

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Latin

Mikael Bladh
LATK01: Kandidatuppsats
Handledare: Professor Arne Jönsson

Om expositionen i tre komedier av Terentius

Innehåll och form i akt I av *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra*

Sammandrag

I detta arbete undersöks den exposition (d.v.s. redogörelse för ämnet) som ges i första akten av de tre komedierna *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra*, skrivna av Terentius (död 159 f.Kr.). Avsikten är att försöka belysa vilken information som ges i expositionen samt hur åskådare och läsare kan tänkas uppfatta denna information. Framför allt studeras innehållet i första akten, men även formen.

Ett problem som diskuteras i uppsatsen är vid vilken tidpunkt Syra, en av karaktärerna i akt I av *Hecyra*, gör sin sorti. I samband med behandlingen av detta problem undersöker jag tysta omotiverade sortier hos Terentius, och jag utgår då från åtta exempel på sådana som forskaren Dwora Gilula tidigare har studerat, delvis i ett annat syfte än mitt. Mitt syfte är att se om något av de åtta exemplen kan styrka möjligheten för Syra att göra sin sorti ensam och vid osäker tidpunkt, utan sortireplik och utan att sortin motiveras av henne själv eller någon annan. Jag påstår i uppsatsen att det finns en möjlighet för Syra att i tysthet göra sorti ensam mitt under akt I, scen 2, eftersom jag har tyckt mig kunna finna åtminstone en liknande sorti (i komedin *Heauton timorumenos*).

Innehållsförteckning

Sammandrag	3
1. Inledning	7
1.1. Syfte och disposition	8
1.2. Material, urval och tillvägagångssätt	9
1.2.1. Material (text).....	9
1.2.2. Urval och tillvägagångssätt	11
1.3. Terentius liv och verk.....	11
1.4. Den romerska teatern och dess scenkonventioner.....	13
1.5. Stående typer	14
1.6. Indelning i akter och scener.....	16
1.7. Metriken	16
2. Expositionen i de tre komedierna	17
2.1. <i>Adelphoe</i> : Akt I samt prologen.....	17
2.1.1. Scen 1: Monolog (Micio) (vers 26–81).....	17
2.1.2. Scen 2: Dialog (Demea, Micio) (vers 81–140)	19
2.1.3. Scen 2: Monolog (Micio) (vers 141–154).....	20
2.1.3.1. Resonemang utifrån facklitteraturen	20
2.1.4. Förhandsupplysningar till publiken i prologen (vers 1–25).....	23
2.2. <i>Eunuchus</i> : Akt I samt prologen	24
2.2.1. Scen 1: Dialog (Phaedria, Parmeno) (vers 46–80).....	24
2.2.2. Scen 2: Dialog (Thais, Phaedria, Parmeno) (vers 81–196)	25
2.2.2.1. Resonemang utifrån facklitteraturen	28
2.2.3. Scen 2: Monolog (Thais) (vers 197–206)	32
2.2.3.1. Resonemang utifrån facklitteraturen	32
2.2.4. Förhandsupplysningar till publiken i prologen (vers 1–45).....	33
2.3. <i>Hecyra</i> : Akt I samt prologerna.....	34
2.3.1. Scen 1: Dialog (Philotis, Syra) (vers 58–75).....	34
2.3.2. Scen 2: Dialog (Parmeno, Philotis, Syra) (vers 76–197)	35
2.3.3. Förhandsupplysningar till publiken i prolog I och II (vers 1–57)	37
2.4. <i>Hecyra</i> : Den fortsatta expositionen efter akt I	37

2.5. <i>Hecyra</i> : Protatiska karaktärer och kvinnligt perspektiv	38
2.6. Expositionens form och omfattning i de tre komedierna	40
2.6.1. Vilka karaktärer har utvalts för att ge expositionen och varför?	41
2.6.2. Hur pass omfattande är expositionen i första akten?.....	42
2.6.3. Strukturen i första akten – dialogform och monologform.....	42
3. <i>Hecyra</i>: Angående Syras sorti i akt I, scen 2	45
3.1. Vid vilken tidpunkt kan Syras sorti tänkas ske?	46
3.1.1. Förslag till lösning av problemet med Syras sorti.....	51
4. Avslutning	53
Litteraturförteckning	54
Bilaga 1: Översikt över Terentius sex komedier och dessas grekiska förlagor.....	56
Bilaga 2: Namnförteckning med betoningarna markerade.....	57

1. Inledning

Det vore roligt om någon svensk teater ville anta utmaningen att göra något originellt, nämligen att sätta upp en romersk komedi. Terentius *Adelphoe* (*Bröderna*) är en komedi som skulle kunna anses särskilt aktuell, i och med att den fokuserar på olika sätt att uppfostra och vägleda ungdomar. Skall man hålla dem hårt eller inte sätta några gränser alls – eller kanske ett melanting?

Romersk komedi får tyvärr sägas vara helt okänd för den stora allmänheten i vårt land. När det gäller grekisk tragedi dyker emellertid ett begränsat urval av klassikerna då och då upp på en och annan scen i Sverige. Jag har själv haft förmånen att se två av Sofokles tragedier spelas, *Antigone* (i Malmö) och *Elektra* (i Lund). Klassikerna från den romerska komedin lyser dock helt med sin frånvaro. Detta gäller förstås inte bara i Sverige, utan det verkar vara så det generellt förhåller sig i västvärlden.¹ Emellertid har dessa klassiker överlevt in i modern tid såsom skolteater. Enligt Duckworth (1952) spelas Plautus och Terentius komedier ofta vid högskolor och universitet, på latin eller engelska, och gör stor succé.²

Om man läser sammanfattningar av handlingen i Terentius komedier, kan dessa tyckas ha ett banalt innehåll, som dessutom verkar upprepa sig i pjäs efter pjäs. I själva verket, skulle jag vilja påstå, varierar både temat, ynglingars kärleksaffärer, och karaktärerna från pjäs till pjäs. Enligt mig visar Terentius framför allt en mycket god förmåga att göra stoffet levande samt intrigen intressant och underhållande. Kanske är det inte stoffet i sig som fascinerar, utan snarare författarens gestaltning av stoffet.

Det är 110 år sedan någon komedi av Terentius utgavs i svensk översättning. Framlidne professor Birger Bergh³ har översatt Terentius *Andria* till svenska, men översättningen har ännu inte befordrats till trycket. Vi ser med förväntan fram emot att få ta del av denna nya översättning, som i högre grad skulle tilltala en modern svensk läsekrets. Redan står dock ett fyrtiotal

¹ Jfr Duckworth (s. 432), som skriver att Plautus och Terentius inom teatervärlden är föga mer än namn.

² Duckworth, s. 432. Hur det ser ut nu, 60 år senare, har jag inte hittat några uppgifter om.

³ professor i latin vid Lunds universitet 1975–2000

översatta verser att finna i Berghs bidrag till festskriften *Förbistringar och förklaringar*.⁴ Bergh skriver här en njutbar vers på modern ledig svenska.

Ute i världen är Terentius komedier ständigt aktuella som föremål för forskning inom latinämnet. Under 1900-talet har mycken forskning bedrivits i exempelvis USA och Tyskland.

1.1. Syfte och disposition

Huvudsyftet med detta uppsatsarbete är att undersöka den exposition (d.v.s. redogörelse för ämnet) som ges i första akten av de tre komedierna *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra*.⁵ Jag vill försöka belysa vilken information som författaren ger i expositionen, samt hur åskådare och läsare kan tänkas uppfatta denna information. Det är framför allt innehållet i första akten som är föremålet för mitt studium, men jag kommer även in på formen.

Ett problem i akt I av *Hecyra* är vid vilken tidpunkt Syra (en av karaktärerna i pjäsen) försvinner från scenen. Detta är naturligtvis bara problematiskt för en läsare och inte för en åskådare. Problemet med Syras tysta och omotiverade sorti väckte mitt intresse, och jag fann att forskaren Dwora Gilula i en artikel tagit upp åtta exempel på sådana sortier hos Terentius och dessutom skrivit om fallet med Syra.⁶ Jag ville sedan se om det gick att styrka möjligheten för Syra att göra sin sorti ensam och vid osäker tidpunkt, utan sortireplik och utan att sortin motiverades av henne själv eller någon annan. Därför försökte jag hitta andra exempel hos Terentius på just en sådan sorti, och jag utgick då från Gilulas åtta exempel men vägde in fler aspekter än hon har gjort. (Syftet med Gilulas studie var nämligen delvis ett annat än mitt.)

Nu kommer jag till hur uppsatsens huvudtext är disponerad. I min framställning kommer de tre komedierna i bokstavsordning; jag börjar alltså med expositionen i *Adelphoe*, och sedan följer expositionen i *Eunuchus* och *Hecyra*. För var och en av de tre komedierna gör jag en

⁴ För bidragets titel se litteraturlistan.

⁵ Expositionen utgörs av ”de avsnitt i ett drama som främst åsyftar att informera publiken om intrigens förutsättningar och utgångssituation” (Lindström, s. 88). (Jfr gärna med det som jag skrivit i avdelning 2.6.1., tredje stycket.) I denna uppsats koncentrerar jag mig på den exposition som ges i första akten. Expositionen i sig behöver dock inte vara begränsad till ett skådespels första akt utan kan vara mera fortlöpande. Av de tre komedier som jag har studerat har framför allt *Hecyra* en sådan fortlöpande exposition. Det är av den anledningen som det i uppsatsen finns en kortare avdelning (nämligen 2.4.) om den fortsatta expositionen i *Hecyra* efter akt I.

⁶ För artikelns titel se litteraturlistan.

beskrivning och analys av innehållet i första akten, scen för scen. Det finns skillnader i scenindelning mellan olika textutgåvor, men jag följer Oxfordtexten. I alla tre pjäserna ingår här två scener i första akten. Efter redogörelsen för första akten kommer också ett kortare avsnitt om de förhandsupplysningar som ges till publiken i prologen. I övrigt behandlas inte Terentius prologer i denna uppsats.

Uppsatsen innehåller också resonemang utifrån facklitteraturen, kring någon scen i första akten. I *Adelphoe* rör det sig om monologen i scen 2, och resonemanget kommer direkt efter min beskrivning och analys av denna monolog. Resonemangen kring dialogen och monologen i scen 2 i *Eunuchus* har placerats efter samma princip. När det gäller *Hecyra* är min text disponerad något annorlunda. Först kommer en beskrivning och analys av innehållet i första akten, scen 1 och 2, samt ett kort avsnitt om prologerna (I och II). Sedan följer två textavsnitt som har samband med expositionen i *Hecyra*. Efter dessa har ett kortare avsnitt om expositionens form och omfattning i de tre komedierna skjutits in. I sista delen av uppsatsens huvudtext återkommer jag till *Hecyra* för att behandla omständigheterna kring Syras sorti i akt I, scen 2.

1.2. Material, urval och tillvägagångssätt

1.2.1. Material (text)

Då jag citerar Terentius latinska text i denna uppsats, gör jag det enligt Oxfordtexten, d.v.s. Kauer & Lindsay, först utgiven 1926. Oxfordtexten har en utförlig textkritisk apparat med tillägg som gjordes av Skutsch 1958. När det gäller *Adelphoe* har jag jämfört med Martin, utgiven 1976, som också har en textkritisk apparat. Det finns här inga skillnader i läsart när det gäller de textställen jag citerat.⁷ (I *Ad.* 23 skriver dock Kauer & Lindsay *i* medan Martin skriver *ii*.) Kauer & Lindsay inleder varje ny mening med *gemen*, och så ser det alltså ut även i denna uppsats. Skillnad görs mellan *v* och *u*.

⁷ Barsbys utgåva av *Eunuchus* (1999) samt Carneys utgåva av *Hecyra* (1963) saknar kritisk apparat, och jag har därför inte jämfört Oxfordtexten med dessa.

Då jag citerar Donatus⁸ latinska kommentar till Terentius, följer jag Wessners textkritiska utgåva (Teubnertexten) från 1902–1905. Även här inleds varje ny mening med gemen. Wessner skriver aldrig *v* utan använder bara *u*.

I Terentius latinska text finner vi arkaiska former och stavningar, t.ex. *salvom* = *salvum* (*Ad.* 80), *quoi* = *cui* (*Ad.* 149) och *advorsum* = *adversum* (*Ad.* 27).⁹ Andra saker som gäller textens utseende har sin grund i metriken. I de fall då *-s* i slutet på ord, efter en kort vokal, inte bildar position tillsammans med konsonanten i början av nästa ord, är det inte utskrivet i texten utan i stället markerat med apostrof. Då *e-* är eliderat i början av *est*, är det inte utskrivet. Här saknas dock apostrof, och ordet skrivs ihop med föregående ord; detta senare är ett vanligt bruk bland olika textutgivare, men det kan göra texten svårläst om man inte känner till det. I *Ad.* 74 kan vi finna exempel på båda företeelser: *potiu'* = *potius* och *patriumst* = *patrium est*. Kauer & Lindsay har velat underlätta läsarens skandering, och därför har de markerat stavelser som särskilt bör beaktas såsom korta med \sim ovanför stavelsens vokal. Dessa tecken har fått följa med i mina citat. Jag har emellertid uteslutit de bågar, med vilka Kauer & Lindsay har markerat synizes, eftersom jag inte har kunnat hitta några sådana tecken i mitt ordbehandlingsprogram.

Avsikten är att denna uppsats skall kunna läsas även av dem som inte har studerat latin, och därför har jag översatt alla latinska citat till svenska. Jag har strävat efter att språkligt ligga så nära originalet som möjligt i min översättning, samtidigt som jag har velat skriva en svenska som flyter någorlunda. Mina översättningar av citaten från Terentius är på prosa.

Tyvärr har Terentius inte utgivits i svensk översättning på över hundra år. Om man vill läsa samtliga sex komedier på svenska, finns det en prosaöversättning av A. F. Wimmercranz från 1896 att tillgå. Det finns även översättningar på vers av *Adelphoe* (1902) och *Phormio* (1896), gjorda av Hilding Andersson. Anderssons svenska titlar på dessa verk är *Bröderna* och *Phormio*.¹⁰ Tyvärr finns inga utgivna översättningar av Donatus latinska kommentar.

⁸ Aelius Donatus, 300-talet e.Kr., verksam i Rom bl.a. som grammatiker. Jag citerar Donatus i de avsnitt som jag kallat ”Resonemang utifrån facklitteraturen”. Detta, att vi har en kommentar till Terentius från senantiken, är en ovärderlig tillgång för forskningen i modern tid. Man kan nog också påstå att denna kommentar är den viktigaste facklitteratur vi har när det gäller Terentius.

⁹ Jfr t.ex. Barsby (1999), s. 31 (not).

¹⁰ Båda verken finns med i *Världslitteraturen. Det antika dramat II* (1927). För utförligare uppgifter om de textutgåvor jag nämner se litteraturförteckningen.

1.2.2. Urval och tillvägagångssätt

Tre av Terentius sex komedier ingår i denna studie. Då jag valde ut vilka av dennes komedier jag skulle behandla, försökte jag välja sådana som fångade mitt intresse och som dessutom är lite olika sinsemellan. *Adelphoe* är en komedi där idéerna blir viktiga, eftersom den handlar om två olika uppfostringsmetoder. *Eunuchus* har ibland syntts vara den som har mest farsartade tendenser, och därmed har den också ansetts ha en särskild likhet med Plautus komedier. *Hecyra* är den komedi där expositionen anses vara mest fördröjd, och där den exposition som ges i första akten är mycket sparsam. Dessutom är den grekiska förlagan skriven av Apollodoros, och inte av Menandros, som i de båda andra fallen.

Första akten av *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra* har varit föremål för mitt noggranna studium; de återstående fyra akterna av dessa tre pjäser har jag läst mera översiktligt. Det är naturligtvis inte möjligt, att studera hur handlingen och karaktärerna introduceras i första akten, om man inte känner till skådespelets handling i sin helhet. Dessutom behövde jag översiktligt läsa igenom *Heauton timorumenos*, för att kunna kommentera och ta ställning till Dwora Gilulas fem exempel på tysta och omotiverade sortier i denna komedi. Gilula har bara givit ett exempel på en sådan sorti i *Andria*, och den kunde jag ta ställning till utan att läsa igenom resten av pjäsen.

1.3. Terentius liv och verk

Den huvudsakliga antika källan när det gäller Terentius liv är en levnadsteckning, *Vita Terenti* ('Terentius liv'), som Suetonius¹¹ (samtida med kejsar Hadrianus, vilken levde 76–138 e.Kr.)¹² har skrivit. Denna levnadsteckning skulle ha varit förlorad, om inte Donatus hade bevarat den i sin Terentiuskommentar.

Publius Terentius Afer (född ca 195, död 159 f.Kr.)¹³ skall ha varit född i Karthago och tidigt ha kommit till Rom. Han blev slav åt den romerske senatorn Terentius Lucanus, vilken utbild-

¹¹ Romersk författare, känd bl.a. för sina kejsarbiografier.

¹² I 1.3. och 1.4. har jag för enkelhetens skull använt de tidsangivelser som finns i *Nationalencyklopedin*.

¹³ Det är osäkert vilket år Terentius föddes. Ibland är det födelseår som anges i stället 185 eller 184 f.Kr. De skiftande buden beror bl.a. på att det finns olika läsarter i Suetonius *Vita Terenti* 5. Duckworth (s. 57–58) är en av dem, som diskuterar frågan om Terentius födelseår.

dade och senare frigav honom. Som brukligt var tog den frigivne sin f.d. herres namn. Publius Terentius Afer hade inflytelserika vänner och beskyddare (*patroni*) såsom Scipio Aemilianus och Gajus Laelius. Terentius påstås ha dött i samband med en kulturreja till Grekland, och han skall ha efterlämnat en dotter som senare blev gift med en romersk riddare.¹⁴ Terentius levde mellan det andra puniska kriget (då Hannibal besegrades) och det tredje (då Karthago förstördes).

Terentius skrev sex komedier under åren 166–160 f.Kr., varav samtliga har bevarats i sin helhet. Dessa är bearbetningar av grekiska skådespel från den ”nya” attiska komedin.¹⁵ Terentius sex pjäser är *Andria* (*An.*), *Hecyra* (*Hec.*), *Heauton timorumenos* (*HT*), *Eunuchus* (*Eu.*), *Phormio* (*Ph.*) och *Adelphoe* (*Ad.*).¹⁶ Komediernas handling utspelas i Athen med omnejd.

Apollodoros (A. från Karystos, första hälften av 200-talet f.Kr.) är författaren till de attiska komedier som *Hecyra* och *Phormio* bygger på. De attiska förlagorna till *Andria*, *Heauton timorumenos*, *Eunuchus* och *Adelphoe* är skrivna av Menandros (på latin Menander; född 342 eller 341, död ca 290 f.Kr.). Terentius skriver själv i prologerna till *Andria*, *Eunuchus* och *Adelphoe* att han, då han omarbetade motsvarande pjäser av Menandros för den romerska scenen, gjorde vissa tillägg. I prologen till *Andria* får vi veta att Terentius hämtat material även från en annan komedi av Menandros, nämligen *Perinthia*.¹⁷ När det gäller *Eunuchus* har Terentius lagt till två roller från ytterligare en annan komedi av Menandros. Till *Adelphoe* har Terentius fört en scen från en attisk komedi som Difilos (född ca 360–350 f.Kr.) författat.¹⁸

Tyvär är inga av de attiska förlagorna till Terentius komedier bevarade – endast korta fragment finns kvar. Av denna anledning är det svårt att veta hur pass mycket i komedierna som är Terentius eget verk, och här går åsikterna isär mellan olika forskare. Ibland har det hävdats

¹⁴ Fritt efter Conte (s. 92) och Duckworth (s. 56–57). Conte är lite mer återhållsam än Duckworth när det gäller att ge uppgifter om Terentius levnadshistoria. Emellertid skriver Duckworth att de biografiska uppgifter som han ger brukar accepteras och finnas med i moderna redogörelser för Terentius liv. Det finns fler uppgifter än dessa i Suetonius *Vita Terenti*, men det är givet att vi måste ha ett kritiskt förhållningssätt när vi läser denna antika biografi. Se t.ex. Duckworth (s. 57–59) för ett källkritiskt resonemang.

¹⁵ Den ”nya” attiska komedin, med Menandros som en av sina främsta företrädare, skiljs från den ”gamla” attiska komedin, från vilken vi bortsett från en del fragment har elva komedier av Aristofanes (ca 445–ca 385 f.Kr.) bevarade. Något förenklat kan man säga att den ”nya” attiska komedin koncentrerade sig på familjeliv och kärlek, medan samhällsliv och politik ofta stod i fokus i den ”gamla” attiska komedin.

¹⁶ Dessa förkortningar är de som brukas i *Oxford Latin Dictionary*, och som jag använder genomgående i denna uppsats. För pjäsernas svenska titlar, se bilaga 1.

¹⁷ Se *An.* 9–14.

¹⁸ Jag går mer in på Terentius tillägg till *Eunuchus* och *Adelphoe* när jag skriver om prologerna till dessa pjäser längre fram i uppsatsen. Se även översikten i bilaga 1, som ger ytterligare information om de grekiska förlagorna till Terentius komedier.

att Terentius gjort ganska ordagranna översättningar från grekiskan, ibland har det påståtts att han bearbetat de grekiska texterna rätt så kraftigt. I denna fråga kan man bara spekulera. I denna uppsats är Terentius latinska text det material som jag utgår från, och således bortser jag nästan helt från frågan om expositionstekniken är Terentius egen eller de grekiska komediförfattarnas.

1.4. Den romerska teatern och dess scenkonventioner

På Plautus¹⁹ och Terentius tid var uppförandet av skådespel ett stående inslag i de offentliga spel (*ludi*), som hölls i Rom i samband med olika religiösa högtider. Säsongen för dessa offentliga spel sträckte sig från april till november. Skådespel förekom också som inslag i de spel, som kunde hållas i samband med begravningar och triumfer.

Den första permanenta teatern av sten i Rom uppfördes av Pompejus 55 f.Kr., alltså mer än hundra år efter Terentius död. Tidigare brukade man bygga tillfälliga scener av trä. Det är troligt att publiken satt på träbänkar på Plautus och Terentius tid.²⁰

Scenen representerade oftast en gata i Athen, på vilken all handling utspelades.²¹ Duckworth tänker sig scenen som långsmal, och han skriver också att man brukade måla husfasader på en bakgrund.²² Där fanns troligen tre dörrar, genom vilka skådespelarna kunde göra entré, enligt Barsby från en scenbyggnad.²³ Skådespelarna, som alla var män, kunde även komma in på scenen från höger eller vänster sida. Av detta följer alltså att det bör ha funnits fem ingångar till scenen, vilka också fungerade som utgångar.

Duckworth menar, att scenens ansenliga längd gjorde att en del av den tidens scenkonventioner tedde sig mera naturliga, än de skulle te sig på en modern scen. De konventioner han nämner i sammanhanget är karaktärers oförmåga att se andra som är på scen, monologerna, tjuv-

¹⁹ Titus Maccius Plautus, född ca 250, död 184 f.Kr., romersk komediförfattare. Antalet hela komedier som bevarats av hans produktion är tjugo.

²⁰ Se Duckworth, s. 79–81, och Barsby (1999), s. 8–9.

²¹ Sådant som skedde inomhus kunde alltså inte visas. Jfr avdelning 2.5. i denna uppsats.

²² s. 82

²³ Barsby (1999), s. 9

lyssnandet och avsidesreplikerna.²⁴ Barsby skriver att en avsidesreplik kan komma mitt i en dialog, då en av de samtalande vänder sig åt sidan och säger något som det inte är meningen att samtalspartnern skall höra. Yttrandet syftar ofta till att roa publiken.²⁵

Frågan om ansiktsmasker användes av skådespelarna i Plautus och Terentius komedier är omdebatterad. Duckworth skriver, att masker enligt den traditionella uppfattningen inte började användas i Rom förrän efter denna tid – skådespelarna skall i stället ha använt smink för att gestalta de olika stående typerna.²⁶ Både Duckworth och Barsby argumenterar dock övertygande för att det troliga i stället är, att masker övertogs tillsammans med allt det övriga (exempelvis miljö och kostym) från den ”nya” attiska komedin, som är Plautus och Terentius förebild. Även Beacham anser att det är fullt möjligt, att masker användes redan under denna tid i Rom.²⁷

1.5. Stående typer

Till skillnad från den ”gamla” attiska komedins karaktärer med mera individuella drag,²⁸ kan karaktärerna i den ”nya” attiska komedin betecknas som stående typer, även om också de kunde ha olika personligheter. Då Plautus och Terentius överförde skådespel från den ”nya” attiska komedin till den romerska scenen, följde naturligt nog de stående typerna med. Terentius anses ofta ha varierat sina stående typer mer än Plautus.

Duckworth delar in den romerska komedins stående typer i tre grupper: manliga medlemmar av hushållet, kvinnliga roller samt roller som främst är komiska.²⁹ Hushållets manliga medlemmar är *adulescens* (’ynglingen’), *senex* (’den gamle mannen’, brukar ha rollen som fader till *adulescens*) och *servos*³⁰ (’slaven’). Kvinnliga roller är *virgo* (’den unga flickan’), *matrona* (’husmodern’, ofta hustru till *senex* och moder till *adulescens*), *meretrix* (’den prostituerade kvinnan’), *ancilla* (’slavinnan’) och *anus* (’gumman’, tillhör aldrig familjen utan har läg-

²⁴ Duckworth, s. 82–83

²⁵ Barsby (1999), s. 12

²⁶ Mera om stående typer i 1.5.

²⁷ Duckworth, s. 92–94; Barsby (1999), s. 9–10; Beacham, s. 183–185

²⁸ Bland karaktärerna i Aristofanes komedier kan vi t.o.m. finna sådana som hämtats från verkliga livet, t.ex. Sokrates, som då ännu levde, och den döde Euripides, vilken vi får möta i underjorden.

²⁹ s. 236–237, 253

³⁰ den arkaiska formen av *servus*

re rang). Bland de komiska rollerna som Duckworth nämner är *parasitus* ('snyltgästen'), *leno* ('kopplaren') och *miles* ('soldaten', brukar vara skrytsam) de som jag får anledning att ta upp i denna uppsats. En roll som Duckworth inte tagit med i sin indelning är *eunuchus* ('eunucken'), som finns i Terentius pjäs med samma namn (*Eunuchus*). Denna lilla roll kan vi nog utan större problem placera in i den tredje gruppen.

Adulescens är vanligen den förälskade sonen i familjen, och *virgo* eller *meretrix* är föremålet för hans kärlek. Han brukar enligt Duckworth vara i tjugooårsåldern eller däromkring.³¹ I sin kärleksaffär har han ofta hjälp av *servos*. *Senex* brukar befinna sig i övre medelåldern. Även om *virgo* till en början inte alltid tycks vara av god familj, visar hon sig senare alltid vara det, och på så vis möjliggörs ett giftermål med *adulescens*. Om vi inte är så bekanta med romersk komedi, förleds vi möjligen att tro att *virgo* skulle ha en av huvudrollerna vid sidan av *adulescens*. Som Duckworth påpekar är dock Antiphila i *Heauton timorumenos* och Pamphila, som har en stum roll i *Eunuchus*, de enda *virgines* som hos Terentius uppträder på scenen, och detta sker innan de har befunnits vara av god börd.³² *Matrona* och *meretrix* är de kvinnliga roller som ges störst utrymme i romersk komedi. När det gäller *meretrices* kan de för övrigt ha olika social status. Skillnaderna framstår som stora om man jämför t.ex. Thais i *Eunuchus*, som är en självständig kurtisan med egna slavinnor i sitt hushåll, och Bacchis i *Adelphoe*, som *själv* är en slavinna och befinner sig i en kopplares hus.

Vissa personnamn återkommer i de olika komedierna, och dessa namn är då bundna till en viss stående typ. T.ex. är Parmeno namn på en slav i både *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra*. Som modern läsare är det möjligt att man vid en första anblick riskerar att tro, att det är samme Parmeno som dyker upp i de olika komedierna, men så är alltså inte fallet.

³¹ s. 243

³² Duckworth, s. 253. Jag har skrivit mer om de unga flickornas påtagliga frånvaro i komedin i avdelning 2.5.

1.6. Indelning i akter och scener

I moderna textutgåvor brukar varje komedi av Terentius (och Plautus) indelas i fem akter. Detta är ett verk av renässansens textutgivare.³³ I Barsby får man veta att scenindelningen, till skillnad från aktindelningen, återfinns i de bevarade manuskripten. Barsby tillägger att det inte är troligt, att denna scenindelning härrör från Terentius själv. En ny scen markeras i manuskripten då en ny talande karaktär gör sin entré.³⁴

1.7. Metriken

Under antiken skrevs dramatik på versmått. I Martin kan man läsa att de två vanligaste versmåttens som Terentius använder är jambisk senar (mer än hälften av verserna) och trokeisk septenar (nästan en fjärdedel av verserna). Alla sex komedierna börjar med jambisk senar och slutar med trokeisk septenar.³⁵ I akt I av *Adelphoe* och *Eunuchus*, samt i dessa pjäsers prologer, är det bara jambisk senar. Vad gäller *Hecyra* är båda bevarade prologer samt hela akt I utom vers 134 jambisk senar; vers 134 är trokeisk septenar.³⁶

De, som mestadels har läst latinsk poesi från klassisk tid, kan komma att märka att reglerna för om stavelser räknas som långa eller korta till viss del är annorlunda i Terentius (och Plautus) vers. En sak som skiljer sig är att -s i slutet på ord, efter en kort vokal, ibland inte bildar position tillsammans med konsonanten i början av nästa ord.³⁷ En annan är att ljudförbindelsen *muta cum liquida* (liksom i prosan) aldrig bildar position. Dessutom är synizes och hiatus vanligare än i poesi från klassisk tid.³⁸

³³ Enligt Ashmore (s. 37–40 i inledningen) kan dessa textutgivare ha påverkats av Donatus, som i sin Terentius-kommentar skriver om en femaktsindelning. Jfr Barsby (1999, s. 31) och Duckworth (s. 98–101), vilka framställer saken något annorlunda.

³⁴ Barsby (1999), s. 31. För en allmän redogörelse för begreppen *akt* och *scen* i ett historiskt perspektiv, se t.ex. Lindström, s. 82–83.

³⁵ Martin, s. 30 (även not). Dessa versmått är som så många andra ursprungligen grekiska. Som Martin skriver brukar man när det gäller grekisk litteratur i stället använda namnen jambisk trimeter och trokeisk tetrameter (kataktaletisk).

³⁶ Se *Conspectus metrorum* ('Översikt över versmåttens') längst bak i Kauer & Lindsay.

³⁷ Jfr avdelning 1.2.1. i denna uppsats.

³⁸ Martin, s. 32–33. Utöver det som jag nämnt här tar denne upp att skanderingen även i två andra avseenden märkbart skiljer sig från den i klassisk poesi.

2. Expositionen i de tre komedierna

2.1. *Adelphoe*: Akt I samt prologen

Akt I omfattar i *Adelphoe* vers 26–154. Scen 1 är en monolog, medan scen 2 först har en dialog och sedan en monolog. Vers 1–25 är prolog.

2.1.1. Scen 1: Monolog (Micio) (vers 26–81)

Det är morgon, och Micio (*senex*³⁹) ropar på Storax som inte svarar. Storax är därför förmodligen en av de slavar som gått Aeschinus till mötes, för att eskortera honom hem.⁴⁰ Aeschinus har inte kommit hem under natten, efter föregående kvälls middagsbjudning. Inte heller slavar i fråga har återvänt.

Storax !—non rediit hac nocte a cena Aeschinus
neque servolorum quisquam qui advorsum ierant.
(*Ad.* 26–27)

Storax! – Aeschinus har inte kommit hem i natt från middagsbjudningen, och inte heller någon av de unga slavar, som hade gått honom till mötes.

Vi får veta att Micio bekymrar sig för Aeschinus, sonen, som egentligen är broderns son, och att han älskar honom högt:

ego quia non rediit filius quae cogito et
quibu' nunc sollicitor rebu' ! ne aut ille alserit
aut uspiam ceciderit aut praefregerit
aliquid. vah quemquamne hominem in animo instituere aut
parare quod sit carius quam ipsest sibi !
atque ex mē hīc natu' non est sed ēx fratre. [...]
(*Ad.* 35–40)

Vilka saker föreställer jag mig inte och vilka saker oroas jag inte nu av, då min son inte har kommit hem! Måtte han inte ha förkylt sig eller fallit på något sätt eller brutit något. Ack, att någon enda människa får för sig att skaffa eller rentav skaffar [ett barn], som är kärare för henne än hon själv är! Och denne är inte min son utan min broders.

³⁹ Beteckningarna på samtliga stående typer som nämns i uppsatsen översätts i avdelning 1.5.

⁴⁰ Martin, s. 104

Av det som Micio sedan berättar förstår vi, att han och brodern (Demea, ännu ej nämnd vid namn) i mycket är varandras motsatser. Jag har utifrån det Micio säger i denna scen gjort en uppställning för att tydliggöra de skillnader jag har uppfattat mellan bröderna:

Micio

bekvämt liv i staden
ogift, uppfostrar Demeas son Aeschinus
förespråkar en fri uppfostran

Demea

hårt arbete på landet
gifte sig, fick två söner
förespråkar en sträng uppfostran

Uppställning 1. Skillnader som jag har uppfattat mellan Micio och Demea utifrån den förras monolog (*Ad.* akt I, scen 1).

Micio förklarar också varför hans sätt att uppfostra är det bästa, och jag tycker mig här kunna urskilja följande skäl:

- Han vill att Aeschinus skall älska honom tillbaka.
- Han vill inte vänja sonen vid att ha hemligheter.
- Det är bättre att hålla barnen i styr genom deras rättskänsla än genom deras fruktan; annars blir barnen ögontjänare.

Micio berättar att Demea har kritiserat honom för att vara alltför medgörlig, för att ha givit Aeschinus pengar så att han kan dricka och ha kärleksmöten, och för att låta honom gå i alltför pråliga kläder. Micio å sin sida säger i monologen att Demea är alltför hård. Även indirekt riktar han hård kritik mot broderns sätt att uppfostra:

hoc patriumst, potiu' consuefacere filium
suã sponte recte facere quam alieno metu :
hoc pater ac dominus interest. hoc qui nequit
fateatur nescire imperare liberis.
(*Ad.* 74–77)

Det tillkommer en god fader, att vänja sin son vid att självmant göra rätt hellre än av fruktan för annat. Detta är skillnaden mellan en fader och en herre. Den, som inte kan detta, må erkänna att han inte förstår att råda över barn.

Mot slutet av monologen ser Micio den bekymrade Demea dyka upp. Först här nämns denne vid namn:

sed estne hic ipsu' de quo agebam ? et certe is est.
nescioquid tristem video : credo, iam ut solet
iurgabit. salvom te advenire, Demea,
gaudemus. [...]
(*Ad.* 78–81)

Men är det denne själv, om vilken jag yttrade mig? Det är verkligen han. Jag ser att han är något vresig. Han kommer nu att träta på såsom han brukar, tänker jag. Vi är alla glada att du kommer, Demea, frisk och kry.

2.1.2. Scen 2: Dialog (Demea, Micio) (vers 81–140)

Demea (*senex*) har kommit från landet till staden, och har nu hört nyheter om Aeschinus på torget.⁴¹ Han berättar för Micio vad han har fått höra om Aeschinus:

fores effregit atque in aedis inruit
alienas ; ipsum dominum atque omnem familiam
mulcavit usque ad mortem ; eripuit mulierem
quã amabat [...]
(*Ad.* 88–91)

Han har brutit upp dörrar och trängt sig in i en annans hus; han har misshandlat husbonden själv och alla dennes slavar nästan till döds; han har rövat bort en kvinna som han hade ett förhållande med.

Demea jämför med sonen Ctesipho (ännu ej namngiven), som uppfostras av honom själv, och som enligt Demea lever sparsamt och nyktert på landet. Demea förebrår också Micio för hans (bristande) uppfostran av Aeschinus.

Micio svarar att det inte är så farligt att en yngling dricker och träffar prostituerade kvinnor, och inte heller att han bryter sig in i ett hus. Demea blir mera upprörd, men Micio säger att det är han som uppfostrare som får stå till svars för detta. Han ursäktar adoptivsonen⁴² som dricker, doftar parfym och har kärleksmöten. Om Aeschinus nu har gjort sig skyldig till det som Demea säger, så har Micio pengar för att ordna upp det. Micio säger till brodern att han antingen måste sluta komma med klagomål eller anlita skiljedomare.

⁴¹ Martin, s. 113. Jfr även Lowe (1998), s. 473–475. Lowe argumenterar i stället för att Demea kommer direkt från landet, och föreslår att denne kanske hört nyheterna från slaverna där hemma.

⁴² Barsby (2001), s. 253

Demea säger till slut att han får acceptera att de båda ynglingarna inte har samma uppfostrare. Han tillägger att han är glad att den andre (Ctesipho) är sådan som han vill ha honom. Demea går iväg.

2.1.3. Scen 2: Monolog (Micio) (vers 141–154)

Micio erkänner nu att brodern haft rätt åtminstone i vissa saker. Fastän Micio hade blivit illa berörd av en del, ville han inte visa det för honom. Han säger också, att om han skulle ha blivit lika ilsken som Demea, skulle bägge ha blivit tokiga. Micio fortsätter (innan han går):

[...] etsi Aeschinus
non nullam in hac re nobis facit iniuriam.
quā hīc non amavit meretricem ? aut quoi non dedit
aliquid ? postremo nuper (credo iam omnium
taedebat) dixit velle uxorem ducere.
sperabam iam defervisse adolescentiam :
gaudebam. ecce autem de integro ! nisi, quidquid est,
volō scire atque hominem convenire, si apud forumst.
(Ad. 147–154)

Emellertid gör Aeschinus oss orätt i denna sak. Vilken prostituerad kvinna har denne inte haft en affär med? Eller åt vilken sådan har han inte givit något? Nyligen sade han (han var väl nu trött på dem alla) att han ville gifta sig – äntligen. Jag hoppades nu att ynglingåldern hade rasat ut. Jag gladde mig. Men se, [han börjar] på nytt! Emellertid, hur det än må vara, jag vill veta och träffa honom, om han är på torget.

Vi får här veta att Aeschinus nyligen har nämnt för Micio att han vill gifta sig. Micio gladde sig, då han hoppades att det som hörde till Aeschinus ungdomstid, umgänget med prostituerade kvinnor, var förbi. Det är nämligen så man får tolka *sperabam iam defervisse adolescentiam* ('jag hoppades nu att ynglingåldern hade rasat ut'). Micio säger också: *ecce autem de integro!* ('Men se, [han börjar] på nytt!') Micio tillägger att han, *quidquid est* ('hur det än må vara'), skall söka upp Aeschinus. Han vill alltså inte döma adoptivsonen, innan han hört dennes version av vad som hänt. Allteftersom pjäsens handling fortgår, avslöjas det hur allt egentligen ligger till.

2.1.3.1. Resonemang utifrån facklitteraturen

Det diskuteras i litteraturen huruvida publiken redan här förstår, att den prostituerade kvinnan vid namn Bacchis, som rövas bort av Aeschinus från kopplaren Sannio i början av akt II, vilket Demea redan har berättat om, inte förs bort för Aeschinus egen räkning utan för Ctesi-

phos. Lefèvre menar att så är fallet.⁴³ Sharrock intar motsatt ståndpunkt. Hon skriver att Micio blir lurad angående vad som ligger bakom Aeschinus bortrövande av den prostituerade kvinnan, och att även publiken fortfarande vid själva bortrövandet (i akt II) tror att hon är Aeschinus flickvän.⁴⁴ Även Martin hävdar att publiken måste se bortrövandet (i akt II) som en bekräftelse på Micios (i själva verket felaktiga) uppfattning att Aeschinus inlett en affär med ännu en prostituerad kvinna.⁴⁵ Frank skriver att klipskare åskådare kanske kan misstänka hur det i själva verket ligger till.⁴⁶

Terentiuskommentatorn Aelius Donatus (300-talet e.Kr.) tycks också tolka det som att Micio tror att Aeschinus inlett en ny affär med en prostituerad kvinna. I hans kommentar till vers 152 hittar vi bl.a. följande:

recte 'sperabam' et 'gaudebam' : sic enim dicimus, cum errasse nos cernimus. mire non dixit 'sperabam illum iam correctum', sed mitis senex totum aetati attribuit, nihil filio.

Med rätta 'jag hoppades' och 'jag glädde mig'. Ty så säger vi, när vi märker att vi har haft fel. Märkvärdigt nog sade han inte 'jag hoppades att denne nu hade rättat sig', utan den milde gamle mannen tillskrev åldern alltsammans, sonen ingenting.

Donatus menar här att Micio med all rätt talar i imperfekt, eftersom denne nu vet att han tagit fel och därför inte längre hoppas och gläder sig. Enligt Donatus tänker Micio, att Aeschinus trots sitt tal om giftermål har återfallit i sitt gamla beteende.

Jag kanske bör klargöra att endast fria män och kvinnor av athensk härkomst lagligen kunde gifta sig med varandra i Athen.⁴⁷ Dock förekom det i den antika världen att andra människor, t.ex. slavar, levde tillsammans under äktenskapsliknande förhållanden, fastän de lagligen inte kunde gifta sig med varandra. (Så t.ex. slaven Syrus och slavinnan Phrygia, båda i Micios hushåll.)⁴⁸ Det är alltså inte tänkbart att det är den prostituerade kvinnan, i detta fall en slavinnan, som Aeschinus tänkt gifta sig med.

Fields påpekar att Micio, fastän Aeschinus har sagt till honom att han ville gifta sig (vilket vi får veta i vers 150–151), senare visar sig (vers 629–630, 640) vara ovetande om att Aeschinus

⁴³ s. 38–48

⁴⁴ s. 92 (not), s. 98

⁴⁵ s. 245

⁴⁶ s. 317

⁴⁷ Se t.ex. Barsby (1999), s. 107.

⁴⁸ Se vers 972–973 och förklaringarna i Martin, s. 27, 237.

i själva verket träffar en ung flicka (*virgo*) av god familj.⁴⁹ (Aeschinus kommer att gifta sig med denna unga flicka, Pamphila, efter att pjäsens handling är avslutad.) Enligt Lefèvre är det tydligt, att Aeschinus inte kan ha talat med sin fader om ett kommande bröllop.⁵⁰ Vi förstår alltså att Aeschinus enbart kan ha sagt att han ville gifta sig och inte kan ha specificerat saken närmare. Jag ser att Donatus redan på sin tid dragit denna slutsats. Han skriver så här om vers 151:

mirum est apud Terentium, cur etiam per nescias personas indicet argumenta. nam cum Micio nesciat amari ab Aeschino ciuem uirginem, tamen dicit 'credo iam omnium taedebat' et 'dixit [se] uelle uxorem ducere'. sic ex parte magna ostendit nescius argumentum ideo, quia ueri simile est amantissimum Aeschini Micionem omnes scire affectus adulescentis et consuetudines. et apparet praeterea conatum ex parte fateri uitiatum amore Aeschinum et pudore impeditum tantum hoc dixisse quod honeste potuit, u e l l e s e u x o r e m d u c e r e, quam uellet, tacuisse confusum.

Det är förunderligt hos Terentius, att han tillkännager en intrig även genom ovetande karaktärer. Ty, fastän Micio inte vet att en dotter till en medborgare älskas av Aeschinus, säger han likväl 'han var väl nu trött på alla [prostituerade kvinnor]' och 'han sade att han ville gifta sig'. På så sätt röjer han, till stor del ovetande, intrigen av det skälet, att det är sannolikt att Micio, som är Aeschinus mycket tillgiven, känner till ynglingens alla känslor och kärleksförbindelser. Och det är vidare tydligt att Aeschinus, förstörd av kärlek, sedan han försökt till en del att bekänna, och endast hindrad av skam, sade detta, som han kunde med hedern i behåll, a t t h a n ä m n a d e g i f t a s i g, vilket han ämnade, och tystnade, bringad ur fattningen.

Här ser vi också att det uppmärksammades redan av Donatus, att Micio är ovetande om Aeschinus kärleksaffär med Pamphila. Donatus försöker dock ge en förklaring till att författaren trots detta låter Micio antyda den kommande intrigen; han tycks mena att det är naturligt att Micio har åtminstone någon kännedom om Aeschinus förhållanden, sett till hur relationen dem emellan är. Micio har ju själv sagt att han inte har velat vänja adoptivsonen vid att ha hemligheter för honom (vers 52–54).⁵¹

Donatus menar också att det är skammen som har hindrat Aeschinus att berätta för adoptivfadern om sin kärleksaffär med Pamphila. Det som Aeschinus främst skäms över bör vara att Pamphila (*virgo*) faktiskt redan väntar hans barn, vilket publiken säkerligen kan sluta sig till i akt III, scen 1. Där talar Sostrata (*matrona*), Micios granne, och Canthara (*anus*) om att en födsel snart skall ske i huset, och av det som sägs förstår åskådaren att det inte är Sostrata själv som skall föda, utan att det rimligen bör vara dottern i huset (d.v.s. Pamphila). Det sägs

⁴⁹ Fields, s. 81. Hänvisningarna till verser är här också hämtade från denne.

⁵⁰ Lefèvre, s. 41

⁵¹ Detta har jag omnämnt i punktlistan i 2.1.1.

också att Aeschinus snart skall göra sitt dagliga besök, och att det är han som är orsaken till skandalen.

2.1.4. Förhandsupplysningar till publiken i prologen (vers 1–25)

Terentius använde sig inte av den metod som Plautus gjorde i många av sina komedier, nämligen att ge en exposition i prologen, före den egentliga pjäsens början. I prologen till *Adelphoe* ger han dock publiken viss information:

Synapothnescontes Diphili comoedias :
eam Commorientis Plautu' fecit fabulam.
in Graeca adulescens est qui lenoni eripit
meretricem in prima fabula : eum Plautus locum
reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi
in Adelphos, verbum de verbo expressum extulit.
eam nos acturi sumu' novam [...]
(*Ad.* 6–12)

Synapothneiskontes är en komedi av Difylos. Plautus förvandlade detta skådespel till *Commorientes*. I början av det grekiska skådespelet finns en yngling, som för bort en prostituerad kvinna från en kopplare. Plautus lämnade denna avdelning orörd; Terentius har skaffat sig denna avdelning, till *Adelphoe*, och han har fört den hit, översatt ord för ord. Detta nya skådespel ämnar vi uppföra.

Att pjäsens namn är *Adelphoe* omtalas som vi ser i vers 11. Det grekiska ordet *adelphos/adelfos* (i plural *adelphoi/adelfoi*) betyder 'broder'. (*Adelphos* i vers 11 är dock latinsk ackusativ plural.) Menandros grekiska förlaga hade titeln *Adelphoi/Adelfoi* ('Bröderna'), och Martin påpekar, att *Adelphoe* är latinets fonetiska motsvarighet.⁵² Det är således endast stavningen som har latiniserats, inte formen.

Martin menar att det är tydligt, att titeln *Adelphoe* syftar på bröderna Micio och Demea.⁵³ Detta finner jag vara en rimlig tolkning, eftersom det är dessa båda som finns med i första akten, och eftersom det är dessas olika uppfostringsmetoder som pjäsen behandlar. Sloman har emellertid gjort den intressanta reflektionen, att titeln kan avse antingen pjäsens ena brödrapar eller båda.⁵⁴ Också Aeschinus och Ctesipho är ju i själva verket bröder, även om de uppfostrats i olika hem.

⁵² s. 96

⁵³ s. 16 (not)

⁵⁴ s. 65

Publiken får också veta, att det i *Adelphoe* har satts in en scen från Difilos komedi *Synapothneiskontes*, i vilken en yngling rövar bort en prostituerad kvinna från en kopplare.⁵⁵ Plautus valde att inte ta med denna scen när han förvandlade *Synapothneiskontes* till *Commorientes*. Det bör uppmärksammas att Plautus har använt samma titel som Difilos gjorde, men översatt denna till latin. Översatt till svenska blir titeln 'De tillsammans döende'.

Utöver ovanstående låter Terentius åskådarna få veta att de gamla män (d.v.s. Micio och De-meia), som de först skall få se på scenen, kommer att ge vissa upplysningar om pjäsens kommande innehåll, samt att resten kommer att avslöjas under handlingens gång:

senes qui primi venient î partem aperient,
in agendo partem ostendent. [...]
(*Ad.* 23–24)

De gamla män, vilka skall komma såsom de första, skall avslöja en del, en del skall de visa under uppförandet.

2.2. *Eunuchus*: Akt I samt prologen

I *Eunuchus* omfattar akt I vers 46–206. Scen 1 är en dialog, och i scen 2 kommer först en dialog och sedan en monolog. Vers 1–45 är prolog.

2.2.1. Scen 1: Dialog (Phaedria, Parmeno) (vers 46–80)

Phaedria (*adulescens*) kommer in på scenen och börjar tala, kanske för sig själv och med Parmeno (*servos*) på ett passande avstånd⁵⁶:

Quid igitur faciam ? non eam ne nunc quidem
quom accersor ultro ? an potius ita me comparem
non perpeti meretricum contumelias ?
exclusit ; revocat : redeam ? non si me obsecret.
(*Eu.* 46–49)

⁵⁵ Denna scen kommer i *Adelphoe* i början av akt II. Se 2.1.3.1. i denna uppsats.

⁵⁶ Barsby (1999), s. 92. En aspekt i sammanhanget är var i dialogen Phaedrias första replik slutar och Parmenos börjar. I Barsbys textutgåva slutar Phaedria tala i vers 56 och Parmeno tar vid i vers 57. I övriga textutgåvor jag har haft tillgång till (Kauer & Lindsay, Fleckeisen, Dziatzko, Ashmore) slutar Phaedria tala i vers 49 och Parmeno tar vid i vers 50. Jag följer, som tidigare omtalats, Kauer & Lindsay. Angående skillnaderna i manuskripten, se Barsby (1999), s. 90.

Vad skall jag nu göra? Bör jag inte gå, inte ens nu, när hon självmant tillkallar mig? Eller bör jag kanske hellre rusta mig så, att jag inte finner mig i prostituerade kvinnors skymfliga behandling? Hon utestängde mig; hon kallar mig tillbaka. Skulle jag gå tillbaka? Inte om hon så skulle bönfälla mig.

Phaedrias dilemma är om han skall besöka den prostituerade kvinnan nu när han blivit ombedd, eller om han skall låta bli p.g.a. hennes skymfliga behandling. Hon har ju nyligen utestängt honom. (Att det finns en rival inblandad antyds genom pronomenet *illum* ('honom') i vers 65.) Parmeno ser helst att han låter bli. Han menar dock att det finns risk för att Phaedria inte kommer att hålla ut i längden, och då kommer att söka upp henne och på så sätt, genom att röja att han är hjälplöst förälskad, hamna i uppenbart underläge.⁵⁷ Phaedria får sedan följande råd av Parmeno:

[...] nisi ut te redimas captum quam queas
minimo ; si nequeas paullulo, at quanti queas ;
et ne te adflictes. [...]
(*Eu.* 74–76)

Du skall endast se till att friköpa dig ur din fångenskap för lägsta möjliga pris; om du inte kan göra det till ett lågt pris, så åtminstone till ett pris så högt som du klarar av att betala. Oroa dig inte!

Med ledning av vad Parmeno sagt tidigare vill jag tolka detta som att han menar, att Phaedria skall komma ur sin knipa med så lite lidande som möjligt. Om han inte klarar av att helt sluta besöka henne, får han fortsätta kontakten, men på ett sådant sätt att han kan bibehålla så mycket som möjligt av sin värdighet.

Scenen slutar med att Parmeno kommenterar att den prostituerade kvinnan (vars namn är Thais) kommer ut ur sitt hus.

2.2.2. Scen 2: Dialog (Thais, Phaedria, Parmeno) (vers 81–196)

Thais (*meretrix*) börjar med att tala för sig själv, utan att se Phaedria och Parmeno⁵⁸:

Miseram me, vereor nē illud graviu' Phaedria
tulerit neve aliorsum atque ego feci acceperit,
quod heri intro missu' non est. [...]
(*Eu.* 81–83)

⁵⁷ I Barsbys textutgåva (1999) är det Phaedria som säger detta till sig själv.

⁵⁸ Barsby (1999), s. 101; Fields, s. 113

Stackars mig, jag fruktar att Phaedria har tagit detta, att han inte släpptes in i går, hårdare än det fanns grund för, och att han har uppfattat detta i en annan riktning än den som förelåg för mig.

Åskådarna får här veta att hon inte är likgiltig när det gäller Phaedria, och förmodligen börjar de undra hur det egentligen låg till med utestängningen föregående dag och med den rival som det tidigare, i vers 65, gjorts en antydning om.⁵⁹ Därpå råkar Thais höra de båda männen tala, och hon tilltalar då Phaedria. Sedan följer en dialog mellan främst Thais och Phaedria, i vilken Parmeno emellanåt ingriper, ofta med ironiska⁶⁰ eller negativt värderande kommentarer.

Thais säger till Phaedria:

non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam
eo feci ; sed ita erat res, faciundum fuit.
(Eu. 96–97)

Jag gjorde inte detta av den anledningen, att jag, vid Pollux, älskar någon mera eller håller av någon mera än dig. Men läget var så, att det var tvunget.

Hon fortsätter:

[...] sed huc qua gratia
te accersi iussi, auscultata. [...]
(Eu. 99–100)

Men hör av vilket skäl jag befallde att du kallades hit!

Thais berättar i det följande sin egen historia och förklarar bakgrunden till att hon tidigare utestängt Phaedria: Hennes moder, som ursprungligen var från Samos men levde på Rhodos, hade en gång fått en liten flicka som gåva av en köpman. Köpmannen hade köpt flickan av sjörövare, som berättat att barnet hade bortrövats från Sunium (Attikas sydöstra udde). Då Phaedria frågar *civemne* ? ('Dotter till en medborgare?'), svarar Thais *arbitror ; / certum non scimu* ('Jag tror det; vi vet det inte säkert').⁶¹ Thais moder hade uppfostrat flickebarnet precis som en egen dotter, och de flesta människor trodde att flickan var Thais syster. Thais hade senare kommit hit (till Athen) med en man, som hon hade inlett en affär med då denne besökte

⁵⁹ Se 2.2.1.

⁶⁰ Sharrock, s. 154

⁶¹ vers 110–111. Enligt *Norstedts latinsk-svenska ordbok* (Ahlberg, Lundqvist, Sörbom) kan *civis* ('medborgare') vara antingen maskulinum eller femininum. (I vers 110 beror akkusativen *civem* av att flickan (*puellam*) är akkusativobjekt i föregående sats.) Jag översätter här *civis* med 'dotter till en medborgare', eftersom det endast var fria män av athensk härkomst som var medborgare i Athen.

Rhodos. Hon säger att denne lämnat efter sig allt det, som hon nu äger. (Parmeno anklagar här Thais för att ljuga, eftersom även Phaedria givit henne en hel del.) Sedan hade Thais träffat en soldat, som började hålla henne kär. (Denne soldat, Thraso, namnges först i vers 353.)⁶² Soldaten reste bort efter en tid, och då träffade Thais Phaedria. Efter att Thais moder dött, hade morbrodern i vinstsyfte försökt sälja Thais fostersyster. Lyckligtvis hade nämnde soldat just då befunnit sig på plats där, och ovetande om förhållandena köpt flickan för att kunna skänka henne (som slavinna) åt Thais. När soldaten återvänt till Athen, och fått reda på att Thais nu hade en affär även med Phaedria, började han hitta på ursäkter för att slippa överlämna presenten. Soldaten är nämligen rädd att han helt och hållet skall förlora Thais till Phaedria, så snart som han givit henne flickan.

Pjäsens åskådare inser kanske nu, att Thais föregående dag utestängt Phaedria av det skålet, att hon besöktes av soldaten. Thais talar om att hon vill att flickan överlämnas till henne, och hon anger också sina skäl: Dels har flickan ansetts som hennes syster, dels vill hon återbördla henne till hennes anhöriga och därigenom åt sig själv vinna vänner och välgörare, vilket hon (såsom främling i Athen) inte har.

Thais ber nu Phaedria att låta soldaten få förtur som hennes älskare under några dagar, för att hon skall få möjlighet att nå sitt mål. Phaedria tror dock inte på Thais berättelse, utan menar att den verkliga orsaken till gårdagens utestängning är att hon föredrar soldaten framför honom. Han är svartsjuk och framhåller att han själv alltid varit frikostig mot Thais, och att han senast i går enligt hennes önskemål skaffat en ung slavinna från Etiopien (d.v.s. Afrika) samt en eunuck åt henne.⁶³

Nu säger Thais till Phaedria att hon talar sanning, och han kan inte förmå sig till något annat än att gå med på hennes bud, som är att han skall hålla sig borta från hennes hus i två dagar. Han säger att han avser att tillbringa dessa två dagar på landet, och han ger order till Parmeno om att se till att den unga afrikanska slavinnan samt eunucken förs till Thais. Phaedria och Thais tar sedan farväl av varandra under utväxlande av ömma ord. Av de båda är det Phaedria som ger uttryck för de mest intensiva och passionerade känslorna, när Thais slutligen (i vers 191) säger: *numquid vis aliud ?* ('Inte något annat du vill?', d.v.s. ett hastigt 'Inget annat?')

⁶² Barsby (1999), s. 108; Fields, s. 67

⁶³ Angående denna eunuck, se 2.2.2.1.

Här väntas väl att den som svarar inte skall ha så mycket av vikt att tillägga, men som Barsby påpekar, tas frågan här mera bokstavligt och Phaedria talar om vad han ytterligare önskar⁶⁴:

[...] egone quid velim ?
cum milite istoc praesens absens ut sies ;
dies noctesque mē ames, me desideres,
me somnies, mē exspectes, de me cogites,
me speres, me te oblectes, mecum tota sis :
meu' fac sis postremo animu' quando ego sum tuos.
(*Eu.* 191–196)

Vad skulle jag vilja? Att du vore frånvarande under det att du är närvarande tillsammans med den där soldaten. Måtte du älska mig dagar och nätter, längta efter mig, drömma om mig, invänta mig, tänka på mig, hoppas på mig, finna nöje i mig, vara helt och hållet tillsammans med mig. Slutligen, var min själ, då ju jag är din själ.

Innebörden i vers 196 är kanske inte helt lätt att uppfatta för en svenskspråkig person, då vi ju inte är vana vid detta sätt att uttrycka kärlek. Det Phaedria säger är att han *är* Thais själ, och att han därför också önskar att hon skall vara hans själ. Möjligen kan vi tänka oss det så, att eftersom han utgör hennes själ känner han t.ex. smärta eller glädje, när hon känner det; han vill då att det skall vara likadant för henne.⁶⁵ Enligt Barsby väcker Phaedrias ord i denna vers en föreställning om att de två personligheterna sammansmälter.⁶⁶

2.2.2.1. Resonemang utifrån facklitteraturen

Genom att pjäsens titel är *Eunuchus* antyds det att en eunuck med stor sannolikhet kommer att vara betydelsefull i handlingen på ett eller annat sätt. Detta bör leda till att åskådarna särskilt uppmärksammar Phaedrias omnämnande av en sådan (vers 167). Mycket riktigt visar sig detta omnämnande senare vara väsentligt, eftersom Phaedrias broder Chaerea (i akt III) utklädd tar denna eunucks plats vid överlämnandet till Thais. Chaerea vill komma in i Thais hus för att kunna vara nära en flicka som han fått syn på ute på gatan och förälskat sig i. Det är just denna flicka som Thais velat mottaga som gåva av soldaten. Chaerea har träffat på Parmeno på gatan och Parmeno har, precis när sambandet blivit klart för honom, sagt att flickan är solda-

⁶⁴ Barsby (1999), s. 117. Denne skriver också att den som svarar i en tredjedel av fallen i (den romerska) komedin tar frågan på det sätt som Phaedria här gör.

⁶⁵ I svensk litteratur har Nils Ferlin uttryckt detta senare i följande verser ur dikten "I folkviseton" (*Från mitt ekorrhjul*, 1957): "Min lycka är din, / din lycka är min / och gråten är min när du gråter."

⁶⁶ (1999), s. 118. Barsby upplyser här också om att denna idé om kärlek inte har uttryckts på andra ställen i romersk komedi, men däremot senare i kärlekselegier av Ovidius och Propertius. (Hänvisningar ges till ett ställe hos vardera diktare.)

tens gåva åt Thais. Parmeno nämner dock inget om Thais berättelse om flickan, vilken han ju har fått åhöra. Chaerea kan alltså inte veta att flickan i själva verket är Thais fostersyster.

Lefèvre är en av de forskare som tar upp det problematiska med att Parmeno, fastän han (liksom Phaedria) varit närvarande då Thais (i vers 110) sagt att hon tror att denna flicka är dotter till en medborgare, råder Chaerea att utklädd till eunuck närma sig densamma.⁶⁷ Som Lefèvre påpekar har detta problem uppmärksamrats redan av Donatus, som i sin kommentar till vers 110 skriver:

bene 'arbitror' et nihil certi : quomodo enim ausurus esset Parmeno adornare Chaeream ad uitandam uirginem, si praescisset ciuem esse ?

Lämpligen 'jag tror det' och inte något säkert: Ty hur skulle Parmeno våga styra ut Chaerea för att ge denne möjlighet att antasta den unga flickan, om han på förhand hade vetat att hon var dotter till en medborgare?

Donatus menar att det passar bra att Thais i vers 110 säger *arbitror* ('jag tror det').⁶⁸ Enligt Donatus kan Parmeno inte med säkerhet veta något om att flickan är dotter till en medborgare, eftersom inte ens Thais verkar vara säker på detta.

Barsby anser att det inte är något problem att Parmeno hör Thais säga, att hon tror att den unga flickan är dotter till en medborgare. Han skriver att Parmeno uppenbarligen är skeptisk till Thais historia, och att vi kan förmoda att denne avfärdar detta yttrande som en osanning. Enligt Barsby är Thais egen osäkerhet på denna punkt ännu en anledning till att Parmeno inte tar hennes påstående alltför seriöst.⁶⁹ Detta resonemang tycker jag verkar rimligt, och dessutom tycks det stämma överens med Donatus tolkning.

Jag får tillägga att det i den antika världen var straffbart för en man att ha sexuellt umgänge med en fri kvinna, som stod i beroendeställning till en annan man, t.ex. en make, fader eller broder.⁷⁰ Frågan är om Parmeno kan veta att den unga flickan har manliga släktingar i Athen, som är *i livet*. Han var ju närvarande när Thais sade att hon ville återbörda flickan till hennes anhöriga, men det är inte förrän han och Phaedria har lämnat scenen, som Thais i sin monolog säger att hon väntar besök av den unge man, som hon tror och hoppas är flickans broder.

⁶⁷ s. 19–26

⁶⁸ Jfr avdelning 2.2.2.

⁶⁹ Barsby (1999), s. 107

⁷⁰ Jfr t.ex. Barsby (1999), s. 262.

Lefèvre tror att Thais i Menandros grekiska förlaga inte har sagt att hon tror att flickan är dotter till en medborgare, utan att hela problemet beror på Terentius omdiktning. Lefèvre⁷¹ tar också upp att Parmeno själv (i vers 953), på Pythias fråga, om han vet att flickan är dotter till en athensk medborgare och att hennes broder är en förnäm man, svarar *nescio* ('jag vet inte'). Barsby skriver att detta svar inte avslöjar hur pass allvarligt Parmeno har tagit Thais ord i vers 110 angående flickans härkomst.⁷² I Donatus kommentar till vers 953 står det bl.a. så här:

perturbatus Parmeno nec negare potuit nec consentire, <quare> quasi defensionis loco dixit 'nescio'.

Uppbragt kunde Parmeno varken säga ja eller nej, <varför> han liksom gående i försvarsställning sade 'jag vet inte'.

Parmeno kan ju egentligen varken svara ja eller nej på frågan om han vet det, eftersom han bara har hört Thais obestämda påstående om flickans ursprung.

Vidare tar både Barsby och Lefèvre upp, att en del forskare har anmärkt på att Phaedria i akt IV, scen 3 och 4, inte nämner något om att Pamphila, som den unga flickan heter, har påstått vara dotter till en medborgare.⁷³ I dessa båda scener sker följande: Phaedria får av Thais slavinna Pythias reda på, att Pamphila har blivit antastad⁷⁴ av en eunuck. Phaedria anklagar då

⁷¹ s. 20

⁷² (1999), s. 261

⁷³ Lefèvre, s.20; Barsby (1999), s. 213. Lefèvre hänvisar till åtminstone en specifik forskare, medan Barsby tyvärr inte gör några direkta hänvisningar.

⁷⁴ I den latinska texten (vers 654) används verbet *vitiare* (uppslagsform *vitio*), vilket inte är helt lätt att översätta till svenska. I *Norstedts latinsk-svenska ordbok* (Ahlberg, Lundqvist, Sörbom) översätts det bl.a. med 'fördärva', 'skända', 'kränka', 'våldtaga'. Wimmercranz använder i sin översättning på detta ställe verbet 'vanära' (*Terentii lustspel*, s. 99). I *Adelphoe* 467 översätter densamme i stället med 'förföra' (s. 332); Andersson har här 'kränka' (*Världslitteraturen. Det antika dramat II*, s. 294). I nämnda ordbok kan vi också se under verbet *vitio* att det kommer av substantivet *vitium*. Slår vi upp substantivet står det att det betyder 'fel' och även 'felsteg' i moralisk bemärkelse. Därför borde grundbetydelsen av *vitiare* vara 'fela', 'begå ett fel'. I *Hecyra* 383, där det talas om att Philumena blivit antastad såsom ogift, finner vi *vitiumst oblatum* vilket vi skulle kunna översätta med 'ett fel begicks'. Wimmercranz använder även här 'förföra' (s. 279). Man kan också fråga sig om betydelskillnaden mellan 'vanära' och 'förföra' var lika stor för Wimmercranz i slutet av 1800-talet som den är i dag, och om det låg något slags moraliskt ställningstagande bakom detta att han översatte på ett sätt i *Eunuchus* och på ett annat i *Adelphoe* och *Hecyra*. Eftersom man under antiken hade en annan sexualmoral och en annorlunda syn på våldtäkter än i vår tid, får en modern svensk läsare förmodligen helt andra associationer än den romerska publiken fick, om man översätter med 'våldtaga'. Då jag funnit 'våldtaga' för grovt och 'förföra' för mildt, skulle jag vilja föreslå 'antasta' som översättning i alla tre komedierna. 'Antasta' kan tyckas ospecificikt, men det är kanske ändå ett fungerande alternativ. 'Vanära' kan jag också tänka mig som alternativ, men det är dels något ålderdomligt, dels har det en vid betydelse, även om det kanske inte kan råda någon tvekan om vad det betyder i detta sammanhang. Barsby (1999, s. 185–186) påpekar att våldtäkt i den antika världen sågs som mindre allvarligt än förförelse, ur den aspekten att kvinnan inte kunde klandras med avseende på sin ärbarhet, om akten skett utan hennes samtycke. (Han refererar här till annan litteratur för den som vill fördjupa sig i detta.) Dessutom är det värt

inför Pythias och Dorias, en annan av Thais slavinnor, den riktiga eunucken, Dorus, för denna gärning. Pythias säger dock klart och tydligt att Dorus inte är den person som blev förd in i Thais hus, och Dorus säger att det var Chaerea som tog hans plats. Tror Phaedria på Pythias och Dorus ord då? I vers 711 säger Phaedria avsidet till sig själv⁷⁵: *quid agam nescio*. ('Jag vet inte, vad jag skall göra.') Syftande på slaget han nyss givit Dorus säger han i vers 716, också här avsidet⁷⁶: *alio pacto honeste quomodo hñc abeam nescio*. ('Jag vet inte, hur jag skall komma ur knipan med hedern i behåll på något annat sätt.') Denna osäkerhet hos Phaedria får vi väl uppfatta som att han åtminstone har börjat frukta att det trots allt kanske är hans broder som tagit eunuckens plats. Barsby skriver redan i kommentaren till vers 706 att Phaedria har förlorat hoppet om att berättelsen han har fått höra skall visa sig vara osann.⁷⁷

Phaedria var närvarande och hörde Thais ord i vers 110–111. Som tidigare nämnts tror Lefèvre att Thais inte har sagt dessa ord i den grekiska förlagan, och om detta skulle stämma kvarstår inte längre problemet.⁷⁸ Barsby skriver att det i akt IV, scen 4, skulle ha varit olämpligt av Phaedria att säga något om Pamphilas börd i Pythias närvaro, då hans huvudavsikt är att släta över det inträffade.⁷⁹ Enligt Barsby är Phaedria lika angelägen om sitt eget rykte som han är om att försvara broderns gärning.⁸⁰

Gratwick menar att det inte finns någon anledning för Phaedria att här nämna något om Pamphilas börd.⁸¹ Detta är jag benägen att hålla med om. Det centrala när det gäller Phaedria i akt IV, scen 3 och 4, är enligt Gratwick hans förlägenhet och hans snabbtänkheter, när han väl inser sanningen. Gratwick skriver, att Phaedria ser till att komma undan tillsammans med Dorus

att beakta att det verkar vara ett vanligt inslag i den romerska komedin, att det omnämns att en av de kvinnliga karaktärerna tidigare har blivit antastad av en av de manliga huvudpersonerna. (I sin recension av Barsby (1999) beskriver Goldberg detta rentav som en konvention i den "nya" komedin.) Oftast leder det hela slutligen till giftermål. Sharrock (s. 221) och Duckworth (s. 292) tar upp att det unika i *Eunuchus* är att akten äger rum under handlingens lopp och inte har skett redan före dess början. Enligt Barsby finns det inga tecken i denna scen på att Terentius vill att publiken skall känna avsmak för Chaereas gärning. Han menar också att det bör ha setts som en förmildrande omständighet att det hela ägt rum i en prostituerad kvinnas hus. Duckworth skriver om kärleksaffärer i den romerska komedin, och tar då bl.a. upp det som de unga flickorna i *Adelphoe* och *Hecyra* har utsatts för. Han menar att dessa relationer togs för givna av antikens människor, och att det finns föga i dessa som skulle verka chockerande eller ses som oanständigt i vår tid (1952). Duckworth beskriver dock Chaereas gärning i *Eunuchus* som lite mera opassande, men han medger också att denne porträtteras av författaren som en impulsiv och sympatisk ung man.

⁷⁵ Barsby (1999), s. 218

⁷⁶ Barsby (1999), s. 219

⁷⁷ (1999), s. 217

⁷⁸ Se början av föregående stycke.

⁷⁹ (1999), s. 213

⁸⁰ (1999), s. 219

⁸¹ s. 30–31

med så lite väsen och så få ord som möjligt. I slutet av sitt resonemang fastslår Gratwick, att Phaedria först och främst är lojal mot Chaerea, vad denne än må ha gjort, och att Pamphilas familjeförhållanden är det sista Phaedria skulle vilja yttra sig om.

2.2.3. Scen 2: Monolog (Thais) (vers 197–206)

Thais, som är ensam kvar på scenen efter att Phaedria och Parmeno har gått, beklagar sig över att Phaedria inte tycktes lita på henne helt och hållet. Hon säger att hon kan bedyra att allt som hon har sagt är sant, att hon inte håller någon annan kärare än Phaedria, samt att hon har handlat som hon gjort för flickans (d.v.s. fostersystemens) skull. Vidare säger hon:

[...] nam mẽ ěiu' fratrem spero propemodum
iam repperisse, adolescentem adeo nobilem ;
et is hodie venturum ad me constituit domum.
concedam hinc intro atque exspectabo dum venit.
(Eu. 203–206)

[...] ty jag hoppas att jag nu nära på har funnit hennes broder, en i hög grad förnäm yngling; och han har lovat att komma hem till mig i dag. Jag skall gå in och vänta tills han kommer.

2.2.3.1. Resonemang utifrån facklitteraturen

Jag har i 2.2.2.1. tagit upp frågan om Parmeno kan veta att Pamphila har släkt i Athen. I citatet strax ovan (i 2.2.3.) får åskådarna, men inte Parmeno, veta att Thais tror sig ha funnit den unga flickans broder, *adulescentem adeo nobilem* ('en i hög grad förnäm yngling'). Eftersom denne, som Thais tror är flickans broder, är en förnäm man, och eftersom flickan påstås vara från Attika,⁸² måste väl åskådarna redan här kunna dra slutsatsen att han är athenskt medborgare. Donatus ger i sin kommentar till vers 197 en förklaring till varför Thais ger denna information i en monolog, och inte i den föregående dialogen med Phaedria och Parmeno⁸³:

recte Thais nunc partem argumenti exsequitur tacitam apud Phaedriam propter praesentiam servi, quem poeta uult ita nescire, ut audeat ad uitandam uirginem subornare Chaeream.

Med rätta berättar Thais nu en del av historien som inte blev omtalad för Phaedria på grund av slavens närvaro. Författaren vill sålunda att slaven inte skall veta, för att denne skall våga förmå Chaerea till att antasta den unga flickan.

⁸² Se vers 110 *ex Attica* ('från Attika') och vers 115 *e Sunio* ('från Sunium'). Jfr 2.2.2. i denna uppsats.

⁸³ I citatet finns en inkonsekvens; det står *servi* med *v*, fastän Wessner i övrigt inte använder denna bokstav (jfr avdelning 1.2.1.).

Vissa forskare har, som Lefèvre⁸⁴ och Lowe⁸⁵ skriver, sett en motsägelse mellan det som Thais säger om den unga flickans broder (vers 203–206) och det som brodern själv, Chremes (*adulescens*), säger i sin monolog när han dyker upp i akt III, scen 3 (vers 507–530). Chremes säger där att han redan har avlagt visit hos Thais en gång på hennes begäran. De forskare, som sett en motsägelse, har velat tolka Thais ord som att hon inte har träffat Chremes tidigare, och de menar att motsägelsen har uppkommit genom Terentius omdiktning av den grekiska förlagan. Lefèvre ansluter sig till denna syn på saken. Lowe däremot hör till dem, som menar att det inte finns någon motsägelse i texten. Enligt Lowe nämns inte något tidigare möte i vers 203–206, men ett sådant kan inte heller uteslutas.⁸⁶ Denna uppfattning tycker jag verkar riktig; Thais säger ju bara *mē ēiu' fratrem spero propemodum / iam repperisse* ('jag hoppas att jag nu nära på har funnit hennes broder'),⁸⁷ och hon går inte in på några detaljer om hur hennes efterforskningar har gått till. Donatus kommenterar vers 203 bl.a. genom att hävda följande:

ideo 'propemodum', quia hominem quidem nouit, sed fratrem esse uirginis nondum probauit.

'Nära på' av det skälet, att hon visserligen har lärt känna mannen, men ännu inte har försäkrat sig om att han är den unga flickans broder.

Här får vi väl hålla med Barsby⁸⁸ om att Donatus tolkning av texten inkluderar möjligheten att ett tidigare möte har ägt rum.

2.2.4. Förhandsupplysningar till publiken i prologen (vers 1–45)

Sin vana trogen skriver Terentius inte något om pjäsens handling i prologen, men han avslöjar att en snyltgäst (*parasitus*) och en skrävlande soldat (*miles gloriosus*) kommer att finnas med:

Colax Menandrist : in east parasitus Colax
 et miles gloriosus : eas se non negat
 personas transtulisse in Eunuchum suam
 ex Graeca [...]
 (*Eu.* 30–33)

⁸⁴ s. 23–24. Här finns också hänvisningar för den som vill studera de olika forskarnas resonemang.

⁸⁵ (1983a), s. 433–434. Även här finns hänvisningar.

⁸⁶ (1983a), s. 436

⁸⁷ vers 203–204

⁸⁸ (1999), s. 119

Kolax är en komedi av Menandros. I denna finns en snyltgäst och en skrävlande soldat. Terentius förnekar inte att han har överflyttat dessa roller från denna grekiska komedi till sin *Eunuchus*.

Snyltgästen (som heter Gnatho) dyker upp i akt II, och soldaten (Thraso), omnämnd redan i akt I, gör sin entré i akt III. Det grekiska ordet *kolax* betyder 'smickrare'. Barsby skriver att *kolax* i grekisk komedi var benämningen på den stående typ som senare även benämndes *parasitos* (på latin *parasitus*).⁸⁹

Ordet *eunuchus* ('eunuck') finns i latinet såsom ett lån från grekiskan. Att denna komedis titel är *Eunuchus* får åskådarna höra i vers 20, 32 och 45. De bör därför kunna sluta sig till att en eunuck kommer att spela en viktig roll i pjäsens handling. (Att det finns både en äkta och en falsk eunuck i pjäsen kommer de att bli varse under handlingens gång.)

2.3. *Hecyra*: Akt I samt prologerna

Akt I omfattar i *Hecyra* vers 58–197. Både scen 1 och scen 2 är dialoger. Vers 1–8 är prolog I och vers 9–57 är prolog II.

2.3.1. Scen 1: Dialog (Philotis, Syra) (vers 58–75)

Philotis (*meretrix*) och Syra (*anus*) kommer ut från Bacchis (*meretrix*) hus,⁹⁰ och de samtalar om hur de tycker att kunderna bör bemötas. Det verkar som att Philotis är upprörd över Pamphilus (*adulescens*) agerande; denne har nämligen gift sig, och övergivit Bacchis, som varit hans älskarinna. Philotis uttrycker detta så här:

vel hīc Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quivis facile posset credere,
numquam illa viva ducturum uxorem domum !
em duxit. [...]
(*Hec.* 60–63)

Även denne Pamphilus, hur ofta, hur heligt försäkrade han inte Bacchis med ed, så att vem som helst lätt kunde tro det, att han aldrig skulle gifta sig så länge hon levde! Se där, han har gift sig.

⁸⁹ (1999), s. 126

⁹⁰ Carney, s. 36

I moderna textutgåvor finns före själva komeditexten en lista över vilka karaktärer (*personae*) som finns med. Exempelvis i Barsby kan man läsa att sådana listor har sammanställts utifrån rubrikerna till varje scen i de medeltida manuskripten. I dessa manuskripts scenrubriker återfinns karaktärernas namn och deras roller. Dessa härrör från studier av själva komeditexten och har inte någon större autenticitet.⁹¹ I rollistan till *Hecyra* brukar Syra betecknas som *anus* ('gumma'), men tittar man i Donatus beskrivs hon där som *lena* ('kopplerska').⁹² Carney uppfattar Syra som en åldrad kopplerska, nedbruten och rovgirig.⁹³

2.3.2. Scen 2: Dialog (Parmeno, Philotis, Syra) (vers 76–197)

Parmeno (*servos*) kommer ut från huset där Pamphilus bor⁹⁴ och får syn på Philotis, vilket han kommenterar för sig själv. Jag förmodar dock att han även ser Syra, fastän han inte kommenterar detta. Parmeno använder diminutivformen *Philotium* (vers 81), som här uttrycker vänskaplighet,⁹⁵ och han kan även Syras namn (vers 83). Syra har bara en enda replik i hela scenen, nämligen då hon hälsar på Parmeno med orden: *salve mecastor, Parmeno.* ('Vid Castor, goddag, Parmeno!')⁹⁶

Philotis beklagar sig över att hon rest till Korinth tillsammans med en hjärtlös soldat (*miles inhumanissimus*) och stått ut med honom i två år där. Hennes frånvaro motiverar att hon ber Parmeno förklara det där som Bacchis nyss sagt henne därinne, att Pamphilus gift sig trots att han sagt, att det var något han inte skulle göra så länge Bacchis var i livet.⁹⁷ Parmeno säger att han är rädd att äktenskapet inte blir långvarigt. Då vill Bacchis naturligtvis veta mer, och efter en stunds övertalning får hon Parmeno att börja berätta: Efter långvariga påtryckningar från fadern hade Pamphilus känt sig tvungen att ta en hustru, trots att han inte ville det, eftersom han älskade Bacchis. Fadern såg till att förlova sin son med grannflickan.

Enligt Parmeno, som tycks framställa sig själv som Pamphilus förtrogne, skall denne på själva bröllopsdagen inför honom givit uttryck för sin förtvivlan och bl.a. sagt att han inte kommer att stå ut. Dialogen fortsätter; Philotis kommenterar och ställer följdfrågor, och därigenom får hon Parmeno att berätta mer. Parmeno säger att Pamphilus sagt honom ett antal dagar efter

⁹¹ Barsby (1999), s. 31–32, s. 31 (not). Denne gör här också hänvisningar till annan facklitteratur.

⁹² Se Donatus företal till *Hecyra* (*praefatio* III.1.).

⁹³ s. 25

⁹⁴ Carney, s. 38

⁹⁵ Ashmore, s. 219 i kommentardelen

⁹⁶ vers 83

⁹⁷ Fields, s. 149. Jfr vers 60–63, som citeras i 2.3.1., samt även Lefèvre, s. 62.

giftermålet, att han ännu inte fullbordat äktenskapet, och att han hoppades att hans hustru skulle dra sig tillbaka efter att ha insett det, som redan gått upp för honom själv, att de inte kunde leva tillsammans. Pamphilus fortsatte, enligt Parmeno, att dagligen besöka Bacchis, men så småningom blev hon mindre kärleksfull mot honom p.g.a. att han nu hade tagit sig en hustru. Pamphilus å sin sida började ta avstånd från Bacchis, sedan han mer och mer kommit att uppskatta sin unga hustru och hennes goda karaktär, vilken han fann lik sin egen, hävdar Parmeno.

Parmeno berättar vidare: En äldre släkting till Pamphilus dog under tiden på Imbros (en ö i nordöstra Egeiska havet), och Pamphilus fader sände sin son dit, eftersom arvet enligt lag nu tillfallit dem. Pamphilus fick resa, fastän han egentligen inte ville lämna sin unga hustru, som han nu hade kommit att älska. Hustrun blev lämnad hos sin svärmoder; svärfadern levde mest på landet och kom inte så ofta in till staden.

Philotis undrar nu åter varför Parmeno inte tror att det unga parets äktenskap kommer att hålla. Man förstår hennes undran, eftersom det enligt Parmenos berättelse endast verkar vara Pamphilus tillfälliga frånvaro, som just nu hindrar den äktenskapliga lyckan. Parmeno börjar sin förklaring med att säga att den unga hustrun, Philumena, och hennes svärmoder, Sostrata (*matrona*), först kommit bra överens, men att det sedan blivit sämre:

[...] primo dies complusculos
bene convenibat sane inter eas. interim
miris modis odisse coepit Sostratam :
neque lites ullae inter eas, postulatio
numquam. [...]
(*Hec.* 177–181)

Förvisso rådde först, under åtskilliga dagar, ett gott samförstånd mellan dem. Emellertid började Philumena på något underligt sätt hata Sostrata. Och likväl fanns inga gräl mellan dem, aldrig något klagomål.

Lite senare i Parmenos förklaring kommer följande mening, som är central eftersom den beskriver det som är pjäsens problem, nämligen att Philumena lämnat sitt nya hem och återvänt till föräldrahemmet:

[...] denique ubi non quit pati,
simulat se ad matrem accersi ad rem divinam, abit.
(*Hec.* 183–184)

Slutligen ger hon sig av, så snart som hon inte kan stå ut. Hon hittar på att modern kallar henne att delta vid ett offer.

Parmeno återger vad som sedan hände: Sostrata hade flera gånger försökt att återkalla Philumena men inte lyckats. Det påstods att Philumena var sjuk. Svärmodern gick för att avlägga visit men blev inte insläppt. På grund av detta kom svärfadern in till staden för att tala med Philumenas fader. Detta skedde i går och Parmeno vet ännu inte hur det har gått.

Innan personerna lämnar scenen tar Parmeno och Philotis avsked av varandra. Philotis säger: *vale*. ('Ha det så bra!') Parmenos replik blir då: *et tu bene vale, Philotium*. ('Ha det så bra du med, kära Philotis!')⁹⁸ Vi hade väl här kunnat vänta oss, att även Syra skulle säga något, men det finns inga tecken i texten på hennes närvaro.

2.3.3. Förhandsupplysningar till publiken i prolog I och II (vers 1–57)

Något som är anmärkningsvärt när det gäller *Hecyra* är, att föreställningen avbröts de två första gångerna pjäsen skulle spelas. Inte förrän vid den tredje föreställningen kunde pjäsen framföras i sin helhet. Det finns två olika prologer bevarade i den Terentiustext vi har i dag, en från andra uppförandet (vers 1–8) och en från tredje (vers 9–57). Vi får i båda prologerna reda på att pjäsens namn är *Hecyra* (vers 1, 29). Det grekiska ordet *hekyra* betyder 'svärmoder', och en åskådare som känner till detta ord bör därför kunna dra slutsatsen att en svärmoder kommer att spela en viktig roll i denna komedi.

2.4. *Hecyra*: Den fortsatta expositionen efter akt I

Vi har i 2.3.2. sett att Parmeno känner till det som är pjäsens problem: Philumena, den unga hustrun, har återvänt till sitt föräldrahem. Emellertid är Parmeno ovetande om den verkliga orsaken till att detta problem har uppstått. När får man då veta den verkliga orsaken? Enligt Fields är den allmänna uppfattningen, att Sostrata bär skulden till problemet som uppstått, och han skriver vidare att den första antydningen om att denna uppfattning är felaktig ges i Sostra-

⁹⁸ vers 197. Jag har här föreslagit en ledigare svensk översättning av avskedsfraserna. Följer man *Norstedts latinska-svenska ordbok* (Ahlberg, Lundqvist & Sörbom) blir det snarare: 'Lev väl!' och 'Må väl även du, kära Philotis!' (Se under uppslagsordet *valeo*.)

tas monolog (akt II, scen 3), där hon säger att hon alltid har behandlat Philumena såsom en egen dotter (vers 279).⁹⁹ Man kan tillägga att Sostrata också säger att hon är utan skuld (vers 276). Enligt Fields kan dels Philumenas skrik inifrån huset (vers 317–318), dels Parmenos ord (vers 320–321) om de skälvningar av något slag som hon sade ha drabbats av, ha antytt sakens sanna tillstånd för en sofistikerad åskådare.¹⁰⁰ Nu har vi redan kommit fram till akt III, scen 1. Fields påpekar vidare att vi i Pamphilus monolog i akt III, scen 3, sedan får själva förklaringen. Pamphilus talar här om hur bestört han blev, då han funnit Philumena vara på väg att föda och genom Myrrina, dennas moder, fått veta att hans hustru hade antastats av en främmande man före giftermålet.

Som Fields uppmärksammat,¹⁰¹ är det inte förrän i vers 832 (akt V, scen 3) som det uppdragas att Pamphilus faktiskt själv var den främling som den gången närmat sig Philumena i nattens mörker. Detta vet alltså ingen, varken de båda inblandade, de andra karaktärerna eller publiken, förrän i pjäsens näst sista scen!

2.5. *Hecyra*: Protatiska karaktärer och kvinnligt perspektiv

Philotis och Syra finns endast med i det som vi kallar första akten, d.v.s. början av pjäsen (grek. *protasis*), och de båda betecknades redan av Donatus som protatiska karaktärer (grek. *protatika prosopa*, lat. *personae protaticae*, eng. *protatic characters*). Att ha med en eller flera protatiska karaktärer är ett sätt av flera möjliga för författaren att ge exposition. T.ex. kan denne se till att en sådan extra karaktär lockar fram viktig information ur en för pjäsens handling viktigare karaktär. I stället för att låta den viktigare karaktären hålla en monolog, skapar författaren alltså på detta sätt en dialog.¹⁰² Som Ashmore påpekar är dock scen 1 i *Hecyra* knappast nödvändig för pjäsens helhet; denne ser scen 2 som pjäsens riktiga introduktion.¹⁰³ Philotis och Syra bidrar i scen 1 i mycket liten omfattning med sådan viktig information, som protatiska karaktärer brukar ge eller locka fram; det enda viktiga som jag kan finna är det Philotis säger om Pamphilus i vers 60–63 (vilket jag citerat i 2.3.1.), och det skulle väl utan större

⁹⁹ Fields, s. 79

¹⁰⁰ Fields, s. 79. Även hänvisningarna till verser är hämtade därifrån.

¹⁰¹ s. 78

¹⁰² Man kan läsa om protatiska karaktärer i Donatus kommentar till *Andria* 28, och även i hans företal till samma pjäs (*praefatio* I.8.). Se även t.ex. Ashmore, s. 217 i kommentardelen, Fields, s. 149, Lindström, s. 88–89.

¹⁰³ s. 217–218 i kommentardelen. Jfr även Lowe (1983b), s. 437.

problem ha kunnat infogas i hennes dialog med Parmeno i scen 2, där hon ställer frågor om Pamphilus på ett sätt som är typiskt för en protatisk karaktär.

Syras närvaro verkar ännu svårare att motivera. Fyller hon över huvud taget någon funktion i pjäsen? I scen 2 tillför hon egentligen ingenting till dialogen, och det känns mest som att hon har stannat kvar från scen 1. Prescott föreslår att Syras funktion var att möjliggöra ett undvikande av en monolog i scen 1, och att hennes långa tystnad i scen 2 kan ha varit av underordnad betydelse.¹⁰⁴ För att kunna acceptera detta förslag måste man dock nog först kunna inse vikten av att scen 1 finns med.

Kanske är Syra med i *Hecyra* för att tillföra sitt perspektiv. I scen 1 ger hon som kopplerska uttryck för en cynisk och bitter syn på männen, de prostituerade kvinnornas kunder. Hon är en tydlig kontrast till den mera välvilligt inställda Bacchis (*meretrix*), som dyker upp först i akt V, scen 1. Carney verkar vara av den uppfattningen att *Hecyras* handling i sig inte är lättsamt komisk, och att författaren därför har infogat vissa humoristiska passager såsom denna med den cyniska kopplerskan, vilka bara är löst sammanhängande med huvudhandlingen, för att få även de mindre sofistikerade åskådarna med sig.¹⁰⁵ Jag kan inte påstå att jag själv vid läsningen av *Hecyra* tyckte att det som Syra säger var komiskt, men det är självklart fullt möjligt att den romerska publiken skrattade gott; vi får inte glömma att vi som läsare inte kan se hur Syras roll gestaltades på scenen, och inte heller veta hur skådespelaren använde sin röst och sitt kroppsspråk.

Sharrock ser både Philotis och Syra som underhållande karaktärer, vilka tillför det kvinnliga perspektivet i pjäsen något intressant.¹⁰⁶ Hon är inte ensam om att se att detta perspektiv ges utrymme i *Hecyra* – Carney betecknar pjäsen just som ett kvinnodrama. Denne ser det som att *Hecyras* handling kretsar kring en kvinnovärld, där de kvinnliga karaktärerna i triumf bevisar att de är utan skuld, trots att de förtalats av sina makar. Carney har också mycket riktigt iakttagit, att det finns lika många kvinnliga som manliga roller i pjäsen. (De stumma rollerna räknas inte med här.) Han anser också att Sostrata väl förtjänar att ha fått pjäsen uppkallad efter sig.¹⁰⁷

¹⁰⁴ s. 197–198

¹⁰⁵ s. 37

¹⁰⁶ s. 94

¹⁰⁷ Carney, s. 25. Även Duckworth (s. 257) menar att det är passande att pjäsen har uppkallats efter Sostrata.

Sharrocks och Carneys iakttagelser är väl värda att notera, även om jag själv inte lade märke till dessa saker, då jag läste *Hecyra*. Att gå så långt som att beteckna pjäsen som ett kvinno-drama känns åtminstone för mig inte alldeles självklart. I övrigt är det nog ganska slående för en modern läsare, att den romerska komedin till stor del ger ett ensidigt manligt perspektiv på de händelser, som äger rum på scenen. Om man t.ex. tänker på de unga kärleksparen, är det oftast så att flickorna (*virgines*) varken syns eller hörs. Denna situation skulle förmodligen vara otänkbar i modern teater och film. Vi kan t.ex. fråga oss vad Pamphila, den unga flickan i *Eunuchus*, skulle ha sagt om hon hade fått möjlighet att yttra sig. De enda kvinnor som agerar på scenen är i princip antingen lite äldre gifta husmödrar, prostituerade eller slavinnor.¹⁰⁸

Vi bör dock här även tänka på att all handling som åskådaren kan se i den romerska komedin utspelas utomhus.¹⁰⁹ Det som sker inomhus refererar man bara till; emellertid kan det förekomma att ljud eller repliker inifrån husen hörs ut på gatan. Under antiken ansågs kvinnans plats vara i hemmet, och detta gällde i synnerhet i Athen, och särskilt för unga ogifta kvinnor, vilkas anständighet inte fick ifrågasättas och vilkas jungfrudom inte fick riskeras. Därför skulle det antagligen vara något problematiskt att låta de unga flickorna promenera omkring på scenen. Ett sätt att komma runt detta problem hade kanske varit att låta flickorna visa sig (och komma till tals) på scenen eskorterade av någon manlig släkting. Om vi går in på dessa resonemang får vi dock nog vara medvetna om, att vi problematiserar sådant som förmodligen inte ansågs problematiskt under antiken. De teaterkonventioner som fanns då togs med stor sannolikhet för givna av antikens publik.

2.6. Expositionens form och omfattning i de tre komedierna

Hittills i denna uppsats har jag mestadels skrivit om expositionens innehåll, men jag skall nu gå in lite på dess form och omfattning. Författaren har varit tvungen att ta ställning till genom vilka karaktärer expositionen skulle ges, hur fyllig den skulle vara, och om den skulle ges i dialogform eller monologform eller genom en kombination. Dessa tre aspekter har ett ganska nära samband med varandra, men jag försöker här att behandla dem en i taget.

¹⁰⁸ Jfr McLeish, s. 46–47, om kvinnoroller i Plautus komedier. McLeish skriver här också, att det i pjäserna tas liten hänsyn till de unga flickornas egna känslor och önskningsar.

¹⁰⁹ Jfr avdelning 1.4.

2.6.1. Vilka karaktärer har utvalts för att ge expositionen och varför?

Enligt Fields var det ganska oundvikligt för författaren att välja ut Micio och Demea för att ge expositionen i *Adelphoe*, samt Thais i *Eunuchus*. Detta eftersom *Adelphoe* handlar om de två uppfostringsmetoder som de båda bröderna står för, och eftersom Thais är den enda som har all bakgrundsinformation vid *Eunuchus* början. Fields menar också att det är nödvändigt för *Eunuchus* handling att Phaedria och Parmeno får lyssna till Thais ord.

Hos Fields finns också ett resonemang om varför det i akt I av *Hecyra* är Parmeno som ger expositionen, och varför protatiska karaktärer finns med: Förutom Pamphilus och Bacchis är det endast Parmeno som känner till det viktiga faktum att Pamphilus har börjat älska sin hustru i stället för Bacchis. (Jag får tillägga att hustrun inte har någon talroll och därför får räknas bort i detta sammanhang.) Eftersom Pamphilus och Bacchis inte dyker upp förrän senare i pjäsen, måste Parmeno ge denna information. Det är viktigt för *Hecyras* handling att övriga karaktärer är ovetande om nämnda faktum; därför introduceras protatiska karaktärer (Philotis och Syra) som lyssnare, vilka sedan försvinner för gott.¹¹⁰ (Huruvida Syra i själva verket lyssnar till Parmenos berättelse eller inte, diskuteras i avdelning 3 nedan.)

När det har gällt att välja ut vilka karaktärer som skall ge expositionen, verkar författaren alltså ha haft en rad faktorer att ta hänsyn till. Karaktärerna som ger expositionen skall redogöra för förutsättningarna för handlingen. Det är knappast meningen att de skall förklara precis allt för publiken, utan de skall ge åskådarna ett visst mått av bakgrundsinformation, som förhoppningsvis gör att dessa får lättare att uppfatta den kommande handlingen. Författaren måste således ordna så att åskådarna får en del bakgrundsinformation, men inte för mycket. Detta kan ha påverkat vid utväljandet av karaktärer till första akten.

De karaktärer, som ger expositionen i *Adelphoe* och *Hecyra*, vet själva inte allt om det som inträffat före handlingens början. I *Adelphoe* är det Aeschinus och Ctesiphos kärleksaffärer, som driver handlingen framåt. Micio och Demea, vilka ger expositionen, är båda ovetande om vilka specifika flickor ynglingarna träffar. Om de båda ynglingarna i stället hade valts ut för att ge expositionen, hade författaren varit tvungen att se till att de inte berättade för mycket om sina kärleksaffärer. Då *Hecyra* tar sin början, har ingen av karaktärerna full kännedom om de saker som tidigare hänt. Här har Parmeno valts ut för att ge expositionen.

¹¹⁰ Fields, s. 114, 115, 130–131

Med *Eunuchus* förhåller det sig annorlunda; där står Thais, som vet nästan allt, för expositionen, vilket är värt att lägga märke till.

2.6.2. Hur pass omfattande är expositionen i första akten?

Jämför man hur pass fyllig den exposition är som ges i första akten i de tre olika pjäserna går det att se vissa skillnader. I *Eunuchus* första akt har författaren varit relativt generös med att ge exposition. Fields menar att praktiskt taget all exposition som är väsentlig har givits här, och Lefèvre anser t.o.m. att expositionen är fullständig.¹¹¹ *Hecyra* får vi väl placera på andra sidan av skalan, eftersom författaren enligt alla varit synnerligen sparsam med att ge exposition i denna pjäs första akt. I *Adelphoe* anser jag att man som åskådare eller läsare får en bra bild av Micios och Demeas idéer om uppfostran, särskilt genom den långa monologen som kommer allra först. Vi har emellertid också sett att där finns vad jag skulle vilja kalla falska upplysningar. Det är lätt att man i likhet med Demea förleds att tro, att den prostituerade kvinnan som Aeschinus fört bort är hans egen flickvän, och inte Ctesiphos.

2.6.3. Strukturen i första akten – dialogform och monologform

Som Fields verkar antyda,¹¹² blir en dialog naturligare på scenen än en monolog. (I verkliga livet talar ju människor ofta med varandra men sällan för sig själva.) Barsby påstår felaktigt (!) att Terentius använder sig av dialog i första scenen i alla sina komedier med undantag av *Adelphoe*.¹¹³ Detta stämmer inte – även *Phormio* börjar med en monolog, som slaven Davos, en protatisk karaktär, står för.

Även monologformen har dock sina enligt mig ganska uppenbara fördelar; dels undviker författaren att övriga karaktärer får reda på saker som de inte skall veta, dels möjliggör denne för talaren att vara mera öppen hjärtig och uttrycka sådana tankar och känslor som han inte skulle göra om andra personer vore närvarande.

Nedan följer en uppställning som är avsedd att tydliggöra hur första akten är strukturerad med avseende på dialogform och monologform i de tre komedier som jag behandlar i uppsatsen:

¹¹¹ Fields, s. 68; Lefèvre, s. 25

¹¹² s. 146, 172

¹¹³ (1999), s. 89; (2001), s. 245

<u>Adelphoe</u>	<u>Eunuchus</u>	<u>Hecyra</u>
monolog	dialog	dialog
dialog	dialog	dialog
monolog	monolog	

Uppställning 2. Översikt över hur akt I är strukturerad med avseende på dialogform och monologform i de tre komedierna *Adelphoe*, *Eunuchus* och *Hecyra*.

Efter denna översikt kommer nu en diskussion om strukturen i första akten av *Adelphoe* och *Eunuchus*. Strukturen i akt I av *Hecyra* anser jag att jag diskuterar tillräckligt på andra ställen i uppsatsen,¹¹⁴ så jag väljer att inte tillägga något om den här.

I första akten av *Adelphoe* har Micio först en inledande monolog, sedan kommer en dialog mellan Micio och Demea, och därpå följer en kortare anslutande monolog som Micio står för. Den inledande monologen är anmärkningsvärt lång – Micio har ensam ordet under 55 verser. Man kan undra om det finns någon tanke bakom detta. Fields identifierar och kategoriserar olika metoder som används i Plautus och Terentius pjäser för att ge exposition. En av dessa är den hetsiga diskussionen.¹¹⁵ Dialogen mellan Micio och Demea i akt I av *Adelphoe* skulle kunna betecknas som en sådan, även om den inte tas upp bland Fields exempel. Skulle denna diskussion kunna byggas ut, så att den information som Micio ger i sin inledande monolog i stället inkluderas här? Förmodligen inte, av det skälet att de båda bröderna då inte skulle låta varandra tala till punkt. De har helt motsatta uppfattningar, och de verkar inte ha någon större lust att försöka ta till sig varandras synpunkter, vilket åtminstone jag tycker framkommer i dialogen. Eftersom *Adelphoe* till stor del handlar om två olika idéer om hur ungdomen bör uppfostras, så har författaren kanske tyckt att det har varit praktiskt att låta Micio inleda pjäsen med en längre monolog, för att denne i lugn och ro skall kunna redogöra för dessa två idéer.

I akt I av *Eunuchus* finns först en dialog mellan Phaedria och Parmeno, sedan en dialog mellan Thais och dessa båda, och sist kommer Thais monolog. Vad kan ligga bakom författarens

¹¹⁴ Avdelning 2.3., 2.5. och även 3.

¹¹⁵ Fields, s. 163–165

val av denna struktur? Som Barsby skriver introduceras två av huvudpersonerna i den första dialogen och det antyds hur sakerna ligger till.¹¹⁶ Phaedria är den trånande älskaren och Parmeno ger intryck av att vara en skarpsynt slav. Sedan framträder Thais som ger största delen av expositionen, vilket Fields och Barsby uppmärksammat, främst i dialog med Phaedria och Parmeno men också i en kortare anslutande monolog. I avdelning 2.2.3.1. har jag skrivit om hur Donatus motiverar Thais monolog. Barsby har sett att Thais monolog är mycket lik Micias andra monolog i akt I av *Adelphoe*: Talarens verkliga syn på situationen avslöjas, ytterligare exposition ges, och det görs också antydningar om den kommande handlingens inriktning.¹¹⁷

¹¹⁶ Barsby (1999), s. 89

¹¹⁷ Barsby (1999), s. 118

3. *Hecyra*: Angående Syras sorti i akt I, scen 2

Som vi har sett i avdelning 2.3.2. har Syra ingen avskedsfras i slutet av akt I, scen 2. Kan det möjligen vara så att hon redan tidigare har lämnat scenen? Nyfikenheten drev mig att ta reda på om det redan hade skrivits något om detta i facklitteraturen.

Det är kanske inte direkt förvånande att finna att Syras närvaro eller frånvaro under denna scen redan har diskuterats av forskare. Prescott skrev år 1937 i en artikel, att Syra står kvar tyst på scenen under verserna 84–197 efter att hon och Parmeno hälsat på varandra i vers 83, och att hon lämnar scenen i vers 197 tillsammans med Philotis. Prescott såg också möjligheten för Syra att trots sin tystnad reagera på Parmenos berättelse genom olika poser och gester.¹¹⁸ Gilula, som hävdar att Prescotts påstående om Syras långa tystnad har fått stå oemot sagt, utmanade dock detta i en artikel som skrevs år 1979. Enligt Gilula grundar sig Prescotts uppfattning på att Syras sorti inte är motiverad samt att det inte finns någon sortireplik, och att hon således måste lämna scenen tillsammans med Philotis, som har en motiverad sorti samt sortireplik. Denna uppfattning, menar Gilula, bygger i sin tur på det felaktiga antagandet, att ingen karaktär hos Terentius tyst lämnar scenen utan att ange vart det bär av och varför. Gilula hävdar i stället efter eget studium av Terentius, att Syra tyst och omotiverat gör sin sorti betydligt tidigare, och att detta ingalunda är det enda exemplet hos denna författare på en sådan sorti.¹¹⁹

Det bör här påpekas att tidpunkten för en karaktärs sorti självklart aldrig var något som de romerska teaterbesökarna behövde undra över, eftersom de med egna ögon kunde se när en karaktär lämnade scenen. Däremot kan det ibland vara svårt för den som läser Terentius komedier att veta när en karaktär gör sin sorti.¹²⁰ De manuskript vi har är från senantiken och medeltiden, och dessa saknar scenanvisningar; det enda sentida kommentatorer har haft att gå efter här är den information man får i själva replikerna.¹²¹ I osäkra fall har kommentatorerna in-

¹¹⁸ Prescott, s. 197. För artikelns titel se litteraturförteckningen.

¹¹⁹ Gilula, s. 519, 529

¹²⁰ Bl.a. Gilula (s. 520) tar upp dessa saker. Jag får emellertid tillägga, att vi här måste tänka oss en läsare som läser en text utan kommentar, t.ex. en textkritisk utgåva som Kauer & Lindsay, och därför inte ser någon kommentators förklaringar.

¹²¹ Något fritt efter Gilula, s. 520.

te sällan tolkat texten på skilda sätt i detta avseende.¹²² Det finns således fortfarande sådant som tål att diskuteras. Det är också värt att observera att varken Ashmore eller Carney skriver något om just Syras sorti i sina kommentarer.

3.1. Vid vilken tidpunkt kan Syras sorti tänkas ske?

Ingen kan ifrågasätta att Syras sorti är omotiverad och utan sortireplik – problemet är bara när sortin sker. Jag har varit intresserad av att se om det på något sätt går att styrka möjligheten för Syra att göra sorti vid en eller annan tidpunkt mitt under akt I, scen 2. Detta eftersom jag, när jag lade märke till att Syra till skillnad från Philotis och Parmeno saknar avskedsfras, fick en känsla av att hon kanske inte är närvarande vid denna scens slut. Det är dock svårt att styrka den möjligheten för Syra om man inte hittar andra exempel hos Terentius på en sådan sorti. Kan alltså en omotiverad sorti utan sortireplik ske när som helst, och inte bara i samband med någon annans sorti? Om det är så behöver Syra inte stå kvar tyst på scenen och invänta Philotis sorti.

Eftersom första sidan av Gilulas artikel behandlar Syras sorti, och eftersom hon sedan återkommer till just denna sorti, fick jag först intrycket att huvudsyftet med artikeln var att styrka möjligheten för Syra att göra en sådan sorti som jag strax ovan beskrivit. Detta verkar dock inte vara fallet, utan snarare tycks Gilulas huvudsyfte vara att visa att det också finns andra sätt hos Terentius att hantera sortier på, än det denne mestadels använder, nämligen att låta en karaktär omedelbart lämna scenen i samband med en sortireplik.¹²³ Syras sorti får dock ändå en viktig plats i Gilulas studie, eftersom Gilula är särskilt intresserad av sådana omotiverade tysta sortier, där den exakta tidpunkten kan sägas vara osäker.¹²⁴ I sin redogörelse för sådana gör Gilula skillnad på skådespelare med talroller och skådespelare med stumma roller. Vid behandlandet av de talande karaktärerna ger hon åtta olika exempel, som jag särskilt har ägnat min uppmärksamhet åt. Exempelen är hämtade från fyra av Terentius komedier.¹²⁵ I flera av exemplen är den exakta tidpunkten för sortin osäker. I vissa fall förstår läsaren först lite sena-

¹²² Duckworth, s. 120

¹²³ Se Gilula, s. 529–530. Jfr också artikelns titel (se litteraturförteckningen).

¹²⁴ Se Gilula, s. 520, 523.

¹²⁵ Se Gilula, s. 526–529.

re i texten vid vilken tidpunkt sortin har skett. (Syras sorti inkluderas inte i dessa åtta exempel utan behandlas i separata textavsnitt av Gilula.)

Vad Gilula menar med en omotiverad sorti är inte alldeles tydligt, men om man tar ledning av hur hon inleder uppräknandet av sina åtta exempel, verkar en sorti ses som omotiverad då den inte tydligt motiveras av karaktären själv vid tidpunkten för sortin.¹²⁶ Att en sorti kan motiveras av en annan karaktär på scenen diskuterar Gilula inte, förutom när det gäller stumma karaktärers sorti. I sina åtta exempel går hon heller inte så mycket in på huruvida en karaktär gör sin sorti ensam eller samtidigt med andra.

För att återknyta till det jag skrivit i början av denna avdelning, så har jag varit intresserad av att undersöka om det hos Terentius finns exempel på att en karaktär gör sin sorti ensam och vid osäker tidpunkt, utan sortireplik och utan att sortin motiveras av karaktären själv eller någon annan. Följaktligen har jag, utöver de aspekter som Gilula huvudsakligen har beaktat, även fäst vikt vid om en karaktär gör sin sorti ensam eller samtidigt med andra, samt vid att en tyst sorti ibland kan motiveras av någon annan än karaktären själv.

För enkelhetens skull har jag utgått från Gilulas åtta exempel, studerat dem i Terentius text och sedan kommenterat dem utifrån mitt perspektiv (se uppställning 3 som börjar på nästa sida). Mitt syfte har dock delvis varit ett annat än Gilulas. (Vilket syfte Gilula kan tänkas ha haft har jag diskuterat i denna avdelnings andra stycke.) Jag har velat se om det utifrån dessa exempel går att styrka möjligheten för Syra att tyst göra sorti mitt under akt I, scen 2. Därför har det varit särskilt viktigt för mig att beakta om en karaktär gör sorti ensam och vid osäker tidpunkt i de andra exemplen.

Nedan följer uppställning 3, där jag kommenterat de åtta exemplen ett efter ett, och direkt efter kommer tabell 1, där jag försökt ge en översiktlig bild av hur jag uppfattat de åtta sortierna hos Terentius utifrån de olika aspekter jag beaktat. I tabell 1 redovisar jag endast hur jag själv uppfattat sortierna, och i en del fall skiljer sig min uppfattning från Gilulas. Jag har numrerat de åtta exemplen, både i uppställning 3 och i tabell 1, utifrån den ordning Gilula tar upp dem i sin artikel. Direkt efter tabell 1 kommer ytterligare kommentarer till denna.

¹²⁶ Se Gilula, s. 526.

Uppställning 3. Mina kommentarer till Gilulas åtta exempel på tysta och omotiverade sortier hos Terentius.

- Exempel 1 *An.* Davos har ingen sortireplik och han passar på att försvinna obemärkt, men han har strax förut sagt att han skall gå, vilket Gilula själv medger. (Dock är jag inte helt säker på att han verkligen lämnar scenen. Finns det inte även möjlighet för honom att obemärkt huka sig i ett hörn?)
- Exempel 2 *HT* Chremes har ingen sortireplik, men läsaren förstår, som Gilula skriver, senare i texten att Chremes har gått in i sitt hus och sedan kommit ut igen.
- Exempel 3 *HT* Det finns ingen direkt motivering i texten till Clinias sorti, och det finns heller ingen sortireplik. Syrus uppmanar i *HT* 743 Bacchis att följa honom på vägen mot Clinias hus. Enligt Gilula går Clinia antingen i täten under tystnad, eller så har han tyst gått in i sitt hus redan tidigare. Det mest naturliga vore väl att han stannar ute med de andra för att se hur den aktuella situationen avlöper, och att han går in samtidigt med Bacchis.¹²⁷ Det är dock värt att notera, att det finns textutgivare som anser att Clinia inte är tyst. Dziatzko ändrade talare i sin textkritiska utgåva från 1884, så att det i stället för Syrus blir Clinia som uppmanar Bacchis att följa honom. Detta kunde Dziatzko göra eftersom manuskripten inte är alldeles tillförlitliga när det gäller angivande av talare.¹²⁸ Ashmore har här följt Dziatzko.
- Exempel 4 *HT* Här gäller samma sak för Menedemus som för Chremes i exempel 2. Gilula har iakttagit detta, men man kan tillägga att Menedemus nyss har blivit uppmanad av Chremes att gå in. Menedemus sorti kan alltså sägas vara motiverad i texten, men inte av honom själv.
- Exempel 5 *HT* Som Gilula mycket riktigt iakttagit gäller även här samma sak för Menedemus som för Chremes i exempel 2.
- Exempel 6 *HT* Menedemus har, som Gilula skriver, ingen sortireplik. Det kan tilläggas att det inte heller finns någon direkt motivering i texten till hans sorti.

¹²⁷ Som Gilula (s. 525–526) skriver, är det här också osäkert om Bacchis slavinna Phrygia åtföljer henne eller inte.

¹²⁸ Se Barsby (1999), s. 32.

Exempel 7 *Eu.* Antingen lämnar Dorias scenen när det blir dags för Phaedrias monolog eller så blir hon kvar. Gilula anger de båda alternativen, och hänvisar till forskare som förespråkar antingen det ena eller det andra. Den ena hänvisningen är till Duckworth¹²⁹, som tror att Dorias blir kvar på scenen (under vers 629–655), eftersom hon verkar omedveten om det som hänt inne i Thais hus och dessutom senare blir tillsagd att bära in dennas smycken, vilket hon alltså förmodligen ännu inte har gjort. Även Barsby tror att Dorias blir kvar på scenen.¹³⁰ Jag har tittat på scenrubrikerna hos övriga textutgivare som jag har haft tillgång till (Kauer & Lindsay, Fleckeisen, Dziatzko, Ashmore) och sett att de alla har Dorias tyst kvar på scen. Dorias är på väg mellan Thrasos och Thais hus. Hennes replik i vers 656 visar, tycker jag, att hon kommer fram mitt under Phaedrias och Pythias pågående samtal; dessutom finns det inga tecken i texten på att dessa båda har sett henne innan hon börjar tala i nämnda vers. Jag tänker mig att Dorias obemärkt befinner sig längre bort på den långa scenen under Phaedrias monolog. Ser eller hör Dorias Phaedria? Det kan vi som läsare knappast veta. Man kan också undra hur man med Dorias kvar på scen såg till att hennes vandring mellan husen (d.v.s. över scenen) inte gick för fort; kanske fick hon stå stilla under Phaedrias monolog.

Exempel 8 *Ad.* Parmeno gör en tyst sorti som Gilula iakttagit. Hon skriver först att Aeschinus beordrar Bacchis att gå iväg, men frågar sig sedan om det möjligen kan vara så att det i stället är Parmeno som han beordrar. Om ordern ges till Parmeno kan vi säga att hans sorti är motiverad i texten, dock inte av honom själv. Ashmore¹³¹ och Martin¹³² skriver att ordern ges till Bacchis, som går in i Aeschinus hus. Gilula frågar sig om Parmeno eskorterar henne dit. Det vore väl det naturliga, eftersom Parmeno då kan se att det säkert går som Aeschinus vill. I Kauer & Lindsay samt i Martin har Parmeno endast en replik i denna scen (och i pjäsen); i Fleckeisen, Dziatzko och i Ashmore är Parmenos roll helt stum, och skulle då falla bort som exempel här, eftersom Gilulas exempel inte är avsedda att beröra stumma roller.

¹²⁹ Duckworth, s. 121. (Denne skriver knappt tre rader om detta, vilket gör att det egentligen räcker med att läsa det som citeras av Gilula.) För den andra hänvisningen se Gilula, s. 528.

¹³⁰ (1999), s. 205

¹³¹ s. 264 i kommentardelen

¹³² s. 130

Tabell 1. Hur jag uppfattat de åtta sortier hos Terentius, vilka Gilula anför som exempel på tysta och omotiverade sådana.

Exempelnr, verk, karaktärens namn	sortireplik	motiverad sorti	tidpunkt för sortin	lämnar scenen ensam eller samtidigt med någon annan
Exempel 1, <i>An.</i> , Davos	nej	Motiverad av Davos själv strax förut.	något osäker	ensam
Exempel 2, <i>HT</i> , Chremes	nej	Ej motiverad.	säker	ensam
Exempel 3, <i>HT</i> , Clinia	nej	Ej motiverad.	osäker	ensam alt. samtidigt med Bacchis
Exempel 4, <i>HT</i> , Menedemus	nej	Motiverad av någon annan (Chremes) strax förut.	säker	samtidigt med Chremes
Exempel 5, <i>HT</i> , Menedemus	nej	Ej motiverad.	säker	ensam
Exempel 6, <i>HT</i> , Menedemus	nej	Ej motiverad.	osäker	ensam
Exempel 7*, <i>Eu.</i> , Dorias	–	–	–	–
Exempel 8, <i>Ad.</i> , Parmeno	nej	Ej motiverad alt. motiverad av någon annan (Aeschinus).	osäker	förmodligen samtidigt med Bacchis

* troligen ej sorti enligt mig

Som jag tidigare nämnt (strax ovan uppställning 3), vill jag med tabell 1 visa hur jag själv har uppfattat dessa åtta sortier i Terentius text. I praktiken räknar jag bara med sju sortier, eftersom jag inte anser att Dorias lämnar scenen i exempel 7. I första kolumnen har jag skrivit exemplens nummer (enligt Gilulas ordning), verkens namn samt namnen på karaktärerna som gör sorti. I de andra kolumnerna har jag angett om det finns en sortireplik eller inte, om sortin

motiveras i texten antingen av karaktären själv eller av någon annan, om tidpunkten för sortin är säker eller osäker, samt om karaktären gör sin sorti ensam eller samtidigt med andra. Jag har här ansett att tidpunkten för en sorti är säker, även om läsaren först lite senare i texten får klarhet i exakt när sortin har skett.

I tabell 1 kan vi snabbt se att sortirepliker saknas i alla fallen, och att det enligt mig är osäkert när en karaktär lämnar scenen i ungefär hälften av fallen. Dock är det endast i exempel 6 som jag själv känner mig övertygad om att en karaktär gör sorti ensam och vid osäker tidpunkt, utan att det motiveras i texten och utan sortireplik. Exempel 3 ligger ganska nära, eftersom Clinia försvinner utan att läsaren får veta när det sker; emellertid finner jag det troligast att han inte gör sin sorti ensam utan samtidigt med andra.

Låt oss nu betrakta exempel 6 lite närmare. Menedemus och Clitipho samtalar med varandra, då Chremes, Clitiphos fader, närmar sig. Menedemus har sedan inga fler repliker, utan det är i stället Chremes som talar till Clitipho. Nästa gång Menedemus talar är tre scener därefter, då han kommer ut ur sitt hus. Han måste alltså, vilket även Gilula menar, ha gått in i sitt hus antingen då Chremes närmade sig eller lite senare.¹³³ Enligt Ashmore går Menedemus iväg precis då Chremes närmar sig.¹³⁴ Detta förefaller även mig naturligt; Menedemus vill väl låta fader och son reda ut familjeproblemen själva. Om Ashmore har rätt, skulle man alltså kunna säga att Menedemus blir avlöst av Chremes.

3.1.1. Förslag till lösning av problemet med Syras sorti

Jag föreslår enligt följande att Syras sorti är av samma slag som Menedemus i exempel 6: Syra och Philotis samtalar, och Parmeno kommer ut på scenen och hälsar på dem båda. Syra går, tänker jag mig, redan efter det att hon och Parmeno hälsat på varandra (alltså direkt efter vers 83); i så fall blir Syra avlöst av Parmeno. Det verkar som att Parmeno känner Philotis bättre än Syra. Han använder diminutivformen *Philotium* (se 2.3.2.), när han på väg ut från huset för sig själv kommenterar, att han ser henne.¹³⁵ Syras närvaro verkar dock enligt mig inte intressera Parmeno särskilt mycket. Om detta, som det tycks, något svala intresse är ömsesidigt, skulle man kunna tänka sig att Syra kanske inte ser någon mening med att stanna och tala med Parmeno.

¹³³ Se Gilula, s. 528.

¹³⁴ s. 116 i kommentardelen

¹³⁵ *Hec.* 81

Gilula menar att Prescotts antagande om att Syra gör sorti tillsammans med Philotis skapar onödiga svårigheter.¹³⁶ Gilula citerar liksom jag avskedsfraserna i vers 197, och hon skriver att Syra uppenbarligen inte är där; Syra tar ju inte avsked av någon och inte heller tar någon annan avsked av henne. Gilula anser att det är tydligt att Syra lämnat scenen någon gång under verserna 84–103. Anledningen till att hon påstår att Syra går före vers 104 är, att Parmeno där låter Bacchis förstå att han inte vill berätta, varför han tror att Pamphilus äktenskap inte kommer att hålla.¹³⁷ (I vers 111–112 får vi emellertid veta att Parmeno egentligen själv också är ivrig att få berätta.) Som Gilula skriver berättar Parmeno inte förrän han fått Bacchis att lova att inte föra något vidare. Gilula menar vidare att Syra inte avkrävs något löfte av den anledningen, att hon inte längre är kvar på scen. Detta verkar mycket rimligt. Vi kan dessutom observera att Parmeno i vers 114, efter att ha tagit emot Bacchis löfte, säger: *ausculta*. ('Hör på!') Detta är imperativ 2:a person singular, och visar att han bara säger det till en person, i det här fallet till Bacchis.

Mig förefaller det dock inte särskilt naturligt, att Syra skulle gå strax före vers 104, då Parmeno redan börjat nämna något om Pamphilus äktenskap. Detta skulle kanske ha kunnat göra t.o.m. Syra lite nyfiken. Det mest naturliga skulle enligt mig vara att Syra går då hälsningarna är avklarade (d.v.s. direkt efter vers 83).

För att sammanfatta resultatet av denna delundersökning, skulle jag vilja påstå att det finns en möjlighet för Syra att i tysthet göra sorti ensam mitt under akt I, scen 2, eftersom vi har sett att en liknande sorti sker hos Terentius åtminstone i exempel 6.

¹³⁶ Gilula, s. 529

¹³⁷ Jfr 2.3.2.

4. Avslutning

Det övergripande syftet med denna uppsats var att beskriva och analysera den exposition som ges i första akten av de tre komedierna. Jag har belyst framför allt innehållet där och tagit upp en del om hur åskådarna kan ha uppfattat detta. Ett och annat som rör formen har jag också skrivit om.

I modern tid är vi sannolikt inte åskådare till Terentius komedier utan läsare av dem. För en läsare är det oklart vid vilken tidpunkt Syra gör sin sorti i akt I av *Hecyra*. Jag har i uppsatsen föreslagit en möjlig lösning av problemet, men jag får betona att det endast är *ett* sätt att lösa det på; om andra personer skulle undersöka samma problem skulle de kunna komma fram till andra lösningar. Det jag ville se var om det gick att styrka möjligheten för Syra att göra sin sorti ensam och vid osäker tidpunkt, utan sortireplik och utan att sortin motiverades av henne själv eller någon annan. För att kunna styrka den möjligheten behövde jag hitta andra exempel hos Terentius på just en sådan sorti, och jag utgick då från åtta exempel på tysta och omotiverade sortier hos denne författare, vilka forskaren Dwora Gilula, delvis i ett annat syfte, tidigare behandlat. Jag kunde bland dessa åtta sortier finna åtminstone ett exempel på en sådan sorti,¹³⁸ och därför har jag i uppsatsen påstått, att det finns en möjlighet för Syra att i tysthet göra sorti ensam mitt under akt I, scen 2.

¹³⁸ Se mitt resonemang i de två sista styckena i avdelning 3.1. Jfr också tabell 1, som står att finna i samma avdelning.

Litteraturförteckning

- Ahlberg, Axel W., Lundqvist, Nils & Sörbom, Gunnar (1952, omtryck 2004), *Norstedts latinska-svenska ordbok*, 2:a reviderade upplagan, 11:e tryckningen (1:a upplagan 1945), Stockholm.
- Ashmore, Sidney G. (1910), (utg.), *P. Terenti Afri Comoediae. The Comedies of Terence* (med kommentar), 2:a reviderade upplagan (1:a upplagan 1908), New York.
- Barsby, John (1999), (utg.), *Terence: Eunuchus* (med kommentar), Cambridge.
- Barsby, John (2001), (utg.), *Terence: Phormio, The Mother-In-Law, The Brothers* (med engelsk översättning), Loeb Classical Library 23, Cambridge.
- Beacham, Richard C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*, London.
- Bergh, Birger (2008), ”Lineae Terentianae Suetice versae”. I: Beskow, Per, Borgehammar, Stephan & Jönsson, Arne, (red.), *Förbistringar och förklaringar. Festskrift till Anders Piltz*, Lund. S. 80–83.
- Carney, T. F. (1963), (utg.), *P. Terenti Afri Hecyra* (med kommentar), The Classical Association of Rhodesia and Nyasaland.
- Conte, Gian Biagio (1994, omtryck 1999), *Latin Literature. A History*, engelsk översättning (1:a upplagan på italienska 1987), Baltimore.
- Duckworth, George E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.
- Dziatzko, Karl (1884), (utg.), *P. Terenti Afri Comoediae*, Leipzig. Textkritisk utgåva.
- Fields, Donald Eugene (1938), *The Technique of Exposition in Roman Comedy*, Chicago, Diss: The University of Chicago.
- Fleckeisen, Alfred (1868), (utg.), *P. Terenti Afri Comoediae*, Leipzig.
- Frank, Tenney (1928), ”Terence’s Contribution to Plot-Construction”. I: *The American Journal of Philology*, Vol. XLIX, 4. S. 309–322.
- Gilula, Dwora (1979), ”Exit Motivations and Actual Exits in Terence”. I: *The American Journal of Philology*, Vol. C, 4. S. 519-530.
- Goldberg, Sander (1999), recension av Barsbys bok (1999). *Bryn Mawr Classical Review*. Hämtad 2012-06-06 från: <http://bmcr.brynmawr.edu/1999/1999-06-23.html>
- Gratwick, A. S. (1972), recension av Lefèvres bok. I: *The Classical Review, New Series*, Vol. XXII, 1. S. 29–32.

- Kauer, Robert & Lindsay, Wallace M. (1926, omtryck 1965), (utg.), *P. Terenti Afri Comoediae*, (med tillägg av Otto Skutsch 1958), Oxford. Textkritisk utgåva.
- Lefèvre, Eckard (1969), *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt.
- Lindström, Göran (1978), *Att läsa dramatik*, 2:a upplagan (1:a upplagan 1969), Lund.
- Lowe, J. C. B. (1983a), ”The *Eunuchus*: Terence and Menander”. I: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. XXXIII, 2. S. 428–444.
- Lowe, J. C. B. (1983b), ”Terentian Originality in the *Phormio* and *Hecyra*”. I: *Hermes*, Vol. CXI, 4. S. 431–452.
- Lowe, J. C. B. (1998), ”Terence, *Adelphoe*: Problems of Dramatic Space and Time”. I: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. XLVIII, 2. S. 470–486.
- Martin, R. H. (1976), (utg.), *Terence: Adelphoe* (med kommentar), Cambridge.
- McLeish, Kenneth (1976), *Roman Comedy*, Basingstoke.
- Prescott, Henry W. (1937), ”Silent Rôles in Roman Comedy”. I: *Classical Philology*, Vol. XXXII, 3. S. 193–209.
- Sharrock, Alison (2009), *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge.
- Sloman, A. (1893, omtryck 1963), (utg.), *P. Terenti Adelphi* (med kommentar), 2:a reviderade upplagan (1:a upplagan 1887), Oxford.
- Terentii lustspel*, övers. A. F. Wimmercranz (1896), Lund.
- Terentius, *Bröderna (Adelphi)*, övers. Hilding Andersson (1902). I: Böök, Fredrik, Hallström, Per & Lamm, Martin (1927), (red.), *Världslitteraturen. Det antika dramat II*, Stockholm. S. 269–323.
- Wessner, Paul (1902–1905), (utg.), *Aeli Donati Commentum Terenti*, Vol. I–II, Leipzig. Textkritisk utgåva.

Bilaga 1: Översikt över Terentius sex komedier och dessas grekiska förlagor

<u>Verkens titlar på latin och svenska¹</u>	<u>Titlarnas förkortningar²</u>	<u>Grekiska förlagor</u>
<i>Andria</i> (<i>Flickan från Andros</i>)	<i>An.</i>	<i>Andria</i> av Menandros. Tillägg från <i>Perinthia</i> ³ av Menandros.
<i>Hecyra</i> (<i>Svärmodern</i>)	<i>Hec.</i>	<i>Hekyra</i> av Apollodoros.
<i>Heauton timorumenos</i> (<i>Själflågaren</i>)	<i>HT</i>	<i>Heauton timoroumenos</i> av Menandros.
<i>Eunuchus</i> (<i>Den förklädde älskaren</i>)	<i>Eu.</i>	<i>Eunouchos</i> av Menandros. Tillägg av två karaktärer från <i>Kolax</i> ⁴ av Menandros.
<i>Phormio</i> (<i>Snyltgästen</i>)	<i>Ph.</i>	<i>Epidikazomenos</i> ⁵ av Apollodoros.
<i>Adelphoe</i> (<i>Bröderna</i>)	<i>Ad.</i>	<i>Adelphoi/Adelfoi</i> av Menandros. Tillägg från <i>Synapothneiskontes</i> ⁶ av Difilos.

¹ Jag anger här de svenska titlar som verken har fått i översättningen av A. F. Wimmercranz från 1896. Om man vill vara mera noggrann vid återgivandet av titlarna på svenska kan man låta *Eunuchus* bli 'Eunucken', och låta *Phormio* behålla sin titel även på svenska, eftersom *Phormio* är snyltgästens namn. Då Hilding Andersson samma år (1896) översatte *Phormio* ändrade han inte titeln.

² I denna uppsats har jag använt de förkortningar som brukas i *Oxford Latin Dictionary*.

³ *Perinthia* är namnet på en flicka i denna pjäs (Ashmore, s. 7 i kommentardelen).

⁴ 'Smickraren'

⁵ 'Den som fordrar inför domstol'

⁶ 'De tillsammans döende'

Bilaga 2: Namnförteckning med betoningarna markerade

I förteckningen som börjar på nästa sida har jag tagit med alla latinska och grekiska namn som förekommer i uppsatsen. (Svenska namnformer har uteslutits.) Förteckningen är avsedd att vara fullständig, så även mer eller mindre välkända namn har tagits med. I del A finns namnen på Terentius komedier, och på de karaktärer i dessa som nämns i uppsatsen; övriga namn, t.ex. på verkliga personer och platser, finns i del B. När det gäller talrollerna i Terentius komedier anges både namn och stående typ enligt rollistorna i Kauer & Lindsay;¹ stumma roller alternativt personer som bara omnämns har jag fått lägga till, men dessa anges endast med namn.

Många av namnen är grekiska, och hos Terentius är stavningen latiniserad och ibland även namnformerna.² Det är genomgående den latinska betoningen som har markerats, vilken också är den som traditionellt brukas i Sverige när det gäller grekiska namn.³ Jag har markerat betoningen genom att sätta ut accenttecken direkt efter vokalen eller diftongen i den betonade stavelsen, enligt det vedertagna system som bl.a. används i *Nationalencyklopedin*.

¹ Märk att *servos* är den arkaiska formen av *servus*.

² Så är det även i denna förtecknings del A. I del B har alla grekiska namn grekisk stavning och namnform, utom Castor och Pollux under "Mytologiska figurer" och Sunium under "Platser"; dessa tre namn har latinsk stavning och namnform.

³ Således är det den latinska betoningen som har markerats även när det gäller de titlar på grekiska skådespel som inte är personnamn.

Del A

Terentius komedier

Ade'lphe

A'ndria

Eunu'chus

Heau'ton timoru'menos

He'cyra

Pho'rmio

Karaktärer i *Adelphoe*

Ae'schinus, adolescens

Ba'cchis, meretrix

Ca'nthara, anus

Cte'sipho, adolescens

De'mea, senex

Mi'cio, senex

Pa'mphila, virgo (talar inifrån huset, syns ej på scenen)

Pa'rmeno, servos

Phry'gia

Sa'nnio, leno

So'strata, matrona

Sto'rax

Sy'rus, servos

Karaktärer i *Andria*

Da'vos, servos

Karaktärer i *Eunuchus*

Chae'rea, adolescens

Chre'mes, adolescens

Do'rias, ancilla

Do'rus, eunuchus

Gna'tho, parasitus

Pa'mphila

Pa'rmeno, servos

Phae'dria, adolescens

Py'thias, ancilla

Tha'is, meretrix

Thra'so, miles

Karaktärer i *Heauton timorumenos*

Anti'phila, virgo

Ba'cchis, meretrix

Chre'mes, senex

Cli'nia, adolescens

Cli'tipho, adolescens

Menede'mus, senex

Phry'gia, ancilla

Karaktärer i *Hecyra*

Ba'cchis, meretrix

My'rrina, matrona

Pa'mphilus, adolescens

Pa'rmeno, servos

Philo'tis, meretrix

Philu'mena

So'strata, matrona

Sy'ra, anus

Karaktärer i *Phormio*

Da'vos, servos

Del B

Verkliga personer (komediförfattare)

Apollodo'ros från Kary'stos

Aristo'fanos

Di'filos

Mena'ndros (på latin Mena'nder)

Plau'tus (Ti'tus Ma'ccius P.)

Tere'ntius (Pu'blius T. A'fer)

Verkliga personer (övriga)

Dona'tus (Ae'lius D.)

Hadria'nus

Ha'nnibal

Lae'lius (Ga'jus L.)

Ovi'dius

Pompe'jus

Prope'rtius

Sci'pio Aemilia'nus

So'fokles

Sueto'nios

Tere'ntius Luca'nus

Karaktärer hos Aristofanes hämtade

från verkliga livet

Euri'pides

So'krates

Mytologiska figurer

Ca'stor

Po'llux

Plautus komedier

Commorie'ntes

Grekiska komedier

Ade'lphoi/Ade'lfoi

A'ndria

Epidikazo'menos

Eunou'chos

Heau'ton timorou'menos

He'kyra

Ko'lax

Peri'nthia

Synapothneisko'ntes

Grekiska tragedier

Anti'gone

Ele'ktra

Platser

I'mbros

Kartha'go

Rho'dos

Sa'mos

Su'nium