priama gród ojczysty, ów Pergam, przez bogów
Budowany, po dziesięciu wreszcie wzięli latach,
Mając konie, bronie, wojska, słynnych wojowników
I okrętów cały tysiąc: Ja nóg nie schodziłem,
A fortecę mego pana z łatwością zdobędę
Bez okrętów i bez wojska, bez tylu żołnierzy!

(por. wyżej str. 60 i 296)

Toteż po szczęśliwie przeprowadzonym oszustwie niewolnik występuje prosto jako triumfator: *maximam praedam et triumphum eis adfero adventu meo* (Asin. 269), *ite hac triumphi ad cantharum recta via* (Pseud. 1051, por. Bacch. 1068 i n.), co zwłaszcza najokazalszą znajduje formę w *Persie*, w dziełczynnej monodji triumfującego Toxilusa, który zachowuje nawet całą uroczystą, sakralną dykcję, właściwą triumfującemu rzymskiemu wodzowi:¹

Hostibus victis, civibus salvis, re placida, pacibus perfectis,
Bello exstinto, re bene gesta, integro exercitu et praesidiis
Quom bene nos, Iuppiter, iuvisti, diique alii omnes caelipotentes,
Eas vobis gratis habeo atque ago, quia probe sum ultus meum inimicum...

(w. 753 i n.)

Niewolnik działa nie tyle dla osiągnięcia jakiegoś celu, ile dla własnej szelmowskiej satysfakcji i z czystej miłości sztuki dla sztuki; dla takiego bowiem wirtuoza chytrkości przedstawia jego łobuzerska pomysłowość tę samą wartość, co ...inwencja poety, jak to widzieliśmy u Pseudolusa, mającego zdaje się zresztą o poezji całkiem domorośle pojęcie (p. wyżej, str. 255).

Jest to zresztą zawsze wesoły, sympatyczny szelma, bezczelnie pewny siebie, bawiący się *con amore* najniebezpiecz-

¹ Sellar, l. c. str. 176; J. Marouzeau, l. c. str. 185; Fränkel, l. c. str. 236.

niejszemi pomysłami, jak zongler nożami, i mający stale szczęście, bo z najtrudniejszej sytuacji, nieraz wprost bez nadziei, ratuje go zawsze, ku zadowoleniu widzów, los życzliwy — *la providence des canailles*, jak mówią Francuzi.¹

Wnosi on też zwykle wiele ruchu i żywości, bo bardzo często się śpieszy, wpadając gwałtownie na scenę, z płaszczem, zarzuconym na kark dla wygody, *ut comici servi solent* (Capt. 778), pędząc i rozbijając ludzi po drodze, jako t. zw. u Plauta i Terencjusza *servus currens*.²

Rysem, który zjednywa mu stale sympatię widzów, jest jego zawsze pełen szczerej, bezgranicznej życzliwości stosunek do młodego pana, którego nigdy nie oszukuje i nie zdradza i za którego często nadstawia nie tylko grzbietu, ale i głowy, pomimo że panicz bynajmniej nie zawsze pięknem za nadobne mu odpłaca: Epidikus, przed którym otwiera się bolesna perspektywa batów ze strony „starego“ skutkiem kaprysu panicza, musi nadto słuchać, jak mu nieobliczalny młodzieniec również od siebie baty obiecuje, jeśli dla nowych jego zachcianek na nowo nie zechce się narażać (w. 145 i n.). Pomimo to pomaga młodemu z całą szczerą ochotą, tak samo jak w *Punijczyku* Milfjo, który płaczliwie konstatuje, że „panicz przeważnie mieszka na jego gębie“, ale przecież nie myśli mu odmówić jak najwydatniejszej pomocy (w. 381 i n., 410 i n.). Sympatji widzów³ nie traci nawet bezczelny Libanus w *Komedji Ośle*, który, mając już w swych rękach zbawcze dla panicza pieniądze, droczy się

¹ Michaut, *Plaute*, I, str. 294.

² Conr. Weissmann, *De servi currentis persona apud comicos Romanos*, Gissae 1911. To śpieszenie się i pędzenie przez scenę nie jest jednakże wyłączną cechą niewolnika, bo okazuje ją także pasorzyt, n. p. Ergazilus w *Jeñcach* i Kurkuljo.

³ Jeżeli Erich Schild, *Die dramaturgische Rolle der Sklaven bei Plautus und Terenz*, Basel 1917, str. 94—95, odmawia niewolnikowi sympatji swojej (o co mniejsza) i widzów, a to z powodu jego defektów moralnych (!), to świadczy to wyraźnie, że nie zorientował się wcale w roli i znaczeniu tej postaci.

z nim, każe mu się błagać o nie na kolanach, a nawet w triumfie swoim jeździ na nim jak na koniu po scenie“, — bo wyczuwa się przecież wyraźnie, że na dnie całej tej beczelności i komicznej pychy niewolnika jest tylko szalona radość przywiązanego sługi z powodu pomyślnego wyniku jego wysiłków, podjętych w sprawie panicza. Dla tego typu służących bowiem świętem przykazaniem jest popieranie za wszelką cenę panicza i jego miłostek, *amanti subvenire familiari filio* (Asin. 309), *ex summis opibus viribusque usque experiri, niti, erus ut minor servetur* (Merc. 111 i n.).

Ta pomoc młodemu jest jednakże zawsze spokojnie obmyślana, gdyż niewolnik reprezentuje zwykle wobec niepoczytalnego w swej miłości panicza trzeźwy, rubasznie trzeźwy pierwiastek, i (jak to już wyżej wskazywano) walne Plautowi oddaje usługi w rozpędzaniu błazeństwami swemi ponurych i płacziwych nastrojów, wynikających z nieszczęść miłosnych, a przez to stanowi postać *par excellence* rozweselającą.

Poczwarką niejako, z której kiedyś wyłoni się typowy wyga-niewolnik, jest, spotykany często w komedjach plautyńskich, chłopiec (*puer*), używany zwykle do posyłek i odznaczający się przedewszystkiem zuchwalstwem i tak dobrze zapowiadającą się beczelnością, że go słusznie nazywają *scelus pueri*, a nawet, jakby już dorosłego niewolnika, *verbereum caput*.

Taki n. p. Pegnjum z *Persa* słynie już z szelmostwa (*nulus esse hodie hoc puero peior perhibetur*, w. 202) i jest tak pyskаты, że kłóci się zęb za zęb nietylko ze starą służącą, ale i z niebyle jakim niewolnikiem, i nikomu nie da się zbić z tropu: *tamquam proserpens bestia est bilinguis et scelestus* (w. 299 i n.). Charakterystyczne te dla takiego smarkacza przekomarzania się ze starszymi występują jeszcze w równie jaskrawy sposób w *Żołnierzu*, w rozmowie między Palestrijonem a równie wyszczekanyim chłopcem Lurcjonem; chłopiec zaś Pinacjum ze *Stichusa*, przynoszący z portu ważne wieści, zachowuje się naj-

zupełniej jakby dorosły już niewolnik (*servus currens*) wraz z całą pełną komicznej pychy grą triumfującego sługi, który mając w zanadru bardzo pomyślną nowinę, pewny jest bezkarności i pozwala sobie na masę impertynencji nawet wobec swojego pana.

Postać niewolnika przeszła olbrzymią ewolucję już na terenie greckiej literatury, od „starej komedji“ attyckiej do „komedji nowej“.¹ Z bezbarwnej i bezdusznej osoby, niemającej właściwie żadnego znaczenia w fabule sztuki, jakimi są n. p. wszyscy niewolnicy Arystofanesa (z wyjątkiem jedyne go Kariona w *Plutosie*, powstałego najwidoczniej już pod wpływem „komedji nowej“, choć nie jest wcale „typem“), niewolnik staje się bardzo ważną osobistością całej sztuki. Niewolnik staje się zwłaszcza nieodzowny w każdej sztuce plautyńskiej, gdzie gra prawie zawsze główną rolę, a Plautus koncentruje w jego rękach zwykle wszystkie sprężyny akcji, przedewszystkiem w komedjach intryg, przyczem jego rolę nieraz kosztem innych postaci gwałtownie wyolbrzymia, byle tylko stworzyć postać, przez najlepszych aktorów najchętniej graną i przez rzymską publiczność najchętniej widzianą.² Zdając sobie jednak z drugiej strony sprawę z tego, że panoszenie się służby razić mogło jego rzymskich widzów, do tego nieprzywykłych, często wkłada w usta niewolników usprawiedliwienia i wyjaśnienia, że są to greckie zwyczaje: *licet haec Athenis nobis* i t. p. — i jakby dla pewnej przeciwwagi, dookoła swych niewolników rozłącza czysto rzymską a soczyłą atmosferę gróźb, wyzwisk, przekleństw, rzemieni i batów,³ w rezultacie coprawda zupełnie nieszkodliwą.

¹ C. O. Zuretti, *Il servo nella comedia Greca antica*, A: *Nelle comedie di Aristofane*, Rivista di filol. e d'istr. class. XXXI (1903), str. 46—83.

² Fränkel, l. c. str. 231—250. Toteż praca C. Langer'a *De servi persona apud Menandrum*, Bonnae 1919, jest dlatego chybiona, że nie uwzględnia w dostateczny sposób różnicy między niewolnikiem menandrowskim a plautyńskim.

³ K. Morawski, *Historja literatury rzymskiej za Rzeczyw.*, str. 48.

Plautus odnosi się bowiem z wyjątkową sympatją do tego typu, który stał się praojcem wszystkich sprytnych służących, *zanni*, *valets bouffons*, *clownish servants* sceny europejskiej — czyto będzie Arlecchino z komedji *dell'arte*, czy moljerowski Skapen, Strzałka, Maskarill, układający również prawie wojskowe „stratagemy”,¹ czy Figaro Beaumarchais'go, czy szekspirowski Speed, Gobbo, czy David Sheridana, czy Truffaldino Goldoniego, czy też Pustak i Fiutyniec Rzewuskiego, Filutowicz i Fintak Zabłockiego, lub fredrowski lokaj Filip. Do tej kategorii typów należy wreszcie i sławny Karagöz z marionetkowego teatru cieniów u Turków i Greków nowoczesnych.²

Do postaci rozweselających — ale swą własną komicznością czasem wprost błaznowatych — należą obok niewolnika zwłaszcza żołnierz i pasorzyt.

Dominującym rysem w postaci żołnierza czy oficera jest głupota, przebijająca się w najrozmaitszy sposób we wszystkich jego wystąpieniach i stanowiąca z reguły nader obfite źródło najpociesznějších efektów.

Żołnierz wchodzi na scenę zawsze z ogromnym wrzaskiem, który już zdaleka słyhać, i z potężnym rozmachem, „płaszcz niby falę wzdymając (*Epid.* 436), stale nadęty, *sufflatus* (*Bacch.* 603), jak przystało na zdobywcę grodów i zabójcę królów, *urbicapus occisor regum* (*Mil.* 1054), za jakiego się uważa i który tylko do rozkazujących przywykł wystąpień. Ma on zwykle równie buńczuczne i wojownicze imię, bo zwie się n. p. „Bitwosławski” (*Cleomachus*, *Bacch.*), „Gęstomieczobójca” (*Polymachaeroplages*, *Pseud.*), „Basztomiaszoburz” (*Pyrgopoiinices*, *Mil.*), albo też ma nazwisko dziwnie długie w swej wytworności: *Therapontigonus Platagidorus* (*Curc.*), lub *Bumbo-machides Clutomestoridysarchides* (*Mil.* 14), tak, iż wypisane „wypełnia aż cztery tabliczki” (*Curc.* 410), przyczem w herbie

¹ Por. Georg. Chalandon, *De servis apud Plautum*, Lugduni 1875, str. 32—34.

² L. Roussel, l. c. I, str. 15—16, 28 i n.

miewa on tak imponujące symbole, jak n. p. „rycerz rozcinający szablą słońca na dwoje (*Curc.* 424).

Głupota jego występuje na jaw zwłaszcza w zamięłowaniu do samochwalstwa, co zjednało temu typowi nazwę gątkową *miles gloriosus* (Plaut., Cic.), *miles gloriator* (Apul.). Opowiada on — sam, lub ktoś w jego imieniu, znakomicie go wyręczający — niestworzone rzeczy o niezwykłych przewagach wojennych, jako to o zabijaniu za jednym zamachem po pięćset, a dziennie po siedm tysięcy ludzi, o rozpraszaniu jednym dmuchnięciem całych pułków (*Mil.*), o zdobywaniu miast i królestw, o podbiciu połowy świata w 20 dniach, ba, nawet o zwycięskiej walce z ludźmi latającymi w powietrzu, *homines volatici*, jak w *Punijczyku*:

ANTAMENIDES

... Więc tak, jak zacząłem,

Rajfurku, o tej bitwie mówić Pentetrońskiej,
Gdziem to zabił w dniu jednym własnymi rękami
Skrzydlatych ludzi całe — sześćdziesiąt tysięcy...

LYKUS

Ludzi, mówisz, skrzydlatych?

ANTAMENIDES

Tak jest, najwyraźniej.

LYKUS

Alę czyż są — na bogów — gdzieś ludzie skrzydlaci?

ANTAMENIDES

Byli — lecz ich wybiłem.

LYKUS

Jak-żeś to potrafił?

ANTAMENIDES

Zaraz powiem: Wydałem legionowi proce
I lep; pod nim zaś kładli liście podbiałowe.

LYKUS

A to poco?

ANTAMENIDES

By lep się do proc nie przylepiał.
Lepu do proc wkładali dosyć duże gałki
I niemi-m strzelać kazał do tychże latawców.
Krótko mówiąc: gdy tylko lep kogo uderzył,
Nuże padać na ziemię — tak gęsto jak gruszki.
A gdy tylko padł który, wraz go zabijałem
Własnem piórem, skróś mózgu, niby jak jarząbka!

(w. 471 i n.)

Opowiadań tych zwykle nikt słuchać nie chce, co takiego
rycerza niesłychanie irytuje; — nawet stręczyciel, sownie przez
żołnierza opłacony i zapraszający go nawet do siebie na ucztę,
od tych bredzeń się odrzeka:

ANTAMENIDES

A więc ty mi nie wierzysz?

LYKUS

Wierzę — tak, jak trzeba.

Wejdzmy tutaj.

ANTAMENIDES

Lecz zanim ofiary wyniosą,
Ja ci tutaj opowiem jeszcze jedną bitwę.

LYKUS

Dziękuję.

ANTAMENIDES

Ależ słuchaj —

LYKUS

Za nic!

ANTAMENIDES

Co to? Jakto?

Ja ci pałkę, dalibóg, pięściami rozłupię.
Jeśli słuchać nie zechcesz, albo — iść do kata!

LYKUS

To już wolę do kata!

(w. 496 i n.)

Być może, że czasem było i publiczności tych przechwałek
za dużo, i dlatego raz wprowadza Plautus żołnierza, któremu
nie pozwalają rozpuszczać języka (*Epid.* 454 i n.), a drugi raz
taki rycerz przy pierwszym wejściu zapowiada widzom, „by
nie czekali, aż zacznie opowiadać o swych bitwach, bo to nie
jest jego zwyczajem“ (*Truc.* 482 i n.).

Żołnierz jest zarozumiały nie tylko na swe rzekome czyny
wojenne i pieniądze, które mierzy na „tysiące korcy“ (*Mil.* 1064),
ale również i na swą urodę, gdyż uważa się poprostu za „brata
Achillesa i wnuka samej Wenery“. Aż mu już cięży ta nie-
zwykła piękność, gdyż wszystkie kobiety kochają go i naga-
bują — *omnes mulieres amant, ut quaeque aspexit* (*Mil.* 1264).
tak, że aż narzekać musi:

Ach, zbytnie to nieszczęście być tak zbytnio pięknym!

Natrętne są mi one: proszą, dręczą, jęczą,

Bym pozwolił się widzieć, proszą mnie do siebie,

Że człek nawet nie może swym sprawom się oddać!

(w. 68 i n.)

Bywa on też stale rywalem młodzieńca zakochanego —
tak jest we wszystkich sześciu sztukach, w których występuje,
i w *Pseudolusie*, gdzie o nim mowa, — rywalem niebezpiecz-
nym, nie tyle ze względu na swą urodę, ile na pieniądze (któ-
rych zwykle brak młodzieńcowi), ale nigdy nie zwycięża, bo
dzięki swej głupocie bywa stale w takich wypadkach wywie-
dziony w pole, albo sromotnie skompromitowany, jak zwłasz-
cza Samochwał - Basztomiaszoburz, który wypuściwszy nie-
opatrznie z rąk kochankę swego rywala, dał się zwabić do
alkowy rzekomej matrony, gdzie go — jako złapanego niby na
gorącym uczynku — sromotnie obito, darowując mu tylko z litości
jeszcze sroższą karę (*Mil.*).

Przy okazji tych zatargów o kochankę okazuje się on
zwykle niesłychanie rozindyczony, szarpie się, rzuca i wygraża,
skacze po scenie jak kogut rozzłoszczony, — ale z reguły nikt
sobie z tego wszystkiego nic nie robi. Ta jego „szalona od-

waga i zaciekłość“ w rezultacie okazuje się tylko zwykłą fanfaronadą, z pod której zawsze najpodlejsze tchórzostwo wychodzi. Tak n. p. Basztomiasoburz, złapany na gorącym uczynku, pozwala się okładać kijami i błaga pokornie o łaskę, a w *Punijczyku* dziki i straszne pogroźki miotający Antamenides, pod którego stopami scena się trzęsie, usłyszawszy, że wzywają niewolników z kijami — cichnie natychmiast i z najśłodsza miną zapewnia rywala swego, że on „to wszystko przecież tylko w żarcie, a nie na serjo mówił“ (w. 1320 i n.).

Pomimo wybitnie zaznaczającej się dążności do zróżniczkowania typu w takim n. p. wyjątkowo „nie przechwalającym się samochwale“, jak w *Gburze*, u plautyńskich żołnierzy nie zaznacza się naogół jakaś wybitna różnica istotnych cech charakterystycznych, lecz występuje tylko pewna rozmaitość efektów, które jednak zawsze dadzą się zamknąć wszystkie w jedną ramę zarozumiałej głupoty, dochodzącej czasem aż do groteskowo-błażeńskiego napięcia.

Taki typ zarozumiałca i samochwała wogóle (ἀλαζών) — jak to wykazał O. Ribbeck¹ — jest wytworem greckim, a najdawniejsze określenie tej właściwości charakteru spotykamy w *Cyropedji* Ksenofonta, gdzie czytamy następujące słowa, włożone w usta samego Cyrusa: „Zdaje mi się, że nazwa »alazon« oznacza ludzi, którzy udają bogatszych i dzielniejszych, niż są w rzeczywistości, którzy przyrzekają zrobić to, czego dokonać nie potrafią, i co do których niema wątpliwości, iż wszystko to robią dla zdobycia czegoś, czy dla zysku“ (II 2, 12). Pojęcie to ulega pewnym ugięciom i zabarwieniom, ale jego istota pozostaje zawsze ta sama: typ człowieka, który w natrętny, krzykliwy sposób i za wszelką cenę chce się okazać czemś znacznie lepszym, niż jest w rzeczywistości. Takich „alazonów“ spotkać można

¹ Alazon, Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie, Leipzig 1882, I—II.

w greckiej literaturze przedewszystkiem w zakresie przedstawianych czy omawianych zawodów i stanów, a więc na to miano zasługują sobie n. p. retorzy i demagogowie, obiecujący to, czego dotrzymać nie mogą i nie myślą, kiepscy filozofowie i sofiści, za dużo, albo za mało natchnieni poeci, wreszcie wróżbiarze, cudotwórcy i cudowni lekarze. Tę nazwę otrzymują wreszcie i kucharze, zbyt zarozumiali na swą „boską“ sztukę psucia ludziom żołądków, — ale najwięcej nadawała się ona chyba do określenia przechwalającego się swemi czynami wojownika. Wielce charakterystyczna jest tutaj skłonność Greków, by przewagę mięśni i na niej jedynie opartą wyższość danego osobnika nad innymi łączyć w swych obserwacjach z pewnem upośledzeniem władz umysłowych; dlatego n. p. Herakles bardzo często występuje w greckiej literaturze jako niezbyt mądry, ale zato bardzo żarłoczny siłacz, dlatego Eurypides tak nienawidzi atletów (frg. 284 N.), a postać pewnego siebie i do rozkazywania przywykłego wodza bardzo często okazuje rysy komiczne. Przecież już charakterystyka boga wojny u Homera nie jest wolna od pewnego cichego komizmu, który później głośno wystąpi u potomków Aresa w samej Grecji, i... nietylko w Grecji. Wystarczy przypomnieć ten ustęp z *Iljady* (V, 859 i n.), gdzie czytamy, że nieśmiertelny ten wojownik, zraniony w bitwie, narobił tyle wrzasku, „co dziewięć, albo dziesięć tysięcy mężów, zrywających się do bitwy“, lub jeden opis z *Odysei* (VIII, 266 i n.), z „kroniki skandalów“ dworu olimpijskiego, gdzie to Ares, złapany z cudzą żoną na gorącym uczynku, staje się pośmiewiskiem wszystkich niebian za to, że dał się złapać, — jako że erotyczne przygody nie rzadko należą do głównych rysów charakterystyki zarozumiałych wojowników. Później typ ośmieszonego wojownika znajdujemy w farsie megarejskiej i t. zw. komedji sycylijskiej, tudzież w „starej komedji“ attyckiej: Jest nim n. p. u Arystofanesa Lamachos, ów „dziko odważny generał z groźnem obliczem Gorgony — na tarczy, i aż z trzema potężnymi kitami

na hełmie“ (*Ach.* w. 964 i n.), czy Kleonymos, tylokrotnie przez tegoż poetę wyszydzany (*Ach.*, *Chm.*, *Ryc.*, *Osy*, *Pokój*, *Ptaki*), a u komika Platona Pizander, wyśmiany w sztuce p. t. *Peisandros*.

Najznakomitszem jednak podłożem, na którym szczególnie bujnie wyrastały postacie tych „alazonów“ wojskowych, była służba najemna zagranicą, która od czasów Ksenofonta przybiera coraz większe rozmiary i wytwarza typ starożytnych kondotjerów, z racji swego zawodu i chęci uzyskania stanowiska zmuszonych do przedstawiania swych przewag wojskowych w możliwie efektowny, najczęściej mocno przesadny lub zgoła fantastyczny sposób. Same niemal o to prosiły się te wielkie wyprawy w nieznane kraje Wschodu, te olbrzymie bitwy i zwycięstwa, te niezwykle oblężenia i zdobywania miast o nieprawdopodobnych wprost skarbach i bogactwach. Nic dziwnego zatem, że postać takiego zarozumiałego, a niezbyt mądrego wojownika, cuda o sobie opowiadającego, znalazła się w „komedji nowej“, oddającej wiernie życie epoki aleksandryjskiej, i że spotykamy ją tutaj bardzo często, tem więcej, że istniała ona przecież — choć w innej inkarnacji — jak to wyżej wspomniano, już w „komedji starej“.

Oprócz rzymskiej paljaty, gdzie gra on wogóle bardzo ważną rolę, występuje ten typ również w rzymskiej farsie atelańskiej, jako t. zw. wojowniczy kogut, „Kikirros“,¹ a później potomstwo jego — głównie przez plautyńskiego *Żołnierza* — jest Legion na wszystkich scenach europejskich, jak to już tylokrotnie wykazywano.²

¹ A. Dieterich, *Pulcinella*, Leipzig 1897, str. 94 i n., 237 i n.

² Karl von Reinhardstoettner, *Plautus, Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886, str. 103 i n. Na tej (bardzo sumiennej) pracy opierają się w znacznej mierze niniejsze historyczne zarysy dalszych losów postaci plautyńskich. Wiele cennych wiadomości zawdzięczam również rozprawie: Dr Fr. Bettingen, *Wesen und Entwicklung des komischen Dramas*, Berlin 1891.

A więc n. p. w komedji włoskiej XVI w. *Il Capitano* Ludwika Dolce, *Capitan Fracassa* Grota Cieco di Hadria, *Capitano Dragoleone* della Porty, w komedji *dell' arte* „il Capitano“ pod najrozmaitszemi nazwami, jak „Spavento“, „Cocodrillo“, „Rinoceronte“, „Spezzafer“, „Escobombardon della Papirottonda“ i i., u Francuzów corneille'owski „Capitan Matamore“, mareschal'owski *Le véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron*, a nawet „Kadeci gaskońscy“ Rostanda, u Anglików *Roister Doister* Udall'a, czy „Captain Bobadylł“ Ben Jonsona, u Niemców „Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wüsthäusen“ i „Don Daradiridatuntarides Windbrecher von Tausend Mord... Erbherr in und zu Windloch“ Gryphiusa, u Duńczyków *Jacob von Tyboe eller den stortalende Soldat* Holberga — a u nas wojujący „Albertus“ z intermedjów i komedj rybaltowskich, „Burzywoj, burda zajazdowiec, lecz nie mężny“ z *Sarmatyzmu* Zabłockiego, „Bitnicki“ i „Oblężnicki“ z *Rycerza zakochanego* Gurskiego, „Hektor Kasper Morderski“ z *Wychowanki* Fredry, a po części także i Papkin.¹

I w najnowszych komedjach i farsach żyje po dziś dzień jeszcze postać pewnego siebie, a niezbyt mądrego oficera, wielkiego zdobywcy... serc niewieścich.

Zawodem pasorzyta, czyli pieczeniara, jest to, że nie ma on żadnego zawodu; główną jego cechą charakterystyczną stanowi wieczny, nigdy nie nasycony apetyt, gdyż nietylko „ojcem jego jest Głód, ale on sam jest stale Głodem brzemienny“ (*Stich.*), i w każdym razie najistotniejszym dla niego jest pytanie, które w razie wezwania go w jakiejś sprawie stawia zaraz na samym początku: „gdzie się będzie jadło?“ — *ubi essuri sumus?* (*Men.* 147).

Toteż cała jego dusza jest w brzuchu, i dla brzucha — *ventris causa* — gotów jest wszystko zrobić: nietylko znosić wszelkie

¹ T. Sinko, *Genealogja kilku typów i figur A. Fredry*, Kraków 1918, str. 9—22.

upokorzenia (*venter creat omnis hasce aerumnas*, — *Mil.*), ale nawet córkę własną sprzedać, jak Saturjo (*Pers.* 338 i n.), w którego modlitwie nawet brzuch jego należne znalazł miejsce obok córki:

Niech się szczęści mnie, tobie, i memu brzuchowi i t. d.

(w. 329 i n.)

Inny pieczeniarski znów (*Penikulus* w *Braciach*) wyraża przekonanie, że żadne więzy, ani nawet łańcuchy nie mogą człowieka tak przywiązać, jak dobre jedzenie, i takie też „więzy jedzeniowe“, *vincla escaria*, zaleca tym, co kogoś chcą na zawsze przy sobie utrzymać. Za jedzeniem bowiem pójdzie pasorzyt „nawet na krzyż“ (*Stich.* 625).

Nic dziwnego zatem, że taki wielbiciel brzucha przy danej okazji, n. p. zaproszony na obiad, „je za ośmiu“ (*Men.* 223), a wpuszczony do spiżarni (jak w *Jeńcach*), robi we wszystkich zapasach niesłychane spustoszenie, niby „wilk głodny“, *lupus esuriens*, — i tę żarłoczność jego podkreśla starożytna, klasyczna terminologia, nazywając tę postać: *parasitus edax* (*Ter.*, *Hor.*, *Apul.*). Dla zaspokojenia wiecznego głodu wprasza się zawsze i wszędzie — bo pasorzyt żywi się z reguły „cudzym chlebem, jak mysz“, — i wie o każdej szykującej się uczcie, gdzie zjawia się zwykle nawet nieproszony, a zwłaszcza przyczepia się na stałe do jakiejś ofiary, której już nigdy jak cień nieodstępny nie opuszcza, uważając tego człowieka za swego „króla“ i „genjusza opiekuńczego“. I tak z ośmiu pasorzytów plautyńskich (*Asin.*, *Bacch.*, *Capt.*, *Curc.*, *Men.*, *Mil.*, *Pers.*, *Stich.*) tylko jeden Saturjo w *Persie* jest „wolno praktykującym“, inni zaś są totumfackimi jużto paniczów (najczęściej zakochanych), jużto hulających małżonków, jużto żołnierzy.

To przyczepianie się jego polega na tem, że narzuca się zwykle natrętnie z wszystkimi, nawet najwięcej poniżającymi przysługami, które powoli czynią go niezbędnym, zawsze pełen jest najrozmaitszych żartów, przyczem każde, choćby mimowolne reagowanie umie wyzyskać na swą korzyść, przytakuje

zawsze i przy każdej okazji — *id enim quod tu vis, id aio atque id nego* (*Men.* 163), — a zwłaszcza pełen jest najbezczelniejszych pochlebstw. To przychlebianie się właśnie (*κολακεύειν*) stanowi drugą jego wybitną cechę, uchwyconą w określeniu *κόλαξ*, *parasitus colax* (*Ter.*).

Pochlebstwo znajduje przyjęcie tem lepsze, im na większą trafia głupotę, toteż najidealniejszym i najefektowniejszym staje się połączenie pasorzyty-pochlebcy z głupim żołnierzem, jak w *Samochwale*, gdzie pasorzyt Artotrogus jest jakby drugą duszą i znakomitym resonansem dla zdumiewającej głupoty Pyrgopolinicesa, lub w *Siostrach*, gdzie pasorzyt nazywa się „nieodstępną szatą“ (*integumentum corporis*) swego pana. Złączenie tych dwóch typów jest tem zabawniejsze, że pasorzyt, świadom głupoty swego pana, drwi z niego w żywe oczy, i to w porozumieniu z publicznością.

Pasorzyt raz tylko wpływa w decydujący sposób na akcję, t. j. w *Braciach*, i raz tylko gra rolę główną, t. j. w *Kurkuljonie*, gdzie sam pasorzyt młodego pana, Kurkuljo, prowadzi całą akcję i intrygę, tak samo jak zresztą niewolnik; jest to zresztą o tyle ciekawa odmiana pasorzyty, że, mając jedno oko wybite, podaje się jakgdyby za weterana wojennego, i z równem prawdopodobieństwem jak Zagłoba o herbie Wczele opowiada, że „oko wybiła mu katapulta pod Sikjonem“, chociaż słuchający go stręczyciel zauważa, że był to raczej garnek, który mu na łbie rozbito. — Zresztą gra pasorzyt tylko rolę podrzędną, jak n. p. w *Persie*, gdzie „pożycza“ swej córki celem podejścia stręczyciela, lub w *Jeńcach*, czy *Komedji Ośle*, gdzie przynosi pewną wiadomość, co mógł równie dobrze zrobić każdy niewolnik. Czasem wreszcie rola jego w akcji sztuki jest wprost bez znaczenia dla przebiegu sprawy — jak w *Siostrach*, gdzie spełnia tylko mało ważne poselstwo, w *Żołnierzu*, gdzie występuje tylko raz jeden, w scenie wstępnej, jako interlokutor Pyrgopolinicesa, lub w *Stichusie*, gdzie dla przeprowadzenia akcji jako takiej absolutnie nie jest potrzebny.

Zawsze jednak jest postacią rozweselającą, i tę atmosferę wesołości wnosi już od pierwszego pojawienia się na scenie (podobnie jak żołnierz), zwłaszcza gdy w typowy widocznie dla tej postaci sposób rozpoczyna od przedstawienia się publiczności w dłuższym przemówieniu, podającym jego stałe, zwykle dużo mówiące przezwisko i charakteryzującym dowcipnie jego „dostojny, po przodkach odziedziczony zawód pieczeniarski“ (*Pers.*) jako „sztukę pasorzytnictwa“, *ars parasitica* (*Capt.* 469), której zasady szczegółowo wyłuszcza.

Humoru pełne są również wszystkie jego występy, czyto kiedy z językiem wywieszonym pędzi z dobrą wieścią, za którą zgóry już zamawia sobie suty obiad (*Capt.*), czyto gdy narzeka na „złe interesy“ i „bierny opór“ ze strony obiadodawców (*Stich.*, *Capt.*), czyto wreszcie gdy z rozpacz i biedy ogłasza publiczności licytację całego swego mienia, t. j. wszystkich dowcipów, jakie posiada: *logos ridiculos vendo, age licemini...* (*Stich.*).

Bo też pasorzyt plautyński — to przedewszystkiem wesołek i śmieszek, i to właśnie rozweselanie i zabawianie widzów jest głównem u Plauta zadaniem tej postaci; dlatego też wprowadził ją w płacziwą atmosferę *Jeńców* zamiast niewolnika (p. wyżej, str. 70), i Śmieszkim - Gelasimusem ożywił mdłego *Stichusa* (p. wyżej, str. 193).

Pomimo tych stałych zadań pasorzyt nie jest u Plauta tak szablonowy, jak n. p. żołnierz. Czasem lubi on udawać uczonnego, czerpiącego swe dowcipy z mądrych ksiąg (*Stich.* 400 i n., 454 i n.), których ma „całą skrzynię w domu“ (*Pers.* 391 i n.) — a raz nawet powołuje się na tragedję, wtedy właśnie, gdy cytuje z pompą nawet nam dobrze znane przysłowie... komiczne, że „dwie kobiety gorsze są, niż jedna“ (Filem. frg. 169 K., *Curc.* 591 i n.). Innym razem, pędząc z wiadomością niespodziewaną, okazuje wszystkie cechy t. zw. „niewolnika biegnącego“, *servus currens*, n. p. w *Jeńcach*, gdzie też rola jego stoi najprawdopodobniej na miejscu roli niewol-

nika (jak to już wyżej zaznaczono), a raz znów (*Persa*), dając szczegółowe wskazówki co do urządzenia uczty, zdradza się z nadzwyczaj wyszukanem smakoszostwem.

Plautus najwidoczniej upodobał sobie szczególnie tę postać, obok niewolnika, gdyż, jak wskazują fragmenty, napisał on — poza istniejącymi dziś sztukami — aż pięć dziś zaginionych komedj z pasorzytem, zdaje się, jako główną postacią, t. j. komedje: *Colax*, *Parasitus Medicus*, *Parasitus Piger*, *P[h]ago* (*Żarłok*) i *Saturio*, a nadto figurę tę umieścił jeszcze w innych (dziś również zaginionych) sztukach, jako to *Bacaria* (we fragmencie w. 17 i n. mówi pasorzyt o przynoszonych właśnie „dla jego brzucha“ potrawach), *Carbonaria* (z której zachowało się w frg. w. 47 i n. podobne jak w *Jeńcach* w. 901 i n. wyliczanie smakołyków) i *Boeotia*, gdzie pasorzyt narzeka na wynalezienie zegara (słonecznego), krępującego swemi stółkami godzinami posiłków swobodne zajądanie się przez cały dzień.

Typ ten, stanowiący czasem u Plauta rolę analogicznie popisową, jak niewolnik, ma zresztą już całą historję za sobą.¹ Znany u Greków jako *παράσιτος*, pasorzyt, lub *κόλαξ*, pochlebca, występuje już w farsie megarejskiej i t. zw. komedji sycylijskiej Epicharmosa, a w „starej komedji“ attyckiej przybiera jużto imię indywidualne Kleona, pochlebcy i pasorzyta starego Demosa, jużto jako istotny, bezimienny typ pojawia się w chórze „pochlebców“ u Eupolisa (*Κόλακες*). Lukjan pisał nawet dialog o sztuce pasorzytniczej, *Ὅτι τέχνη ἡ παρασιτική*.

Wielce rozpowszechniona w całej „komedji nowej“ (gdzie zdaje się Menander połączył pasorzyta z żołnierzem) i w rzymskiej paljacie, pojawia się ta postać również w togacie (n. p. u Titinjusza) — a później w komicznej literaturze europejskiej. Dalszemi bowiem inkarnacjami tego typu są figury takie, jak

¹ O. Ribbeck, *Kolax*, Abhandl. d. kön. sächs. Ges. d. Wissensch. Philol.-hist. Kl. IX (1884); Aem. Giese, *De parasiti persona capita selecta*, Berolini 1908.

n. p. włoscy pasorzyci - żarłocy: Pasifilo Ariosta (*I Suppositi*), który ma *sempre nello stomaco dieci lupi affamati*, dalej Mastica, Fagone (della Porta), Edace (Borghini), Don Cicchio (Golidoni), francuski Fripesauce (Tristan l'Hermite), angielski Merygreek (Nicholas Udall), czy wreszcie nasze Chleburady, Dybidzbany, Liżyczopy z intermedjów, misterjów i komedji rybałtowskiej, po części Umizgalski — Natręt Rzewuskiego, Figlacki Bohómolca, Kwarciacki Wieniawskiego, fredrowscy pieczeniarze Hilary i Zefiryn w *Wychowance*, podobny trochę Smakosz z *Przyjaciół*, Lisiewicz z *Geldhaba*, Szware z *Co tu kłopotu*, a zwłaszcza Papkin, w którym Sinko¹ wykazał „potomka rzymskich pasorzytów z domieszką pewnych rysów plautowego żołnierza - samochwała“ — coś podobnego, jak stara grecka figura komiczna bohatera, Herakles w roli... żarłoka. Szczególnie upodobał sobie u nas pasorzytów Lubowski, który ma szeregi wyjadaczów — takich, jak n. p. Migdalski z *Przesądów*, Morowicz z *Jacusia*, Koszyński z *Osaczonego*. Nawet najnowszą francuską komedję posiada znakomitego pasorzytę Pagnotta w *Dzwonku alarmowym* M. Hennequin'a i R. Coolus'a. Być może nareszcie, że w związku z tym typem powstały takie postaci żarłoków fars ludowych staro- i nowożytnych, jak wspomniane właśnie żarłoczny Herakles, dalej Maccus, Bucco z farsy attelańskiej, a później Maccaroni, Hanswurst, Jack Pudding, Pickelhäring i nawet Khatziavatis z marionetkowego teatru cieniów Karagöza.²

Pewną odmianą typu pasorzyty u Plauta jest bezczelny daramozjad - wykpi grosz, *sycophanta impudens* (Ter.), człowiek dający się użyć do wszelkiego łajdactwa, *mendaciloquus*, *falsidicus*, *confidens* (Trin. 769), raz tylko występujący w *Dniu Trzygroszowym*, jako wynajęty za trzy grosze do wykonania pewnego podstępu, który wprawdzie chybia celu, ale stwarza znakomitą w swym komizmie scenę „nieudanej przebieranki“.

¹ *Genealogia* i t. d., str. 18.

² L. Roussel, l. c. I, str. 14.

Do rodziny samochwałów (alazonów) zawodowych, która wydała zwłaszcza żołnierza, należy również — jako wybitny jej przedstawiciel — kucharz, zawsze pewny siebie i lubiący dużo mówić — *coquus gloriosus*, *multiloquus* (Pseud. 794).

Jest to u Plauta albo niewolnik, w tym fachu wykształcony (*Men.*, *Aul.* [?] *Curc.*, *Mil.*), albo wolny zawodowiec, którego się do urządzenia danej uczty *ad hoc* na rynku wynajmuje (*Cas.*, *Merc.*, *Pseud.*).

Najlepszym jego okazem jest kucharz z *Pseudolusa*, na sztukę swoją tak zarozumiały, iż przechwałki jego śmiało iść mogą w zawody z fanfaronadą żołnierza: potrawami swemi przedłuża on rzekomo ludziom życie i odmładza starych, a Jowisz, żywiący się jedynie zapachem jego arcydzieł kulinarnych, w tych dniach, gdy on przypadkiem nie gotuje, idzie spać bez obiadu. Przyprawy zaś jego, których całą litanję wylicza, są tak smakowite i pikantne, że się rondle od nich same rozgrzewają, a goście, jedząc jego potrawy, omal że sobie palców nie poobgryzają w zapale.

Również i styl przemówień kucharza okazuje nieraz bombastyczne zwroty, gdy n. p. unikając codziennych słów w odniesieniu do swej wzniosłej sztuki, ryby nazywa „zwierzyną Neptuna“, a mówiąc o stawianiu garnków na ogniu, określa to jako „zbliżanie ich do potęgi Wulkana“.

Kucharz jest bardzo gadatliwy, gdyż lubi dużo rezonować, tak, iż trzeba mu przypominać, że „wynajęto go do gotowania, a nie do gadania“ (*Aul.* 455), i nieraz bywa bardzo dowcipny, a nawet wyszukanie złośliwy, jak n. p. w owej sławnej scenie *Kupca*, gdzie to, orjentując się znakomicie w naprężonej sytuacji, polegającej na zupełnie niesłusznym posądzeniu pana domu o miłość i urządzenie uczty dla hetery, nie da się w żaden sposób odprawić i uwagami swemi pograża dokumentnie najniewinniejszego w świecie męża wobec podejrzliwej żony. Podobnie w *Samochwale* (w. 1394 i n.) gra doskonale swoją rolę, gdy z wielkim nożem w ręce nastaje na niefortunnego amanta,

rzekomo gotów dokonać na nim groźnej operacji: *quam mox seco?* — a w *Kurkuljonie* (w. 259 i n.), niby „tłumacząc sen“ skłopotanemu stręczycielowi, rzuca mu co słowo inną uszczypliwość w oczy.

Wszystkich kucharzy posądzają stale o złodziejstwo, toteż nie dziwnego, że w *Pseudolusie* Baljo, wynajawszy kucharza, wyjątkowo wiele przechwalającego się, służbie swojej wydaje niezwykle surowe przepisy co do nadzorowania artysty gastro-nomicznego:

BALJO (*do Chłopca*)

Pamiętaj, nasze rzeczy czem prędzej usunąć,
I żebyś jego oczy miał ciągle na oczach:
Gdziekolwiek on spoglądnie, ty także spoglądaj;
Gdziekolwiek on się ruszy — ty idź krok w krok za nim;
Jeśli rękę podniesie — ty też rękę podnieś;
Jeśli weźmie coś swego — to możesz pozwolić,
Lecz jeśli coś naszego — trzymaj z drugiej strony;
Jeśli pójdzie, idź za nim, — stanie, stań z nim razem;
Jeśli on gdzieś przykucnie — ty także przykucnij.

(w. 855 i n.)

Typ alazona-kucharza ma za sobą świetną przeszłość w greckiej literaturze jako t. zw. „zabawny“, czy „filozofujący kucharz“, *μάγειρος σκωπτικός, σοφιστής μαγειρικός* (Athen. VII, 292 c, XIV, 659), a stałą jego cechą jest już tutaj samochwalstwo: *ἀλαζονικόν ἐστι πᾶν τὸ τῶν μαγείρων φύλον* (Athen. 290 B). Początkami swemi sięga on, tak samo jak i alazon-żołnierz, czasów bardzo dawnych, gdyż istniał już w farsie doryckomegarejskiej, jako t. zw. *μαίων*, a w „starej komedji“ attyckiej występuje n. p. już to pod zindywidualizowaną postacią „Kiełbasiarza“ arystofanesowskiego, już to jako półtyp „Aiolosikon“ z zaginionej komedji Arystofanesa.¹

¹ O. Ribbeck, *Alazon*, str. 18—26; Kock, *Com. Frg.* I, str. 392; T. Zieliński, *Quaestiones Comicae*, Żurnal Ministerstwa Narodnego Pro-

Główną jego domeną była jednak grecka „komedja nowa“, której fragmenty tak przepełnione są szczegółami, odnoszącemi się do kuchni i kucharza, co zapewne odpowiadało współczesnemu, kwietystycznemu życiu. W rzymskiej literaturze scenicznej typ ten występuje u wszystkich komedjopisarzy, począwszy co najmniej od Newjusza (w. 21 i n. Ribb.), ale postać ta jest tu niewątpliwie wyblakłą, zapewne z powodu niedość rozwiniętego wówczas jeszcze w Rzymie komfortu kulinarnego i odmiennych pod tym względem jak w Grecji warunków życiowych. Tak też u Plauta typ ten, choć dość często spotykany (napewne w siedmiu sztukach), gra tylko drugorzędną, czy też epizodyczną rolę, — nawet w *Pseudolusie*, gdzie postać tę tak barwnie jeszcze namalowano. Ten kucharz z *Pseudolusa* jest też wogóle ostatnim znanym nam wybitniejszym potomkiem familji, która na nim właściwie wymiera. Dalekim tylko, zdaje się, refleksem jest *Magirus cocus* (grecka nazwa!) w rzymskiej szkolnej bajeczce p. t. *Testamentum porcelli*.¹

W komedji europejskiej ukazuje się ta postać jeszcze tu i ówdzie (Maitre Jacques ze *Skąpca* Moljera, Kucharz w *Gru-bych Rybach* Bałuckiego), ale nic mu już z dawnej okazałości nie zostało.

Alazonem jest wreszcie, jako trzeci przedstawiciel tej rodziny u Plauta, *lekarz, medicus*, występujący raz jeden tylko, ale w znakomitej scenie, w *Braciach*, gdzie wezwano go przez nieporozumienie do rzekomo chorego człowieka. Zapewnia on wprawdzie starego, który go wzywa, że z niezmierną łatwością potrafi pomóc choremu, gdyż ma wśród swych pacjentów —

swieszczenija, 248, Petersburg 1886, str. 115—116; Edwin Moore Rankin, *The rôle of the μάγειρος in the life of the ancient Greeks, as depicted in Greek literature and inscriptions*, Chicago 1907 (zwłaszcza str. 12—23).

¹ W *Petronii Saturae*... ed. Franc. Buecheler, Berolini 1904, str. 243—244.

jak twierdzi — nie tylko Apollina, lecz i samego Eskulapa, ale sam chce się naprzód od drugich dowiedzieć, co to może być za choroba. Zirytowawszy nieszczęsnego pacjenta lekarskim wywiadem, składającym się z najgłupszych w świecie pytań, grozi mu jakimś strasznym lekarstwem, które obiecuje wlewać weń przez dwadzieścia dni, i dokazuje wkońcu najwyższej sztuki: u najzdrowszego człowieka konstatuje szaleństwo, tudzież napad furji, każe go związać czterem ludziom i przynieść do siebie celem przeprowadzenia kuracji.

Postać ta — traktowana przez Plauta może jeszcze w zaginionej komedji *Parasitus Medicus*, w połączeniu z rysami pieczeniarskimi — znana również oddawna w Grecji, żyje na wszystkich scenach świata, jako typ lekarza-nieuka, czy szarlatana. Wystarczy wspomnieć Doktora Bartolo z *Balwiera ze Sewilli* Beaumarchais'go, świetnego moljerowskiego Doktora Diafoirusa z *Chorego z urojenia*, lekarzy z *Miłość lekarzem* i z *Pana de Pourceaugnac*, wreszcie naszych: Doktora Receptę z *Zabobonnika* Zabłockiego, tudzież Doktora Fulgencjusza z *Dyliżansu* Al. Fredry, i udawanych lekarzy z *Consilium Facultatis* Jana Al. Fredry.

Czarnym charakterem, przeciw któremu zwracają się stale ataki wszystkich prawie osób danej sztuki, a nawet własnego sługi (*Poen.* 823 i n.), i który u Plauta nigdy nie triumfuje, jest z reguły wiarołomny i chciwy stręczyciel (rajfur), mający najczęściej w swej mocy dziewczynę, kochankę młodego pana — *leno periurus* (Plaut., Apul.), *avarus leno* (Ter.). Kurkuljo w ten sposób charakteryzuje stręczycieli:

Bo, jak myślę, tem dla ludzi jest plemię rajfurskie,
Czem są muchy i komary, pchły, wszy, czy też pluskwy:
Przykrość, wstręt i utrapienie a nic z nich dobrego...

(w. 499 i n.)

Jest też stręczyciel stale przedstawiany jako cynicznie bezcelny i bezwstydnym szubrawiec, któremu nie jest obce żadne łotrństwo, zaczawszy od oszustwa i okrucieństwa, a skończywszy

na łamaniu najświętszych umów czy przysiąg, i najzuchwalszem świętokradztwie, o ile tylko chodzi o zdobycie jedynej dla niego świętości — pieniądza. W wykonywaniu swego ponurego rzemiosła brutalnie obojętny na wszystkie żale, prośby i zaklęcia młodzieńca — skoro tylko z niego ostatni grosz wyciągnął na opłatę kochanki, sprzedaje ją zaraz najspokojniej komu innemu, i to pomimo najsolenniejszych przysiąg i zobowiązań (*Pseud.*), lub gotów jest dziewczynę, już raz pod przysięgą sprzedaną, natychmiast oddać komu innemu, jeśli tylko więcej zapłaci (*Rud.*). Jest to bowiem zawsze słynący ze skąpstwa

Krogulec na pieniądze, drapieżnik zawistny,

Ściągacz, zdzieracz, porywacz...

(*Pers.* 409 i n.)

który twierdzi, że „przysięgę stworzono na zysk, nie na stratę“ (*Rud.* 1374 i n.) i — co dla ówczesnego Rzymianina jest szczytem nieprawości — „z najszanowniejszych bogów nic sobie nie robi“ (*Pseud.* 269).

Toteż, jak sam stręczyciel raz (*Rud.* 1285) konstatuje, „wszyscy ludzie się cieszą, gdy rajfur w opalach“; nie opuszcza go nigdy atmosfera nienawiści, wyzwisk i przekleństw, a wszechstronne zgnębienie tej wstrętnej kreatury, polegające na wydarciu dziewczyny, pieniędzy, często bardzo dokładnem obiciu, lub wreszcie na zaciągnięciu go za łeb (*obtorto colo*) do sądu (również wśród gradu kulaków, szturchańców i kijów), uważa najwidoczniej sam Plautus za główny cel danej fabuły, skoro n. p. *Persa* kończy charakterystycznymi słowami:

Bądźcie zdrowi, cni widzowie. Rajfur pograżony,
Więc klaskajcie!

podobnie jak *Punijczyka* (w pierwszej redakcji):

Więc żegnamy was gorąco. Dużośmy gadali,
Ale wkońcu cała bieda na rajfura spadła!

Z pośród znanych plautyńskich stręczycieli — (sztuka *Leones Gemini* zaginęła) — różniących się między sobą tylko

intensywnością barw, jakimi ich wizerunki są malowane, obok wspólnego wszystkim, odrażającego wyglądu zewnętrznego (Rud. 316 i n.),¹ na pierwsze miejsce wybija się, z niezwykłą, poprostu karykaturalną już jaskrawością skreślona, postać Baljona z *Pseudolusa*, któremu też na zakończenie całej litanii wyzwisk jako ostateczną obelgę i niby syntezę wszystkiego złego jedno tylko słowo w twarz rzucają: „Stręczyciel!”

Imię Baljona było synonimem najpodlejszego człowieka jeszcze za czasów Cicerona, który patrzył na tę postać, graną znakomicie przez sławnego Roscjusza, i taki wrażeniu swemu daje wyraz w mowie, wygłoszonej w obronie tego aktora przeciw jego oskarżycielowi, niejakiemu Cherei:

Czyż nie wydaje ci się, że już sama głowa i te brwi doszczętnie wygolone tchną łotrostwem i krzyczą wprost, że to człowiek przebiegły? Czyż nie zdaje się — jeśli można wnioskować z milczącego zewnętrznego wyglądu, — że on cały od stóp do głów składa się z podstępu, oszukaństwa i kłamstwa? Bo dlatego zapewne ma ogoloną głowę i brwi,² aby nie można było powiedzieć, że choć włos jeden z porządnego człowieka na nim pozostał. Rolę jego gra zwykle Roscjusz znakomicie, jednakże niewłaściwe spotyka go za to uznanie: grając bowiem Baljona, tego najpodlejszego i najwiarołomniejszego rajfura, gra poprostu Chereę: ten typ brudny, obrzydliwy, nienawistny, przebija się właśnie w jego charakterze, naturze i w jego życiu. Nie wiem, jak mógł Cherea myśleć, że Roscjusz jest równy jemu oszustem i łotrem, — chyba że spostrzegł, iż Roscjusz tak wspaniale go naśladuje, gdy gra rajfura. (Rozdz. 20)

Przypuścić należy, że postać stręczyciela, występująca także w mimijambach Herondasa (*πορροβοσκός*), znajdowała się również w mimach Sofrona, tudzież wśród typów starej farsy megarejskiej i komedji t. zw. „sycylijskiej”, a jeśli nie spotykamy jej w znanych dzisiaj sztukach „starej komedji” attyckiej, to tłumaczyć się to zapewne albo czystym przypadkiem, albo wy-

¹ Por. Otto Stotz, *De lenonis in comoedia figura*, Darmstadtiae 1920, str. 20.

² Plautyński Baljo ma nadto „kozią bródkę” (*hirquina barba* — *Pseud.* 967).

bitnie indywidualistycznym, a nie ogólnotypowym charakterem postaci tego nawskrós politycznego gatunku.

W każdym razie już w samych początkach „komedji nowej” spotykamy tę postać zupełnie wykształconą i wyposażoną w te same cechy charakterystyczne, co u Plauta, jak o tem świadczy n. p. fragment ze sztuki Eubulosa p. t. *Πορροβοσκός* (*Rajfur*), w którym mówi, zdaje się, hetera:

Tessalczyk mnie tu trzyma, człowiek strasznie przykry,
Bogacz przytem, a kutwa i zbrodniarz nikczemny.

(K. II, 194, frg. 88)

W całej „komedji nowej”, razem z palją, jest stałym i częstym typem, nie brak go również ani w togacie (Titinusz, *Gemina*, frg. VI), ani w farsie atellańskiej (Pomponjusz, *Leno*); później spotykamy nową inkarnację tej postaci we włoskiej komedji XVI wieku, a nawet w tureckim Karagözie.¹

Jako postać nienawistna pomyślany jest również bankier (lichwiarz), *danista*, *tarpezita*, gdyż n. p. Kurkuljo wyraźnie zestawia bankierów ze stręczycielami:

Przecież wy się od rajfurów niczem nie różnicie,
I dalibóg, że was stawiam zupełnie na równi:
Tamci choć w skrytości kupczą — wy na samym rynku;
Tamci gubią pokusami, hulanką — wy lichwą

(w. 499 i n.)

a Tranjo (*Most.*) „wynosi” ich jeszcze „wyżej”:

Dalibóg, że już niema dziś ludzi wstrętniejszych,
Ani więcej bezczelnych, niż plemię lichwiarzkie!

(w. 657 i n.; por. w. 626)

Pomimo to w zachowanych komedjach plautyńskich — gdzie mamy coprawda tylko trzech bankierów, t. j. w *Kurkuljonie*, *Epidikusie* i *Strachach* — typ ten nie ma tak odrażających cech, jak stręczyciel, a nawet czasem, jak Lyko w *Kurkuljonie*, wcale znośnie się przedstawia; za „porządne zachowanie

¹ Por. Stotz, l. c. str. 51.

się“ chwali go tu przecież (czy szczerze?) ten sam Kurkuljo (w. 523 i n.), który poprzednio bankierów tak zjadliwie scharakteryzował. Nie brak jednakże objawów dążności do przejaśkrawienia tej postaci, jak n. p. w *Strachach*, gdzie ta właściwa wszystkim plautyńskim bankierom zachłanność na pieniądze i to natręctwo, o ile chodzi o ich odebranie, już całkiem karykaturalne cechy przybiera w tem nieustannem i zapamiętałem wrzeszczeniu o „procenta i procenta“ (w. 603 i n.).

Widocznie tylko przypadkowi przypisać należy, że typ ten, w życiu ówczesnem niewątpliwie nadzwyczaj rozpowszechniony, u Plauta jest tak błady i tak rzadko naogół występuje w komedji greckiej i rzymskiej. W komedji europejskiej nowożytnej i polskiej (zwłaszcza w epoce po-fredrowskiej) spotykamy często postać bankiera czy lichwiarza, nieraz z rysami skąpca.

Oba te typy, stręczyciela i lichwiarza, same przez się wcale nie komiczne i raczej ponure, stają się źródłem wesołości dopiero w razie zetknięcia się czy konfliktu z innemi postaciami, a więc, gdy n. p. robi się na złość stręczycielowi i ten skacze w bezsilnej złości, sownie traktowany kułakami (*Pers.*), albo gdy natręctwo i nieustępliwość lichwiarza zmusza szelmę-niewolnika do jeszcze karkołomniejszych pomysłów i podstępów (*Most.*).

Do typów zawodowych należą jeszcze, raz tylko u Plauta spotykane, postaci: nauczyciela, prawnika, łyków małomiejskich i kupca.

Postać nauczyciela (wychowawcy) mamy znakomicie skreśloną w *Siostrach* (w. 109 i n.): Pedagog Lydus rozpacza tutaj nad emancypującym się z pod jego opieki paniczem, wśród lamentów sławi „dawne, dobre czasy“, kiedyto młodzież miała jeszcze respekt przed kijem, i nie może się w żaden sposób pogodzić z dziwną pobłażliwością ojca... aprobującego w zupełności wybryki synowskie, w myśl tak bolesnej dla konserwatywnego nauczyciela zasady: *alii nunc sunt mores* — „teraz inny zwyczaj“:

LYDUS

Po powrocie z ujeżdżalni, z palestry do domu,
Siadłeś w krześle przed twym mistrzem, skromnie przepasany:
Gdyś, czytając jaką książkę, jedną zmylił głoskę,
Miałeś skórę tak splamioną, jak mamka koszulę!

FILOXENUS

Teraz, Lydzie, inny zwyczaj.

LYDUS

Ach tak, wiem to dobrze!

Dawniej młodzian już przed ludem stawał do wyborów,
A nie byłby się odważył mistrza nie posłuchać.
Dziś — lat siedmiu jeszcze nie ma, a gdy go tkniesz ręką,
Zaraz chłopiec swego mistrza w łeb rąbie tabliczką!
Pójdiesz skarżyć jego ojcu, to ojciec do niego:
„Nieodrodnyś syn mój, chłopcze, że się nie dasz krzywdzić!“
Potem zaś do wychowawcy: „Stary niedołego,
Ty śmiesz tykać mego syna, że tak dzielnie stawia?“ —
I mistrz z głową obwiązaną, że niczem latarnia,
Nos na kwintę, idzie z kwitkiem. — Jakżeż na ten sposób
Mistrz zachować ma powagę, gdy sam po łbie bierze?

(w. 424 i n.)

Rzeczywiście, że w takich okolicznościach autorytet wychowawcy mocno jest na szwank narażony.

Postać komicznego nauczyciela-mentora spotyka się we wszystkich literaturach, poczynawszy od ośmieszonego Sokratesa w *Chmurach* Arystofanesa (co z pewnością odpowiada jakiemuś typowi komedji przed- i po-arystofanesowskiej), przez figury takie, jak n. p. *il dottore* komedji *dell' arte*,¹ Nauczyciel filozofji z *Bourgeois gentilhomme*, Bobinet w *Hrabinie d'Escarbagnas*, Sir Hugh Evans z *Wesołych Kumoszek*, Holofernes z *Zachodów miłosnych*, Sempronius z *Horribilicribrifaxa* — aż do profesora Lizolle'a w *Dzwonku alarmowym* M. Hennequin'a i R. Coolus'a, naszego Alwarskiego z *Franta* Krasickiego, Tertuljana Müllera, „profesora z Jasielskiego“ w *Wujaszku Alfonsa Dobrzańskiego*,

¹ Por. Winifred Smith, *The Commedia dell' arte. A Study in Italian Popular Comedy*, New York 1912, str. 3—7.

i profesora Dodowskiego w *Piosnce Wujaszka* Jana Al. Fredry, czy też profesora Pazurkiewicza w *Głuszczy Krzywoszewskiego*.

Jako prawnik występuje w *Epidikusie* „mądry“ Apecydes, „znający prawa i ustawy“, który ma być dla starego Perifanesa rękojmią, że nie okpi ich chytry służący — gdy tymczasem Epidikus jego przedewszystkiem w pole wywodzi. Takich głupich prawników (adwokatów, sędziów) było i jest dosyć na scenach europejskich, a wystarczy wspomnieć choćby już *Osy* Arystofanesa z chórem sędziów (w. 912 i n.), a potem takiego Tartaglię z komedji włoskiej, do pewnego stopnia Dogberry'ego z *Wiele hałasu o nic*, Don Goëzmana z *Wesela Figara*, wreszcie Dormunda, „doktora praw i adwokata krajowego“, z *Godnego liłości* Fredry.

Advocati zaś, występujący jako namówieni i podstawieni świadkowie w *Punijczyku*, mają wszystkie cechy małych mieszczan, łyków, którzy dadzą się wprawdzie użyć do wszystkiego za dobrą zapłatą, ale mają swą stanową dumę i nie pozwolą się traktować z góry; pyskują przytem dużo, akcentują skwapliwie, że są „wolnymi obywatelami“, *liberi homines*, i obnoszą się po scenie z grandezzą więcej niż senatorską.

Kupiec (bezimienny) w *Komedji Ośle* scharakteryzowany jest jedynie przez swoją wielką ostrożność. Nie da się on początkowo podejść obu niewolnikom, pomimo doskonale ułożonego podstępu, i nieczuły na wszystkie ich prośby i groźby, na najuroczystsze zapewnienia jednego z nich (udającego ważną figurę w domu swego pana), że może mu przecież zaufać, skoro tacy a tacy poważni ludzie mu zaufali, — odpowiada ciągle spokojnie: „być może“, „nie przeczę“ — ale pieniędzy, które przyniósł, dać nie chce.

Kupiec Demifo w *Kupcu* nie ma żadnych cech specjalnie kupieckich i niczem nie różni się od wszystkich innych „ojców“. Jest to widocznie wzgląd na całe to środowisko kupieckie, w którym głównie poruszają się sztuki „komedji nowej“, że nie wyzyskano tu nigdzie w należyty, komiczny sposób właściwych cech tego stanu.

Do rzadszych typów należą wreszcie osobistości scharakteryzowane przez pewne uderzające właściwości osobiste lub cechy specjalne:

A więc sławny skąpiec Eukljo w *Skarbie*. Jest on — według opowiadania niewolnika — tak skąpy i nieużyty, że „nie pożyczylby nawet swego głodu, gdyby go ktoś o to prosił“, „płacze nad wodą, rozlaną przy umyciu“, „lamentuje, gdy dym ucieka z jego domu“, „zbiera skwapliwie i chowa obcinki swych paznogci“, a nawet

...na noc wór skórzany na gardle zaciska,
Żeby przez sen przypadkiem trochę tchu nie stracił...

Kiedyś kania porwała mu mięsa kawałek:
Ten z wielkiem narzekaniem prosto do pretora;
Tam nuże się domagać, wśród płaczu i jęku,
Żeby mu pozwolili kanię przed sąd pozwać!

(w. 300 i n.)

W obawie o swój skarb stał się tak podejrzliwy, że widzi swego wroga nawet w kucharzu, gdyż zobaczył go z nożem w ręku, i w kogucie, który zaczął grzebać tam, gdzie on swój skarb ukrył (por. wyżej, str. 46).

Jakkolwiek to sknerstwo można usprawiedliwić do pewnego stopnia jego faktycznem ubóstwem (w. 271, 206), i jest on naogół scharakteryzowany, poza swą główną wadą, a raczej manją, jako człowiek nie najgorszy (*senem pauperulum, hominem huiusmodi malum mecator*, w. 171 i n.), to przecież Plautus bardzo zręcznie uniknął wielce szkodliwego dla komizmu wzniesienia sympatii dla niego, tak, że widz śmieje się ze wszystkich objawów jego „choroby“, cieszy się złą radością, gdy mu skradziono jego skarb, i nie posiada się ze śmiechu, gdy stary sknera w kapitalnej scenie nieporozumień z uwodzicielem córki zamiast niej ma ciągle na myśli jedynie swą zaginioną stągiewkę ze złotem.

Zaprzeczyć jednakże nie można, że pomimo tak jaskrawego namalowania tego charakteru akcja i intryga całej sztuki —

wzorem zresztą całej „nowej komedji“, nieznającej jeszcze komedij charakteru w naszym pojęciu — wynika w swej istotnej części nie z tych właściwości głównego typu, ale z faktu (uwiedzenie córki) stojącego poza niemi.

Typ ten, dość częsty zresztą u Greków (*οἱ φιλάργυροι γέροντες ὑπὸ τῶν κωμῳδῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἐλκόμενοι*, — Jul. Apost. *Or.* I, p. 19 D), jest nam znany z całej starożytnej komedji najlepiej w plautyńskim ujęciu, i w tem ujęciu wpłynął on na Harpagona moljerowskiego i wszystkich innych dusigroszów, jako to n. p. Ghirigoro Gelliego (*La Sporta*), Aridosio Lorenzina dei Medici (*Aridosia*), Warenar P. C. Hoofta, *The Miser* Shadwella i Fieldinga, Herr Keller R. Lenza (*Die Aussteuer*), wszyscy *avari* Goldoniego, — aż do fredrowskiego Łatki i Twardosza w *Dożywociu*.

Stary kawaler (*semisenex*) występuje w *Skarbie* i w *Samochwale*. Megador ze *Skarbu* jednak, jakkolwiek jest wielkim przeciwnikiem małżeństwa, to przecież w słabym momencie decyduje się na ten ryzykowny krok, gdyż sądzi, że złemi żonami bywają tylko panny posażne, które mężowi wiecznie ten posag przypominają, żądając bezgranicznego zbytku; natomiast Periplektomenus z *Samochwały* jest już zdecydowanym starym kawalerem z przekonania, który w kobiecie-żonie widzi wogóle źródło wszelkiego nieszczęścia. Nie ożeniłby się za nic na świecie, bo nadewszystko ceni swą swobodę i pomimo pięćdziesiątki przeszło na karku pełen jest ochoty do życia i użycia. Dlatego też z takim zapalem i oddaniem się wspomaga w opalach i kłopotach miłosnych młodego Pleusiklesa; a sprawy te nie są mu obce, bo sam wychowany jest — jak mówi — „na chlebie Wenery“ i ma szumną młodość za sobą. Jest zawsze wesół, pełen jowialnego humoru, i zdradza wielkie (epikurejskie?) zamiłowanie do wykwinności i wytworności. Toteż Pleusiklesowi, „robiącemu ceremonje“ przy zapraszaniu go na ucztę, wytyka, że takie oficjalne ceregiele są już „przestarzałe i nie należą do dobrego tonu“, przyczem krytykuje ostro

a dowcipnie banalną „elegancję“ (*proletarius sermo, mali mores*) kołtuńskiego mieszczaństwa. — Ten rys wytworności dowodzi, że typ ten należał w greckim oryginale zarazem do przedstawicieli eleganckiego świata, reprezentowanego zapewne obficie w greckiej komedji przez postaci takie, jak n. p. Cherea z *Eunucha* terencjuszowskiego, *elegans formarum spectator*, który stanowi wyblakłe w Rzymie odbicie greckiego dandysa. Wobec panującej wszechwładnie w „komedji nowej“ niechęci do małżeństwa, awersja matrymonjalna nie mogła pozostać — jak w nowoczesnych sztukach — jedyną charakterystyczną właściwością starego kawalera.

Cudzoziemców nareszcie wprowadził Plautus trzykrotnie, t. j. w *Persie*, gdzie występuje przebrany za Persa Sagaristjo, w zaginionej sztuce *Caecus vel Praedones*, gdzie przedstawił jakiegoś Afrykańczyka (frg. w. 44), i w *Punijczyku*, gdzie typ cudzoziemca, Kartagińczyka, w całej pełni nakreślił.

Znaczenie roli cudzoziemca polega na wrażeniu, jakie wywołuje jego egzotyczny strój, wygląd, zachowanie, a zwłaszcza język, stwarzający główny efekt komiczny. I tak w sztuce *Caecus* Afrykańczyk odpowiadał (zdaje się) na wszystko jednym słowem: „mu“, a w *Punijczyku* sprytny niewolnik twierdzi, że „żaden Punijczyk nie jest bardziej punicki od niego“, i „tłumaczy“ bez zająknięcia wszystko, co mówi Kartagińczyk, zmyślając niemiłosierdzie.

Cudzoziemcy musieli często ukazywać się w sztukach greckich, gdyż podróżowanie po świecie w celach handlowych jest zwykłym motywem całej „komedji nowej“.

Raz jeden — w *Kurkuljonie* (w. 461 i n.) — wprowadził Plautus na scenę, łamiąc przytem celowo iluzję sceniczną, postać wyłącznie rzymską, t. j. przedsiębiorcę teatralnego, *choragusa*, który niby w obawie, by nie przepadły mu kostjумы, wynajęte na przedstawienie, w pościgu za szelmą Kurkuljonem aż na scenę się zapędza, i tu wypowiada przy tej okazji zajmu-

i teroryzującą męża na każdym kroku tak, że trzeba być „drugim Heraklesem, by móc znieść te wszystkie utrapienia“. Są to z reguły żony, które przyniosły ze sobą wielki posag (*uxor dotata*) i tym posagiem mężom przy każdej sposobności oczy wykluwają (*Men.* 766 i n., *Aul.* 498 i n.), ale zamięłowane najczęściej w szalonym zbytku i kosztownych zwłaszcza strojach (*Aul.* 500 i n.), do ruiny przez to cały dom doprowadzają (*Epid.* 235 i n.).

Taka żona kontroluje każdy krok męża (*Men.* 114 i n.) i dąży z zasady do osiągnięcia zupełnej władzy nad nim (*dote feroces, viros subservire sibi postulant*, *Men.* 766 i n.; por. *Aul.* 534 i n.), nie zostawiając mu nieraz nawet grosza przy duszy (*cui ipsi nihil est in manu, nisi quod... uxorem defraudaverit* — *Asin.* 95 i n.); zamienia go też ostatecznie w zupełnego pantofla, który „do głosu przyjść może dopiero wtedy, gdy żona zamilknie (*Cas.* 275 i n.). Otwarcie głosi to Eunomja w *Pannie Młodej*: *vir ius suum ad mulieres optinere hanc queunt* (w. 191 i n.), a płaczkliwie przyznaje się do tego najlepszy z plautyńskich pantoflów, Demenetus w *Komedji Ośle*:

Wziąłem grosze — za posag mą władzę sprzedałem...

(w. 87)

Sam sobie winien. Pantoflów, których hasłem jest: „żeby się żona nie dowiedziała“ — *ne uxor resciscat* (*Merc.* 1004) — nikt nie żałuje, toteż widz nie martwi się wcale ich smutnym losem i nie żałuje bynajmniej mężów, mających tak miłe żony, zwłaszcza, że pomimo szalonego strachu przed żonami puszczają się oni czasami na ryzykowne awanturki miłosne. Żona dowiaduje się oczywiście na czas o wszystkim, lamentuje trochę od zwyczaju — i z reguły straszna kara i kompromitacja spada na niedoszłego donżuana za usiłowane wiarołomstwo (*Asin.*, *Cas.*) — choć bywa i tak (*Merc.*), że właściwemu winowajcy dziwnym zbiegiem okoliczności wszystko uchodzi na sucho, a pioruny rozgniewanej małżonki spadają na głowę najniewinniejszego

w świecie męża, dlatego tylko, że pozory mówią przeciw niemu, a on przed obliczem rozgniewanej połowicy ze strachu zapomina języka w gębie.

A kiedy czasem taki ujarzmiony mąż raz jeden weźmie na kiel, i wypowiedziawszy żonie posłuszeństwo, otwarcie, dla zemsty, zapowie swą zdradę małżeńską (*Men.*), to wtedy sam los stanie po stronie żony, i „zemsta“ całkiem się nie uda... *Uxor saeva* zawsze u Plauta triumfuje, a komiczne ujęcie typu jest tak znakomite, że zawsze tylko humorystyczny efekt wywołuje.

Są u Plauta także żony wzorowe (*matrona bona*, *Ter.*), n. p. dwie młode, oczekujące wiernie swych mężów kobiety w *Stichusie*, dostojna w swych królewskich rysach i pełna rzymskich cnót Alkmena w *Amfitrjonie*, spokojna Myrrina w *Pannie Młodej*, która tak jest pobłażliwie wyrozumiała dla wybryków (cudzego coprawda) męża, jest nawet jedno z miłości, zdaje się, wynikłe, nie kłójące się (o ile w zaginionych partjach sztuki nie było czegoś przeciwnego) małżeństwo w *Komedji Skrzynkowej*, — ale Plautus z największą przyjemnością, najefektowniej i z najszcześliwszym rozmachem kreśli jedynie owe małżeństwa kłótlive i owe herod-baby, które zwykle bardzo czynnie wpływają na tok akcji.

We wszystkim tem jest masa humoru, gdyż cała ta kampanja przeciw kobietom i przeciw małżeństwu jest oczywiście tylko pewną stałą manierą, właściwością stylu nieodzowną, tak, że w tę samą nutę wpada najkomiczniej nawet rodzony ojciec, wezwany przez córkę „na pomoc“ przeciw zdradzającemu ją mężowi, i zamiast swej własnej córki, zaczyna bronić... jej „biednego“ męża, zgóry pewny, że te jej „krzywdy“, to wszystko tylko zwykle kobiece uroszczenia (*Men.* 766 i n.).

Toteż i sam Plautus tak całkiem na serjo tych wszystkich rzeczy nie bierze: Gdy w *Dniu Trzygroszowym* jeden z obywateli zaczyna na swą żonę wygadywać, drugi z początku dzielnie mu wtóruje, ale po chwili zwraca rozmowę na inne

tory słowami: „no, już dosyć tych żartów“ — *aufer ridicularia!* (*Trin.* 66).

Taką samą cechę „żartowania“ ma cały mizogynizm greckiej „komedji nowej“, której fragmenty obfitują w zupełnie podobne i jeszcze ostrzejsze wycieczki przeciw kobietom, a zwłaszcza małżeństwu.

Jest to zresztą rzecz bardzo stara i szeroko rozpowszechniona. Jeśli n. p. Megadorus w *Skarbie* za najlepszą żonę uważałby taką, „któraby zaraz na drugi dzień po ślubie umarła“, to wyraża on właściwie tę samą myśl, którą wypowiedział w nieco innej formie n. p. Filemon:

Γυναῖκα θάπτειν κρείσσον ἐστὶ ἢ γαμεῖν

Lepiej żonę pochować, niżli ją poślubić,

a — co ciekawsze — już znacznie wcześniej przed nim (w VI w.) Hipponax z Efezu:

Δὶ' ἡμέραι γυναῖκός ἐστιν ἡδισταί·

Ὅταν γαμῇ τις κα' κφέρῃ τε θνηκυῖαν

Dwa dni w życiu kobiety bywają najmiłsze:

Kiedy się ją poślubi — i kiedy pogrzebie.

Warto przytem wspomnieć, że dokładnie tę samą myśl spotyka się w przysłowiach rosyjskich: *Dwaždy žena miła bywajet — kak w izbu wwiedut, da kak won poniesiut*, i w ruskich: *Žinka dwa razy myła — jak uchodyt u chatu, a druhyj, jak jiji wynosiat*.¹

Te wycieczki przeciw płci nadobnej, zwłaszcza w związku z małżeństwem, są tedy jednym z najczęstszych motywów komicznych wogóle, a to zacząwszy od najstarszej komedji greckiej, aż do fredrowskich *Dam i Huzarów* i fars najnowszych. Piękna instytucja małżeństwa bowiem ma — naturalnie obok wielu innych zalet — także i tę dobrą stronę, że bardzo łatwo może się stać źródłem znakomitych efektów komicznych. Pod-

¹ Witold Klinger, *Z motywów wędrownych pochodzenia klasycznego*, Poznań 1921, str. 54—55.

kreślić jednak należy, że jeżeli najczęstszym pomysłem fars nowoczesnych na temat małżeństwa jest wiarołomstwo żony i przyprawianie rogów mężowi, to w komedji klasycznej poza niepewnymi śladami (*Cas.* 201 i n., *Cist.* 778 i n., *Titin.* *Fullo-nia*, frg. XII Ribb.) nie znajdujemy na to przykładów, — nie dlatego zapewne, jakoby mężowie w Grecji i w Rzymie nie byli zdradzani, ale poprostu... nie chcieli patrzeć na to na scenie: *Wer den Schaden hat, der braucht um den Spott nicht zu sorgen*.

Kobieta plautyńska w jakiejś wybitnej roli matki nigdy nie występuje — nawet Fanostrata w *Komedji Skrzynkowej*, szukająca córki i znajdującą ją, jest zupełnie bezbarwna, — bo u Plauta niema wogóle miejsca na czułości rodzinne, a takie n. p. wybuchy uczuć macierzyńskich u Filippy w *Epidikusie* (w. 526 i n.) w stosunku do córki są wybitnie groteskowo potraktowane. W stosunku do syna matka dba oczywiście o jego dobre wychowanie (*Asin.* 931 i n.), nie interesuje się jednak zbyt jego miłostkami, a o ile o nich się dowie, to równie jest dla syna wyrozumiałą, jak nieustępliwą w tych sprawach dla męża (*Asin.*, *Merc.*, *Cas.*), przeciw któremu, w razie rywalizacji, syna właśnie popiera (*Cas.*).

Córka obywatelska, czyli wolno urodzona dziewczyna, *virgo ingenua*, występuje w komedjach plautyńskich bardzo rzadko, widocznie zgodnie z ówczesnym, nader surowym obyczajem rzymskim, który nie pozwalał „pannie z dobrego domu“ wogóle wychodzić bez opieki z domu rodzicielskiego i mieszać się w jakikolwiek sposób w życie publiczne. Dlatego też wolno urodzona dziewczyna (*virgo*) właściwie tylko raz jeden występuje w wybitniejszej roli na scenie, t. j. w *Persie*, a i to jest tylko dziewczyna z „niższych sfer“, bo córka pasorzyta, Sattirjona. Mimo to postać jej namalowana jest w sposób ze wszechmiar szanowny i sympatyczny, zwłaszcza gdy (po-czątkowo) w kateryczny sposób sprzeciwia się planom spodlo-nego ojca, który jej chce użyć do ubliżającego „porządnej pan-

nie“ oszustwa za pieniądze, — chociaż wkońcu przed wolą ojcowską ugiąć się musi.

W roli kochanki natomiast „wolno urodzona“ na scenie nie pokazuje się nigdy, i to nie dlatego, by nie grała nigdy roli erotycznej, ale widocznie znów ze względu na rzymskie poczucie przyzwoitości. Toteż gdy sytuacja wymaga jej udziału w akcji — jak n. p. w *Skarbie*, gdzie córka Eukljona jest „uwiedziona“ kochanką młodzieńca z sąsiedztwa, — wtedy, jedynie z za sceny, daje się słyszeć krzyk dziewczyny w chwili, gdy staje się matką (w. 691 i n.), i na tem cały jej występ się kończy.

Jest jednak u Plautusa sporo dziewcząt wolno urodzonych, które występują na scenie jako kochanki, ale to tylko tak długo, jak długo nic pewnego jeszcze nie wiadomo o ich faktycznem pochodzeniu i jak długo uchodzą za istotne lub desygnowane hetery czy branki wojenne, a więc niewolnice: I tak, z chwilą gdy Strattippokles w *Epidikusie* odkrywa w brance Telestis swoją siostrę, ta znika natychmiast ze sceny, a kiedy w tylu innych sztukach rozpoznają w dziewczętach występujących wolno urodzone panny (*Cist.*, *Curc.*, *Poen. Rud.*) — sztuka się natychmiast kończy, o ile nie skończyła się jeszcze przedtem (*Cas.*).

Tak więc jako kochanka *par excellence* występuje w komediach plautyńskich tylko (rzeczywista lub pozorna) hetera, w czem, zdaje się, Plautus — ze względu na rzymskie stosunki — świadomie odbiegł od greckich komedyi, gdzie n. p. Menander nie wahał się wprowadzać na scenę „uwiedzionej“ córki obywatelskiej (n. p. w *Επιτρέποντες*, Koerte², str. XXVIII).

Hetera, która ukazuje się w $\frac{2}{3}$ sztuk plautyńskich, występuje tu w dwóch odmianach. A więc przedewszystkiem jako t. zw. „zła hetera“, *meretrix mala* (Plaut., *Ter.*), *meretrix procax*, *amica illudens* (Apul.), *ιταμή και Σπαρτιά* (Plut.), wyrafinowanie przebiegła i bezczelnie chciwa kurtyzana bez serca,

dla której jedynym celem jest ciągle wyłudzenie pieniędzy, czy podarunków, i poprostu wyciągnięcie ostatniego grosza od kochanka.

Najlepszym okazem tego typu jest Fronezjum z *Gbura*, prawdziwa *Charybdis bonorum*, jakby się wyraził Cicero (*De or.* III, 163), która zrujnowawszy doszczętnie młodego i bardzo łatwowiernego Diniarcha (podczas gdy równocześnie wyzyskuje dwu innych), wyrzuca go najcyniczniej za drzwi, gdyż uważa go „już za umarłego dla niej“ (w. 164). Przyjmuje go jednakże natychmiast na nowo, gdy okazuje się, że nieszczęsny młodzieniec jeszcze jakieś resztki majątku posiada (w. 174).

Taka hetera odznacza się zwykle ogromną zręcznością w zastawianiu sidła na swe ofiary, i szczególnie takim postaciom jak „Siostry Bakchidy“, umiejące równie dobrze złapać żółtodzioba (Pistoklera), jak i doświadczone stare wróble (obu ojców), przysługuje nazwa owidjuszowska „hetery zalotnej“, *meretrix blanda*, gdyż głównym i najniebezpieczniejszym środkiem walki heter są ich maniery przynęcające i kuszące, *blandimenta meretricia* (*Truc.* 318).

„Heterze zlej“ przeciwstawił Plautus w siedmiu co najmniej sztukach t. zw. „heterę dobrą“, *χρηστή και ἀντερῶσα* (Plut., Filem.), która, jakkolwiek zmuszona żyć w strasznych warunkach ponurego rzemiosła, pomimo brutalnego nacisku ze strony „pana“ lub „pani“ kocha jednego tylko człowieka, jak np. młoda Filenium w *Komedji Osłej*, Planezjum w *Kurkuljonie*, absolutnie niezdolna kochanka oszukiwać, czy wyzyskiwać, lub wreszcie Selenium w *Komedji Skrzynkowej*. Niewiele jest tak subtelnych opisów u Plauta, jak przedstawienie rodzącej się miłości u młodej Selenium, która skarży się na dziwny ból serca *cordolium* (*Cist.* 65 i n.), gdyż — rzecz charakterystyczna — Plautus nigdy nie drwi z zakochanych dziewcząt, w przeciwieństwie do miłości zakochanych młodzieńców, którą zawsze parodjuje. Łączy się to z tym faktem, że wszystkie te „dobre hetery“ z reguły okazują się wkońcu wolno urodzonymi i zamaż wy-

chodzą za swych kochanków. Tak jest u Plauta w *Komedji Skrzynekowej*, *Kurkuljonie*, *Punijczyku*, *Linie*, i tak było zapewne jeszcze (jak to wyżej wskazywano) w greckich oryginałach *Komedji Oslej*, *Kupca*, *Strachów*, zgodnie zresztą z ceną i cytowaną już uwagą Plutarcha: „...co do heter zaś, to o ile są one bezczelne i zuchwałe, stosunki z niemi ulegają zerwaniu, czyto skutkiem tego, że młodzieńcy nabierają w jakiś sposób rozumu, czyto że zmieniają oni swe zapatrywania. Heterom zaś dobrym i odwzajemniającym miłość, albo odnajduje się prawy ojciec, albo z czasem ich stosunek miłosny nabiera cech przyzwoitości i zyskuje ogólne uznanie“ (*Συμπος. προβλ.* VII, 3, 712 C).

Postać hetery, nieodłączna od życia greckiego, które uznawało, że „żony są do rodzenia dzieci, a hetery do kochania“ (Platon), gra i w komedji greckiej bardzo wybitną rolę, i to również w obu, znanych z Plauta, odmianach: hetery „złej“ i „dobrej“. Przytoczone przez Athenajosa zdanie Menandra o heterach, że „żadna nie jest dobra“ — *ὅς οὐδεμίαν οὕτως χρηστὴν* (p. Kock, III, 244), musi być wyrwane z jakiegoś innego kontekstu, gdyż tenże sam Menander stwarzał postaci hetery dobrej, n. p. w *Epitrepontes* (Habrotonon) i w *Eunuchu*, znanym z Terencjusza (Thais).

Tak częsta w komedji rzymskiej postać hetery, jakkolwiek prócz *Samochwała* i *Gbura* nie ma wielkiego wpływu na tok akcji, musiała być jednak wielce zajmującą nowością dla Rzymian ówczesnych, którzy według świadectwa Polybiosia (*Hist.* XXXII 11, 4) dopiero w połowie II w. przed Chr. zapoznali się bliżej z grecką manierą życia z heterami,¹ i dawała komikom rzymskim sposobność do przedstawienia, po raz pierwszy w rzymskiej literaturze, typowej pary kochanków i scen miłosnych.

Hetera ma czasem przy sobie młodą służącą, *ancilla*, stanowiącą znakomite *pendant* do swej pani. Taką jest n. p. w *Gburze* pokojówka hetery, imieniem Astaffjum, prawa ręka swej pani, która w tej szalonej grze o trzech kochanków bo-

daj że ważniejszą gra rolę, niż sama hetera, przyjmując ich lub odprowadzając, czy też przynęcając na nowo w sposób niezmiernie zręczny i przebiegły. Z tejże maki jest i Milfidippa w *Samochwale*, służąca hetery Akroteleutjum, usidlająca wspólnie z Palestrjonem głupiego żołnierza, i sprytna „Służąca“ hetery Erotjum w *Braciach*, która przy wszystkim chce własną pieczeń upiec i umie kochankowi swej pani przymawiać się o prezenty dla siebie.

Z pośród innych młodych służących wybija się zwłaszcza w *Pannie Młodej* służąca zazdrosnej pani domu, Klearety, Pardaliska, która razem z panią dokonywa całego planu, mającego na celu sromotne podejście i ukaranie niewiernego małżonka. Jest to wogóle jedna z najlepiej nakreślonych postaci plautyńskich, i naprawdę znakomity jest komizm tej n. p. sceny, w której ta fertyczna pokojóweczka wypada z domu, udając śmiertelnie przerażoną rzekomo szaleństwem panny młodej, i nibyto mdleje w ramionach osłupiałego pana domu, który ją podtrzymywać, trzeźwić i wachlować musi, dowiadując się przytem najstraszniejszych dla siebie wieści (w. 621 i n.). Nie brak jej też szelmowskiej złośliwości, gdy po nieudanej nocy poślubnej naigrawa się ze strasznie skompromitowanego Olympjona (w. 875 i n.).

Pozatem spotyka się często u Plauta starą służącą, względnie piastunkę, *anus*, *nutrix*, lubiącą dużo gadać, gderać, rezonować (*Pers.* 168 i n., *Merc.* 817 i n.), odznaczającą się wielkiem przywiązaniem do swych chlebobawców i... wielką skłonnością do pijaństwa, o które ją zawsze pomawiają i do którego się zwykle sama przyznaje (*anus multibiba atque merobiba*). Tak n. p. cały plan wydobywania kochanki na schadzkę z zamkniętych drzwi oparł młody Fedromus na tem wrażeniu, jakie robi zapach rozlanego pod drzwiami wina na strzegącą dziewczyny starą Leenę. I plan udaje się znakomicie (*Curc.* 76 i n.).

Czasem taka stara służąca, mając za sobą duże doświadczenie, jest powiernicą młodej dziewczyny (*Aul.* 74 i n.) i daje jej nieraz mądre, aż nadto mądre rady (*Most.* 157 i n.).

¹ Leo, *Plaut. Forsch.*², str. 140; *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 144.

Taka stara służąca występuje raz (w *Kupcu*, w. 817 i n.) jako pewnego rodzaju obrończyni emancypacji kobiet, perorując dużo na temat t. zw. podwójnej moralności i proponując takie samo karanie ustawowe zdradzających mężów, jak i zdradzających żon — co dla Rzymian ówczesnych mogło mieć tylko znaczenie humorystyki (p. wyżej, str. 123 i n.).

Przebiegłe służące i intrygujące pokojówki są typem pochodzenia greckiego, a żyją również w całej literaturze europejskiej. Tu należy bowiem n. p. włoska Servetta, czy Fantescia, względnie Colombina z komedji *dell' arte*, angielska *intriguing chambermaid*, n. p. H. Fieldinga, hiszpańska Duenna, francuska Lizetta (*Miłość Lekarzem* Moljera), czy Klaudyna (*Grzegorz Dandin*), lub Doryna (*Tartufe*), wreszcie taka n. p. nasza Kręcicka z *Dziwaka* Rzewuskiego, lub tak bardzo do Pardaliski plautyńskiej podobna Justysia z *Męża i Żony* Fredry, czy nawet Zuzia z *Jestem zabójcą*.

Pomimo nadarzających się możliwości, żadnej z powyższych postaci kobiecych nie przedstawił Plautus w tak odrażający sposób i żadnej nie dał tak nienawistnej roli, iżby ją można nazwać „czarnym charakterem“. Nie jest nim nawet „zła hetera“, boć zachowuje ona przecież zawsze swój urok młodości i niebezpieczną zalotność¹ — i przeciw żadnej z tych heter nie zwraca się stale czyjaś nienawiść, a tylko tu i ówdzie przemijająca złość chwilowo odtrąconego kochanka. Na nazwę „czarnego charakteru“ mogłaby jedynie zasłużyć dopiero postać stręczycielki (*improba lena*, Ovid.), zwykle starej, wysłużonej hetery, jaką jest Kleareta w *Komedji Ośle* i bezimienna Stręczycielka w *Komedji Skrzynkowej*. Typ ten przedstawia istotne, jakkolwiek nie tak jaskrawe *pendant* do typu znienawidzonego zawsze stręczyciela. Tak jak i on, ma ona na oku zawsze i jedynie swój własny zysk, i w dążeniu do niego w karykaturalnie cyniczny sposób wyzyskuje urodę

¹ Por. O. Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*, I, Stuttgart 1894, str. 121.

swych dziewcząt, choćby to była nawet własna córka (*Asin.*), a ponury zawód swój porównywa najbezczelniej z każdym rzemiosłem, choćby i z połowem ptaków w sidła (*Asin.*). Sama oświadcza (w. 174 i n.), że

...nikt tego nie wyrzeźbił, ni nie namalował,
Ani żaden nie napisał poeta w swych wierszach,
By rajfurka, która pragnie dbać o siebie samą,
Dobrze miała się obchodzić z jakimbądź amantem

i sama się przyznaje, że „o ile robi coś dobrze, to tylko miomowoli“ (*Cist.* 627).

Jako starej kobiecie, dodaje się stręczycielce czasem jeszcze przywarę gadatliwości i pijaństwa: *multiloqua haec et multibiba est anus* (*Cist.* 149).

Jako wyłączna władczyni dziewczyny, w której się kocha młodzieniec, należy oczywiście najczęściej do jego wrogów, toteż przeciw niej, jak zresztą i przeciw stręczycielowi, zwraca się zwykle cała jego nienawiść, pomimo iż jej rola jest zwykle zupełnie bierna w stosunku do całej akcji.

I ten typ żyje — choć w zmienionych inkarnacjach — w literaturach europejskich, jako to n. p. Frozyna w *Skąpcu* moljerowskim, czy Mrs. Warren u Shawa, lub Pani Fertycka (*Stara Elegantka*) Korzeniowskiego.¹

Raz jeden tylko, i to epizodycznie, występuje w *Linie* kapłanka w świątyni bogini Wenery, imieniem „Ptolemocratia“, niezmiernie miła i zacna staruszka, „miłosierna jak żadna“, która z całą życzliwością i dobrotliwością bierze pod swą opiekę wyratowane z morza i ścigane przez zajadłego stręczyciela dziewczęta, Palestre i Ampeliskę.

* * *

Przesunął się zatem przed naszymi oczyma barwny korowód dwudziestu kilku (20 męskich, 6 kobiecych) postaci, sta-

¹ Marjan Szykowski, *Dzieje komedji polskiej w zarysie*, Kraków 1921, str. 59.

nowiących całe mniej więcej ówczesne społeczeństwo greckie; greckie oczywiście, ponieważ z jednej strony wymagał tego styl gatunku literackiego, którego pod tym względem Plautus nie chciał naruszać, z drugiej strony... policja rzymska, któraby wówczas na wprowadzanie obywateli rzymskich na komiczną scenę i w atmosferę greckich komedij nie była pozwoliła, jak o tem świadczy smutny przykład Newjusza. Plautus tedy tylko czasem romanizuje, i to tylko częściowo, postaci greckie, jak n. p. Alkmenę w *Amfitrjonie*, gdy wkłada jej w usta tyradę na cześć cnoty - męstwa, *virtus*,¹ lub wyjątkowo tylko, dla efektu humorystycznego, wprowadza na scenę postaci czysto rzymskie, jak n. p. raz jeden przedsiębiorcę teatralnego, „choragusa“, w *Kurkuljonie*.

Postaci tych komedij, to, ogółem biorąc, głównie burżuazja kupiecka, grająca pierwszą rolę w ówczesnem kwietystycznym społeczeństwie greckiem, pozbawionem wszelkich ideałów, — bo, jeśli kiedyś Grek marzył o tem, by „o synu jego powiedziano, iż był nawet od ojca swojego lepszym obrońcą ojczyzny“, to tutaj ideałem ojca jest, by syn był jeszcze lepszym od niego... kupcem. Takie ideały ma n. p. ojciec i dziadek Charinusa w *Kupcu*, i ten ideał rozpiera serce starego Theopropidesa w *Strachach*, gdy na wieść o rzekomem kupnie domu przez syna, Filolachesa, woła:

... Brawo Filolaches,
Już ojca naśladuje: kupiectwem się para!

Brak tutaj zupełnie rzemieślników, prawie zupełnie wieśniaków (choć byli może w innych, zaginionych dziś sztukach plautyńskich, n. p. w *Komedji Koszykowej*, jak na to wskazują fragmenty), brak dalej literatów i uczonych, bo też to nie dla Rzymian ówczesnych, naśmiewających się co najwyżej z greckiej „wiedzy“ — tak jak to robi Plautus w osobie Kur-

¹ Grecy wogóle nie znają tego pojęcia, gdyż *ἀνδρεία* oznacza tylko męstwo i dzielność.

kuljona (w. 287 i n., p. wyżej, str. 95), — lub uważających uczoność za rys wybitnie komiczny, jak n. p. w typach pasorzytów; brak wreszcie, ze zrozumiałych w Rzymie względów, urzędników i przedstawicieli władzy, jakkolwiek obywatele komedij tych czynni są w życiu publicznem: Lysidamus w *Pannie Młodej* „traci cały dzień“, występując jako *advocatus* swego krewniaka (w. 566 i n.), Apecydes w *Epidikusie* bierze udział w „uchwalaniu ustaw“ (w. 523 i n.), razem z Perifanensem jest on członkiem i „podporą senatu“ (w. 189), inny znów udaje się na rynek, by zająć się sprawami swych klientów (*operam dare clientibus* — *Asin.* 871, por. *Men.* 571), i t. p. Niesłusznie natomiast podnoszono, że brak u Plauta mężczyzn w wieku dojrzałym, a są tylko młodzieńcy i starcy, *senes*. *Senex*, familjarnie „stary“, nie musi oznaczać koniecznie starca, jak to już wyżej wskazywano, a tacy n. p. obaj Menechmowie w *Braciach* są przecież wybitnemi typami ludzi, którzy już wyszli z okresu młokosostwa, a nie są przecież jeszcze wcale „starcami“.

Typowy rozdział ról postaci plautyńskich jest mniej więcej taki: Parę kochanków — bo „nie masz komedji bez miłości“ — stanowią młodzieniec i hetera (rzadziej córka obywatelska); do obozu nieprzyjacielskiego tych dwojga należą: ojciec, żołnierz, stręczyciel, stręczycielka, czasem bankier; wykonawcą zaś całej akcji z ramienia zakochanych jest z reguły niewolnik młodego pana (względnie, raz, pasorzyt). Czasem wprowadza Plautus, ale tylko jako czynnik przeszkadzający, drugą miłość, zgóry przeznaczoną na komiczne niepowodzenie, t. j. donżuanerję ojca (na tle „miłego“ małżeństwa, w którym na pierwszy plan wybija się zazdrosna żona), czy też niedołęzną, choć chwilami brutalną, rywalizację żołnierza, zawsze ośmieszanego.

To są zatem główne role (10 typów); wszystkie inne figury, które tylko rzadko wpływają poważniej na tok akcji (n. p. pokojówka Pardaliska w *Pannie Młodej*, stary kawaler Periplektomenus w *Żołnierzu*, pasorzyt Zmiotka w *Braciach*), służą za-

sadniczo tylko do wypełnienia czy ożywienia tła, lub tylko do rozśmieszania widzów.

Najczęściej występują u Plauta: z męskich ról niewolnik (we wszystkich sztukach), z kobiecych hetera (w czternastu sztukach), ale — po części wbrew zapatrywaniom Lea¹ — stwierdzić należy, że najwybitniejszą rolę grają z męskich postaci niewolnik, a z kobiecych nie hetera, lecz żona (jakkolwiek tylko w siedmiu sztukach występuje), gdyż hetera faktycznie wybitną rolę gra tylko w dwóch sztukach (*Mil.*, *Truc.*), a zresztą jest zasadniczo tylko bezsilnym przedmiotem sporu, nie wpływającym czynnie na akcję. Wszystko zaś wskazuje na to, że tak wybitnej roli, jak u Plauta, niewolnik nie grał naogół w greckiej „komedji nowej”.²

2.

Jakkolwiek charaktery wszystkich tych typów, a zwłaszcza najważniejszych, są właściwie zgóry ustalone i postaci te wchodzi na scenę, że tak powiem, już gotowe, to jednak spotykamy się w sztuce samej z rozmaitymi sposobami ich charakteryzowania.

A więc przedewszystkiem już zapomocą ich nazwisk, t. zw. imion mówiących, w których Plautus niezmiernie wybitnie zaznaczył swą własną pomysłowość, zwłaszcza gdy dążył (i to bardzo często) do wywołania w ten sposób efektu komicznego. Są to prawie wyłącznie niby greckie i na grecką modłę tworzone imiona, które jednak, w analogicznej formie, są w greckiej „komedji nowej” — o ile dziś sądzić można — prawie zupełnie nieznane i na karb oryginalności Plauta muszą być policzone.³

¹ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 145.

² Fränkel, l. c. str. 231—250.

³ K. Schmidt, *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, Hermes 37 (1902), str. 621—626.

A więc n. p. wzorowy młodzieniec, przeciwstawiony rozrutnemu hulace, nazywa się Lysiteles (λυσίτελης = zyskowny); niewolnik wyjątkowo sprytny zwie się Tranjo — „Spryciarz” (od τρανής), lub Pseudolus — „Krętacz” (od ψεύδεις), a ordynarny wiejski sługa w zestawieniu z elegancją, wielkomiejską nazywa się Truculentus — „Gbur”, lub Grunnio — „Świnio-kwik” (od grunnire). Żołnierz samochwał nazywa się Cleomachus — „Bitwoślawski” (od κλέος-μάχη), lub Pyrgopolinices — „Basztomiasoburz” (od πύργος-πόλις-νικᾶν), albo też ma nazwisko równie wielkie i buńczuczne, jak i jego pycha: Therapontigonus Platagidorus, czy też Bumbomachides Clutomestoridysarchides, gdzie podwójne imię, Grekom nieznane, jest raczej odbiciem rzymskiego zwyczaju. Żarłoczny pasorzyt nazywa się Artotrogus — „Łuszczybochenek” (ἄρτος-τρώγω), albo Peniculus — „Zmiotka”, jako że wszystko ze stołu zmiata, czy też Curculio — „Wołek”, który zboże toczy; kucharz zwie się Cylindrus — „Wałek do ciasta”, lub Anthrax — „Węgiel” (ἄνθραξ); łapczywy stręczyciel nosi imię Lycus — „Wilk”, lub od swego zakładu nazywa się Dordalus (δορδῆ = lupanar). Hetera nazywa się Erotium — „Kochanie”, Philocomasium — „Pięknowiąsa” (φιλόκομος), Philematium — „Całusek” (φίλημα) i t. p., a młoda, fertyczna pokojóweczka Pardaliscia — „Panterka” (πάρδαλις), podczas gdy stara służąca zwie się Leaena — „Lwica”, albo, gdy to jest „osoba trunkowa”, Staphyla — „Winne grono” (σταφυλή).

Czasem wreszcie Plautus osobom swoim dla komizmu daje „sprzeczne z naturą nazwisko” (κατ’ ἀντίφρασιν), gdy n. p. lichwiarza nazywa: Misargyrides — „Wróg srebra”, stręczycielkę: Cleareta — „Cnotoślawska” (κλέος-ἀρετή), heterę: Phronesium — „Skromnisia” (φρόνησις), a zawsze głodnego pasorzytę: Saturio — „Nasytek”.

Na manierę tę zwrócili już uwagę teoretycy klasyczni, czego odbicie mamy n. p. w komentarzu Donata do Terencjusza: „Imiona osób, przynajmniej w komedjach, powinny mieć sens i właściwą etymologię. Jest to bowiem niedorzeczne,

jeśli komik, układając należycie treść sztuki, daje osobie imię niezgodne z jej charakterem, lub rolę kłócaącą się z imieniem... największym jest tutaj błędem poety, jeśli wprowadzi coś wprost przeciwnego, odwrotnego i kłócaącego się, — chyba, że nadaje osobie żartobliwe imię *κατ' ἀντίφρασιν...*“ (*ad Ad. 26, p. 12 W.*; por. *ad Andr. 226, p. 98 W.*).

Sposób charakteryzowania osób zapomocą „imion mówiących“ jest zresztą dawno znany, bo wyraźnie analogiczne przykłady spotykamy już choćby w „starej komedji“ attyckiej, gdzie Arystofanes tworzy imiona takie, jak Euelpides — „Dobromyśl“ (*εὐ-ελπίς*), Pisthetairos — „Radzidruh“ (*πεισθη-εταῖρος*), Filokleon — „Przyjaciół Kleona“, Bdelykleon — „Wróg Kleona“, jakkolwiek nie mają one tej siły i wyrazistości, co mówiące imiona plautyńskie; później, w greckiej „komedji nowej“, objawu tego tak jaskrawo, jak u Plauta, nie widzimy — choć jest n. p. u Menandra imię żołnierza: Thrasyleon — „Lwio-odważny“ (K. III, 69), — ale od rzymskiej paljaty począwszy jest on w całej europejskiej literaturze niezmiennie rozpowszechniony. Wystarczy wspomnieć (oprócz przytoczonych już wyżej imion mówiących „żołnierzy“, „pasorzytów“, „służących“ i t. p.) szekspirowską Mrs. Quickly, Sheridaną Captain Absolute, Mrs. Malaprop lub Sneerwell, Shawa Mr. i Miss Doolittle, rostandowskich Perce-Bedaine, Casse-Troigne, i całą masę polskich imion mówiących, takich jak: Chleburad, Liżyczop, Dybidzban, Gryzidzban, Moczygębski, Łapikufel, Kufłowski, Darmostrawski, Sarkała z misterjów, intermedjów i komedj rybaltowskich, Filutowicz, Doktor Recepta Zabłockiego, Pani Sentymentalska Kosakowskiego, Umizgalski, Statecki Rzewuskiego, Przystojnicki, Wiatrakowski, Rubasiewicz, Alwarski Krasickiego, Dziwakiewicz, Łakomski, Hajdamakiewicz, Hałaśnicki, Dragajło i cała masa innych Bohomolca, Trzepałkowska, Sobanudzka, Sentymenticka Czartoryskiego, Modnicka Bogusławskiego, Raptusiewicz, Milczek, Szczekalska, Antenacki, Łapeńko, Jenialkiewicz, Trzymałkiewicz Fredry, Pazurkiewicz, Rubelkowski Korze-

niowskiego, Utracki, Szczupackiewicz Wieniawskiego, Wścibińska, Piorunowicz, Durnicki, Nieśmiałowski, Fikalski, Flirtowski, Bałuckiego, i t. p.

Równie niemal prymitywnym, choć do dziś dnia wcale nie zarzuconym sposobem kreślenia typów jest autocharakterystyka, przyczem nieraz wystarcza jedno odezwanie się, zręcznie i dowcipnie umieszczone: Tak n. p. w *Pseudolusie* ów podstawiony niewolnik (imieniem Simja), szukając stręczyciela Baljona, którego osobiście nie zna, powiada w jego obecności:

Szukam tu pewnego

Łotra, który prawa łamie, jest krzywoprzysięcą,
Oszust, szuja —

BALJO (*na stronie, do widzów*)

To mnie szuka! To moje przydomki,
Tylko imię niech wymieni.

(*do Simji*)

A jak się on zowie?

SIMJA

Rajfur Baljo.

BALJO (*na stronie, do widzów*)

Nie mówiłem?

(*do Simji*)

Więc to ja, młodzieńcze,

Ja nim jestem: ty mnie szukasz!

(w. 974 i n.)

Innym razem kobieta, jak n. p. Eunomja w *Skarbie*, rozmawiając z mężczyzną na temat małżeństwa, podkreśla ujemne cechy charakterystyczne swoje i kobiet wogóle w sposób nie mniej złośliwy, niżby to robił największy wróg kobiet:

Choć ja sama wiem najlepiej, żeśmy są nieznośne,
Bo też słusznie o nas mówią, żeśmy wszystkie paple
I że niemej rzeczywiście nikt jeszcze nie znalazł...

Bo najlepszej, drogi bracie, nikt znaleźć nie zdoła:
Jedna gorsza jest od drugiej...

(w. 122 i n., 139 i n.)

Sozja w *Amfitrjonie*, przygotowując swe blagierskie opowiadanie, mówi (w. 198):

Jesli przytem powiem kłamstwo — będzie w mym zwyczaju.

Ten motyw komizmu w autocharakterystyce, polegający na tem, że autor zmusza niejako daną osobę do mówienia uszczypliwości o sobie samej w formie niby naiwnego mówienia prawdy i szczerych wyznań, występuje najokazalej w monologach (względnie monodjach), które — jak to wyżej już wskazywano — służą Plautowi w bardzo znacznym zakresie do charakterystyki osób. W ten sposób charakteryzuje Plautus z reguły pasorzytów, którzy zwykle w swych monologach „przedstawiają się” publiczności, jak n. p. Saturjo w *Persie*:

Ja zawód starodawny po przodkach dziedziczę,
Zachowuję, wyznaję z wielkiem nabożeństwem!
Bo nigdy się nie trafił taki wśród mych przodków,
By nie pał swego brzucha sztuką pieczenia:rska:
Czyto ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka,
Zawsze oni — jak myszy — cudzą jedli strawę...

(w. 50 i n.)

W tenże sposób charakteryzuje się w monodji swej chytra hetera Fronezjum w *Gburze*, która całą swą arję wygłasza pod hasłem:

Znacznie — mniej źle o nas mówią, niż tego wartamy:
Pierwsza to o sobie powiem, znając się najlepiej

(w. 451 i n.)

i w ten sam sposób występuje również po raz pierwszy w tejże sztuce żołnierz Stratofanes, który, niby nie chwając się, najlepiej swe samochwalstwo poznać daje:

Nie czekajcie, cni widzowie, bym biał o bitwach:
Pięścią zwykłem bitwy głosić, a nie czczem gadaniem, i t. d.

(w. 482 i n.)

Jest to sposób charakterystyki niezmiernie rozpowszechniony w całej komedji, aż choćby do naszego Fredry, którego n. p. Papkin, pół samochwał, a pół pasorzyt, tak się Rejentowi, lub raczej publiczności, przedstawia:

Jestem Papkin, lew północy,
Rotmistrz sławny i kawaler...
Mądry w radzie, dzielny w boju,
Dusza wojny, wróg pokoju... i t. d.

(akt III, sc. 4)

Często wkłada Plautus charakterystykę danej postaci w usta drugiej osoby: A więc n. p. pasorzyt żołnierza samochwał w *Siostrach*, wchodząc na scenę, zapowiada:

Ja jestem pasorzytem wielkiego nicponia
Oficera, co dziewczkę przywiózł tu ze Samos, i t. d.

(w. 573 i n.)

Najjaskrawsze rysy charakteryzujące starego skąpca w *Skarbie* poznajemy z tego, co o nim mówi jego niewolnik Strobilus (w. 297 i n.), a nic nie maluje tak dosadnie nikczemnej postaci stręczyciela Baljona w *Pseudolusie*, jak ta litanja złorzeczeń, którą mu „śpiewają” młodzieniec i niewolnik, wspomagani przytem jeszcze cynicznymi potakiwaniami i uzupełnieniami samego stręczyciela (w. 357 i n.).

Nie brak jednak i znakomitej, a właściwej charakterystyki dramatycznej, wynikającej z samej akcji (dialogu, sytuacji).

Pyrgopolinicesa w *Samochwale* najlepiej charakteryzuje sama akcja — gdyż tylko dzięki swej bezdennej głupocie i zarozumiałości wpada on w nastawioną nań pułapkę, — tak samo jak z przebiegu samej akcji *Gbura* znakomicie poznać się daje przebiegłość, cynizm i bezczelność wyrafinowanej, oszukującej wszystkich hetery Fronezjum. I tu nieraz w dobrze prowadzonym dialogu jedno powiedzenie charakteryzuje całego człowieka: Żołnierz Antamenides w *Punińczyku* „szarpie się” niesłychanie i gwałtownie wygraża wszystkim obecnym, ale jakże szybko to zmienia:

Tys, widzę, nie mężczyzna, lecz niewieściuch jakiś!

AGORASTOKLES

Ja niewieściuch? Chcesz wiedzieć! Hola, niewolnicy,
Wynieście-no tu kije!

ANTAMENIDES

No, no — jeśli w żarcie

Coś tutaj powiedziałem, nie bierz-że na serjo...

(w. 1319 i n.)

Najlepiej oczywiście zaznacza się charakter danej postaci, gdy Plautus używa kilku obok siebie sposobów charakterystyki, jak n. p. w przedstawieniu skąpca w *Skarbie*: a więc jest tutaj autocharakterystyka (podejrzliwości) w monologu Eukljona (w. 460 i n.), pomawiającego sąsiada „o nasłanie kucharzy poto, by mu skarb ukradli“, i opowiadającego ze zgrozą „o kogucie, który grzebać począł właśnie w tem miejscu, gdzie skarb jest zakopany“; jest charakterystyka przez drugą osobę w wspomnianem wyżej opowiadaniu niewolnika (w. 297 i n.), jest też i charakterystyka dramatyczna w całym postępowaniu Eukljona wobec bogu ducha winnego Megadora, w którego najlepszych chęciach ciągle podstęp i zamach na swój skarb węszy (w. 537 i n.), tudzież wobec uwodziciela córki, w którym najniesłuszniej tylko złodzieja swych pieniędzy widzi (w. 731 i n.).

Fakt ten, że postaci plautyńskie — prócz pojedynczych epizodycznych figur, takich, jak n. p. kapłanka Ptolemokracja w *Linie* — wchodzą na scenę już „gotowe“, stwarza ich bardzo daleko posuniętą szablonowość na temat jednej, głównej właściwości typu, która niezmiernie utrudnia odchylenie od ustalonej już zgóry dla danej osoby linii charakteru i wywołuje czasem w zachowywaniu się tych osobistości gwałtowne zmiany lub rażące niekonsekwencje. Tak n. p. córka pasorzyta Saturjona w *Persie* (w. 329 i n.), nie chcąc dać się użyć do szelmowskiego planu, ułożonego przez ojca, długo, zacięcie i, zdawałoby się mogło, zgoła nieustępliwie dyskutuje z nim na ten temat —

tak jak zresztą „powinna“ uczciwa i prostoduszna dziewczyna wolno urodzona (*virgo ingenua*), — lecz nagle, w tejże samej rozmowie, bez żadnego przejścia psychologicznego (w. 379 i n.) oświadcza ojcu najzupełniejszą gotowość wykonania rozkazu i, co ważniejsze, swoją rolę podstawionej branki perskiej, wymagającą wielkiej chytrłości (w. 549 i n.), gra znakomicie. Dziewczęta wolno urodzone w *Punijczyku*, przypadkiem tylko występujące w roli heter (w. 210 i n.), okazują przecież sporo cech jaskrawo zawodowych, obok rysów niewinnych dziewcząt. Podobnie Eunomia w *Skarbie*, namawiając brata do żeniaczki i mówiąc o kobietach (w. 120 i n.), przyznaje się sama w imieniu ich wszystkich do bardzo wielu, najprzykrzejszych nawet przywar, o które komedia pomawia zwykle kobiety, — i to pomimo, że wszystko wskazuje na to, iż jeśli która wogóle, to ona przedewszystkiem nie zasługiwałaby na te zarzuty, — a to dlatego tylko, że tego wymagał ustalony już i typowy w komedji sposób złośliwego i uszczypliwego kreślenia charakteru przedstawicielki płci pięknej, w związku z małżeństwem. Są to wszystko — nieudane narazie — próby naginania ustalonej zgóry linii charakterystycznej danego typu do wymagań chwili, czyli dążność do indywidualizowania, która w zakresie ogólnej, bezosobistej typowości już w greckich oryginałach zapewne wyraźnie się zaznaczała. Na to wskazuje bowiem istnienie typów „podwójnych“, nieraz w tej samej sztuce sobie przeciwstawianych, względnie typów o więcej odmianach, jak n. p.: młodzieniec swawolny i wzorowy, ojciec surowy i pobłażliwy, żołnierz przechwalający się i niby nie chwalcący się, niewolnik chytry i głupawy, — albo: oszust i zacny, hetera zła i dobra, żona herod-baba i ujmująco miła.

Jakkolwiek tedy zaprzeczyć nie można, że wśród postaci plautyńskich panuje i zaznacza się w bardzo wybitny sposób pewna szablonowość, to przecież okazują one, jak to wyżej podkreślano, tyle różniczkowania w szczegółach i tyle rysów indywidualnych, choćby drobnych, że pomimo wszystko nie

stają się bezdusznymi i sztywnymi marionetkami, ale żyją prawdziwie, kipiącym werwą życiem. Żyją one przede wszystkim dlatego, że tchną w nie ciepło własnego życia i własnego temperamentu sam Plautus, który kreśląc swoje postaci, całą siłą swego talentu w nie się wczuwa i nieraz poprostu z nimi się utożsamia. Plautus kocha swoje postaci; dlatego nad wszystkimi roztacza się w jego sztukach miły, łagodny i pogodny nastrój, bez śladu gryzącej i zgorzkniałej ironji satyryka, i dlatego żadna z jego osób, nawet z tych „najczarniejszych“ charakterów, nie jest tak czarna, żeby ponurością swego obrazu zgasić miała żywe barwy całości, żadna z jego uszczypliwości nie jest tak zjadliwa, iżby zaciąć się miały roześmiane usta.

3.

Ale sympatje Plauta dla jego postaci, jakkolwiek zawsze widoczne, nie są jednakowe. Najwięcej, bezsprzecznie, rozkoszuje się on postacią niewolnika — o Epidikusie powiedział, że „kocha go jak siebie samego“, a Pseudolusem „cieszył się jeszcze w późnej starości“, — i bardzo lubi postać pasorzyta, którego tak często i tak świetnie przedstawia; z kobiecych zaś ról z największą satysfakcją, *con amore* poprostu, kreśli nie postać hetery, jak sądzą niektórzy, — ale żonę zjadliwą i sprytną pokojówkę. Najmniej zaś lubi figury poważne, ostentacyjnie „moralne“ i „wzruszające“, bo one mu psują ogólną wesołość, którą wziął sobie za główny cel swej artystycznej pracy.

Plautus tedy postaci swoje, wywołujące efekt humorystyczny już przez te arcyzabawne sytuacje, w które je wstawia, bardzo chętnie karykaturuje, i to zwłaszcza t. zw. czarne charaktery (stręczyciel, stręczycielka, lichwiarz), które nieprawdopodobnie jaskrawymi rysami maluje poto tylko, by mu swą ponurą prawdą życia nie zaciemniały jasnego obrazu; inne, jak żołnierza i pasorzyta, chętnie zamienia poprostu na błaznów czy pajaców, a wszystkie jak najchętniej wogóle

ośmiesza, powołując do swych usług t. zw. komizm charakterów,¹ a raczej komikę rysów charakterystycznych, których już przy przeglądzie typów zaobserwowaliśmy dość sporo.

Wystarczy przypomnieć komicznie nieszczęśliwe stany zakochania u synów, niewczesną donżuanerję u ojców, łatwo-wierność i nierozgarnięcie starych, podejrzliwość i sknerstwo skąpca, herod-babizm małżonek, pantoflizm mężów, tudzież rysy t. zw. komiki zawodowej (*le comique professionnel*, Bergson), jako to: głupotę i samochwalstwo żołnierza, fanfaronadę kucharza, śmieszne nieuctwo lekarza, nieporadność prawnika, żarłoczność i pseudouczoneść pasorzyta, zaśniedziałą pedanterję nauczyciela, czasem gamoniowatość służącego, a zawsze prawie pijaństwo starej baby.

Dodać tu jeszcze wypadnie niektóre rysy komiczne zewnętrznego wyglądu i właściwości, przeważnie czysto fizyczne, wesołość wywołujące, które świadczą o tem, jak dobrze Plautus „widział“ swoje postaci. Fredro w ten sposób opisuje w *Dyliżansie* doktora Fulgencjusza:

W peruce wypudrowanej, z lokami i harbejtlem; brwi czarne, otyły, wzrok bardzo krótki, przez dużą pojedynczą lornetkę często patrzy, w krótkich spodniach i kamaszach, kaszkiecik podróży na głowie, pod pachą parasol, długi cybuch z fajką i małe zawiniątko.

Plautus nie podaje żadnych wogóle objaśnień scenicznych poza tekstem, ale są zato u niego zupełnie analogiczne opisy osób, wkładane w usta innych postaci sztuki; w *Kupcu* n. p. w ten sposób opisują starego:

Siwy, brzuchacz, krzywonogi, pyzaty, dość niski,
Oczy czarne, szczęki długie, a stopy płaskawe...

(w. 639 i n.)

w *Pseudolusie* sprytnego niewolnika:

¹ Bergson: „le comique de caractère“ (*Le Rire*, str. 135.)

Ryży, z brzuchem, grube łydy, tak trochę czarniawy,
Z wielką głową, bystre oczy, gębisko czerwone,
Nogi przytem przeolbrzymie!

(w. 1218 i n.)

a w *Linie* nikczemnego stręczyciela:

Staruch łysy, niby Satyr, dość wielki, brzuchaty,
Brwi skrócone, czoło w zmarszczkach, człek wielce podstępny,
Bogom, ludziom nienawistny, łotr pełen łajdactwa...

(w. 317 i n.)

Przypomina to wszystko żywo tego rodzaju opisy komedji późniejszej, jak n. p. opis Bartola w *Cyruliku Beaumarchais'* go:

Cóż to za człowiek?

Śliczny, gruby, krótki, młody staruszek, szpakowaty, uczerniony, wygolony, chytry, zużyty, przeżyty, który węszy, szpera, stęka i łaje bez przerwy.

(akt I, scena 4. *Tłum. Boy*)

a komizm tych opisów polega na tem gwałtownem i czysto mechanicznem gromadzeniu rysów charakterystycznych, które robią wrażenie malowania marjonetki możliwie najjaskrawszemi barwami.¹

Jest to w istocie rzeczy ten sam pomysł, co n. p. wyliczanie całej masy chorób, które trapią rzekomo jednego człowieka, dajmy na to stręczyciela w *Kurkuljonie*:

Co ci? — Nerki mnie bołą, śledziona zabija,
Rwie mnie w płucach, a przytem mam kurcze w wątrobie,
Gniją żyły sercowe, wszystkie kiszki bołą...

(w. 236 i n.)

do czego zupełną analogję znajdujemy n. p. w *Pierwszej lepszej* Fredry, gdzie Alfred i Marta w ten sposób popisują się swemi chorobami:

Nareszcie z moich chorób tysiączne kłopoty:
Mam podagrę, chiragrę, spazmy i suchoty...
Bo i mnie słabościami obarczyły nieba:

¹ Bergson, *Le Rire*, str. 63.

Cierpię mocny romatyzm, w rękę, w nodze, boku,
Mam kaszel, zawrót głowy i bielmo na oku.

(scena 6)

Wyobrazić sobie również można — na podstawie niektórych wzmianek, całego zachowania się, a zwłaszcza wszystko mówiącej sylwetki psychicznej danej osoby — jak zabawnie musiał wyglądać w pojęciu Plauta n. p. „nadęty“ (*sufflatus*) i wrzaskliwy żołnierz, świata pogromca, „o królewskiej postawie“ (*forma regia*), „z przepięknymi kędziorami“ (*caesaries quam decet*), które słodki podziw wzbudzały w kobietach, w tak błyszczącej zbroi, że „oczy zaćmiewała wrogom“; jak znakomity kontrast stanowił obok niego chudy i zawsze głodny pasorzyt, który sam o sobie mówi, że jest „skóra a kości“ — *ossa atque pellis sum*, — lub jak „ujmującą“ powierzchowność musiała mieć zjadliwa żona-megera, jeśli stanowiła, jak n. p. w *Kupcu*, tak efektowny kontrast do złośliwie dawanych jej epitetów o wdzięku i urodzie.

Umiał też Plautus wykorzystać możliwości komizmu, leżące w samej mowie i wymowie swych postaci. I tak n. p. cudzoziemiec, Punijczyk Hanno w *Punijczyku*, zaczyna rozmawiać „po punicku“ z niewolnikiem Milfjonem, który, nie mając oczywiście pojęcia o tym języku, twierdzi, że „żaden Punijczyk nie jest bardziej punickim od niego“.

W znakomitej tej scenie (w. 990 i n.) sprytny niewolnik z całą beczelnością „tłumaczy“ w łot wszystko, co Hanno mówi po punicku, przerabiając oczywiście pojedyncze dźwięki na nieco podobne łacińskie, a najniedorzeczniejsze słowa:

Ha. donni. — Mi. doni volt tibi dare hic nescioquid... — Ha. meharbocca. — Mi. miseram esse praedicat buccam sibi. fortasse medicos nos esse arbitrarier... — Ha. muphursa... miuulechianna. — Mi. non audis? mures Africanos praedicat in'pompam ludis dare se velle aedilibus i t. d.,

aż wkońcu Hannonowi tego za dużo. Pośród widzów plautynskich było pewnie już na tyle ludzi orientujących się jako tako

w języku punickim, by móc zrozumieć, jak po szelmowsku Milfjo wielkiego „orientalistę udaje“.

Tego samego motywu użył Plautus jeszcze w innej, dziś zaginionej sztuce p. t. *Caecus vel Praedones* (*Ślepiec czyli Piraci*), w której, jak na to wskazuje frg. X (Lindsay), występował jakiś Afrykańczyk, bełkocący prawdopodobnie swym niezrozumiałym językiem i odpowiadający na wszystkie pytania tylko jednym wyrazem — *mu*:

A. Quis tu es qui ducis me? — B. m u. — A. perii hercle! Afer est.

Pomysł ten wprowadzania na scenę w celach humorystycznych człowieka, mówiącego obcym językiem, niby językiem, lub dialektem, należący do najpierwotniejszych elementów komizmu, spotykamy już w „starej komedji“ attyckiej, n. p. u Arystofanesa: W komedji jego p. t. *Ptaki*, w owym podniebnem, fantastycznym mieście, zjawia się wśród bóstw greckich także jeden barbarzyński bóg, Tryballos, i zaczyna mówić swym dzikim językiem, przyczem Pisthetajros i Herakles starają się — przeważnie na chybił trafił — te dziwne dźwięki tłumaczyć. Podobnie w *Acharnejczykach* występuje niby po persku mówiący Pseudartabas, a poczciwy Dikajopolis wraz z posłami usiłuje swym przekładem jego słowa wyjaśniać. Ten sam cel bawienia się obcą mową ma również wprowadzenie łucznika (policjanta) Scyty w *Thesmoforiadzuzach*, gdzie barbarzyńca ten swym półgreckim żargonem w komiczny sposób rozmawia z Mnesilochem i Eurypidesem, tudzież postaci beockich i lacedemońskich, mówiących swym szepleniącym i szerokogębnym dialektem w *Acharnejczykach* (Boiotos, Megareus) i w *Lyzistracie* (Lampito, Herold).

Efekty tego rodzaju są dobrze znane również i „komedji nowej“, jak na to wskazują fragmenty, n. p. Eubulosa (frg. 12, K. II, p. 169), Alexisa (frg. 142, 143, K. II, p. 348—349), Xenarcha (frg. 11, K. II, 472), Difilosa (frg. 47, K. II, p. 557), w których słyhać osobistości mówiące dialektem beockim, chalki-

dyjskim, tessalskim, a do tego objawu zapewne odnosi się zdanie Arystotelesa, który, mówiąc o języku komedji, każe, by „cudzoziemcy w komedjach mówili swym własnym językiem“ (*κωμική ἐστὶ λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμωποῖον τὴν πατριὸν αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι* <τῷ δὲ ξένῳ> τὴν [δὲ] ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ. *Tract. Coislin.* 8, p. 52. Kaib.).

Pomysł ten spotykamy później w mimie, tak greckim, n. p. w niedawno znalezionym w Oxyrhynchos mimodramacie z bohaterką „Charition“ (*Oxyrh. Pap.* III [1903], Nr 413), gdzie występują osoby mówiące barbarzyńskim (indyjskim?) żargonem (w. 1—106), jak i w rzymskim, n. p. u Decimusa Laberiusa, który wprowadza osobistości mówiące po maurytańsku (*Mauricatum* w. 15/6 Ribb.³), lub jakimś szerokogębnym dialektem (*Late loquentes*, Ribb.³ p. 350); jest on też niezmiernie rozpowszechniony w całej późniejszej literaturze europejskiej, zwłaszcza w formie wprowadzania osób, mówiących łamanym językiem lub jakąś gwarą komiczną. Wystarczy wspomnieć włoskiego poetę Beolco Ruzzante, który wprowadzał w swych sztukach dialekt florentyński, „bergamasco“, wenecki, padewski i łamaną greczyznę, Portugalczyka Gil Vicente, którego „farsy“ pełne są gwar najrozmaitszych, szekspirowskiego doktora Kajusa z *Wesołych kumoszek z Windsoru*, mówiącego po angielsku z francuska, moljerowskich Turków z *Mieszczanina szlachcicem*, czy kupca flamandzkiego z *Pana de Pourceaugnac*, a u nas choćby dawne intermedja komiczne z gwarami ludowymi, narzeczem ruskim, żargonem żydowskim, czy wreszcie litwinizującego Dragaję z *Czarów Bohomolca*, lub fredrowskiego Niemca Wencla z *Co tu kłopotu* i Czecha Kropaczka z komedji *Z Przemysła do Przeszowy*.

Również i nowo-grecki Karagöz przepełniony jest komiczną łamaną greczyzną osób, mówiących z włoska, z wołoska, z albańska.¹

¹ Roussel, l. c. str. 15—16.

Plautus zna także jeszcze inne rodzaje komizmu mowy, którym ożywia swoje postaci. I tak n. p. ordynarny niewolnik ze wsi, Trukulentus, który tknięty nagle wpływem miasta, chce wobec pięknej pokojówki na gwałt wyrażać się w sposób wielce wytworny i wielkomiejski, staje się przez to niezmiernie zabawnym, tem więcej, że już sama nawet wymowa wielkomiejska sprawia mu poważne trudności: Skutkiem tego w śmieszny sposób konfunduje niektóre wyrazy i n. p. wezwanie pokojówki, by się uspokoił: *comprime iram*, rozumie jako niedwuznaczne zaproszenie do zamachu na samą panią: *comprime eram* (w. 262 i n.). Tak też zamiast *osculum* — całus — stwarza niebywały, ale w jego pojęciu zapewne bardzo wytworny wyraz *osculentia*; miesza słowo *cavillatio* — żartowanie — i *cavilles*, czyli *caules*, co oznacza zagrodę dla bydła, a wkońcu, chcąc być już bardzo oryginalnym i wyszukany w swej dykcji, urywa z wyrazów poszczególne głoski i mówi n. p. *rabo* zamiast *arrabo* (zadatek),¹ przyczem powołuje się na dialekt Prenestyńczyków, z których — jako typowych prowincjałów — bardzo często dworuje sobie komedia rzymska. Tak samo zresztą zaczepia grecka „komedia nowa“ attycka prowincjonalny, względnie nieattycki dialekt nie-Ateńczyków, zwłaszcza Tessalczyków (Poseidipp. frg. 28, K. III, p. 345; Xenarch. frg. 11, K. II, 472), a motyw naśmiewania się z „prowincji“ przetrwał, zwłaszcza w literaturze komicznej, do dnia dzisiejszego.

Komizm mowy, a raczej samej wymowy, zaznacza się też u Plauta bardzo wybitnie w występach pijanego, n. p. mło-

¹ Por. frg. 30 *Amfisa* (Kock II, 244–245), w którym ktoś piętnuje sposób odżywiania się zarozumiałych handlarzy ryb, sposób polegający również na odrywaniu poszczególnych głosek:

καὶ τοτ' οὐ λαλῶν ὅλα
τὰ ῥήματ', ἀλλὰ κυλλαβὴν ἀφελὼν ττάρων
βολῶν γένοιτ' αὖν ἢ δὲ κέστρα; κτὼ βολῶν

(w. 10–12)

dego Kallidamatesa w *Strachach*, któremu złośliwa czkawka i rozpaczliwe zacinanie się gwałtownie zniekształcają niektóre wyrazy i niezmiernie utrudniają mówienie: Słowo *madere* (być pijanym) wychodzi zatem u niego w formie: *ma-mma-madere*, a czuły zwrot do kochanki: *ocellus meus* (oczko moje) wybucha jako: *o-o-ocellus meus* (w. 319–325). Plautus nie pogardził bowiem również i tym jaskrawym a prymitywnym efektem komicznym, by na scenę wprowadzać czasem swe postaci w stanie mocnego podochocenia (*Most.* 313 i n., *Pseud.* 1246 i n., *Trin.* 1008 i n., *Amph.* 999 i n.), a że i w tem okazał się znakomitym znawcą gustów swej publiczności, świadczy fakt, przekazany przez Donata, że aktor, grający terencjuszwskiego Formjona, chcąc widocznie tę mdłą nieco figurę uczynić dla rzymskich widzów nieco więcej zajmującą, wpadł na pomysł „robienia“ w tej roli pijanego (*ad Phorm.* 315 Wessn.), co Terencjusz sam przyjął z entuzjazmem. Horacy zaś (*Sat.* I 4, 49 i n.) wspomina nawet jako typową postać komedji młodzieńca zakochanego, a pijanego: *insanus amica filius... ebrius*. Jest to również jeden ze starych, prymitywnych, a nieśmiertelnych motywów komizmu, który, zdaje się, jest tak dawny, jak sama komedia i dramat wogóle, gdyż istnieje on już u Kratesa i Arystofanesa, nie brak go w całej „komedji nowej“, a nawet w poważnej greckiej tragedji,¹ używany jest wreszcie często w całej europejskiej literaturze komicznej, choćby n. p. u Fredry w *Nowym Don Kiszocie* i w komedji *Lita et Compagnie*.

Tak więc przegląd postaci plautyńskich i ich ról wykazuje, że Plautus i tutaj postawił wszystko pod hasłem komizmu za wszelką cenę, niewiele się troszcząc o istotną prawdę życiową — typów zresztą w życiu niema, — tak jak niewiele dbał wogóle o całość artystycznej kompozycji swych sztuk. I w tym zakresie zatem przeciwstawił się postulatowi greckiej „komedji

¹ Prehn, l. c. str. 42–45.

nowej“, gdzie wobec dominującej tendencji dawania „zwierciadła życia“ komizm typów albo wogóle nie był celem, albo był tylko rzeczą drugorzędną, czy przypadkową.

Toteż o najsławniejszym autorze greckiej „komedji nowej“ mówiła entuzjastyczna ocena greckiego uczonego, że „niewiadomo, czy Menander naśladował życie, czy życie Menandra“, ale wśród znanych nam już dzisiaj nieźle kilkunastu postaci tego poety niema ani jednej, któraby choć w przybliżeniu okazywała tyle szczerzego komizmu, co niektóre zwłaszcza postaci plautyńskie. I rzecz charakterystyczna: Nieraz te same postaci, które u Menandra wywołują smutną łezkę rozczulenia, u Plauta budzą jedynie śmiech niefrasobliwy.

VI.

Plautus a greckie oryginały.

1.

Całkowita oryginalność w literaturze, wobec zakorzenionej i nieuniknionej tradycyjności zasadniczych form i typów iterackich, jest, w istotnym tego słowa znaczeniu, tylko pojęciem czysto teoretycznym, w zupełności oderwanym od rzeczywistości.¹

Tak n. p. o ile chodzi o dramat nowoczesny, to — jak znakomicie zaznacza Borowy² — „jedni pisarze mogą być oryginalni w prowadzeniu akcji, przy tradycyjnym traktowaniu charakterów i innych pierwiastków techniki dramatycznej; drudzy znowu, przy tradycyjnej akcji i t. d., mogą celować w charakterystyce; jeszcze inni mogą skupić swą oryginalność na efektach patetycznych lub komicznych, mniej się troszcząc o kompozycję i charakterystykę i t. d... Oryginalność prawie zawsze bywa »jednostronna«. Najwięksi genjusze nowożytni — Szekspir, Moljer, Goethe — posiłkowali się w mniejszym lub większym stopniu dziedzictwem wypracowanych przez tradycję

¹ Fréd. Plessis, *La Poésie latine*, Paris 1909, str. XIII: „L'originalité n'a jamais consisté à ne rien dire qui ait été déjà dit, pas plus qu'elle ne procède jamais de la volonté d'être original; le croire, c'est tomber deux fois dans l'erreur.“ Por. Carl Hosius, *Plagiatoren und Plagiatbegriff im Altertum*, Neue Jahrb. 31 (1913), str. 191—192 i 193: „So sind wir alle, bewusst und unbewusst, Plagiatoren.“

² W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, str. 17.

typów literackich.“ Zastanawiającym jest dalej fakt (na który zwrócił uwagę również Borowy, l. c. str. 15), że n. p. para estetyków francuskich, Karol i Anna Marja Lalo,¹ poddawszy analizie całe mnóstwo utworów współczesnego teatru francuskiego, w których występują postaci uczonych, wykazała, że „cała mnogość tych postaci da się sprowadzić do kilku konwencjonalnych typów, a role ich do kilku schematycznych sytuacji, które się powtarzają z małemi naogół zmianami.“

W klasycznej literaturze — za wyjątkiem jednego tylko greckiego piśmiennictwa, którego wszystkie gatunki same z siebie powstały, niezależne od żadnych wpływów — spotyka się te same mniej więcej objawy, podkreślone tylko większą szczerością, stwierdzającą, że chodzi tu nie tyle o sam temat, ile o sposób przedstawienia — i oparte na tej samej co u nas świadomości, że nawet w tym zakresie o prawdziwe, absolutne nowości niezmiernie jest trudno. Jeśli n. p. Gomulicki twierdzi:

Trudniej o myśli nowe, niż o nowe suknie²

a Musset:

Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole,
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous

(*Namouna*, II, 9)²

to stwierdzają oni przecież wyraźnie to samo, co mówił (za pewne za wzorem greckim) Horacy, gdy podkreślał, że łatwiej jest przejąć materiał przekazany tradycją, niż tworzyć nowy:

Snadniej też będzie ci przebieg Iljady w odsłonach przedstawić,
Niżli byś pierwszy rzekł, co mówionem i znanem nie było

(*List do Pizonów*, w. 129—130. Tłum. Popiel)

a przedtem Terencjusz:

¹ Cyt. według Borowego: Anne Marie et Charles Lalo, *Savants de théâtre*, Mercure de France 1912, X.

² W. Borowy, l. c. str. 5—6.

...denique

Nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius.

Wszak nie niema takiego, czegoby już przedtem
Ktoś inny nie powiedział...

(*Eun. prol.* w. 40 i n.)

Pomimo to jednak autorowie klasyczni okazują tę samą, co i nasi, dążność do oryginalności i radość, o ile stworzą coś „nowego“. Tak n. p. chwali się Arystofanes:

Chocia-m takim jest poeta, przeć się zgoła nie kędziorzę,
Ni wam chytrze nie wprowadzam dwakroć, trzykroć rzeczy znanej,
Lecz wciąż nowe niosę myśli, wymyślając mądrze zmiany:
Jedna drugiej niepodobna...

(*Chmury* w. 546 i n. Przekład Butrymowicza)

a i Plautowi nie są obce te ambicje, które wkłada n. p. w usta Pseudolusa, apostrofującego widzów:

...Kto wchodzi na scenę,
Ma przynieść coś nowego, nowy wynalazek,
A kto tego nie może, niech miejsca ustąpi
Takiemu, co potrafi...

(w. 568 i n.)

Na czymże tedy mają polegać te „nowości“, a w szczególności, co ma oznaczać owo plautyńskie „coś nowego“ — *novo modo novom aliquid inventum*?

W zakresie greckiej literatury, a mianowicie w tragedji, nie brak śladów, że były czynione wysiłki w kierunku zupełnego zerwania z tradycją i wprowadzania nowych tematów i nowych postaci (*siquid inexpertum scaenae committis et audes personam formare novam*. Hor. *Ad. Pis.* 125 i n.), gdyż słyszymy n. p. o (nieudalej, coprawda, i nieuznanej zresztą) próbie Agathona, który napisał podobno tragedję, polegającą na nowej, stworzonej przez niego fabule i nowych osobach (*τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται* — Aristot. *Π. ποιητ.* 9, 1451 b), ale jest rzeczą bardzo wątpliwą, czy były czynione analogiczne

próby na polu greckiej „komedji nowej“, a to wobec szczególnie ściśle ustalonego tutaj i nadzwyczajnie skostniałego szablonu.

Nic dziwnego zatem, że prób takich nie podejmowali rzymscy, przynajmniej najdawniejsi autorowie, dla których przecież cała wogóle ówczesna t. zw. grecka literatura i grecka komedja była *novom aliquid inventum*, najzupełniejszą nowością. Toteż Plautus bynajmniej nie myśli z tem się ukrywać, że *vortit barbare*, że jego komedje są przekładami, raczej przeróbkami sztuk greckiej „komedji nowej“, a nawet wyraźnie przechwala się ich pochodzeniem od greckich autorów: *Diphilus hanc Graece scripsit* (Cas.), *Demophilus scripsit* (Asin.), *Philemo scripsit* (Trin.) i t. p. Wobec suwerenności bowiem greckiej literatury każdy miał prawo traktować jej dzieła jako własność ogółu,¹ niejako wspólny wszystkim spadek, a Rzymianie, tak samo jak później nasi humaniści, za główny czynnik twórczości uważali nie oryginalność w inwencji, ale naśladownictwo.²

Za rzecz ubliżającą, niegodną — mybyśmy powiedzieli: za plagjat — uważano tylko przejmowanie rzeczy, już raz przez rzymskiego autora opracowanej, jak świadczy o tem (co-prawda już w późniejszym okresie rozwoju rzymskiej literatury) polemika terencjuszowskiego prologu w obronie *Eunucha*, w którym dopatrywał się plagjatu obecny na próbie współzawodnik poety:

...tę, co dziś grać mamy,
Menandrowską komedję, *Eunucha*, gdy tylko
Zakupili edyle, on się wnet wystarał,
Żeby widzieć ją wtedy, co i urzędnicy.

¹ George Converse Fiske, *Lucilius and Horace. A Study in the classical theory of imitation*. Madison 1920, str. 27.

² T. Sinko, *Wzory „Trenów“ Kochanowskiego*, Eos XXII (1917), str. 81; *Echa klasyczne w lit. polsk.* Kraków 1923, str. 75 i 149; A. Guillemin, *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine*, Revue des Études Latines, 2 (1924), str. 36 i nast. Por. E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Berlin 1912, str. 1.

Zaczęto więc grać sztukę. Wtem on nuże wołać,
Że złodziej, nie poeta, tę sztukę wystawia,
Lecz że i tak nikogo przecież nie oszuka:
„Jest przecież *Kolax*“, mówi — „starodawna sztuka
I Newjusza i Plauta“ i że „z niej są wzięte
Te postaci: żołnierza, tudzież pasorzyta.“
Więc jeśli to jest grzechem, to grzechem poety
Jest tylko nieuwaga, a nie chęć grabieży,
Bo że tak jest, wy sami osądzić zdołacie:
Kolax to rzecz Menandra: W niej-to jest pasorzyt,
Tudzież żołnierz samochwał. Poeta nie przeczy,
Że te właśnie postaci wziął z greckiej komedji
Do swojego *Eunucha*; — lecz iżby miał wiedzieć,
Że przed nim z tej komedji robiono łacińskie,
Temu musi zaprzeczyć...

(*Eun.* prol. 19 i n.)

To samo stwierdza również i pomawiany o zbyt wielką zależność od Menandra autor narodowo rzymskich komedyj, Afranjusz, który, hołdując najwidoczniej zasadzie: *je prends mon bien, où je le trouve*, tylko jako zuchwałą pewnego rodzaju przekorność rzuca opinii publicznej wyznanie, że „czepał nawet z rzymskich autorów“:

Tak, przynaję, że brałem, nie tylko od niego,¹
Lecz gdzie tylko coś było, co mi się nadało,
A com wiedział, że lepiej zrobić nie potrafię —
Nawet od łacińskiego...

(Ribb.³ w. 25—28)

a te same pojęcia, polegające na tem, że lojalność literacka obowiązywać ma tylko wobec rzymskich pisarzy, zaczynały się z pewnością ustalać już w samych początkach rzymskiego piśmiennictwa, w miarę jak przejmowano i przerabiano greckie oryginały.

To są zatem granice, w obrębie których miał Plautus nietylko możliwość dążenia do *novom aliquid inventum*, czyli okazania, że nie jest jedynie „wiernym tłumaczem“, *fidus interpres* (jakim

¹ Mowa o Menandrze.

chciał być n. p. Terencjusz, chwalcący się czasem, że *verbum de verbo expressum extulit*, Ad. prol. 11), ale znalazł także szerokie pole do istotnego stwarzania nowości w zakresie sztuk przejętych *veterem atque antiquam rem novam proferre* (Amph. 118 i n.), czyli do zaznaczenia swej oryginalności. Oczywiście mogła ona polegać i polegała faktycznie na wszystkim innym, tylko nie na tworzeniu nowych fabuł, nowych motywów dramatycznych i nowych postaci.

2.

Nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że pierwowzorów swoich szukał Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji, czyli t. zw. „komedji nowej“, najwięcej wówczas wziętej;¹ dokładne jednak zbadanie jego stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nietylko nie posiadamy dziś wszystkich komedji Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na której dana jego sztuka się opierała, i pomimo najnowszych odkryć nie mamy ani jednej tak dobrze zachowanej sztuki greckiej z zakresu „komedji nowej“, abyśmy wszystkie szczegóły jej treści i budowy mogli porównać z komedjami plautyńskimi.

Przy niewielu tylko komedjach mogliśmy wskazać na pewne na greckich autorów, jako to przy *Siostrach*, *Komedji Skrzynkowej*, *Stichusie* na Menandra, przy *Kupcu* i *Dniu Trzygroшовym* na Filemona, przy *Pannie Młodej*, *Linie*, a także przy *Wespółumierających*, na Difilosa, przy *Komedji Ośle* na Demofilosa, ale dotyczących komedji samych, prócz drobnych czasem fragmentów, nie znamy zupełnie.

Dlatego też jedynym sposobem musi być tutaj oparcie się, przy użyciu wszystkich zabytków greckiej komedji, na mate-

¹ Por. G. Colin, *Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J. C.* Paris 1905, str. 119.

ryale samego Plauta i jego odpowiedniej analizie. Niektóre rezultaty osiągnięto już w poprzednich rozważaniach.

I tak widzieliśmy, że Plautus z największym zamiłowaniem odnosił się do „komedji intryg“, w których z najszczerzą radością, istotnie południową *Lust am Trug*, uwypuklał wszystkie oszustwa, *frustrationes*, a z widocznym chłodem traktował komedje poważne, „dramaty familijne“, oparte głównie na motywach obyczajowych i problematach prawdziwego życia, które to sztuki uważał w swoim teatrze za pewnego rodzaju konieczny, ale nie zapowiadający entuzjastycznego przyjęcia eksperyment.

Było to czemś wręcz przeciwnem do panującej tendencji greckiej „komedji nowej“, w której wszystkie intrygi, przeważnie stale się powtarzające, uchodzić musiały za coś tylko konwencjonalnego, za nieodzowną i niezmienną kanwę, a główna tendencja szła w tym kierunku, by na tej właśnie kanwie, zupełnie zresztą dla zamierzonych celów wystarczającej, tkąć z coraz większą subtelnością i dokładnością formy istotnego życia, przedstawiać wszystkie jego najważniejsze zagadnienia, cieniować najdrobniejsze szczegóły charakterów ludzkich i uwydatniać ich poważne, nieraz ponure konflikty z wszechwładną Tyche.¹ Wykazują to wszystkie dawniej znane fragmenty greckiej „komedji nowej“, potwierdzają to zwłaszcza wszystkie nowoznalezione sztuki Menandra, najwięcej zbliżone do tej właśnie kategorii sztuk, która Plautowi najmniej odpowiadała.

O ile dziś stwierdzić możemy, liczba greckich komedjopisarzy, stanowiących pierwowzory Plauta, jest nawet w obrębie tych niewielu jego sztuk, których pochodzenie napewne znamy, dość znaczna w porównaniu n. p. z Terencjuszem, bo na tych dziewięć komedji wykazuje czterech autorów (Menander, Filemon, Difilos, Demofilos), podczas gdy wszystkie sześć sztuk Terencjusza pochodzą tylko od dwóch

¹ Fränkel, l. c. str. 376 i n.

chciał być n. p. Terencjusz, chwalcący się czasem, że *verbum de verbo expressum extulit*, Ad. prol. 11), ale znalazł także szerokie pole do istotnego stwarzania nowości w zakresie sztuk przejętych *veterem atque antiquam rem novam proferre* (Amph. 118 i n.), czyli do zaznaczenia swej oryginalności. Oczywiście mogła ona polegać i polegała faktycznie na wszystkim innym, tylko nie na tworzeniu nowych fabuł, nowych motywów dramatycznych i nowych postaci.

2.

Nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że pierwowzorów swoich szukał Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji, czyli t. zw. „komedji nowej“, najwięcej wówczas wziętej;¹ dokładne jednak zbadanie jego stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nie tylko nie posiadamy dziś wszystkich komedji Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na której dana jego sztuka się opierała, i pomimo najnowszych odkryć nie mamy ani jednej tak dobrze zachowanej sztuki greckiej z zakresu „komedji nowej“, abyśmy wszystkie szczegóły jej treści i budowy mogli porównać z komedjami plautyńskimi.

Przy niewielu tylko komedjach mogliśmy wskazać na pewne na greckich autorów, jako to przy *Siostrach*, *Komedji Skrzynkowej*, *Stichusie* na Menandra, przy *Kupcu* i *Dniu Trzygroшовym* na Filemona, przy *Pannie Młodej*, *Linie*, a także przy *Wespółumierających*, na Difilosa, przy *Komedji Ośle* na Demofilosa, ale dotyczących komedji samych, prócz drobnych czasem fragmentów, nie znamy zupełnie.

Dlatego też jedynym sposobem musi być tutaj oparcie się, przy użyciu wszystkich zabytków greckiej komedji, na mate-

¹ Por. G. Colin, *Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J. C.* Paris 1905, str. 119.

ryale samego Plauta i jego odpowiedniej analizie. Niektóre rezultaty osiągnięto już w poprzednich rozważaniach.

I tak widzieliśmy, że Plautus z największym zamiłowaniem odnosił się do „komedji intryg“, w których z najszczerzą radością, istotnie południową *Lust am Trug*, uwypuklał wszystkie oszustwa, *frustrationes*, a z widocznym chłodem traktował komedje poważne, „dramaty rodzinne“, oparte głównie na motywach obyczajowych i problematach prawdziwego życia, które to sztuki uważał w swoim teatrze za pewnego rodzaju konieczny, ale nie zapowiadający entuzjastycznego przyjęcia eksperyment.

Było to czemś wręcz przeciwnem do panującej tendencji greckiej „komedji nowej“, w której wszystkie intrygi, poważnie stale się powtarzające, uchodzić musiały za coś tylko konwencjonalnego, za nieodzowną i niezmienną kanwę, a główna tendencja szła w tym kierunku, by na tej właśnie kanwie, zupełnie zresztą dla zamierzonych celów wystarczającej, tkąć z coraz większą subtelnością i dokładnością formy istotnego życia, przedstawiać wszystkie jego najważniejsze zagadnienia, cieniować najdrobniejsze szczegóły charakterów ludzkich i uwydatniać ich poważne, nieraz ponure konflikty z wszechwładną Tyche.¹ Wykazują to wszystkie dawniej znane fragmenty greckiej „komedji nowej“, potwierdzają to zwłaszcza wszystkie nowoznalezione sztuki Menandra, najwięcej zbliżone do tej właśnie kategorii sztuk, która Plautowi najmniej odpowiadała.

O ile dziś stwierdzić możemy, liczba greckich komedjopisarzy, stanowiących pierwowzory Plauta, jest nawet w obrębie tych niewielu jego sztuk, których pochodzenie napewne znamy, dość znaczna w porównaniu n. p. z Terencjuszem, bo na tych dziewięć komedji wykazuje czterech autorów (Menander, Filemon, Difilos, Demofilos), podczas gdy wszystkie sześć sztuk Terencjusza pochodzą tylko od dwóch

¹ Fränkel, l. c. str. 376 i n.

autorów (Menander, Apollodoros). Musiał Plautus zatem zupełnie celowo i świadomie wybierać, o ile chciał w greckiej komedji znaleźć potrzebny do swych celów materiał — ale gdy mu się to nie udawało, wtedy nieraz w najgwałtowniejszy i najbezwzględniejszy sposób daną sztukę operował, amputował i przerabiał.

Tak więc n. p. w *Komedji Skrzynkowej*, wybitnej *comédie larmoyante*, rozpoznać jeszcze można wyraźnie typ poważnej komedji menandrowskiej (p. wyżej, str. 85), ale komedja *Siostry*, choć również z Menandra wzięta, lecz w plautyńskim ujęciu tryskająca humorem i uwytatniająca przedewszystkiem szalone matactwa niewolnika, nie okazuje już prawie śladu z typu i nastroju pierwotnej sztuki, pomimo że u greckiego autora nosiła obiecujący niby tytuł: *Dwa razy oszukujący* (Δὶς ἐξαπατῶν).

Ten wybór Plauta był najwidoczniej wcale swobodny i nie krępowany zbytnio powagą ogólnie uznanych autorytetów, gdyż bywało i tak, że szukając odpowiedniego dla swych celów materiału, nie wahał się wziąć na swój warsztat sztuki nawet jakiegoś drugorzędnego, jak się zdaje, i nieznanego nam dzisiaj zupełnie pisarza, jako to Demofilosa, od którego pochodził oryginał *Komedji Ośleji*. Innym razem znów wybór ten musiał być bardzo pobieżny i robiony poprostu na kredyt wielkiego imienia, a bez wielkiego namysłu, skoro mógł paść n. p. na taką sztukę, jak *Bracia* (Ἀδελφοί) Menandra, oryginał *Stichusa*, najzupełniej przeciwny plautyńskim zamiłowaniom; skutkiem tego *poëta barbarus*, wzięwszy się już do roboty, musiał poprostu wszystko rozrzucić, obcinać, przykrawać i skądinąd wziętym materiałem sztukować, aby przecież coś zajmującego dla swych widzów stworzyć (p. wyżej, str. 192 i n.). Niema bowiem wcale wystarczających dowodów na poparcie bardzo ryzykownego przypuszczenia,¹ jakoby i *Stichus* i *Siostry*, tak,

¹ Prehn, l. c. str. 70; Fränkel, l. c. str. 231—250.

jak są dziś u Plauta, wyszły z pod pióra „młodzieńczego“ Menandra.

Niewłaściwie również stawia sprawę Leo,¹ jeśli twierdzi, że „Plautus ze szczególnem zamiłowaniem wyszukiwał sztuki, oparte na postaciach niewolnika i hetery“, bo jeśli chodzi o istnienie tych figur wogóle, to takimi były bodaj że wszystkie komedje greckie, — a jeśli chodzi o specjalnie wybitną i tendencyjnie uwypukloną rolę niewolnika intryganta, tak jak to jest u Plauta, to taką nie była, zdaje się, żadna z greckich komedji,² podczas gdy znów hetera, jako czynnik akcji, prócz jednego tylko *Gbura*, nigdzie przecież u Plauta nie gra wybitnej roli, wpływającej istotnie na tok akcji i jej rozwiązanie.

3.

W zakresie samych sztuk i ich kompozycji Plautus trzyma się, oczywiście zasadniczo greckich oryginałów, i to nawet w dość znacznej mierze, ale bodaj że nie mniej wydatnie rządzi się tutaj sam, według swych własnych zapatrywań i własnych tendencyj.

Już w tytułach sztuk widzimy całą skalę różności, a to od prostego tłumaczenia greckich tytułów, n. p. [*Miles*] *Gloriosus* z Αλαζών, *Sortientes* [*Casina*] z Κληρούμενοι, *Commo-rientes* (p. wyżej, str. 212) z Συνανοήσκοντες, poprzez tworzenie nowych (na manierę, zdaje się, newjuszowską) jak n. p. *Asinaria* [scil. *fabula*] z Οναγός, tudzież *Aulularia*, *Cistellaria*, *Mostellaria*, *Vidularia*, *Bacaria*, *Carbonaria* i t. p., aż do zupełnie nowoczesnego uwytatniania w samodzielnie tworzonych tytułach własnego punktu patrzenia na sztukę, jak n. p. *Bacchides* (*Siostry Bakchis*) z Δὶς ἐξαπατῶν (*Dwa razy oszukujący*), *Patruus* (*Stryj*, p. wyżej, str. 167 i n.) z Καρχηδόνιος (*Kartagińczyk*),

¹ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 145: „Plautus hat die Hetären und Sklavenstücke mit besonderer Vorliebe ausgesucht.“

² Fränkel, l. c. str. 231—250.

Trinummus (Dzień Trzygroszowy) z *Θησαυρός* (Skarb), *Stichus* z *Ἀδελφοί* (Bracia).

O ile wreszcie wierzyć fragmentom sztuk zaginionych, to Plautus zna również sposób podawania poprostu greckiego tytułu bez zmiany np.: *Agroecus* (Ἀγροῖκος), *Colax* (Κόλαξ), *Dyscolus* (Δύσκολος), — co oznacza, zdaje się, chęć okazania jak największej „greckości“ w tytułach i przez następcę Plauta, Cecyljusza, staje się później manierą panującą, jak to widzimy w komedjach terencjuszowskich.

W ekspozowaniu sztuk swoich (p. wyżej, str. 221 i n.) używa Plautus najchętniej, panującej, zdaje się, w greckich komedjach przeważnie, maniery „prologowo-dramatycznej“, ale czyni to oczywiście wcale nie z pietyzmu dla oryginałów, gdyż uczucie to jest mu zupełnie nieznane, tylko dlatego, że eksponując zapomocą prologu i zapomocą scen początkowych, miał tem więcej sposobności do jak najdokładniejszego orjentowania w sytuacji swych widzów, którym choćby jak najwięcej objaśnień nigdy zawadzić nie mogło. T. zw. „postaciami wstępowymi“ (πρόσωπα προτατικά), używanymi tutaj przez Greków bardzo chętnie (jak na to wskazuje choćby tylko zwyczaj Terencjusza), posługuje się Plautus nader rzadko, co najwidoczniej łączy się z wybitną rolą, jaką w jego ekspozycjach grają prologi, wprowadzające w treść sztuki.

W prologach (p. wyżej, str. 231 i n.), w które, być może, zaopatrzone były przez Plauta pierwotnie wszystkie jego sztuki, wybierał Plautus najchętniej typ prologu „dramatycznego“, zawierającego treść sztuki i mówionego przez konkretne postaci nadnaturalne, gdyż realnym wyobrażeniom Rzymian odpowiadał najlepiej fakt, że te postaci boskie czy pół-boskie mogły wiedzieć to, czego oni jako widzowie nie wiedzieli; pozatem ze szczególnem zamiłowaniem i powodzeniem pisał prologi o zacięciu humorystycznym — w czem, zwłaszcza przy swojej werwie, z pewnością przewyższył greckie oryginały, — a już ze specjalnie rzymskich stosunków wynikało, że prolog plautyński zawierał wiadomości dydaskaliczne, t. j. tytuł i autora

komedji, o czem grecka publiczność dowiadywała się zasadniczo już przed przedstawieniem skądinąd, a mianowicie z proagonu.

To samo zacięcie humorystyczne, co w prologach, rozstrzyga o typie plautyńskiego epilogu (p. wyżej, str. 301 i n.), który ścisłej analogii w greckich pierwowzorach — jak dotychczas — nie znajduje.

Ogromne zastosowanie zyskały u Plauta niezmiernie częste monologi (p. wyżej, str. 250 i n.), z których zrobił sobie środek dramatyczny niemal uniwersalny: nie tylko do charakterystyki osób, do objaśniania sytuacji obecnej, przeszłej i przygotowywania nowej, wreszcie do apostrofowania publiczności (co wszystko było już w znacznej lub tej samej mierze w greckich oryginałach) — ale również (na co w greckich pierwowzorach nie znajdujemy przykładów) poprostu do podawania publiczności rzeczy dowcipnych czy zajmujących, niemających nieraz żadnego związku z treścią czy akcją sztuki.

Przychodziło mu to tem łatwiej, że wbrew wymaganiom artyzmu kompozycyjnego greckich oryginałów przestał naogół troszczyć się o umotywowanie monologu, mając przedewszystkiem na względzie efekt doraźny.

Tymże samym, że tak powiem pozakompozycyjnym celom służy u Plauta czasem także nawet dialog (p. wyżej, str. 264), jakkolwiek naogół budowany jest bardzo dobrze i — tak, jak w oryginałach greckich — służy przedewszystkiem do celów sztuki jako takiej, tj. do posuwania akcji i do charakterystyki osób. Natomiast uwagi „na stronie“, wtrącane w oryginałach greckich z zachowaniem pewnego prawdopodobieństwa przez osoby stojące na uboczu, rozrosły się u Plauta do tego stopnia, iż stają się czasem drugim dialogiem, przerywającym poprostu dialog główny (p. wyżej, str. 264) — lub tłumiącym go, jeśli mają być pojęte jako mówione równocześnie — i są poprostu wstawkami (p. wyżej, str. 265), służącymi do zabawienia słuchaczy, bez względu na istotny bieg akcji, która faktycznie przez ten czas pozostaje w zawieszeniu.



W tejsze samej myśli, dania widzom za wszelką cenę czegoś interesującego, rozwija Plautus, przejawia i rozciąga na swój sposób istniejące w oryginale, lub wtrąca często nawet całe nowe sceny, stojące zupełnie same dla siebie, nieraz w najnieodpowiedniejszym dla rozwoju fabuły miejscu, gdy n. p. dla takich właśnie efektownych obrazów zaniedbuje w zupełności prawidłowe rozpoczęcie akcji (p. wyżej, str. 274 i n.).

Wszystko to jednak nie idzie tak daleko, by aż niszczyło jedność akcji, którą Plautus przytem zachowuje naogół skrupulatnie, tak samo zresztą jak jedność miejsca i jedność czasu. Ale te dodatki i rozmaitego rodzaju wstawki podważają przecież i rozsadzają ścisłość i jednolitość budowy i są bezsprzecznie nieraz powodem jaskrawych błędów kompozycyjnych, podobnie jak częste i dość gwałtowne skrótty.¹ I tak n. p. słyszymy od Terencjusza (*Ad.* 6—10), że Plautus, przerabiając sztukę *Difilosa* p. t. *Κυναιποδνήκοντες* (*Wespół umierający*) na swoją, p. t. *Commorientes*, opuścił całą scenę z początkowych partyj, zawierającą wyrwanie dziewczyny z rąk stręczyciela przez młodzieńca:

in Graeca adulescens est, qui lenoni eripit
meretricem in prima fabula: eum Plautus locum
reliquit integrum —

a Plautus sam w prologu do *Panny Młodej* zaświadcza, że w sztuce tej skreślił dwie role, a mianowicie rolę panicza Euthynikusa i pewnego niewolnika, zapowiada bowiem, że „niewolnik jest chory i leży w łóżku“ (w. 37—38), a więc na scenie się nie ukaże, co do panicza zaś czytamy, że „Plautus nie chce, by on powrócił z podróży i w tej komedji wystąpił“:

is, ne exspectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit: Plautus noluit...

(w. 64 i n.).

¹ Nie należą tu oczywiście skrótty, pochodzące od po-plautyńskich reżyserów, jak n. p. w *Kurkuljonie* i *Epidikusie*, p. wyżej, str. 99 i 105 i n.

Na szereg innych skrótów naprowadziły nas badania analityczne; należy tu n. p. odrzucenie pierwotnego zakończenia *Epidikusa* (p. wyżej, str. 106), a zwłaszcza tak częste pomijanie przez Plauta kanonicznego niemal w oryginałach greckich „rozpoznanie“ na końcu sztuki (p. wyżej, str. 272 i n.). Miara swobody, z jaką Plautus amputował greckie komedje, może być do pewnego stopnia *Stichus*, który, pomimo że składa się z partyj pochodzących aż z trzech źródeł (p. wyżej, str. 193), liczy zaledwie 775 wierszy, podczas gdy przeciętna długość sztuk, napewne jednolitych, wynosi od 1.100—1.400 wierszy.

Myślą przewodnią była tutaj wszędzie chęć wyłuskania z greckich oryginałów dla rzymskich widzów tylko najwięcej zajmujących i zabawnych partyj, bez względu na powstające w ten sposób błędy kompozycyjne.

4.

Do niedawna te i wszystkie wogóle usterki czy specjalnie plautyńskie właściwości kompozycyjne tłumaczono t. zw. „kontaminacją“, która w tym zakresie — przynajmniej u wielu uczonych — stała się pewnego rodzaju uniwersalnem wyjaśnieniem. Powstała pewna kategoria badaczy, którzy zajmowali się wyszukiwaniem w tym celu najrozmaitszych błędów kompozycyjnych, a badania te doprowadzały ich nieodwołalnie do rezultatu, „że sztuka została przez Plauta skontaminowana“, i werdyktu tego nie uniknęła znaczna większość komedji plautyńskich. W ostatnich latach dopiero,¹ głównie od r. 1916, nastąpiło tu pewne otrzeźwienie i dzisiaj ustało to gorączkowe węszenie wszędzie „kontaminacji“.

¹ P. E. Sonnenburg, *Plautus und seine Originale*. Wöchenschr. für klass. Philol. 34 (1917), str. 623—630; K. Kunst, *Wo hat die Betrachtung der attischen neuen Komödie literar-historisch anzuknüpfen?* Neue Jahrb. 23 (1920), str. 357; C. Langer, l. c. str. 44; Michaut, *Plaute*, II, 246 i n., 255 i n. Ale por. już: W. Süss, *Zwei Bemerkungen...* Rhein. Mus. 65 (1910), str. 459—460.

Kwestję tę należy sprowadzić do właściwej miary.

Przedewszystkiem tedy należy ustalić znaczenie i wartość tego pojęcia, którego znajomość, w odniesieniu do dramaturgji, zawdzięczamy Terencjuszowi i jego polemice z przeciwnikami literackimi. Wyraz sam — *contaminare* — jak to wykazali Walther Schwering¹ i A. Körte,² nie znaczy bynajmniej „mieszać, łączyć“, czy też „psuć coś przez zmieszanie z czemś innem“, *miscendo depravare*, jak podaje nawet *Thesaurus Linguae Latinae*, ale znaczy poprostu „naruszać“ (*con-*tag*), oczywiście w sensie ujemnym, tak, że może znaczyć także: „skazić“, „splamić“. W odniesieniu do sztuki dramatycznej oznacza poprostu bezceremonjalne naruszenie sztuki i jej artystycznej całości, a to w ten sposób, że się w daną sztukę grecką wrabia odpowiednie składniki, z innej greckiej sztuki zaczerpnięte, tak jak to Terencjusz o sobie powiedział w prologu do *Dziewczyny z Andros*:

quae convenere, in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse...

To, co się nadawało, do *Andrji z Perintji*
Przyznaje, że sam przeniósł...

(w. 13—14)

Są to jużto poszczególne postaci, jak n. p. w przerobionym z Menandra *Eunuchu* Terencjusza, do którego rzymski autor, jak sam przyznaje, dodał figury żołnierza samochwała i pasorzyta, wzięte z innej sztuki tegoż Menandra (*eas se hic non negat personas transtulisse in Eunuchum suam*, prol. w. 31—32), jużto całe partje, jak n. p. w również menandrowskich *Braciach*, do których Terencjusz dodał z innej sztuki i innego autora — pominiętą przez Plauta w jego przeróbce *Współumierających* Difilosa, wspomnianą wyżej — scenę wy-

¹ Walther Schwering, *Die sogenannte Kontamination in der lateinischen Komödie*, Neue Jahrb. 37 (1916), str. 167—185.

² A. Körte, *Contaminare*, Berl. Philol. Wochenschrift 31 (1916), str. 979—981.

rwania dziewczyny z rąk stręczyciela (*eum locum hic sumpsit sibi in Adelphos*, prol. w. 10—11).

W tym sensie zatem pojęte słowo *contaminare*, jako „naruszanie“, daje nam jedynie racjonalne tłumaczenie źle zwykle rozumianego zwrotu Terencjusza z prologu *Pokutnika* (w. 17 i n.), gdzie mowa o „naruszeniu“ (mybyśmy rzekli: „pokiereszowaniu“) „wielu sztuk greckich, celem zrobienia z nich kilku łacińskich“:

multas contaminasse Graecas, dum facit
paucas Latinas,

który to zwrot zarazem wykazuje, że pojęcie kontaminacji określa ten swoisty sposób postępowania w odniesieniu nie do rzymskich, ale do greckich sztuk.¹ Przeciwwstawieniem zaś takiej „naruszonej“ sztuki jest sztuka „nienaruszona“, *integra*, bez dodanych części z innej sztuki, jak n. p. wspomniany właśnie *Pokutnik*, o którym aktor terencjuszowski mówi w prologu (w. 4 i n.):

hodie sum acturus Hautontimorumenon
ex integra Graeca integram comoediam.

Terencjusz przyznaje się sam do tego postępowania (*factum id esse hic non negat* — *Haut.* prol. w. 18), które za jego czasu „przesadni rygoryści“, jak mówi (*obscura diligentia* — *Andr.* prol. w. 21), zaczęli już ganić, ale powoływa się na przykład „dobrych pisarzy“ (*bonorum exemplum* — *Haut.* prol. w. 20), wskazując, że to samo przecież robił i Newjusz i Ennjusz i — Plautus:

qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
accusant, quos hic noster auctores habet.

(*Andr.* prol. w. 18—19)

¹ Być może, że za czasów Terencjusza miano „kontaminacji“ nadanoby także wypadkom dodawania scen i partyj, pochodzących z oryginalnego pomysłu autora rzymskiego (tak sądzi Körte, l. c.), lecz nie o tę „kontaminację“ tutaj chodzi i zresztą nie o tę „kontaminację“ mówi Terencjusz.

Używanie tedy „kontaminacji“ przez Plauta — mowa tu tylko o „kontaminacji“ opartej na korzystaniu z innych greckich sztuk, obok sztuki zasadniczej — jest stwierdzone i niewątpliwe, ale wskazanie z bezwzględną pewnością sztuk, które jej uległy, jest niezmiernie trudne (jeśli wogóle możliwe), gdyż — jak to wyżej w analizie sztuk poszczególnych tylokrotnie zaznaczano — wykazanie błędów kompozycyjnych nie jest bynajmniej niezbitym dowodem i niezachwianem kryterjum „kontaminacji“.¹ Przecież i u nowoczesnych pisarzy trafiają się tego rodzaju błędy — n. p. liczne ułomności budowy u Fredry w jego *Ciotuni*, a zwłaszcza w *Wychowance*² — a jednak nikt z tego powodu nie będzie ich pomawiał o „kontaminację“.

Błędy te u Plauta mogły zresztą wynikać albo ze swoistej manieri, z jaką pracował sam Plautus około greckich oryginałów (i tak było zapewne w przeważnej ilości wypadków, jak to wyżej wykazywano), albo — co jest również prawdopodobne — te same błędy kompozycyjne były już w greckich oryginałach, podobnie jak się ma sprawa z *Wychowaną* Fredry, gdzie niemal wszystkie usterki budowy pochodzą z pierwowzorów Fredry, t. j. z obu *Pameli* Goldoniego.³ Dziś już wyzwoliła się nauka z tego fałszywego wyobrażenia, że wszystkie greckie sztuki były pod każdym względem doskonałe, i słuszne jest zapatrywanie nowszych uczonych, że nie brak u Plauta mankamentów, które są napewno raczej pochodzenia greckiego, niż rzymskiego.⁴

Tak więc za najlepsze jeszcze (choć bynajmniej nie decydujące) kryterjum „kontaminacji“ u Plauta uważaćby można jedynie te błędy kompozycyjne, których, jako polegających

¹ Z tego też powodu rezultaty, do jakich dochodzi Walther Guil., *De contaminationis apud Plautum et Terentium diversa ratione*, Jenae 1910, str. 67—70, są zupełnie chybione.

² Eug. Kucharski, *Fredro a komedja obca, Stosunek do komedji włoskiej*, Kraków 1921, str. 106, 136.

³ Kucharski. l. c. str. 137.

⁴ Henry W. Prescott, *Inorganic Roles in Roman Comedy*, Class. Philol. XV (1920), str. 245, 280—281; Sonnenburg, l. c. str. 626.

na niewątpliwie widocznem złączeniu zupełnie różnorodnych (nastrojem swym zwłaszcza) pierwiastków, w żaden inny sposób wyjaśnić nie można, a przy których tendencja wywołania za wszelką cenę efektu komicznego i ożywienia sztuki, zasadniczo poważnej i spokojnej, wskazuje wyraźnie na celową robotę rzymskiego poety. Wobec tego — nie wykluczając bynajmniej możliwości, że „kontaminacja“ istnieje w większej ilości sztuk plautyńskich — za względnie pewne przykłady „kontaminacji“ uważać należy tylko *Jeńców*, gdzie do sztuki bardzo poważnej i jako taka właśnie w prologu i epilogu reklamowanej Plautus dodał, najwidoczniej dla ożywienia ponurego nastroju, ulubioną przez siebie i zawsze mocno komiczną postać pasorzyty (p. wyżej, str. 73)¹ — i *Stichusa*, gdzie z płacznego dramatu rodzinnego, przez przejawienie, a zwłaszcza dodatki, treścią i nastrojem zupełnie odrębne od tonu całości menandrowskiej, zrobił Plautus sztukę wprowadzając bardzo dziwną, nieposiadającą żadnej spójności wewnętrznej i właściwie żadnej akcji, ale ożywioną dostatecznie, dla celów doraźnych, postacią pasorzyty, a w drugiej części nawet baletem (p. wyżej, str. 193).

Prócz tego nie brak z pewnością w komedjach plautyńskich drobniejszych partyj, włączonych przez Plauta z poza oryginału, stanowiącego pierwowzór danej sztuki — jak to n. p. stwierdzić można było w *Dniu Trzygroszowym* (p. wyżej, str. 204), gdzie cała partja, zawierająca opowiadanie niewolnika o gospodzie i zaginięciu pierścienia, wyraźnie z jakiejś innej sztuki pochodzi, — tylko że zupełnie pewne udowodnienie tutaj istotnej „kontaminacji“, a nie samodzielnej twórczości Plauta, polegającej na rozmalowywaniu i przejawianiu rysów przejętych, jest rzadko kiedy możliwe.

Kto wie zresztą, czy „kontaminacja“ nie istniała już u greckich pisarzy, co nie jest niemożliwe, jeśli się zważy, jak wielu

¹ Chociaż nawet i tę, tak luźnie „przypiętą“ rolę uważają niektórzy uczeni za możliwą w greckim oryginale: P. Henry W. Prescott, l. c. str. 246.

było komedjopisarzy mniejszej wartości obok kilku najwybitniejszych,¹ i jeśli nawet w zakresie tragedji greckiej późniejsi poeci nie cofali się przed przerabianiem „szewskim łataniem“ (ἐπικαττίειν καὶ περυνίειν) sztuk mistrzów dawniejszych.² Nie jest to przecież naogół nic tak niezwykłego, że autor, piszący komedję według danego wzoru, urozmaica ją i ożywia partjami z innej sztuki, a dosyć analogij wykazuje wreszcie i dramat nowocześnie. Zauważył to już Montaigne,³ pisząc o komedjografach XVI wieku: *...il m'est souvent tombé en fantasie comme, en nostre temps, ceux qui se meslent de faire des comedies (comme les Italiens qui y sont assez heureux) emploient trois ou quatre argumens de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une de leurs* (por. Ter.: *multas contaminasse Graecas, dum facit paucas Latinas*).

Tak samo postępowali wobec komedji Szekspira w XVII w. komedjanci angielscy w Niemczech (którzy jednak zatracili już wszelki ślad jakiegokolwiek poszanowania całości artystycznej danej sztuki),⁴ tak samo zachowywał się Moljer wobec źródeł włoskich, hiszpańskich, francuskich i rzymskich,⁵ a dosyć przykładów kontaminacji znaleźć można i u komedjografów polskich. Już Ciekliński — którego zachowanie się wobec Plauta (jak to niżej zobaczymy) tyle wykazuje analogij do maniery plautyńskiej wobec greckich pisarzy — przerabiając *Dzień Trzygrozowy* Plauta, zużytkował tam również pewną partję o posażnych żonach ze *Skarbu*, a później widzimy ten sam sposób przerabiania i łączenia komedji plautyńskich

¹ Michaut, *Plaute*, II, str. 257—258.

² Augustus Meineke, *Historia critica comicorum Graecorum*, Bero-
lini 1839, str. 31—32; O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter
der Republik*, Leipzig 1875, str. 2—3.

³ *Les Essais de Montaigne*, Publiés d'après l'édition de 1588 avec les
Variants de 1595 par H. Motheau et D. Jouaust, III, Paris 1887, II, 10, str. 125.

⁴ Fr. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1914, I,
str. 24, 47.

⁵ Michaut, *Plaute*, II, 276, 1).

u Bohomolca (p. niżej) i słyszymy o Krasickim, że „upraszcza on najczęściej Moljera, dwie, trzy sztuki w jedną łączy“.¹ Wreszcie i Fredro, którego stosunek do Goldoniego scharakteryzował Kucharski w ten sposób, że „najpierw istnieje u niego jakaś koncepcja własna, a dopiero w trakcie jej opracowania i artystycznego ujmowania nasuwają się szczegóły obce, kojarzące się z pomysłem własnym“² łączył czasem w jednej sztuce pierwiastki dwóch sztuk włoskich, jak n. p. w *Damach i Huzarach*, gdzie obok podniety z *Le donne curiose* jest jedna scena (II, 17), stanowiąca „kontenazję osnowy całej sztuki *La locandiera*, lub w *Zemście*, gdzie „fimfa“ Rejenta pochodzi z *Un curioso accidente*, a „fimfa“ Cześnika z *Sior Todaro Brontolon*“.³ Dodać wreszcie należy, że Papkin, potomek plautyńskich pasorzytów (p. wyżej, str. 332), a według Kucharskiego „śmieszek stojący poza granicami wszelkiego »zewnętrznego, czy wewnętrznego przymusu« sztuki, powstać wprowadzona nie dla akcji, ale z czystej (a koniecznej!) potrzeby wesołości i śmiechu“⁴ — stanowi uderzającą analogję do wprowadzonej przez „kontaminację“ postaci pasorzyty w przytoczonych wyżej sztukach plautyńskich, w *Jeńcach* i *Stichusie*.

U Plauta zresztą wprowadzanie pewnych pierwiastków z poza ram danej sztuki, czyli „kontaminacja“, jest tem łatwiejsze, że — jakkolwiek nie puszcza on bynajmniej wszystkiego na los przypadku, jak to n. p. robi Goldoni⁵ — to jednak nie boi się bynajmniej błędów kompozycyjnych (p. wyżej, str. 276 i n.) i nie ma naogół żadnego respektu dla głównych postulatów artystycznej ścisłości kompozycyjnej,⁶ czyto będzie

¹ St. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, str. 92.

² Kucharski, l. c., str. 196.

³ Kucharski, l. c., str. 33—35, 90—93.

⁴ Kucharski, l. c., str. 215.

⁵ Kucharski, l. c., str. 120.

⁶ Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, str. 105.

sprawa należytego rozpoczęcia, prowadzenia i zakończenia akcji (p. wyżej, str. 265, 271), czy choćby motywowania monologów (p. wyżej, str. 258 i n.) i wogóle wystąpień osób sztuki.

Greckie pierwowzory Plauta posiadały bezwątpienia niejednokrotnie duże błędy kompozycyjne, ale zawsze chodziło w nich przecież głównie o osiągnięcie ideału zwartości i doskonałości budowy, podczas gdy chęć rozśmieszania publiczności nie była ani zasadniczą, ani dominującą. Plautus natomiast, na ideały kompozycyjne mało wrażliwy, nie dąży wcale do tego, by jego widzowie zachwycali się doskonałością linii, jaką okazuje spoista budowa sztuki (bo zresztą kto się tam na tem wówczas w Rzymie rozumiał), ale dba przede wszystkim o to, by ich uwagę pochłaniało samo widowisko jako takie, t. zn. to, co bezpośrednio widzą i słyszą, i żeby się dobrze bawili, rozśmieszani chwilowymi sytuacjami na scenie. Stąd u niego to całe niezrównane wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, operującego głównie efektem doraźnym i nie cofającego się nawet przed ośmieszeniem samych kompozycyjnych postulatów, takich n. p. jak iluzja sceniczna, — komizmu takiego, jakiego nie okazuje w tym zakresie żaden inny komedjopisarz starożytności klasycznej (p. wyżej, str. 277 i n.).

Plautus zatem „przebiega przez scenę w niedbale wdzianem obuwiu“ (*non adstricto socco*) — jak mówi Horacy (*Ep.* II 1, 170 i n.), — ale że przytem za każdym krokiem, słowem i gestem sieje szczerze, rozrzutnie bezcennem ziarnem śmiechu, przeto może być istotnie „spokojny“ — aczkolwiek nie w tym sensie, jak mu to imputuje złośliwy Horacy — „iż komedja jego nie padnie“, pomimo że pod względem spoistości kompozycyjnej stanowi poprostu antytezę greckich ideałów. Widz rozbawiony nie ma ani czasu, ani ochoty na wyszukiwanie błędów kompozycyjnych.

W doborze typów był Plautus niezmiernie skrupowany fabułą, zawsze grecką, wymaganiami gatunku literackiego, który dopuszczał tylko takie a nie inne postaci, i — *last but not least* —

stanowiskiem policji rzymskiej, która nie dozwalała wówczas na wprowadzanie na scenę, w swawolną fabułę grecką, postaci typowo rzymskich, zwłaszcza obywatelskich. Raz jeden tylko wprowadził, epizodycznie zresztą, postać, która w greckich sztukach stanowczo istnieć nie mogła, t. j. rzymskiego przedsiębiorcę teatralnego w *Kurkuljonie*; toteż aby ten „choragus“ mógł ukazać się na scenie, musiał Plautus poprostu — bez wielkiego żalu zresztą — przełamać iluzję sceniczną.

Pomimo wszystko jednak indywidualność swą i zamiłowania swoje zaznaczył Plautus w tem uderzającym wyolbrzymieniu roli sprytnego niewolnika, co było w związku z jego szczególną predylekcją do typu komedji intryg, a stanowiło wybitny kontrast do sztuk greckich, gdzie, według wszelkich danych, jakie posiadamy, przyjąć należy rolę niewolnika jako bardzo wybitną, ale bynajmniej nie dominującą. Być może, że podobnie ma się sprawa z tak faworyzowanym przez Plauta typem patorczyta i *con tanto amore* kreśloną figurą zjadliwej żony. Z drugiej strony na karb Plauta zaliczyć z pewnością należy zgodne z poczuciem rzymskiej przyzwoitości (*verecundia*) ograniczenie do minimum występów „wolno urodzonej panny“ (*ingenua*) w rolach erotycznych, czego greckie sztuki — n. p. menandrowskie — wcale nie unikały (p. wyżej, str. 352 i n.).

Większą swobodę okazał Plautus w samym ujęciu typów, gdzie najjaskrawiej przeciwstawił się greckim tendencjom: Jeśli w oryginałach greckich chodziło o rzeczy subtelniejsze, a mianowicie o jak największe zbliżenie się do rzeczywistości w ściśle konsekwentnem przedstawieniu charakterów i o jak największą prawdę życiową wraz z wszystkimi jej szczytami i głębinami, to Plautus, ignorując świadomie te tendencje, postawił i tutaj wszystko pod hasłem wesołości i bawienia za wszelką cenę. I przyznać trzeba, że cel swój osiągnął w całej pełni, a to przez świetny komizm rysów charakterystycznych, przyczem niewiele troszczył się o to, że przesadne ośmie-

szanie, śmieszność, a nieraz błaznowatość, równie jak i groteskowa czasem karykaturalność jego postaci odrywa je właściwie od prawdziwego życia. Plautus nie „naśladował życia“, jak Menander, który według Kwintyljana (*Inst. Or.* X 1, 69) *omnem vitae imaginem expressit*, ale zato plautyńska publiczność zanosila się od żywiołowego śmiechu, jakiego, zdaje się, subtelny grecki komik nigdy nie słyszał.

Jeśli zaś na podstawie greckich fragmentów i komedij Terencjusza, tego pół-Menandra, można wnioskować o pewnym, że tak powiem, chłodnym nastroju uczuciowym, pewnym tonie papierowo-literackim, czy też filozoficzno obojętnym stosunku bezstronności,¹ jaki panuje w greckich sztukach między autorem a jego postaciami, to u Plauta podkreślić należy tę pełną ukochania radość twórczą, z jaką odnosi się do wszystkich swych figur, stając nieraz wyraźnie po stronie swych faworyzowanych postaci i dając im niejako przez to swój pęd życia i swój własny, szczerze italski temperament.

5.

Własną indywidualność i swoistą tendencję, w zupełnie innym kierunku niż to było w oryginałach greckich, zaznaczył Plautus następnie w zakresie swego stylu i języka, który należy wogóle do najoryginalniejszych i najwspanialszych zjawisk literatury rzymskiej, a może i wogóle europejskiej, tak, że zasługuje tu na nieco więcej uwagi.

Od prymitywnych początków, widocznych we fragmentach „Praw XII tablic“, poprzez wysiłki pierwszych poetów, Liwjusza i Newjusza, mowa rzymska dochodzi już do tak wysokiego stopnia rozwoju u Plauta, że jeśli przewyższyli go późniejsi poeci elegancją i subtelnością, wzorowaną na greckich utworach, to giętkością, bujnością i barwnością słowa nie do-

¹ Körte, *Griech. Kom.*, str. 79.

równał mu nikt. Sprawność i zupełne opanowanie języka u Plauta okazuje się nie tylko w tem, że potrafi on już odmalować szeroką skalę rozmaitych uczuć, bardzo nieraz skomplikowanych — jak n. p. w miłości, i to już nawet czasem z wyraźnem zabarwieniem kostycznym, — ale przede wszystkim w tem, że umie on słuchacza słowem swem zająć, porwać i w żywiołowy sposób rozbawić.

I tak, już na pierwszy rzut oka uderza nas u Plauta, wśród mnóstwa figur retorycznych najrozmaitszego typu,¹ przede wszystkim wielka ilość alliteracyj, które stanowią starą i wrodzoną Italczykom właściwość,² a tutaj sprawiają to ciągle wrzenie, kipienie strumienia mowy i tryskanie żywem życiem. Oto kilka przykładów (nie dających się oczywiście przełożyć na żaden język): *animast amica amanti* (Bach. 194), — *specimen specitur, certamen cernitur* (Bach. 399, Cas. 516), — *collus collari caret* (Capt. 357), — *facetis fabricis et doctis dolis* (Mil. 147), — *tuo maerore maceror macesco, consenesco et tabesco miser* (Capt. 134), — *manibus meritis meritam mercedem dare* (Cas. 1015), — *non potuit paucis plura plane proloqui* (Men. 252), — *ex malis multis malum quod minimumst id minimest malum* (Stich. 120), — *quasi supellex pellionis palus palo proxumust* (Men. 404), — *optumo optume optumam operam das* (Amph. 278), — *verum aliquid aliqua aliquo modo alicunde ab aliqui aliqua tibi spes est* (Epid. 331 i n.) i najlepsze może:

io te, te, turanne, te, te ego, qui imperitas Pseudolo,
quaero quoi ter trina triplicia, tribus modis tria gaudia,
artibus tribus tris demeritas dem laetitias, de tribus
fraude partas...

(Pseud. 703 i n.; por. wyżej str. 296)

¹ F. Leo, *Analecta Plautina, De figuris sermonis* I, Gottingae 1896; II, 1898; III, 1906.

² Jako zjawisko czyste i wyłącznie latyńskie przedstawia alliterację w znakomitym szkicu Paul Lejay, *Histoire de la littérature latine dès origines à Plaute*, publiée par Louis Pichard Paris [1924], str. 144—149.

quanta pernis pestis veniet, quanta labes larido,
quanta sumini absumedo, quanta callo calamitas,
quanta laniis lassitudo...

(Capt. 903 i n.)

Alliteracje plautyńskie, występujące nieraz jakgdyby z jakiegoś instynktownego nakazu,¹ mają przeważnie zabarwienie komiczne, bo też jeśli w czem, to w tem zwłaszcza okazuje język Plauta największe wyrobienie, że staje się on u niego jeszcze jednym, a znakomitę i niewyczerpanę źródłem komizmu, t. zw. komizmu słów,² obejmującego bardzo szeroką skalę.

Należą tu więc przedewszystkiem figle i igraszki czysto językowe najrozmaitszego rodzaju.

Takiem jest n. p. śmieszne powtarzanie tego samego wyrazu: W *Linie* (jedna ze scen końcowych) odnalazła się ojcu zaginiona córka. Uradowany, oddaje ją za żonę kochankowi i zasypuje w tej sprawie niewolnika zleceniami. Niewolnik również jest uradowany, bo za przysługi czeka go wyzwolenie — i stąd wywiązuje się dialog o podnieconem tempie, w którym słowa latają jakby piłki, tam i z powrotem rzucane, a wśród nich uderza jedno, ciągle powtarzane słowo: *licet* — „dobrze“, w ściśle paralelnych zestawieniach, a zapewne w najrozmaitszych modulacjach i intonacjach:

DEMONES

Więc mu powiedz, jak-em znalazł moją córkę.

TRACHALJO

Dobrze.

¹ J. Rozwadowski n. p. zwrócił na to uwagę, że słowo *mille* występuje u Plauta stale (z jednym tylko wyjątkiem) w alliteracji: *Drobná pozorování k mluvě Plautově*, České Museum Filologické IV (1898), str. 169.

² Aristoteles: γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως (*Tract. Coisl.* 3, Kaibel, *Com. Gr. Frg.* I, 1. Berol. 1899, str. 50–53); Bergson: „le comique de mots“, *Le Rire*, str. 105.

DEMONES

Powiedz, niech odłoży wszystko, niech tu przyjdzie.

TRACHALJO

Dobrze.

DEMONES

Powiedz, że mu moją córkę dam za żonę.

TRACHALJO

Dobrze.

DEMONES

Śpiesz się.

TRACHALJO

Dobrze.

DEMONES

Niech tu przyjdzie ucztę sprawić.

TRACHALJO

Dobrze.

DEMONES

Wszystko „dobrze“?

TRACHALJO

Dobrze. Ale — wiesz, czego ja pragnę?
Tego, coś mi sam obiecał: wyzwolenia.

DEMONES

Dobrze.

TRACHALJO

Uproś Plesidippa, żeby — mnie wyzwolił.

DEMONES

Dobrze.

TRACHALJO

Niech twa córka także prosi. Łatwo wskóra.

DEMONES

Dobrze.

TRACHALJO

I niech mi da Ampeliskę, w dniu wyzwolenia.

DEMONES

Dobrze.

TRACHALJO

A niech czynem to wykaże, że mi wdzięczny.

DEMONES

D o b r z e.

TRACHALJO

Wszystko „d o b r z e“?

DEMONES

D o b r z e. — Tobie tak samo odpłacam.

(w. 1211 i n.)

Później ten sam niewolnik w rozmowie z młodzieńcem (w. 1265 i n.) odpowiada na każde zapytanie jednym i tem samem słowem: *censeo* — „tak sędzę“, co w rezultacie powtórza dwanaście razy, a na końcu dodaje jeszcze dwa razy: *non censeo* — „tak nie sędzę“.

W *Pannie Młodej* Lysidamus buduje cały swój plan donżuański na tem, że uzyska swobodny teren działania w domu sąsiada Alcesimusa, który przyrzeka żonę swą w oznaczonym czasie wysłać właśnie do żony Lysidamusa, Kleustraty, niby na pomoc w przygotowaniu uczty weselnej Kasiny. Ale zazdrosna i przenikliwa Kleustrata, dowiedziawszy się o wszystkich planach męża, w ostatniej chwili całą tę tak ważną wizytę sąsiadki chytrze uniemożliwia — i po chwili obaj sąsiedzi, nie wiedząc, skąd to nagłe zamieszanie, wpadają na siebie w najwyższej irytacji, jeden z wyrzutami, że drugi przyrzeczeń nie dotrzymał, a drugi z wyrzutami, że z niego i jego żony zakpiono. W podnieconym i burzliwym dialogu błyskają — jakby rakiety — ciągle powtarzane z jednej i drugiej strony słowa usprawiedliwienia i wyjaśnienia: *quin* — „toż“, z komiczną pasją podchwytywane przez jednego i drugiego:

ALCESIMUS

Zobaczę, czy już z rynku powrócił ten amant,
Co tak zakpił tu ze mnie i z żony, — poczwara!
Lecz otóż on przed domem. — Do ciebiem szedł właśnie.

LYSIDAMUS

A ja znowu do ciebie. Słuchajno, ladaco:
Com ci zlecił? Com prosił?

ALCESIMUS

No więc o cóż chodzi?

LYSIDAMUS (ze złością)

Jakże to pięknie dla mnie dom twój opróżniłeś!
Jak-eś to wysłał do nas twoją połowicę!
Toż przez ciebie ja zginę, przepadnie ta gratka!

ALCESIMUS

Toż możesz się powiesić! Przecież-eś sam mówił,
Że twoja żona będzie mą żonę prosiła!

LYSIDAMUS

Więc mówi, że prosiła, i żeś ty powiedział,
Że jej z domu nie puścisz.

ALCESIMUS

Toż sama mówiła
Do mnie, że jej nie myśli trudzić do pomocy!

LYSIDAMUS

Toż sama mnie wysłała, żebym ją zaprosił!

ALCESIMUS

Toż mnie to wszystko jedno!

LYSIDAMUS

Toż mnie przecież gubisz!

ALCESIMUS

Toż dobrze, toż ja żonę jeszcze dłużej wstrzymam;
Toż chciałbym teraz ciebie...

LYSIDAMUS (*chce przerwać*)

Toż...

ALCESIMUS

...dobrze nauczyć!

LYSIDAMUS

Toż przecież ja powinien! A wcale tych „tożów“
Ty mieć więcej nie będziesz, niżli ja!

ALCESIMUS

Niech cię wszyscy bogowie!!

Toż wreszcie

(w. 591 i n.)

Tu należy również pewien ustęp w *Dniu Trzygrozowym*, w. 583—590, gdzie w ten sam sposób powtarzają się słowa: *i modo* — „idź tylko.“

Osobny rozdział językowych efektów stanowią tutaj niezwykle śmiało tworzone przez Plauta na komiczny sposób nowe wyrazy:

A więc n. p. zamiast winobrania — *vindemia*, obiecują niewolnikowi „rózgobranie“ — *virgidemia* (*Rud.* 636); znanych złodzieiów, często zakuwanych w kajdany, zwie się — jako że ciałem swem trą okowy — „żelazotarcami“: *ferriteri*, lub „nogodzwonnikami“: *cruricrepidae* (*Trin.* 1021); urodziny stręczyciela, pełne niepowodzeń, zamieniają się na „uśmierciny“: *hunc emortualem facere ex natali die* (*Pseud.* 1237). Tak, jak może komuś grozić rozbicie okrętu: *naufragium*, grozi u Plauta czasem człowiekowi „łamikost“ czy „łamignat“: *lumbifragium* (*Cas.* 968, *Amph.* 454). W pewnej, niezbyt wytwornej, rozmowie zęby zwą się „orzechołamaczami“: *nucifrangibula*, a gdy im grożą „zębołamańce“: *dentifrangibula*, to wtedy ów mistrz od wybijania zębów otrzymuje nazwę „zębołamecy“: *dentifrangibulus* (*Bacch.* 596—605). Dodaćby można całą masę innych komicznych nowotworów, niedających się właściwie przełożyć na język polski, n. p. *supparum aut subnimium* (*Epid.* 232), *tecum ero adsiduo* — *accubuo mavelim* (*Truc.* 422), *non radicitus, verum etiam exradicitus* (*Most.* 1112), *adtrepidate saltem, nam vos adproperare hau postulo* (*Poen.* 544), i w. i.

Z równą śmiałością stopniuje Plautus wyrazy, których — zdawaćby się mogło — wogóle stopniować nie można:

A więc człowiek może być u Plauta nie tylko sam w swej osobie, ale nawet „najsamszy“: *ipsissumus* (*Trin.* 988), tak jak i stryj, *patruus*, może być „najstryjejszy“: *patruissimum* (*Poen.* 1197); ponieważ oko (*oculus*) jest człowiekowi drogą, przeto człowiek najdroższy zwie się u Plauta czasem: *homo oculissimum* (*Curc.* 15, 121); niewolnik udający Punijczyka powiada, że żaden Punijczyk nie jest bardziej punicki od niego: *nullus me est hodie Poenus poenior* (*Poen.* 991); drzwi zamknięte, za którymi znajduje się niedosięgniona narazie kochanka, nazywają się w ustach adoratora „drzwiami najzamkniętszymi“: *ostium occlusissimum* (*Curc.* 16); człowiek, którego wszystkie plany zawiodły, jest już nie tylko moralnie zabity, ale poprostu „najzabitszy“, i to z pośród wszystkich żyjących: *occisissimum omnium qui vivunt* (*Cas.* 694); por. *peritissimum omnium in terra*, (*Aul.* 722 a); niefortunny donżuan, którego wyrzuciła za drzwi kochanka, a potem własna żona, nazywa sam siebie już nie wyrzuconym, ale poprostu „najwyrzuceńszym ze wszystkich“: *nunc ego sum exclusissimum* (*Men.* 698).

Wielką siłę oryginalnego komizmu językowego — w przeciwstawieniu do greckich pierwowzorów — posiadają plautyńskie „imiona mówiące“ osób, o których już była mowa wyżej (str. 360 i n.); tu wypadnie dodać jeszcze „mówiące“ nazwy krajów i miejscowości, tworzone przez Plauta wyłącznie w celach komicznych. Tak n. p. słyszymy o żołdeckim kraju: *Scytholatronia* (*Mil.* 43), miejsce kaźni występnych niewolników znajduje się rzekomo na „wyspach Kijobijnych, Łańcuchodzwoniących“: *apud Fustitudinas, Ferricrepinas insulas* (*Asin.* 34), lub nazywa się „Kolonja Żarnowo“: *ad Molas coloniam* (*Pseud.* 1082), a pasorzyce plautyńscy, którym zawsze jedzenie i przysmaki na myśli, znają nie tylko „Kraj Przejedzenia“ i „Kraj Przepicia“: *Peredia* i *Perbibesia* (*Curc.* 444), ale także i „jedzeniowe wojsko“ — *edendi exercitus*, pochodzące z „Piekar, Chlebowa, Plackowa, Kwiczolowa i Figojadów“:

multis et multigeneribus opus est tibi
militibus: primumdum opus est Pistorensibus;
eorum sunt aliquot genera Pistorensium:
opu' Panicis est, opu' Placentinis quoque;
opu' Turdetanis, opust Ficedulensibus...

(Capt. 159 i n.).

Są tu bezwzględnie wyraźne aluzje do faktycznych imion miast i ludów, takich jak Pistoria w Etrurji, Placentia w Galji cisalpińskiej, szczep Turdetanów w Hiszpanji i t. p., ale całkiem już z powietrza, a raczej z komicznie traktowanej greckiej mitologii zaczerpnął Plautus nazwy krajów: *Centauiromachia*, *Classia Unomammia* i *Conterebromnia* (Curc. 445 i n.).

Specjalną bowiem manierę komiczną okazuje Plautus w tworzeniu niby greckich imion, złożonych z łacińskich pierwiastków i greckich końcówek, jak n. p. *Argentumdonides* (Pers. 120), *Pulphagionides* (Poen. 54, p. wyżej, str. 16), nazwy przysmaków kulinarnych: *Glandionida-Suilla*, *Laridum-Pernonida* („Podgarlanka-Wieprzowinka, Słoninka-Szynkidzka” — Men. 210), a zwłaszcza to najwspanialsze ze wszystkich, niezwykle wytworne i długie imię oszukańczego „Persa”:

...ausculta ergo, ut scias:

Vaniloquidorus - Virginesvendonides -
Nugiepiloquides - Argentumexterebronides -
Tedigniloquides - Nugides - Palponides -
Quodsemelarrripides - Numquamerripides, em tibi!

...więc słuchaj, byś wiedział:

Ot, zwę się: Fałszomówic - Pannosprzedanides -
Banialukomówides - Groszowyciągides -
Ciebiegodniemówides - Blagides - Okpides -
Corazkomuporwides - Nigdyniewyrwides!

(Pers. 702 i n.; por. wyżej str. 154).

Czasem znów tworzy Plautus całkiem z greckich pierwiastków złożone i bardzo greckie, a nawet zanadto greckie imiona o wyraźnie komicznym zacięciu, jak n. p. *Thesaurochrysonichrysidēs*: „Skarbożłotozwyjęskozłotowicz” (Capt. 285), lub

świadomie żartuje z greckich nazwisk, etymologizując niby i udając, że nie rozumie sensu słów greckich, gdy tworzy z nimi łacińskie gry słów, jedynie tylko na podobnych dźwiękach oparte, pomimo, że znaczeniowo niema tutaj żadnego związku, n. p.:

Faciet Crucisalum me ex Chrysalo [crux — χρυσός] (Bacch. 362); *Nescioquae te, Sceledre, scelera suscitant* [scelus — κέλος] (Mil. 330, por. 494); *Ballionem exballistabo lepide* [Φαλλίων — ballista] (Pseud. 585). Podobnie miasto greckie *Epidamnus* (Ἐπίδαμνος) nazywa się tak, zdaniem Plauta, dlatego, że *nemo ferme hic sine damno devortitur* (Men. 263—264) — jakkolwiek pierwiastek greckiej nazwy nie ma nic wspólnego z łacińskim *damnum* i Plautus o tem bardzo dobrze wie, — a imię greckiego obywatela: Archidemides znaczy dla Plauta tyle, co „arcyłodzię”, co wyjaśnia on w sposób następujący:

adeon me fuisse fungum, ut illi crederem,
quom mi ipsum nomen eius Archidemides
clamaret dempturum esse, si quid crederem!

Ależ ze mnie grzyb głupi, żem jemu zaufał,
Gdy już mi samo imię Arcy-demidesa
Krzyczało, że mi zdejmie, gdy mu coś powierzę!

(Bacch. 283 i n.).

Wszędzie tu przebija dworowanie sobie Rzymianina — przywykłego do imion skromnych i prostych, a nieraz nawet pochodzących od ułomności ludzkich, jak Nasica, Capito, Varro i t. p. — i naśmiewanie się z długich zwykle, często bombastycznych i samochwalczych imion greckich, tak obfitujących w arystokratyczne końcówki.¹

¹ Prof. L. Sternbach zwrócił mi uwagę na takie słowa, jak arystofanesowskie *σπουδαρχίδης, στρατωνίδης, μιχαρχίδης* (Acharn. w. 595—597), *φιλογαστρορίδης* Grzegorza z Nazjanzu (Anthol. Palat. VIII, 169) i i., zaznaczając wobec tego, że Plautus mógł na terenie greckiej „komedji nowej” znaleźć impuls do tworzenia analogicznie komicznych imion własnych.

To pokpiwanie z greczyzny występuje jeszcze wyraźniej w takich przekładach greckich wyrazów, jak np. *turpilucricupidus* (Trin. 100), gdzie zadrwił sobie Plautus poprostu z greckiego *compositum*: αἰχροκερδής, lub w epitecie Neptuna: *salsipotens* (Trin. 820): „słony władca“, z greckiego ἀλικράτωρ, czy ἀλικρείων,¹ i w wyrazach złożonych, pół greckich a pół rzymskich (*voces hybridae*),² takich jak: *flagritriba* (Pseud. 138), *ulmitriba* (Pers. 279), *ferritribax* (Most. 356) — wszystko osobliwe nazwania niewolników, zbyt często stykających się z batami, kijami i kajdanami, — gdzie do łacińskich słów *flagrum*, *ulmus*, *ferrum* doczepiono zakończenie z greckiego: τρίβω, na wzór wyrazu παιδοτρίβης. Ten sam styl i komiczny cel mają także wyrazy takie, jak: *contechnor* (*con* + τέχνη, Pseud. 1096), *inanilogista* (*inanis* + λόγος, Pseud. 255), *mantiscinor* (μάντις + cano, Capt. 896),³ tudzież przedziwne przymiotniki, niby łacińskie, ale z greckimi końcówkami na -ικός: *cenaticus* (Capt. 496), *odiossicus*, *incommodesticus* (Capt. 85—87).⁴ Analogicznie znów Plautus czasem najczystsze łacińskie słowa pojmuje — t. zn. udaje, że pojmuje — jako złożone częściowo z greckich pierwiastków, i łaciński przedrostek *dis-* każe rozumieć jako greckie δῖς: „dwa razy“, np.: *disperii!* — *Bis periisti? Qui potest?* (Most. 375), a nazywając niedoszłego donżuana-małżonka, któremu nie udało się miłosna awanturka: *dismaritus* (Cas. 974), pozwala najoczywiście rozumieć to również jako „podwójny małżonek“ (δῖς - *maritus*), jeśli niema to także oznaczać jeszcze pewnego

¹ J. Marouzeau (l. c. str. 179) przytacza Ennjusza Ann. 181: *bellipotentis sunt magis quam sapientipotentis*; por. E. Fränkel, l. c. str. 207—209.

² S. Witkowski, *De vocibus hybridis apud antiquos poetas Romanos*, Rozpr. Ak. Umiej. Wyd. Filol. Serja II, tom II, Kraków 1893, str. 202—232; G. Colin, l. c. str. 145.

³ Enrico Cocchia, *Saggi Filologici*, V, Napoli 1915, str. 288, czyta *manticinor*, sądząc, że słowo to powstało z μαντική na wzór *vaticinor*, z aluzją do słowa *mantica* (sakwa, worek) i z ubocznym znaczeniem „napchać się“.

⁴ J. Rozwadowski, *Plauti „Captivi“ vv. 85—87*, Wien. Studien 13 (1891), str. 324—325.

związku z greckiem δνς-, coby przypominało „niefortunnego małżonka“ (δνς - *maritus*).

Innym razem, korzystając z tego, że imię greckiej bogini Kora brzmi tak samo, jak nazwisko jednego miasteczka latyńskiego (Cora), każe pasorzytowi przysięgać się po grecku: *ναὶ τὰν Κόραν*, tak jak przysięgał wyżej *μὰ τὸν Ἀπόλλω*, ale do tego dołączają się zaraz dalsze zaklęcia niby bardzo greckie i niby na jakichś tajemniczych greckich bogów, a właściwie... na inne, prowincjonalne i chętnie wykpiwane, mieściny latyńskie: *ναὶ τὰν Πραινέστην* (Praeneste), *ναὶ τὰν Cιγνέαν* (Signia), *ναὶ τὰν Φρουκινῶνα* (Frusino), *ναὶ τὸν Ἀλάτριον* (Aletrium — Capt. 880 i n.).

Najjaskrawszym jednak dowodem świadomego używania przez Plauta języka greckiego do wywoływania efektów humorystycznych jest żartobliwe, a dosyć częste, wtrącanie w łacińską mowę (zwłaszcza u niewolników) greckich wyrazów, co stwarza poprostu najdawniejsze może przykłady t. zw. *makaronizmu*, jako to:

An amas? *ναὶ γάρ* (Bacch. 1162); *ecquam scis filium tibicinam meum amare? ναὶ γάρ*. Liberare quam velit? *καὶ τοῦτο ναὶ γάρ* (Pseud. 482 i n.); *etiamne astas? enimvero πράγματα μοι παρέχεις*. Dabo tibi *μέγα κακόν*, ut ego opinor, nisi resistis (Cas. 727 i n.; por. Menandra *Perik.* w. 208, K²: *μέγα τί σοι κακὸν δώσω*); *tibicinam liberavit. Philolachesne ergo? Ita... Quanti? Triginta talentis? Μὰ τὸν Ἀπόλλω* sed minis (Most. 971 i n.); *olivi δύναμιν domi habent maxumam* (Pseud. 210 i n.); *Euge! iam χάριν τοῦτω ποιῶ* (Pseud. 712); *πόθεν ornamenta? Pers. 159*); *domi quidquid habet eicitur ἔξω* (Truc. 558); *argentum οἴχεται* (Trin. 419), i w. i.

Objaw ten, stojący niewątpliwie w związku z językiem wulgarnym, jak na to wskazuje (znacznie później) Petronjusz: *Trimalchionis τὸ πάντα ἐστὶ; qui te primus δεῦρο ὃν fecit* i t. p. (Sat. 37, 58), spotykamy zresztą także n. p. u Cicerona, który w listach swoich, pisanych „mową codzienną“, nietylko często wtrąca greckie słowa i zwroty, zwłaszcza gdy pisze całkiem swobodnie i jest w dobrym humorze, ale także czasem żartuje sobie w zupełnie podobny sposób, jak Plautus, n. p. *quare, ut*

opinor, φιλοσοφητέον et istos consulatus non flocci faciteon (Ad Att. I 16, 13), oraz u miłośnika listów ciceronskich i komedyj plautyńskich, Frontona, u którego spotykamy zwroty takie, jak: *merito unum meum σκοπόν mihi constitui* (p. 34 N.); *in hac εἰκόνε, quam depinxi* (p. 47 N.); *per iurgium an per πολιτίαν?* (p. 53 N.); *radicitus, immo vero Plautinotato verbo exradicitus* (p. 156 N., p. wyżej, str. 404).

Wyrobiony zaś już najzupełniej wiersz makaroniczny — na długo przed makaronistami Odrodzenia (Tifo Odasi, Teofilo Folengo, Merlino Cocai), od których zwykło się tę manierę wyprowadzać — znajdujemy na schyłku klasycznej starożytności u Auzonjusza, w jego liście do Paulusa:

Ἑλλαδικῆς μέτοχον Μούσης Latiaeque Camenae

Ἄξιον Ἀνδρόνιος sermone adludo bilingui..

(w. 1—2).

Ἐλθατέ μοι πολυρίσαι ἐπὶ σκurrῶδεα μόλπην

Fontibus ὑμετέραις πτέρινον praeferte triumphum

Ἦμας γὰρ καλέω σαλσοτιχοῦσιποιοποιητής..

(w. 15—17).

Hic erit et fructus Δημήτερος ἀγλαοκάρπου

ἔνθα κύες θαλεροὶ πολυχανδέα ροcula ἔνθα

Κιρνᾶν εἴ κε θέλοις, νέκταρ ὑπόιο βοποιο...

(w. 40—42).¹

Żartobliwy ten efekt językowy, w tej i innej formie, występuje później często w całej europejskiej literaturze komicznej i wystarczy zacytować przykłady choćby z polskiej sceny. Oto wzór makaronizmu polsko-łacińskiego z *Drugiej rozmowy Gregoryasa z Bartosem* z r. 1629:

JANNAS

Salvete Gregorie, pro quid do nas venis?

GREGORYAS

Pro vinis cum flassis Domine juvenis.

Quo modo valet? A gdzie nunc mieszkacie?

¹ Ἀνδρόνιος Παύλος, Wilamowitz, Hermes 19 (1884), str. 461—463.

JANNAS

Tuż za Wisłą in Kaźmierz u Fary na stacie.

GREGORYAS

Aut jam non es modernus in Rudawa klecha?

JANNAS

Dawnoć *adhuc a festo* świętego Wojciecha

Musiałem choć *invitus scholam relinquere*,

Bom już nie miał *pueris quid ultra legere*...

Jedno *dolent* rękawy, wilkiem orać trudno,

Wolę mieszkać na szkole, *quamvis* chodzę brudno,

Et hoc me potissimum przygnało na Kraków,

Bym *qualem lectionem* pochwycił od żaków.¹

Jako znakomity znów przykład makaronizmu polsko-francuskiego służyć może wyjątek z rozmowy Starościny ze Starostą w *Powrocie Posła Niemcewicza*:

STAROŚCINA

Votre argent Szarmantskiego zapewne nie zwabia:

Au dessus des trésors, nad drogie kamienie

Woli *regard* Teresy, albo jej westchnienie.

STAROSTA

I jakże to, o posag przykrzyć się nie będzie?

STAROŚCINA

Jamais! on sobie w małej *kabance* osiedzie,

Na zielonym *ryważu* jasnego strumyka,

Słuchać będzie z Teresą tkliwego słowika.

A quoi bon les richesses? W cichej *solitudzie*

Żyć będą, nie zważając, co powiedzą ludzie,

Des fruits, du lait, to ich będzie pożywienie,

Lży radosne napojem, pokarmem westchnienie.

(II, 9)²

Oprócz tych wszystkich przykładów „komizmu słów” czysto językowego, nieraz bardzo prymitywnego, nie brak u Plauta

¹ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Kraków 1873, str. 148—149.

² P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, I-II, Petersburg 1898, I, str. 173.

objawów już więcej skomplikowanych „komizmu słów” treściowego, opartego głównie na pewnej poincie myślowej, czyli dowcipów i żartów.

Należą tu zatem przedewszystkiem gry słów (kalembury), w których Plautus, tak jak i cała zresztą Italja, szczególnie się kocha. Więc n. p. w *Pseudolusie* nieszczęśliwie zakochany paniecz, który nie ma ani grosza na wykupno kochanki, narzeka na swój los przed kpiącym z niego mocno niewolnikiem:

KALIDORUS

Więc nie mi nie pomożesz?

PSEUDOLUS

A cóż ci mam zrobić?

KALIDORUS

Biada!

PSEUDOLUS

Biada? No, tego możesz nie oszczędzać,
Dostaniesz, wiele zechcesz.

KALIDORUS

Jakim nieszczęśliwy:
Nigdzie znaleźć pieniędzy, ni pożyczyc.

PSEUDOLUS

Biada!

KALIDORUS

W domu nie mam szeląga, ni jednego.

PSEUDOLUS

Biada!

KALIDORUS

Jutro on tę dziewczynę stąd zabierze —

PSEUDOLUS

Biada!

KALIDORUS

Więc to tak mi pomagasz?

PSEUDOLUS

Daję, co dać mogę:

Wszak tych „biadów” mam zawsze pełno w naszym domu!
(w. 77 i n.)

Tenże Pseudolus omawia z Charinusem kwalifikacje szelmowskie pewnego niewolnika, którego ma awansować na pomocnika w swych matactwach:

scitne in re advorsa vorsari? — Turbo non aequae citust!
(Umie w biedzie się pokręcić? — Bąk nie jest tak wartki!)

ecquid argutust? — Malorum facinorum saepissime!
(Jest rozsądny? — Jest podsądny, często, o gałgaństwa)
(w. 745 i n.)

ecquid is homo scitust? — Plebiscitum non est scitius!
(Jest poradny? — Rada ludu nie jest tak poradna!)
(w. 748)

A Prolog plautyński opowiada:

Przynoszę wam tu Plauta — językiem, nie ręką...
(Men. 3)

lub:

Tu mieszka stary z żoną; ma on także syna,
Ten mieszka razem z ojcem, w tym tu oto domu;
Ma on sługę pewnego, co leży w chorobie —
To jest raczej w swem łóżku, ażeby nie skłamać...
(Cas. 36 i n.)

bo prologi plautyńskie najczęściej w takie żarty obfitują.

Bardzo chętnie wprowadza Plautus udane nieporozumienia, n. p.:

AKANTJO

...Ojciec twój —

CHARINUS (przerywa mu)

Co ojciec?

AKANTJO

twoją dziewczkę —

CHARINUS (znów przerywa)

Cóż ją?

AKANTJO

— ujrzał!

CHARINUS

Ujrzał? Ja nieszczęsny!

Powiedz, co cię teraz pytam —

AKANTJO (*przerywa*)

Czemuż więc nie pytasz?

CHARINUS

Jak mógł ujrzeć?

AKANTJO

Jak? — Oczami!

CHARINUS

Jak to?

AKANTJO

Otwartemi!

CHARINUS

Idź do kata, żarty stroisz z mej sprawy żywotnej!

AKANTJO

Gdzie, do licha, żarty stroję? Mówię to, co pytasz!

(Merc. 180 i n.)

Podobnie: *Nihil sentio*. — *Non enim es in senticeto, eo non sentis* (Capt. 859 i n.); *Spondeo*. — *At ego tuom tibi advenisse filium respondeo* (Capt. 898); *At vide sis, cum illac numquam limavi caput*. — *Curram igitur aliquo ad piscinam aut ad lacum, limum petam... ut illi et tibi limem caput* (Poen. 292 i n.)¹, i w. i., przyczem często mówiący przyczepia się do jednego wyrazu, jak n. p.:

Ne tu istie hodie malo tuo compositis mendaciis
advenisti, audaciai columen, consutis dolis!

— Immo equidem tunicis consutis huc venio, non dolis.

— At mentiris etiam: certo pedibus, non tunicis venis!

(Mówię ci, żeś dziś tu przyszedł na swoje nieszczęście:

Podstępami wprost poszyty, bezczelny stek kłamstwa!

— Ja poszyty podstępami? chyba że szatkami,

Tu przychodzę. — Lecz znów kłamiesz! Wszakże nie szatkami

Tu przychodzisz, lecz nogami!)

(Amph. 366 i n.)

¹ Plautus wyszydza tu, zdaje się, pewien zwrot starej tragedji Liwjusza Andronikusa: „credito, cum illoc olli mea voluntate numquam limavi caput“ (Tereus, frg. IV, Ribbeck.³).

Dalej należą tu cięte odpowiedzi i wszelkiego rodzaju zręczne powiedzenia (*bon mots*), n. p.:

Pieszy posłaniec chwali się, że, choć zdaleka, szybko przyszedł. Na to ktoś złośliwy zauważa, obserwując go: „O tak, widać, mocne ma nogi; mogłyby — dźwigać ciężkie kajdany!“ (Pseud. 1175). — Kłóci się szelma niewolnik ze znienawidzonym stręczycielem i życzy mu prędkiej śmierci, na co ten odpowiada: „Moja śmierć nie leży w twym interesie, bo po mej śmierci nie będzie tu nad ciebie większego łotra“ (Pseud. 338 i n.). — Jeden niewolnik zarzuca drugiemu złodziejstwo, na co otrzymuje odpowiedź: „O, już tak nie kradnę. Bo... grabię otwarcie!“ (Epid. 12). — Inny, nieco za często przez panicza częstowany policzkami, melancholijnie konstatuje, że „pan przeważnie mieszka na jego gębie“ (Poen. 413 i n.). — Zako-chany młodzieniec nie ma pieniędzy na wykupno dziewczyny z rąk stręczyciela; gdy ten radzi mu, by „ściągnął“ pieniądze ojcu, młodzieniec wymawia się: „nie pozwala mi ucziwość“. Na to stręczyciel: „Słysz. A więc ściskaj sobie »Ucziwość« zamiast dziewczyny!“ (Pseud. 290 i n.). Stręczyciel, który przegrał swą sprawę beznadziejnie, opowiada: „Nikt nie zawiedzie się, kto się zwróci do swych przyjaciół. Tak też zrobiłem; i wszyscy moi przyjaciele dają mi jednomyślnie radę, bym — się powiesił“ (Poen. 1338 i n.). — Raz znów zrozpaczonemu niewolnikowi wyrывa się okrzyk: „Przepadłem, dalibóg. Już po mnie, jeśli — się nie powieszę: *Nisi me suspendo — occidi!*“ (Rud. 1415).

Tu należy też czysto plautyński sposób jędrnego skracania greckich porównań przez komiczną identyfikację, a to w ten sposób, że n. p. zamiast powiedzieć o sprytnym człowieku, że złapany na gorącym uczynku, zdoła wykręcić się jak schwy-tany węgorz, mówi się krótko: „węgorz z niego: wysłiznie się“ — *anguillast: elabitur* (Pseud. 747); podobnie: „mucha jest mój ojciec: nic przed nim ukryć nie można“ — *muscast meus*

pater: nil potest clam illum haberi (Merc. 361); *arietes truces nos erimus*¹; *iam in vos incursabimus* (Bacch. 1148) i t. p.¹

Plautyński *horror sublimitatis* (p. wyżej, str. 293) i chętne pokpiwanie ze stylu tragicznego skłania go do tworzenia komicznie patetycznych apostrof czy tytułów, zwracanych zwłaszcza do niewolników, n. p. *virgarum lascivia* (różgowa cikliwość — Asin. 298), *verberea statua* (posąg chłosty — Pseud. 911), *stabulum nequitiae* (ostoja niegodziwości — Cas. 161), *stimulorum seges* (posiew biczów — Aul. 45), *ulmorum Acheruns* (Amph. 1029), *flagitii flagrantia* (Rud. 733), *catenarum colonus*, *gymnasium flagri*, *custos carceris* (Asin. 297 i n.), *verbereum caput* (Pers. 184), *pistrinorum civitas* (Pers. 420), *Acheruntis pabulum* (Cas. 159) i w. i.

Nie brak też wreszcie u Plauta dowcipu, polegającego na wyrazistej a pogodnej autoironji; n. p.: Za chwilę ma być grana komedia plautyńska. Wychodzi Prolog, przez Plauta wysłany, i „ostrzega“ publiczność:

Lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować:
Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi...

(Pseud. w. 1—2)

Albo: Gra się jedną z najlepszych sztuk plautyńskich; w głównej roli najlepszy plautyński aktor, Pelljo. W pewnej scenie, gdy mowa o sztukach i aktorach, temuż Pelljonowi każe Plautus mówić:

Nie sprawa, ale aktor gnębi seree moje;
Bo nawet *Epidikus* — sztuka, którą lubię
Tak, jak siebie samego — wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pelljo!

(Bacch. 213 i n.; p. wyżej str. 108)

Plautyński dowcip jest niewyczerpany, to istotna *abundantia salis*, pomimo że Plautus czasem swych raz udanych pomysłów

nadużywa; płynie to stąd, że Plautus kocha się prostodusznie i naiwnie w swych conceptach i lubi się niemi bawić — a zaś jego pęd twórczy w tym kierunku jest nie tylko niepożyty, ale i nieokiełzany: Przecież Plautus nieraz daje się unosić do tego stopnia prądowi swych żartów, że tworzy miejscami całe sceny, polegające jedynie tylko na wymianie dowcipnych powiedzeń, i jakby w oszołomieniu śmiechem zapomina przy tem poprostu o całej akcji, o całej niemal sztuce, pewny, że jego publiczność tego mu z pewnością za złe nie weźmie.

Koncepty plautyńskie są często bardzo prymitywne — bo też inaczej w ówczesnym teatrze być nie mogło, — ale mdłe i nieudane nie są prawie nigdy. Są soczyste i jędrne; bywają też rubaszne, ale nie zanadto — i z naciskiem podnieść należy, że obscenicznych żartów i zwrotów znajduje się u Plauta bardzo niewiele; trafiają się „pikantne“ dwuznaczniki, ale jest to pewnego rodzaju obłąd, jeśli n. p. L. Gurlitt¹ doszukuje się w każdym niemal żarcie plautyńskim dwuznaczników seksualnych.

Jeśli znów są czasem wyrażenia zbyt drastyczne, to przypomnieć trzeba, że *ἀκocμία* trafia się nie tylko u eleganckiego Menandra (*Perinth.* w. 18, Koerte²), ale nawet u Ajschylosa (fr. 180 Nauck) i Sofoklesa (fr. 140 Nauck, 565 Pearson), by już nie mówić o cuchnącym tak często dowcipie Arystofanesa, u którego obok *βιβεῖν* także *πέρδειν* i *χέζειν* w najrozmaitszych warjantach stanowią bodaj że najczęstsze źródło conceptów. Dziwnie to może wygląda, ale faktem jest, że pod tym względem Plautus powściągliwszy i wytworniejszy jest niż Grecy.

Dowcipy, żarty i wszystkie wogóle efekty językowe występują u Plauta oczywiście najczęściej u osób *par excellence* dowcipnych i wygadanych, przedewszystkiem takich jak niewolnik, potem także kucharz i pasorzyt, a najlepszą okazję do robienia dowcipów dają Plautowi te niezmiernie częste u niego sprzeczki i przekomarzania się, niezawsze ze względu

¹ *Die Komödien des Plautus*, übersetzt von Ludwig Gurlitt, I—IV, Berlin 1920, I; p. zwłaszcza str. 16—60.

¹ Fränkel, l. c. str. 38 i n.

na bieg akcji konieczne. Te „utarczki“ i „harce słowne“ — jak Plautus je nazywa (*velitatio* — *Rud.* 525, *verbivelitatio* — *Asin.* 307) — stanowiące w greckich oryginałach (o ile występowały) puściznę „starej komedji“ attyckiej (*βωμολοχίαι*), ale polegające tam przede wszystkim na zręcznych conceptach retorycznych, u rzymskiego poety bardzo często przeradzają się w całe koncerty obelg (p. wyżej, str. 151 i n., 172 i n.), gdzie jedna i druga strona sypie aż do utraty oddechu całemi litanjami przekleństw i złorzeczeń, świadczących o niewyczerpanej i w tym zakresie żywiołowości i pomysłowości samego Plauta. Elegancki Terencjusz bowiem, wierny naśladowca wzorów greckich, obelg i przezwisk w swych sztukach tak rzadko używa, że i w tem zapewne oddał styl i właściwość greckiej „komedji nowej“, stroniącej konsekwentnie od wszelkiej wulgarności. To zaś plautyńskie zamiłowanie do kłótni i wyzwisk jest zresztą rdzennie italską, do dziś znaną, właściwością, *Italum acetum*, jak mówi Horacy; — bo jeśli Cicero w listach swych i inwektywach tak bardzo, takimi właśnie zwrotami, Plauta przypomina, jak to wykazał S. Hammer,¹ to płynęło to nie tyle chyba z lektury Plauta (choć go Cicero zna dobrze), ile ze wspólnego dla obu źródła: z łacińskiego języka potocznego czy wulgarnego, owego rzymskiego *plebeius sermo*, jak Cicero (z oczywistą przesadą) język swych listów nazywa (*Ad Fam.* IX 21, 1).

Plautus, uznany n. p. przez archaistów rzymskich za nieoścignionego mistrza języka łacińskiego (Gell. III 3, 1), jest w języku swym niezwykle oryginalny, przede wszystkim w stosunku do wzorów greckich. Plutarch n. p. (p. 853 B) wyraźnie stwierdza — co zresztą i my dziś już widzimy — że Menander używa tylko „rzadko i oględnie“ figur retorycznych, polegających na jaskrawych przeciwstawieniach, efektach dźwięko-

¹ *Contumeliae, quae in Ciceronis invectivis et epistulis occurrunt, quatenus Plautinum redoleant sermonem*, Cracoviae 1905.

wych i grach słów (*ἀντιθέτα, ὁμοιόπρωτα, παρωνυμίας*, czyli t. zw. figury gorgjańskie), a są to właśnie barwy językowe przez Plauta najchętniej i najszcześliwiej stosowane. Ale bez względu na to, z jakiego autora czerpie, umie Plautus zawsze przy przebudowie greckiej sztuki językowi i stylowi nadać swoje indywidualne piętno, wykazujące niepospolitą, italsko-rzymską siłę i świeżość, niedającą się bez reszty przetłumaczyć na żaden język.

W zestawieniu z oryginałami greckimi wykazuje język plautyński trzy najwięcej charakterystyczne cechy:

Podczas gdy język greckiej „komedji nowej“ — choć tutaj zapewne nie wszyscy autorowie osiągalni skończoną elegancją Menandra, *decor*, jak mówi Kwintyljan (*Inst. Or.* I, 69—72), a dykcja niewolników, zdaje się, czasem otrzymywała pewne zabarwienie wulgarne¹ — miał bezsprzecznie tendencję do jak największej poprawności i wytworności, to język komedji Plauta jest wprawdzie językiem ówczesnych sfer wykształconych Rzymu, najznakomitszych obywateli i senatorów,² zasadniczo bez indywidualizowania samej dykcji stosownie do danych osób, n. p. niewolników,³ ale, zawiera przytem wiele wyrażen, uważanych (zwłaszcza później) za wulgarne, i ma przede wszystkim ogólny typ języka nie-literackiego codziennego,⁴ ten wybitny ton niefrasobliwego a intensywnego *jargon du jour*.

Następnie, gdy język komedji greckich okazywał — i to nie tylko w swych najwytworniejszych egzemplarzach — wszystkie cechy języka spokojnego, zeszywniałego prawie

¹ C. Langer, l. c. str. 126; M. Croiset, l. c. str. 826.

² R. Klotz, *Grundzüge altrömischer Metrik*, Leipzig 1890, str. 124; Leo, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 148.

³ Nie zmniejsza to jednakże bynajmniej bardzo rozległej u Plauta skali świetnego stylizowania: J. Marouzeau, *Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles)*, *Revue de Philol.* 45 (1921), str. 177—189. To zapewne ma na myśli Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, str. 119.

⁴ W. M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, I—II, Oxonii [1903], I, str. XII.

w swym attyckim polorze i w każdym razie już dalej nie rozwijającego się,¹ to Plautus mówi językiem jeszcze zupełnie żywym, zdolnym do najrozmaitszych figur, ugięć, zmian, gorącym, kipiącym niemal od najswobodniejszej werwy i najśmielszej siły twórczej, o jakiej epoka Menandra już nie ma pojęcia.²

A wreszcie cele w użyciu języka. Celem autorów greckiej „komedji nowej“ było dać w swym języku, obok wzorowej czystości samej mowy, najlepszy wyraz wszystkim najsztudniej-szym myślom i tajemnicom duszy, przyczem językowe efekty humorystyczne i wszelkie dowcipy były tylko rzeczą przygodną, albo ciągnącym się jeszcze bezsilnie przeżytkiem „komedji starej.“ U Plauta język jest nie tylko zdumiewająco precyzyjnym narzędziem wyrażania myśli danych osób i kreślenia danej sytuacji, ale staje się, sam dla siebie, samoistnym czynnikiem rozwesalającym i bawiącym,³ stwarzającym ten niepospolity komizm słów, to ciągle niemal wrzenie mowy i nieokiełzane czasem krzesanie iskier dowcipu.

Jest oczywiście przesadą, jeśli Warro mówi, że „gdyby Muzy miały mówić po łacinie, to mówiłyby językiem plautyńskim“ (Quint. *Inst. Or.* X 1, 99) — tak samo zresztą jak przesadnem było twierdzenie epigramu nagrobowego o poprzedniku Plauta, Newjusz, że „po jego śmierci zapomniano łacińską w Rzymie mówić mową“, — ale jest faktem, że humor i dowcip

¹ Najnowsze odkrycia w niczem nie zmieniają zdania starego A. Meinkego o języku „nowej komedji“ greckiej: *Recte igitur illis simplex et perspicuum dicendi genus attribuit Anonymus. Novorum et audacius formatorum verborum adeo nihil reperias, ut ferax illud et foecundum Graecorum poetarum ingenium ad exilem quandam et ieiunam tenuitatem exaruisse videatur. Sed totius orationis conformatio multas habet neque contemnendas dicendi virtutes: placido et aequabili flumini comparaveris sine salebris, sine multiplici aquarum anfractu leniter decurrenti.* (*Historia critica comicorum Graecorum*, j. w., str. 440—441).

² Por. A. Körte, *Griech. Kom.*, str. 72.

³ Por. Fränkel, l. c. str. 413.

plautyński jest najlepszym okazem rodzimego rzymskiego dowcipu. To jest przecież istotnie ten dawny, bujny i szczerze łaciński humor, do którego można śmiało odnieść entuzjastyczne słowa Cicerona (*Ad Fam.* IX, 15): *non Attici, sed salsiores quam illi Atticorum Romani veteres... sales, imago anti-quae et vernaculae festivitatis*, — dowcip tak charakterystyczny dla Plauta, że w tej to przedewszystkiem *facetia sermonis* widział Warro niezawodne kryterjum autentyczności komedji plautyńskich (Gell. *N. A.* III 3, 3).

Toteż w tym swoistym dowcipie jest oryginalność Plauta wobec wzorów greckich szczególnie silna, a potwierdza to nie tylko wielki zwolennik Plauta, Sidonius Apollinaris, gdy plautyńskiemu dowcipowi przypisuje wyższość nad greckim: *Graios, Plaute, sales lepore transis* (*Carm.* 23, 149, p. 341), ale i największy jego przeciwnik, Horacy, gdy swem, czysto greckiem, oburzeniem na entuzjastów humoru plautyńskiego (*A. P.* 270 i n.) daje najlepszy dowód, że te *Plautini sales* nie są bynajmniej greckie... A wreszcie świadczy o tem u Plauta także ów specjalnie rzymski ton powściągliwości i przystojności (*verecundia Romana*), o którym już była mowa wyżej.

Jeśli Cicero, stawiany n. p. przez Makrobjusza (*Sat.* II 1, 10) na równi z Plautem pod względem „uroku żartów“ (*iocorum venustas*), obdarza dowcip plautyński wszelkimi mianami elegancji i wytworności: *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*, i zestawia go ze stylem „starej komedji“ attyckiej: *Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia* (*De off.* I 29, 104), to jest to sąd niewątpliwie błędny o ile chodzi o „elegancję“ tak Plauta, jak i „starej komedji“ attyckiej, — gdyż (jak to podkreślił Hammer¹) chodzi tu Ciceronowi tylko o pokrycie w ten sposób swej iście plautyńskiej czasem jaskrawości żartów i obelg, zwłaszcza w inwektywach, — ale stwierdzić należy, że ten żywiołowy i niesforny czasem rozmach plautyńskiego ję-

¹ l. c. str. 6.

zyka i dowcipu istotnie tylko z temperamentem i werwą „starej komedji“ attyckiej porównany być może — oczywiście bez jakiegokolwiek z nią związku bezpośredniego.

6.

Ta sama wielka sprawność, co w języku i stylu, przebija się u Plauta w jego kompozycji metrycznej. Są to, rozumie się, wszystko miary wierszowe greckie, w znacznej mierze już przez poprzedników Plauta do mowy rzymskiej w poezji dramatycznej dostosowane (dotyczy to zwłaszcza senarów jambicznych i septenarów trocheicznych), ale Plautus okazuje na tem polu w bardzo rozległym zakresie uderzającą już zręczność i swobodę, nawet w najtrudniejszych gatunkach, pomimo iż liczy się przytem bardzo wyraźnie, na czysto rzymski sposób, z akcentem.

Szczególną tu jest rzeczą, że komedje plautyńskie — poza partjami mówionymi, tak zwanymi *deverbia* (według określenia Diomedesa, Donata i jednej kategorii rękopisów plautyńskich), którymi są tylko sceny w senarach jambicznych — składają się (jak to wyżej zaznaczono) z wielkiej ilości (razem około 60) partyj lirycznych, śpiewanych, względnie wygłaszanych melodramatycznie przy akompanjamencie muzyki, tak zwanych *cantica*, t. j. aryj, obejmujących zasadniczo całe sceny we wszystkich innych miarach, jużto monodyczne, jużto śpiewane przez kilku aktorów naprzemian (duety, tercety i t. d.). I tutaj właśnie najwybitniej zaznaczyła się ta sławiona u Plauta rozmaitość miar, obejmująca, obok bardzo częstych septenarów i oktonarów jambicznych i trocheicznych, dalej obok szczególnie przez Plauta lubianych anapestów, także miary glykonejskie, dochmiczne, choriambiczne, joniczne, daktyliczne, ityfaliczne, a nawet takie metra, których wogóle w tej formie w greckim dramacie nie spotykamy, jako to stychicznie używane *versus Reiziani*, i przedewszystkiem kretyczne i bakchiczne tetrametry;

to ostatnie metrum zasługiwałoby nawet poprostu na nazwę *versus Plautinus*¹.

I wogóle, o ile chodzi o tę wielką polymetrię, t. j. o tak liczne partje liryczne, śpiewane, Plautus okazuje tutaj właściwość nieznaną zupełnie jego greckim pierwowzorom. Obfitość miar wierszowych „starej komedji“ attyckiej zanika coraz więcej w miarę dalszego rozwoju komedji — już ostatnie komedje Arystofanesa okazują tu znaczne zubożenie na rzecz zwykłych miar, tylko „mówionych“ (u Greków), t. j. głównie jambicznych i trocheicznych² — a w okresie przejściowym, czyli w t. zw. „komedji średniej“, tylko tu i ówdzie znajdujemy ślady miar rzadszych, zwłaszcza lirycznych, n. p. obok daktylów u Antifanesa (frg. 174, K. II, 82; frg. 194, K. II, 92—93), także anapesty u Axionikosa (frg. 4, K. II, 413) i Mnesimacha (frg. 4, K. II, 437—438), *metrum Eupolideum* u Alexisa (frg. 237, K. II, 383), glykoneje u Anaxilasa (frg. 13, K. II, 267), i t. p.

W „komedji nowej“ polimetria — rzecz można — prawie zupełnie zanika, gdyż ślady jej w naszych zabytkach są bardzo nieznaczące: Znajdujemy więc tutaj daktyle u Difiłosa (frg. 126, K. II, 577), *metrum Eupolideum* u Menandra i Difiłosa (p. Mar. Victor. p. 104, 4, K.), *metrum Difilium*, tak nazwane od częstego użycia przez Difiłosa, a wreszcie anapesty u Menandra w pewnej „wstawce“ lirycznej, czyli *εἰςβολή*, z jego *Leukadji*, odnoszącej się do śmierci Safony, jak na to wskazuje zachowany fragment (frg. 312, K. III, 89), — ale poza tem w „komedji nowej“ panuje wyłącznie trymetr jambiczny i tetrametr trocheiczny, jako miary mówione, nie śpiewane; co do Menandra specjalnie potwierdza to Hefajstjon: ...ὥς αἱ Μενάνδρου κομφοῖαι πῇ μὲν γὰρ τετράμετρα ἐν τῷ αὐτῷ ποιή-

¹ Lindsay, *The „Captivi“ of Plautus*, London 1900, str. 82.

² Podobnie jak w późniejszej tragedji. Por. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875, str. 7.

ματι, πῇ δὲ τρίμετρα εὐρίσκεται (p. 64, 12—14 Consbr.), i najnowsze zwłaszcza odkrycia wielkich fragmentów, okazujących tylko wspomniane wyżej metra jambiczne i trocheiczne.

O ile chodzi o sam dobór i rodzaj miar wierszowych, to, abstrahując od sposobu ich reprodukcji na scenie, greckie sztuki „komedji nowej“ musiały zewnętrznie mniej więcej tak wyglądać, jak n. p. plautyński *Żołnierz Samochwał* (jedna z najdawniejszych sztuk Plauta), gdzie poza jedną tylko partją w anapestach (p. wyżej, str. 139) są same jambiczne i trocheiczne metra, lub jak sztuki Terencjusza, u którego lirycznych miar wierszowych (w greckim pojęciu) właściwie niema, chociaż taki n. p. Marius Victorinus ma pewne (niedość jasne) zastrzeżenia co do wierności Terencjusza pod tym względem wobec greckich oryginałów (p. 78, 20 K.).

Analiza plautyńskich partyj śpiewanych wykazuje, że przeważnie nie są one żadnymi wstawkami czy dodatkami *extra fabulam*, ale że stanowią integralną część akcji i fabuły dramatycznej;¹ są to poprostu dialogiczne, względnie monologiczne, partje oryginałów, lub czasami może sceny uczt (p. wyżej, str. 155 i 193), przerobione przez Plauta na śpiewy przy muzyce, czyli na t. zw. *cantica*. Wobec braku odpowiednich oryginałów greckich, wyraźny przykład takiej przeróbki u Plauta obserwować możemy tylko na jednym drobnym fragmencie z nieznannej sztuki Menandra, stanowiącym szczątki trymetrów jambicznych (*Ad.* 558, K. III, 170) jakiejś partji mówionej:

Διονυσίων μὲν ἦν
πομπή
ὁ δὲ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν
ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ
τὴν μητέρα ἔγνω μ' —

co u Plauta (*Cist.* 89 i n.) występuje w formie septenarów trocheicznych, a więc jako część *canticum*:

¹ Fränkel, l. c. str. 334.

... per Donysia
mater pompam me spectatum duxit. dum redeo domum,
conspicillo consecutust clanculum me usque ad fores.
inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul
blanditiis, muneribus, donis...

Dłuższy jednak ustęp z sztuki *Plocium* Cecyljusza (bardzo zależnego od Plauta), przechowany przez Gelljusza (*N. A.* II, 23) wraz z odnośną partją greckiego oryginału Menandra (Caec. frg. w. 142—157 Ribb.³, Men. frg. 402, K. III, 115) pozwala nam poznać lepiej sposób tych przeróbek. Widzimy tam mianowicie, że na miejsce 16 trymetrów jambicznych Menandra, stanowiących najwidoczniej spokojnie mówiony monolog, wprowadził Cecyljusz bardzo ożywione *canticum*, składające się z 3 anapestycznych tetrametrów, 5 trocheicznych tetrametrów, 2 wierszy bakchjów, 3 wierszy kretyków, jambicznego senara i wiersza glykonejskiego.¹ Jest to wyraźnie maniera plautyńska.

Powstaje zatem kwestja, skąd wziął Plautus tę masę miar wierszowych, nieznaną jego greckim pierwowzorom? Tradycja starożytnych uczonych epoki po-plautyńskiej, reprezentowana dziś przez Mariusa Victorinusa (IV w. po Chr.), opierając się na tym czysto zewnętrznym objawie, że „stara komedja“ attycka okazuje również wielką różnorodność miar wierszowych — chociaż w zupełnie innem ujęciu i stylu, — przyjmowała tu bezpośredni wpływ „starej komedji“ attyckiej: *nostri enim in modulandis metris seu rhythmis veteris comediae scriptores sequi maluerunt, id est Eupolin, Cratinum, Aristophanem* (p. 78, 20 K.). W nowszych czasach twierdzenie to podjął pierwotnie nawet F. Leo,² ale wobec braku jakiegokolwiek związku między Plautem a „starą komedją“ attycką okazało się ono równie niemożliwem do przyjęcia, jak dawniejsza teoria Meinekego³ o zależności metryki plautyńskiej od

¹ Lindsay, *Capt.*, str. 59.

² *Ein Kapitel Plautinischer Metrik*, Rhein. Mus. 40 (1885), str. 161—203.

³ l. c. str. 303.

Epicharma i t. zw. „komedji średniej“. Po znalezieniu w Oxyrhynchos sławnego fragmentu piosenki erotycznej,¹ czyli t. zw. *Skargi dziewczęcia pod drzwiami kochanka*, stanowiącej okaz bardzo mało znanego nam gatunku scenicznej liryki aleksandryjskiej, t. j. mimodramu (względnie hilarodji czy magodji) i bardzo podobnej do niektórych partyj śpiewanych przez zakochane osoby u Plauta, a zwłaszcza do t. zw. *Pieśni płaczliwej pod drzwiami kochanki* (παράκλαυστρον),² czyli serenaty Fedromusa w *Kurkuljonie* (w. 147 i n.) — wystąpił Leo³ z nową teorią, a mianowicie, że plautyńskie *cantica* powstały przez doczepienie do mówionej komedji greckiej — scenicznej liryki i muzyki hellenistycznej, bardzo rozpowszechnionej wówczas w całej „Wielkiej Grecji“ i zapewne w samym Rzymie.

Dziś, wobec niezwykle pomysłowych badań E. Fränkla,⁴ okazuje się takie katagoryczne rozstrzygnięcie co do wszystkich bez wyjątku plautyńskich partyj śpiewanych jednak rzeczą wątpliwą, wobec tego, że owa *Skarga dziewczęcia* nie ma w sobie nic wybitnie scenicznego i nie okazuje żadnej rozmaitości miar wierszowych, — a zwłaszcza wobec tego, że, jak już wyżej zaznaczono, *cantica* Plauta przeważnie nie są dodatkami poza obrębem fabuły, ale jej częścią integralną. Ponieważ natomiast zupełnie tę samą manierę przerabiania greckich partyj dialogicznych, mówionych na liryczne, śpiewane, co Plautus, okazuje współczesny mu Ennjusz w swych tragedjach, w stosunku n. p. do Eurypidesa (u którego zresztą nie brak

¹ B. P. Grenfell, *An Alexandrian erotic Fragment and other Greek Papyri*, Oxford 1896.

² Por. H. V. Canter, *The Paraclausithyron as a Literary theme*, Amer. Journ. of Philol. 41 (1920), str. 355—368. — Canter (str. 356¹¹) proponuje nowe wyjaśnienie nazwy παράκλαυστρον, jako „pieśń do kochanki zamykającej drzwi“ (a song to a door-locking mistress) lub „pieśń śpiewana przed «zamykaczką» drzwi“ (the song sung before the door-locker).

³ *Die Plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Abhandl. d. Götting. Ges. N. F. 1897, 7.

⁴ l. c. str. 321—373.

monodji i partyj śpiewanych nie przez chór, ale przez aktorów), i używa właśnie tych samych, greckim wzorom nieznanych a tak dla Plauta charakterystycznych miar wierszowych, jako to stychicznie występujących kretycznych i bakchicznych tetrametrów, przeto słusznie wnioskuje Fränkel, że jest to maniera wprowadzona już przez poprzedników Plauta i Ennjusza, t. j. przez Andronikusa i Newjusza; i to naprzód do tragedji — gdzie nawiązanie n. p. do Eurypidesa było łatwe, — a z niej do komedji, co tem łatwiej stać się mogło, że obaj autorowie pisali i tragedje i komedje. Od nich to może przejął tę manierę Plautus i wykształcił do tego stopnia, że starożytni już uważali ową „niezmierną masę miar“ — *numeri innumeri* — za jedną z głównych jego cech charakterystycznych. Myślą przewodnią byłaby tu oczywiście chęć jak największego ożywienia spokojnej i w swym stylu zbyt nudnej czasem — dla rzymskiej publiczności — greckiej sztuki.

Nie da się jednakże zaprzeczyć, że pozatem komedje plautyńskie okazują wyraźnie wpływy współczesnych greckich mimodramatycznych utworów, takich, jak n. p. owa *Skarga dziewczęcia*, niezaprzeczenie bardzo podobna nastrojem swym i pomysłem do wspomnianej już serenaty Fedromusa, niewątpliwie dodanej przez Plauta z poza sztuki (p. wyżej, str. 94). Wystarczy porównać oba utwory:

Dziewczyna, porzucona przez kochanka, skarży się nocą „u wrót zamkniętych“ jego domu:

Przyjaźń złączyła naszych serc ochotę,
a Kypris węży serdeczne ochrania...
Oto dziś w męce wspominam pieśczętę
i pocałunki zdraдного kochania...
...Bo on, zwodziciel, snuł sidła bogactwo,
bacząc, czy pozór zerwania się zdarzy? —
gdy mnie wszechmocny Eros brał we władztwo
i — próżno przeczyć — w sercu mem włodarzy...
...Miłemu w jeństwo Kyprida mnie dała
i Eros, serca pan...

...Wśród mrocznej ciszy
pomóście Gwiazdy, i ty, przewspaniała
potężna Nocy, bądźże mi pomocna!
wskazujecie drogę!...

...Wraz mi towarzyszy
Ogień, trawiący duszę moją do cna...

Wspomnienie przysiąg dręczy tak boleśnie...
Nie rozkosznica Kypris jego serce
zbudziła — mówił, — lecz miłość..

...Dość wcześniej
umiał mnie rzucić...

...Przy pierwszej rozterce...

...Zazdrość szaleństwem
już we mnie płonie...
Rzuć mi choć wieniec,
ozdobię skronie...
Otwórz mi wrota,
przyjmij mnie w gości,
zwól choć służebną
być mej miłości...
Ileż w kochaniu
srogiej katuszy,
gdy trzeba zazdrość
ukrywać w duszy...
Wierność jednemu:
kres ukojenia...
Miłość daremna
w szal się przemienia...

Wiedz: gdy nienawiść sercem zawładnie,
wygnać jej żadna nie zdoła siła...

...Myśl błędna gaśnie w bólu pomroce,
boś oto znowu strojny biesiadnie,
a ja, choć ongiś tobie tak miła,
samotna długie przepędzam noce...

Dziś my zwaśnieni pod gniewu władzą,
niema-ż do zgody przyczyny?

Są przyjaciele; niech wyrok dadzą:
kto winien, a kto bez winy?

(Parafraza Jana Frylinga)

Młodzieniec plautyński śpiewa przy blasku pochodni pod
zamkniętymi drzwiami kochanki:

Hej, wy rygle, wy rygle,
was witam tak czule,
Dla was myśli me, czucia!
was proszę i błagam:
Bądźcie dla mnie tak skoczne,
jak skoczki z za morza,
I odskoczcie — ja błagam —
i na dwór wypuście
Tę, która mnie biednemu
krew z serca wypija!
Lecz patrz, jak to śpią sobie
te brzydkie rygliska
I nie chcą wcale dla mnie
poruszyć się żwawiej:
Przekonałem się teraz,
że o mnie nie dbacie!
Ale cicho! — pst! — cicho!...
szmer jakiś dochodzi..
Przecież na mnie — naprawdę —
te rygle łaskawe!

(Curc. 147 i n.)

Oczywiście serenata Fedromusa przedstawia się jako gwałtowny, zupełnie na plautyński sposób przeprowadzony skrót jakiejś obszerniejszej pieśni, takiej zapewne, jaką była *Skarga dziewczęcia*, z której tylko fragment nam się dochował.

Niezaprzeczoną jest wreszcie rzeczą — co i Fränkel przyznaje,¹ — że w komedjach Plauta nie brak również dowodów zależności od współczesnych greckich swawolnych (mybyśmy powiedzieli: kabaretowych) śpiewów i zwłaszcza t a n c ó w rozpustnych, o których słyszymy w związku z wiadomościami o „jónikologach“ i „kinajdologach“, tudzież o wspomnianych już magodach, hilarodach i t. p. (Athen. XIV 620 e i n.). Tu należą przede wszystkim słynne balety na końcu *Persa* i *Stichusa* (p. wyżej, str. 155 i 193), gdzie mowa o „piosence i muzyce kinajdycznej, od

¹ l. c. str. 367 i n.

której dreszcz człowieka przechodzi aż do paznogi": *lepidam et suavem cantionem... cinaedicam, ubi perpruriscamus usque ex unguiculis* (Stich. 760 i n.), i gdzie tańczą na sposób nazwany wyraźnie „jońskim“, czy „kinajdycznym“: *Qui Ionicus aut cinaedus <t>, qui hoc tale facere possiet?* (Stich. 769); *vin cinaedum novom tibi dari?* (Pers. 804). Pseudolus wreszcie, opowiadając z zapalem o wielkim bankiecie na cześć jego „zwycięstwa“, demonstruje widzom taniec, którym tam się popisывał, i chwali się: *quippe ego, qui probe Ionica perdidici* (Pseud. 1274 a i n.).

Wobec faktów powyższych nie ulega tedy wątpliwości, że na powstanie i rozbudowę partyj śpiewanych w komediach plautyńskich oddziaływała również bardzo wybitnie współczesna, aleksandryjsko-grecka, lekka poezja sceniczna we wszystkich gatunkach, i wciągnięcie do komedii również i tych właśnie najaktualniejszych i najwięcej wziętych wówczas produkcji greckich artystów i wirtuozów jest z pewnością Plauta zasługą. Ponieważ da się wykazać,¹ że w zakresie samej techniki metrycznej prowadzi prosta droga od Pindara przez Bakchylidesa, t. zw. nowy dityramb do późniejszej tragedji Eurypidesa i liryki aleksandryjskiej, przeto Plautus, nawiązując tak do tragedji rzymskiej (opartej w znacznej mierze na Eurypidesie), jak i do współczesnej liryki greckiej, stał się kontynuatorem starej manieri metrycznej i stanął na drugim biegunie tej linii rozwoju, która wychodzi od dityrambów Pindara.

Przez połączenie dialogu, śpiewu i zwłaszcza tańca w celach jak największego ożywienia spokojnych sztuk greckich, stworzył Plautus faktycznie już coś w rodzaju włoskiej opery komicznej, nowoczesnej operetki, czy też wodewilu, takiego jak fredrowski *Nowy Don Kiszot*.

Ten pomysł plautyński znajduje wyraźne analogie w historii dramatu nowoczesnego w Europie, a choćby tylko w Pol-

¹ Wilamowitz-Moellendorff, *Des Mädchens Klage*, Nachr. des k. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. 1896, 3, str. 231—232; Alexander Turyn, *Observationes metricae*, Eos XXV (1921—1922), Lwów 1923, str. 91—104.

sce. Przecież w naszym teatrze władysławowskim, i późniejszym, stanisławowskim — jak wogóle na niższym stopniu początkującej sceny — przedewszystkiem balet i muzyka cieszyły się wzięciem. Nawet do poważnych tragedji dodawano balety celem ożywienia nastroju, i to nie tylko w w. XVII; jeszcze w połowie XVIII w. słyszymy, iż n. p. w czasie wystawiania tragedji Rzewuskiego p. t. *Żółkiewski* w teatrze nieświeskim wpadnięto na całkiem trafny pomysł, żeby ją urozmaicić baletami na wzór przedstawień tragedji wieku XVII.¹

Entuzjazm i zapal rzymskiej publiczności na ożywionej w ten sposób sztuce plautyńskiej nie musiał wiele się różnić od przejęcia, z jakim n. p. muzyk warszawski Adam Jarzębski opisuje teatr władysławowski w Warszawie, podkreślając szczególnie śpiew, tańce i muzykę:

Nuż sala, gdzie komedye	Sobie i zaś przymawiali.
Odprawują, tragedye,	W klawicymbał pięknie grają
Jeśliś widział, przyznasz mi to	Nogi im po włosku drgają...
Postawiona znamienito.	Pewna minuta starszego
Tu wesela odprawują,	Nad muzykami pierwszego:
Włoskie skoki wyprawują...	Którym jako gdy rozkaże
Odprawiając komedyją	Abo im znakiem pokaże,
Śpiewaniem a melodyją	W skrzypki rzną intermedyja
Sztuczną, jakby rozmawiali	Aż się skończy komedya... ²

Nieznane nam są dzisiaj zupełnie melodie, które towarzyszyły śpiewom i tańcom plautyńskim, wiemy tylko, że głównym instrumentem był tutaj klarnet czy obój (często a fałszywie zwany u nas fletem), i że melodyj tych nie układał Plautus sam, ale zawodowy muzyk, niejaki Marcipor, niewolnik czy wyzwoleniec Oppjusza (p. wyżej, didask. *Stichusa*, str. 194). Nie ulega jednakże wątpliwości, że Plautus musiał się znać

¹ Stan. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, str. 82.

² Adama Jarzębskiego *Gościniec abo Opisanie Warszawy 1643*, Warszawa 1909, str. 33—35 (w. 857—914); por. Windakiewicz, l. c. str. 41.

której dreszcz człowieka przechodzi aż do paznogi“: *lepidam et suavem cantionem... cinaedicam, ubi perpruriscamus usque ex unguiculis* (Stich. 760 i n.), i gdzie tańczą na sposób nazwany wyraźnie „jońskim“, czy „kinajdycznym“: *Qui Ionicus aut cinaedus <t>, qui hoc tale facere possiet?* (Stich. 769); *vin cinaedum novom tibi dari?* (Pers. 804). Pseudolus wreszcie, opowiadając z zapalem o wielkim bankiecie na cześć jego „zwycięstwa“, demonstruje widzom taniec, którym tam się popisывał, i chwali się: *quippe ego, qui probe Ionica perdidici* (Pseud. 1274 a i n.).

Wobec faktów powyższych nie ulega tedy wątpliwości, że na powstanie i rozbudowę partji śpiewanych w komedjach plautyńskich oddziaływała również bardzo wybitnie współczesna, aleksandryjsko-grecka, lekka poezja sceniczna we wszystkich gatunkach, i wciągnięcie do komedji również i tych właśnie najaktualniejszych i najwięcej wziętych wówczas produkcji greckich artystów i wirtuozów jest z pewnością Plauta zasługą. Ponieważ da się wykazać,¹ że w zakresie samej techniki metrycznej prowadzi prosta droga od Pindara przez Bakchylidesa, t. zw. nowy dityramb do późniejszej tragedji Eurypidesa i liryki aleksandryjskiej, przeto Plautus, nawiązując tak do tragedji rzymskiej (opartej w znacznej mierze na Eurypidesie), jak i do współczesnej liryki greckiej, stał się kontynuatorem starej manieri metrycznej i stanął na drugim biegunie tej linii rozwoju, która wychodzi od dityrambów Pindara.

Przez połączenie dialogu, śpiewu i zwłaszcza tańca w celach jak największego ożywienia spokojnych sztuk greckich, stworzył Plautus faktycznie już coś w rodzaju włoskiej opery komicznej, nowoczesnej operetki, czy też wodewilu, takiego jak fredrowski *Nowy Don Kiszot*.

Ten pomysł plautyński znajduje wyraźne analogie w historii dramatu nowoczesnego w Europie, a choćby tylko w Pol-

¹ Wilamowitz-Moellendorff, *Des Mädchens Klage*, Nachr. des k. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. 1896, 3, str. 231—232; Alexander Turyn, *Observationes metricae*, Eos XXV (1921—1922), Lwów 1923, str. 91—104.

sce. Przecież w naszym teatrze władysławowskim, i późniejszym, stanisławowskim — jak wogóle na niższym stopniu początkującej sceny — przedewszystkiem balet i muzyka cieszyły się wzięciem. Nawet do poważnych tragedji dodawano balety celem ożywienia nastroju, i to nie tylko w w. XVII; jeszcze w połowie XVIII w. słyszymy, iż n. p. w czasie wystawiania tragedji Rzewuskiego p. t. *Żółkiewski* w teatrze nieświeskim wpadnięto na całkiem trafny pomysł, żeby ją urozmaicić baletami na wzór przedstawień tragedji wieku XVII.¹

Entuzjazm i zapal rzymskiej publiczności na ożywionej w ten sposób sztuce plautyńskiej nie musiał wiele się różnić od przejęcia, z jakim n. p. muzyk warszawski Adam Jarzębski opisuje teatr władysławowski w Warszawie, podkreślając szczególnie śpiew, tańce i muzykę:

Nuż sala, gdzie komedye	Sobie i zaś przymawiali.
Odprawują, tragedye,	W klawicymbał pięknie grają
Jeśliś widział, przyznasz mi to	Nogi im po włosku drgają...
Postawiona znamienito.	Pewna minuta starszego
Tu wesela odprowadzają,	Nad muzykami pierwszego:
Włoskie skoki wyprawują...	Którym jako gdy rozkaże
Odprowadzając komedję	Abo im znakiem pokaże,
Śpiewaniem a melodyją	W skrzypki rzną intermedyja
Sztuczną, jakby rozmawiali	Aż się skończy komedya... ²

Nieznane nam są dzisiaj zupełnie melodie, które towarzyszyły śpiewom i tańcom plautyńskim, wiemy tylko, że głównym instrumentem był tutaj klarnet czy obój (często a fałszywie zwany u nas fletem), i że melodyj tych nie układał Plautus sam, ale zawodowy muzyk, niejaki Marcipor, niewolnik czy wyzwoleniec Oppjusza (p. wyżej, didask. *Stichusa*, str. 194). Nie ulega jednakże wątpliwości, że Plautus musiał się znać

¹ Stan. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, str. 82.

² Adama Jarzębskiego *Gościniec abo Opisanie Warszawy 1643*, Warszawa 1909, str. 33—35 (w. 857—914); por. Windakiewicz, l. c. str. 41.

dobrze na muzyce i na tych właśnie greckich produkcjach, które w danym razie do swych komedyj wybierał, by na nich oprzeć tekst, formę i rytm swych partyj śpiewanych.

Plautyńskie *cantica* są jużto monodjami, śpiewanemi przez jednego aktora, jużto partjami śpiewanemi responzyjnie przez kilku aktorów (duety, tercety), gdyż Plautus nie ma chóru, tak jak nie miała go już, w dawnem znaczeniu, grecka „komedia nowa“.

Stopniowe ograniczanie roli chóru w dramacie greckim, widoczne n. p. tak wyraźnie u Eurypidesa, zaznacza się również i w komedji. Już u Arystofanesa, w jego późniejszych sztukach udział chóru jest coraz więcej uszczuplany, znaczenie pieśni chórowych i ich związek z treścią sztuki zatracą się coraz więcej,¹ tak, że jak wskazują w rękopisach Arystofanesa notatki: χοροῦ — „występ chóru“, raz jeden w *Chmurach* (t. zn. w drugiej, z pewnością znacznie późniejszej redakcji) i trzy razy w *Babim Kole* (z r. 389), można było bez szkody dla akcji dany występ chóru w wydaniu książkowem poprostu skreślić (τὸ τοῦ χοροῦ πρόσωπον ἐκλείπειν, Schol. do *Chmur* w. 888). Najwięcej mówi nam tu *Plutos* (z r. 388), gdzie, obok bardzo nikłych występów chóru normalnego, spotykamy cztery razy notatkę χοροῦ, a raz (według rkp. R. i V.) uwagę: κομμάτιον χοροῦ, „piosenka chóru“, bez żadnego tekstu, wskazującą najwyraźniej na to, że miejsca te były zarezerwowane dla występu jakiegoś chóru, który miał śpiewać (zapewne wśród tańca, bo inaczej „chorei“ Grecy nie rozumieli, — p. Plat. *Nóμ.* II, 654 B.) pieśń czyto improwizowaną (co mniej prawdopodobne), czyto, jako mniej ważną i nie istotną, nie wciągniętą przez autora do tekstu sztuki. Słusznie Körte² zwraca uwagę na analogiczne uwagi w drukowanych wydaniach starofrancuskich fars: *ils chantent; une chanson pour dire adieu* — bez podania tekstu.

¹ Tak samo w tragedji późniejszej. Por. Aristot. *Π. ποιητ.* 18, i O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875, str. 7.

² A. Körte, *Die Komödienpapyri von Ghorán*, Hermes 43 (1908), str. 40—41.

W komedjach Arystofanesa były to zatem najwidoczniej miejsca, oznaczające pewne przerwy w grze sztuki (antrakty), potrzebne n. p. dla wypoczynku i zmiany kostjumu aktorów, na co wyraźnie wskazuje uwaga w życiorysie Arystofanesa: πάλιν δὲ ἐκλελοιπότες καὶ τοῦ χορηγεῖν τὸν Πλούτον γράψας, εἰς τὸ ἀναπαύεσθαι τὰ σκηνικὰ πρόσωπα καὶ μετεσκευάζειν, ἐπιγράφει 'χοροῦ', φθγγόμενος ἐν ἐκείνοισι ἃ καὶ ὁρώμεν τοὺς νέους οὕτως ἐπιγράφοντας ἤλφ' Ἀριστοφάνους (p. XXVIII. D.).

Uwaga ta, do niedawna zupełnie niejasna i nawet przez tak poważnych badaczy jak Van Leeuwen wprost jako niedorzeczna wyśmiewana,¹ zyskała przez najnowsze odkrycia większych fragmentów greckich komedyj, zwłaszcza menandrowskich, niespodziewane a bardzo ważne potwierdzenie i wyjaśnienie. Znajdujące się bowiem w tych nowych fragmentach takież notatki: χοροῦ, w zestawieniu z właściwością przyległego tekstu sztuki, wykazały, że istotnie w sztukach greckiej „komedji nowej“ (zwłaszcza menandrowskiej) chóru właściwego w dawnem pojęciu, stanowiącego przez swe pieśni część integralną akcji i jakby jedną z osób sztuki (πρόσωπον), już wprawdzie niema — taką εἰσβολή w *Leukadij* Menandra (p. wyżej, str. 423) mógł śpiewać całkiem dobrze któryś z aktorów, — trafiają się natomiast jakieś śpiewane występy liryczne nieznanego nam bliżej, być może improwizowanego czasem chóru, najwidoczniej służące (jako pewnego rodzaju intermezza) do wypełnienia antraktów i zająć słuchaczy:

W menandrowskiej *Perikejromene*, tak samo jak w Jernstedtowskim fragmencie nieznannej komedji Menandra, tuż przed znakiem: χοροῦ kończy się wyraźnie akt, a osoba mówiąca w tej chwili wskazuje na zbliżający się jakiś orszak młodzieńców podchmielonych:

¹ I. Van Leeuwen, *Prolegomena ad Aristophanem*, Lugduni Batavorum 1908, str. 173 (B).

...μεδύοντα μεράκια προσέρχεται
πάμπολλ'

(Perik. 71 i n. Koerte²)

...ὥς καὶ μεираκυλλίων ὄχλος
εἰς τὸν τόπον τις ἔρχεσθ' ὑποβεβρηγμέν[ων]
(Fab. Inc. II, 33 i n. Koerte²)

i oni to prawdopodobnie stanowią ten „chór“, który w przerwie między aktami śpiewa i zapewne tańczy. „Chór“ ten jest do pewnego stopnia związany ze sztuką, gdyż n. p. w *Perikejromene* są to, zdaje się, żołnierze, towarzysze bohatera sztuki, Polemona, a w *Samijce* i *Ἐπιτρέποντες* Menandra, gdzie również znak: χοροῦ wypada na końcu aktu, względnie sceny (w. 270 i w. 201 K.), są to najwidoczniej goście, przychodzący na ucztę.¹ Jak widać z tekstu fragmentów Jernstedtowskich, przed zbliżającym się „chórem“ chronią się do wnętrza domu osoby sztuki, zostawiając w ten sposób scenę wolną dla swawolnych osobników, „z którymi lepiej się nie spotkać“:

...ἴωμεν δεῦρο πρὸς Χαρίειον,
ἴωμεν, ὥς καὶ μεираκυλλίων ὄχλος...
οἷς] μ[η] νοχλεῖν εὐκαιρὸν εἶν[αι] μο[ι] δοκεῖ
(l. c.)

podobnie jak we fragmencie nieznanej sztuki z Ghorân, gdzie również znajdujemy (dwa razy) znak: χοροῦ i gdzie w pierwszym wypadku na kilka wierszy przed tym znakiem spotykamy szczątki takiegoż samego wezwania do pójścia do domu: [ἴ]ωμεν εἰςω δεῦρο (frg. I, col. 2, w. 23)².

Zupełnie analogiczne ślady znajdujemy także w t. zw. „komedji średniej“, gdzie n. p. jeden fragment Alexisa (frg. 107, K. II, 333—334), zawierający wskazywanie na zbliżający się orszak, „przed którym lepiej się usunąć“, z pewnością na podobny występ chóru antrakowego wskazuje, chociaż nie jest wykluczone, że w tym przejściowym okresie komedji, obok produkcji oznaczanych przez χοροῦ, także czasem jeszcze i ten

¹ A. Körte, *ΧΟΡΟΪ*, *Hermes* 43 (1908), str. 305.

² Demiańczuk, l. c. str. 100 [304].

pierwotny, normalny chór występował, podobnie jak to było u Arystofanesa, n. p. w *Plutosie*.

Do tej całej historji chóru w komedji odnosi się, dziś dopiero dobrze rozumiała, acz nieco zamglona, tradycja Euanthiusa (*De fab.* III, 1 W.) o »zarzuceniu chóru w „nowej komedji“« (*comoedia vetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim velut attrito atque extenuato choro ad novam comoediam pervenit...*) i o »przejściowem zostawianiu miejsca na chór« (...ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes [t. zn. χοροῦ], ut Menander fecit...), co miało być identyczne z antraktami (*postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est*).

Analogiczny do „nowej komedji“ greckiej stan rzeczy widoczny jest u Plauta, który również nie ma owego normalnego, tradycyjnego chóru — gdyż nie stanowią u niego bynajmniej chóru właściwego ani Rybacy w *Linie* (p. wyżej, str. 186), ani Dozorcy (*Lorarii*) w *Jeńcach* (w. 195 i n.), ani Świadkowie (*Advocati*) w *Punijczyku* (p. wyżej, str. 159), występujący niewątpliwie w ten sposób, że mówił, względnie śpiewał, tylko jeden z nich: właściwy aktor. Przykłady zaś na χοροῦ są u Plauta zupełnie wyraźne i bardzo podobne do greckich: I tak, by pominąć miejsca niepewne, orszak gości mamy w *Strachach*, gdzie z końcem pierwszego aktu (co do podziału na akty p. wyżej, str. 251 i n.) wchodzi, a raczej wpada na scenę młody Kallidamates z całym, mocno podochoconem, towarzystwem, aby tu ucztować w dalszym ciągu, poczem następuje najefektowniejsze w całej sztuce *canticum* (p. wyżej, str. 146 i n.), — a w *Siostrach* pierwsza (dzisiejsza) scena (sztuce brak w naszych rękopisach początku), t. j. rozmowa dwóch sióstr, kończy się właśnie owym typowem wezwaniem do schronienia się do domu przed jakimś bardzo burzliwym, zbliżającym się ku nim orszakiem:

...eamus hic intro, ut laves.

Simul huic nescioquoui turbae, quae huc it, decedamus hinc¹
(w. 105 i n.)

Nie ulega wątpliwości, że w tem miejscu, podobnie jak w greckich oryginałach, przewidywał Plautus jakiś chórowy, śpiewacko-taneczny występ, celem wypełnienia antraktu. Być może, że do takich objawów odnosi się zagadkowa wiadomość w t. zw. *Liber Glossarum: apud Romanos quoque Plautus comedie coros exemplo Graecorum inseruit* (CGL. V, p. 181, 7 G.). Plautus jednakże — podobnie jak w tylu innych wypadkach — także i w tym zakresie poszedł najwidoczniej jeszcze dalej niż jego greckie wzory, i nie mając tego, co Grecy, tradycyjnego respektu dla dionizyjskiego chóru czy komosu, doszedł do traktowania wszystkich występów antraktowych poprostu tylko jako środków do zajęcia i zabawienia publiczności w czasie przerwy, tak, że używa w tym celu również i innych, własnych pomysłów. Być może, że i tu Grecy, t. j. zawodowi aktorzy (technici), już tę ostateczną konsekwencję wyciągnęli, ale dotychczas nie mamy w greckich źródłach przykładów takich wypełnień antraktu, jak n. p. w *Kurkuljonie* (p. wyżej, str. 97) występ Choragusa,² zabawiającego publiczność żartobliwymi uwagami o mieszkańcach Rzymu, w *Jeńcach* (po „akcie“ trzecim) pasorzyta Ergasilusa, nie należącego wogóle do pierwotnej fabuły (p. wyżej, str. 70) i mającego, jak wszędzie tak i tutaj, swem komicznem gadaniem rozśmieszać publiczność — prototypy *farceur*ów, — lub wreszcie w *Pseudolusie* poprostu muzykanta teatralnego, którego z końcem pierwszego „aktu“ sam Pseudolus publiczności przedstawia, odchodząc ze sceny: „klar-necista tymczasem was tutaj zabawi!“ (w. 573 a). Jest to już zupełnie swobodne i właściwie nowoczesne traktowanie an-

¹ W. M. Lindsay, *Adnotatiunculae Plautinae*, The Class. Quarterly XIV (1920), str. 49—50.

² Henry W. Prescott, *Inorganic Roles in Roman Comedy*, Class. Philol. XV (1920), str. 269.

traktów, zapewne od czasów Plauta ustalone praktyką; na to wskazuje uwaga Donata w komentarzu do Terencjusza (*Andr. praef.* p. 38, w. 21 i n. W.), mówiąca o „skrupulatnem uważaniu na tę chwilę, kiedy scena jest pusta, aby można usłyszeć chór, lub muzykanta“: *est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus vel tibicen obaudiri possint*.

7.

Samej, istotnej fabuły greckiej Plautus zasadniczo nigdy nie romanizuje — takie przykrojenia na rzymską modłę, jak w zakończeniu *Epidikusa* (p. wyżej, str. 106), należą do rzadkich wyjątków, — raczej usprawiedliwia i wyjaśnia swym widzom zwyczaje i właściwości życia greckiego (*licet haec Athenis nobis, — Stich.* 446 i n.; *at ego aīo id fieri in Graecia, — Cas.* 68 i n.), ale zato śmiało, nawet zbyt śmiało, nadaje tym greckim sztukom koloryt rodzimy, czysto rzymski,¹ i to znów na swój właściwy sposób, bez żadnej troski o konsekwencje czy niekonsekwencje artystyczne.

Wszystkie osoby są tu z reguły greckie, nawet stroje są zawsze greckie (*pallium*), pomimo to przecież trafia się, że osobistości te otrzymują u Plauta czasem cechy wybitnie rzymskie, jak n. p. Alkmena w *Amfitrjonie* (p. wyżej, str. 31),² lub choćby tylko imiona czysto łacińskie, jak n. p. pasorzyci: Saturio, Curculio, Peniculus, Scortum, lub niewolnicy: Truculentus czy Grunnio.

Pozatem osobistości tych sztuk mają zawsze imiona greckie (lub niby greckie) i mieszkają w greckich miastach, w Atenach, w Tebach, w Epidamnos, w Efezie, w Sikjonie, a miasta italskie zwą się tam nawet *barbaricae urbes* (*Capt.* 884), tak samo jak poeta rzymski zwie się *poëta barbarus* (*Mil.* 211) i mówić

¹ Sellar, l. c. str. 172—176; Morawski, l. c. str. 59—60.

² Por. Fréd. Plessis, l. c. str. 58.

„po łacinie“ znaczy mówić *barbare* (*Asin.* 11, *Trin.* 19). Mimo to nieraz w środku fabuły czysto greckiej i w toku rozmowy słyszemy nagle wzmianki o miejscowościach italskich, jak n. p. Cora, Praeneste, Sutrium, Signia, Aletrium, Frusino, Sarsina, Pistoria, Placentia, pokpiwania z prowincjałów łatyńskich, n. p. z Prenestyńczyków,¹ lub wreszcie uwagi o samym Rzymie. Mówi się zatem wśród całego greckiego kontekstu swobodnie o rzymskich placach, bramach, ulicach: Velabrum, Macellum, Porta Trigemina, Porta Metia, Vicus Tuscus, a kilka razy nawet spotykamy nadzwyczaj barwne obrazki, wzięte wprost z życia ulicznego Rzymu ówczesnego:

Pasorzyt w *Jeńcach* (w. 781 i n.), pędząc niby przez miasto z bardzo pilną i ważną wiadomością, chce rozbijać zastępujących mu drogę „piekarzy z ich świniami, które wałęsają się po ulicy“, „rybaków z cuchnącemi rybami, które odorem swym wypłaszają ludzi aż na forum“, „rzeźników z ich kiepskiem a drogiem mięsem“, — a Kurkuljo (w. 280 i n.) w analogicznej sytuacji zdaleka już woła, goniąc bez tchu:

Na bok — czy was znam, czy nie znam — gdy ja urzęduję!
W nogi wszyscy, wszyscy na bok, wszyscy precz mi z drogi,
Bo pchnę kogo w pędzie głową, łokciem, pierśią, nogą!
Tak mi nagle, szybko, śpiesznie ta sprawa wypadła,
Że nikt nie jest tak dostojny, by śmiał mi wejść w drogę,
Ani strateg, tyran żaden, ni agoronomus,
Ani demarch, ani komarch, ani nikt tak sławny,
Bym go nie pchnął prosto na łeb z chodnika na drogę!
Jak ci Grecy, w swoich płaszczach, na łeb nasuniętych,
Co to chodzą tak opchani z książkami, z torbami:
To przystają — drapichrusty — gadają coś z sobą,
Stają w drodze, zastępują, znów ciągną z swą „wiedzą“!
Gdy coś zwędzą, możesz widzieć, jak piją po szynkach,
Siorbiąc wino przygrzewane — łeb wciąż osłonięty, —
Potem, nieźle już podpici, kroczą z dostojnictwem:
Jeśli ja się na nich natknę, to ja im tu wszystkim
Porozbijam te ich brzuchy, polentą nadętą!

¹ Sellar, l. c. str. 161.

Jasną jest rzeczą, że Plautus tutaj celowo, dla pozornego zachowania greckiego tła i zakpienia przy tej okazji z greckich urzędów, wprowadza drwiąco, jednym tchem wygłoszony, cały ten szereg rozmaitych greckich reprezentantów władzy, strатегоw, demarchów, komarchów, a nawet tyranów, jakby ich (tych ostatnich zwłaszcza) można było tak tłumami spotykać po ulicach.

Podobnie Choragus w tejże sztuce (w. 462 i n.), wpadając na scenę w pościgu za Kurkuljonem, daje poprostu komicznie ujęty topograficzny plan ówczesnego Rzymu, opowiadając widzą, gdzie można kogo najłatwiej znaleźć:

Świetny frant! Dalibóg, świetnie dorwał go Fedromus,
Lecz sam nie wiem, co on więcej: łobuz, czy też szelma!
Strach, czy mi kostjummy zwrócą, com je tu wynajął;
Choć ja z nim nie przecież nie mam. Samemu-m powierzył
Fedromowi. Jednakowoż — muszę dopilnować.

(Do publiczności)

Lecz nim wyjdzie tu na scenę, wskażę wam tymczasem,
Gdzie najłatwiej kogo znaleźć — by zbyt się nie trudził,
Gdy kto pragnie kogoś spotkać: łotra lub pocziwea,
Czy szubrawca lub cnotliwca. — Więc, kto chce napotkać
Tego, co przysięga krzywo, — prosto na Komiejum!
Łgarza, tudzież samochwała, szukać przy świątyni
Kloaciny, — a małżonków, bogatych, hulaków,
W Bazylice; tam też będą hetery (nie młode)
I ci, co kontrakty robią. Ci od uczt składanych
Znajdą się na Targu rybnym. A na końcu Forum
Zacni ludzie spacerują i ludzie zamożni.
W środku Forum, przy Kanale są czyste pyszałki;
Przy Sadzawce — aroganci, pyskacze złośliwi,
Co to za nic, a bezzelnie, zaraz z obelgami
Na drugiego, choć im samym dośchy się przydało.
Pod Staremi znów Sklepami lichwiarze, bankierzy;
Tacy, co im nie trza wierzyć, są obok Kastora,
A ci... co to się sprzedają, są w Tuskiej ulicy.
Na Velabrum są piekarze, rzeźnicy, wróżbiarze...
Lecz tuż właśnie drzwi skrzypnęły: trza język powstrzymać!

Ci wszyscy Grecy plautyńscy mają oczywiście greckie sprawy do załatwienia, bo tak z treści sztuki wynika, ale pomimo to idą oni zwykle na rzymskie *forum* lub *comitium*, obradują w senacie, spory sądowe załatwiają przed pretorem czy edylem, i to często na czysto rzymski sposób (przez *sponsio* jak w *Braciach*, w. 593, lub pretor n. p. wysła *recuperatores*, *Bacch.* 270); słyszymy o dyktatorze, o klientach, o odejściu na prowincję, rozporządzenia wydają edylowie, jeńców wojennych kupuje się u kwestorów, nieraz jest mowa o cenzorach, treswirach, liktorach, publikanach i t. d. Młodzieńcy i żołnierze idą do legjonu, mówi się o centurjach, manipułach, tribus, dekurjach; niewolnik szykujący swe plany otrzymuje nazwę imperator, po odniesionem „zwycięstwie“ nad przeciwnikiem obchodzi poprostu triumf z wszystkimi niemal akcesorjami rytualnymi czysto rzymskimi (p. wyżej, str. 316), a raz nawet przedstawia swą działalność z tylu szczegółami militarnymi, osobliwie rzymskimi (z wojny punickiej, — *Mil.* 219 i n.), że nowsi uczeni dopatrywali się w tem dokładnego odbicia strategicznej akcji armji rzymskiej.

Obok bóstw greckich, względnie grecko-rzymskich, występują bóstwa czysto i wyłącznie rzymskie, jak Iuno Lucina, Iuppiter Capitolinus, Iuppiter Prodigialis, Bellona, Summanus, Silvanus, Laverna, Lar Familiaris, Opportunitas, Libentia, Virtus, Fides, Spes, Salus, lub żartobliwie przez Plauta tworzone „bóstwa“: Laetitia, Gaudium („Radość“, *Capt.* 864), Commoditas („Dogodność“, *Men.* 137), Munditia („Elegancja“, *Cas.* 225) i Suavisaviatio („Słodkopocałunkowość“, *Bacch.* 120). Wogóle całą mitologję grecką traktuje Plautus¹ czysto po rzymsku, jedynie jako zbiór niezwykłych i niesłychanych opowieści, które nawet bez istotnej potrzeby chętnie i na własny rachunek przytacza (myląc się czasem skandalicznie), poprostu dla sensacji, zwłaszcza jako porównania, by znaczenie danego faktu w możliwie

jaskrawy a naiwny przytem sposób podkreślić — jak n. p. w tem słynnem zestawieniu szelmowskiej akcji Chryzaluza z wojną trojańską (p. wyżej, str. 60 i n.).

Nawet w sposobie wyrażania się te greckie osobistości okazują nieraz cechy niewątpliwie rzymskie, używając zwrotów tak wybitnie łacińskich, jak n. p. prawnicze określenia: *mancupio dare*, *stipulare*, *antestari*, *manu adserere*, *addictio*, *manus iniectio*, *sponsio*, *convadari*, lub formułki czy przysłowia takie, jak: *censeo*; *quae res bene vortat*; *di bene vortant*; *quod bonum atque fortunatum sit*; *ut nobis haec habitatio bona, fausta, felix fortunataque evenat*; *vae victis*; *inter sacrum saxumque sto* — i t. p.

Natomiast, ze zrozumiałego względu na surowość władz rzymskich, które n. p. tak bezwzględnie załatwiły się z Ne-wjuszem (p. wyżej, str. 10), Plautus nigdy nie pozwala sobie na imienną zaczepkę jakiejś wybitnej osobistości, co jeszcze tu i ówdzie trafiało się w greckiej „komedji nowej“ (n. p. u Alexisa frg. 46, K. II, 314, Difilosa frg. 73, K. II, 565, Menandra *Sam.* w. 258 Koerte, frg. 56, 277, 364, K. II) — jak i wogóle są te plautyńskie osoby bardzo ostrożne i powściągliwe we wzmiankach dotyczących urzędów i spraw aktualnych rzymskich. Ale i takich szczegółów nie brak. A więc są aluzje do ustaw rzymskich, n. p. do prawa o lichwiarzach (*lex Sempronia* z r. 193, — w *Kurkuljonie* w. 499 i n.), o zobowiązaniach osób niepełnoletnich (*lex quinquagenaria* czyli *lex Plaetoria* z r. 191, — w *Pseudolusie* w. 304), o zbytku kobiet (*lex Oppia* z r. 215, zniesiona w r. 195, — w *Epidikusie* w. 229 i n., i w *Skarbie* w. 498 i n.; p. wyżej, str. 107 i n. i 57), i wreszcie dość liczne aluzje patryjotyczne do wojny punickiej, zwłaszcza w prologach (*Asin.* 15 i n., *Capt.* 67 i n., *Cas.* 88 i n., *Poen.* 524 i n., *Rud.* 82 i n.), n. p. w *Komedji Skrzynekowej*:

...W zdrowiu z wycieżajcie,

Szczerem męstwem, jak dotąd! Chronicie sprzymierzeńców
Waszych — dawnych i nowych. Zwiększajcie posiłki,

¹ Fränkel, l. c. str. 59—100.

Ufni w wasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zniszczcie wroga, zdobądźcie sławę, lauru wieniec,
By pobity Punijczyk pełną poniósł karę!

(w. 197 i n.)

Rzecz oczywista, że o ile sprawę rozważać z artystycznego punktu widzenia, ten pokost rzymski na greckim dziele sztuki kłóci się z jego pierwotnym kolorem i stylem, ale zaprzeczyć nie można, że zbliża on nas bardzo do Rzymu, a zwłaszcza do publiczności plautyńskiej, że ma swój wdzięk i urok, jako przymieszka swojska i rodzima, w której czuć niejako woń, siłę i pulsujące życie gleby rzymskiej. A nieraz „właśnie to śmiertelne znamię czasu i miejsca bywa w płodach ducha ludzkiego zadatkami nieśmiertelności“.

8.

Plautus zmienił wreszcie w bardzo znacznym stopniu tempo życia dramatycznego i wogóle nastrój greckich komedij wraz z ich tendencjami.

Pomimo wielkiego zamięłowania do monologów i bardzo częstego ich używania (p. wyżej, str. 250 i n.) jako technicznego środka dramatycznego, Plautus umie świetnie prowadzić dialog, który nie odbiega u niego w niczem od najprawdziwszej w życiu rozmowy, a żywym tętnem, werwą i temperamentem — zwłaszcza o ile chodzi o partje wybitnie komiczne — porywa wprost i unosi czytelnika (cóż dopiero słuchacza!), olśnionego już samą formą zewnętrzną, tysiącem barw stylowych i językowych. Jeśli dialog sztuk greckich, n. p. komedij menandrowskich, płynie jak spokojna rzeka, czasem tylko poruszona żywszą falą, wywołaną przez potrącenie o jakiś, zawsze zresztą opanowany, szkopuł zawikłania, a tylko tu i ówdzie lekko przewija się przez łagodną zatokę uśmiechu¹ — to strumień

¹ M. Croiset (l. c. str. 818) przyznaje, że menandrowski dialog, *n'a pas... la fantaisie étincelante de celui d'Aristophane*.

dialogu plautyńskiego prawie zawsze pędzi spieniony kipiącym życiem, iskrzy się tryskającym ciągle dowcipem i porywa wirami żywiołowej wesołości. A że Plautus, zupełnie samodzielnie kształtując swój dialog w zakresie danego w greckiej sztuce momentu, stawia mu często w drodze jakgdyby najrozmaitsze niespodziane przeszkody, w formie coraz to innych, dodatkowych tematów i problematów, przeto strumień ten rozszczepia się często, niby w szalone kaskady. Podczas gdy np. u Menandra (w znanych dzisiaj zabytkach) najszybsze tempo rozmowy w dialogu osiąga — i to bardzo rzadko — czterokrotną zmianę osoby mówiącej w jednym wierszu, to u Plauta częste są wiersze, w których osoba mówiąca zmienia się pięcio-, a nawet sześciokrotnie, jak n. p. w owych sławnych kłótniach w *Persie* (w. 200—250, p. wyżej, str. 151 i n.) i *Pseudolusie* (p. wyżej, str. 172 i n.).

Za wzór typowego plautyńskiego dialogu posłużyć może scena pogromu męża pantoflarza przez żonę, herod-babę, w *Kupcu*:

DORIPPA

Ta dziewczka w domu, czyja?

LYSIMACHUS

Toś ty ją widziała?

DORIPPA

Widziałam.

LYSIMACHUS

Czyja, pytasz?

DORIPPA

Niechże więc się dowiem!

LYSIMACHUS

A... czyja, mam powiedzieć? (*jąka się*) Ona... ona... (*do siebie*) Kiepsko!
Nie wiem, co mam powiedzieć.

DORIPPA

A toś wpadł!

LYSIMACHUS (*do siebie*)

Jak nigdy!

DORIPPA

Nie gadasz?

LYSIMACHUS

Gdyby można!

DORIPPA

Musisz mi powiedzieć!

LYSIMACHUS

Nie mogę, wytechnąć nie dasz! Ciśniesz, jak złoczyńcę!

DORIPPA

Wiem, niewinnyś!

LYSIMACHUS

Kpij sobie, jak ci się podoba!

DORIPPA

Więc gadaj!

LYSIMACHUS

No, już mówię.

DORIPPA

Jednak trza powiedzieć!

LYSIMACHUS

Ona... Imię też mówić?

DORIPPA

Na nic twe gadanie,

Na grzechu cię złapałam.

LYSIMACHUS

Na jakimże grzechu?

Ona przecież jest... ona!

DORIPPA

Co za „ona“?

LYSIMACHUS

Ona!

(miesza się coraz bardziej)

Jużbym... gdyby nie trzeba, wolał nie mówić!

DORIPPA

A więc nie wiesz, kto ona?

LYSIMACHUS

Ależ wiem już, owszem:

Mam być sędzią co do niej.

DORIPPA (złośliwie)

Sędzią? Już rozumiem!

I teraz ją do siebie wzięłeś „na naradę“?

LYSIMACHUS

Tak, — jest tu w depozycie.

DORIPPA (złośliwie)

Aha, już rozumiem.

LYSIMACHUS

Nic przecież na tem niema.

DORIPPA (drwiąco)

Szybko się oczyszczasz!

LYSIMACHUS (na stronie)

Ależ ja mam kłopotu! Alem ja się dostał!

(w. 720 i n.)

To jest to wirtuozostwo dialogu plautyńskiego, które mu zjednało, zdaniem Warrona (*Parm.* 399, Buech.) palmę pierwszeństwa „w prowadzeniu rozmowy“, *in sermonibus*, i to stwarza przedewszystkiem ów „pośpieszny“, zawrotny niemal pęd akcji w całej sztuce, o którym mówił Horacy, gdy zestawiał Plauta z Epicharmem: *ad exemplar Siculi properare Epicharmi* (*Ep.* II 1, 58).

W greckich sztukach występowały tu i ówdzie, tradycyjnie jeszcze od czasów tragedji najdawniejszej wlokące się stichomytje, czyli dialogi polegające na ściśle symetrycznem wygłaszaniu przez każdą osobę tylko po jednym całym wierszu, takie jak n. p. w pełnej patosu scenie „rozpoznania“ menandrowskiej *Perikejromene* (w. 349 i n., Koerte²).¹ Plautus, który takich nastrojów unika, tego rodzaju sztywne i monotonne stichomytje umiał zawsze przestyliżować i ożywić, jak to widoczne n. p. w *Epidikusie*, gdzie w scenie rozpoznania Perifanasa i Filippy (w. 526 i n.) z całej, niewątpliwie w oryginale istniejącej stichomytji tylko komiczne strzępy zostały (p. wyżej, str. 293 i n.).

Ta walka z monotonią greckich oryginałów widoczna jest także i w innych szczegółach: Tak n. p. wydaje się prawdopodobne, że Plautus przerabiał odpowiednio, w celu ożywienia,

¹ Por. P. Maas, *Zu Menander*, Rhein. Mus. 68 (1913), str. 361—362.

długie zwykle i nudne opowieści o minionych wypadkach (ῥήσεις) w toku sztuki i w ten sposób powstało n. p. (jak sądzi Fränkel)¹ to niezwykle barwne opowiadanie Sozji o bitwie z Teloboami w *Amfitrjonie* (w. 203 i n.); nie jest tu jednak całkiem pewną oryginalność Plauta, gdyż n. p. u Eurypidesa spotyka się także opowiadania (ῥήσεις), pełne życia i dramatycznego wyrazu — n. p. opis bitwy w *Hiketydach* (w. 650 i n.), — a znanym jest przecież potężny wpływ Eurypidesa na grecką „komedię nową“.

Natomiast całkiem pewną jest rzeczą, że Plautus przerabiał w tym duchu wogóle monologi. A więc przede wszystkim przeważną ich część zamienia — przez ożywienie tempa i rytmu, tudzież przez dodanie muzyki — na partje śpiewane (*cantica*); następnie unika świadomie długich a nudnych tyrad moralnych, takich jak n. p. w *Dniu Trzygroszowym* (najwidoczniej mocno obcięte) kazanie Megaronidesa na temat zepsutych obyczajów (w. 23 i n.) — rozmalowując natomiast z zamięłowaniem w sensie humorystycznym tyradę, zawierającą jakieś możliwości komiczne, jak n. p. krytykę „złych manier“ przez Periplektomenusa w *Żołnierzu* (w. 751 i n.; p. wyżej, str. 134), lub wycieczki przeciw próżności i rozrzutności kobiet w *Epidikusie* (w. 222 i n.; p. wyżej, str. 107 i n.) i w *Skarbie* (w. 475 i n.; p. wyżej, str. 50 i n.).

Częstem jest też u niego przestylizowywanie monologów w tym kierunku, że na miejsce jakichś patetycznych wybuchów daje komiczną ich parodię (p. wyżej, str. 293 i n.), lub, podobnie jak to robił Cecyljusz (p. niżej), tylko krótkie skonstatowanie faktu (n. p. *Epid.* w. 610 i n.), a znów na miejsce spokojnego podania samej istoty rzeczy, przedstawiającej dla niego jakąkolwiek możliwość humorystycznego ujęcia, daje nieraz jakgdyby całą komiczną historyjkę z życia danej osoby, wraz z wszystkimi refleksjami, przewidywaniami, planami i obawami najśmieszniej malowanymi. Tak n. p. z jakiejs nieznannej greckiej sztuki „komedji nowej“, powstałej może pod wpływem

¹ l. c. str. 349 i n.

Menandra, zachował się fragment,¹ w którym niewolnik Daos, usłyszawszy od panicza, że ten porzuca jedną dziewczynę (narzeczoną?), zakochawszy się w drugiej, postanawia, pomimo wielkich trudności, pomóc młodemu panu i wypowiada to w monologu, stanowiącym rozmowę ze sobą samym. Pomimo wielkiego uszkodzenia, całość monologu i ilość wierszy jest zupełnie wyraźna i wygląda (według rekonstrukcji Schrödera) mniej więcej tak:

...Odszedł, sam zostałem.

Teraz nie czas, Daosie, na duchu upadać,

Wiarę tracić — to przecież nie byłoby męskie, —

Lecz wszystkiego próbować, żebyś się pokazał,

Żeś nie jest byle jaki. Rzeczą warta wysiłku.

Więc przez wzgląd na fletnistkę, świeżo zakupioną,

Trza pana wywieść w pole...

Raz czy drugi, lecz wszystko to przecież wymaga

Rozwagi, ostrożności...

...ale w każdym razie

Trza ratować panicza...

Tak więc tego dokonam, albo sam przepadnę.

(w. 29—42)

Wszystko krótko, zwięźle, w niecałych 14 spokojnych trymetrach jambicznych. U Plauta, w zupełnie analogicznej sytuacji, Epidikus w bardzo ożywionej śpiewanej partji wypowiada się szeroko, z rozmachem, wśród najrozmaitszych, urozmaicających po plautyńsku rzecz samą, dodatków:

Więc on poszedł. Sam zostałeś. Widzisz, Epidiku,

Jak się mają tu te sprawy. Jeśli ty, sam w sobie,

Rady na to nie wynajdziesz, toś przepadł z kretelem,

Tyle wisi nad twą głową; gdy silnie nie wesprzesz,

Nie utrzymasz: Runą w ciebie te góry nieszczęścia.

Ani rady, z tych zapłatań jakoś się wyplatać.

Na nieszczęście, sam podstępnie wmówiłem w starego,

Że, kupując tę dziewczynę, córkę odzyskuje:

¹ *Novae Comoediae fragmenta in papyris reperta, exceptis Menandreis*, ed. Otto Schroeder, Bonn 1915, Pap. Oxyr. 11, col. II, w. 29—41, str. 41—42.

Tak to kupił tę lutnistkę, w której syn się kochał
 I o której, idąc w drogę, mnie kazał pamiętać.
 Jeśli teraz wraca z wojska, a inną przywodzi,
 Że mu się znów tak zachciało — już po mojej skórze,
 Bo gdy stary podstęp pozna, różgami mnie zsieczel!
 A więc tedy trza uważać. Więc tedy — bęc tedy!
 Wszystko na nie, ten łeb na nie, ty kpie Epidiku! —
 Czemuż ty mi tak wymyślasz? — Bo się sam opuszczasz! —
 Cóż mam robić? — Ty mnie pytasz? Przecieżeś sam dawniej
 Tyle miewał rad najlepszych, żeś innym rozdawał!
 Gdzieś coś trzeba tu wynaleźć.

(w. 81 i n.)

Plautowi chodziło bowiem niezmiernie o żywienie, poruszenie wszystkiego swym własnym, ponoszącym go temperamentem, i o usunięcie wszelkich nastrojów ciężkich, ponurych.

Stąd też to rugowanie ze sztuk greckich, gdzie tylko można, lub przynajmniej jak największe skracanie wszystkich refleksyj poważnych. Grecka bowiem „komedia nowa“, opanowana przez dziwną skłonność do teoretyzowania, jest przedewszystkiem refleksyjną. Właściwą jej istotę stanowią nie intrygi — zawsze prawie te same i nie będące niczem innym, jak tylko stereotypową kanwą, — wreszcie nie efekty komiczne, które są tu tylko przygodne i dla mniejszości widzów przeznaczone, — ale położenie głównego nacisku na *ἡθός* i bardzo głębokie studjum charakterów ludzkich w najrozmaitszych okazjach życia rodzinnego, które swemi nieraz mocno tragicznymi czy rozczulającymi sytuacjami najlepiej prawdę duszy wydobywa, — następnie filozoficzne rozważania problemu życia, stanowiska człowieka wobec wszechwładnej Tyche, jego stosunku do innych ludzi i wszystkich istot żyjących.

I tak jak w ówczesnem greckiem, kwietystycznem społeczeństwie epigonów panuje niemal zanik wszelkich ideałów i szlachetnych porywów, — tak i tutaj wszędzie, pomimo sporadycznie pojawiających się reminiscencji swawolnych „starej komedji“, pobrzmiwa beznadziejna nuta jakiegoś zwątpienia, bezsilnego poddawania się zmartwieniu i trosce (*ἄρ' ἐστὶ κυγγενές*

τι λύπη καὶ βίος — Men. frg. 281, K.), w najlepszym razie pocieszenie się tą bardzo smutną pociechą, że moc cierpienia stanowi o istotnej wartości człowieka (*ἐν δὲ τῇ λύπῃ φρονῶ. τοῦτό με τὸ τηροῦν ἐστὶ καὶ θρωπον ποιοῦν* — Filem. frg. 135, K.). Zapewne dlatego, że cierpienie moralne odróżnia człowieka od zwierzęcia; człowiek jednak uchodzi tu za stworzenie najnędniesze (Men. frg. 223, 534, K.) i za nieszczęśliwsze niż każde zwierzę, bo to przynajmniej nie ugina się pod ciężarem przesądów, przez człowieka samego stworzonych (Filem. frg. 88—90, 93, K.).

Problem bogactwa i ubóstwa, *πλοῦτος* — *πενία*, jest niezmiernie często traktowany, i ta brutalna przemoc pieniądza, silniejszego nawet niż bogowie, ciężąca nad życiem człowieka, uznawana tu jest wszędzie — z ironją lub rezygnacją:

...μόνον δίδου.

αὐτοὺς γὰρ ἔξεις τοὺς θεοὺς ὑπηρέτας

...byleś tylko płacił,

To samych bogów nawet mieć możesz za sługi —

(Men. frg. 537 K., w. 3—4)

*ἀργυρίον ἐστὶ τοῦτ' ἐὰν ἔχῃς, λέγε**πρὸς τοῦτ' εἰ βούλει, πάντα σοι γενήσεται*

Nie, to jest właśnie pieniądz; jeśli go mieć będziesz,

Mów, co ci się podoba: wszystko ci się uda —

(Filem. frg. 65 K., w. 3—4)

πένητος οὐδὲν ἐστὶ δυστυχέστερον

Najnieszczęśliwszy w świecie jest człowiek ubogi.

(Men. frg. 597 K., por. wyżej, str. 156 i n.)

Zupełnie tę samą cześć dla pieniądza w pełnych goryczy słowach piętnuje fredrowski Orgon w *Dożywociu*, wnoszący na scenę „cały ogrom życia, pełnego bólu, nędzy i znoju“:¹

...złoto, złoto.

Tego tylko każdy łaknie,

A ten, komu go zabraknie,

Niech się wstydzi, niech ucieka,

Świat już nie zna w nim człowieka

(III, 4)

¹ Kucharski, l. c. str. 179—180.

a słowa jego, wypowiedziane do córki:

Tylko, duszko, bądź bogata,
Masz w trzewiku zdania świata
(III, 4)

żywcem przypominają ustęp z zupełnie analogicznej rozmowy w greckiej komedji:

Miej posag — a nikt za złe niczego nie weźmie!
(p. wyżej, str. 156 i n.)

I u Fredry bowiem, który pisze w epoce podobnej nastrojem swym i kwietyzmem do epoki greckiej „komedji nowej“, nie brak „akcentów tragicznych, które w każdej z tych komedji okazują swe dziwnie bolesne oblicze, przypominające »uśmiech konających«¹.

Ogromną masę takich refleksyj zachowały nam fragmenty greckiej „komedji nowej“, a choćby nawet przyjąć, że taki właśnie ich dobór jest w znacznej mierze wynikiem przypadku, lub że część tych sentencji w związku z nieznanym nam dziś kontekstem miała całkiem inne znaczenie (n. p. Men. frg. 125 K. i Plauta *Bacch.* 306 i n.), to przecież jest ich tak wiele, że ogólny ten duszny nastrój i skłonność wybitna do tego rodzaju właśnie ponurego patrzenia na życie zaprzeczyć się nie da.

Dowodzą tego zresztą nietylko plautyńskie „dramaty rodzinne“, takie jak *Jeńcy*, *Komedja Skrzynekowa* (z Menandra), *Lina* (z Difilosa), częściowo *Stickus* (z Menandra), *Dzień Trzygroszowy* (z Filemona), w których Plautus (jak to wyżej wskazywałem) wyraźnie zmaga się z takimi właśnie nastrojami oryginałów, — ale także najnowsze, większe fragmenty całych sztuk Menandra, w których spotyka się wprawdzie tu i ówdzie iskry humoru, ale ma się przytem wrażenie, jakby chłodna powaga i głęboka troska tak wiernie (niestety) przedstawianego i naśladowanego życia mroziły śmiejące się usta. Menander

¹ Kucharski, l. c. str. 242; por. str. 128, 168, 178, 181 i i. Por. Chrzanowski, l. c. str. 247 i n.

był towarzyszem Epikura, ale, zdaje się, nie umiał osiągnąć jego szczęścia i pogody, a zresztą „filozofja Epikura wydaje się niekiedy tak samo gorzką i przykrą, jak przykrem i gorzkim może wydawać się życie“¹. Słusznie bowiem powiedziano: *Plus on creuse dans l'étude de la vie et de l'homme, plus on trouve de tristesse et d'amertume* (Lanson). Jakoż Menander bywa w najlepszym razie miły — *iucundus*, jak o nim powiedział Owidjusz, — ale szczerze wesoły nie jest nigdy; skłania nawet czasem do uśmiechu, ale do żywiołowego śmiechu, bez zastrzeżeń, nie porwie nikogo.

Słusznie Arystoteles powiedział o komedji — mając oczywiście na myśli najdawniejszą i „starą“ komedję attycką, — że matką jej jest śmiech: *ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα* (*Tract. Coisl.* p. 50, Kaib.); dlatego też Arystofanes każe się sądzić według tego, czy, i o ile swemi sztukami śmiech wywoływa: *διὰ τὸν γέλωτα κρίνειν ἐμέ* (*Ekkles.* w. 1156), ale ta służba śmiechu, ta tendencja wywoływania wesołości i bawienia publiczności, w „starej komedji“ polegająca głównie na satyrze, złośliwości i szydzeniu z osób polityki i życia publicznego i stanowiąca tu istotę tych utworów, — w „nowej komedji“, wobec innych jej zadań, schodzi zupełnie na drugi plan, pojawia się tylko mimochodem, tak, że komizm w istotnym (i dzisiejszym) tego słowa znaczeniu przestaje być cechą charakterystyczną gatunku.

Zmianę zasadniczą wprowadza tu dopiero Rzym, i to specjalnie Plautus, który swej pracy komedjopisarskiej wytknął zupełnie inne cele, niż greccy autorowie. A jego tendencje są zupełnie wyraźnie widoczne, tak z całego nastroju sztuk, jak i z wielkiej masy zdań, już to umieszczonych w prologach, już to wypowiedzianych w ten sposób, że wyczuć w nich można niewątpliwie zapatrywania samego autora. Słusznie bowiem powiedziano, że „każdy poeta, czy tego chce, albo nie chce, czy o tem wie, albo nie wie, głosi w swoich utworach

¹ A. Krokiewicz, *O szczęściu epikurejskiem*, Przegląd Humanistyczny II (1923), str. 245.

taką lub inną filozofję życia, jest rzecznikiem takiej lub innej idei moralnej“.

Otóż widzieliśmy już, że Plautus nie dąży bynajmniej do wywoływania w audytorjum swoim wrażeń artystycznych doskonałością swej komedji, jako dzieła sztuki, bo na te walory znaczna większość jego słuchaczy była zupełnie niewrażliwa; Plautus dalej nie chce wcale dawać w swych sztukach „zwierciadła życia“ — co było n. p. hasłem Menandra, — bo jego nie interesuje wcale ani problem człowieka, jako takiego, ani filozoficzne rozważanie tego tematu, tak ulubione w greckiej „nowej“ komedji. Przeciwnie, Plautus nie lubi wogóle filozofji i stale się do niej niechętnie odnosi,¹ ucinając najwidoczniej, gdzie tylko może, wszelkie teoretyczne dyskusje: I tak, Pseudolus, z obawy przed nudzeniem widzów, przerywa sobie nagle (w. 687) swój monolog, w którym zaczął się zastanawiać nad potęgą Fortuny (*Tyche*):

sed iam satis est philosophatum. nimi' diu et longum loquor,
Lecz już dosyć filozofji; już zbyt dużo gadam

a inny niewolnik rzuca drugiemu prawie jak przezwisko w twarz słowo: *philosophe!* (*Rud.* 986). Zdaje się wreszcie, że swój własny stosunek do filozofji określił Plautus najlepiej w *Kupcu*, słowami Akantjona, który na zapytanie, czy istnieje „zupełne dobro“, odpowiada:

nescio ego istaec; philosophari numquam didici neque scio
Nie wiem, nie znam filozofji, nigdy jej nie słuchał

(w. 147)

podobnie jak n. p. Kasper moljerowski:

Kiepska z tych filozofij do życia omasta:
Ja: co widzę oczami, w to wierzę i basta!

(*Zwady miłosne* I, 1. *Tłum. Boy*)

Toteż refleksje i rozmyślania, naprawdę poważnie pojęte, należą w typowych komedjach plautyńskich do rzadkości, a o ile

¹ Sellar, l. c., str. 192.

się zdarzają, to są podawane jakgdyby z obowiązku tłumacza, bez wiary w ich doniosłość.

Następnie, greccy autorowie „nowej komedji“, pozostającej pod tak silnym wpływem tragedji Eurypidesa, niewątpliwie chcieli nieraz wzruszać — jak na to wskazują zwłaszcza fragmenty Menandra; w zabytkach naszych dużo znaleźć można scen i sytuacji wybitnie patetycznych i tragicznych, tak jak i u nas nieraz u Moljera, czy Fredry. Plautus jednak, jako wróg wszelkiej patetyczności i wzniosłości (*horror sublimitatis*), stara się zawsze (o ile to tylko możliwe) już to przerobić, już to usunąć wszystkie te sceny, bo nie cierpi ani łezki sentymentalizmu, ani „czkawki rozczenia“, wiedząc, że „wszelkie wzruszenie jest wrogiem wesołości.“ Toteż najmniej plautyńskie, t. zn. najmniej udane, są takie komedje, w których miesza się cikliwa wzniosłość z pospolitością i tragizm z komizmem — co zawsze musi zepsuć sztukę, — a najlepsze są te sztuki, w których zdołał wszystkie greckie patetyczności usunąć, przestylizować na komizm, lub sparodjować.

A wreszcie, jeśli Arystofanes w swojej służbie śmiechu, tak ściśle związanej z życiem politycznym i publicznym, miał wyraźne tendencje moralizatorsko-dydaktyczne:

...jednak poeta winien zdrożności zakrywać,

A nie — na jaw wydobywać: czem nauczyciel jest w szkole
Dla chłopców, których prowadzi, tem dla dorosłych poeta.
Przeto li cnotę nam wolno sławić —

(*Żaby* w. 1053 i n. *Przekład Butrymowicza*)

i te tendencje puścizną pewną żyły jeszcze w greckiej „komedji nowej“ — tak jak nie wymarły w komedji europejskiej aż do XIX w., — to Plautus nie uprawia w swych sztukach już ani polityki, bo to na scenie rzymskiej paljaty nie było możliwe, ani nie myśli moralizować, bo on nie zaprzęta sobie wogóle głowy problematem moralności lub niemoralności swych sztuk, odkąd już raz uznano w Rzymie tę oficjalną zasadę (słuszną, czy niesłuszną), że są to wszystko sprawy greckie,

działają się w Grecji i nie dotyczą w niczem Rzymu i Rzymian. Dla niego rozstrzygającym jest jedynie pytanie, czy sztuka jest dostatecznie dla jego widzów zabawna, czy nie, — a że osoby t. zw. „porządne“ i „moralne“ są w jego pojęciu nudne, przeto takich ludzi i takich sztuk unika. Toteż nie niema tak nie-szczerego, jak kiedy Plautus zachwala na początku i na końcu swą ostentacyjnie „moralną“ sztukę p. t. *Jeńcy* (*ad pudicos mores facta haec fabula est*; p. wyżej, str. 68 i n.), z bardzo źle ukrytą obawą, że publiczność tą komedią bynajmniej entuzjazmować się nie będzie, lub kiedy na końcu *Samochwała* każe skompromitowanemu donżuanowi w ostatnich trzech wierszach, tuż obok przekleństw na swojego pogromcę, — pochwalać karę, która go spotkała, a to ze względu na „umoralniający wpływ, jaki to będzie miało na innych“: *iure factum iudico; si sic aliis... fiat... magis metuant, minus has res studeant!* Takież sam plasterek oficjalnej moralności, stanowiący tylko koncesję nie nie znaczącą i etykietę wobec cenzorów rzymskich, przyklepił Plautus na końcu „najniemoralniej“ kończących się *Siostr*:

Gdyby oni już zamłodu nie byli nie warci,
Toby dzisiaj nie grzeszyli z siwemi głowami.
I mybyśmy takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy już nie widzieli przedtem w innych sztukach,
Jak o dziewczki się spierają z synami ojcowie...

Lecz tak, jak nie boi się, że ktoś na serjo weźmie n. p. nieco frywolną maksymę w zakończeniu *Panny Młodej* (patrz wyżej, str. 303 i n.), tak też wogóle nie wierzy we wszelkie moralizowanie w teatrze:¹

Widziałem ja już nieraz komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących — i jak im klaskano,
Gdy ludowi tę zaćną drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy szedł do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano!

(*Rud.* 1249 i n.)

¹ Sellar, l. c. str. 160.

Zapatrywanie zupełnie podobne do zdania Fredry, który o zbawczem rzekomo działaniu teatru tak się wyraża:

Trzeba wiedzieć, że nigdzie niema tylu czcicieli cnoty, ile w teatrze; lubo w zamęcie owych szlachetnych uniesień najwięcej ginie — chustek i zegarków.¹

Ale Fredro, który raz oświadczył, że „nie poto pisał komedje, by dudków do śmiechu pobudzać“,² okazuje przecież czasem tendencje moralizatorskie (choć nie tak naiwnie jak Goldoni): Fredro chce przecież, jak to słyszymy od niego w (usuniętej później) przedmowie do pierwszego wydania komedj (Wiedeń 1826):³ „walczyć wady społeczeństwa“, i twierdzi, że „godłem każdego autora być powinien znany wiersz jednego z naszych poetów [Naruszewicza]:

Satyra w szczególności nikomu nie łaje!
Czołem bije osobom — gani obyczaje“.

Otóż tego u Plauta ani śladu — i myli się najzupełniej Michaut,⁴ jeśli chce w Plaucie widzieć drugiego La Bruyère, *un moraliste et un philosophe* (!).

Plautus pragnie jedynie rozbawić i rozśmieszyć za wszelką cenę swych widzów, którym chce się przedewszystkiem podobać, bo dla nich przecież pisze swoje sztuki. Zwykły też mawiać:

Horum caussa haec agitur spectatorum fabula
(*Pseud.* 720, *Poen.* 551)

a jego aktorzy mają poważną troskę o to, „czy się podobali“:

si placuimus, neque odio fuimus

(*Capt.* 1035)

tak samo jak później aktorzy szekspirowscy, zapewniający widzów:

¹ Kucharski, l. c. str. 237.

² Kucharski, l. c. str. 216.

³ H. Biegeleisen, *Dzieła Aleksandra hr. Fredry*, I, Lwów 1897, str. 187.

⁴ *Plaute*, II, str. 113—114.

we will pay
With strife to please you, day exceeding day
(*All's well, Twelfth Night*, epil.)

our true intent is: all for your delight
(*A Mids.-Night's Dream*, V, 1, w. 114)

i Moljer, gdy broniąc się przeciw zarzutom lekceważenia reguł kompozycyjnych (*La Critique de l'École des Femmes*, VI), powiada:

...je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin.

I Plautus osiąga cel swój istotnie: naprzód przez wprowadzenie do spokojnej i wyłącznie niemal mówionej greckiej komedji żywej muzyki, śpiewu i tańca, następnie przez podawanie widzom obrazków i szczegółów sensacyjnie zajmujących z greckiego (czyli najmodniejszego wówczas) życia (p. wyżej, str. 276 i 387), a wreszcie — i to jest najważniejsze — przez doprowadzenie do organizmu zblazowanej greckiej komedji świeżej, gorącej krwi, żywiołowego śmiechu, pulsującego przez jego sztuki jakgdyby trzema potężnie tętniącymi arterjami: komizmu słów, komizmu charakterów i komizmu sytuacyjnego. W ten sposób jego sztuki, zamienione na pewnego rodzaju rozśpiewane operetki, czy też szalone a roześmiane farso-komedje (przypominające nam zwłaszcza Ludwika Verneuil'a) oznaczają faktycznie dalszy — i to ten, który jedynie był możliwy — etap rozwoju klasycznej komedji, stanowią wobec oryginałów greckich istotnie *novo modo novom aliquod inventum*, nowy gatunek, którego najistotniejszą cechą i największą wartością staje się ta niezrównana plautyńska *vis comica*.

Plautus zdaje sobie z tego sam sprawę, gdy raz, zachwalając jedną ze swoich sztuk, podnosi, jako główną zaletę, jej komiczność i śmieszność:

inest lepos ludusque in hac comoedia,
ridicula res est!

Są żarty, są i figle w tej oto komedji,
Rzecz jest śmieszna!

(*Asin.* 13 i n.)

W ten sposób nie zachwalałby swej sztuki żaden z autorów greckiej „komedji nowej“, bo też dopiero teraz, w ujęciu rzymskiem, a specjalnie plautyńskiem, starożytna komedja klasyczna odzyskuje w całej pełni swój najdawniejszy pierwiastek życiodajny: τὸ γελοῖον, śmiech „starej komedji“ attyckiej, który w greckich pierwowzorach Plauta uległ już był prawie zupełnemu zanikowi.¹

Plautus nawiązał tutaj poprostu znów do życia, gdyż patrząc na żywiołowe powodzenie współczesnej mu, roześmianej i szalonej swą werwą i wesołością farsy ludowej — która do dziś dnia żyje w farsie neapolitańskiej, — zrozumiał, że przyjdzie mu z nią rywalizować i... wytrzymać konkurencję. A że pod jej wpływem wybrał najskuteczniejszy sposób, że tchnienie jego komizmu było istotnie życiodajne, to świadczy o tem fakt, że kiedy później Terencjusz wrócił znów do stylu komedji greckiej, biorąc sobie za hasło przeróbkę „przekład dosłowny“: *verbum de verbo exprimere* (*Ad.* 11) i — nawracając do cikliwej refleksyjności oryginałów — począł rzymskiej komedji znów na grecko wytworny sposób sznurować, a raczej kneblować, roześmiane usta — wtedy ona przestała nietylko śmiać się, ale wogóle żyć.

Publiczność rzymska, w swej masie — poza niewielką grupą znawców greckiej literatury i pomimo upartych wysiłków przedsiębiorców teatralnych (*Hec. prol.*) — instynktownie odrzucała anemiczne komedje Terencjusza, w których odczuwała przedewszystkiem brak owej *vis comica* (*C. Caesar, Ter. vita*, c. 7. Wessn.), i wiemy o wypadkach, że sztuk jego teatr nieraz

¹ Leo, *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 138, 224—225; Fränkel, l. c. str. 383.

nie chciał nawet do końca wysłuchać. A sztuki Plauta, dzięki ich niepożytnym walorom, nie schodziły ze sceny nawet po jego śmierci i długo jeszcze bawiły Rzymian, wśród których powstał później¹ znamieny epigram:

Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,
Scaena est deserta, dein Risus, Ludus, Iocusque
Et „Numeri innumeri“ simul omnes conlacrimarunt.

A odkąd Plautus w grobie leży,
Z komedji smutek wionie;
Na scenie pusto: Śmiech i Żart
Dowcip i Miar niezmierny rój
Wszystko to we łzach tonie.

(Gell. I 24, 3)

Pamiętać jednak należy, że wszystkie walory komedyj plautyńskich w całej pełni występują dopiero w grze na scenie, gdyż Plautus jest *par excellence* autorem sztuk przeznaczonych przede wszystkim do grania (ἀγωνιστικός, Aristot. *Rhet.* III 12, 1413 b.),² nie do czytania, i o każdej jego komedji możnaby dosłownie powtórzyć to, co Moljer powiedział w przedmowie do *L'Amour médecin*: *On sait bien, que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre.* Charakterystyczną jest rzeczą, że te właśnie słowa wypisał Fredro w swym rękopisie na czele *Nowego Don Kiszota*, który, jak to już kilkakrotnie wyżej wskazywałem, najwięcej się zbliża do komedji plautyńskich.

* * *

¹ Maximil. Richter, *Priscorum poetarum et scriptorum de se et aliis iudicia*, Lipsiae 1914 (Comment. Phil. Jen. XI, 2), sądzi (str. 11—13), że epigram ten powstał niedługo po śmierci Plauta.

² Paul Ahrens, *De Plauti Asinaria*, Jenae 1907, str. 5.

Zakres zatem oryginalności¹ i oryginalnej twórczości Plauta, pomimo tego, iż był on „tylko tłumaczem“, okazał się bardzo rozległy. Obraz jego stosunku do greckich oryginałów zyskałby najlepsze dopełnienie, gdyby nam było dane porównać dla próby choćby jedną jego komedję wprost z odpowiednim greckim oryginałem; gdy to, niestety, nie jest możliwe i n. p. jedyne dwa (zupełnie pewne, ale bardzo drobne) fragmenty greckie z pierwowzorów *Komedji Skrzynkowej* (p. wyżej, str. 89 i n.) i *Siostr* (p. wyżej, str. 65 i n.) znacznie mniej nam mówią niż, dajmy na to, fakt, że dwa fragmenty, napewno pochodzące ze *Skarbu Filemona*, zostały przez Plauta pominięte w jego przeróbce, w *Dniu Trzygroszowym* (p. wyżej, str. 203 i n.), wypadnie nam uciec się do autora, stojącego pod wielkim wpływem Plauta i naśladowającego wyraźnie jego manierę, t. j. do Cecyljusza, z którego szczęśliwym trafem zachowały nam się trzy nieco dłuższe fragmenty komedji p. t. *Naszyjnik*, wraz z odpowiednimi tekstami Menandra (Πλόκτιον).²

Jeden z nich posłużył nam już wyżej jako próbka plautyńskiego przerabiania monologów greckich na partję śpiewane; drugi, to monolog niewolnika, rozpaczającego w greckim oryginale w patetyczny sposób na wieść o hańbie, która spotkała córkę pańską:

O, po trzykroć nieszczęsny, kto, będąc ubogim,
Żeni się i ma dzieci: co za brak rozumu!
Nawet potrzeb koniecznych on nie zaspokoi,
A gdy ludzkie nieszczęście zdarzy się domowi,
To nie może swem mieniem wstydu tego okryć,
Lecz wszystkim jest na oczach to nieszczęsne życie,
I żyje w burzy nieszczęść, ze wszystkiego złego
Mając częśćkę należną, a ni krzty dobrego!
Tak nad jednym bolejąc, wszystkich upominam.

(Men. frg. 404, K. III, 117)

¹ Praca K. M. Westaway'a, *The original Element in Plautus*, Cambridge 1917, jest naiwną próbą budowania na piasku, z zupełną nieznajomością literatury przedmiotu.

² Świetne objaśnienia i przekłady daje Leo, *Gesch. der röm. Lit.*, str. 221—226 i 466—469.

U Cecyljusza spotykamy tylko krótkie skonstatowanie faktu, bez tych wszystkich lamentów:

Ten dopiero nieszczęsny, kto, będąc ubogim,
Na nędzę dzieci chowa; los jego i dola
Są zaraz wszystkim znane — nie mają osłony;
Bogacz łatwo, przez wpływy, swą hańbę zakryje

(Caec. w. 169—172, Ribb.)

Gelljusz, podając te fragmenty (II, 23), gani łaciński przekład bardzo ostro, a to za „obniżenie nastroju, brak godności i wdzięku“ (*pigra istaec omnia et a rerum dignitate atque gratia vacua*), za podawanie tylko „okaleczających zwrotów z Menandra (*trunca quaedam ex Menandro*), wobec „przedziwnie żywych i wspaniałych uczuć greckiej sztuki“ (*motus affectionesque animi in Graeca comoedia mirabiliter acres et illustres*) — bo nie potrafi zorjentować się, że o to właśnie chodziło, że to jest ton, nastrój i styl celowo i świadomie wprowadzony przez Cecyljusza, który — tak samo jak Plautus — ucieka od antykomicznego patosu.

W trzecim fragmencie skarży się uciemiężony mąż na swe nieszczęśliwe małżeństwo. Nie nie wskazuje na to, by tu miał być choć cień komizmu; przeciwnie, jest to nastrój na serjo pojętych, ponurych refleksyj i rozważań:

Dziedziczkę mam za żonę, Lamję. Nie mówiłem?
Rzeczywiście-m nie mówił? Mamy więc w niej panią
Domu, roli, wszystkiego, — przebóg — szczyt nieszczęścia!
A dla wszystkich jest przykra, i nie tylko dla mnie:
Jeszcze gorsza dla syna, dla córki! — O, trudno
Znaleźć tu jaką radę. — Tak, wiem o tem dobrze.

(Men. frg. 403, K. III, 116)

Cecyljusz zrobił z tego wesołą, pełną temperamentu i rubasznego, domorosłego dowcipu rozmowę:

Czyż twa żona jest przykra? — Jeszcze pytasz o to?
— Więc jakże? — Nawet wspomnieć bez wstrętu nie mogę:
Skoro przyjdę do domu, siadę — na mnie zaraz

Zionie takim całusem, i to jeszcze na czczo...
— Całus przecież nic złego, chce tylko... byś oddał,
Coś wypił poza domem!

(Caec. 158 i n.)

I z tego oczywiście Gelljusz nie jest zadowolony, bo piętnuje Cecyljusza za to, że „pomiął szczegóły u Menandra żywcem z życia wzięte, dodał jakieś błazeństwa i wolał dążyć do wywołania śmiechu, niż zachować właściwy typ występującej osoby“: *illud Menandri de vita hominum media sumptum... omisit... alia nescio quae mimica inculcavit... ridiculus magis quam personae isti, quam tractabat, aptus et conveniens videri maluit.*

Naiwna nagana Gelljusza, niezdolnego pojąć i ocenić istoty rzeczy, określa nam wyraźnie na tym przykładzie ów typowo plautyński sposób przerabiania nastrojów ponurych na komiczne, z celowem zignorowaniem „zwierciadła życia“ — sposób, który rozstrzygnął o sławie Plauta, jako genjusza komizmu: *ridiculus videri maluit.*

VII.

Zależność i wpływ Plauta.

1.

Pomimo tak wybitnej oryginalności Plauta, trudno twierdzić, że komedia plautyńska wyskoczyła z głowy autora w pełnym rynsztunku, jak z głowy Dzeusa Atena. I u Plauta są pewne niezaprzeczone zależności, chociaż brak właściwych za- bytków niezawsze pozwala na ich stwierdzenie.

I tak, była już mowa o tem, że rzymską manierę komedjo- pisarską, polegającą na tłumaczeniu, t. j. na przerabianiu sztuk greckich, zapoczątkował już Liwjusz Andronikus i że od niego pochodzi ustalony dla całej późniejszej rzymskiej ko- medji typ senara jambicznego i septenara trocheicznego. Już u Liwjusza zaznaczyło się także to typowo rzymskie liczenie się w wierszu z akcentem, które tak ważną rolę gra u Plauta.

Dalszy rozwój miar wierszowych i rozszerzenie ich reper- tuaru jest bezwątpienia zasługą Newjusza, wśród którego fragmentów znajdują się już tak wyraźne miary liryczne, jak septenary i oktonary jambiczne, tudzież anapesty i kretyki, pochodzące według wszelkiego prawdopodobieństwa z partyj śpiewanych (*cantica*). Jest tedy bardzo możliwe, że te partje Newjusza dały Plutowi impuls do tak bujnego rozwinięcia jego aryj. Wskazano też na to,¹ że *cantica* plautyńskie okazują ten

¹ Leo, *Analecta*, II, str. 12; Fränkel, l. c. str. 356 i n.

sam styl, ten sam zasób figur retorycznych dźwiękowych i językowych, co najstarsze rzymskie tragedje, o ile pozwalają poznać to fragmenty Liwjusza i zwłaszcza Newjusza. Przecho- wała się dalej tradycja (dość późna, bo u Wopiskusa, z IV w. po Chr.), że komicy rzymscy, a zwłaszcza wymienieni wyraźnie Plautus i Cecyljusz, często używali „zwrotów dawnych“, uku- tych przez ich poprzedników, jak n. p. wyrażen Liwjusza w przedstawianiu postaci żołnierza samochwała.¹

Równie ważną jest rzeczą (o czem była już mowa), że, jak wskazują fragmenty, komedje Newjusza posiadały już najwi- doczniej naogół ten typ, co sztuki plautyńskie, t. j. to pełne werwy i humoru zacięcie, przyczem ożywienie ich znajdowało wyraz w zaczepności w stosunku do osobistości współczesnych (z czego Plautus musiał z konieczności zrezygnować), następnie, że niektóre rysy, charakterystyczne dla plautyńskiej techniki kompozycyjnej, dadzą się również już u Newjusza skonstatować.

O „kontaminacji“ i przejściu od Newjusza pewnego typu tytułów sztuk była już mowa, a jeśli Plautus używa prolo- gów, nie zajmujących się zupełnie treścią sztuki i zachwalają- cych jedynie samą komedję (p. wyżej, str. 239), jak n. p. w *Ko- medji Ośle*, gdzie w prologu czytamy:

inest lepos ludusque in hac comoedia,
ridicula res est...

(w. 13 i n.)

¹ *Ipsi denique comici plerumque sic, milites inducunt, ut eos faciant vetera dicta usurpare. Nam et „Lepus tute es, pulpamentum quaeris“ Livii Andronici dictum est <et> multa alia, quae Plautus Caeciliusque posuerunt* (*Script. Hist. Aug.* II, 223, P.). Zupełnie niesłusznie odsądzają nie- którzy uczeni, jak n. p. Leo (*Plaut. Forsch.*², str. 90/1) i H. De La Ville De Mirmont (*Études sur l'ancienne Poésie Latine*, Paris 1903, str. 189—190) Liwjusza od tego fragmentu, twierdząc, że Wopiskus pomieszał tu Liwjusza i Terencjusza, u którego ten zwrot znajduje się w *Eunuchu* (w. 426). Rozu- mowanie Wopiskusa jest zupełnie jasne i ścisłe: nie wdając się w sprawę użycia tego liwjujszowskiego zwrotu przez Terencjusza, podkreśla tylko, że używają go — obok innych starych zwrotów — i Plautus, i Cecyljusz.

to wśród fragmentów Newjusza znajdujemy zupełnie analogiczny zwrot z prologu sztuki *Acontizomenos*:

Acontizomenos fabula est prime proba...

(w. 1 Ribb.²)

Dodać należy, że — podobnie jak u Plauta — nawet w tych drobnych fragmentach Newjusza zaobserwować można (poza objawem wspomnianej wyżej zaczepności) wyraźną tendencję do swobody opracowania i do nadania sztuce greckiej kolorytu rzymskiego, czy italskiego, jak n. p. w jednym fragmencie *Hariolusa* (w. 21 i n., Ribb.³), gdzie ktoś z humorem pokpiwa sobie z „prowincjałów“, z mieszkańców miasteczka Lanuvium i nieszczęsnego Praeneste, które i u Plauta jest stale przedmiotem złośliwych uwag.

Ale najwyraźniejszym dowodem wpływu na Plauta jest język Newjusza, w którym zwłaszcza ta pełna życia świeżość, gorące tempo dykcji i śmiałość wyrażenia żywcem Plauta przypomina. Wystarczy przytoczyć jeden fragment z newjuszowskiej *Tarentilli*, w którym mamy opis zalotnej dziewczyny; treść, ton, i nawet wyrażenia odnajdują się prawie dosłownie u Plauta, w zastrzeżeniach, jakie robi w *Komedji Ośle* (p. wyżej, str. 41 i n.) młodzieniec w swym kontrakcie kupna dziewczyny. U Newjusza czytamy:

*Alii adnutat, alii adnctat, alium amat, alium tenet,
Alibi manus est occupata, alii percellit pedem,
Anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat...*

(w. 76 i n. Ribb.³)

a u Plauta:

*Neque illaec ulli pede pedem homini premat...
Neque quom descendat inde det quiquam manum:
Spectandum ne quoi anulum det neque roget...
Neque illa ulli homini nutet, nictet, adnuat.*

(*Asin.* 775 i n.)¹

¹ Leo, *Analecta*, II, str. 9.

Nie ulega tedy wątpliwości, że Plautus był pod wielkim wpływem Newjusza, i zależność ta okazałaby się niewątpliwie jeszcze wyraźniejszą, gdybyśmy Newjusza lepiej znali.

Ale Plautus najwidoczniej utalentowanego swego poprzednika w jego własnej manierze przewyższył — być może dlatego, że ograniczył się tylko do samej komedji, jako prawdziwy jej „klasyk“, — a wyrazem potężnej jego indywidualności jest zarówno fakt, że zaćmił swą sławą poprzedników, spychając ich komedje w niepamięć — jak i wpływ, wywarty na całą późniejszą rzymską i wogóle europejską komedjografię.

O komedjach młodszego rówieśnika plautyńskiego, Ennjusza, nie da się w tym względzie wiele powiedzieć, wobec tego, że zachowały się z nich jedynie tylko trzy tytuły i cztery fragmenty, a wykazane przez Fränkla¹ podobieństwo stylowe między arjami plautyńskimi a fragmentami z tragedji i *Roczników* Ennjusza odnieść należy raczej do wspólnego źródła, t. j. do Liwjusza i Newjusza. Pozatem jednak jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Plautus parodjował czasem tragiczny czy epiczny styl Ennjusza.²

Natomiast Cecyljusz Stacjusz, który zaczynał pisać komedje w ostatnich latach działalności Plauta, t. j. około r. 190 przed Chr., i pierwszy jego wzorem ograniczył się wyłącznie do komedji, stoi już pod wybitnym wpływem sarsynackiego poety, będąc godnym kontynuatorem przekształconego przez Plauta gatunku. Widzieliśmy już, że — zupełnie tak, jak Plautus — przerabiał greckie partje mówione na śpiewane (*cantica*), tudzież że styl jego przeróbek, jak to wynika zwłaszcza z fragmentów, zachowanych przez Gelljusza, okazuje tę samą, co u Plauta, tendencję do usunięcia patosu, ożywienia nastroju i wywołania efektu humorystycznego, czyli dążność do prawdziwej *vis comica*, którą Gelljusz określa niezręcznie terminami: *ridiculum videri, mimica inculcare*. Z jednej strony prawdopodobnie brak

¹ l. c. str. 352.

² G. Przychocki, *Plautina*, Revue de Philologie 48 (1924), str. 155 i n.

ściśle odpowiednich terminów technicznych w greckiej, zawsze dla Rzymian miarodajnej teorii, a z drugiej — jak słusznie zauważył Leo¹ — szalone tempo i bezwzględna dążność do komiki za wszelką cenę, cechująca rzymski *mimus*, była tutaj przyczyną użycia terminu *mimicus* na określenie naszego pojęcia: „komiczny”.² Charakterystyczną jest rzeczą, że tym samym terminem określa Euanthius (*De fab.* 20 W.) jeden z najwybitniejszych plautyńskich środków komiki, t. j. celowe przerywanie iluzji scenicznej (p. wyżej, str. 297 i n.), a Wolkacjusz Sedigitus w swym kanonie rzymskich komedjopisarzy (Gell. XV, 24) stawia Cecyljusza na pierwszym miejscu dlatego właśnie, że był *mimicus*: — *Caecilio palmam Statio do mimico*.

Cecyljusz podjął najwidoczniej i doprowadził do szczytu plautyńskie zamiłowanie do komedji intryg, bawiących rzymską publiczność fabułami, obfitującymi w jak najbardziej efektowne sytuacje, bo tylko do tej właściwości odnosić się może sąd Warrona, który Cecyljuszowi przyznaje pierwszeństwo „za jego fabuły” (*argumenta*): *in argumentis Caecilii poscit palmam* (Non. 374, 5 M., 596 Linds.). Nic nie potwierdza bowiem zdania Lea,³ jakoby temi słowami chciał Warro określić kompozycyjną doskonałość budowy jego komedji w przeciwieństwie do Plauta; tak samo jak nic nie przemawia przeciw użyciu przez Cecyljusza t. zw. kontaminacji, gdyż nie może tu być rozstrzygający bardzo słaby argument *ex silentio* Terencjusza, który nie powoływa się w tym względzie na Cecyljusza. Terencjusz bowiem (*Andr.* prol. 18 i n.) wymienia najwyraźniej tylko autorytety starych mistrzów, t. j. Newjusza, Plauta i Ennjusza, i nie ma potrzeby wyliczać wszystkich posługujących się tą manierą autorów.

¹ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 221—226.

² Gelljusz używa wprawdzie wyrażenia *comice* (XIII 22, 12—13), ale w nieco odmiennym niż u nas znaczeniu. Również i arystotelesowskie *γελοῖον* nie pokrywa się w całej pełni z naszym „komizmem”.

³ *Gesch. d. röm. Lit.*, str. 219.

Niezaprzeczoną wreszcie zależność od Plauta okazuje język Cecyljusza, iskrzący się — w przeciwstawieniu do menandrowskiej bezbarwności, widocznej choćby w przytoczonych przez Gelljusza przykładach, — takiemiż samemi jak język Plauta figurami retorycznymi i blaskami, wśród których uderza zwłaszcza alliteracja, jak n. p.: *suum sibi alius socius socium sauciat* (w. 39, Ribb.³), *percutias pavidum postremo a parco patre* (204), *praestrigias praestrinxit commoditas patris* (209), *ab amico amante argentum accipere* (214), i dążność do tworzenia nowych, komicznych przez swą niezwykłość słów, n. p., takich jak: *pulchritas* (55), *luculentitas* (71), *opulentitas* (186, por. Plaut. *Mil.* 1171), *dulcitas* (217), *similitas* (216), *voltis, empta est: noltis, non empta est* (5), — w czem, być może, doprowadził do przesady, rażącej później n. p. smak Cicerona (*Ad Att.* VII 3, 10. *Brut.* 74, 258).

Zdaje się, że Cecyljusz nie odrazu osiągnął w swych komedjach styl plautyński, ulubiony przez ówczesną publiczność, i tem tłumaczy się jego początkowe niepowodzenie, o którym słyszymy w jednym z prologów Terencjusza (*Hec.* w. 9—27), — niepowodzenie tem zrozumialsze, że, jak to widać z zachowanych tytułów jego sztuk, wybierał sobie wcale licznie komedje Menandra, zwykle dość trudne do ożywienia na rzymski sposób. Wkońcu jednak, niewątpliwie przez przyswojenie sobie maniery plautyńskiej, umiał zdobyć nietylko sympatje publiczności, ale i uznanie literatów, gdyż krytycy „wynosili go pochwałami”, jak mówi Kwintyljan (*Inst. Or.* X, 1), a taki Cicero, choć ganił jego język, uważał go — tak samo zresztą jak Wolkacjusz Sedigitus — za „najlepszego komika” (*De opt. gen. or.* I, 2).

Pod wpływem Plauta stoją i wszyscy inni, pomniejsi poeci, o ile to można stwierdzić na podstawie nielicznych i drobnych fragmentów, niepozwalających na żadne daleko idące wnioski co do formy i treści sztuk; widoczne są tu jednak znamienne ślady zależności od języka plautyńskiego, który stał się jakgdyby konwencjonalnym językiem gatunku.

I tak, typowe plautyńskie tempo, dalej gry słów, a zwłaszcza alliteracje, okazują fragmenty Juwencjusza: *caput ei testatim diffregero* (7), *quod potes, sile, ceta, occulta, tege, tace, mussa, mane* (1); Trabei: *lena delenita argento* (1), *Fortunam ipsam anteibo fortunis meis* (5), — a nawet pomawianego przez Cicerona o „twardy styl“ Atiljusza: *per laetitiam liquitur animus* (2—3), *cape, caede, Lyde, come, conde* (4). Język zaś Akwiljusza był tak podobny do plautyńskiego, że możliwa była konfuzja autorów, i był czas (przed Warronem), kiedy Akwiljuszowi przypisywano plautyńską komedię p. t. *Boeotia* (Gell. III 34; p. wyżej, str. 211).

Charakterystyczną wreszcie jest rzeczą, że jedyny zachowany fragment Licynjusza *Imbrea* zawiera dość mało zresztą znany szczegół mitologiczny o żonie Marsa imieniem Nerio, a to w odniesieniu do żołnierza samochwała i jego kochanki:

nolo ego Neaeram te vocent, sed Nerienem,
cum quidem Mavortii es in conubium data

(1—2, Ribb.³)

co — jak wynika ze słów Gelljusza (XIII 23, 16) — musiało być z Plauta przejęte, a mianowicie z jego *Gbura*, gdzie żołnierz samochwał mówi (w. 515) do swej kochanki:

Mars peregre adveniens salutat Nerienem uxorem suam

Wpływ Plauta ogarnął prawdopodobnie także wszystkie inne lżejsze gatunki sceniczne rzymskie, zmuszone teraz do liczenia się z popularnością Plauta, jako to narodową komedię rzymską (*togata*), farsę atellańską (*Atellana*), i nawet mimus, gdyż wszędzie tutaj, nawet w tych drobnych fragmentach, zaobserwować można cechy charakterystyczne języka plautyńskiego. Szereg przykładów z Afranjusza, Newjusza i Laberjusza przytoczył Leo,¹ a wybitne upodobanie do maniery plautyńskiej wogóle okazuje zwłaszcza Titinusz.²

¹ *Analecta* II, str. 9—10.

² G. Przychocki, *De Titinii aetate*, „Charisteria Casimiro de Morawski... oblata“, Cracoviae 1923, str. 180—188.

Nie oparł się wreszcie Plautowi Terencjusz,¹ który, kierując się może nie tyle własnym popędem i talentem, jak wpływem i pomocą grupy filhellenów, starał się jak najwięcej zbliżyć do oryginałów greckich, a niefortunnie próbował to łączyć z częściowym naśladowaniem ulubionego już w Rzymie komizmu plautyńskiego, — i ostatni epigon rzymskiej komedji, wybitnie od Terencjusza zależny Sextus Turpiljusz, który jednak usiłował, widocznie na własną rękę, mdły styl terencjuszowski ożywić przymieszką jędrnej, wulgarnej łaciny.

Miarą autorytetu i popularności Plauta może być fakt, że pod jego imię podszywało się wielu naśladowców i trzeba było dopiero wysiłków wielu uczonych rzymskich, takich jak L. Aelius Stilo, Aurelius Opilius, Volcatius Sedigitus, L. Accius, Servius Clodius, Manilius, i wreszcie Varro, by prawdziwe plautyńskie komedje z całego tego bardzo bogatego zbioru „plautyńskich“ sztuk wyłączyć, — przyczem na trudność ścisłych rozgraniczeń wobec wierności naśladownictwa wskazują tego rodzaju fantastyczne pomysły i wybiegi, jak n. p. twierdzenie Warrona, że obok Plauta istniał komedjopisarz Plautius i że stąd tytuł *Fabulae Plauti* mógł oznaczać zarówno sztuki jednego, jak drugiego, — albo jak bezsensowna bajka Gelljusza, że Plautus „przerabiał i upiększał komedje dawnych poetów, które dlatego przypominały potem styl plautyński“ (III, 3), co oczywiście odnieść należy właśnie do naśladowców Plauta.

Plauta zna i podziwiał Cicero; zna, ale lekceważy Horacy, którego smak, zbyt zhellinizowany, nie czuje już uroku rodzimości i jędrności plautyńskiej.²

Kiedy w II wieku po Chr., głównie pod wpływem cesarza Hadrjana, zapanował w literaturze rzymskiej prąd romantyczno-

¹ Do Terencjusza zamierzam wrócić w osobnej pracy.

² Równie fałszywie sądzi n. p. Moljera czciciel Horacego Boileau, ganiąc najgenialszego komika francuskiego za... jego zamiłowanie do komizmu (*L'Art Poétique*, III, 392 i n.).

archaistyczny, który zwłaszcza w języku znajdował swój wyraz, wtedy najwybitniejsi przedstawiciele tego kierunku, jako to Fronto, Apulejusz, Gelljusz, ze szczególnem zamiłowaniem do Plauta się zwracają. Fronto n. p., który za największą zaletę języka i stylu uważał koloryt starołaciński (*colorem vetusculum adpingere*) i chętnie plautyńskich zwrotów używa, wyraźnie i na pierwszym miejscu lekturę Plauta Markowi Aureljuszowi zaleca: *Mox ut te studium legendi incessisset, aut te Plauto expolires, aut Accio expleres* et q. s. (p. 224 N.).

Plauta czyta jeszcze z zapalem na przełomie IV i V w. św. Hieronim „po częstych czuwaniach w nocy, po łzach, które mu z głębi serca wyrывało rozmyślanie o dawnych grzechach“ (*Ep. XXII, 30, ad Eustoch. Hilb.*), — zna go jeszcze w V w. i obdarza mianem geniusza biskup z Clermont Apolinaris Sidonius (*Carm. II, 191*), wspomina nawet jeszcze w VII w. św. Izydor (*Orig. I, 40, De Fabula 3 Linds.*), ale w wiekach średnich znane jest tylko ośm komedyj Plauta i jest on naogół bardzo mały czytany; w każdym razie mniej niż Terencjusz, który zapewne ze względu na większą „moralność“ swych sztuk, dających się nietylko „oczyszczać“, ale nawet chrystjanizować, i znacznie łatwiejszy — *pro mediocritate fratrum* — a spokojny i „czysty“ język, dość wielkiem w tej epoce cieszył się powodzeniem. Toteż i Dante Plauta dopiero na trzecim miejscu wymienia:

Dimmi dov' è Terenzio nostro antico,
Cecilio, Plauto e Varro, se lo sai.

(*Purgat. XXII, w. 97—98*)

Pomimo to jednak dwa w wiekach średnich bardzo rozpowszechnione utwory, jako to t. zw. „komedja elegijna“ p. t. *Geta et Birria*, tudzież przedziwny *Querolus* (*Zrzęda*), powstały pod wpływem Plauta. Pierwszy z nich bowiem, pochodzący od Vitalisa de Blois (XII w.), jest — prawdopodobnie pośrednią—

przeróbką *Amfitrjona*, z dodatkiem wyraźnej tendencji antyscholastycznej, drugi zaś, z IV lub V wieku, opiera się na *Skarbie* plautyńskim i zawiera walkę o skarb, pozostawiony rzekomo przez Eukljona, walkę między synem jego, Querolusem, a chytrym pasorzytem Mandrogerusem (postaci nieznane Plautowi). Związek z Plautem podkreśla też wyraźnie sam „poeta“ w prologu:

Aululariam hodie sumus acturi, non veterem at rudem
Investigatam atque inventam Plauti per vestigia...
Sed Querolus an Aulularia haec dicatur fabula...
...vestrum hinc indicium, vestra erit sententia.

(str. 186—188, Havet)

Na uwagę zasługuje postać Querolusa, mizantropa i śleddziennika, o którym mówi *Lar Familiaris*:

...iste noster, sicut nostis, omnibus molestus est;
Ipsi, fas si est, deo homo ridicule iracundus itaque magis
Ridendus...

(str. 192, Havet)

Czyżby autor wiedział coś o sztuce Menandra p. t. *Δύσκολος* (*Mruk*), w której niektórzy uczeni (p. wyżej, str. 55) dopatrują się pierwowzoru *Skarbu* plautyńskiego?

Querolus, dedykowany jakiemuś Rutiliusowi i napisany szczególnie jakąś, rytmizowaną prozą¹ (za jaką zresztą, zdaje się, przez całe wieki średnie uchodziły komedje Plauta i Terencjusza), został później ujęty również w formę „elegijnej komedji“ przez wspomnianego wyżej Vitalisa, który — sądząc, że ma przed

¹ L. Havet (*Le Querolus, Comédie Latine anonyme, texte en vers restitué d'après un principe nouveau et traduit pour la première fois en Français*, Paris 1880) sądzi, że *Querolus* jest dedykowany Rutiliusowi Namatianusowi (str. 5—7) i że był pierwotnie napisany wierszem: *Le „Querolus“ est un texte en vers de la fin de l'antiquité, volontairement mis en prose par un remanieur du haut moyen âge* (str. 40).

sobą oryginalny utwór Plauta — wyobraża sobie, że jest niejako kontynuatorem komedjografii plautyńskiej:

... Plautum sequor et tamen ipsa
materiae series exigit alta sibi.

Haec mea vel Plauti comoedia nomen ab olla
trahit; sed Plauti quae fuit illa mea est.

(Prol.)

2.

Dopiero z przyjściem Odrodzenia wzmaga się na nowo autorytet, popularność i wpływ Plauta, pomimo zakorzenionej już od wieków średnich znajomości Terencjusza.

Prym wiodą tutaj Włosi, którzy uważają się zresztą za prawych potomków i dziedziców dawnych Rzymian, i oni też pierwsi wydają wszystkie znane dziś komedje Plauta (G. Alex. Merula w Wenecji, 1472) po znalezieniu w r. 1428 (1429) ich reszty, t. j. 12 dalszych sztuk, nieznanych w wiekach średnich.¹ Zaczyna się z końcem XV i początkiem XVI w. od wystawiania komedj Plauta — w oryginale i w przekładzie — na dworach w Medjolanie, Mantui, Florencji, Wenecji, a zwłaszcza na dworze w Ferrarze, gdzie za panowania Ercola I i Alfonsa I grano n. p. kilkakrotnie *Braci*, *Amfitrjona*, a prawdopodobnie także i *Żołnierza*, *Pannę Młodą* i *Strachy*. Z Ferrarą rywalizuje Rzym, gdzie szczególnem zamiłowaniem do komedj plautyńskich odznacza się sławny Pomponius Laetus i papież Leon X, choć osiąga się tu rzadko wspaniałość przedstawień ferrarskich. Słyszymy tu o przedstawieniach *Komedji Osłej* (już około r. 1480) na Kwirynale, *Braci* w komnacie papieskiej, i *Punijczyka* w improvizowanym teatrze na Kapitolu.

Wielki wpływ, a może nawet po części bezpośrednią kontynuację motywów plautyńskich okazuje *commedia dell'*

¹ G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums*, I-II, Berlin 1880—1881, I, str. 259—260, II, str. 390 931.

arte,¹ ale przedewszystkiem zależna jest od Plauta *commedia erudita*, pomimo swego związku z włoskim dramatem ludowym i nowelistyką.

Wśród komedjopisarzy włoskich, korzystających ze sztuk plautyńskich, spotyka się najwybitniejsze nazwiska. I tak Lodovico Ariosto (1474—1533), który niewątpliwie pod wpływem przedstawień ferrarskich zainteresował się żywiej Plautem, w swojej słynnej komedji p. t. *I Suppositi* ma wiele reminiscencyj nietylko z *Amfitrjona* i *Braci* — w owych poprzebieranych i pozamienianych osobistościach, — ale też i z *Jeńców*, do czego zresztą sam się w prologu przyznaje: *...e vi confessa l'Autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato... come io vi dico dallo „Eunuco“ di Terenzio e dalli „Captivi“ di Plauto ha parte dello argomento delli suoi „Suppositi“ transunto...* Tak n. p. plautyńską postać z *Jeńców*, owego wieczne głodnego pasorzyta, przypomina odrazu ariostowski Pasifilo,

...che sempre nello stomaco
ha i dieci lupi affamati.

Również i w innej jego komedji, p. t. *Cassaria*, rozpoznać można reminiscencje plautyńskie, a mianowicie w tym motywie, że — podobnie jak w Plauta *Punijczyku* — i tutaj skłaniają podstępnie stręczyciela do korzystnego pozornie kupna (kosztownej kasetki), by go przez to wpłatać w ciężką sprawę sądową.

Niccolò Machiavelli (1469—1527) oparł się w swej komedji p. t. *Clizia* najdokładniej na plautyńskiej *Pannie Młodej*. Bohaterką jest Clizia, również, jak u Plauta, dziewczyna niewiadomego pochodzenia, która po zupełnie podobnych perypetjach, jak u Plauta, okazuje się córką pewnego szlacheica

² Mich. Scherillo, *La Commedia dell' arte in Italia*, Torino 1884, str. 60—61. Nienależyte uwzględnienie wpływu komedji rzymskiej jest głównym brakiem pracy Winifreda Smith'a, *The Commedia dell' arte, A study in Italian Popular Comedy*, New York 1912, p. str. 24—27.

neapolitańskiego i wychodzi zamąż za syna pana domu, Kleandra. Machiavelli trzyma się Plauta czasem nawet dosłownie, ale dodaje do jego sztuki faktyczne zakończenie, w *Pannie Młodej* tylko zaznaczone w epilogu, i wprowadza w akcję syna domu, późniejszego męża bohaterki, wspomnianego u Plauta tylko w prologu i epilogu.

Nieco wcześniej, ale w podobny sposób, uzupełnił rzymską komedię Girolamo Berrardo (reżyser plautyńskich przedstawień w Ferrarze) w swem opracowaniu p. t. *Cassina*, w którym oddalił się od Plauta znacznie więcej niż Machiavelli, a Kasinę przedstawił jako córkę sąsiadki Myrrhiny, podchwytyjąc w bardzo pomysłowy sposób pewne przez Plauta porzucone nici fabuły (p. wyżej, str. 81 i n.).

Długo uchodziła za pierwszą włoską komedię *Calandria* kardynała Bernardo Divizio da Bibbiena (1470—1520), grana prawdopodobnie najpierw w r. 1508. Sztuka ta, o tytule pochodzącym od postaci Kalandra, klasycznego głupca, jest opracowaniem *Braci*, w którym ów renesansowy książę kościoła, *gran ladro di Plauto* (jak się sam nazywa), wprowadził szereg czasem bardzo drastycznych efektów, przez stworzenie — zamiast bliźniego brata — bliźniej siostry, Santilli, przebieranej za mężczyznę, jako odwrócony motyw *Panny Młodej*.

Jest to pierwsze swobodne włoskie opracowanie *Braci*, tej sztuki, która tutaj szczególnie cieszyła się uznaniem, wywołując nieskończoną niemal, w każdym razie największą w Europie, liczbę opracowań tego tematu w najrozmaitszych ujęciach i odmianach. Ten sam, co u Bibbieny, motyw bliźniaczego rodzeństwa, siostry i brata, jest również tłem sztuki nieznanego autora z lat 1527—1561 p. t. *Gl'Ingannati*; natomiast, zdaje się, zupełnie od Plauta niezależną jest sztuka Goldoniego *I Due Gemelli Veneziani*, chociaż tytuł kazałby myśleć o wpływie sztuki plautyńskiej.

Za najlepsze opracowanie *Braci* może uchodzić sztuka Giovannuaria Cecchi'ego (1518—1587) p. t. *La Moglie*, która

jest właściwie zręcznem połączeniem („kontaminacją”) dwóch sztuk plautyńskich, *Braci* i *Dnia Trzygroszowego*, ze sztuką Terencjusza p. t. *Andria*. Znaczną część swej komedjopisarskiej twórczości, stojącej zresztą wyłącznie pod wpływem autorów klasycznych, zawdzięcza Cecchi Plautowi. I tak komedia jego p. t. *La Stiava* jest dokładną, czasem dosłowną parafrazą plautyńskiego *Kupca*, zresztą mało naśladowanego, *La Dote*, — *in buona parte cavata da Plauto* — opiera się na *Dniu Trzygroszowym*, a *Gl'Incantesimi* są najwybitniejszym w europejskiej literaturze opracowaniem *Komedji Skrzynkowej*. Cecchi przeprowadził ten sam, co u Plauta, motyw porzuconego, zaginionego i odnalezionego dziecka, t. j. bohaterki sztuki, Violanty, ale tytuł (*Czary*) pochodzi stąd, że na pierwszy plan wysuwają się tutaj rzekome czary, zapomocą których obaj adoratorzy Violanty, Baldo i Nicolazzo, mają ją spotkać w osobie rywala; wywoływa to niezwykle komiczne i drastyczne czasem sceny.

Drugim autorem, który w tym okresie — podobnie jak Cecchi — ze szczególnem zamięłowaniem do Plauta się odnosi, jest Wenecjanin Lodovico Dolce (1508—1568), znany tłumacz autorów klasycznych. Z pośród jego sztuk wymienić należy dosłowne niemal opracowanie *Amfitrjona* w komedji *Il Marito*, przeróbkę *Panny Młodej* w sztuce *Ragazzo*, zmodernizowanie plautyńskiej *Liny* w komedji *Il Ruffiano*, gdzie (odmiennie niż u Plauta) stręczyciel Secco przechwala się zupełnie w stylu żołnierzy samochwałów, i komedię *Il Capitano*, której prolog sam mówi o zależności od Plauta, przez co rozumieć należy oczywiście *Żołnierza Samochwałę*. Torquato Capitanio z swym pasorzytem Manilio jest jedną z najznakomitszych włoskich inkarnacji plautyńskiego Pyrgopolinicesa i Artotrogusa.

I inne komedje Plauta znalazły naśladowców: Odbiciem *Strachów* są np. *I Fantasmi* Ercola Bentivoglio (1506—1573), gdzie, poza oczywiście zlokalizowaniem, jedyną ważniejszą zmianą rzymskiej fabuły jest wprowadzenie zjadliwej małżonki starego pana domu; ale i to wynikało z impulsu plautyńskiego,

bo ta rola, chociaż w oryginale nie istnieje, jest przecież dostatecznie naszkicowana w uwagach Simona o jego małżonce (*Most.* 690 i n.).

Lorenzino de' Medici wyzyskał motywy *Komedji Oślej*, *Strachów*, *Querolusa*, a zwłaszcza *Skarbu* w swej komedji p. t. *Aridosia* (z r. 1536), tak nazwanej od bohatera, skąpca, noszącego imię Aridosio *per essere più arido che la pomice*, co jest tylko powtórzeniem plautyńskiego żartu: *pumex non aequae est aridus, atque hic est senex* (*Aul.* 290).

Skarb, a zdaje się także i komedję Lorenzina de' Medici, naśladował również Giovanni Battista Gelli (1498—1563) w swej sztuce *La Sporta* (*Koszyk*), tak nazwanej *da una sporta di danari*, która tu gra tę samą rolę, co stągiew u Plauta. Jeśli ten utwór Gelli'ego kończy się zmianą i niejako poprawą skąpca Ghirigoro, płynie to bezwątpienia stąd, że Gelli miał w rękach egzemplarz *Skarbu* z owem dorobionem zakończeniem Urceusa Kodrusa (p. wyżej str. 52). Jak w rzymskiej, tak i we włoskiej komedji występuje w odpowiedniej przeróbce owa sławna scena nieporozumienia co do córki skąpca i zaginionego skarbu.

Plautyńskiemu *Pseudolusowi* zawdzięcza główne motywy swej komedji p. t. *La Trappolaria* Giovanni Battista della Porta (1530—1615), który w swym służącym Trappola dał wierne odbicie plautyńskiego niewolnika, a *Epidikusa* opracował Luigi Groto Ciego di Hadria (1541—1585) w swej *Emilji*, rozmalowując przytem szczególnie jaskrawo postać żołnierza w swej figurze „Kapitana Fracassy“.

Komedja Ośla znalazła wreszcie osobne odbicie w *Komedji Krowiej* (*Vaccaria*) Beolca Ruzzante (1502—1542), który dodał tylko zakończenie, polegające na ogólnej zgodzie, — a *Siostry* wziął za temat swej sztuki p. t. *Le Due Cortigiane* (z r. 1563) Lodovico Domenichi, tak że wszystkie niemal komedje plautyńskie odegrały w tym okresie pobudzającą rolę.

Carlo Goldoni (1707—1793), który — jak to w swych pamiętnikach zaznacza — »żywił swego ducha dużo pożyteczniejszą

i miłszą „filozofją“, t. j. Plautem, Terencjuszem, Arystofanesem i fragmentami Menandra¹, stoi pod znacznym wpływem sarsynackiego poety, zawdzięczając mu n. p. choćby swych *avari* lub typowych intrygujących służących, takich jak Truffaldino w *Il Servidore di due Padroni* — a jeszcze w r. 1881 G. P. Clerici przerabia dla włoskiej sceny *Jeńców*, pod tytułem *I Prigionieri*.

W każdym razie stwierdzić wypadnie, że tak wspaniały rozwój włoskiej komedji *Cinquecenta* nie byłby bez Plauta możliwy, gdyż istotnie za hasło tej epoki możnaby wziąć słowa wspomnianego wyżej Bentivoglia:

Non sappiam di dir ne far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i famosi
Vestigi lor non ci sforziam di gire —
Non possiam fare alcuna cosa bella,
Se questa antichità per nostro specchio
Non ci mettiamo inanzi...

(*I Fantasmi*, prol)²

3.

Francja dopiero od połowy XVI w., i to pod wpływem Włochów i ich aktorów, zapoznaje się z komedjami klasycznymi i z Plautem, ale już Antoine de Baïf (1532—1589) tłumaczył obok Terencjusza także *Żołnierza* plautyńskiego, a w sztuce p. t. *Le Brave* daje mniej więcej samodzielną przeróbkę tej komedji.

Pierre Larivey (1550—1612), który sam nazywa swe sztuki *comédies facétieuses à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens*, daje w swej komedji *Le Laquais* przeróbkę *Panny Młodej*, ale przetłumaczoną z komedji Dolcego p. t. *Ragazzo*, z dodatkiem pewnych motywów ze *Skarbu*, —

¹ I. L. Klein, *Geschichte des Dramas* I—XIII, Leipzig 1865—1876, VI, 1, str. 402.

² Cyt. wedł.: Reinhardstoettner, *Plautus*, str. 454—455.

a najlepsza jego sztuka, *Les Esprits*, jest prawie dosłownym przekładem wspomnianej wyżej komedji Lorenzina de' Medici p. t. *Aridosia*.

Wiek XVII, który zaznaczył się rozkwitem komedji francuskiej, rozpoczyna swem naśladownictwem Plauta Jean Rotrou (1609—1650), który dał pierwsze we Francji kompletne i prawie dosłowne opracowanie *Amfitrjona*, p. t. *Les Sosies*. Jeńców zmodernizował jako *Les Captifs*, wprowadzając przytem, wbrew intencji Plauta, kobiety i motywy erotyczne, podobnie jak w swej przeróbce *Braci* p. t. *Les Menechmes* wprowadził miłość między drugim Menechem a kochanką pierwszego.

Filip Quinault (1635—1688) pisał prawdopodobnie pod wpływem Plauta swego *L'Amant Indiscret, ou le maitre etourdi*, w którym motyw ten, że młody pan, Kleander, psuje kilkakrotnie sprytnie pomyślany plan swego wiernego służącego, Filipina, jest z pewnością tylko multiplikacją plautyńskiego motywu w *Siostrach*, gdzie Mnesilochus sam psuje i niweczy raz cały pomysł Chryzalusa, — a Antoine Mareschal wystawia w r. 1638 najlepszą we Francji, a wcale wierną parafrazę plautyńskiego *Żołnierza*, p. t. *Le véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron*.¹ Najwięcej jednak z pośród bardzo wielu francuskich potomków Pyrgopolinicesa znana jest postać żołnierza z komedji Piotra Corneille'a (1606—1684) p. t. *L'Illusion comique*. Słabą tę sztukę podtrzymuje jedynie osoba Kapitana Matamore, gaskońskiego żołnierza samochwały, chociaż występuje on tutaj prawie tylko epizodycznie. Jest on, tak samo jak plautyński Pyrgopolinices, „zdobywcą państw i miast“ i tak samo z powodu nadzwyczajnej urody (jak sam mówi) prześladowany jest przez wszystkie kobiety.

Moljer (1622—1673), który wyszedł z farsy, jest Plautowi najbliższy z pośród wszystkich komedjopisarzy francuskich,

¹ *Le véritable Capitan... Comédie Représentée sur le Théâtre Royal du Marais. Imitée de Plaute par A. Mareschal. A Paris chez Toussaint Quinet ...MDC. XL. — p. fol. â, Avertissement.*

a może i europejskich, — tak pod względem techniki, jak nastraju i tendencji. Jest to umysłowość kongenjalna z Plautem: Moljer tak samo jak Plautus lekceważył sobie reguły i postulaty kompozycyjne w swem dążeniu do doraźnego podobania się widzom, tak samo nie dba o zakończenia sztuk, i tak samo jak Plautus *ridiculus videri maluit*, stając się przedewszystkiem o wywołanie śmiechu za każdą cenę, jak trafnie zaobserwował Lanson: *La tâche du poète est donc d'extraire le rire de toutes les parties de la vie qu'il veut présenter, ou de l'y ajouter*.¹ A jeśli Moljer miał powiedzieć: *je prends mon bien, où je le trouve*, to skonstatować należy, że wziął istotnie bardzo wiele z Plauta,² już to za pośrednictwem komedji włoskiej, już to bezpośrednio. I tak (by pominąć wiele szczegółów, zwłaszcza co do typów i motywów komicznych, przytaczanych okolicznościowo już wyżej), jeden ze swoich największych sukcesów scenicznych, a mianowicie granego 29 razy z rzędu *Amfitrjona*, zawdzięcza oczywiście plautyńskiej sztuce, tak wprost, jak i za pośrednictwem *Sozjów* swego poprzednika, Jana Rotrou, którego komedję wyparł bezwzględnie ze sceny. Moljer, zachowując zasadniczo ściśle całą fabułę rzymskiej komedji, urozmaicił ją jeszcze stworzeniem drugiej pary małżeńskiej i drugiej serji zawikłań, a to przez dodanie Sozji żony Kleantis — i w tem ujęciu dał przez swojego *Amfitrjona* plautyńską sztukę scenom całego świata.

Drugą jego komedją, która powstanie swe i powodzenie zawdzięcza Plautowi, jest *Skąpiec*, oparty na plautyńskim *Skarbie*, gdzie jednak Moljer poprawił rzymską komedję o tyle, że związał jej fabułę najściślej z charakterem skąpca i dał przez to znakomitą „komedję charakteru“. Wiernie jednak

¹ G. Lanson, *Histoire de la Littérature Française*¹², Paris 1912, str. 519.

² Twierdzenie W. Gomulickiego (wedł. Borowego: *O wpływach* itd. str. 5): „Moljer Arystofanesa rodzonym był synem“, polega oczywiście na zupełnej nieznajomości rzeczy. Moljer Arystofanesa nie znał i komedje jego nie pozostają w żadnym związku z Arystofanesem.

trzymał się Plauta w charakterystycznych scenach, n. p. w występie skąpca po zaginięciu skarbu (IV, 7) i w tej najlepszej scenie sztuki, która polega na arcykomicznych nieporozumieniach co do „córk” i „szkatułki” w rozmowie starego skąpca z kochankiem córki (V, 3). Podobnie jak to było z *Amfitrjonem*, moljerowskie opracowanie tego tematu stało się dla całej Europy miarodajne, a jeśli T. Żeleński słusznie zaznaczył,¹ że „mało jest w literaturze imion własnych, któreby w tym stopniu przeszły w ogólne słownictwo, co imię Harpagona; mało postaci, któreby się wraziły w pamięć tak niezatartymi rysami, jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach” — to dodać należy, że postaci tej wogóle nie byłoby bez Plauta.²

I w innych komedjach Moljera nie brak wpływów plautyńskich. Nie można zaprzeczyć, że pewne ślady terencjuszowskiego pasorzyty (nie służącego!) Formjona dają się odnaleźć w *Szelmowskich sztuczkach Skapena*, ale przecież dużo lepszy wzór dla swoich służących miał Moljer w szelmowskich a nie-zrównanych niewolnikach Plauta, takich zwłaszcza jak Epidikus, Chryzalus, Pseudolus, gdy pisał czyto *Skapena*, czyto inne swoje na intrygach służby oparte komedje, zwłaszcza *Postrzeleńca* i *Zwady miłosne*. Oprócz oryginału Plauta znał przecież dobrze *Epidikusa* z opracowania Luigiego Groto Cieco di Hadria (*Emilia*), bardzo wyraźnie zużytkował go w swoim *Skapenie*, a sam główny pomysł *Postrzeleńca*, polegający na tem, że panicz psuje całą intrygę służącego swemi zbyt pośpiesznymi decyzjami i swem roztrzępaniem, jest przecież tą samą klęską, która spada na plautyńskiego Chryzalusa ze strony jego młodogo pana w *Siostrach*. Być może, że impuls dał tutaj Molje-

¹ Moljer, *Skąpiec*, opracował Tadeusz Żeleński (Boy), „Bibl. Narodowa”, Serja II, Nr 6, str. VIII.

² Max Bonnet, *Smikrinès-Euclion-Harpagon*, Mélanges offerts à Louis Havet, Paris 1909, str. 37, nie uzasadnił wcale swego ryzykownego zdania: *Quant au véritable Euclion... ne le comparons même plus à Harpagon, avec qui il n'a, pour ainsi dire, rien de commun.*

rowi zupełnie podobny motyw w *L'Amant Indiscret* Quinaulta, grany prawdopodobnie rok wcześniej niż *Postrzeleniec*.

Dodać jeszcze można, że scena z przebraniem za rębajkę Sylwestrem w *Szelmowskich sztuczkach Skapena* (II, 9) okazuje zawisłość od plautyńskiego *Żołnierza* (ale, zdaje się, za pośrednictwem sztuki *Le Pédant joué* Cyrana Bergerac), że słynna scena opresji Pana de Pourceaugnac przez przedstawicieli medycyny (koniec aktu I-go) powstała niewątpliwie pod wpływem analogicznej sceny *Braci* Plauta, gdzie lekarz w najzdrowszego człowieka wmawia chorobę (p. wyżej, str. 111 i 113), że sceny „tłumaczenia” niby tureckiego języka w *Mieszczaninie* (IV, 4 i V, 4) opierają się wyraźnie na scenie „tłumaczenia” mowy punickiej w *Punijczyku* (p. wyżej, str. 164 i 371 i n.), że 2 scena IV-go aktu tejże sztuki, gdzie Pani Jourdain wpada na ucztę, w chwili gdy mąż jej umizga się do Dorymeny, okazuje wiele podobieństwa do (znacznie efektowniejszej) końcowej sceny z plautyńskiej *Komedji Ośle* (p. wyżej, str. 39), że komedję tę musiał Moljer dobrze znać, gdyż również słynne „maksymy małżeńskie”, zalecane Anusi przez Arnolfa w *Szkole Żon* (III, 2), wykazują wyraźną zawisłość od sławnego „kontraktu” zakochanego młodzieńca w tejże plautyńskiej sztuce (p. wyżej str. 41 i n.), — ale to nie wyczerpuje nawet w przybliżeniu wszystkich, a choćby tylko najważniejszych punktów styecznych między twórczością Plauta a Moljera. Wpływ rzymskiego poety na największego klasyka europejskiej komedji jest znacznie większy i donioślejszy, niż to wykazują dotychczasowe badania.¹

Następca Moljera, Jean François Regnard (1656—1709), stał także pod wpływem Plauta. I tak w sztuce *Le Retour imprévu* wziął sobie za wzór plautyńskie *Strachy*. Analogicznie do komedji Plauta niespodziany powrót starego Geronta jest powodem wszystkich kłopotów i sprytnych szelmostw Merlina,

¹ Tak n. p. poza zestawienie Harpagona z Eukljonem plautyńskim nie wychodzi ani Eug. Rigal, *Molière*, I—II, Paris 1908 (str. 141—152), ani Em. Faguet, *En lisant Molière*, Paris 1914 (str. 4, 7, 213—218).

grającego tu tę samą rolę, co Tranjo u Plauta. Regnard dodał jeszcze jeden motyw, którego w *Strachach* niema, a który wygląda jakby był wzięty ze *Skarbu*, t. j. sprawę pieniędzy Geronta, schowanych w skórzanym worku. Z pośród wielu francuskich opracowań *Braci*, najwięcej znana (choć nie najlepsza) jest właśnie sztuka Regnarda p. t. *Les Ménechmes, ou les Jumeaux*. Wartość tej sztuki jednak jest bez porównania niższa, niż rzymskiego oryginału. Regnard wszedł bowiem na fałszywą drogę — i chcąc fabułę uczynić więcej prawdopodobną, pozbawił ją najlepszych efektów humorystycznych. Tak n. p. cała intryga leży w rękach sprytnego służącego, ale w ten sposób, że kieruje on osobami jak marionetkami, znając sam dobrze i rozróżniając obu bliźniaków. Reminiscencje z *Pseudolusa* znajdują się wreszcie w jego *La Sérénade*, gdzie rolę Pseudolusa gra Scapin.

Znakomite opracowanie plautyńskiego *Dnia Trzygroszowego* dał Néricault Destouches (1680—1754) w swym *Le Trésor caché*, który obok bardzo daleko posuniętej, czasem dosłownej zależności okazuje jednak także dobrze pomyślane samodzielne dodatki.

Jakkolwiek pośród pierwowzorów Beaumarchais'go (1732—1799) wymienia się głównie Moljera, Lesage'a i Marivaux, to jednak Plautus gra tutaj bardzo ważną rolę. By już pominąć takie szczegóły, jak to, że Doktor Bartolo z *Cyrulika* jest znanym z Plauta typem komicznego doktora, Don Guzman Gaska z *Wesela Figara* ma wszystkie cechy komicznych prawników Plauta i Terencjusza, oczywistą jest przecież rzeczą, że taki Figaro w prostej linii pochodzi od typu sprytnego niewolnika komedji rzymskiej, a zwłaszcza plautyńskiej — co wyraźnie przebija się choćby w słowach Zuzanny do Figara: *De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère* (*Wesele* I, 1) — tylko że w ujęciu Beaumarchais'go postać ta okazuje jeszcze pewną przymieszkę cech rzymskiego pasorzyty, a mianowicie skłonność do przechwałek na temat rzekomej uczoności czy

znajomości sztuki. Tak n. p. — zupełnie podobnie jak plautyński Saturjo, Gelasimus czy Kurkuljo (p. wyżej, str. 330) — udaje Figaro znawcę poezji (*Cyrulik*, I, 6).

Szczególnie silnie przypomina Plauta *Wesele Figara*, którego sam pomysł zasadniczy — pan wydaje służącą za służącego, by w ten sposób własny cel osiągnąć — jest tylko powtórzeniem (może podświadomem) fabuły plautyńskiej *Panny Młodej*, a trzy główne postaci: Hrabia—Zuzanna—Figaro, grają tu tę samą niemal rolę, co plautyńskie figury: Lysidamus—Kasina—Olympjo. Nawet plautyński motyw podsunięcia panu zamiast dziewczyny przebranego mężczyzny powtarza się u Beaumarchais'go (choć fortel nie dochodzi do skutku) w przebieraniu Cherubina za Zuzannę (II, 2, 6). Przebieranka zresztą, tak przez Plauta ulubiona, gra tutaj jeszcze rolę w przebieraniu Hrabiny za Zuzannę i Zuzanny za Hrabinę (V, 4 i nast.), a motyw rozpoznania, tak charakterystyczny dla komedji rzymskiej, rozwiązuje tutaj również węzeł dramatyczny (III, 16).

Pozatem dialog Beaumarchais'go, odznaczający się żywością i pełną temperamentu werwą, tylko z plautyńskim dialogiem może być porównany, tak samo jak n. p. cała fabuła *Wesela Figara*, „pełnego wad i nieprawdopodobieństw“, znajdująca swój najwięcej charakterystyczny wyraz w tem, co podkreślał sławny Sarcey,¹ że „Figaro ma pozory niespożytej czynności, a właściwie nie robi nic, wszystkie jego intrygi okazują się

¹ Francisque Sarcey, *Quarante ans de Théâtre, Feuilletons dramatiques* [vol. II], Molière et la comédie classique, Paris 1900, »Le Mariage de Figaro« [z dnia 9 października 1871], str. 327—338: *C'est un monstre, que le „Mariage de Figaro“... Figaro a l'air de tout mener et tout faire, tandis qu'en réalité, il ne fait rien... Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues, qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard, qui se charge toujours de dénouer...* Jest to zresztą tylko parafraza tego, co w samej sztuce konstatuje Zuzanna i Figaro: Suz.: *Aucune des choses que tu avais disposées, que nous attendions, mon ami, n'est pourtant arrivée.* — Fig.: *Le hasard a mieux fait que nous tous, ma petite, ainsi va le monde...* (IV, 1).

zawodne lub bezużyteczne, nic z tego, co przewiduje nie sprawdza się, a wszystko robią inni lub przypadek¹ — pokrywa się najzupełniej z typem akcji dramatycznej sztuk plautyńskich, wykazującej jakby dwa dążenia: osób sztuki i losu (p. wyżej, str. 271 i n.). W charakterystyce osób wreszcie (n. p. w opisie Bartola w *Cyryliku*, I, 4; p. wyżej, str. 370), okazuje czasem plautyńską manierę komicznego gromadzenia rysów charakterystycznych. Że zaś Beaumarchais znał istotnie Plauta, świadczy o tem taki szczegół, że n. p. drugi kuplet Zuzanny w wowedilu *Wesela Figara*:

Q'un mari sa foi trahisse,
Il s'en vante et chacun rit.
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit...

jest niemal tylko powtórzeniem zupełnie analogicznych myśli z komicznej tyrady Syry w *Kupcu*:

Nam si vir scortum duxit clam uxorem suam,
Id si rescivit uxor, inipunest viro;
Uxor virum si clam domo egressa est foras,
Viro fit caussa, exigitur matrimonio.

(*Merc.* 817 i n.; p. wyżej, str. 123 i n.)

Wpływ Plauta na literaturę dramatyczną Francji widoczny jest jeszcze z początkiem XIX wieku. W r. 1808 wystawia Népomucène Louis Lemercier trzyaktówkę p. t. *Plaute, ou la comédie latine*, która jest pewnego rodzaju połączeniem motywów dwóch sztuk Plauta, t. j. *Epidikusa* i *Skarbu*, a za tło ma życie Plauta. I tak, oprócz znanych motywów *Epidikusa* mamy tutaj także pomysł skarbu i skąpca Eukljona ze *Skarbu*. Eukljo jest tutaj właśnie tym, w którego, tak jak w *Epidikusie*, wmuśzają wykupno rzekomej krewniaczki. Ciekawą jest rzeczą, że występuje tutaj także sam Plautus, który z początkiem sztuki

¹ Beaumarchais, *Komedje*, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków 1917, str. XXV.

skarży się na swój ciężki los w młynie, a potem pojawia się czasem w sposób łamiący iluzję sceniczną, co jest również manierą plautyńską. Tak n. p., gdy się zawiązuje węzeł dramatyczny, Plautus występuje i mówi na stronie:

Ils parleront; et moi je n'aurai plus alors
Qu'à l'écrire sous leur dictée.¹

Nawet w nowszych czasach, bo w r. 1908, wystawia Tristan Bernard w Paryżu, w „Théâtre Femina“, komedję *Les Jumeaux de Brighton*, stanowiącą zmodernizowaną przeróbkę plautyńskich *Braci*. Rzecz dzieje się w czasach obecnych w Hawrze; dwaj bliźniacy są to: Beaugérard I. du Havre, i Beaugérard II. de Paris, ale autor — jak to sam we wstępnej *conférence* zaznacza — wprowadził tu tę zasadniczą zmianę, że obaj bracia wzajemnie o swem istnieniu nic nie wiedzą, a całą tajemnicę zna tylko stary przyjaciel ich ojca, Roberdet. Cała fabuła i intryga jest mniej więcej ta sama; Beaugérard I. żyje również w ciągłej kłótni ze swą żoną, która go terroryzuje; w roli Erotjum występuje *petite femme* Nancy de Nancy, — w miejsce sukni, skradzionej żonie, mamy *voile en dentelle*, a zawikłanie całe wprowadza również pasorzyt, francuski Zmiotka — Labrosse. Naogół jednak tempo jest mniej ożywione niż u Plauta, gdyż Bernard skreślił, względnie zmienił, cały szereg scen, n. p. znakomite sceny małżeńskie i sceny z lekarzem, wmawiającym szaleństwo w zdrowego człowieka. Wprowadził natomiast (odmiennie jak u Plauta), jako końcowy efekt, spotkanie obu braci naraz, naprzód przez kucharza (Cylindre, jak u Plauta), a potem przez żonę, teściową (zamiast teścia plautyńskiego) i Roberdeta. Kucharz-pijak myśli, że dziś zapewne wyjątkowo silnie się upił i dlatego widzi dwóch zamiast jednego; wszyscy krewni wkońcu myślą, że to jakiś dziwny sen (i to jest motyw plautyński, p. *Men.* w. 1047), aż

¹ Według: Reinhardstoettner, *Plautus*, str. 423.

wreszcie rzecz całą wyjaśnia Roberdet. Bernard dodał od siebie jeszcze nowy szczegół erotyczny, a mianowicie, u Beaugérarda II. wyraźne zainteresowanie się żoną Beaugérarda I.; zamiast prologu plautyńskiego dał *lever de rideau* w 9 scenach, odbywających się w Brighton na 37 lat przed rozpoczęciem samej sztuki. Natomiast podkreślić należy, że sama *conférence* na początku, wraz z typowymi francuskimi dygresjami, żartami i koncepcjami, mającymi zainteresować i rozbawić publiczność, żywcem przypomina ton prologów plautyńskich.

W latach 1907, 1910 i 1912 wystawia w Paryżu Henri Dargel z wielkiem powodzeniem swe znakomite farsy: *La Comédie des ânes*, *Casina*, *Le Militaire avantageux*, które są zmodernizowanymi i zręcznie przebudowanymi parafrazami odnośnych sztuk Plauta.

Wreszcie w granej w r. 1922 w paryskim „Théâtre Michel” trzyaktowej komedji Ludwika Verneuil’a p. t. *La Pomme* pojawia się znów plautyński motyw sobowtórów: Cały węzeł dramatyczny polega tu mianowicie na tem, że ludzkie podobieństwo dwóch panów, żonatego p. Pascaud, i wdowca, p. Templier, jest rzekomą przyczyną nawet zdrady małżeńskiej, a w rezultacie istotnym powodem tragikomicznych zawikłań, przyczem również typ monologów, częste zwracanie się do widzów, i komizm polegający na powtarzaniu się sytuacji, okazują znane cechy plautyńskie.

Dodać należy, że w serji sławnych przedstawień klasycznych, urządzanych corocznie w teatrze rzymskim w Orange przed kilkunastotysięcznym tłumem widzów, najlepiej dotychczas udaną i najentuzjastyczniej przyjętą komedją był *Pseudolus*, wystawiony dnia 11 sierpnia 1900 r. w adaptacji J. Gastambide’a.¹

Francuska szkoła średnia zapoznaje się z Plautem przez liczne i przeważnie bardzo dobrze ułożone „antologie z tea-

¹ Paul Mariéton, *Le Théâtre antique d’Orange*, Paris 1908, str. 16—17 i 10—11.

tru rzymskiego” (opracowane przez uczonych takich, jak Ph. Fabia, Aug. Audollent, Georges Romain, Abbé Pautigny i i.), w których komedje plautyńskie zajmują bodaj że najważniejsze miejsce.

Z pośród reszty ludów romańskich silniejsze zainteresowanie Plautem okazują jeszcze Hiszpanie, którzy w znacznym stopniu oddziałali na kształtowanie się dramatu francuskiego, i Portugalczycy. I tak, sztuka Juana de Timonedy († 1597) p. t. *Comedia de los Menecmos* daje w 13 scenach treść plautyńskich *Braci*, ale przez to skrócenie traci największy zapas pierwotnego humoru. Następnie niektórzy uczeni sądzą, że postać szlachetnego i poświęcającego się niewolnika z *Jeńców* plautyńskich natchnęła Calderona (1600—1681) do stworzenia tragicznej a nieśmiertelnej kreacji więźnia-rycerza bez skazy, *Księcia Niezłomnego*. Nie ulega zaś wątpliwości, że komedja wielkiego twórcy *Luzjadów*, Ludwika Camôesa (1524—1580), p. t. *Os Enfatriões* jest udatnem opracowaniem sztuki plautyńskiej, mogącym śmiało mierzyć się z dziełem Moljera.

4.

Narody germańskie, a osobliwie Duńczycy, chlubić się mogą jednym z najznakomitszych w Europie odtwórców Plauta (i Terentjusza), Ludwikiem Holbergiem (1684—1754), o którym słusznie powiedziano, że był w Danji tem, czem Plautus w Rzymie. Bo też, obok Moljera i włoskiej komedji, Plautus najsilniej oddziałał na kształtowanie się jego twórczości,¹ był właściwie tym najodpowiedniejszym wzorem, do którego zawiodła go lektura Moljera. Jego *Jacob Tyboe* opiera się (dość swobodnie) na plautyńskim *Żołnierzu*, a *Abracadabra* jest odbiciem *Strachów*. *Abracadabra* jest czarodziejskim zaklęciem,

¹ Georg Brandes, *Ludwig Holberg (Skandinavische Persönlichkeiten)*, Ges. Schriften II, München 1902, str. 146—148.

które stary Jeronimus musi trzy razy na klęczkach wypowiedzieć, by uspokoić złego ducha, który w jego domu zamieszkał. Fabuła jest zresztą ta sama, co u Plauta, tylko Holberg wprowadził tę innowację, że skreślił zupełnie role kobiece, i w epilogu wskazuje na to, że „przecież i bez kobiet można sobie dać radę“.

Typ żołnierza umieścił Holberg jeszcze w swej znakomitej jednoaktówce p. t. *Diderich Menschen-Skräk* (Postrach), stanowiącej dosłowny miejscami przekład plautyńskiego *Pseudolusa*. Oprócz postaci żołnierza (w oryginale Plauta tylko wspomnianej) dodał Holberg jeszcze pewne motywy z *Amfitrjona* i *Kurkuljona*.

Nawiązując do *Braci* Plauta, dał Adam Gottlob Oehlschläger (1779—1850) komedję p. t. *Trillingbrödrene fra Damask* (rozpowszechnioną również w niemieckim przekładzie jako *Die Drillingsbrüder von Damask*), która polega na nieporozumieniach z powodu aż trzech bliźniaków.

Plautus oddziałał też bardzo silnie (bezpośrednio i pośrednio) na rozwój komedji w Anglii, gdzie już w r. 1528 słyhać o przedstawieniu jakiejś sztuki plautyńskiej przed Henrykiem VIII w Greenwich, i w tym samym mniej więcej czasie o grywaniu Plauta i Terencjusza w klasztorach (n. p. w Cambridge).

Już t. zw. pierwsza angielska komedja, *Ralph Roister Doister* (z r. 1566) Mikołaja Udalla, okazuje wyraźną zależność od Plauta, tak w stylu, jak i w swych głównych typach: żołnierza (Ralph Roister Doister) i pasorzyta (Merrygreek), a jeśli Abraham Fraunce w łacińskiej swej komedji p. t. *Victoria*, tłumaczonej z włoskiego, do postaci żołnierza Frangipetry dodaje jeszcze Pyrgopolinicesa i Terrepointogonusa,¹ to przypuścić należy, że są to plautyńskie figury z *Żołnierza* i z *Kurkuljona* (Therapontigonus).

¹ Guil. Creizenach, *De Abrahami Fransi comoedia*, Stromata in honorem C. Morawski, Cracoviae 1908, str. 217—221.

Jeśli zaś Szekspir (1564—1616),¹ dając przez usta Hamleta (II, 7) wskazówki co do sztuki, która ma być grana na dworze królewskim, twierdzi, że „Seneka nie może być za ciężki, a Plautus za lekki“ (co wskazuje na zupełnie trafne orjentowanie się), a n. p. w *Poskromieniu złoŹnicy* daje służącym jedynie tylko u Plauta istniejące imiona: Tranio i Grumio (raczej Grunnio), to jest to chyba dość ważkim dowodem, że znał Plauta.

Wiadomo, że jego *Komedja Pomyłek* jest tylko przeróbką plautyńskich *Braci*, z tą jedynie różnicą, że Szekspir rzymską sztukę rozszerzył, głównie przez dodanie postaci i motywów zaczerpniętych z innych źródeł i z własnego pomysłu. I tak n. p. bliźnim braciom, nazwanym u niego Antipholus z Efezu i Antipholus z Syrakuz, przydał jeszcze z *Amfitrjona* plautyńskiego drugą parę sobowtórów, t. j. służących, Dromionów, następnie dołączył z tejże sztuki motyw, że żona jednego brata bierze jego sobowtóra za swego męża, tudzież obfite okładanie sobowtórów służących. Usunął natomiast rolę pasorzyta, a denuncjację przed żoną jednego z braci oddał (z mniejszem prawdopodobieństwem, niż u Plauta) w ręce hetery-Kurtyzany. Liczbę nieporozumień doprowadził do dwunastu, a dążąc zapewne przez powiększenie liczby osób (jest ich aż piętnaście) do jeszcze większego ożywienia akcji, uczynił ją tylko bardziej zawikłaną i mniej przejrzystą, niż w sztuce plautyńskiej.

W sztukach Szekspira można jednak wykazać jeszcze znacznie więcej wpływów plautyńskich. Tak n. p. jeśli jego Falstaff jest, pomimo pozorów, niezależny od plautyńskiego Pyrgopolinicesa,² to przecież nie można odmówić cech samo-

¹ Cornelia C. Coulter, *The Plautine Tradition in Shakespeare*, The Journal of English and German Philology, XVIII (1919), str. 66—83. Znakomita ta praca wykazuje obfite reminiscencje plautyńskie u Szekspira, nie tylko w treści, ale także w stylu, technice i pomysłach.

² T. Sinko, *Genealogja* i t. d., str. 12. — Corn. C. Coulter twierdzi jednak: *underneath his mountain of flesh and the whimsical humour that*

chwałów postaciom takim, jak Don Armado (*Stracone zachody*), Parolles (*Wszystko dobre*) i Sir Andrew Aguecheek (*Noc Trzech Króli*), i chyba każdy przyzna, że przebieranka Pedanta za Vincencja w *Poskromieniu złoŃnicy* i spotkanie autentycznego Vincencja (V, I) jest powtórzeniem zupełnie analogicznej sceny z *Dnia Trzygrozowego* (w. 843 i n.). Do rozmaitych szczegółów wreszcie, dotyczących szeregu typów i motywów komicznych, wspominanych już wyżej przygodnie, dodać należy, że również sceny „na stronie“, prologi i epilogi jego komedyj często noszą wybitne cechy plautyńskie (por. wyżej, str. 386 i n.). Wpływ Plauta widoczny jest nawet w tragedjach, czy dramatach historycznych Szekspira.¹

Szekspir czytał Plauta najprawdopodobniej w oryginale, a to choćby z tego powodu, że w XVI w. nie było w Anglii jeszcze żadnego angielskiego przekładu sztuk plautyńskich, prócz *Braci*, wydanych dopiero w r. 1595, t. j. prawie w dzień lat po napisaniu *Komedji Pomyłek*.²

Uczony Ben Jonson (1574—1637) stoi pod znacznym wpływem Plauta. Jego komedja *The Case is altered* powstała przez połączenie motywów *Skarbu* i *Jeńców*. Jest tutaj i skąpiec ze swoim ukochanym skarbem, są i dwaj jeńcy na wzór plautyńskich, ale jest i motyw miłości, który zwykle późniejsi naśladowcy dodają do *Jeńców* Plauta, odznaczających się brakiem tego pierwiastka. Nadto jego *Alchemist* okazuje reminiscencje ze *Strachów*, Captain Bobadyll w sztuce *Every man in his humour* jest świetną — nie bez oryginalności — inkarnacją

endears him to every heart, Falstaff is still the miles gloriosus, lauded by his associates for his military prowess and his power over the feminine hearts, — choć przyznaje, że „Falstaff z *Wesołych Kumoszek* jest o wiele więcej zbliżony do pierwotnego typu żołnierza samochwała, niż Falstaff z dramatów historycznych“ (str. 81).

¹ C. C. Coulter, l. c. str. 81—82.

² Edward A. Sonnenschein, *T. M. Plauti „Mostellaria“*, edited by... Oxford 1907, str. XVI, uw. 2. Por. I. Wight Duff, *A Literary History of Rome*, London and Leipsic 1909, str. 193—195; C. C. Coulter, l. c. str. 70—71.

plautyńskich żołnierzy-samochwałów, a temat komedji *Epicoene or the Silent Woman*, polegający na podsunięciu chłopca jako oblubienicy, jest niewątpliwie odbiciem plautyńskiej *Panny Młodej*.

Szczególnie ulubione, zdaje się, były w Anglii plautyńskie *Strachy*. Oprócz reminiscencyj szekspirowskich należy tu sztuka znawcy Plauta, Tomasza Heywooda (1582—1640), p. t. *The English Traveller*, a mianowicie epizod z młodym Lionelem, który w nieobecności starego Lionela bawi się tak samo jak młodzieniec plautyński, przyczem powtarza się również historia z zaczarowanym domem.

Dalej wyraźny związek z tą samą komedją Plauta okazuje komedja Henryka Fieldinga (1707—1754) p. t. *The Intriguing Chambermaid*, w której służąca Lettice gra tę samą rolę, co plautyński Tranjo. Nie jest jednak wykluczoną rzeczą, że Fielding korzystał także z regnardowskiego opracowania plautyńskiej sztuki (*Le Retour imprévu*). Prawie wyłącznie na Moljerze oparł się Fielding w swym *Skąpcu* (*The Miser*), na co zresztą sam tytuł wskazuje: *The Miser, a comedy taken from Plautus and Moliere* etc.

Podobnie na francuskiej sztuce, związanej z Plautem, wzorował się John Dryden (1631—1700), pisząc swą komedję *Sir Martin Mar-all* na podstawie sztuki Quinaulta *L'Amant Indiscret*. Natomiast wprost z Plauta czerpał w swej komedji p. t. *Amphitryon or Two Socias*, którą znów przerobił Hawkesworth w swoim *Amfitrjonie* z r. 1792.

Bardzo dużo wpływów plautyńskich okazuje komedja niemiecka. Obok znanego już od wieków średnich Terencjusza, pojawia się Plautus już w pierwszych latach XVI w., a mianowicie w wydaniu *Braci* i *Sióstr* z r. 1511 Albrechta von Eybe, który sztuki te zupełnie w myśl średniowiecznej, moralizatorskiej zasady (*supponitur ethicae, quia de moribus tractat*) pojął jako przedmiot nauki o obyczajach: *Dabey auch nachvolgklich Comedien Plauti in Menechino et Bachide... kurtzweilig und schimpflich zu lesen. Darauss man nemen mag leere*

und unterschied guter sitten und böser dagegen. Die guten zu begreifen und die bösen zu vermeiden. W r. 1535 zjawia się przekład *Skarbu* przez Joachima Greffa, ale już na całkiem renesansowy sposób, jako rzecz wesoła, do rozradowania czytelnika służąca: *Eine schöne Lustige Comedia des Poeten Plauti Aulularia genannt... fast lustig und kurtzweilig zu lesen*, a Hans Sachs w r. 1548 daje już swobodną przeróbkę plautyńskich *Braci* p. t. *Ein comedi Plauti mit 10 personen heyst Menechmo und hat 5 actus*, nazywając wszystkie prawie osoby, a zwłaszcza obu bliźniaków, już niemieckimi imionami. Bracia zwą się: „Lütz der ehman“ i „Lütz der frembd“.

Niewątpliwie wojna trzydziestoletnia wpłynęła na powstanie sławnego *Horribilicribrifaxa* Andrzeja Gryphiusa (1616—1664), ale obie występujące tam (już wspomniane wyżej) postaci „kapitanów“: *Horribilicribrifax* i *Dondaradiridatumtarides*, okazują wybitne cechy wpływu plautyńskiego *Pyrgopolinicesa*.

Lessing (1729—1781), który żywo zajmował się Plautem (i Terencjuszem), napisał jednoaktową sztukę p. t. *Der Schatz*, aby w niej zamknąć wszystkie komiczne sceny plautyńskiego *Dnia Trzygrozowego*, jednakże nie bez wyraźnego wpływu komedyj i postaci moljerowskich. Wiadomo także, że zajmował się również *Stichusem* i wziął się do opracowania, na jego podstawie, sztuki dwuaktowej p. t. *Weiber sind Weiber*, z której istnieją tylko fragmenty, gdyż Lessing planu swego nie wykonał. Tak samo zamierzał on opracować *Pseudolusa* w pięcioaktowej sztuce p. t. *Justin*, z której posiadamy również tylko plan, wskazujący jednak na to, że Lessing bardzo mało zmieniał rzymski oryginał.

Niemieckie ujęcie *Amfitrjona*, który przeszedł przez wszystkie sceny europejskie, dał Henryk Kleist (1776—1811) w swej sztuce *Amphitryon*, przy zachowaniu plautyńskiego, czysto mitologicznego gruntu.

Największą jednak zasługę w spopularyzowaniu Plauta u Niemców ma Reinhold Lenz (1750—1792), który w r. 1774

wydaje, zachęcony przez Goethego, *Fünf Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater*. Są to następujące sztuki: *Das Väterchen*, wierna przeróbka *Komedji Ośle*, *Die Aussteuer*, polegająca na *Skarbie*, z powtórzeniem niemal dosłownem scen, — *Die Entführungen* (poprzednio *Der grossprahlerische Offizier*), niemiecka replika plautyńskiego *Żołnierza Samochwała*, — *Die Buhlschwester*, rzecz powstała w ten sposób, że Lenz naprzód przetłumaczył, a później przerobił na niemiecką sztukę plautyńskiego *Gbura*, — i *Die Türkensklavin*, komedia opierająca się na *Kurkuljonie*. Prócz tych sztuk opracował jeszcze później plautyńskich *Jeńców* w sztuce p. t. *Die Algierer oder Seeräuber*, która to komedia jednak zaginęła, — i (zdaje się) nosił się z myślą przerobienia *Braci*.

Przekładami Lenza bardzo interesował się Goethe, który już w młodości swej żywo zajmował się Plautem, w r. 1806/7 zamierzał sztuki plautyńskie wystawiać w Weimarze, a w prologu *Fausta* ulegał wyraźnie reminiscencjom plautyńskiego prologu do *Punijczyka*.¹

¹ A. Denecke, *Goethe und Plautus*, „Liter. Echo“ 14 (1911/12), str. 1034—1040.

Wpływ Plauta na literaturę dramatyczną Europy (prócz Polski) jest już naogół dokładnie opracowany, tak, że zestawienie powyższe (mające zresztą służyć tylko jako wybór przykładów dla najogólniejszej orientacji) mogło się już oprzeć na wybitnych pracach, takich jak: K. Reinhardstoettner, *Plautus, Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886, G. A. Galzigna, *Fino a che punto i commediografi del Rinascimento abbiano imitato Plauto e Terenzio*, I—II, Capodistria 1899—1900, W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, I—V, Halle a. S. 1893—1916, i i.

Natomiast historia Plauta w Polsce nie jest jeszcze napisana i brak nawet wszelkich wstępnych badań, wobec czego na szkiełko poniższy złożyć się mogły przeważnie tylko dorywcze notatki. Zbadanie szczegółowe wpływu Plauta na polską literaturę czeka jeszcze na specjalistę.

5.

Jeżeli łączyć z Plautem średniowieczną przeróbkę jego *Amfitrjona* p. t. *De Geta et de Birria* (także *Geta et Birria*, lub *Geta*), t. j. tak zwaną „komedię elegijną“, pochodzącą od Vitalisa de Blois (w. XII, p. wyżej, str. 470 i n.) i występującą czasem pod imieniem Owidjusza,¹ a najczęściej bezimiennie, — to za pierwsze ślady wpływów plautyńskich w Polsce wypadnie chyba uważać rękopis Biblioteki Jagiellońskiej Nr 2035 z w. XIV^r (r. 1383), pisany prawdopodobnie w Polsce, i zawierający obok utworów owidjuszowskich i pseudo-owidjuszowskich także *Getę* (fol. 255—291). Napewno zaś już w Polsce powstał zbiorowy rękopis Bibl. Jagiel. Nr 2115, z w. XV, zawierający również obok utworów owidjuszowskich *Getę* (fol. 556—588) wraz ze scholjami, a pisany w czasie między r. 1428 a 1442 przez Świątosława z Rogowa, jak świadczy o tem napis na fol. 473: *Explicit liber venerabilis Boecij de consolacione philosophie reportatus Posnanie post reverendum Bacalarum nomine Johannem de Szroda nec non rectorem ibidem. Et est finitus feria tertia post festum sancti luce per manus cuiusdam Swanthoslaij de Rogow sub anno nativitatis Cristi eiusdem Millesimo quadringentesimo vicesimo octavo* i t. d. Rękopis ten był własnością Stanisława z Dobieszewa, co potwierdza napis na pierwszej stronie: *Hic liber est Stanislai de Dobyeszewo et in eo continentur hij* i t. d.

Na tenże wiek XV przypada już konkretna wiadomość o studjach plautyńskich w Polsce, a mianowicie notatka Filipa Kallimacha Buonaccorsi o Grzegorzu z Sanoka: „Zresztą nietylko on sam, ale i wszyscy inni uczeni tak wysoko cenili jego talent, że jaką kto tylko książkę nieznana znalazł, niósł ją do niego w mniemaniu, że on wszystko łatwo wytłumaczy. I tak między książkami, których mu wiele codziennie przedkładano, znalazł niektóre komedje Plauta; ich dowcipem i żywością tak był porwany, iż nietylko codziennie

¹ Gust. Przychocki *Accessus Ovidiani*, Cracoviae 1911, str. 2, 5.

poświęcał się ich czytaniu, lecz nawet zaczął pisać na ich wzór nową komedię. Przerwał następnie to zajęcie, zmuszony udać się do Włoch...“¹ Wiadomość ta brzmi wprawdzie nieco podejrzanie, ale w każdym razie charakterystyczną jest rzeczą, że pierwsza konkretna wzmianka, dotycząca początków polskiego dramatu świeckiego, do Plauta właśnie się odnosi.

W w. XVI, nawet w samych jego początkach, wykładają już Plauta na wszechnicy Jagiellońskiej. I tak w r. 1509 czyta Mateusz Krawiec z Olkusza (Mathias Sartor de Ilkusch) „pierwszą komedię Plauta“ (t. j. *Amfitrjona*).

Tę samą być może komedię Plauta (*commoediam Plauti*) czytają również: w r. 1513 Ambroży de Baruth, w r. 1535 Jan Dobrosielski z Sandomierza, który później wyklada również i Terencjusza, a już napewno *Amfitrjona* czyta w r. 1536 Jan Biesiekierski z Biesiekierza.

Później zakres wykładów plautyńskich rozszerza się, gdyż w r. 1540 słyszymy o Adamie Zaborceusie z Chęcín, że wyklada „komedię Plauta“ (*commoedias Plauti*) przez cały rok, a w r. 1542 czyta Piotr ze Sambora nawet komedię *Casina*.²

Z r. 1545 pochodzi ciekawa wiadomość o polskich drukowanych przekładach Plauta i Terencjusza. Według Jochera,³

¹ Filipa Buonaccorsi Kallimacha *Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa lwowskiego*. Przekład polski z oryginału łacińskiego. Poprzedza *Spór o Grzegorza z Sanoka* przez prof. Dra Tadeusza Sinkę. Lwów 1909. Staraniem Kółka Filologicznego we Lwowie. Rozdz. V—VI, str. 26—27.

² Wiadomości zaczerpnięte z *Liber diligentiarum* z lat 1487—1563, w *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*. T. IV, Kraków 1886.

³ Adam Jocher, *Obraz bibliograficzno-historyczny literatury i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie*, Wilno 1840, tom I, str. 143—144. — Oryginału czeskiego zbadać nie mogłem, gdyż na prośbę Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie o wypożyczenie dzieła Konacza odpowiedziała Biblioteka Uniwersytecka w Pradze odmownie. Dzięki interwencji prof. M. Szyjrowskiego, udało mi się jedynie uzyskać od p. Dra J. Boreckiego, dyrektora Bibl. Uniw. w Pradze, odpis tytułu dzieła i części przedmowy, co niżej podaję

wspomina Jan Losorsky w przedmowie do komedij czeskiego pisarza [Mikołaja] Konacza [z Hodisztkowa] p. t. *Judith*,¹ wydanej w Pradze w r. 1547, ale datowanej r. 1543, o tem, że „Polacy rytмами gry rozliczne znamienitych poetów krotchwilnych, Terencjusza i Plauta, swym, tym grubym i nieokrzesanym językiem drukują i na światło wynoszą.“ Wiadomość ta miała rzekomo pochodzić od brata Konacza, który był w Polsce, ale — jak Jocher zaznacza — nie udało mu się tej wiadomości w żaden sposób stwierdzić. Być może jednak, że za pewien ślad tych przekładów uważać można wymieniony w inwentarzu książek Macieja Szarffenberga z r. 1547, wśród polskich dzieł, egzemplarz komedij Terencjusza,² a odnalezienie dawnych polskich druków (jak wskazują na to przykłady) jest zawsze jeszcze możliwe.

W związku zapewne z wykładami na uniwersytecie Jagiellońskim powstają pierwsze polskie edycje komedij plautyńskich, a mianowicie: *Amphitruo* (1530), *Mercator* (1531), *Casina* (1543). Są to małe książeczki, drukowane u Szarffen-

¹ *Judyth. Hra z Hystorij Judyth Pilnie wybraná: A Rykmy mijrnyimi tuto sepsaná. Abychom se w neprawostech poznali: A za smilowánij k Bohu wolali. Aby nepržátely odwrátil od nás: Prževkrutné wtento nebezpečný čas. Léta Pánie MDXLVII.*

„...A zvlásťtě poněwádž někdy Ržijmané Wlaskau swau řečij přirozenau / vměgijce wssak Latinskau / pro wzděláníj obecného dobrého mnohé wěcy spisowali / yako Petrarcha / Bocatius / Dantes / y ginij / a do dněsnijho dne spisugij. Niemcy také tijn swým drsnatým sswandrowným yazykem / kteraké Hystorye spisugij widijme. Co pak Poláci činij / kteříž někdy dosti málo neb nic swau řečij přirozenau psáti nevměli / ale cizý Latinské vziwati musyli / Giž pak nyní netoliko prosté rozprávky spisugij / ale rykmy mijrnyimi hry rozličné znamenijch Poetuw krotchwilných Terencia a Plauta swým tijn hrubým a neohybeným Glagolem tisknau a na světlo wynassegij. Y to také yá znamenage kterakú ti národové o rozmnoženíj yazyku swého přirozóného pěči a owzděláníj obecného dobrého magij“.

Nie jest jednak wykluczone, że przedmowa Konacza zawiera jeszcze inne ciekawe uwagi, odnoszące się do Polski.

² Artur Benis, m. pod. niżej (str. 498, uw. 1.), str. 18.

berga w Krakowie dla użytku studentów przez Franciszka Mymerusa, który, jak to widać z przedmowy do *Amfitrjona*, dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu i kanclerzowi koronnemu, Krzysztofowi Szydłowieckiemu, miał zamiar wydać całą serję komedij plautyńskich: *visum est comoediam hanc Plauti primam sub nomine tuae magnificentiae ab aliis seorsum impressam in manus studiosorum in Enchiridii forma emittere... Accipe igitur magnificentissime domine Amphitryonem... donec et aliae sub nominis tui auspicio publicentur.* Mymerus wierzył, że komedje plautyńskie są najlepszą drogą do poznania świata rzymskiego, i na początku edycji *Mercator* pisał *ad Lectorem*:

Qui flores et amoena prata agelli
Rhomani cupit assequi, diserta haec
Huic Comoedia praebebat ecce normam,
Parvo temporis ut venire possit
Summam ad (curriculo) eruditionis.
Nam certe est salibus referta doctis
Et verbis elegantibus renidet
Sacris luxurians ubique gnomis.

Przypuszczać należy, że Krzysztof Szydłowiecki, u którego sławi Mymerus *authorum nobilissimorum frequentem lectionem*, znał także dobrze i dedykowanego mu Plauta, podobnie jak później Maciej Krassowski, do którego należał egzemplarz komedji *Mercator*, dziś przechowywany w Ossolineum (nr. 12595); czytamy tam na wstępnej karcie rękopiśmiennej notatkę: *Ego sum possessor huius libri Matyas Crassowski Anno Domini 1576* — i sześciowiersz, kończący się słowami:

Si vis videre dominum nostrum Jesum Christum
Noli furari librum istum.

Plautus jest w tej epoce zresztą chętnie czytany, jak na to wskazują egzemplarze jego komedij, wymieniane nie tylko w inwentarzach księgarń krakowskich, jako to Macieja Szarffenberga i Florjana Unglera z r. 1547 i 1551 (*Comediae*

Plauti, Sententiae Plauti, Plauti Cassina), ale także i w zbiorach prywatnych, n. p. w inwentarzach puścizny Wacława lekarza z r. 1546 (*Comediarum Plauti liber*), Heleny Gałczyzny z r. 1549 (*Sententiarum ex comoediis Plauti*), Andrzeja z Opoczna z r. 1550 (*Plautus*), Jerzego Morsztyna z r. 1550 (*Plauti comoediae*), Erazma Lipnickiego z r. 1553 (*Plautus*).¹

Znają go też oczywiście dobrze polscy humaniści, i tak n. p. kanclerz i hetman w. koronny Jan Zamoyski, w mowie wygłoszonej na sejmie w Warszawie r. 1605 (między innymi) przeciwko awanturniczej wyprawie z Dymitrem Samozwańcem do Moskwy, powiada: „Dziś niektórzy ichmość mimo woli stanów wtargnęli do Moskwy, jakiegoś Dymitra na tron prowadzą! Słyszeliśmy, że ten Dymitr był zadłabiony, dziś znowu żyje! Cóż to? Czy jaką komedią Plauta lub Terencjusza grają przed nami? Wszystko to ciężkie kłopoty na Rzeczpospolitą sprowadzić może”.² Nic dziwnego, skoro Zamoyski w czasie swych studjów paryskich słuchał także i sławnego Turnebusa,³ który tak wielkie położył zasługi na polu studjów plautyńskich i w tym duchu zapewne na uczniów swoich oddziaływał.⁴

Zna Plauta również i Jan Kochanowski: W jego *Satyrze*, który istotnie może być pojęty jako prolog do

¹ Dr Artur Benis, *Materjały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, I. Inwentarze księgarń krakowskich Macieja Szarffenberga i Florjana Unglera, w *Archiwum do dziejów lit. i ośw. w Polsce*, tom VII, Kraków 1892, str. 1—71; II. Inwentarze bibliotek prywatnych, str. 202—240.

² *Wybór mów staropolskich*, zebrał Ant. Małeckie, Kraków 1860, str. 98. Notatkę tę zawdzięczam Stanisławowi Lempickiemu, najlepszemu znawcy Zamoyskiego.

³ Stanisław Lempicki, *Działalność Jana Zamoyskiego na polu szkolnictwa 1573—1605*, Kraków 1922, str. 25.

⁴ Turnebus posiadał słynny, a zaginiony dziś rękopis plautyński, t. zw. *codex Turnebi* (W. M. Lindsay, *The codex Turnebi of Plautus*, Oxford 1898). Był on pierwszym wybitnym francuskim krytykiem tekstu plautyńskiego i autorem cennych *Adversaria* (Alfred Gudeman, *Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie*², Leipzig und Berlin 1909, str. 189).

Odprawy, wykazano ostatnio zastanawiające wpływy prologów plautyńskich, tak w stylu, jak i w kompozycji.¹

Z otoczenia Zamoyskiego pochodzi najciekawszy w Polsce objaw zamiłowań plautyńskich: *Potrójny z Plauta* Piotra Cieklińskiego.²

Potrójny jest bardzo zręczną przeróbką plautyńskiego *Dnia Trzygrozowego* (*Trinummus*) w tym sensie, że z grecko-rzymskiej sztuki powstała o 900 przeszło wierszy dłuższa komedia, nawskróś polska, w niektórych tylko drobnych szczegółach odbiegająca od życia polskiego. Ciekliński trzymał się wprawdzie naogół oryginału, z którego przetłumaczył wszystko prócz dwudziestu kilku wierszy, ale z wielką swobodą przerobił wszystkie specyficznie greckie czy rzymskie szczegóły, łącznie z nazwiskami osób, na czysto polskie. I tak, rzecz cała dzieje się nie w Atenach, ale „pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie” (Lwów gra ważną rolę u wszystkich ludzi z Zamościa); bohater sztuki, młody utracjusz (u Plauta *Lesbonicus*), ma na imię Pangracz i jest synem Skarbka (*Charmides*) herbu Habdank; jego przyjacielem jest również szlachecki syn, Szczęsny Złotogrodzki (*Lysiteles*, syn Filtona), a opiekunem Pangracza w nieobecności ojca jest Dobrochowski (*Callicles*), który ma za przyjaciela zacnego Sędziśławskiego (*Megaronides*). Wierny sługa Pangracza (niewolnik *Stasimus*) zwie się Wójtowic, a najęty darmozjad (*Sycophantā*) jest tutaj „prokuratorczykiem”, czyli pośledniejszym „prawomędrce” (adwokatem) z okazji roków sądowych, i zwie się Pierczyk.

Stosownie do tego środowiska, starożytne pojęcie „wolny” (*liber*) tłumaczy Ciekliński stale jako „szlachcic”, „niewolnik” — jako „chłop”, „kmiotek”; zamiast bogów i bóstw jest oczywiście Pan Bóg i aniołowie; *Acheruntis ostium* przetłumaczono

¹ Stan. Żetowski, *Kilka słów o kompozycji „Satyra” Jana Kochanowskiego*, Pam. Lit. XX (1924), str. 169—172.

² „*Potrójny z Plauta*” Piotra Cieklińskiego, 1597, wydał Jan Czubek, Kraków 1891.

jako „uście do piekła“ (w. 953); zamiast Syryjczyków i Kampanczyków są „Tatarzy i Mazurowie“ (w. 974 i n.), zamiast konkubiny jest „Nastka z przedmieścia“ (w. 1261); mąż, chcący się na chwilę uwolnić od żony, wysyła ją „do kościoła na pacierze“ (w. 1418); służący, wysyłany u Plauta do portu, gdzie ma znaleźć statek, na którym przybył Charmides, u Cieklińskiego ma „biec rychło na gościniec, prosto na przedmieście Krakowskie, bo idzie tam wóz z rzeczami i wiezie go furman z Lublina“ (w. 1931). Jeśli między obywatelami plautyńskiej sztuki jest mowa o handlowych przedsiębiorstwach, którymi przecież szlachcic się nie parał, to Ciekliński zastępuje to zręcznie innemi, godnemi tego stanu sprawami. I tak to, co mówi Filto do Lysitelesa:

F. Przecież chyba miał majątek? *L.* Miał. *F.* Więc jak go stracił: Czy w państwowych przedsiębiorstwach, czy może w zamorskich? W zwykłym handlu mienie stracił, czy na niewolnikach?

(*Trin.* w. 330 i n.)

wygląda całkiem inaczej w ustach Złotogrodzkiego:

Z. Miał imienie?

S. Miał. *Z.* Jakóż je utracił? bawił się żołnierką, Lub innemi służbami Rzeczypospolitej? Obrócił na ojcowskie długi, albo jego Dłużnicy zawiedli go? czy siostrą na posag Wydał? czyli pogorzał? na czym wždy utracił?

(w. 489 i n.)

Tłumaczenie samo jest naogół wcale wierne i pomimo całej zresztą swobody przeróbki trafnie oddaje myśl oryginału; przyczem podkreślić należy dążność do piękna i niezły smak estetyczny Cieklińskiego w doborze wyrażen, zwłaszcza w zwrotach o moralnej tendencji. Oto przykłady:

qui animum vincunt, quam quos animus, semper probiores eluent

(w. 312)

...zawsze ci ujdą lepszymi
U mądrych, którzy umysł swój zwyciężą, niżli
Których żądza zwycięży, zhołduje, zniewoli.
(w. 455 i n.)

qui ipsum se contemnit, in eost indoles industriae
(w. 322)

Grunt baczenia założył, kto się nie wysoko
Niesie.
(w. 475 i n.)

di divites sunt, deos decent opulentiae
et factiones, verum nos homunculi,
salillum animai qui quom extemplo emisimus,
aequo mendicus atque ille opulentissimus
censetur censu ad Acheruntem mortuos.
(w. 490 i n.)

Bóg jest bogaty, możny i samemu tylko
Możność trzeba przyczytać: ale my, ludkowie,
Gdy duszyczka z nas wyńdzie, która ciała nasze
Jako sól zadzierżywa, ciało każde martwe,
Tak ubogiego, jako bogatego człeka,
W błoto i robaki się obróci, a tego
Rozumy, dostojeństwa, skarby nie obronią.
(w. 872 i n.)

Nawet i swoisty żart językowy udatne u Cieklińskiego
znajduje odbicie: Plautyński Sykofanta mówi do Charmidesa:

...nihil agis;
proin tu te, itidem ut charmidatus es, rusum recharmida!
(w. 976 i n.)

Nic z tego przeto: jakoś się w skok w Skarbka obuł,
Tak się zaś z Skarbka wyzuj!
(w. 1728 i n.)

Jak tam był obraz z wdziania i zdjęcia stroju (chlamydy), tak tu trafnie użył Ciekliński analogji z wdziania i zdjęcia obuwia. W tem przemienianiu wartości oryginału łacińskich na polskie poszedł zresztą Ciekliński drogą, wskazaną przez samego

Plauta w jego przeróbkach sztuk greckich; nieraz w *Potrójnym* obserwować można te fazy, jakie przeszło dane pojęcie. I tak, grecką wzmiankę o jakiejś wpływowej osobistości zastąpił Plautus nazwą najwyższej rzymskiej magistratury:

quid? te dictatorem censes fore?
(w. 695)

która u Cieklińskiego w polską przyoblekła się szatę:

...Cóż? mniemasz, że Lwowskim
Albo przeto Samborskim starostą zostaniesz?
(w. 1264 i n.)

Innym razem grecki jakiś motyw świętokradztwa zastąpił Plautus czysto rzymskim pojęciem o zerwaniu wienca z głowy posągu Jowisza Kapitolńskiego:

...si te surrupuisse suspicer
Iovi coronam de capite ex Capitolio
quod in columine astat summo...
(w. 83 i n.)

co znów Ciekliński na polską i chrześcijańską oddał modłę:

Gdybym ja chciał o tobie robić podejrzeniem,
Żeś onegdą z kościoła porwał kielich złoty...
(w. 114 i n.)

potwierdzając tem samem zapowiedź swoją, podaną w prologu:

Filemo ją po grecku napisał i przezwął
Thesauron językiem swym. Tę do starorzymskiej
Mowy Plautus przeniosszy, *Trinummem* mianował;
A ten, co ją do rzeczy i do czasów naszych
Teraźniejszych stosował, nazwał ją *Potrójnym*...
(w. 21)¹

¹ Później, w czasach stanisławowskich, powtórzy tę samą zasadę ks. A. Czartoryski, zalecając autorom dramatycznym, korzystającym z „dzieł cudzoziemskich“, żeby „plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali tak jedną jak drugą przez osoby, zachowujące krajowe obyczaje“ (M. Szyjkowski, *Dzieje komedji polskiej w zarysie*, Kraków 1921, str. 21).

Miarą swobody, z jaką Ciekliński poruszał się wobec motywu przejętego, stosując go „do rzeczy i do czasów naszych“, mogą być n. p. ustępy o „plotkarzach“, tudzież o tej przedziwnej „podróży zagranicznej“ z opowieści Pierczyka, które podaje w mojem tłumaczeniu i przeróbce Cieklińskiego:

Plautus:

Co kto tylko pomyślał, albo ma pomyśleć,
To oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
Co król szepnął królowej, do ucha; ci wiedzą,
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego niema nawet, lub nawet nie będzie,
To oni przecież wiedzą! A czy to jest słusznie
Czy niesłusznie, gdy chwałą albo obwiniają
Kogokolwiek — to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to wiedzieć, co im się spodoba!
(w. 206 i n.)

Ciekliński:

Którzy postawę czynią iż wszystko wiedzą,
Co kto myśli i o czym myśleć ma; że wiedzą,
Co król królowej powie do ucha; że wiedzą,
Co w Kalekucie, co się w Ameryce dzieje,
Co poszty i nowiny ze wszystkich ziem miewają,
Nakoniec, co sam w niebie Bóg archaniołowi
Michałowi rozkaże; i to, co nie było
I co było, wszystko ci udają, że wiedzą.
Słusznie-li, fałszywie-li, winują lub chwałą,
Nie dbają, byle co chcą, udali, że wiedzą.
(w. 315 i n.)

Plautus:

CHARMIDES
Gdzież on sam?
DARMOZJAD
A — został jeszcze; tam... u Radamanta
Wśród Kerkopów...
CHARMIDES
Ale słuchaj, odpowiedz mi przecież,
Gdzieżeś bywał?

DARMOZJAD

W strasznie dziwnych i cudownych krajach!

CHARMIDES

Chciałbym słyszeć, jeśli łaska.

DARMOZJAD

Owszem, sam chcę mówić:

Czarnem Morzem przybiliśmy naprzód do Arabji...

CHARMIDES

Czarne Morze jest w Arabji?

DARMOZJAD

Jest — tylko nie w tamtej,

Gdzieto rodzi się kadzidło, ale tam, gdzie rośnie

Piołun i to „ziele kurze“.

CHARMIDES (*do siebie*)

Ależ to frant sprytny!

(w. 927 i n.)

Ciekliński:

SKARBEK

Ale kędyż wždy on jest?

PIERCZYK

Jużem go odjechał

W Straszborgu...

SKARBEK

Cóż ty powiadasz?

PIERCZYK

Co?

SKARBEK.

Pytam cię, na którychżeś miejscach był?

PIERCZYK

Na barzo

Dziwnych i rozmaitych.

SKARBEK

Radbym słyszał, jeślić

Nie przykrzy się.

PIERCZYK

I owszem, powiem z wielką chęcią.

Naprzód pojechaliśmy morzem do Paryża

Od Malty. Tam, wysiadłszy na ląd, najeliśmy

Sobie koni, biorąc się ziemią ku Anglięj.

Trzy mile za Kalesem ochromiał koń panu;

Musiał się nazad wrócić i ku wieczorowi

Nazajutrz był w Straszborgu; stamtąd mnie odprawił.

SKARBEK

Miły bracie, azaż jest morze pod Paryżem?

PIERCZYK

Jest, — by tak łatwo za Kalesem było ku Anglięj,

Nie ochromiałby nam koń, ale tam droga

Barzo jest kamienna.

SKARBEK (*do siebie*)

Osobny to człowiek:

Temuby położenie świata dać drukować!

(w. 1647 i n.)

Niezrozumienia lub nieporozumienia przy tłumaczeniu trafiają się Cieklińskiemu bardzo rzadko, a wynikły z pewnością przedewszystkiem z ułomności tekstu plautyńskiego, którym rozporządzał.

Ciekliński nie zadowolili się jednak tym, choć tak swobodnym, przekładem, ale poszedł jeszcze dalej, dodając zupełnie samodzielnie cały szereg szczegółów i motywów rodzimych, będących zwłaszcza w ścisłym związku z współczesnem życiem polskiem i jego najwybitniejszymi objawami. Nawiązuje przytem wcale zręcznie do danej sytuacji: i tak wzmianka w w. 1356 o otwarciu listów „na cle, na granicy“ (*apud portitorem*, w. 794), daje mu okazję do wycieczki na „celników z swoimi ogarami żydkami“, którzy nawet szlachcie, „wolnej od wszelkich cel“, nie przepuszczają (w. 1359); Dobrochowski, mówiąc o wychowaniu synów Skarbka, który „nie pisywał sam nigdy i przeto syna, któryby umiał pisać, radby był miał“, podaje niezmiernie żywy i ciekawy obraz całej edukacji syna szlacheckiego i złego wpływu rozmaitych wykpięgroszów wielkomiejskich, „burkowników“, co „we Lwowie zwykli stroić młode panięta i z wiosek ich na szczyk wyprawować“ (w. 199); Złotogrodzki, zdecydowawszy się na małżeństwo syna

ze Skarbkówną, „dzieweczką cnotliwą, pokorną, urodziwą, w starożytnym domu szlacheckim urodzoną, a co też nie mniejsza, w skromności wychowaną, chocia niebogata“, — wypowiada długą i niezmiernie dla ówczesnych pań naszych charakterystyczną tyradę przeciw zbytkowi i rozrzutności żon posażnych:

...postrzegłem się w tym, że bogate żony
Zwykły więc pospolicie w domy mężów swoich
Wnaszać zbyteczne stroje, wydatki niezmierne.
Widzimy, że dziś panie świecą się drogiemi
Altebasy, puntałmi, perłami, klenoty.
Za przodków i rodziców naszych i za naszych
Już też dawniejszych czasów bogata szlachcianka
Dosyć miała, gdy wzięła od rodziców swoich
Parę pektoralików, a choć jeden krzyżyk
Od męża; więc miewała dwoje zawieszenie,
Trzecią obzdłuż piszczalkę z rubinem dla dzieci.
Dalej, Boże zawaruj, napierać się było.
W powszedni dzień w letniczku, w koszuleczce białej,
A snoreczka na szyi: teraz miary nie masz
I nie masz ich wymysłem i utratom końca.
„Daj mi to, moje serce, jeśli mnie miłujesz“,
Mówi nocna kukułka, „jeszcze o to proszę,
Moje drogie oczeńki“. A on: „weźmi, co chcesz“.
Jak skoro go nachyli, już, co chce, uprosi.
Zatem co tej gawiedzi w domu się namnoży!
To już będą ochmistrze, baby i służbiste,
I służbistych służbiste i tych też służbiste;
To szwaczki, to haftarki, dziewczęta, chłopięta,
Chłopięteczka: wszystko to łuszczybochenkowie
I wysysobeczkwowie, wysysokufowie;
Nuż karłowie, kotkowie, papużki, pieskowie.
Gdy przyjdzie do połogu, nie wiedzieć, co pierwej
Powiedać: zbytek zbytku, koszt kosztu popycha.
Użrzyć tam niderlandzkie opony na ścianach
I kobierce adziamskie i włoskie szpalery i t. d.
(w. 639 i n.)

Jakkolwiek wszystko to taką tchnie prawdą, że z pewnością przedewszystkiem z życia jest wzięte, to przecież uderza-

jące podobieństwo (nawet dosłowne miejscami) do sławnej tyrady Megadora ze *Skarbu* (*Aulularia*) Plauta (w. 497 i n.) na stałe w komedji „nowej“ greckiej i rzymskiej piętnowaną „żonę posażną“, *uxor dotata*, każe nam przypuszczać, że bezpośrednią podniętą Cieklińskiego był przecież ten właśnie ustęp, zaczynający się od słów:

Jużby żadna nie rzekła: „Wszak posag ci wniosłam
Znacznie większy, niżeli cały twój majątek!
A zatem mieć powinienam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, poganiaczów,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!“
Bo teraz, gdy gdzie przyjdiesz, więcej widzisz wozów
W domu, niżli gdzie na wsi, kiedy zająć na folwark.
Lecz to jeszcze jest dobrze — lecz gdy płacić przyjdzie:
Ot tu stoi folusznik, hafciarz, złotnik, wełniarz,
Handlarze od koronek, handlarze od koszul,
Weloniarze, farbiarze od wosku, fioletu,
Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płóciemek, szewcy od trzewików, i t. d.

(w. 497 i n.)

Pierwsze słowa powyższej tyrady Megadora plautyńskiego pojawiają się nawet w bardzo zbliżonej przeróbce w dalszej części monologu Złotogrodzkiego, gdzie czytamy:

Toć czasem żona z sobą bogata przynosi,
Mając to, choć niesłusznie, po sobie: A tyleś
Wziął po mnie, nie wiem czemu nie miałoby tak być.

(w. 694 i n.)

Natomiast wzmianka u Cieklińskiego o „nocnej kukułce“, która przecież niezbyt nadaje się do określenia prawowitej małżonki, pochodzi znów z *Dnia Trzygroszowego* (*Trinummus*), a to z monologu Lysitelesa, piętnującego chciwość heter:

...da mihi hoc, mel meum, si me amas si audes,
ibi ille cuculus: ocelle mi, fiat: et istuc et si amplius vis dari dabitur.

(w. 243 i n.)

co Ciekliński wyżej, w analogicznym występie Szczęsnego (w. 340 i n.), celowo opuścił.

Służący hulaki Lesbonika-Pangracza przypomina mu sumę, wydaną na miłości:

quid, quod dedisti scortis?

(Trin. w 412)

A tego nie rachujesz, coś w karty i kostki

Przegrał, coś rozdał szkortom?

(Potrójny, w. 718 i n.)

Ciekliński korzysta z tej sposobności, by w usta służącego Wójtowica włożyć zupełnie oryginalną, bardzo ostrą i drastyczną reprimendę młodego pana za jego niszczącą zdrowie rozpusztę i rujnujące wydatki „na panienki” czyli „okunie hiszpańskie” „z przedmieścia halickiego”:

Zdobyłeś się, dostałeś od nich za niemało

Jeszcze więcej; bo na cię uderzyło było

Daleko większe wojsko, niż orda tatarska.

Ledwie je żywym srebrem odpędził od ciebie.

Wysechłeś, skrzywiłeś się, zbladłeś, z gębyć śmierdzi, i t. d.

(w. 719 i n.)

Strofowanie tegoż Pangracza przez wzorowego młodzieńca, Lysitelesa-Szczęsnego, który przypomina mu dobre imię jego przodków:

itan tandem hanc maiores famam tradiderunt tibi tui,

ut virtute eorum anteperta per flagitium perderes?

(Trin. w. 642 i n.)

nabiera w ujęciu Cieklińskiego typowo polskiego zacięcia szlacheckiej dumy rodowej:

...Taką wziętość twoi

Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie

Zostawili, żebyś to, czego oni ciężkim

I krwawym potem swoim, dzielnością i męstwem

Dostali, wysłużyli i zagarłowali,

Na zbytkach, wszeteczeństwach, rozpuście utracił?...

...Twój ociec, dziad, pradziad,

Starożytni szlachcicy polscy, jako mieszkając

Tu w tych krajach poczęli, czyniąc ustawicznie

Ręką swoją z pogany, gościniec ci prosty

Przetarli do wszystkiego, któryś ty sam sobie

Zatrudnił...

(w. 1095 i n.)

a że szaloputa Pangracz ma jakieś pokusy zostania posłem i łowienia ryb w mętnej wodzie zamieszek elekcyjnych, przeto Ciekliński wkłada w usta Szczęsnego gorące słowa zachęty, by raczej służbą żołnierską z moralnego upadku i nędzy się ratował:

...Jedź radniej na żołnierską. A to

Król się teraz na Moskwę bierze, i tam w pracach

Lepsze zdrowie będziesz mieć, gdy zaniechasz biesiad,

Wszetecznic, próżnowania...

(w. 1116 i n.)

Ostro krytykując przy tej okazji „płone obietnice Monluka” i innych spekulantów elekcyjnych „po odjeździe Henrykowym”, wypowiada piękne, podniosłe, miłością ojczyzny i troską o jej los obecny tchnące słowa:

Statecznością, szczerością, Pangraczy, isć trzeba,

Pracej swej dla ojczyzny i krwi nie żałować:

Takowy przystęp zawsze lepszy do wysługi

I do zacności bywa; takowa wysługa

I sławna jest, i trwała, i do potomstwa się

Podawa z ręki do rąk aż na wieczne czasy.

Postawne, słowne służby, może być, że jako

Woda, mrozem ujęta, albo śnieg, od wiatru

W zamieci podniesiony i na kupę wzdęty,

W niewczasie jakim trudnym rzeczypospolitej

Jakoby zimie potrwa; ale zaś na wiosnę

Roztaje. Z hańbą zawsze wiek swój każdy taki

Skończywał i potomstwo jego z wymysłów się

Jego nie ucieszyło...

(w. 1167 i n.)

Tenże związek z aktualną sytuacją okazuje dygresja Skarbka, który, wróciwszy z zagranicy, opowiada o wielkich swych nadziejach, pokładanych w wojennych zamierze-

niach nowo obranego króla, o złem wrażeniu, jakie robiły zagranicą zamieszki elekcyjne, i piętnuje oporność szlachty wobec planów królewskich (w. 2033 i n.).

Związek zaś z toczącymi się właśnie we Lwowie rokami sądowemi zaznaczył Ciekliński wstawką w roli Pierczyka, który, wychodząc na scenę, określa swój zawód jako „spraw ludzkich u sądu zawiedacza“, któremu „im sprawa niesprawiedliwsza i gorsza, tym lepiej“, i wyraża jedynie obawę, że za dużo tu we Lwowie znajdzie kolegów, „a po chwili więcej ich będzie, niż pieniaczów“ (w. 1504 i n.).

Wszystkie te dodatki i wstawki, wśród których nie brak nawet wzmianki o nieodstępnym w otoczeniu szlachcica żydzie (w. 789), poza wprowadzeniem pewnych swojsko polskich rysów w charakterystykę danych osób i stosunków nie zmieniały jednak zasadniczo niczego w całym toku sztuki plautyńskiej; Ciekliński jednak i tutaj zaznaczył silnie swą indywidualność i dążność do jak najdokładniejszego spolszczenia komedji, a to przez odpowiednie zmiany w samej fabule.

Imć Pan Skarbek, jako szlachcic, nie jeździ zagranicę w celach handlowych, tak jak Charmides plautyński; toteż u Cieklińskiego motywem wyjazdu jest umieszczenie drugiego, młodszego syna (którego niema u Plauta) w kolegjum burgundzkim w Paryżu, a że żaden młody panicz nie mógłby w Polsce rozporządzać ojcowskim majątkiem, jak długo ojciec żyje, dlatego też u Cieklińskiego otrzymuje Pangracz wiadomość (fałszywą), że ojciec we Francji umarł, wobec czego „zaraz we wszystkie wsi, tak ojczyste, jako i macierzyste wjechał“ (w. 246 i n.).

W oryginale ambitny hulaka nie chce przyjacielowi oddać za żonę siostry bez posagu i przeznaczają na to ostatni kawałek gruntu, jaki posiada; stąd scena między nim a ojcem przyjaciela, starym obywatelem, któryby nawet wbrew intencjom syna na ten kawałek ziemi się zląkomił, gdyby go nie był odstraszył od tego gruntu opowiadaniem zmyślonych okropności sprytny sługa młodego utracjusza (*Trin.*, w. 402 i n.).

U Cieklińskiego Pangracz przecierpiałby już to, że siostrę wydaje bez posagu, ale słyszeć nie chce o tem, by szlachecka córka szła za mąż bez wyprawy i bez hucznego wesela. By zdobyć potrzebne na to pieniądze, postanawia sprzedać ostatnią wioskę, i to Greczynowi, Filokierdowi (nie brak było wtedy greckich handlarzy w Polsce), którego postać stworzył Ciekliński najwidoczniej z jednej wzmianki w *Dniu Trzygroszowgm* o greckim bankierze, wierzycielu Lesbonika:

tarpezitae mille drachumarum Olimpico,
quas de ratione dehibuisti, redditae...
(w. 425 i n.)

Tego to Greczyna odstrasza od nabycia wioski Wójtowie swem opowiadaniem o okropnościach, związanych z tą rzekomo zaczarowaną posiadłością. Każdy przyzna, jak to już zauważono,¹ że scena odstraszenia przezornego handlarza od kupienia tyle nieszczęść przynoszącej wioski ma dla polskich stosunków dużo więcej prawdy i życia, niż plautyńskie odstraszanie kogoś od wzięcia za darmo dawanej mu posiadłości.

Ta postać Filokierda jest bardzo zręcznym pomysłem Cieklińskiego, bo chytry ów Greczyn czyha zarazem na kupno domu Pangracza, co ledwo w ostatniej chwili udaremnia Dobrochowski (w. 269), a jego bogata acz szpetna córka, „krótka sprośnica, mordata Greczanka“, jest rywalką ubogiej a pięknej i skromnej Hanuchny, siostry Pangracza, „panienki twarzy człowieczej i wzrostu kształtnego, oczu cudnych, które człeka zdobią“, — wszystko motywy przez Cieklińskiego stworzone, nieznane Plutowi.

Efekt końcowy łacińskiej sztuki, polegający na przedstawieniu ożenku owego hulaki, jako dotkliwej kary za wszystkie jego wybryki, mógłby być razić ówczesny nasz zmysł moralny; dlatego też zbył go Ciekliński krótkim ogólnikiem w przemówieniu ojca, kończąc swą komedję w sposób następujący:

¹ J. Czubek w wydaniu *Potrójnego*, str. 12—13.

SKARBEEK

...Dalej ukazę ja tobie
Jeszcze drogę niełatwą do postanowienia
Twego.

PANGRACZ

Uczynię ojcze, co każesz, i nigdy
W żadnej rzeczy woli twej potym nie przestąpię.

Widzimy zatem, jak skrupulatnie i gruntownie pomyślany był plan przeróbek sztuki plautyńskiej i jak wiele swobody okazał polski pisarz wobec łacińskiego oryginału. Dodajmy, że *Potrójny* ujmuje nas już samą formą zewnętrzną swego języka, który jest jędrny i barwny i na polski sposób niemal tak giętki i żywy, jak plautyński, — a przyznać wypadnie, że Ciekliński potrafił tchnąć w tę grecko-rzymską sztukę tyle oryginalności, tyle ducha rodzimego, iż komedia ta, zmieniona prawie nie do poznania i nawskróś duchem polskim przepojona, stała się — pomimo drobnych usterek,¹ już z samej koncepcji oryginału wynikających — jednym z najlepszych obrazów życia polskiego w końcu XVI wieku.

Słabą stroną sztuki jest jedynie jej wiersz, nierymowany trzynastogłoskowiec, nieraz bardzo chropawy i koszlawy, często bez odczucia właściwej średniówki i istotnego rytmu, — ale na usprawiedliwienie Cieklińskiego przypomnieć należy, że były to, zdaje się, pierwsze poważniejsze próby tego rodzaju wiersza; w *Odprawie* (1578) Kochanowskiego występuje on już w należytej formie.²

Dlaczego nie opracował Ciekliński więcej komedij plautyńskich? Być może, że Cieklińskiego powstrzymał od dalszej pracy na niwie plautyńskiej poprostu brak czasu wśród innych zajęć zawodowych i brak odpowiedniej sceny, na której jedynie te sztuki wystąpić mogły w całej

¹ J. Czubek, l. c. str. 12—14.

² T. Sinko, *Wiersz „Iljady“ Staszica i polski heksametr. „Język Polski“ VIII (1923) 2, str. 38.*

pełni swej wartości. Wątpić bowiem należy, czy odstraszyła go trudność języka plautyńskiego. Ciekliński znał wprawdzie, jak się wydaje — prócz jednego *Skarbu* (*Aulularia*) — tylko „moralne“ (i wcale nie najlepsze) komedje Plauta, t. j. *Dzień Trzygroszowy* (*Trinummus*) i zapewne *Jeńców* (*Captivi*), skoro rzymskiego komika pojmuje fałszywie jako moralizatora, który nibyto chciał „wyśmiać złe obyczaje“ i „Rzym opleć z rozpusty“ (Dedykacja, w. 31 i n.), — ale z tłumaczenia widać, że język Plauta opanował w zupełności.

Przytem najwidoczniej znał także i język grecki — co w tym czasie należało naogół do rzadkości, ale w otoczeniu Zamoyskiego nie powinno dziwić, — bo tłumaczy nieźle zwroty greckie, napotykanne w *Dniu Trzygroszowym*, stworzył wcale zrécznie imię chytrego handlarza Filokierda (*Φιλοκερδής* — „Zyskolub“), a grecki tytuł sztuki podaje nawet wzorem łacińskim w formie deklinacyjnej:

huic Graece nomen est *Thesauro* fabulae,
Philemo scripsit, Plautus vortit barbare
(w. 18 i n.)

Filemo ją po grecku napisał i przezwiał
Thesauron językiem swym.
(w. 21 i n.)

Być może zresztą, że później, pod wpływem Zamoyskiego, wielkiego entuzjasty greczyzny, tłumaczył nawet Arystofanesa.¹

Ciekliński sam miał wielkie rozumienie o swej sztuce, jak świadczą jego słowa, włożone w usta Wójtowica (z częściowem przełamaniem iluzji scenicznej, co również jest typową właściwością Plauta):

...przemogła twoja komedya
I w sporze ze wszystkimi komedyantami
Wedle rozsądku sędziów nade wszystko inne,
Którzy są i byli, masz być uznany większym
I dar masz naznaczony odnieść; tak abowiem

¹ St. Łempicki, l. c. str. 195, 296.

I samo położenie i wszystka rozprawa
Tej komedyej przez cię w traf przystósowana,
I wierszami wdzięcznymi, których żaden przedtem
Nie doszedł, obyczajów także wyrażeniem
I brakiem znamienitych słów jest ozdobiona;
Bodaj tak nasz Potrójny!

(w. 1281 i n.)

Potrójnego cenili jednak również i współcześni bardzo wysoko, jak to widać n. p. ze słów Daniela Hermanna, który dedykując Zamoyskiemu swój utwór *De Rana et Lacerta* pisze między innemi: *Vidi apud Ill. Cels. v. Trinumum Plauti a Czeklinio Reg. Mtis Secretario in Polonicam linguam conversum tam apposite, tam eleganter, ut si Plautus ipse nunc viveret, mallet hac Polonica toga quam Romana indutus ab omnibus conspici*,¹ jak świadczą o tem również troski Zamoyskiego o jak najszybsze puszczenie w świat edycji z r. 1597² i entuzjastyczne epigramy, na początku tego wydania umieszczone, z których wynika, że Cieklińskiego uważano za pierwszego polskiego komika:

O komikach dawnych polskich i terażniejszym.

Którzy zamysłu sprawy w tref nie wyprawiwszy,
Na jeden dzień wielu lat dzieje zgromadziwszy,³
O rzeczy i podanie ich kształtne niedbając,
Osób i zapędów serc wyrazu chybiając,
Własnych słów, gładkiej mowy i w żarciech wdzięczności,
Do mowy pospolitej wierszów podobności

¹ *De Rana et Lacerta Succino Borussiano insitis, Danielis Hermanni Borussi Discursus Philosophicus*, Riga Livonum, Typis Nicolai Mollini, Anno 1600. Fol. A 4 verso.

² St. Łempicki, l. c. str. 153.

³ Mowa tu zapewne o dramatach łacińskich z zakresu historii rzymskiej, na dworze królewskim przedstawianych: „Kancelarz [Zamoyski] teatrem Odrodzenia bardzo się interesował i, bawiąc na wywczasach wiejskich, studentom zamojskim kazał dawać przedstawienia na tematy wyjęte najczęściej z historii rzymskiej“. St. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, str. 4; por. St. Łempicki, l. c. str. 146.

Nie patrząc, pisaliście: pisma w ogień dajcie,
Ani się komikami więcej przezywajcie.
Tej, w język nasz podanej, spróbuj, kto chce, sztuki,
Z Stagiry i z Wenuzy dwóch mistrzów nauki.

(Dedykacja w. 89 i n.)

Bo rzeczywiście droga, na którą wszedł Ciekliński, ten polski Plautus, prowadziła istotnie, jak świadczą przykłady innych narodów Zachodu, najprościej do stworzenia komedji narodowej, a nieodżałowana to szkoda, że nie szedł on dalej w tym kierunku i nie znalazł naśladowców: Nie trzeba by nam było może czekać aż na przyjsie Fredry.

* * *

Studja Cieklińskiego i czas powstania *Potrójnego* wymagają jeszcze dokładniejszego zbadania. Ciekliński, który urodził się w r. 1558 w okolicy Bieczy,¹ pobierał zapewne pierwsze nauki w szkole parafjalnej w Bieczu, poczynawszy od 7 roku życia (zwyczajem ówczesnym), gdzieś w latach 1565—1570, może pod opieką Mikołaja Firleya, kasztelana bieckiego, któremu później dedykuje *Potrójnego*. Nie musiała to być kiepska szkoła, skoro później sam Zamoyski zabiega o pozyskanie do swej Akademji rektora szkoły bieckiej, Szymona Birkowskiego, wybitnego uczonego, znającego również i język grecki.² Dzięki poleceniom tegoż Firleya, jak słusznie przypuszcza Czubek,³ dostaje się zapewne na dwór Zamoyskiego. Jest tedy rzeczą możliwą, że Zamoyski, który przed kilku laty właśnie (w r. 1565) wrócił ze swych studjów zagranicznych, zajął się obiecującym chłopcem i wysłał go około roku

¹ J. Czubek, wydanie *Potrójnego*, str. 3. Nagrobek Cieklińskiego, o którym mówi Czubek (idąc zapewne za Starowolskim, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum...* Cracoviae 1655, str. 602), nie istnieje już dziś w Bieczu, jak naocznie stwierdziłem. Por. zresztą: *Teka Konserwatorów Galicji Zachodniej*, Kraków 1900, str. 215.

² St. Łempicki, l. c. str. 109.

³ l. c. str. 4.

1572¹ do Paryża na dalsze studia, na co, zdaje się, wskazują w *Potrójnym* wiersze 2015—2022, w których jest mowa o synu Skarbka, Jachniku:

...A Jachnika kędyś
Odjechał?

SKARBEK

W Paryżum go zdrowego zostawił,
W Burgundzkim kollegium. Jać nie wiele umiem,
Ale mi powiadają, że już i tam zeszło
Na naukach: nie masz tam onych Turnebusów,
Nie masz już ani onych Karpentaryusów
I inych: co przedniejsi pomarli, o których
Przed laty słyhać było.

Nie bez znaczenia zaś jest tu chyba fakt, że Jachnik, tak jak i jego ojciec, pieczętuje się Habdankiem, herbem Cieklińskich:

SZCZĘŚNY (do Pangracza, brata Jachnikowego)

...taką wziętość twój
Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie
Zostawili...

(w. 1095 i n.)

Jest wielce prawdopodobne, że wspomniana tu nazwa „Kollegium Burgundzkiego“ oznacza właśnie owo sławne *Collège Royal* (dopiero później tak nazwane), którego wychowankiem był sam Zamoyski, a które jeszcze przez cały wiek XVI nosiło rozmaite nazwy, zależnie od lokalu, gdzie w danym czasie „królewscy lektorowie“ wykładali, — i tak samo dobrze, jak „Kollegium Kameraceńskie“² od założonego w r. 1331 *Collège de Cambrai*,³ mogło być nazwane również „Kollegium Burgundz-

¹ Ciekliński skończył wówczas cztertnasty rok życia, to jest wiek przepisany dla przyjęcia do studiów wyższych, a nieraz jeszcze przed tym rokiem wysyłano młodych chłopców do szkół zagranicznych. Stanisław Kot, *Historja wychowania*, Warszawa - Kraków - Lublin - Łódź - Poznań - Wilno - Zakopane [1924], str. 195.

² St. Łempicki, l. c. str. 23.

³ Bulaeus, *Hist. Univ. Paris*. IV, Paris 1668, str. 319.

kiem“ od założonego równocześnie z kameraceńskim *Collegium Burgundicum*.¹ Tak zw. *Collège Royal* bowiem aż do r. 1610 nie miało budynku własnego i było jedynie *basti en hommes*, a nazwę *Collège Royal* otrzymało dopiero z początku w. XVII.²

W takim razie zatem Ciekliński słuchał może jeszcze starego Karpentariusza w ostatnich jego latach (Karpentariusz umarł w r. 1574) i kształcił się jeszcze w tradycjach szkolnych zmarłego niedawno (w r. 1565) sławnego znawcy Plauta, Turnebusa, o którym już była mowa wyżej; jego też wpływem zapewne tłumaczą się zamiłowania plautyńskie Cieklińskiego.

Aluzję do tych właśnie studiów, a nie do poselstwa rzymskiego (jak chce Czubeł³), zawiera najwidoczniej przedmowa *Potrójnego*, zwrócona do Firleya:

A iż do tej otwartej rzeczypospolitej
Naniesiono menice zewsząd rozmaitej,
Chciałem i ja znak swojej zabawy pielgrzymskiej
Położyć na tym groszu kuźni starorzymskiej,
Zwłaszcza, że choć w nim różne srebro i robota,
Zda się, że z naszym wyszedł z pod jednego młota.

(w. 13 i n.)

Prawdopodobnie po r. 1574, po śmierci Karpentariusza, wraca Ciekliński do kraju, na dwór Zamoyskiego, i być może właśnie z jego zlecenia — Zamoyski, uczeń Turnebusa, był wielkim miłośnikiem teatru⁴ i znawcą Plauta (p. wyżej) — wziął się do tłumaczenia komedji plautyńskiej, którą prawdopodobnie czytał już w Paryżu, w szkole Turnebusa. Kto wie, czy Zamoyski, humanista całą duszą, nie zamierzał pierwotnie w myśl tradycyji klasycznych obok tragicznych nastrojów *Odprawy posłów greckich* dać swoim gościom weselnym także pogody komedji plautyńskiej, przełożonej przez młodego stu-

¹ Bulaeus, l. c. str. 235.

² Abel Lefranc, *Hist. du Collège de France*, Paris 1893, str. 236.

³ l. c. str. 16.

⁴ St. Windakiewicz, *Teatr polski* itd., str. 4.

denta paryskiego — co później, o ile dziś wiemy, nie doszło do skutku.

Na ten bowiem czas powstania *Potrójnego*, t. j. na lata tuż około r. 1578, wskazują wyraźne aluzje, znajdujące się w samej sztuce, które przecież, o ile miały mieć rację bytu, musiały być najzupełniej aktualne. I tak niewątpliwe oznaczenie roku 1575 jako terminu *post quem* zawierają wiersze 2033—2047, mówione przez Skarbka (wrócił po roku nieobecności, w. 233), o świeżym właśnie wyborze Batorego (15 grudnia 1575, *Vol. legum* II, 868—872):

Albo jeśli też ten król nasz, coście go tu w mej
Niebytności obrali, będzie tak wojownym,
Jako o nim nadzieja jest...
...To wždy jednak najlepiej zstało się, że skutek
Na tego elekcyey tej padł, który namniej
Dać mógł.

Na termin zaś *ante quem* wskazuje najwyraźniej wiersz 2047 i n.: „Słyszeć, żeby chciał wojować, a że mu snać wojny przekażają“, który nie mógł być powiedziany po sejmie walnym koronnym warszawskim roku 1578, kiedy to, zgodnie z wolą królewską, uchwalono (dnia 6 czerwca 1578) nie tylko „powetować krzywdy dawne, które cierpi Rzplita spolna narodu polskiego i litewskiego od swojego nieprzyjaciela moskiewskiego“, ale też i „pewny podatek i pobór na dwie lecie“ na wojnę z Moskwą (*Vol. legum* II, 980).

Młody wiek Cieklińskiego, który, pisząc *Potrójnego* między r. 1575 a 1578, miał lat 18—20, nie może być żadną przeszkodą — jak to sądzi Czubek, który jako datę powstania utworu podaje¹ rok 1594 lub 1596, — gdyż żaden sąd młodego poety o stosunkach obyczajowych i politycznych nie przekracza przecież przeciętnej miary zwykłych i częstych wówczas uwag o moralności prywatnej i publicznej, których dość się chyba nasłuchiwał na dworze Zamoyskiego, —

¹ l. c. str. 15—16.

a wiersz, jak to już wspomniałem, jest bardzo daleki od „doskonałości“.

Znajdujące się zaś na początku wydania z r. 1597 epigramy Jana Ostroroga, J. Szczęsnego Herburta, Andrzeja Średzińskiego — którychto mężów 19-letni Ciekliński według Czubka¹ „zapewne jeszcze nie znał“ — mogły powstać później, i do utworu były z pewnością dodane dopiero z chwilą oddawania dziełka do druku, tak, że nie mogą również świadczyć przeciw wcześniejszemu napisaniu *Potrójnego*.

Zresztą już Korneli Heck² na podstawie wzmianki (w w. 1473) o „Gwizie“, t. j. o Henryku I, ks. Lotaryngji, zamordowanym w r. 1588, udowodnił, że *Potrójny* musiał powstać przed tym rokiem, a Karol Badecki³ wykazał niezbicie, że J. Ostroróg, autor wspomnianego epigramu, musiał znać *Potrójnego* przed r. 1582, gdyż w tym roku umarł.⁴

Tak więc dzięki Plautowi zyskujemy niezmiernie ważny fakt w rozwoju polskiej sztuki dramatycznej, gdyż *Potrójny*, napisany w czasie między r. 1575 a 1578 — jak to już Wolfram⁵ mniej więcej przypuszczał — okazuje się nie tylko pierwszą u nas prawdziwą komedią, ale, obok *Odprawy*, jednym z pierwszych wogóle dramatów Odrodzenia w Polsce.

* * *

Natomiast w zawiązkach rodzimej komedji staropolskiej wieku XVI i XVII, t. j. w intermedjach i komedjach rybałtowskich, okazujących tyle punktów stycznych z farsą

¹ l. c. str. 15—16.

² Korneli Heck, *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides), jego żywot i dzieła*. Cz. II, Kraków 1903, str. 17, uw. 3.

³ Karol Badecki, *Kiedy Piotr Ciekliński tłumaczył „Potrójnego z Plauta“?* Pam. liter. IX (1910), str. 482—484.

⁴ Por. Wiktor Hahn, *Rozwój poezji dramatycznej w Polsce*. Cz. I. Encykl. Polska, tom XXII, Dział XVIII, Cz. II, str. 14: „*Potrójny* z Plauta... przeróbka powstała koło roku 1582“.

⁵ *Potrójny (Trinummus)*. Przekład Piotra Cieklińskiego, w: Jan Wolfram, *Komedje Plauta*, Poznań 1873, str. 382.

zachodnio-europejską, a zwłaszcza z komedią *dell' arte*, wpływ Plauta jest widoczny, ale raczej pośrednio. Chodzi tu, obok gwałtownego tempa gry, szalonej mimiki, czyli prymitywnych wogóle środków komicznych, zaobserwowanych wyżej u Plauta, przede wszystkim o niektóre znane dobrze z komedij plautyńskich, charakterystyczne dla pewnego gatunku intermedjów i komedij rybaltowskich typy, jak n. p. przebiegłego służącego (Fiś, Cnotka, Golec z uciechy p. t. *Fiś Cnotka i Wyszumiany*), natrętnego pasorzyta (Liżyczop i Dybidzban z *Komedji o Lizydzie* z r. 1597), a zwłaszcza żołnierza samochwała, który jako znakomity polski fanfaron Albertus należy do tejże samej sławnej rodziny Alazonów, co i plautyńscy Pyrgopolinicesowie i Antamenidesowie. Należą tu, oprócz *Komedji Rybaltowskiej* (1615), sztuki takie jak n. p. *Wyprawa Albertusa na wojnę* (z r. 1590), *Albertus z wojny* (1596), *Albertus rotmistrz* (1640) i in.¹ Maniera charakteryzowania osób już przez imiona mówiące jest tutaj, jak to wskazywano wyżej, równie rozpowszechniona, jak w komedjach plautyńskich.

Początek XVII w. przynosi ciekawy dowód zainteresowania się Plautem jezuitów polskich. Pogawędki Kaspra Cichockiego, plebana w Osieku (względnie jezuita Kaspra Sawickiego) p. t. *Alloquiorum Osiecensium, sive Variorum Familiarium Sermonum libri* z r. 1615,² prowadzone przez autora i dwóch przyjaciół, okazują obok ogólnego czytania w autorach klasycznych także wyraźne reminiscencje lektury plautyńskiej. Rozmawiający cytują tam *Żołnierza*, *Kurkuljona*, *Jeńców*, *Persa*, *Skarb*, *Stichusa*, przytaczają nadto pojedyncze słowa z tychże komedij

¹ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, I, str. 143; St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1904, str. 176—178; W. Hahn, *Rozwój poezji dramatycznej w Polsce*, str. 20—21; Marjan Szykowski, *Dzieje komedji polskiej w zarysie*, Kraków 1921, str. 5—12.

² *Alloquiorum... libri quinque authore Gasparo Cichocio, Canonico et Parocho Sendomiriensi*, Cracoviae, in Officina Basilii Skalski, 1615. — Na książkę tę zwrócił mi uwagę ks. rektor prof. J. Fijałek.

i *Punijczyka*, — wszystko w sposób świadczący o niepośledniej znajomości rzymskiego komika; przeciw łatwo nasuwającemu się przypuszczeniu, że cytaty te pochodzą z wydanych w r. 1536 i znanych w Polsce (p. wyżej) *M. Accii Plauti Sententiae*,¹ przemawia stanowczo porównanie zdań, zwrotów i słów, przytoczonych w *Allokwjach* z zupełnie odmiennym i innym tekstem wspomnianej Antologii plautyńskiej. Charakterystyczną jest rzeczą, że *Alloquia* powołują się na Plauta przede wszystkim w sprawach dotyczących biesiad (I, 6: *Convivandi probatus vel improbatus modus*), potraw (V, 3: *De variis ferculorum generibus ex Plauto*), napojów (V, 4: *Cerevisiae potus usitator quam vini*; 5: *Vini usus qualis debeat esse*), przyczem cytuje się nawet najrzadziej używane słowa plautyńskie (n. p. *colustra*, *artopta*, *scribilitae*, *tuburcinari* i t. p.). Dla autora tej ciekawej książki, która (jak to wynika z treści i tendencji zwłaszcza księgi III-ej) wyszła niewątpliwie ze sfer jezuickich, Plautus jest najwidoczniej pisarzem chętnie czytowanym i bardzo dobrze znanym. Ten wpływ Plauta na wykształcenie jezuitów zaznaczy się później w dramacie jezuickim.

Zagraniczne trupy aktorskie, angielskie, francuskie, włoskie, niemieckie, które w Polsce bawiły, zwłaszcza w XVII w., musiały nieraz wystawiać sztuki albo wprost plautyńskie, albo z Plauta przerobione. I tak słyszymy n. p. o trupie komedjantów angielskich Johna Greena, który grał w Warszawie na dworze Zygmunta III w r. 1616 lub 1617, a w swym repertuarze miał także i sztukę nazwaną *Comoedia von Amphitrione*².

Tak samo i stały teatr na dworze Władysława IV, istniejący od r. 1637, wystawiał prócz oper i baletów także

¹ *M. Accii Plauti Sententiae et loquendi Formulae venustiores ex omnibus comoediis in gratiam studiosae iuventutis decerptae et brevibus scholiis in singulas comoedias adiectis illustratae*, Gandavi 1536. Autorem tej antologii jest Georgius Cassander.

² Ad. Fischer, *Notatki do dziejów teatru w dawnej Polsce*, Pam. lit. IX (1910), str. 268—272.

jakieś komedje, zwane *commedie zannesche*, czyli poprostu sztuki z repertuaru komedji *dell'arte*, która, jak wiadomo, okazuje wielką zależność od motywów komedji rzymskiej i plautyńskiej. Wystarczy przypomnieć choćby tylko tak częste na scenie władysławowskiej typy: głupiego a kochliwego staruszka Pantalone, lub samochwałów takich, jak kapitan Fracassa, Spavento, Scaramuccio.¹

Toteż i współcześni zestawiali te typy z plautyńskimi, jak na to wskazuje w jednej ze swych satyr Opaliński, obeznany najwidoczniej nieźle z Plautusem i Terencjuszem:

Na pełnych próznej chwały i o sobie rozumienia:

Mym zdaniem nie masz większych nad takowych błaznów,
Co się to wszystko chwala z swych doskonałości
I co o sobie siła trzymają, a w rzeczy
Nie masz kim brząknąć, jako stara powieść niesie.
Regiment będzie w ręku trzeciniary, chód prawy
Bociani, a nie pytaj, aby miał gdzie w wojskach
Nie rzkać regimentować, ale ani postać.
Czy nie godni tacy być reprezentowani
Na komedjach jako Miles Gloriosus
U Plauta, albo dawny Thraso, albo tym to
Podobny, jakich włoskie sceny wystawiają.
Kiedy zechcesz wysmażyć co z ichże postawy,
Nie wydystylujesz nic, choćbyś był z przedniejszych
Chemików politycznych. Postawy w nich siła,
A wątku nic. Słów wiele, a rzeczy o kość.

(Sat. IV, 4)²

Dramat jezuicki, który jako teatr szkolny stanowi od końca XVI w. przez cały wiek XVII i XVIII właściwie jedyny stały teatr w Polsce, na podstawie *Ratio studiorum* z r. 1599 miał traktować tylko tematy zbożne (*argumentum sacrum et pium*) i wykluczał zgóry role kobiece (*nec persona*

¹ St. Windakiewicz, *Teatr Władysława IV*. Kraków 1893, str. 56 i n.

² Krzysztof Opaliński, *Satyry*, Kraków 1884 (Wydawn. K. Bartoszewicza t. XVI), str. 149—150.

ulla muliebris vel habitus introducatur),¹ tak, że pomimo często trafiających się, zwłaszcza później, odstępstw od tych przepisów, musiał się zapewne bardzo ograniczać w wyborze sztuk i tematów z Plautą, czy choćby nawet Terencjusza. Jezuici zresztą zwalczali przecież zawzięcie obu tych komików.² Pomimo to jednak i na zachodzie Europy w jezuickich komedjach spotyka się postaci pochodzące od Plauta i Terencjusza,³ i w Polsce, w znanych dotychczas sztukach jezuickich, są, zdaje się, widoczne ślady znajomości komedji rzymskiej, a może właśnie plautyńskiej: I tak n. p. w sztuce p. t. *Leve opum pondus*, granej w r. 1722/3 w collegjum kaliskiem, występują żołnierze, przechwalający się zupełnie na sposób samochwałów plautyńskich:

MILES IV

Mości panie bracie, jam po pas brodził w posoce bisurmańskiej. Vivat kawalerja!

MILES V

Ja jednego mego pałasza zamachem 160 głów i pół położyłem na placu!

MILES VI

U mnie, mości panowie, 50 karawanów demeszami tureckimi napakowanych dyszy!⁴

W innych sztukach tegoż collegjum, zbadanych przez Windakiewicza,⁵ jako to w farsie Antoniego Rychtera p. t. *Periculum opum amittendarum valetudini pereunti proficium remedium* z r. 1719/20, podobnie jak i w sztuce *Aequitatis et artis iudicium* etc. Wojciecha Bystrzonowskiego z r. 1721, spotykamy postać komicznego lekarza, a dwie dalsze sztuki:

¹ Petersen, p. niżej, str. 36, 36) i 45 i n.

² Reinhardstoettner, *Plautus*, str. 31.

³ Petersen, l. c. str. 37.

⁴ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, II, str. 24.

⁵ St. Windakiewicz, *Teatr collegjów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922.

Illusa parsimonia etc. tegoż Bystrzonowskiego z r. 1722 i *Avaritia divitis* etc. Tomasza Baczyńskiego z r. 1722/3 posiadają postać skąpca; z tych pierwszy ukazuje się w charakterystycznym dialogu z kucharzem, podobnie jak plautyński Eukljo (*Aul.* 406 i n., choć inna treść rozmowy), a drugi po stracie worka z pieniędzmi występuje z takim samem narzekaniem, jak ów sławny lament plautyński (*Aul.* 713 i n.), naśladowany tylokrotnie w literaturze europejskiej. Windakiewicz przyjmuje¹ przy postaci skąpca wpływ Moljera — a w takim razie wpływ Plauta byłby tu pośredni, — ale kto wie, czy nie możnaby tu raczej przyjąć bezpośredniej znajomości rzymskiego komika. Dopóki jednak większa część naszego właściwego dramatu jezuickiego spoczywa nieznaną w rękopisach,² nic dokładniejszego o tej sprawie powiedzieć nie można.

Do dramatu jezuickiego zaliczyć też należy, wydane (po raz pierwszy) w latach 1752—1760, komedje „szkolne“ jezuity ks. Franciszka Bohomolca, których zbadaniem zajął się w wyczerpującej i znakomitej pracy duński uczony Ad. Stender-Petersen.³ Nawiązując do uwag Strusińskiego, wykazał on mianowicie, że Bohomolec, mówiąc o przerabianiu cudzych komedij, powołuje się wprawdzie tylko na przykład „Terechcysza“ i „Muliera“, ale pomimo to w znacznej mierze czerpie właśnie z Plauta, a nie prawie z Terencjusza.

I tak, jego *Bliźnięta* opierają się na plautyńskich *Braciach*, przyczem Bohomolec, zachowując zasadniczy pomysł plautyński, wprowadził szereg zmian i dodatków z innych źródeł. Dwaj bliźni bracia nazywają się u niego Piotr Leliusz i Jan Leliusz,

¹ *Teatr kolegijów* itd., str. 39—42.

² T. Sinko, *Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce*, Encyklopedia Polska, t. XXI, Dział XVIII (Cz. I), str. 156; Hahn, *Rozwój poezji dramatycznej* i t. d., str. 24.

³ Ad. Stender-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J.*, Heidelberg 1923. — Na książkę tę zwrócił mi uwagę prof. T. Sinko.

i branie jednego za drugiego stanowi, tak jak i u Plauta, osnowę sztuki, ale liczba plautyńskich jedenastu nieporozumień i *qui pro quo* wzrosła u Bohomolca do trzynastu. W myśl zasady dramaturgji jezuickiej, usunął Bohomolec postaci kobiece w ten sposób, że role żony i pokojówki całkiem skreślił, a na miejsce kochanki jednego z braci, hetery Erotjum, wprowadził jego przyjaciela Doranta, wobec czego zamiast sukni żony Menechma I, dał worek z pieniędzmi; poszedł w tym ostatnim szczególnie — jak sądzi Petersen — za komedją Goldoniego *I Due Gemelli Veneziani*. Petersen wykazuje jeszcze dalsze zapożyczenia z innych źródeł w tejże sztuce, n. p. sam początek sztuki z Regnarda *Le Divorce*, monolog pasorzyta Roberta (I, 2) z monologu Ergasilusa w plautyńskich *Jeńcach* (w. 461 i n.), rozmowę i bijatykę służących (III, 7) z *Amfitrjona* Plauta (w. 153 i n.) — tak, że metoda pracy Bohomolca przypomina tutaj t. zw. kontaminację rzymskich komedjopisarzy.

Przyjaciele stołowi są, w podobny „kontaminacyjny“ sposób, skomplikowaną przeróbką *Strachów* i *Dnia Trzygroszowego*, a to przez dodanie do pomysłu pierwszej sztuki — fabuły o synu rozrzutnym i jego opiece z drugiej komedji. Również i tu usunął Bohomolec role kobiece, których zresztą w *Dniu* niema, a które w *Strachach* nie mają większego znaczenia; ponieważ zaś akcja *Strachów* uległa znacznej zmianie skutkiem połączenia z fabułą *Dnia*, również i rola Tranjona-Frontyna musiała być w znacznej mierze zredukowana. Natomiast bardzo dobrze wypadła w redakcji Bohomolca słynna plautyńska scena (*Trin.* 843 i n.) spotkania między powracającym z podróży ojcem a podstawionym posłańcem (Anzelm i „filut“ Marcin, II, 2). Pomysł strachów w domu zastąpił Bohomolec motywem zarazy, być może ze względów pedagogicznych.

Myśliwy wreszcie posiada intrygę przejętą nie z Moljera, jak to dotychczas sądzono, ale z plautyńskiego *Pseudolusa*, i to w ten sposób, że Bohomolec (z dość znaczną samodzielnością) dwie trzecie swych scen oparł na odnośnych scenach

Illusa parsimonia etc. tegoż Bystrzonowskiego z r. 1722 i *Avaritia divitis* etc. Tomasza Baczyńskiego z r. 1722/3 posiadają postać skąpca; z tych pierwszy ukazuje się w charakterystycznym dialogu z kucharzem, podobnie jak plautyński Eukljo (*Aul.* 406 i n., choć inna treść rozmowy), a drugi po stracie worka z pieniędzmi występuje z takim samym narzekaniem, jak ów sławny lament plautyński (*Aul.* 713 i n.), naśladowany tylokrotnie w literaturze europejskiej. Windakiewicz przyjmuje¹ przy postaci skąpca wpływ Moljera — a w takim razie wpływ Plauta byłby tu pośredni, — ale kto wie, czy nie możnaby tu raczej przyjąć bezpośredniej znajomości rzymskiego komika. Dopóki jednak większa część naszego właściwego dramatu jezuickiego spoczywa nieznana w rękopisach,² nic dokładniejszego o tej sprawie powiedzieć nie można.

Do dramatu jezuickiego zaliczyć też należy, wydane (po raz pierwszy) w latach 1752—1760, komedje „szkolne“ jezuity ks. Franciszka Bohomolca, których zbadaniem zajął się w wyczerpującej i znakomitej pracy duński uczony Ad. Stender-Petersen.³ Nawiązując do uwag Strusińskiego, wykazał on mianowicie, że Bohomolec, mówiąc o przerabianiu cudzych komedij, powołuje się wprawdzie tylko na przykład „Terechcysza“ i „Muliera“, ale pomimo to w znacznej mierze czerpie właśnie z Plauta, a nie prawie z Terencjusza.

I tak, jego *Bliźnięta* opierają się na plautyńskich *Braciach*, przyczem Bohomolec, zachowując zasadniczy pomysł plautyński, wprowadził szereg zmian i dodatków z innych źródeł. Dwaj bliźni bracia nazywają się u niego Piotr Leliusz i Jan Leliusz,

¹ *Teatr kolegijów* itd., str. 39—42.

² T. Sinko, *Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce*, Encyklopedia Polska, t. XXI, Dział XVIII (Cz. I), str. 156; Hahn, *Rozwój poezji dramatycznej* i t. d., str. 24.

³ Ad. Stender-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J.*, Heidelberg 1923. — Na książkę tę zwrócił mi uwagę prof. T. Sinko.

i branie jednego za drugiego stanowi, tak jak i u Plauta, osnowę sztuki, ale liczba plautyńskich jedenastu nieporozumień i *qui pro quo* wzrosła u Bohomolca do trzynastu. W myśl zasady dramaturgji jezuickiej, usunął Bohomolec postaci kobiece w ten sposób, że role żony i pokojówki całkiem skreślił, a na miejsce kochanki jednego z braci, hetery Erotjum, wprowadził jego przyjaciela Doranta, wobec czego zamiast sukni żony Menechma I, dał worek z pieniędzmi; poszedł w tym ostatnim szczególe — jak sądzi Petersen — za komedją Goldoniego *I Due Gemelli Veneziani*. Petersen wykazuje jeszcze dalsze zapożyczenia z innych źródeł w tejże sztuce, n. p. sam początek sztuki z Regnarda *Le Divorce*, monolog pasorzyta Roberta (I, 2) z monologu Ergasilusa w plautyńskich *Jeńcach* (w. 461 i n.), rozmowę i bijatykę służących (III, 7) z *Amfitrjona* Plauta (w. 153 i n.) — tak, że metoda pracy Bohomolca przypomina tutaj t. zw. kontaminację rzymskich komedjopisarzy.

Przyjaciele stołowi są, w podobny „kontaminacyjny“ sposób, skomplikowaną przeróbką *Strachów* i *Dnia Trzygroszowego*, a to przez dodanie do pomysłu pierwszej sztuki — fabuły o synu rozrzutnym i jego opiece z drugiej komedji. Również i tu usunął Bohomolec role kobiece, których zresztą w *Dniu* nie ma, a które w *Strachach* nie mają większego znaczenia; ponieważ zaś akcja *Strachów* uległa znacznej zmianie skutkiem połączenia z fabułą *Dnia*, również i rola Tranjona-Frontyna musiała być w znacznej mierze zredukowana. Natomiast bardzo dobrze wypadła w redakcji Bohomolca słynna plautyńska scena (*Trin.* 843 i n.) spotkania między powracającym z podróży ojcem a podstawionym posłańcem (Anzelm i „filut“ Marcin, II, 2). Pomysł strachów w domu zastąpił Bohomolec motywem zarazy, być może ze względów pedagogicznych.

Myśliwy wreszcie posiada intrygę przejętą nie z Moljera, jak to dotychczas sądzono, ale z plautyńskiego *Pseudolusa*, i to w ten sposób, że Bohomolec (z dość znaczną samodzielnością) dwie trzecie swych scen oparł na odnośnych scenach

sztuki plautyńskiej. Na miejsce kochanki Kalidora, którego zamienił na zapalonego myśliwego Roberta, wprowadził — psa, którego trzyma „starzec łakomy“ Leopold (zamiast stręczyciela), a między dodatkami znajduje się znakomicie ujęta scena między dwoma wygami, Mariuszem i Tomaszem (Pseudolus i Simja). Słynny plautyński koncert obelg (w. 351 i n.) znalazł niegorszą replikę w kłótni Leopolda z Robertem i Tomaszem (I, 5).

Wpływ Plauta zatem na powyższe komedje „szkolne“ Bohomolca jest bardzo wyraźny, a nie ulega wątpliwości, że dałoby się tych wpływów wykryć jeszcze więcej; tak n. p. Gołąbek¹ słusznie podkreślił, że komedje *Chelpliwiec* i *Junak* zależne są od plautyńskiego *Żołnierza Samochwała*.

„Komedje szkolne“ Bohomolca są zarazem ciekawym przykładem, jak można było nawet w zakresie dramatu jezuickiego, pomimo animozji i niechęci do rzymskiej komedji, a zwłaszcza do „nieskromnego“ Plauta i jego ról kobiecych,² przecież wydatnie z jego komedji korzystać — nie wymieniając nigdzie jego nazwiska.

Bohomolec, jako autor „komedji na teatrum“ (jak się nazywają inne jego sztuki), jest również najwybitniejszym autorem komedji stanisławowskiej i pionierem prawdziwej polskiej komedji, jak to wykazał Petersen. Niestety, z nadzwyczaj sumiennych badań tego uczonego okazuje się, jak niedokładne i jak z gruntu fałszywe są niejednokrotnie polskie prace, odnoszące się do tego okresu, w którym widzi się najczęściej tylko wszechwładny i wyłączny rzekomo wpływ Moljera. Toteż tutaj

¹ Dr Józef Gołąbek, *Komedje konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moljera*, Kraków 1922 [Rozpr. P. Ak. Um., Wyd. filol. LX, 6], str. 11, uw. 1.

² „Ja, trzymając się swego zwyczaju — skarży się Bohomolec w przedmowie do swoich komedji, — wiele trudności zużyłem w przerabianiu... komedji... tak je musiałem łątać i kleić, żebym i komedji sztukę zachował i płci niewieściej do nich nie przypuścił“. A. Bełcikowski, *Pierwszy sceniczny pisarz polski (ks. Franciszek Bohomolec)*, „Ateneum“ 1885, str. 395.

zwłaszcza potrzebne są jeszcze bardzo liczne badania monograficzne i wydawnictwa, — boć przecież nie zna się dziś nawet jeszcze wszystkich komedji z tej epoki¹ — zanim coś dokładniejszego o wpływie Plauta na komedję stanisławowską powiedzieć będzie można. W każdym razie dziś już przyjąć wypadnie, że n. p. komedje Bohomolca „na teatrum“, pomimo że dają zasadniczo obrazy współczesnego polskiego życia,² przecież, jako w znacznym stopniu związane z komedjami „szkolnymi“,³ pod wpływem Plauta pisanymi, zapewne niejednym rys plautyński posiadają.

Takież same wpływy plautyńskie (choćby również i pośrednie) wykryć się dadzą niewątpliwie i w działalności innych komedjopisarzy tego okresu — i niejedna ich postać, tak jak Fintak, Doktor Recepta, czy Burzywój⁴ Zabłockiego, okaże się wkońcu polską inkarnacją typu plautyńskiego.

Najlepszym wyrazem znajomości literatury klasycznej, a więc i Plauta w Polsce w początkach XIX w. są studia filologiczne na Uniwersytecie wileńskim pod kierownictwem znakomitego uczonego, Ernesta Grodecka. Jako profesor literatury greckiej nie zajmował on się specjalnie Plautem, ale musiał z pewnością, choćby z racji swych badań nad teatrem i dramatem greckim, nieraz sięgać i w dziedzinę rzymskiej komedji, a zainteresowanie się jego Plautem musiało wzrosnąć zwłaszcza od chwili, gdy po Europie rozeszła się wieść o znalezieniu (w r. 1815) słynnego ambrozjańskiego rękopisu komedji plautyńskich przez kardynała Angelo Mai, z którym Grodeck w bliskich zostawał stosunkach i który najprawdopodobniej

¹ Dopiero Petersen (l. c. str. 193¹, i 369¹¹) odkrył w Bibliotece Jagiellońskiej rękopis, zawierający szereg nieznanych dziś polskich komedji (przekładów) z tej zapewne epoki, a między nimi także niezbadaną jeszcze przez nikogo i nieznaną dziś w wydaniu książkowym komedję Bohomolca p. t. *Wdowa*.

² Petersen, l. c. str. 381.

³ Petersen, l. c. str. 369 i n.

⁴ M. Szykowski, l. c. str. 27.

na jego wniosek był później (w r. 1820) zamianowany honorowym członkiem Uniwersytetu wileńskiego. Za dowód tego zainteresowania służyć może piękna i głęboka *Instrukcja dla p. L. Sobolewskiego, magistra filozofji, przeznaczonego w uczonej podróż do cudzych krajów, w Oddziale literatury i sztuk pięknych ułożona*, niewątpliwie od Groddecka pochodząca (z r. 1817), w której, mówiąc o potrzebie studjów w zakresie nowoznalezionych utworów klasycznych, z pietyzmem wymienia on „drogie ułamki Plauta”.¹

Jednym z najulubieńszych jego uczniów był, późniejszy jego następca na katedrze, Jan Stanisław Hryniewicz,² który jest od XVI w. pierwszym i jedynym dotychczas w Polsce wydawcą tekstów plautyńskich. Wydaje on mianowicie (zapewne dla użytku studentów) *Amfitrjona*, p. t. *Amphitruo e recensione Ben. Fr. Schmiederi...* (Wilno, Zawadzki, 1820), następnie w takimże samem opracowaniu *Captivi* (w r. 1822) i *Miles Gloriosus* (1823).

Inny zaś uczeń Groddecka, i to Adam Mickiewicz, wielki entuzjasta i obrońca literatury klasycznej,³ zna Plauta na tyle, że objaśnia go później obok Terencjusza i innych rzymskich utworów w czasie swych wykładów na katedrze łaciny w Lozannie.⁴

Komedja polska XIX w. stoi pod znakiem Aleksandra hr. Fredry i dlatego jego stosunek do Plauta zasługuje na bacz-

¹ J. Bieliński, *Uniwersytet Wileński*, I-II, Kraków 1899—1900, I, str. 186—190.

² Bieliński, l. c., II, str. 696.

³ T. Zieliński, *Z ojczyźnej niwy*, Zamość [1923], str. 39—40. Por. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych A. Mickiewicza*, Kraków 1923. — Dużo dowodów czytania Mickiewicza w autorach klasycznych zawierają jego „Rozprawy literackie”: *Dzieła...* Wyd. T. Pini, Lwów, III, por. zwłaszcza str. 51—59.

⁴ J. Kallenbach, *Filologja Adama Mickiewicza*, w „Stromata in honorem Casimiri Morawski“, Cracoviae 1908, str. 230.

niejszą uwagę. Otóż Ohrzanowski¹ nie przeczył, a Sinko² wykazał, że Fredro znał rzymskiego komika i — co więcej — mógł był czytać go w oryginale. Dowodzi tego również, jak na to zwrócił uwagę Kucharski,³ i rzekomy cytat z Plauta, na którego Fredro się powołał w *Trzy po trzy*, opowiadając z humorem o mianowaniu go podporucznikiem przez ks. Józefa, pomimo że nigdy przedtem nie służył w wojsku: „Jedynie zapewne przez grzeczność nie pytacie mi się, Szanowni Państwo, za co zostałem oficerem? A ja na to odpowiem: ...W owym czasie wyrastały podporuczniki jak grzyby i nie do jednego można było powiedzieć z Plautem: »A więc, panie oficerze, co nie jesteś żołnierzem« i t. d.“

Sinko wyjaśnił, że ten zwrot Fredry (swoją drogą bardzo przypominający przytoczone wyżej wiersze Opalińskiego i stanowiący może pewnego rodzaju komunał) należy odnieść do niejasnego wspomnienia z pierwszej sceny plautyńskiego *Żołnierza*, gdzie pasorzyt pokpiwa ze swego pana, wtrącając przy rozpatrywaniu jego rzekomych przewag wojennych uwagę: „To jest dalibóg niczem, wobec tamtych innych czynów, których... (na stronie) tyś wcale nie dokonał!“ (w. 19—20), — chociaż tenże sam rys mógł znaleźć Fredro (jak to podkreśla Sinko) już u własnego żołnierza samochwała, Kaspra Hektora Morderskiego z *Wychowanki*, który również był „pułkownikiem, ba, ba, jenerałem, kiedy... w swoim życiu całem nie był nawet dobozem“.

Sinko udowodnił też,⁴ że „Papkin jest literackim potomkiem rzymskich pasorzytów z domieszką pewnych rysów Plautowego żołnierza-samochwała“, i zwrócił uwagę na to, że do

¹ O komedjach Al. Fredry, str. 32, 59, 304.

² *Genealogja* i t. d., str. 1—9.

³ O genezie „Zemsty“. Odbitka z „Biblioteki Warszawskiej“, Warszawa 1909, str. 23.

⁴ *Genealogja* i t. d., str. 18.

rodziny pasorzytów — tak chętnie przez Plauta przedstawianych — należą i Lisiewicz z *Geldhaba* i Szwarz z *Co tu kłopotu*.

Dodać należy, na co już przygodnie wyżej wskazywano, że pasorzytami są również Hilary i Zefiryn z *Wychowanki*, że dużo podobieństwa do plautyńskich sprytnych służących okazuje lokaj Filip w *Dożywociu*, a do plautyńskich pokojówek Justysia w *Mężu i Żonie*, że wreszcie lichwiarz Łatka z *Dożywocia* jest rodzonym bratem nie tylko moljerowskiego Harpagona, ale i plautyńskiego Eukljona ze *Skarbu*, — by pominąć to wspomniane już, wielkie zamiłowanie, tak Plauta, jak i Fredry, do przebieranek, dalej tę samą, co u Plauta, skłonność i zdolność do budowania sztuk o szalonym tempie, takich jak *Damy i Huzary*, lub tak przepojonych muzyką, śpiewem i tańcem, jak *Nowy Don Kiszot*.

Wreszcie i niektóre sytuacje komedij fredrowskich w uderzający sposób przypominają Plauta. Tak n. p. w *Nowym Don Kiszocie* scena wzajemnego straszenia się Michała i Burmistrza wśród nocy (II, 2) okazuje niezmiernie wiele podobieństwa do słynnej nocnej sceny między Merkurym a Sozją na początku *Amfitrjona*, z tą tylko różnicą, że u Plauta boi się tylko jeden, a u Fredry boją się obaj, co jeszcze wzmacnia komizm sytuacji. W *Cudzoziemczyźnie* (I, 3) rozmowa między Radostem a Zdzisławem, pełna nieporozumień z tego powodu, że Zdzisław myśli o Zofji, a Radost o „kursach“, polega na tym samym pomysle, co sławna i tylekroć naśladowana rozmowa starego Eukljona z młodym Lykonidesem w *Skarbie*. Główny figiel wreszcie sztuki *Nikt mnie nie zna*, polegający na tem, że pan domu, wracając ze służącym z podróży, spotyka u żony niby swojego sobowtóra, przyczem i służącego biorą rzekomo za kogo innego, jest wyraźną przeróbką analogicznej sytuacji *Amfitrjona*.

Nie jest rzeczą wykluczoną, że podobieństwa te tłumaczą się może raczej lekturą Moljera, niż Plauta, ale w każdym razie wystarczą, by wskazać na świadome czy podświadome, bezpośrednie czy pośrednie — w każdym razie niezaprzeczane

związki, istniejące między klasykiem polskiej komedji a Plautem, związki, które wymagają jeszcze zbadania i oświetlenia w osobnych pracach.

Jako dowód zainteresowania się Plautem w tym czasie, a zarazem jako osobliwość, wspomnieć należy pracę Adama Jochera (b. konserwatora Biblioteki Uniwersytetu wileńskiego) p. t. *Harmonia mów, albo zlanie ich w jedną, to jest polską, za pośrednictwem fenickiej, powróconej do familji mów słowiańskich. Wykład z komentarzem ciągłym monologu komedji Plauta Poenulus akt V, sc. I, w. 1—16* (Wilno, Zawadzki, 1859). Autor, który z wielką pogardą odnosi się do „brudnych ścieków samskrytu“ (*sic!*), udowadnia ni mniej ni więcej, tylko że język plautyńskiego Hannona (tekst punicki, w. 930 i n., p. wyżej, str. 163 i n.) jest poprostu mową prasłowiańską, ściśle spokrewnioną z polską. Oto co Jocher sam mówi o swem „odkryciu“:

Nieraz i mnie tekst ten punicki podzegał i drażnił, zwłaszcza, że w nim coś słowiańskiego dopatrzeć chciałem. Zrazu ilekroć stawilem go przed siebie, tylekroć zamykając mego Plauta, z niczem odchodziłem. Wszakże dłuższem obeznaniem się i opatrywaniem tej niezrozumiałej mowy, uderzyły mię tam i ówdzie pojedyncze formy, ze słowiańskimi i polskimi jakieś podobieństwo mające. Traktując go różnie i nakłaniając, agregaty jego, to łącząc, to rozdzielając, odkryły się pojedyncze wyrazy słowiańskie, te wiążąc się z sobą dały myśl jedną i drugą, godną poety i ludu, dla którego Plaut komedje swe układał... Mowa ta to jest mowa słowiańska, w owym czasie, to jest przed lat dwoma tysiącami z okładem, niezbita jeszcze w jedną narodowość: są tam słowa i formy kroackie, serbskie, windyjskie, ruskie, litewskie, teutońskie nawet, ale całość wydaje nierozzerwane z mową polską węży.

Jocher, „śledząc tekstu punickiego słowo jedno po drugim, z największą, na jaką zdobyć się mógł, ścisłością i wyrozumieniem“, podaje „rekonstrukcję“ tego tekstu „słowiańskiego“ i jego polski przekład (niemający nic wspólnego z autentycznym tekstem łacińskim, co Jocher sam z dumą podkreśla):

Odetchnąwszy nieco, trzeba się rzucić w odmet na nowo,
a zwinąwszy się w kłęby, pchać się i dokuczać ludziom.
Ruch ten i szamotanie łagodzi nieco te spadłe na mnie
nawałem zwickłania i kłopoty.
Żądza posiadania utraconej rzeczy, znika i marnieje
jak dłużnik od lichwy, ot byleby kłopotać i dokuczać ludziom!
Weź, narządź sztydło stępiejące, wbij mi je świerzając w ciele... i t. d.¹

Plautus — według Jochera „inaczej Plot zwany, pol. Plot, świegot, — nie nadaremnie nazwisko to u ludu rzymskiego zapewne nosił, czego i komedje jego są świadectwem, pełne wyrażen gminnych, trywialnych, czczych“, a że „rodu i pochodzenia był niskiego, zapewne, tak jak Terency, rodem z Afryki“, gdzie mówiono językiem „feniko-słowiańskim“, przeto jest bratem-Słowianinem. Tak więc dzięki Jocherowi obok Owidjusza-Polaka z wieku XVI zyskujemy Plauta-Słowianina... i to w połowie wieku XIX!

Ale ta sama epoka przynosi nam nareszcie pierwsze znane polskie przekłady Plauta. Zawdzięczamy je wybitnemu profesorowi filologii klasycznej w b. Szkole Głównej, a później

¹ Próbkę „etymologii“ jocherowskich i „objaśnień“ tekstu punickiego:
Str. 20: „2. *walonuth si, walonut'si*, infinitiw słowa *walnąć się, walo-
nąć się* z imiesłowem *walny, walon, walony, bitwa walna = bitwa wálona*,
natarczywa, boh. *walnj*, walący się, nawalny, ros. *wołnut'sia*, to samo co
pol. *wałować*, ross. *bałował*, pol. *bałować*, miotać się, poruszać się jak *wał*
morski“ i t. d.

Str. 21: „4. *komsyt*, ros. *komsit'*, gniesć, nękać, pol. *kmosic, komosic*,
dąsać, gniewać się, lit. *kimszu, kamszau, kamszyti*, pchać, ugniatać, gr.
kampto, kampso, gniotę, *kamptos*, zgnieciony“ i t. d.

„5. *chym, chyn*, karyn. *chyn*, ruch silny, gwałtowny, znużenie, od pol.
chynąć, kinąć, ross. *chynut', kinut'*, rzucić, miotnąć, wylać szybko, gr. *chyno*,
kineo“ i t. d.

Str. 22: „7. *mumys*, lit. *mumis, mums*, pol. *nam, nama*, od *my*, serb.
mu; por. pol. *muma, wesz*, co jest *nasze, nam* i z *nas*“ i t. d.

Str. 29: „29. *Bythlim*, od *bythli, butli*, pol. *butliwy, butny*, niespokojny,
szamocący się, taki jak *butel*, naczynie odgłos z siebie wydające, pacholek,
sługa miejski, hardy, zuchwały, taki jak *bydle*, człowiek bezrozumny“ i t. d.

w Uniwersytecie warszawskim, Janowi Wolframowi (1824—1870), który przełożył sześć komedyj plautyńskich, pod tytułami: *Garnek złota (Aulularia)*, *Widmo (Mostellaria)*, *Trojak (Trinummus)*, *Jeńcy (Captivi)* — wydane przez J. Przyborowskiego w Poznaniu w r. 1873, — i *Żołnierz Samochwał (Miles Gloriosus)*, *Bliźnięta (Menechmi)* — wydane przez P. Chmielewskiego w Warszawie w r. 1891. Przekłady te, pisane w całości białym trzynastozgłoskowcem, są, jak na ówczesny stan wiedzy i nauki o Plaucie, wcale dobre, ale niestety zacierają przeważnie tę tak charakterystyczną dla Plauta werwę i to szalone jego tempo rzymsko-italskie. Lepszy jest przekład *Braci* przez ks. Dra A. Kanteckiego p. t. *Menechmy (Bliźniaki)*, wydany w Poznaniu w r. 1875. W rękopisie pozostały przekłady Zygmunta Węclewskiego: *Junak (Miles Glor.)* i *Bliźniacy (Menechmi)*.¹ Ostatnie próby przekładów pochodzą od J. I. Kraszewskiego, który ciężkie chwile pobytu w pruskim więzieniu (lipiec—sierpień 1883) skracał sobie czytaniem rzymskich komedyj. Rezultatem są: *T. M. Plauta komedyj pięciu parafrazy*, Łódź 1888, t. j. komedje: *Samochwał, Pasorzyt (Curculio)*, *Trojak, Rozbitki (Rudens)*, *Koszyk (Cistellaria)*, pisane również nierymowanym trzynastozgłoskowcem. Mimo dość wielu usterek, wynikłych zapewne z braku odpowiednich podręczników w więzieniu, dowodzą te parafrazy bardzo dobrego stosunkowo zrozumienia i odczucia oryginałów. W każdym razie wszystkim tym przekładom, a zwłaszcza Wolframowi, zawdzięczać należy spopularyzowanie — choć jeszcze bardzo niedostateczne — Plauta we współczesnej Polsce.

W ostatnich czasach zainteresowanie Plautem w Polsce zaznaczyło się sporadycznymi przedstawieniami jego komedyj w Krakowie, Lwowie, Warszawie i Łodzi.

* * *

¹ Fr. Majchrowicz, *O życiu i pracach Zygmunta Węclewskiego*, Eos I (1894), str. 122.

Uwagi i przykłady powyższe wystarczą, by wykazać, jak silnie w kulturze starożytnej i nowożytnej zaznaczył się wpływ rzymskiego komika i jak wiele ognisk rozpałiło się od nieśmiertelnych iskier jego talentu w całej niemal Europie, nie wyłączając Polski, która, zwłaszcza w XVI w., dzielnie dotrzymuje pod tym względem kroku innym narodom Zachodu.

Śmiało rzec można, że bez Plauta nie byłoby komedji włoskiej, a potem nie byłoby wielu znakomitych sztuk Moljera, Szekspira, Holberga, Fredry; nietrudno zauważyć, że wszyscy twórcy komedji europejskiej, jakgdyby pod wpływem instynktownej konieczności, sięgają po tematy i postaci plautyńskie, tak że wkońcu każdy niemal naród ma swoją inkarnację plautyńskich sobowtórów, plautyńskiego skapca, czy plautyńskiego żołnierza, — ale podkreślić należy, że istotą rzeczy są tutaj nie tyle same tematy i postaci (tych mógł dostarczyć w pewnej mierze także i Terencjusz), co plautyński wyłącznie styl komedji.

Wobec bardzo małej swojego czasu znajomości Arystofanesa w Europie zachodniej i zupełnej zresztą jego odrębności, plautyński styl właśnie, polegający — jako przeciwstawienie tak tragedji, jak i mało wesołej greckiej „komedji nowej“ — na dominującym dążeniu do wywołania efektu humorystycznego za wszelką cenę, rozstrzygnął nie tylko o znaczeniu słowa „komiczny“ w naszych pojęciach nowoczesnych, ale zadecydował też o typie komedji europejskiej, w której przecież aż do XIX w. i pojawienia się znów niekomicznej komedji uważano (prawie bez wyjątku) komizm za główną i bezwzględnie obowiązującą cechę gatunku.¹ W tym sensie śmiech komedji europejskiej jest śmiechem plautyńskim.

¹ Por. n. p. Piotr Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, Petersburg 1898, tom II, str. 233—240, 441, 486; B. Busse, *Das Drama*, II^o Leipzig—Berlin 1919, str. 73 i n.; M. Szykowski, l. c. str. 90—93.

INDEKS RZECZY.

- '*Ἀδελφοί* Menandra i *Adelphoe* Terencjusza 194 n.
advocati 159, 342, 359, 369, 482
Ἄηρ, p. „Powietrze“ u Filemona
 Afrodyte w prologu 233
Ἄγνοια, p. „Nieświadomość“ u Menandra
ἀκομία 417
 akcja 267 nn.
 akty 251 n.
ἀλαζών 324 nn., 333
Ἀλαζών komedja 140 n., 385
Albertus 327, 520
 alegoryczne i mitologiczne postaci, bóstwa — w komedji 33, 36, 43, 51, 72, 78, 88, 114 n., 165, 188, 202 n., 214, 224 n., 228 n., 232 n., 235 nn., 240, 440
 aleksandryjska poezja sceniczna 429 n.
 alliteracja 8, 296, 399 n.
 ambrojański rękopis Plauta 12, 15, 163, 194, 209, 527
Ἀμφιάραος Apollodora z Karystos i Filippidesa 37
Ἀμφιτρίων Archipposa i Sotoklesa 36
ἀναγνώρισις 73, 80 n., 85, 92, 98, 102, 104, 114, 126 n., 149, 159, 164, 180, 186, 188, 202, 204, 208, 227, 272—274, 293, 389, 445, 483
ancilla, p. służąca, młoda
Andria Menandra i Terencjusza 232
 antologie z teatru rzymskiego we Francji 486 n.
anus, p. piastunka
a parte sceny 164, 264 n., 387
apologus w komedji 129, 191 n., 284
Ἀπορία, p. *Inopia*
 archaizm w literaturze rzymskiej 470
Arcturus 188, 225, 237
 Arlecchino 320
artifices scaenici, scribe histrionesque, collegium poetarum, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, σύνδοι, τὰ κοινὰ 7, 19
Atellana 15 n., 18, 81, 285, 326, 332, 339, 468
 Atena w prologu *Trojanek* Eurypidesa 233, 238
 autentyczność prologów plautyńskich 236 n.
Auxilium 88 n., 225, 237, 240
 balet w komedji 155, 191 n., 219, 429, 530
Baljo stręczyciel 176, 338
 bankier, lichwiarz 339—340, 359, 361, 368
 bijatyki na scenie 281 n., 291 n.
 biografia perypatetyczna 24
Βοήθεια, p. *Auxilium*
βωμολοχίαι 178
Bucco 332

- cantica* 37, 43, 52 n., 60, 63 n., 74, 77 n., 89, 94, 104, 115, 128, 139, 146 n., 155, 169, 182 n., 186, 193 n., 201, 209, 219, 251, 422 n., 446, 462 n., 465, por. miary wierszowe
- cantor* 304
- capitan, capitano, captain* w literaturze europejskiej 327
- captatio benevolentiae* w prologach 243
- caterva* 304
- charakteru komedja 216 nn.
- charakterystyka osób 253 n., 264, 360—368
- Charition*, mim 279¹, 373
- chłopiec-niewolnik 318 n.
- choragus* 97, 252, 345, 358, 397, 436, 439
- choroby, motyw pozornej lub udanej 286 n.
- chór 147, 186, 432 nn.; χοροῦ 279¹, 432 nn.
- chronologia sztuk plautyńskich 28, 43, 57, 64 n., 74, 83, 89, 99, 107 n., 115 n., 139 n., 153, 168 n., 183, 189, 196, 204 n., 209
- clownish servants* 320
- Coislinianus, Tractatus* 277³, 373, 400², 451
- comédie larmoyante* 31 n., 69, 85, 215.
- comédie tragico-héroico-burlesque* 215.
- commedia dell' arte* 278, 320, 327, 341, 356, 472 n., 522
- commedia zannescche* 320, 522
- comoediae, fabulae* 213
- contaminare* 390 n., zresztą p. kontaminacja
- coquus gloriosus* 176, 333, p. kucharz
- córka obywatelska 351 n., 359, 364 n.
- crepundia* 184
- cudzoziemcy w komedji plautyńskiej 345
- curiales* 53
- danista* 339, p. bankier
- demarchowie 53, 439
- deus ex machina* 237, 271
- deverbia* 422
- dialog 264 n., 365, 387, 442 nn.
- dialogiczne prologi 233, 237 n.
- διασκευαίαι 20, 25, 64, 183, 194, 196; wiadomości dydaskaliczne w prologach 236, 241 n.
- Διδυμοί (-ai), komedje tego tytułu 116 n., 289
- Dionysos 233, 235 n.
- dityramb, nowy 430
- il dottore* w komedji *dell' arte* 341
- dowcip plautyński, rodzimy rzymski 178
- dramat rodzinny (familijny) 184, 192, 199, 215 n., 219, 383, 450
- Druga rozmowa Gregoryasa z Bartosem* z 1629 r. 410 n.
- dublety tekstu 169
- Duenna* w dramacie hiszpańskim 356
- Duńczycy, Plaut a — 487 n.
- ebrius, filius*, p. pijany
- ekspozycja 221—230
- elegja rzymska 120, 146
- Elenchos* u Menandra 236
- epigram na Plauta 457 n.
- epikureizm (?) u Plauta 344
- epilogi 301—305
- ἐπιφωνήματα 248, p. refleksje
- Eros 120, 233
- erotyka w komedji plautyńskiej 68 n., 74, 87, 92 n., 120, 154, 161 n., 198, 220, 294
- fallax servus* 307 n., p. niewolnik
- fanfaron 307
- farsa starożytna i nowożytna 332, 519 n.; farsa flyaków 81; farsa megarejska

- 307, 325, 331, 334, 338; farsa neapolitańska 281, 457; farsa starofrancuska 432; p. też *Atellana*
- Fides* 78, 114, 225, 237, 440
- figury retoryczne 399 n., 463, 467
- „frantów“ występy 5
- frustrationes* p. oszustwo i podstęp
- γέλως ἐκ τῆς ἀπάτης 291
- geografia komedji 28
- Geta et Birria*, „komedja elegijna“ Vitalisa de Blois 470 n., 494
- z Ghorân prolog 228, 233, 434
- Gl' Ingannati* 474
- grecki dramat wprowadzony do Rzymu 4 n.
- greckie tło w komedji rzymskiej 53, 59, 76, 97 n., 106, 150, 190, 207 n., 319, 345, 408, 437 nn.
- greckiej literatury znajomość w Rzymie 61
- grex* 304
- Grunnio* 148¹, 361, 489
- Guignol, p. marjonetkowy teatr
- gynajkonowicie 53, 56
- Herakles 37, 71, 325, 332
- hetery w komedji 5, 37 n., 39 n., 57, 87 n., 112, 121 n., 126 n., 146, 149, 160 n., 206 n., 339, 352—354, 356, 359 nn., 364 n., 385
- z Hibeh papirusy 53
- hilarodja 426, 429
- hilarotragedja 36
- Hiszpanja, Plaut w Hiszpanji 487
- horror sublimitatis* 293 n., 416, 453
- iluzja sceniczna i jej przełamania 89, 97, 114¹, 125 n., 136, 235, 297—300, 345, 396 n., 513 n.
- imbroglio* 221, 291

- imiona plautyńskie 405 n., 437; t. zw. imiona mówiące 360—363; imiona niewolników 91; imiona żołnierza-samochwała 320
- Inopia* 202 n., 223, 237 n.
- integra comoedia* 391
- intermedja, komedje rybaltowskie, misterja 5, 281, 327, 332, 362, 373, 519 n.
- „intriguing chambermaid“ 356
- intryg komedja 217 nn., 319, 383, 397, 482
- Iris* u Eurypidesa 203, 238
- italskie pierwiastki dramatu rzymskiego 4
- ius Latii* 17
- jezuici polscy a Plautus 520 nn.
- język i styl komedji rzymskiej, w szczególności Plauta 5, 8, 63, 247, 249 n., 333, 398 n., 418 nn., 441, 464, 467 nn.
- jonikologowie 429 n.
- kalembury plautyńskie 412 n.
- kapłanka 357
- Karagöz* p. marjonetkowy teatr
- karykatura postaci u Plauta 368 n.
- κατ' ἀντίφρασιν imiona 361 n.
- „Kielbasiarz“ arystofanesowski 334
- Kikirros 326
- kinajdologowie 429 n.
- klasyfikacja komedji plautyńskich 213—221
- Klytajmestra w *Elektrze* Eurypidesa 124.
- kobiece postaci komedji plautyńskiej 346—357
- kochanka 352
- κόλαξ 141, 329, 331; por. pasorzyt
- „komedja elegijna“ 470 n., 494
- komedja angielska 488—491; duńska 487—488; francuska 477—487; hiszpańska 487; niemiecka 491—493; polska,

Plautus w Polsce 494—534; portugalska 487; włoska 289, 339, 342, 472—477

komedia pomyłek 111, 218, 269

komedjanci angielscy 394, 521

„komika zawodowa“ 369

komizm charakteru 369: słów, mowy

371 n., 400 n.; sytuacji 277—301,

396; wyglądu zewnętrznego 369

kompozycja sztuk plautyńskich 221 nn.,

385—396

konfuzja ról 52

kontaminacja 8, 35 n., 67, 73, 82 n., 99,

137 n., 165, 181, 189, 193, 204, 389—

396, 463, 466, 525

kucharz 47, 50, 96, 109, 117, 122, 176 n.,

259, 286, 325, 333—335, 361, 369

kupiec 342, 358

Lar familiaris 51, 224, 237, 440, 471

lekarz 113, 325, 335—336, 369, 482, 523,

527

leno (-a) p. stręczyciel (ka)

lex Oppia sumptuaria 57, 108, 263, 441

— *quinavicenaria Plaetoria* 441

— *Sempronia* o lichwie 99, 441

— ustawa „przeciw imiennej zaczepce“ 9.

literatów i uczonych brak u Plauta 358

Ludi Megalenses 205

luki i uzupełnienia 63, 78 n., 84, 86 n.,

127, 168¹, 180

Luxuria 202 n., 223, 237

Lyssa (Szał) u Eurypidesa 203, 238

maccus, maco, Maccus, Maccius 14 n.,

19, 168, 332

μάγειρος σκωπτικός, σοφιστής μαγειρικός,

μαίων, Magirus cocus 96, 334 n.

magodja 426, 429

makaronizmy 409 nn.

małomieszczanie w komedji plautyńskiej 342

małżeństwo u Plauta 346 n.

marjonetkowy teatr Guignola i Karagöza 278, 282, 299, 320, 332, 339, 373

Mars 43, 72, 237

matki postać w kom. plaut. 351

matrona 347, 349

mąż 314, 369

Medea Eurypidesa 123

medicus p. lekarz

megarejsko-dorycki pierwiastek komedji 306 n.

melodje 431 n.

Menander: *Ἀγροῖκος* 386; *Ἀδελφοίβ'*

194 n., 382, 384, 386; *Ἀνδρία* 232,

273; *Γεωργός* 106, 232, 273; *Δίδυμοι*

289; *Δις ἐξαπατῶν* 66, 384 n.; *Δύσκολος* 55, 233, 471; *Ἐπικληρος* 232, 258,

260 n.; *Ἐπιτρέποντες* 56, 125, 210,

260, 273, 352, 354, 434; *Ἡρώς* 76,

228, 232, 273; *Θησαυρός* 56, 386;

Καρχηδόνιος 167, 385; *Κόλαξ* 141, 273,

381, 386, 390; *Λευκαδία* 37, 161, 186,

261, 423; *Μεσσηνία* 249; *Περικειρομένη*

229, 233, 260, 273, 279¹, 293 n., 433 n.,

445; *Περυσία* 285, 417; *Πλόκιον* 459;

Ραμία 37, 232, 260, 307, 386, 433 n.,

441; *Φάσμα* 233, 273; *Φιλάδελφοι* 195;

fragmenty 55, 90, 157, 233, 235 n.,

248 n., 305, 362, 424 n., 434, 441,

448 n., 460; ogólnie: 7, 82, 85, 117,

155, 272 n., 331, 382 nn., 418 nn.,

423 n., 451, 459 nn., 477

Merkury 33 n., 114¹, 243 n.

μεταγράφειν 4

miary wierszowe, kompozycja metryczna 6, 8, 422—432, 462, passim;

anapesty 53, 63 n., 74, 78, 89, 128,

139, 182, 186, 194, 201, 422 nn., 462;

bakchje 37, 53, 63, 74, 78, 89, 115,

128, 169, 182, 186, 209, 422, 425, 427;

choriamby 63, 422; daktyle 422 n.;

dochmje 63, 182, 186, 194, 201, 422;

glykoneje 63, 78, 194, 422 n., 425;

ityfaliczne metrum 53, 78, 422; jamby

6, 422 n., 425, 462; joniki 37, 209,

422; kretyki 37, 43, 53, 63 n., 74, 78,

89, 104, 115, 182, 186, 201, 422, 425,

427, 462; Reizianus, versus 422 n.;

trocheje 6, 104, 115, 128, 182, 186,

209, 422 n., 425, 462

miles gloriosus, p. żołnierz-samochwał

mim grecki i rzymski 279¹, 373

mimijamby Herondasa 338

mimika 280 n.

mimodram 193, 373, 426 n.

mimus, mimicus, comicus 465 n.

Minerwy świątynia na Awentynie 7

mixtae fabulae 214¹

mizogynizm komedji nowej 350.

młodzieniec, panicz, syn 7, 37 nn.,

117 n., 142, 161 n., 196 n., 207, 308 n.,

359, 361, 369

monodja 251

monolog 250—264, 364, 387, 446 nn.

moralizatorska tendencja 216

moralności podwójnej problemat w dramacie klas. 123 n., 484

motoriae fabulae, p. swawolne sztuki

muzyka, p. melodje

muzyczne wstawki 182, 432 nn.

nauczyciel, wychowawca 62, 307, 340—

341, 369

nieporozumienia, *qui pro quo* 287 n.

„Nieświadomość“ u Menandra 229, 233

niewolnik, służący 7, 32, 38, 40 n., 50,

52, 60 n., 71 n., 91, 93 n., 102, 109,

117, 135, 143 n., 150 n., 171, 184, 198,

200, 207 n., 217, 249, 254 n., 314—320,

359 nn., 364, 369, 385, 397, 480, 482, 520

nowe wyrazy u Plauta 404

nutrix p. piastunka

obelg koncert u Plauta 151 n., 172 n.

objaśnienia sceniczne starożytne 279

obszary u Plauta 284 n., 417

Odyssea 272

Odyssia Liwjusza Andronikusa 3, 61

ojciec (starzec) 7, 40, 45, 61, 77, 103,

112 n., 133 n., 254, 310 n., 359, 369, 522.

operetka plautyńska 219, 430.

Orange, przedstawienia teatru w — 486

oryginalność w literaturze klasycznej

377 nn.

oryginały sztuk plautyńskich 382 nn.

oszustwo, podstęp 218 nn., 290 n., 383

paedagogus p. nauczyciel (wychowawca)

P(alatyńska) recenzja komedji Plauta

209

palliat 5, 8, 326, 331, 339, 362

Pan 233

Papia gens 15

Papkin u Fredry 327, 332, 395

pappus 15

παράκλησις 426

παρά προσδοκίαν γρήγορος 249

parasitus edax, colax 307, 328 n., 331¹,

p. pasorzyt

pasorzyt (pieczeniarsz) 5, 7, 62, 70, 92,

95, 109, 113, 133, 136, 140 n., 152 n.,

184, 190 n., 193, 211, 217, 253 n., 307,

317², 320, 327—332, 336, 351, 359,

361, 364 n., 369, 371, 393, 480, 482,

488, 520, 529 n.

patetyczności unika Plautus 293 n., 416;

p. *horror sublimitatis*,

Φάσμα komedja 149; *Φάσμα η Φιλάργυρος*

Theognetos 149; *Phasma* Plauta

149, 195

φιλάργυρος, p. skapiec

Φόβος, p. „Strach“

piastunka 50, 355–356, 361

pieczeniarsz, p. pasorzyt

pijany 147 n., 171 n., 182, 374 n.

plaudite 302, 304

Plautius 469

plautus 13 n.

Plautus: *Addictus* 17, 20; *Agroecus* 211,

386; *Amphitruo* 28–37, 114¹, 214, 221,

224, 230, 238 n., 243 n., 261, 267,

271, 281, 284, 288, 291 nn., 302, 349,

358, 375, 382, 399, 404, 414, 416, 437,

446, 471 nn., 475, 478 nn., 488 n.,

491 n., 494 nn., 521, 525, 528, 530;

Asinaria 15, 37–45, 60, 76, 87, 139,

148, 203, 217, 222 n., 237, 239, 266,

274 n., 279 n., 290, 302, 311 nn.,

316 nn., 328 n., 342, 347 n., 351,

353 n., 356 n., 359, 380, 382, 384 n.

405, 416, 418, 438, 441, 457 n., 463 n.,

472, 476, 481, 486, 492; *Aulularia*

45–57, 89, 108, 117, 134, 216 n., 224,

237, 244, 256, 263, 266, 270 n., 288,

298, 310, 314 n., 333, 343 n., 346 nn.,

350, 352, 356, 361, 365 nn., 385, 394,

405, 416, 441, 446, 471, 476, 477, 479,

482, 484, 490 n., 493, 507, 513, 520,

524, 530, 533; *Bacaria* 385; *Bacchi-*

des 57–67, 108, 144, 195 n., 217 n.,

220, 227 n., 257, 262, 268, 272, 288,

296, 303, 310 n., 314 nn., 320, 328 n.,

340 n., 353, 365, 382, 384 n., 399,

404, 407, 409, 416, 435 n., 440 n.,

450, 454, 459, 476, 478, 480, 491;

Boeotia 211, 331, 468; *Caecus vel*

Praedones 345, 372; *Captivi* 67–74,

85, 95, 97 n., 184, 193, 197 n., 213 nn.,

219 n., 226 n., 237 nn., 243, 245, 248,

253, 262 n., 267, 271, 275, 286, 293,

297, 302, 308, 312, 315, 317, 328 nn.,

393, 395, 399 n., 405 n., 408 n., 414,

435, 436 nn., 440 n., 450, 454, 455,

473, 478, 487, 490, 493, 513, 520, 525,

528, 533; *Carbonaria* 331, 385; *Ca-*

sina 15, 74–84, 88, 98, 105, 119,

127, 134, 146, 150, 167, 218 n., 221,

225, 227, 237, 241, 243, 245 n., 256 n.,

266, 271, 274, 281 n., 285, 287, 290,

292 n., 303 n., 312, 314, 333, 346 nn.,

351 n., 355, 359, 361, 380, 382, 385,

388, 399, 402 nn., 408 n., 413, 416,

437, 440 n., 454, 472 nn., 477, 483,

486, 491, 495 n., 498; *Cistellaria*

84–91, 98 n., 126, 167, 214, 225, 227,

230, 237, 240, 243, 271, 274, 279¹,

295, 298, 302, 349, 351 nn., 356 n.,

382, 384 n., 424 n., 441 n., 450, 459,

475, 533; *Colax* 27, 211, 331, 386;

Commorientes 212, 382, 385, 388,

391; *Curculio* 91–99, 104 n., 116 n.,

120, 162, 217, 227, 229, 251 n., 266 nn.,

271 n., 276, 294, 304, 317², 320 n.,

328 nn., 333 n., 336, 339, 345 n.,

352 nn., 358 n., 361, 370, 388¹, 397,

405 n., 426 n., 429, 436, 438 n., 441,

488, 493, 520, 533; *Dyscolus* 211,

386; *Epidicus* 64 n., 89, 91, 100–108,

159, 217 nn., 227, 229 n., 254 n.,

270 n., 276, 279, 287, 293, 302, 315,

317, 320, 323, 339, 342, 348, 351 n.,

359, 368, 388¹, 389, 399, 404, 415, 437,

441, 445 nn., 476, 480, 484; *Lenones*

Gemini 337; *Menaechmi* 108–117,

165, 169, 226 n., 237, 239, 242 n., 253,

256, 269, 284, 287 n., 312, 314 n.,

327 nn., 333, 335 n., 347 nn., 355,

359, 361, 399, 405 nn., 413, 440, 472 nn.,

478, 481 n., 485 nn., 493, 524, 533;

Mercator 21, 117–130, 136, 146, 149,

188 n., 218, 224, 237, 239, 242, 254,

256 n., 262, 268, 271, 274, 283 n.,

286 nn., 294 n., 297 n., 302 n., 310 nn.,

314, 318, 333, 342, 347 n., 351, 354 nn.,

358, 369, 371, 382, 413 n., 416, 443 nn.,

452, 475, 484, 496 n.; *Miles Gloriosus*

25 n., 117, 129, 130–142, 216 n.,

219, 224 n., 229, 237, 241, 245, 271,

281, 288, 290, 298, 304, 315, 318,

320 n., 323 n., 328 n., 333, 344, 347,

354 n., 359 nn., 365, 385, 399, 405,

407, 424, 437, 440, 446, 454, 467, 472,

475, 477 n., 486 nn., 490, 493, 520,

526 n., 528 n., 533; *Mostellaria* 16 n.,

21, 142–149, 172, 195, 217, 222, 230,

239, 266, 269, 274 n., 280, 284 nn., 291 n.,

297, 310, 315, 339 n., 354, 355, 358,

361, 375, 385, 404, 408 n., 435, 472,

475 n., 481 n., 487, 490 n., 525, 533;

Nervolaria 195; *Parasitus Medicus*

331, 336; *Parasitus Piger* 331; *Pa-*

truos (= *Poenulus*) 167 n., 385; *Per-*

sa 11, 21, 150–157, 172, 191, 217,

219, 222, 253, 264, 266 nn., 271, 276,

281, 290 n., 299, 302, 316, 318, 328 nn.,

337, 340, 345, 351, 355, 361, 364,

366 n., 406, 408 n., 416, 429 n., 520;

P[h]ago 331; *Phasma* (= *Mostellaria*)

149, 195, 304; *Poenulus* 16, 157–169,

217, 226 n., 237, 244, 246 n., 256,

265 n., 271, 282, 290, 297 nn., 304,

312, 317, 321 n., 324, 336 n., 345 n.,

352, 354, 365, 367, 371, 404 nn., 414 n.,

435, 441, 455, 472, 473, 481, 493, 521,

530 n.; *Pseudolus* 25, 91, 98, 170–183,

187, 217 nn., 223, 227, 239 n., 252,

255, 264, 266, 272, 275 n., 290, 292,

286 n., 303, 308 n., 313 nn., 320, 323,

333 nn., 337 n., 361, 363, 365, 368 nn.,

375, 379, 399, 404 n., 407 nn., 412 n.,

415 n., 430, 436, 441, 443, 452, 455,

476, 482, 486, 488, 492, 525; *Rudens*

36, 129ⁿ, 183–189, 209 n., 214, 216,

225, 227, 237, 256 n., 261, 265 n.,

271, 276, 297, 303, 312, 337 n., 346,

352, 354, 357, 364, 370, 382, 400 n.,

404, 415 n., 418, 435, 441, 450, 452,

454, 475, 533; *Saturio* 17, 20, 331;

Sortientes (= *Casina*) 79; *Stichus*

21 n., 25, 64, 190–196, 214, 216, 219,

222, 253 n., 266, 270 n., 284, 297,

303, 312, 318, 327 nn., 349, 382, 384,

386, 389, 393, 395, 399, 429 n., 437,

450, 492, 520; *Syfrus* albo -ra (= *Ci-*

stellaria) 90 n., 195; *Trinummus* 11,

22, 196–205, 210, 214, 216, 219, 223,

237, 241 n., 244, 257, 263 n., 266,

271, 276 n., 284, 292 n., 298, 304,

309 n., 312, 332, 347, 349 n., 375,

380, 382, 386, 393 n., 404 n., 408 n.,

438, 446, 450, 459, 475, 482, 490,

492, 499 nn., 525, 533; *Truculentus*

205–209, 216 n., 219 n., 225 nn.,

237, 242, 270 n., 297, 302, 309 n.,

315, 323 n., 353 nn., 360 n., 364 n.,

374, 385, 404, 409, 468, 493; *Vidula-*

ria 21, 23, 209–210, 214 nn., 223,

239 n., 271, 358, 385; komedje zagi-

nione 211–212.

plotkarstwo w Rzymie 202

Plotus 14³, 17

pokojówka, p. służąca, młoda

polemika w prologach 235 n., 239 nn.

„Pomoc“, p. *Auxilium*

„Pomyślność“, p. *Salus*

πορνοβοσκός, p. stręczyciel

porównań greckich skracanie przez
identyfikację komiczną 415 n.

Portugalczycy a Plaut 487

Poseidon w prologu *Trojanek* Eurypide-
sa 233, 238

postaci komedyj plautyńskich 306–376,
396 n.

„postać wstępowa“ (*persona adventicia*)

p. πρόσωπον προτατικόν

poważne, sztuki 214—216
 „Powietrze“ u Filemona 233
 „Prawo XII tablic“ 5 n., 9 n., 398
 „Prawość“ w kom. *Casina*, p. *Fides*
 prologi 8, 33 nn., 43, 51, 55, 62, 69,
 72, 78 n., 88, 98, 104 nn., 114 n.,
 125, 136, 148 n., 164 n., 180, 188 n.,
 194, 202 n., 208, 210, 213 n., 221 nn.,
 228 n., 231—250, 383, 413, 416, 463 n.,
 486, 502.
πρόσωπον προτακόν 104, 136, 230, 386
 przebieranki motyw 82 n., 218 n., 285,
 289 n., 332, 483, 490, 530
 przebitej ściany motyw 136
 przypadek w komedji plautyńskiej 285 n.
puer, p. chłopiec-niewolnik
Pultiphagonides 15 n., 168
 punickie ustępy w „Punijczyku“ 163 n.
Querolus 470 nn., 476
 refleksje i sentencje w komedji 156 n.,
 185, 248 n., 257 n., 304, 448 nn.
ῥήσεις 446
 retoryczna teoria wstępu a schemat
 prologów plaut. 247 n.; teoria ret.
 epilogów a epilogi plaut. 301 n., 304
retractatio, zmiany i adaptacje 52, 63,
 105, 115, 169, 189, 194, 209
 rękopisy Bibl. Jagiellońskiej Nr. 2035
 i Nr. 2115 — str. 494
 role postaci plautyńskich 359 n.
 rozpoznanie, p. *ἀναγνώρισις*
 „Rozrzutność“, p. *Luxuria*
 rubaszność i obscenizmy u Plauta 284 n.,
 417
 rybacy 346
 rywale w miłości 40 nn., 76, 119, 312
 rzemieślników brak u Plauta 358
 samochwał, p. *ἀλαζών*

Salus 44, 114 n., 165, 226, 237, 440
 scenerja w „Linie“ (*Rudens*) 186 n., 242
 sceny przed domem 265 n.; sceny spot-
 kania 280; sceny uczt 424
semisenex, p. stary kawaler
 sen, motyw snu 129 n., 187 nn., 256
senex, p. ojciec
 serenaty (por. *παρακλαυσιδρον*) 94 n.,
 426 n., 429
serviles nuptiae 76, 150
servus currens 317, 319, 330
Skarga Dziewczęcia 261, 426 nn.
 skąpiec 46, 55, 343—344, 366, 369, 524
 skróty plautyńskie w przeróbce oryginałów gr. 388 n.
 służąca 96 n., 123, 146; młoda służąca
 (pokojówka) 77, 112, 207, 354—355,
 359, 361, 530; p. też piastunka
 sobowtórów motyw 116 n., 136, 218,
 288 n., 485 n., 489
Σωτήρ 44
 stary kawaler 344—345, 359
 starzec p. ojciec
statariae fabulae p. poważne sztuki
 stichomytja 294, 445
 stopniowanie nie-przymiotników u
 Plauta 404 n.
 „Strach“ 233
 Strassburski fragment 228, 233, 235 n.,
 249
 „stratagemy“ moljerowskie 320
 stręczyciel 91, 151 n., 157, 162, 173 n.,
 183 n., 187, 322, 336—339, 359, 361,
 363, 365, 368; stręczycielka 5, 37 n.,
 40, 85, 87 n., 90 n., 356—357, 359
 361, 368
Sy [albo *Sym*] (*Syrus* albo *Syra*)
 Plauta 90 n., 195
sycophanta 199 n., 332
 sycylijska komedja 71, 116, 307, 325,
 331, 338

Συναποδμήσκοντες Difilosa, Alexisa i Filemona 212, 385, 390
 swawolne sztuki 214, 216—221, 280
 szablonowość postaci plautyńskich 366 n.
 „Szał“ p. *Lyssa*
 śpiewane partje, p. *cantica*
tarpezita p. bankier
 Tartaglia z komedji włoskiej 342
 teatr polski 430 n.
 teatralny egzemplarz komedji Plauta
 55, 99, 169, 194, 388¹
 z Tebtunis papyrus 95
 teoria literacka klasyczna 221, 231 n.,
 251, 256 n., 265, 277³, 293¹, 301; pseu-
 doklasyczna 215
Testamentum porcelli 335
Θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς p. *deus ex machina*
Θησαυρός, komedje tego tytułu 56, 117,
 203 n., 386
 tłumaczenia w liter. staroż. 3 n., 6, 462
togata 331, 335, 339, 468
 tragedia 3, 7, 258 n., 307, 375, 379
tragikomedja 34, 214 n., 244
 trawestacja i parodia stylu tragicznego
 i epicznego 60, 295 n., 465
Τρυφή p. *Luxuria*
 trzy jedności 265 n.
Tyche (*Fortuna*) 233, 383, 448, 452
 z *Tysiąca i jednej nocy* nowela a *Miles*
Gl. 141 n.
 tytuły sztuk plautyńskich 211 n., 241,
 385 n., 463

urzędników brak w dochowanych komedjach Plauta 359
uxor p. żona
valets bouffons 320
vertere 4
virgo ingenua p. córka obywatelska
virtus Romana 31, 39, 293, 349, 358
 weselna piosenka w kom. *Casina* 347
 wiersz p. miary wierszowe
 wieśniaków brak w dochowanych kom.
 Plauta 358
 wodewil 430
 wstawki Plauta 387
 wytworność w komedji greckiej i rzymskiej 134 n.
 Zagłoba 95, 329
 zakończenia sztuk starej komedji attyckiej
 wzgl. sztuk arystofanesowskich 155, 191 n.
 zapiski urzędowe o sztukach p. *διδασκαλία*
 „zwierciadło życia“ jako tendencja „komedji
 nowej“ 376, 398, 451
 żołnierz-samochwał 5, 7, 62, 92, 96,
 100 n., 140 n., 157, 163, 207, 307,
 320—327, 330 n., 333 n., 359, 361,
 364 n., 369, 371, 463, 475, 488 n., 492,
 520, 522 n., patrz Plauta *Miles Gl.*
 żona (matka) 5, 38, 40, 50, 77, 110, 118,
 122, 347 351, 359 n., 369, 371, 397,
 443 nn., 506 n. — p. kobiece postaci.

INDEKS NAZWISK.

(Miejsca oznaczone gwiazdką * zawierają cytaty o pełnym tytule dzieła).

Accius, L. (Akejusz) 12 n., 469, 470
 Aelius Stilo, L. 27, 469
 Afranjusz 381, 468
 Agathon 379
 Ahrens, Paulus 44^{1*}, 458²
 Ajschylos 258, 417
 Akwiljusz 211, 468
 Alexis 116 n., 167, 168¹, 212, 228, 289, 307, 372, 423, 434, 441
 Alkibjades 9
 Amfis 374¹
 Anaxandrides 116, 289
 Anaxilas 423
 Anaximenes z Lampsakos 247
 Andrzej z Opoczna 498
 Antifanes 116, 289, 307, 423
 Apollinaris Sidonius 421, 470
 Apollodoros z Karystos 37, 384
 Apulejusz 307 n., 310, 314, 321, 328, 336, 347, 352, 470
 Archedikos 117
 Archippos 36
 Aristofon 117, 289
 Ariosto, Lodovico 332, 473
 Arystofanes 9, 83, 155, 191 n., 235, 273, 279¹, 285, 289, 304, 306, 319, 325 n., 334, 341 n., 362, 372, 375, 379, 407¹, 417, 423, 425, 432 n., 442¹, 451, 453, 477, 479², 513
 Arystofanes z Bizancjum 251
 Arystoteles 247, 256, 265, 272, 277³, 291, 301, 304, 373, 379, 400², 432¹, 451, 458
 Asklepiades 24
 Athenajos 117, 334, 354, 429
 Atiljusz 468
 Audollent, Aug. 487
 Aurelius Opilius 469
 Aureljusz, K., konsul 194¹, 196
 Auzonjusz 410
 Axionikos 423
 Baczyński, Tomasz 524
 Badecki, Karol 519³
 Baiff, Antoine de 477
 Bakchylides 430
 Bałucki 335, 363
 Barbarus, Hermolaus 32¹
 Baruth, Ambroży de 495
 Batory 518
 Beaumarchais 282, 289, 320, 336, 342, 370, 482—484
 Bebjusz, Kn., edyl lud. 194¹
 Beccadelli, Antonio, z Palermo (Panormitanus) 63

Bełcikowski, A. 526^{2*}
 Ben Jonson 327, 490
 Benis, Artur 496¹, 498^{1*}
 Bentivoglio, Ercole 475, 477
 Bergson, H. 277^{2*}, 291, 293¹, 369¹, 370¹, 400²
 Bernard, Tristan 485
 Beroaldo 52
 Berrardo, Girolamo 474
 Bettingen, Fr. 326²
 Bibbiena, Bernardo Divizio da 285, 289, 474
 Biegeleisen, H. 455^{3*}
 Bieliński, J. 528^{1*}, 2
 Biesiekierski, Jan, z Biesiekierza 495
 Birkowski, Szymon 515
 Blass 53
 Bogusławski 362
 Bohomolec, Franciszek 265, 332, 362, 373, 395, 524—527
 Boileau 293¹, 469²
 Bonnet, Max 480²
 Borecky, J. 495³
 Borghini 332
 Borowy, W. 377^{*} n., 479²
 Brandes, Georg 487¹
 Brasse, H. 267¹
 Brix 69 n.
 Buecheler, Franc. 335¹
 Bulaeus 516^{3*}, 517¹
 Buonaccorsi, Filip, Kallimach 494 n.
 Busse, B. 534¹
 Butrymowicz 379
 Bystrzonowski, Wojciech 523 n.
 Caesar 457
 Calderon 487
 Camerarius 69
 Camões, Ludwik 487
 Canter, H. V. 426²
 Casaubon 36
 Cassander, Georgius 521¹
 Cecchi, Giovammaria 474 n.
 Cecyljusz Stacjusz 17, 212, 241, 308, 313 n., 425, 446, 459 n., 463, 465 nn., 470
 Chalandon, Georg. 320¹
 Chmielowski, Piotr 411^{2*}, 533, 534¹
 Chorikjos 55
 Chrzanowski, Ignacy 213^{1*}, 265², 281², 450¹, 529
 Cicero 16, 19, 25, 91, 176, 178, 183, 202, 209, 220, 248, 262, 277³, 293¹, 308, 313, 321, 338, 353, 409 n., 418, 421, 467 nn.
 Cichocki, Kasper, wzgl. Sawicki Kasper 520
 Ciekliński, Piotr 394, 499^{*}—519
 Clerici, G. P. 477
 Cocchia, Enrico 13^{*}, 408^{3*}
 Colin, G. 382^{1*}, 408²
 Conway 14
 Coolus, R. 332, 341
 Corneille, Piotr 265, 327, 478
 Cornford, T. M. 307¹
 Coulter, Cornelia C. 489^{1*}, 490¹, 2
 Creizenach, Guil. (W. [ilhelm]) 488^{1*}, 493^{1*}
 Croiset, Maurice 272^{1*}, 419¹, 442¹
 Cyrano Bergerac 481
 Czartoryski, ks. A. 362, 502¹
 Czubek, Jan 499^{2*}, 511¹, 512¹, 515, 517 nn.
 Dante 470
 Da Ponte 289
 Dargel, Henri 486
 Deltour, F. 247¹
 Demetrios [Phalereus] 234, 249
 Demetrios Poliorketes 107
 Demetrios z Faleronu 53
 Demiańczuk, Ioannes 233^{2*}, 434²

INDEKS NAZWISK.

(Miejsca oznaczone gwiazdką * zawierają cytaty o pełnym tytule dzieła).

- Accius, L. (Akejusz) 12 n., 469, 470
 Aelius Stilo, L. 27, 469
 Afranjusz 381, 468
 Agathon 379
 Ahrens, Paulus 44^{1*}, 458²
 Ajschylos 258, 417
 Akwiljusz 211, 468
 Alexis 116 n., 167, 168¹, 212, 228, 289, 307, 372, 423, 434, 441
 Alkibjades 9
 Amfis 374¹
 Anaxandrides 116, 289
 Anaxilas 423
 Anaximenes z Lampsakos 247
 Andrzej z Opoczna 498
 Antifanes 116, 289, 307, 423
 Apollinaris Sidonius 421, 470
 Apollodoros z Karystos 37, 384
 Apulejusz 307 n., 310, 314, 321, 328, 336, 347, 352, 470
 Archedikos 117
 Archippos 36
 Aristofon 117, 289
 Ariosto, Lodovico 332, 473
 Arystofanes 9, 83, 155, 191 n., 235, 273, 279¹, 285, 289, 304, 306, 319, 325 n., 334, 341 n., 362, 372, 375, 379, 407¹, 417, 423, 425, 432 n., 442¹, 451, 453, 477, 479², 513
 Arystofanes z Bizancjum 251
 Arystoteles 247, 256, 265, 272, 277³, 291, 301, 304, 373, 379, 400², 432¹, 451, 458
 Asklepiades 24
 Athenajos 117, 334, 354, 429
 Atiljusz 468
 Audollent, Aug. 487
 Aurelius Opilius 469
 Aureljusz, K., konsul 194¹, 196
 Auzonjusz 410
 Axionikos 423
 Baczyński, Tomasz 524
 Badecki, Karol 519³
 Baïf, Antoine de 477
 Bakchylides 430
 Bałucki 335, 363
 Barbarus, Hermolaus 32¹
 Baruth, Ambroży de 495
 Batory 518
 Beaumarchais 282, 289, 320, 336, 342, 370, 482—484
 Bebjusz, Kn., edyl lud. 194¹
 Beccadelli, Antonio, z Palermo (Panormitanus) 63

- Bełcikowski, A. 526^{2*}
 Ben Jonson 327, 490
 Benis, Artur 496¹, 498^{1*}
 Bentivoglio, Ercole 475, 477
 Bergson, H. 277^{3*}, 291, 293¹, 369¹, 370¹, 400²
 Bernard, Tristan 485
 Beroaldo 52
 Berrardo, Girolamo 474
 Bettingen, Fr. 326²
 Bibbiena, Bernardo Divizio da 285, 289, 474
 Biegeleisen, H. 455^{3*}
 Bieliński, J. 528^{1*}, 2
 Biesiekierski, Jan, z Biesiekierza 495
 Birkowski, Szymon 515
 Blass 53
 Bogusławski 362
 Bohomolec, Franciszek 265, 332, 362, 373, 395, 524—527
 Boileau 293¹, 469²
 Bonnet, Max 480²
 Borecky, J. 495³
 Borghini 332
 Borowy, W. 377^{*} n., 479²
 Brandes, Georg 487¹
 Brasse, H. 267¹
 Brix 69 n.
 Buecheler, Franc. 335¹
 Bulaeus 516^{3*}, 517¹
 Buonaccorsi, Filip, Kallimach 494 n.
 Busse, B. 534¹
 Butrymowicz 379
 Bystrzonowski, Wojciech 523 n.
 Caesar 457
 Calderon 487
 Camerarius 69
 Camões, Ludwik 487
 Canter, H. V. 426²
 Casaubon 36
 Cassander, Georgius 521¹
 Cecchi, Giovammaria 474 n.
 Cecyljusz Stacjusz 17, 212, 241, 308, 313 n., 425, 446, 459 n., 463, 465 nn., 470
 Chalandon, Georg. 320¹
 Chmielowski, Piotr 411^{2*}, 533, 534¹
 Chorikjos 55
 Chrzanowski, Ignacy 213^{1*}, 265², 281², 450¹, 529
 Cicero 16, 19, 25, 91, 176, 178, 183, 202, 209, 220, 248, 262, 277³, 293¹, 308, 313, 321, 338, 353, 409 n., 418, 421, 467 nn.
 Cichocki, Kasper, wzgl. Sawicki Kasper 520
 Ciekliński, Piotr 394, 499^{*}—519
 Clerici, G. P. 477
 Cocchia, Enrico 13^{*}, 408^{3*}
 Colin, G. 382^{1*}, 408²
 Conway 14
 Coolus, R. 332, 341
 Corneille, Piotr 265, 327, 478
 Cornford, T. M. 307¹
 Coulter, Cornelia C. 489^{1*}, 490^{1*}
 Creizenach, Guil. (W. [ilhelm]) 488^{1*}, 493^{1*}
 Croiset, Maurice 272^{1*}, 419¹, 442¹
 Cyrano Bergerac 481
 Czartoryski, ks. A. 362, 502¹
 Czubek, Jan 499^{2*}, 511¹, 512¹, 515, 517 nn.
 Dante 470
 Da Ponte 289
 Dargel, Henri 486
 Deltour, F. 247¹
 Demetrios [Phalereus] 234, 249
 Demetrios Poliorketes 107
 Demetrios z Faleronu 53
 Demiańczuk, Ioannes 233^{3*}, 434²

- Demofilos 15, 44, 380, 382 nn.
 Denecke, A. 493¹
 Destouches, Néricault 482
 Dieterich, Albrecht 15*, 326¹
 Dietze, C. A. 126^{1*}, 141¹
 Difilos 15, 37, 44, 78¹, 79, 83, 145 n.
 149, 155, 189, 212, 241, 372, 380,
 382 n., 385*, 388, 390, 423, 441, 450
 Diogenes Laertius 24
 Diomedes 422
 Dobrosielski, Jan, z Sandomierza 495
 Dobrzański 341
 Dolce, Lodovico 327, 475, 477
 Domenichi, Lodovico 476
 Donat 91, 149, 222, 228, 230 n., 251,
 361, 375, 422, 437
 Dryden, John 491
 Dziatkzo, K. 106¹
 Ennusz 13, 17, 296, 391, 426 n., 465 n.
 Epicharmos 71, 116, 331, 426, 445
 Epikur 344, 451 n.
 Estreicher, K. 411^{1*}, 520¹, 523¹
 Euanthius 214, 228, 230 n., 236 n., 251,
 297¹, 435, 466
 Eubulos 129, 339, 372
 Eufron 117, 289
 Eupolis 331, 423, 425
 Eurypides 33, 36, 123 nn., 135 n., 185 n.,
 203, 231 nn., 238, 259, 272, 304, 306,
 325, 426 n., 432, 446, 453
 Eybe, Albrecht von 491
 Fabia, Ph. 164*, 234*, 235¹, 237², 239¹,
 240¹, 487
 Faguet, Em. 481¹
 Ferekrates 76
 Festus 14, 17, 90, 148, 195 n.
 Fielding, Henryk 344, 356, 491
 Fijałek, J. 520²
 Filemon 37, 53 n., 95, 126¹, 130, 141,
 145 n., 149, 178, 203 n., 212, 233,
 242, 259, 330, 350, 353, 380, 382 n.,
 449 n., 459
 Filippides 37
 Firley, Mikołaj 515
 Fischer, Ad. 521¹
 Fiske, George Converse 380¹
 Fleckeisen, Alfred 44²
 Folengo, Teofilo 410
 Foster, Frederick M. 252¹
 Fränkel, Ed. 65*, 106, 136, 138^{1,2}, 139¹,
 192¹, 204², 265, 280¹, 316¹, 319², 360²,
 383¹, 384¹, 385², 408¹, 416¹, 420², 424¹,
 426 n., 429, 440¹, 446, 457¹, 462¹, 465
 Frantz, Guil. 230^{1*}, 235², 249¹, 258²
 Fraunce, Abraham 488
 Fredro, Aleksander 169, 213, 219, 265,
 273, 278, 285, 289, 308, 320, 327, 332,
 336, 342, 344, 350, 356, 362, 365,
 369 n., 373, 375, 392, 395, 430, 449 n.,
 453, 455 n., 458, 515, 528—531, 534
 Fredro, Jan Aleksander 336, 342¹
 Fronton 410, 470
 Fryling, J. 261, 428
 Galzigna, G. A. 493¹
 Gałczyzna, Helena 498
 Gastambide, J. 486
 Geffcken 55
 Gelli, Giovanni Battista 344, 476
 Gellius, Aulus 13, 16, 18, 20, 26 n.,
 211, 418, 421, 425, 458, 460 n., 465,
 466², 468 nn.
 Giese, Aem. 307*, 331¹
 Gil Vicente 373
 Goethe 377, 493 n.
 Goldoni, Carlo 320, 332, 344, 392, 395,
 455, 474, 476 n., 525
 Gołabek, Józef 526
 Gomulicki 378, 479²
 Grabbe 300

- Green, John 521
 Greff, Joachim 492
 Grenfell, B. P. 246¹
 Grodeck, Ernest 32¹, 527 n.
 Groto Cieco di Hadria, Luigi 327, 476,
 480
 Gryphius, Andrzej 327, 492
 Grzegorz z Nazjanu 407¹
 Grzegorz z Sanoka 494 n.
 Gudeman, Alfred 498¹
 Guglielmino, Fr. 266²
 Guidani, P. G. 27¹
 Guillemin, A. 380²
 Gundolf, Fr. 394*
 Gurlitt, Ludwig 417
 Gurski 327

- Hadrian, cesarz 470
 Hahn, Wiktor 519*, 520¹, 524²
 Hain, L. 52^{1*}
 Hammer, S. 141², 418*, 421
 Havet, L. 15¹, 44, 471*
 Hawkesworth 491
 Heck, Korneli 519
 Hefajstion 423
 Heniochos 249
 Hennequin, M. 332, 341
 Herburt, J. Szczęsny 519
 Hermann, Daniel 514
 Herondas 338
 Heywood, Tomasz 491
 Hieron 115 n.
 Hieronim św. 16 n., 25, 470
 Hipponax z Efezu 350
 Hoffmann, Paul 272¹
 Hoffmeistr, F. 28¹
 Holberg, Ludwik 327, 487 n., 534
 Homer 289, 296, 325
 Hooft, P. C. 344
 Horacy 23, 116, 251, 293, 304, 308, 310,
 328, 375, 378 n., 396, 421, 445, 469

- Hornstein, Fr. 164*, 237²
 Hosius, Carl 377¹
 Hryniewicz, Jan Stanisław 32¹, 528*
 Hueffner, Fr. 116^{1*}, 117¹
 Ibsen 169
 Iulius Paulus 10
 Izydor św. 470
 Jachmann, Günther 165^{1*}
 Jarzębski, Adam 431
 Jernstedt 433 n.
 Jocher, Adam 495*, 531* n.
 Juljan Apostata 344
 Junta 63
 Juwencjus 468
 Kakridis 73, 99¹, 139
 Kalinka, E. 14³
 Kallenbach, J. 528⁴
 Kantecki, A. 533
 Karpentariusz 516 n.
 Kasproicz, J. 123 n., 259
 Kato Starszy 26, 125
 Kleantes 24
 Klein, I. L. 84^{1*}, 477^{1*}
 Kleist, Henryk 492
 Kleon 9, 307, 331
 Klinger, Witold 350¹
 Klotz, R. 419²
 Kochanowski, Jan 498 n., 512, 517, 519
 Kock, Th. 117*, 334¹, passim.
 Kodrus, [Anthonius] Urceus 52, 476
 Körte, A. 76^{1*}, 228^{2*}, 352¹, 390*, 391¹,
 398¹, 420², 432*, 434^{1*}, passim.
 Konacz, [Mikołaj, z Hodisztkowa] 495^{1*} n.
 Korzeniowski 357, 362/363
 Kossakowski 362
 Kot, Stanisław 516¹
 Krasicki 265, 341, 362, 395
 Krassowski, Maciej 495

Kraszewski, J. I. 533*
 Krates 375
 Kratinos 9, 425
 Krawiec, Mateusz, z Olkusza 495
 Krieger, Aug. 561*
 Krokiewicz, A. 451¹
 Kroll, W. 180^{2*}, 196*
 Krókowski, Georgius 277³
 Krzywoszewski 289, 342
 Ksenofont 324
 Kucharski, Eug. 392^{2*}, 395, 449¹, 450¹, 455^{1,2}, 529*
 Kunst, K. 67^{1*}, 156¹, 193¹, 389^{1*}
 Kwintyljan 248, 277³, 308 nn., 398, 419 n., 467
 Laberius, Decimus 373, 468
 La Bruyère 455
 La Chaussée 215
 Lalo, Anne Marie et Charles 378
 Langen, P. 192^{2*}, 277
 Langer, C. 193^{2*}, 319², 389¹, 419
 Lanson, G. 451, 479*
 Larivey, Pierre 477
 Leeuwen, I. van 433
 Lefranc, Abel 517²
 Legrand, Ph. 56*, 165^{1*}
 Lejay, Paul 399²
 Lemercier, Népomucène Louis 484
 Lenz, Reinhold 344, 492 n.
 Leo, Friedrich 13*, 18*, 24, 54*, 64, 66, 79^{1,2}, 81^{1*}, 82^{1,2}, 104¹, 135 n., 140, 146¹, 149¹, 156¹, 164, 165¹, 180¹, 185¹, 203¹, 208¹, 229*, 232¹, 234³, 236¹, 238, 249², 250*, 252, 258¹, 261, 266¹, 272¹, 280^{2*}, 295¹, 306¹, 354¹, 360, 385, 399^{1*}, 419³, 425*, 426, 457¹, 459², 462¹, 463¹, 464¹, 466, 468
 Leon X 472
 Lesage 482
 Lessing 69, 492

Licynjusz Imbrex 468
 Lindsay, W. M. 194¹, 419^{4*}, 423^{1*}, 425¹, 436^{1*}, 498^{4*}, 534.
 Lipnicki, Erazm 498
 Lipps, Th. 277^{3*}
 Liwjust Andronikus 3 n., 10, 17, 91, 398, 414¹, 427, 462 n., 465
 Liwjust historyk 99
 Losorski, Jan 496
 Lubowski 332
 Lukjan 236, 331
 Łempicki, Stanisław 498^{2,3*}, 513¹, 514^{2,3}, 515², 516²
 Maas, P. 293^{2*}, 445¹
 Machiavelli, Niccolo 285, 473 n.
 Mago Kartagińczyk 4
 Mai, Angelo 527
 Majchrowicz, Fr. 533¹
 Makrobjusz 421
 Małeck, Antoni 498²
 Maniljust 308, 313 n., 469
 Marcipor Oppii 194¹
 Mareschal, Antoine 327, 478*
 Mariéton, Paul 486¹
 Marius Victorinus 423 nn.
 Marivaux 482
 Marouzeau, J. 295^{2*}, 296¹, 316¹, 408¹, 419³
 Marquardt, M. 106²
 Marx, Fr. 18* nn., 129^{1*}, 256¹
 Medici, Lorenzino de' 344, 476, 478
 Meineke, Augustus 394^{2*}, 420¹, 425
 Menander. patrz Skorowidz rzeczy
 Menedemos 24
 Méridier, Louis 231¹
 Merlino Cocai 410
 Merula, G. Alex. 472
 Metelli 10.
 Michaut, G. 18*, 26, 137¹, 165¹, 228*,

234¹, 237, 249¹, 267, 274¹, 295², 308¹, 317¹, 389¹, 394^{1,5}, 455
 Mickiewicz, Adam 528
 Mnesimachos 423
 Moljer 219, 265, 282, 285, 289, 298, 308, 320, 335 n., 341, 344, 356 n., 373, 377, 394 n., 453, 456 n., 458, 469³, 478—481, 487, 491, 525, 530, 534
 Molnar 289
 Mommsen, Th. 106²
 Montaigne 394
 Morawski, K. 8, 33^{1*}, 211, 237², 259, 277¹, 319³, 437¹
 Morsztyn, Jerzy 498
 Musset 378
 Mymerus, Franciszek 497
 Naruszewicz 455
 Newjust 3, 7 n., 13, 17, 26, 60, 140, 153, 241, 335, 357, 381, 385, 391, 398, 420, 427, 441, 462 nn., 466, 468
 Niemeyer 70^{1*}, 73¹
 Niemcewicz 411
 Nikostrat 91
 Nonius Marcellus 466
 Ochus 156
 Oehlschläger, Adam Gottlob 488
 Opaliński, Krzysztof 522*, 529
 Ostroróg, Jan 519
 Otter, Henr. 262¹
 Owidjust 83, 146, 289, 307, 310, 314, 353, 356, 451, 494, 532
 Pautigny 487
 Pelljo, T. Publiljust 64, 108, 194¹, 196, 416
 Perikles 9
 Petersen, Ad. Stender 523^{1,3}, 524* nn.
 Petronjust 409
 Pichon, René 18
 Pichard, Louis 399²

Pindar 430
 Piotr ze Sambora 495
 Pius, Giambattista 12, 32¹, 51, 127
 Pizander 326
 Platon filozof 354, 432
 Platon komedjopisarz 36, 326
 Plautus, patrz Skorowidz rzeczy
 Plessis, Fr. 18*, 265¹, 377¹, 437²
 Plutarch 127, 352, 353, 354, 418
 Polezyk, Aem. 265³
 Polybios 354
 Pomponius Laetus 472
 Pomponjust 81, 339
 Popiel 378
 della Porta, Giovanni Battista 327, 332, 476
 Posejdippos 117, 178, 374
 Prehn, Br. 67^{2*}, 76², 82, 155^{1,2}, 192³, 375¹, 384¹
 Prescott, Henry W. 301^{1*}, 392⁴, 393¹, 436²
 Przyborowski, J. 533
 Przychocki, G. 281^{1*}, 300^{1*}, 465^{2*}, 469^{1*}, 494^{1*}
 Purser, L. C. 19
 Quinault, Filip 478, 481, 491
 Romain, Georges 487
 Rankin, Edwin Moore 334^{1*}
 Regnard, Jean François 481 n., 491, 525
 Reinhardstoettner, Karl von 326^{2*}, 477², 485¹, 493¹, 523²
 Reinhardt, L. 105¹
 Rhinton z Tarentu 36
 Ribbeck, O. 142^{1*}, 324, 331^{1*}, 334¹, 356^{1*}, 394^{2*}, 395⁶, 423, 432¹
 Richter, Maxim. 295^{2*}, 458¹
 Rigal, Eug. 481¹
 Ritschl, Fryderyk 12*, 44, 65, 148², 194¹, 195, 204^{1,3}, 237

Rohde, E. 141²
 Roscusz 176, 338
 Rostand 215, 327, 362
 Rotrou, Jean 478
 Roussel, Louis 282^{1*}, 320², 332², 373¹
 Rozwadowski, J. 400^{1*}, 408^{4*}
 Rutilius Lupus 232²
 Rutilius [Namatianus?] 471
 Ruzzante, Beolco 373, 476
 Rychter, Antoni 523
 Rzewuski 320, 332, 354, 362, 431
 Sachs, Hans 492
 Safo 37, 423
 Saracenus, Bernard 12
 Sarcey, Francisque 483¹
 Sawicki, Kasper 520
 Scherillo, Mich. 473¹
 Schild, Erich 317³
 Schlag, Herm. 250²
 Schmidt, K. 360³
 Schmitt, A. 181¹
 Schöll, F. 195¹
 Schulze, Wilh. 14
 Schwabe 115
 Schwering, Walther 390
 Scutarius 32¹
 Sellar, W. Y. 18^{*}, 22, 316¹, 437¹, 438¹,
 452¹, 454¹
 Servius Claudius 469
 Seyffert, O. 13¹
 Shadwell 344
 Shaw, Bernard 273, 357, 362
 Sheridan 270 n., 289, 320, 362
 Sienkiewicz 273
 Sinko, Tadeusz 82^{*}, 327^{1*}, 332, 380^{2*},
 489¹, 495^{1*}, 512^{2*}, 524^{2*}, 528^{3*}, 529
 Skutsch, F. 78^{*}, 79¹, 82, 180^{2*}
 Smith, Winifred 341^{1*}, 473¹
 Sofokles 36, 259, 304, 417
 Sokrates 307, 341

Sonnenburg, P. E. 165^{1*}, 389¹, 392⁴
 Sonnenschein, Edward A. 490²
 Stadthaus, R. 236^{1*}
 Stanisław z Dobieszewa 494
 Starowolski 515¹
 Stemplinger, E. 380²
 Sternbach, L. 407¹
 Stesichoros 289
 Stotz, Otto 338^{1*}, 339¹
 Straton 178¹
 Strindberg, Aug. 250²
 Süß, W. 82^{*}, 210¹, 235¹, 247¹, 249¹,
 277^{3*}, 307^{3*}, 389¹
 Sulpicjusz, K., konsul 194¹, 196
 Szarffenberg, Maciej 496, 498¹
 Szekspir 28, 282, 289, 299, 320, 341,
 362, 373, 377, 394, 456, 489—490, 534
 Szydlowiecki, Krzysztof 497
 Szykowski, Marjan 357^{1*}, 495³, 502¹,
 520¹, 527⁴, 534¹
 Średziński, Andrzej 519
 Świętosław z Rogowa 494
 Teokryt (Pseudo-) 23
 Terencjusz, K., edyl ludowy 194¹
 Terencjusz 27, 73, 91, 135, 140 n., 149,
 159, 195, 210 nn., 214, 222, 230 nn.,
 234 n., 239, 241, 251, 272 n., 304, 308,
 310, 328 n., 332, 336, 345, 347, 349,
 352, 354, 361, 375, 378 n., 380 nn.,
 386, 388, 390 nn., 398, 418, 424, 437,
 457, 463¹, 466 n., 469 n., 470, 473,
 475, 477, 480, 487 n., 491 n., 495 n.,
 522 n., 528, 534
 Terzaghi, N. 232²
 Teuffel, W. S. 180²
 Theodotus 9
 Theognetos 149, 262
 Theon 248, 258
 Tifo Odasi 410
 Timokles 56

Timoneda, Juan de 487
 Titinusz 331, 339, 351, 469
 Trabea 468
 Tristan l'Hermite 332
 Turnebus 498, 516 n.
 Turpiljusz 161, 186, 212, 258, 262, 469.
 Turyn, Alexander 430¹
 Tyrrell, R. Y. 19
 Udall, Nicholas 327, 332, 488
 Ungler, Florjan 497, 498¹
 Ussing, I. L. 36^{1*}, 137^{1*}
 Verneuil, Ludwik 486
 Verrius Flakkus 17
 de la Ville de Mirmont, H. 74^{1*}, 463^{1*}
 Vitalis de Blois 471 n., 494
 Voigt, G. 472^{1*}
 Volkmann, R. 301^{2*}
 Wacław lekarz 498
 Walther, Guil. 392^{1*}
 Warro, M. T. 16 n., 20, 27, 211, 251,
 420 n., 445, 466, 468 nn.
 Weissmann, Conr. 317²
 West, Andrew F. 139

Westaway, K. M. 459¹
 Węclewski, Zygm. 533
 Wieniawski 332, 363
 Wight Duff, I. 300^{1*}, 490²
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von
 36^{2*}, 156, 261^{1*}, 410^{1*}, 430¹
 Wilde, Oskar 273
 Windakiewicz, St. 395^{1*}, 431^{1,2}, 514³,
 517^{3,4}, 520^{1*}, 522^{1*}, 523^{5*}, 524
 Winter, Franc. 196¹
 Witkowski, S. 408²
 Wolfram, Jan 519^{*}, 533^{*}
 Wolkacjusz Sedigitus 466 n., 469
 Wopiskus 463
 Xenarchos 117, 289, 372, 374.
 Zabłocki 320, 327, 336, 362, 527
 Zaborceus, Adam, z Chęcin 495
 Zamoycki, Jan 498 n., 513, 517
 Zetowski, Stan. 499¹
 Zieliński, Tadeusz 334^{1*}, 528^{3*}
 Zimmermann, A. 14²
 Zuretti, G. O. 319¹
 Żeleński, Tadeusz (Boy) 370, 480^{*}, 484^{1*}



17905