

Maria Piechocka-Kłós

Vis comica w komediach Publiusza Terencjusza Afera

Forum Teologiczne 14, 79-90

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA PIECHOCKA-KŁOS
Wydział Teologii
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

VIS COMICA W KOMEDIACH PUBLIUSZA TERCENCJUSZA AFERA

Słowa kluczowe: *vis comica*, Terencjusz, komedia, igrzyska, teatr.
Key words: *vis comica*, Terence, comedy, games, theatre.
Schlüsselworte: *vis comica*, Terentius, Komödie, Spiele, Theater.

W starożytnym świecie rzymskim zarówno w tradycji pogańskiej, jak i chrześcijańskiej, organizowanie widowisk o charakterze rozrywkowym było zjawiskiem częstym i bardzo popularnym. Każdego roku organizowano imprezy widowiskowe z wielkim rozmachem. Wstęp na widowiska był całkowicie bezpłatny, a niekiedy stawały się one dodatkowo okazją do rozdawania pieniędzy i zboża ludowi¹. Na ich organizację nie szczędzono środków finansowych i dokładano wszelkich starań nie tylko po to, aby zadowolić żądnych zabawy Rzymian. Należy pamiętać, że starożytni traktowali także różnego rodzaju widowiska jako skuteczną broń polityczną. Wśród wpływowych Rzymian, bez względu na epokę historyczną, nie brakowało głosów, że warto wydać majątek tylko po to, aby osiągnąć zamierzony cel w postaci chociażby objęcia urzędu publicznego czy złagodzenia napięć społecznych². Zdarzało się, że poniesione nakłady finansowe na organiza-

Adres/Address/Anschrift: dr Maria Piechocka-Kłós, Katedra Historii Kościoła i Dziedzictwa Kulturowego, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. Kard. S. Hozjusza 15, 11-041 Olsztyn, e-mail: mayphi@wp.pl.

¹ W epoce cesarstwa nastąpił nagły „przyrost” świąt w kalendarzu rzymskim, czego naturalnym skutkiem było wprowadzanie nowych widowisk przez kolejnych cesarzy. Rzymianie taki rozwój wydarzeń akceptowali. Lud wówczas, zdaniem m.in. poetów, potrzebował tylko dwóch rzeczy. Potrzeby te wyraził między innymi starożytny poeta Juwenalis (10, 80-81), który jest autorem zawołania „chleba i igrzysk” (łac. *panem et circenses*). Słowa te jednak padły w ponurym kontekście, kiedy to autor opowiadał o zabijaniu ludzi na arenie, maltretowaniu ciał i odmowie pochówku ciała Sejanusa. Podobną myśl, choć bardziej pozytywnie, wyraził Fronton (*Principia historiae* 17), który twierdził, że lud rzymski w posłuszeństwie jest w stanie utrzymać tylko „przydział zboża i widowiska” (*annona et spectaculis*). M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 86.

² O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 259.

cję spektakli doprowadzały niemalże do bankructwa ich fundatorów³. Takie zaangażowanie w sprawę może zaświadczać, że w starożytnym Rzymie wymiar polityczny igrzysk mógł dominować nad religijnym⁴. Ich organizacja leżała w kompetencji oficjalnego urzędnika (*curator*), początkowo republikańskiego⁵, a następnie cesarskiego⁶. Mając więc na uwadze te wszystkie aspekty, można stwierdzić, że Rzym był sceną rozmaitych przedstawień⁷. Lud rzymski chętnie oglądał walki gladiatorów, wyścigi rydwanów, polowania na zwierzęta, inscenizowane bitwy morskie oraz występy cyrkowe i teatralne. Tego typu widowiska zwykle były organizowane podczas świąt zwanych *ludi* (igrzyska)⁸ i gromadziły tłumy pogan, a później i chrześcijan, w cyrku, amfiteatrze lub teatrze. Bez wątpienia rzymskie igrzyska raczej nie przypominały greckich olimpiad ani Dionizjów, ani tym bardziej współczesnych przeglądów festiwali sztuk teatralnych⁹. Jednak należy pamiętać, że wszystkie antyczne widowiska, a więc i te organizowane w Rzymie, rozpoczynały się widowiskową procesją i składaniem ofiar, trwały wiele dni i odbywały się w różnych miejscach¹⁰. Rzymskie widowiska teatralne, w przeciwieństwie do greckich, choć organizowane w trakcie dni świątecznych, nie były jednak ściśle związane z życiem religijnym obywateli i miały charakter

³ W źródłach pochodzących z ok. II w. p.n.e. nie odnajdujemy żadnych wzmianek o ograniczeniach prawnych lub zwyczajowych, nakładanych na fundatorów igrzysk w kwestii sumy, jaka powinna być przeznaczana na ich organizację. Politycy o dużych ambicjach politycznych mogli wydawać tyle, ile chcieli albo ile udało im się pozyskać od swoich zwolenników. Senat starał się powstrzymać obywateli przed zbyt wielkimi wydatkami. Następnie z woli Augusta na organizację *ludi* z własnej kasy można było wydać tylko taką sumę, jaką na ten cel przeznaczało państwo. Pomimo tego że później sumę tę zwiększono do stawki trzykrotnie większej niż ta dokładana z państwowego skarbcza, i tak prawo to nie było przestrzegane. M. Kocur, *We władzy teatru*, s. 90. Por. także Seneka, *O dobrodziejstwach* 2, 21,5, w: *Pisma filozoficzne II*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1965, s. 135–136.

⁴ M. Kocur, *We władzy teatru*, s. 90.

⁵ W okresie republiki za organizację i finansowanie igrzysk-widowisk byli odpowiedzialni m.in. pretorzy i edylowie, którzy w zamian liczyli na popularność i sympatię ludu. Organizację świąt publicznych dofinansowywano także w pewnej części ze skarbu państwa. Jednak owa dotacja (łac. *lucar*) nie była w stanie pokryć rzeczywistych kosztów przedsięwzięcia. Por. M.T. Cynceron, *O prawach* 3,3,7, w: idem, *O państwie. O prawach*, tłum. I. Żółtowska, Kęty 1999, s. 153; M.T. Cicero, *Cicero do Attyka* IX, 12, w: idem, *Listów Marka Tulliusza Cyncerona ksiąg ośmioro*, przeł. E. Rykaczewski, t. 1, Poznań 1873, s. 718; Seneka, *O dobrodziejstwach* 2, 21,5, s. 135–136.

⁶ W okresie wczesnego cesarstwa program igrzysk, choć wzbogacony, był podobny do tych organizowanych w czasach republiki. Jednak w *Imperium Romanum* fundatorem wszystkich ważniejszych igrzysk był sam cesarz. Zob. M. Clavel-Lévêque, *L'empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris 1984.

⁷ F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985, s. 19–40; zob. także M. Kocur, *Wstęp*, w: idem, *We władzy teatru*, s. 15.

⁸ *Ludi* (igrzyska) – rzymskie święta, zaliczane do tzw. świąt niestałych. Ich obchodom towarzyszyły zwykle widowiska organizowane w cyrku, amfiteatrze (*ludi circenses*) lub teatrze (*ludi scaenici*). Miały charakter zupełnie rozrywkowy. Ich przygotowania pochłaniały ogromne sumy pieniędzy, gdyż występowały w nich zawodowi aktorzy i gladiatorzy. Zob. O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, s. 257–266.

⁹ M. Kocur, *We władzy teatru*, s. 86.

¹⁰ M. Kocur, *Wstęp*, s. 18.

czysto widowiskowy¹¹. W Rzymie *ludi scaenici* (widowiska sceniczne) zupełnie zatraciły charakter kultowy. Dodatkowo między teatrem lub typem jakiegoś teatralnego przedstawienia nie istniał żaden związek z konkretnym bóstwem lub konkretnym kultem¹². Pomimo to nigdy nie były organizowane oddzielnie, bez związku z innymi uroczystościami religijnymi, czy to publicznymi (*ludi publici*), czy prywatnymi (*ludi privati*)¹³. Niemniej jednak zachowane świadectwa potwierdzają, że teatr od momentu jego wprowadzenia¹⁴ szybko zdominował program igrzysk¹⁵. Do teatru rzymskiego przychodzili, bez względu na epokę historyczną, wszyscy chętni do oglądania widowisk scenicznych. Publiczność stanowili zarówno ludzie bogaci, jak i biedni. Do teatru chodzili więc cesarze, senatorowie, ekwicy, obywatele rzymscy (poganie i chrześcijanie), niewolnicy, a nawet dzieci¹⁶.

Uwagę w niniejszym artykule skupiono na przedstawieniach teatralnych, a konkretnie na sztukach komediowych autorstwa Publiusza Terencjusza Afera, które zgodnie z założeniami tekstu przeanalizowano pod kątem zawartej w nich siły komicznej (*vis comica*). Otóż Terencjusz był autorem, który żył, tworzył i wystawiał swoje sztuki prawie dwieście lat przed narodzeniem Chrystusa; był czytany, komentowany, opracowywany, wydawany, przepisany i wystawiany, nie tylko przez całą starożytność, ale również średniowiecze, aż do czasów nowo-

¹¹ Por. O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, s. 293.

¹² M. Kocur, *Wstęp*, s. 18.

¹³ Związek teatru z życiem religijnym państwa stał się m.in. powodem wydania zakazu uczestnictwa w widowiskach dla chrześcijan za panowania pierwszych chrześcijańskich cesarzy. Szerzej na temat: M. Piechocka-Kłós, *Prawodawstwo cesarskie i kościelne wobec kultu pogańskiego w IV–VI wieku*, Olsztyn 2010.

¹⁴ Historycy, badający okres późnej republiki, uważają, że po raz pierwszy aktorzy zadebiutowali na scenie podczas *ludi Romani* w 364 p.n.e. Zostali sprowadzeni z Etrurii w czasie wielkiej zarazy, aby dzięki ich pomocy przebłagać bogów. Podczas *ludi Romani* (wówczas na wystawienie sztuk teatralnych poświęcono jeden dzień w czasie trwania świąt) w 240 p.n.e. zadebiutował również Livius Andronicus. M. Kocur, *We władzy teatru*, s. 85.

¹⁵ W programie igrzysk od roku 190 p.n.e. widowiska teatralne grano co najmniej przez 9 dni (*ludi Romani* – 4; *ludi Apollinares* – 2; *ludi plebei* – 1; *ludi Megalenses* – 2). Już w 180 p.n.e. na tego rodzaju rozrywkę przeznaczano aż 14 lub nawet 24 dni, jeśli uwzględnić również sztuki grane podczas igrzysk pogrzebowych. Z kolei na przełomie II i I w. p.n.e. na potrzeby widowisk teatralnych zarezerwowano 28 z 36 dni regularnych igrzysk. W roku 44 p.n.e. w ciągu aż 42 z 59 dni igrzysk, aktorzy tragiczni podczas pogrzebu Cezara przypomnieli widzom sztuki dawnych pisarzy. Jednak za rekordowy w tej kwestii uznaje się rok 354 n.e., kiedy to przez 101 ze 175 dni wystawiano sztuki teatralne. Szerzej na temat: ibidem, s. 84–85. Zob. także W.D. Lebek, *Livius Andronicus und Naevius: Wie konnten sie von ihrer dramatischen Dichtung leben?*, w: G. Manuwald, *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, s. 64–68; L.R. Taylor, *The opportunities for dramatic performances in the time of Plautus and Terence*, Transactions of the American Philological Association 68 (1937), s. 284–304.

¹⁶ Co ciekawe, mimo ogromnej popularności widowisk teatralnych, aktor wśród Rzymian, choć podczas wystawiania sztuki sprawował niepodzielną władzę nad publicznością, był przez nią oklaskiwany, to jednak w codziennym swoim życiu przez tych samych ludzi był pogardzany, ponieważ każdy, kto stawał na scenie był automatycznie wykluczany z grona obywateli. Różnice w tej kwestii pomiędzy Rzymem a Grecją były fundamentalne. M. Kocur, *Wstęp*, s. 17.

żytnych i współczesnych. Jego sztuki oceniane jako *scripta elegantissima*¹⁷, czytano i wystawiano w czasach tradycji pogańskiej, jak i chrześcijańskiej¹⁸. Bez wątpienia właśnie, m.in. zawarta w tych sztukach *vis comica*, nie tylko miała wpływ na popularność tego komediopisarza przez stulecia, ale również „odcisnęła” się na procesie rozwoju komedii jako gatunku literackiego w późniejszych wiekach¹⁹.

Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy tekstów tego rzymskiego komediopisarza w kontekście prezentowanego tematu, należy pokusić się o próbę ustalenia czynników budujących ową siłę komiczną w komediach antycznych. Polem badań w tym kontekście stała się więc m.in. fabuła, postacie oraz język.

Rzymski komediopisarz Terencjusz, który w literaturze rzymskiej znany jest pod przydomkiem Afer, żył w II w. p.n.e.²⁰ Wiadomości na temat jego życia i twórczości czerpiemy przede wszystkim z dzieła *O sławnych mężach* (łac. *De viris illustribus*) autorstwa Swetoniusza²¹. Wiadomo, że do Rzymu przybył z rzymskiej prowincji w Afryce i być może pochodził z samej Kartaginy. Jednak źródła nie podają w jakich okolicznościach przybył do Rzymu. Będąc niewolnikiem, otrzymał staranne wykształcenie w domu senatora Terencjusza Lukana, który zafascynowany jego urodą i talentem obdarzył go wolnością. Po wyzwoleniu znajomość z patronem i zdolności z pewnością ułatwiły mu dostęp do literackiego koła Scypionów²².

Zachowało się sześć jego komedii²³, które zostały wystawione w latach 166–160. Są to: *Andria* (*Dziewczyna z Andros*), *Hecyra* (*Teściowa*), *Heauton-*

¹⁷ O komediach Terencjusza, jako o utworach o wysokiej kulturze słowa, mówił już rzymski retor, pedagog i krytyk literacki – Kwintylijan (zm. 96 n.e.).

¹⁸ Za najstarszy, zachowany do naszych czasów rękopis sztuk Terencjusza jest uważany *Codex Vaticanus Latinus 3226* (znany również pod nazwą *Codex Bembinus*), który datuje się na przełom IV i V w. n.e.; M. Brożek, *Wstęp*, w: Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, przeł. M. Brożek, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. XXXVIII.

¹⁹ T. Sinko, *Terencjusz i nowożytna komedia mieszczańska*, Meander IX (1954), s. 375–388; E. Skwara, *Plaut i Terencjusz w polskiej komedii oświeceniowej*, Poznań 1996.

²⁰ Literatura podstawowa: K. Morawski, *Historia literatury rzymskiej za rzeczypospolitej*, Kraków 1909, s. 142–161; M. Schanz, C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, t. 1, München 1974, s. 103–124; M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Warszawa 1996, s. 217–281; M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960, M. Swoboda, *Studia scaenica Plautina et Terentiana*, Poznań 1966, E.J. Kenney, *Latin Literature*, Cambridge–London–New York 1982, s. 80–83, 116–127, 814–820.

²¹ Na temat życiorysu Terencjusza zob. M. Brożek, *De vita Terentii Suetoniana*, Eos L (1959/60), s. 109–126. O Terencjuszu pisał także Warron w dziele biograficznym *Imagines* oraz w pracach *De actionibus scaenicis* i *De comoediis Plautinis*.

²² Szerzej na temat kariery Terencjusza: H.N. Parker, *Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-examined*, American Journal of Philology 117, 4 (1996), s. 585–617; M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska*, s. 217–218.

²³ Wybrane wydania i przekłady polskie: P. Terenti Afri, *Comoediae*, A. Fleckeisen (rec.), Lipsiae 1905; K. Tymieniecki, *Pisma (Komedie z P. Terencjusza tłumaczone)*, t. 1–2, Warszawa 1817; P. Terencjusz, *Komedie (Niewiasta z Andros i Eunuch)*, przeł. J. Wolfram, Warszawa 1885; P. Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, przeł. M. Brożek, Wrocław–Warszawa 1971.

timorumenos (*Sam siebie karzący*), *Eunuchus* (*Eunuch*), *Phormio* (*Formion*), *Adelphoe* (*Bracia*). Sztuki te oparte są na greckiej komedii nowej²⁴. Zaliczane są do *fabula palliata*²⁵ i noszą greckie tytuły. W czterech z nich komediopisarz wzorował się na Menandrze²⁶, a w pozostałych dwóch na Apollodorze z Karystos²⁷. Bez wątplenia jednak Terencjusz nie ograniczył się jedynie do przetłumaczenia tych sztuk z greckiego oryginału na łacinę. „Afer” dowolnie zmieniał strukturę scen zaczerpniętych z greckich tekstów, włączał nowe oraz stosował kontaminację²⁸.

Prowadząc badania nad twórczością Terencjusza, możemy ustalić wiele szczegółów na temat każdej zachowanej jego sztuki. Pod tym względem ciekawy materiał badawczy stanowią zachowane w rękopisach sztuk Terencjusza didaskalia²⁹. Zapisy te tworzą coś w rodzaju metryki scenicznej każdej sztuki³⁰. W oparciu o didaskalia możemy ustalić m.in. porządek chronologiczny wystawienia ich na scenie³¹. Dzięki tym danym za najstarszy, zachowany, utwór sceniczny Terencjusza uważa się, wystawioną w 166 p.n.e, komedię *Andria*. Rok później wystawiono *Hecyrę* (po raz pierwszy), w 163 – *Heautontimorumenos*, a w 161 – *Eunucha*. Owe cztery sztuki zostały pokazane widzom podczas *ludi Megalenses*³².

²⁴ Komedie nowa – odmiana greckiej komedii, powstała w IV–III w. p.n.e. Charakteryzował ją pogłębiony obyczajowy realizm. Uważa się, że grecka komedia nowa oraz rzymska *fabula palliata* dały początek komedii psychologiczno-obyczajowej, łączącej komizm sytuacji (komedia sytuacyjna) z komizmem charakterów (komedia charakterów). Zauważa się stopniową rezygnację w karnawałowych elementach typu sprośny żart, a także bezkompromisowej satyry. Szerzej na temat zob. K. Bartol, J. Danielewicz, *Komedie grecka od Epicharma do Menandra*, Poznań 2011, s. 38–41.

²⁵ *Fabula palliata* – rzymska komedia oparta na greckich wzorach (tłumaczenia, parafrazy greckiej komedii nowej, kontaminacja sztuk greckich) i grana w greckich kostiumach (*pallium* – grecki rodzaj płaszcza). Zob. M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska*, s. 40.

²⁶ Menander – grecki komediopisarz z Aten, żył w 342–293/292 p.n.e.

²⁷ Apollodoros z Karystos, grecki komediopisarz, żył w III w. p.n.e.

²⁸ Kontaminacja nie była rzadkością w rzymskiej literaturze. Stosował ją Newiusz (rzymski poeta, zmarł ok. 201 p.n.e), Enniusz (rzymski poeta, żył w 239–169 p.n.e) i Plaut (rzymski komediopisarz, żył w latach ok. 250–184 p.n.e). Choć Rzymianie przejęli pomysł na teatr od Greków, to nie należy zapominać o tym, że zaadaptowali go na swoje potrzeby. Wiadomo, że czerpali z ustnych tradycji rodzimych oraz sięgali do kultury popularnej. Zob. M. Kocur, *Wstęp*, s. 19. Ponadto Cynceron w tym kontekście napisał o rzymskich autorach (Enniusz, Pakuwiusz, Akejsz i inni) „[...] byli naśladowcami w prawdzie nie słów, ale myśli poetów greckich [...]”. M.T. Cynceron, *Księgi Akademickie* 1, 3, 10, w: idem, *Pisma filozoficzne*, t. 3, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1961, s. 18.

²⁹ D. Klose, *Didaskalien und Prologe des Terenz*, Bamberg 1966.

³⁰ W każdej komedii w didaskaliach zamieszczano zazwyczaj informacje na temat imienia autora i tytułu łacińskiego, podawano imię autora i tytuł oryginału greckiego, na podstawie którego oparto sztukę łacińską. Ponadto podawano również imię głównego aktora oraz imię osoby wykonującej muzykę do spektaklu. M. Brożek, *Wstęp*, s. XXXIII–XXXIV.

³¹ Porządek chronologiczny za: M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, s. 92.

³² *Ludi Megalenses*, tj. Wielkie Święta, w Rzymie obchodzono ku czci Rei-Kybele, czyli Wielkiej Macierzy Bogów (*Magna Mater*) od 4 do 10 kwietnia. Uroczystości uświetniano m.in., organizując igrzyska w cyrku (*ludi circenses*), a od 194 p.n.e. również przedstawienia w teatrze (*ludi scaenici*). Zob. T. Zieliński, *Religia Cesarstwa Rzymskiego*, Toruń 2000, s. 201–252; D. Musiał, *Antyczne korzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 2001, s. 146–164.

We wrześniu 161 r., podczas *ludi Romani*³³, na scenie zaprezentowano także sztukę *Phormio*. Z kolei w 160 r. aż trzy razy na scenie oklaskiwano sztuki Terencjusza. Podczas obchodów *ludi funebres*³⁴, urządzonych na cześć Emiliusza Paullusa wystawiono komedie *Adelphoe* i ponownie *Hecyrę* (po raz drugi)³⁵, która również w tym samym roku doczekała się, podczas *ludi Romani*, wystawienia po raz trzeci³⁶. To dowodzi, że komedie były przedstawiane publiczności zarówno podczas ekstatycznych ceremonii na cześć bogini Kybele oraz bogów kapitolinśkich, jak również podczas uroczystości pogrzebowych. Informacje te pozwalają wyciągnąć wniosek, że nie wiemy, jakie były kryteria doboru sztuk do programu konkretnych świąt³⁷.

W komediach Terencjusza zwraca uwagę prosta forma fabuły. Wymienione dzieła tego komediopisarza są realistycznym obrazem życia domowego zamożnego ateńskiego mieszczaństwa, którego źródłem utrzymania jest głównie handel oraz dochody pochodzące z posiadłości ziemskich³⁸. Najbliższe otoczenie tej warstwy społecznej tworzyły wówczas hetery, stręczyciele, lichwiarze, żołnierze, pochlebcy, pasożyci i niewolnicy.

Bez wątplenia w tym społeczeństwie, to ojciec pełnił w ateńskiej rodzinie najważniejszą rolę. To on podejmował wszystkie najważniejsze decyzje dotyczące pozostałych członków rodziny³⁹. Na mocy tej władzy, zanim małżeństwo syna lub córki zostało zawarte, ojciec sprawdzał pochodzenie, stan majątkowy, znaczenie, opinię publiczną, jaką cieszył się kandydat lub kandydatka mająca wejść do rodziny (Simon i Chremes: *Andria*; Chremes i Demfion: *Phormio*).

W czasie, kiedy ojcowie dbali o dobro i pomyślność rodziny, młodzieńcy rujnowali ojcowski majątek na wymagające kochanki (Klitifon-Bakchida: *Heautontimorumenos*; Fedria-Taida: *Eunuchus*) lub starali się wyłudzić od nich pie-

³³ *Ludi Romani* – święto poświęcone bogom kapitolinśkim: Jowiszowi, Junonie i Minerwie. Rzymianie obchodzili je od 4 do 19 września. O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, s. 253–266; idem, *Kalendarz starożytnych Greków i Rzymian*, Warszawa 1951, s. 32.

³⁴ *Ludi funebres* – termin „igrzyska pogrzebowe”, w formie żartu, pojawia się u Plauta w komedii *Nawiedzony dom*. Istnienie igrzysk pogrzebowych, w trakcie których wystawiano przedstawienia teatralne, potwierdzają źródła. Zob. M. Kocur, *We władzy teatru*, s. 114–115.

³⁵ M. Leigh, *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford 2004, s. 158.

³⁶ Bynajmniej nie wyjątkowa popularność sztuki była powodem, że zaplanowano wystawić ją aż trzy razy w ciągu pięciu lat. Dwie pierwsze próby nie powiodły się, ponieważ przerwano grę aktorów na scenie z powodu pokazów linoskoczków i walk bokserskich za pierwszym razem, a pokazów gladiatorów za drugim. Dopiero za trzecim razem udało się aktorom komedię *Hecyra* zagrać do końca. O powodach aż trzykrotnego wystawienia tej komedii dowiadujemy się już z prologu sztuki. *Hecyra*, Prolog III, 33–42, w: P. Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, s. 233.

³⁷ M. Kocur, *Wstęp*, s. 18.

³⁸ M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska*, s. 223.

³⁹ W starożytnym Rzymie taką władzę nad członkami rodziny posiadał *pater familias* (ojciec rodziny). Wobec członków własnej rodziny posiadał prawo życia i śmierci. Szerzej na temat: A. Dębiński, *Rzymskie prawo prywatne*, Warszawa 2011, s. 163–164, 181–184.

niądze na wykupienie ukochanej kobiety z rąk chciwego stręczyciela, aby ją móc poślubić (Fedria-Pamfila-Dorion: *Phormio*; Eschinus i Ktezyfon-Bakchida-Sannion: *Adelphoe*). Zatem główną tematyką jego sztuk są przede wszystkim perypetie miłosne młodych Ateńczyków zakochanych bez pamięci w heterach, które ostatecznie okazują się wolnymi dziewczętami (Pamfil-Glycerium: *Andria*; Cherea-Pamfila: *Eunuchus*)⁴⁰.

Zakochanemu i zrozpaczonemu, z powodu braku środków na realizację życiowych planów, młodzieńcowi zwykle w jego miłosnych rozterkach pomaga zaufany niewolnik⁴¹ (Dawus-Pamfil: *Andria*; Syrus-Klitifon: *Heautontimorumenos*; Parmenon-Fedria: *Eunuchus*; Geta-Antifon i Fedria: *Phormio*; Syrus-Eschinus i Ktezyfon: *Adelphoe*). Takie zachowanie młodzieńców było podłożem konfliktu międzypokoleniowego między młodzieńcem i starcem (Simon-Pamfil: *Andria*; Laches-Pamfil: *Hecyra*; Menedem-Klinia: *Heautontimorumenos*; Fedria-Chremes i Antifon-Demifon: *Phormio*; Demeasz-Ktezyfon i Eschinus: *Adelphoe*), który za wszelką cenę chciał zapobiec finansowej katastrofie rodziny⁴² (Chremes i Menedem: *Heautontimorumenos*; Demeasz: *Adelphoe*).

Terencjusz w swoich komediach zwraca uwagę także na istniejące wówczas problemy społeczne. Na przykład na relacje młodych ze starszymi⁴³ (*Hecyra*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*), rozpad instytucji małżeństwa wobec rosnącego wpływ heter⁴⁴ (*Hecyra*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*) oraz wychowanie młodzieży⁴⁵ (*Hecyra*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Adelphoe*).

Przeprowadzone badania w zakresie fabuły pozwalają stwierdzić, że we wszystkich sześciu komediach autorstwa Terencjusza *vis comica*, tj. siła komiczna, w odniesieniu do postaci, oparta jest m.in. na trio *senex-servus-adolescens*⁴⁶. Właśnie te trzy postacie budują coś w rodzaju osi, na której oparta jest cała fabuła dzieła.

⁴⁰ „Wiesz, że w Pamfili rozpoznano obywatelkę?!” (Cherea do Parmenona) – *Eunuch* V, 1036, w: P. Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, s. 111.

⁴¹ „Parmenonie! Nieraz mi, wiesz, obiecałeś: Znajdź, Chereo, tylko jakiś Obiekt miłości: wnet poznasz, postaram się, mą przydatność” (Cherea do Parmenona). *Ibidem*, II, 307–309, s. 28; „Tę mi teraz zdobądź siłą, sprytem, prośbą – Wszystko jedno, bylebym ją dostał w ręce!” (Cherea do Parmenona). *Ibidem*, II, 319–320, s. 29.

⁴² „[...] Wspólnym błędem wszystkich jest, żeśmy na starość zbyt troskliwi o mienie”. *Bracia* V, 953–954, w: P. Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, s. 221.

⁴³ „On, który niczego Nie wstydzi się, nie boi nikogo i prawo Żadne go nie kępuje!” (Demeasz do Mijona) – *ibidem*, I, 84–86, s. 128; „Zrozumiała rzecz. Bo każda z was chce, owszem, syna żenić, I robi się, co wam samym odpowiada, a gdy żonę Za waszą sprawą już pojmy, za waszą sprawą jej nie chcą” (Laches do Sostraty) – *Hecyra* II, 240–242, s. 247.

⁴⁴ „Powtarzałaś, że nie zniesiesz, by twa córka żoną była Chłopca, co kocha heterę, noce spędzą poza domem”. *Ibidem*, IV, 538–539, s. 274.

⁴⁵ „[...] Dawnom ja, przed tobą, wiedział, że ma heterę, Myrrino. Alem tego nigdy za grzech nie miał u młodych: to wszystkim Wrodzone” (Fidypp do Myrriny). *Ibidem*, IV, 541–543, s. 274.

⁴⁶ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, Faventia XI, 2, 1989, s. 29.

Bez wątpienia jednak, co bez trudu daje się zauważyć po ich lekturze, element komiczny w tym aspekcie jest w komediach Terencjusza dość zredukowany. Autor zrezygnował z przerysowanych bufonńskich postaci, które, aby wzmocnić siłę komiczną, mogłyby współzawodniczyć z niewolnikami w obscenicznych sytuacjach lub grubiańskich żartach. Zamiast sięgać po rubaszne żarty, Terencjusz zdecydował się efekt komiczny swoich dzieł budować na relacjach łączących bohaterów komedii. Typowa więc dla jego dzieł staje się sytuacja, kiedy niewolnik musi znaleźć się w konfrontacji ze swoimi właścicielami, czyli starcem lub młodzieńcem. Wątki komiczne oparte na takim typie relacji, zgodnie z założeniami autora, pozwoliły zachować wszystkim postaciom godność oraz uniknąć niechcianej przez Terencjusza nuty lekceważenia⁴⁷. Potwierdza to subtelność i kultura, z jaką Afer przedstawił wszystkie postacie w swoich sztukach. Terencjusz nie drwi ze starca i nie wystawia go na pośmiewisko (Simon: *Andria*; Chremes: *Heautontimorumenos*), zaś młodzieńca nie ukazuje tylko i wyłącznie z typowymi dla młodzieńczego wieku wadami, ale podkreśla i jego zalety (Pamfil: *Andria*; Pamfil: *Hecyra*)⁴⁸. Cechą znamioną dla twórczości Terencjusza jest również postać niewolnika, który, pomimo że wzmocnia siłę komiczną w dziełach w sposób znaczący, zachowuje umiar w swojej zuchwałości i chytryści⁴⁹. Wnikliwsza analiza zastosowanego zabiegu w dziele, wskazuje, że postacią kluczową budującą siłę komiczną u Terencjusza jest właśnie niewolnik⁵⁰. Postać ta ogrywa istotną rolę, gdyż oprócz rozśmieszania widza (Parmenon: *Hecyra*), niewolnik także intryguje (Syrus: *Heautontimorumenos*), opowiada (Geta: *Phormio*), a nawet moralizuje (Parmenon: *Eunuchus*). Z pewnością jednak podstawową funkcją dramatyczną niewolnika, mającego bezpośredni wpływ na natężenie *vis comica* w dziełach tego rzymskiego komediopisarza, jest funkcja komiczna tej postaci. Częsty śmiech widzów wywołuje również postać niewolnika intryganta. Dla pełnego zrozumienia badanego zagadnienia nie można wykluczyć zdaje się żadnej z tych czterech typów postaci, w jakie wcielał się niewolnik.

Co ciekawe, na przekór tradycji scenicznej, Terencjusz zdecydował się również innowacyjnie wprowadzić do swoich komedii typ postaci raczej dotąd niespotykanych w tym gatunku literackim, takich jak: *socrus bona* – dobra teściowa⁵¹ (Sostrata:

⁴⁷ Ibidem, s. 44.

⁴⁸ M. Cytowska, H. Szelest, L. Rychlewska, *Literatura rzymska*, s. 281.

⁴⁹ Na przykład niewolnik Dawus, który nie chce być oskarżony o krzywoprzysięstwo, nie wyróżnia się cechami przynależnymi bezczelnemu niewolnikowi. *Andria* IV, 625–819.

⁵⁰ P.P. Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Stuttgart 1986.

⁵¹ „Ja stąd na wieś wraz z twym ojcem decyduję się usunąć. Niech nie wadzi wam obecność moja, zniknie wszelka trudność Wstrzymująca Filumenę od powrotu [...]”. *Hecyra* IV, 586–588, s. 277.

Hecyra), *bona meretrix* – szlachetna hetera⁵² (Taida: *Eunuchus*; Bakchida: *Hecyra*) lub wierny niewolnik utrzymujący dom swej pani⁵³ (Geta: *Adelphoe*).

Co charakterystyczne, komediopisarz nie wprowadził na scenę postaci wolnych kobiet, ponieważ matki i córki w ateńskich rodzinach nie brały udziału w życiu publicznym. Na zewnątrz zazwyczaj były reprezentowane przez ojca, brata lub innego krewnego z rodu. Zazwyczaj o kobietach mówią inne postacie, ale na scenie daje się czasami słyszeć ich głosy dobiegające ze środka domu (Pamfila (postać niema): *Eunuchus*; Bakchida (postać niema): *Adelphoe*)⁵⁴.

Zatem należy przyjąć, że autor ograniczył element humoru i komizmu, a w zamian pogłębił charakterystykę bohaterów swoich komedii, których charaktery kształtują się wraz z przebiegiem akcji na scenie. Widz więc ma szansę na samodzielną ocenę każdej obserwowanej przez siebie na scenie postaci, gdyż autor nie narzuca mu z góry ustalonego sądu czy stereotypu na temat bohatera lub sceny⁵⁵. Każda zatem jego postać, na wzór normalnego człowieka, łączy w sobie zalety i wady jednocześnie. Nikt przecież, jak w codziennym życiu, nie jest tylko zły lub tylko dobry. Co prawda komediopisarz nie pozbawił swoich postaci pewnych śmieszności, jednak zastosowanie tych wszystkich zabiegów, zmierzało przede wszystkim do podniesienia poziomu moralnego wystawianych sztuk.

O chęci stworzenia przez Terencjusza wyrafinowanej komedii świadczy również język⁵⁶, jakim napisał swoje dzieła. W komedii antycznej, np. u Plauta, *vis comica* jest wzmacniana chociażby przez wulgarny język. Terencjusz natomiast zdecydowanie unika wulgarnego języka, przepelnionego seksualnymi konotacjami lub grubiańskimi wyrażeniami. Takim językiem nie mówi żadna jego postać⁵⁷. Bohaterowie jego komedii mówią wytwornym tonem konwersacji rzymskich warstw wykształconych⁵⁸. Nie oznacza to jednak, że Terencjusz w ogóle nie stosuje innych

⁵² „I cieszę się, że mi tyle dała powodów radości. Innym nie w smak to heterom; bo nie w naszym interesie, by kochanek nasz w małżeństwie miał przyjemność”. Ibidem, V, 833–835, s. 297.

⁵³ „Ten Geta [...] Zarabia na nie, cały dom sam utrzymuje” (Hegion do Demeasza). Zob. *Bracia* III, 480–481, s. 169.

⁵⁴ „Litości, ludzie! Bo już nie wytrzymam z bólu! Ty Junono-Lucyno, pomóż! Ratuj, błagam!” (Pamfila krzyczy wewnątrz domu). Ibidem III, 486–487, s. 170.

⁵⁵ W komediach Terencjusza zdarza się, że postacie pod wpływem toczących się wydarzeń, zmieniają się na scenie, np. surowy i gburowaty Demeasz (*Adelphoe*) zmienia całkowicie swoją postawę życiową i metodę wychowawczą, na bardziej łagodną, zaś do tej pory ufny starzec Simon (*Andria*) wietrzy wszędzie podstęp. Za kolejny w tej kwestii przykład może posłużyć młodzieniec Pamfil (*Hecyra*), który ostatecznie zakochuje się w poprzednio odrzuconej przez siebie żonie lub początkowo surowy ojciec Menedem, nieco łagodniejszy i popada w pobłażliwość po ucieczce syna Klinii do wojska (*Heautontimorumenos*).

⁵⁶ W prologu sztuki *Heautontimorumenos*, w wersie 46, padają słowa *pura oratio* w kontekście dbałości autora o poprawność języka sztuki.

⁵⁷ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 45; J.N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londres 1982.

⁵⁸ Z uwagi na czystość i wytworność języka, komedie Terencjusza już w starożytności zostały wprowadzone do programu szkół. Ponadto autor i jego dzieła stały się przedmiotem badań uczonych i komentatorów już w I w. p.n.e. Zainteresowanie tym komediopisarzem nie słabło również w średniowieczu.

zabiegów słownych, np. inwektyw, które kierują pod swoim adresem osoby występujące w sztuce⁵⁹. Jednak wszystkie wyzwiska, jakimi obrzucają się bohaterowie w jego dziełach są zdecydowanie rzadziej wypowiedane przez postacie komedii i oczywiście mniej wulgarne niż są np. u Plauta. W momencie, kiedy jednak Afer decyduje się je wprowadzić do fabuły dzieła, dba o to, aby nie były one zanadto przesadzone, ubarwione oraz nie stwarzały wrażenia, że autor się nimi bawi⁶⁰. W tekście pojawiają się one jednak nie tylko po to, aby wzmocnić efekt komiczny, ale przede wszystkim w celu wyrażenia bardzo silnych i natężonych emocji⁶¹.

Zatem Terencjuszowski komizm słowny jest zdecydowanie inny od Plautyńskiego. Celem Afera nie jest wywołanie gromkiego śmiechu, lecz ironicznego uśmieszku. Jednak wielu krytyków zajmujących się twórczością Terencjusza odmawia temu autorowi efektu ironii, ponieważ ich zdaniem pisarz efekt ten zbyt słabo zaznacza w swoich dziełach⁶². Lektura komedii Terencjusza potwierdza, że Afer, choć nie ujawnia publiczności od razu wszystkich wątków sprawy, bez wątpienia jednak te, które wprowadza, wystarczająco szeroko wyjaśniają wszystkie zależności, których głównym zadaniem jest podtrzymanie atmosfery „zawieszenia”, w trakcie trwania, której możliwa jest analiza całej sytuacji pod kątem zapisanej w niej ironii. W jaki sposób komediopisarz osiągnął ten efekt? Przede wszystkim Terencjusz starał się uzyskać go, bazując na pomyłce któregoś z bohaterów i na tym fundamencie budował komizm sytuacyjny. Za przykład może tu posłużyć chociażby nieustanna prowokacja niewolnika, który uporczywie krąży wokół powstałego problemu niemalże od początku jego zaistnienia, kiedy to jeszcze sami główni zainteresowani nie zdają sobie z niego sprawy, aż do jego zakończenia⁶³.

Zamiast wulgarnego słownictwa oraz rubasznego i bezpośredniego humoru, jakiego do bawienia widza używał Plaut, Terencjusz stawia na subtelność w sytuacjach komicznych. Na przykład Parmenon, niewolnik w dziele *Eunuchus*, prezentuje Gnatonowi – pochlebcy i Trazonowi – żołnierzowi, przebranego za eunucha Cherea – młodszego brata Fedrii⁶⁴. Niewolnik zapewnia ich, że ów eunuch dorównuje pod względem wychowania i edukacji wolnemu, młodemu

W tej epoce Terencjusz był ulubionym autorem szkolnym, zaś w czasach humanizmu wydawane były liczne zyciorysy komediopisarza, wydania i tłumaczenia jego dzieł oraz wyciągi sentencji zaczerpniętych z jego dramatów. Dopiero w XIX w. Terencjusz utracił swoje miejsce w kanonie lektur szkolnych. Szerzej na temat: M. Brożek, *Wstęp*, s. XXXIV–LIV.

⁵⁹ „Wychoź z domu, zbrodniarzu! Jeszcze ty się zbiegu, Opierasz? Marsz mi naprzód, zły nabytku” (Fedria do Dorusa). Zob. *Eunuch* IV, 68–69, s. 66.

⁶⁰ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 45.

⁶¹ P.J. Miniconi, *Les termes d'injure dans le théâtre comique*, REL 36 (1958), s. 159–175.

⁶² E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 45; G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1953, s. 305.

⁶³ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 45.

⁶⁴ *Eunuch* III, 469–474, s. 47.

obywatelowi⁶⁵. Takie i podobne sceny zawarte w tym dziele wcale nie należą do rzadkości. Podobne sytuacje możemy odnaleźć w większości komedii.

Dużą siłę komiczną ma również motyw, będący interesującą wariacją tematu, kiedy to niewolnik, a nie jak zwykle starzec, pada ofiarą oszustwa⁶⁶. W komedii *Eunuchus* takim przykładem oszukanego niewolnika jest Parmenon. Kolejnymi oszukanymi niewolnikami są Parmenon z komedii *Hecyra*⁶⁷, któremu bez przerwy powierzane są misje z bezsensownymi poleceniami oraz Byria i Geta, którzy nieświadomie i zupełnie poważnie powtarzają nieprawdziwe informacje w dziełach *Andria* i *Adelphoe*.

Poddając analizie czynniki budujące siłę komiczną w Terencjuszowskich komediach, należy także wskazać motyw strachu przed zasłużoną karą⁶⁸ (Geta: *Phormio*; Parmenon: *Eunuchus*)⁶⁹. Terencjusz używa tego motywu, ale w odróżnieniu od Plauta lub Menandra nie przerysowuje go, ponieważ jego bohaterowie np. nie wypróżniają się pod siebie ze strachu (Dawus: *Andria*)⁷⁰.

Podsumowując, komedia antyczna, aby mogła być za taką uznana, musiała spełnić kilka czynników, które budują tradycyjną definicję komedii⁷¹. Przede wszystkim więc miała przedstawiać życie zwyczajnych ludzi. Już Arystoteles pisał: „Skoro więc poeci przedstawiają naśladowczo ludzi działających, którzy z natury rzeczy są albo dobrzy, albo źli, przedstawiają ich bądź jako lepszych, bądź jako gorszych, bądź jako takich jakimi są w rzeczywistości”⁷². Ponadto autor, budując wątki, musiał unikać motywów, w których jej bohaterowie mogliby popaść w niebezpieczne sytuacje. Kolejnym założeniem antycznej komedii miałyby być zapewnienie publiczności kształcenia oraz, jak przystało na dzieło tego gatunku, szczęśliwe zakończenie. Tak więc celem komedii antycznej nie było jedynie wprowadzenie zabawnych czy prześmiewczych elementów.

Zdawać by się mogło, że suma wyżej wymienionych czynników budujących siłę komiczną powinna zdecydować o powodzeniu komedii. Jednak pomimo licznych zabiegów autorów, mających na celu osiągnięcie sukcesu przez sztukę, czynnikiem decydującym o powodzeniu przedstawienia była jednak reakcja publiczności. Zdarzało się, że niekiedy publiczność rzymska nad widowisko teatral-

⁶⁵ Ibidem, s. 48.

⁶⁶ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 45.

⁶⁷ „No, ten pan mój, na Polluksa, usługi me mało ceni, Jeśli po nic mnie tam posłał, gdzież dzień cały próżno stracił”. *Hecyra* V, 879–800, s. 295.

⁶⁸ „Zginałem! Strach – język drętwieje [...]” (Parmenon, widząc Demeasza). Zob. *Eunuch* V, 977, s. 104.

⁶⁹ E. Schild, *Die dramaturgische Rolle de Sklaven bei Plautus und Terenz*, Basel 1917, s. 85–86; P.P. Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, AAWM 8 (1960), s. 84–87.

⁷⁰ E. Sánchez Cristóbal, *Función dramática del servus en Terencio*, s. 46.

⁷¹ A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio*, Arona 1950, s. 9; G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, s. 300.

⁷² Arystoteles, *Poetyka* II, 1448a, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 7.

ne, o czym wspomniano powyżej, przedkładała igrzyska w cyrku albo pokazy zręczności i opuszczała teatr przed zakończeniem sztuki. W związku z tym, aby zyskać przychyłność widzów w prologu, zamieszczano prośbę do publiczności, aby przedstawienie przyjęła z zyczliwością.

VIS COMICA IN THE COMEDIES OF PUBLIUS TERENTIUS AFER (SUMMARY)

During *ludi gladiator* fights, the Romans enjoyed chariot races, wild hunts, staged sea battles and circus and theatre performances. Terence's comedies were also put on the stage during these games. Six of his plays, which the Roman people applauded as spectators in the years 166–160 BC, have been preserved to date. They are: *Andria* (*The Andrian Girl*), *Hecyra* (*The Mother-in-Law*), *Heauton timoroumenos* (*The Self-Tormentor*), *Eunuchus* (*The Eunuch*), *Phormio*, *Adelphoe* (*The Brothers*). According to the assumptions of the text, all these plays have been analyzed with regard to the comic force (*vis comica*) they contain. The plot, characters and language of his plays have become an area of research in this context. The reason for choosing Terence and his comedies for the present research is the fact that he is an author who has been read, commented upon, analyzed, published, copied and staged – not only throughout antiquity, but also from the Middle Ages to modern times. His plays were read and staged in both the times of pagan and Christian traditions. The *vis comica* they contain has undoubtedly contributed to the great popularity of Terence and interest in his works throughout centuries. The conducted research has also confirmed that this writer also influenced the process of development of comedy as a literary genre in later centuries.

VIS COMICA IN DEN KOMÖDIEN VON PUBLIUS TERENTIUS AFER (ZUSAMMENFASSUNG)

Während der Ludien haben die Römer gerne die Kämpfe der Gladiatoren, Wettkämpfe der Streitwagen, Jagd auf Tiere, dargestellte Meereskämpfe sowie Zirkus- und Theaterdarbietungen angeschaut. Während dieser Spiele wurden auch Komödien von Terentius aufgeführt. Bis zu unseren Zeiten sind sechs seiner Theaterstücke erhalten, denen das römische Volk in den Jahren 166–160 mit Beifall beigewohnt hat: *Andria* (*Das Mädchen aus Andros*), *Hecyra* (*Schwiegermutter*), *Heautontimoroumenos* (*Der Selbstpeiniger*), *Eunuchus* (*Der Eunuch*), *Phormio* (*Der Prozessierer*), *Adelphoe* (*Brüder*). Alle diese Theaterstücke wurden gemäß der Textabsicht im Kontext der in ihnen enthaltenen komischen Kraft (*vis comica*) analysiert. Das Untersuchungsfeld bildet in diesem Kontext die Fabel, die Gestalten sowie die Sprache der Stücke. Der Grund der Wahl von Terentius und seiner Komödien für die präsentierte Untersuchung war die Tatsache, dass er ein Autor ist, der gelesen, kommentiert, untersucht, herausgegeben, abgeschrieben und aufgeführt wurde, nicht nur während des ganzen Altertums, sondern auch im Mittelalter bis hin zur Neuzeit und Moderne. Seine Stücke wurden sowohl in der Zeit der Paganen als auch der christlichen Tradition gelesen und aufgeführt. Zweifellos war für die so große Popularität von Terentius und das Interesse für sein Werk über die Jahrhunderte hinweg die darin erhaltene *vis comica* ausschlaggebend. Die durchgeführten Untersuchungen haben die Tatsache bestätigt, dass dieser Komödienschriststeller die Entwicklung der Komödie als eine literarische Gattung in späteren Jahrhunderten beeinflusst hat.