

## TŁUMACZ NA TROPIE, CZYLI O RUCHU SCENICZNYM W *PHORMIO* (WERSY 981–989) TERENCJUSZA

---

### Abstract

#### Translator on Trail: Stage Movement in Terence's *Phormio* (Lines 981–982)

Translating drama requires not only knowledge of the elements constituting the play's world and of the theatrical conventions of the author's epoch, but it frequently entails also a reconstruction of the original performance. Such is usually the case with classical tragedies and comedies that – created as performances – initially had no textual form. In order to understand, interpret and translate such plays it is necessary to recreate the stage construction and setting, as well as the stage movement and proxemics. Taking as an example a passage from Terence's *Phormio*, the article presents results of such a reconstruction. The mere fact of understanding the manuscript (stage 1) does not guarantee the right interpretation that might result in a relevant translation. One has to consider also the opinions of editors and commentators (stage 2), psychological realism of the characters (stage 3), and the potential for a convincing staging of the text (stage 4). Only these four aspects considered jointly can ensure a proper translation of the analysed passage.

**Key words:** reconstruction, classical comedy, Terence, *Phormio*

**Słowa kluczowe:** rekonstrukcja, komedia klasyczna, Terencjusz, *Phormio*

Przekładanie dramatu często zmusza tłumacza do wejścia na scenę w teatrze – przynajmniej w wyobraźni – ponieważ zrozumienie niektórych partii wymaga zrekonstruowania pierwotnego spektaklu.

Pojawiają się więc dodatkowe wyzwania: potrzebna jest nie tylko znajomość realiów, w jakich osadzona jest sztuka, ale także realiów teatralnych epoki autora. Im dawniejszy tekst, tym dawniejszy teatr i tym większy problem, należy bowiem nie tylko odtworzyć zabudowę sceny i dekoracje, ale także wpisać w nie taki ruch oraz proksemikę, aby były zgodne z obowiązującą wówczas konwencją<sup>1</sup>. Tłumacz więc, podejmując się pracy przekładowej, staje się reżyserem, inspicjentem i maszynistą teatralnym w jednym. Nie zawsze wystarcza sama wiedza, często niezbędne są spostrzegawczość i umiejętność dedukcji – cechy pożądane zwykle u detektywa.

Przygodę z tłumaczeniem dawnego tekstu dramatycznego najlepiej zilustrować konkretnym przykładem. W komedii *Pasożyt Formion* (*Phormio*) Terencjusza (z połowy II wieku p.n.e.) pojawia się scena (V 8; wersy 981–989) świetnie obrazująca problemy, z jakimi musi się zmierzyć tłumacz. Sytuacja wygląda następująco: oto dwaj bracia, Chremes i Demifon, domagają się od pasożyta Formiona zwrotu pieniędzy ofiarowanych mu wcześniej za obietnicę pewnej przysługi, na której teraz już im nie zależy. Formion oczywiście nie ma zamiaru stracić raz zdobytej sumy i dlatego szantażuje obu starców, grożąc, że żona Chremesa dowie się o bigamii swojego męża, czyli o sekretnym małżeństwie zawartym przez niego na wyspie Lemnos, a także o córce z tego związku. Kiedy żadnej ze stron nie udaje się przekonać oponenta/ów, Demifon decyduje się postawić Formiona przed sądem („Chodźmy więc do sądu!”). Ten jednak żąda w tej sprawie innego sądu, rozprawy przed żoną Chremesa, Nauzystratą, czyli tak naprawdę chce powiadomić Nauzystratę o podwójnym życiu męża („Do sądu? Chyba tego, jeśli sobie życzysz. (...) Nauzystrato, chodź tutaj!”). Jak można się domyślić, usłyszawszy tę pogroźkę, obaj bracia starają się powstrzymać pasożyta od jej urzeczywistnienia, co w tekście odzwierciedlają rozkazy: „Za nim! Zatrzymaj go!”. Jeden z braci niewątpliwie udaje się po pomoc („Ja w tym czasie ściągnę tu niewolników”), drugi zaś popędza go, bo sam nie jest w stanie zatrzymać Formiona („Sam nie dam rady. Pośpiesz się!”). Wywiązuje się bójka, o czym świadczą okrzyki: „Za tę napaść znajdzie się na ciebie przepis! (...) Odciągnij go! (...) Zamknij mu gębę! (...) Przyłóż mu pięścią w brzuch!”.

---

<sup>1</sup> Archeologiczne odkrycie teatrów greckich z prostokątną sceną zrewolucjonizowało w latach 80. myślenie o dramatach Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Dotychczas wpisywano je w kolisty ruch na orchestrze, ale pierwsze próby umieszczenia ich na planie prostokąta ujawniły, że niektóre nierozwiązywalne wcześniej problemy inscenizacyjne przestają istnieć. Zdania filologów są jednak w tej sprawie nadal podzielone; zob. Pöhlmann 1981; Axer 1991: 32–38.

Cały ten passus w oryginale i w przekładzie wygląda tak:

{De.} in ius eamus. {Ph.} in ius? huc, si quid lubet.  
 {Ch./De.} adsequere, retine dum ego huc servos evoco.  
 {Ch./De.} enim nequeo solus: accurre. {Ph.} una iniuriast  
 tecum. {Ch./De.} lege agito ergo. {Ph.} alterast tecum, Chreme.  
 {Ch./De.} rape hunc. {Ph.} sic agitis? enimvero vocest opus:  
 Nausistrata, exi! {Ch./De.} os opprime inpurum: vide  
 quantum valet. {Ph.} Nausistrata! inquam. {Ch./De.} non taces?  
 {Ph.} taceam? {De.} nisi sequitur, pugnos in ventremingere.  
 {Ph.} vel oculum exclude: est ubi vos ulciscar probe.

(Ph. 981–989)<sup>2</sup>

{De.} Chodźmy więc do sądu. {Fo.} Do sądu? Chyba tego, jeśli sobie życzysz.  
 {Ch./De.} Za nim! Zatrzymaj go! A ja w tym czasie ściągnę tu niewolników.  
 {Ch./De.} Ale sam nie dam rady! Pospiesz się! {Fo.} Za tę napaść znajdzie się na  
 ciebie przepis. {Ch./De.} To wytocz mi sprawę. {Fo.} I na ciebie także, Chremesie.  
 {Ch./De.} Łap go. {Fo.} Więc to tak? Widzę, że muszę zawołać:  
 Nauzystrato, chodź tutaj! {Ch./De.} Zamknij mu gębę! Popatrz tylko, ile bydlak  
 ma siły! {Fo.} Nauzystrato! Mówię do ciebie! {Ch./De.} Zamkniesz się?  
 {Fo.} Mam się zamknąć? {De.} Jak nie będzie chciał iść, to przyłoż mu pięścią  
 w brzuch.  
 {Fo.} Albo wydułb oko! Ale oto nadchodzi moja zemsta!

(Terencjusz 2006: 141–143)

Tłumacz z pewnością nie będzie mieć żadnego problemu ze zrozumieniem łacińskiego tekstu, ale przy takim zapisie: bez didaskaliów i z podwójną atrybucją niektórych kwestii, jego zadanie przypomina czytanie listy dialogowej przed obejrzeniem filmu. Dopiero obraz nadaje pewnym treściom sens, niekiedy odwrotny do spodziewanego. Tłumacz zatem, aby odpowiedzieć na pytanie, kto pobił Formiona, musi rozwikłać szereg spraw związanych ze sceniczną realizacją tych wersów. Ustalenie tego drobiazgu jest istotne dla charakterystyki postaci, wymowy całej sytuacji i oceny warsztatu Terencjusza.

Już na pierwszy rzut oka widać, że atrybucja kilku kwestii budzi wątpliwości. Część wydawców przydziela je Demifonowi, a część wkłada je w usta Chremesa. Wszyscy jednak odnotowują tę dwoistość. Trzeba więc zbadać, co jest powodem tej rozbieżności, i jak może ona wpływać na przekład. Zacznijmy od manuskryptów, które tylko pozornie są niezwiązane z pracą translatorską.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty podaję za: Terentius 2001.

## Etap I – zbieranie dowodów, czyli świadectwo manuskryptów

W przypadku utworów antycznych trzeba pamiętać, że zwykle nie tylko nie dysponujemy wersją zapisaną przez autora, ale często nawet nie mamy tekstu pochodzącego z tamtego okresu. Tak też jest z komedią Terencjusza. Dostępna dzisiaj najwcześniejsza kopia wszystkich dzieł (w tym *Pasożyta Formiona*) pochodzi dopiero z IV/V wieku n.e. i znana jest jako kodeks Bembinus<sup>3</sup>.

Z DEMIPHO	€ CHREMES	y PHORMIO
SENES	II	PARASITUS
Z DISMAGNASMERITOG RATIASHABEOATQUEAGO		
QUANDOEVENEREHAECNOBISFRATERPROSPERE.		
QUANTUM POTESTNUNCCONVENIUNDUSTPHORMIO,		
PRIUSQUAMDILAPIDATNOSTRASTRIGINTAMINAS		
UTAUFERAMUS. y DEMIPHONEMSIDOMIST		
VISAMUTQUOD . . Z ATNOSADTEIBAMUSPHORMIO.		
y DEEADMHACFORTASSECAUSA? Z ITAHERCLE y CREDIDI:		
QUIDADMEIBATIS? Z RIDICULUM y VEREBAMINI		
NENONIDFACEREMQUODRECEPISSEMSEMEL?		

Manuskrypt ten, choć najbardziej znaczący, nastęrcza nieco kłopotów, do których należy przede wszystkim zapis tekstu w jednej ciągłej linii bez przerw między wyrazami. Podział na sceny wyznaczają wykazy uczestniczących w danym passusie postaci, ze wskazaniem (w manuskrypcie na czerwono, tutaj – na szaro) przypisanych im masek. Imionom przypisano greckie litery, które pomagają zidentyfikować osobę. W omawianej

<sup>3</sup> Nie udało się prześledzić wcześniejszych losów tego kodeksu. Wiadomo jedynie, że w połowie XV wieku miał go w swoich zbiorach neapolitański poeta Porcelius Pandoni. Następnie kodeks trafił w ręce weneckiego wielmoży i humanisty Bernarda Bemba, który pozostawił go synowi. W roku 1579 znany bibliofil i kolekcjoner Fulvio Orsini odkupił manuskrypt, by w 1600 roku przekazać go w testamencie Bibliotece Watykańskiej, gdzie kodeks znajduje się do dzisiaj. Nosi sygnaturę Vat. lat. 3226 i jest określany jako manuskrypt A lub Bembinus (Coury 1982a: XXIV).

tutaj scenie wymieniono trzech uczestników<sup>4</sup>: DEMIPHO, CHREMES, PHORMIO. Przy każdym imieniu pojawia się zaznaczona czerwonym atramentem (tu jaśniejsza) litera: przy Demifonie – Z, przy Chremesie – E, przy Formionie – Y. Pod imionami podano maski, czyli typy postaci, reprezentowane przez tych bohaterów: pod Demifonem jest SENES, pod Chremesem – II, co należy rozumieć jako *senes duo* („starcy dwaj”), a pod Formionem – PARASITUS („pasożyt”). Dla nas najważniejsze są tu oznaczenia Z (Demifon) i E (Chremes), bo właśnie wypowiedzi tych dwóch bohaterów budzą kontrowersje.

---

PHORMIO

NONHOCPUBLICITUSSELUSHINCASPORTARIER

INSOLASTERRAS € INIDREDACTUSSUM LOCI

UTQUIDAGAMCUMILLONESCIAMPRORSUM Z EGO SCIO:

INIUSEAMUS Y INIUS?HUCSIQUIDLUBET.

€ ADSEQUERE, RETINE DUM EGO HUC SERVOS EVOCO.

Z ENIM NEQ·OSOLUS: ACCURRE,Y UNAINIURIAST

TECUM. Z LEGEAGITO ERGO. Y ALTERASTTECUMCHREME.

€ RAPE HUNC. Y SICAGITIS?ENIMVEROVOCESTOPUS:

NAUSISTRATAEXI! € OSOPPRIMEINPURUMVIDE

QUANTUM VALET. Y NAUSISTRATAINQUAM. Z NON TACES?

Y TACEAM? Z NISISEQUITURPUGNOSINVENTREMINGERE.

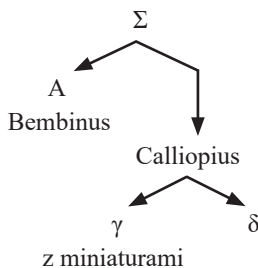
Y VELOCULUMEXCLUDE:ESTUBIVOSULCISCARPROBE.

Spójrzmy teraz na omawiany tu passus. Zaczyna się w czwartej linii od góry kwestią: IN IUS EAMUS, która jest końcówką wypowiedzi Demifona (Z). Potem mamy pogroźkę Formiona (Y), zaś następne dwa wersy zawierają interesujące nas kwestie. Ta z nakazem zatrzymania Formiona i zapowiedzią ściągnięcia niewolników jest oznaczona literą E, czyli wypowiada ją Chremes. Stwierdzenie natomiast, że sam sobie nie poradzi, opatrzone literą Z, czyli przypisano je Demifonowi. Skąd zatem bierze się w wydaniach informacja

---

<sup>4</sup> Odtworzony z Bembinusa układ tekstu (*Ph.* 894–902; 978–989), ale ze współczesną interpunkcją; za: Coury 1982: 92, 100.

o podwójnej atrybucji tych wypowiedzi? Część winy ponoszą inne kodeksy, które przydzielają tę kwestię odwrotnie. Manuskrypty te pochodzą ze średniowiecza lub renesansu, a więc są późniejsze od Bembinusa, ale ich wiek nie przesądza sprawy. Nazywa się je często Kalliopiuszowymi, od nieznanego nam bliżej Kalliopiusza (Calliopius), który pozostawił na nich notę z własnym imieniem. Powtarzający się w nich szereg tych samych błędów pozwala sądzić, że są kopią jednego wcześniejszego źródła. Bembinus nie należy do tej grupy, ponieważ przynosi poprawną wersję tekstu tam, gdzie Calliopius zawiera przekręcenia i interpolacje. Bez trudu jednak można dostrzec wiele błędów wspólnych (prawie sto), co każe podejrzewać, że pochodzą ze wspólnego źródła –  $\Sigma$ . Trudno ustalić datację tego archetypu, choć oczywiście musiał być wcześniejszy od Bembinusa. A zatem wersja podawana przez Kalliopiusza może być starsza (pytanie, czy właściwsza) od Bembińskiej.



Kalliopiusze można podzielić na dwa typy manuskryptów:  $\Gamma$  ( $\gamma$ ) i  $\Delta$  ( $\delta$ ), wyznaczone przez rozbieżności w tekście oraz odmienną kolejność sztuk. Druga wyraźna różnica polega na tym, że w grupie  $\gamma$  pojawiają się miniatury zdobiące poszczególne sceny (do czego wrócimy w dalszych rozważaniach). Współcześni wydawcy Terencjusza używają średniowiecznych manuskryptów, a porównując wersję  $\gamma$  i  $\delta$ , starają się zrekonstruować typ  $\Sigma$ , który następnie porównuje się z Bembinusem (A). Jeśli A i  $\Sigma$  się różnią, nie uznaje się żadnego z nich automatycznie za bardziej wiarygodny, ale każdy przypadek rozpatruje się oddzielnie. Trzeba jednak podkreślić, że jeśli A i  $\gamma$  przynoszą tę samą wersję, ale odmienną od  $\delta$ , to za prawidłową uważa się zgodność A- $\gamma$ . I odwrotnie, jeśli A i  $\delta$  są identyczne, to mają przewagę nad  $\gamma$ . Jeżeli jednak każdy z typów manuskryptu podaje inną lekcję, miejsce takie podlega za każdym razem indywidualnej krytyce (Grant 1984: 32–38; Victor 2007: 117–124). I z takim przypadkiem

mamy do czynienia właśnie tutaj, jako że A i  $\Sigma$  różnią się w tej kwestii diametralnie.

Zwykle problem z ustaleniem poprawnej lub przynajmniej prawdopodobnej i zalecanej wersji wiąże się z krytyką tekstu, którą zajmuje się wydawca. Zadanie to należy do tłumacza, chyba że nie można rozstrzygnąć sprawy na poziomie manuskryptów. Wówczas wydania odnotowują, jaką atrybucję przynosi A (Bembinus), a jaką  $\Sigma$  (archetyp Kalliopiuszy). Tak właśnie we wszystkich wydaniach *Phormio* Terencjusza zapisano omawianą tutaj scenę<sup>5</sup>. Prześledźmy zatem, jakie warianty mogą stanowić podstawę przekładu.

## Etap II – zeznania świadków, czyli opinie wydawców, komentatorów i tłumaczy

Interesujące nas wypowiedzi należą albo do Chremesa, albo do Demifona. Poniższa tabela pokazuje, komu są przypisywane poszczególne kwestie. Dla ruchu scenicznego i wymowy całej sceny istotne jest: 1) kto każe zatrzymać Formiona, bo sam idzie po **niewolników**; 2) kto się boi, że bez pomocy nie da rady i **prosi o pośpiech**. Te dwie kwestie zawsze tworzą parę, bo jeden starzec trzyma pasożyta, a drugi woła służbę. Ponadto dla charakterystyki postaci warto by wiedzieć: 3) kto życzy sobie wytoczenia **sprawy w sądzie**; 4) kto każe łapać; 5) kto **każe zamknąć Formionowi gębę i komentuje jego siłę**<sup>6</sup>; 6) i kto **pyta Formiona, czy się wreszcie zamknie**.

Z tabeli wynika, że kodeksy Bembinus (A) i Kalliopiusze ( $\Sigma$ ) są wobec siebie przeciwstawne. W następnej kolejności wymieniono wydania będące zwykle podstawą przekładu. Zarówno Kauer/Lindsay (Terentius 1961: 318), jak i Prete (Terentius 1954: 294) w tekście umieszczają wersję A, choć zawsze pieczołowicie odnotowują odmienną atrybucję manuskryptów  $\Sigma$ .

Można by zatem przyjąć, że ta wykładnia jest obowiązująca, gdyby nie wydania komedii z komentarzami. Tutaj sprawa już nie jest tak oczywista.

---

<sup>5</sup> Tylko dla przykładu odsyłam do najnowszych wydań: Terence 2012: 116, Terence 2001: 126, Térence 1984: 190.

<sup>6</sup> Bembinus i większość manuskryptów z grupy  $\Sigma$  przypisuje tę kwestię jednemu z braci – albo Chremesowi, albo Demifonowi. Wśród Kalliopiuszy ( $\Sigma$ ) znajdują się jednak i takie, które dzielą tę wypowiedź i pierwszą jej część wkładają w usta Chremesa, a drugą – Demifona.

Bond (Terence 1962: 64–65, 141) jeszcze w XIX wieku miał wątpliwości, czy należy ów dialog czytać tak, jak podaje Bembinus. Dlatego z każdego typu manuskryptu wybrał to, co wydawało mu się najwłaściwsze do prawidłowego odczytania sceny (wersję  $\Sigma$  zaznaczono szarym kolorem). Zastrzeżenia te podzielał Sloman (Terentius 1952: 98–99). Jego zdaniem, wersja  $\Sigma$  lepiej pasuje do całości komedii, co Sloman udowadnia, opatrując tekst oryginału bogatymi didaskaliami. Z kolei Martin (Terence 1981: 75–76, 169) w tekście sztuki umieszcza zapis z Bembinusa, ale w komentarzu sugeruje odmienną atrybucję pierwszych dwóch kwestii, jakby nie mógł zdecydować, który ze starców trzyma Formiona, a który biegnie po niewolników.

Prawdziwa *varietas* występuje zaś w wydaniach dwujęzycznych, zawierających przekład (którego realizację teatralną przecież przewidziano, a przynajmniej liczone się z taką możliwością). Dla porządku trzeba podkreślić, że wydanie Marouzeau (Terence 1984: 190–191), choć też opatrzone francuskim przekładem, wiernie podąża za Bembinusem (z odnotowaniem odmiennej lekcji). Barsby (Terence 2001: 126) i Maltby (Terence 2012: 116, 203) natomiast wybierają z każdej propozycji to, co ich zdaniem pozwoli najbardziej wiarygodnie i spójnie odegrać tę scenę.

	KODEKSY		WYDANIA		WYDANIA z KOMENTARZEM			WYDANIA z PRZEKŁADEM		
	A	$\Sigma$	KAUER/ LINDSAY 1926	PRETE 1954	BOND 1879	SLOMAN 1887	MARTIN 1959	MAROU- ZEAU 1947	BARSBY 2001	MALTBY 2012
1. po niewolników	Chr	De	Chr	Chr	Chr	De	Chr	Chr	Chr	De
2. prosi o pościech	De	Chr	De	De	De	Chr	De	De	De	Chr
3. sprawy w sądzie	De	Chr	De	De	De	Chr	De	De	De	De
4. każe łapać	Chr	De	Chr	Chr	De	De	Chr	Chr	De	De
5. każe zamykać gębę	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	De	De
- komentuje siłę F.		De			De	De				
6. pyta Formiona, czy się wreszcie zamknie	De	Chr	De	De	Chr	Chr	De	De	De	De

Wydawcy wolno pozostawić taką dwudzielność zapisu. Zawsze przecież wskazuje wersję przez siebie preferowaną i dla porządku odnotowuje pozostałe



warianty. Nie trzeba dodawać, że przypisanie kwestii poszczególnym postaciom decyduje o charakterystyce bohaterów, o ruchu scenicznym, a także o wymowie całości. Wydawca nie musi się borykać z tymi konsekwencjami. Z podobnego prawa do podwójnego odczytania korzysta komentator, który powinien jedynie podać argumenty przemawiające za każdą z obu możliwości. Ale tłumacz nie może napisać: „niech już sobie aktorzy sami zdecydują, która kwestia komu bardziej się podoba”. W tej sprawie musi zapaść jednoznaczna decyzja, bo tekst przekładu jest przygotowywany z myślą o realizacji teatralnej, w której nie ma miejsca na dwukrotne odegranie tej samej sceny.

### Etap III – portret psychologiczny sprawcy, czyli charakter postaci

Skoro nie udaje się rozwiązać problemu atrybucji za pomocą badania manuskryptów, trzeba się przywrzeć temu passusowi, uwzględniając prawdopodobieństwo psychologiczne bohaterów.

Demifon, silna osobowość, trzyma dom żelazną ręką. Charakteryzuje się wyszukaną grzecznością, którą próbuje pokryć swój krewki temperament. Wcześniejsze sceny w komedii dowiodły, że w obliczu bezczelnego pasożyta traci jednak cierpliwość i panowanie na sobą (*Ph.* 435–437; 930–932). Będąc z natury legalistą, wierzy w prawo i go przestrzega. Można nawet powiedzieć, że to jego cecha dystynktywna. Rozwiązania problemów szuka zawsze w granicach zakreślonych przez jurysdykcję (*Ph.* 235–238, 295–297, 407–412). Jego wiara w legislacyjny porządek nakazuje mu w każdym konflikcie odwoływać się do sądu (*Ph.* 936, 981). Dla ułatwienia dalszych rozważań będziemy go nazywać silnym Demifonem legalistą.

Drugi starzec, brat Demifona, Chremes, to człowiek skryty, nieco pokrętny i z pewnością lękliwy. Jego charakter ukształtowało podwójne życie, jakie prowadzi od lat. Już samo posługiwanie się podwójną tożsamością świadczy o skłonności do kręactwa. Chremes nie posiada majątku (*Ph.* 587), a konieczność utrzymania drugiej rodziny na wyspie Lemnos sprawiła, że oszukiwał swoją ateńską żonę nie tylko w kwestii wierności, ale także finansów. Życie w kłamstwie czyni z Chremesa hipokrytę i krętacza, który na dodatek drży ze strachu przed żoną (*Ph.* 965, 993–1000). Słabość charakteru przejawia się też w jego języku, pełnym z jednej strony zapewnień, że wszystko w porządku (*Ph.* 574: *rogas* – „co za pytanie”;

798: *iam recte* – „nic, nic, wszystko w porządku”; 812: *recte* – „nie ma problemu”; 995: *nil est* – „to nic”), z drugiej zaś chrząknięć świadczących o zakłopotaniu (*Ph.* 809: *ah* – „och, nie”; 1002: *at* – „więc”; 749, 941, 1040: *hem* – „Jak to? Och! Co?”). Dla uproszczenia będziemy go określać jako słabego Chremesa bigamistę.

Pora sprawdzić, jaki podział ról proponują manuskrypty. Bembinus (A) podaje, że po groźbie pasożyta Formiona (proponującego odwołanie się do sądu Nauzystraty – „Do sądu? Chyba tego...”) pierwszy odzywa się Chremes, który polecenie kieruje z pewnością do brata: „Za nim! Zatrzymaj go! A ja w tym czasie ściągnę tu niewolników”. Takie podejście pasuje do słabszego brata, który lubi wszystkie sprawy załatwiać rękami innych. Także przypisanie mu przez Bembinus okrzyków: „Łap go! (...) Zamknij mu gębę! Popatrz tylko, ile bydlak ma siły!”, nie budzi zdziwienia: trudno wymagać od tchórza, by sam miał odwagę działać, zwłaszcza jeśli może to zlecić innym.

Z kolei zgodnie z Bembinusem właśnie silny Demifon zapewnia, że postara się przytrzymać Formiona, chociaż nie będzie to łatwe („Ale sam nie dam rady! Pospiesz się!”). Jemu też przypisuje się buńczuczne słowa adresowane do Formiona: „To wytocz mi sprawę”, oraz groźbę zawartą w pytaniu retorycznym: „Zamkniesz się?”. Taka atrybucja nie budzi sprzeciwu. Wiemy przecież, że słaby Chremes zostawił walkę z Formionem silniejszemu bratu, a sam chciał ściągnąć do pomocy niewolników. Oczywiście też jest to, że Demifon legalista odwołuje się do rozwiązań prawnych. On wreszcie jako silniejszy pyta groźnie pasożyta, czy się wreszcie uciszy, i w ten sposób spełnia, przynajmniej częściowo, polecenie wydane przez Chremesa, by zamknął Formionowi gębę.

A zatem atrybucja tego passusu wygląda w Bembinusie tak:

{De.} Chodźmy więc do sądu. {Fo.} Do sądu? Chyba tego, jeśli sobie życzysz.

{Ch.} Za nim! Zatrzymaj go! A ja w tym czasie ściągnę tu niewolników.

{De.} Ale sam nie dam rady! Pospiesz się! {Fo.} Za tę napaść znajdzie się na ciebie przepis. {De.} To wytocz mi sprawę. {Fo.} I na ciebie także, Chremesie.

{Ch.} Łap go. {Fo.} Więc to tak? Widzę, że muszę zawołać:

Nauzytrato, chodź tutaj! {Ch.} Zamknij mu gębę! Popatrz tylko, ile bydlak ma siły! {Fo.} Nauzytrato! Mówię do ciebie! {De.} Zamkniesz się?

Można więc pomyśleć, że wszystko w tej scenie się zgadza i propozycja Bembinusa nie budzi większych kontrowersji. Jednak następny wers zostaje jednoznacznie przypisany Demifonowi, który zwraca się do słabego brata

ze słowami: „Jak nie będzie chciał iść, to przyłóż mu pięścią w brzuch” (*Ph.* 988). Trudno zaakceptować tak nagłą zmianę ról po scenie, w której słaby Chremes zachęcał brata do agresji i wydawał mu rozkazy, a sam lekko biegnął po służbę.

Ale nie tylko to ostatnie polecenie nie współgra z zachowaniem Chremesa. Wcześniejsza bierna postawa słabszego brata również każe wątpić, czy Chremes mógłby podzegać do napaści na Formiona. W całej liczącej ponad sto wersów scenie (*Ph.* 894–989) Chremes wypowiada raptem 17 wersów (zabiera głos 13 razy). Najpierw na stronie zwraca Demifonowi uwagę na cechy pasożyta (*Ph.* 905), a potem na ucho doradza mu, co ma jeszcze powiedzieć (*Ph.* 918–919), jakby sam bał się odezwać. Kiedy Formion sugeruje, że umie zadbać o interesy posażnych kobiet, Chremes początkowo okazuje lekceważenie („A co nas to obchodzi?”; *Ph.* 940). Potem jednak, gdy z każdym zdaniem pasożyta rozumie coraz wyraźniej, że Formion grozi wyjawieniem Nauzystracie jego sekretu, wzdycha: „Och! (...) Już po mnie! (...) Jestem w grobie! (...) Błagam cię, nie rób tego!” (*Ph.* 941–945). W końcu gotów jest obiecać Formionowi wszystko, czego ten sobie zażyczy („Pozwolimy ci się wycofać [z umowy]. (...) Pieniądze, które dostałeś, możesz zatrzymać”; *Ph.* 946–947). Następne kwestie, które słyszymy z ust Chremesa, adresowane są do brata i wyrażają przerażenie („Jak i skąd się o tym dowiedział? (...) Niech mnie tak bogi kochają, to niesłychane! (...) Boję się, czy zdołamy ją [Nauzystratę] uspokoić” (*Ph.* 952, 954, 965). W końcu Chremes mówi do Demifona: „Doprowadził mnie do takiego stanu, że zupełnie nie wiem, co robić” (*Ph.* 979–980). Wydaje się więc mało prawdopodobne, że ten lekki człowiek nabrał nagle takiej siły i odwagi, by stać się agresorem, a przynajmniej podzegać do ataku na Formiona.

Skoro wersja Bembinusa nie pasuje do charakteru postaci, sprawdźmy, jak wygląda interpretacja tego passusu zgodnie z  $\Sigma$  (archetypem Kalliopiussy). Wszystko w tej wersji jest na odwrót. Najpierw silny Demifon każe słabszemu bratu przytrzymać pasożyta i chce ich zostawić, by ściągnąć niewolników. Chremes jednak błaga o pośpiech, bo trudno mu w pojedynkę przeciwstawić się Formionowi. O ile kłopoty słabszego ze starców z powstrzymaniem przeciwnika nie budzą wątpliwości, o tyle wydaje się niezrozumiałe, że to właśnie Demifon rusza wezwać pomoc. Wbrew pozorom, takie rozwiązanie nie jest pozbawione sensu, ale żeby to zrozumieć, trzeba umieścić całą tę wymianę zdań w przestrzeni scenicznej.

## Etap IV – wizja lokalna, czyli tekst na scenie

Akcja rozgrywa się, jak we wszystkich rzymskich komediach, na ulicy, na której widnieją dwie pary drzwi<sup>7</sup>, prowadzących do domów Chremesa i Demifona. Rozmowa więc, a potem bijatyka, toczą się na zewnątrz<sup>8</sup>. Formion grozi, że odwoła się do sądu żony Chremesa, Nauzystraty. Mówi wyraźnie: „Do sądu? Chyba tego...”, i tutaj pada zaimek wskazujący (*huc* – „tu”), który należy rozumieć w ten sposób, że cała trójka rozmawia w pobliżu domu Chremesa i Nauzystraty. Formion usiłuje wejść do środka i powiadomić żonę o bigamii męża. Obaj starcy chcieliby go powstrzymać, ale ponieważ wiadomo, że sami sobie nie poradzą, jeden z nich wpada na pomysł ściągnięcia niewolników. Bembinus przypisywał ten plan słabemu Chremesowi, co wydawało się zrozumiałe. Trudno jednak sobie wyobrazić nie tylko jego inicjatywę i aktywność, ale także i to, że biegnie do siebie i woła służbę, skoro cały wysiłek skupia się na tym, by awanturę trzymać z daleka od tych właśnie drzwi. A zatem, jeśli ma nadejść jakaś pomoc, to tylko z drugiego domostwa – od Demifona. Jeśli tak spojrzymy na tę sprawę, uznamy za naturalne, że to Demifon idzie do swojego domu i woła niewolników – jak proponują Kalliopiusze. Także postawa Chremesa, który nie podejmuje działania, a nawet z trudem wykonuje polecenia („Sam nie dam rady!”), jest zgodna z jego wcześniejszym wizerunkiem.

Jednak w dalszych wersach ten typ manuskryptów ( $\Sigma$ ) już tylko mnoży trudności. Trudno bowiem uwierzyć, że to nie legalista Demifon zachęca, by wytoczyć mu sprawę, ale słaby Chremes bigamista, który sam jest na bakier z prawem i przed chwilą był gotów podporządkować się pasożytowi. Jeszcze trudniej zaakceptować to, że Demifon zachęca lęklivego brata do agresywnego zachowania, każąc mu łapać pasożyta, zamknąć mu gębę, a na koniec przyłożyć mu pięścią w brzuch. Kwestie te Kalliopiusze wkładają w usta Demifonowi, ale może nie są one skierowane do brata? Może na scenie jest ktoś jeszcze oprócz omawianej tu trójki?

<sup>7</sup> Taką budowę sceny potwierdzają przede wszystkim zabytki materialne – od reliefów aż po zachowane teatry z późnego antyku; zob. Bieber 1961 i Beare 1968.

<sup>8</sup> Umieszczenie akcji na ulicy ma konsekwencje zauważalne w tekście. Kiedy ma się pojawić jakaś postać, inni bohaterowie zwykle mówią o niej, że „wychodzi”. Zabawne pomyłki zdarzyły się w tłumaczeniach Kraszewskiego, który wpisał komedie Plauta w scenę pudełkową: kiedy ktoś pojawia się przed oczami widza, w przekładzie mówi się, że wchodzi do domu; zob. Kraszewski 1888.

Czas postawić pytanie o niewolników, których miał zawołać jeden z braci. Grupa manuskryptów Kalliopiusza określanych jako  $\gamma$  jest ozdobiona miniaturami, które być może odzwierciedlają teatralną inscenizację komedii<sup>9</sup>. Iluminacja otwierająca tę scenę (ryc. 1)<sup>10</sup> przedstawia jedynie dwóch starców i pasożyta. Rodzi się jednak wątpliwość, czy taki dowód może być wiarygodny. Wiemy przecież, że miniatury nie zawsze są zgodne z konwencją sceny antycznej i budzą wiele kontrowersji<sup>11</sup>, a przy tym omawiane tu przedstawienie akcji scenicznej bardziej odzwierciedla zapis Bembinusa niż Kalliopiusza, z którego pochodzi. Z wcześniejszych scen komedii udaje się odczytać usytuowanie domów – po lewej mieszka Chremes, po prawej Demifon<sup>12</sup>. A zatem na rysunku Formion próbuje wejść do domu Chremesa,

<sup>9</sup> Dodwell, który analizował te miniatury, postawił śmiałą tezę, że uwiecznione na nich gesty i ruch sceniczny odzwierciedlają doświadczenia rysownika, być może doświadczenia widza, oglądającego spektakle Terencjusza. Należy tu dodać, że autor rysunków nie naśladował sztuki greckiej czy rzymskiej, w której pewne gesty i pozy tworzyły czytelną konwencję. Nie interesowało go także odtworzenie sytuacji opisanych w tekście komedii, ale skoncentrował się raczej na przekazaniu uczuć i nastrojów bohaterów sztuki; zob. Dodwell 2000.

<sup>10</sup> Ilustracja otwiera scenę 8 aktu V (w. 893). Nad głowami postaci widnieją imiona – od lewej: DEMIPHO, PHORMIO, CHREMES. Poniżej wymienia się maski, czyli typ postaci: SENES, PARASIT[us], II (duo). Miniatura pochodzi z Codex Parisinus (Paris lat. 7899), fol. 172 r (Omont 1907).

<sup>11</sup> Niekiedy opisane w tekście kierunki wejścia postaci na scenę i zejścia z niej są wyraźnie sprzeczne z tym, co widać na obrazku. Miniaturom można też zarzucić brak konsekwencji w umiejscowieniu domów bohaterów (np. miniatura fol. 6r – do w. 28 i fol. 26v – do w. 740, gdzie dom Simona z komedii *Andria* jest raz po prawej, a raz po lewej stronie), a niekiedy nawet pomyłki w imionach postaci (np. miniatura 47r – do w. 454 z komedii *Eunuchus*; nad głową przebranego za eunucha Chereasa widnieje napis Parmenon).

<sup>12</sup> Dramaty antyczne nie zawierają didaskaliów w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, wiele informacji zakodowano jednak w samym tekście. W tej komedii także informacja na temat usytuowania domów pojawia się wcześniej. Oto w wersie 681 obaj starcy, Chremes i Demifon, wchodzą po pieniądze do domu Chremesa. Wiadomo więc, że kiedy kilkadziesiąt wersów dalej pojawiają się ponownie (w. 713), wychodzą z tego domu. Niemal w tym samym momencie (w. 712) niewolnik, widząc starców w drzwiach, każe młodemu Antifonowi zmykać do kuchni Fedriasza. Chłopiec schodzi ze sceny, nie spotykając się z ojcem i stryjem. Idzie do Fedriasza, który wcześniej (w. 566) udał się do Formiona. Kiedy jednak się tam wybierał, na scenę właśnie wchodzili Chremes i Demifon (w. 567). Obaj nadchodzili od strony portu (z lewej od strony widza), a ponieważ nie spotkali się z Fedriaszem, stąd wniosek, że chłopiec, udając się do Formiona, musiał iść w przeciwnym kierunku, czyli na forum (na prawo od strony widza). A zatem Antifon, gdy idzie do Fedriasza i Formiona (w. 712), udaje się w kierunku forum, na prawo. Jeśli stojący w drzwiach Chremes i Demifon (w. 713) nie mają się z nim spotkać, dom, z którego wychodzą, powinien stać jak najdalej od drogi na forum, czyli bliżej drogi do portu, po lewej. Z tego wynika, że dom Chremesa jest po lewej, a Demifona – po prawej.

ale dostępu broni mu Demifon. Jeśli więc ktoś miałby krzyknąć, że pójdzie po niewolników, to byłby to raczej Chremes. W ten sposób miniatura bardziej pasowałaby do atrybucji manuskryptu bembńskiego, co tylko podkreśla, jak trudno znaleźć odpowiedź na pytanie o ruch sceniczny w tym passusie.

Powróćmy jednak do niewolników. W tekście, oprócz zapowiedzi:

„A ja w tym czasie ściągnę tu niewolników”, nie ma ani słowa o ich nadejściu. A przecież u Terencjusza (oraz Plauta) zdarza się często, że o towarzyszących bohaterowi postaciach niemych dowiadujemy się dzięki interpretacji jakiejś jednej kwestii<sup>13</sup>. Przyjrzyjmy się zatem wnikliwie tej scenie, a przede wszystkim reakcjom jej uczestników.



Ryc. 1. *Bijatyka*. Źródło: Omont 1907: 150.

Sytuacja jest napięta, padają groźby – starcy chcą postawić pasożyta przed sądem, on szantażuje ich denuncjacją i zapewne zmierza do domu Chremesa, by porozmawiać z jego żoną Nauzystratą. Jeden z braci rozkazuje wtedy, by iść za pasożytem (*adsequere* – „Za nim!”) i go powstrzymać (*retine* – „Zatrzymaj go!”). W następnej wypowiedzi Formion określa to, co się dzieje, mianem *iniuria* – „krzywda”. To skrót terminu prawnego *actio iniuriae*, który oznacza wyrządzanie komuś szkody przy użyciu przemocy fizycznej, znieważenie słowne lub uprzykrzenie życia jakimś niestosownym zachowaniem<sup>14</sup>. W tej konkretnej sytuacji chodzi na pewno o przemoc fizyczną, ale Formion raczej nie mówiłby o napaści, gdyby ktoś po prostu bronił wejścia do własnego

<sup>13</sup> W komedii *Teściowa* (*Hecyra*) pojawiają się dwie niewolnice stanowiące orszak Bakchidy. Nie wspomina się o nich wcale, a i one nie odzywają się ani słowem. Ich obecność potwierdza hetera, mówiąc na końcu sceny: „A wy dwie chodźcie razem ze mną do środka” (*Hec.* 773, 793). Oczywiście, na miniaturze ich nie ma. Podobnie jest w *Eunuchu* (*Eunuchus*): dopiero w kolejnej scenie (II 3, w. 347) wspomina się o jakiejś niewolnicy, która towarzyszyła Pamfilii w scenie II 2. W tej samej komedii hetera Taida udaje się na ucztę do żołnierza, który właśnie po nią przyszedł, i jedynie jej słowa: „Ruszajcie za mną” (w. 506), pozwalają się domyśleć, że zgodnie z konwencją palliaty heterze towarzyszą niewolnice (zob. Terencjusz 2005: 327 i 346, Terencjusz 2006: 234 i 236).

<sup>14</sup> Dokładną definicję zawdzięczamy *Retoryce do Herenniusza* (*Rhet. Her.* 4,25,35).

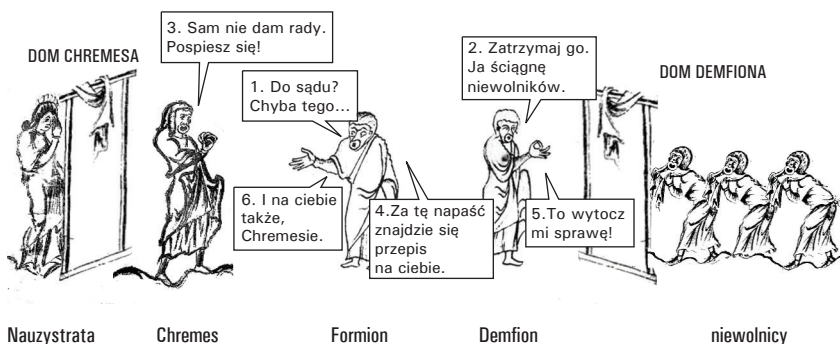
domu. Należy przypuszczać, że te słowa są reakcją na pomysł ściągnięcia niewolników. Zastanówmy się, do kogo pasożyt je kieruje. Przypomnijmy ten passus jeszcze raz:

{Ch./De.} Za nim! Zatrzymaj go! A ja w tym czasie ściągnę tu niewolników.

{Ch./De.} Ale sam nie dam rady! Pospiesz się! {Fo.} Za tę napaść znajdzie się na ciebie przepis. {Ch./De.} To wytocz mi sprawę. {Fo.} I na ciebie także, Chremesie.

Wyraźnie widać, że druga groźba Formiona jest skierowana do Chremesa<sup>15</sup>, a zatem adresatem pierwszej musiał być Demifon. Wydaje się też, że uwagę o charakterze prawniczym należy przypisać Demifonowi jako typową dla legalisty. Jest to zręczna replika na groźbę odwołania się do sądu, a przy tym trudno byłoby uwierzyć, że na tak odważną odpowiedź zdobył się lękliwy Chremes.

Spróbujmy zatem „ustawić” ten dialog na scenie (zob. ryc. 2). Jeśli Formion za napaść uważa przywołanie niewolników, a jego słowa są adresowane do Demifona, to płynie stąd prosty wniosek, że to właśnie Demifon biegnie do swojego domu po służbę, każąc bratu w tym czasie powstrzymać pasożyta przed wejściem do Nauzystraty.



Ryc. 2. Akcja na scenie. Źródło: opracowanie własne za Omont 1907.

W dalszym ciągu jednak nie wiemy, czy służba bierze udział w bijatyce. W następnym wersie któryś z braci wydaje rozkaz: *rape hunc* („Chwytaj

<sup>15</sup> Apostrofy w dramatach antycznych pojawiają się bardzo często, bo jedną z ich funkcji jest właśnie atrybucja – zaznaczenie, do kogo wypowiedź jest kierowana. Tłumacze zwykle redukują ich nadmiar, jeśli tylko apostrofy nie służą do jeszcze innych zadań.

go!”). Jeśli uznamy, że lękliwy, zastraszony i pozbawiony inicjatywy Chremes nie jest zdolny do wydawania jakichkolwiek rozkazów, zwłaszcza tych zalecających agresję, to musimy przypisać te kwestie Demifonowi. Byłoby jednak dziwne, gdyby Demifon oczekiwał aktywności ze strony swego bezwolnego brata. Najprawdopodobniej zatem rozkazy „Łap go!” i „Zamknij mu gębę!” są skierowane do kogoś innego, może do niewolnika.

Zobaczymy, jak na to wszystko reaguje Formion. Zapewne już wcześniej pochwyił go Chremes (krzycząc, że sam go nie zatrzyma). Teraz jednak, słysząc rozkaz: „Łap go!”, pasożyt zachowuje się tak, jakby sytuacja uległa wyraźnej zmianie: „Więc to tak?” (*sic agitis?* – „Tak postępujecie, tak działacie?”). Obiera inną taktykę i zaczyna wywoływać Nauzystratę z domu na zewnątrz. Możemy więc założyć, że przed dom wyszli niewolnicy, którym polecono złapać Formiona. Ten zorganizowany napad mobilizuje pasożyta, który porzuca groźbę oddania sprawy do sądu („znajdzie się przepis”) i podejmuje bardziej radykalne środki o natychmiastowej skuteczności. Pojawienie się niewolników na zewnątrz rozwiązuje także problem atrybucji rozkazów zamknięcia pasożytowi gęby i przyłożenia mu pięści w brzuch. Polecenia te prawdopodobnie padają z ust Demifona – przede wszystkim dlatego, że to on jest panem tych niewolników, a ponadto trudno byłoby wyobrazić sobie Chremesa w natarciu.

Oczywiście, cała ta rekonstrukcja jest hipotezą. W sukurs przychodzi tu jednak sama konwencja palliaty, która nigdy nie pozwala, by jeden wolno urodzony obywatel Aten wydawał rozkazy drugiemu wolno urodzonemu obywatelowi tego miasta. Od tego w komediach rzymskich ma się służbę, zwłaszcza specjalnych *lorarii*, których obowiązkiem jest m.in. wymierzanie kar nakładanych przez pana<sup>16</sup>.

Powstaje jeszcze pytanie, ilu niewolników wybiegło z domu, by powstrzymać Formiona. Demifon wydaje rozkazy w liczbie pojedynczej (*rape! opprime! ingere!*), co może wskazywać na jednego adresata. Pasożyt, mówiąc: *sic agitis?*, używa liczby mnogiej, ale kieruje to pytanie do braci, bo to oni nakazali przemoc. Nie ma więc chyba większego znaczenia, czy niewolnik jest jeden, czy jest ich kilku. Jeden wystarczy.

---

<sup>16</sup> Barsby uważa, że seria rozkazów wydawanych przez Demifona jest najbardziej przekonującym argumentem za tezą o pojawieniu się niewolnika na scenie. Jego zdaniem, nie jest możliwe, by tego rodzaju polecenia (nakazujące przemoc) były wydawane innemu wolno urodzonemu obywatelowi Aten. Na scenie musiał więc być ktoś jeszcze, komu zlecono represyjne działanie wobec Formiona; zob. Barsby 1993: 329–335.



Cały ten passus wraz z didaskaliami wyczytanymi z tekstu mógłby wyglądać tak:

{De.} *do Formiona* Chodźmy więc do sądu. {Fo.} Do sądu? Chyba tego *wskazując dom Chremesa*, jeśli sobie życzysz.

{De.} *do Chremesa* Za nim! Zatrzymaj go! A ja w tym czasie *ściągnę tu niewolników*. *Zmierza do swego domu*.

{Ch.} *do Demifona* Ale sam nie dam rady! Pospiesz się! {Fo.} *do Demifona* Za tę napaść znajdzie się na ciebie przepis. {De.} *wchodząc do domu, do Formiona* To wytocz mi sprawę. {Fo.} *do Chremesa* I na ciebie także, Chremesie. *Demifon ponownie wychodzi przed dom z niewolnikiem*

{De.} *do niewolnika, wskazując pasożyta* Łap go. {Fo.} Więc to tak? Widzę, że muszę zawołać:

Nauzystrato, chodź tutaj! {De.} *do niewolnika* Zamknij mu gębę! Popatrz tylko, ile bydłak ma siły! {Fo.} Nauzystrato! Mówię do Ciebie! {De.} *do Formiona* Zamkniesz się?

{Fo.} Mam się zamknąć? {De.} *do niewolnika* Jak nie będzie chciał iść, to przyłóż mu pięścią w brzuch.

{Fo.} Albo wydułb oko! *Widząc nadchodzącą Nauzystratę* Ale oto nadchodzi moja zemsta!

Jak widać, proponowane odczytanie jest kompilacją wykorzystującą wersje zarówno Bembinusa (podkreślone kwestie), jak i Kalliopiussy (zaznaczone na szaro). Podobną atrybucję przynosi wydanie z komentarzem i przekładem przygotowane przez Roberta Maltby'ego. Maltby jednak nie dostrzega potrzeby wprowadzenia na scenę niewolnika/ów, za czym opowiada się w swoim wydaniu Barsby.

Na koniec kilka słów o znaczeniu, jakie może mieć ustalenie atrybucji i ruchu scenicznego w tym passusie. Założenie, że to nie niewolnicy, ale dwaj wolno urodzeni obywatele ateńscy dopuszczają się napaści fizycznej, byłoby naruszeniem konwencji obowiązującej w komedii rzymskiej. Terencjusz wprawdzie wielokrotnie udawał, że stereotypy i schematy są po to, by je łamać, jednak istotą jego komedii było wykraczanie poza standardowe poglądy w myśl zasady, zgodnie z którą człowiek jest lepszy i szlachetniejszy, niż się powszechnie sądzi. W tym wypadku efekt byłby odwrotny.

Poeta przywiązywał także ogromną wagę do prawdopodobieństwa psychologicznego swoich bohaterów. Gdybyśmy uznali, że Chremes podżega do napaści lub sam stosuje przemoc, to nadalibyśmy mu pod koniec sztuki zupełnie niespodziewany rys, sprzeczny z wcześniej prezentowaną osobowością człowieka strachliwego i pozbawionego inicjatywy w sytuacjach zagrożenia.

W tym miejscu winna jestem czytelnikowi wyjaśnienie, dlaczego w przekładzie komedii *Pasożyt Formion* (Terencjusz 2006) pierwsze dwie kwestie przypisałam inaczej niż w tym szkicu: Chremes woła tam, by zatrzymać pasożyta, i udaje się do domu brata po jego niewolników, a Demifon boi się, że sam sobie nie poradzi, i prosi o pośpiech. Przede wszystkim taką atrybucję przyjmuje się najczęściej w wydaniach komedii (także tych komentowanych i tych z przekładem), a miniatura przedstawiająca akcję sceniczną potwierdza takie odczytanie. To, że Chremes musi iść po niewolników do domu Demifona, nie budzi większych zastrzeżeń, bo bracia pozostają w bardzo bliskich relacjach i nieraz wchodzą wzajemnie w swoje kompetencje (np. Demifon w imieniu brata rozmawia z jego żoną). Nagłe ożywienie biernego dotąd Chremesa („Za nim! Zatrzymaj go!”) również można bez trudu wytłumaczyć: chodzi tu przecież o powiadomienie żony o jego podwójnym życiu. A kto byłby bardziej zainteresowany powstrzymaniem pasożyta niż ten właśnie bigamista? Zerwanie z wcześniejszą pasywną postawą daje efekt zaskoczenia, tak lubiany przez Terencjusza i niezwykle atrakcyjny na scenie. Zastosowana w przekładzie atrybucja tych dwóch kwestii nie burzy pozostałych ustaleń: pasożyt grozi trzymającemu go Demifonowi sądem, a sprowadzony przez Chremesa niewolnik otrzymuje rozkazy od swego pana. W konsekwencji, z dwóch cech charakterystycznych dla tego poety pierwszeństwo przyznano skłonności do zaskakiwania widza kosztem dbałości o psychologiczną spójność. Obecnie jednak wybrałabym raczej atrybucję, którą przedstawiłam w niniejszym szkicu<sup>17</sup>.

Przy okazji warto dodać parę słów na temat didaskaliów, którymi tłumacze dramatów antycznych opatrują swój przekład. Oczywiście, komentarze te nie pojawiają się w manuskryptach dokładnie w takiej samej formie (jako uwagi odautorskie), co jednak nie znaczy, że ich nie ma. Tłumacz nie tworzy ich sam, ale je odczytuje z tekstu. Inna sprawa, że nie zawsze wskazówki oryginału są jednoznaczne. Jeśli więc didaskalia w różnych przekładach są rozbieżne, to nie z powodu fantazji tłumaczy<sup>18</sup>. Szkic ten ma za zadanie

---

<sup>17</sup> Do ponownego zajęcia się sprawą atrybucji w tym passusie skłoniło mnie nowe wydanie *Phormio* (Terence 2012), w którym Chremes pozostaje bierny, ale na scenie nie ma niewolników.

<sup>18</sup> Często zapominają o tym nawet starożytnicy zajmujący się teatrem, jeśli nie parali się nigdy przekładem. Jerzy Axer pisze: „Pierwszą prośbą, z którą zwracam się do studentów Wydziału Reżyserskiego, w chwili, gdy przystępujemy do wspólnej lektury greckiej tragedii, jest polecenie skreślenia wszystkich didaskaliów wydrukowanych w przekładzie służącym nam jako egzemplarz. (...) Nie dlatego, żebym zalecał pogardę dla autorskiej wizji

pokazać, że niekiedy nie sposób jest zrekonstruować zamysłu autora, a ustalenia tłumacza-badacza nigdy nie są ostateczne. W przypadku dramatów antycznych rzadko można powiedzieć: *fabula acta est* – „sztuka skończona”.

## Bibliografia

- Térence. 1984 (1947<sup>1</sup>). *Comédies*, wyd. i przeł. J. Marouzeau, Paris: Les Belles Lettres, t. II.
- Terencjusz 2005. *Komedie*, przeł. i przypisami opatrzyła E. Skwara, t. I, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Terencjusz 2006. *Komedie*, przeł. i przypisami opatrzyła E. Skwara, t. II, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Terentius. 1952<sup>2</sup> (1887<sup>1</sup>). *Phormio*, z wprowadzeniem i przypisami A. Slomana, Oxford.
- 1954<sup>1</sup>. *Comoediae*, wyd. S. Prete, Heidelberg: Kerle.
- 1961<sup>5</sup> (1926<sup>1</sup>). *Comoediae*, wyd. R. Kauer, W.M. Lindsay, Oxford: Typographeo Clarendoniano.
- Terence 1962 (1879<sup>1</sup>, 1889<sup>3</sup>). *Phormio*, z wprowadzeniem i przypisami J. Bonda, London.
- 1981 (1959, 1964, 1968). *Phormio*, red. R.H. Martin, Letchworth: Bradda Books.
- 1982. *Phormio. A Comedy by Terence: Manuscript Reproduction, Facing Transcription, Edited with Latin Text, Notes, Vocabulary*, red. E.M. Coury, Chicago.
- 2001. *Phormio, The Mother in Law, The Brothers*, red. i tłum. J. Barsby, London: The Loeb Classical Library.
- 2012. *Phormio*, z wprowadzeniem, przekładem i komentarzem R. Maltby’ego, Oxford: Oxbow Books.

---

przedstawienia; przeciwnie! – z szacunku dla tej wizji. Nie wolno bowiem zapominać, że natura tych wskazówek niewiele ma wspólnego z didaskaliami takimi, do jakich nawykliśmy, didaskaliami stanowiącymi integralną część sztuki, informującymi o przemianach zaprojektowanego przez autora obrazu scenicznego. Z grecką tragedią rzecz ma się bowiem inaczej. Informacje sceniczne, które czytelnik znajduje tak obficie rozsiane we współczesnych wydaniach tych sztuk, w całości pochodzą od tłumaczy i komentatorów” (Axeer 1991: 39–40). Jednak w konkluzji rozdziału *Nota o didaskaliach w tragedii greckiej* Axeer przyznaje, że praktyka skreślenia didaskaliów nie przyniosła spodziewanych rezultatów, ponieważ skutkiem wczytywania się w tekst główny „nie było takie samo opisanie egzemplarza uwagami scenicznymi”, oraz że „istnieją widocznie różne sposoby ujęcia wyników takiej lektury w uwagi sceniczne”, które są „świadectwem odmienności gustów, talentu i temperamentu” (Axeer: 41–42).

Podobne stanowisko wyraża Mirosław Kocur: „Reżysera nie obowiązuje posłuszeństwo wobec didaskaliów, greckie dramaty zachowały się bowiem bez żadnych uwag inscenizacyjnych i wszelkie wskazówki są zwykle wtrętami tłumacza. Znajomość antycznej praktyki teatralnej pomoże autorowi inscenizacji zbudować własne didaskalia, zależne bardziej od pracy na próbach niż filologicznych analiz czynionych samotnie w uniwersyteckich gabinetach” (Kocur 2001: 326).

- Kraszewski J. 1888. *T.M. Plauta komedij pięciu parafrazy*, Złoczów: Zuckerkandl O. i Syn.
- Axer J. 1991. *Filolog w teatrze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Barsby J. 1993. *The Stage Action of Terence*, „*Phormio*” 979–989, „*Classical Quarterly*” 43, s. 329–335.
- Beare W. 1968. *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London: Methuen.
- Bieber M. 1961. *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- Coury E.M. 1982. *Terence. Bembine Phormio: A Palaeographic Examination*, Chicago: Bolchazy-Carducci.
- Dodwell C.R. 2000. *Anglo-saxon Gestures and the Roman Stage*, Cambridge: Cambridge UP.
- Grant J.N. 1984. *Personal Disagreements in the Manuscripts of Terence*, „*Classical Philology*” 79, s. 32–38.
- Kocur M. 2001. *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Omont H.A. 1907. *Comédies de Térence. Reproduction des 151 dessins du Manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque nationale*, Paris.
- Pöhlmann E. 1981. *Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jh.*, „*Museum Helveticum*” 38, s. 129–146.
- Victor B.A. 2007. *Terentiana*, „*Classical Quarterly*” 57, s. 117–124.