

EWA SKWARA

CZAS NA KOMEDIOWEJ SCENIE (TER. *An.*, *Ht.*, *Ph.*)

Oczywiste jest, że nie mamy (jeszcze) władzy nad czasem, mimo modnych obecnie teorii postulujących zarządzanie nim. Jest to kategoria, która wymyka się naszej kontroli, chociaż psychologia odkryła już mechanizmy ludzkiego umysłu odpowiedzialne za to, że raz minuta zdaje nam się upływać szybciej, innym razem zaś jakby znacznie wolniej.

Prawdziwą władzę nad czasem jak dotąd ma jedynie autor różnego rodzaju fabuł. W doskonałej sytuacji jest twórca epiki czy noweli, jako że czas rzeczywisty w żaden sposób go nie ogranicza. Czytelnik może lekturę rozłożyć sobie w dowolny sposób na wiele dni, a zdarzenia opisane w utworze będą biegle niezależnie od upływu czasu rzeczywistego.

Zgoła inaczej sprawa przedstawia się w utworach scenicznych, gdzie wydarzenia mają rozgrywać się przed oczyma widzów w tych samych ramach czasowych, co spektakl. Dramaturdzy jednak radzą sobie na różne sposoby z panowaniem nad tym czwartym wymiarem teatru – potrafią czas popędzić, tak by biegł szybciej, ale potrafią go także zwolnić¹.

Tego rodzaju sztuczki postaramy się zilustrować przykładami z Terencjusza.

OSZCZĘDZANIE CZASU SCENICZNEGO

Akcja dramatu antycznego prezentowana na scenie z założenia powinna rozpocząć się i zakończyć tego samego dnia². Spektakl natomiast trwa 2 lub 3 godziny, co oznacza, że trudno będzie przedstawić wydarzenia jednej doby w ciągu maksymalnie

¹ J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 25, nazywa czas giętkim i elastycznym, bo daje się „skracać, przykracać bądź rozciągać”. Podaje także przykłady zatrzymania czasu, występujące w balecie lub we wszystkich „zniechomieniach” na scenie, kiedy aktor w sensie biologicznym nie przestaje żyć (czyli jego czas płynie), ale czas jego postaci zostaje zawieszony. Limon zwraca również uwagę, że czas ulega „rozciągnięciu” w scenach śmierci. Wówczas agonia trwająca nawet w fikcyjnym świecie chwili, na scenie może zająć wiele minut.

² Nawet postaci z komedii podkreślają, że cała akcja ich sztuki rozgrywa się w jednym dniu. Chereasz, ciesząc się ze swojego szczęścia, woła: „A może Fortuna tak pokierowała wszystkim, że

180 minut. A zatem trzeba oszczędzać czas sceniczny i rezerwować go tylko dla takich działań, które bezwzględnie trzeba zaprezentować widzom *ad oculos*.

Czas jest dostępny jednakowo dla wszystkich, to znaczy, że jeśli jedna postać wykonuje jakąś czynność, to nie ogranicza w ten sposób działań innej, która w tym samym czasie może robić coś innego. Ten „paralelizm funkcjonowania” różnych postaci daje wspaniałe możliwości dramaturgowi – pozwala mu pokazywać na scenie wybranego bohatera i jednocześnie odwoływać się do umownego założenia, że w tej samej chwili inny też coś robi, ale poza oczami publiczności. A zatem czas widza jest tożsamy z czasem postaci, która w danym momencie występuje. O tym zaś, co się dzieje poza sceną, odbiorcy zostaną jedynie poinformowani i to dopiero wtedy, gdy będzie to potrzebne czy nawet niezbędne dla dalszego rozwoju fabuły.

Terencjusz po mistrzowsku opanował sztukę przydzielania czasu scenicznego tej spośród postaci, która w danej chwili jest najważniejsza. Nigdy nie dopuszcza do sytuacji, by to, co widzowie już zobaczyli, było jeszcze raz referowane³. W sytuacji, gdy zbliża się podobne zagrożenie redundancji, natychmiast usuwa postać do wnętrza domu lub spycha do którejś z kulis.

Taki manewr zastosował komediopisarz na przykład w akcie V komedii *Pasożyt Formion*. Oto jeden ze starców, krętacz i bigamista Chremes zamierzał wydać córkę, owoc sekretnego związku utrzymywanego przez lata na wyspie Lemnos, za mąż za swego bratanka Antifona. Los jednak nie jest dla Chremesa łaskawy, bo kiedy pojechał na Lemnos po córkę, okazało się, że dziewczyna wyruszyła w poszukiwaniu ojca do Aten. A kiedy wrócił do domu, to z kolei odkrył, że Antifon ożenił się bez zgody ojca i stryja z jakąś nieznaną nikomu panną. W tej sytuacji fabułę komedii wypełniają wysiłki obu braci zmierzające z jednej strony do odnalezienia lemnijskiej córki zwanej Fanią, z drugiej zaś do unieważnienia zawartego przez młodzieńca ślubu.

Akt V rozpoczyna scena (*Ph.* 728–765), w której Chremes zupełnie przypadkiem spotyka piastunkę swojej córki, Sostratę, kiedy ta wychodzi z domu Demifona. Po klasycznie przeprowadzonej scenie rozpoznania (z elementami identyfikacji i wyrazami radości) starzec dowiaduje się od niewolnicy, że jej wychowanka poślubiła właśnie Antifona. Sofrona skarży się przy tym na teścia, czyli Demifona, który stara się anulować małżeństwo. Chremes zapewnia więc starą służkę, że nie ma powodu do obaw. I w tym miejscu oczywiste wydaje się, że powinien wtajemniczyć Sofronę w szczegóły, a przynajmniej wyjaśnić przyczyny tak ostrego sprzeciwu ze strony ojca wobec tego nieoczekiwanego ślubu. Jednak widzowie nie potrzebują objaśnień, bo cała historia rozegrała się na ich oczach. Dlatego Terencjusz przesuwa tę parę do wnętrza domu, czego zapowiedzią są słowa Chremesa przenoszące dalszą konwersację poza scenę (*Ph.* 765):

całe szczęście skumulowało się w jednym dniu?” („[fortuna – E.S.] tot res tantas tam opportune in unum conclusit diem”; *Eun.* 1047).

³ Wyjątek stanowią tylko takie powtórzenia, które służą innym celom niż rozwój fabuły (np. charakterystyce postaci czy nadaniu scenie rysów komicznych).

Sequere me. Intus cetera audietis.

Chodź ze mną. Resztę usłyszycie w domu.

Kierunek zejścia wydaje się zupełnie naturalny, oboje bowiem mają sobie wiele do powiedzenia o wypadkach, które zaszły po utracie kontaktu. Ale przede wszystkim Chremes musi się spotkać z zagubioną córką, co zostało nawet uwypuklone przez użycie w jego kwestii liczby mnogiej (*audietis* – „usłyszycie”)⁴ obejmującej nie tylko piastunkę, ale także odnalezione dziecko.

Terencjusz zawsze stara się znaleźć uzasadnienie dla przesunięcia dalszej konwersacji poza scenę. A kiedy nie jest to możliwe, posuwa się do żartobliwego stwierdzenia, że lepiej pewnych spraw nie omawiać na ulicy. Tak postąpił na przykład w 3 scenie z V aktu wspomnianej już komedii *Pasożyt Formion*.

Tym razem Chremes, świadomy już, że żoną Antifona nie jest jakaś nieznana dziewczyna, ale jego własna córka, którą – przypomnijmy – pragnął wydać właśnie za bratanka, musi powstrzymać Demifona, nieustającego w staraniach o rozwiązanie małżeństwa. Chremes zjawia się więc na scenie z zamiarem wtajemniczenia brata w szczegóły ostatnich wydarzeń (czyli spotkania Sofrony i odnalezienia córki), ale nie może tego zrobić, bo przy rozmowie obecna jest jego legalna, nieświadoma niczego żona Nauzystrata (*Ph.* 796–819). Z punktu widzenia „ekonomii czasu scenicznego” informacja o odnalezieniu córki jest niepotrzebnym powtórzeniem tego, co dwie sceny wcześniej (*Ph.* 728–765) dokonało się na oczach widza. Ale Demifon musi dowiedzieć się o zmianie sytuacji i rozwiązaniu problemu przez szczęśliwie przeprowadzoną *anagnorisis*, w przeciwnym razie jego uporczywe działania wymierzone w synową przyniosą tylko niepotrzebne komplikacje. Obecność Nauzystraty sprawia, że dialog między braćmi pełen jest niedomówień i prowadzi do szeregu nieporozumień, co całą scenę czyni nieprawdopodobnie śmieszną. Terencjusz przedłuża tę konwersację, która ani Nauzystraty, ani Demifona nie wyposaża w potrzebną wiedzę, ale stanowi niezwykle komiczny akcent tej komedii. Można więc uznać, że z punktu widzenia „zarządzania czasem” komediopisarz staje się niefrasobliwie rozrzutny. Ale nadrobi te stracone minuty, bo kiedy starcom uda się już odesłać Nauzystratę do domu, Chremes poinformuje brata o zaistniałych wypadkach jednym zdaniem – powie tylko, że dziewczyna, którą poślubił Antifon, to jego córka. Oczywiście, zaskoczony Demifon chce poznać szczegóły. Chremes jednak sugeruje wejście do domu, bo jak przestrzega (*Ph.* 818):

Non satis tutus est ad narrandum hic locus.

To nie jest bezpieczne miejsce, żeby opowiadać.

⁴ Manuskrypt bembieński podaje singularis – *audies* „usłyszysz”, zob. E. M. Coury, *Phormio. A Comedy by Terence. Manuscript Reproduction, Facing Transcription Edited with Latin Texts, Notes, Vocabulary*, Chicago 1982, s. 70–71, ale R. Maltby (*Terence, Phormio*, red., wstęp i koment. R. Maltby, Oxford 2012, s. 118), zaznacza, że ta forma nie może być utrzymana ze względów metrycznych, dlatego wydawcy zastępują ją liczbą mnogą, która dopełnia jambiczny septenar.

Podstawowe znaczenie tej wypowiedzi przestrzega, by w publicznym miejscu (tzn. w scenicznych realiach – na ulicy) nie rozprawiać o tym, co powinno pozostać tajemnicą. Jednak dla widzów, świetnie znającym przecież konwencję palliaty, jasne jest także, że to nie jest dobre miejsce i czas, by opowiadać raz jeszcze wydarzenie rozegrane przed chwilą przed ich oczyma.

W obu omówionych przypadkach łatwo było Terencjuszowi znaleźć sposób, by wyjaśnienia, które dla widzów stanowią zbędne powtórzenie, przenieść do wnętrza domu. Obaj starcy mają przecież sporo spraw do omówienia, a ponadto nie wydają się już potrzebni na scenie.

Znacznie trudniej uporać się z podobną redundancją w sytuacji, gdy postaci koniecznie muszą pozostać na scenie i nie można ich odesłać za kulisy. Ale i w takim wypadku Terencjusz potrafi oszczędnie gospodarować czasem scenicznym. Przykładowo znów dostarcza *Pasożyt Formion*.

Kiedy starcy podejmowali jeszcze działania, by rozwiązać małżeństwo Antifona (czyli przed odkryciem, kim jest świeżo poślubiona żona), bojaźliwy Chremes poprosił Demifona, by ten udał się do jego Nauzystraty z prośbą o pomoc w rozmowach z dziewczyną, której zamierzali się pozbyć (*Ph.* 718–725, IV 5). Chremes uważał, że lepiej będzie, jeśli załatwi się tę sprawę z kobiecą delikatnością. Demifon zgodził się i chwilę później (przy następnym pojawieniu się na scenie; V 2) wydaje polecenie niewolnikowi Getasowi, by udał się do dziewczyny i uprzedził ją o wizycie Nauzystraty (*Ph.* 777). Sam zaś idzie porozmawiać z bratową i poprosić ją o pośredniczenie w tej nad wyraz delikatnej sprawie.

Tymczasem Getas posłusznie wykonuje rozkaz, a w trakcie tego zadania przypadkiem dowiaduje się rewelacji o tożsamości Fanii. Biegnie zaraz do Antifona, by go o tym powiadomić (V 6). Zaczyna oczywiście *ab ovo*, czyli od tego, że Demifon wysłał go do dziewczyny, co prowokuje młodzieńca do pytania o cel tego zlecenia. Nietrudno wyobrazić sobie, że Getas usiłuje zaspokoić ciekawość Antifona. Wtedy każda odpowiedź sprowadzałaby kolejne pytania „po co” i „dlaczego”. I tym sposobem Getas musiałby powtórzyć wszystko to, co już wcześniej zostało powiedziane na scenie, a o czym widzowie na pewno pamiętają. Terencjusz nie może obu postaci wprowadzić do domu, bo informacja o rozpoznaniu w Fanii córki Chremesa jest bardzo istotna dla pasożyta Formiona, który bierze udział w akcji już od sceny 5 (V 5) i gra nieprzerwanie do końca komedii (V 9). A zatem Antifon dopytujący o nieważne (bo znane już widzom) detale i Getas, którego głównym zadaniem jest podanie informacji o tożsamości Fanii, muszą pozostać na scenie. Terencjusz, nie mogąc usunąć postaci, usuwa informację – niewolnik na pytanie, po co wysłano go do dziewczyny, odpowiada (*Ph.* 861):

Omitto proloqui. Nam nil ad hanc remst.

Pominę wstępne informacje, bo są nieistotne.

I od razu przechodzi do opowieści o tym, co zdarzyło się u dziewczyny. Publiczność tego nie widziała, bo wszystko rozegrało się poza sceną, ale teraz ma szansę zobaczyć owo rewelacyjne odkrycie oczyma wyobraźni, jako że niewolnik szczegółowo opisuje swoje poselstwo (*Ph.* 862–872, V 6). Oto korzystając ze sposobności, podsłuchał rozmowę Sofrony, Chremesa i Fanii, z której jasno wynikało, kto jest ojcem dziewczyny. Jak widać, wejście Chremesa i Sofrony do domu, by tam zrelacjonować sobie wzajemnie wydarzenia z okresu rozłąki (*Ph.* 765), było podyktowane także wymogami dramaturgii, a nie tylko oszczędnością w gospodarowaniu czasem. Relacja z tej sceny stanowi wspaniały przykład równocześnie rozgrywanych wydarzeń w tym samym czasie – w stosunku do tego, co dzieje się na oczach widzów w mikrokosmosie sceny, symultanicznie zachodzą równie ważne rzeczy za kulisami w makrokosmosie teatru.

Na przykładzie omówionych tutaj kilku scen z V aktu przyjrzymy się przez moment, jak układają się zdarzenia rozgrywane na scenie i wypadki zachodzące w tym samym czasie za kulisami. Tabela (zob. s. 254) przedstawia rozwój akcji w następujących po sobie scenach oraz to wszystko, co rozgrywa się poza oczyma widza, ale jest równie ważne dla fabuły.

Oto Chremes prosi brata (IV 5) o przekonanie Nauzystraty, by zechciała porozmawiać z Fanią. Chwilę później sam spotyka Sostratę (V 1) i dzięki niej odnajduje zaginioną córkę, która okazuje się ową niechcianą dotąd żoną Antifona. Udają się więc oboje do wnętrza domu i tam już wspólnie z Fanią wyjaśniają całe nieporozumienie, co zajmuje im czas aż do momentu, gdy Chremes znów pojawia się na scenie (V 3b⁵). Tymczasem Demifon (V 2) wysłał Getasa do Fanii z informacją o mającej wkrótce nastąpić wizycie Nauzystraty, a z samą bratową rozmawia zaraz potem (V 3a). Logiczna wydawałaby się odwrotna kolejność, starzec bowiem nie może mieć pewności, że Nauzystrata się zgodzi. Powinien zatem najpierw upewnić się, że ma jej akceptację dla swego planu, a dopiero potem wydać polecenie niewolnikowi. Getas jednak musi zostać wysłany wcześniej, by mieć czas na podsłuchanie rozmowy „rozpoznającej się wzajemnie trójki”. Może to zrobić jedynie wtedy, gdy Demifon spotyka się z Nauzystratą, bo już w następnej scenie Chremes opuszcza dom i znów pojawia się przed oczyma widzów. Tymczasem Getas wyposażony w sensacyjne informacje na temat tożsamości Fanii mógłby je natychmiast przekazać zrozpaczonemu Antifonowi, ale musi poczekać, aż ten zjawi się na scenie (V 4). Co więcej, dla fabuły istotne jest, by wiadomość tę usłyszał także Formion, dlatego Terencjusz wprowadza go chwilę później (V 5). „Monologi wejścia” obu postaci są niewielkich

⁵ Partię tekstu od wersu 784 do 819 niektóre manuskrypty (Bembinus) dzielą na dwie sceny (pierwszą kończą wersem 795), inne zaś traktują ten passus jako jedną całość. Nie brak także i takich, które wprawdzie nie wprowadzają podziału, ale po werse 795 umieszczają wykaz postaci (dramatis personae lub miniaturę), co zwykle było sygnałem nowej sceny; zob. Coury, *op. cit.* s. 74–75; Terence, *Phormio*, red. R. H. Martin, Letchworth 1959, s. 155. Ponieważ jednak do dialogu Nauzystraty i Demifona włącza się Chremes, w naszych rozważaniach podzieliliśmy tę jednostkę na sceną „a” oraz „b”.

rozmiarów (9 i 12 wersów) i dzięki temu nie przedłużają oczekiwania na ponowne pojawienie się Getasa, które popchnie akcję do przodu.

TERENCJUSZ *PHORMIO*

| | IV 5 | V 1 | V 2 | V 3a | V 3b | V 4 | V 5 | V 6 |
|-------------------------|--|--|---|--|--|----------------------------------|--|--|
| WERSY | 713–727 | 728–765 | 766–783 | 784–795 | 796–819 | 820–828 | 829–840 | 841–883 |
| | /w. 15/ | /w. 38/ | /w. 18/ | /w. 12/ | /w. 24/ | /w. 9/ | /w. 12/ | /w. 44/ |
| AKCJA NA SCENIE | Chremes prosi Demifona o pomoc w nakłonienu Nauzystraty do wizytu u Fanii. | Chremes i Sofrona wpadają na siebie i dochodzą do rozpoznania. | Demifon wysyła Getasa do Fanii z wieścią o wizycie Nauzystraty. | Demifon przekonuje Nauzystratę, by pomówiła z Fanią. | Chremes próbuje przez półsłówka /bo w obecności Nauzystraty/ powiedzieć Demifonowi, że Fanii nie należy odsyłać. | Antifon rozpacza nad swym losem. | Formion zjawia się bez konkretnej przyczyny. | Getas wpada z nowiną o tożsamości Fanii. |
| AKCJA POZA SCENĄ | | | Sofrona i Chremes są u Fanii. | Getas podслуchuje naradę Sofrony, Chremesa i Fanii. | Chremes wraca na scenę. | | | Getas wraca na scenę |

Omówiony przykład pokazuje, jak Terencjusz skrupulatnie dystrybuuje czas pomiędzy działania na scenie i poza nią.

Komediopisarz umie paralelnie prowadzić fabułę i przesuwac w kulisy zabieg informowania kolejnych postaci o rzeczach, które już się wydarzyły. Potrafi także przesunąć poza scenę wiadomość o tym, co się dopiero rozegra przed oczyma widzów. Niech za przykład posłuży scena z omawianej już komedii *Pasożyt Formion*.

W tej sztuce występuje podwójna para kochanków, ale kłopoty miłosne drugiego młodzieńca, Fedriasza są znacznie mniej skomplikowane i łatwo można je rozwiązać sumą 30 min, która stanowi wartość hetery pozostającej w rękach stręczyciela (*Ph.* 557). Zdesperowany amant prosi Getasa o zdobycie tych pieniędzy. Niewolnik ma nawet pewien pomysł, ale potrzebna mu do tego pomoc pasożyta Formiona (*Ph.* 560). Dlatego obaj postanawiają się do niego udać. Fedriasz chciałby wiedzieć, jaki podstęp szykuje jego sługa, ale w odpowiedzi słyszy tylko (*Ph.* 566):

Dicam in itinere.

Powiem po drodze.

Zabieg ten, oprócz ewidentnego oszczędzenia czasu, który zajęłyby wyjaśnienia, niewątpliwie ma wzbudzić także zaciekawienie u widzów⁶ – nie usłyszą przecież wskazówek Getasa czynionych po drodze i będą musieli poczekać do sceny 3 aktu IV, by zobaczyć, na czym polega intryga.

PRZYSPIESZANIE BIEGU ZDARZEŃ

Jednym ze sposobów ekonomicznego gospodarowania czasem jest przyspieszanie biegu zdarzeń, tak że dzieją się szybciej niż odbywałoby się to w czasie rzeczywistym. Zwykle takie zwiększenie tempa dotyczy działań, które rozgrywają się poza sceną i widzowie z doświadczenia wiedzą, że powinny trwać dłużej. Zakłada się jednak działanie konwencji teatru, więc tego rodzaju skrócenie czasu nie budzi sprzeciwu. Reguła ta dotyczy wszystkich sytuacji, w których postaci udają się na forum i po chwili z niego wracają. Umownie przyjmuje się bowiem, że czas poza sceną ulega przyspieszeniu⁷.

Sytuację taką zilustrujemy kilkoma przykładami tym razem z innej sztuki Terencjusza – z komedii *Za karę*.

Najbardziej spektakularne skondensowanie czasu poza sceną zachodzi pomiędzy końcem aktu II i początkiem aktu III. Ostatnia scena aktu II kończy się słowami niewolnika Syrusa skierowanymi do rozbawionego towarzystwa heter i młodzieńców (*Ht.* 409):

ite intro. nam vos iamdudum expectat senex.

Wejdźcie do środka, bo Chremes już od dawna na was czeka.

Scena więc pozostaje pusta, a chwilę później pojawia się na niej wspomniany Chremes, obwieszczając (*Ht.* 410):

Luciscit hoc iam.

Już świta.

⁶ J. Barsby, *Terence. The Eunuch, Phormio, The Brothers. A Companion to the Penguin translation*, Bistol 1991, s. 112, nie podważa tych dwóch funkcji (suspensu i ekonomicznego gospodarowania czasem na scenie), ale zauważa, że być może Getas jeszcze nie wymyślił intrygi i gra jedynie na zwłokę. Jako argumentu używa podobnego rozwiązania pojawiającego się u Plauta (*Ps.* 380–408), gdzie sprytny Pseudolus odmawia ujawnienia swemu panu szczegółów podstępu (bo, jak twierdzi, „właśnie przez to sztuki stają się takie długie”). Jednocześnie przyznaje się przed publicznością, że nie ma żadnego pomysłu. Terencjuszowy Getas nie czyni tego rodzaju wyznania, a co więcej, dwie sceny dalej (*Ph.* IV 2) ma już gotowy cały scenariusz intrygi.

⁷ J. Limon (*op. cit.*, s. 28, zwraca uwagę, że nie tylko poza sceną. Jako widzowie zgadzamy się na konwencję umowności czasu w ogóle – np. akceptujemy sytuację, w której postać wygłasza swoją tyradę w trzy minuty, a twierdzi, że minęła godzina.

Staje się więc jasne, że w ciągu pół minuty, której trzeba było, by rozbawiona młodzież weszła do domu, a Chremes z niego wyszedł, za sceną upłynęła cała noc⁸. Czas ten wypełniła uczta, z której szczegółową relację chwilę później Chremes zdaje swojemu sąsiadowi, Menedemowi (*Ht.* 455–464). Z opisu wynika, że wewnątrz domu nastąpiło kolosalne przyspieszenie zdarzeń i ich kondensacja.

Podobne rozwiązanie pojawia się też w wersach *Ht.* 558–562. W passusie tym Chremes poleca niewolnikowi obmyśleć plan intrygi, a sam wchodzi do domu. Chwilę później wypada rozgniewany na syna, ponieważ przyłapał go w niedwuznacznej sytuacji z dziewczyną, o której sądził, że jest kochanką drugiego młodzieńca. Tę krótką chwilę pomiędzy zejściem Chremesa ze sceny, a jego ponownym pojawieniem się wypełnia trzywersowy monolog Syrusa (*Ht.* 559–561). W czasie rzeczywistym nie byłoby możliwe, by ojciec zdążył wejść do domu, przyłapać syna na amorach i wyciągnąć go na zewnątrz w celu dokończenia zaczętej w środku awantury. Ale jak widać, czas poza sceną ulega znacznemu przyspieszeniu.

Niemal identyczne rozwiązanie pojawia się także w scenie 1 z aktu V, w której Chremes prosi Menedema o pomoc w intrydze uknutej przeciwko własnemu synowi. Poleca mu udać się do Klitifona i powiadomić go, że zgodnie z ojcowską decyzją cały majątek zostanie przekazany jako posag jego siostrze (*Ht.* 941–942). Chremes chce w ten sposób powściągnąć żądze chłopca, które popychają go do rozrzutności i rozpusty. Liczy, że taka decyzja okaże się dla syna terapią wstrząsową (*Ht.* 945–946). Menedem wprawdzie niechętnie, ale zgadza się pełnić rolę posłańca złych wieści. Ma przy tym z udawanym zdziwieniem wypytać chłopca o przypuszczalną przyczynę tego ojcowskiego postanowienia. Znika więc ze sceny w wersie 948 (po słowie *fiat* – „niech tak będzie”), ale zjawia się ponownie już w wersie 954 wraz ze zrozpaczonym Klitifonem, któremu już wszystko ze szczegółami zdążył opowiedzieć w domu. Krótki moment między zejściem Menedema, a jego ponownym wejściem na scenę wypełnia 6 wersów monologu Chremesa, w którym starzec postanawia wziąć się także za swego niewolnika Syrusa. W czasie rzeczywistym Menedem nie zdążyłby nie tylko przekazać (z udawanym zdumieniem) rozporządzeń Chremesa, ale nawet odszukać swojego rozmówcy. Jednak jak już ustaliliśmy, czas za kulisami biegnie znacznie szybciej.

Podobnie wygląda scena, w której Chremes idzie do innego swojego sąsiada, Fianasza, by przypomnieć mu o zaproszeniu na ucztę. Udając się do niego mówi (*Ht.* 170):

ibo, visam si domist.

Pójdę, zobaczę, czy jest w domu.

⁸ Terence, *The Self-Tormentor*, red., tłum. i koment. A. J. Brothers, Warminster 1988, s. 191, zwraca uwagę, że w greckiej wersji Menandra prawdopodobnie w tym miejscu występował chór ze swoim interludium, które miało zaznaczyć upływ czasu. Komедie Terencjusza były jednak przeznaczone do odegrania bez jakichkolwiek przerw, więc ten przeskok w czasie wydaje się tym bardziej spektakularny.

A już w następnym wersie stwierdza (Ht. 171):

nil opus fuit monitore.

Nie potrzebował przypomnienia.

W realizacji teatralnej zapewne Chremes zdążyłby jedynie wsadzić głowę w drzwi Fianiasza i po jej wyjęciu oświadczyć, że niepotrzebnie się fatygował. Niewątpliwie, takie rozwiązanie oprócz zaoszczędzenia czasu, przynosi również spory ładunek komizmu.

ZWALNIANIE TEMPA ZDARZEŃ

Mogłoby się wydawać, że cały wysiłek komediopisarza powinien być skupiony na tym, jak skondensować wydarzenia, by zmieściły się w czasie przeznaczonym na spektakl. W tym celu poeta prowadzi fabułę paralelnie na scenie i poza nią, a jeśli to możliwe, nadaje akcjom zakulisowym szybsze tempo.

Ze zdziwieniem więc przyjmuje się konstatację, że w komedii pojawiają się także działania zmierzające w przeciwnym kierunku – do spowolnienia akcji. Wydarzenia, które dzieją się na scenie, niekiedy rozgrywają się wolniej niż działałyby się to w czasie rzeczywistym.

Tego rodzaju manewr stosowany jest głównie w sytuacjach, kiedy dwie postaci (lub więcej) wchodzi lub schodzą ze sceny tym samym wyjściem, a w żadnym razie nie powinny się spotkać. Wówczas opóźnia się wejście tej następnej.

Z oczywistych względów rozwiązanie takie stosuje się sporadycznie. Wszak działania dramaturga idą w kierunku kondensacji, by zamknąć cały dzień w trzygodzinnym spektaklu. Niemniej, Terencjusz od czasu do czasu korzysta z takiego zwolnienia tempa.

Najwyraźniej można dojrzeć takie zatrzymanie czasu w scenie z komedii *Dziewczyna z Andros*. Oto Dawus każe niewolnicy Myzji położyć noworodka, którego właśnie powiła jej pani Glykerka, na progu domu Pamfila, co ma być widomym znakiem, kto jest ojcem tego dziecka (An. 724–725). Sprytny sługa spodziewa się, że wkrótce nadejdzie Chremes, a gdy zobaczy, że Pamfil ma dziecko z sąsiadką, nie zgodzi się wydać za niego swojej córki. Ukartowany podstęp właśnie w tym momencie zostaje wdrożony w sceniczne życie. Myzja położyła już dziecko na progu i za chwilę Dawus, niejako nieświadomy niczego, powróci do domu, by znaleźć niemowlę. Ale zanim niewolnik zdąży wtajemniczyć Myzję w swój plan i sam się oddalić, dostrzega nadchodzącego Chremesa. Okrzyk „Na Jowisza” (*pro Iuppiter!* An. 732) zwiastuje, że Chremes jest już na scenie. Wydawałoby się, że Dawus powinien natychmiast zniknąć, ale sługa jeszcze informuje Myzję, 1) że nie zdążył jej udzielić wskazówek, 2) że zaraz zniknie, ale za chwilę przyjdzie tą samą stroną⁹, co Chremes, 3) że oczekuje

⁹ P. Terentii Afri *Andria*, red., wstęp i koment. G. P. Shipp, Melbourne 1960, s. 186.

współdziałania i poparcia we wszystkim, co powie. Na to Myzja zapewnia o swoim oddaniu, chociaż zupełnie nie rozumie istoty tego przedstawienia. Całość stanowi siedmiowersowy dialog (*An.* 733–739). Jeśli Dawus zamierzał wyjść tym samym wyjściem (od strony forum), którym właśnie nadchodził Chremes, to wypowiedź Myzji (3 wersy, *An.* 737–739) dawała ku temu niezbędną zwłokę, pod warunkiem jednak, że upływała ona w zwolnionym tempie. Tylko w takim wypadku Dawus miał czas, by zniknąć, a Chremes dojść do drzwi domu (dla każdego z nich pozostawało półtora wersu na to działanie).

Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w komedii *Za karę*. Oto Syrus i Klitifon na scenie odbierają od Chremesa pieniądze i zgodnie z uknutą intrygą mają je zanieść heterze Bakchidzie, która przebywa w domu Menedema (*Ht.* 831). Chremes pozostaje przed oczami widzów i wygłasza monolog (*Ht.* 835–841), który nie ma żadnego znaczenia dla rozwoju akcji, ale daje czas tej dwójce na wejście do domu Menedema, z którego za chwilę wyjdzie jego właściciel, na dodatek kończący jeszcze w drzwiach rozmowę z własnym synem (*Ht.* 842–844). Siedmiowersowy monolog Chremesa musi ciągnąć się wystarczająco długo, by Syrus i Klitifon nie spotkali się na progu z Menedemem.

Przypadki zwalniania tempa zdarzają się w komediach oczywiście dużo rzadziej, ale poeta nie stroni także od takich rozwiązań, jeśli tylko mogą przynieść w sukurs jego sztuce dramatycznej.

* * *

Jak widać, czas teatralny jest umowny i daje się modelować. Zapewne dlatego tak rzadko na scenie pojawia się jako element scenografii jakiś instrument służący do odmierzania chwil upływających w ramach zakreślonych przez spektakl. Musiałby chyba posiadać zdolność zwalniania i przyspieszania. Czynny, chodzący zegar – jak pisze Walter Benjamin¹⁰ – będzie zawsze niestosowny na scenie, bo czas astronomiczny zderzyłby się z teatralnym, a widz miałby poczucie, że pomieszano dwa porządki: sceniczny i realny, które z zasady nie są tożsame.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Filologii Klasycznej
Collegium Maius, ul. Fredry 10, III piętro
61-701 Poznań
skwara@amu.edu.pl

TIME FOR A COMIC SCENE (TER. AN., HT., PH.)

Abstract

This article presents the methods used by Terence to control theatrical time, which is not identical to astronomical time (that is the actual time of the presentation). Most frequently, the comic poet strives to compress scenic time in order to accommodate events lasting a whole day within the

¹⁰ Cytat za: J. Limon, *op. cit.*, s. 215.

span of a spectacle lasting 2-3 hours. To this end the poet above all avoids repetitions, and if certain information has to be forwarded to the next character, then this happens off-stage. Furthermore, the play is acted out simultaneously in two threads – one act being staged before the audience, and the other off-stage, which the audience does not actually view but is only informed of. The comic poet also shapes the speed at which events take place – most often speeding things up. He makes use of what was then a theatrical convention, which was based on the idea that time off-stage passes more quickly (characters who say they are going to the forum return from there within a few minutes). Only occasionally is the tempo of the comedy released (when the overly quick movement of a character would undermine the probability of events). These techniques have on the one hand the aim of using time economically, and on the other of making the action more gripping.

Key words: Plautus, Terence, Roman comedy, dramatic 'time'.