

**EWA SKWARA**

 <https://orcid.org/0000-0002-5043-9826>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

skwara@amu.edu.pl

---

## GWALT NA SCENIE (PRZYPADEK TERENCEJUSZA)

---

### Abstract

#### Rape on Stage (the Case of Terence)

In four of his six comedies the Roman playwright Terence uses rape as the key element of intrigue which in the plot of his plays leads to marriage and a happy ending. This poses a major problem to translators, not only because such a drastic act is incompatible with the genre of comedy but above all because it is always committed by the main protagonist – a young man, romantically infatuated, a character the audience or the readers are supposed to like. What is worse, the act of violence, often graphically depicted, which is assessed unequivocally according to our standards, within the convention of ancient comedy is relativized depending on the status of the victim. The harm done to slaves, courtesans and foreign women who cannot count on legal protection is considered *humanum* (‘human thing’) in comedy. Rape is considered criminal only after the victim is discovered to be a daughter of a noble family and therefore capable of legal marriage, which in turn gives the play a happy end. The challenge for the translator is not to turn the protagonist into a villain.

The term *stuprum* (rape/seduction) does not help the translator either, as it is very wide and denotes any extramarital sexual contact with a freeborn girl of a noble family, including consensual one. If the text fails to provide clear signals of the use of force, the translator faces the temptation to soften the nature of the act.

The article discusses the various strategies used by translators in order to present complex socio-legal realities of the ancient text which are incongruous with our standards, and to avoid anachronism in rendering the image of the main character – the perpetrator.

**Keywords:** Terence, comedy, *stuprum*, palliate, rape, translation

**Słowa kluczowe:** Terencjusz, komedia, *stuprum*, palliata, gwałt, przekład

Ostatnio sporo się dyskutuje na temat „niedobrego starzenia się” lektur, co w istocie jest eleganckim eufemizmem, tak naprawdę bowiem chodzi o nieprzystawalność prezentowanej w nich treści czy właściwie etyki do współczesnych standardów. Za sztandarowy przykład takiego kłopotliwego tekstu podaje się dzisiaj wiersz Juliana Tuwima *Murzynek Bambo* czy powieść *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza. Obu tym tekstem zarzuca się szerzenie rasizmu, a już na pewno promowanie kolonialnego punktu widzenia.

Podobny kłopot mają także filologowie klasycyści, których od zawsze zaprzętała dyskusja na temat właściwego doboru lektur. Pod koniec XVII wieku 39 filologów klasycznych pracowało nad przygotowaniem wydania w oryginale dzieł starożytnych na potrzeby edukacji Ludwika, delfina Francji, spadkobiercy Ludwika XIV, który jednak zmarł przed ojcem i nigdy nie zasiadł na tronie. Tomy te zawierały nie tylko tekst oryginalny, ale na marginesach przynosiły też parafrazy oryginalnych zdań zapisane prostą łaciną i w porządku logicznym (bez inwersji) oraz komentarz dotyczący antycznych realiów. Opatrywano je nazwą *ad usum Delphini* („do użytku Delfina”). Zbiór ten cieszył się ogromnym powodzeniem, był więc powszechnie powielany przez wieki i funkcjonował w Europie do połowy XIX wieku. Obok niego zaczęły się z czasem pojawiać także inne wydania korzystające z tego samego pomysłu. Najczęściej jednak wersje te nie tylko przynosiły ułatwienia w lekturze, ale bywały okrojone odpowiednio do potrzeb szkolnych. Często w tego rodzaju edycjach usuwano treści uznawane za gorszące dla młodego odbiorcy (*editio purificata*).

Dzisiaj lista niewygodnych tematów znacząco się wydłużyła. Obok wszechobecnego w literaturze antycznej niewolnictwa niełatwą kwestią jest jeszcze szeroko pojęta przemoc, np. gloryfikacja podbojów w *Pamiętnikach o wojnie galijskiej* Juliusza Cezara, czy też mizoginia przewijająca się przez całą starożytność, choć najbardziej eksponowana w gatunkach satyrycznych (komedii, epigramie, satyrze). Trudna w lekturze okazuje się także seksualna obyczajowość Greków i Rzymian, bo często opisywana jest językiem obecnie uznawanym za nieparlamentarny, a co więcej, nie przystaje do współczesnych zasad mocno akcentujących prawa kobiet i LGBT+.

Nie miejsce tutaj, by rozstrzygać racje w tym sporze, warto jednak zwrócić uwagę, że dyskusja dotycząca lektur w oryginale z pewnością nie pozostaje bez wpływu na tłumaczy. Szczęśliwie dla literatury antycznej nie podważa się sensu dokonywania przekładu tych tekstów (często kanonicznych dla kultury), a problem ich szokującej niekiedy „nieprzystawalności” tłumacz

rozwiązuje przez dodanie krytycznych komentarzy. Kłopot pojawia się przy translacji dzieł dramatycznych, które oczywiście także opatruje się przypisaniami, ale jeśli przekład sam nie zdoła wyrazić złożoności antycznych zjawisk, to niestety skazany jest na żywot poza sceną. Tłumacze więc na wszelkie sposoby próbują zmierzyć się z trudną materią, niekiedy uciekając się nawet do „fałszowania” przekazu, co postaramy się pokazać w tym szkicu.

Ten przypadek w szczególny sposób dotyczy komedii Terencjusza. W czterech z sześciu jego sztuk kluczowym elementem intrygi staje się gwałt popełniony przez głównego, pozytywnego bohatera – zakochanego młodzieńca, a więc postać, którą odbiorca (widz/czytelnik) powinien darzyć sympatią. Co więcej, ten inkryminowany czyn prostą drogą wiedzie w fabule do małżeństwa, wręcz je ułatwia i w ten sposób sprowadza szczęśliwe zakończenie. Tłumacze poszukują więc różnorodnych strategii, by z jednej strony oddać skomplikowane i nieprzystające do współczesnych realia społeczno-prawne tych komedii, z drugiej zaś nie zaszkodzić wizerunkowi głównego bohatera – sprawcy.

Pomysł, by w takim gatunku jak komedia prezentować motyw gwałtu, a jego sprawcą czynić głównego bohatera, który na końcu ożeni się z ofiarą, wydaje się karkołomny i trudny do zaakceptowania. Aby zrozumieć sens tej intrygi opartej na przemocy, warto przyjrzeć się rozwiązaniom prawnym funkcjonującym w świecie antycznym.

## 1. Gwałt w prawodawstwie Greków i Rzymian

Terencjusz tworzył sztuki w odmianie gatunkowej zwanej pallią, która wykorzystywała jako źródło inspiracji grecką komedię nową. Rzymska przeróbka powstawała już wprawdzie po łacinie, ale z zasady wciąż prezentowała realia greckie. W konsekwencji Rzymianie oglądali w teatrze świat grecki: greckie miasta (u Terencjusza najczęściej Ateny), greckie stosunki społeczne i oczywiście samych Greków ubranych w charakterystyczne greckie płaszcze zwane *pallium* – stąd nazwa tej odmiany komedii.

Pamiętając zatem, że na scenie pojawiali się Grecy mówiący po łacinie dla rzymskiej publiczności, musimy przyjrzeć się prawu, jakiemu podlegali bohaterowie sztuki, czyli prawu ateńskiemu. Terencjusz jednak dbał, by w jego komediach była jak największa zbieżność pomiędzy zasadami obowiązującymi w Atenach a tymi, którym publiczność podlegała w Rzymie. W rezultacie, choć tekst odnosił się do realiów greckich, autor

posługiwał się terminami i pojęciami z zakresu prawa rzymskiego, co z pewnością dawało widzom poczucie, że przedstawiany problem jest zrozumiały i przystaje do ich własnego świata.

W istocie podejście do gwałtu było w obu tych kulturach podobne. Zarówno Grecy, jak i Rzymianie uważali za przestępstwo każdy pozamałżeński kontakt seksualny z kobietą wolno i szlachetnie urodzoną bez względu na to, czy był on z jej przyzwoleniem (uwiedzenie), czy też bez jej zgody (gwałt). W prawodawstwie rzymskim oba te czyny określano wspólnym terminem *stuprum*. W okresie republiki, czyli w czasach wystawiania komedii Terencjusza, *stuprum* (przestępstwo zakazanego kontaktu seksualnego) karane było przed sądem rodzinnym, co w praktyce oznaczało vendettę rodu, na którą prawo przymykało oko. Oficjalnie do prawodawstwa przestępstwo to wprowadził dopiero cesarz August w 18 roku p.n.e. (Wołodkiewicz 1986: 145; Litewski 2003: 43).

Zgodnie więc z obowiązującymi regułami nie można było bezkarnie wchodzić w jakiegokolwiek intymne relacje nawet z panną czy wdową. Prawo to jednak odnosiło się wyłącznie do kobiet wolno urodzonych, z rodzin cieszących się obywatelstwem ateńskim lub rzymskim oraz wysokim statusem społecznym. Tym przepisom nie podlegały cudzoziemki, niewolnice, prostytutki (w świecie komedii antycznych zwane heterami) i kobiety o wątpliwej reputacji. Odmienne traktowanie *stuprum* w zależności od statusu społecznego z czasem sprawiło, że w Rzymie epoki cesarstwa kobiety ze znamienitych rodów rejestrowały się jako prostytutki, by móc bezkarnie dopuszczać się cudzołóstwa. Ta podwójność norm dała Terencjuszowi możliwość zbudowania intrygi w taki sposób, by dopiero odkrycie prawdziwego (wysokiego) statusu ofiary *stuprum* sprawiło, że główny bohater romansowej historii stawał się (w świetle antycznej obyczajowości) sprawcą inkryminowanego czynu.

Z kolei pojemność terminu *stuprum* uniemożliwia dziś dokładne ustalenie, czy występek został popełniony za obopólną zgodą (uwiedzenie) czy też przy użyciu siły (gwałt). Z punktu widzenia współczesnej moralności łatwiej byłoby nam zaakceptować taką sytuację, w której przestępstwo sprowadzałoby się jedynie do niedozwolonego, bo pozamałżeńskiego, kontaktu seksualnego z pełną akceptacją obu stron. Jednak w obyczajowości antycznej uwiedzenie było czynem dużo gorszym od stosunku seksualnego wymuszonego siłą (Harris 1990: 370–377). Zgodnie z prawem Solona w Grecji za gwałt na wolno urodzonej kobiecie groziła grzywna w wysokości 100 drachm, za uwiedzenie kara była znacznie surowsza – amanta złapanego na gorącym uczynku można było zabić (MacDowell 1978: 124–125; Cole

1984: 99–108). W Rzymie obowiązywały podobne regulacje (Fantham 1991: 283–284; Smith 1994: 23). Gwałt bowiem uważano za chwilową słabość, której celem jest zapanowanie nad ciałem kobiety, podczas gdy uwiedzenie traktowano jako długofalowe, zaplanowane z premedytacją działanie zmierzające do opanowania duszy kobiety i złamania jej czystości (Wiles 2001: 42–52). Z punktu widzenia ofiary, a raczej tych, którzy ją oceniali, lepiej było ulec sile fizycznej niż sile perswazji (Brown 1991: 533–534). Stąd często u Terencjusza ofiary zaciekle się bronią, co odbiera możliwość interpretowania owego *stuprum* jako uwiedzenia.

Już podwójność norm i przekonanie o mniejszej szkodliwości gwałtu są trudne do zaakceptowania. Jednak najbardziej kłopotliwa okazuje się kara czy też zadośćuczynienie oferowane skrzywdzonej dziewczynie. W grecko-rzymskiej mentalności gwałt nie był czynem wymierzonym w jego fizyczną ofiarę, ale w jej rodzinę lub prawnego opiekuna, bo pozbawiał szansy na legalne małżeństwo, a tym samym na pożądane koligacje. Jeśli więc napastnik godził się poślubić pokrzywdzoną, występki przestawał istnieć i nie rzucał już więcej złego światła na agresora. I takie właśnie rozwiązanie stawało się happy endem w sztukach Terencjusza. Przyjrzyjmy się zatem bliżej tym komediom, a zwłaszcza strategiom stosowanym w przekładach.

Nie sposób prześledzić w tym szkicu wszystkich tłumaczeń, proponuję więc skupić się na polskich i angielskich z XX i XXI wieku, bo wydaje się, że nowe millenium przynosi pewną zmianę. Terencjusz w angielskiej szacie językowej jest bogato reprezentowany, a zatem także tutaj pojawia się potrzeba jakiegoś ograniczenia. Najbardziej sensowne wydaje się zestawienie przekładów publikowanych w prestiżowych seriach. Do takich należy przede wszystkim bilingwalne wydanie wszystkich komedii Terencjusza w The Loeb Classical Library (Sargeaunt 1912; Barsby 2001), które zawsze zawiera kanoniczną wersję tekstu oryginalnego i już choćby z tego powodu każdy tłumacz do niego zagląda. Druga seria, której warto się przyjrzeć, to Penguin Classics (Radice 1965; Brown 2006), która podobnie jak The Loeb Classical Library wielokrotnie wznawia swoje edycje. Zostawiam sobie także prawo do przywołania innych ciekawych przykładów.

Terencjusz po polsku ukazał się w tłumaczeniu Mieczysława Brożka (1971) oraz moim (Skwara 2005, 2006), ale warto przy omówieniu *Eunucha* uwzględnić także wersję Jana Wolframa (1885), choć jest z końca XIX wieku.

## 2. *Stuprum* w komediach Terencjusza

Komediopisarz czterokrotnie wykorzystał motyw *stuprum*, za każdym razem inaczej, chociaż pewne elementy są stałe. Zawsze sprawcą czynu jest główny bohater romansowego wątku, czyli zakochany młodzieniec, a ofiarą przestępstwa – wolno urodzona córka obywatela Aten. Za każdym razem gwałt jest opisywany przy użyciu tych samych terminów, jednak kontekst znacząco wpływa na interpretację występkę. Najpierw więc przyjrzyjmy się poszczególnym wariantom fabularnym, by potem skupić się na strategiach zastosowanych w tłumaczeniach.

Najmniej kłopotliwa realizacja tego motywu pojawia się w komedii *Dziewczyna z Andros* (*Andria*). Oto główny bohater romansowej historii, szlachetnie urodzony młodzieniec, żyje w konkubinacie z dziewczyną, która pochodzi z wyspy Andros. Mimo gorącego uczucia nie może jej jednak poślubić, ponieważ prawo ateńskie nie zezwalało na małżeństwo z cudzoziemką. Na szczęście związek z nie-Atenką nie podlegał penalizacji, ale dzieci z niego zrodzone nie były uznawane za legalne i nie uzyskiwały praw obywatelskich, co w komedii jest o tyle istotne, że para właśnie spodziewa się potomstwa, które przychodzi na świat w trakcie sztuki. Dopiero pojawiająca się w fabule *anagnorisis* (motyw rozpoznania) odmienia diametralnie sytuację. Odkrycie, że dziewczyna jest zaginioną w dzieciństwie córką obywatela Aten, daje jej zdolność prawną do zawarcia upragnionego przez oboje małżeństwa i uznania dziecka za legalne. Jednak zmiana statusu dziewczyny – z niepodlegającej prawu cudzoziemki na Atenkę – pociąga za sobą także inne konsekwencje. W tej sytuacji okazuje się, że doszło do popełnienia *stuprum*, a najprostszym sposobem na zmazanie winy jest małżeństwo, czego oboje jak najgoręcej pragną. Występek wręcz prowadzi do szczęśliwego zakończenia, bo gwarantuje młodzieńcowi, że poślubi swoją ukochaną, a nie inną, wcześniej wybraną mu przez ojca pannę.

Tekst komedii nie zawiera terminu *stuprum* i nikt też nie mówi o wyrządzeniu krzywdy. Dzieje się tak być może dlatego, że *anagnorisis*, zmieniając status dziewczyny, powoduje równocześnie nie tylko prawny przymus, ale i możliwość jej poślubienia. Wszystko następuje w tej samej chwili, nie ma więc miejsca i czasu na rozważania o ewentualnym nieszczęściu, jakie spotkało Atenkę, zwłaszcza że niewątpliwie weszła w związek dobrowolnie i nawet po odkryciu swojego pochodzenia pragnie w tej relacji pozostać,

oczywiście po zalegalizowaniu. Tłumacze więc nie muszą się głowić nad oddaniem tej złożonej sytuacji.

O tym, że może być inaczej, przekonują trzy inne sztuki Terencjusza. W *Eunuchu* fabuła przynosi podwójny wątek miłosny dwóch braci. Starszy z nich, Fedriasz, pozostaje w związku z heterą, dla której właśnie zakupił w prezencie eunucha i niewolnicę z Etiopii. Zleca więc swojemu słudze, by dostarczył te dary. Tymczasem młodszy z braci, Chereasz, zobaczył na ulicy piękną dziewczynę prowadzoną do domu hetery i zakochał się w niej bez pamięci. Nie zna jej, nie wie, kim jest, więc podąża jej śladem. Okazuje się, że to także jest prezent (!) dla hetery, ale od jej dawnego amanta, żołnierza, który przybył do Aten i w ten sposób pragnie odzyskać względy dawnej kochanki. O dziewczynie mówi się więc jako o niewolnicy, a fakt, że mieszka w domu hetery, sugeruje, że pewnie zostanie przyuczona do tego zawodu. To jest wiedza, jaką posiada Chereasz, kiedy podejmuje decyzję, by zamiast eunucha w jego przebraniu dostać się do domu uciech. Początkowo pragnie jedynie zbliżyć się do dziewczyny, by spędzić u jej boku trochę czasu. Po wejściu jednak natyka się na obraz przedstawiający Jowisza uwodzącego Danae pod postacią złotego deszczu, który to obraz staje się dla niego inspiracją i podniecią. Oczywiście, samego aktu przemocy publiczność nie widzi na scenie, jako że rozgrywa się wewnątrz, ale po wyjściu Chereasz chwępi się nim i szczegółowo opisuje przyjacielowi okoliczności zajścia. Nie ma wątpliwości, że wykorzystał sen dziewczyny i ją samą także, choć jednoznaczne stwierdzenie nie pada. Młodzieniec mówi jedynie: „Miałem przepuścić taką okazję?” (Skwara 2005: 356) (*an ego occasione[m] [...] amitterem?*, *Eun.* 604–606). Dopiero relacja Pytii, niewolnicy zarządzającej domem hetery, ukazuje czyn w całej jaskrawości: padają określenia *facinus* – „podłość” (dosłownie: „występek”, *Eun.* 644, 664), *flagitium* – „hańba” (*Eun.* 1013, 1022), *vitium* – „gwałt” (*Eun.* 722), a sprawcę nazywa się *scelus* – „łobuz”, *scelerosus* – „zbrodniarz”, *sacrilegus* – „bezbożnik” (*Eun.* 645, 643, 911). Co więcej, wyraźnie wskazuje się na użycie przemocy: „jeszcze jej szaty porozrywał, włosy powyrywał” (Skwara 2005: 361) (*vestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit*, *Eun.* 646), „dziewczyna płacze” (*virgo ipsa lacrumat*, *Eun.* 659). Wkrótce okazuje się, że ofiara napaści to nie niewolnica, ale córka obywatela Aten porwana w dzieciństwie przez piratów, która teraz miała właśnie zostać zwrócona rodzinie. Ponieważ nie jest już dziewczicą, o realizacji tego planu nie może być mowy. Ale ponownie, jak we wcześniejszej *Dziewczynie z Andros*, rozpoznanie prawdziwego pochodzenia i zmiana statusu prowadzą do małżeństwa, które Chereaszowi jawi się jako

spełnienie marzeń. Nie wiadomo, czy otrzymałby zgodę na ślub, gdyby nie fakt, że w tej sytuacji wręcz musi się ożenić. W tekście niewolnica Pytia dwukrotnie określa czyn jako *virginem vitiare* – „zhańbienie / zepsucie / splamienie dziewicy” (*Eun.* 654, 858), co oczywiście mogło nastąpić również przez uwiedzenie, ale użycie siły wskazuje jednak na gwałt. Warto zwrócić uwagę, z jaką mocą Terencjusz podkreśla, że agresor stosował przemoc, a ofiara się broniła, o czym świadczą porwane szaty i potargane włosy. Dodatkowo okoliczności napaści, która nastąpiła w czasie snu, pozbawiły dziewczynę szansy na skuteczną obronę – co zgodnie z antycznymi standardami chroni jej reputację. Z dzisiejszej perspektywy łatwiej byłoby przyjąć, że amant raczej uwiódł, niż zgwałcił, bo uwiedzenie pozwalałoby współczesnemu odbiorcy zachować sympatię dla bohatera. Niemniej klóciłoby się to z przesłaniem komedii Terencjusza, który przedstawia dziewczynę jako ofiarę bez najmniejszej winy.

Z drugiej strony jednak komediopisarz stara się złagodzić wymowę popełnionego czynu – sprawca dopuszcza się go z miłości (gwałt na randce?), a sama scena wykorzystania została wykreowana na wzór obrzędu zaślubin. W relacji Chereasa (*Eun.* 575–606) wielokrotnie podkreśla się kąpiel, która należała do rytuału przedślubnego (zob. Eurypides, *Phoen.* 347–349; Apulejusz, *Met.* 5, 2–3), a także ułożenie dziewczyny w łożu, co również stanowiło zwyczaj weselny (Plutarch, *Lyc.* 15, 4–6; Katullus 61, 180–182), podobnie jak ryglowanie drzwi (zob. Teokryt 18, 5–6; Katullus 61, 224–228). W relacji kobiet szczególnie zwracają uwagę potargane włosy i lzy (*Eun.* 646, 659, 829), wprawdzie przywoływane tu jako wyraz przemocy i rozpaczliwej związanej z napaścią, ale trudno nie pamiętać, że stanowiły one też symbol utraty niewinności i przejścia od dziewictwa do małżeństwa (zob. Eurypides, *Hypp.* 1425–1427; Safona fr. 114; Katullus 61, 79–82; 66, 15–18; Philippides (1995)).

Spójrzmy teraz na *Teściową* (*Hecyra*), bo w tej sztuce sprawa gwałtu jest dużo bardziej jednoznaczna. W *Eunuchu* Chereasz popełnił przestępstwo z miłości, a co ważne, nie znał prawdziwego statusu ofiary (należy zakładać, że gdyby było inaczej, nie doszłoby do napaści), w *Teściowej* zaś Pamfil nie znał swojej ofiary, nie wiedział nawet, kogo krzywdzi, i o żadnym uczuciu nie może być mowy.

Główny bohater tej komedii wiele miesięcy przed ślubem z Filumeną napadł na jakąś nieznaną, nie przeczuwając nawet, że to właśnie jego przyszła żona. O całym zdarzeniu opowiedział swojej ówczesnej kochance, heterze Bakchidzie, stąd mamy relację zarówno ze strony ofiary, jak



i sprawcy. Napaść nastąpiła w nocy (*Hec.* 573, 822), pod wpływem wina, na jakiejś przypadkowej drodze i przy użyciu siły (*Hec.* 822–29). Filumena próbowała walczyć, ale sprawca był silniejszy, czego dowodem jest to, że nie tylko ją zgwałcił, ale jeszcze zdarł jej z palca pierścioneek, który później posłuży w sztuce do rozpoznania (*Hec.* 829). W konsekwencji napaści dziewczyna zaszła w ciążę, co dla starożytnych było oczywiste, wierzyli bowiem, że każdy kontakt seksualny kończy się zapłodnieniem (Younger 2005: 105).

Ofiara i sprawca, nieświadomi, co ich łączy, zawarli zaaranżowane małżeństwo. Pamfil nie kocha żony (małżeństwo jest *non consumatum*) i chciałby kontynuować związek z heterą, ta jednak czuje się zdradzona i coraz bardziej uprzykrza mu życie. Powoli mężczyzna skłania serce ku Filumenie, nie jest więc zadowolony, że musi ją na jakiś czas opuścić i wyjechać w sprawach rodzinnych. Pod jego nieobecność żona wyprowadza się do rodziców, by ukryć swój odmienny stan. Pamfil po powrocie znajduje Filumenę w trakcie porodu, a ponieważ jest przekonany, że to nie może być jego dziecko, popada w rozpacz. Wierzy w relację o przedślubnym gwałcie i nie posądza żony o zdradę, ale jednocześnie dobro rodu wymaga, by nie wprowadzał w krąg rodziny cudzego potomstwa. Nie chce rozstawać się z żoną, prosi więc ją, by dyskretnie „wystawiła” (porzuciła w lesie lub oddała do adopcji) niemowlę, a wtedy będzie można wszystko zachować w sekrecie. Im bardziej Terencjusz stara się pokazać dobre serce Pamfila, tym jaskrawiej widać, jak ten bohater nie przystaje do współczesnych standardów.

Na szczęście pierścień skradziony owej feralnej nocy pozwala ustalić sprawcę tamtej napaści, a także wskazać ofiarę. Małżonkowie wracają do siebie, a mąż uznaje dziecko, które stanie się w ten sposób pełnoprawnym Ateńczykiem. Wszyscy wydają się szczęśliwi (może nawet i sama Filumena) i następuje happy end. Gwałt przedmałżeński cementuje zatem zaaranżowany związek i przysparza rodzinie nowego obywatela. Tak to wygląda według antycznych reguł.

Najwięcej swobody w interpretacji owego *stuprum* przynosi komedia **Bracia** (*Adelphoe*). Mamy tu podwójną i do tego splecioną intrygę miłosną. Starszy z młodzieńców zamierza poślubić dziewczynę z sąsiedztwa, która spodziewa się jego dziecka. O tym postanowieniu oficjalnie jeszcze nie powiadomił swego ojca, bo musiałby się przyznać do popełnienia *stuprum*. Dziewczyna, choć uboga i półsierota (mieszka tylko z matką), pochodzi z dobrego domu i urodziła się jako córka obywatela Aten, a zatem intymny kontakt, którego dowodem jest ciąża, ściągają hańbę na nią, a karę na

sprawcę. Młodzieniec nie uchyla się od obowiązku zmazania swojej winy przez ślub i uznanie dziecka. W ten sposób, podobnie jak w *Dziewczynie z Andros*, można byłoby nie wspominać o przestępstwie seksualnym i krzywdzie wyrządzonej dziewczynie. Sytuację jednak komplikuje sam młodzieniec, chcąc bowiem pomóc w amorach młodszemu bratu, porywa dla niego z domu stręczyciela jego ukochaną heterę, a wszyscy myślą, że to on wdał się w nowy romans. Oburzenie jest powszechne i dopiero teraz postaci sztuki zaczynają omawiać występki, nie szczędząc uwag o krzywdzie i hańbie. Pada stwierdzenie, że wcześniej nikt młodzieńcowi nie miał tego za złe, bo „w końcu kierowały nim młodość, miłość, noc i wino. To całkiem ludzkie” (Skwara 2006: 301) (*Ad.* 470–471). Takie słowa sugerują, że był to czyn spontaniczny, ale nie sposób ustalić, czy doszło do gwałtu czy do uwiedzenia, co pozostawia tłumaczowi pole do interpretacji.

Podsumowując, możemy powiedzieć, że z czterech komedii osnutych na motywie *stuprum* (zakazanych relacji intymnych) tylko jedna (*Dziewczyna z Andros*) nie przynosi żadnych problemów z przekładem, ponieważ rozpoznanie jednocześnie ujawnia fakt przestępstwa i umożliwia małżeństwo, którego wszyscy pragną. Nikt nie czyni młodzieńcowi zarzutów i nawet nie pada oskarżenie.

Komplikacje dla tłumaczy zaczynają się w *Eunuchu*: młodzieniec dopuszcza się tu napaści z użyciem siły, ale powoduje nim uczucie do dziewczyny, której statusu nie jest świadomy. Jeszcze trudniejsza sytuacja pojawia się w *Teściowej*, ponieważ bohater napada na nieznaną mu dziewczynę nocą na ulicy i jeszcze okrada ją z pierścienia. Ostatnia sztuka, *Bracia*, pozostawia tłumaczom więcej swobody, bo występki jest rezultatem uczucia i sprzyjających okoliczności (noc i wino), a sprawca od razu deklaruje chęć poślubienia dziewczyny, co przynajmniej w realiach antycznych stawiało go w lepszym świetle.

### 3. Strategie tłumaczy

Bez względu na stopień komplikacji fabularnych w poszczególnych komediach cała trudność w przekładzie sprowadza się do dwóch określeń, które wiążą się ze *stuprum*. Pierwsze z nich, przywoływane najczęściej, to czasownik *comprimere* – co można tłumaczyć jako „obejmować, przygniatać, mieć stosunek”. Jeśli *comprimere* pojawia się w odniesieniu do kobiety, można założyć, że chodzi o akt seksualny (*Hec.* 572, 828, 832; *Ad.* 475), bo w innych

komediach Terencjusz używa tego czasownika w znaczeniu aseksualnym, np. w połączeniu z „oddechem” (*animam compressi* – „wstrzymałem oddech”, *Ph.* 868) lub z „rękami” (*comprimito manus* – „powstrzymaj ręce”, *Ht.* 590; Packman 1993: 43). Jeśli przyjmiemy, że słowo to opisuje kontakt intymny, to i tak trudno rozstrzygnąć, czy określa jedynie czułe objęcie czy już miłosne spełnienie. A nawet jeśli założymy to drugie znaczenie, to nie ma pewności, czy mamy wówczas do czynienia z gwałtem czy z uwiedzeniem, jako że czasownik ten występuje również w kontekście wyrażnie wskazującym na relacje intymne za obopólną zgodą. Przykładów takiego użycia dostarczają sztuki Plauta (*Pseud.* 66; *Amph.* 109), komediopisarza wcześniejszego od Terencjusza o jedno pokolenie. Drugim czasownikiem, którego używa komediopisarz na określenie przemocy miłosnej, jest *vitiare* – „psuć, plamić” (*Eun.* 654, 858; *Ad.* 466–467), rozumiany jako „hańbić”, co w tym kontekście społeczno-prawnym oznacza zarówno „uwodzić”, jak i „gwałcić”.

Całość więc przypomina kwadraturę koła – tłumacz, który zechce złagodzić charakter napaści, ma poczucie umniejszania wagi przestępstwa i sprzeniewierzenia się myśli oryginału (atak nastąpił w końcu z użyciem siły), jeśli zaś będzie używał terminu „gwałt”, odbierze bohaterowi resztki sympatii, jakie ten powinien budzić, a co gorsza, małżeństwo z gwałcicielem trudno będzie uznać za szczęśliwe zakończenie. Rzymianie nie postrzegali „ślubu z gwałcicielem” jako paradoksu, ale już święty Augustyn (*Conf.* I 16) oburzał się na Chereasa – szokowało go nie tyle samo przestępstwo, co uzasadnianie go inspiracją ze strony boga, tj. Jowisza spadającego na Danae w postaci złotego deszczu.

Strategie przekładów rozciągają się między dwiema skrajnościami: od maksymalnego złagodzenia charakteru czynu do jednoznacznego ukazania sprawcy jako gwałciciela.

Przyjrzyjmy się najpierw przekładom najstarszym (zob. Aneks). Zacznijmy od *Eunucha*. Dwukrotnie pojawiające się w tekście stwierdzenie *virginem vitiare* (*Eun.* 654, 858) Wolfram tłumaczy zawsze czasownikiem „zhańbić”, który jest tak jak łacina „nieostrzy” i nie rozstrzyga o kwalifikacji czynu według dzisiejszego prawa (gwałt czy uwiedzenie). Niemal o wiek późniejszy przekład Brożka (1971) również nie chce jednoznacznie nazywać występku, czym zgodnie z intencją Terencjusza złagodzi wymowę sceny. Za pierwszym razem Brożek mówi, że młodzieniec „rozdziewiczył”, za drugim, że „skrzywdził”. Być może tak interpretowano wówczas tekst *Eunucha*, bo np. pochodzący z tego samego okresu niemiecki przekład (Schottländer 1973) przynosi identyczne terminy: *defloriert* i *geschändet*.

Podobna łagodność cechuje angielskie XX-wieczne wersje tej komedii. John Sargeant (1912) najpierw używa czasownika *ravish* (*Eun.* 654), który można interpretować dwojako: „oczarować” lub „zgwałcić”. Kiedy zaś niewolnica Pytia robi wyrzuty Chereaszowi, że to nie jest drobiazg „zgwałcić dziewczę, która jest Atenką” (Skwara 2005: 393) (*virginem vitiare civem*, *Eun.* 858), Sargeant opuszcza czasownik, zostawiając jedynie stwierdzenie, że dziewczyna to Atenka (*Bless us, a trifle, impudence? And the girl an Athenian!*).

Betty Radice w drugiej połowie XX wieku (1965) najpierw tłumaczy łaciński zwrot jako *he's had her*, czyli „ją miał”, a potem już ostrzej, jako *assault a virgin* – „napaść na dziewczę”.

Przekłady pochodzące z nowego millenium przynoszą zmianę. John Barsby (2001) w obu miejscach, gdzie pojawia się *virginem vitiare*, wprowadza „gwałt” (*rape*). Identycznie jest u Petera Browna (2006), a także w moim przekładzie (Skwara 2005). Podobna jednoznaczność pojawia się też w nowszych komentarzach (stare komentarze zwykle przemilczają to miejsce). Anthony Brothers (2000) w swoim dwujęzycznym wydaniu opatrzonym przypisami również posługuje się czasownikiem *rape*. Niemiecki tłumacz z końca XX wieku, Dietrich Ebener (1988), za każdym razem jednoznacznie określa czyn jako *vergewaltigt* – „zgwałcił”.

Wydaje się, że w przypadku drugiej komedii, *Teściowej*, nie ma wątpliwości co do kwalifikacji czynu, bo dziewczyna została napadnięta na drodze nocą przez pijanego agresora, który użył siły i jeszcze zrabował pierścień. Nie dziwi więc, że użyte w oryginale słowa *compressast* / *compressisse* / *compressam* (*Hec.* 572, 828, 832) są przetłumaczone za pomocą ostrych, jednoznacznych wyrażen: „zgwałcił” i „ulega mu” (Brożek 1971), „napadnięta przez gwałciciela” i „przydybał ją” (Skwara 2006), *assaulted* i *attacked* (Radice 1965), *raped* (Barsby 2001; Brown 2006).

Ale nawet w tak oczywistym przypadku jak gwałt prezentowany w *Teściowej* możliwa okazała się strategia zastosowana przez Sargeanta (1912). W tekście oryginalnym za pierwszym razem matka ofiary opowiada, że „kiedy jej córka *compressast* („została zgwałcona”), było zbyt ciemno, by rozpoznać napastnika” (*Hec.* 572). Sargeant (1912) opuszcza całe zdanie czasowe i podaje tylko, że było za ciemno (*it was too dark for my child to tell the man by sight*). Podobnie jest w pozostałych dwóch miejscach: o sprawcy czytamy, że miał przygodę (*had an adventure in the street with a girl*) oraz że dziewczyną była Filumena (*Philumena was the girl*, *Hec.* 828, 832), zamiast że to Filumena została zgwałcona.

Sargeaunt nie jest jedynym tłumaczem, który stara się ukryć dokonany w komedii gwałt, a przynajmniej nie nazywać go po imieniu. W połowie XX wieku (1957) Deena Berg (1999) tłumaczy omawiane tutaj wersy jako skazę na honorze (*my daughter's honor was plundered*), a całe zajście sprowadza do spotkania na ulicy i szarpaniny o pierścień (*he'd had his way with some girl passin' by on the street i while they wrestled (...) he happened to pull a ring off her finger*).

Najciekawsze moim zdaniem są rozwiązania zastosowane w ostatniej sztuce (*Bracia*), która pozostawia najwięcej swobody w interpretacji omawianego tutaj czynu. W oryginale mowa jest o tym, że syn jednego z interlokutorów *virginem vitiavit* („splamił / zhańbił / uwiódł / zgwałcił dziewczę”, *Ad.* 466–467), która *ex eo compressu gravida* („z tego zhańbienia / uwiedzenia / gwałtu jest brzemienna”, *Ad.* 475).

W przekładach bardzo wyraźnie widać, że im wcześniejszy tłumacz, tym bardziej stara się złagodzić charakter czynu. Sargeaunt (1912) swoim zwyczajem podaje, że panna została skrzywdzona (*has been wronged by your son*), a potem informuje jedynie, że dziewczyna spodziewa się dziecka (*the girl is now with child*). Podobnie postępuje Radice (1965), która uznaje zajście za uwiedzenie (*your son has seduced his daughter*), a następnie już nie wspomina, z jakiego powodu powstała ciąża (*The girl was pregnant*). Tę samą strategię można dostrzec u Brożka (1971) – jego młodzieniec „zhańbił” dziewczynę, a ona potem „z miłości poczęła”. Najnowsze angielskie przekłady nazywają czyn jednoznacznie. Barsby (2001) mówi o zgwałceniu i napaści (*raped i assault*), a Brown (2006) zawsze określa zajście jako gwałt (*he has raped i as a result of the rape*).

Za pewne odstępstwo od tej reguły (im późniejszy przekład, tym ostrzej traktowany występki) można uznać moje propozycje (Skwara 2006). Terencjusza rozpoczęłam tłumaczyć właśnie od *Braci*, choć chronologicznie to ostatnia sztuka tego autora. Było więc to moje pierwsze zetknięcie z problemem *stuprum*, a ponieważ chciałam ocalić wizerunek bohatera i zapewnić mu sympatię odbiorcy, postanowiłam ograniczyć się jedynie do stwierdzenia, że młodzieniec „pozbawił ją dziewictwa”, a potem uzyskac pewien efekt humorystyczny przez wyrażenie „dziewczynę jednak tak przysuszył, że zaszła w ciążę”.

Dzieła dramatyczne staram się zawsze tłumaczyć z myślą o ich realizacji teatralnej, bo tak przecież były tworzone. Tekst zatem musi być zrozumiały także bez uczonego przypisu wyjaśniającego, dlaczego Rzymianie akceptowali przemoc jako metodę zawierania małżeństw. Bardzo surowo oceniali

wprawdzie gwałt, a samobójstwo Lukrecji uczynili wzorem tego, jak należy bronić własnej czystości (Quignard 2002: 15–16), ale nie wolno zapominać, że jednym z mitów założycielskich Rzymu było porwanie Sabinek podyktowane chęcią posiadania potomstwa. Ten pozorny paradoks łatwo wytłumaczyć: gwałt, którego dopuścił się syn króla Sekstus Tarkwiniusz na Lukrecji, żonie swojego dalekiego krewnego, godził przede wszystkim w honor jej męża i całego rodu. Napastnik z oczywistych względów nie mógł odkupić winy przez małżeństwo, dlatego Lukrecja, chociaż w niczym nie zawiniła, targnęła się na swoje życie, co Rzymianie uznali za właściwą reakcję kobiety, która stała się przyczyną hańby spadającej na cały dom. Zupełnie inaczej miała się sprawa z Sabinkami. Rzymianie, z którymi okoliczne plemiona nie chciały się wiązać przez małżeństwo swoich córek, uciekli się do podstępów. Zaprosili Sabinów z całymi rodzinami na przedstawienie teatralne, podczas którego porwano dziewczęta. Bezbronni Sabinowie wrócili więc do siebie, by przygotować zbrojną wyprawę. Kiedy jednak ponownie pojawili się na terytorium Rzymian i podjęli z nimi walkę, Sabinki (niektóre już z dzieckiem na ręku) weszły pomiędzy swoich ojców i braci walczących z ich mężami i błagały o zawieszenie broni. Sabinki w momencie porwania nie miały statusu rzymskiej matrony (jak Lukrecja), a dodatkowo ślub z Rzymianami łagodził charakter napaści. W przypadku gwałtu bowiem to status ofiary decydował o tym, czy można uważać ten czyn za przestępstwo. Jeśli gwałt prowadził do legalnego małżeństwa, nie podlegał penalizacji (Smith 1994: 25).

Ukazywanie głównych bohaterów fabuł miłosnych – zwykle miłych i szlachetnych młodzieńców z dobrych domów – jako gwałcicieli nie pozwoliłoby dzisiejszej publiczności pojąć, na czym polega rzekomo szczęśliwe zakończenie sztuki. Od przekładu dramatu wymaga się nie tylko, by był wierny, sceniczny i poetycki, ale i by był zrozumiały (Barańczak 1994: 48–172), także w zakresie prezentowanych problemów. Można tu też przywołać pytanie stawiane sobie przez reżyserów: czy ważniejsze jest antykwaryczne odtworzenie antycznego spektaklu czy wywołanie w odbiorcy tych samych lub podobnych emocji (Axer 1991: 39–42). Jeśli komedie Terencjusza miały budzić radość z powodu połączenia kochanków, którym właśnie rodzi się dziecko, należało za wszelką cenę zlikwidować dysonans między *emploi* postaci a czynem, którego się ta postać dopuszcza. Podejrzewam, że ta myśl przyświecała dawnym tłumaczom i skłaniała do łagodzenia charakteru rozpatrywanego tutaj występuku natury seksualnej.

Zresztą nie tylko tłumacze mieli z tym występkiem problem, już wcześniej bowiem zmagali się z nim edytorzy wydań oczyszczonych (*expurgatae*). W jednej z takich edycji (Terentius 1763) kłopotliwe wersy z *Eunucha* (*Eun.* 654, 856–858, Terentius 1763: 393, 407–408) zostały całkowicie pominięte, a że wydanie nie ma numeracji wersów, łatwo można było trudne miejsca usunąć. Podobnie postąpiono w *Braciach* z informacją o ciąży z gwałtu (*Ad.* 475, Terentius 1763: 110). Prawdziwego fałszowania tekstu wydawca dopuszcza się tam, gdzie zamienia wyrazy: zamiast stwierdzenia, że na drodze *compressisse* – „zgwałcił”, wstawia *invenisse* – „spotkał” (*Hec.* 828, Terentius 1763: 348), a zamiast *vitiavit* – „zhańbił, zgwałcił”, daje *decepit* – „oszukał” (*Hec.* 466–467, Terentius 1763: 110).

Niewątpliwie zamiana gwałtu na jedynie niedozwolony przedmałżeński kontakt seksualny (oceniany w antyku znacznie surowiej) jest sprzeczna z intencją Terencjusza, ale pozwala tłumaczom przystosować wizję autora do współczesnych standardów. Mogłaby też złagodzić sytuację ofiar, o których w komediach mówi się niewiele. Kobiety wolno urodzone o wysokim statusie są w sztukach traktowane przedmiotowo i nikt się nie liczy z ich odczuciami. Terencjusz wprawdzie znalazł sposób, by ich punkt widzenia wyrazić ustami innych kobiet, które opowiadają o łzach, rozpaczach, poszarpanych szatach i doznanej krzywdzie, ale same pokrzywdzone nie mają prawa głosu. Wymownym wyrazem takiego podejścia jest fakt, że ofiary gwałtu albo nie pojawiają się wcale na scenie, a słychać jedynie ich krzyk w trakcie porodu (*An.*, *Hec.*, *Ad.*), albo wkraczają na scenę, lecz pozostają nieme (*Eun.*).

Takie pomijanie ofiar trudno zaakceptować w czasach równouprawnienia, zmiany świadomości w kwestii przemocy seksualnej i ruchu „#metoo”. Warto jednak zaznaczyć, że nie wszędzie w Europie standardy zmieniły się aż tak bardzo. Jak podaje European Institute for Gender Equality ([https://www.womenlobby.org/IMG/pdf/2714\\_bulgaria\\_lr.pdf](https://www.womenlobby.org/IMG/pdf/2714_bulgaria_lr.pdf), dostęp: 23.03.2023), bułgarskie prawo definiuje gwałt m.in. jako wymuszenie na kobiecie stosunku przez wykorzystanie jej materialnej lub zawodowej zależności (zagrożone karą więzienia do trzech lat), jednak sprawca może w tym wypadku uniknąć odpowiedzialności, jeśli poślubi swoją ofiarę przed wydaniem wyroku. Tym samym również „gwałt małżeński” nie podlega penalizacji, jeśli sprawca i ofiara pozostają w związku.

Z kolei Amnesty International (<https://www.amnesty.org/en/wp-content/uploads/2021/07/eur270032007en.pdf>, dostęp: 23.03.2023, s. 3, 5, 6) zwróciło się (w lipcu 2021) do rządu Węgier o znowelizowanie kodeksu karnego w kwestii definicji gwałtu określanego w tym kraju nie jako

„przemoc fizyczna i psychiczna przeciwko autonomii ofiary i jej wolności seksualnej”, ale jako „przestępstwo przeciwko małżeństwu, rodzinie i moralności seksualnej”, co odbiera ofierze podmiotowość i skłania ją do zachowania milczenia ze strachu przed ostracyzmem społecznym. Ponadto węgierskie prawodawstwo gwałt definiuje w odniesieniu do moralności życia seksualnego ofiary przestępstwa, a zatem, podobnie jak u Terencjusza, kwalifikacja czynu zależy od statusu kobiety, np. nie dotyczy prostytutki.

Nie należy się chyba dziwić, że wydawcy i tłumacze starali się złagodzić odium popełnianego w komediach występku. Takie „falszowanie w przekładzie” niewiele jednak pomogło, bo o ile Plaut czy Arystofanes od czasu do czasu pojawiają się na deskach profesjonalnych teatrów, o tyle Terencjusza wystawiają jedynie amatorskie trupy studenckie. Najnowsze przekłady, w których *stuprum* jest tłumaczone jako gwałt, chyba przypieczętowały los tego niegdyś niezwykle popularnego i wysoko cenionego poety.

Jego komedie z powodu eleganckiej, wręcz wzorcowej łaciny kolokwialnej stanowiły do XVIII wieku podstawę edukacji – kto znał łacinę, z pewnością czytał też jego sztuki. Do czasów renesansu, kiedy to na „masową” skalę zaczęto kopiować i wydawać teksty antyczne, przetrwało ponad 1500 manuskryptów tego poety, co świadczy o jego niezwyklej popularności (np. historyk Tacyt zachował się w jednym [!] manuskrypcie). Terencjusz w nowatorski sposób korzysta w swoich sztukach z suspensu, prowadzi liczne gry z odbiorcą i łamie ustanowione wcześniej reguły gatunkowe (Skwara 2016: 190–196). Komediodpisarz nie tylko stał się wzorem dla teatru (zwłaszcza dla komedii larmoyante czy ogólnie dramy mieszczańskiej), ale wywarł wpływ także na poezję miłosną, prezentując prototyp późniejszego nieszczęśliwego kochanka i motyw niewoli miłosnej – *servitium amoris* (*Eun.* 46–206). Wzorec ten spopularyzowali później Katullus, poeci elegijni z Owidiuszem na czele, a wreszcie poeci doby romantyzmu. Obraz wiszący w domu heter (*Eun.* 584–591) na zawsze zmienił postrzeganie mitu Danae w malarstwie, Tycjan bowiem zgodnie z sugestiami antycznego komentatora Donata uznał, że złoty deszcz wpadający między uda dziewczyny jest wyraźną przymówką heter o zapłatę. Tycjanowska Danae obsypywana jest złotymi monetami i w ten sposób stała się symbolem płatnej miłości, co uwiecznili też kolejni malarze: Tintoretto, Gentileschi, Rembrandt, Tiepolo, Klimt (Skwara 2019). Nie sposób przecenić znaczenia Terencjusza dla kultury europejskiej. Tym bardziej więc szkoda, że niepodobna dzisiaj wystawiać jego sztuki. Zapewne w dalszym ciągu będą one lekturą kanoniczną, ale właśnie „lekturą”, i to do czytania z komentarzem.



## Aneks

Zestawienie propozycji tłumaczenia terminów odnoszących się do gwałtu w komediach Terencjusza

	<i>Eunuch (Eunuchus)</i>		<i>Teściowa (Hecyra)</i>		<i>Bracia (Adelphoe)</i>	
	<i>Eun.</i> 654	<i>Eun.</i> 858	<i>Hec.</i> 572	<i>Hec.</i> 828	<i>Ad.</i> 466–467	<i>Ad.</i> 475
	<i>virginem (...)</i> <i>vittavit</i>	<i>virginem vitare</i>	<i>Quod compressast</i>	<i>compressisse</i>	<i>virginem vittavit</i>	<i>ex eo compressu gravis</i>
Wolfram 1885	zhanbił	zhanbić	–	–	–	–
Brożek 1971	rozdziwiewczył	skrzywdził	uległa mu	zgwalczył	zhanbił	z miłości poczęła
Skwara 2005–2006	zgwalczył	zgwalczyć	napadnięta przez gwałci-ciała	przydybał	pozbaWił dzie-wictwa	Tak przyduSił, że zaszła w ciążę
Sargeant 1912	<i>He has ravished</i>	... (pominięte)	... (pominięte)	[He] had an adventure in the street with a girl	<i>Philumena was seduced by your son</i>	<i>The girl is now with child</i>
Radice 1965–1967	<i>he's had her</i>	<i>assault a virgin</i>	<i>was assaulted</i>	<i>assaulted</i>	<i>seduced</i>	<i>was pregnant</i>
Barsby 2001	<i>He raped the girl</i>	<i>to rape a citizen girl</i>	<i>When my daughter was raped...</i>	<i>He'd raped some girl</i>	<i>He has raped his daughter</i>	<i>The girl became pregnant from that assault</i>
Brown 2006	<i>he raped her</i>	<i>To rape a girl who's a citizen?</i>	<i>Our daughter was raped</i>	<i>He's raped some girl in the street</i>	<i>He has raped his young daughter</i>	<i>As a result of the rape the girl became pregnant</i>

## Bibliografia

### Autorzy antyczni

W literaturoznawstwie antycznym nie podaje się adresów bibliograficznych autorów antycznych, ponieważ bez względu na wydanie odsyłacz zawsze odnosi się do numeracji oryginału, a ta jest niezmienna. Przekłady tekstów antycznych też zachowują numerację oryginału. Jeśli przy nazwisku antycznego pisarza lub poety nie pojawia się tytuł, oznacza to, że autor stworzył tylko jedno dzieło, jak np. Katullus, który napisał tylko zbiór pieśni (*Carmina*).

Augustyn *Conf.* – *Confessiones* (*Wyznania*)

Apulejusz *Met.* – *Metamorphoses* (*Metamorfozy albo złoty osioł*)

Eurypides *Phoen.* – *Phoenissae* (*Fenicjanki*)

Eurypides *Hypp.* – *Hyppolytus* (*Hipolit*)

Katullus *Carmina* – *Poezje*

Plaut *Amph.* – *Amphitruo* (*Amfitrion*)

Plaut *Pseud.* – *Pseudolus* (*Krętacz*)

Plutarch *Lyc.* – *Lycurgus* (*Likurg*)

Safona *Fragmenta*, ed. E.-M. Voigt

Terencjusz *Ad.* – *Adelphoe* (*Bracia*)

Terencjusz *An.* – *Andria* (*Dziewczyna z Andros*)

Terencjusz *Eun.* – *Eunuchus* (*Eunuch*)

Terencjusz *Ht.* – *Heauton Timorumenos* (*Za karę*)

Terencjusz *Hec.* – *Hecyra* (*Teściowa*)

Terencjusz *Ph.* – *Phormio* (*Pasożyt Formion*)

Teokryt *Idyllia* – *Sielanki*

Axer, Jerzy. 1991. *Filolog w teatrze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Barańczak, Stanisław. 1994. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Poznań: Wydawnictwo „a5”.

Barsby, John. 2001. *Terence*, edited and translated by J. Barsby, London–Cambridge, MA: Harvard University Press (The Loeb Classical Library).

Berg, Deena. 1999. *Plautus and Terence, Five Comedies*, translated, with introduction, by D. Berg, D. Parker, Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing Company.

Brothers, Anthony James. 2000. *Terence, The Eunuch*, edited with translated and commentary by A.J. Brothers, Warminster: Artis & Phillips Ltd.

Brown, Peter. 2006. *Terence, The Comedies*, translated with an introduction and notes by P. Brown, London: Penguin Books Ltd (Penguin Classics).

Brown, Peter George McCarthy. 1991. *Athenians Attitudes to Rape and Seduction: The Evidence of Menander, Dyskolos 289–293*, „Classical Quarterly” XLI, s. 533–534.

Brożek, Mieczysław. 1971. *Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, Eunuch, Bracia, Teściowa. Komedia*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich (BN II 167).

- Cole, Susan Guettel. 1984. *Greek Sanctions Against Sexual Assault*, „Classical Philology” 79, s. 99–108.
- Ebener, Dietrich. 1988. *Terenz*, Werke in einem Band, herausgegeben von D. Ebener, Berlin–Weimar: Aufbau Verlag.
- Fantham, Elaine. 1991. *Stuprum: Public Attitudes and Penalties for Sexual Offences in Republican Rome*, „Échos du Monde Classique / Classical Views” 35/10, s. 267–291.
- Harris, Edward Monroe. 1990. *Did the Athenians Regard Seduction as A Worse Crime Than Rape?*, „Classical Quarterly” XL, s. 370–377.
- Litewski, Wiesław. 2003. *Rzymski proces karny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MacDowell, Douglas Maurice. 1978. *The Law in Classical Athens*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Packman, Zola Marie. 1993. *Call it Rape: A Motif in Roman Comedy and its Suppression in English-Speaking Publications*, „Helios” 20, s. 42–55.
- Philippides, Katerina. 1995. *Terence’s “Eunuchus”: Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene*, „Mnemosyne” 48, s. 272–284.
- Radice, Betty. 1965. *Terence, The Comedies*, translated with an introduction by Betty Radice, London: Penguin Books Ltd. (Penguin Classics).
- Quignard, Pascal. 2002. *Seks i trwoga*, przeł. i pośl. K. Rutkowski, Warszawa: Czytelnik.
- Sargeant, John. 1912. *Terence in English Prose*, edited and translated by J. Sargeant, London–Cambridge, MA: Harvard University Press (The Loeb Classical Library).
- Schottländer, Rudolf. 1973. *Publius Terentius Afer, Drei Komödien*, Übersetzungen von R. Schottländer, Leipzig: Philipp Reclam.
- Skwara, Ewa. 2005. *Terencjusz, Komedia*, t. 1, wstęp, przekład i komentarz E. Skwara, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- 2006. *Terencjusz, Komedia*, t. 2, wstęp, przekład i komentarz E. Skwara, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- 2016. *Komedia według Terencjusza*, Warszawa–Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Monografie FNP).
- 2019. *Danae – historia pewnego obrazu* (Ter. *Eun.* 584–590), w: Z. Głombiowska (red.), *Od Grecji Homera do elżbietąńskiej Anglii*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego (Studia Classica et Neolatina 17), s. 61–72.
- Smith, Logan Pearsall. 1994. *Audience Response to Rape: Chaerea in Terence’s “Eunuchus”*, „Helios” 21, s. 21–38.
- Terentius, Publius. 1763. *Comoediae, expurgatae*, editio accuratissima, cum notis Juvencii recognitis & recens, Paris: Apud Brocas & Humblot.
- Wiles, David. 2001. *Marriage and Prostitution in New Comedy*, w: E. Segal, *Oxford Reading in Menander, Plautus, Terence*, Oxford: Oxford University Press, s. 42–52.
- Wolfram, Jan. 1885. *Publiusz Terencyusz, Komedye. Niewiasta z Andros, Eunuch*, przeł. J. Wolfram, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Wołodkiewicz, Witold (red.) 1986. *Prawo rzymskie. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Younger, John Grimes. 2005. *Sex in the Ancient World*, London–New York: Routledge.