

# Terminologia teatralna u Petroniusza

Michał Heintze

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Abstrakt

*Satyricon* jest pierwszą powieścią, która powstała na gruncie literatury łacińskiej. Jej autorstwo przypisywane jest Petroniuszowi Arbitrowi, jednemu z najbliższych doradców cesarza Nerona, który znany jest polskiemu czytelnikowi przede wszystkim z powieści Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*. Z unikatowego dla literatury łacińskiej dzieła Petroniusza Arbitra zachowały się do naszych czasów jedynie mniejsze lub większe fragmenty, z których największy (52 rozdziały) funkcjonuje pod osobnym tytułem – *Cena Trimalchionis*. Stanowi on opowieść o uczcie u bogatego wyzwolénca Trymalchiona. Oprócz wiadomości na temat świata antycznych niewolników i wyzwolénców, życia w prowincji rzymskiej itd., tekst ten dostarcza unikatowych informacji na temat teatru antycznego i jego bezpośredniego odbioru. Nie są to, oczywiście, wiadomości usystematyzowane, wypowiedziane wprost. Ich ślady napotykamy przede wszystkim w opisie narratora opowiadania, Enkolpiusza. Także wypowiedzi pozostałych uczestników biesiady zawierają wiele aluzji do współczesnego uczestnikom uczty świata teatralnego. Za pośrednictwem ich wypowiedzi możemy między innymi poznać, jakie znaczenie miał teatr na obszarze prowincji rzymskiej dla jej mieszkańców.

**Słowa kluczowe:** Petronius Arbitr, *Cena Trimalchionis*, mim, komedia, teatr antyczny

**Abstract**

*Satyricon* is the first novel to be written on the basis of Latin literature. The authorship is attributed to Petronius Arbiter, one of the closest advisors to Emperor Nero, who is known to the Polish reader primarily from Henryk Sienkiewicz's novel *Quo vadis*. From the work of Petronius Arbiter, who is unique to the Latin literature, only smaller or larger fragments have survived to our times, the largest of which (52 chapters) has a separate title – *Cena Trimalchionis*. It is a story about a feast at the house of Trimalchio. This story provides us with unique insight into the ancient theatre and its reception. There is a lot of information about comedy and mime. The mime was particularly the favorite kind of performance art. The traces can be found mainly in the description of the narrator of the story – Encolpius. Through the statements, we can learn about the importance of theatre for the people in the Roman province.

**Keywords:** Petronius Arbiter, *Cena Trimalchionis*, mimus, comedy, the ancient theatre

W roku 1664 w Padwie po raz pierwszy od starożytności światło dzienne ujrzało opowiadanie o uczcie u bogatego wyzwolenca, które jest znane powszechnie pod łacińskim tytułem *Cena Trimalchionis* (wydał Paulus Frambottus). Autorstwo tego opowiadania, jak i całej powieści, przypisuje się najczęściej Gajuszowi Petroniuszowi Arbitrowi, który polskiemu czytelnikowi znany jest przede wszystkim z powieści *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, gdzie Petroniusz Arbiter jest jednym z najbliższych osób z kręgu cesarza Nerona. Opowiadanie Petroniusza Arbitra *Cena Trimalchionis* w zamyśle autora nie było osobnym utworem literackim, ale stanowiło jedną z części powieści pt. *Satyricon*, która do naszych czasów dotrwała jedynie we fragmentach.

Akcja opowiadania rozgrywa się w środowisku prowincji rzymskiej. Jej tytułowa postać, wyzwoleniec Trymalchion, jest bajecznie bogata, w swoim domu, posiada wszystko, czego dusza zapagnie. Opowiadanie o uczcie, zbytkach i luksusach Trymalchiona jest naoczną relacją Enkolpiusza, jednego ze studentów retora Agamemnona, który wraz ze swoim nauczycielem został zaproszony na ucztę zorganizowaną przez Trymalchiona w jego własnym domu. Oprócz studentów retoryki i ich nauczyciela Trymalchion zaprasza także swoich dawnych towarzyszy niedoli, byłych niewolników. Przed przybyłymi gośćmi Trymalchion z niezwykłą przyjemnością popisuje

się swoim bogactwem, a także (pozorna) erudycją. Niestety jako były niewolnik nie mógł w młodości zdobyć gruntownego wykształcenia. Jego realnie nikła wiedza prowadzi do licznych pomyłek i gaf przed przybyłymi na ucztę towarzyszami.

To niedługie opowiadanie, od czasu, kiedy zostało po raz pierwszy opublikowane, było już wielokrotnie badane pod kątem języka, zwyczajów kuchni rzymskiej, a także życia codziennego zwykłych mieszkańców prowincji rzymskiej. Mimo wszystko, po prawie czterech wiekach od pierwszej nowożytnej edycji dzieła, wciąż skrywa ono swoje sekrety. Wyjątkowość dzieła podkreśla fakt, że jest to pierwsza zachowana do naszych czasów powieść literatury łacińskiej. Ponadto *Satyricon* uważa się za dzieło wręcz reporterskie, które w naturalistyczny sposób obrazuje życie wyzwolenców, a także życie prowincjonalnych miast w czasach cesarstwa rzymskiego.

Tekst *Ucztę Trymalchiona* obfity jest także w terminologię muzyczną. Należy tylko wspomnieć, że przez cały czas uczującym gościom Trymalchiona w tle przygrywa grupa niewolników, a także Trymalchion i jego towarzysze popisują się różnymi działalnościami artystycznymi. W tak stosunkowo krótkim tekście (52 rozdziały) znajduje się ponad trzydzieści sformułowań z wokabularza muzycznego. Część tych wyrażen zdecydowanie się powtarza, np. wyrażenie *ad symphoniam* (Heintze 2019, 53–54). Wiele spośród nich to ἀπαξ λεγόμενον języka łacińskiego, dlatego znalezienie jakiegokolwiek informacji na ich temat jest bardzo trudne. Ponadto trudności interpretacyjne komplikują wspomniana już wyżej fragmentaryczność dzieła (większość zachowanych fragmentów obejmuje księgi od XIV do XVI), różnorodne lekcje w aparacie krytycznym, jak i niedostateczna znajomość realiów życia niższych warstw społecznych w starożytności.

Wśród tego zbioru muzycznego można dodatkowo wyróżnić podzbiór, który dotyczy świata teatralnego. W opisie narratora i wypowiedziach bohaterów można odnaleźć pewne słowa-klucze, aluzje do tego, jakie znaczenie miał teatr w małym prowincjonalnym miasteczku Imperium Rzymskiego i jak odbierały go niższe warstwy społeczne. Na użytek tej pracy zostały wybrane cztery passusy, które są ze sobą związane. Dotyczą one komedii, mimu, a także szeroko pojętej działalności performatywnej. Słowem, które jest najważniejsze dla analizy tychże fragmentów, ponieważ pojawia się w wielu kontekstach, jest słowo *canticum*. Od niego też rozpocznie się analiza.

Słowo *canticum* w tekście *Ucztę* występuje trzy razy. Co ciekawe, pojawia się ono jedynie w relacji narratora opowiadania, Enkolpiusza. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na to, że to właśnie Enkolpiusz określa artystyczno-wokalne występy Trymalchiona i jego niewolników słowem *canticum*. W celu lepszego zrozumienia tego słowa zostanie zrelacjonowane hasło słownikowe *canticum* w *Lexicon Totius Latinitatis*

Forcelliniego. Dla ułatwienia odnalezienia cytatów z dzieł antycznych, w przypadku cytowania autorów łacińskich, zdecydowałem się, o ile było tylko to możliwe, na cytowanie dzieł antycznych z edycji w serii Loeb Classical Library.

Podstawowym i pierwszym znaczeniem słowa *canticum* jest „pieśń, śpiew”. Jako przykład użycia tego słowa Forcellini przytacza fragment z epigramatu Marcjalisa: „Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat” (Martialis 1993, 246). Adresatem tego epigramatu jest niejaki Cotilus, z którego przystojności i zabiegów o nią naigrywa się Marcjalis. Już samo imię Cotilusa jest znaczące i znaczy tyle, co „papła, gaduła” (Soldevila, Castillo i Valverde 2019, 164–165). W odpowiedzi na pełne ironii pytanie Marcjalisa, co to znaczy być *homo bellus*, Cotilus z właściwą sobie skłonnością do opowiadania zdradza wszystkie składniki własnej dbałości o piękność. Oprócz wzorcowej pielęgnacji skóry i włosów, Cotilus zwraca uwagę na obycie w świecie, a zwłaszcza na znajomość modnych piosenek znad Nilu (to jest z Aleksandrii) i Gades.

W definicji słowa *canticum* podanej przez Forcelliniego *cantio, cantilena quod modulato sono editur*, pobrzmiewa o wiele szerszy zakres znaczeniowy. Sam czasownik *canto, cantare*, od którego pochodzi słowo *canticum*, oprócz podstawowego znaczenia na określenie ludzkiego śpiewu, oznacza również wydawanie głosu przez wszystkie ptaki, ale co więcej, ten czasownik zawiera w sobie także znaczenie „grać na instrumentach muzycznych” (dla przykładu we wstępie do dzieła *De excellentibus ducibus extranarum gentium* Koneliusza Neposa: „quis musicam docuerit Epaminondam, [...] scienterque tibiis cantasse” (Nepos 1929, 2).

Natomiast dla rzeczownika *canticum* brak świadectw na oznaczenie gry na instrumencie. W dziele *Florida* Apulejusza z Madaury czytamy: „luscinae in solitudine Africana canticum adolescentiae garriunt” (Apuleius 2017, 308). Jednakże tutaj wyrażenie *canticum adolescentiae* jest wyrażeniem quasi-poetyckim, użytym w kontekście pojawiającego się wcześniej w tekście Orfeusza śpiewającego dla zwierząt w lesie, a nie dla ludzi.

Drugie znaczenie zawiera w cytatach odwołanie do rozdz. 31 *Satyriconu*, a konkretnie do słów *acido cantico*. W tym fragmencie mowa o niewolniku Trymalchiona, który podając Enkolpiuszowi napój, uczcił go *acido cantico*. To wyrażenie najczęściej rozumiane jest tutaj jako „piskliwy, przenikliwy śpiew”. Dla porównania przytaczam tłumaczenie Leopolda Staffa: „Bardzo usłużny chłopak odpowiedział mi również krzykliwym śpiewem i tak samo każdy, od którego się czegoś zażądało” (Staff 1986, 30).

Warto skonfrontować ten fragment z podobnym wyrażeniem *sonus acidior* z rozdz. 68, gdzie sługa Habinnasa intonuje początek piątej księgi *Eneidy*. Jak stwierdza narrator

Enkolpiusz, wykonanie utworu było tak złe, że po raz pierwszy w życiu sam Wergiliusz stał się dla niego nużący (Müller 1961, 71). W interpretacji obydwu fragmentów zwraca się szczególnie uwagę na aspekt wykonawczy, tj. na niedostatki wokalne niewolnika-śpiewaka lub też na wadliwą emisję głosu.

W *Lexicon Totius Latinitatis* Forcelliniego wyrażenie *acido cantico* (Müller 1961, 71) jest objaśnione jako *carmen probrosum et dicteriis plenum*. Chodzi tutaj o zjadliwą, ironiczną pieśń, która wedle słów samego Kwintyliana „Omne convivium obscaenis canticis strepit” (Quintilianus 2001, 86) była elementem każdej uczy. Czyżby w badanym fragmencie chodziło bardziej o niezbyt wyrafinowaną piosenkę, pełną wulgarności przyśpiewkę, którą na wejściu niewolnik obdarzył gości? Tak zinterpretowane zachowanie niewolnika mogłoby tłumaczyć jeszcze większe zniesmaczenie Enkolpiusza zachowaniem niewolników, nie tylko ze względu na małą wartość wokalne wykonania, ale przede wszystkim ze względu na brak gustu gospodarza. Przypomnijmy, że opisywane wydarzenie mają miejsce na początku uczy, tuż przed podaniem wina. Tym bardziej niesmak u gości może budzić zachowanie niewolników.

Trzecie znaczenie słowa *canticum* jako „zaklęcie, pieśń magiczna” występuje najrzadziej. Jedyne przytoczony cytat pochodzi z Apulejusza. Czwarte i ostatnie znaczenie słowa *canticum* oznacza fragment komedii, w którym postać śpiewa przy akompaniamencie: „Item canticum dicitur pars comoediae vel fabulae Atellanae, in qua una tantum persona ad tibias canit” (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “canticum”).

Diomedes, antyczny gramatyk, wyszczególnił trzy części komedii: *diverbium*, *canticum* i *chorum*. Kryterium podziału jest liczba postaci biorących udział w scenie/numerze. I tak *diverbium* to naprzemienna rozmowa dwóch osób: *quando diversi alternis colloquuntur*; *canticum* to monolog samotnej postaci „quando unus tantum”; a *chorus*, tak samo jak polski chór, to wspólny śpiew wielu („quando plures simul junctis vocibus eandem rem canunt”). Następnie Diomedes dodaje, że łacińskie komedie tym różnią się od greckich, że są pozbawione chórów: „Latinae igitur comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant, diurbio et cantico” (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “canticum”).

Ostatnie znaczenie słowa *canticum* jest słowem technicznym i przywodzi skojarzenia teatralne. Chociaż opowiadanie Petroniusza ma miejsce na uczie w domu Trymalchiona, swoim gościom gospodarz zapewnia wszelkiego rodzaju rozrywki. Od samego początku Trymalchion starannie zadbał o dostarczenie biesiadnikom różnorodnych atrakcji artystycznych. Na początku uczy Trymalchion recytuje gościom własną kompozycję o przemijalności życia (34), następnie goście podziwiają występy homerystów (59) i akrobatów (53), a przez cały czas trwania uczy niewolnicy grają i śpiewają. Pośród tak

wielu i różnych działalności artystycznych można też odnaleźć reminiscencje życia społeczno-kulturalnego biesiadników. Informacje odnośnie życia politycznego znajdujemy między innymi w rozdziałach 44–45, gdzie mowa m.in. o występach gladiatorów (45). Jednakże, czy w tekście *Ucztu* mogą znajdować się aluzje dotyczące życia teatralnego? W ustaleniu tego mogą posłużyć dwa passusy.

### 1. 35, 6 ... *atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpicario mimo canticum extorsit*

Rozpoczynając analizę powyższego fragmentu, natrafiamy na dwie trudności. Pierwsza związana jest z transmisją tekstu. W wersie 35, 6 pomiędzy słowami *panem* i *atque* Franz Bücheler stwierdził ubytek tekstu (*lac. ind.*). Co więcej, nie wiemy, do kogo konkretnie odnosi się zaimek *ipse*. Przypuszcza się, że podmiotem części po lakunie nie jest *puer Aegyptius*, jak było to wcześniej (przed lakuną), lecz sam gospodarz, Trymalchion. Podejrzewa się, że w niezachowanej części tekstu miała miejsce zmiana podmiotu. Na osobę Trymalchiona może ponadto wskazywać bezpośredni zwrot Trymalchiona do gości (35, 7). Zmianę podmiotu podkreśla także opozycja słów *nos* i *Trimalchio* (35, 7). Równocześnie część zdania po *atque* zdaje się członem zdania złożonego. Mimo wszystko, tego, co znajdowało się w niezachowanym fragmencie utworu możemy się jedynie domyślać. Martin S. Smith chciałby tam widzieć: „an explanation of the puzzling phrase *ad tam viles... cibos*” (Smith 1975, 76).

Drugą zagadką, jaką stawia przed nami tekst, jest tytuł mimu. Żadne źródła antyczne nie przekazują tytułu sztuki *Laserpicarium*. Z drugiej strony sam brak przekazu nie może dowodzić, że ta nazwa została wymyślona przez autora. Zwłaszcza, że *Satyricon* jest uważane za jeden z najbardziej realistycznych tekstów literatury łacińskiej, dokumentującym jak w reportażu życie starożytnych.

Mim, jak stwierdza Ewa Skwara, to jedyny gatunek rzymskiej komedii, którego popularność nie mijała z upływem czasu. Cieszył się popularnością nie tylko wśród niższych warstw społecznych, ale także nobilów (Cezar, Pliniusz Starszy). Mim był po prostu dostępny dla wszystkich. Lecz pomimo tak wielkiej popularności, dziś stwierdzamy prawie całkowitą nieznajomość imion twórców i ich dzieł. Samo słowo *mimus* ma ewidentnie greckie pochodzenie, rdzeniowo związane jest z czasownikiem μιμῆσθαι. Wg *Lexicon Totius Latinitatis* Forcelliniego łacińskie *mimus* oznacza po pierwsze aktora, który poprzez naśladownictwo przedstawia ludzkie wady: “Proprie est gesticulator,

imitator lascivus ac petulans factorum, dictorumque ac morum alienorum, colligendi risus causa, in scaena, vel extra” (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “mimus”).

Drugie znaczenie to przedstawienie teatralne, sztuka: “Mimus est etiam ipsum poema et fabula, qua mimus aliorum mores imitatur” (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “mimus”). Obydwa znaczenia łacińskie wypływają z języka greckiego i są poświadczone w tekstach. Dla przykładu jako „aktor” u Demostenesa, a jako „sztuka” u Arystotelesa w *Poetyce*.

Pojawiający się u Petroniusza tytuł mimu łączony jest z nazwą rośliny *laserpicium*, o której wspomina Kolumella: „Radix, quam Graeci σίλφιον uocant, uulcus autem nostra consuetudine laserpicium appellant” (Columella 1954, 172).

Dodatkowo autor zwraca uwagę na leczniczy charakter rośliny; zaleca stosować ją w leczeniu chorób oczu. Oprócz tego roślina pojawia się w dziełach Katona Starszego, który zaleca w trakcie marynowania soczewicy (*lens*) dodać octu z dodatkiem *laserpicium*: „laserpicium aceto diluito, permisceto lentim aceto laserpiciato et ponito in sole” (Cato Maior 1967, 106). Ponadto, stosuje ją, ażeby podkreślić walory smakowe *pulmentum*: “Laserpitium pro pulmentario habet. Multo pulmento usi” (Forcellini *Lexicon Totius Latinitatis*, s. v. *laserpitium*).

Niestety, do dziś dnia roślina nie została jednoznacznie zidentyfikowana przez badaczy. Słowo *laserpicarius*, które pojawia się w tekście Petroniusza może zostać potraktowane zarówno jako przymiotnik, jak i jako rzeczownik. W badanym fragmencie tekstu mamy do czynienia z określeniem mimu, o którego podwójnym znaczeniu w języku łacińskim napisaliśmy już wcześniej. Teraz z kolei należałoby się głębiej zastanowić, czy chodzi tu bardziej o nazwę przedstawienia, czy też może o imię aktora, który gra mim. Dwie możliwości interpretacyjne sugeruje też Forcellini. Pierwsza dotyczy nazwy sztuki, która opiewa zalety *laserpicium*: „ex mimo laserpicii laudes celebrante”, druga – aktora, który po zjedzeniu rośliny, w trakcie tańczenia upuszcza gazy: „Laserpicarius mimus est qui laser comedens frequentes inter saltandum peditus edit” (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “laserpitium”).

Pozostaje jeszcze kwestia wykonawstwa i tego, co dokładnie kryje się pod wyrażeniem *canticum extorsit*. Zwłaszcza że użycie czasownika *extorquere*, *extorsi*, *extortum* zasługuje na uwagę, ponieważ tylko w tym jednym miejscu w literaturze łacińskiej mamy do czynienia z wyrażeniem *canticum extorsit*. Forcellini nie odnotowuje takiego sformułowania, także Lewis & Short nie podają żadnych muzycznych znaczeń tego czasownika. Jedynie w słowniku Józefa Korpantego znajduje się hasło *canticum extorquere*, które oznacza „zniekształcać piosenkę”. Jednakże odnosi się wrażenie, że to tłumaczenie jest interpretacją fragmentu 35, 6 *Satyriconu*. Kwestia oddania tego wyrażenie

pozostaje nadal otwarta, co zdają się potwierdzać także polscy tłumacze: Staff: „wykrztusił z siebie [...] pieśń” (Staff 1986, 40), Brożek: „wymuszał z siebie piosenkę” (Brożek 1968, 40), Wysocki: „fałszując, odstawił arię” (Wysocki 2011, 61).

## 2. 73, 3 *Coepit Menecratis cantica lacerare*

Uczta u Trymalchiona ma się już ku końcowi. Gospodarz wraz z gośćmi zdecydowanie wypił za dużo tego wieczoru. W celu nabrania nowych sił, które zostały poważnie nadzarpnięte podczas nieumiarkowanego ucztowania, goście podążają za Trymalchionem do jego prywatnej łaźni. Tam Trymalchion, kołysząc się na nogach, popisuje się przed towarzyszami śpiewem pieśni jakiegoś Menecratesa, których Enkolpiusz z powodu pijackiej dykcji Trymalchiona nie jest w stanie rozpoznać. To, że są to właśnie *Menecratis cantica*, dowiaduje się narrator od tych, którzy są w stanie zrozumieć pijacki bełkot gospodarza. Należy zwrócić uwagę, że nieznanne dzisiejszemu czytelnikowi *Menecratis cantica* są utworami natychmiast rozpoznawalnymi przez bohaterów opowiadania. A Enkolpiusz wcale nie oczekuje dalszych wyjaśnień, o jakiego Menecratesa dokładnie im chodziło.

Odpowiedź na pytanie, kim był autor owych *cantica*, nie jest wcale prosta. Sprawę komplikuje fakt, że w historii grecko-rzymskiej było wiele osób o tym imieniu. *Oxford Classical Dictionary* podaje, że w epoce hellenistycznej na uwagę zasługują dwie osoby o tym imieniu. Pierwszym był Menecrates, historyk piszący w dialekcie jońskim, drugim – uczonego poeta, Menecrates z Efezu, nauczyciel Aratosa. Pozostałych: przyrodników, rzeźbiarza, lekarza należy ze względu na kontekst utworu pominąć.

Wydaje się mało prawdopodobne, aby pijany Trymalchion śpiewał fragment z poematu uczonego poety hellenistycznego. Zarówno jego wykształcenie, jak i stan upojenia alkoholowego, w jakim się znalazł, nie pozwalają na deklamacje podniosłego i uczonego poematu. W dziełach rzymskich wzmianki o osobach o takim imieniu odnajdujemy: u Warrona, który wspomina o Menecratesie z Efezu (Varro 1967, 164); u Pliniusza Starszego, który wymienia tego samego Menecratesa w bibliografii do swojego dzieła encyklopedycznego (Plinius Maior 1967, 46); oraz u Stacjusza, który dedykuje jedną z eklog swoim krajanowi z Neapolu o tym właśnie imieniu (Statius 2015, 278).

Jednak najbardziej prawdopodobne, że Trymalchionowi i gościom chodziło o Menecratesa, którego znamy z przekazu Swetoniusza. W żywocie Nerona (30, 2) Swetoniusza czytamy: „Menecraten citharoedum et [...] triumphalium virorum patrimonii aedibusque donavit” (Suetonius 1965, 134).



Niesmak, z jakim pisze Swetoniusz o nagrodzeniu kitarzysty tak zaszczytnymi honorami (niewłaściwymi względem muzyka) przez Nerona, wcale nie musi świadczyć o niechęci, jaką miałyby go darzyć społeczeństwo rzymskie. Być może Neron jako władca jedynie usankcjonował wielką cześć, jaką cieszył się w Rzymie młody kitarzysta. Co więcej, jeśli przyjmiemy prawdopodobną datację utworu Petroniusza na czasy Nerona, to zawarta w nim aluzja do *Menecratis cantica* wydaje się łatwa do odczytania nie tylko dla bohaterów utworu, ale także dla pierwszych odbiorców dzieła. Jeśli do tego dodamy, że akcja *Ucztę Trymalchiona* rozgrywa się w prowincjonalnym miasteczku na południu Italii, to tym bardziej sława Menecratesa, która promieniuje z Wiecznego Miasta, musiała być naprawdę wielka.

Pozostaje nam jeszcze odpowiedzieć na pytanie, jak rozumieć tutaj użyte słowo *cantica*. Czyżby chodziło o własne poetycko-muzyczne kompozycje Menecratesa? Jeśli tak, to nie mogły to być utwory nazbyt wyrafinowane artystycznie, które w takim przypadku mogłyby się nazywać *carmina*. Wydaje się, że w danym kontekście nie chodzi o poważną kompozycję, tylko o dość łatwą i miłą piosenkę, która natychmiast Mici którą wszyscy z łatwością rozpoznają. Jeśli takie kompozycje stanowiły większość twórczości Menecratesa, to niesmak i niezadowolenie, z jakim pisze o nich Swetoniusz, mogą znajdować tym głębsze uzasadnienie.

W tekście *Ucztę Trymalchiona* oprócz *cantica* wspomniane są też *diverbia* – „komediove duety”.

### 3. 64, 2 *Canturire belle diverbia, adicere mellicam*

Po opowiedzeniu dwóch mrozących krew w żyłach opowieściach o wilkołaku (Nikerosa) i o wiedźmach (Trymalchiona), przychodzi czas na pewne rozluźnienie. Trymalchion prosi swojego dawnego kompana Plokamusa o rozweselenie całego towarzystwa. Prośba jest wyrażona w sposób bardzo podobny do skierowanej wcześniej do Nikerosa (61, 2). Trymalchion zwraca się z pewnym wyrzutem do przyjaciela, że jeszcze nic nie zaprezentował gościom (*nihil narras? Nihil nos delectaris*; 64, 2). Chce on, by jak dawniej przyjaciel coś zaśpiewał i zagrał.

Prośba Trymalchiona spotyka się z odmową Plokamusa. Nie jest ona jednak wyrażona wprost. Plokamus tłumaczy się podeszłym już wiekiem. Jego odpowiedź jest zawila, zamiast bezpośredniej odmowy wymawia się dawnymi sukcesami w sztuce. Podkreśla, że na śpiewaniu wypluł już płuca. Zadowala gości jedynie gwizdem, udając przy tym,

że było to po grecku (64, 5). Odmowa Plokamusa nie zrobiła chyba na Trymalchionie większego wrażenia. Natychmiast przechodzi on do swojego ulubionego zajęcia, czyli udawania, że gra na trąbie (64, 5). Taki brak reakcji ze strony Trymalchiona na odmowę Plokamusa może być spowodowany coraz większym upojeniu alkoholowym biesiadników, o czym świadczą słowa narratora: *iam lucernae mihi plures videntur ardere totum triclinium esse mutatum* (64, 2).

W prośbie Trymalchiona do Plokamusa znajdują się słowa: *canturire belle deverbia, adicere melicam*. To wyrażenie, wbrew pozorom, nie należy do najłatwiejszych. Zaczniemy od szczegółowej analizy poszczególnych słów. Czasownik *canturire* jest ἀπαξ λεγόμενον starożytnej łaciny. Później pojawia się tylko jeszcze jeden raz u Pawła Diakona, mnicha z klasztoru na Monte Cassino z VIII wieku n.e.:

Dagnades sunt avium genus, quas Aegyptii inter potandum cum coronis devincire soliti sunt, quae vellicando morsincandoque et canturiendo assidue non patiuntur dormirepotantes. (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. "canturio".)

Dokonał on streszczenia dzieła *De verborum significatu* gramatyka Pompejusza Festusa (II w. n.e.), którego dzieło jest wyciągiem z leksykonu trudnych wyrazów Weriusza Flakkusa (I w. n.e.). Paweł Diakon pod hasłem *Dagnades* opisuje, że Egipcjanie przywiązywali ptaki tego gatunku do wieńców biesiadnych, które dzięki śpiewaniu i skubaniu nie pozwalały zasnąć biesiadnikom. Nazwa ptaków prawdopodobnie pochodzi od greckiego czasownika δάκνω, oznaczającego „gryźć”. Wydaje się, że małe, upiorne ptaszki, które kąsaniem miały budzić biesiadników, nie mogły mieć słowiczego głosu. To bardzo rzadkie słowo jest w tym miejscu często zastępowane przez występujące częściej – *cantitando*.

Czasownik *canturire* wydaje się *verbum desiderativum* utworzonym od czasownika *canere* i tak właśnie objaśnia je Forcellini, jako *cantare cupio, libenter canto*. Słownik Lewisa & Shorta, pod wpływem fragmentu z Pawła Diakona, tłumaczy je jako „szczebiotać” (*to chirp*). Martin S. Smith uważa, że można pominąć dezyderatywny odcień czasownika i traktować go tak samo jak czasownik *cantare* (Smith 1975, 178). Tak też tłumaczy to słowo słownik pod redakcją Mariana Plezi.

Właściwe zrozumienie tego bardzo rzadkiego czasownika utrudnia nietypowe połączenie z rzeczownikiem *deverbia*, którego znaczenie jest nam dobrze znane, ale w połączeniu z czasownikiem *canturire* staje się oksymoronem.

Fragmenty komedii rzymskiej, które wykonywano bez akompaniamentu instrumentów muzycznych oraz w sposób zbliżony do mowy codziennej, nazywano *diverbia* (Skwara 2001, 35), ich metrum był senar jambiczny, który starożytni uważali za najbardziej zbliżony do mowy (Skwara 2001, 218). Jak w takim razie należałoby rozumieć sformułowanie *canturire belle diverbia*, które samo w sobie wydaje się sprzeczne?

Franz Bücheler w wydaniu krytycznym Petroniusza (Bücheler 1904, 42) uporał się z tym problemem przez zamianę rzeczowników: *belle diverbia dicere, melica canturire*. Ponadto zmienił rodzaj gramatyczny słowa *melica, melicae* na neutrum, a przysłówkę przeniósł na początek, aby fraza stała się jeszcze bardziej harmonijna. Jest to dość interesujące rozwiązanie, ale jednak zakładające zbyt dużą ingerencję w tekst, w którego badanym miejscu wydanie krytyczne nie poświadcza innych lekcji tekstu. Mając na uwadze to, że Trymalchion w wielu miejscach *Ucztę* zdradza swoją nikłą znajomość sztuki, tym bardziej tak kunsztownie zbudowana fraza kłóci się z jego charakterem, nie wspominając już o upojeniu alkoholowym, w jakim się w danej chwili znajdował.

Być może jest to po prostu kolejna gafa Trymalchiona. Nie pierwszy raz udowadnia on, że ma nikłą znajomość mitologii, warto w tym miejscu porównać wypowiedzi Trymalchiona na temat pochodzenia waz korynckich (Müller 1961, 50), jak i zrelacjonowanie występu homerystów (Müller 1961, 60) i zamiast starać się znaleźć logiczne wytłumaczenie dla tej frazy razem z Agamemnonem i Enkolpiuszem po prostu postarać się nie wybuchnąć śmiechem.

Pozostaje jeszcze druga część frazy, w której problematyczny jest rodzaj gramatyczny słowa *melica*. Zrozumienie jest tym trudniejsze, że jedynie powyższy fragment z dzieła Petroniusza poświadcza znaczenie muzyczne w języku łacińskim. U innych autorów łacińskich występuje to słowo jedynie w kontekście literackim (por. Cic. *De optimo genere oratorum* 1, 3). Jako rzeczownik występuje jedynie u Petroniusza. Także z odpowiedzi Plokamusa nie możemy wywnioskować, o jaki gatunek muzyczny konkretnie chodziło Trymalchionowi. Tłumacze nie łączą słowa *melica* z komedią. Staff pisze: „śpiewałeś pieśni”, Brożek z właściwą sobie akrybią filologiczną pisze: „dorzucałeś do tego pieśni”, a Wysocki: „bywało, żeś nam czasem pośpiewał”. Sądzę, że tłumaczenia Staffa i Brożka w ustach pijanego Trymalchiona, który chętny jest wysłuchać wesołej piosenki po dwóch strasznych opowieściach, brzmią nieco nazbyt podniośle: „wygłaszałeś piękne ustępy ze sztuk teatralnych” (Staff 1986, 137), „śpiewnie i pięknie recytowałeś partię komediowe” (Brożek 1968, 75).

Podobne problemy spotykamy przy analizie fragmentu: 53, 11... *et in summa parte odaria saltare*. Jedną z części popisów akrobatycznych, na które Trymalchion patrzy

bardzo chętnym okiem, jest występ chłopca, który śpiewa na szczycie drabiny trzymanej przez głupka cyrkowego. Słowo na określenie akrobatów – *petauristari* w takiej formie gramatycznej występuje tylko u Petroniusza, częstszą od niej forma jest forma *petaurista*, -ae, którą L. Aelius Praeconius Stilo wywodzi od greckiego sformułowania πρὸς ἄερα πέταται (*Lexicon Totius Latinitatis*, s.v. “petaurista”). Ponadto tylko w tym miejscu w tekście *Uczty* akrobata, oprócz wykonywania rozlicznych sztuczek cyrkowych, swój popis wzbogaca także śpiewem.

Słowo *odarium*, podobnie jak *petauristarii*, też występuje tylko raz w literaturze antycznej (Smith 1975, 145). Co więcej, samo wyrażenie *odaria saltare* może być po prostu skrótem myślowym, który można rozwinąć: *odaria (cantare et) saltare*.

Polscy tłumacze są rozbieżni w swoich decyzjach. Staff uważa, że chłopiec na szczycie drabiny jedynie tańczył w rytm piosenek: „Kazał chłopcu na szczeblach jej i na szczycie tańczyć przy muzyce piosenek” (Staff 1986, 100).

Brożek sądzi, że chłopiec i śpiewał, i tańczył: „kazał chłopcu śpiewać i tańczyć po jej szczeblach i na szczycie” (Brożek 1968, 60). Wysocki opisuje popis chłopca jak najbarwniej potrafi: „Młode chłopię, począł się – oczywiście z pieśnią na ustach – wspinać tanecznym krokiem po szczeblach aż na szczyt” (Wysocki 2011, 76).

Jak widać z powyższego przykładu, nie jest sprawą oczywistą, jak i co wykonywał dokładnie akrobata. Podsumowując, można powiedzieć: *quot interpretes, tot sententiae*.

Zebrany materiał dowodzi, że bohaterom *Uczty Trymalchiona* nieobca była sztuka teatralna, chociaż pośród biesiadników nie ma mowy o sztuce wysokich lotów lub o awangardzie tamtych czasów. Przeanalizowany materiał poświadcza wiele wypowiedzi odnoszących się szczególnie do mimu i komedii.

Chociaż nie sposób jednoznacznie ustalić, jak należy dokładnie rozumieć słowa: *laserpitium*, *melica* itd..., przeprowadzona analiza pozwala nam na nie spojrzeć w nieco szerszym kontekście, który prowadzi do nowej interpretacji badanych fragmentów.

## Bibliografia

### Teksty źródłowe

- Apuleius. 2017. *Apologia, Florida, De Deo Socratis*. Pod redakcją Christopher Jones. London: Harvard University Press.
- Cato Maior. 1914. *Historicorum Romanorum Reliquiae*. Pod redakcją Hermann Peter. Leipzig: Teubner Verlag.
- Cato Maior. 1967. *On Agriculture*. Pod redakcją W.D. Hooper. London: Harvard University Press.
- Columella. 1954. *On Agriculture*. Pod redakcją Edward Hoch Heffner. London: Harvard University Press.
- Martialis. 1993. *Epigrams*. Pod redakcją David Roy Shackleton Bailey. London: Harvard University Press.
- Nepos. 1929. *The Book on the Great Generals of Foreign Nations*. Pod redakcją John Carew Rolfe. London: Harvard University Press
- Petronius Arbitr. 1904. *Saturae et Liber Priapeorum*. Pod redakcją Franz Bücheler. Leipzig: Teubner Verlag.
- Petronius Arbitr. 1961. *Satyricon*. Pod redakcją Konrad Müller. München: Ernst Heimeran Verlag.
- Plinius Maior. 1967. *Natural History*. Pod redakcją Harris Rackham. London: Harvard University Press.
- Quintilianus. 2001. *The Orator's Education*. Pod redakcją Donald Andrew Russell. London: Harvard University Press.
- Statius. 2015. *Silvae*. Pod redakcją David Roy Shackleton Bailey. London: Harvard University Press.
- Suetonius. 1965. *Lives of the Caesars*. Pod redakcją John Carew Rolfe. London: Harvard University Press.
- Varro. 1967. *On Agriculture*. Pod redakcją W.D. Hooper. London: Harvard University Press.

## Przekłady

- Brożek, Mieczysław. 1968. *Satyryki*. Przełożył i opracował Mieczysław Brożek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Staff, Leopold. 1986. *Uczta Trymalchiona*. Przełożył i opracował Leopold Staff. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Wysocki, Leszek. 2011. *Satyricon*. Przełożył i opracował Leszek Wysocki. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

## Komentarz

- Smith, Martin S. 1975. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford: Oxford University Press.

## Słownik

- Lexicon Totius Latinitatis*. Egidio Forcellini. Patavii: Typis Seminarii, 1827–1831.

## Opracowania

- Auerbach, Erich. 2004. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Heintze, Michał II. 2019. „*Symphonia*” i „*symphoniacus*” u Petroniusza – analiza semantyczna. „*Symbolae Philologorum Posnaniensium*” XXIX: 53–63.
- Skwara, Ewa. 2001. *Historia komedii rzymskiej*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Soldevila, Rosario M., Alberto M. Castillo, i Juan F. Valverde. 2019. *A Prosopography to Martial's Epigrams*. Berlin-Boston: De Gruyter.