PL ISSN 0012-7825

EOS

COMMENTARII
SOCIETATIS PHILOLOGAE POLONORUM

EDITORES
GEORGIUS DANIELEWICZ SILVESTER DWORACKI
IOANNES WIKARJAK

Volumen LXIX 1981
Fasciculus 2

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

EDITORUM CONSILIUM

SOPHIA ABRAMOWICZ, TORUNII
BRONISLAUS BILIŃSKI, ROMAE
MIECISLAUS BROŻEK, CRACOVIAE
MARIA CYTOWSKA, VARSAVIAE
GEORGIUS DANIELEWICZ, POSNANIAE
SILVESTER DWORACKI, POSNANIAE
GEORGIUS ŁANOWSKI, WRATISLAVIAE
VICTOR STEFFEN, POSNANIAE
IOANNES WIKARJAK, POSNANIAE

COMMENTARII EDUNTUR ADMINISTRANTUR
POZNAŃ ul. MARCHLEWSKIEGO 124-126
INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ

EDITORUM ADIUTRIX
ANNA CEJROWSKA

Commentarii ɛduntur sumptibus
Academiae Scientiarum Polonae

© *Copyright by Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, Wrocław, 1981*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1981.
Nakład: 550 egz. Objętość: ark. wyd. 15,80, ark. druk. 11,50 Papier druk. sat. kl. IV 70g, 70×100. Oddano do składania 28 I 1981.
Podpisano do druku 2 X 1981. Druk ukończono w październiku 1981 r.
Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam 86/81 — Cena zł 45. —

Z księgozbioru
Polskiego Towarzystwa Filologicznego

COMMENTATIONES

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

SAPPHO FR. 16: AN ANALYSIS

By

JOSEPH A. DANE

The following paper is an analysis of a single fragmentary Greek lyric, Sappho Fragment 16. It is not intended as a definitive reading of the poem nor as an argument for a particular theory of poetics; rather, I have tried to approach a classical lyric in a way that can account both for the considerable critical dispute centered on the poem as well as for those features of the poem itself on which there is near critical consensus. The various and conflicting interpretations proposed for the poem are not *per se* correct or incorrect, nor are the diverse aesthetic judgments of the poem to be declared valid or invalid. Our evaluation of the poem's worth and significance — whether we view the poem as an aesthetic, philosophic, or historical document — is generated by the particular details of the poem and the poet's structuring of those details into what we perceive as coherent relations.

Critical disagreement over Sappho's poem centers largely on questions of its unity and coherence. There remain serious questions concerning the text itself: stanza 4 is at best fragmentary, and the poem as composed may continue beyond the five stanzas printed in Page's 1955 edition, the text on which the following analysis is based[1]. The "poem" as we know it is at least partially a reconstruction by editors, and the critic himself is put in the awkward position of discussing poetic details and choices which may be attributable only to a modern editor and not to Sappho. There can be no proof regarding such matters, only a modern consensus as to what "text" will constitute the basis for discussion; and on many points, some of which are as crucial as the subject of the verb *paragag'* in line 11 — is it "love" that drives Helen? or the Cyprian goddess herself? — such a consensus is unli-

---

[1] D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955, p. 52. For textual notes see: C. Theander, *Studia Sapphica*, Eranos XXXII 1934, p. 64–66; E. Lobel and D. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford 1955, no. 16 (hereafter cited as LP), and references in H. Saake, *Der Kunst Sapphos*, München 1971, pp. 125–126. See also editions of M. Treu, *Sappho*[4], München 1968, and B. Snell, *Frühgriechische Lyriker*, III: *Sappho, Alkaios, Anakreon*, Berlin 1976, p. 26. Most useful bibliographic essays are by M. Treu, *Sappho* RESupp XI (1968), col. 1222–1240, and on fr. 16 in particular by Saake, *o.c.* pp. 127–144. Fragments of what may be three additional stanzas to the poem are printed in editions of LP and Saake.

kely[2]. Nonetheless, the poem is sufficiently complete to raise questions beyond editorial ones, and the question of the poem's logical coherence was raised by Hermann Fränkel in 1924[3]. His identification of a Priamel-formula in stanza 1 — the listing of alternatives followed by a particular thesis — implied that the logic of the poem was discursive; much subsequent criticism, including the negative criticism of Page and the many defenses of the poem his comments inspired, is based on the success or failure of the poem as just such a discursive statement[4]. The poem has also been interpreted as intelligible only within the context of its historical setting[5], or as reflective of the psychology of the poet herself[6]; only occasionally is the "logic" of the poem seen as primarily aesthetic[7]. Clearly, the poem is capable of bearing a good deal of diverse and often contradictory significance for its most competent modern readers. What has Sappho done to make such a situation possible?

That the poem is a coherent unit is proved simply by virtue of our ability to read it; and this coherence does not necessarily depend on whether we read it as an eight-stanza poem (as in Saake's edition) or in the five-stanza form which I consider below (the basis for the influential remarks of Hermann Fränkel and the version printed in Page's edition). A reader who finds *no* coherence in the poem will not make a *negative* judgment, he will be unable to read the poem at all; Sappho's poem will not be a b a d poem, it will be n o poem. But to most readers of poetry, a poem will be satisfying only if it shows coherence on various levels, if, that is, the relations on the level of rhythm and sound support relations between words, and both support an intelligible theme. What is the relation between "love", "military parades", "Helen", and the *persona*'s love for Anaktoria? and what, beyond an arbitrary rhythmic schema, makes these elements cohere?

In Sappho's poem, I believe a system of coherence is established in the opening stanza, one that introduces patterns that recur throughout the poem. Each succeeding

---

[2] *Kupris* (13), printed by Snell and Saake, is not included in English editions. D. Gerber ed., *Euterpe: An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac, and Iambic Poetry*, Amsterdam 1970 p. 166, notes this may be only "some word for 'love'." See, however, *Iliad* VI 290—292: *Alexandros ... Helenên ... anêgagen* and XXIV 763—764 (Helen's speech over the dead Hektor): *Alexandros ... hos m' agage Troiênd'*.

[3] H. Fränkel, *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur* (1924) in: *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*[3], München 1968, pp. 43—50, 90—96.

[4] Page, *Sappho and Alcaeus*, pp. 55—57. Defenses of the poem and its logic include: H. Eisenberger, *Ein Beitrag zur Interpretation von Sapphos Frg. 16 LP*, Philologus CIII 1959, p. 130—135; G. Koniaris, *On Sappho Fr. 16 (L.P.)*, Hermes XCV 1967, p. 257—268; G. Wills, *The Sapphic Umwertung aller Werte*, AJP LXXXVIII 1967, p. 434—442; P. de Bois, *Sappho and Helen*, Arethusa XI 1978, p. 89—99.

[5] See esp. R. Merkelbach, *Sappho und ihr Kreis*, Philologus CI 1957, p. 14—15.

[6] R. Bagg, *Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics*, Arion III 1964, p. 44—66; J. Danielewicz, *Experience and its Artistic Aspect in Sappho's Subjective Lyrics*, Eos LVIII 1969/70, p. 163—169.

[7] G. Privitera, *Su una nuova interpretazione di Saffo fr. 16 L.P.*, QUCC IV 1967, p. 182—187; Saake, *o.c.* pp. 125—144. See also S. Radt, *Sapphica*, Mnemosyne XXIII 1970, p. 338—440, and E. Stern, *Sappho, Fr. 16 L.P.: Zur strukturellen Einheit ihrer Lyrik*, Mnemosyne XXIII 1970, p. 248—261.

stanza or group of stanzas constitutes a variant of the same system. In this sense, it is irrelevant whether the poem closes with stanza 5 (as I assume here) or continues to add further variations with additional stanzas. Because of the fragmentary nature of stanza 4 and the fairly clear relation between stanza 5 and stanza 1, my primary emphasis will fall on the problematic transition from stanza 1 to the mythic *exemplum* in stanzas 2 and 3.

Each element in Sappho's poem, whether rhythmic, lexical or thematic, acquires its meaning both in the context of Sappho's poem and in the context of Greek literature. Recurrent elements in that larger context can be called "types" and can exist on any level (e.g., formal rhythmic patterns, particular epithets)[8]. In the discussion below, I shall be concerned primarily with thematic types — motifs and themes that derive meaning from their place in a context greater than Sappho's poem. These thematic types include elements we associate with myth. "Helen", for example, is such a mythic type — it is a motif that has recognizable variants within a body of given material through which we define a myth. We may select this material as we wish to include oral and visual materials. For convenience, I limit this "given material" to literary texts that deal explicitly with Helen and which I assume reflect the myth as it could have been available to Sappho; these include works of Homer, Hesiod, and Sappho's contemporary and near contemporary lyricists.

ANALYSIS

Although the poem has been analysed as cyclical in structure[9], it may also be considered linear. Stanza 1 establishes basic thematic relations; and each succeeding stanza or group of stanzas can be seen as producing variations of these relations. Transitions between these stanzaic units are effected through lexical repetition and through explicit syntactic relations: *kalliston* (stanza 1) → *kallos* (stanza 2); *Helena* (stanza 2) → *autan* (stanza 3); *emnasthê* (stanza 3) → *onemnais'* (stanza 4); *Anaktorias* (stanza 4) → *tas* (stanza 5). The coincidence of rhythmic and grammatical stops following stanza 1 and possibly preceding stanza 5 as well as the identity of the grammatical subjects in stanzas 1 and 5 support the reading of stanza 1 as an autonomous statement of theme and stanza 5 as its recapitulation[10].

The principal thematic contrast in stanza 1 is between love (lines 3—4) and the military motifs related to war (lines 1—2). The only possible ambiguity in syntax is

---

[8] The following distinctions are adapted from P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, pp. 82—94, 147—153.

[9] See analysis and schema by Privitera, *o.c.* p. 185. The suggestion of choral form also depends on the integrity of the five-stanza structure; see H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*[2], München 1962, p. 251, and Fränkel, *Stileigenheit*, p. 94.

[10] Most commentators assume a full stop in the first line of stanza 4, following the subject of the verb *paragag'* in the preceding stanza. See, e.g., translations by Saake, *o.c.* p. 126; Treu, *Sappho*, pp. 35—37, and Franyó, in: Snell, *Sappho, Alkaios, Anakreon*, p. 27.

the phrase *epi gan melainan*[11], where *melainan* may be a genitive plural referring to *naôn*. But the phrase itself is not primarily descriptive; rather, it functions as a stylistic allusion to epic (it employs the diction of Homer and Hesiod) — an allusion reinforced in later stanzas through reference to epic subject matter (the myth of Troy). As a formulaic expression of the epic type *epi gan*, the phrase has the meaning "anywhere (land or sea)" and further specificity would result in a confusion of sense: ships are not land vehicles; the precise color (black) is irrelevant.

The line structure and syntax of the stanza supports the thematic contrast. The opposing motifs related to love and war are linked by a neutral syntactic unit: *oi men ... oi de .. oi de ... phais' epi gan melainan emmenai kalliston, egô de ....* The words expressing these opposing themes are themselves opposed on a grammatical basic: the military theme is expressed in four nouns and no verb (*ippêôn, stroton, pesdôn, naôn*); the love theme in a clause with a single finite verb and two indefinite pronouns (*kên' ottô tis eratai*). Stanza 1, then, states the theme of the poem maintained in all subsequent stanzas — a theme expressed in the opposition between love and war.

The chief difficulties in the interpretation of the poem center on the relation of this opening stanza to the mythic *exemplum* which follows in stanzas 2 and 3. The logic of this transition, and the appropriateness of the *exemplum* itself have been justly questioned. Helen, a traditional type of beauty, could exemplify *to kalliston* (3), and thus serve as an answer to the implied problem in stanza 1: whoever is loved is *to kalliston*. The word *kallos*, associated in stanza 2 with Helen, reinforces this expectation: Helen's beauty is what makes her beloved. But stanza 3 deals primarily with Helen's action as a lover, not as a beloved; she leaves her family because she loves Paris, and her beauty (which would qualify her as a worthy beloved) is not really at issue. Similarly, the epithet *panariston* (8) 'best of all', an epithet which presumably refers to Menelaus, seems logically opposed to Helen's action presented in the verb that governs that epithet (*kallipois'*, 'having abandoned'). Why should Helen desert the "best man of all"? The praise of Menelaus through the superlative (and only the superlative ending of the word is certain) serves only to underscore the extent to which Helen loves Paris. But Sappho probably intends no logical paradox here, nor is her audience expected to perceive one. These attributes of worth and beauty are simply those required by the mythic personages involved; they serve to identify the myth, not to provide a commentary on it.

The myth alluded to here, and one that the audience is clearly expected to know, is more than a set of personages with traditional attributes. Fränkel's objection that the myth contains more than Sappho requires for the proof of a particular thesis is well taken[12]. If what Sappho intends is that Helen represent an exemplary lover and nothing more, then the detail of her beauty is indeed misleading; similarly, the

---

[11] See Sappho Fr. 1.10 (LP): *peri gas melainas*. I follow Page in taking *melainan* with *gan* rather than with *naôn*, although the alternative construction has been argued by Wills, pp. 439–440. For *epi gan*, see *Iliad* XVII 447 and Hesiod, *Opera* 11 (*epi gaian*) (both cited by Page, *Sappho and Alcaeus*, p. 53).

[12] Fränkel, *Stileigenheit*, p. 92.

destructive elements associated with Helen in the myth (her beauty is the cause of war) reduce any potential moral effectiveness of such an *exemplum*[13]. These objections, however, as well as the various solutions proposed, insist that Sappho's *exemplum* is intended to be unequivocal — that it serves as proof for a specific argumentative thesis stated in stanza 1. But in the transitional lines (5—6), *tout'* (6) need not be taken as a reference to a single clause in stanza 1 nor to a particular thesis, such as the opinion of the *persona* or the definition of *to kalliston*. It can refer to stanza 1 in its entirety: "Full easy it is to make understood what I have said above". The word *gar* (6), then, introduces a myth, not an argument, a myth which itself can be seen as a variation on the theme in stanza 1 (the opposition love/war) but not its logical resolution. Neither the myth nor Sappho's poem is unequivocal. Neither has as its purpose the solution to the question "what is the most beautiful thing on the black earth" although both find in Helen a coherent way of restating that question.

The essential relation of stanzas 2 and 3 in Sappho's poem to the myth must be emphasized. For Sappho does not mention all the details of the myth and in the following discussion I assume that many of those unstated details are functional in the poem. The myth, and particularly its expression in the text of Homer, operates as a thematic lexicon and grammar for Sappho's poem and Sappho's ability to revise this myth is limited: because Helen is described as a cause of war in the myth, the word *Helena* in its present context is a motif that contains that notion of war[14]. Without the mythic context, the word *Helena* is meaningless. But the full meaning of such a motif is complex. In addition to being a specific cause of the war at Troy, Helen is also a suffering individual — a victim of the very war she begins (see *Iliad* III). She is not only a lover, nor only a beloved, but both, by virtue of her relations to Paris and to Menelaus. Her associations with both Greece and Troy make her again both victor and victim in regard to the outcome of the war. Helen, the lover/beloved, is placed in a military context, and this context is itself ambivalent. The two armies are both active and passive — at times battling, at times in states of siege or truce. Each side partakes of victory as well as defeat; each is at one point an aggressor, and at another point besieged within a walled enclosure. The relations between love and war are complex in the myth, and it is this complexity, essential to the myth, that is realized in stanzas 2 and 3 of Sappho's poem.

---

[13] C. Bowra, *Greek Lyric Poetry*[2], Oxford 1961, pp. 180—181, in claiming that Sappho intends a contrast between masculine and feminine love, cannot account for the serious negative moral implications of lines 10—11. Helen herself, but not the love she represents, can be excused if she is driven by an all-powerful goddess, and on the basis of the conjecture *Kupris* in line 13 she is so defended by Eisenberger, *o.c.* p. 132, Privitera, *o.c.* p. 186, and Saake, *o.c.* p. 133. However, whether such a philosophical conception of innocence can be assigned to Sappho is by no means certain; see Koniaris, *o.c.* p. 265 and my note 2 above.

[14] In the causal phrase *Helenês heineka*, the effect described is invariably war, not the psychological effect of her beauty. See e.g.: *Iliad* II 160—162; *Od.* XI 438, XVII 118—119; Hesiod *Opera* 164—166. The negative treatment of Helen in the lyricists is also based on such effects; Alcaeus 42 and 283 (LP) and Ibycus 1 (a). 5, no. 282 in D. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962 (hereafter cited as PMG).

The two stanzas that deal with the myth directly are differentiated on various levels. Grammatically, stanza 2 contains no finite verbs, while three appear in stanza 3; thus, the opposition between nominal and verbal elements which differentiated two themes (love and war) in stanza 1 here differentiates two stanzas. Thematically, stanza 2 concentrates on sexual love, stanza 3 on familial love. Furthermore, stanza 2 presents categories whereby the three lovers (Helen, Paris, and Menelaus) may be combined: (1) synecdochally as parts of a love-triangle, (2) metaphorically as potential objects of praise (*kallos* [7], *ton panariston* [8]). Stanza 3, however, stresses separation: Helen is sailing to Troy, having left Greece; the allusion to familial relations (*paidos*, *philôn tokêôn*) suggests a context within which Helen's love for Paris is incompatible. This differentiation of the two stanzas, however, is not complete. *Helena* (stanza 2) is the grammatical subject of the verbs in stanza 3; there is no implied rhetorical stop between stanzas 2 and 3 as there is following stanza 1 and preceding stanza 5.

This syntactic bridge between the two stanzas functions much as the myth itself functions. In the poem, the implied thematic opposition between the two stanzas is subordinate to the syntactic link between them. The mythic type "Helen" combines logically incompatible attributes just as does the syntax of stanzas 2 and 3. In the myth, the distinct points of view regarding Helen are only potentially separable. For example, we can choose a variety of polar coordinates with which to describe the myth, polar coordinates which are themselves suggested in the language of Sappho's poem: love/war, Greece/Troy, familial love/sexual love, lover/beloved, action/ /passivity. But these may be coordinated in a number of different ways to describe various situations in the myth. Greek action leads to a ten-year state of siege (*stasis*); Paris is victorious in love, a victim in war; Greek familial relations are affirmed at the expense of Trojan ones. At the center of these reversible coordinates and multiple points of view is Helen, who is both Greek and Trojan, lover and beloved, victor and victim. No matter how we coordinate the dichotomies above, there is a "Helen" that will satisfy the resultant schema. To the poet, such a figure guarantees that poetic language will be open and multivocal. To the audience, which is asked to employ the myth as an interpretive tool, many a-logical thematic transitions will be perfectly coherent: lover, beloved, victor and victim are all one. The myth itself acts to unify opposing ideas: love and military action are different, but the myth offers a unifying context and a ground for comparison. "I love X" relates more intensely to "X loves me" through reference to Helen, who is herself both subject (lover) and object (beloved) in the myth.

Viewed in this way, the myth seems a poor tool for discursive argument and becomes increasingly less useful for such purposes as more of its ambiguities and contradictions are brought into focus. That so many of these ambiguities are involved in Sappho's poem is because so much of the myth is required to support the two statements implied in Sappho's opening stanza: (1) that love and war are similar enough to justify a comparison; (2) that the beloved is more beautiful than an army at peace. But the myth is a mere variation of these statements; it offers no definitive resolution of their implications. Through reference to the myth, Sappho sacrifices the possibi-

lity of a precise and convincing thesis to simple coherence. The myth never defines the most beautiful thing on earth, and neither does Sappho.

This myth also interferes with precision on levels other than thematic ones, and in certain cases, the thematic opposition love/war — that which links poem and myth — interferes with what we must eventually construe as a definitive lexical reading in the poem. The phrase *a gar polu perskethoisa*[15] *kallos anthropôn* in lines 6—7 may be translated "for she who far surpassed other men in beauty". Although the word *periechô* may not have the specific military connotations it develops in later prose[16], the phrase *polu perskethoisa* might relate to the military theme already established in stanza 1 through its resemblance to a common military epithet. In Homer, *ptoliporthos* 'city-destroying', appears frequently as an epithet for both Achilles and Odysseus[17]. This formulaic type, which links *p(t)olis* with the verb *perthô* is further realized in such combinations as *polin persantes* (*Od.* V 107, XIV 241) and is particularly prominent by virtue of its appearance in the second line of the *Odyssey*: *Troiês hieron ptoliethron eperse*. A variant form, *persepolis*, is not found in Homer but appears occasionally in the lyricists[18]. Sappho's *polu perskethoisa* (6) of course can in no way be lexically construed as 'city-destroying', but the resemblance to the type *polis* plus *perthô* in the present context interferes with this correct lexical meaning — a meaning which the listener can only determine from the words in the following line (*kallos anthropôn* and the referent *Helena*). Helen may indeed be a positive emblem in the context of love; in a military context, however, Helen is both 'most beautiful' and a potential 'destroyer of cities'.

The final two stanzas in Sappho's poem move from the Helen-myth to a more particular and more personal restatement of the theme established in stanza 1. The relations between the final stanza and the opening stanza are not generally questioned. The thematic opposition love/war is still present, and it is still supported by line structure: lines 17—18 express love; lines 19—20 express the military. The principal difference between the two stanzas (1 and 5) is the greater particularization of stanza 5. The generic noun *stroton* (1) in stanza 1 is represented by a list of species of armies in stanza 5 (19—20). The object of love in stanza 1, the indefinite *kên' ottô* (3—4), is represented by particular attributes of the beloved in stanza 5: *bama* (17), *lampron, prosôpô* (18). But stanza 5 adds no new information to what is implicit in stanza 1: "I would rather see X than Y" is a simple consequence of "I say the most beautiful thing is X"; it is not a philosophical conclusion concerning the nature of *to kalliston*

---

[15] LP lists *-ethois-* as doubtful, but for the purposes of the present argument, only the undisputed *pers-* is crucial. The full reading is generally accepted (Page, *Sappho and Alcaeus*, pp. 52—53; Saake, *o.c.* p. 125) and has served as the basis for most commentary.

[16] These include "to surpass, overcome, gain the victory" (LSJ s.v. II). The word appears only twice in Sappho's poetry; cf. 96.9 (LP): †*mêna/panta per⟨r⟩echois' astra*. The two occurrences in Homer suggest the sense "to protect" (*Iliad* I 393, *Od.* IX 199).

[17] Achilles: *Iliad* VIII 372; XV 77; XXI 550; XXIV 108. Odysseus: *Iliad* II 278; X 363; *Od.* VIII 3; XVI 442; XVIII 356; XXII 283; XXIV 119. Used also for Aeneas, *Iliad* V 333; Oileus, *Iliad* II 728; Ares, *Iliad* XX 152; Otrynteus, *Iliad* XX 384.

[18] Stesichorus 97 (PMG 274); Lamprocles 1 (PMG 735a and b); see also Corinna, *polin eprath*, (PMG 675c).

nor does the statement depend on the *exemplum* in stanzas 2 and 3 or on the reference to Anaktoria in stanza 4. Stanza 5 simply redifferentiates the two themes, love and war, that in the Helen-myth of stanzas 2 and 3 were confounded.

More problematic is stanza 4, but because of its fragmentary nature, any analysis must be highly conjectural, particularly when a motif as crucial as *Kupris* (13) 'Cyprian goddess' must remain an editorial conjecture. Objections to the logic of the transition from the Helen myth to stanza 4 are similar to those concerning the transition from stanza 1 to stanzas 2 and 3: stanza 4 identifies Anaktoria as the beloved, whereas Helen, the only other human personage given a proper name in the poem, is presented as a lover. Again, the transition is problematic only if the mythic type Helen is seen as having an unequivocal meaning. But as shown above, the myth makes such reversals as seen here between lover and beloved perfectly coherent. Helen is both lover and beloved, a loving woman and a beloved woman; Helen can thus serve as an expression of whatever love relation we wish to see here: one involving a female *persona* with Anaktoria, or Sappho herself with Anaktoria, relations where both lover and beloved are women.

Overall, the poem shows a tendency toward particularization, moving from diverse opinions regarding "the most beautiful thing on earth" to the mythic type Helen to the particular beloved and finally to the personal opinion and observations of the *persona*. Stanza 1 deals with what is said; stanzas 2 and 3 with what is heard (a myth); stanza 4 with what is recalled; stanza 5 with what is personally seen. But whether stanza 5 constitutes a conclusion or is even tending toward a conclusion is doubtful; Sappho never abandons the theme stated in stanza 1. The mythic figure Helen contains too much for exemplary purposes, and it is precisely this "too much" that makes her an appropriate expression of the non-committal contrast set up in the opening stanza. This mythic type, Helen, is then differentiated into a particular lover and beloved, the *persona* and Anaktoria. The obvious repetition of the love/war contrast in stanza 5 is not a *return* to a theme; for stanza 5 is itself simply another variant of a thematic system that functions throughout the poem. Stanza 5, after all, is hardly an encomium on the beloved; it repeats the same comparison drawn in stanza 1 and implicit in stanzas 2 and 3. Sappho's "ideas" may be trite: to say "love is different from war; I prefer love to war" is not profound. But Sappho makes no claim for the poem's psychological or metaphysical profundity. She has only written a poem; and the coherence of that poem depends only on her ability to combine words within an arbitrary rhythmic schema in such a way that an audience is willing to consider them. However flattering or unflattering to the poet our judgment and evaluation of this poem may be, Sappho has at least created a coherent enough work to provide us with a basis of communication and a starting point for serious speculation.

University of South Dakota

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

L'EPITAFIO DELL'ATLETA DANDIS DI ARGO (AP XIII 14)

Di

PAOLA ANGELI BERNARDINI

L'epigramma sepolcrale[1] tramandato nell'*Antologia Palatina* XIII 14, sotto il nome di Simonide, rievoca la prestigiosa carriera atletica del corridore Dandis di Argo morto dopo aver conseguito per ben due volte il titolo di *periodonikes* e aver riportato numerose altre vittorie. Il breve componimento è databile negli anni che seguirono il 472 a. C., anno della seconda vittoria di Dandis ad Olimpia[2], e, quindi, dal punto di vista cronologico, può essere di paternità simonidea. Esso rappresenta un esempio singolare di quella poesia epigrammatica che sta a metà tra l'epitafio e l'encomio sì che in essa coesistono, ma facilmente individuabili, elementi dell'uno e dell'altro. In particolare in questo caso l'elemento elogiativo, strettamente connesso con l'attività agonistica del destinatario dell'epigramma, prevale chiaramente su quello trenodico, tanto che il componimento richiama molto da vicino non solo l'impianto delle iscrizioni agonistiche votive, ma, come vedremo, anche le parti dell'epinicio più strettamente legate all' „attualità".

Si tratta di una serie di corrispondenze rilevabili sia nell'assetto formale, sia nella struttura logica; coincidenze che non rappresentano un caso isolato, ma che altre volte sono state messe in luce tra epigrafi agonistiche, siano esse votive o funerarie, e poesia epinicia[3].

Nei cinque versi di cui si compone l'epigramma figurano non solo motivi atti a celebrare l'atleta morto (l'onore reso dal vincitore alla patria; l'impossibilità di enumerare le sue vittorie), ma anche dati che informano sul suo curriculum agonistico (specialità, elenco numerico dei trionfi, lista delle sedi ove si sono svolte le gare).

---

[1] Nel corso della trattazione saranno usate le seguenti abbreviazioni:
Ebert = J. Ebert, *Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen*, Berlin 1972.
Gallavotti = C. Gallavotti, *Iscrizioni di Olimpia nel sesto libro di Pausania*, Boll. Accad. Lincei n.s. XXVII 1979, pp. 3–29.
Gentili = B. Gentili, *Epigramma ed elegia*, Entretiens Hardt XIV 1967, pp. 39–90.
Lazzarini = M. L. Lazzarini, *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica*, Roma 1976.
Moretti = L. Moretti, *Iscrizioni agonistiche greche*, Roma 1953.
Peek = W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I: *Grab-Epigramme*, Berlin 1955.
Pfohl = G. Pfohl, *Greek Poems on Stones*, I: *Epitaphs*, Leiden 1967.

[2] Dandis conseguì la prima vittoria olimpica nel 476 nel *diaulos* e la seconda nel 472 nello stadio. Per ulteriori particolari si rinvia a L. Moretti, *Olympionikai*, Roma 1957, p. 89.

[3] Cf. ad es. B. Gentili, La parola d. passato XXIII 1968, pp. 222–224; C. Gallavotti, Quad. Urb. XXVI 1977, p. 137 e 142, e P. Angeli Bernardini, *ibidem*, pp. 149–154; M. R. Lefkowitz, *The Victory Ode. An Introduction*, Park Ridge, New Jersey 1976, p. 163, n. 42.

I due piani del discorso — quello più generico e quello più specifico — si costruiscono su una struttura metrica che corrisponde singolarmente alla disposizione dei contenuti: al primo distico in cui l'elogio dei meriti sportivi del morto è formulato in maniera vaga e imprecisata, seguono due trimetri giambici in cui è riportato il catalogo dettagliato dei suoi successi, per tornare infine nell' esametro conclusivo a una lode più generica ed enfatica.

Questo il testo dell'epigramma:

'Αργεῖος Δάνδις σταδιοδρόμος ἐνθάδε κεῖται
νίκαις ἱππόβοτον πατρίδ' ἐπευκλεΐσας
'Ολυμπία δίς, ἐν δὲ Πυθῶνι τρία,
δύω δ' ἐν 'Ισθμῷ, πεντεκαίδεκ' ἐν Νεμεᾳ̃;
τὰς δ' ἄλλας νίκας οὐκ εὐμαρές ἐστ' ἀριθμῆσαι.

Qui giace Dandis di Argo, corridore dello stadio, che con le sue vittorie onorò la patria nutrice di cavalli; due volte a Olimpia, tre a Pito, due all'Istmo, quindici a Nemea. Gli altri trionfi non è facile enumerarli.

1: Per la formula etnico + nome in inizio di epigramma cf. gli esempi citati da Ebert, p. 67; per ulteriori casi cf. Lazzarini, p. 66. La qualifica di σταδιοδρόμος, come a ragione puntualizza Ebert, p. 68, non sembra usata nel senso generico di corridore; ma in quello specifico di 'colui che corre lo stadio'. Dandis aveva già vinto il *diaulos* a Olimpia nel 476, ma la seconda vittoria olimpica conseguita nel 472 nella corsa dello stadio spiega probabilmente la preferenza per l'appellativo.

La frequenza della formula ἐνθάδε κεῖται come clausola dell'esametro nelle iscrizioni funerarie[4] non legittima dubbi sul suo significato e quindi sulla destinazione del componimento epigrafico. Non vedo come si possa discutere questo dato e pensare qui, come fa Ebert, p. 67, all'uso di κεῖται con lo stesso significato del perf. pass. di τίθημι „è stato posto", e giungere a proporre in apparato, seppur con il punto interrogativo, la congettura ἔνθ' ἀνάκειται. Invece della tomba di Dandis avremmo così la sua statua e quindi, invece che con un'iscrizione sepolcrale, avremmo a che fare con un'iscrizione votiva. Ma il ricordo di una carriera atletica, specie se gloriosa come quella di Dandis, poteva ben figurare in un epigramma funerario che, si badi bene, non era ancora in questo periodo una lamentazione incisa sulla tomba, ma l'attestato di quello che della vita del morto era degno di essere affidato alla memoria dei vivi. Come ha mostrato B. Gentili, talvolta „un sentimento di orgoglio per le qualità morali del defunto, rispondenti a un ideale di virtù civica, è il vero motivo dell'iscrizione" (p. 54); in particolare si possono ricordare altri epigrammi in onore di atleti morti in cui sono celebrati i loro meriti agonistici[5] e altri ancora in cui accanto alle virtù civiche e militari sono commemorate le virtù atletiche dello scomparso[6].

---

[4] Cf. ad es. i nrr. 4; 97; 101; 144 Pfohl.

[5] Cf. i nrr. 49; 414 Peek; 29 Pfohl e 65 Ebert.

[6] Cf. l'iscrizione nr. 42 Moretti e p. 113 in cui sono ricordati altri esempi epigrafici relativi ad atleti caduti in guerra. Alla seconda metà del IV sec.a.C. risale l'epigramma *post mortem* per Chilone, un atleta di Patrasso (Paus. VI 4,6; nr. 50 Ebert), in cui accanto alle proprie virtù agonistiche

2: Per l'epiteto ἱππόβοτος che già in Omero qualifica la città di Argo (*Il.* II 287) si può ricordare, oltre agli esempi in Ebert, p. 68, anche Bacchilide, *Ep.* 11,80. L'espressione πατρίδ' ἐπευκλεΐσας nella seconda metà del pentametro trova confronti in altre iscrizioni (Ebert, p. 68). Il concetto dell'atleta che rende onore alla patria può essere espresso naturalmente anche con altre parole e in particolare con l'espressione metaforica: „coronare la patria"[7]. Il problema che ora qui interessa non è tanto quello di individuare la matrice della formula che molto probabilmente derivava dal repertorio lessicale dell'antica elegia di lode per virtù civiche o militari[8], quanto quello di vedere come la formula o, meglio, il motivo, verrà utilizzato nella poesia epinicia. Il tema dell'atleta che, con la sua vittoria, porta onore e gloria alla patria trova una sua collocazione naturale nella struttura eulogistica dell'epinicio: esso si risolve indirettamente in elogio del vincitore che trasmette parte della sua gloria alla terra d'origine. Una precisa corrispondenza verbale si può ad es. rilevare tra l'espressione qui considerata, Pind. *P.* 9,91 e Bacch. *Ep.* 6,16 in cui il verbo εὐκλεΐζω ricorre nella medesima accezione[9] oppure, sempre nell'ambito dello stesso motivo, ma espresso attraverso i termini κυδαίνω o κῦδος, tra Pind. *O.* 4,11; 10,66; *I.* 1,12; Bacch. 10,17 e 76B,9 Ebert. Da segnalare nell'epigramma 20 Ebert che celebra le vittorie del *periodonikes* Ergotele, nativo di Cnosso, ma imerese di adozione (Paus. VI 4,11), il v. 4 che, secondo la ricostruzione di Gallavotti (p. 9), Ἰμέραι ἀθάνατον μν[ᾶμα ἐτέλεσσε πάτραι introduce nel testo il concetto del legame „immortale" tra vincitore e patria. Quanto alla metafora dell'atleta che corona la patria, agli esempi epigrafici citati da Ebert, p. 59 fa riscontro Pind. *N.* 11,20-21.

3—4: Elenco delle vittorie ottenute nella *periodos*; la sequenza dei quattro festivals panellenici (prima Olimpia, poi Pito, Istmo e Nemea) appare codificata già nell'iscrizione nr. 12 Moretti, datata intorno al 475 a.C., secondo l'ordine della loro data di istituzione. Tale ordine gerarchico entrerà nell'uso soprattutto nelle iscrizioni tra il V e il IV sec.a.C.[10] anche se questo non è certo l'unico criterio riscontrabile nei cataloghi di vittorie conseguite nella *periodos*[11]. Più complicato è individuare una normativa nelle liste in cui accanto ai panellenici compaiono anche i giochi minori

---

il lottatore ricorda quelle militari; per l'annuncio in prima persona delle proprie vittorie cf. Gallavotti, p. 16. Per la documentazione relativa alla coesistenza dei motivi militare e atletico nelle iscrizioni votive e funerarie rinvio ad una ricerca di prossima pubblicazione di E. Sani, in Quad. Urb.

[7] Sulla vitalità d questa metafora nel linguaggio agonistico e sul legame tra la gloria del vincitore e la gloria della sua patria cf. L. Robert, *Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes. Parodie et réalités*, Entretiens Hardt XIV 1967, p. 195.

[8] Sulle affinità lessicali tra alcune iscrizioni elegiache poliandrie del V sec. e l'elegia di Tirteo si rinvia a Gentili, p. 44 e in particolare p. 71, dove è segnalato il confronto, poi riproposto da Ebert, tra i nrr. 18,2 e 20,12 Peek e Tirteo 9, 24.

[9] E' il motivo indicato da C. O. Pavese (*Semantematica della poesia corale greca*, Belfagor XXIII 1968, p. 400) con h_3 (*honorare patriam*): il cantato onora la sua patria.

[10] Cf. ad es. i nrr. 15; 21; 23; 25 Moretti; 36; 50 Ebert (con la variante: Nemea, Istmo).

[11] Va precisato che gli antichi chiamavano περιοδονίκης colui che aveva riportato la vittoria in tutte e quattro le gare panelleniche senza precisazione della classe d'età e senza vincoli di precedenza dell'una rispetto alle altre. L'ordine canonico non è ad es. rispettato nelle iscrizioni 20; 35; 43 Ebert.

che, come è noto, variavano per periodicità e prestigio. Se spesso venivano dopo i quattro maggiori secondo un ordine decrescente di importanza[12], in altri casi il criterio seguito è diverso: basti ricordare il caso in cui per prima dopo le gare della *periodos* è nominata quella locale[13]; oppure la successione sulla base della periodicità delle feste[14] o ancora sulla base del numero decrescente o progressivo delle vittorie[15]. Né è infine da sottovalutare l'esigenza metrica che, specie nelle iscrizioni più arcaiche, può condizionare l'assetto del catalogo[16].

Nel nostro epigramma accanto alla sequenza tradizionale delle quattro feste panelleniche è singolare anche l'uniformità sintattica con la quale le località sono menzionate; è uno dei pochissimi casi riscontrabili in elenchi di questo tipo in cui si hanno quattro locativi di seguito (tre con preposizione) che si inseriscono simmetricamente in una struttura così concepita: sede della gara e numero delle vittorie; numero delle vittorie e sede della gara; il tutto in due trimetri in cui, come ha puntualizzato Gallavotti, p. 28: „si rilevano in maniera netta gli elementi metrici primari, reiziano e lecizio" che, — aggiungiamo noi —, coincidono perfettamente con i quattro elementi strutturali che compongono l'elenco.

Generalmente nelle altre iscrizioni agonistiche il criterio prevalente nelle liste di vittorie sotto il profilo sintatico è invece quello della *variatio* per cui in un medesimo elenco si può avere ad es. una sequenza di: locativo (Νεμέᾳ), neutri pl. (Πύθια, Ἴσθμια), acc. pl. f. (Ὀλυμπιάδας)[17].

Ora, il problema che si pone è questo: esiste una corrispondenza tra le caratteristiche individuate nella struttura iscrizionale degli elenchi di vittorie e le liste presenti in gran misura negli epinici? Come tutti sanno, la menzione della vittoria attuale e di quelle precedentemente conseguite dall'atleta o da qualche familiare, è motivo d'obbligo nell'ode trionfale: l'elenco ha non solo una funzione informativa perché fa conoscere ai presenti la carriera sportiva del committente e della sua famiglia, ma ha anche, e soprattutto, una funzione eulogistica perché quanto più è ricco, tanto più esalta i suoi pregi sportivi. A tal proposito va precisato che sia l'iscrizione che l'epinicio coronano per lo più un'intera carriera atletica e che in alcuni casi, recentemente vagliati e discussi da R. Hamilton[18] un epinicio può essere commissionato per celebrare più di una vittoria.

Per ciò, poi, che riguarda la vittoria attuale, le conclusioni cui perviene R. Hamilton sulla base di una esauriente casistica indicano che: a) essa è sempre nominata, b) è sempre menzionata prima del mito nella sezione iniziale, c) quando è di nuovo

---

[12] Cf. i nrr. 15; 23 Moretti.

[13] Cf. il nr. 12 Moretti.

[14] Cf. il nr. 26 Ebert e il commento *ad loc.* p. 93.

[15] Cf. i nrr. 34; 50 Ebert.

[16] Nelle più tarde iscrizioni in prosa è più facile trovare un ordine cronologico delle vittorie (cf. Ebert, p. 24).

[17] Cf. i nrr. 20 oppure 39 Ebert.

[18] R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, The Hague-Paris 1974, pp. 104—106.

ricordata dopo il mito, di solito non si trova in una forma chiaramente definita. I cataloghi delle vittorie, invece, si collocano generalmente nella sezione conclusiva, dopo il mito, e si strutturano secondo l'ordine gerarchico già evidenziato nelle iscrizioni[19] salvo qualche eccezione connessa con l'opportunità che di volta in volta poteva presentarsi al poeta[20]. Anche per la sequenza delle feste minori in qualche caso è possibile individuare dei criteri che possono andare da quello della maggiore alla minore importanza (*O.* 13,107 sgg.), a quello del raggruppamento geografico (*N.* 10,42 sgg.) o a quello dell'identità numerica delle vittorie riportate (*O.* 7,86). Assai più libera e varia, rispetto alle epigrafi, è la maniera di definire sia le quattro località maggiori sia quelle minori: il poeta corale non solo preferisce l'asimmetria nella costruzione sintattica, ma fa largo uso di perifrasi, di circonlocuzioni, di espressioni allusive[21] con le quali enfaticamente indicare di fronte all'uditorio le sedi in cui l'atleta si è distinto.

5: La generica affermazione della difficoltà di enumerare tutte le altre vittorie di Dandis interrompe bruscamente la lista di quelle computate ed ubicate con precisione: il tipo di formula epigrafica usato trova la sua motivazione nel „langage de l'athlétisme". Attraverso l'iperbole (ché di iperbole si tratta e non di *adynaton* come parrebbe risultare dal commento di Ebert), si esalta il gran numero di trionfi riportati dall'atleta — tanti che non possono essere contati[22] — secondo un procedimento che diventerà corrente nelle iscrizioni agonistiche in prosa[23], ma che è presente, seppur in forma più elaborata, anche nell' epinicio. Non si tratta di *adynaton* perché manca l'elemento della *comparatio ab impossibili* che caratterizza questa figura stilistica. Il compito di contare le vittorie dell'atleta non è paragonato a un compito impossibile come: „contare le onde del mare, i granelli di sabbia, gli uccelli dell'aria" ecc.[24], ma è iperbolicamente enunciato come οὐκ εὐμαρές, data la considerevole quantità.

È una formula risolutiva che rende omaggio a una gloriosa carriera sportiva

---

[19] Nell'ambito degli agoni della *periodos* particolarmente standardizzata è la sequenza: Istmo, Nemea.

[20] Alcuni mutamenti rispetto all'ordine canonico sono segnalati da E. Thummer, *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, I, Heidelberg 1968, p. 28.

[21] Qualche confronto verbale si istituisce tuttavia anche qui tra iscrizioni e epinici: l'espressione Παλλάδος πανήγυρις (3 Ebert) per indicare le Panatenee richiama molto da vicino l'espressione Ζηνὸς Λυκαίου πανάγυρις con cui Pindaro in *O.* 9,96 indica le *Lykaia*. Riferimenti a Zeus Olimpio o al „sacro bosco di Zeus" o al „corso dell'Alfeo", abbastanza usuali negli epinici per indicare Olimpia, si ritrovano anche in alcune iscrizioni; più rara in queste ultime la menzione della fonte Castalia o del monte Parnaso per indicare Pito.

[22] Il Gallavotti, p. 27, suggerisce di espungere la parola νίκας, considerata un'inutile zeppa, e di leggere sulla base del confronto con Simon. PMG 121 e Callim. fr. 314, ἀμιθρῆσαι in luogo del tradito ἀριθμῆσαι. Il verso, così, invece che da un esametro, risulterebbe composto da un *hem.* + *pros*. Non più, dunque, un epigramma in cui si mescolano un distico elegiaco, due trimetri giambici e un esametro, ma una strofe lirica formata da *hem. enh., 2 hem., reiz. lecyth.* ||*reiz. lecyth., hem.* + *pros*.

[23] Cf. Robert, *o.c.* p. 266.

[24] A proposito di questo tipo di *adynaton* si rinvia a E. Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poesie antique*, Paris 1936, e a L. Robert, *o.c.* p. 266, n. 6.

consentendo nello stesso tempo di interrompere l'elenco[25]; un artifizio al quale, seppur in forma più enfatica e articolata, ricorre anche il poeta corale. La parola chiave in simili contesti è naturalmente ἀριθμός | ἀριθμέω che finisce con l'evocare l'idea di una misura fuori della norma (Pind. *O.* 2,98; 13,45; *N.* 2,23; 10,46) e che si connota quindi di una sfumatura encomiastica.

A questo medesimo tipo di iperbole si possono ricondurre espressioni eulogistiche come οὔτις ἀνὴρ θνητός (nr. 37,6 Ebert; Pind. *O.* 13,31; Bacch. *Ep.* 8,22) o μόνος + gen. e πρῶτος+ gen. oppure πρῶτος καὶ μόνος+gen.[26] o altre ancora che insistono sull' invincibilità di colui che viene celebrato (nrr. 43,4; 78,12 Ebert)[27]. Più singolare nelle iscrizioni, ma abbastanza usuale nell' epinicio l'iperbole di tipo mitico in cui attraverso il confronto con uno o più personaggi mitici si celebra la superiorità del vincitore (nr. 68,5—6 Ebert; Simon. fr. 4 P.; Pind. *I.* 1,14—31; *I.* 3/4, 70—78).

Dalle osservazioni fatte emerge, dunque, che il confronto concettuale e verbale che si può istituire tra l'epigramma per l'atleta Dandis e la coeva poesia epinicia non è un episodio isolato[28], ma solo un esempio di quella fitta rete di concordanze e di corrispondenze che si possono riscontrare tra la poesia iscrizionale agonistica più antica e l'ode trionfale. Da un lato vi è il medesimo evento che necessariamente richiede all'autore dell'epigrafe e al poeta corale l'uso di un identico vocabolario e di un analogo sistema di motivi; dall' altro vi sono esigenze diverse che nascono dalla diversità della destinazione e che condizionano sia i contenuti che la forma dei due componimenti. Alla base la comune funzione encomiastica.

L'epitafio di Dandis, nel rispetto di questa funzione, concentra in cinque versi l'esaltazione di tutta una carriera atletica in una struttura che non è quella scarna e concisa di altre iscrizioni arcaiche, ma che è piana e distesa pur nella sua essenzialità e che, come dice Gallavotti, „ha una sua propria coerenza metrica e verbale". La sua destinazione funeraria non condiziona in alcun modo i contenuti che, lungi dal rievocare quelli luttuosi del *threnos*, richiamano invece quelli esultanti e trionfalistici dell'epinicio: l'atleta fa dimenticare il morto.

Urbino

---

[25] Per casi analoghi cf. Ebert, p. 68.

[26] Per le occorrenze della formula nelle iscrizioni agonistiche si rinvia a Ebert p. 107; si veda anche Robert, *o.c.* p. 239, n. 2 e p. 275, n. 2.

[27] A proposito del motivo della 'invincibilità' nelle iscrizioni cf. L. Robert, Hellenica XI—XII, 338—342.

[28] Indicativo in tal senso il confronto con l'iscrizione per Sostrato di Sicione (nr. 39 Ebert) nella quale si ha una sequenza di motivi identica, persino nella disposizione, a quella dell'epigramma per Dandis e che presenta quindi lo stesso tipo di concordanze con la poesia epinicia. Questo l'assetto dell'epigramma in onore di Sostrato: destinatario; onore e gloria resi alla patria; elenco delle vittorie; impossibilità di enumerare gli altri trionfi. Nel verso in più rispetto ai cinque dell'iscrizione di Dandis l'accenno agli avversari sconfitti senza battaglia. Il Gallavotti (pp. 5—7) ritiene, sulla base delle notizie fornite da Pausania (VI 4, 1—3), che l'ultimo verso contenga un accenno al metodo di attacco del pancratiaste che, con un colpo particolare, spezzava la dita dell'avversario ottenendo la vittoria fin dall'inizio. Egli propone di leggere così il verso: τρ]ύσας δ' ἀντι[πάλων δρακ]τά, [ἐ]κράτεις ἀμαχεί. Anche al v. 5 suggerisce una redazione diversa rispetto al testo vulgato leggendo ἄπο[ρον πολλ]ούς in luogo di ἄπο[ρον στεφά]νους.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

ANALIZA DZIEŁ SZTUKI U PAUZANIASZA PERIEGETY

Napisała

GRAŻYNA ZAKRZEWSKA

Obszerne dzieło Pauzaniasza, w którym starał się nie tylko przedstawić Grecję swoich czasów, lecz także odtworzyć jej dawną świetność, posiada dwa zasadnicze elementy kompozycyjne. Są to λόγοι — w których Periegeta zawarł informacje o szeroko pojętej kulturze helleńskiej, oraz θεωρήματα — opisy widzianych przez siebie krain, ich pejzażu, a przede wszystkim zabytków. Kunsztowne połączenie tych elementów sprawiło, iż w badaniach naukowych zwracano zazwyczaj uwagę na literackie walory opisów Pauzaniasza[1]. A przecież nie są one tylko retorycznym ozdobnikiem. Stanowią dokument bezpośredniej obserwacji i reakcji człowieka żyjącego w II w. n.e. na twórczość plastyczną. Praca niniejsza stawia sobie za zadanie przeanalizowanie tych wypowiedzi i scharakteryzowanie sposobu patrzenia na sztukę jednego z przedstawicieli „drugiej sofistyki".

Jakie są opisy dzieł sztuki u Pauzaniasza? Powiedzmy od razu: ogromnie różnorodne, zarówno jeśli chodzi o obszerność, jak i kolejność elementów składających się na analizę formy czy treści dzieła. Nawet jeśli znajdziemy niejako wzorcowy opis np. rzeźby, w którym podany jest materiał, postawa posągu (ὀρθός, καθήμενος), szczegóły ubioru, atrybuty, wraz z ich wyjaśnieniem opartym na wiadomościach mitologicznych czy historycznych, wreszcie imię twórcy posągu — nie znaczy to, aby Pauzaniasz zawsze stosował taką kolejność i uwzględniał wszystkie elementy. Podobnie rzecz się ma z architekturą i malarstwem[2]. Cechą charakterystyczną jest też przerywanie przez Periegetę opisów historycznymi i mitologicznymi ekskursami. Jednakże o ile badacz stylu literackiego Pauzaniasza może wyłączyć wszystkie λόγοι i opracowywać je jako osobny problem[3], o tyle historyk sztuki musi dokonać innego podziału. Niektóre ekskursy nie łączą się bezpośrednio z dziełem sztuki (np. widząc

---

[1] Praca niniejsza poprzedzona była studium nad terminologią Pauzaniasza związaną z dziełami sztuki. Por. G. Zakrzewska, *Wyrażenia techniczne z dziedziny sztuk plastycznych u Pauzaniasza Periegety*, Meander XXXIV 1979, nr 7, s. 339–360. Tam też bibliografia dotycząca Pauzaniasza, s. 339–341, przyp. 1–6.

[2] Wzorcowe mogą tu być opisy: posągu Hery w Argos (II 17,4–5) lub świątyni Zeusa w Olimpii (V 10,2–10) podające porządek świątyni, materiał, wymiary, imię architekta, konstrukcję i ozdoby dachu, opis rzeźb fryzu i przyczółków oraz imiona rzeźbiarzy, wreszcie architekturę wnętrza i jego wyposażenie. C. Robert, *Pausanias als Schriftsteller*, Berlin 1909, s. 43–44, wskazuje na pewne schematy w opisach Pauzaniasza. Np. przy opisach świątyń Periegeta często zwraca uwagę na to, czy zachował się dach i posąg w środku.

[3] Np. J. Niemirska-Pliszczyńska, *Technika ekskursów w dziele Pauzaniasza*, Eos LV 1965, s. 71–80.

trofea zawieszone w świątyni w Delfach Pauzaniasz opowiada historię wojny z Galatami w 279 p.n.e. — X 19,4—24,1). Inne jednak służą wyjaśnieniu szczegółów kompozycji lub identyfikacji postaci i atrybutów. Z punktu widzenia wiedzy o sztuce są to interpretacje ikonograficzne, tj. zajmujące się nie formalną, lecz treściową warstwą dzieła sztuki przedstawieniowej i jako takie zostaną one omówione przy charakterystyce opisów Periegety[4].

Ze względu na obserwowany u Pauzaniasza brak jednolitej metody w przedstawianiu dzieł sztuki będziemy zmuszeni zbierać wszystkie elementy składowe analizy i wyłączając je z całości szeregować wedle współczesnych nam prawideł opisu. Jest to zabieg sztuczny i na pewno zacierający stylistyczno-literacki obraz wypowiedzi Periegety, jednak ze względu na cel niniejszej pracy takie postępowanie wydaje się najbardziej funkcjonalne.

Rozpatrzymy najpierw jak przedstawia Pauzaniasz w swych opisach kompozycję i formę dzieł sztuki figuralnej[5].

Analizując sceny wielopostaciowe Pauzaniasz po podaniu głównego tematu przedstawienia opisuje każdą postać oddzielnie i zaznacza relacje, jakie między nimi zachodzą. Tylko w niewielu wypadkach ukazuje Periegeta całościową strukturę kompozycyjną grupy rzeźbiarskiej lub malowidła. Mówiąc o rzeźbach wypełniających pola tympanonów (np. V 10,6—7; VIII 45,6—7) lub o grupie posągów ustawionych na półkolistym cokole (wotum Apollonijczyków V 22,2) rozpoczyna Periegeta opis od figur centralnych, stanowiących oś symetrycznej kompozycji tych obiektów. Następnie przedstawia kolejno postaci znajdujące się po obu stronach osi. W tympanonach zwraca uwagę na to, że w związku ze zwężaniem się pola przyczółka figury na jego krańcach przedstawione są w pozycji leżącej. Natomiast w opisie wotum Apollonijczyków łączy parami ustawione na przeciwległych krańcach półkola i zwrócone ku sobie postaci wojowników achajskich i trojańskich.

Przedstawiając wielopostaciowe i nie tak ściśle symetryczne kompozycje malarskie: bitwę maratońską i bitwę pod Ojnoe, umieszczone w Kolorowym Portyku w Atenach, Periegeta dokładnie określa „topografię" poszczególnych scen — „w środku obrazu", „na brzegu malowidła" itp. Również dzięki przysłówkom oznaczającym ulotność chwili, jak i odpowiednim formom czasowników zastosowanym w zwrotach „ruszają do walki", „spychają się do błota", „Grecy mordują barbarzyńców" (I 15,3), „bitwa dopiero się zaczyna" (I 15,1) oddaje Pauzaniasz dynamikę rozgrywających się wydarzeń oraz wskazuje na powiązania kompozycyjne poszczególnych grup postaci.

Z innym natomiast systemem spotykamy się w opisach bardziej złożonych zespołów malarskich i rzeźbiarskich. Jest on podobny w opisach: skrzyni Kypselosa

---

[4] O ikonograficznej i ikonologicznej interpretacji dzieła sztuki por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, przeł. K. Kamińska, Warszawa 1971, s. 11—32.

[5] W pracy opieram się na wydaniu W.H.S. Jones, H. Ormerod, *Pausanias, Description of Greece*, t. I—V, Loeb Class. Libr. tomy: 93, 188, 279, 298, London 1931—1935. Przekłady opatrzone inicjałami N.P. pochodzą z: J. Niemirska-Pliszczyńska, *W świątyni i w micie. Z Pauzaniasza „Wędrówki po Helladzie" ks. I, II, III i VII*, Wrocław 1973; oraz tejże, *Na olimpijskiej bieżni i w boju. Z Pauzaniasza „Wędrówki po Helladzie" ks. V, VI i IV*, Wrocław 1968.

(V 17,5—19,9), tronu (właściwie jakby balustrady czy ołtarza) Apollina w Amyklaj (II 18,9—16), tronu Zeusa Olimpijskiego (V 11,1—8) oraz malowideł Polignota w Lesche delfijskiej (X 25—31). Przy tych obiektach porządek opisu jest uzależniony od kolejności widzenia. W ołtarzu Apollina wymienia Periegeta najpierw sceny znajdujące się na zewnętrznych, potem na wewnętrznych ścianach. W tronie Zeusa przedstawia rzeźby i malowidła kolejno na poszczególnych częściach konstrukcyjnych tronu — nogach, trawersach, zwieńczeniu i podstawie. Skrzynię Kypselosa opisuje Pauzaniasz obchodząc ją dookoła i zaznaczając dokładnie kierunek swojej wędrówki: „zaczynając oglądanie (dosłownie: obejście — περίοδος) skrzyni od lewej strony na następnej płaszczyźnie przedstawiono ..." itd. (V 18,1, podobnie V 19,1). W przypadku dzieł wielopłaszczyznowych metoda ta ma swoje uzasadnienie, ale Periegeta stosuje ją również przy opisie obrazu. Pisząc o malowidłach Polignota w Lesche delfijskiej podaje wprawdzie na początku temat główny — Odyseusz rozmawiający w podziemiu z Tejrezjaszem — nie zaczyna jednak opisu od tej grupy, lecz wymienia postacie tak, jak je widzi posuwając się wzdłuż ściany, co ujawniają określenia: „podchodząc dalej wzdłuż obrazu" (X 29,3) i podobne. W efekcie dopiero przeczytawszy cały opis możemy się zorientować, że grupa tytułowa znajdowała się w środku kompozycji, otaczały ją zaś z obu stron sceny ukazujące żywot bohaterów i potępieńców w Hadesie. Jest to więc jak gdyby „periegeza" ołtarza, skrzyni bądź obrazu. Metoda ta w przypadku malarstwa dowodzi nieporadności Pauzaniasza w ujmowaniu zagadnień kompozycyjnych[6]. „Topograficzne" wskazówki w rodzaju „wyżej", „obok", „za" itd. dotyczą jedynie usytuowania poszczególnych postaci względem siebie i z trudem pozwalają na wyodrębnienie większych grup kompozycyjnych.

Trudności interpretacyjne nasuwają się w analizowaniu opisów scen na obrazach przedstawiających bitwę maratońską (Stoa Poikile, Ateny) oraz wyprawę Jazona (sanktuarium Dioskurów, Ateny). W pierwszym przypadku Pauzaniasz stwierdza, że „wśród walczących szczególnie wyraźnie zostali przedstawieni na obrazie — δῆλοι μάλιστα... ἐν τῇ γραφῇ— Kallimach ... i Miltiades ..." (I 15,3). Na drugim obrazie zauważa Periegeta szczególną staranność malarza Mikona w przedstawieniu Akasta i jego koni — τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιστα ἐς Ἄ. καὶ τοὺς ἵππους ἔχει (I 18,1). Jednak na podstawie tekstów porównawczych nie możemy stwierdzić, czy uwagi Pauzaniasza dotyczą kompozycji tych obrazów, tzn. wyróżnienia postaci poprzez umieszczenie ich w środku malowidła lub na tzw. „pierwszym planie". Ze wzmianki u Pliniusza wnioskujemy, iż przez „wyrazistość" postaci

---

[6] Por. np. opis obrazu przedstawiającego Narcyza. Filostrat St. (*Imag.* I 23) po podaniu tematu przedstawienia i usytuowaniu postaci w przestrzeni opisuje najpierw pejzaż, potem postać chłopca i jego odbicie w wodzie. Zob. również ekfrazę Lukiana (*Herodotus s. Aetion* 5—6). W malowidle *Zaślubiny Roksany i Aleksandra* zwraca autor najpierw uwagę na wspaniałą komnatę weselną, w której rozgrywa się scena, następnie przedstawia postaci główne — Aleksandra, Roksanę i towarzyszące im Erosy, dalej — znajdujących się w pobliżu Hefajstiona i Hymena i wreszcie ostatnią grupę kompozycyjną — Erosy bawiące się zbroją Aleksandra. Opis kończy się interpretacją treści ideowych — Aleksander nawet przy Roksanie nie zapomniał o wojnie, która jest jego drugą miłością.

Kallimacha i Miltiadesa należy rozumieć ich ujęcie portretowe[7]. Mikon zaś uchodził za mistrza w malowaniu koni, więc Pauzaniasz pisząc o staranności ma na myśli chyba „specjalizację" artysty[8].

W relacji o poszczególnych postaciach bądź będących przedstawieniami indywidualnymi, bądź wchodzących w skład większych kompozycji rzeźbiarskich lub malarskich ogranicza się Pauzaniasz najczęściej do opisu, który można by nazwać inwentaryzacyjnym. Wymienia wielkość i postawę wyobrażonych postaci, ich ubiór, wieńce lub hełmy na głowach oraz atrybuty trzymane w rękach[9]. Zaznacza też Periegeta odstępstwa od ściśle antropomorficznych przedstawień, np. w posągach hermowych lub mających tors w kształcie kolumny[10].

Mówiliśmy wyżej, że Pauzaniasz opisując wieloosobowe kompozycje wskazuje na relacje między postaciami i wymienia ich czynności. Jednakże tylko w niewielu przypadkach to określenie czynności, jaką wykonuje przedstawiona postać, może być równoznaczne z analizą formalną rzeźby czy malowidła, bardzo zresztą pobieżną. W przykładzie: „Telesilla ... patrzy na hełm, który trzyma w ręku i chce go założyć na głowę" (II 20,8), możemy domyślać się pochylenia głowy w kierunku hełmu lub gestu rąk unoszących hełm w górę. Wyrażenie: „Artemidę wyobrażono jako strzelającą z łuku" (VII 24,1), daje nam wyraźne określenie postawy posągu tak jak i sformułowanie: σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα (posąg Glaukona pięściarza VI 10,3)[11]. Natomiast w pozostałych przypadkach jest to rzeczywiście tylko wymienienie czynności, której plastycznego kształtu nie jesteśmy w stanie odtworzyć. Z taką sytuacją spotykamy się nie tylko wtedy, gdy uwaga jest ogólna, np. „walczą", „stoją naprzeciw siebie" itp., ale nawet wówczas, gdy czynność jest (pozornie!) opisana bardziej szczegółowo. Weźmy dwa tylko przykłady: „Stoi też Hermes podejmujący wykonanie liry ze skorupy żółwia" (II 19,7), lub: „Wygląd [Anakreonta] jest taki, jaki ma podpity śpiewający człowiek" (I 25,1)[12]. Gdyby zle-

---

[7] Pliniusz St. *Nat. hist.* XXXV 57: *adeoque ars perfecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiaden, Callimachum, Cynaegirum, barbarorum Datim, Artaphernen.* (Cytuję za: J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, nr 1099. W dalszej części pracy cytować będę jako: Overbeck i nr fragmentu). Również: Demostenes, *c. Neaer.* 94, i Nepos, *Miltiades*, 6, 3 (Overbeck, 1107 i 1102).

[8] Mistrzostwo to przyznawano artyście nie bez pewnego zastrzeżenia. Podobno Mikon malował koniom rzęsy również na dolnych powiekach, co nie jest zgodne z naturą. Błąd ten wytykano malarzowi aż do czasów ... Tzetzesa! Por. Aelian, *Nat. animal.* IV 50; Pollux. *Onom.* II 69; Tzetzes, *Chil.* XII 559–565 (Overbeck, 1090, 1092, 1091).

[9] Na podobnym schemacie oparte są opisy posągów bogów np. II 27,2; V 11,1; VII 23,5–6; VII 5,9 i inne. Zaznaczyć trzeba, że nie wszędzie wymienia Pauzaniasz wszystkie elementy, a także, że kolejność ich opisywania jest zmienna. Np. omawiając posąg Ateny Parthenos (I 24,5–7), rozpoczyna Pauzaniasz uwagą o materiale, potem mówi o gryfach na hełmie i przerywa opis, żeby wyjaśnić, co to są gryfy, następnie dopiero podaje, jaka jest postawa posągu i atrybuty.

[10] Apollo Amyklajski III 19,2. Posągi hermowe: I 19,2; IX 19,2; II 10,7 i inne. Por. Zakrzewska, *o.c.* s. 354.

[11] Podobne przykłady w ks. VI 16,3; 20,19; 23,5.

[12] Informacje uzupełniające formalny opis posągu Anakreonta znajdujemy w epigramatach (*Anth. Planud.* IV 306–308, Dübner). Poeta przedstawiony był z lirą w ręku. Na oszołomienie winem wskazywał niedbały strój postaci: zarzutka opadająca do stóp i brak jednego sandału na nodze. Posąg ten identyfikuje się ze znanym z kopii „kopenhaskiej" dziełem przypisywanym Fidia-

cono paru osobom wykonanie na podstawie tych opisów rekonstrukcji posągów, otrzymalibyśmy przypuszczalnie kilka znacznie się między sobą różniących wariantów formalnych[13].

Podobnie rzecz się ma z opisami psychiki przedstawionych postaci[14] lub wrażenia, jakie wywierają one na widzu. Uwagi w rodzaju: „wszyscy mają na twarzy wyraz nieszczęścia" (X 27,4), czy: „posąg Trwogi ... jest to podobizna kobiety o straszliwym wyglądzie" (II 3,7), nie zawierają informacji na temat środków formalnych zastosowanych przez artystów w celu uzyskania ekspresji. W nielicznych przypadkach pisze Pauzaniasz, iż przejawia się ona w postawie bądź wyrazie twarzy wyobrażonej postaci[15], a już całkiem wyjątkowo trafiają się wypowiedzi, w których opisany jest gest, jakim artysta posłużył się dla scharakteryzowania przeżyć bohaterów, bądź inne środki formalne, jak kolor lub sposób malowania[16]. Brak analiz formalnych lub ich lakoniczność tylko częściowo można usprawiedliwić przewodnikowym charakterem dzieła Pauzaniasza oraz wielką ilością materiału, jaką zawarł w swej periegezie. Znajdują się w niej przecież opisy zajmujące od kilku do kilkunastu rozdziałów, a poświęcone jednemu tylko obiektowi. Byłoby tam miejsce (jak to widzimy u autorów retorycznych ekfraz) na bardziej szczegółowe uwagi o formalnych zaletach obrazów i rzeźb. Zatem ich nieobecność musimy tłumaczyć bądź nieumiejętnością fachowi. Niedbale narzucony płaszcz oraz głowa poety przechylona i lekko zadarta, przypominająca pozę śpiewaków lub deklamatorów, zgodne są z przekazem literackim. Por. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V w. p.n.e.*, Warszawa 1975, s. 268, il. 176.

[13] Dla porównania warto tu wspomnieć o opisach Lukiana, np. kopii obrazu Zeuksisa *Rodzina centaurów* (*Zeuxis s. Antiochus* 4—6). Pozy poszczególnych postaci są opisane wręcz drobiazgowo, co wyklucza możliwość różnorodnych interpretacji formalnych. W opisach Filostrata St. (np. *Imag.* I 23,4—5; II 18,4) dochodzą jeszcze do tego uwagi o modelunku postaci, światłocieniu, refleksach barwnych itd.

[14] Zarówno na określenie postawy, jak i wyrazu psychicznego postaci Pauzaniasz używa tego samego terminu — τὸ σχῆμα. Określenia μορφή (X 23,8) i ἰδέα (IX 12,5; IX 21,1; X 22,4) nie występują w związku z dziełami sztuki, z wyjątkiem miejsca X 19,3, w którym Pauzaniasz mówi o wyłowionej z morza drewnianej twarzy, która „miała w sobie jakiś boski wyraz, ἰδέαν, ale była niepodobna do bogów greckich".

[15] Wzorcowy może tu być opis jednej ze scen na skrzyni Kypselosa: „Amfiaraos jedną nogą wstępuje już na rydwan, z mieczem obnażonym w ręce i zwrócony jest do Eryfili, z trudem się opanowawszy, żeby nie doskoczyć do niej, w najwyższej pasji" (V 17,8, tłum. N.P.). Inne przykłady: „Jest też Pentesilea, patrząca na Parysa, wydaje się z wyrazu [jej] twarzy, że nim pogardza i ma go za nic"; „Damofon zastanawia się, jak widać z postawy, czy da się uratować Ajtrę" (obrazy Polignota w Lesche delfijskiej X 31,8 i X 25,7).

[16] Przykłady te spotykamy w opisie malowideł Polignota w Lesche delfijskiej: „... przedstawione jest małe nagie dziecko. Z przerażenia trzyma ono ręce przed oczami" (X 26,9); „Siedzący Hektor objął obiema rękami lewe kolano, ma strapiony wyraz" (X 31,5); „Namalowany jest też Tityos ... wyczerpany długą karą, [jest to] niewyraźne i okaleczałe widmo" (X 29,3). Na malowidle w Temesie wspomina Pauzaniasz „straszliwie czarnego" ducha Lykasa (VI 6,11). Pisząc o posągu Zeusa Horkiosa w Olimpii zaznacza Periegeta, iż „został wykonany po to szczególnie, by budził strach u nieuczciwych [sc. zawodników]", i dodaje: „ma pioruny w obu rękach" (V 24,9). Zatem w tym wypadku atrybuty Zeusa miały potęgować wrażenie, jakie wywierał posąg.

wego lub choćby tylko wnikliwego spojrzenia na dzieło sztuki, bądź brakiem zainteresowania Periegety właściwościami formalnymi opisywanych obiektów[17]. Rzeczywiście, nieliczne analizy formy spełniają u Pauzaniasza niejako rolę służebną. Pojawiają się wówczas, gdy są pomocne w ustaleniu treści przedstawienia lub czasu powstania dzieła, niekiedy uzasadniają ocenę estetyczną (por. niżej). Dokładne omówienie posągu Posejdona w Antykyrze jest bodaj jedynym wyjątkiem potwierdzającym tę regułę[18].

W centrum zainteresowania Periegety leży bez wątpienia warstwa narracyjna opisywanych dzieł. Świadczą o tym liczne relacje, z których dowiadujemy się tylko, jaki jest temat przedstawienia i imiona występujących postaci, a nie w jaki sposób scena została zobrazowana. Jednak najlepszym świadectwem Pauzaniaszowego zainteresowania treścią przedstawienia jest jego niezmordowana dociekliwość w wyjaśnianiu każdego mniej znanego atrybutu czy ujęcia sceny lub postaci. Od analizy ikonograficznej powstrzymuje się Periegeta tylko wówczas, gdy tajemnica misteriów nie pozwala mu objaśniać atrybutów (np. jabłko granatu w ręku Hery II 17,4, podobnie II 3,4). Napotykając szczegół wymagający objaśnienia Pauzaniasz przerywa opis i przytacza mit, wiersze poetów lub wiadomości uzyskane od lokalnych przewodników, poddając je niekiedy dyskusji[19].

Znane są również dobrze Periegecie powszechnie przyjęte schematy ikonograficzne przedstawień bóstw i personifikacji. Dzięki tej wiedzy identyfikuje postacie, którym brak podpisu[20], a także koryguje niewłaściwe interpretacje[21]. Starannie odnotowuje też Pauzaniasz wszelkie odstępstwa od powszechnie przyjętych typów ikonograficznych[22], pisząc nawet o takich szczegółach jak zarost — lub jego brak — na twarzach bogów i ludzi[23].

---

[17] Por. Lukian, *Zeuxis s. Antiochus* 5: „Inne szczegóły obrazu, o ile się nam, laikom, gwałtem w oczy nie rzucają, na których jednak cała wartość dzieła sztuki polega, a więc: wyrazisty rysunek konturów, subtelne zlewanie się barw, umiejętne tychże nałożenie, odpowiednie rozłożenie świateł i cieni, wielkość wymiarów, stosunek części do całości, harmonię — wszystko to niech malarska podziwia brać, do której należy znać się na tych sprawach!" (tłum. M. K. Bogucki).

[18] „Posąg boga jest wykonany z brązu. [Posejdon] stoi wyprostowany, nogą wstępuje na [grzbiet] delfina. Z tą pozą związane jest ułożenie jednej ręki, która spoczywa na udzie. W drugiej ręce trzyma trójząb" (X 36,8). Przy tym opisie nie ma żadnych uwag dodatkowych. Pauzaniasz nawet nie zaznacza, że posąg jest godny widzenia. Wiadomo jednak, że ten schemat postaci z jedną nogą ustawioną na podwyższeniu od czasów Lizypa (uznawanego za wynalazcę takiej kompozycji) zrobił „karierę" i był bardzo często powtarzany w rzeźbie, malarstwie i sztukach zdobniczych. Por. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, Warszawa 1974, s. 364—366, il. 218, 219, 295.

[19] Mity: np. I 19,6; III 15,3; V 18,3; V 20,3. Interpretacje, z którymi Pauzaniasz się nie zgadza: I 33,3; II 17,4; III 15,11; VIII 31,2.

[20] Np. posąg Sparty III 18,8, postać Heraklesa na skrzyni Kypselosa V 17,11.

[21] Np. posąg w świątyni w Megalopolis uważany ze względu na atrybuty — koturny, tyrs i puchar — za przedstawienie Dionizosa, jest jednak według Pauzaniasza wyobrażeniem Zeusa, gdyż na tyrsie widoczny jest orzeł VIII 31,4. Podobnie: VIII 41,5—6; IX 39,3.

[22] Np. Orfeusz w stroju greckim, a nie trackim na obrazie Polignota (X 30,6), Tezeusz, nie zabijający, lecz prowadzący związanego żywego Minotaura (tron Bathyklesa III 18,11) i inne.

[23] Typy: brodatego Hiakinta III 19,4; bezbrodego Asklepiosa II 10,3; II 32,4; VIII 28,1; bezbrodzi bohaterowie trojańscy X 30,3 i inne. W. Gurlitt, *Über Pausanias, Untersuchungen*, Graz 1890, s. 134 i 182, uważa te wzmianki za jeden z dowodów przemawiających za tym, że Pauza-

W kompozycjach wielofiguralnych pomocne są Pauzaniaszowi zazwyczaj podpisy, często wierszowane, które artyści umieszczali obok poszczególnych scen lub postaci[24]. Warto zaobserwować, jak postępuje Periegeta, gdy takiego podpisu brak, a scena jest niejasna pod względem ikonografii. Przykładem może być analiza jednej ze scen znajdujących się na skrzyni Kypselosa (V 18,6—8). Zaczyna Periegeta od opisu (dziś nazwalibyśmy go preikonograficznym), z którego wynika, że płaskorzeźba przedstawia dwa wojska ustawione naprzeciw siebie, ale nie wiadomo z ich postawy, czy mają ze sobą walczyć, czy spotkanie jest przyjacielskie. Zarysowuje więc Pauzaniasz problem, wynikający z analizy kompozycji oraz, jak można przypuszczać, z gestów i póz postaci. Następnie przytacza objaśnienia lokalnych przewodników, z których jedni sugerują, że scena przedstawia przyjazne spotkanie dawnych ziomków Etolów i Elejczyków, drudzy zaś uważają, że wyobrażono tu początek walki Arkadów z Pylijczykami pod miastem Feja. Obie interpretacje uważa Pauzaniasz za niesłuszne. Według niego Kypselos, będąc Koryntyjczykiem, nie zlecałby rzeźbić na swojej skrzyni mało znanych i nie związanach z regionem dziejów. Szuka zatem Periegeta takiego podania, które po pierwsze byłoby związane z rodem lub krajem Kypselosa, z drugiej zaś strony odpowiadałoby kompozycji przedstawiającej dwa oddziały, które nie wiadomo, czy chcą walczyć, czy się witać. Znajduje takie podanie dotyczące Genussy — miasta protoplastów Kypselosa. Jeden z nich starał się o przyjęcie na współmieszkańca Koryntu. Ówczesny władca miasta nie chciał się na to zgodzić, wreszcie jednak uległ „acz niechętnie" — jak dodaje Periegeta — prośbom protoplasty Kypselosa. Scena zatem, według Pauzaniasza, przedstawiałaby spotkanie obu wodzów, już po decyzji przyjęcia nowych współmieszkańców, a niezdecydowana postawa wojsk obrazuje, że decyzja była niejako wymuszona i Koryntyjczycy nie darzą Genussyjczyków zaufaniem. Skrzynia nie zachowała się, nie znajdujemy też potwierdzenia wniosków Pauzaniasza w innych przekazach literackich (zob. Overbeck, 257 n.). Natomiast metodę interpretacji, w której Pauzaniasz uwzględnia elementy formalne oraz podłoże etniczne i ideowe przedstawienia i na tej podstawie dochodzi do nowego rozwiązania, można by stawiać za wzór współczesnym ikonologom. Zauważyć przy tym należy, że podobnych analiz spotykamy u Periegety więcej, ta, którą omówiliśmy, prezentuje najlepiej jego umiejętności interpretacyjne[25].

---

niasz opisuje dzieła z autopsji. Zainteresowanie zarostem i fryzurą znajduje również Gurlitt u Diona z Prusy (*Pochwała włosów*), Filostrata St. i innych. Przypomina też o podkreślaniu swej „greckości" przez cesarzy-filhellenów, właśnie przez zapuszczanie brody. Wyjaśnienia uwag Pauzaniasza nie trzeba chyba jednak szukać w tradycji retorycznej lub modzie, lecz związać je z powszechnie panującymi poglądami na tradycje przedstawieniowe w sztukach plastycznych. Por. Lukian, *De sacrificiis* 11: „... rzeźbią Zeusa brodatego, Apollona wdzięcznie chłopięcego, Hermesa lekko zarastającego, Posejdona czarnokędziornego ..." (tłum. W. Madyda). Podobnie: *Iupp. tragoedus* 26, *Cynicus* 19, *De dea Syria* 35. W rzeźbie greckiej znany jest typ Asklepiosa brodatego (do IV w. p.n.e.), który potem zarzucono, gdyż był on wprawdzie dostojny, ale Asklepios z brodą wyglądał na starszego od swego ojca, Apollina. Por. komentarz B. Filarskiej w: Niemirska-Pliszczyńska, *W świątyni i w micie* ..., s. 194, przyp. 90.

[24] Periegeta często cytuje je *in extenso* np. w opisie skrzyni Kypselosa, V 17,5—19,9, i malowideł Polignota w Delfach, X 25—31.

[25] Jeżeli Pauzaniasz nie jest pewien, co przedstawia dana scena, lub nie zna jakiejś postaci z literatury, poprzedza swoje interpretacje opisem przedstawienia. Można by ten opis nazwać formalnym, chociaż raczej obejmuje on analizę motywów niż form plastycznych. Tu właśnie pojawia

W niektórych przedstawieniach objaśnia z kolei Pauzaniasz ich symboliczne lub magiczne znaczenie. Łącząc wyobrażenia Nike Bezskrzydłej i Aresa Enyaliosa, jako wyrażające ten sam sens magiczny, pisze Periegeta: „Lacedemończycy sądzą, że spętany Enyalios nigdy ich nie opuści ani nie ucieknie. Ateńczycy zaś wierzą, iż Nike zawsze z nimi pozostanie, ponieważ nie ma skrzydeł. W ten sposób i z taką myślą te miasta [tj. Sparta i Ateny] wzniosły ksoana" (III 15,7—8, przekł. N.P.)[26].

W dotychczas omawianych przykładach Pauzaniasz wyraźnie zaznaczał, że decydującą rolę w ustaleniu programu ikonograficznego miał zleceniodawca — Kypselos, Ateńczycy i Spartanie. Interpretując natomiast niektóre przedstawienia symboliczne wskazuje Periegeta na pomysł samego artysty: „... był posąg Tyche dźwigającej w ręku róg Amaltei. Obok niej stoi Eros skrzydlaty. Rzeźbiarz chce w ten sposób wyrazić myśl, iż powodzenie w miłości jest dziełem raczej przypadku [τύχη] niż urody" (VII 26,8, przekł. N.P.). Albo zabawna jakby „rehabilitacja" Gnuśności, Oknosa, przeprowadzona przez Polignota na obrazie w Lesche delfijskiej: „Oknos... przedstawiony jest, gdy plecie sznur z sitowia, koło niego zaś stoi oślica i ciągle zjada to, co on uplótł. Mówią, że Oknos był pracowitym człowiekiem, tylko że miał rozrzutną żonę, która natychmiast wydawała wszystko, co on zapracował. Tak więc „pod figurą" — αἰνίξασθαι — chciał przedstawić Polignot historię o żonie Oknosa" (X 29,1—2).

Podkreślając nowatorstwo artystów plastyków, informuje Periegeta, że rzeźbiarz Alkamenes pierwszy stworzył wizerunek Hekaty o trzech korpusach (II 30,2), Bupalos – Tyche z odpowiednimi dla niej atrybutami: firmamentem niebieskim na głowie i rogiem Amaltei (IV 30,6). Dwie następne uwagi: o artystach nowszych czasów, którzy dodają skrzydła Nemezydzie (I 33,7) lub zmieniają przedstawienie Charyt, ukazując je nagie (IX 55,7), poprzedza Pauzaniasz wyliczeniem posągów wykonanych według dawnego schematu. Znajdujemy tu więc elementy „historii ikonografii"[27].

Inspiracją dla artystów plastyków są według Pauzaniasza mity oraz twórczość poetów. Ten związek literatury ze sztuką plastyczną może być swobodny — np. artysta, znając wiersze Homera i Alkajosa o upodobaniu Apollina do wołów, a Hermesa do baranów przedstawia tych bogów z odpowiednimi atrybutami (VII 20,3—5;

---

się możliwość wyjaśnienia takiego postępowania względami retorycznymi i kompozycyjnymi. Sądzić by można, że Pauzaniasz wprowadza opisy tylko po to, by uniknąć monotonnego wyliczania przedstawionych scen i postaci — zwłaszcza w opisach większych. Ale czy jego uzasadnienia w rodzaju: „[Homer i Cyklicy] nie znają żadnego demona Eurynomosa ... ja przedstawię, jak został namalowany" (X 28,7); „Piąta płaszczyzna skrzyni ... nie posiada żadnego napisu, można więc zgadywać, co zostało wyobrażone" (V 19,7, interpretacje w rozdz. 7—10); także, w związku z wyżej analizowaną sceną spotkania wojsk: „Przez przewodników jest ona interpretowana dwojako" (V 18,6) — można uważać tylko za „chwyty" retoryczne?

[26] Również III 24,5. Interpretacje te mogły być jednak dość dowolne. W miejscu VII 23,6 Pauzaniasz podaje dwie możliwości wyjaśnienia, dlaczego Ejlejtyja trzyma w ręku pochodnię: albo jest to symbol bólu rodzącej matki, albo symbol światła dziennego, na które bogini wyprowadza dzieci. Pauzaniasz uchyla się od objaśnienia symboliki posągu Afrodyty z żółwiem (VI 25,1), którą Plutarch uważa za symbol domatorstwa i milczenia (*Coniug. praec.* 32).

[27] Również Pliniusz, *Nat. hist.* 34, 17—20 i 27—28 (Mayhoff), omawiając posągi ludzi, grupuje je według typów ikonograficznych. Wymienia „statuae togatae", „nudae tenentes hastam quas Achilleas vocant", „loricatae", „equestres", „pedestres" oraz monumenty gloryfikujące — rydwany, kolumny i łuki.

II 3,4). Wpływ przekazu literackiego może być jednak w opinii Periegety o wiele znaczniejszy i dotyczyć nawet drobnych szczegółów formalnych. Stwierdza np. Pauzaniasz, wymieniając przedstawione przez Polignota rany na ciałach Trojan: „Jasne, że nie wymalowałby Polignot właśnie takich ran, gdyby nie przeczytał poematu Leschesa" [z Pyrry, autora poematu Ἰλίου πέρσις, X 25,6][28]. Poeci na równi z plastykami decydują o kształcie stworzonych postaci: Ajschylos pierwszy przedstawił Erynie z wężami we włosach (I 28,6), Pejsandros z Kamirosu stworzył wielogłową Hydrę, żeby jej nadać więcej grozy (II 37,4), a Homer συνέπλασεν (!) Chimerę (III 25,6)[29].

Pauzaniasz przyznaje więc — zgodnie z powszechnie wówczas panującą opinią[30] — równorzędną rolę poetom i plastykom w tworzeniu typów przedstawieniowych, zarówno w ich warstwie narracyjnej czy symbolicznej, jak i formalnej. Wydaje się, że fakt ten pozwala na zweryfikowanie negatywnych zazwyczaj ocen jego opisów[31]. Jeżeli Pauzaniasz, zamiast szczegółowej relacji o wyglądzie i czynnościach postaci, zaznacza, że scena została wykonana „według Homera"[32] lub jakiegoś mitu, opracowanego przez konkretnego poetę, nie powinniśmy takiego stwierdzenia uważać za nic nie mówiący ogólnik, lecz raczej za odsyłacz do źródła nie tylko treści, lecz i formy przedstawienia[33]. Tak samo mała ilość ściśle formalnych analiz nie jest

---

[28] Inne przykłady: I 14,6; II 24,3–4; X 28,2; X 30,4.

[29] Podobnie: Lukian, *De oeco* 23 (Dindorf), pisząc o obrazie przedstawiającym zabójstwo Klitajmestry i Ajgistosa, używa zwrotu „Eurypides i Sofokles ... ὁμοίαν ἐγραψάτην εἰκόνα"; Plutarch, *De audiendis poetis* 20 B (Didot) o poetach: „πλάττοντες ... πράγματα". Wspomina też Pauzaniasz o rozbieżnościach między poezją a sztukami plastycznymi. Pisząc np. o posągach erynii i bóstw podziemnych w sanktuarium w Atenach, zauważa, że nie mają one przerażającego wyglądu, mimo iż taki ich obraz stworzyli poeci (I 28,6). Malarz może też zmienić jakieś przedstawienie na skutek złego zrozumienia poematu (IX 30,2–3) i obdarzyć postać nieodpowiednim dla niej atrybutem (termin techniczny — τὸ φόρημα).

[30] Por. *Anth. Palat.* XVI 125 (Dübner): „Morze zawsze nieprzychylne dla syna Laertesa! Woda zalała obraz, zmyła wizerunek z deski. Cóż osiągnęłaś wodo? Przecież w eposach Homera obraz bohatera trwa — na nieśmiertelnych kartach." (tłum. Z. Kubiak); Lukian, *Imag.* 8: „Ale czekaj! Mamy przecież Homera, najlepszego ze wszystkich malarzy, nawet w porównaniu z Eufranorem i Apellesem" (tłum. M. K. Bogucki); Filostrat St., *Imag.* I 1: „poeci bowiem i malarze w jednakowym stopniu przyczyniają się do wiedzy o czynach i o wyglądzie herosów" (tłum. J. Białostocki).

[31] Takiego zdania jest M. Bencker, *Der Anteil der Periegese als die Kunstschriftstellerei der Alten*, München 1890, s. 60. Natomiast Gurlitt, *o.c.* s. 35, oraz P. Regenbogen, *Pausanias der Perieget*, RE, Suppl. Bd. VIII (1956), kol. 1090, uważają, że szczupłość opisów może być dowodem na to, iż dzieło Pauzaniasza miało służyć w podróży, a zatem dla zwiedzającego opis jest zbędny.

[32] Np. I 22,6; III 18,16; V 19,7; X 31,12.

[33] Nie miejsce tu na omawianie opinii starożytnych oraz nowożytnych teorii dotyczących związków poezji i malarstwa (por. W. Molé, *Czytając Homera*, cz. II, Meander I 1946, s. 116–127. Dla czasów bliskich Pauzaniaszowi: K. Korus, *Poezja a malarstwo w literackich poglądach i praktyce Plutarcha z Cheronei*, Eos LXVI 1978, s. 203–212). Wiadomo jednak, że w sztuce starożytnej istniała jedność między typami i motywami ikonograficznymi a przyporządkowaną im treścią. Stąd możliwość równego udziału poety i plastyka w formowaniu scen i postaci. Rozejście się tradycji przedstawieniowej z literacką obserwujemy w sztuce średniowiecznej. Renesans i czasy nowożytne tę jedność przywracają, ale też, tym razem już świadomie, wykorzystuje się celowo niektóre motywy przedstawieniowe dla wyrażenia innych treści, ze względu na związane z danym typem asocjacje. Por. Panofsky, *o.c.* s. 21–29; J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, w: tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznańskie Tow. Przyj. Nauk, Wydz. Hist. i Nauk społ. Prace Kom. Hist. Sztuki, t. VI, zesz. 3, Poznań 1961, s. 137–159.

dowodem na to, że Pauzaniasza o wiele bardziej interesują mity niż zabytki, lecz wskazuje, że w dziele sztuki interesowała go bardziej warstwa narracyjna i symboliczna, co więcej, posiada on metody, pozwalające mu określić treść i symbolikę przedstawień; wykorzystuje na dużą skalę cały dostępny mu aparat krytyczny, a w przypadku jego braku, stara się sam stawiać logicznie uzasadnione hipotezy. Interpretacja dzieła sztuki nie jest u Pauzaniasza jakimś retorycznym dodatkiem, lecz integralną częścią analizy, potrzebną do pełnego ukazania artystycznych walorów. Objaśnianie to opiera się na wiedzy, którą również współcześni Periegecie „teoretycy sztuki" uważali za czynnik niezbędny do właściwego odbioru i estetycznej oceny dzieł sztuki[34].

Przechodzimy z kolei do omówienia uwag Pauzaniasza dotyczących podstawowych zagadnień historii sztuki. Są to problemy dotyczące stylu, datowania i autoryzowania dzieł.

W architekturze wyróżnia Periegeta style-porządki: dorycki, joński i koryncki[35], a więc ujmuje zjawisko stylu w kategoriach topograficznych. Podobnie rzecz ma się z rzeźbą (w opisach malarstwa nie ma w ogóle uwag o stylu), wyróżnia tu Pauzaniasz rzeźbę attycką, eginecką, dorycką i egipską oraz „dzieła sztuki miejscowej" — przy opisach danego regionu[36]. Drugie rozróżnienie jest natury historycznej: dzieła sztuki starej, ἀρχαῖα, i nowej w znaczeniu współczesnej autorowi, ἐφ'ἡμῶν[37]. Określenia stylowego dla sztuki mistrzów epoki klasycznej Pauzaniasz nie posiada. Jednak mimo częstych wzmianek o stylu trudno jest sprecyzować, na jakiej podstawie Pauzaniasz je rozróżnia, a nawet porównuje ze sobą (np. rzeźbę eginecką i egipską I 42,5), ponieważ nie podaje on cech charakterystycznych danego stylu. Oto przykłady, w których z uwagą o stylu dzieła sztuki łączą się wzmianki na temat jego wyglądu: O agorze w Elidzie mówi Periegeta, że nie została ona wykonana według zwyczaju Jonów, lecz na sposób starożytniejszy, bo między rozstawionymi portykami biegną ulice (VI 24,2), również „obwód agory w Faraj jest duży, zgodnie z dawniejszym zwyczajem" (VII 22,2). W obu więc wypadkach o archaicznym stylu agory świadczy jej układ urbanistyczny — plan. Inny przykład dotyczy rzeźby Heraklesa w Erytraj (VII 5,5). Zaznacza Pauzaniasz, że rzeźba nie jest podobna ani do dzieł egineckich,

---

[34] Opis sali wykładowej i interpretację znajdujących się w niej obrazów poprzedza Lukian (*De oeco* 6) uwagą, iż „wymaga [ona] widza kulturalnego, który nie sądzi wzrokiem, ale dołącza myśl do tego, co widzi" (tłum. W. Madyda). Filostrat St. pisze ekfrazy obejmujące zarówno analizę formy, jak i treści obrazów „ażeby w ten sposób młodzi mogli się nauczyć interpretacji obrazów i oceny tego, co jest w nich uważane za wartościowe" (*Imag.* I 3, tłum. J. Białostocki).

[35] Por. Zakrzewska, *o.c.* s. 347.

[36] Rzeźba dorycka: III 26,5 i 7. Eginecka: I 45,5; V 25,13; VIII 53,11; X 17,12; X 36,5. Attycka: V 25,13; X 33,4; X 37,8. Egipska: I 42,5; VII 5,5. Dzieła sztuki miejscowej np. II 7,3; II 30,1. Rozróżniając poszczególne style w rzeźbie greckiej ma jednak Pauzaniasz poczucie jakiegoś stylu „panhelleńskiego". Wspomina bowiem o wyłowionej z morza drewnianej twarzy, która „była dziwna i nie zgadzała się z [przedstawieniami] bogów greckich" (X 19,3).

[37] Gurlitt, *o.c.* s. 87, uważa, że dla Pauzaniasza cezurę między „starym" a „współczesnym" stanowiła data zburzenia Koryntu w 146 r. p.n.e. Powołuje się na miejsca I 40,2; I 18,8; II 2,6; I 37,5, gdzie jako „stare" określane są dzieła z czasów przed zburzeniem Koryntu — poklasyczne i hellenistyczne. Jednak najczęściej określenie ἀρχαῖος spotykamy przy opisach starożytnych ksoanów, czasem z dodatkiem uwagi o ich prymitywnym wykonaniu np. X 38,7; III 19,2 i inne.

ani do najstarszych attyckich, lecz do egipskich, bo bóg płynie na drewnianej tratwie. Chodzi więc tu nie tyle o styl w rozumieniu formalnych właściwości, ile o motyw ikonograficzny przedstawienia Heraklesa, odmienny od greckiego. Następne dwa przykłady dotyczą formy posągów: wizerunek pankratiasty Arrachiona jest „starożytny i niezły, jeśli chodzi o formę. Nogi nie są bardzo rozstawione, a ręce zwisają wzdłuż boków aż do ud" (VIII 40,1), natomiast Apollo Amyklajski „archaiczny i wykonany bez kunsztu, poza twarzą, rękami i nogami, reszta podobna jest do brązowej kolumny" (III 19,2). Opisuje zatem Periegeta rzeźbę w stylu tzw. kurosów oraz prymitywny posąg, oceniając przy tym raz pozytywnie, raz negatywnie archaizm tych przedstawień. Ostatni przykład łączy w sobie dwa elementy: „Hermes reprezentuje kunszt attycki ... Ateńczycy bowiem dają Hermesom kształt czworoboczny" (IV 33,3). „Styl" określa tu zarówno formę, jak i charakterystyczny dla Attyki typ ikonograficzny, który przejęto i w innych miastach, a także stosowano w przedstawieniach innych bóstw (VIII 48,6).

Na określenie stylu używa Periegeta różnorakich terminów i zwrotów. Przy opisach dzieł architektury spotykamy termin κατασκευή, natomiast w związku z rzeźbą — ἐργασία[38]. Równocześnie używa też Pauzaniasz wyrazu τέχνη[39] i zwrotów: καθά (np. Δωριεῦσι III 26,5 i 7) lub κατὰ τρόπον (VII 22,2; II 7,3; III 20,9). Trzy ostatnie sformułowania mówią nam o postępowaniu według jakichś zasad czy zwyczajów. Wszystkie jednak terminy są tak szerokie, że na podstawie tekstu niepodobna dociec, czy odnoszą się one tylko do stylu jako formy, czy też do ikonografii i jakiegoś typu przedstawieniowego, charakterystycznego dla danego czasu lub terytorium.

Przypadków dokładnego datowania nie mamy u Pauzaniasza wiele, zazwyczaj zadowala się on określeniem, że dzieło sztuki jest archaiczne lub nowe i często pisze, że jest to jego mniemanie („posąg wydał mi się bardzo stary"), nie uzasadnia jednak, dlaczego. Wiadomości na temat czasu powstania obiektów przyjmuje czasem bezkrytycznie od ludzi miejscowych (II 35,3; VII 4,4). Dodać należy, że w wielu wypadkach nie waha się przenosić czasu, np. budowy świątyni, w okres mityczny. Tak np. dyskutując z przekazem Pindara o sanktuarium Artemidy w Efezie, twierdzi, że powstała wiele wcześniej przed przybyciem Amazonek (VII 2,7). Mamy jednak i próby konfrontacji czasu powstania zabytków z wypadkami ściśle historycznymi i dokładniejsze określenia daty. Tak więc stwierdza Periegeta, że Odeon w Atenach wybudował Herodes Atticus po śmierci swej żony (VII 20,6), a Tezejon ateński wzniesiono wtedy, gdy Kimon, syn Miltiadesa, sprowadził po bitwie maratońskiej kości Tezeusza do Aten (I 17,6) itd.

Ciekawsze są przypadki, gdy za podstawę datowania przyjmuje Pauzaniasz technikę wykonania dzieła sztuki. Uważa on np., że posąg Zeusa Hypatosa w Sparcie jest najstarszym posągiem brązowym, ponieważ nie wykonano go w całości, lecz poszczególne części odkuwano osobno i potem spajano nitami (III 17,6). Również

---

[38] Ἐργασία jako „styl": VI 24,2; VIII 45,5; VIII 53,11; X 37,8; X 33,4; X 36,5.

[39] Τέχνη jako „styl": II 30,1; III 16,1; V 25,13; IV 33,3; VII 26,5; VIII 32,2; X 17,12. Raz spotykamy też u Pauzaniasza określenie „pracownia — ἐργαστήριον — attycka" V 25,13.

na podstawie analizy techniki wykonania posągów Ateny w Amfissie (X 38,5—7) oraz Posejdona Hippiosa w Peneus (VIII 14,5—6) stanowczo sprzeciwia się lokalnym podaniom, jakoby te posągi były wotami Odyseusza i Thoasa. Według Periegety jest to niemożliwe, ponieważ posągi odlane są z brązu w całości, a tę technikę wprowadzili według niego dopiero dwaj Samijczycy, Roikos i Theodor, żyjący za czasów Polikratesa, tyrana Syrakuz. Za najstarsze wśród posągów uważa Pauzaniasz ξόανα, czyli posągi drewniane, zwłaszcza egipskie (II 19,3).

O wiele ściślejszy stara się być Periegeta, gdy chodzi o autoryzowanie dzieła[40]. Oczywiście najpewniejszym źródłem są tu podpisy umieszczane na rzeźbach i malowidłach. Pauzaniasz albo o nich informuje, albo — zwłaszcza gdy są ujęte w formę elegijną — cytuje je *in extenso*[41]. Wykorzystuje też i lokalną tradycję, nie poddając jej jednak krytyce (np. II 20,7; VI 26,3; VII 27,2). Raz tylko spiera się z opiniami dotyczącymi dzieł Hefajstosa, które ludzie pokazują w różnych miastach (IX 41,1—5). W powszechnej świadomości Greków zacierała się zazwyczaj granica między mitologią a historią. Tak też i Pauzaniasz rozważa twórczość Hefajstosa, jak gdyby chodziło o „ziemskiego" artystę. Stwierdza więc, że nie mógł on wykonać brązowego krateru, bo nie znał techniki odlewania w brązie, oraz że nie jest jego dziełem złoty, wysadzany drogimi kamieniami naszyjnik Eryfili, ponieważ Homer mówi, że był tylko ze złota. Dla ustalenia lub wykluczenia autorstwa wykorzystuje więc Pauzaniasz wiadomości dotyczące wprowadzenia nowych technik, przekazy literackie o danych zabytkach, a także (np. VIII 42,4—10) długie wywody historyczno-genealogiczne, w których łączy twórczość danego artysty z dziejami jego zleceniodawców. Atrybucji dokonuje też Periegeta poprzez porównanie dzieła z innymi znanymi pracami artysty. Na uwagę zasługuje tu dobra pamięć wzrokowa Pauzaniasza, który porównuje ze sobą obiekty znajdujące się w różnych miastach. Przypisuje więc Kanachosowi posąg Apollona w Tebach na podstawie porównania z wizerunkiem tego boga w Branchidzie (IX 10,2) lub Lafaesowi z Fliuntu posąg Apollona w Ajgerze porównując go ze statuą Heraklesa w Sykionie (VII 26,6)[42]. Znów jednak nie podaje, na czym polega to podobieństwo. Tylko raz otrzymujemy dokładniejszą informację, że o tym samym autorstwie posągów świadczy zarówno ἐργασία (tu chyba w znaczeniu „technika wykonania"), jak i porównanie go z innymi dziełami artysty, a więc może tu chodzić o jego indywidualny styl (VII 5,9).

Pauzaniasza interesuje jednak nie tylko imię i okres działalności artysty. Często podaje też jego mistrza lub w ogóle szkołę, do jakiej należy, ujmując te informacje w formę listy „genealogicznej" lub podając, ile pokoleń dzieli go od mistrza szkoły[43]. Informacje te czerpie Periegeta od badaczy historii rzeźby — οἱ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας (V 20,2). Możemy jednak przypuszczać, że nie

---

[40] Bencker, *o.c.* s. 57—59, i Regenbogen, *o.c.* kol. 1080—1082, podają chronologię artystów ustaloną przez Pauzaniasza. My zajmujemy się tylko metodami, jakie stosuje do ustalenia autora dzieła i czasu jego życia.

[41] Np. V 10,3; V 25,10; VIII 42,10; X 27,4.

[42] Podobnie: II 36,6; I 44,4; II 25,10. Wykluczenie autorstwa na podstawie porównania poziomu artystycznego dwu posągów — X 38,5.

[43] Np. V 20,2; VI 3,5; VI 3,11; VIII 9,1.

tyle były to dzieła zawierające życiorysy artystów (dłuższy życiorys — Dedala — pojawia się tylko raz VII 4,5—7; jest też tylko jedna anegdota — o Praksytelesie i Fryne I 20,1—2), ile tablice „genealogiczne", które dla artystów plastyków sporządzili perypatetycy na wzór tablic filozofów[44].

Stwierdzić zatem należy, że chociaż istnieją u Pauzaniasza pojęcia odpowiadające w pewnym sensie naszemu „stylowi", jednak rzadko możemy określić, jakie aspekty dzieła sztuki są w nich ujmowane. W większości wypadków daje Periegeta tylko nazwę stylu (sposobu wykonania), nie charakteryzując go. Przy datowaniu i autoryzowaniu zabytków posługuje się zarówno przekazami ustnymi i pisanymi: poetyckimi, historycznymi i specjalistycznymi tablicami „genealogicznymi", jak też analizą technik i analizą porównawczą obiektów. Wykorzystuje więc, jak słusznie zauważył P. Regenbogen (*o.c.* kol. 1081), wszystkie te metody, które rozwinęły chronologię. Jednak badania historyczne ograniczają się u Pauzaniasza do wypowiedzi o poszczególnych tylko dziełach (poza wyżej wspomnianymi uwagami o typach ikonograficznych). Natomiast przedstawienie dziejów sztuki jako procesu doskonalenia się technik i form artystycznych jest mu zupełnie obce. Informuje niekiedy, kto po raz pierwszy wprowadził daną technikę[45], ale nic nie mówi o jej doskonaleniu. Podaje „genealogie" rzeźbiarzy, lecz nie zaznacza, jaki był postęp w ich twórczości. Niewielka ilość terminów fachowych i prawie całkowity brak analiz formalnych lub charakterystyki stylów świadczą o tym, że Pauzaniasz, korzystając z dzieł naukowych dotyczących sztuki, nie przejął z nich ani zainteresowania dla problemów formalnych sztuk plastycznych, ani umiejętności historycznego spojrzenia na rozwój technik i kunsztu artystów[46].

Pisząc o metodzie swej pracy Periegeta często zastrzega się, iż nie zamierza opisywać wszystkiego i relacjonować całej historii danego regionu, lecz według włas-

[44] Por. L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, s. 49. Z dzieł tego typu korzystał również Pliniusz St. Wprowadzenie „genealogii" jako motywu „spotkania pokoleń artystów" przypisuje się uczniowi Arystotelesa i Teofrasta — Durisowi z Samos. Por. I. T. Zawadzcy, *Pliniusz, Historia naturalna (wybór)*, Wrocław 1961 (BN II 128), s. XXXVII—XXXIX; [J. Białostocki], *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, Warszawa 1978, s. 153.

[45] Np. III 12,10; VIII 14,6; X 16,1; X 38,6. Pauzaniasz mógł te wiadomości zaczerpnąć albo z pism fachowych dotyczących sztuk plastycznych, albo z popularnych od IV w. p.n.e. „ksiąg wynalazków". Zawierały one rejestr innowacji dokonanych we wszelkich dziedzinach wiedzy. Por. J. Schnayder, *Wynalazca jako problem literatury greckiej*, Meander IV 1949, nr 3, s. 121.

[46] Na podstawie ksiąg 34—36 *Historii naturalnej* Pliniusza St. stwierdzić możemy, że specjaliści zajmujący się sztuką przedstawiali historycznie rozwój plastyki i malarstwa. W chronologicznym porządku wymieniali artystów, którzy wprowadzili i udoskonalili jakąś technikę, a także ich osiągnięcia w zakresie kompozycji, proporcji, kolorytu oraz odtworzenia ruchu i psychiki postaci i ich portretowej wierności. Oprócz tego mamy u Pliniusza (34,85—86; 35,98 i nn.) listę artystów, którzy wyspecjalizowali się w pewnej tematyce. Byli rzeźbiarze wykonujący tylko posągi bogów, inni przedstawiali zwycięzców olimpijskich itd. Podobnie w malarstwie. Jedni zajmowali się portretem, inni martwą naturą, scenami rodzajowymi, wreszcie — najbardziej cenionym — malarstwem historyczno-mitologicznym. Widzimy zatem, że w specjalistycznym piśmiennictwie o sztuce istniały dwie zasadnicze metody porządkowania materiału: historyczna, przedstawiająca rozwój technik, formy artystycznej i typów przedstawieniowych (por. przyp. 27), oraz tematyczna, dla której kryterium podziału stanowiła treść dzieła sztuki.

nego uznania przeprowadza selekcję materiału[47]. Zasadą tą kieruje się również przy doborze dzieł sztuki, czym, według zgodnej opinii uczonych, różni się od swych poprzedników[48]. Kryteria, jakimi kieruje się Pauzaniasz, by opisać lub pominąć jakiś obiekt, zostały sformułowane przez niego dość ogólnikowo[49]. A zatem pierwszą informację o jego estetycznych zamiłowaniach czerpiemy z faktu pomijania lub opisywania niektórych istniejących w czasach Periegety zabytków. W pracach omawiających to zagadnienie[50] uczeni wskazują na upodobanie Pauzaniasza do dzieł archaicznych i klasycznych. Wynika to zarówno z tego, że Periegeta prawie nigdy nie wspomina artystów IV w. p.n.e., jak i ze świadomego pomijania dzieł sztuki późniejszej. Wyjątek robi Pauzaniasz np. w Atenach jedynie dla budowli Hadriana i Herodesa Attyka. „Nie widzi" natomiast ani świątyni Augusta i Romy, ani kwadrygi Agryppy na Akropolu.

Omówimy teraz sformułowania, którymi posługuje się Periegeta w swych ocenach estetycznych.

Wyrazów określających piękno używa Pauzaniasz rzadko. Termin κάλλος stosuje w odniesieniu do piękna naturalnego, np. urody ludzi[51], piękna zwierząt[52] lub przyrody[53]. W stosunku do dzieł sztuki używa tego pojęcia w sensie bardzo ogólnym: „najpiękniejsze dzieła Praksytelesa" (I 20,2); o Poliklecie mówi, że jako architekt jest on nieprześcigniony ze względu na „harmonię i piękno" (II 27,5); wspomina o pewnym kamieniu, który użyty do ozdoby budynków, przyczyniłby się do ich „piękna" (III 21,4).

---

[47] Zob. I 39,3; II 34,11; III 11,1; VIII 10,1; VIII 54,7.

[48] Bencker, *o.c.* s. 68; Gurlitt, *o.c.* s. 4—5, 13 i 115; J. G. Frazer, *Pausanias' Description of Greece*, I, London 1913², s. XXXIII.

[49] „Wizerunków o mniejszej wartości nie chcę opisywać "(I 23,4); „Które z wotów wydadzą mi się szczególnie godne wzmianki, o tych wspomnę" (X 9,1). Przystępując do opisu posągów zwycięzców olimpijskich Periegeta zaznacza, że będzie wspominał tylko te, które przedstawiają ludzi mających rzeczywiście powód do sławy (w odróżnieniu od nieuczciwych zawodników), a spośród tych opisze tylko te posągi, „które są wykonane lepiej od innych" (VI 1,2). Ostatecznym kryterium jest tu więc poziom artystyczny dzieł. Przeczy to zdaniu Gurlitta (*o.c.* s. 13), który uważa, że Pauzaniasz kieruje się sympatią lub antypatią, jaką darzy przedstawione postaci, a nie wartością artystyczną posągów.

[50] Bencker, *o.c.* s. 60. Szeroko omówione zostało to zagadnienie przez Frazera, *o.c.* s. XXXIII—XXXV i LX—LXI. Autor podkreśla pewną „surowość" gustu Periegety, wskazuje także na jego indywidualne zamiłowania i sądy (np. wysoką ocenę nieznanego innym autorom rzeźbiarza Onatasa, V 25,13, lub stawianie wyżej Fidiaszowej Ateny Lemnia od Zeusa Olimpijskiego, I 28,2). Frazer nie analizuje jednak kryteriów oceny Pauzaniasza. Zwraca natomiast uwagę na zgodność opinii Pauzaniasza z wypowiedziami Lukiana. Mimo uczynionego na początku zastrzeżenia, iż wybór Periegety jest podyktowany przez jego, a nie naszą epokę, w dalszej części rozważań Frazer często uważa za dowód „dobrego smaku" Pauzaniasza zgodność jego ocen z naszymi, co nie wydaje się metodologicznie słuszne. Zob. też D. Mustilli, *Pausania*, w: EAA, V, Roma 1963, autor wskazuje na dwa kryteria oceny Periegety — μέγεθος i τέχνη. Również: W. Madyda, *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II post Chr. nat. iudicaverint*, Archiwum Filologiczne PAU 16, Kraków 1939, s. 24—26 i 56.

[51] Np. II 2,5; III 1,3; VI 3,6, i in.

[52] IX 22,1; X 29,2.

[53] VIII 20,1; VIII 25,13.

Przez pojęcie ἀκριβέστατον rozumie Periegeta tylko techniczną dokładność i doskonałość: np. topienia metali (X 38,6), obróbki kamienia (IX 17,7), konstrukcji (IX 39,9—10) lub zabiegów konserwatorskich (IV 31,6)[54].

Termin εὐπρέπεια pojawia się albo w tak szerokim znaczeniu jak κάλλος[55], albo zbliża się do znaczenia κόσμος — ozdobność (np. I 22,4), czasem w przeciwstawieniu do innych właściwości dzieł (np. wytrzymałości pancerza I 21,6, obronności murów X 36,4) lub w odróżnieniu elementów konstrukcyjnych od zdobiących (V 20,4). Być może termin ten zastosowany w związku z malowidłami Polignota w Lesche delfijskiej można by rozumieć jako oznaczający „stosowność", czyli użycie przez malarza form i schematów odpowiednich dla przedstawionej treści[56]. Byłby to jednak odosobniony przykład takiego rozumienia terminu εὐπρέπεια u Pauzaniasza.

Niektóre z opisanych obiektów (nie tylko dzieła sztuki) wyróżnia Periegeta przez dodanie określenia θέας ἄξιος, wspartego niekiedy przez μάλιστα. Czasem dzięki temu określeniu wyodrębnia tylko jakieś dzieło spośród wielu innych (np. III 17,3). Posiadamy jednak miejsca, w których Pauzaniasz uzasadnia swoją opinię, że dzieło jest godne widzenia. W architekturze i rzeźbie statuarycznej ceni Periegeta często ich wielkość[57]. Stanowi ona albo dowód technicznych umiejętności artysty — o chryzelefantynowym posągu Zeusa Olimpijskiego w Atenach, fundacji Hadriana mówi Pauzaniasz: καὶ ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὁρῶσιν (I 18,6)[58], albo odrębną od kunsztu czy ozdobności wartość dzieła sztuki, o czym informują zwroty w rodzaju: θέας ἄξιον μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐς τὴν τέχνην (VIII 26,7).

Drugą wartość stanowi dla Pauzaniasza kunszt wykonania, τέχνη. Pojęcie to oznacza u Greków szeroko rozumianą umiejętność wykonywania czegoś według zasad[59], i tak, jak na przykład w sztuce retorycznej, obejmuje zarówno znajomość pewnych „chwytów" — figur retorycznych czy tropów — jak i umiejętność całościowego komponowania mowy, tak też i w sztukach plastycznych zawiera w sobie i fachową wiedzę techniczną dotyczącą obróbki materiału, jak i zasady kompozycji,

---

[54] Jak wskazuje W. Madyda, *Skala wartości w dziele Lukiana*, Meander XVII 1962, nr 11—12, s. 527—528, u Lukiana ἀκρίβεια oznaczała doskonałość artystyczną, a nie tylko techniczną. Por. Lukian, *Iupp. tragoed.* 7, *Saturnalia* 33, *Dial. mort.* XXIV 1 (Dindorf). Tak też u Arystotelesa, *Eth. Nic.* VI 7,1 (Zell).

[55] I 19,1; III 23,11; VII 19,2.

[56] Kończąc opis obrazów w Lesche pisze Pauzaniasz, że odznaczają się one πλῆθος i εὐπρέπεια (X 31,12), w samym zaś opisie często wspominał o zgodności przedstawienia ze źródłami literackimi i odtwarzaniu przez malarza psychicznych przeżyć postaci poprzez nadanie im odpowiedniego wyrazu twarzy i postawy. Termin ten jednak może i tu być rozumiany bardziej ogólnikowo jako „piękno".

[57] Np. II 34,11; VIII 26,7; VIII 12,7.

[58] Frazer, *o.c.* s. LXII, uważa, że jest to stwierdzenie pogardliwe, czyli jedynym objawem kunsztu jest w tym posągu jego wielkość. Z tą interpretacją nie można się chyba zgodzić, wiedząc jak bardzo starożytni cenili techniczne umiejętności artystów. Lukian, *Iupp. tragoed.* 11, wyraża się wprawdzie dość ironicznie o kolosie rodyjskim, ale przyznając mu pewne zalety mówi osobno o kunszcie, τέχνη, i technice wykonania, ἐργασία. Pliniusz St., *Nat. hist.* 34, 39 i 46, uważa kolosy za dowód zuchwalstwa, nie odmawia jednak niektórym z nich wartości artystycznej.

[59] Por. Lukian, *Parasitus* ..., 4: „Sztuka ... jest to zespół ćwiczeniem zdobytych umiejętności, służących pożytecznemu celowi w życiu". (tłum. M. K. Bogucki).

proporcji, ekspresji — słowem elementów, które my nazywamy artyzmem[60]. Rozdzielenie technicznych i artystycznych walorów dzieła sztuki jest w stosunku do sposobu myślenia starożytnych anachronizmem, możemy jedynie na podstawie kontekstu nadać terminowi τέχνη znaczenie albo bardziej zbliżone do „artyzmu" albo do „techniki". U Pauzaniasza cytowany powyżej przykład, dotyczący posągu Zeusa, jak i określenie σύν τέχνῃ πεποιημένος użyte wobec posągu roboty Kleojtasa, dlatego że artysta nałożył mu srebrne paznokcie (I 24,3), pozwala nam rozumieć τέχνη jako rzemieślniczą umiejętność: wykonanie dużego posągu chryzelefantynowego lub uformowanie — przypuszczalnie w blaszce srebrnej — paznokci i przymocowanie ich na palcach posągu. W innym znaczeniu przedstawia się termin τέχνη we wspomnianym już opisie posągu Apollina Amyklajskiego, o którym mówi Pauzaniasz, że jest wykonany bez kunsztu, bo tors jego wygląda jak brązowa kolumna (III 19,2). Kunszt nie oznacza tu umiejętności technicznych — wykonanie takiego posągu też wymagało znajomości obróbki brązu — dotyczy natomiast formy. Posąg ten uważa Pauzaniasz za pozbawiony kunsztu, ponieważ nie jest on — powiedzmy od razu — w pełni antropomorficznym przedstawieniem Apollina. W centrum zainteresowania sztuki greckiej znajdowało się właśnie odtwarzanie ciała ludzkiego, szukanie jego najlepszych proporcji, doskonalenie ukazywania postaci w ruchu i jej psychicznych przeżyć. Te elementy składały się, wraz z technicznymi wiadomościami, na umiejętność twórców, od rzeźbiarzy tzw. kurosów począwszy. Nic więc dziwnego, że w dziele sztuki, w którym artysta nie podjął się modelunku ciała ludzkiego, nie widzi Pauzaniasz rzeźbiarskiego kunsztu[61]. Jeżeli zatem w stosunku do posągów używa Pauzaniasz określenia, że warto je obejrzeć ze względu na ich kunszt, musimy rozumieć, że tak problemy techniczne, jak i modelunek postaci, proporcje, gest itd. zostały w danym dziele szczególnie dobrze przez artystę rozwiązane[62].

W architekturze, oprócz wielkości, chwali Pauzaniasz κατασκευή[63], odpowiednik τέχνη w rzeźbie, a także często κόσμος — ozdobność[64]. Składają się na nią kolumnady — czasem we wszystkich trzech porządkach[65], ozdobne dachy (np. z brązu lub marmuru)[66], malowidła, rzeźby i złocenia, a także odpowiedni dobór różnobarwnych marmurów[67]. I chociaż przy opisie teatru w Epidaurze Periegeta ustala

---

[60] O pojęciu τέχνη por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 21 i nn., 62 i nn.

[61] Podobnie I 36, 2; II 9, 6; IX 24, 3 i inne.

[62] Potwierdzałyby tę tezę pochwały, jakich udziela Pauzaniasz rzeźbiarzom: Onatasowi z Eginy (V 25,13), Pitagorasowi z Region (VI 4,4), Naukydesowi z Argos (VI 9,3). Łączy tych artystów doskonałość w zakresie modelunku ciała, szczegółowego opracowywania muskulatury oraz przedstawiania postaci w ruchu. Por. Bernhard, *Sztuka grecka V w. p.n.e.*, s. 189—194, 238 i 249, il. 102—103 i 152—153; tejże, *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, s. 179—181, il. 88. Pochwała kunsztu u Pauzaniasza m. in. I 24,3; II 34,11; VII 25,7.

[63] Np. VII 20,6; VIII 16,4.

[64] Np. II 11,1; II 27,5; I 22,4.

[65] I 40,1; VIII 44,2; VIII 45,5.

[66] II 27,5; V 12,6.

[67] I 18,9; II 1,7; I 27,3; III 14,1; VIII 9,8. O zwracaniu uwagi przez Pauzaniasza na walory estetyczne materiałów pisałam szerzej w: Zakrzewska, *o.c.* s. 342, 348—350, 357—358.

niejako „hierarchię wartości", wedle której wielkość i ozdobność są drugorzędne w stosunku do harmonii budowli[68], fascynuje go jednak przepych Propylejów i dzieł architektury z czasów Hadriana. Chwali też niejednokrotnie piękno i doskonałą obróbkę kamienia użytego w budownictwie[69]. Olśniewająca biel pentelickiego marmuru, którym pokryte były siedziska stadionu Herodesa Attyka w Atenach, jest dla Pauzaniasza wartością estetyczną, o której nie da się opowiedzieć, lecz która wywiera wielkie wrażenie na widzu (I 19,6).

Znajdujemy zatem u Periegety dwojakie pojmowanie wartości estetycznej. Wynikać ona może z szeroko pojętej doskonałości wykonania dzieła sztuki. Określanie tej doskonałości przez terminy takie jak: ἐργασία, τέχνη, ἁρμονία, nie wskazuje jakiegoś konkretnego kanonu estetycznego, jednak dowodzi, że piękno jest tu wynikiem stosowania pewnych reguł artystycznych i jest niejako obiektywne. Z drugiej strony chwali Pauzaniasz te dzieła, których wartość estetyczna polega na wrażeniu, jakie wywierają one na widzu[70]. Wzbudzają one podziw nie tylko dzięki takim materialnym walorom jak ozdobność, przepych, ogrom, piękno samego tworzywa, lecz także dzięki trudnym do określenia, można by rzec „duchowym pierwiastkom". Wyraźnie wskazuje Pauzaniasz, że znajomość wymiarów Zeusa Olimpijskiego Fidiasza (a więc i ogrom, i może proporcje posągu) nie ma wpływu na wrażenie, jakiego się doznaje patrząc na to dzieło (V 11,9)[71]. Podobne „spotkanie dwu estetyk" obserwujemy u Periegety w uwagach dotyczących archaicznych posągów. Często odmawia im Pauzaniasz kunsztu i mówi, że są prymitywne — ἁπλᾶ[72], jednak w rzeźbach mitycznego Dedala, mimo iż wydają mu się „bardzo dziwaczne", dostrzega „coś boskiego" (II 4,5)[73]. W innym, bardzo starym posągu Apollina dostrzega „siłę" — ἰσχύν (X 32,6). Archaizm dzieła, tak rzeźby jak architektury, stanowi według Pauzaniasza już sam w sobie wartość estetyczną, która potrafi zachwycić (VII 5,5), mimo iż jest to piękno inne od tego, jakie prezentują dzieła wykonane kunsztownie (I 24,3). Ta subiektywna, oparta na wrażeniu, ocena dzieła sztuki pozwala też Pauzaniaszowi dostrzec piękno w wytworze barbarzyńców — sarmackim pancerzu z kopyt końskich (I 21,6), jak również, niemal w duchu dziewiętnastowiecznych ro-

---

[68] „W okręgu świątynnym w Epidaurze znajduje się teatr najbardziej, moim zdaniem, godzien oglądania. Wprawdzie wielkością przenosi go teatr arkadyjskiego miasta Megalopolis, a rzymskie teatry ozdobnością przewyższają o wiele wszystkie teatry świata. Ale ze względu na harmonię lub piękno jakiż budowniczy mógłby wytrzymać współzawodnictwo z Polikletem?" (II 27,5, tłum. N.P.).

[69] Np. VIII 9,8; VIII 41,8.

[70] „wzbudza podziw — θαῦμα — patrzącego" (I 19,6; VII 5,4), apostrofa: „zachwycisz się — ἡσθείης" (VII 5,5). Przytacza też Periegeta anegdotę o chłopcu, któremu tak się spodobał pewien posąg, że zabrał go z rynku i zaniósł do swego domu (VI 11,2).

[71] Dion z Prusy, *Or. Olimp.* XII 50—52, uważa, że posąg ten potrafiłby odwracać uwagę patrzących nań ludzi od wszystkich nieszczęść ich życia, a także „zaczarować" nawet bezrozumne zwierzęta. Mamy tu więc pochwałę piękna „irracjonalnego".

[72] Np. I 36,2; V 17,1.

[73] W rzeczywistości chodzi tu o posągi tzw. dedalidów — artystów z VII w. p.n.e., którzy zapoczątkowali rzeźbienie dużych posągów w drewnie. „Dziwność" ich wynikała, być może, z ich podobieństwa do rzeźb egipskich, z którymi Diodor Sycylijski porównywał dzieła Dedala (*Bibl.* I 97, Overbeck, 138).

mantyków, zachwycać się zniszczonymi przez czas i pożary ruinami (np. II 15,2; VII 5,4). Właściwa ocena estetyczna, choćby nawet subiektywna, podlega jednak według Periegety pewnym prawom. Przytoczmy wypowiedź z ks. VIII 16,3—4: „Grób Ajpytosa oglądałem szczególnie starannie, ponieważ Homer w wierszach o Arkadyjczykach wspomina o nim. Jest to niewielki pagórek ziemny, otoczony okrągłą bazą z kamieni. Homer oczywiście był zmuszony go podziwiać, ponieważ nie widział nigdy bardziej godnego uwagi grobowca. Również scenę tańca wyrzeźbioną przez Hefajstosa na tarczy Achillesa porównuje on z dziełem Dedala, ponieważ nie widział lepszej rzeźby". Z tekstu tego wynika, że gust zmienia się wraz z rozwojem sztuki, a droga do właściwej oceny estetycznej prowadzi przez porównywanie ze sobą poszczególnych dzieł. Nie jest to zatem wartościowanie oparte na apriorycznych założeniach estetycznych.

Przykładów krytycznej oceny dzieł sztuki nie znajdujemy u Pauzaniasza wiele. O rzeźbiarzu Onatasie pisze: „Tego Onatasa, chociaż w swych posągach prezentuje styl rzeźby egineckiej, jednak nie postawimy niżej od żadnego z uczniów Dedala lub szkoły attyckiej" (V 25,13, przekł. N.P.). Preferuje więc autor szkołę attycką, nie podając jednak powodów takiej oceny. Na podstawie rzeźb tympanonu świątyni Afai na Eginie i metop skarbca Ateńczyków w Delfach (okres subarchaiczny), które reprezentują te dwa style, możemy się domyślać, że Pauzaniasz (jak to już zaobserwowaliśmy przy jego ocenie artystów, por. przyp. 62) opowiada się za stylem, który lepiej oddawał budowę ciała i psychiczny wyraz postaci[74].

Ciekawsze są natomiast uwagi Periegety na temat treści przedstawienia. Zarzuca on mianowicie Polignotowi, że na obrazie w Pinakotece na Akropolu ateńskim wymalował ofiarę Polikseny, zdobycie Skirosu przez Achillesa i jego pobyt wśród dziewcząt. Artysta powinien był te sceny pominąć, tak jak to uczynił Homer, a zwłaszcza śmierć Polikseny, która jest wydarzeniem zbyt okrutnym (I 22,6). Stoi tu Pauzaniasz na stanowisku dawnej zasady *decorum*, przywodzącej nam na myśl twórczość tragików z V w. p.n.e., którzy wszystkie krwawe sceny usuwali sprzed oczu widza[75]. Z wypowiedzi tej poznajemy, że Pauzaniasz jest zwolennikiem klasycznej zasady umiaru. Wspomina on wprawdzie grupę rzeźbiarską przedstawiającą klęskę Gallów w Myzji (I 25,2) — wotum króla Attalosa I, z którego znamy kopie posągów umierającego Galla itd. — jednak nie wydaje się, by Periegeta gustował w patetycznych i często okrutnych scenach, w których lubowali się artyści szkoły pergameńskiej. Musiał zatem istnieć rozdźwięk w estetycznym wartościowaniu: z jednej strony byli

---

[74] Por. Bernhard, *Sztuka grecka V w. p.n.e.*, s. 138—152. Pauzaniasz ocenia też Alkamenesa jako gorszego od Fidiasza, nie uzasadnia jednak tej opinii. O brzydocie posągu konia: V 27,3.

[75] Być może należy się też dopatrywać przygany w ocenie przedstawienia Fedry przez Polignota na obrazie *Νεκυία* w Lesche delfijskiej. Malarz wprawdzie złagodził nieco okrucieństwo sceny, bo nie przedstawił kobiety powieszonej, lecz żywą Fedrę huśtającą się na linie trzymanej w obu rękach. Pauzaniasz komentuje to przedstawienie tak: παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ (τῇ ἑτέρᾳ add. Kayser) εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν (X 29, 3). Ale można to miejsce rozumieć też inaczej. Może Pauzaniasz właśnie chwali Polignota za to, że w swym przedstawieniu niejako aluzyjnie zasugerował śmierć Fedry, a równocześnie nie odszedł od zasady *decorum* i nie wymalował okrutnej sceny.

to artyści, mecenasi i przypuszczalnie tzw. „szeroka publiczność" zachwycająca się szczególnie dramatycznymi kompozycjami, z drugiej grupa krytyków o subtelniejszym smaku. Do nich należał też Lukian, który podziela opinię Pauzaniasza[76].

Natomiast całkiem indywidualną cechą gustu Periegety jest jego zupełna obojętność dla powszechnie cenionej od czasów hellenistycznych estetycznej wartości, jaką było oddanie podobieństwa przedstawionej osoby oraz stworzenie w dziele sztuki iluzji życia. O tym powszechnym zamiłowaniu świadczą zachwyty epigramatyków w *Antologii Palatyńskiej*[77], wspomina o nim Pliniusz pisząc również w swej „historii sztuki" o postępie i ambicjach artystów w tym zakresie[78], walory te ceni również Lukian[79]. Dla Pauzaniasza te wartości dzieł sztuki przedstawieniowej po prostu jakby nie istniały.

Niejako uzupełnieniem oceny estetycznej dzieł sztuki są też uwagi na temat metody pracy artystów, ich rangi społecznej oraz roli dzieła sztuki w kulturze.

Już z faktu, że Pauzaniasz operuje „genealogiami" artystów (por. wyżej) i pojęciami: μαθητής, διδάσκαλος[80], wnioskować możemy, że uważa on za podstawowy element twórczości artystycznej wiedzę otrzymywaną od mistrza i przekazywaną następnym pokoleniom. Takie podejście wyjaśnia nam, dlaczego nie tylko kunszt artysty, ale i wynik tego kunsztu, czyli samo dzieło sztuki nazywa Pauzaniasz bardzo często tym samym terminem — τέχνη[81]. Ceni Periegeta u twórców wysoki stopień wiedzy technicznej i artystycznej, który określa terminem σοφία[82]. Taką σοφία przyznaje Pauzaniasz największym artystom (Fidiaszowi V 10,8) charakteryzując w ten sposób całokształt ich twórczości. Pojawia się ten termin też w znaczeniu węż-

---

[76] Lukian *De oeco* 23, o obrazie przedstawiającym zabójstwo Klitajmestry i Ajgistosa: „Szlachetny to pomysł malarza: zaznaczył tylko bezbożność zamachu, pominął go jako czyn dokonany i przedstawił młodzieńców zwlekających z zabiciem cudzołożnika" (tłum. W. Madyda). Podobna idea w epigramie *Anth. Palat.* XVI 111 (Dübner).

[77] Częściowo przytacza je W. Madyda, *Fragmenty Heraklidesa Krytyka jako źródło do kultury hellenistycznej*, Meander XVIII 1963, nr 10, s. 439—440. Dla wyrażenia tej samej pochwały ustaliły się różne literackie τόποι. Najczęstsze to: portret jest tak podobny, że nawet zwierzęta rozpoznają na nim swego właściciela (np. IX 604 Dübner); dzieło nie jest rzeźbą, lecz uwięzionym przez rzeźbiarza na cokole żywym człowiekiem lub zwierzęciem (np. IX 719 i 756); wzorem dla artysty był prawdziwy bóg, którego widział w niebie lub na ziemi (np. XVI 81 i 160). Mimo tej werystycznej tendencji wymagano jednak od artysty pewnego umiaru. Rzeźbiarza Demetriusza (IV w. p.n.e.) krytykowano za to, „iż zbyt daleko poszedł (w wierności naturze) i że mniej się starał o piękno niż o prawdę" (Kwintylian, *Inst. or.* XII 10,9, tłum. M. Brożek).

[78] Pliniusz St., *Nat. hist.* 34,38—39; 35,56—58, 65—66 i 153.

[79] Lukian, *Philopseudes* 18.

[80] Np. I 21,4; II 15,1; II 32,5; III 17,6; V 22,5; V 24,1; V 24,5; VI 10,5; IX 34,1.

[81] Np. I 28,2; II 9,6; IX 34,3; X 9,3, i wiele innych.

[82] Pojęcie to zdefiniował Arystoteles, *Eth. Nic.* VI 7,1. „W węższym znaczeniu 'mądrość w sztukach' przypisujemy najznakomitszym artystom, np. Fidiaszowi jako rzeźbiarzowi lub Polikletowi jako twórcy posągów i wówczas nic innego nie rozumiemy przez 'mądrość' jak tylko mistrzostwo w sztuce" (tłum. D. Gromska). U Pauzaniasza spotykamy ten termin też w związku z innymi sztukami: wojskową I 23,1; IX 32,6; X 1,11; nawigacyjną IX 32,4; inżynieryjną VI 20,14; zapaśniczą I 39,3.

szym jako „pomysłowość", zwłaszcza w zakresie wynajdowania nowych technik[83]. Natomiast w stwierdzeniu: „Mądra jest decyzja — σοφὸν τὸ βούλευμα — tych [artystów], którzy przedstawili Plutosa na rękach Tyche, jakby jego matki lub piastunki. Równie mądra jest [decyzja] Kefisodota. On bowiem wykonał Ateńczykom Eirene mającą [na rękach] Plutosa" (IX 16,2), oznacza Periegeta przez „mądrość" twórczą inwencję artystów, którzy wynaleźli nowy typ ikonograficzny, dobrze ilustrujący treści ideowe dzieła, tzn. myśl, że Bogactwo jest darem Losu, a także owocem Pokoju.

Pauzaniasz ceni również dzieło za trud jego twórcy. O żelaznych posągach Heraklesa i Hydry pisze tak: „Wytwarzanie, ἐργασία, posągów z żelaza jest bardzo ciężkie i wymaga wiele trudu. Podziwu godne jest więc dzieło Tysagorasa ..." (X 18,6). Ta myśl nie była za czasów Periegety popularna. Wysiłek fizyczny i konieczność „brudzenia rąk" uważa Lukian za najmniej godny zazdrości warunek artystycznej sławy[84].

Jak wynika z powyższych uwag, a także z naszych wcześniejszych rozważań na temat elementów historii sztuki i historii ikonografii w dziele Periegety, artysta, według Pauzaniasza, tworzy na podstawie dobrej znajomości swego rzemiosła, którą wspiera swymi własnymi technicznymi i artystycznymi wynalazkami. Nigdzie natomiast nie jest powiedziane *expressis verbis*, że jest on „naśladowcą". Termin μίμησις (i pochodne) pojawia się najczęściej w wąskim znaczeniu — „kopia"[85], lub użyty jest wtedy, gdy Periegecie zależy na podkreśleniu, że jakiś pierwowzór został dokładnie odtworzony — niejako „odwzorowany" w dziele sztuki[86]. W zwrotach typu „artysta przedstawił na obrazie" używa Pauzaniasz wyrażenia εἰκάζω, które wprawdzie jest bliskoznaczne z μιμέομαι[87], jednak nie oznacza u Pauzaniasza dokładnego naśladownictwa, lecz właśnie „wyobrażenie", zależne od zamierzeń twórcy[88].

Swoboda artysty kreującego dzieło nie według kanonu, lecz własnej fantazji pociąga za sobą wolność oceny estetycznej. Dlatego też Pauzaniasz potrafi dostrzec indywidualne piękno w dziełach niekiedy bardzo od siebie różnych. Wypowiedź Periegety: „Kto zaś woli dzieła sztuki wykonane z najwyższą maestrią techniczną

---

[83] Np. w wypadku rzeźbiarza Kallimacha, który wynalazł wiercenie kamienia świdrem (I 26,7), co pozwalało na bardzo subtelne modelowanie włosów i szat. Podobnie określa pomysł Sarmatów, którzy z braku metalu wykonują pancerze z kopyt końskich (I 21,5). Por. Robert, *o.c.* s. 61.

[84] Lukian, *Somnium*, passim, *De sacrificiis* 6.

[85] Kopie starych posągów i malowideł: I 38,8; VI 6,11; VIII 42,7. Kopie dzieł ateńskich w innych miastach: VIII 9,8; X 34,8.

[86] Kalamis wzoruje się na posągu Nike Apteros w Atenach V 26,6; Menodoros naśladuje dzieło Praksytelesa IX 27,5. Budynek skonstruowany na wzór namiotu I 20,4. Starożytny pancerz odtworzony na obrazie: X 26,6. Posąg boga wykonany według obrazu widzianego we śnie: VI 25,4. W miejscach V 11,2 i IX 35,6 użyte ze względów stylistycznych. Jedynie w V 25,1 możliwe jest tłumaczenie jako „przedstawienie Zeusa".

[87] Tak np. u Ksenofonta, *Memorab.* III 10,1—8 (rozmowa Sokratesa z malarzem i rzeźbiarzem), gdzie terminy te są właściwie jednoznaczne.

[88] Np. przedstawienie Artemidy w pozie łuczniczki VII 24,1. Odtwarzanie stanów psychicznych postaci: X 26,4 i 25,9. Sposób przedstawiania kóz w sztuce egineckiej: X 17,12. Występuje ten wyraz również w znaczeniu „upodobnić". Wówczas podaje Pauzaniasz wzór, który służył artyście, np. posągi bóstw podobne do herm: II 10,7, do piramid: II 9,6, portrety heroizowane, np. Aleksander przedstawiony jako Zeus: V 25,1. Por. Zakrzewska, *o.c.* s. 355.

niż mające znamię starożytności ..." (I 24,3 przekł. N.P.), dowodzi, że autor zdaje sobie sprawę z różnorodności zamiłowań panujących w jego epoce[89]. Czasy tzw. „drugiej sofistyki" charakteryzuje nawrót do estetyki klasycznej. Ale jest to raczej już „klasycyzm", z którego nie dało się usunąć wpływów poprzedzającej go epoki hellenistycznej. W niej narodził się pluralizm estetyczny[90], którego ślady odnajdujemy u Pauzaniasza, i od tych właśnie czasów datuje się wzrost znaczenia artystów plastyków, a nawet zrównanie ich z poetami.

Artyście za jego umiejętności i pomysłowość przypada sława i rozgłos (VI 9,1; VII 4,6), miano „nieprześcignionego" (II 27,5), a także, jak w przypadku Fidiaszowego *Zeusa*, aprobata bóstwa objawiająca się oczywiście — piorunem (V 11,9). Dzieło sztuki nie spełnia jednak tylko estetycznej roli. Jest to przecież często świątynia lub posąg bóstwa będący przedmiotem kultu[91]. Często jest to wotum i zarazem pamiątka jakiegoś zwycięstwa bądź w igrzyskach, bądź na wojnie. Zabytek jest też czasem dla Pauzaniasza „źródłem historycznym", potwierdzającym np. fakt wprowadzenia równości obywatelskiej przez Tezeusza[92], lub ustalającym jakąś wersję mitu[93]. Ukazuje zatem Pauzaniasz również społeczne znaczenie dzieła sztuki. Czytelników pragnących dowiedzieć się z dzieła Periegety jak najwięcej o wyglądzie zabytków drażni niejednokrotnie lakoniczność samych opisów i długie historyczno-mitologiczne dywagacje. Zgódźmy się jednak, że dzięki połączeniu dzieł sztuki z wieloma innymi elementami kultury napisał Pauzaniasz jakąś szczególnie żywą „historię sztuki greckiej" i pozbawił zabytki ich, tak przykro dziś przez nas odczuwanej, muzealnej martwoty.

Kraków

DIE ANALYSE DER KUNSTDENKMÄLER IM WERK VON PERIEGETEN PAUSANIAS

Zusammenfassung

In den Beschreibungen der Kunstdenkmäler weist Pausanias keine Geläufigkeit derer Kompositionsvorstellungen und nur ein kleines Interesse für ihre formellen Eigenschaften auf. Seine Bemerkungen über die künstlerische Betrachtung sind nicht zahlreich. Sie dienen nur zur Feststellung des Inhalts, der Entstehungszeit und des Schöpfers des Kunstwerkes oder zur Begründung des ästhe-

[89] Por. Kwintylian, *Inst. or.* XII 10,2: „nie wiem, czy [doskonałość istnieje] w ogóle w jakiejkolwiek sztuce, nie tylko dlatego, że niektóre jakości są bardziej oczywiste u niektórych artystów niż u innych, lecz także dlatego, że forma jednego rodzaju nie może zadowolić wszystkich, a to po części z uwagi bądź na czas, bądź na miejsce, po części z uwagi na upodobania i sąd oceniających" (tłum. M. Brożek).

[90] Por. J. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds, Ancient Classifications of Literature*, The Loras Coll. Press, Dubuque, Iowa 1943, s. 70, gdzie autor znakomicie charakteryzuje czasy aleksandryjskie jako epokę skrajnych kontrastów w zamiłowaniach estetycznych.

[91] Wiele z nich, np. ubieranie posągu lub obnoszenie go w procesjach, Pauzaniasz opisuje. Czyszczenie posągu Zeusa Olimpijskiego jest zaszczytnym obowiązkiem powierzonym potomkom Fidiasza V 14,5.

[92] Tezeusz został przedstawiony na malowidle wraz z personifikacjami Demosu i Demokracji I 3,3. Inne przykłady: I 1,5; III 3,8; VI 4,7.

[93] Np. IX 5,11; II 26,8. Wyjaśnienie imienia „Dedal" IX 3,2.

tischen Wertes der Werke, die er betrachtet. In der Beschreibung des Kunstwerkes befasst sich Pausanias hauptsächlich mit der ikonographischen Interpretation. Seiner Meinung nach nicht nur die bildenden Künstler, aber auch die Dichter und Mythenschreiber haben an der künstlerischen Vorstellung der Götter- und Menschentaten den gleichen Anteil. Aus diesem Grunde sucht der Perieget die Erklärungen für die unbekannten Attribute, ikonographischen Schemas, Symbolik und sogar die kleinen formellen Einzelheiten des bildenden Kunstwerkes auch in den literarischen Quellen. Es scheint uns, dass seine Untersuchungen dieser Art genau zur Analyse der Kunstwerke gehören.

Obwohl Pausanias oft über den Stil der Kunstwerke spricht (er unterscheidet „topographische" Stile, z.B. den dorischen und attischen Stil in der Bildhauerei, und „historische" Stile, d.h. die „alten" und „neuen" Werke), ist die Grundlage seiner Unterscheidungen unklar. Seiner Meinung nach entscheidend für den Stil eines Kunstwerkes ist sowohl die Form, wie das ikonographische Schema in der bildenden Kunst und die Säulenordnung, sowie der Grundriss in der Architektur. Zur Datierung und Schöpferfeststellung bedient sich Pausanias der Künstlersignaturen, der Ortsführerinformationen, der Vermerke aus den literarischen Quellen, auch aus der kunstgeschichtlichen Fachliteratur. Er vergleicht auch dazu die formellen und technischen Bestandteile des Kunstwerkes.

Was den ästhetischen Wert der Kunstwerke anbelangt, so zieht Pausanias die archaischen und klassischen Werke allen anderen vor. Er schätzt in ihnen vor allem die künstlerische Vollkommenheit. Aus seinem „klassischen" Geschmack folgt, dass er die Darstellung der menschlichen grauenerregenden Taten tadelt. Den Einfluss der hellenistischen Ästhetik finden wir in seinen Lobsprüchen über die Werke, die durch die Herrlichkeit und den Prunk sich auszeichnen, wie auch über die anderen Werke, die ohne künstlerische Werte, jedoch für den Beobachter ausdrucksvoll sind (z.B. mystisch-göttlichen Charakter haben). Wir finden aber im Pausanias' Werke keinen Lob über die, von seinen Zeitgenossen so hochgeschätzten ästhetischen Werte, wie die getreuen Bildnisse und porträthafte Darstellung der Natur. Aus manchen Pausanias' Bemerkungen kann man vermuten, er meint, dass das künstlerische Schaffen mehr auf die Fachkenntnisse und die Erfindungsgabe des Künstlers als auf die Naturnachahmung sich gründet.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

KULT BÓSTW W PAŃSTWIE NOWOASYRYJSKIM (935—609 p.n.e.) W ŚWIETLE KAR FINANSOWYCH ZAWARTYCH W DOKUMENTACH PRAKTYKI PRAWNEJ

Napisał
STEFAN ZAWADZKI

Większość nowoasyryjskich dokumentów praktyki prawnej dotyczących kupna-sprzedaży nieruchomości oraz niewolników zawierała klauzulę nakładającą różnorodne sankcje na sprzedawcę, jego potomnych lub krewnych za ewentualne niedotrzymanie w przyszłości postanowień zawartego kontraktu. Sankcje te[1] można podzielić na cztery podstawowe rodzaje:

1. Sprzedawca wypłaci nabywcy sumę równą dziesięciokrotnej wartości ceny nabywczej[2], a wyjątkowo nawet dwunastokrotnej[3]. C. H. W. Johns słusznie zauważa, że klauzula ta nie oznaczała legalizacji wycofania się z zawartej uprzednio umowy ani ustanowienia warunków, na których mogła być ona anulowana, ale miała działać odstraszająco na tych, którzy chcieliby w przyszłości podjąć taką próbę. Prócz tego istnieje niewielka stosunkowo grupa tekstów, które sugerują możliwość odebrania sprzedanych gruntów lub ludzi pod warunkiem zwrotu zapłaty powiększonej jedynie o kilkadziesiąt procent[4].

2. Sprzedawca wniesie określoną opłatę na rzecz administracji lokalnej. Mamy tu na uwadze pojawiającą się w kilkunastu dokumentach klauzulę przewidującą wypłacenie 1 talentu cyny dla „gubernatora jego miasta”[5]. Z dotychczasowych

---

Wykaz stosowanych skrótów

ADD — C. H. W. Johns, *Assyrian Deeds and Documents*, vol. III, Cambridge 1901
AHw — W. von Soden, *Akkadisches Handwörterbuch*
AJSL — The American Journal of Semitic Languages
ARU — J. Kohler, A. Ungnad, *Assyrische Rechtsurkunden*, Leipzig 1913
BiOr — Bibliotheca Orientalis
CAD — *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*
FNAD — J. N. Postgate, *Fifty Neo-Assyrian Legal Documents*, Warminster 1976
GPA — J. N. Postgate, *The Governor's Palace Archive*, London 1973
JCS — Journal of Cuneiform Studies
JNES — Journal of Near Eastern Studies
JSS — Journal of Semitic Studies
TH — *Die Inschriften vom Tell Halaf. Keilschrifttexte und aramäische Urkunden aus einer assyrischen Provinzhauptstadt*, Archiv für Orientforschung, Beiheft 6, Berlin 1940

[1] ADD III, s. 336—372. Por. też FNAD, s. 18—20, gdzie cytowana jest najnowsza literatura dotycząca tych problemów.

[2] kaspu ana 10.MEŠ-te na EN.MEŠ-šu utarra, por. ADD III, s. 347—349.

[3] ARU 96 a.

[4] Por. szczegółową analizę tych dokumentów w ADD III, s. 351—355, i FNAD, s. 28—29.

[5] 1 bi-lat AN.NA ana EN.NAM URU-šu, por. ADD III, s. 355.

danych wynika, że ten typ sankcji stosowany był niemal wyłącznie w tych dokumentach, których przedmiot kontraktu znajdował się na terytorium prowincji Kalhu, a zatem odbiorcą tych sum był wówczas gubernator tej prowincji. W kilku dokumentach zawierających tę klauzulę argumentem przemawiającym za ich przeznaczeniem dla namiestnika Kalhu jest fakt, że odbiorcą sum, które sprzedawca winien wypłacić bóstwu, miał być bóg Ninurta z Kalhu[6]. W dokumentach tych większość świadków, których miejsce zamieszkania daje się ustalić, pochodziła z Kalhu lub jego najbliższych okolic. Na stosowanie tego typu sankcji także poza prowincją Kalhu wskazuje jak dotąd jedynie dokument ADD 1162[7]. Z treści dokumentu wynika, że odbiorcą kruszców należnych świątyni od sprzedawcy w razie złamania warunków umowy miała być bogini Ištar z Niniwy. Wolno zatem sądzić, że i cynę w tym przypadku otrzymać miał namiestnik Niniwy. W jednym dokumencie, pochodzącym z wykopalisk z Kalhu[8], cynę otrzymać miał zapewne namiestnik Niniwy, ponieważ odbiorcą złota i srebra miała być bogini Ištar, a sprzedawcą był „człowiek z Niniwy". W tym przypadku o przydzieleniu cyny namiestnikowi Niniwy zdecydował zapewne fakt, że zarówno niewolnik, jak i jego dotychczasowy właściciel byli mieszkańcami Niniwy. Odnaleziony w Kalhu dokument należał prawdopodobnie do mieszkającego tam nabywcy Marduk-aplu-uṣura, syna Bēl-nāṣira. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden dokument z Kalhu, który mówi, że zamiast cyny namiestnik miał otrzymać kilka min srebra[9]. Nietypowy jest także dokument z Niniwy, w którym odbiorcą cyny ustanowiony został naczelnik podczaszych (rab šaqê[10]).

3. Sankcje wymierzone bezpośrednio przeciwko osobie naruszającej warunki umowy. Celem tych sankcji było zapewne ośmieszenie człowieka łamiącego umowę i sprawienie mu fizycznej przykrości. Przewidywano zjedzenie przez niego pewnej ilości skubanej wełny, wypicie płynu zawartego w naczyniu agannu i wreszcie zebranie czubkiem języka pewnej ilości gorczycy rozsypanej na drodze łączącej bramy dwóch sąsiadujących ze sobą miast[11].

---

[6] ARU 455 z 713 r. p.n.e., ARU 165 z 707 r. p.n.e. oraz ARU 449 i ADD 1195 z wykopalisk z Niniwy, a także GPA 23 z roku 754 p.n.e., GPA 24 z roku 746 p.n.e. i GPA 55,57,68 z wykopalisk z Kalhu. Do tej grupy należy prawdopodobnie zaliczyć także ARU 169, gdzie grunty sąsiadują z drogą wiodącą do Kalhu (w. 8), a zatem leżały chyba w pobliżu tego miasta. Również kruszce dla bóstwa miały wpłynąć [ina burki ^{d}Ninurta ašib ^{uru}Kal]-hi, to jest „na łono boga Ninurty mieszkającego w Kalhu", a jednym ze świadków był lahhinu świątyni Bīt-Kitmuri lokalizowanej w Kalhu.

[7] AJSL XLII 1925/26, s. 182–183.

[8] GPA 6 z 735 r. p.n.e.

[9] GPA 14:15–16 z 802 r. p.n.e.

[10] ARU 615:12.

[11] 1 mana ^{sig}qerdu ikkal ammar ^{dug}agani išatti 3 BÁN ^{ú}sahle ištu KÁ.GAL ša ^{uru}Kalhi adi KÁ.GAL ša URU.ŠÀ.URU izaruni-šina appi EME-šu ilaqut, np. GPA 17:23–24,27–29 i GPA 15:28–31. O tej formule pisał W. von Soden, *Zum akkadischen Wörterbuch, 93.qerdu*, Orientalia N.S. XXXVI 1957, s. 135–136. Pojemność naczynia agannu nie jest znana. Jeśli było duże (FNAD, s. 187: „a large vessel"), to kara polegała prawdopodobnie na konieczności wypicia dużej ilości wody, jeśli zaś małe (por. AHw, s. 1002, przysłówek odnoszący się do naczynia agannu: „ohne einzuhalten, in einem Zug"; por. FNAD, s. 204 za Landsbergerem: „normal"), to zawarty w nim płyn miał zapewne nieprzyjemny smak i zapach. W. von Soden proponował najpierw dla ^{ú}sahlu znaczenie „gorczyca" (Orientalia N. S. XXXV 1957, s. 135), potem zaś „rzeżucha?" (AHw, s. 1009). Taki przekład stosuje też Postgate, FNAD, s. 204.

4. Ponieważ złamanie warunków umowy traktowane było jako obraza bóstwa, sprzedawca zobowiązany był do: a) wniesienia na rzecz świątyni opłaty w postaci pewnej sumy srebra i złota, b) dostawy koni, c) spalenia syna i (lub) córki, a niekiedy także do poświęcenia świątyniom kilku innych osób jako świątynne wota.

Jeśli chodzi o dostawy koni[12], to zasadą było przydzielanie dwóch białych koni bogu Ašurowi, a tylko wyjątkowo bogu Sinowi z Harran. Prócz tego naruszający umowę był zobowiązany do dostarczenia czterech koni rasy(?) hur(?)bakani przeznaczonych wyłącznie dla boga Nergala, niezależnie od tego, które bóstwo miało otrzymać kruszce i białe konie. Zwracano również uwagę na wykorzystanie białych koni podczas uroczystości kultowych, prawdopodobnie do ciągnięcia zaprzęgu, na którym umieszczone były posągi bóstw[13].

Kilkanaście dokumentów zawiera klauzulę przewidującą dostarczenie najstarszego syna bogu Adadowi lub Sinowi, a najstarszej córki bogini Bēlet-(ṣēri) w celu ich „spalenia" ku czci tych bóstw[14]. W świetle innych dokumentów świątynie miały otrzymać niekiedy dodatkowo 7 mężczyzn i 7 kobiet jako rodzaj świątynnego wotum (lú/mí MAŠ), a także 7 mężczyzn i 7 kobiet dla celów świątynnej prostytucji (lú/mí SUHUR.LÁ)[15].

Już wielokrotnie powracano do kwestii, co w istocie oznaczało w tym kontekście słowo šarāpu, „spalić". Zdaniem C. H. W. Johnsa najwłaściwszy jest przekład „dedykować", to jest przekazać świątyni[16]. Podtrzymał ten pogląd i dodatkowo go uzasadniał K. Deller[17]. Na tym samym stanowisku stoi także M. Weinfeld[18], który przebadał kult boga ognia Molocha i wykazał, że w Palestynie i Syrii jego kult był odpowiednikiem kultu boga Adada. Infiltracja i przesiedlenia Aramejczyków do Mezopotamii spowodowały przeniknięcie tej formy kultu na ten teren. Poglądy tych badaczy podważył ostatnio M. Smith, który słusznie stawia pytanie, jaki sens miałoby przekleństwo, gdyby synowie człowieka łamiącego warunki umowy mieli zostać kapłanami. Logiczna jest także jego uwaga, dlaczego zamiast słowa šarāpu, które miałoby oznaczać „stać się kapłanem/prostytutką", nie zastosowano nigdy innego, właściwego zwrotu akadyjskiego. W rezultacie uważa on dotychczasową argumen-

---

[12] 4 ANŠE.KUR.RA.MEŠ BABBBAR.MEŠ ina GÌR^{ii} ^{d}Aššur irakkas.
4 ANŠEhur(?)bakani ina GÌR^{ii} ^{d}Nergal ušerab, por. ADD III, s. 343–345.

[13] E. Weidner, *Weisse Pferde im Alten Orient*, Bi.Or. IX 1952, s. 152–159.

[14] DUMU.UŠ-šu GAL-u ina pan ^{d}Sin (XXX lub: ^{d}Adad(X) GIBIL DUMU.MÍ-šu GAL-tu ina pan ^{d}Be-lit-(ṣēri) išarrap, por. K. Deller, Orientalia N. S. XXXIV 1965, s. 383–384. K. Deller, a za nim M. Weinfeld, *The Worship of Molech and of the Queen of Haven and its Background*, Ugarit-Forschungen IV 1972, s. 145, proponowali zamiast lekcji ^{d}Sin (XXX) lekcję ^{d}Adad(X) -milki(XX). Już Postgate, FNAD, s. 77, uznał, że propozycja ta jest wypracowana „na siłę i nie konieczna" („forced and unnecessary"). Niewłaściwość tej lekcji udowodnił ostatecznie S. A. Kaufman, *The Enigmatic Adad-Milki*, JNES XXXVII 1978, s. 101–109.

[15] 7 lúMAŠmeš 7 míMAŠmeš ana ^{d}IM ašib ^{uru}Kurbail ušar 7 lúSUHUR.LÁmeš 7 míSUHUR.LÁmeš ana ^{d}Ištar ašibat ^{uru}Arbailu idan, GPA 17:30–32, por. GPA 15:25–26.

[16] ADD III, s. 346–347.

[17] Deller, *o.c.* s. 385.

[18] Weinfeld, *o.c.* s. 134–154, szcz. 145 i 147.

tację za niemożliwą do przyjęcia i opowiada się za realnym, a nie przenośnym znaczeniem tego słowa[19].

W dostępnym materiale źródłowym jako rekompensata dla bóstw za załamanie warunków umowy pojawia się najczęściej obowiązek wypłaty świątyniom określonych sum srebra i złota[20]. Sumy te były z reguły bardzo wysokie i przekraczały wielokrotnie wartość samego kontraktu. Poza nielicznymi przypadkami nie było żadnego związku między ceną kupna a wartością kruszców, które miały otrzymać świątynie. Ta wysoka wartość kruszców, które miały otrzymać świątynie, powodowała, że w praktyce ich egzekucja była wprost niemożliwa. Zdaniem C. H. W. Johnsa ustanowienie tak wysokich sum z przeznaczeniem dla świątyń miało odstraszać sprzedawcę od próby naruszenia zawartego kontraktu. Słuszność tej koncepcji potwierdza także i to, że w znanych nam dokumentach procesowych, będących rezultatem złamania warunków kontraktu, nigdzie nie odnotowujemy wypłacenia ustalonych zapewne w kontraktach sum przeznaczonych dla bóstw. Aprobuję zatem pogląd, że wymieniona wyżej klauzula miała spełniać funkcję swoistego straszaka i w praktyce nigdy prawdopodobnie nie była realizowana.

W poszczególnych dokumentach odbiorcami tych kruszców miały być różne bóstwa, a mianowicie bóg Ašur, bogini Ninlil, Ištar z Niniwy i Ištar z Arbeli, Ninurta, Sin i (lub) jego małżonka Ningal oraz Adad, a rzadziej także inne bóstwa lokalne. Już C. H. W. Johns uznał, że na podstawie tych formuł można ustalać ośrodki kultu poszczególnych bóstw. Jego zdaniem przydzielenie kruszców bogini Ištar z Niniwy, Ninurcie z Kalhu etc., świadczy o zajmowaniu przez te bóstwa pozycji najwyższych bóstw tych ośrodków[21]. Wniosek ten jest bez wątpienia słuszny i znajduje potwierdzenie w materiałach z innych ośrodków: Guzana i Kalhu. Oto w dokumentach z Guzany, w których ustalono wypłatę kruszców dla bóstwa, ich odbiorcą ustanowiony został bóg Adad[22]. Z innych dokumentów z Guzany wynika, że Adad rzeczywiście był najwyższym bóstwem tego miasta. Po klęsce, która nawiedziła miasto i jego okolice, władca w liście skierowanym do gubernatora rozkazuje mu zorganizować specjalne rytuały przebłagalne ku czci Adada[23]. Również w przypadku innych nieszczęść, jak zatonięcie części ładunku w rzece, podziękowanie za uratowanie pozostałego kierowane jest do Adada[24]. Wreszcie spór o dwie miny srebra odbywa się „przed obliczem Adada"[25]. W sporze o stado owiec, w którym oskarżony twierdzi, że przekazał je bogu Adadowi, jako świadkowie występują dwaj „pasterze boga Adada"[26]. Wśród imion teoforycznych, występujących w tekstach z Guzany, imiona

---

[19] M. Smith, *A Note on Burning Babies*, JAOS XCV 1975, s. 477–479. Specjalną pracę poświęconą ofiarom z ludzi na starożytnym Wschodzie opublikował A. R. W. Green, *The Role of Human Sacrifice in the Ancient Near East*, Missoula 1976, lecz nie była mi ona dostępna.

[20] x mana KÙ.BABBAR LUH-u x mana KÙ.GI sakru ina burki DN (imię bóstwa) ašib(at) GN (nazwa miasta) išakkan, np. w wielu tekstach ARU.

[21] ADD III, s. 338–343.

[22] TH 103 i TH 106 (= FNAD Nr 47).

[23] TH 5.

[24] TH 52.

[25] TH 107.

[26] TH 106.

zawierające element Adada są najliczniejsze[27]. Wszystko to wskazuje na Adada jako najwyższego boga Guzany.

Analiza materiałów z Kalhu prowadzi również do wniosku, że najwyższym bogiem Kalhu był Ninurta; kwestię tę rozważymy szczegółowo w dalszej części artykułu.

C. H. W. Johns badając dokumenty odkryte w Niniwie nie wyjaśnił, dlaczego w kilkunastu tekstach odbiorcą kruszców miała być nie Ištar z Niniwy, lecz Ašur z Ašur, Ninurta z Kalhu, Ištar z Arbeli, a nawet Sin z Harran. Sądzę, że teoretycznie możliwe są przynajmniej trzy sposoby wyjaśnienia tego zjawiska: 1. kruszce przeznaczano dla bóstwa otaczanego szczególną czcią przez nabywcę, 2. o przydzielaniu kruszców dla danego bóstwa decydowało miejsce zawarcia kontraktu — odbiorcą kruszców byłoby wówczas bóstwo ośrodka, w którym kontrakt został zawarty, 3. odbiorcą kruszców miało być bóstwo tej świątyni, w której „strefie wpływów" znajdowały się grunty bądź mieszkali ludzie sprzedani na mocy tego kontraktu.

Pierwsza hipoteza wydaje się mi najmniej prawdopodobna. Za jej odrzuceniem przemawia bowiem fakt, że w kilku kontraktach, w których nabywcą była ta sama osoba, odbiorcami kruszców miały być różne bóstwa. Oto w dokumentach, w których nabywcą był Kakkullanu, rab kişir[28], kruszce przeznaczone były z reguły dla świątyni Ištar z Niniwy[29], ale w jednym dokumencie ich odbiorcą miała być Ištar z Arbeli[30]. W dokumentach, w których jako kupiec występował Rimanni-Adad, woźnica (mukil appāti[31]) Ašurbanipala, kruszce miała otrzymać Ištar z Niniwy[32], ale dwukrotnie bóg Ninurta z Kalhu[33]. Podobnie w dokumentach, w których jako kupiec występował Šumma-ilāni, woźnica, odbiorcą kruszców miały być boginie Ištar z Niniwy[34], Ninlil z Niniwy[35] i Ištar z Arbeli[36]. Ištar z Niniwy[37] i Ašur[38] mieli być odbiorcami kruszców w tych dokumentach, w których jako nabywca występował Ninua, nadzorca eunuchów (rab rēši). Wreszcie gdy kupcem był Nabû-mušeşi, kruszce z reguły miał otrzymywać bóg Ašur[39], ale w jednym dokumencie bóg Apladad[40], a w następnym Sin z Harran[41].

---

[27] Zob. indeks w TH, s. 79 nn.

[28] *rab kişir* — dowódca jednostki wojskowej lub nadzorca wielkiego gospodarstwa — CAD K, s. 442: „rab kişri".

[29] ARU 210, 231, 340, 341, 377.

[30] ARU 376.

[31] Dla „mukil appāti" J. V. Kinnier Wilson, *The Nimrud Wine Lists*, London 1972, s. 50, proponował przekład „koniuszy, stajenny". Zob. krytykę tej propozycji pióra S. Parpoli, JSS XXI 1976, s. 172.

[32] ARU 83, 167, 168, 211, 443, 482.

[33] ARU 614, 625.

[34] ARU 82, 103.

[35] ARU 80.

[36] ARU 523.

[37] ARU 84, 552.

[38] ARU 510.

[39] ARU 179–181.

[40] ARU 209.

[41] ARU 214.

Druga koncepcja miałaby sens tylko wówczas, gdyby udało się udowodnić, że tabliczki zawierające zapis kruszców dla innych niż Ištar z Niniwy bóstw zostały do Niniwy przywiezione z tych ośrodków, których bóstwa wymieniają, to jest z prowincji z centrami w Kalhu, Ašur, Dūr-Šarrukīn, Arbeli oraz z Harran. Przetransportowanie części tabliczek z Kalhu i Ašur do Niniwy jest wielce prawdopodobne[42], lecz nie wydaje się, by mogło dotyczyć wszystkich tekstów tej grupy. Trzeba więc poszukiwać innego wyjaśnienia tej sytuacji. Pozostaje zatem trzecia koncepcja i ona, jak sądzę, ma wszelkie dane, by uznać ją za prawidłową. Jest rzeczą charakterystyczną, że we wszystkich dokumentach z Guzany, a także we wszystkich znanych mi dokumentach z Kalhu[43], kruszce otrzymać mieli odpowiednio bóg Adad i Ninurta, bądź w przypadku dokumentów z Kurbail, leżącego na terytorium prowincji Kalhu, istniejąca tam lokalna świątynia boga Adada i (lub) jego małżonki — bogini Šala[44].

Dlaczego nie przestrzegano tej zasady w przypadku dokumentów odkrytych w Niniwie? Sądzę, że wyjaśnienie tkwi w różnym charakterze tych miast. Guzana, a także Kalhu, w okresie z którego pochodzą dostępne nam dokumenty prawne, to ośrodki ważne, ale o znaczeniu tylko lokalnym. Tymczasem Niniwa, pełniąca funkcję stolicy, była z tej racji miejscem pobytu całej armii urzędników obsługujących pałac, kierujących różnymi dziedzinami życia kraju, a więc administracją, wojskiem, majątkami królewskimi itp. Dla wielu z nich Niniwa była miejscem czasowego, choć niekiedy wieloletniego pobytu, aż do zwolnienia ze służby królewskiej. Podczas pobytu w Niniwie nabywali na tym terenie grunty, ale większość ich dóbr znajdowała się na terytorium ich prowincji macierzystej. Kontrakty z Kalhu dotyczą — jak można wnioskować z opublikowanego dotychczas materiału — niemal wyłącznie gruntów i niewolników z terytorium tej prowincji. W przypadku tekstów z Niniwy z faktu przydziału kruszców dla Ištar z Niniwy należy wnioskować, że olbrzymia większość kontraktów dotyczy gruntów zlokalizowanych w tej prowincji. W stosunku do tych tekstów z Niniwy, które jako odbiorców kruszców wymieniają inne bóstwa, trzeba przyjąć, że albo zostały w nie znanych nam okolicznościach przetransportowane do tego miasta albo też, co przynajmniej w kilku przypadkach wydaje się pewne, zawarto je w Niniwie. O zawarciu umowy w tym mieście zadecydował pobyt kontrahenta na służbie króla. Decydujący wpływ na przydział kruszców dla danego bóstwa miało jednak nie miejsce zawarcia kontraktu, lecz lokalizacja sprzedawanych gruntów i osiadłych na nich niewolników. Odbiorcą kruszców ustanawiano zatem albo bóstwo konkretnej osady, albo też naczelne bóstwo prowincji, w której znajdowały się owe grunty i zamieszkujący je niewolnicy.

Na poprawność takiej koncepcji wskazuje dokument z Ašur, w którym sprzedawcą jest niejaki Te(?)hāju[lú] Harranāju, to jest Harranejczyk, „człowiek z Harran", a odbiorcą kruszców bóg Sin z Harran[45]. Ponieważ sprzedawcą był „człowiek z Har-

---

[42] Por. K. Deller, *The Neo-Assyrian Epigraphical Remains of Nimrud*, Orientalia N. S. XXXV 1966, s. 191, który sądzi, że archiwum z Kalhu zostało przewiezione do Niniwy. Również G. van Driel, *The Cult of Aššur*, Assen 1969, s. 207, doszedł do wniosku, że dość dużą grupę tekstów ze świątyni Ašura w Ašur przewieziono do Niniwy.

[43] Wyjątek stanowi tylko GPA 6 — por. wyżej, s. 222.

[44] Np. GPA 15, 17, 35.

[45] ARU 214 z wykopalisk z Ašur.

ran", sądzę, że i jego majątek zlokalizowany był na terytorium tej prowincji. Uważam więc, że gruntów i niewolników z terytorium prowincji Harran dotyczą także te dokumenty, w świetle których odbiorcą kruszców miał być Sin z Harran lub jego małżonka, bogini Ningal[46]. Miejsce zawarcia tych kontraktów, którym była Niniwa, nie miało żadnego wpływu na przydział kruszców.

Powyższą tezę potwierdza także kilka dokumentów odkrytych podczas wykopalisk w Ašur. Dotyczą one w większości osady Kannu', która leżała najprawdopodobniej na terytorium prowincji Ašur[47], ponieważ oprócz świadków z tej osady wszyscy pozostali, których możemy zidentyfikować, byli mieszkańcami Ašur. Poza jednym dokumentem, w którym odbiorcą kruszców ustanowiona została istniejąca w Kannu' lokalna świątynia boga Apladada[48], we wszystkich pozostałych kruszce miał otrzymać bóg Ašur[49]. Jest więc bardzo prawdopodobne, że odkryte w Niniwie dokumenty, w których odbiorcą kruszców ustanowiony został bóg Ašur, dotyczą gruntów i niewolników z prowincji Ašur[50]. Na tej samej zasadzie kilka tekstów odkrytych w Niniwie dotyczyło gruntów i niewolników z prowincji Arbela[51].

Dalsze argumenty wskazujące na poprawność takiej koncepcji znajdujemy w tych dokumentach z Niniwy, w których odbiorcami kruszców miały być dwa bóstwa, przy czym jednym z nich była bogini Ištar z Niniwy. Przypadek taki obserwujemy w dokumencie, który przewidywał wypłacenie x min złota i 10 min srebra bogu Ašurowi i x min złota i 1 minę srebra Ištar z Niniwy[52]. Podobną sytuację spotykamy jeszcze w jednym dokumencie, lecz liczby uległy uszkodzeniu[53]. W obu dokumentach, niestety, dość znacznie zniszczonych, fakt zawarcia kontraktów w Niniwie uhonorowano pewnymi, zapewne w obu przypadkach mniejszymi przydziałami dla Ištar z Niniwy[54].

W pewnych okolicznościach Ištar z Niniwy miała być odbiorcą owych kruszców nawet wówczas, gdy przedmiot kontraktu znajdował się poza granicami prowincji Niniwy. Przypadek taki obserwujemy w dokumencie z 686 roku p.n.e., dotyczącym sprzedaży pola i zagrody wraz z ludźmi z terytorium miasta Šibaniba (dziś Tell Billa), a więc z terytorium prowincji o tej samej nazwie sąsiadującej z prowincją Niniwa[55].

---

[46] ARU 166, 170, 519, 553 i prawdopodobnie ARU 174. W ARU 172 odbiorcą kruszców miał być bóg Sin z Dūr-šarrukīn, a zatem dokument ów dotyczy zapewne gruntów z terytorium tej prowincji.

[47] Obszerną dyskusję dotyczącą Kannu' zawiera artykuł E. Lipińskiego *Apladad*, Orientalia N. S. XLV 1976, s. 59–63.

[48] ARU 209. Całość danych dotyczących kultu tego boga zebrał we wspomnianym artykule Lipiński, *o.c.* s. 53–74.

[49] ARU 179–181, 205–206, 504–508.

[50] ARU 411, 413, 596.

[51] ARU 177, 195, 376, 430, 432, 436, 523.

[52] ARU 596.

[53] ARU 512 (x min srebra dla Ištar z Niniwy, x min złota dla Ninurty). Niewykluczone, że w w. 9 zamiast Arrap-ha winno być Kal!-ha.

[54] Trudny do wyjaśnienia jest przypadek ARU 158, gdzie wymieniony na pierwszym miejscu Ninurta miał otrzymać tylko wykonany z brązu łuk, a odbiorcą kruszców miała być Ištar z Niniwy.

[55] ARU 187. Šibaniba była samodzielną prowincją już od 787 roku p.n.e. — E. Forrer, *Die Provinzeinteilung des assyrischen Reiches*, Leipzig 1921, s. 35.

O przydzieleniu kruszców dla Ištar z Niniwy zdecydował w tym przypadku fakt, że Šibaniba znajdowała się w strefie kultu bogini Ištar. Taki wniosek potwierdza odkryty podczas wykopalisk amerykańskich w tym mieście napis, informujący o pracach związanych z odnowieniem świątyni Ištar, podjętych za panowania Salmanasara III. Budynek, w którym odnaleziono tekst, zidentyfikowano ze wspomnianą w nim świątynią[56]. Zdaniem J. J. Finkelsteina jeden z odkrytych w toku wykopalisk tekstów, wyliczający gospodarstwa i ludzi przydzielonych różnym kategoriom personelu świątynnego, odnosi się do tej świątyni[57].

Strefa szczególnej popularności kultu bogini Ištar z Niniwy na terytorium tzw. Asyrii właściwej obejmowała zapewne także i prowincję Halahhu. Na taką możliwość wskazuje dokument z czasów Sargona II, odkryty podczas wykopalisk w jego rezydencji w Dūr-Šarrukīn (dziś Chorsabad)[58]. Przedmiotem tego dokumentu jest kupno gruntów leżących w osadzie Burruqu, lokalizowanej na podstawie innego kontraktu na terytorium prowincji Halahhu[59]. W razie złamania warunków umowy Ištar z Niniwy miała otrzymać odpowiednią rekompensatę w srebrze i złocie.

Wypłatę kruszców dla Ištar z Niniwy ustalono także w jednym dokumencie odkrytym w Imgur-Enlil (dziś Balawat)[60]. Błędem byłoby jednak twierdzić na tej podstawie, że uważano ją za najwyższe bóstwo tego terytorium. Bliższa analiza dokumentu wykazuje bowiem, że został on sporządzony w Niniwie[61]. Odnaleziony w Imgur-Enlil dokument sporządzony został dla nabywcy, Mamu-iqbi, mieszkającego w tym mieście, lecz utrzymującego dość żywe kontakty z Niniwą[62].

Ištar z Niniwy miała być niekiedy odbiorcą kruszców także i wówczas, gdy kontrakty zawarto w Niniwie, ale ich treść dotyczyła nieruchomości bądź niewolników z odległych prowincji, co do których nie ma na razie żadnych danych wskazujących na istnienie tam jej kultu. Co zatem zdecydowało o przydzieleniu tych kruszców tej bogini? Prawdopodobnie wspomniane niżej prowincje nie miały własnych, poważniejszych ośrodków propagujących kult bóstw asyryjskich. Pierwszy dokument tego typu dotyczy bowiem sprzedaży wsi (kapru) Musinaš leżącej w syryjskiej prowincji Arpad w okręgu miasta Niribi. W razie złamania warunków umowy 2 talenty srebra i 1 talent złota miała otrzymać Ištar z Niniwy[63]. Drugi kontrakt do-

---

[56] J. J. Finkelstein, *Cuneiform Texts form Tell Billa*, JCS VII 1953, s. 114.

[57] Tamże, s. 118 i tekst Nr 85:13–15,17–18,22.

[58] ARU 113 = FNAD 2 z 709 r. p.n.e. Za sporządzeniem umowy w Kalhu przemawia przede wszystkim fakt, że aż 7 świadków na ogólną liczbę 15 pochodzi z Kalhu, a niewykluczone, że i pozostali, przy których nie wskazano miejsca zamieszkania, byli także mieszkańcami tego miasta. Dokument odnaleziony w Dūr-šarrukīn należał do nabywcy, pisarza Sargona II, który przewiózł go do tego miasta, gdy z racji swych funkcji w nim zamieszkał. Przy okazji warto zauważyć, że naczelnym bóstwem Dūr-Šarrukīn był zapewne bóg Sin, ponieważ w świetle ARU 172 właśnie on miał być odbiorcą kruszców wypłacanych bóstwu w razie zerwania warunków umowy.

[59] GPA 64:6.

[60] BT 125 z r. 692 p.n.e.

[61] Wynika to z faktu, że większość świadków to mieszkańcy Niniwy, a pisarz Nabû-šum-lišir jest bez wątpienia identyczny z pisarzem dokumentu ARU 471 z r. 698 p.n.e. i ARU 150 z r. 694 p.n.e., w którym został określony jako DUMU ^{uru}Ninua, a więc mieszkał w Niniwie.

[62] ARU 135:23 i ARU 397:30.

[63] ARU 167.

tyczy sprzedaży 7 ludzi, 2 domów i 2 sadów w mieście Išpalure w prowincji Isalla. I w tym przypadku 1 minę srebra i nieznaną sumę złota miała otrzymać Ištar z Niniwy[64]. W takich okolicznościach o przydziale kruszców decydowało wyjątkowo miejsce zawarcia kontraktów, którym była w tych przypadkach Niniwa.

Fakt przeznaczania owych kruszców w dokumentach z Kalhu niemal wyłącznie dla Ninurty sugeruje, że tylko nieliczni mieszkańcy tej prowincji mieli majątki zlokalizowane poza jej granicami. Posiadacze takich majątków prawdopodobnie wyzbywali się ich raczej niechętnie i tylko w przypadku skrajnej konieczności. Niewyklu-
czone, że brak takich kontraktów wskazuje na angażowanie niezbędnego dla władcy personelu i urzędników przede wszystkim spośród osób zamieszkałych w tej prowincji. Również w Niniwie obrót ziemią i niewolnikami dokonywał się głównie wewnątrz prowincji. Jednakże napływ elementu prowincjonalnego sprzyjał także obrotowi międzyprowincjonalnemu, a nabywcami byli najczęściej wysocy urzędnicy królewscy. Wnioskując z przydzielania kruszców różnym bóstwom, możemy stwierdzić, że w ręku niektórych urzędników w efekcie zakupu ziemi znalazły się majątki rozproszone nieraz w kilku bardzo odległych od siebie prowincjach. Porównanie dokumentów z Niniwy i Kalhu pozwala stwierdzić, że znacznie częstsze, choć też nieliczne, są przypadki kupna ziemi i (lub) niewolników przez mieszkańców Niniwy na terenie prowincji Kalhu niż odwrotnie. Jest to konsekwencja obecności w Niniwie dość licznej, wzbogaconej na służbie króla warstwy urzędniczej.

Prawie we wszystkich dokumentach odkrytych w Kalhu rekompensatę należną bóstwu z tytułu zerwania umowy miał otrzymać bóg Ninurta[65]. Utwierdza to w przeświadczeniu o najwyższym autorytecie Ninurty w Kalhu. Do takiego wniosku doszedł już C. H. W. Johns[66] na podstawie dostępnych mu dokumentów z wykopalisk z Niniwy. Po drugiej wojnie światowej wznowiono w roku 1949 wykopaliska w Nimrud, którymi kierował jeden z najwybitniejszych brytyjskich archeologów, M. E. L. Mallowan. Na podstawie dokonanych w toku kilku kampanii odkryć M. E. L. Mallowan sformułował koncepcję, w myśl której w Kalhu „począwszy od 800 r. p.n.e. starszy bóg (tj. Ninurta), chociaż w dalszym ciągu honorowany, ustąpił miejsca bogu Nabû, patronowi sztuki, pisarstwa, nauki i wiedzy"[67]. Za koncepcją uczonego zdają się przemawiać następujące argumenty: 1. W końcu IX wieku rozpoczyna się proces spadku autorytetu boga Ninurty przy równoczesnym wzroście popularności boga Nabû. Jest to wyraźnie widoczne w korespondencji i rocznikach z VIII i VII wieku p.n.e., gdzie Ninurta pojawia się rzadziej i z reguły na jednej z ostatnich pozycji wśród bóstw płci męskiej. Pozycja zajmowana przez Nabû jest wówczas znacznie

---

[64] ARU 443.

[65] Wyjątek stanowią te dokumenty, których przedmiot umowy znajdował się poza granicami prowincji, oraz te dokumenty, w których kruszce są przeznaczone dla bóstw lokalnych świątyń istniejących w tej prowincji, co w opublikowanym materiale sprowadza się do świątyni Adada w Kurbail.

[66] ADD III, s. 341.

[67] M. E. L. Mallowan, *Twenty-Five Years of Mesopotamian Discovery (1932–1956)*, London 1956, s. 49.

wyższa od pozycji boga Ninurty, 2. W Kalhu wyrazem tych zmian była rozbudowa Ezida — świątyni boga Nabû, dokonana przez Adad-nirari III. Swymi rozmiarami świątynia znacznie przewyższała świątynię boga Ninurty. 3. Na terenie świątyni boga Nabû odkryto liczne dokumenty wskazujące na zamożność tej świątyni i jej aktywność gospodarczą. Brak natomiast takich danych z obszaru świątyni boga Ninurty. 4. Duża liczba imion teoforycznych z elementem Nabû, znacznie przewyższająca imiona z elementem boga Ninurty.

Sądzę, że argumenty te są niewystarczające do stwierdzenia, że w Kalhu Ninurta stracił pozycję naczelnego boga miasta i prowincji na rzecz boga Nabû. Z opublikowanego materiału wynika, że w świątyni Ninurty nie odkryto wprawdzie prawie żadnych dokumentów gospodarczych, co nie świadczy jednak o tym, że ta świątynia takiej działalności nie rozwijała. Wskazywałem już, że trzy dokumenty[68], które dotyczą tej świątyni, zostały odnalezione w Niniwie. K. Deller przypuszczał przed laty, że część archiwum została przetransportowana do Niniwy[69]. Na podstawie treści wspomnianych trzech dokumentów, a także z braku odpowiednich znalezisk w świątyni Ninurty, należy sądzić, że przewiezione zostało wówczas archiwum tej świątyni. Prawdopodobnie już wówczas część tabliczek uległa zniszczeniu i jest dla nas bezpowrotnie stracona. Dane, które przytacza M. E. L. Mallowan, wykazują, że pod względem materialnym stan obiektów świątyni Ninurty był dobry, przy czym ostatnie prace renowacyjne przeprowadzono prawdopodobnie za panowania Sin-šar-iškuna. Podczas wykopalisk odkryto także magazyny zawierające naczynia zasobowe z oznaczeniem ich pojemności, a także wiele drobnych, wartościowych przedmiotów, jak wyroby z kości słoniowej, z brązu, pieczęcie itp.[70] Dane te wykazują, że nie można mówić o upadku gospodarczym świątyni Ninurty ani też o braku opieki ze strony władców.

Oprócz wspomnianych już przydziałów kruszców dla Ninurty dokumenty z Kalhu dostarczają wielu innych danych, wskazujących jednoznacznie na utrzymanie przez Ninurtę pozycji naczelnego bóstwa miasta i prowincji do końca istnienia państwa asyryjskiego. Bardzo ważne są tu wykazy świadków, w których pojawiają się przedstawiciele obu świątyń: Ninurty i Nabû. W kilku tekstach występują kapłani šangû kierujący tymi świątyniami około r. 640 p.n.e.[71]:

Iddin/ā/ja ^{lú}SANGA ^{d}MAŠ /Ninurta/: ARU 45:18; ARU 44:29; ND 5463:23; ND 2314:21; ND 2307:53

Nabû-šar-uṣur ^{lú}SANGA ^{d}PA /Nabû/: ARU 45:19; ARU 44:30; ND 5463:24; ND 2314:22; ND 2307:52

W czterech pierwszych tekstach šangû boga Ninurty wyprzedza šangû boga Nabû. Tylko w ostatnim dokumencie kolejność jest odwrotna, ale wówczas pisarz zdając sobie prawdopodobnie sprawę z niewłaściwej kolejności pominął imię boga po tytule šangû wskazującym, którą świątynię każdy z kapłanów reprezentował.

---

[68] ARU 44,45 i 464.

[69] Por. przyp. 42.

[70] M. E. L. Mallowan, *Nimrud and Its Remains*, I, London 1966, s. 85 nn. i s. 91 nn.

[71] Deller, *o.c.* s. 191.

Do interesujących obserwacji prowadzi analiza wykazów świadków, w których występują przedstawiciele grup zawodowych obu świątyń. W dwóch dokumentach pojawiają się lahhināni tych świątyń, przy czym w pierwszym kolejność jest następująca: Dudû, lahhinu boga Ninurty, Nanî, lahhinu boga Nabû i Nabû-ahhē-erība, lahhinu boga Nabû[72]. Podobną kolejność odnotowujemy w następnym dokumencie, odkrytym podczas wykopalisk w Kalhu: Gallul, lahhinu Ninurty, Nanî, lahhinu Nabû[73]. Oznacza to, że w przypadku stanowisk równorzędnych na pierwszym miejscu umieszczano zawsze przedstawicieli świątyni boga Ninurty. Tym bardziej godna uwagi jest kolejność świadków w ARU 45:31–34, a mianowicie: nuhatimmu Ninurty, lahhinu Nabû i nuhatimmu Nabû. Wbrew poglądom J. V. Kinnier Wilsona lahhinu zajmował wyższą pozycję społeczną od nuhatimmu, choć różnica między nimi nie była prawdopodobnie zbyt wielka[74]. W rozpatrywanym tekście nuhatimmu Ninurty wyprzedza nie tylko piastującego to stanowisko przedstawiciela świątyni boga Nabû, lecz także górującego nad nim rangą zawodową lahhinu boga Nabû. Ten ostatni, mimo że pozycją zawodową górował nad nuhatimmu Ninurty z racji przynależności do personelu świątyni boga Nabû, musiał pogodzić się z niższym autorytetem w społeczeństwie mimo wyższej rangi zawodowej.

Niekiedy Ninurta i Nabû występują jako wrogowie strony, która sprzeniewierzy się warunkom kontraktu. I w tych frazach Ninurta wyprzedza boga Nabû[75]. Tylko wówczas, gdy bogowie mają pełnić funkcje sędziów w ewentualnym procesie, Ninurta jest całkowicie pomijany[76], albo zajmuje pozycję za bogiem Nabû[77]. Funkcja sędziego była jednak jednym z podstawowych atrybutów Nabû[78], zatem taka kolejność w tym kontekście jest całkowicie usprawiedliwiona.

Na koniec pragnę zwrócić uwagę na tekst królewskiego rytuału z Kalhu z czasów Sargona II[79], w którym obok boga Ašura występuje Ninurta, uhonorowany w ten sposób ze względu na swą nadrzędną pozycję naczelnego boga miasta. Ninurta zajmuje także czołowe miejsce w wykazie bóstw Kalhu uczestniczących w festiwalu

---

[72] ARU 464:32–34.

[73] ND 5550:41–42. Por. nową edycję tekstu FNAD Nr 15.

[74] J. V. Kinnier Wilson, *The Nimrud Wine Lists*, London, s. 80 nn. Autor ów sądzi, że oba terminy oznaczały dwie kategorie piekarzy, przy czym nuhatimmē mieli być „mistrzami piekarskimi". Sądzę, że należy utrzymać wcześniejsze propozycje przekładu lahhinu w znaczeniu „piekarz", a nuhatimmu w znaczeniu „kucharz". Wydaje się również, że pozycja społeczna lahhinu była wyższa niż nuhatimmu – por. rozdz. IV mojej pracy *Podstawy gospodarcze nowoasyryjskiej świątyni*, Poznań 1981. E. Lipiński zwrócił uwagę na sumerogram LÚ/SAL.NINDA.U.U, który odczytuje jako lahhinu/lahhinatu Hadada, „piekarz/piekarka Hadaa". Osoby tej profesji zajmowałyby się oczyszczaniem i określaniem wartości szlachetnych kruszców („affineur" ou „essayeur") – E. Lipiński, *Les Temples Néo-Assyriens et Les Origines du Monnayage*, W: State and Temple Economy in the Ancient Near East, I–II, Orientalia Lovaniensia Periodica 5–6, Leuven 1979, s. 578–585.

[75] ND 2332 i ND 2337.

[76] ND 3420.

[77] ND 3423.

[78] M. Streck, *Assurbanipal und die letzten assyrischen Könige bis zum Untergange Niniveh's*, III. Teil., Leipzig 1916, s. 756.

[79] ND 1120 – G. van Driel, *The Cult of Aššur*, Assen 1916, s. 198 nn.

tākultu; bóg Nabû zajmuje tam jedno z dalszych miejsc[80]. Przytoczyć warto także końcowy fragment tekstu ND 1126, który dotyczy budowy Pałacu Południowo-Zachodniego w Kalhu. Zamyka tekst formuła adresowana do przyszłego restauratora tego obiektu, która wyraża życzenie, ażeby, jeśli zachowa imię Asarhaddona, fundatora obiektu, i dopełni obrzędów, „Ninurta, syn Enlila, wysłuchał jego modlitw"[81]. I ten tekst wskazuje więc na Ninurtę jako patrona miasta Kalhu.

Dwa dokumenty z Kalhu dotyczą prawdopodobnie dystrybucji ofiar. W pierwszym najwyższy przydział otrzymał bóg Samaš, potem Ninurta i dalej Nabû i bogini Ištar[82]. W drugim tekście przydziały dla Ninurty i Nabû są jednakowe, ale jako pierwszy wymieniony został Ninurta[83].

Powyższe dane wskazują więc wyraźnie na to, że w świadomości mieszkańców Kalhu, a także i królów Asyrii Ninurta uważany był za naczelne bóstwo miasta i prowincji do końca istnienia asyryjskiego państwa. Równocześnie dokonywał się proces wzrostu popularności boga Nabû, następowało ożywienie jego kultu w społeczeństwie. Szczególnym wyrazem tych zmian było pojawienie się prywatnych darowizn nie tylko dla świątyni Ninurty, lecz także dla świątyni boga Nabû[84], a także przewaga imion z elementem teoforycznym Nabû. Nie zmieniało to w niczym faktu, że za naczelne bóstwo miasta uznawano w dalszym ciągu boga Ninurtę.

Poznań

THE CULT OF GODS IN THE NEO-ASSYRIAN EMPIRE (935–609 B.C.) IN THE LIGHT OF FINANCIAL PENALTIES AS EVIDENCED IN THE LEGAL DOCUMENTS

Summary

In the Neo-Assyrian Legal documents there were provisions according to which a specified sum of silver and gold was to be paid to a god in case a contract had been broken. The writer believes that the appropriation of these sums for a particular god was determined not by the place the contract was made at but by the location of land and by the permanent residence of the slaves. Thus, for example, the documents from Niniveh providing for the payment of silver and gold for Ištar of Arbela, Ašur, Ninurta of Calah, Sin of Harran refer to lands and slaves from the provinces of Arbela, Ašur, Calah and Harran respectively. Occasionally, the silver and gold were received only by the temple of god in whose center the contract had been made which probably was the case only if the province in question did not have its own center for the cult of Assyrian gods. This situation is probably reflected by two documents from Niniveh stating the goddess Ištar of Niniveh was to be the receiver of these sums of gold and silver; these documents pertain to lands and people from the province of Arpad and Isalla (ARU 167 and ARU 443).

---

[80] R. Frankena, *Tākultu*, Leiden 1954, s. 7, Col. VI: 11 nn.

[81] J. Wiseman, *An Esarhaddon Cylinder from Nimrud*, Iraq XIV 1952, s. 58:62 : ^{d}Nin-urta apal ^{d}Enlil ik-ri-bi-šu i-šim-me.

[82] ND 3476.

[83] ND 3489.

[84] ND 5550 i ND 5463.

In case the document was signed outside the province where the object of the contract was located, then, very seldom, silver and gold were appropriated not only for the god of the province where the object of the contract was but also for the god of the province where the contract was made (ARU 596, ARU 512). An analysis of the appropriations of these sums makes one believe that Ištar of Niniveh was considered to be the most important god also in the province of Šibaniba and Halahhu (ARU 187 and ARU 113 = FNAD 2).

Elsewhere in the paper the writer demonstrates that after 800 B. C. the god Ninurta was also the supreme god of the town and the province of Calah, and not the god Nabû as was suggested by M. E. L. Mallowan.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

SOME NOTES ON THE TERMINOLOGY OF FIGURAL SUPPORTS IN GREEK AND ROMAN ARCHITECTURE

By

MARIUSZ MIERZWIŃSKI

Architectural supports in the shape of a human figure — an extraordinary phenomenon in ancient art — have no comprehensive monographic study as yet[1]. Existing treatises contain many divergent opinions on the subject of origin of this category of fine arts as well as its meaning, the part it plays in architecture, and its place in the history of the ancient art. There are also doubts concerning the terminology. Some authors shook the rightness of the commonly used term "caryatid" for the name of a female figure serving as an architectural support[2]. In course of time many monuments in this category received its content interpretation: some of them were called "korai", others "kanephoroi", "arrhephoroi" or "maenads". These expressions were to substitute the term "caryatid", used traditionally. What name is therefore most adequate to designate the female support in architecture?

CARYATID

Originally the term καρυάτιδες used since the middle of the 4th cent. B.C. to denominate female supports designated the priestesses of Artemis dwelling in her famous sanctuary in Καρύαι on Peloponnese[3]. Caryae was a small town in Laconia situated close by the border of Arcadia. Its name is probably derived from the term καρύα denoting the hazel (Corylus avellana), the tree dedicated to the goddess Artemis[4]. The statue of her, perhaps made of hazel-wood, was placed in Caryae under the open sky. Pausanias had seen it there and also mentioned a feast celebrated by local inhabitants every year. At that time Lacones maidens were dancing a regional ritual dance around the statue of Artemis[5]: τρίτη δὲ ἐκ τῆς ὁδοῦ τῆς εὐθείας ἐκβολὴ κατὰ τὰ δεξιὰ ἐς Καρύας ἄγει καὶ ἐς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀρτέμιδος. τὸ γὰρ χω-

---

[1] The only work containing the attempt of comprehensive elaboration of existing material is the German dissertation: A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren*, Frankfurt/Main 1977. The other works contain the material limited to the chosen monuments or countries, cf. G. A. Mansuelli, EAA, II, Roma 1959, s.v. *Cariatide*; F. Schaller, *Stützfiguren in der griechischen Kunst*, Wien 1973; L. Castiglione, *Zur Plastik von Pompeji in der frühkolonialen Zeit*, Neue Forschungen in Pompeji, Recklinghausen 1975.

[2] Cf. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V w. przed n.e.*, Warszawa 1975, p. 397.

[3] Paus. III 10,7; IV 16,9.

[4] Ch. Chipiez, D-S, I, s.v. *Cariatis*; H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1953, s.v. Καρύαι.

[5] Paus. III 10,7.

ρίον Ἀρτέμιδος καὶ Νυμφῶν ἐστιν αἱ Κάρυαι καὶ ἄγαλμα ἔστηκεν Ἀρτέμιδος ἐν ὑπαίθρῳ Καρυάτιδος· χοροὺς δὲ ἐνταῦθα αἱ Λακεδαιμονίων παρθένοι κατὰ ἔτος ἱστᾶσι καὶ ἐπιχώριος αὐταῖς καθέστηκεν ὄρχησις. The tradition of this ceremony was continued for several centuries. However, Pausanias gives us no information about the character of these rites, in which Lacones maidens played the same roles as Thyiades dancing in honour of Dionysus on the slopes of Delphic Parnassus[6].

From the name of the town, in which the ceremony was taking place, the term Καρυᾶτις is derived. It has four meanings. Pausanias uses it as an epithet of Artemis worshipped in Caryae[7]. It can be found in the same sense in the commentaries by Servius Honoratus[8]. Artemis Caryatis was the most important among the local goddesses. The rites celebrating each year rendered a small town Caryae famous and the epithet of Artemis was derived from Καρύαι. Pollux uses the term Καρυᾶτις to name the dance in honour of Artemis[9]. Lucian adds[10]: "The Lacedaemonians [...] learnt a new form of dance from Pollux and Castor, which was widespread in the Lacones town Caryae". He uses the term καρυατίζω in the sense of dancing in honour of Artemis Caryatis. In course of time, it seems, Καρυᾶτις came to mean in general the feast connected with the cult of Artemis, especially of Artemis Caryatis. In this way this term was explained by Hesychius[11].

The maidens of Caryae taking place in the annual ceremonies were called καρυάτιδες. It was already mentioned in the lyrics by Pratinas of Phlius (5th cent. B.C.), who considered καρυάτιδες to be the priestesses of Artemis — the maidens of Caryae serving in her sanctuary[12]. The author, descending from the Peloponnese, dedicated a work to these maidens, probably a dramatic dithyramb, from which only its title is preserved — "Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες". Perhaps it testifies to the establishment of the fame of rites connected with the cult of Artemis Caryatis already in those days.

From the short but very important mention in Thucydides' work it appears that as early as the 5th cent. B.C. all women from Caryae were called καρυάτιδες by the ancients[13]. Some centuries later Vitruvius — an excellent architect of the Augustan age — acknowledged the female supports (caryatids) as effigies of the women from Caryae taken prisoner because of their treason during the Persian invasion. Giving this information Vitruvius meant by "caryatids" all female statues used as the supports in architecture[14]: *Quemadmodum si quis statuas marmoreas muliebres stolatas, quae caryatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit et insuper mutulos et coronas conlocaverit*. There is also another meaning of the term καρυάτιδες, which is however

---

[6] A fair description of this ceremony is preserved in Soph. *Ant.* 1126 sq.
[7] Paus. l.c.
[8] Serv. ad Verg. *Eclogae*, 8,30.
[9] Poll. IV 104.
[10] Luc. *De salt.* 10.
[11] Hesych. s.v. Καρυᾶτις.
[12] Pratin. Lyr. fr. 4.
[13] Thuc. V 55.
[14] Vitr. *De arch.* I 1,5.

insignificant for the present considerations but which one should note down to be precise. Pollux (2nd cent. B.C.) denominated with that term a kind of ear-rings which were sometimes used by women[15].

In order to explain the problem of the terminology connected with the figural supports in ancient art one should take into consideration the following conditions:

a) Originally the term "caryatids" was used to name the Lacones maidens taking place in dancing-rites in honour of Artemis Caryatis and later all women from Caryae generally. Probably every dancer connected with the cult came to be called by this name in course of time due to the greatest fame of the dancers from Caryae.

b) The oldest known female architectural supports of the ancient art were used instead of columns in a small treasury built by the inhabitants of Cnidos (Asia Minor) within the sacred precinct of Apollo in Delphi in the middle of the 6th cent. B.C. They differ in nothing from the rest of contemporary corae.

c) The oldest preserved figural supports in the form of dancers are three Thyiades from the top of Acanthus Column in Delphi. They date from the years 350—325 B.C.[16].

d) The female supports in Greek architecture are probably derived either from small statues used in artistic handicrafts of archaic period (then korai could be the direct models) or from the architecture of the Ancient Orient[17].

e) In course of time the term καρυάτιδες was used to name both the dancers of the cult and also the female supports in architecture.

So, there is a question: in what way, when and why the term "caryatid" was transferred to architectonic figure, since at first, according to foregoing assumptions, καρυάτιδες had nothing to do with the figural supports?

The oldest mention calling the architectural support in the form of female statue "caryatid" can be found in the anecdote by Lynceus of Samos, a writer from the second half of the 4th cent. B.C. It was noted down by Athenaeus of Naucratis at the beginning of the 3rd cent. A.D.: a certain Eucrates deriding undurableness of the room where a banquet took place said that in that room one had to eat with his right hand and to support the roof with the left one, like the caryatid[18]: ἀναγράφει δὲ αὐτοῦ τὰ ἀπομνημονεύματα Λυγκεὺς ὁ Σάμιος, Εὐκράτην αὐτὸν καλεῖσθαι κυρίως φάσκων. γράφει δ'οὕτως Εὐκράτης ὁ Κόρυδος πίνων παρά τινι σαθρᾶς οὔσης τῆς οἰκίας, ἐνταῦθα, φησί, δειπνεῖν δεῖ ὑποστήσαντα τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ὥσπερ αἱ Καρυάτιδες. So the anecdote testifies to the using of the term "caryatid" to denominate female figural support holding up its architectural element with one hand in the second half of the 4th cent. B.C. The oldest known caryatids of this type are Thyiades — dancers from the Acanthus Column, which supported a gilded tripod. This splendid monument is contemporary to the anecdote mentioned above.

---

[15] Poll. V 97.

[16] The date was stated by two French researchers on the grounds of scrupulous studies in Delphi, cf. J. Pouilloux, G. Roux, *Énigmes à Delphes*, Paris 1963, p. 141.

[17] Both conceptions have been developing since the 19th cent. The former has been recently confirmed by Schaller (*o.c.* p. 141 sq.), the latter by Schmidt-Colinet (*o.c.* pp. 4—18).

[18] Athen. VI 241 d,e.

At the same time we must take into consideration the fact that the famous statues of the Erechtheion maidens were called κόραι by the ancients. In 1765 Richard Chandler found a marble stela on the Athenian Acropolis. The stela was dated from 409 B.C. and it contained an account of a special board concerning the state of repair of the uncompleted Erechtheion[19]. It was known as the building inscription of this temple, including the statues of maidens, which were on their own places since 413 B.C. at least. The maidens were called κόραι in the account. It may be the proof that till then the ancients did not name the figural supports "caryatides" and they used the same term (korai) to all works of monumental fine arts representing a woman — both free-standing and connected with the architecture. If this supposition is right the transfer of the term "caryatides" to female figural supports had to take place somewhere round the turn of the 5th cent. B.C. or at the beginning of the 4th cent. B.C. It was due to the identification of the female support and the effigy of the ritual dancer. Why? It is very difficult to say. I think that iconographic resemblance of the two groups was helpful to that: the resemblance of their head-dresses (polos, kalathos) and the likeness of their posture with the same arrangement of one raising hand (we cannot exclude the possibility that the figural supports took over this motion from the dancers).

In any case since the 4th cent. B.C. the term "caryatid" meant for the ancients a ritual dancer and every woman from Caryae as well as the architectural support in the shape of a female figure, irrespective of whether the figure was an effigy of the maiden from Caryae dancing in honour of the goddess or not. At the same time one must stress that we have got no evidence in support of the thesis on exclusivity of the term "caryatid" to denominate all the supports originated after the 4th cent. B.C. Undoubtedly they were also called by the names of figures which they represented. It especially refers to the hellenistic period which was an epoch of the great prime and popularity of the subject — a human figure supporting an entablature. It particularly appears in the scenery of the theatres, where many Dionysiac figures were introduced as figural supports[20]. The Hellenism assented to naturalistic interpretation of the mythological woofs and this was undoubtedly helpful to public acceptance of many representations of maenads, Satyrs and Sileni labouring under the weight of a wine-skin, basket of grapes, etc. and in transposition also under the weight of an architectural element. Probably these Dionysiac figures, which were well known mythological personages, were called by their own names. In these cases their names gave more information than the term "caryatid".

In the light of these ascertainments it seems to be well-founded to keep the term "caryatid" instead of the descriptive name "an architectural support in the form of female figure". So, by the name of "caryatid" I mean a draped figure of a standing woman which really or seemingly supports an architectonic element on the head itself or on the head and one or both raising hands.

---

[19] Cf. G. P. Stevens, L. D. Caskey, H. N. Fowler, J. H. Paton, *The Erechtheum*, Cambridge 1927, p. 277. The inscription is on p. 290.

[20] Cf. theatres in Ietai, Syracuse, Segesta.

ATLANT

There are considerably less doubts concerning the subject of the architectural supports in the form of male figures called "atlantes" by the Greeks and "telamones" by the Romans. The effigies of naked, bearded men, bending under the weight resting on their necks had to make the Greeks think of mythical Atlas supporting the firmament. The ancients imagined this Titan exactly in this way as one can see in the case of a marble metope from the temple of Zeus in Olympia, showing Athene, Atlas and Heracles (about 460 B.C.) and also in the case of the statue in Museo Nazionale in Naples, the so-called Atlas Farnese[21].

The term ἄτλαντες, which was used by the Greeks to denote the male figures supporting architectural elements, originated from the name of Atlas. The name is inseparably related to his function — it came into being by the addition of the euphonic, intensive "α" to the form τλάς[22], which was the participle of the verb τλάω (inf. τλῆναι), which means: "to bear, to endure, to suffer" and also "to have the courage to do something, to venture; to undertake something". So ἄτλας means "resistant, tough; bearing, enduring" and also "supporting something", thus ἄτλαντες means the male figures, which like Atlas eternally laboured under the weight resting on their necks. Both the terms "Atlans" (rarely "Atlas") and "Atlantes" were popularized by Roman authors. By "Atlans" ("Atlas") they meant the mythical king of Mauretania, the son of Iapetus and Clymene, lover of astronomy, who was turned into a mountain because he had refused to put up Perseus[23], as well as the mountain in Africa (north-west Libya), on which — according to the legends — the sky was resting[24]. The term "Atlantes" was already used by Naevius (the 3rd cent. B.C.), who regarded "Atlantes" as the sons of mythical Gaea together with Titani and Giants[25]. Pliny the Elder used the same term to name a certain nation in Africa (one of the Libyan tribes) living near the Atlas mountain[26]. On the other hand, Vitruvius called attention to the fact that this term was used by the Greeks to denominate the figural architectonic supports which were called "telamones" by the Romans[27]: *Item si qua virili figura signa mutulos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, cuius rationes quid ita aut quare dicantur ex historiis non inveniuntur, Graeci vero eos ἄτλαντας vocitant. Atlas enim historia formatur sustinens mundum.*

The earliest text in which we find the term ἄτλαντες is the description of the boat belonging to Hieron II, tyrant of Syracuse in the years 270—215 B.C. It was written by Moschion. Using this term he had in mind the male figures supporting a deck.

---

[21] The metope — B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1962, fig. 36; Atlas Farnese — D-S, I, fig. 615.

[22] Liddell, Scott, *o.c.* s.v. "Ατλας; *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1957, s.v. *Atlas*; J. Guadet, D-S, I, s.v. *Atlantes*.

[23] Ovid. *Met.* IV 650 sq.

[24] Plin. *Nat. hist.* V 5; V 11,6; XIII 91; Verg. *Aen.* IV 247; VI 796.

[25] Naev. *Carm.* fr. 20.

[26] Plin. *Nat. hist.* V 44.

[27] Vitr. *De arch.* VI 7,6.

The mention or rather comprehensive description is preserved in the work by Athenaeus[28]. We do not know the exact dates of Moschion's life, but he was probably contemporary to the boat which he described so precisely (although his account seems to be dubious in places). So it should be in the 3rd cent. B.C. I suppose that almost from the beginning the male supports were called ἄτλαντες by the Greeks, or at least from the time of their identification with Titan supporting the heavens.

The oldest preserved atlantes in architecture are colossal figures (7.65 m high), once supporting the entablature of the biggest Doric temple of Magna Graecia — Olympieum in Acragas (now Agrigento in Sicily). They date from the years 470—460 B.C.[29]. The erecting of the temple was started directly after the victory over the Carthaginians in the battle of Himera (480 B.C.) and probably the enormous statues labouring under colossal entablature were to symbolize the defeated enemies in Greek service[30], and with reference to the mythology Titans who were defeated by Zeus and whose forms they assumed as the supports. We do not know what term was used in antiquity to denote these *atlantes* because the ancient descriptions of the Olympieum did not mention these astounding figures[31]. Perhaps they were called *Titani* or Giants.

The male figural supports which were called "atlantes" by the Greeks the Romans denominated "telamones". Vitruvius mentioned this but he did not know any explanation of this term[32]. On the other hand, this term is another form of the name Atlas, which was already used by Ennius[33]. It was also derived from Greek τλάω, so τελαμών meant "somebody who supports or bears something", hence Roman "telamon".

So it seems to be well-founded to use the popularized terms "atlant" in relation to the Greek naked or dressed male figure, which standing or kneeling, really or seemingly, supports an architectural element with his head or neck and in both cases with his hands or without them, and "telamon" in relation to the Roman one.

Malbork

---

[28] Athen. V 208 b.

[29] Cf. R. Koldewey, O. Puchstein, *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien*, Berlin 1899, p. 158 sq.; Castiglione, *o.c.* p. 214.

[30] The considerable part of Olympieum was built by Punic captives who were taken prisoner after the battle of Himera, cf. A. W. Lawrence, *Greek Architecture*, London 1957, p. 148.

[31] The early opinion that Sicilian colossal figures were mentioned by Naevius in his *Bellum Punicum* was finally refuted by E. Fraenkel, *The Giants in the Poem of Naevius*, JRS XLIV 1954, p. 14 sq.

[32] Vitr. *De arch.* VI 7,6.

[33] Serv. ad Verg. *Aeneid*, I 741; IV 246.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

CYCERO W SŁUŻBIE MUZ KLIO I KALIOPY

Napisał

JAN WIKARJAK

Abest historia litteris nostris — nie ma dotąd dzieła historycznego w naszym piśmiennictwie — stwierdzają zgodnie i Attyk, i Cycero, kiedy w gaju arpinackim nad rzeką Liris toczą swobodną rozmowę o osiągnięciach Greków i Rzymian (*De leg.* I 2, 3). Bardzo krytyczny sąd o dotychczasowych próbach Rzymian na tym polu wkłada Cycero w usta przyjaciela. Pontyfikowie zostawili suche roczniki, po nich próbowali pisać Q. Fabius Pictor, Cato, Calpurnius Piso, C. Fannius, ale ich dorobek jest nader skromny, nawet wszystkich razem wziętych (I 2, 6). Nieco lepiej od nich pisał Coelius Antipater, autor monografii o drugiej wojnie punickiej, ale i on nie miał talentu i wprawy w pisaniu. Nietrudno więc przyszło Sisennie przewyższyć wszystkich dotychczasowych pisarzy łacińskich, ale i on gonił w historii za błahostkami i odnosiło się wrażenie, iż spośród Greków czytał jedynie Klitarcha (I 2, 7). Nie było dzieła historycznego, które zasługiwałoby na to miano. Dotkliwą lukę należało co prędzej wypełnić, ażeby w tej także dziedzinie Rzymianie nie ustępowali Grekom. Oczy wszystkich zwracały się ku Cyceronowi. Panowało przekonanie, iż on jest szczególnie do tego powołany, że powinien podjąć się tego zadania nie tylko ze względu na czytelników, którzy z przyjemnością rozczytują się w jego pismach, lecz także ze względu na ojczyznę, by tak jak została przezeń ocalona, była też przez niego rozsławiona (I 2,5).

Dla historii wykazywał Cycero zrozumienie i zainteresowanie. Znajomość dziejów uważał za niezbędny składnik ogólnego wykształcenia. Podkreślał, że nie wiedzieć, co się wydarzyło przed naszym urodzeniem, to pozostać zawsze dzieckiem. Czymże bowiem jest życie człowieka, jeżeli pamięć dawnych wydarzeń nie wiąże go z życiem przodków (*Or.* 34,120). Zarówno pisarze, jak mówcy winni powoływać się na starożytność, przytaczać odpowiednie przykłady, bo to nadaje dziełu powagę i budzi zaufanie, a prócz tego sprawia, że dzieło czyta się lub słucha się go z większą przyjemnością. Cycero znał historyków greckich i łacińskich. Herodota nazwał ojcem historiografii (*De leg.* I 1, 5). Podziwia jego styl, mówi, że opowiadanie płynie u niego jak spokojna rzeka. Herodotowi zawdzięcza kilka opowieści, np. o dwuznacznej wyroczni, jaką otrzymał Krezus, o Kleobisie i Bitonie, synach argiwskiej kapłanki, którzy znaleźli piękną śmierć. Pod względem prawdomówności stawia wyżej Tukidydesa, stwierdza, że przedstawia on wydarzenia, wojny, bitwy poważnie i dokładnie. Najczęściej przecież cytuje Ksenofonta, który był ulubioną lekturą wielu Rzymian. Cycero wymienia i cytuje niemal wszystkie dzieła tego pisarza, podziwia je, innych zachęca do czytania. Szczególnie wysoko cenił Polybiosa, nazywa go znakomitym pisarzem, biegłym szczególnie w sprawach dotyczących ustroju państwa i kwe-

stii chronologicznych. Zna też kilku historyków greckich, których dzieła nie doszły do naszych czasów. Korzysta z historyków łacińskich, choć sąd o nich ma bardzo krytyczny. Największą pomoc stanowiła książeczka Attyka pt. *Liber annalis*, stanowiąca jakby rusztowanie chronologiczne dziejów Rzymu, obejmujących siedem stuleci. Dzieła Cycerona pełne są przykładów zaczerpniętych z dziejów Rzymu, Grecji, starożytnego Wschodu. Nic więc dziwnego, że Rzymianie od Cycerona oczekiwali dzieła historycznego, że do niego zwracał się z taką propozycją jego przyjaciel i wydawca, Attyk.

Cycero nie odmawia, raczej tłumaczy się, iż dotąd tego nie uczynił. Nie można było — wyjaśnia — zabierać się do tak poważnej pracy mając rozliczne zajęcia. Inne dzieła, których niemało napisał, powstawały w krótkim czasie, w ciągu paru wolnych dni, jakie udało mu się zdobyć. Mając kilka dni spędzić na wsi, wedle ich liczby planował to, co miał napisać. Natomiast historii nie można zaczynać, nie zapewniwszy sobie dłuższego czasu wolnego od trosk i zajęć (*De leg.* I 3, 9).

Dla planów literackich Cycerona wspomniane miejsce z dialogu *De legibus* — jakkolwiek ujęte w formę opowiadania — jest cenne. Ale czas powstania tego dzieła jest dyskutowany, toteż warto przytoczyć datowane testimonia z korespondencji. Wzmianka z roku 59 (*Att.* II 8, 1): *Ego me do historiae* — odnosi się do określonego dzieła, do którego przejdziemy za chwilę. Ważniejsze są świadectwa z roku 44. W liście pisanym 27 lub 28 kwietnia stwierdza, iż Attyk ciągle zachęca go do pisania historii (*Att.* XIV 14, 5): *Et hortaris me, ut historias scribam.* W listopadzie zaś wyznaje otwarcie (*Att.* XVI 13 c, 2): *Ardeo studio historiae — incredibiliter enim me commovet tua cohortatio — quae quidem nec institui nec effici potest sine tua ope. Coram igitur hoc quidem conferemus.* Co w przekładzie Rykaczewskiego brzmi: „Upewniam cię, że pałam chęcią pisania historii; bo mnie niewypowiedzianie twoje zachęcenie pobudza, ale jest to zamiar, którego ani wziąć przed się, ani wykonać bez twojej pomocy nie mogę. Osobiście jeszcze o tym pomówimy". Że Cycero nosił się z zamiarem napisania historii ojczystej, wspomina też Plutarch w jego biografii, zaznacza przy tym, że „w urzeczywistnieniu tego dzieła przeszkadzały mu rozmaite kłopoty i zmartwienia natury częściowo prywatnej, częściowo politycznej, których najwięcej sam sobie zresztą narobił"[1]. Plutarch, jak wiemy, opierał się na biografii napisanej przez Tirona, który w tych sprawach był najlepiej poinformowany.

Sam Cycero czuł się powołany do podjęcia tego zadania, uważając, że historia najbardziej zbliża się do wymowy, że jest to „opus oratorium maxime" (*De leg.* I 2, 5). Charakter historiografii określa w dziele *O mowcy*: *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendetur*? (*De or.* II 9, 36). Po polsku można to oddać: „Historia jest świadkiem czasów, światłem prawdy, życiem pamięci, nauczycielką życia, posłanką dawnej przeszłości; jakiż inny głos, jeśli nie głos mówcy przekazać może ją przyszłości i zapewnić jej nieśmiertelność?" W innym zaś miejscu tegoż dzieła (*De or.* II 15, 62—63) tak formułuje zadania historii: *Videtisne, quantum munus sit oratoris historia? Haud scio an flumine orationis et varietate maximum ... Quis nescit primam esse histo-*

---

[1] Plut. *Cic.* 41 — cytat w przekładzie M. Brożka.

riae legem, ne quid falsi dicere audeat? deinde ne quid veri non audeat? ne qua suspicio gratiae sit in scribendo? ne qua simultatis? haec scilicet fundamenta nota sunt omnibus. — „Czy widzicie, jak ważnym zadaniem mówcy jest pisanie historii? Nie wiem, czy jakiś inny przedmiot wymaga większej płynności i rozmaitości stylu? ... Któż nie wie, że pierwszą zasadą historii jest, by nic fałszywego nie odważyła się powiedzieć, następnie, by do powiedzenia czegoś prawdziwego nie zabrakło jej odwagi? by przy pisaniu nie powstało żadne podejrzenie o zbytnią życzliwość lub niechęć? Te podstawowe zasady historii są wszystkim znane". W dalszym ciągu podkreśla Cycero, że historyk winien przedstawić zamiar, czyny i ich skutki, powinien ukazać nie tylko, co się stało i co mówiono, lecz także w jaki sposób; mówiąc o skutkach winien wyłuszczyć wszystkie przyczyny, opowiedzieć nie tylko czyny ludzi, lecz odmalować także ich charakter, obyczaje, życie. Podnosi też, że sposób opowiadania wymaga stylu płynnego, potoczystego, bez szorstkości, zaczepności i uszczypliwości mów sądowych.

Cycero jasno określił zadania historyka, nie spełnił jednak pokładanych w nim nadziei, wielkiego dzieła historycznego nie napisał. Być może znalazłby pod koniec życia dłuższy czas wolny od trosk i zatrudnień, o którym wspominał w dialogu *O prawach*, gdyby tragiczna śmierć nie przecięła pasma jego życia. Muzie Klio poświęcił tylko pewne dorywcze chwile (*subsiciva quaedam tempora*), którym nie pozwolił się zmarnować.

Przy podjęciu dzieła historycznego rodził się problem, od jakich czasów zacząć opis dziejów. We wspomnianym dialogu Kwintus reprezentuje stanowisko, iż od najdawniejszych, gdyż owe czasy tak są opisane, iż nikt tego nie czyta. Marek natomiast wolał dzieje współczesne, aby przedstawić wypadki, w których sam uczestniczył. Attyk poparł pogląd Marka, podkreślając, że za ich życia zaszły ważne wydarzenia. Marek będzie mógł sławić zasługi swego przyjaciela Gnejusza Pompejusza i opisać pamiętny rok swego konsulatu. Lepiej, by uwiecznił te właśnie sprawy aniżeli — jak chcą niektórzy — opowieści o Remusie i Romulusie (*De leg.* I 3, 8).

Przeszłości dotknął Cycero w niektórych dziełach. Dziełem historycznym w pewnym znaczeniu jest dialog pt. *Brutus*, w którym przedstawia rozwój wymowy rzymskiej, zaczynając od M. Korneliusza Cetega, którego Enniusz dla jego słodkiej wymowy nazywa kwiatem i chlubą ludu rzymskiego, oraz Katona, którego sto pięćdziesiąt mów zachowało się do czasów Cycerona, a kończąc na niedawno zmarłym wielkim mówcy, Kwintusie Hortensjuszu, z którym chlubniej było walczyć, niżeli nie mieć żadnego przeciwnika. Cycero wymienia około dwustu mówców, dając ich charakterystykę, określając, w jakim czasie żył każdy z nich, dzieląc historię wymowy na pewne okresy. W drugiej księdze dzieła *O rzeczypospolitej* przedstawił rozwój państwa rzymskiego i jego ustroju stanowiącego realizację najlepszej formy mieszanej; zawierał bowiem element monarchiczny w instytucji konsulów, element arystokratyczny w instytucji senatu i element demokratyczny w instytucji zgromadzeń ludowych. Zaczął od Romulusa i rozwijał pogląd, że ustrój ten był wytworem szeregu pokoleń i stuleci. W dialogu *O prawach* pragnie — jak sam zapewnia — mówić o przyszłym senacie i o przyszłych ludziach, którzy może zechcą podporządkować się stanowionym prawom (*De leg.* III 13, 29); pewne przecież partie dzieła mówią o przeszłości, o dawnych instytucjach i wprowadzanych prawach. Trudno

jednak te dzieła zaliczać do historiografii, mają bowiem treść specyficzną, poza tym tylko pewne partie noszą charakter historyczny.

Więcej niewątpliwie chodziło Cyceronowi o upamiętnienie wydarzeń współczesnych, szczególnie tych, w których sam brał czynny udział. Niejednokrotnie podkreślał, jak bardzo zależy mu na opinii potomnych. W kwietniu 59 roku pisze do przyjaciela (*Att.* II 5, 1): *Quid vero historiae de nobis ad annos sescentos praedicabunt? quas quidem ego multo magis vereor quam eorum hominum, qui hodie vivunt, rumusculos.* — W przekładzie G. Pianko: „A co powie o mnie historia za kilkaset lat? Tego wyroku bardziej się obawiam niż plotek naszych współczesnych".

Najbardziej godnym uwiecznienia wydał się Cyceronowi oczywiście rok jego konsulatu z Nonami grudniowymi jako punktem kulminacyjnym. *O Nonae illae Decembres, quae me consule fuistis* — wołał w jednej z mów[2]. Pisanie o swoim konsulacie nie było u Rzymian niczym nadzwyczajnym. Pamiętniki o charakterze apologetycznym pisali m.in. Aemilius Scaurus, Rutilius Rufus, Lutatius Catulus, Sulla. Jeżeli chodzi o Cycerona, nowa była forma, a raczej różnorodność form.

Pod koniec roku 63 lub na początku roku następnego, kiedy wielki Pompejusz po zwycięskim zakończeniu wojny z Mitrydatesem przebywał jeszcze w Azji dla uporządkowania spraw imperium i nowo zdobytych prowincji, Cycero wysłał do zwycięskiego wodza obszerny list, przedstawiający, jakich to czynów dokonał w Rzymie w czasie sprawowania urzędu konsula. Pismo to — jak świadczą scholia Bobiensia — było dużych rozmiarów. Szeroko też je rozpowszechniono. Wiemy, że na procesie Sulli w roku 62 oskarżyciel odczytywał całe ustępy z tego listu, wyzyskując je przeciw oskarżonemu i jego obrońcy — Cyceronowi[3]. Do tegoż listu w kilka lat później czyni aluzje oskarżyciel Plancjusza, twierdząc, że to właśnie pismo zaszkodziło Cyceronowi. Cycero odpiera zarzut podkreślając, iż nie rozumie, w jaki sposób miałoby mu zaszkodzić, podnosi natomiast, iż mogło przynieść korzyść rzeczypospolitej[4]. Cycero chciał przy Pompejuszu odgrywać podobną rolę, jaką miał Leliusz przy Scypionie Afrykańskim. Wydarzenia wszakże najbliższych lat miały mu przynieść gorzkie rozczarowanie. Na Pompejuszu zawiódł się całkowicie.

Były konsul bronić musiał swych czynów, z których był tak dumny. Liczył na innych pisarzy, że opiszą i uświetnią jego konsulat, a kiedy nadzieje te zawiodły (jeden Attyk napisał krótki pamiętnik po grecku), sam chwycił za pióro, by pamiętne wydarzenia opisać. W marcu roku 60 pisze do przyjaciela (*Att.* I 19, 10): *Commentarium consulatus mei Graece compositum misi ad te. Latinum si perfecero, ad te mittam.*

---

[2] Cic. *Pro Flacco* 102.

[3] Cic. *Pro Sulla* 67: *Hic tu epistulam meam saepe recitas, quam ego ad Cn. Pompeium de meis rebus gestis et de summa re publica misi et ex ea crimen aliquod in P. Sullam quaeris.*

[4] Cic. *Pro Plancio* 85: *Te aiebas de tuis rebus gestis nullas litteras misisse, quod mihi meae, quas ad aliquem misissem, obfuissent; quas ego mihi obfuisse non intellego, rei publicae video prodesse profuisse.* Do tego *Scholia Bobiensia*, p. 270 Or.: *Significat epistulam non mediocrem ad instar voluminis scriptam, quam Pompeio in Asiam de rebus suis in consulatu gestis miserat Cicero, aliquanto, ut videtur, insolentius scriptam, ut Pompei stomachum non mediocriter commoveret, quod quadam superbiore iactantia omnibus se gloriosis ducibus anteponeret. Obfuerunt autem re vera; nam sic effectum est, ut ei Pompeius contra Clodianam vim non patrocinaretur.*

Owo ὑπόμνημα posłał Posejdoniosowi na Rodos jako materiał do wykorzystania, ten odpowiedział, że dzieło jest wykończone i nie potrzebuje żadnych przeróbek czy upiększeń. Sam Cycero nie uważał tego za panegiryk, lecz za dzieło historyczne. *Non* ἐγκωμιαστικὰ *sunt haec, sed* ἱστορικά, *quae scribimus* — pisze do przyjaciela (*Att.* I 19, 10). Pismo zaginęło, korzystał z niego Plutarch w biografiach Cycerona (10—23), Krassusa (13, 4), Cezara (8, 3).

Więcej testimoniów mamy o dziele, które ukazało się pod tytułem *M. Cicero de consiliis suis*. Pierwsze wzmianki pochodzą z kwietnia roku 59. W jednym z listów pisze do Attyka (*Att.* II 8, 1): *ego me do historiae*. W innym liście (*Att.* II 6, 2) uchyla rąbka tajemnicy: ἀνέκδοτα, *quae tibi uni legamus, Theopompio genere aut etiam asperiore multo pangentur. Neque aliud iam quidquam* πολιτεύομαι, *nisi odisse improbos, et id ipsum nullo cum stomacho sed potius cum aliqua scribendi voluptate.* Pod nazwiskiem Teopompa obiegał pamflet polityczny pt. *Trikaranos* — przypisujący nieszczęścia Hellady Sparcie, Atenom, Tebom. W roku 59 nowy potwór trójgłowy się pojawił, tym razem w Rzymie. Cycero atakował szczególnie Krassusa i Cezara, ujawniając ich rolę w spisku Katyliny. Na razie jednak pismo nie było przeznaczone do publikacji, w liście do Attyka zaznacza, że są to ἀνέκδοτα, *quae tibi uni legamus.* Piętnaście lat później, po śmierci Cezara, Cycero znów wraca do tego tematu. W maju 44 roku pisze (*Att.* XIV 17, 6): *librum meum illum* ἀνέκδοτον *nondum, ut volui, perpolivi.* Dzieło nie było jeszcze wygładzone. Attyk życzył sobie pewnych uzupełnień. Cycero odpowiada, że to raczej temat do oddzielnego dzieła (zwoju): *Ista vero* — pisze w dalszym ciągu tego listu — *quae tu contexi vis, aliud quoddam separatum volumen exspectant.* Ogłaszanie jednak tego pisma nawet wtedy, po śmierci tyrana, było niebezpieczne. *Ego autem* (pisze), *credas mihi velim, minore periculo existimo contra illas nefarias partis vivo tyranno dici potuisse quam mortuo* (ib.). Cycero (całkiem słusznie) więcej się obawiał Antoniusza niż Cezara. Około tego dzieła powstała cała literatura. Szczególnie dyskutowana jest data jego publikacji. Jedni opierając się głównie na notatce Kasjusza Diona (XXXIX 10) uważają, że ukazało się dopiero po śmierci Cycerona. Odnośne jednak miejsce budzi wątpliwości. Powstanie pisemka określa autor na rok 57. Cycero uważając Cezara i Krassusa za głównych sprawców swego wygnania (εἰδὼς καὶ τῆς φυγῆς αἰτιωτάτους γεγονέναι νομίζων) miał po powrocie ułożyć pisemko, w którym nagromadził wiele oskarżeń przeciw Cezarowi, Krassusowi i pewnym innym osobom, i dalej (cytuję): καὶ διὰ τοῦτο φοβηθείς, μὴ καὶ ζῶντος αὐτοῦ ἐκφοιτήσῃ, κατεσημήνατό τε αὐτὸ καὶ παρέδωκε τῷ παιδὶ προστάξας οἱ μήτ' ἀναγνῶναι μήτε δημοσιεῦσαι τὰ γεγραμμένα, πρὶν ἂν μεταλλάξῃ. — W przekładzie Madydy: „Żywiąc obawę, że te oświadczenia wyjdą na jaw za jego życia, opieczętował książeczkę i przekazał ją swemu synowi z poleceniem, aby nie czytał, ani nie publikował tego, co napisane, przed jego śmiercią". Otóż syn Cycerona miał w roku 57 osiem lat. Być może jego osoba dostała się tu przez nieporozumienie z powodu dwuznaczności słowa παῖς, może παρέδωκε τῷ παιδί odnieść należało do Tirona. Poza tym podawany przez Kasjusza motyw napisania dzieła (zemsta za wygnanie) jest nie do przyjęcia w świetle listu do Attyka z r. 59, z którego wynika, że Cycero pisał to dzieło już w kwietniu roku 59, za konsulatu Cezara, a więc przed wygnaniem. Toteż dziwię się Kumanieckiemu, który w swej

Litera turze[5] pisze, że „raczej trzeba wierzyć Kasjuszowi Dionowi". Na większe od Diona zaufanie zasługuje świadectwo Plutarcha (w biografii Krassusa 13): ὅμως δ' ὁ Κικέρων ἔν τινι λόγῳ φανερὸς ἦν Κράσσῳ καὶ Καίσαρι τὴν αἰτίαν προστριβόμενος, ἀλλ' οὗτος μὲν ὁ λόγος ἐξεδόθη μετὰ τὴν ἀμφοῖν τελευτήν. Według Plutarcha więc pismo zostało opublikowane po śmierci obu atakowanych, tj. Krassusa († 53) i Cezara († 44); Plutarch nie mówi, że nastąpiło to dopiero po śmierci Cycerona. W związku z tym można przytoczyć jeszcze jedno miejsce z korespondencji Cycerona. W liście pisanym 5 listopada 44 roku (*Att.* XVI 11, 3), w którym omawia z przyjacielem pewne miejsca z drugiej filipiki, znajdujemy zdanie: *Librum, quem rogas, perpoliam et mittam.* Z kontekstu nie wynika, o jakie dzieło chodzi, które Cycero chce wygładzić i przesłać wydawcy. Można jednak tę wzmiankę odnieść do omawianych ἀνέκδοτα. W ciągu kilku miesięcy zmieniła się sytuacja. Jeżeli w maju przebywając w Puteolanum musiał się Cycero obawiać gniewu Antoniusza, to jesienią tego roku, kiedy narastał konflikt między Antoniuszem i Oktawianem, *vir consularis* słowem i piórem zaczął walczyć z Antoniuszem. Wtedy zapewne wygładził i wydał pismo, które dotąd spoczywało w szufladzie. Natomiast zarzuty pod adresem Antoniusza, których oczekiwał Attyk (*ista quae tu contexi vis*), wymagały oddzielnego potraktowania (*aliud quoddam separatum volumen exspectant*). Przedstawił je Cycero w drugiej filipice. Nie wspominam tu o innych pismach Cycerona, które mają charakter wyłącznie publicystyczny.

Cycero był zwolennikiem stosowania różnych stylów zależnie od tematu, sytuacji, audytorium, od celu, jaki się chciało osiągnąć. Polemizował z attycystami, którzy zawsze używali stylu prostego; ich naśladować to jakby po wynalezieniu zboża karmić się żołędziami (*Or.* 31). Ilekroć zaś chodziło o to, by coś lub kogoś pochwalić, za najodpowiedniejszą uważał mowę rytmiczną[6]. Do rytmu przywiązywał wielką wagę. Nic więc dziwnego, że myśląc o upamiętnieniu wielkich wydarzeń, więcej niż na Klio liczył na muzę Kaliope. W cytowanym już liście do Attyka (I 19, 10) pisząc, że pragnie sam upamiętnić dzieje swego konsulatu, zapowiada prócz pamiętnika po grecku i po łacinie także powstanie poematu: *Tertium poema exspectato, ne quod genus a me ipso laudis meae praetermittatur.* Jeżeli co do pamiętnika łacińskiego nie mamy pewności, czy w ogóle został napisany, o poemacie mamy szereg świadectw i fragmentów, a przede wszystkim 78 heksametrów cytowanych przez samego autora w dziele *De divinatione* (I 17—22). Pozwala to nam zorientować się nie tylko w treści, lecz także w kompozycji utworu.

Poemat pt. *De consulatu suo* liczył trzy księgi. Przedmiotem księgi pierwszej była kampania wyborcza z roku 64. Jeden z zachowanych fragmentów (w komentarzu Serwiusza do VIII eklogi Wergilego) mówi o szczęśliwej wróżbie, jaką otrzymała żona Cycerona Terencja, w czasie składania ofiar; wróżba zapowiadała zwycięstwo Marka w wyborach. Z księgi drugiej zachował się dłuższy fragment, w którym przemawia do Cycerona muza Urania — wyliczając różne dziwy, jakie wydarzyły się

---

[5] K. Kumaniecki, *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1977, s. 580. Por. K. Büchner, *M. Tullius Cicero 29*, RE VII A 1, szp. 1268.

[6] Cic. *Or.* 62, 210: *Adhibenda est igitur numerosa oratio, si laudandum est aliquid ornatius.*

w czasie jego konsulatu oraz wróżby z lat poprzedzających, i podkreślając, że dawni mędrcy czcili bogów; podobnie postępuje Cycero, który czas wolny od służby dla ojczyzny poświęca studiom naukowym i muzom. Urania przemawiała do konsula, w czasie kiedy spiskowcy zostali pojmani, ale jeszcze nie skazani. Cycero, jak świadczy inny fragment (zachowany u Noniusza), *animo pendens noctu eventa timebat*. I wtedy zapewne we śnie przemówiła do niego muza. Księga trzecia przedstawiała zapewne słynne *Nonae Decembres*, posiedzenie senatu i ukaranie przywódców spisku. Zachowały się z niej trzy wiersze, cytowane przez Cycerona w liście do Attyka (II 3, 3) z grudnia 60 roku. Wiersze te to słowa Kaliopy; muza poezji epickiej zachęca konsula, by trzymał się drogi, którą kroczył od młodości, i by pomnażał sławę ludzi dobrych:

hos retine atque auge famam laudesque bonorum.

Owa wzmianka w liście daje wskazówkę co do czasu powstania poematu. Zawiera też ważną informację dotyczącą charakteru i celu pisma. Cycero pisze ów list pod wrażeniem wizyty, jaką mu złożył Cornelius Balbus; przybył on do Ancjum z wyraźnymi propozycjami Cezara, a raczej triumwirów. Przyjęcie owych propozycji, współpraca, a przynajmniej zachowanie życzliwej neutralności, zapewniłyby mężowi konsularnemu bezpieczeństwo ze strony partii popularów, pojednanie z przeciwnikami, spokój na starość[7]. Inne ewentualności to albo podjąć otwartą walkę przeciw przygotowanej przez Cezara ustawie rolnej, co jego zdaniem byłoby rzeczą chwalebną, albo usunąć się z Rzymu[8]. Cycero rozważa te ewentualności, zdaje sobie sprawę, że ma podjąć bardzo ważną decyzję (*est res sane magni consili* — pisze do przyjaciela), nęcą go propozycje Cezara, ale nie może ich przyjąć; pamięta bowiem słowa muzy, upominającej go, by pozostał wierny swojej dotychczasowej linii postępowania, przedstawionej w owym poemacie — *in eo libro, in quo multa sunt scripta* ἀριστοκρατικῶς. I tu przytacza (po grecku) słowa Hektora z dwunastej księgi Iliady:

Jedna jest wróżba najlepsza — bronić wolności ojczyzny[9].

Był to zatem poemat apologetyczny, w którym *vir consularis* bronił swojej polityki prowadzonej w czasie konsulatu. Odmawiając współpracy z triumwirami podjął decyzję, za którą zapłacił wygnaniem.

W latach 56—54 powstał drugi poemat autobiograficzny Cycerona, *De temporibus suis*. W liście do Lentulusa z grudnia roku 54 pisze, iż zrywając niemal z mowami skierował umysł ku łaskawszym muzom, które nęciły go od młodości[10]. Obok innych utworów napisał wtedy — jak donosi — trzy księgi wierszem *O swoich czasach — scripsi etiam versibus tris libros de temporibus meis*. Przez jakiś czas toczyła się wśród filologów dyskusja, czy ów poemat nie jest identyczny z eposem *De consulatu suo*. Ale w cytowanym liście podkreśla Cycero, iż posłałby Lentulusowi poemat

---

[7] Cic. *Att.* II 3, 3: *reditus in gratiam cum inimicis, pax cum multitudine, senectutis otium.*

[8] ib. *aut fortiter resistendum est legi agrariae, in quo est quaedam dimicatio, sed plena laudis, aut quiescendum, quod est non dissimile atque ire in Solonium aut Antium.*

[9] *Iliada* XII 243 — wiersz w przekładzie K. Jeżewskiej.

[10] Cic. *fam.* I 9, 23: *animum ab orationibus diiungo fere referoque ad mansuetiores Musas.*

wcześniej, gdyby uznał go za godny publikacji. Wiemy zaś, że Piso w roku 55 cytował wiersz: *cedant arma togae*, etc.[11] Wzmianka ta zatem rozstrzyga dyskusję na rzecz odrębności obu poematów. Z poematu *De temporibus suis* nie zachował się żaden fragment, ale ogólny układ odtworzyć możemy na podstawie kilku wzmianek w korespondencji. Ważny wydaje się list Cycerona do Lukcejusza z początku maja 56 roku. W liście tym Cycero proponował historykowi przedstawienie wydarzeń do swego powrotu z wygnania, i to jakby dramat czynów i przypadków; zawiera on bowiem różne akty, zmiany zamysłów i okoliczności[12]. Przedstawienie to — pisze w dalszym ciągu listu — da sposobność, by wyjaśnić przyczyny przewrotów, wskazać środki zaradcze przeciw niepowodzeniom, oddać pochwałę temu, co na to zasługuje, zganić, co godne nagany, podkreślić przewrotność, podstępność i zdradliwość wielu ludzi; życie bowiem Cycerona dostarczy w opisach wielkiej, a pełnej wdzięku rozmaitości. Wobec odmowy Lukcejusza owe rady dawane historykowi wykorzystał zapewne Cycero zgodnie z zapowiedzią w swoim poemacie. Cycero postanowił nie tylko opisać wydarzenia, lecz także wyrazić wdzięczność dla przyjaciół, porachować się z przeciwnikami. We wspomnianym liście do Lentulusa podkreśla Cycero, iż poemat stanowić będzie trwałe świadectwo zasług, jakie położyli dlań przyjaciele, oraz własnej dla nich wdzięczności. Nie bał się gniewu osób, które by mogły się poczuć urażone, gdyż potraktował je w sposób umiarkowany i łagodny[13], raczej mógłby się obawiać, iż zbyt słabo wyraził swą wdzięczność wobec tych, którzy się zasłużyli.

Także w tym poemacie wprowadził autor machinę bogów. W księdze drugiej przedstawił naradę niebian, której przedmiotem była sprawa powrotu Cycerona z wygnania. Na zgromadzeniu przemawiał Apollo „przepowiadając" haniebny powrót dwóch wodzów, z których jeden zgubił wojsko, a drugi sprzedał. O wprowadzeniu owego ἐμβόλιον do drugiej księgi poematu wspomina Cycero w liście do brata z września 54 roku[14]. Pomysł takiego porachunku z konsulami roku 58, z Pisonem i Gabiniuszem, przyszedł Cyceronowi po ich niesławnym powrocie z prowincji, o czym z satysfakcją donosił bratu przebywającemu w Galii. Księga ta kończyła się mową Jowisza, pełną pochwał dla Cycerona. Księga pierwsza — jak można się domyślić — przedstawiała machinacje Klodiusza i wygnanie, księga trzecia triumfalny powrót Cycerona do Rzymu[15]. Owe kontakty z bogami wyśmiewali przeciwnicy, szczególnie Salustiusz w zachowanej inwektywie. Swój poemat Cycero wysłał Cezarowi do Galii. Cezar utwór przeczytał, pochwalił początek, pisząc, że nawet w greckiej literaturze trudno znaleźć coś lepszego, lecz dalszy ciąg wydał mu się bardziej niedbały (ῥαθυμότερα). Cycero nie był zadowolony z takiej oceny. Pisze

---

[11] Cic. *In Pis.* 29, 72.

[12] Cic. *fam.* V 12, 6: *quasi fabulam rerum eventorumque nostrorum; habet enim varios actus multasque actiones et consiliorum et temporum.*

[13] Cic. *fam.* I 9, 23: *id feci parce et molliter.*

[14] Cic. *Q. fr.* III 1, 24: *Itaque mirificum ἐμβόλιον cogito in secundum librum temporum includere, dicentem Apollinem in concilio deorum, qualis reditus duorum imperatorum futurus esset, quorum alter exercitum perdidisset, alter vendidisset.*

[15] Do tej księgi odnieść wypada zdanie z inwektywy Salustiusza (§ 7): *Italia exsulem humeris suis reportavit.*

więc do brata, który przebywał u boku Cezara, by dowiedział się, co mu się nie podobało: rzecz czy styl[16].

Cycero pozostawił po sobie także kilka poematów innej treści. Pomijam utwory, które znamy tylko z tytułów. W kilku słowach wspomnę jedynie o dwóch. Z poematu pt. *Mariusz* przytacza Cycero w dziele *De divinatione* (I 106) trzynaście wierszy opisujących pomyślną wróżbę zesłaną Mariuszowi przez samego Jowisza; piękny i pełen ekspresji jest opis walki orła z wężem, stoczonej w gaju arpinackim. Dzięki poematowi, jaki Cycero poświęcił swemu rodakowi, sławny stał się ów gaj i dąb Mariusza. Wspominają o tym uczestnicy dialogu *De legibus* (I 1, 1): *Dum Latinae loquentur litterae, quercus huic loco non deerit, quae Mariana dicatur*. Czas powstania i publikacji poematu trudno ustalić. Utwór był znany w Rzymie. Powoływał się na niego m. in. jakiś Mariusz, gdy zwrócił się do Cycerona z prośbą, by podjął się prowadzenia jego sprawy w sądzie[17]. Zachowany fragment świadczy o talencie poetyckim autora, który naśladuje tu podniosły styl Enniuszowy.

O innym poemacie epickim dowiadujemy się z kilku wzmianek w listach do brata z roku 54. Cycero postanowił opisać wyprawę Cezara do Brytanii. Materiałów miał dostarczyć Kwintus, który brał w niej udział. *Modo mihi date Britanniam, quam pingam coloribus tuis, penicillo meo* — pisze do brata w czerwcu (*Q. fr.* II 13 (15a), 2). Ale po otrzymaniu owych „farb" nie przykładał swego „pędzla". We wrześniu donosi bratu, że pracę przerwał: *Poema ad Caesarem, quod institueram, incidi* (*Q. fr.* III 1, 11). Kiedy jednak brat mu napisał, iż Cezar dowiedział się o przedsięwzięciu, kontynuuje przerwaną pracę (*Q. fr.* III 8, 3) i w początkach grudnia donosi Kwintusowi: *Quod me hortaris, ut absolvam, habeo absolutum suave, mihi quidem uti videtur,* ἔπος *ad Caesarem* (*Q. fr.* III 9, 6). Poemat był gotowy, autor czekał tylko na pewnego kuriera, który by go zawiózł do Galii. Z utworu tego, zatytułowanego zapewne *De expeditione Britannica*, nie zachował się żaden fragment. Nie umiemy więc o nim nic powiedzieć; sam autor był z niego zadowolony, nazywa go *suave* ἔπος.

Cycerona interesowały poważne tematy, nie uznawał fraszek[18], odcinał się od neoteryków, których nazywał śpiewakami Euforiona (*cantores Euphorionis*). Wiele natomiast czasu poświęcał przekładom z poezji greckiej. Mamy więc prócz przekładu Aratosa także 53 wiersze z Homera, 51 z Sofoklesa, po 35 z Aischylosa i Eurypidesa, po kilka wierszy innych poetów.

Nasuwa się kwestia oceny Cycerona jako historyka i jako poety. Niezmiernie trudno dać odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu trzymał się zasad, które sam sformułował jako obowiązujące dla historyka. Pouczające są niektóre wypowiedzi Cycerona. *Commentarii* Cezara uważał jedynie za materiał dla historyka. *Nudi sunt* — pisze w *Brutusie* (75, 262) — *recti et venusti, omni ornatu orationis tamquam veste detracta, sed dum voluit alios habere parata, unde sumerent* etc. Nie odpowiadało też jego gustowi pismo Attyka opiewające po grecku jego konsulat. Ocenił je jako zbyt

[16] Cic. *Q. fr.* II 15 (16), 5 z sierpnia 54 r.: *Dic mihi verum, num aut res eum aut* χαρακτὴρ *non delectat?*

[17] Cic. *Att.* XII 49, 1 z maja 49 roku.

[18] Cic. *Paradoxa* 26: *Non audio poetam in nugis.*

proste i mało ozdobne, podkreślał jednak, że ów brak ozdób i kosmetyków także ma swój urok[19]. Dla swojej natomiast książeczki zużył — jak pisze (*Att.* II 1, 1) — cały skład perfum Isokratesa, wszystkie szkatułki ze szminkami jego uczniów, a nawet niektóre farby Arystotelesa. Wielce charakterystyczna jest sugestia wysuwana pod adresem Lukcejusza. Owego historyka prosił, by dziejom jego konsulatu poświęcił oddzielną monografię i by nie zważając na prawa historii użyczył mu nawet więcej pochwał, niż pozwala prawda[20]. Można podejrzewać, iż spotkawszy się z odmową Lukcejusza, owe sugestie zastosował w swoim dziele. Co prawda, w dalszym ciągu tego listu stwierdza, że pisząc o sobie samym, autor zachowuje z konieczności większą skromność, jeśli chodzi o czyny godne pochwały[21]. W innym zaś miejscu stwierdza wyraźnie, że „brzydko jest sławić siebie samego, a zwłaszcza mówić o sobie rzeczy niezgodne z prawdą i wystawiając się na szyderstwa słuchaczy naśladować żołnierza samochwała[22]. Wiemy jednak, jak trudno pisać o sobie *sine ira et studio*. Stwierdzamy to nieraz czytając pamiętniki dawne i nowsze. Możemy żałować, że Cycero nie napisał wielkiego dzieła historycznego i że nie doszły nas owe drobniejsze pisma historyczne. Pocieszamy się jednak tym, że jego korespondencja stanowi jedyny w swoim rodzaju pomnik, nieocenione źródło dla dziejów politycznych, społecznych, kulturalnych, obyczajowych epoki. Trafnie ocenił jej wartość Nepos pisząc (*Atticus* 16, 4): *quae qui legat, non multum desideret historiam contextam eorum temporum.* Stwierdzeniu *abest historia litteris nostris* mogli Rzymianie przeciwstawić dopiero pisma Salustiusza, o którym Martialis (XIV 191) powie:

Primus Romana Crispus in historia,

a Tacyt (*Ann.* III 30) nazwie go *rerum Romanarum florentissimus auctor.*

Znacznie więcej przesłanek mamy do oceny talentu poetyckiego. Zachowały się przecież dość liczne fragmenty, a także sądy starożytnych. Wielu współczesnych mu ludzi pokpiwało sobie z jego wierszy, oceny pisarzy wypadały różnie. Kwintylianowi nie podobało się *homoioteleuton* w wierszu

O fortunatam natam me consule Romam,

bardzo ostro wyraził się Martialis (II 89, 3) używając określenia *carmina Musis et Apolline nullo.* Tacyt (*dial.* 21) pisze, że Cezar i Brutus jako poeci nie byli lepsi od Cycerona, ale szczęśliwsi, bo mniej ludzi wiedziało o ich wierszach (*fecerunt et carmina et in bibliothecas rettulerunt non melius quam Cicero, sed felicius, quia illos fecisse pauciores sciunt*). Nie brak było przecież głosów uznania, a nawet zachwytów. Cezar żywo interesował się poematami Cycerona, Pliniusz Młodszy (*epist.* IV 8; V 3) wysoko oceniał jego talent poetycki i pragnął go naśladować. Plutarch (*Cic.* 2)

---

[19] Cic. *Att.* II 1, 1: *Horridula mihi atque incompta visa sunt, sed tamen erant ornata hoc ipso quod ornamenta neglexerant, et ut mulieres ideo bene olere, quia nihil olebant, videbantur.*

[20] Cic. *fam.* V 12, 3: *Itaque te plane etiam atque etiam rogo, ut et ornes ea vehementius etiam quam fortasse sentis et in eo leges historiae neglegas gratiamque ... plusculum etiam quam concedet veritas, largiare.*

[21] Cic. *fam.* V 12, 8: *Verecundius ipsi de sese scribant necesse est, si quid est laudandum.*

[22] Cic. *De off.* I 38, 137 — przekład W. Kornatowskiego.

podkreśla, że z biegiem czasu rozwinął się artyzm poetycki Cycerona, tak że uznano go nie tylko za najlepszego rzymskiego mówcę, lecz także poetę[23].

W nowszych czasach zajmowano się dużo techniką poetycką Cycerona, szczególnie budową jego heksametru. Analiza metryczna wiersza Cyceronowego to temat dla osobnej rozprawy. Wypada jednak podać parę obserwacji. Przede wszystkim stwierdzić należy, iż budowa wiersza nie była ta sama w utworach z różnych okresów twórczości Cycerona, lecz podlegała rozwojowi. Nieuwzględnienie tego faktu prowadzić może do błędnych uogólnień. Wyraźnie zwiększała się ilość daktyli w heksametrach. W przekładzie Aratosa spondeje stanowią 42,5% (czyli 2,55 w jednym wierszu), w przekładach z Homera 39,7%, w *Prognostykach* 36,8%, w *Mariuszu* 34,3%. Dzięki temu heksametr Cycerona staje się coraz lżejszy. Dla porównania warto przypomnieć, że u Owidiusza daktyle stanowią aż 80%. Obserwujemy też (co wiąże się z poprzednim) zmniejszanie się ilości spondejów w pierwszej stopie. Wiemy zaś, że poeci augustowscy unikali rozpoczynania heksametru spondejem. Znacznie częściej spotykamy w tym okresie wiersze zaczynające się daktylem, np. *Arma virumque cano* czy *In nova fert animus* aniżeli spondejem jak *Qui fit, Maecenas, ut nemo quam sibi sortem*. Podobnie przedstawia się sprawa z wyrzutnią końcowego s przed spółgłoską; zjawisko to, charakterystyczne dla Enniusza i Lukrecjusza, występuje u Cycerona tylko w *Aratea*. Cycero wprowadza też określone, choć niezbyt sztywne, normy w stosowaniu cezur. W zakończeniu heksametru unika, podobnie jak poeci augustowscy, wyrazów pięcio- i sześciosylabowych (tylko w *Aratea* siedem razy, w tym sześciokrotnie chodzi o imiona własne), a także wyrazów jednosylabowych. Rzadko spotykamy u niego spondej w piątej stopie, czym całkiem świadomie odcina się od neoteryków. Pomijam inne szczegóły. Nie znaczy to rzecz prosta, by Cycero tworzył świadomie jakieś teoretyczne reguły. Raczej jego retorycznie wykształcone ucho unikało pewnych odmian wiersza, które brzmiały dla niego mniej pięknie. Nie można więc bez zastrzeżeń przyjmować tezy, że Cycero obok Lukrecjusza jest głównym reprezentantem kierunku tradycyjnego, wzorującego się na Enniuszu — jak to przyjmuje m.in. W. Strzelecki[24]. Bliżsi prawdy są chyba ci, którzy poezje Cycerona uważają za ważny pomost do poetów augustowskich. „Nimmt man alles zusammen — cytuję Karola Büchnera[25] — so wird Cicero zu einer wichtigen Brücke zu den Augusteern". Do takiego stanowiska skłania się też Kumaniecki w swej *Literaturze*[26].

Na zakończenie jeszcze parę słów o charakterze bardziej ogólnym. Nie zachował się w całości żaden poemat Cycerona; większość materiału, na którym opieramy się mówiąc o kwestiach „miary i cezury", stanowią przekłady. Toteż nie możemy nic powiedzieć o umiejętnościach naszego poety, jeśli chodzi o układ, kompozycję, ogólną koncepcję. Wysoko natomiast oceniamy jego sztukę tłumaczenia, w której zachował złoty środek między wiernością dla oryginału a swobodą obrazowania.

---

[23] Plut. *Cic.* 2: Προϊὼν δὲ τῷ χρόνῳ καὶ ποικιλώτερον ἁπτόμενος τῆς περὶ ταῦτα μούσης ἔδοξεν οὐ μόνον ῥήτωρ, ἀλλὰ καὶ ποιητὴς ἄριστος εἶναι Ῥωμαίων.

[24] W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, Wrocław 1959, s. 96.

[25] Büchner, *o.c.* szp. 1266.

[26] Kumaniecki, *o.c.* s. 410.

Umiał się też zdobyć na pełne ekspresji metafory. Jeżeli wierzyć Plutarchowi (*Cic.* 40), odznaczał się wielką łatwością tworzenia, potrafił w ciągu jednej nocy napisać pięćset wierszy. Wśród tak szybko tworzonych wierszy nie wszystkie były równego lotu. Przy ich ocenie należy się liczyć ze smakiem i gustami dawnych Rzymian. Nawet ów nieszczęsny heksametr

O fortunatam natam me consule Romam

kłaść można na karb pewnej maniery. W dziele *O mówcy* wymienia Cycero różne figury słowne służące do urozmaicenia i ozdoby, wśród nich zestawienie wyrazów z podobnym zakończeniem lub spadkiem[27]. Figurę tę stosował także w prozie[28]. Po krótkim okresie naśladowania poetów aleksandryjskich zmienił swe upodobania i wiele czasu poświęcił tłumaczeniu wierszy Homera, wielkich tragików i innych poetów greckich epoki klasycznej; przez to poezję łacińską skierował na drogę, którą po nim kroczyli Wergili i Horacy. Jego utwory były szeroko rozpowszechnione, o czym świadczy cytowane już zdanie Tacyta (że bardziej były znane od wierszy Cezara i Brutusa), a także liczne cytaty gramatyków. O poczytności poematów Cycerona mówi także Plutarch (*Cic.* 2).

Czym w takim razie tłumaczyć ujemne sądy starożytnych? Jeśli chodzi o jemu współczesnych, niechęć budziła niewątpliwie tematyka jego poematów. Wspomina o tym Kwintylian (*Inst.* XI 1, 24): *In carminibus utinam pepercisset, quae non desierunt carpere maligni*: *cedant arma togae* ... tu przytacza dwa jego wiersze i pisze dalej: *et Iovem illum a quo in concilium deorum advocatur et Minervam quae artes eum docuit.* Cycero powziął śmiałą i oryginalną, ale niezbyt szczęśliwą myśl, by za przedmiot swoich poematów obrać wydarzenia współczesne, a zwłaszcza własne czyny. O ileż trafniejszą drogę wybrał Wergili mając sławić czyny Augusta. Wiersze Cycerona krytykował m.in. L. Calpurnius Piso, wykazując, że do wygnania przyczynił się jego poemat *De consulatu*, a szczególnie wiersz

Cedant arma togae, concedat laurea laudi,

którym zraził sobie Pompejusza. Cycero polemizuje z takim poglądem i stwierdza, iż w Pisonie nie widzi Arystarcha krytykującego kiepskie wiersze, lecz Falarisa ścigającego orężem poetę. Takich Pisonów — Falarisów było niewątpliwie wielu. Jeśli zaś chodzi o potomnych, nie bez znaczenia była okoliczność, na którą zwrócił uwagę już Plutarch (*Cic.* 2), że krótko po Cyceronie działali znakomici poeci epoki augustowskiej. Cyceronowi pozostała sława niedoścignionego mówcy, choć z czasem zmienił się styl wymowy, natomiast jego sława jako poety została przyćmiona przez Wergilego, Horacego, Owidiusza, elegików; w porównaniu z nimi Cycero jako poeta został zapomniany.

Poznań

[27] Cic. *De or.* III 54, 206: *Et geminatio verborum habet interdum vim ... et illa quae similiter desinunt aut quae cadunt similiter.*

[28] Np. *in Cat.* I 26: *tuam illam praeclaram patientiam*; *pro Mur.* 21: *operarum harum cotidianarum.*

DE CICERONE CLIUS ET CALLIOPES CULTORE

Summarium

Abest historia litteris nostris — dicebant Romani; itaque historiam, quae rem publicam laudibus dignis ornaret, a M. Tullio Cicerone postulabant. Qui non recusabat, quippe cum hoc opus oratorium maxime videretur, sed cum satis longum tempus liberum non haberet, historiam contextam non confecit. Subsicivis tantummodo temporibus otiosis res gestas, quae memoria dignissimae videbantur, carptim perscripsit. Consulatu perfunctus epistulam non mediocrem Pompeio in Asiam de rebus suis in magistratu gestis misit. Deinde de consulatu memorabili ornatum commentarium Graece, fortasse etiam Latine, composuit. Alius est libellus asperiore stilo contra triumviros scriptus, qui tria fere lustra in manibus erat et certe post Caesaris mortem perpolitus et in vulgus editus est. Haec scripta ipse historicis adnumerabat, sed utrum historiae praecepta, quae ipse tradidisset, persecutus sit, in dubio ponimus.

At cum aliquid laudandum erat ornatius, Ciceroni Calliopes magis quam Clius opera placebant. Itaque de consulatu suo ornatis versibus scripsit, aliud carmen de temporibus suis, scilicet de exsilio redituque suo composuit. Etiam de Mario, de Caesaris expeditione Britannica canebat. In hos libros deos et musas loquentes introduxit. De Ciceronis ingenio et arte poetica in diversas partes disputabant et veteres et recentiores. Antiqui quidem non tam artem rodebant quam carminum argumentum et auctoris insolentiam, versus enim placere poterant. Recte scripsisse videtur Plutarchus (*Cic.* 2) Ciceronem non solum optimum Romanorum oratorem sed etiam poetam habitum esse; verum oratoriam gloriam mutata eloquentiae ratione integram permansisse, poeticam multis post eum praestantissimis poetis exsistentibus obscuratam esse et evanuisse.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

GLOSSAE LUCRETIANAE INTERPRETATAE

Scripsit

NICOLAUS SZYMAŃSKI

Lucr. II 43: ITASTUAS

si non forte tuas legiones per loca campi
fervere cum videas belli simulacra cientis,
subsidiis magnis et ecum vi constabilitas,
ornatas armis †itastuas† pariterque animatas,
his tibi tum rebus timefactae religiones
effugiunt animo pavidae ...

42 et ecum vi *Munro*] epicuri *codd.* **43** itastatuas *O*] itastuas *O corr.*] itasivas *G* pariterque *Lachmann*] tariterque *codd.*

Nullus vir doctus philologiae Lucretianae studiosus invenietur qui secundi libri versum 43 sanare numquam temptaverit. Vox illa enim *itastuas* idonea interpretatione profecto videtur indigere. Non est igitur cur miremur permagnam esse copiam coniecturarum quibus utuntur viri docti ad decidendum quid sit quod sub umbra eius vocis lateat. Quas coniecturas mihi perscrutanti errare videntur illi qui ex ipso *itastuas* vocabulo veram lectionem elicere velint. Vocem enim illam *statuas* textui adhibitam si, ut Ellis olim nuperque Rankin, substantivum esse putabis, sensu plane carebit, sin autem, ut Diels et Bailey, verbum esse censebis, necesse erit simul novis quibusdam coniecturis uti. Vix mentione sunt digni alii conatus ad litterarum ductum spectantes, ut dicam *per aquas* a Bignone aut *sat quas* a Büchner propositum.

Restat igitur, ut nos ad eos viros doctos convertamus, qui veram lectionem aliter conati sunt invenire. Quos inter Bernays et Boyd optimas mea opinione emendationes proposuerunt: ille *pariter*, hic autem *paribus Aeneidos* versu XII 344 collato.

Verum tamen si *pariter* aut *paribus* in textum recipi volumus, explanare oportet quomodo *itastuas* illud in codicibus apparuerit. Quam vocem ipse ortam esse suspicor ex glossa marginali versui 43 apposita a lectore quodam qui adiectiva *ornatas* et *animatas* ad *legiones* s pectare indicavit his, ut opinor, verbis: *constabilitas tuas legiones.* Puto autem eam glossam tribus versibus octonis litteris esse scriptam:

CŌSTABIL
ITASTUAS
LEGIONES

eiusque medium versum pro *pariter* aut *paribus* in textum se insinuavisse.

Lucr. V 1442: PROPTER ODORES

tum mare velivolis florebat propter odores

propter odores *codd.*] navibus pontus *Servius ad Aen. VII 804*

Hic quoque in duas sententias pedibus eunt viri docti. Alii enim codicum lectionem interpretari conantur, alii autem Servio magis confidunt. Studiosissimus codicum defensor fuit Gilbertus Wakefield quem secutus Ladislaus Chodaczek[1] (inusitato nomine Clodaczch a Cyrillo Bailey ornatus) docuit lectionem *propter odores* esse tuendam idemque significare ac *unguentorum exquirendorum causa*. Mea opinione vix est fides habenda et huic viro docto et aliis qui in codicum scriptura lectionis antiquae vestigia latere credant. Quorum ex numero multi coniecturis versum sanare conabantur, ut virum sapientissimum Adamum Krokiewicz[2] dicam qui hanc lectionem proposuit:

iam mare velis florebat prorisque decoris.

Restat igitur, ut assentiamur eis, qui Servium sequi malint. Servianum tamen illud *navibus pontus* haud facile in versum includi potest. Si vis enim legere

tum mare velivolis florebat navibus pontus,

grammaticis credere debes qui *mare* antiquam genetivi formam esse putant[3]. Etiam si legere mavis

tum mari' velivolis florebat navibus pontus,

coniectura Housmani accepta, inusitatam dicendi formam *maris pontus* evitare non potes. Quam formam recte respuit Bailey ut improbabilem. In *Aeneidos* enim versu X 377:

ecce maris magna claudit nos obice pontus,

quo versu quidam viri docti Homericum illud πόντος ἁλὸς πολιῆς (Ψ 59) Vergilium imitatum esse censent[4], *maris* mea opinione cum *obice* potius quam cum *pontus* iungi debet.

Nescio igitur, quomodo versus Lucretianus sit redintegrandus. Attamen quoddam impedimentum ad lectionem Servianam accipiendam tollere conabor. Si enim *navibus pontus* in textu habere volumus, *propter odores* illud ἄτοπον aliquo modo interpretandum est. Quae interpretatio ita difficilis videbatur ut Bailey hunc locum totius poematis crucem desperatissimam nominaret. Noluit enim vir doctissimus

---

[1] Eos XXVI 1923, p. 105–106.
[2] Eos XXIII 1918, p. 30.
[3] Cf. Leonard et Smith *ad loc.*
[4] Cf. Lewis et Short s v. *pontus.*

Iosepho Martin concedere *propter odores* glossam esse verbo *florebat* adscriptam. Martin tamen haud longe a vera ratione abesse mihi videtur. Etenim ut locutionem *florebat navibus pontus* verbis *propter odores* esse ab aliquo explanatam credere non possim, ita libenter concedo ea verba huic versui adscripta esse a lectore quodam si prius *navibus* in *naribus* erat corruptum[5]. Nam locutio *florebat naribus pontus* et glossam requirit et ad talem explanationem ut *propter odores* lectorem lacessare videtur.

Varsaviae

---

[5] Cf. II 696, ubi *verum* in *rerum* in codicibus corruptum esse suspicitur. Casu evenit ut in editione a viro docto Gigon facta, Turici 1948, eodem libri quinti loco typographus *navibus* in *naribus* mutaret.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

HORACEGO LIST DO FLORUSA (HOR. „EPIST." II 2)

Napisał

ANDRZEJ WÓJCIK

Adresatem listu poetyckiego sygnowanego jako *Epist.* II 2, a więc należącego do drugiej księgi *Listów*, był Julius Florus, którego osoba jest nam znana tylko dzięki wierszom Horacego. Będąc jeszcze młodym, dwudziestoparoletnim człowiekiem należał do bliskiego otoczenia Augustowego pasierba, Tyberiusza, który w r. 21 p.n.e. odbywał swą pierwszą samodzielną wyprawę wojenną do Azji drogą przez Macedonię i Trację. Już wtedy uczynił Horacy Florusa adresatem listu zamieszczonego w pierwszej księdze na pozycji trzeciej (*Epist.* I 3). Wypełnił go wówczas pytaniami przede wszystkim o zajęcia literackie zarówno adresata, jak i innych młodych uczestników tej wyprawy, którzy posiadali widocznie jakieś ambicje twórcze. Drugi list do Florusa, znacznie obszerniejszy, gdyż liczy 216 wierszy, podczas gdy *Epist.* I 3 zaledwie 36, został skomponowany w formie odpowiedzi na Florusowe pretensje, że ani korespondencji nie otrzymuje żadnej od Horacego (w. 20—24), ani też przesyłki z nowymi wierszami (w. 24 n.). Właśnie ten dłuższy utwór będziemy zgodnie ze zwyczajem nazywali w dalszym ciągu *Listem do Florusa*. Czas powstania utworu stanowi przedmiot dyskusji. Za Beckerem, któremu argumentacja Mommsena wydała się najbardziej przekonująca, przyjmujemy, że *List do Florusa* powstał między końcem roku 20 po opublikowaniu pierwszej księgi *Listów* a październikiem roku 19, kiedy to Tyberiusz wraz ze swoimi przyjaciółmi powrócił do Rzymu ze wschodniej wyprawy[1]. Następuje więc omawiany utwór po pierwszej księdze *Listów*, a wyprzedza *List do Pizonów* zwany *De arte poetica*.

List do Florusa nie dorównuje znaczeniem pozostałym listom tzw. literackim, a więc ani *Epist.* I 19, ani *Listowi do Augusta*, ani *Listowi do Pizonów*. Wygłosiwszy taką opinię C. Becker czuł się jednak zmuszony przyznać, że samo wnikanie w meandry myślowe *Listu* ma w sobie coś podniecającego, gdy ujawniają się niuanse sensów i zalety stylu[2]. Przede wszystkim uderzające jest podobieństwo w treści i założeniach między *Listem do Florusa* a programowym pierwszym listem pierwszej księgi *Listów*. W *Epist.* I 1 bowiem Horacy odpowiedział odmownie na życzenie adresata, a był nim Mecenas, żeby kontynuował swą liryczną twórczość. Zdecydowaną odmowę wzbogacił stylistycznie porównaniem do wysłużonego gladiatora, a uzasadnił ją usilną skłonnością do filozofii, która od tej chwili wypełnia życie poety. Zwierzenie to zajęło zaledwie 12 wierszy, po czym nastąpiły rozważania natury moralnej. W *Liście do Florusa* natomiast myśli o porzuceniu poezji, o przyczynach i racjach takiej decyzji w sposób intrygujący splatają się z problematyką twórczości poetyckiej, a więc z zagadnieniem języka poetyckiego, samokontroli artysty, a nawet z uwagami

[1] C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963, s. 61.
[2] Ibid. s. 54.

na temat współczesnego życia literackiego. Dążąc do wyjaśnienia tej sprzeczności C. O. Brink stwierdził, że uwagi Horacego na tematy literackie zawierają przede wszystkim ostrą krytykę poezji rzymskiej, a zarazem postulują realizację nowego ideału sztuki doskonałej. Następnie wyraził przekonanie, że ta akcja krytyczno-postulatywna wywodzi się z intencji apologetycznych, ponieważ Horacy także tym sposobem zapragnął usprawiedliwić się i wytłumaczyć, czemu już nie pisze wierszy[3]. Głównym tematem *Listu* jest, zdaniem uczonego, odpowiedź na pytanie: „Why I, Horace, do not write lyric verse"[4]. Stąd bierze się osobisty i emocjonalny stosunek poety do rozpatrywanych zagadnień literackich. Czyż jednak z faktu, że poeci rzymscy źle piszą i że jest rzeczą niezbędną dążyć ze wszystkich sił do nowej doskonałej poezji, można wywieść przekonujące usprawiedliwienie dla horacjańskiego odwrotu od liryki? Tłumaczyłoby go owszem jedynie kompletne zniechęcenie i utrata wiary w sens własnych i cudzych wysiłków. Tymczasem rzeczą szczególnie uderzającą jest pozytywne, osobiste zaangażowanie, a nawet ślady żarliwości, jakimi Horacy nacechował swe wypowiedzi o poezji w utworze deklarującym jej porzucenie[5].

Warto jednakże zwrócić już w tym miejscu uwagę, że zasygnalizowana powyżej niekonsekwencja znalazła adekwatny wyraz w samej budowie utworu, który wykazuje kompozycyjne pęknięcie dzielące całość na dwie nierówne części. Część pierwsza obejmuje wiersze 1—140, druga zaś wiersze 141—216. W części pierwszej tematem pierwszoplanowym jest poezja jako przedmiot zainteresowania autora listu, w drugiej zaś zgłębianie zagadnień moralnych jako jego najważniejsze życiowe zadanie. Ściśle mówiąc, w drugiej części przedmiotem refleksji jest moralny problem bogactwa, które pod żadnym względem nie czyni człowieka lepszym, a w dodatku mami go złudą posiadania w gruncie rzeczy nietrwałego, chwilowego i zależnego od kaprysów losu. Dwie różniące się od siebie partie listu nie są wszakże pozbawione łączącego je ogniwa, co wskazuje na typowy przejaw ulubionej horacjańskiej techniki kompozycyjnej[6]. Mianowicie słowo *sapere* występuje zarówno pod koniec części literackiej (w. 128), jak i na samym początku części moralizującej (w. 141), przy czym kontekst sytuuje je w opozycji znaczeniowej, wobec czego słowo to i łączy, i rozdziela, spełniając podwójną funkcję. Sens pierwszego *sapere* równa się posiadaniu pogłębionej świadomości literackiej przez pisarza, który dzięki temu jest zdolny do wydawania krytycznych sądów o swej sztuce. Takie *sapere*, pisze Horacy, jest piekłem twórcy odpowiedzialnego, a ucieczka w nieświadomość, czyli w bezkrytycyzm wydaje się udręczonemu poecie stanowczo lepszym losem (w. 126—128):

> praetulerim scriptor delirus inersque videri,
> dum mea delectent mala me vel denique fallant,
> quam sapere et ringi.

---

[3] C.O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge 1963, s. 184 n.

[4] Ibid. s. 190.

[5] Por. Becker, *o.c.* s. 54: „So entschieden er betont, dass er alle Kräfte an das philosophische Leben wenden will, so schwer kommt er doch von der Erinnerung an das Dichten los".

[6] Por. np. analizę przełomu w kompozycji i zachowanej jednocześnie ciągłości w *A.P.* w. 1—294 i 295—476 — w: Brink, *o.c.* s. 5 n.

Następująca bezpośrednio po tych słowach anegdota o obywatelu z Argos stwarza i stanowi oczywisty dowód, iż rzeczy nieświadomość może subiektywnie uszczęśliwiać jednostkę, choć obiektywnie ośmiesza ją, a nawet upoważnia najbliższe otoczenie do interwencji, której celem jest odrzeć co prędzej naiwnego z niestosownych złudzeń (w. 128—138). Ów obywatel miasta Argos zwykł oklaskiwać ze szczerym przekonaniem i niekłamanym zachwytem bezwartościowe sztuczydła, na które sam tylko przychodził do teatru. Radowało się jednak jego serce. Można zaraz postawić pytanie, dlaczego przytoczony przez Horacego przykład nie przylega ściśle do opisanej wcześniej sytuacji, czemu to Argiwczyk jest tylko odbiorcą sztuki, a nie twórcą, jak w cytowanych wyżej wersach, wobec czego jego bzik ma charakter czysto prywatny i bez jakichkolwiek konsekwencji społecznych. Można się więc dziwić, lecz trudno nie przyznać, że głównie z tego powodu dewiacja Argiwczyka wydaje się rzeczą dosyć niewinną i właśnie dlatego jesteśmy w stanie współczuć mu szczerze, gdy wyleczony ze złudzeń wołał do swych wybawicieli (w. 138 n.): „zaprawdę zgubę zgotowaliście mi, przyjaciele, nie ratunek" ... To autor zatem obudził w odbiorcach sympatię dla gwałtem wyleczonego. Kazał mu też określić swe poprzednie zaślepienie jako *mentis gratissimus error*, co potęguje jeszcze naszą doń przychylność dzięki rozbrajającej szczerości (*gratissimus*) i zarazem z powodu przyznania się do błędu (*error*). Oksymoron *gratissimus error* jako figura stylu też sprzyja Argiwczykowi, bo sygnalizując złożony problem psychologiczny hamuje sąd jednoznaczny, który musiałby być negatywny. Ponadto Horacy wyposażył swego teatromana w liczne pozytywne cechy praktyczne i prawdziwie ludzkie: jest obowiązkowy, życzliwy, gościnny, uprzejmy, nie wpada w złość o byle co, nie buja w obłokach, a więc jest skądinąd trzeźwo myślącą pozytywną jednostką (w. 131—135).

Z pewnością anegdota o obywatelu z Argos posiada sens ogólniejszy, sens paraboliczny, podobnie jak wcześniejsze opowiadanie o handlarzu niewolników (w. 1–19) i o żołnierzu Lukullusa (w. 26—40). Nie sugeruje jednak owa przypowieść, jak sądzę, żadnego gotowego rozwiązania w myśl pewnej ustalonej prawdy, lecz jedynie uwypukla konflikt między subiektywnym prawem jednostki do pielęgnowania własnego kącika w duszy, niechby nawet najdziwaczniej urządzonego, a naturalną i prawidłową reakcją społeczeństwa, które widząc odchylenie od normy gotowe jest nieść pomoc błądzącemu. Horacy wszakże stanął najwidoczniej po stronie człowieka opanowanego przez nieszkodliwe dziwactwo, ale pod tym warunkiem, że wypełnia on podstawowe obowiązki rodzinne i społeczne.

Budzi się pytanie, jaki jest punkt odniesienia historii Argiwczyka do całego poprzedzającego wywodu o bezkrytycznych twórcach, podziwiających swe nieudane dzieła i o pisarzach odpowiedzialnych, którzy stawiają swej sztuce wysokie wymagania. Uświadamiając czytelnikowi mordercze wysiłki tych ostatnich, wypowiedział Horacy cytowane już słowa *praetulerim scriptor delirus inersque videri*. Brzmią one jak szczere i gorące wyznanie, a tryb warunkowy zdania jest świadectwem, że rzeczywistość, na jaką Horacy jest skazany, urąga wyrażonemu przezeń pragnieniu. Najwygodniej byłoby przyjąć interpretację, jaka wprost narzuca się czytelnikowi i wabi go swą oczywistością: mianowicie, zarówno grafomani, jak i obywatel miasta Argos

żyją w zaślepieniu i wskutek tego nie są zdolni do prawidłowej, rzeczowej oceny. W konsekwencji należałoby wówczas przyjąć, że również sympatia i zrozumienie okazane przez Horacego naiwnemu entuzjaście teatru obejmują per analogiam grafomanów. To wszakże budzi zdecydowany sprzeciw. Horacy z zasady z dezaprobatą i sarkazmem wyrażał się o tych, którzy pozbawieni talentu chcieliby mimo to uchodzić za poetów[7]. Był bezlitosny w swych sądach, nawet w stosunku do twórców przeciętnych, o których pisał z ironią (*A.P.* 372 n.): *mediocribus esse poetis/non homines, non di, non concessere columnae*. Także w *Liście do Florusa* grafomani potraktowani zostali bez cienia sympatii (w. 106—108). Ich wadą najbardziej odpychającą jest zadufanie, gdyż pozwala im ignorować wszelkie głosy krytyki i trwać w śmiesznym samouwielbieniu. Wyleczony ze swej „choroby" Argiwczyk był przynajmniej zdolny przyznać się do błędu, natomiast grafomania przedstawia się w świetle horacjańskiego kontekstu jako przypadek nieuleczalny.

Jeżeli kazus Argiwczyka przy bliższym rozpatrzeniu nie wykazuje analogii do sytuacji opisanej w w. 106—108, choć pozornie ma z nią najwięcej punktów stycznych, to w jakim ukrytym celu wprowadził go Horacy do swego utworu? Z pewnością nie przypadek sprawił, że kazus ów został wkomponowany między wypowiedzi, z których każda dotyka bezpośrednio najbardziej osobistej sprawy autora, to jest jego stosunku do zajęć literackich (w. 126—128 i 141—144). I oto w wypowiedzi następującej tuż po opowiedzianej anegdocie (po w. 128 nn.: *fuit haud ignobilis Argis* ...) pojawiło się *sapere* po raz drugi (w. 141). Niewiele ma przecież z pierwszym wspólnego, jest mu nawet wrogie, wobec niego krytyczne i pełne uzasadnionej wyższości[8]. Tamto pierwsze *sapere*, czyli świadomość wymagań sztuki poetyckiej, to obecnie tyle co *nugae*, a więc fraszki, igraszki, głupstwa, same niepoważne zainteresowania, z którymi sąsiadują rozrywki właściwe dla niedojrzałej młodzieży. Natomiast aktualne, drugie *sapere* ogarnia i wyraża dojrzałą mądrość człowieka zdolnego kierować swym życiem po dokładnym poznaniu samego siebie dzięki poważnym rozmyślaniom i filozoficznym studiom. Nadawca listu rezonuje: Ma się rozumieć, jest rzeczą korzystną odrzuciwszy precz niepoważne zajęcia mądrość posiąść, a rozrywki odpowiednie dla młodzieży porzucić i nie za słowami gonić po to, żeby je pozyskać dla rzymskiej lutni, lecz uczyć się i rytmów, i taktów prawdziwego życia (w. 141—144):

nimirum sapere est abiectis utile nugis
et tempestivum pueris concedere ludum
ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis
sed verae numerosque modosque ediscere vitae.

---

[7] Por. Hor. *Epist.* II 1, 108—110; *A.P.* 379—384.

[8] Becker, *o.c.* s. 58, określił jako niekonsekwencję wprowadzenie po raz drugi słowa *sapere*, lecz już w innym znaczeniu: „Konsequent festgehalten wird dieser neue Aspekt (tj. że *sapere* wyraża świadomość artysty — A. W.) freilich nicht; beim Übergang zur Philosophie, einige Verse später, tritt sapere — in der alten philosophischen Bedeutung — wieder in Gegensatz zum Dichten, zu den dichterischen Nichtigkeiten".

Nietrudno zauważyć, że słowa potępienia wymierzone przeciw fikcyjnemu światu poezji ułożyły się w oryginalną poetycką metaforę. Dopiero dzięki aluzji (*fidibus Latinis*), dzięki leksyce (*verba, numeri, modi*) nabieramy pewności, że nacisk nie spoczywa na ogólnej ważności sformułowanej właśnie myśli, lecz na jej aktualności dla jednej konkretnej osoby: ma się rozumieć d l a m n i e jest rzeczą korzystną ... To chciał autor powiedzieć. Metafora jest tak skonstruowana, że przebija z jej znaczeń utajona autoironia. Pojęciom z dziedziny wersyfikacji (*numeri, modi*), które bardzo dobrze służyły kiedyś Horacemu, gdy zapragnął pochwalić się swą muzą (np. *carm.* III 30, 13 n.: *princeps Aeolium carmen ad Italos|deduxisse m o d o s*), odjęto ich sens właściwy, powszechnie przyjęty w poetyce, a przymuszono je do nowego i niezwykłego związku: *numeri et modi verae vitae*. Towarzyszyła tej operacji wyraźna intencja przeciwstawienia rytmom wierszowym, pomagającym organizować słowa, o wiele ważniejsze rytmy, zdolne wprowadzić ład i porządek w życie człowieka, będące rzeczywistością, a nie zmyśleniem. Podmiot wypowiadający, o którym domyślamy się, że to z samym sobą się rozlicza, na zewnątrz przyjął niezależną pozycję mentora, który z wyczuwalną naganą mówi o tym poszukiwaczu słów, zasłużonym wprawdzie dla latyńskiej lutni, lecz zaniedbującym obowiązki wobec własnej duszy.

Refleksja krytyczna wobec zaniedbującego sprawy tak istotne odniosła pożądany skutek, czego dowodem jest cały dalszy dyskurs Horacego z sobą samym, począwszy od słów (w. 144): *quocirca mecum loquor haec tacitusque recordor*. Zaszła więc w Horacym przemiana, przejrzał i dostrzegł, że poświęcał czas zajęciom mało poważnym, podobny w tym, zauważyć to teraz należy, do obywatela z Argos, który także odzyskał zdrowy rozsądek, i to dzięki lekarstwu przeciw obłędowi, dzięki ciemiężycy (*elleborus*). Horacy zrobił już raz w *Liście do Florusa* aluzję do twórczości poetyckiej jako choroby, jako szaleństwa właśnie, które leczy się cykutą (w. 52 n.). Uzasadnione zatem wydaje się przypuszczenie, że przypadek Argiwczyka stanowi częściową tylko, ale jednak analogię do sytuacji poety. Łatwiej w takim razie zrozumieć, dlaczego autor listu potraktował z takim zrozumieniem naiwnego teatromana i usposobił doń czytelnika przychylnie. Wydaje się, że Horacy rad byłby, gdyby czytelnik także jego poetyckie „szaleństwo" ocenił słowami Argiwczyka *mentis gratissimus error* i zrozumiał go i współczuł mu jako temu, komu zabrano coś subiektywnie najcenniejszego. Sądzę, że taki właśnie jest podtekst analizowanej partii *Listu*. Odcinek ten pełni w jego kompozycji funkcję ogniwa-pośrednika ułatwiającego przejście od części poświęconej jeszcze poezji do części poświęconej już moralistyce. Ów podtekst zasugerowany jedynie przez autora, gdy raz zostanie wykryty, oświetla z kolei perypetię duchową, wewnętrzną podmiotu wypowiadającego. List bowiem rozpoczął się w nastroju rozdrażnienia, wyraźnej irytacji wywołanej żądaniami Florusa, a mitygowanej opowiadaniem anegdot.

Po apostrofie do Florusa-adresata następują dwa opowiadania, które należy rozumieć jak parabole, czyli przypowieści: pierwsze o handlarzu sprzedającym niewolnika, drugie o żołnierzu Lukullusa. Autor sam objaśnił ich motywację oraz znaczenie dla obrony własnej w obliczu zarzutów stawianych mu przez Florusa (w. 20—24). Opowiadanie o żołnierzu Lukullusa wprowadza odcinek autobiograficzny (w. 41—54). Powinien on unaocznić odbiorcy listu, że owszem kiedyś dawniej działały

bodźce materialne przynaglające Horacego do twórczości[9], lecz obecnie już przestały działać: byłbym nieuleczalnie chory na umyśle, gdybym uważał, że lepiej wiersze pisać zamiast udać się na drzemkę (w. 53 n.). Został wysunięty bardzo przyziemny argument i padła brutalna odpowiedź, kto wie, czy nie umyślnie brutalna wobec pretensji młodego panka, popędzającego zasłużonego poetę do dalszych wysiłków. Zapasy sił twórczych, powiedzmy poetycka potencja, jest indywidualną zagadką każdego pisarza i może mu sprawić niespodziankę miłą lub niemiłą. Być może do tej tak osobistej sprawy odnoszą się dalsze przejmujące słowa, niesłychanie osobiste wyznanie (w. 55—57):

> singula de nobis anni praedantur euntes:
> eripuere iocos, venerem, convivia, ludum;
> tendunt extorquere poemata: quid faciam vis?

Emocji podmiotu wypowiadającego towarzyszy przenośnia, w której dobitne *praedor* i *eripio* sygnalizują poczucie dotkliwej straty, a jej rozmiary podkreśla jeszcze retoryczna figura congeries: *iocos, venerem, convivia, ludum ... poemata.* Warto wszakże podkreślić różnicę między *eripuere* a *tendunt*, z której wynika, że Horacy nie tak doszczętnie czuł się ograbiony z poezji, jak z niektórych uciech życiowych.

Istniało ponadto wiele innych przyczyn zniechęcających poetę do pisania wierszy, a mianowicie: rozmaitość gustów wśród odbiorców (w. 58—64), brak odpowiedniego nastroju w hałaśliwej stolicy (w. 65—68), niezdrowa atmosfera w samym środowisku twórczym (w. 87—105). To ostatnie zjawisko, któremu poświęcił Horacy najwięcej satyrycznej uwagi, zrodziło przytomną refleksję, że kto — jak on sam — nabrawszy rozumu skończył z pisaniem, nie podlega więcej uciążliwym regułom obowiązującym w literackim światku. Mimo nadarzającej się teraz okazji, by już w tym miejscu (tj. po w. 105) przejść do nowego tematu związanego już nie z poezją, lecz z filozofią, Horacy podjął natychmiast jeszcze jedno zagadnienie literackie, które należy określić jako problem indywidualnej perfekcji artysty pracującego z pełną świadomością krytyczną nad wydoskonaleniem języka poetyckiego.

Artysta świadomy zadań, jakie nań czekają w dziedzinie języka i stylu, który w ustawicznym wysiłku zadania te realizuje, stanowi przeciwieństwo twórcy beztroskiego i radosnego, zadowolonego z siebie, mimo że jego wiersze są pozbawione war-

---

[9] Hor. *Epist.* II 2, 51 n.: *paupertas impulit audax/ut versus facerem.* W. Wimmel w artykule *Apollo — Paupertas. Zur Symbolik von Berufsvorgängen bei Properz, Horaz und Calpurnius* [w:] *Forschungen zur römischen Literatur*, hrsg. von W. Wimmel, Teil II, Wiesbaden 1970, s. 291—297, dowodzi, że motyw *paupertas*, który ma u Horacego charakter nie tylko informacji biograficznej, winien być rozpatrywany na tle tradycji literacko-apologetycznej jako wariacja antytetyczna (bóg — bieda) kallimachejskiego motywu Apollina wskazującego poetom drogę twórczości. W łańcuchu tej tradycji wypowiedź Horacego miałaby stanowić ogniwo nawiązujące krytycznie do Propercjusza el. IV 1, 131 nn., gdzie właśnie Apollo wystąpił jako mocodawca jego poezji. Wypada jednak zauważyć, że między Horacjańską *paupertas* a jego życiorysem zachodzi naturalny i ścisły związek, podczas gdy Propercjuszowy Apollo zjawił się na drodze życiowej poety w sposób całkowicie arbitralny. Motyw *paupertas* jest u Horacego tak bezpośrednio powiązany zarówno z jego biografią, jak i z tokiem rozumowania w tym odcinku listu (wyjaśnienie zaniechania poezji), że słabnie podejrzenie o jednoczesną grę z tradycją historycznoliteracką.

tości. Zaznaczyliśmy poprzednio pełne dezaprobaty stanowisko Horacego wobec bezkrytycznych twórców. Tu trzeba dodać, że Horacy problem ów pogłębił i zechciał poszerzyć go o akcent ściśle osobisty. W jego ujęciu zagadnienia techniczne, reguły pracy w materii językowej połączyły się ze spostrzeżeniami dotyczącymi psychologii twórczości. Mianowicie proces twórczy jest wyeksponowany i jako źródło łatwych satysfakcji, i jako scena skomplikowanych operacji myślowych, śmiałych wyborów i trudnych decyzji; natomiast wykonawca czynności twórczych ma obowiązek czarować na tejże scenie publiczność wrażeniem lekkości i łatwości (w. 124 n.). Rozterkami tworzenia nie wolno autorowi dzielić się z odbiorcami. Horacy uwypuklił same tylko przeciwności i niedogodności, jakie stwarza poważnie pojmowana praca twórcza. Zmierzał zaś do zaskakującego wyznania wyżej już cytowanego (w. 126 nn.): wolałbym być grafomanem itd. Czy mamy prawo wyciągnąć z tego wniosek, że Horacemu tak bardzo dokuczył i dał mu się we znaki ów *animus censoris honesti*, czyli duch nieprzejednanej krytyki względem własnej twórczości, że pozazdrościł raz z całego serca bezkrytycznym wielbicielom własnego talentu? Trudno uwierzyć, że tak się właśnie stało. Być może pisząc „wolałbym być poetą nieudolnym, bez pojęcia o prawdziwej sztuce, byle tylko moje błędy dawały mi radość, albo przynajmniej uchodziły mej uwagi" (w. 126 n.), sformułował wypowiedź prowokującą, obliczoną na sprzeciw czytelników. Liczył w końcu na pozytywną reakcję odbiorców, których dotknie i zaboli tego rodzaju kapitulacja ambitnego poety. Można też umieścić tak niespodziewane wyznanie w rzędzie wymówek i wykrętów, jakich już wiele poprzednio wymyślił Horacy, aby wobec Florusa usprawiedliwić się ze swego poetyckiego milczenia. W każdym razie przy analizie i interpretacji w. 126—128: *praetulerim scriptor delirus inersque videri*, nie można tracić z oczu sytuacji pozaliterackiej, to jest faktu, że od roku 23, czyli od publikacji zbioru trzech ksiąg *Pieśni*, eolska lutnia poety faktycznie nie wydała dźwięku. Jest rzeczą prawdopodobną, że Horacy, gdy raz zdecydował się poruszyć w liście ten właśnie temat, a nawet rozpatrzyć go dosyć szczegółowo, za zasłoną żartu i kpiny ukrył dozę prawdy o artyście, który stanął w pewnym momencie na rozdrożu twórczości i podjął męską decyzję. Posuwając się zaś naprzód w nowo obranym kierunku artysta ów zrozumiał, że dziedzina, którą był odsunął od siebie, obchodzi go w dalszym ciągu bardzo żywo. Okazało się więc, że zainteresowanie filozofią praktyczną, poszukiwanie najwłaściwszej drogi życiowej nie doprowadziło do zerwania nici łączącej Horacego z muzami, choć na tym etapie życia mógł im ofiarować jedynie teoretyczną refleksję ożywioną duchem polemiki lub satyry. Wcześniejszym nieco świadectwem podobnego stanu rzeczy był literacki list 19 pierwszej księgi, poświęcony ocenie i wartości horacjańskiej poezji lirycznej na tle braku zrozumienia i obojętności, zwłaszcza w środowisku krytyków i literatów.

Jak opozycja tematyczna (twórczość literacka kontra moralistyka) znalazła wyraz i odbicie w kompozycji *Listu*, tak inna jeszcze opozycja odzwierciedliła się w jego warstwie językowo-stylistycznej. Pewne mianowicie partie tekstu pozbawione są tropów stylistycznych lub zawierają ich mało, tak że nie stanowią dominanty stylistycznej. Taki jest np. cały początek listu wraz z anegdotą o handlarzu niewolnikami i o żołnierzu Lukullusa (w. 1—40), a także odcinek moralizatorski (w. 146—216, z wyjątkiem w. 199—202). Nie znaczy to, że wskazane właśnie partie są bezbarwne

lub mniej udane. Są one bardzo atrakcyjne, lecz dzięki odmiennym środkom niż te, które zastosowano we fragmentach mówiących bezpośrednio o autorze lub o poetyckiej twórczości.

Oto dwie zmetaforyzowane peryfrazy, którymi zastąpił Horacy prozaiczne, na innym miejscu zresztą wprowadzone wyrażenie *scribere versus*. Pierwsza stanowi zwieńczenie opisu wielu niedogodności życia w mieście i prawem kontrastu w połączeniu z pytaniem retorycznym uwydatnia totalną niemożność układania poezji w miejskim rozgwarze (w. 84 n.): *hic ... ego ... verba lyrae motura sonum conectere digner*? Druga peryfraza pojawia się na wstępie części moralizatorskiej i perfidnie niemal zachwala czynność, którą właściwie powinna zdeprecjonować (w. 143): *ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis*. W jednej i drugiej przewaga sylab otwartych nad zamkniętymi pomaga do wywołania wrażenia śpiewności i melodyjności, zwłaszcza w drugim przykładzie dzięki powtórzeniu zgłoski „la". Efekt ten wspiera treść peryfrazy, w której wszak mówi się o poezji zespolonej z podkładem muzycznym.

Szczególną oprawę słowną otrzymał też motyw odpowiedzialnego twórcy (w. 109—125). Prawie żadne zdanie tego fragmentu *Listu* nie mieści się w granicach dosłowności, bo niemal każde przekracza je czasem nieznacznie, to znów całkiem śmiało dzięki grze słów, przenośniom, aluzji, obrazowości, użyciu synekdochy i porównania. Toteż opis pracy twórczej i związanych z nią problemów budzi rozległe skojarzenia, lecz daleki jest od jednoznaczności. Np. metafora „ogrodnicza" obrazująca w dwu wersach plewienie własnego poetyckiego ogródka (*compescet ... levabit ... tollet*) z chwastów trojakiej niedoskonałości (w. 122 n.) pozwala na wyjaśnienia i wnioski zdobywane w mozole porównań z uwagami Cicerona w *De oratore* oraz Kwintyliana na podobny temat[10]. Można też uznać za słuszną radę uczonego, aby w ogóle nie wdawać się w szczegółowe wyjaśnienia, skoro sam Horacy dążąc do maksymalnej zwięzłości nie zatroszczył się o wywód jasny, nie budzący wątpliwości w szczegółach i, dodajmy już od siebie, prozaiczny w sensie językowej formy[11].

A znowuż pracę poety w materii języka wyraził Horacy przy pomocy aluzji do działalności cenzora (w. 111-114), który posiadał władzę krytycznej ingerencji w skład osobowy senatu. Wskutek śmiałego przekształcenia ustalonego i skostniałego zwrotu *virum senatu movere* w wyrażenie *verba loco movere* wskazał Horacy kierunek, w jakim powinny rozwijać się wysiłki twórców. Niech mają odwagę wytrącać i usuwać słowa z ich stałych, utartych związków frazeologicznych, aby mogły powstać nowe, nową informację niosące znaki językowe. W wyrażeniu *audebit* (sc. poeta) ... *verba movere loco* w sposób wysoce kunsztowny postulat teoretyczny stanowi zarazem przykład jego realizacji w praktyce. — Metaforyczne porównanie do czystego strumienia posłużyło w w. 120 n. do hiperbolicznej gloryfikacji społecznej roli poety, ponieważ z mocą dobroczynnego żywiołu wody rozsypuje on swoje szczodroty po całym Lacjum

---

[10] Por. komentarz Kiesslinga/Heinzego do *Epist.* II 2, 122.

[11] Por. Brink, *o.c.* s. 189 uw. 2: „Since Horace did not care to be specific, details are dubious and should perhaps be allowed to remain so".

i w ten sposób je wzbogaca. Tak kreowany naturalny dobroczyńca krainy, zasobny w niewyczerpane bogactwa, już w następnym wersie (122) zmienia się w skrzętnego ogrodnika, a w końcu przyjmie postać mima, by dzięki dwuznaczności słowa *torquebitur* wywołać w czytelniku wyobrażenie o tym, jakim męczącym i wprost karkołomnym tańcem jest rzekoma zabawa w poezję (w. 124—125).

Przedstawionymi wyżej figurami stylu posłużył się Horacy jako środkiem przekazu problematyki warsztatu poetyckiego, przenosząc temat z natury prozaiczny w sferę poezji. Również część autobiograficzna *Listu* (w. 41—54) jest stylistycznie wyróżniona przede wszystkim licznymi personifikacjami (np. *Athenae*, *dura tempora*, *Philippi*, *paupertas*). W sposób uderzająco konsekwentny personifikacje te pełnią w kolejnych zdaniach rolę podmiotu gramatycznego, a bohater biografii staje się biernym obiektem popychanym siłami losu i historii z Rzymu do Grecji, stamtąd do Macedonii i znów do Rzymu, z biedy do dostatku. W pozostałych partiach *Listu*, takich jak opowiadane anegdoty, jak opis życia w mieście oraz moralizowanie, znaki językowe mają najczęściej jednoznaczny charakter, a zalety stylu mieszczą się w innej niż metaforyka kategorii, np. w precyzji i zwięzłości, w dowcipie lub ironii.

W drugiej, moralizatorskiej części *Listu* (w. 141—216) można również dopatrzyć się pewnej niekonsekwencji, pewnej niewierności wobec poczynionych poprzednio sugestii. Wszak głównym, podstawowym motywem podmiotu wypowiadającego, uzasadniającym wymówienie służby muzom była wewnętrzna potrzeba rozwoju osobowego dzięki przemyśleniom i medytacjom. Spodziewać się zatem mieliśmy prawo, że po wstępie stwarzającym nastrój do autorefleksji (w. 146): dlatego z sobą rozmawiam na taki oto temat i milcząc medytuję, nastąpi rozważanie, w którym można będzie odnaleźć przynajmniej ślady przeżyć i problemów osobistych. Zamiast tego znajdujemy monolog wewnętrzny, utrzymany w formie zwrotu do adresata, którym jednak nie jest, nie może być podmiot wypowiadający, identyczny z poetą Horacym. Treść monologu i jego sens nie harmonizuje wcale z wizerunkiem poety utrwalonym w horacjańskim świecie przedstawionym. Adresatem właściwym natomiast jest społeczeństwo rzymskie krytykowane i wyśmiewane przez Horacego nieraz z powodu nienasyconej chęci posiadania[12]. Od potępienia tej właśnie wady rozpoczął się monolog (w. 146—148):

> si tibi nulla sitim finiret copia lymphae,
> narrares medicis: quod quanto plura parasti
> tanto plura cupis, nulline faterier audes?

I dalej w tym stylu toczy się wywód o złudzie posiadania i o spadkobiercy-następcy, który wnet zagarnie twoją rzekomo własność (w. 158—179). Wszystko to odzwierciedla manierę literacką diatryby z charakterystycznym dla niej tonem perswazji pozbawionej pierwiastka osobistego, apelującej do ludzkiego rozsądku, nicującej słabości natury ludzkiej w ogólności mimo współczesnych Horacemu rzymskich realiów. Stopniowo wszakże nasila się tendencja dotychczasowym intencjom autora

---

[12] Por. np. J. Dziech, *Horatius quatenus avaritiam deprehenderit*, [w:] *Commentationes Horatianae*, Cracoviae 1935, s. 28—35.

przeciwna. Coraz wyraźniej bowiem wyodrębnia się i wybrzmiewa nuta osobista sygnalizowana tak wyraźnie na wstępie części moralizatorskiej i tak niekonsekwentnie poniechana. Teraz zwiastunem obecności pierwiastka osobistego staje się aluzja do własnego tekstu z twórczości lirycznej. Mianowicie wiersze 199—200:

pauperies inmunda domus procul absit: ego utrum
nave ferar magna an parva, ferar unus et idem

przypominają podobną wcześniejszą wypowiedź o ubóstwie poety (*carm.* III 16, 37 n.):

inportuna tamen pauperies abest
nec, si plura velim, tu dare deneges.

O dokonującej się zmianie nie mówią wyłącznie aluzje na poziomie werbalno-stylistycznym, lecz świadczy o niej również konstrukcja instancji nadawczej. W części listu, którą określiliśmy jako zbliżoną do diatryby, podmiot wypowiedzi przyjął typową rolę nauczyciela-moralizatora, natomiast wspomniana aluzja do dwuwiersza z liryki pozwala czytelnikowi, a nawet wzywa go do identyfikacji nadawcy z autorem indywidualnym, z Horacym, który w *carm.* III 16, 37 n. do swego Mecenasa skierował cytowane wyżej słowa. W *Liście* po słowach „niech tylko odrażające ubóstwo trzyma się ode mnie z daleka" następuje metafora okrętu, przypominająca również fragment liryczny, *carm.* III 29, 62—65, w której to pieśni motyw ubóstwa jest również wyraźnie powiązany z osobą poety. Dalszy akcent osobisty wnoszą wiersze 201—204, gdzie podmiot scharakteryzowany jest poprzez sytuację życiową i pozycję wynikającą z przestrzegania i realizowania zasady *aurea mediocritas*, ulubionej zasady Horacjańskiej i podstawowej chyba formuły życiowej orientacji poety. Ciąg dalszy listu stanowi cała seria pytań, a brzmią one jak jakiś rachunek sumienia (w. 205—212). Być wolnym od przywary chciwości to owszem powód do zadowolenia z siebie (wiemy przecież, że Horacy nie był chciwcem), lecz wnikliwa introspekcja może ujawnić wiele innych wad charakteru. Tu wyczuwa się kolejną stopniową zmianę perspektywy, którą zapowiada już rodzaj pytań stawianych egzaminowanemu „ty". Grzech próżności, a także wiara w sny, zabobony i gusła oraz w moc czarownic z pewnością Horacego nie dotyczą. Pamiętliwość wobec przewinień przyjaciół chyba także nie. Natomiast wzmianka o popędliwości, a zwłaszcza o lęku przed śmiercią budzi liczne echa z Horacjańskiej liryki, gdzie śmierć stanowi motyw niemal obsesyjny[13]. W zakończeniu listu dominuje nuta sarkazmu, jakim nadawca, znów typowy moralizator, zaprawił surową odprawę daną osobnikowi, który nie nauczył się dotąd wielkiej sztuki życia (w. 213): *vivere si recte nescis, decede peritis*[14].

[13] Por. np. J. Perret, *Horace*, Paris 1959, s. 123: „Horace n'aime donc pas songer à l'avenir. Pour lui, demain n'est pas le lieu des espoirs, mais celui des incertitudes ... La mort tient beaucoup de place dans les *Odes* et il est clair, qu'Horace ne l'aime pas. Il n'a pas cherché à la farder, à la volatiliser, à se persuader que c'etait uń phénomène naturel".

[14] Tło tych rozważań stanowią pogodzone po horacjańsku nauki stoickie i epikurejskie. Por. M. Swoboda, *Poezja Horacego jako wyraz jego poglądów i stosunku do rzeczywistości*, Meander XXVII 1972, nr 3, s. 116: „Stoicko-epikurejski synkretyzm pojawia się jeszcze w liście II 2, gdzie Horacy porusza zarówno problem walki z afektami, jak i obawy przed śmiercią, wiary w zabobony i wróżby, a wreszcie kwestię pożegnania życia w przeświadczeniu, że się użyło wszystkiego do sytości (w. 215)".

Zmianom w charakterze instancji nadawczych, jakie zachodzą w *Liście do Florusa*, towarzyszy zróżnicowanie instancji odbiorczych: od adresata wypowiedzi, którym jest Florus, to znów nie określony bliżej odbiorca moralnych pouczeń, a wreszcie podmiot wypowiadający, gdy sam z sobą dyskurs prowadzi, do odbiorcy wirtualnego, któremu autor powierza zagadki swego utworu. Podstawową cechą jego struktury jest stały system wewnętrznych napięć, np. między częścią literacką listu a moralizatorską, między przyczynami pozornymi odejścia Horacego od liryki a rzeczywistymi, między stereotypem diatryby na temat *avaritia* a odnajdywaniem prawdy o sobie jako indywidualności. Linia nierówna, po jakiej utwór się rozwija, linia załamująca się, a pomimo to ciągła zachęca do interpretacji tego poematu jako konstrukcji literackiej, przekazującej konflikt wewnętrzny poety wybierającego między różnymi skalami wartości. Zasadnicze przeciwieństwo wykazują przy tym wartości emocjonalne, np. radość z układania wierszy lirycznych, i wartości aprobowane przez rozum, który odmawia znaczenia wierszykom a przydaje sensu moralizatorskim perswazjom. Na tym ogólnym stwierdzeniu lepiej będzie, jak sądzę, poprzestać, gdyż dalsza „detaliczna" eksplikacja doprowadziłaby do niepożądanych uproszczeń. Warto natomiast odwołać się do literackiej biografii Horacego i przypomnieć, że *List do Florusa* jest ostatnim przykładem Horacjańskiej „gawędy" (*sermo*) moralizującej, że po nim opublikuje wprawdzie poeta jeszcze dwa listy (do Pizonów i do Augusta), lecz poświęci je wyłącznie problemom literackim, że wreszcie autor nasz stanie się znów łowcą słów przeznaczonych do wtóru rzymskiej lutni jako twórca *Carmen saeculare* i czwartej księgi *Pieśni*. W żadnym z tych dzieł nie ma już śladu owego szczególnego stanu wewnętrznej dezintegracji, który wielu zdarza się przeżywać, który wszakże jedynie w warsztacie poety przybrał kształt konkretny utworu zadziwiającego harmonią przeciwieństw: *concordia discors* lub, jeśli kto woli, *discordia concors*.

Poznań

DE HORATII EPISTULA AD IULIUM FLORUM SCRIPTA (HOR. „EPIST." II 2)

Summarium

Horatii epistula ad I. Florum data in duas partes varias plane dividitur, quarum altera in litterarum quaestionibus versatur (v. 1—140), alterius autem partis argumentum imprimis ad philosophiae locum pertinet illum, quo avaritia reprehendi solebat a sapiente (v. 141—216). Quam compositionem bipartitam non esset, cur mirareris (non abhorret enim prorsus ab Horatiana componendi ratione), nisi alia quaedam inconstantiae evidentissima vestigia in poemate reperirentur.

Horatius, qui tam multas causas attulit (condicionem meliorem, legentium diversa studia, urbis incommodum strepitum, poetarum ipsorum discordias dico), cur carmina scribere neque posset neque vellet, qui studiis poeticis inutilibus sapientiae gravissimum studium praetulit, in eadem epistula poetarum laborem plurimi aestimare non dubitavit, ipsis autem summam auctoritatem in sermone patrio excolendo attribuit. Horatius, qui in epistula sui potissimum animi aegras partes nulla interposita mora sanare velle visus est, quin immo de ea re sermonem secum ipso habere iam coepit

lv. 145), praeter exspectationem in pecuniae cupiditatem, quo vitio minime profecto laborabat, acerrime invectus est non sine lectoris admiratione nihil tale sperantis (v. 146—189). Quae epistulae pars diatribam, quae vocatur, redolere videtur et satirae Horatianae proprietates quasdam in memoriam egentium revocat. In diatriba autem, qui dicit, Mentoris, ut ita dicam, personam induere videtur, alii non sibi suadentis. Sed eam quoque, quam ingressus est viam, mox poeta reliquit et tum demum significatione data carminis, in quo olim fortunae suae et Maecenatis mentionem fecerat (*carm.* III 16, 17—44), ad suas ipsius res animum advertit (v. 199 sqq.).

Praeter modo descriptam argumenti varietatem in totius epistulae cursu conspicuam etiam sermonis ab auctore adhibiti diversae virtutes in ea agnosci possunt, quippe cum litterarum quaestiones plerumque poetico colore expressae, aliae autem res pedestri potius oratione redditae sint. Haec varietas et dissimilitudo non solum epistulae argumenti, sed etiam compositionis eius atque sermonis propriae communi ex fonte emanavisse videntur, quippe quae consulto ab Horatio adhibitae sint, ut de dubitationibus poetae significarent illo vitae momento haesitantis, utrum philosophiae usque vacaret, an poesis studium redintegraret (epistula II 2 post *Epistularum librum* I editum anno 20/19 a.Chr.n. conscripta esse putatur). Id poetae fuisse consilium toti epistulae structurae ab eo scite impositum ex poematis interpretatione concludere licet. Itaque discrepantias, quae in epistula inveniantur, neque praetermittendas esse interpreti, neque rationibus argutis temperandas et extenuandas, sed in lucem potius proferendas, quo melius verae poetae sententiae ex ambagibus eruantur ipsumque poema rectius aestimari possit, disputatiunculae auctor existimat.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–782

FUNKCJA MOTYWÓW MITOLOGICZNYCH W PIEŚNIACH HORACEGO

Napisała

EWA NOWAK

Twórczość Horacego, głównego przedstawiciela liryki rzymskiej, stanowi złożone zjawisko zarówno pod względem formy, jak i treści. Bezpośredni wpływ miały na nią uwarunkowania polityczne i moralne Rzymu we współczesnych Horacemu czasach. Był to przede wszystkim okres formowania się nowego ustroju, pryncypatu Oktawiana Augusta. Podstawą budowy nowego imperium miała być dawna cnota rzymska, propagująca prostotę obyczajów, przywrócenie dawnej religii i krytykę rozprzężenia moralnego.

Twórczość Horacego ideologicznie związana jest z programem Augusta, z kulturą literacką epoki i tradycją literacką w ogóle. Horacy, zdobiący mitologią swe utwory, stanowi niepowtarzalną indywidualność poetycką. Będąc człowiekiem wykształconym pisze dla czytelników równych sobie pod względem intelektualnym, daje im podniety, a jednocześnie stawia żądania. Budując obrazy poetyckie, dużą uwagę poświęca momentowi zbliżenia, porównania czy wreszcie identyfikacji zjawisk skojarzeniowo odległych. Poezja Horacego kryje w sobie cały szereg niedomówień i niedookreśleń, szczególnie doniosłych dla jej artystycznej dynamiczności. Oryginalną rolę w konstruowaniu niepowtarzalnego świata poetyckiego przydziela liryk rzymski materiałowi mitologicznemu.

Każdy motyw mitologiczny ma w utworach Horacego określone znaczenie, pełni sobie właściwą funkcję. Niektóre motywy mogą wyrażać poglądy poety na otaczającą go rzeczywistość, wyjaśniać jego stany psychiczne, reprezentować życzenia; inne dzięki wywoływaniu bogatych skojarzeń pozwalają zasugerować nowe treści; jeszcze inne stają się środkami artystycznego wyrazu. Dzięki swym różnorodnym funkcjom, a przede wszystkim dzięki trafności doboru motywy mitologiczne służą urozmaiceniu nastroju pieśni.

Wprowadzeniu mitologii do ód sprzyjał fakt, że poeta traktował kult bogów również osobiście. Szczególnie w *Carm.* I 17 bezpośrednie wyznanie poety (w. 13—16):

di me tuentur, dis pietas mea
et musa cordi est. hic tibi copia
manabit ad plenum benigno
ruris honorum opulenta cornu;

uwidacznia prawie wyczuwalną opiekę bóstw. Ozdobie autobiograficznych wyznań poety służy motyw Merkurego zawarty w odzie II 7. Horacy przyznaje się, że jest

„dezerterem z frontu", a ratunek przypisuje wyłącznie Merkuremu[1]. Porzucenie tarczy może tu być powtórzonym motywem literackim, zaczerpniętym z poezji Archilocha, Alkajosa czy Anakreonta[2]. Również w *Carm.* III 11 epickie przedstawienie mitu o Danaidach z szeroko rozwiniętym wątkiem o Hypermestrze zestawia poeta z osobistą sytuacją: jeśli ponure Danaidy przerwały swą pracę słuchając Orfeusza grającego na lirze, także nieczuła Lyde powinna poświęcić poecie trochę czasu. W innej odzie (*Carm.* I 30) Horacy błaga Wenus, aby pomogła mu w miłości do Glicery. Powszechna władza Wenery zostaje tu sprowadzona do jednostkowej sytuacji błagającego. Wszystkie mitologiczne postacie występujące w tym hymnie reprezentują życzenia podmiotu lirycznego[3].

Ukazaniu głębokiej miłości do życia, wyznawanej przez poetę afirmacji współczesności służą motywy mitologiczne, zawarte w malowniczej odzie wiosennej (*Carm.* I 4). Występujący w roli mistrza kowali Wulkan tworzy wspaniałe artystyczne przeciwieństwo do tańczącej w blasku księżyca z nimfami i gracjami Wenus. Horacy dla szczególnego uplastycznienia motywu przewodniego, jakim jest nadchodząca wiosna, zużytkował cały zespół pozostających z nim w korelacji motywów drugoplanowych. Celowo wprowadził motyw Wulkana i cyklopów dla przedstawienia faktu, iż z wiosną rozpoczyna się wszelka praca[4]. Uosobieniem spojrzenia poety na kulturę picia wina jest natomiast Bacchus, bóg ekstazy, zachwytu i poetyckich skłonności (*Carm.* I 18).

Liczne motywy mitologiczne służą również obiektywizacji sądów poety, oświetleniu jego gnomicznej mądrości. W *Carm.* III 16 motyw Danae, córki Akrizjosa, którą wbrew woli ojca posiadł Zeus w postaci złotego deszczu, ilustruje myśl, że złoto ma wszędzie otwartą drogę[5]. Ciekawa w swym temacie i strukturze jest oda skierowana do Muncjusza Plankusa (*Carm.* I 7). Horacy trafnie stosując tutaj motyw Teukrosa, syna Telamona, wygnanego z ojczyzny, obiektywizuje stwierdzenie, że dla szczęścia człowieka nie ma decydującego znaczenia miejsce, w którym się on

---

[1] Por. *Carm.* I 18; III 18; III 30; IV 1 i IV 6. Uwagę czytelnika zwraca artystyczna dowolność w stosowaniu pewnych tradycyjnych motywów, w których kontekst zdecydowanie wpływa na wybór bogów i zabarwienie ich wystąpień, np. w lirycznym przetworzeniu dwóch autobiograficznych motywów: w *Carm.* II 7 swoje uratowanie w bitwie pod Filippi przypisuje Merkuremu; w *Carm.* III 4 muzom; ratunku przed spadającym drzewem w *Carm.* II 13 poeta nie przypisuje żadnemu bogu, lecz gdzie indziej dziękuje za to Faunowi (*Carm.* II 17), dalej Liberowi (*Carm.* III 8), czy wreszcie muzom (*Carm.* III 4).

[2] W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, s. 29, proponuje, aby nie uważać tej wypowiedzi poety za wspomnienie autentycznego wydarzenia, lecz za wypowiedź symboliczną.

[3] Np. *fervidus puer* — chłopiec wzbudzający miłość, czyli Merkury, uważany za boga skutecznej namowy, występuje w zastępstwie bogini Peitho; por. Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, ed. A. Kiessling, R. Heinze, Berlin 1964, s. 130.

[4] S. Skimina, *Harmonia między formą rytmiczną a treścią w pieśniach Horacego*, Kraków 1946, sugeruje, że właśnie obraz ociężałego i utykającego Wulkana oraz kowali cyklopów, których poeta w fantazji widział przy pracy, kujących w takt młotem, podsunął mu trochaiczno-jambiczny rytm wiersza.

[5] Horacy w kilku miejscach wykazuje słabość do powszechnie stosowanej przez Greków i Rzymian praktyki racjonalnego tłumaczenia mitologii; por. L. P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1945, s. 32.

znajduje. Już w pierwszej części ody poeta wychwalając greckie miasta zabarwia ich wyliczanie mitycznymi reminiscencjami (np. Teby — miasto Bacchusa, Delfy — Apollona, Mykeny i Argos — Junony). Pełnią one tutaj funkcję czysto dekoracyjną. Upominając Plankusa, by nie zazdrościł innym sławnej ojczyzny, przypomina tragiczny optymizm Teukrosa w obliczu tułaczki mającej znaleźć swój finał w upragnionym celu — nowej ojczyźnie[6]. Zachowanie mitycznego bohatera ma dodać przyjacielowi Horacego odwagi w jego oczekiwaniu na powrót do ojczyzny. Zaprezentowany w *Carm.* III 29 osobisty stosunek poety do zmiennej Fortuny utwierdza w czytelniku przekonanie o solidnej i bezpretensjonalnej mądrości życiowej Horacego, dla którego dar poetycki jest przede wszystkim trwałym dobrem, nie zaś kaprysem zmiennego losu. Argumentacji Horacego przeciwko nieuzasadnionym wahaniom przyjaciela Ksantiasa (*Carm.* II 4), dotyczącym jego miłości do niewolnicy, służą motywy Achillesa, Ajasa i Agamemnona, którzy właściwie pojmowali miłość, nie wstydzili się swych uczuć do kobiet niskiego stanu[7].

Ukazane motywy wzięte z mitologii związane są tematycznie bezpośrednio z osobą Horacego, służą poparciu jego osobistych doznań w sytuacjach stwarzanych przez życie, obiektywizacji życiowych mądrości[8]. Poeta wykracza przy tym poza skalę osobistych doświadczeń; stosuje również szeroko mitologiczne *exempla* w wywodach na temat ogólnie pojętego życia współczesnego. Motywy mitologiczne ze świata herosów w *Carm.* I 3 pełnią funkcję przykładów obrazujących zuchwałość rodu ludzkiego: Prometeusz wykradł ogień, Dedal zuchwale wdarł się w przestworza, Herkules zstąpił do podziemia. W innej odzie (*Carm.* III 7) Horacy napomina smutną po odjeździe męża Asterię, przytaczając dwa mitologiczne *exempla* dla ilustracji strasznych skutków pozamałżeńskiej miłości. Antea, żona Projtosa, nie mogąc uwieść Bellerofonta skazuje go na walkę z Chimerą, podobnie Peleus przez Hippolitę, żonę Akastosa, jest zmuszony walczyć z centaurami. W obu wypadkach, jak wiemy z mitologii, pomoc boska ratuje wprawdzie bohaterów, lecz nie wiadomo, czy bogowie w przypadku Asterii nie zawiodą. Motyw zawarty w *Carm.* I 17, służący wyjaśnieniu pewnych stanów psychicznych poety, stanowi zarazem mityczny precedens dla ludzkiego trójkąta (Tyndaris, Horacy, Cyrus). Penelopa i Kirke kochają tego samego człowieka, podobnie jak Horacy i Cyrus ubiegają się o względy tej samej kobiety. Również w *Carm.* II 9 mitologiczne motywy pełnią bardziej samodzielną funkcję, mają pocieszyć przyjaciela poety, elegika Walgiusza, po stracie ulubionego niewolnika, Mystesa. Horacy daje za przykład śmierć bohaterów trojańskich: Antylocha i Trojlosa, po których stracie bliscy przezwyciężyli łzy[9].

---

[6] Por. podobny motyw u Cycerona, być może przejęty od niego przez Horacego: Cic. *Tusc. disp.* V 37, 108: *ad omnem rationem Teucri vox accomodari potest: patria est ubicumque est bene.*

[7] Por. Kiessling, Heinze, *o.c.* s. 178 n.

[8] Por. motywy mitologiczne związane z cyklem trojańskim, pełniące funkcję przykładów na potwierdzenie życiowych wskazań Horacego: *Carm.* II 4; II 16; IV 6.

[9] Heinze, *o.c.* s. 196 n., sugeruje, że te mitologiczne przykłady zostały zaczerpnięte z elegii samego Walgiusza, który swój ból z powodu śmierci Mystesa mógł porównywać do żałoby po śmierci Achillesa.

Interpretacyjna funkcja motywów mitologicznych uwydatnia się szczególnie w odach politycznych Horacego. Mitologia bogów i herosów jest bowiem niezbędnym instrumentem przedstawiania w liryce politycznej Horacego. Poezja, w szczególności poezja liryczna, jeśli ma pozostać prawdziwą poezją, nie może być relacją o autentycznych faktach czy też wyznaniem o znaczeniu dokumentu. W poezji rzymskiej obowiązuje pewną fikcyjność świata przedstawionego, poetyckie przetworzenie materiału[10]. Poeta dzięki niebywałej umiejętności syntetyzowania jasno wyraża nawet odległe powiązania ideologiczne. W *Carm.* I 2 historyczno-polityczne fakty interpretuje na płaszczyźnie lirycznej, zamierza przedstawić historyczne przejście od wojen domowych do upragnionego spokoju, jaki nastąpił pod panowaniem Oktawiana Augusta. Horacy zapewnia, że czas katastrof nie minął, dowodem na to jest wylew Tybru. Motywacja tego zjawiska przyrodniczego tłumaczona w sposób mitologiczny pozostaje wieloznaczna. Być może bóg Tybru mści się na polecenie swej małżonki Ilii, która zabójstwo Cezara odczuła z dwóch powodów: jako matka rodu rzymskiego i jako westalka[11]. Bardzo możliwe, że Tyberinus mści się za to, że Ilia niegdyś bezprawnie została wrzucona do rzeki przez Amuliusza. Mitologizując zjawiska ziemskie, dręczony niepewnością, kogo ukarze Jowisz, daje poeta cztery alternatywne odpowiedzi w formie inwokacji do bogów, związanych bezpośrednio z narodem rzymskim[12]. Efektowne zakończenie pieśni imieniem oczekiwanego zbawiciela jest wyrazem patriotyczno-politycznych przekonań Horacego, jego nadziei pokładanej w Oktawianie. Inkarnacja Merkurego w osobę Augusta sugeruje zaliczenie pryncepsa do boskiej kompanii. Jest to jedyny zresztą utwór Horacego, gdzie kreacja bohatera-władcy dokonała się bez żadnych osłonek w przesadnych olimpijskich rozmiarach[13]. Motyw mitologiczny w tej pieśni pełni funkcję laudacyjną, służy gloryfikowaniu Oktawiana Augusta.

W *Carm.* III 3 wypowiedź Junony stanowiąca główną część ody służy nie tylko poetyckiemu przyozdobieniu, lecz również, a może przede wszystkim pełni funkcję głęboko ideową. Wypowiedź tę należy traktować alegorycznie[14], jest ona niejako „wehikułem" nowego znaczenia, wykładem programu odrodzeniowego Augusta, przeciwstawiającego się orientalizacji kultury rzymskiej. Horacy przestrzega Rzymian, aby nie odbudowali na gruzach Troi drugiej swojej stolicy. Miał tu na myśli plany Augusta, mające na celu przeniesienie stolicy z Rzymu na Wschód[15]. W odzie tej przedstawione są za pośrednictwem wielopłaszczyznowych połączeń myślowych systemów mitycznych symboli idealne przesłanki wielkości Rzymu. Współczesna

---

[10] Por. M. Swoboda, *Albius Tibullus — poeta elegijny*, Poznań 1969, s. 13.

[11] J. Cezar był przecież „pontifex maximus".

[12] Apollo jako strażnik Oktawiana; Wenus jako matka rodu julijskiego; Mars jako ojciec rodu rzymskiego; Merkury egzemplifikuje postać samego Oktawiana.

[13] Por. A. Wójcik, *Horacjański bohater liryczny*, Meander XXI 1966, z. 11—12, s. 478.

[14] Porównując ody pierwszego zbioru z odami napisanymi w późniejszym okresie zauważamy, że Horacy pisząc o skomplikowanych stosunkach politycznych czasów współczesnych często stosował alegorię. Natomiast w ostatniej księdze pieśni, pisanej, kiedy stosunki polityczne uległy odprężeniu, zamiast alegorii częściej spotykamy inne tropy, np. porównania.

[15] Por. Kiessling, Heinze, *o.c.* s. 261 n.

Horacemu historia, rozstrzygające się losy Rzymu, dramat miłości Antoniusza i Kleopatry aktualizują mit, którego funkcja polega przede wszystkim na pobudzeniu fantazji czytelnika. Istotą utworu nie jest informacja mitologiczna; mityczne *exempla* precyzują tylko i ukonkretniają sens pieśni. Pod postacią Romulusa wysławia Horacy w omawianej odzie Oktawiana Augusta. Postać Romulusa została wybrana celowo, gdyż ze wszystkich półbogów właśnie on był najlepszym prototypem Augusta. Powołując się na słowa Cycerona[16], wyrażające myśl, że ludzie najbardziej przybliżają się do boskości zakładając nowe państwa lub zachowując już założone, możemy powiedzieć, że Romulus osiągnął to pierwsze, August zaś zrealizował drugie. Zawarta w odzie wspaniała poetycka paralela, łącząca Romulusa z Augustem, przypomina, że Oktawian, inaugurując swoją działalność polityczną, rozpoczął realizować swe pragnienia osiągnięcia sławy drugiego, po Romulusie, założyciela Rzymu.

Identyfikacja Jowisza z najwyższą siłą rządzącą światem znalazła swój wyraz w *Carm.* I 12. Horacy dzieli utwór na trzy triady, w których chwali kolejno: bogów, następnie herosów, wreszcie wybitne historyczne postacie Rzymu, których szereg zamyka Oktawian August. Wymienia tych Rzymian, którzy swoimi bohaterskimi czynami kładli podwaliny pod budowę imperium, zdobyli sobie prawo do sławy i wdzięczności u potomnych. Najwyższym bogiem jest Jowisz. Przedstawiając ten motyw akcentuje Horacy zasadę monarchii absolutnej w świecie bogów, mającej być prototypem ustroju na ziemi, w którym August ma pełnić podobną rolę do tej, jaką pełni Jowisz we wszechświecie. Poeta zmierzając do pochwały pryncypatu powołuje się na organizację społeczności niebian. Śmiałe paralelizowanie Jowisza i Augusta ma na celu dyskretną pochwałę Cezara. Główną wartością metody, jaką przyjął Horacy w omawianej pieśni, jest fakt, iż pozwala ona poecie mówić o wielkości władcy w sposób pełen godności[17]. Postać Augusta jest formalnie przeciwstawiona Jowiszowi: jest to przeciwieństwo honoryfikujące[18].

Motywy związane z boginią miłości, Wenus, służą przedstawieniu poglądów Horacego na miłość i całą lirykę miłosną[19], tak różną od rzymskiej elegii. Poetę nie interesuje subiektywna miłość (jak Katullusa czy Propercjusza), lecz skomplikowane układy w stosunkach miłosnych[20]. W *Carm.* I 19 poeta w języku mitologii opowiada, że zakochał się. Wenus przeszkadza mu zajmować się tematyką epicką, kieruje jego zainteresowania ku liryce miłosnej. Stosując motywy mitologiczne, nadaje Horacy

---

[16] Cic. *De re publica* I 7,12: *neque enim est ulla res in qua propius ad deorum numen virtus accedat humana, quam civitates aut condere novas aut conservare iam conditas.*

[17] Por. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, s. 296.

[18] Por. również funkcję interpretacyjną motywów mitologicznych w pieśniach: *Carm.* II 1 — obraz Fortuny służy pesymistycznemu umotywowaniu sytuacji politycznych; postać Apollona — stwarza połączenie między politycznym światem idei i poetycką działalnością poety (*Carm.* III 4; IV 6); w *Carm.* I 15 — Odyseusz w towarzystwie innych herosów symbolizuje polityczne realia epoki. Priam ogólnie reprezentuje Troję i jej losy; podobnie Hektor — bohatera walczącego w obronie ojczyzny (np. *Carm.* II 4,10—12; IV 9, 21—23).

[19] Por. *Carm.* I 2,33—34; II 8, 13; III 16, 1—8; III 27, 66—75; IV 1,5.

[20] Por. np. *Carm.* I 33, gdzie poeta pocieszając przyjaciela w jego miłosnych zmartwieniach przytacza nieudane związki miłosne zaczerpnięte z mitologii.

niemal kosmiczne wymiary swej namiętności. Wenus śmiało ingeruje w poetycki warsztat poety, metaforyka ukazuje nadludzką potęgę miłości.

Motywy zaczerpnięte z mitologii Hadesu dostarczyły Horacemu okazji do poetyckiego zabarwienia rozmyślań o śmierci. Horacy, hołdujący filozofii epikurejskiej, jako liryk nie potrafił zadowolić się stwierdzeniem o nieodwołalności śmierci. Wykorzystywał tradycyjne środki poezji do kształtowania poglądu na ten głęboko filozoficzny problem, z którego czytelnik powinien wyciągnąć etyczne wskazówki dla kształtowania swojego ziemskiego życia[21]. W *Carm.* IV 7 Eneasz jako postać ze świata podziemnego występuje w rozważanym tu kontekście (w. 14—16):

nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,
pulvis et umbra sumus.

Bohater będący ucieleśnieniem cnoty uzasadnia myśl, że człowiek w przeciwieństwie do nieożywionej przyrody podlega nieubłaganemu prawu unicestwiającej śmierci[22].

Motywy mitologiczne w sposób właściwy zastosowane w pieśniach Horacego symbolizują natchnienie poetyckie, odzwierciedlają twórczą inspirację, twórczy zapał poety. Punktem wyjścia w *Carm.* II 19 jest epifania Bakchusa[23]. Bóg, jako mistrz chóru, ukazuje się wraz z orszakiem nimf i satyrów w wielkości swych zasług i cnót. Horacy przy pomocy przykładów wziętych z mitologii ukazuje trzy losy: szczęśliwy — Ariadny i nieszczęśliwe — Penteusza i Likurga, którzy nie uznali kultu boga, za co ponieśli karę. Osiągnięcia boga na ziemi, w niebie i podziemiu poparte są mitologicznymi przykładami (udział boga w gigantomachii, jego katabaza i łagodzące działanie na Cerbera). Tradycyjny orszak na tle dzikiej scenerii dopełnia łańcucha elementów w wizerunku bóstwa. Niezwykła sytuacja związana z bóstwem napełnia poetę entuzjazmem, pobudza jego siły twórcze, ma szczególne znaczenie dla jego poetyckiego tworzenia[24].

---

[21] Należy podkreślić oryginalną formę stosowania motywów mitologicznych ze świata podziemnego: *Carm.* I 28,7—9 (Tantal, Tithonus, Minos); *Carm.* II 18,34—40 (Prometheus, Tantal); *Carm.* II 13, 34—40 (Cerber, Eumenidy, Pluto, Tantal, Orion). Przywoływaną w kontekście rozważań mitologicznych topografię podziemia reprezentują na przykład: Styks (*Carm.* I 34,10; II 20,8; IV 8,25), Kokytos (*Carm.* II 14, 17—18), Acheron (*Carm.* I 3,36), Lethe (*Carm.* IV 7,27); czy też miejsce pobytu dusz, np. Tartar (*Carm.* I 28,10) i Tainaros (*Carm.* I 34).

[22] Por. również *Carm.* II 14, gdzie motywy związane z herosami podkreślają nieodwołalność i powszechność śmierci, czy też motywy o charakterystycznym kształcie wyliczeń polisyndetycznych w *Carm.* I 28, 7—11:

Occidit et Pelopis genitor, conviva deorum,
Tithonusque remotus in auras
et Iovis arcanis Minos admissus, habentque
Tartara Panthoiden iterum Orco
demissum ...

[23] Obraz wymienionego boga otrzymuje u Horacego specjalne zabarwienie dzięki różnym określeniom: Bacchus, Liber, Euhius, Lenaeus, Lyaeus, Bassareus, Thyoneus, Semeleius.

[24] Por. *Carm.* III 25: poeta ogarnięty entuzjazmem twórczym, niejako w dytyrambicznej ekstazie, porównuje się do oszalałej bakchantki (zob. K. Zarzycka-Stańczak, *Z badań nad pierwszym zbiorem pieśni Horacego*, Wrocław 1969, s. 75).

Poetycką twórczość poety symbolizują również nimfy i satyrowie, którzy pełnią rolę oddzielania lirycznego świata idei od codziennej rzeczywistości (*Carm.* I 1, 29—32):

me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo,

stanowią przegrodę między poetą a tłumem goniącym za sławą i zyskiem.

Wielokrotnie występujące w pieśniach Horacego muzy[25] personifikują natchnienie poety, zabarwiają obraz poezji[26]. W *Carm.* II 12 Horacy zasłania się autorytetem muz w zwięzłej *recusatio*. Jego swawolna muza przeciwstawia się podniosłej tematyce (*Carm.* II 12, 13—16):

me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me voluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus;

Odżegnywanie się od poezji epickiej stanowiło zresztą *locus communis* wszystkich poetów lirycznych epoki Augusta. Zwrot do muzy w epilogu całego trzyksięgowego zbioru symbolizuje natchnienie poetyckie, a więc element tkwiący niejako w samym twórcy, jest właściwie zwrotem do samego siebie, podkreśla uroczystą, podniosłą tonację utworu, dodaje powagi[27]. W wielu utworach lirycznych uzewnętrznia się właściwa poecie skłonność do refleksji nad własną sztuką pisania wierszy. Horacy za pomocą mitów dotyczących świata bogów (Apollo, Bakchus, Wenus, Merkury, Faun, nimfy, satyrowie i muzy) stwarza liryczne powiązania myślowe, bardzo wielostronnie stosuje mitologię bogów, gdy w sposób liryczny mówi o swojej poezji. To wymienne traktowanie bóstw wskazuje niewątpliwie na konwencjonalną wartość tych figur, należących do zestawu znaków w literackim kodzie.

Postacie i sytuacje mityczne dzięki bogatym skojarzeniom literackim mogą sugerować nowe treści, np. w *Carm.* III 4, 42—64 motyw walki Jowisza z gigantami skojarzony z pierwszą odą pytyjską Pindara[28] (w której potwór Tyfon jest wrogiem pokonanym przez Zeusa), gdzie zwycięski Hieron jest jakby zwycięskim Zeusem, podpowiada czytelnikowi, że August jest podobnym zwycięzcą złych mocy w Rzymie. Poetycką funkcję tego mitu trafnie można wyrazić słowami J. Trzynadlowskiego[29]:

---

[25] Godna uwagi jest literackość zwrotów do muz, widoczna również w ich pozycji kompozycyjnej: umieszczone są zwykle w miejscu końcowym, pełnią rolę pointy, klamry, finału — por. *Carm.* I 1; II 1; III 30.

[26] Por. wielostronne występowanie możliwości nazw muz: Euterpe, Calliope, Clio, Melpomene (trzy razy), Polyhymnia, Thalia, co jest dowodem metaforycznego ich traktowania.

[27] Por. Zarzycka-Stańczak, *o.c.* s. 14.

[28] Por. Fraenkel, *o.c.* s. 276—285.

[29] Por. J. Trzynadlowski, *O syntetycznym i transpozycyjnym obrazie poetyckim*, Łódź 1949, s. 155.

„Nieoczekiwane i intencjonalnie obrazowe skojarzenie syntetycznego obrazu poetyckiego posiada wielką dynamikę artystyczną, spotęgowaną poczuciem kontrastu między materiałem słownym a pełnią wywołanego przedstawienia".

Niektóre konkretne sformułowania zawarte w pieśniach są nie tylko istotne w danym kontekście, lecz pełnią dodatkową funkcję, służą przywołaniu pewnych znanych wartości poetyckich, pobudzają fantazję czytelników. Styl Horacego odznacza się ogromną aluzyjnością; aluzje mitologiczne zamieszczane w poezji lirycznej niekiedy nawet utrudniają jej zrozumienie. Należy tu wymienić np. imiona o aluzyjnym znaczeniu: Tyndaris (*Carm.* I 17,10) kojarząca się z Heleną, córką Tyndareosa, upostaciowaniem doskonałej urody, czy też imię Galatea, nawiązujące do sytuacyjnej roli adresatki pieśni III 27 (nosi ona imię nereidy, ponieważ utwór związany jest z motywem podróży morskiej). Niektóre motywy mitologiczne, np. dotyczące legendy Troi, były dobrze znane starożytnym odbiorcom poezji Horacego. Poeta w takiej sytuacji nie musiał operować opisem całego mitu, wystarczyło przypomnienie drobnego faktu czy nazwy, aby pobudzona w czytelniku fantazja wywołała pożądany obraz.

W *Carm.* IV 6,21 nn. przykładem etycznym, rozpatrywanym z punktu widzenia Rzymianina, jest motyw przedwczesnej śmierci Achillesa, który ginie właśnie w momencie, kiedy ma osiągnąć zamierzone cele. Poeta dowodzi, że dzięki śmierci Achillesa Eneasz mógł ujść z życiem i w Italii założyć nową Troję. Mit rozwinięty w wymienionej odzie w sposób skomplikowany wielopłaszczyznowo pobudza fantazję czytelnika. Słowa odnoszące się do Rzymian, Apollo i Wenus występujący jako opiekunowie Eneasza przypominają znane miejsca z *Eneidy* Wergiliusza.

Poprzez stosowanie właściwych epitetów w *Carm.* I 6, odzie o artystycznej doskonałości, Horacy w sposób mistrzowski wywołuje w czytelniku nawet bardzo odległe skojarzenia. Wspomnienie wątków znanych eposów wywołują takie epitety, jak np. *gravem Pelidae stomachum* — nawiązanie do prooemium *Iliady*, czy *saevam Pelopis domum* — aluzja do tragedii Wariusza *Thyestes*, także epitet Odyseusza *duplex* ewokuje liczne przedsięwzięcia tego bohatera opisane w Homerowej *Odysei*.

Funkcja motywów mitologicznych zawartych w niektórych pieśniach polega na tym, że stanowią one szeroko pojęty temat utworu. Centralną pozycję w *Carm.* I 10 zajmuje Merkury. Horacy z niezwykłą zwięzłością podyktowaną założeniem pieśni (naśladownictwo hymnu) wylicza zasługi boga, przypomina aż cztery fakty obrazujące pomoc, udzieloną przez niego Priamowi (*Carm.* I 10, 13—16):

quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relicto
Thessalosque ignis et iniqua Troiae
castra fefellit.

W sposób niezwykle zwięzły podaje się tu wiele wiadomości dotyczących Merkurego: jako posłańca bogów, wynalazcy liry, mądrego i chytrego boga. Na przykładzie tego hymnu możemy poznać walory Horacjańskiego stylu, polegającego na ogromnej aluzyjności.

W jednej z najdłuższych ód Horacego, *Carm.* III 27, stanowiącej propemptikon dla wybierającej się w podróż morską ukochanej imieniem Galatea, poeta umieścił

mit o Europie, który obejmuje znaczną część utworu, wydaje się wręcz tworzyć samodzielną całość. Interesująca jest dyskusja badaczy Horacjańskiej liryki, odnosząca się do funkcji omawianego mitologicznego motywu. P. Oksala[30] w monografii na temat religii i mitologii u Horacego zwrócił uwagę na wielorakie zadanie, jakie pełni mit w tym utworze. Sugeruje, że mit można analizować jako cel sam w sobie, traktować go jako parodię literacką lub też dopatrywać się w przemowie do Galatei mitycznego *exemplum*. E. Fraenkel[31] twierdzi, że na czytelniku wywiera wrażenie nie ilustracyjna funkcja tej mitologicznej historii, ale sama fabuła. Jest on przekonany, że Horacego nie skłoniła do napisania ody chęć odwiedzenia ukochanej od podróży, lecz pragnienie przedstawienia starej opowieści o Europie w nowym stylu własnej liryki. Pozorne uczucie poety do Galatei było tylko pretekstem do nadania utworowi spontaniczności. Opowiadanie mitologiczne stanowi w omawianej odzie niejako samodzielne epyllion. Najbardziej skrajne stanowisko przyjmuje w swej dysertacji W. Nagel[32]; monolog Europy — jego zdaniem — pełni funkcję poetyckiej parodii poezji mitologicznej Katullusa i Propercjusza. Autorzy komentarza do utworów Horacego, A. Kiessling i R. Heinze[33], są zdania, że motyw mitologiczny jest *exemplum* przeznaczonym dla Galatei, zamieszczony został w odzie w celu pocieszenia odjeżdżającej dziewczyny. Nie można też wykluczyć polemicznej interpretacji dyskutowanego miejsca. Dramatyczna forma monologu Europy zdaje się świadczyć, że Horacy celowo dodaje godności swej narracji w celu przeciwstawienia się humorystycznemu przedstawianiu starych mitów przez poetów okresu hellenistycznego.

Również w *Carm.* I 15 motywy mitologiczne urastają do roli tematu. Na wstępie ody Horacy expressis verbis przedstawia ucieczkę Parysa i Heleny do Troi. Krótka ekspozycja ewokująca dzięki zawartemu w niej określeniu *pastor* spór trzech bogiń o piękność, rozstrzygnięty przez idajskiego pasterza, wprowadza w sedno sprawy; bożek morski Nereus[34] odsłania Parysowi tajemnice przyszłości, podkreśla niektóre fazy przyszłej walki i losy poszczególnych bohaterów greckich, by wreszcie zakończyć groźnym ostrzeżeniem (*Carm.* I 15, 35—36):

post certas hiemes uret Achaicus
ignis Iliacas domos.

Interpretacja ody jest problematyczna, może dlatego, że nie można zauważyć żadnych pewnych związków z autorem lub ze współczesną mu osobą czy zdarzeniem. Mit może pełnić tu funkcję tematu ody, bez ubocznych zamierzeń, może również zawierać jakąś aluzję do współczesnych Horacemu wydarzeń, pełnić funkcję alegorii. Znając współczesną Horacemu historię nietrudno dać odpowiedź na pytanie, kim są osoby ujęte pod postaciami Parysa i Heleny; mogą to być tylko Antoniusz i Kleo-

---

[30] Por. P. Oksala, *Religion und Mythologie bei Horaz*, Helsingfors 1973, s. 184—185.
[31] Por. Fraenkel, *o.c.* s. 192—193.
[32] Por. W. Nagel, *Der Mythos in den Oden des Horaz*, Diss. Innsbruck 1964, passim.
[33] Por. Kiessling, Heinze, *o.c.* s. 364.
[34] Horacy, wkładając w usta Nereusa epicki materiał, uzyskuje możliwość ożywienia relacji, unika tym sposobem epickiego sposobu przedstawienia, który sztucznie brzmiałby w wypowiedzi lirycznej.

patra[35]. Alegoria, chociaż będąca zbyt schematycznym modelem interpretacji, pozostawia jednak dużo miejsca fantazji czytelnika.

Niektóre motywy pełnią tylko funkcję pomocniczą, towarzyszącą, dokumentacyjną czy wreszcie dekoracyjną. Należy do nich wielopłaszczyznowo rozbudowany obraz Fortuny w *Carm.* I 35; bogini jest kultową Fortuną z Ancjum, która kształtuje losy ludzkie i życie państwa, Fortuną indywidualnej jednostki i rodziny, τύχη panującego i Fortuną *redux*[36]. Wyliczenie różnych postaci bogini czyni poświęconą temu zadaniu część hymnu zwartą, a jednocześnie różnorodną. Powtórzona prośba skierowana do bogini nabiera głębszego znaczenia i siły emocjonalnej, natomiast bogactwo atrybutów bogini, wzmianki o kulcie i plastyczny obraz orszaku ujęty w sposób alegoryczny, peryfrazy i anaforyczne zwroty zaimkowe pełnią funkcję dekoracyjną[37], spełniając przy tym wymogi obranej poetyki hymnu. Funkcję hymnicznego *exemplum* dokumentującego władzę bóstwa pełni w *Carm.* IV 6 motyw Niobe, która przez swą zuchwałość poniosła karę z rąk Artemidy i Apollona.

Stosując motywy mitologiczne, często w sposób zaskakujący, jako środki artystycznego wyrazu odsłania nam Horacy swą postawę twórczą. O uznaniu mitologii za ważny element konstrukcyjny świadczy fakt, że nawet pojedyncze metafory dotyczące ludzi bywają zaczerpnięte ze świata bogów i herosów. W *Carm.* I 27 poeta w sposób metaforyczny przedstawia obraz dziewczyny; czytelnik może wnioskować, że jest ładna, ponieważ Horacy nazywa ją — nie tylko dla zastosowania popularnej metonimii — imieniem bogini piękności, Wenus (por. *Carm.* I 33,13); że jest chciwa pieniędzy, ponieważ zostaje przyrównana do Charybdy (*Carm.* I 27,19); żądna miłości i młodzieńców, ponieważ poeta określa ją mianem „triformis Chimaerae" (*Carm.* I 27,24)[38]. Stosując w swych utworach mitologiczną metonimię przejawia poeta augustowski duży kunszt unikania banału. Zwracają uwagę trafne sytuacyjnie określenia wina, np. Lyaeus (*Carm.* I 7,22; III 21,16) i Liber[39] (*Carm.* IV 12,14; III 21,21). Godne uwagi są inne metonimie mitologiczne: Prozerpina, będąca sugestywną metonimią śmierci w *Carm.* I 28, 19—20, wzmacnia konsolacyjną retorykę, w *Carm.* III 21, 21—22 elementy biesiadnego nastroju są również wyrażone językiem metonimicznym: Liber — metonimiczne określenie wina; Wenus — miłości; Gracje — uosobienie wdzięku.

Liczne porównania wzięte ze świata mitycznego, nierzadko mieszczące się w ra-

---

[35] Fraenkel, *o.c.* s. 190, stanowczo nie zgadza się z tą interpretacją. Twierdzi, że ryzykiem jest doszukiwanie się przyczyn osobliwości ody w dążeniu poety do ujawnienia swych odczuć wobec wielkiej walki politycznej, toczonej w jego czasach, pod osłoną historii mitologicznej; osobliwość tę upatruje po prostu w pragnieniu Horacego, by przedstawić w lirycznej wersji epicki temat.

[36] Por. Oksala, *o.c.* s. 28.

[37] Podobną funkcję pełnią liczne wystąpienia Apollona w pieśniach: *Carm.* I 7,3; I 7,28; I 10, 11—12; II 10,20; IV 2,9.

[38] N. Sabat, *De imaginibus atque tropis in Horatii carminibus, qui ex proportionis ratione proficiscuntur*, Eos III 1896, s. 6, twierdzi, że Horacy postępuje w tym miejscu za przykładem poetów greckich, autorów komedii nowej, którzy często podobne dziewczyny nazywali Chimerą, Scyllą, Charybdą i harpiami.

[39] Rzymianie kojarzyli określenie „Liber" z *liber* — „wolny" (Sen. *Dial.* 9,17,8: *Liberque non ob licentiam linguaeque dictus est inventor vini, sed quia liberat servitio curarum animum*).

mach obowiązujących konwencji literackich, wprowadzają do pieśni elementy obrazowe, sprowadzają abstrakcję do poziomu konkretów, pozwalają sugestywnie konstruować świat poetycki. W *Carm.* III 20 poeta opisując pięknego młodzieńca, porównuje go z Nireusem i Ganimedesem (w. 15—16):

qualis aut Nireus fuit aut aequosa
raptus ab Ida.

Zestawienie Augusta z zawsze zwycięskimi w wyprawach wojennych herosami (np. w *Carm.* III 14,1 czy IV 5,35) dokumentuje męstwo i sławę pryncepsa. W niektórych odach miłosnych (np. *Carm.* I 8; I 27; II 5) erotyczno-mityczne porównania stanowiące zakończenie utworów podsumowują niejako zawartą w nich treść. Przykłady różnorodnego wykorzystywania materiału mitologicznego przez poetę wenuzyńskiego można by mnożyć, wydaje się jednak, że dokonane obserwacje upoważniają nas już do sformułowania kilku dopełniających wniosków końcowych.

Doskonała znajomość mitologii, wykształcenie literackie, a przede wszystkim niebywała trafność spostrzeżeń pozwoliły Horacemu zastosować motywy mitologiczne do swej twórczości lirycznej w sposób niebanalny, odkrywczy i sugestywny. Poeta wyraża językiem mitu swe aspiracje i sądy, w pewien sposób dopełnia realną rzeczywistość. Występująca przy tym u Horacego kombinacja jasności myśli i ich formalnego niedookreślenia jest tworem kultury literackiej poety oraz swoistej wyobraźni poetyckiej. *Poeta doctus* żąda od swego czytelnika orientacji w nawet mniej znanych mitach, umiejętności rozwiązywania skrótów myślowych i wielkiej kultury literackiej.

Poznań

DE ARGUMENTORUM FABULOSORUM IN HORATII CARMINIBUS MUNERE POETICO

Summarium

Fabulosa argumenta multis atque variis muneribus poeticis in Horatii carminibus funguntur. Quorum alia poetae iudicia exprimunt, alia animi eius motus et optata, alia novas condiciones publicas, res vere factas describunt, alia significationes historicas continent, alia denique artis remedii munus exsequuntur. Deorum nomina, ut Apollinis, Bacchi, Veneris, Mercurii, Faunii, Nympharum, Satyrorum, Musarum tum praecipue apparent, cum Horatius de poesi sua dicere cupit. Fabulae de deis et heroibus in rebus civitatem attingentibus explicandis singulare interpretationis instrumentum ab Horatio factae sunt. Exempli gratia commemorare liceat argumenta fabulosa ad heroas pertinentia adhiberi solere, ut Octaviani Augusti laus et eius rerum publicarum scientia lyrica ratione celebrentur; attamen in eisdem carminibus nimiae adulationis indicia frustra quaeras. Varia argumenta a poeta usurpata rationi, quae inter hominum mundum et poeticam Horatii visionem intercedat, explanandae serviunt. Fabulae ad inferos spectantes occasionem Horatio dabant, ut quid de morte opinaretur, demonstraret. Ipsa mors autem et de ea iudicia reflexivae, quae dicitur, poesis apud Horatium fundamentum fit.

Alii dei in carminibus Horatii nullo peculiari officio funguntur, sed ut schemata et tropi poeticum sermonem locupletant. Notandum est hoc loco omnium argumentorum fabulosorum proprietates apud Horatium ad carminum structuram officiumque aptissime accommodari.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

LE STYLE DE TACITE ET SA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

Par

ALAIN MICHEL

Il ne s'agit pas ici[1] de décrire d'une manière strictement grammaticale le style de Tacite. Nous essayerons plutôt de trouver une méthode qui nous permette de comprendre ce qu'était la conscience esthétique de l'historien.

Cela nous sera aisé. Il suffit de se référer à la rhétorique. Précisément, sur de tels sujets, le point de vue de Tacite nous est connu grâce au *Dialogue des orateurs*[2]. Il est possible aussi d'analyser les procédés et les figures qu'il emploie et d'en indiquer l'esprit. La rhétorique ne constitue pas seulement un ensemble de recettes. Elle fournit aussi des éléments essentiels pour l'interprétation d'un auteur parce que, presque toujours, depuis Aristote et Cicéron, elle implique une philosophie.

Si bien qu'en étudiant la rhétorique de Tacite, nous nous trouverons en mesure de discerner ses intentions idéologiques. Qui parle de philosophie à son propos dit naturellement philosophie de l'histoire. De fait, nous ne pouvons évoquer sa conception de la beauté sans penser aussi à sa description de la laideur, à son pessimisme. A propos de l'histoire, il pose la question tragique des rapports entre grandeur et douleur.

Nous commencerons donc par chercher dans le *Dialogue des orateurs* les principales questions théoriques posées par notre auteur. Nous en trouverons deux. La première concerne le débat qui oppose les anciens et les modernes. L'autre est relative aux rapports de la rhétorique et de la poésie.

On sait que le *Dialogue* traite *de causis corruptae eloquentiae*. A vrai dire, Tacite ne semble pas convaincu que cette corruption soit complète. Certes, il laisse le dernier mot à Messalla, qui défend le point de vue des anciens. Mais il donne d'abord la parole à Aper, le moderne. Si nous devions résumer sa pensée, nous pourrions, je crois, nous arrêter à une maxime biblique: „il faut du neuf, il faut du vieux".

---

[1] On trouvera ici le texte d'une conférence prononcée à Cracovie en Octobre 1979, sur l'aimable invitation de M.le Professeur Plezia et de l'Académie Polonaise des Sciences: je leur exprime ma reconnaissance. Qu'il me soit permis de dire avec quelle joie profonde j'ai retrouvé la Pologne en cette occasion.

[2] Nous ne reviendrons pas ici sur les problèmes d'attribution et de composition, dont nous avons traité dans notre thèse complémentaire et dans notre édition. La méthode adoptée nous dispensera également d'exposer la bibliographie et l'état des questions, puisque nous nous plaçons à un point de vue particulier. Citons cependant l'art. *Tacitus* de la RE par I. Borzsák.

Quant à la défense de la vieille éloquence, Tacite la présente avec force. Il montre que les causes de la décadence sont nombreuses et complexes: *desidia iuuentutis, neglegentia parentum, inscientia praecipientium, obliuio moris antiqui* (28,2). Indubitablement, l'éloquence est en déclin à Rome à l'époque impériale. Tous participent à la responsabilité de cette évolution, les enfants paresseux, les parents négligents, les professeurs ignorants, les moeurs sans respect pour la tradition. Il ne peut exister de beauté littéraire sans un redressement moral et culturel portant sur les points que nous venons d'indiquer.

Mais Tacite ne néglige pas les vertus du style moderne: figures, couleurs, élégance abondance jaillissante. Aper en fait l'éloge: si bien que notre auteur, en fin de compte, par la synthèse même qu'il suggère, nous donne une première idée de ce qui constitue effectivement un des aspects majeurs de son style: réintroduire la sévérité antique dans le brio moderne sans le sacrifier. Une telle manière de saisir le temps implique bien évidemment une philosophie de l'histoire.

La deuxième question intervient à la fois au début et à la fin du *Dialogue*. En effet, elle est liée au personnage de Maternus. Celui-ci affirme d'abord le primat de la poésie sur la rhétorique. Dans les derniers chapitres du *Dialogue*, il explique que l'éloquence n'a pas de rôle à jouer dans l'État impérial, où n'existe aucun des conflits qui pourraient lui donner matière. Les deux interventions s'accordent aisément: la poésie, en effet, semble favoriser un *otium* heureux, accompagné de renommée.

Naturellement, dans de telles conditions, un problème se pose: ne peut-on accuser Maternus (et Tacite, dont il semble le porte-parole) de complaisance? Dans son dernier discours, le héraut du *Dialogue* semble soucieux d'aider le régime impérial à fonctionner sans difficulté.

La réponse à cette question doit tenir compte de toutes les nuances de la pensée tacitéenne. D'une part, l'auteur veut garder le juste milieu entre l'adulation et l'imprudence, qui le pousserait à des actes de révolte. Une telle manière de voir s'affirmera de manière beaucoup plus nette dans les *Annales*; mais elle existe sans doute déjà au temps du *Dialogue*.

D'autre part, l'attitude d'*otium* qui se trouve ici préconisée possède par elle-même une portée politique. Il s'agit d'abord pour l'écrivain de prendre ses distances par rapport aux compromissions de la vie sociale, d'échapper au cycle des *beneficia* et à la servitude qu'ils entraînent. Mais un tel repli dans la solitude ne saurait se confondre avec la passivité. Le héros tacitéen qui s'y adonne rend l'*otium* actif grâce à la pratique de la parole poétique. Comme le dit Maternus, *ego autem sicut in causis agendis efficere aliquid et eniti fortasse possum, ita recitatione tragoediarum et ingredi famam auspicatus sum, cum quidem in Neronem inprobam et studiorum quoque sacra profanantem Vatinii potentiam fregi* (...) *Nam statum cuiusque ac securitatem melius innocentia tuetur quam eloquentia, nec uereor ne mihi umquam uerba in senatu nisi pro alterius discrimine facienda sint* ... (11,2—4). La poésie est active et créatrice parce qu'elle est retour à la pureté, dans le sens religieux du terme[3]. Elle joue

---

[3] Rappelons que le poète gagne *loca pura atque innocentia*, ou son esprit *secedit ... fruiturque sedibus sacris* (12,1).

ainsi un rôle important parce qu'elle permet à celui qui la pratique d'exercer à l'égard du monde où il vit une critique véritable. On ne s'étonne pas que, dans sa retraite, Maternus ait composé non point des odes sans conséquence mais des tragédies qui dénonçaient les abus de Néron et de ses favoris. La poésie permet ainsi d'agir au même titre que l'éloquence et même d'une manière plus efficace et plus pure à la fois. Elle concilie le refus des compromissions et la volonté d'être présent parmi les hommes. Une telle manière de sentir et de vivre a exercé, à travers les temps, une grande influence sur beaucoup d'écrivains (je pense à des hommes aussi différents que Pétrarque et Victor Hugo). Elle joue un rôle essentiel dans la philosophie de Tacite, qu'il ne faut donc confondre en aucune manière avec la complaisance: il s'agit au contraire pour lui de chercher dans la poésie un moyen de dépasser les bassesses du monde „politique" sans renoncer aux exigences mystiques de l'honneur et du devoir.

Sans doute pouvons-nous maintenant nous écarter du *Dialogue* pour essayer de le confronter avec les grands courants de la littérature et de la pensée romaines. Nous serons ainsi en mesure de confirmer et de préciser l'interprétation que nous avons proposée de la philosophie du style chez Tacite.

Le premier nom qui nous vient aux lèvres est celui d'Horace. Nous voudrions insister à son propos sur deux points. D'abord il est une des principales sources du *Dialogue*; en second lieu, même dans ses *Épîtres* littéraires, l'Épicurisme joue un rôle qu'on n'a pas assez souligné. Nous partirons, pour soutenir nos affirmations, d'un passage de l'*Épître à Florus* (77—86):

> Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem,
> rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra;
> tu me inter strepitus nocturnos atque diurnos
> uis canere et contracta sequi uestigia uatum?
> Ingenium, sibi quod uacuas desumpsit Athenas
> et studiis annos septem dedit insenuitque
> libris et curis, statua taciturnius exit
> plerumque et risu populum quatit: hic ego rerum
> fluctibus in mediis et tempestatibus urbis,
> uerba lyrae motura sonum conectere digner?

Il est bien évident qu'un tel texte ne pouvait être ignoré de Tacite. Les analogies avec le *Dialogue* sautent aux yeux. D'autre part, il convient de comparer ce passage avec le l. I des *Épîtres* et surtout avec les paragraphes 127 sqq. du livre que Diogène Laërce consacre à la philosophie épicurienne. On y trouve une série de préceptes qui semblent représenter dans la doctrine du Jardin un aspect relativement tardif et qui portent sur les problèmes de la vie morale. Les enseignements qui nous sont ainsi proposés insistent notamment sur l'attitude du sage à l'égard de la vie sociale: il se tiendra quelque peu à l'écart mais ne refusera pas l'aide et l'amitié d'un protecteur; il ne méprisera pas la culture ou la connaissance des lettres mais il évitera autant que possible de pratiquer lui-même la poésie.

On voit clairement qu'Horace s'est efforcé de se conformer à de tels préceptes. Tout ce qu'il écrit à Mécène, ou même à Auguste, nous le confirme. Il faut interpréter dans un esprit semblable tout le l.I des *Épîtres*; les deux premières *Épîtres* du l.II visent à établir, selon la même tendance, un lien entre le l.I et l'*Art poétique* (ou peut-être à aller plus loin, puisqu'Horace parle de renoncer à la poésie et que l'*Épître aux Pisons*, quant à elle, s'appuie surtout sur une tradition péripatéticienne).

Retenons en tout cas les affinités entre Tacite et Horace. Soulignons qu'elles s'inscrivent dans le cadre d'une pensée issue de l'Épicurisme. Mais les différences entre les deux écrivains doivent aussi nous frapper. Horace, quoiqu'il pratique la poésie, s'en défie. En fait, à cet égard, Tacite se réfère à deux autres auteurs. Il cite implicitement le Virgile des *Géorgiques* (nous y reviendrons); et, dès lors qu'il évoque les tragédies de l'époque néronienne, il nous fait penser à Sénèque, quoiqu'il ne cite pas son nom.

Nous nous trouvons maintenant dans un climat bien éloigné de l'Épicurisme. La question se pose de savoir si Tacite a été influencé par le courant stoïcien. La réponse, affirmative, se situera dans le domaine du style. On se rappelle, dans le *Dialogue*, 36,3, le passage où Maternus explique les conséquences de la *licentia* qui régnait à Rome à la fin de la République: *Hinc leges assiduae et populare nomen, hinc contiones magistratuum paene pernoctantium in rostris, hinc accusationes potentium reorum et adsignatae etiam domibus inimicitiae, hinc procerum factiones et assidua senatus aduersus plebem certamina.* Ce texte célèbre présente d'évidentes ressemblances stylistiques avec un passage du *Bellum ciuile* de Lucain, qui repose également sur l'anaphore et qui nous décrit le déclin des moeurs causé à Rome par l'amour de l'or (I 173 sqq.):

> Inde irae faciles et, quod suasisset egestas,
> uile nefas magnumque decus ferroque petendum,
> plus patria potuisse sua, mensuraque iuris
> uis erat; hinc leges et plebis scita coactae
> et cum consulibus turbantes iura tribuni;
> hinc rapti fasces pretio.

Certes, la ressemblance stylistique n'implique aucunement la communauté d'idées. D'ailleurs le thème de la décadence n'appartient pas en propre au Stoïcisme. Néanmoins, retenons qu'il existe dans l'ordre esthétique d'évidentes affinités entre Tacite et le courant sénéquien et lucanien.

A vrai dire, il est sans doute possible d'établir une synthèse entre les deux tendances, en revenant à la principale source, au modèle fondamental du *Dialogue*: Cicéron. Le *De oratore* a fourni à l'ouvrage de Tacite l'essentiel de sa structure. Or la pensée qui s'y trouve exprimée procède d'une tradition philosophique platonicienne qui tend à la fois à l'éclectisme et au sens du sacré, qui concilie en particulier la tradition du *Phèdre* et celle d'Aristote. Ce dernier déjà soulignait que la poésie était originellement religieuse. Tacite insiste là-dessus. Un tel enseignement n'est pas contraire à l'Épicurisme. Mais il a des sources plus profondes, platoniciennes ou pythagoriciennes. En revenant ainsi au fondamental, à l'originel, où se réunissent les

courants divers qui sont issus de lui, Tacite se montre fidèle à son désir essentiel de pureté. On comprend qu'il se réfère au texte des *Géorgiques* II 475 sqq., où Virgile célèbre „l'immense amour" des Muses. Certes, ce passage précis s'inscrit dans un éloge de l'*otium* paysan où les notes épicuriennes sont nombreuses. Mais, par l'ensemble de son oeuvre (IV° *églogue*, *Énéide* VI), le poète se rattache à la spiritualité platonicienne. L'esprit de conciliation et le sens du sacré, l'un et l'autre fondamentaux dans l'Ancienne Académie, constituent donc les deux aspects de la pureté où l'esthétique tacitéenne découvre son idéal. Ainsi s'accordent en elle tous les courants majeurs de la tradition littéraire romaine. On voit qu'il s'agit en même temps d'une réflexion sur la parole créatrice et d'un recours — historique — à la philosophie.

Nous avons essentiellement parlé de poétique et de poètes (si l'on excepte Cicéron). Il nous faut maintenant venir à la rhétorique proprement dite et tenter de le faire d'une manière précise, en cherchant s'il existe chez les anciens une théorie du style historique.

La source essentielle est ici constituée par Salluste. Celui-ci, comme l'on sait, a exercé une influence important sur les grands historiens de Rome. Sans entrer dans une analyse détaillée de son style, nous en retiendrons un aspect important et bien connu: Salluste se présente comme un imitateur de Thucydide.

Or, juste après l'époque où a vécu l'historien de Catilina, un rhéteur nous a laissé une analyse détaillée, nuancée du style de Thucydide[4]. Il s'agit de Denys d'Halicarnasse. Grâce à lui, nous pouvons situer la démarche de Salluste dans le courant des idées esthétiques. Comme il vient un peu plus tard que l'auteur du *Jugurtha*, on voit aussi s'ébaucher dans son oeuvre une évolution qui semble préparer la théorie du sublime, telle que la formulera le pseudo-Longin[5]. Le sublime et la théorie du style sévère se trouvent ainsi en cause.

C'est bien le style sévère (αὐστηρόν) qui est décrit à propos de Thucydide ou d'Eschyle (car on peut aussi, sur un tel sujet, se référer à la tragédie). Un tel style tend à la grandeur. Pour y atteindre, il faut renoncer à la facilité, à l'agrément qui l'accompagne et rechercher au contraire une certaine dureté. Denys, analysant le style de Thucydide, décrit les différents éléments qui le caractérisent. 1° Il est poétique. 2° Il possède la variété des figures, 3° la rudesse de l'harmonie, enfin, la briéveté. Il n'est pas nécessaire d'insister sur les possibilités de rapprochement avec Tacite. Ajoutons le goût du pathétique, sur lequel Denys met également l'accent. Il faudrait aussi entrer, à propos des figures et de leur variété, dans le détail de l'expression. Denys indique que, par désir de difficulté, de concision ou de tension, Thucydide pousse volontiers à l'extrême les procédés d'écriture que Gorgias avait institués: tantôt il change une phrase pour un nom, tantôt un substantif pour un verbe; il emploie le passif pour l'actif, joue avec les nombres et les genres, développant en particulier la place des neutres; bref, il se tient à la limite de l'obscurité ou du solécisme.

---

[4] Denys d'Halicarnasse, *Thucydide*, 24.

[5] Sur le sublime, v. notre article: *Rhétorique et poétique: de Platon aux modernes*, RÉL 1976, p. 278 sqq. (v. aussi les travaux de D.Marin).

Denys ajoute que le style de Thucydide, ainsi conçu, aboutit à de belles réussites chaque fois qu'il ne vise pas trop haut pour ses moyens: alors τέλεια γίγνεται κατορθώματα καὶ δαιμόνια. Mais parfois, à cause d'un excès d'ambition ou d'effort, la rapidité même de l'expression ne permet pas d'en maintenir la tension (τόνος). Tous ces termes ont une valeur technique qui les rattache à l'esthétique littéraire. Néanmoins on ne peut manquer de remarquer leurs affinités avec le Stoïcisme, quand il s'agit de κατορθώματα et de τόνος. Et l'évocation des δαιμόνια, avec son caractère religieux, rappelle soit la tradition platonicienne du *Phèdre* et du *Banquet*, soit la *Lettre 41* de Sénèque.

Nous avons ainsi rejoint, d'une manière plus précise, certaines des observations que nous faisions à propos des courants littéraires qui ont influencé Tacite. Cette fois nous assistons à une confluence du Platonisme et du Stoïcisme. En fait, au centre d'une telle méditation, une idée prend un relief particulier: il s'agit de la grandeur, du sublime. Nous allons y insister maintenant. Nous pourrons ensuite revenir plus utilement sur le style de Tacite et nous montrerons alors, s'il en est besoin, à quel point il répond à la description proposée par Denys d'Halicarnasse.

Le sublime dont il s'agit ici n'est pas exactement celui que propose le pseudo-Longin, dont les modèles sont Homère, Sophocle et Démosthène et qui tend donc vers un atticisme d'esprit assez différent. Le souci de clarté a plus d'importance chez lui. Cependant, il se montre favorable à l'usage des figures et à leur accumulation. Il se plaît à l'asyndète, aux ruptures. Il aime le pathétique et tout ce qui frappe: de là son goût de l'hypotypose, des descriptions, des esquisses ou des tableaux concrets. Tout cela se retrouvera chez Tacite, bien sûr. Mais il y ajoutera une manière particulière de saisir le sublime, que les Grecs n'ignoraient pas et qui devait connaître, à travers l'histoire littéraire, de vastes prolongements.

On peut confondre le sublime (ὕψος) avec la grandeur (μεγαλοπρεπές) s'exprimant dans l'ampleur des proportions et dans les ornements ou dans la supériorité de l'âme. Mais on peut aussi aller plus loin. L'auteur qui a le plus puissamment approfondi sa réflexion vivait en Angleterre au XVIII° siècle et s'appelait Burke. Dans ses *Considérations* sur le sublime, il a marqué que cette notion se distingue de la beauté, qui implique l'agrément et l'harmonie des proportions. Le sublime, au contraire, est souvent lié à la ténèbre, à la terreur et à la nuit. La grandeur qu'il nous propose est celle de l'abîme. Certaines des sources d'une telle conception se trouvent peut-être dans la tragédie grecque, à laquelle Burke peut se référer à travers le pseudo-Longin. Mais la principale est la Bible, que l'auteur du traité citait aussi en un passage célèbre. Il avait raison de le faire, car il s'agissait d'une tradition effective de la littérature juive, l'ὑψηγορία, à laquelle Philon d'Alexandrie fait allusion (I 206; cf. *Du sublime*, 8,1). Le ps.-Longin, comme on sait, cite la *Genèse*[6]; il faudrait aussi, avec Burke, penser au *Livre de Job*: on y voit Dieu, qui veut justifier l'univers qu'il a créé, faire l'éloge de l'abîme et de ses habitants, Béémoth, Léviathan.

Un semblable goût de l'abîme se manifeste, dans une tradition qui paraît purement païenne, chez le Sénèque de la *Lettre* 41. Il célèbre le mystère et la grandeur des

---

[6] *Du sublime*, 9,9.

forêts obscures, des amoncellements rocheux, des lacs à la surface ténébreuse, toutes images de la présence du divin dans l'âme humaine qu'il habite et transcende. Or Tacite, qui peut s'inspirer à la fois du *Sublime* (texte vraisemblablement publié au I° siècle) et de la lettre sénéquienne, manifeste la même fascination pour l'abîme.

Cela peut se faire de plusieurs façons. Il arrive tout simplement qu'il se plaise à évoquer la puissance terrifiante des phénomènes naturels, lorsqu'il décrit, en des pages célèbres, les tempêtes, les inondations, les catastrophes. Mais, le plus souvent, il se plaît à suggérer la présence ambiguë et mystérieuse du divin. Particulièrement caractéristique à cet égard est le passage où l'historien nous décrit les moments qui ont précédé la première tentative de Néron contre la vie d'Agrippine[7]. Le bateau piégé qui va l'emporter est prêt: *Noctem sideribus inlustrem et placido mari quietam quasi conuincendum ad scelus dii praebuere.* Les dieux sont-ils indifférents, à la manière épicurienne? Ou, selon la doctrine platonicienne exposée par Plutarque dans les *Délais de la justice divine*, se contentent-ils de placer la liberté humaine devant les conséquences de ses actions? En tout cas, ils sont présents et, quelle que soit l'interprétation proposée (on sait que Tacite ne choisit pas expressément), ils laissent peser sur l'événement une sorte d'ironie grandiose.

On voit assez comment le sublime se nourrit ici d'une philosophie et même d'une métaphysique de l'histoire. Cela ne va pas sans des nuances assez sombres. Le pessimisme tacitéen ne cesse de confronter la lumière divine et la noirceur des actions humaines. Du contraste même naît un effet d'horreur qui se mêle à l'ironie, un sublime qui se confond étrangement avec la dérision. Voici (en *Hist.* II 70) la visite de Vitellius sur le champ de bataille de Bédriac: „Moins de quarante jours après le combat, ce n'étaient que corps lacérés, membres tronqués, formes pourries d'hommes et de chevaux, terre infectée de sang corrompu, et parmi les maisons et les arbres broyés, infernale dévastation. Et elle n'était pas moins inhumaine, la partie du chemin que les habitants de Crémone avaient jonchée de lauriers et de roses". Tacite signale que la joie qu'ils manifestaient dans ce moment ne pouvait que tourner à leur perte. Le contraste dérisoire des images, renforcé par leur poésie, s'associe à l'ironie du destin et revêt dès lors une sublimité tragique.

Enfin, la dérision va parfois plus loin encore. Le retournement de la grandeur en horreur est plus complet lorsque la corruption s'attache aux sentiments de l'âme elle-même, qui se voit contrainte à l'hypocrisie ou à la bassesse. Le passage le plus caractéristique est celui qui nous décrit la mort de Britannicus: „On tremble chez ses voisins de table: ceux qui n'ont point de sagesse fuient de tous côtés; mais ceux qui ont l'intelligence plus profonde restent sur place, figés, les yeux fixés sur Néron. Lui, demeurant demi-couché comme il était, ne semblant pas au courant, dit qu'il n'y avait rien que d'ordinaire: c'était le mal comitial, dont Britannicus souffrait depuis sa première enfance; la vie et le sentiment lui reviendraient peu à peu. Mais chez Agrippine, si grande fut l'épouvante, si grand le bouleversement d'esprit, tout contenus qu'ils fussent sur ses traits, ils éclatèrent si fort au jour, qu'il fut évident qu'elle

---

[7] *Ann.* XIV 5,1. Sur l'interprétation philosophique, v. surtout: W. Theiler, *Phyllobolia für P. von der Mühll*, Bâle 1946, p. 35 sqq. et P. Grenade, RÉA, 1953, p. 36 sqq.

avait ignoré le complot, tout autant qu'Octavie, soeur de Britannicus: car elle comprenait que le suprême secours lui était arraché, que c'était l'exemple du parricide. Octavie également, si naïf que fût son âge, avait appris à cacher son amour, sa douleur, tous ses sentiments. Aussi, après un bref silence, le banquet retrouva son allégresse" (*Ann.* XIII 16).

On finit sur le mot de *laetitia*. Nous voyons assez comment procède l'ironie tacitéenne et comment la grandeur (qui est ici celle de la mort) se combine avec la dérision. Nous finirons sur ce tableau. Nous signalerons seulement qu'en lui se résument tous les procédés que nous avons analysés. D'abord, c'est un tableau et nous avons dit l'intérêt d'une telle technique aux yeux du pseudo-Longin. Ensuite, nous retrouvons la plus grande partie des figures de style que nous avons énumérées avec Denys d'Halicarnasse. Voici le passif impersonnel: *trepidatur a circumsedentibus*, souligné encore par une ellipse (que renforce un hiatus, trait caractéristique de l'harmonie austère): *ille ... solitum ita ait* (on va presque jusqu'au jeu de mots gorgianique). Les adjectifs en apposition (*ut erat reclinis et nescio similis*) tendent effectivement à remplacer des membres de phrase. Les temps varient, se substituant les uns aux autres pour animer le récit (*resistunt ... ut erat*). Comme nous l'avons déjà observé, la rudesse volontaire des sonorités n'est pas absente; nous trouvons deux autres hiatus, faits de voyelles semblables et répétées: *prima ab infantia adflictaretur*. Le ton poétique lui-même n'est pas absent: il se manifeste dans l'emploi concret du mot *pauor*, qui signifie „trouble" autant que „crainte" ou dans la belle „couleur": *parricidii exemplum*, avec son caractère tragique. Il est inutile d'insister sur la place du pathétique ou sur la valeur expressive de la variation dans la briéveté.

Tous les procédés du style sévère et passionné sont ici réunis. Ils se mettent au service d'une haute protestation que suscitent à la fois le triomphe dérisoire de l'hypocrisie et la mort d'un enfant assassiné.

Dès lors, nous pouvons conclure. Nous sommes arrivé à une description du style de Tacite. Mais on voit par quels chemins et suivant quelle méthode: nous nous en sommes tenu aux indications que les anciens donnent eux-mêmes. En nous servant de leur rhétorique, nous avons pu suggérer quelle idée ils se faisaient du style de Tacite, quelle conscience l'historien lui-même pouvait en prendre.

Nous avons abouti à quelques résultats qui nous semblent nouveaux (notamment par rapport à nos précédentes recherches):

1. Il existe un lien entre le *Dialogue des orateurs* et l'*Épître à Florus*. Ainsi se manifeste l'influence de l'Épicurisme. Mais, chez Tacite, il ne constitue pas la seule source. Pour comprendre sa conception de l'*otium*, il faut plutôt se référer à un éclectisme platonicien d'allure cicéronienne. Surtout, il faut penser à Virgile et souligner le rôle que jouent chez l'historien la poésie et plus largement la recherche du beau par la parole. Elles lui permettent d'opposer la pureté religieuse aux compromissions du forum.

2. Dans l'ordre de l'expression, nous avons souligné les analogies remarquables qui existent entre la description du style de Thucydide chez Denys d'Halicarnasse et la pratique de notre auteur. Nous mettions ainsi en lumière le sens et la portée de la

tradition qui va de Salluste à Tacite. Nous montrions qu'elle se trouve liée à la pratique d'un style sévère et pathétique à la fois, qui ressemble beaucoup au „sublime" mais qui s'en distingue par un plus grand expressionisme. En fait, Tacite joint à la tradition de Salluste les deux influences de Sénèque et de Virgile.

De telles analyses mettent en lumière, malgré les apparences, l'unité profonde de la création tacitéenne. Le style de notre auteur ne s'explique que par une certaine philosophie. A son tour, elle ne prend sens que dans le temps et dans l'histoire. Le sublime, chez Tacite, naît souvent de la perception douloureuse des conflits qui existent entre l'idéal humain ou divin et la décadence historique. La difficulté volontaire du style de l'historien, dont nous avons dit les origines et la signification, tend, de manière consciente, à exprimer les difficultés de la condition humaine ou, comme le dit M. Bianchi Bandinelli à propos de l'art impérial au II° siècle, la „douleur de vivre", la douleur, non pas la douceur[8].

Nous sommes ainsi conduit à deux dernières observations.

D'abord, il existe une affinité entre le style de l'historien et celui des artistes contemporains. La double insistance sur l'humain et sur le pathétique, le rejet partiel de l'atticisme, le goût d'un hiératisme expressif constituent des tendances qui, assez peu de temps après Tacite, vont commencer à s'épanouir dans l'art romain (et notamment dans la sculpture) pour triompher sous Marc Aurèle. Elles ont tendance à rejeter l'hellénisme plus académique qui se manifeste sous Hadrien. On a tout-à-fait l'impression que Tacite, dans son ordre, ouvre le chemin à cette esthétique. Il est permis de préciser encore un peu. Le premier qui a déployé une telle manière dans sa plénitude est le „maître de Trajan", dont l'art fleurit sur la colonne dédiée aux victoires du prince. Nous sommes exactement à l'époque où naît l'oeuvre de notre auteur. Mais on doit remonter plus loin: Bianchi Bandinelli a montré que ce style a des origines plus anciennes[9]. On en trouve la préfiguration, d' Auguste à Claude, sur les monuments de Glanum et d'Orange qui présentent à la fois la même stylisation et le même pathétique, inspirés sans doute par des traditions hellénistiques. Or n'oublions pas que Tacite est probablement originaire de Gaule transalpine, qu'il y a vécu en tout cas dans sa jeunesse. Il devient ainsi possible de suggérer des filiations. La Provence, grecque et virgilienne à la fois, a dû imprimer sa marque, naturelle et culturelle, sur le style du plus illustre de ses écrivains.

Mais, en second lieu, nous ne voulons pas nous en tenir à l'aspect géographique. Nous préférons insister en finissant sur le rapport qui existe, au coeur du style de Tacite, entre classicisme et novation. D'une part, il apparaît comme l'héritier très fidèle d'une tradition qui remonte à Thucydide et qui englobe tous les grands historiens latins. Mais, d'autre part, on a l'impression que, tout en utilisant avec exactitude les moyens que le passé a mis entre ses mains, il les pousse à l'extrême de leurs possibilités et qu'il se trouve près de briser l'instrument dont il tire de si forts effets. Un tel dépassement du classicisme, qui naît de la fidélité même que l'auteur a pour lui, s'accomplit très naturellement dans le sublime et dans la douleur: dans le sublime

---

[8] R. Bianchi-Bandinelli, *Rome. La fin de l'art antique*, p. 1 sqq.

[9] *Rome. Le centre du pouvoir*, p. 223 sqq. (en particulier p. 248 sqq.).

qui surmonte et purifie la douleur en la disant. C'est très exactement un tel processus qui s'accomplit chez Tacite. L'histoire en fournit un autre exemple qui ne doit pas nous étonner, car l'artiste auquel je pense se trouvait dans la même position par rapport au Classicisme finissant (d'ailleurs, il pouvait connaître et admirer Tacite!): il s'agit de Beethoven et de ses derniers quatuors.

Paris — Sorbonne

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

HUMOR BEI MARTIAL

Von

HANNA SZELEST

In Martials Epigrammsammlung, die zwölf Bücher umfasst, überwiegen die Spottepigramme; denn der Dichter aus Bilbilis hat diese Epigrammart zur Vollkommenheit gebracht. In der griechischen Epigrammatik vor Martial tauchte das satirische Epigramm nur vereinzelt auf und der einzige griechische Dichter, der es als Gattung pflegte, war Lukillios zur Zeit Neros, der Verfasser der zwei diesem Kaiser gewidmeten Epigrammbücher. Martial schrieb den Spottgedichten eine besondere Rolle in seiner Dichtung zu; das satirische Epigramm übt seiner Meinung nach einen grossen Einfluss auf den Leser aus, erregt in ihm verschiedene Empfindungen. Der Dichter spricht darüber ausdrücklich in dem Gedicht VI 60 (61):

Laudat, amat, cantat nostros mea Roma libellos,
meque sinus omnes, me manus omnis habet.
Ecce rubet quidam, pallet, stupet, oscitat, odit.
hoc volo: nunc nobis carmina nostra placent.

Doch damit die Spottgedichte diese Aufgaben erfüllen könnten, müssen sie eine *mica salis et amari fellis gutta* enthalten (VII 25,3—4). Bezeichnend ist ferner, wie Martial diese *mica salis et amari fellis gutta* verstand. Der Verfasser formuliert seine Stellung klar in dem Epigramm X 33, in dem er feststellt, dass sich seine satirischen Epigramme von dem Grundsatz *parcere personis, dicere de vitiis* leiten lassen sollen, d.h. sie sollen die Personen schonen, nur ihre Fehler tadeln. Ähnlich lauten auch die Äusserungen des Dichters in dem dritten Epigramm desselben Buches: *procul a libellis nigra sit meis fama* (X 3,9), und noch früher im siebentem Buch: *et mihi de nullo fama rubore placet* (VII 12,4). Schon in der Vorrede zum ersten Epigrammbuch hebt Martial hervor, dass seine Gedichte ... *cum salva infimarum quoque personarum reverentia ludant* (Praef. I 3—4). Dem Grundsatz *parcere personis, dicere de vitiis* bleibt er treu durch sein ganzes Leben. Gerade aus diesem Grund haben alle Personen, die der Epigrammatiker verspottet, fiktive Namen; unter ihrem wahren Namen treten dagegen nur diejenigen auf, die seinen Lobspruch verdienen. Martials Epigramme erfreuten sich einer grossen Verbreitung in zeitgenössischen Leserkreisen; aber auch heute liest man sie mit grossem Interesse; wir finden nämlich in ihnen einerseits ein meisterhaftes Bild Roms und des täglichen Lebens zu Domitians Zeit, anderseits reizen sie uns mit ihrem Humor und Witz zum sorglosen Lachen.

Der Verfasser verdankt den Humor vor allem seinem satirischen Talent; aber auch verschiedene stilistische Mittel spielen bei ihm grosse Rolle. Eine Quelle des

Humors ist bei unserem Epigrammatiker oft schon die in den Gedichten geschilderte Situation; ihn steigern noch realistische, nicht selten naturalistische Darstellungen der Gestalten oder Szenen sowie die Einführung zahlreicher Einzelheiten; der Verfasser erreicht dank ihnen grosse Plastizität der Darstellung. So zum Beispiel sehen wir in dem Epigramm V 8 einen Emporkömmling namens Phasis in einer purpurroten Tracht, der im Theater in den nur für den Ritterstandt bestimmten Reihen Platz nimmt; Phasis lobt laut Domitians Edikt, durch welches der Kaiser die Bestimmungen der *lex Iulia* über die Benutzung der Plätze im Theater, namentlich über die Benutzung der *quattuordecim subsellia* durch die *equites* neu einschärfte, damit die Zuschauer nicht daran zweifeln, dass er wirklich zu dem Ritterstand gehört; gerade in diesem Moment lässt ihn Leitus, der Theateraufseher, aufstehen und den Platz verlassen. Die eingehende Beschreibung des Aussehens des Emporkömmlings und seines Benehmens vergrössert natürlich den humoristischen Effekt. Denn Martial stellt ihn in folgenden Worten dar: *Phasis purpureis ruber lacernis ... iactat superbo tumidus ore* (V 8,5—6); in der letzten Zeile nennt der Dichter den Namen Phasis schon nicht mehr, sondern sagt, dass Leitus *illas purpureas et arrogantes/iussit surgere ... lacernas* (V. 11—12). Nanneius dagegen verhält sich in einer ähnlichen Situation anders und zwar: als er schon einmal von den für die Ritter bestimmten *subsellia* verjagt wurde, setzt er sich als dritter auf die Sitzplätze, von denen einen Gaius, den anderen Lucius besetzt, verhüllt den Kopf mit einer Kapuze und schaut die Bühne nur mit einem Auge an; auch von hier verjagt, begibt sich in den freien Gang zwischen den Sitzreihen und (V 14,9—11):

subsellioque semifultus extremo
et male receptus altero genu iactat
equiti sedere Leitoque se stare.

Dieselbe Art von Humor finden wir in dem Epigramm V 9. Der Dichter fühlte sich zwar nicht gut, aber er erkrankte wirklich erst dann, als ihn der Arzt Symmachus mit hundert seiner Schüler besucht hatte; das Wort *protinus* und das zweimal wiederholte Zahlwort *centum* — einmal im Bezug auf das Substantiv *discipulis*, andermal auf das Substantiv *manus* — heben den humoristischen Effekt hervor (V 9):

Languebam: sed tu comitatus protinus ad me
venisti centum, Symmache, discipulis.
Centum me tetigere manus aquilone gelatae:
non habui febrem, Symmache, nunc habeo.

Der verhungerte Tuccius begab sich aus Spanien nach Rom in der Hoffnung, dass er dort als Klient der vermögenden Gönner behaglich leben wird; doch als er bei Pons Mulvia erfuhr, dass das Geldgeschenk (*sportula*) für die Klienten abgeschaffen worden ist, kehrte er sofort von der Brücke zurück und begab sich auf den Heimweg (III 14). Ebenso bringt den Leser die Situation zum Lachen, in der der Epigrammatiker Bassus darstellt. Bassus fährt nämlich aus Rom aufs Land; trotzdem nimmt er die in der Stadt eingekäuften ländliche Leckerbissen, mit denen er seinen Wagen zum Rande gefüllt hat. Die lange Aufzählung der Leckerbissen vertieft den humoristischen

Effekt. Demselben Zweck dienen, wie wir schon erwähnt haben, realistische Darstellungen verschiedener Einzelheiten. So beschreibt Martial in dem Epigramm XI 98 auf *basiatores* eingehend die sich durch ein abstossendes Aussehen auszeichnenden Personen, von denen aber *basiatores* trotzdem keine Angst haben und sie auf der Strasse küssen. Realistisch schildert der Verfasser das Aussehen Vacerras, der umzieht, und seiner Familie sowie die von ihnen in die neue Wohnung übertragene Gegenstände (XII 32). In folgenden Worten beschreibt er nämlich das den Vacerra begleitende Gefolge: *Uxor rufa crinibus septem et cum sorore cana mater ingenti,* und stellt die drei Frauen den Furien gleich, Vacerra selbst dagegen, den Martial in der ersten Zeile *Iuliarum dedecus Kalendarum* nennt, ist *frigore et fame siccus et non recenti pallidus buxo.*

Zu einer anderen Quelle des Humors sind bei unserem Epigrammatiker verschiedene stilistische Mittel; unter ihnen tauchen vor allem die Sentenzen auf, deren sich der Dichter besonders gern bedient[1]. Bezeichnend ist für Martials Epigramme die zweiteilige Komposition; die Sentenzen treten in dem zweiten Teil des Gedichtes auf; weil sich aber fast alle Epigramme durch eine Komposition dieser Art auszeichnen, schliesst die Sentenz fast jedes Gedicht. Die Sentenzen haben ernsten oder scherzhaften Charakter[2] und tauchen in verschiedenen Formen auf.

Zahlreich sind Epigramme, deren Schluss auf Zweideutigkeit (*ambiguum*) beruht, wie z.B. das Epigramm IV 34:

Sordida cum tibi sit, verum tamen, Attale, dicit,
quisquis te niveam dicit habere togam.

(Obwohl du eine schmutzige Toga hast, sagt doch der das Richtige, der feststellt, dass du eine schneeweisse Toga hast). Hier handelt sich um die Zweideutigkeit des Wortes *nivea*; nämlich im Bezug auf das vorherstehende Adjektiv *sordida* könnte man unter *nivea* die Farbe der Toga verstehen (weiss), während in Wirklichkeit *nivea* bedeutet, dass die Toga sehr dünn ist und ihren Besitzer gegen die Kälte nicht gut schützt. Ebenso bringt das andere Epigramm IX 15 ein gutes Beispiel der Zweideutigkeit:

Inscripsit tumulis septem scelerata virorum
se fecisse Chloe. Quid pote simplicius?

Der Leser kann zweideutig das Zeitwort *fecisse* verstehen; entweder: „Chloe hat die Grabmäler für ihre sieben Männer errichtet" oder: „sie hat es getan, dass die Männer gestorben sind, d.h. verursachte ihren Tod". In unserem Gedicht handelt sich natürlich um die zweite Bedeutung.

Gern bedient sich Martial einer Antithese am Schluss der Epigramme. Wenn er also das bequeme Leben darstellt, das Cotta führt — der trotzdem immer unzufrieden ist — lässt er das Gedicht mit folgenden Worten enden: *Vis dicam, male sit cur tibi, Cotta? Bene est.* Die Antithese bilden die Worte *male ... bene*. Nicht selten baut der

---

[1] K. Barwick, *Martial und die zeitgenossiche Rhetorik*, Berlin 1959, S. 15.
[2] Barwick, *o.c.* S. 15.

Verfasser ganze Epigramme auf einer Antithese auf; als gutes Beispiel können wir das Gedicht III 60 anführen. Martial beschreibt darin die *cena* bei seinem Gönner, Ponticus, an der er als Klient teil nimmt; der Gönner verzehrt teuere Gerichte, während sich der Dichter mit billigen und schlechten befriedigen muss (V. 3—8):

Ostrea tu sumis stagno saturata Lucrino,
sugitur inciso mitulus ore mihi;
sunt tibi boleti, fungos ego sumo suillos;
res tibi cum rhombo est, at mihi cum sparulo.
Aureus inmodicis turtur te clunibus implet,
ponitur in cavea mortua pica mihi.

Besonders ausdrucksvoll sind u.a. die Gegenüberstellungen *boleti* und *fungi suilli* sowie *aureus turtur* und *mortua pica*. Sehr oft bildet den Schluss des Epigramms die Sentenz mit einer Pointe, die im Verhältnis zu seinem Inhalt ganz unerwartet lautet (sog. ἀπροσδόκετον), Dieses ἀπροσδόκετον gehört zu den beliebten stilistischen Mitteln Martials. Wenn Linus unseren Dichter fragt, was für ein Nutzen ihm das Landgut Nomentum bringt, antwortet Martial (II 38):

Quid mihi reddat ager quaeris, Line, Nomentanus?
hoc mihi reddit ager: te, Line, non video.

Der Leser erwartet als Erwiderung die Aufzählung der Vorzüge oder Fehler des Landgutes; statt deren bekommt er eine überraschende Antwort. In dem Epigramm II 16 schildert Martial den Eporkömmling Zoilos; Zoilos verhält sich so als er krank wäre, weil er den ihn Besuchenden das Reichtum, in dem er lebt, zeigen will. Der Epigrammatiker erteilt ihm den Rat alle Ärzte zu entfernen und schliesst das Gedicht mit der Pointe: *Vis fieri sanus*? *Stragula sume mea.* Denn die Decken (*stragula*), die der Dichter hat, sind vom geringem Wert und nicht geeignet jemandem gezeigt zu werden. Auch in diesem Gedicht erwartet der Leser einen anderen Rat als denjenigen, den Martial dem Adressaten gibt. Der Held des Epigramms I 10 ist Gemellus, der sich angelegentlich um die Eheschliessung mit Maronilla bemüht. Auf die Frage *Adeone pulchra est*? lautet die Antwort: *Immo foedius nil est*, und Frage, warum wirbt Gemellus so sehr um ihre Gunst, beantwortet der Dichter mit dem Wort *Tussit*; der Husten kündigt nämlich Maronillas baldigen Tod an, nach dem Gemellus ihr ganzes Vermögen erben könnte; denn er gehört zu den Menschen in Rom, die von Erbschleicherei leben.

Manchmal ist zur Quelle des Humors die Steigerung zur übertriebenen Grösse oder Kleinheit, die zum Unsinn (*absurdum*)[3] führt. Thais ist z.B. so klein und fein (*tenuis*), dass man sie nicht bemerken kann:

Thaida tam tenuem potuisti, Flacce, videre?
Tu, puto, quod non est, Flacce, videre potes.

Claudia dagegen ist so hochgewachsen (gross), dass sie der Kolossstatue auf dem Palatin gleichkommen könnte, wenn sie um anderthalb Fuss (*sesquipede*) kleiner

[3] Barwick, *o.c.* S. 44.

wäre (VIII 60). Martial bedient sich der Steigerung auch wenn er Lesbias Alter bezeichnen will, die schon alt ist, aber sich jünger macht (X 39). Die Heldin des Epigramms behauptet selbst, dass sie zur Zeit des Consulats des Brutus geboren ist, was der Dichter für eine Lüge hält. Es ist auch nicht war, dass sie zur Zeit des Königs Numa geboren ist dagegen es ist war, dass Prometheus sie aus Lehm geformt hat. Der Dieb Hermogenes stiehlt alles, was aus Lein gemacht ist: Tücher, Tischdecken und andere kleinere Sachen; wenn sie fehlen, ist er bereit auch den Vorhang, den man im Theater über den Zuschauerraum an einem warmen Tag ausdehnt, und die Segel der Schiffe, die im Hafen stehen, zu stehlen, wenn sie nicht rechtzeitig gestrichen und sorgfältig versteckt werden (XII 28).

Nicht selten tauchen bei Martial Äusserungen auf, die scheinbar zwar ernst lauten, aber trotzdem ein *ridiculum dictum* enthalten, z.B. im Epigramm IV 24:

Omnes quas habuit, Fabiane, Lycoris amicas
extulit: uxori fiat amica meae.

Quellen des Humors sind ferner folgende Äusserungen am Schluss der Epigramme: unerfüllbarer Wunsch (z. B. XI 81), Verwünschung (z.B. XII 39) oder Erstaunen (z.B. VII 65). Als Caecilianus zahlreiche Gäste zur *cena* eingeladen hat und die Pilze selbst verzehrte, während sich andere das nur ansehen konnten, verlor Martial Geduld und wünschte dem Gastgeber: *Boletum qualem Claudius edit, edas* (I 29,4). Dem Sabellus, der so schön ist, dass er Abscheu erregt, wünscht der Epigrammatiker, er möge ein bischen hässlicher werden: *Tabescas utinam, Sabelle, belle* (XII 39). Erstaunen drückt dagegen das Epigramm VII 65 über Gargilianus aus, der schon zwanzig Jahre erfolglos prozessiert:

a miser et demens! viginti litigat annis
quisquam, cui vinci, Gargiliane, licet?

Ein andermal droht Martial einem namenlosen Rechtsanwalt, der seine Gedichte angreift: *qui sit, nescio: si sciero, vae tibi, causidice* (V 33).

Den humoristischen Effekt vertieft eine solche Behandlungsart des Themas, die darauf beruht, dass der Epigrammatiker seinem Gegner dasselbe zuschreibt, was jener ihm abspricht, wie es z.B. im Epigramm I 117 geschieht; Lupercus wollte nämlich ein Epigrammbuch von unserem Verfasser leihen; er versprach es schnell durchzulesen und sofort dem Autor zurückzuschicken. Martial dagegen rät ihm sich statt dessen ein schönes Exemplar bei dem Buchhändler zu kaufen; Lupercus antwortet darauf dem Dichter: *tanti non es* und Martial erwidert ihm: *Sapis, Luperce.* Auch sog. *geminatio* dient dem humoristischen Effekt. Sie beruht darauf, dass zwei mit Konjunktionen verbundene Begriffe nebeneinander stehen, die scheinbar gleichbedeutend, in Wahrheit aber entgegengesetzt sind. So im Epigramm IV 69 wendet sich Martial an Papylus und stellt fest, dass der Adressat gute Weinsorte (Setina vel Massica) seinen Gästen anbietet; doch es geht das Gerücht, es seien keine guten Weine; denn man sagt von Papylus, dass er dieser Weine wegen schon vier mal ein Witwer geworden ist (d.h. die Weine sind vergiftet und Papylus ist auf diese Weise

vier Frauen losgeworden). Martial schliesst das erwähnte Gedicht nach der objektiven Darstellung der Situation mit der Pointe (IV 64,4):

nec puto nec credo, Papyle, nec sitio.

Den humoristischen Effekt ruft hier der Unterschied zwischen zwei ähnlichen Begriffen *puto* und *credo* einerseits und dem entgegengesetzten Begriff *nec sitio* anderseits hervor. Die Zusammenstellung enthält auch ein Moment der Überraschung für den Leser; in dieser Hinsicht nähert sie sich dem *aprosdoketon*.

Denselben Zweck erfüllt die sog. *paronomasia*, von der das Epigramm XI 18 ein gutes Beispiel bringt. Der Dichter beschreibt hier ein sehr kleines Landgut, das Lupus ihm geschenkt hat und schliesst das Gedicht mit den Worten (V. 25—27):

Errasti, Lupe, littera sed una
nam quo tempore praedium dedisti,
mallem tu mihi prandium dedisses.

Der Unterschied zwischen den beiden Worten *praedium* und *prandium* beruht nur auf einem Buchstaben.

Die Vergleiche (*comparationes*)[4] und Beispiele (*exempla*) spielen als Quelle des Humors bei dem Dichter aus Bilbilis ebenfalls eine grosse Rolle. Martial bedient sich nämlich sehr oft der einzelnen Vergleiche sowie ganzer Reihen von *comparationes*. Wenn er also den verbrauchten Mantel des Hedylos beschreibt, stellt er fest, dass es nichts Abgeriebeneres gibt und führt eine Reihe von Vergleichen ein, die fast das ganze Gedicht ausfüllen. Im Epigramm III 44 stellt der Autor den Versemacher Ligurinus dar; dort wo er sich zeigt, wird es sofort leer, weil die Leute vor ihm angsvoll flüchten; mit einer Reihe von Vergleichen illustriert der Dichter, welch grosse Angst die Vorübergehenden vor dem Reimschmied haben, weil er jedem, den er trifft, seine schlechten Gedichte vorlesen will (V. 6—8):

Non tigris catulis citata raptis,
non dipsas medio perusta sole,
nec sic scorpios inprobus timetur

Martial illustriert ferner durch eine Reihe von Vergleichen, wie dünn die ihm von Paulus geschenkte Schale ist (VIII 33).

Gern führt der Epigrammatiker lange Reihen von Beispielen ein; in dem schon früher aus einem anderen Grund erwähnten Gedicht XI 18 veranschaulichen die Beispiele dem Leser, wie klein das Landgut ist, das Martial von Lupus bekommen hat; sie sind natürlich übertrieben (V. 3—11):

Rus hoc dicere, rus potes vocare?
in quo ruta facit nemus Dianae,
argutae tegit ala quod cicadae,
quod formica die comedit uno,

[4] Die Rolle der Vergleiche bei Martial bespricht gründlich T. Adamik in seinem Artikel *Die Funktion der Vergleiche bei Martial*, Eos LXIX 1981, S. 303—314.

clusae cum folium rosae corona est;
in quo non magis invenitur herba,
quam Cosmi folium piperve crudum,
in quo nec cucumis iacere rectus
nec serpens habitare tota possit.

Neben den Reihen von Beispielen und Vergleichen tauchen bei unserem Epigrammatiker lange Aufzählungen z.B. der Tätigkeiten, Gegenstände, Charaktereigenschaften, Gerichte u.s.w. auf. Also im Epigramm VII 53 macht Martial dem Adressaten Umber Vorwürfe, dass dieser ihm während der Saturnalien zahlreiche kleine Geschenke geschickt hat, die er selbst in fünf Tagen erhalten hatte, nachher folgt die Aufzählung der Gaben, die mehr als die Hälfte des Gedichtes ausfüllt. Acht grósse, kräftige Syrer haben sie dem Dichter gebracht. Die Geschenke sind zwar zahlreich, aber wenig wert, und der Epigrammatiker ist mit ihnen nicht zufrieden. Deshalb schliesst er sein Gedicht mit der Pointe (VII 53,11—12):

Quanto commodius nullo mihi ferre labore
argenti potuit pondera quinque puer.

Enumeratio (Aufzählung) verstärkt natürlich den humoristischen Effekt; das erwähnte Epigramm wird dank ihr witziger als wenn sich der Verfasser nur auf die allgemeine Erwähnung der Geschenke beschränkte.

In dem schon genannten, dem Ligurinus gewidmeten Epigramm (III 44) verwendet Martial neben der Reihe von Vergleichen auch die lange Aufzählung der Situationen, in denen der unerträgliche Versemacher ihn mit Lesen seiner schlechten Gedichte quält; die *enumeratio* umfasst hier sieben Zeilen:

et stanti legis et legis sedenti
currenti legis et legis cacanti,
In thermas fugio, sonas ad aurem.
Piscinam peto: non licet natare.
Ad cenam propero: tenes euntem.
Ad cenam venio: fugas sedentem.

Der Verfasser erreicht den humoristischen Effekt auch durch die vielmalige Wiederholung desselben Wortes oder einer Gruppe von Worten an derselben Stelle des Verses. In dem achtzeiligen Spottepigramm II 7 auf den Dilettanten Atticus, der alles schön, mit Reiz, aber nichts gut macht, wiederholen sich das Adverb *belle* und das Adjektiv *bellus*. Das Adverb wiederholt sich in jedem Hexameter zweimal und zwar als das zweite und letzte Wort des Verses; das Adjektiv zweimal in jedem Pentameter; so das Adverb wie das Adjektiv tauchen in verschiedenen Verbindungen auf (II 7,1—6):

Declamas belle, causas agis, Attice, belle,
Historias bellas, carmina bella facis,
Componis belle mimos, epigrammata belle,
Bellus grammaticus, bellus es astrologus,

Et belle cantas et saltas, Attice, belle,
Bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae.

Im anderen Epigramm, VII 92, wiederholt sich in jedem Distichon an der selben Stelle, d.i. am Anfang der zweiten Hemiepes, der Name des Adressaten „Baccara". Ein gutes Beispiel für die Wiederholung ist ferner das Gedicht IX 97, eine Satire auf jemanden namenlosen, der unserem Dichter alles neidet; hier wiederholen sich die Worte *rumpitur invidia*; Martial stellt sie am Anfang und am Schluss jedes Distichon, nur tauscht er in der letzten Zeile den Indikativ auf Konjunktiv aus und endet das Epigramm mit einer Verwünschung gegenüber dem Adressaten; wir führen einige Zeilen an (V. 1—6):

Rumpitur invidia quidam, carissime Iuli,
quod me Roma legit, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia, quod turba semper in omni
monstramur digito, rumpitur invidia.
Rumpitur invidia, tribuit quod Caesar uterque
ius mihi natorum, rumpitur invidia.

Im Epigramm I 79 wiederholt der Dichter einige Male das Zeitwort *ago* und verbindet es mit verschiedenen Substantiven; jede Verbindung hat eine andere Bedeutung: *agis causas, res agis, non est, quod agas, semper agis, agis mulas und agas animam.* Martial stellt in diesem Epigramm einen Menschen dar, der zu aktiv ist und immer etwas macht, sogar, wenn er nichts zu tun hat.

Seltener dagegen taucht bei unserem Dichter das Wortspiel auf, dessen sich sein griechischer Vorgänger, Lukillios sehr oft bedient hat (z.B. XII 39;81). In dem vierzeiligen Spottgedicht auf den schönen Sabellus bilden das Wortspiel das Adjektiv *bellus* und der Eigenname Sabellus, die sich in jedem Vers wiederholen; nur der Accusativ *bellum* in der dritten Zeile rührt nicht von *bellus* her — sondern bezeichnet den Krieg:

Odi te, quia bellus es, Sabelle.
Res est putida: bellus et Sabellus.
Bellum denique malo quam Sabellum,
Tabescas utinam, Sabelle belle.

Im Epigramm XII 81 besteht das Wortspiel darin, dass der Epigrammatiker zwei Substantive neben sich gebraucht, die ähnlich lauten, aber ganz andere Bedeutung haben: *alicula* — der Mantel und *alica* — die Grütze. Das Gedicht enthält die Satire auf einen Umber; nämlich als er arm war, schickte er dem Dichter während der Saturnalien einen Mantel; dagegen als er reich geworden ist, schickt er ihm nur Grütze, die in Rom zu den billigsten Lebensmitteln gehörte; der subtile Witz besteht noch darin, dass *alicula* scheinbar wie ein Deminutivum von *alica* lautet und sollte, wie es scheint, etwas kleineres als *alica* bedeuten, während es in Wirklichkeit umgekehrt ist.

Die besprochenen stilistischen Mittel, denen Martials Epigramme den Humor

verdanken, gehören zu den häufigsten und beliebtesten bei unserem Verfasser. Es ist bezeichnend, dass er sich oft nicht nur des einen, sondern einiger stilistichen Mittel in einem Epigramm bedient: so findet man neben sich die *enumeratio*, die Reihen von Beispielen und Vergleichen, die unerwartete Pointe u.s.w. Seine gründliche rhetorische Bildung erlaubte ihm diese und noch andere stilistische Mittel zwanglos zu gebrauchen. Die Rhetorik stand im Dienst des satirischen Talents unseres Dichters und erlaubte ihm die Epigramme zu schaffen, die mit Humor und Witz die Gedichte seines griechischen Vorgängers weit übertreffen, ihrem Autor dagegen die wichtigste Stelle in der antiken Epigrammatik gesichert haben.

Warszawa

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

DIE FUNKTION DER VERGLEICHE BEI MARTIAL

Von

TAMÁS ADAMIK

Wenn die Vergleiche des Martialis bewertet werden sollen, muss man sie dem lateinischen Vergleich als Ganzem, den Vergleichen der anderen lateinischen Dichter gegenüberstellen. Nur auf diese Weise wird sich klar herausstellen, welchem seiner Dichter-Vorgänger er in der Vergleichstechnik vom formalen, inhaltlichen und funktionalen Gesichtspunkt nahesteht.

Quantitativ lassen sich wichtige Unterschiede in bezug auf die in den Werken der einzelnen lateinischen Dichter zu findenden Vergleiche beobachten. Plautus verwendet sehr viel Vergleiche, während sie von Terentius fast vermieden werden; bei Catullus gibt es 75, bei Lucretius 120, bei Vergilius (in der *Aeneis*) 105, bei Horatius 161, bei Tibullus 8, bei Propertius 50, bei Ovidius 560, bei Phaedrus 4, bei Persius 8 und bei Lucanus 91 Vergleiche[1]. Ausgesprochen hoch erscheint die Zahl der Vergleiche des Ovidius, aber wenn man sie in Abhängigkeit von der Grösse seines Lebenswerkes betrachtet (mehr als 30 000 Zeilen), dann sind es nicht mehr so auffallend viele, ja sogar weniger als bei Catullus. Die verhältnismässig meisten Vergleiche benutzen Catullus, Lucretius, Horatius und Ovidius, etwas weniger Vergilius, Propertius und Lucanus, zieht man aber das Ausmass und den Grad der Zusammengesetztheit der Vergleiche in Betracht, dann können auch Vergilius und Propertius zu den viel Vergleiche verwendenden Dichtern gezählt werden, da Vergilius Vergleiche von grosser Ausdehnung in zusammengesetzten Sätzen benützt, Propertius aber gleichsam zu Erzählungen abgerundete zusammengesetzte und gehäufte Vergleiche[2]. Bei einer Gegenüberstellung dieser Angaben und den etwa 300 Vergleichen des Martialis muss gesagt werden, dass im Lebenswerk des Martialis die meisten Vergleiche zu finden sind.

---

[1] Die Daten von Catullus, Lucretius, Tibullus, Propertius, Phaedrus und Persius geben wir aufgrund unserer eigenen Zählungen an; die Zahl der Vergleiche bei Vergilius und Ovidius nach S. G. Owen, *Ovids Use of the Simile*, CR XLV 1931, S. 97—106; bei Horatius nach F. Schneider, *Gleichnisse und Bilder bei Horaz*, Nürnberg 1914, S. 31; bei Lucanus nach den Angaben von J. Aymard, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Montpellier 1951, S. 9—11; bei unserer Zählung gelten die zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche, unabhängig davon, aus wieviel Gliedvergleichen sie bestehen, als ein Vergleich.

[2] In bezug auf die Häufung von Vergleichen kommt Ovidius die Palme zu, der in den Metamorphosen die Masslosigkeit im Liebesschmachten des Riesen Polyphemos durch die unmässige Häufung von Gliedvergleichen — mit einer aus 34 Gliedern bestehenden Vergleichshäufung — illustriert (XII 789 ff.).

In den Epigrammen des Martialis tritt jeder bekannte Vergleichstypus auf, jedoch in sehr verschiedenen Proportionen, — und daraus können wichtige Folgerungen gezogen werden. Die Zahl der direkten Wortvergleiche ist ziemlich hoch, nämlich 48; die der indirekten adjektivischen und verbalen Wortvergleiche 50, der einfachen Satzvergleiche 55. Lediglich ein Vergleich als zusammengesetzter Satz[3] (homerisches Gleichnis) lässt sich in seinem Lebenswerk feststellen, und auch dieser ist kürzer als gewöhnlich (VIII 53,1—5). Diese Angaben beziehen sich nur auf die alleinstehenden Vergleiche. Auffallend gross ist die Menge der zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche: 120, d.h. fast die Hälfte der gesamten Vergleiche.

Unter seinen Vergleichen befinden sich Übergangsformen in beträchtlicher Zahl. Übergänge zur Metapher (Identifizierung), zur Parallele (*comparatio paratactica*), zum Beispiel (*exempla*), zur Antithese und zur Vergleichung. Diese Auflösung der klassischen Vergleiche lässt sich auch schon in den Werken anderer Dichter des silbernen Zeitalters beobachten[4]. Häufig tritt die absolute Vergleichung höchsten Grades auf.

Da die Zahl der zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche ziemlich gross und die der Gliedvergleiche sehr abweichend ist, verdient erwähnt zu werden, dass — angefangen von den aus zwei Gliedern bestehenden zusammengesetzten und gehäuften Vergleichen bis zu den zehn und zwölf gehäuften, ja sogar sechzehngliedrigen zusammengesetzten Vergleichen — die unterschiedlichsten zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche auftreten. Die zwei-, drei-, vier- und fünfgliedrigen Vergleiche bilden das Übergewicht.

Der Aufbau der zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche, die Verbindung der Glieder miteinander ist durch eine fast unüberschaubare Vielfalt gekennzeichnet. Im allgemeinen treten von einem Typ nicht mehr als drei oder vier auf, aber es kommt auch vor, dass nur einer vorhanden ist. Dieser grosse Strukturreichtum lässt vermuten, dass im Lebenswerk des Martialis die Komposition, die Variation eine grundlegend wichtige Rolle spielen. Nachfolgend sollen nur die wichtigsten Typen angeführt werden.

Die Glieder bestehen aus ungleichberechtigten indirekten adjektivischen Wortvergleichen, die eine inegale Vergleichung ausdrücken; sie beginnen am Zeilenanfang und enden am Zeilenschluss, das Illustrandum wiederholt sich am Anfang jeder Zeile (I 109,1—5):

---

[3] Die Quelle und ausführliche Darlegung unserer Vergleichstypologie s. bei D. S. Worth. *Zur Struktur des Vergleiches in der Galizisch-Volhynischen Chronik*, ZslPh XXX 1962, S. 74—86, „Im direkten Wortvergleich werden zwei Substantiva unmittelbar miteinander verglichen, entweder durch eine Form des Verbums byti oder durch eine Apposition" (S. 77). Ein Satz, der eine solche Vergleichung enthält, hat nur die Funktion die Vergleichung auszudrücken, z. B. *sit suo similis patri/Manlio* (Cat. 61,221—222). Indirekte Wortvergleiche: „Hier werden zwei Substantiva mittels eines Adjektivs oder eines Verbums verglichen, mit dem das erste Substantiv syntaktisch verbunden ist" (S. 78). Die Hauptfunktion des Satzes besteht nicht in der Vergleichung, sondern im Ausdrücken des Verbal- oder Adjektivprädikats. Das die Vergleichung ausdrückende Wort kann im Satz sogar weggelassen werden, z.B.: *norat ipsam tam bene quam puella matrem* (Cat. 3).

[4] Vgl. Aymard, *o.c.* S, 11.

Issa est passere nequior Catulli,
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis.
Issa est carior Indicis lapillis ... usw.

Am Anfang steht das Illustrandum und darauf folgen die Illustranten in Form von einfachen Satzvergleichen, die je eine Zeile einnehmen. Beim Illustrandum steht das hinweisende Wort tam, und dem entspricht in den Sätzen der Illustranten die Konjunktion quam, die sich, abgesehen von zwei Zeilen, in jeder Zeile am Anfang derselben wiederholt[5].

Die erste Zeile bringt in der Form einer absoluten Vergleichung den Vergleich, danach folgen in je einer Zeile die Illustranten, aber jeder negiert; das Negationspartikel wiederholt sich am Anfang jeder Zeile. Nur die letzten zwei Zeilen sind bejahend, sie wiederholen nun im affirmativen Sinne den Vergleich[6].

Vorn stehen die Illustranten in Form je eines mit quod eingeleiteten Nebensatzes, und der Hauptsatz der letzten Zeile enthält das Illustrandum. Die Ähnlichkeit geht in eine Identität über, und dadurch tragen die Vergleiche metaphorischen Charakter (III 65,1—10):

Quod spirat tenera malum mordente puella,
quod de Corycio quae venit aura croco;
vinea quod primis cum floret cana racemis,
gramina quod redolent, quae modo carpsit ovis ... usw.
hoc tua, saeve puer Diadumene, basia fragrant.

Am Anfang befindet sich das Illustrandum, eingebettet in einen zusammengesetzten Satz, darauf folgen die Illustranten in besonderen Sätzen, die mit sic eingeleitet werden. Das sic wiederholt sich am Zeilenanfang; der Umfang der Illustranten macht ein bis zwei Zeilen aus[7].

Eine bedeutende Gruppe bilden jene gehäuften Vergleiche, in denen die Gliedvergleiche direkte Wortvergleiche sind, die aus unterschiedliche Vergleichung ausdrückenden Verben und Adjektiven gebildet wurden; mitunter vermischen sie sich auch mit indirekten Wortvergleichen[8].

Einen eigentümlich gedrängten Vergleich gestaltet Martialis durch die Häufung der direkten Wortvergleiche. Das die Vergleichung ausdrückende Verb erscheint nur im ersten Vergleich, der Aufbau der folgenden Zeilen ist symmetrisch; in gleicher Zeilenstellung enthalten sie das gemeinsame Merkmal ausdrückenden zwei Ablative und zwei Illustranten (V 28,1—7):

pietate fratres Curvios licet vincas,
quiete Nervas, comitate Rusones,
probitate Macros, aequitate Mauricos,
oratione Regulos, iocis Paulos ... usw.

---

[5] XI 21,1—10; II 41,8—15.
[6] IX 57,1—13; VI 42,1—15; X 30,1—10.
[7] I 53,1—10; I 72,5—6; II 46 1—15; VIII 68,6—8.
[8] VIII 28,9—20; VIII 50,5—8; IX 27,1—4; XII 63,1—7.

Mit *si* eingeleitete einzeilige Bedingungssätze enthalten die Illustranten und der mit dem Fragewort *cur* eingeleitete Fragesatz das Illustrandum[9].

Ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel wird mit den Illustranten begonnen. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Illustranten durch Imperativsätze, das Illustrandum aber durch einen Aussagesatz übertragen wird. Der Dichter verzichtet auf die formalen Elemente des Vergleichs und drückt die Vergleichung mit anderen syntaktischen Mitteln aus. Diese Beispiele stellen einen Übergang zwischen dem Vergleich und der Vergleichung dar (*Sp.* 1):

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor;
nec Triviae templo molles laudentur Iones,
dissimulet Delon cornibus ara frequens ... usw.
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro[10].

Der Vergleich beginnt mit einem Beispiel: Vom Dichter werden die fünf Arbeiten des Herkules aufgezählt, dies bildet den Illustranten, und damit vergleicht er die Zirkuskämpfe seiner Zeit (Illustrandum). Dieser Typ ist ein Übergang vom Vergleich zum Beispiel. Der vergleichende Fragesatz *Ista tuae, Caesar, quota pars spectatur harenae?* weist darauf hin, dass es sich um eine Vergleichung handelt (V 65,1—7)[11]:

Astra polumque dedit, quamvis opstante noverca,
Alcidae Nemees terror et Arcas aper
et castigatum Libycae ceroma palaestrae
et gravis in Siculo pulvere fusus Eryx,
silvarumque tremor, tacita qui fraude solebat
ducere non rectas Cacus in antra boves.
Ista tuae, Caesar, quota pars spectatur harenae ?... usw.

In mehreren Fällen drückt er die Vergleichung durch Besitzverhältnis aus, und das bedeutet einen Übergang zur Identifizierung, zur Metapher. Bei jedem Glied der Häufung verwendet er ein besitzanzeigendes Attribut, aber je weiter das Epigramm vorwärtsschreitet, umso gedrängter wird es[12].

Das Epigramm beginnt mit einer einfachen Beschreibung und strömt dann über Metaphern, direkte und indirekte Wortvergleiche in Satzvergleichen weiter; wie das Epigramm also vorwärtsschreitet, so erweitern sich die sprachlichen Mittel der Vergleichung (III 93,1—5):

Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,
et tres capilli quattuorque sint dentes,
pectus cicadae, crus colorque formicae
rugosiorem cum geras stola frontem
et araneorum cassibus pares mammas ... usw.

---

[9] VII 87,1 ff.; I 39,1—8.
[10] Siehe noch: VIII 36,1—12; VIII 64,5—12.
[11] Siehe *Sp.* 27.
[12] II 89; X 67,1—4.

Mitunter stellt er in den gahäuften Vergleichen solche Vergleichsglieder nebeneinander, die an sich schon zusammengesetzt sind[13].

In einigen Epigrammen sind die Gliedvergleiche der gehäuften Vergleiche nicht unmittelbar miteinander verbunden; irgendeine Aussage trennt sie voneinander, und die Vergleiche sind logisch immer mit der vorhergehenden Aussage verbunden. Das logische Gerüst solcher Epigramme bildet die Vergleichsreihe: Aussage-Vergleich, Aussage — Vergleich usw. Diese Art von Vergleichshäufung tritt am meisten in den Epigrammen mit beschreibendem, erzählendem Charakter auf[14], z.B. (XI 69,3—8):

Lydia dicebar, domino fidissima Dextro,
qui non Erigones mallet habere canem,
nec qui Dictaea Cephalum de gente secutus
luciferae pariter venit ad astra deae.
Non me longa dies nec inutilis abstulit aetas,
qualia Dulichio fata fuere cani ... usw.

Es kommt vor, dass der Vergleich- oder die Vergleichsreihe — syntaktisch nicht mit dem Textzusammenhang verbunden ist, weder hinweisendes Fürwort noch Konjunktion sind vorhanden. Das Epigramm wirkt auch ohne sie abgeschlossen, obwohl es durch sie viel wirkungsvoller ist. Solche Vergleiche erscheinen wie hingeworfene Bemerkungen, und sie formulieren die Aussage des Epigramms in allgemeingültiger Form[15].

Wenn man das Warum der Vergleiche bei Martialis erforschen will, ist est wichtig, von dem Illustranten auszugehen und den Versuch zu unternehmen, herauszuschälen, welche Absicht, welches Ziel zum Entstehen des Vergleiches geführt hat.

In einem Teil seiner Vergleiche dient der Illustrant dem Ziel der genaueren Bestimmung — immer im positiven oder negativen Sinne — also der Bewertung. In diesen Vergleichen besteht zwischen den Illustranten und dem Illustrandum kein wesentlicher, sondern nur ein mengenmässiger Unterschied, und so stehen sie den Vergleichen Homers und im allgemeinen der Dichter des goldenen Zeitalters ausserordentlich fern, weil bei ihnen zuweilen der Unterschied zwischen Illustrandum und Illustrant so gross war, dass es fast zu Schwierigkeiten bei der Deutung führte. Vergleiche dieser Art stehen der Vergleichung nahe, aber trotzdem gehen sie über die blosse Vergleichung hinaus, da die Vergleichung in ihnen immer eine Fiktion ist: der Dichter drückt seine Absicht aus, und nicht die in den beiden verglichenen Dingen enthaltene wirkliche Ähnlichkeit: dieser gallische Mantel ist besser als das teure Tuch aus Tyrus (Lob) (IV 19,11—12); das Haus des Aper ist schlechter als das Haus der Eule (Herabsetzung) (XI 34,1—2); das Bett des Setinus ist prächtig wie das Bett der Venus (Veranschaulichung der Prunksucht, Spott) (X 14,5—6).

In einer anderen grossen Gruppe seiner Vergleiche — es sind meist zusammengesetzte oder gehäufte Vergleiche — verfügen die Illustranten über eine doppelte

---

[13] I 115,1—5; I 62,1—6; IV 6,1—5; V 41,1—3; VII 95,7—13.
[14] Vgl. I 35; IV 55; IV 64; VIII 50; XI 69; XI 104; XII 29; XII 32 usw.
[15] XII 36,7—13; X 100,1—6.

Funktion: einerseits veranschaulichen sie das Illustrandum, andererseits drücken sie selbst auch Humor, Spott oder Verachtung aus; z.B. eine solche Zunge ist verstummt, die den Lärm der Sklavenmärkte übertroffen hat, die Raserei der Serapis--Anhänger, das laute Geschrei der Pädagogen-Zöglinge. Diese Vergleiche greifen sogar zweifach an, erstens erfahren wir, dass der Verewigte ein massloser Schwätzer war, zweitens ist es nicht gerade schmeichelhaft für das lateinische Unterrichtswesen, wenn die Pädagogen mit den Sklaven und den rasenden Serapis-Anhängern in eine Reihe gestellt werden (IX 29,5—8); der zahnlosen Maximina gibt Martialis den Rat, sie sollte sich so vor dem Lachen hüten wie Spanius vor dem Wind (damit dieser die spärlichen Haare, die seine Glatze bedecken, nicht wegbläst), wie Priscus vor den Händen (damit sie nicht dauernd seine elegante Kleidung beschmutzen), wie die gepuderte Fabulla vor dem Regen, die weissgeschminkte Sabella vor der Sonne (II 41,8—15).

Als charakteristisch für Martialis ist jene raffinierte Kompositionstechnik zu betrachten, die durch die Anwendung abgegriffener Gemeinplätze solche Gegensätze aufstellt, die völlig neuartig erscheinen und geeignet sind, das ganze Gerüst des Epigramms zu bilden. H. Bardon behauptet mit Recht, dass die Elemente des Vergleiches *loto candidior puella Cycno / argento, nive, lilio ligustro* (I 115,1—7) abgegriffene Trivialitäten sind[16], aber er bleibt zu unrecht dabei stehen und bemerkt nicht, dass nicht die Originalität der Bilder das Wichtige ist, sondern die Funktion, die ihnen hier zukommt; sie stellen den einen Pol eines solchen Gegesatzes dar, der der ganzen Dichtung zugrundeliegt. Den anderen Pol bildet wieder ein aus Gemeinplatz-Vergleichen bestehender zusammengesetzter Vergleich, dessen Aufbau dem vorhergehenden ganz und gar entspricht: *sed quandam volo nocte nigriorem / formica, pice graculo, cicada*. Beide Vergleiche bestehen aus zwei Zeilen, in der ersten befindet sich ein attributivischer Illustrant, in der zweiten sind je vier Substantive enthalten, deren Silbenzahl auch völlig übereinstimmt:

argento, nive, lilio, ligustro
formica, pice, graculo, cicada.

Diese meisterhafte Gegenüberstellung von Weiss und Schwarz hat die abgegriffenen Bilder neugezaubert. Solche Vergleiche erfüllen auch eine kompositorische Funktion: sie sind die Träger des logischen Kontrastes, der die Grundlage der Dichtung bildet[17].

Ähnlich wie die Vergleiche der vorhergehenden Gruppe haben die folgenden die Funktion, das Thema des Epigramms zu exponieren und es in einer pointeartigen Formulierung zur Entfaltung zu bringen. Der Unterschied besteht nur darin, dass dies nicht durch Gegensätze erzielt wird, sondern durch Steigerung; durch das Weiterführen, das Variieren derselben Vergleiche: Polyphemus ist so gross, dass ihn auch Cyclops bewundern würde. Aber auch Scylla ist nicht geringer, wenn sie zufällig zusammenträfen, würden sie voreinander erschrecken (VII 38,1—4); ist Phlogis eher zur Liebe geschaffen oder Chione? Chione ist schöner, aber Phlogis kann besser lieben, sie kann so lieben, dass es Priamus und Pelias verjüngen würde. Natürlich

---

[16] H. Bardon, *L'obstacle: métaphore et comparaison en latin*, Latomus XXIII 1964.
[17] Vgl. I 62,1—2; XII 82,7—10 usw.

heisst dann der beschliessende Anruf: Gib, Zeus, dass Phlogis so schön sei wie Chione, Chione aber so lieben könne wie Phlogis (XI 90,1—6)[18]. In diesen Fällen lässt der Dichter den Vergleich sich gleichsam zu einem Wortspiel entfalten, und das ermöglicht die Lösung der im Grundvergleich aufgetretenen Spannung; der Vergleich hat also auch hier eine kompositorische Funktion.

Mit eigentümlichen Funktionen verwendet Martialis die aus vielen Gliedern zusammengesetzten und gehäuften Vergleiche. Unter den in Betracht kommenden etwa 45 Dichtungen treten die Vergleiche in 16 als Mittel der Überzeugung (Argumentation) auf, geben aber dabei auch eine Charakteristik: sie zeichnen die positiven oder negativen Eigenschaften einer Person oder Sache auf. Die grosse Anzahl von Vergleichen beweist die Wahrheit der Behauptung von mehreren Gesichtspunkten, andererseits blendet er durch die Menge der Argumente. Zusammengesetzte Vergleiche dieser Art kommen im allgemeinen in den eindeutig lobenden oder eindeutig tadelnden Epigrammen vor. Der Wirkungsgrad des Lobes oder der Bemängelung ist nämlich um so viel höher, mit wie viel mehr ausgezeichneten bzw. zu verurteilenden historischen oder mythologischen Personen der Dichter den Angesprochenen vergleicht. Das Gedankengerüst der Dichtungen, die solche Vergleiche enthalten, ist einfach, die Pointe ergibt sich logisch aus dem Vorangegangenen, verursacht also keine besonderen Überraschungen. Häufig finden sich solche Vergleiche in Epigrammen mit beschreibendem Charakter, wenn Bäder, Ländereien, geliebte Landschaften besungen werden[19]. Ein gewisser pointehaltiger Abschluss lässt sich auch bei ihnen beobachten[20].

In einer bedeutenden Gruppe der Epigramme ist die Funktion der Vergleiche komplizierter als bei den oben angeführten. Sie umfassen mehrere Ebenen. Natürlich machen die Vergleiche auch anschaulich und beweisen, aber diese Funktion ist nur scheinbar oder nebensächlich. Vom Gesichtspunkt des Ganzen, der Pointe des Epigramms, kommt ihnen eine viel wichtigere Rolle zu. Den Beginn des 37. Epigramms des V. Buches bilden z.B. 15 in der Mehrheit indirekte Wortvergleiche, welche mit aus der Natur entlehnten feinen Bildern veranschaulichen wie wunderschön, lieblich und rein ein kleines Mädchen ist. Aber wir wissen noch nicht, wer dieses kleine Mädchen ist und im Verlaufe der Vergleiche wird der Wunsch, zu erfahren von wem hier gesprochen wird, in uns immer stärker und umso grösser unsere Überraschung, als sich nach der Vergleichsreihe herausstellt, dass das Kind eben auf dem Scheiterhaufen verbrennt. Zusammen mit dem Dichter bedauern wir aufrichtig die Frühverstorbene und empfinden den Tadel des Paetus, den er an den um das kleine Mädchen trauernden Dichter richtet als ungerecht: „Warum betrauerst du das kleine Sklavenmädchen,

---

[18] Vgl. noch: III 32,1—4; V 49,11—13; VII 34,1—10; VIII 18,3—8; X 35,13—21; X 67,1—4; XII 36,1—13 usw.

[19] Vgl. I 106; IV 55; 64; VI 42; XI 69 usw.

[20] So z.B. preist der Dichter im 5. Stück des XI. Buches den Kaiser Nerva: er hat so viele gute Eigenschaften, dass alle früheren grossen Römer gern unter seiner Herrschaft leben würden: Numa, Camillus, Fabricius, Brutus, Crassus, ja selbst der wilde Republikaner Cato stünde, wenn er aus der Unterwelt zurückkehren könnte, auf Seiten des Kaisers.

siehe, ich habe jetzt meine edle und reiche Gattin begraben und dennoch lebe ich". Und nun kommt die Antwort des Dichters, die gleichzeitig den Abschluss des Epigramms bildet: Gewiss, Paetus, hat es schwer, er hat 20 Millionen geerbt und lebt dennoch. Die Funktion der langen Vergleichsreihe besteht also einerseits darin, dass sie unser Interesse erweckt und dies immer mehr steigert. Das wird dadurch erreicht, dass man am Anfang nicht weiss, von wem die Rede ist und die grosse Zahl der Vergleiche den logischen Ablauf des Gedichtes verlangsamt, also die Spannung erhöht. Andererseits gewinnt der viel Zärtlichkeit ausdrückende Vergleich die Sympathie und das Mitgefühl des Lesers für das verstorbene Mädchen. Der so gewonnene Leser empfindet offensichtlich Empörung über die Bemerkung des Paetus, und seine Empörung steigert sich bis zum Äussersten, als er aus der letzten Zeile des Epigramms erfährt, dass Paetus' Schmerz über den Tod der Gattin nur geheuchelt ist, da er sich ja im Geheimen über die reiche Erbschaft freut. Die Vergleiche bilden so auch einen Pol der Antithese, die das Epigramm zu einer Einheit zusammenfasst, sie betonen die reinen menschlichen Werte als Gegensatz zu dem geldgierigen Paetus[21].

In anderen Epigrammen besteht die Hauptfunktion der Vergleiche in der Irreführung: mit einer grossen Zahl von Vergleichen schlägt der Dichter förmlich auf den Verstand des Lesers ein und treibt ihn in eine vorbeabsichtigte Richtung. Als Folge davon wirkt dann die wirkliche Aussage, die in der Pointe verborgen ist, wie eine Bombe. In VIII 28 lobt der Dichter in Vergleichen die ausgezeichnete Qualität einer Toga. Aus der 16. Zeile stellt sich jedoch heraus, dass die wunderbare Toga trotzdem nicht am allerwunderbarsten ist, jemand übertrifft sie noch an Reinheit, und das ist ihr Spender, Parthenius. Aber bei diesem überraschenden Lob des Parthenius bleibt der Dichter nicht stehen, sondern er setzt die Reihe der die Toga preisenden Vergleiche fort, und als der Leser schon an nichts anderes mehr denken kann als an die schneeweisse Unberührtheit der Toga, wird er durch die prosaische Aussage förmlich vor die Brust gestossen: Wie kann ich zu einer solchen Toga meinen abgetragenen Mantel anziehen. Die Vergleiche haben hier also die eigentliche Funktion, dem Dichter noch einmal die Zuneigung des Gebers zu gewinnen und ihm zu der neuen Toga auch einen neuen Mantel zu verschaffen[22].

In mehreren Epigrammen ruft die grosse Zahl von Vergleichen psychologisch eine solche Stimmung im Leser hervor, die auch absurde Pointen akzeptabel, ja sogar geistreich erscheinen lässt. In diesen Epigrammen spielt die Kürze keine Rolle, wichtiger ist die psychologische Vorbereitung. Der Dichter häuft die Vergleiche so lange, bis die quantitative Wirkung jene qualitative Veränderung hervorbringt, die notwendig ist, um die Pointe des Epigramms zur Geltung zu bringen. Die Reihe der Vergleiche führt im Leser zu einem solchen intellektuellen psychologischen Prozess, dessen Endphase sich in der Pointe entfaltet. Der Dichter rechnet in diesen Fällen mit der psychologischen Wirkung des intellektuellen Einpaukens, und er erreicht sein Ziel auch. Das 17. Epigramm im IX. Buch beginnt z.B. mit der folgenden Behauptung: „Es gibt nichts schäbigeres als Hedylos' Mantel". Darauf folgen zehn

---

[21] Vgl. noch III 65; V 65; XI 8 usw.

[22] Vgl. noch III 28; IX 29 usw.

Vergleiche, welche mit der Natur entliehenen anschaulichen Bildern die Wahrheit der Aussage beweisen. Unerwartet aber erklärt er danach, dass es doch etwas gibt, was noch schäbiger ist als Hedylos' Mantel, und das weiss auch Hedylos genau: sein Hintern ist schäbiger als sein Mantel. Und hier haben wir die Pointe, die schonungslos den Ruf des einen unmoralischen Lebenswandel führenden Hedylos trifft. Wenn das Epigramm nur aus der Aussage und deren Negierung bestünde, würde es das Gefühl eines logischen Bruchs zwischen den beiden Behauptungen erwecken, die Pointe erschiene banal, und gerade jene logische Spannung würde fehlen, die das Wesen des Epigramms ausmacht: *Nil est tritius Hedyli lacernis ...| Res una est tamen: ipse non negabit, | culus tritior Hedyli lacernis.* Dass wir schliesslich doch keinen logischen Bruch empfinden, die Pointe sogar eine sehr frappante Wirkung erzielt, das ist den dazwischen liegenden Vergleichen zu verdanken. Martialis beeinflusst den Verstand des Lesers mit der an sich schon interessanten geistreichen Bildreihe, so dass, als das *res una est tamen* kommt, das das *ipse non negabit* nur noch steigert — unser Interesse bis zum Äussersten gespannt ist — und dann setzt die Pointe ein: *culus tritior Hedyli lacernis.*

Zwar habe ich nicht die Absicht, mich in dieser Studie ausführlich mit der Struktur des Epigramms als Gattung zu beschäftigen, trotzdem muss zur Beantwortung der Frage, welche Stelle die Vergleiche, besonders die umfangreicheren Vergleichshäufungen, im Aufbau des Epigramms einnehmen, das Problem kurz berührt werden. Nach der Feststellung der humanistischen Wissenschaftler Scaliger, Vavasseur und Batteux besteht das Epigramm im allgemeinen aus zwei Teilen: *compositio rei und conclusio epigrammatis*[23]. Lessing entwickelte diesen Gedanken weiter und betrachtete die Zweiteilung der Struktur als das Kriterium des Epigramms. Der erste Teil (Erwartung) erweckt das Interesse, der zweite Teil (Aufschluss) befriedigt es. Demnach ist die Pointe ein entscheidendes Element des Epigramms[24]. Herder betont in seiner Kritik der Lessingschen Theorie, dass das Epigramm die künstlerische Fixierung eines Geschehens darstellt und die geteilte Struktur nicht unbedingt zu seinen Eigentümlichkeiten gehört, obwohl diese auch schon in bestimmten Typen des griechischen Epigramms vorkommt. Der erste Teil solcher Epigramme teilt irgendeine Tatsache mit, der zweite aber sagt dem Leser, wie er diese zu verstehen hat[25]. Später dann wurde Lessings Theorie allgemein bekannt, und ihr Einfluss auf die Forschung ist bis zu heutigen Tag wahrzunehmen. Jens Kruuse hebt den Realismus in der Darstellung des ersten Teiles und die genaue Vorbereitung der Pointe hervor. Martialis hat seine Epigramme nach einem solchen ständigen Schema geschrieben, das dem psychischen Prozess des intellektuellen Humors entspricht, die geteilte Struktur ergibt sich also aus der Natur des intellektuellen Humors[26]. Nach Barwick bildet den zweiten

---

[23] Zitiert von K. Barwick, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berichte über die Verhandl. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, CIV 1959, S. 3—4.

[24] G. E. Lessing, *Über das Epigramm. Gesammelte Werke*, VII, Berlin 1956, S. 52.

[25] J. G. Herder, *Anmerkungen über das griechische Epigramm, Sämtliche Werke*, X S. 197—243.

[26] J. Kruuse, *L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique*, Classica et Mediaevalia IV 1941, S. 248—300.

Teil des Epigramms häufig eine Sentenz, und er zieht daraus die Schlussfolgerung, das Auftreten des Epigramms mit geteilter Struktur in Martialis' Dichtung hänge mit dem Sentenz-Stil der frühen Kaiserzeit zusammen, dessen Ursache letzlich darin zu suchen ist, dass die Rhetorik an Raum gewonnen hat: der Dichter fixiert das Wesen des beschreibenden Teiles in einer pointierten Sentenz[27].

Meiner Meinung nach haben wir es bei einigen der erwähnten Anschauungen mit nichts anderem zu tun als mit logischen Konstruktionen. Lessing und Kruuse wollen fast jedes Epigramm des Martialis in eine solche Schablone pressen, die in Wirklichkeit nur für die satirischen Epigramme bezeichnend ist. Denn nicht in jedem Martialis--Epigramm gibt est unbedingt eine scharfe Pointe, es existiert aber fast immer eine Art bewertende Anmerkung — und das halten wir für sehr wichtig — die manchmal in einer glänzenden Pointe, manchmal in einer einfachen Aussage zum Ausdruck kommt; das zeigt sich besonders in den beschreibenden Epigrammen, die nach Zahl und Gewicht in der Dichtung des Martialis ebenfalls bedeutend sind. Diese bewertende Anmerkung lässt sich selbst in jenen Epigrammen feststellen, die Kruuse zu den Epigrammen mit ungeteilter Struktur zählt. Diese Betrachtungsweise steht Herders Meinung nahe: der Dichter beschreibt irgendeine Tatsache oder ein Ereignis, und schliesslich sagt er, wie man die beschriebenen Tatsachen verstehen soll. Selbstverständlich beschreibt er die Tatsachen so, dass damit dem Leser schon eine gewisse Deutung nahegelegt wird, und erst danach kommt die eigene Meinung, die häufig der des Lesers direkt entgegengesetzt ist — und gerade das verursacht die Überraschung, die Pointe. Diese Gestaltungsweise hat ihre Wurzeln in zwei Faktoren: in dem ausserordentlich starken kritischen Geist des Dichters und in der extrem widersprüchlichen Gesellsachft seiner Zeit.

Nachdem wir also die obenerwähnten Tatsachen vorausgeschickt haben, können wir auf die gegebene Frage antworten — dass man zwischen den alleinstehenden und den zusammengesetzt — gehäuften Vergleichen unterscheiden muss. In bezug auf die Stelle der alleinstehenden Vergleiche ist es uns nicht gelungen, eine besondere Gesetzmässigkeit festzustellen, sie lassen sich teils am Anfang des Epigramms, d.h. im vorbereitenden Teil, teils in der Konklusion finden. Im Falle der mit einem Vergleich abschliessenden Epigramme braucht man nicht unbedingt an einen griechischen Einfluss zu denken, wie es Pertsch getan hat, da ja der Vergleich als Schluss bei mehreren lateinischen Dichtern, z.B. auch bei Catullus, beliebt war[28]. In der Stellung der aus drei und mehr als drei Gliedern bestehenden Vergleiche lässt sich schon eine bestimmte Gesetzmässigkeit entdecken. In 30 von den untersuchten 45 Epigrammen stehen die Vergleiche im vorbereitenden Teil, in 15 Fällen jedoch am Anfang und Ende des Epigramms, gleicherweise im vorbereitenden Teil und in der Konklusion[29].

---

[27] Barwick, *o.c.* S. 15—37.

[28] E. Pertsch, *De Valerio Martiale Graecorum poetarum imitatore*, Berlin 1911, S. 39—42.

[29] Diese strukturelle Funktion der Vergleiche haben wir auch in den Antik Tanulmányok (Studia Antiqua) XVIII 1971 Epigrammen des Catullus beobachtet, vgl. Adamik, S. 245—246.

Als Zusammenfassung unserer Ausführungen ergeben sich folgende Feststellungen:

a) Man kann nicht von den Vergleichen der lateinischen Dichter im allgemeinen sprechen, weil jeder von ihnen in einem besonderen Verhältnis zum Vergleich steht[30]. Terentius, Tibullus, Phaedrus und Persius verwenden wenig Vergleiche. Plautus, Lucretius, Catullus, Vergilius und Horatius benutzen viel Vergleiche, die in ihren Gattungen entsprechende Funktionen ausfüllen. Seit Propertius und Ovidius gelangt der Einfluss der Rhetorik immer mehr in den Vordergrund, was sich vor allem in der Häufung von Vergleichen zeigt, auch wenn sich gewisse Spuren davon schon bei Catullus beobachten lassen.

b) Der hauptsächliche Vergleichstyp bei Martialis ist der sogenannte kurze Vergleich: der direkte und indirekte Wortvergleich sowie der einfache Satzvergleich. Aus diesen Typen komponiert er seine grosse Anzahl von zusammengesetzten und gehäuften Vergleichen und arbeitet mehrere Variationen von sich wiederholender Struktur aus. Die zusammengesetzten Vergleiche bringt er in den meisten Fällen im ersten Teil des Epigramms unter, aber zuweilen besteht auch das ganze Epigramm aus Vergleichen.

c) Wenn man seine Vergleiche inhaltlich analysiert, stösst man auf viele Gemeinplatz—Vergleiche, von denen ein Teil schon in den Werken seiner Vorgänger unter den römischen Dichtern zu finden ist. In grosser Zahl gibt es aber auch ihm eigentümliche originelle Vergleiche, und diese schöpfen Ihre Themen vorwiegend aus den niederen Regionen des Lebens. Viel Vergleiche verwendet er aus der Geschichte[31], der Mythologie, aus dem gesellschaftlichen Leben der eigenen Epoche — und in dieser Beziehung folgt er dem Beispiel der lateinischen Satirenschreiber. In seinen Vergleichen ist der Illustrant immer allgemein bekannt, und auch das *tertium comparationis* beim ersten Lesen offensichtlich, aber gerade mit dieser anscheinenden algemeinen Bekanntheit führt er den Leser häufig irre; aus den bekannten Elementen gestaltet er Neues mit geschickten Kompositions-Kunstgriffen.

d) Im Mittelpunkt von Martialis' Dichtung steht die Bewertung, und eine der naheliegendsten Formen derselben ist die Vergleichung, die Verwendung von Vergleichen und Beispielen. Das blosse Erscheinen des Illustranten bedeutet schon ein Werturteil, das niederschmettert oder erhebt oder zu dröhnendem Gelächter veranlasst. Neben der reinen Einwirkung (Komikum, Poesie, Absurdheit, Lob, Tadel) veranschaulichen, erklären und beweisen die Vergleiche, aber gleichzeitig bringen sie mit ihren quantitativen Zügen solche psychische Veränderungen im Leser zustande, die die Beeinflussung seines Intellekts ermöglichen: Irreführung, Betrug, das Akzep-

[30] Wir halten H. Bardons verurteilende Meinung in Zusammenhang mit dem lateinischen Vergleich für einseitig, teils deshalb, weil er die Vergleiche nur inhaltlich untersucht und nicht vom Gesichtspunkt des Aufbaus und der Funktion, teils weil er sie nach der Vergleichstechnik der französischen Dichter vom Ende des 19. Jahrhunderts beurteilt (*o.c.* S. 3—8).

[31] Diese Frage hat A. Nordh mit entsprechender Gründlichkeit bearbeitet: *Historical exempla in Martial*, Eranos LII 1954, S. 224—230. Mit den aus der Mythologie genommenen Vergleichen beschäftigt sich O. Weinreich ausführlich: *Studien zu Martial*, Stuttgart 1928, S. 29—73. Ausserdem H. Szelest, *Die Mythologie bei Martial*, Eos LXII 1974.

tieren absurder Pointen usw.[32] Und das ist die grosse Entdeckung des Epigrammschreibers Martialis. Er steht in einem kritischen Verhältnis zur Gesellschaft seiner Zeit, und mit seinen bravourösen dichterischen Mitteln strahlt er diese Haltung auch auf seine Leser aus.

Budapest

---

[32] Er verwendet also den Vergleich in einer ganz anderen Funktion als Catullus, Lucretius und Vergilius: Catullus zur Andeutung seelischer Vorgäng (vgl. A. Salvatore, *Tecnica e poesia nelle similitudini Catulliane*, Studi Catullani, Napoli 1965, S. 27—185), Lucretius zur Illustration seiner Lehren (D. West, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edinburgh 1969, S. 74—78), Vergilius zur Erfüllung von dramatischen Funktionen (vgl. V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils*, Wien 1964, S. 148—149).

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

P. CALPURNIUS IULIANUS, DER STATTHALTER VON MOESIA INFERIOR

Von

LESZEK MROZEWICZ

Calpurnius Iulianus war bisher nur von einer Quelle, nämlich von der Inschrift aus Dazien bekannt[1]. Der Beschädigungscharakter dieser Inschrift verursachte jedoch, daß er in der Wissenschaft zu einer sehr widersprüchlichen Gestalt herangewachsen ist, denn sein Titel leg(atus) Aug(usti) pr(o) pr(aetore) aus der CIL-Edition kann sowohl als MOESIAE [inferiori]S als auch als [superiori] S ergänzt werden. Artur Stein hatte in seiner Monographie die erste Variante gewählt, da er in Calpurnius den Legaten von Moesia Inferior sah. Er ist dabei zu dem Schluß gelangt, daß er diese Provinz gegen Ende des 2. bzw. zu Beginn des 3. Jhs. verwalten konnte; er hatte ihn jedoch zu den Legaten aus der Zeit von Severus Alexandrus[2] gezählt. An der obigen Haltung von A. Stein hat man in der neuesten Forschung eine scharfe Kritik geübt. Dieses verdanken wir hauptsächlich Anthony R. Birley, der zu dem Schluß gekommen ist, daß wir in Person Calpurnius Iulianus' mit einem prätorischen Statthalter von Moesia Superior aus der Zeit der Markommanischen Kriege zu tun haben. Dem Forscher nach sollte es eine ungewöhnliche Aufzeichnung in der dakischen Inschrift festgehaltenen Karriere Calpurnius' erklären; sie besagt, daß er zum Statthalter der Provinz, nachdem er zuerst Oberbefehlshaber der V. Makedonischen Legion gewesen war, geworden ist. Diese Legion, wie es bekannt ist, hat sich ab 167 u.Z. in Dazien aufgehalten[3].

Zu den größten Anhängern der Ansicht von A. R. Birley gehört Jenö Fitz, der

---

[1] CIL III 1566 (Dacia, ad Mediam): Herculi, Genio loci, Fontibus calidis. Calpurnius Iulianus v.c. leg.leg. V Mac., leg. Aug. pr.pr. [prov.] Moesiae [...eriori] s, v.l.s; über Calpurnius Iulianus siehe: E. S. Stout, *The Governors of Moesia*, Diss. Princeton 1911, S. 42; RE XII 1582 (Ritterling); PIR II² C 270 (Groag); A. Stein, *Die Legaten von Moesien*, Budapest 1940 (Dissertationes Pannonicae, Ser. I, Fasc. 11), S. 94; A. R. Birley, *The Status of Moesia Superior under Marcus Aurelius*, Acta Antiqua Philippopolitana. Studia Historica et Philologica, Serdicae 1963, S. 111; J. Fitz, *Die Laufbahn der Statthalter in der römischen Provinz Moesia Inferior*, Weimar 1966, S. 23 ff.; B. E. Thomasson, *Laterculi praesidum: Moesia, Dacia, Thracia*, Göteborg 1977, S. 10.

[2] Stein, *o.c.*

[3] Birley, *l.c.*; Fitz, *l.c.*, trat für die Ansicht von A. R. Birley ein, unterstrich jedoch, daß wir bisher keinen Fall gehabt hatten, wo der Statthalter von Moesia Superior früher Legat der V. Makedonischen Legion gewesen wäre, wenn sogar 3 Verwalter von Moesia Inferior in ihrer Kariere diese Legion befehlt hatten: Q. Pomponius Rufus (Stein, *o.c.* S. 59; Fitz, *o.c.* S. 23), Q. Roscius Pompeius Falco (Stein, *o.c.* S. 64; Fitz, *o.c.* S. 23) und Domitius Antigonus (Fitz, *o.c.* S. 31 und 63).

die Haltung von A. Stein bestritten und darauf hingewiesen hatte, daß wenn Calpurnius Iulianus sogar Moesia Inferior verwalten würde, so geschah es ungefähr in den Jahren 169—176 bzw. 180—195[4]. Gegen den Anfang des 3. Jhs. spricht laut dieses ungarischen Forschers die Tatsache, daß die Mehrheit der Statthalter von Moesia Inferior nach dem Jahre 195 durch die Münzenemissionen belegt ist, und für diese angegebene Daten der Titel leg(atus) Aug(usti) pr(o) pr(aetore). Dieser Titel zeigt, wie es Fitz behauptet, daß Calpurnius Iulianus das Amt des Statthalters in einer Zeit innehatte, als im Imperium nur ein Augustus gewesen war; in den Jahren 161—169 mitregiert hatten, wie es bekannt ist, Marcus Aurelius und Lucius Verus, 176—180 Marcus Aurelius und Commodus, und nach dem Jahre 195 Septimius Severus und Caracalla. In den Zeitabschnitten 169—176 und 180—195 sieht jedoch Fitz in der Statthalterliste von Moesia Inferior keinen freien Platz, um dort Calpurnius Iulianus unterbringen zu können.

Die Auffassung dieser beiden Forscher[5], in einer ausgezeichneten Weise begründet, wäre wohl unantastbar, wenn eine neue lateinische Inschrift, bemalt mit der roten Farbe auf einem recht großen Kalksteinblock (*inscriptio picta*), von der archäologischen Expedition der Adam-Mickiewicz-Universität aus Poznań im Jahre 1978 in Novae nicht enthüllt worden wäre. Der entdeckte Text bildet nur 1/3 der ursprünglichen Ganzheit; die vorgeschlagene Rekonstruktion sieht folgendermaßen aus[6]:

IMPERATORES [caes(ares) aurelius antoninus]
ET AVRELIVS COM[modus augusti praetorium? ve]
TVSTATE CONLABSV[m a solo restituerunut per]
LEG(ionem) I ITAL(icam (a) P. CALBVRNI[o iuliano leg.augg.pr.pr.moes.inf.]
ET CVRA(nte) MVCIO MAIORE[leg.leg.]

Die in der vierten Reihe angenommenen Ergänzungen für den obigen Text finden ihre Berechtigung in dem Umstand, daß die übrigen Legaten aus Moesia Inferior mit dem Gentilicium Calpurnius nicht berücksichtigt werden können. Denn diese Inschrift aus Novae stammt aus den Jahren 176—180, d.h. aus der Regierungszeit von M. Aurelius und Commodus, und die beiden belegten Calpurnii hatten Moesia Inferior in anderen Zeitabschnitten regiert. Der erste von ihnen, P. Calpurnius Macer Caulius Rufus im Jahre 112[7], und der zweite, Sex. Calpurnius Agricola in den Jahren 166/167—168/169[8]. Der letztere unterscheidet sich von P. CALBVRNI[us] aus Novae auch durch sein Praenomen. Übriggeblieben ist also Calpurnius Iulianus, eine, wie wir es oben erwähnt haben, widersprüchliche Gestalt.

Für die Berücksichtigung seiner Person bei der Rekonstruktion der Inschrift aus Novae sprechen jedoch unserer Meinung nach drei Tatsachen. Vor allem muß man die

---

[4] Fitz, *o.c.* S. 23 f.

[5] Die Haltung von A. R. Birley und J. Fitz wurde auch völlig von B. E. Thomasson akzeptiert.

[6] Die Veröffentlichung der Inschrift siehe: L. Mrozewicz, *Malowana inskrypcja łacińska z Novae* (Eine bemalte lateinische Inschrift aus Novae), Archeologia XXXI 1980 (im Druck).

[7] Stein, *o.c.* S. 63.

[8] Stein, *o.c.* S. 79; Fitz, *o.c.* S. 19—21.

Festlegung der Statthalterschaft Calpurnius' auf die 2. Hälfte des 2. Jhs. von A. R. Birley und J. Fitz für richtig halten. Außerdem paßt das Cognomen „Iulianus" in Hinsicht auf die Zahl der Buchstaben ausgezeichnet zur Ergänzung der vierten Reihe des Fragments. Ein schwerwiegendes Argument ist schließlich die Bemerkung von A. Stein, die, wie es scheint, von A. R. Birley und J. Fitz wenig geschätzt wurde, daß er auf dem dakischen Stein Spuren der Buchstabe I nach dem Wort MOESIAE[9] sieht.

Die obigen Angaben erlauben uns unserer Ansicht nach, Calpurnius Iulianus von der dakischen Inschrift mit P. CALBVRNI[us] aus Novae zu identifizieren. Demnach müßte er, entsprechend zu den früheren Vorschlag von A. Stein, als P(ublius) Calpurnius Iulianus, Legatus von Moesia Inferior anerkannt werden. Einer Klärung bedarf hingegen das Problem des Datums seiner Amtszeit als Statthalter. Allgemein könnte man annehmen, daß er ungefähr zwischen den Jahren 176 und 180 Statthalter gewesen war. Die Einwände J. Fitzs gegen dieses Datum, die aus der Anwendung in CIL III 1566 des Titels leg(atus) Aug(usti) pr(o) pr(aetore) hervorgehen, können im Lichte der bisher bekannten epigraphischen Angaben nicht berücksichtigt werden[10]. Die bisherigen Feststellungen im Bereich der Chronologie der Statthalter von Moesia Inferior erlauben hingegen unserer Meinung nach das wahrscheinliche Datum dieser Legation auf das Jahr 179, d.h. zwischen der Amtszeit von C. Iunius Faustinus Placidus Postumianus (176—178) und M. Macrinius Avitus Catonius Vindex (180—182)[11] zu setzen. Das Jahr 179 war bisher eine leere Stelle in der Liste der Legaten von Moesia Inferior.

(übersetzt von Bolesław Mrozewicz)

Poznań

---

[9] Stein, *o.c.* S. 94: „doch scheint eine vertikale Hasta nach Moesiae darauf zu führen".

[10] Cf. e.g. CIL VIII 2488 (Mesarfelta?): Imp. caesares M. Aurelius Antoninus et L. Aurelius Commodus Aug. Germanici, Sarmatici fortissimi amphitheatrum vetustate corruptum a solo ..... restituerunt per coh. VI Commag. a Iulio Pompilio Pisone Laevillo leg. Aug. pr.pr., curante Aelio Sereno praef.

[11] Fitz, *o.c.* S. 49.

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

CAJUS JULIUS CAESAR — TRAGOEDIA AUTHORE M. CASPARO BRÜLOVIO

By

LIDIA WINNICZUK

Brülov's Tragedy, staged in the Academic Theatre in Strassburg, deserves mention both as a schooldrama written in Latin, and, to some extent, as a historical document. It is because the author dedicated the drama to Philip II — *Illustrissimo et celsissimo Principi ac Domino, Dn. PHILIPPO II. Duci Stetinensium, Pomeranorum, Cassubiorum* etc., devoting much space to eulogies for Philip in his activity as a patron of fine arts and sciences. The recognition due to the prince is evident in the paraphrase of a saying by Cicero: "O fortunatum natum te principe mundum / sub Pomeranorum qui dicione iacet". Brülov mentions in the dedication some well-known professors of the Academy as Cramer (Daniel Cramerus) and Winther (Jurga-Valentinus Wintherus); at the end of the dedication he expresses his appreciation of the Prince's wife Sophia calling her *Ecclesiarum, Scholarum, omnium Pauperum benignissima, Domina mea clementissima*. The dedication dates from the end of June, 1616., the same year in which the tragedy was staged and published.

Praises included in dedications are not always merited, yet in the case in question Philip deserves full appreciation: to his great credit he enriched the prince's library in Szczecin (Stetina) with different publications. "Polonica" had a remarkable share in the files; among them were bibles, catechisms, dictionaries, hymn-books, historical works with the *Chronicle* by Marcin Kromer as the most representative specimen. Philip II was also an avid collector of medals, paintings, and objects of artistic craftsmanship. The most priceless architectural monuments also date from this period. In that time a valuable project for drawing up a history of Pomerania originated. It was initiated and carried out mainly by Jurga-Valentinus Wintherus under the patronage of Philip II. The work was started in 1613/1614 and was being written in Latin with the view of spreading the information about Pomerania. It was not completed because of the death of Philip (1618) and shortly afterwards of Winter (1623). The manuscripts are missing[1]. The Szczecin schools owed a lot to Philip II. The poem by Brülov included alongside the dedication allows us to infer that Philip contributed to the foundation earmarked for a school in Szczecin: *Ingreditur Primi vestigia celsa Philippi, magno qui claram condidit aere Scholam*. The requirements posed

[1] B. Wachowiak, Pomorze Zachodnie w początkach czasów nowożytnych (1464–1648). Odrodzenie się i upadek państwa pomorskiego, w: *Historia Pomorza*, t. II, 1, pod redakcją i ze wstępem G. Labudy, Warszawa 1976.

by higher education were met by this very "Paedagogium" in Szczecin and by the University in Gryfia (Greifswald). As Latin, the lecturing language, was also one of the main subjects, no difficulties arose as far as the staging of a performance in this language was concerned. Besides, the syllabus comprised dialectic, rhetoric, theology, in the course of time it was broadened and included philosophy and Greek; naturally, the syllabus could not do without arithmetic, astronomy, history, law, and medicine; Hebrew was also taught[2].

The school theatre was a kind of examination testing acquired knowledge, and constituted also a good ground for pupils to demonstrate it in front of their families. The first information about school performances in those regions in the XVI century originates from Strzałkowo. In the XVII century we find them spreading to Szczecin and Gryfia. The authors of dramas were mostly, just like in other districts, apart from being a touchstone of children's abilities had, as a rule, a didactic, moralizing purpose. The intention of the tragedy under consideration was, as the author writes, to demonstrate disastrous consequences of conspiracies and to condemn tyranny: *tragoedia ... adversus omnem temerariam seditionem atque tyrannidem conscripta.*

Now I would like to embark upon a concise treatment of the Tragedy *Cajus Julius Caesar*. The author mentions in the subtitle those writers he drew upon: *Tragoedia, ex Plutarcho, Appiano, Alex. Suetonio, D. Cassio, Joh. Xiphilino etc. maximam partem concinnata* ... Thus he enumerates the authors he benefited from as far as data referring to Caesar are concerned; yet he made use of other sources: historians (mainly Livy), poets—Seneca and Ovid. The author needed Livy since the latter did not content himself with the presentation of Caesar, but provided a concise epitome of the history of Rome, beginning with Romulus.

In Brülov's tragedy, contrary to the principles of the ancient tragedy, but according to the customs of the XVI century schooldramas in Latin, there are a lot of characters. I think the purpose was to assemble the biggest number of pupils in order that they could perform and demonstrate their skills in front of their families. As "Personae Tragoediae loquentes" pupils were cast for the following roles: Quirinus, Caius Julius Caesar, M. Antonius, M. Tullius Cicero. Then come the conspirators and assasins, who killed Caesar (*Percussores Caesaris* — 12). In the next acts there are: Lepidus, Octavianus Augustus, Proculeius, Spurinna augur; incomparably numerous are the female characters, closely bound with the action: Calpurnia, Caesar's wife, Hortensia, Fulvia, Porcia. For some characters directions are provided, e.g.: *Porcia, M. Bruti uxor fidelissima, marito mortuo, vitae pertaesa ardentes* (*verba sunt Martialis Ep. I 1*) *avido bibit ore favillas, oreque concluso et compresso, carbonibus semetipsam suffocavit. — Hortensia, foemina fecundissima, mulierum Romanarum causam agit apud Triumviros; Fulvia, Antonii uxor, quae nihil muliebre praeter corpus habebat, etc.*

Also gods have their parts: Venus, Juppiter, the three Furies, and — according to Plutarch's story — "Spectrum", which appeared to Marcus Brutus. Moreover, there are some groups of silent characteres: *pueri Antoniani, milites Antoniani, pueri a partibus Caesaris stantes*, as well as choruses, but we are ignorant of their members

---

[2] Wachowiak, *o.c.*

as no explanations are supplied, only some directions are available: *chorus canens*; *chorus Lupercorum canens*. The group of actors, as we can see, must have been large, which was characteristic of school performances.

Brülov's Tragedy is composed of five acts: in the first scene it is Quirinus who puts in an appearance. He delivers a lengthy monologue (c. 100 verses) dealing with the epitomized history of Rome, from the times he lived up to Octavian's accession to power. The point was to demonstrate the fact that school youths were familiar with the history of Rome. The author draws on Livy both when considering the activity of Quirinus — Romulus and when dealing with the distinguished heroes of Rome, the final part being proper *vaticinium ex eventu* — a form of prophecy. We could level a reproach against the author for treating Quirinus's statement as the first scene of the first act: that part is, to all intentions and purpose, an expository prologue.

The composition of the second scene is not typical: here, Caesar, Antony, and Cicero enter and extol Caesar's exploits, winding up their statements with the refrain: *Invicto ovamus Caesari*! The author draws up, in an original way, a survey of Caesar's feats and accomplishments. Caesar revelling in Haughtiness, enumerates his achievements when invading Gaul. After each part, Cicero pinpoints a book of *Commentarii de bello Gallico*, in which they are depicted, and interrupts with remarks like this: *Haec eleganter primus enarrat liber*; *Haec et secundus explicant et tertius*; *Ea quartus enumerat liber*; *Quarto haec habet posterior et sexto prior*. Caesar calls on the master of oratory to praise him for his eloquence, too: *Quidnam videtur flumen eloquii tibi?* Cicero expresses a far-fetched approbation of this faculty demonstrated by the commander: *Sive dederis mihi Periclem aut Demosthenem | sive dederis Isocratem aut Hortensium | Ingenia tantis excident praeconiis* (p. 9).

The author introduces even a scene more characteristic of an ancient comedy than of tragedy, in which the characters Ambiorix, dux Celtarum, and Cavarilla, foemina Germana adultera speak old Germanic, which is, apparently, abstruse both for listeners and for Cicero. Cicero is appalled by the appearance of these alien and strange people and by their language: *O Juppiter, portenta quae linguae evomunt*! *Satius profecto est esse mutum, quam loqui | Quod nemo recte intelligat* (p. 16). He is even more affected by a scene in which Cavarilla, an unfaithful wife, is being beaten up and driven out of home. Fleeing, she utters incomprehensible yells. Cicero expresses his indignation in the words familiar to us: *O tempora! O mores nefandos!* This is rather a treatment proper for comedies, as Cicero, non resenting Cavarilla's conduct, feels outraged by her being punished for unfaithfulness; in those days the decline of morals in Rome was universal: *hac die | Iterata mundo saepius sunt risui | Adulterorum furta* ... (p. 17). Caesar seizes upon an opportunity offered by Cicero's view to praise auster austere customs of Germanic people, their righteousness and morals: *Hoc, Marce Tulli, tibi velim persuadeas | Ullo sub orbe castius non vivitur | In simplici quam vivitur Germania | Quamvis amicti vestibus paucissimis* (p. 17). This scene is a sort of illustration of Caesar's story about Germanic customs.

Brülov skilfully applies also psychological ploys and brings about affectiveness by springing surprises. In the third scene of the first act he heaps praises on Caesar assuring him of their devotion, allegiance and readiness to defend him; they do not

even avoid swearing on oath: *Tui salutem corporis tuebimur ... Si te tuumque animum, Caesar, fallimus, | Sint nostra non leviora Troianis malis* (p. 13). Caesar replies: *Est factum satis. | Iam praestitam perpendite fidem: nam gravi | Deus catena vindicat periuria* (p. 14). Those words presage a catastrophe of the two sides.

From the second act on, the author guides the reader or spectator unto historical events. The third scene: the conspirators assemble to discuss a plot to commit murder, and they take an oath. In the fourth scene Cicero and Lepidus warn Caesar against false friends. In a dialogue the author quotes Plutarch (*Caesar* 65):

Caesar: Non ego comatos expaveo cum pinguibus,
Imo graciles magis expaveo cum pallidis.
Lepidus: Ergo graciles illos time cum pallidis (p. 41).

Caesar feels safe, for he has pardoned his opponents — *gratiam cunctis dedi*, — Cicero, however, gives a warning: *cave, cave, quibus dedisti gratiam. Semper cicatrix vulnere obducto manet* (p. 41). Historical sources also inform the next scene in which Antony, allegedly at the insistence of the populace offers a crown (the diadem?) to Caesar calling him — *sancte rex*. Caesar refuses this title, Cicero and Lepidus also persuade Caesar to give up the distinction (cf. Suet. *Divus Iulius* 79: *caesarem se esse non regem*: cf. Plutarch, 60,61).

The third act, the death of Caesar — is presented according to the sources: Calpurnia's anxiety, her entreating attempts at dissuading Caesar to go to the senate, the augur Spurinna supporting her. Decimus Brutus comes along, and Caesar yields to his insistent persuasion and goes to the senate. There the tragic scene of Caesar's death unfolds itself: even the words adressed by Caesar to Brutus are to be heard: *kai sy teknon!*

In the fifth scene deities join the action: Venus, who complains to Jupiter that misfortunes beset those who are descended from her family line. Jupiter explains that it is due to destiny and to decisions made by Fate (Parcae). He promises, however, that Caesar will be transformed into a comet, and that his avengers will come. This scene resembles a conversation held by Jupiter and Venus in the first book of *Aeneid*. The Furies: Tisiphone, Alecto, and Megara predict that the death of Caesar will be avenged. Calpurnia's despair and the appearance of Caesar's phantom, who calms her down by saying he is not in the nether world but among the stars might constitute the epilogue of the tragedy according to the title.

The author, however, in the fourth and fifth acts presents some events, which took place just after the death of Caesar. Already in the fourth act Octavian makes an appearence, and Cicero is presented as a man dedicated to him. This scene, probably, is an introduction to the developments to follow in which Antony and his wife Fulvia are going to play the leading, unpraiseworthy role. Fulvia arouses Antonius against Cicero, virulently pesters him with predictions of his being proscribed. Octavianus, who has long been resisting Antonius' decision to put Cicero in the list of proscribed, gives in with a reservation that he is not to blame for this crime: *mea culpa non est: iste vos teneat cruor* (p. 70). This agon is an introduction to the next scene — Cicero being executed. Brülov made use of a version about phantom "Spectrum" which,

allegedly, appeared to Marcus Brutus as his evil spirit prophesying terrible death awaiting him. In the tragedy under consideration the "Spectrum" appears to the three murderers: to both Brutuses and to Cassius. In the fifth act the action is considerably shifted both in place and in time. Its subject matter boils down to the defeat suffered by Antonius and Cleopatra, and the death of the latter as well as of her faithful attendent Psella.

The tragedy finishes with Octavianus' monologue, who promises peace for Rome and pledges to make the capital of the empire more extensive: *Dicata Iano templa cludam, patriam | Latericiam quam accipio, marmoream, si ero | Salvus, relinquam* (p. 98, cf. *Monumentum Ancyranum*).

In summing up we must note that Brülov's Tragedy *Julius Caesar* is slightly different from a majority of the dramas written for school performances in those days. It is noteworthy that the author assigns framework to the treatment of the subject by introducing, on the one hand, the first scene — an expository prologue, to be exact — in which he outlines a history of Rome before Caesar's reign, on the other hand, the author introduces towards the end of the tragedy those events which took place just after the death of Caesar. Moreover, otherwise than in the contemporary dramas, whose dialogues were long, in Brülov's tragedy the dialogues are short and clearly demonstrate the situation and the characters of the heroes. The author selects from the sources effective scenes, and the short dialogues are fraught with subject matter. The dialogues (agones) of the three characters breathe life into the action, on occasion they ring vehement. A good example may be offered when Porcia in a dialogue with Brutus attempts to deter the latter from being privy to the conspiracy set afoot to kill Caesar. Another example: an angry exchange of retarts Cicero versus Antonius and Fulvia. Fulvia makes a stand against Cicero in more caustic terms than Antonius does; or another example: a dialogue between Antonius and Octavianus, who tries to defend Cicero, but finelly yields to Antonius' arguments: thus Cicero is put in the list of the proscribed.

Brülov does not entertain any scruples about interlacing the scene full of tragic suspense with the ones tinged with the comic. There is a scene illustrating this point: a quarrel arises between Fulvia and Hortensia. The former advocates the triumvirs' views, but in generally regarded as the one who brings about misfortunes. The latter, Hortensia, acts on behalf of women, which is confirmed by historical sources. The point was to impose taxes on women in order to make the State recover from distruction after the civil wars. Hortensia flatly resists the idea, explaining that Roman women were generous and helpful, when the State was threatened by enemies. However, they will not support internal conflicts (p. 80—81). Hortensia, fully armed, threatens Fulvia with a stick, a spade, and a poker! It probably comes to blows: we can deduce it from the statements by Lepidus, Octavianus and Antonius, who enter the stage:

Lep. O Dii boni! quid hoc novi est certaminis!
Oct. O Dive Caesar! praelii quid contuor?
Ant. Testor Deos vidisse me nunquam id genus!

Lep. Vos dirimite citi, miror et rideo satis.
Oct. Heus foeminae! cur ista Bacchanalia
his peragitis furore tempestatibus?

Hortensia sticks up for women in front of the triumvirs, and manages to extract from Octavianus his assurance that their plight will be ceased.

Brülov, just like other authors of dramas in those times, often draws upon the sayings and proverbs by Seneca, rarely quoting him literally but skilfully paraphrases the sayings of the Latin poet. There is one more point to be indicated: the sentences quoted from Greek poets are put down alongside the Latin translations. It is not known if the translations were included because of readers, or perhaps those sentences were attered by actors in Latin and not in Greek because of the public not being familiar with the language.

The list of the Greek poetry, Latin proverbs and the "similia" of the tragedy enclosed with the verses of the Greek and Latin poets will illustrate better the methods of the authors' artistic practice[3].

Similia:

p.1. Quirinus: Coeli trisulco templa petii fulmine ... Coeli trisulco templa linquo fulmine: trisulco flammeam telo facem/ per pectus hoc transmitte. Sen. *Thyes.* 1089; opifex trisulci fulminis. *Phaed.* 189[4].

p.1. Capreae ad paludem jura cum populo dabam: cum contionem ad Capreae paludem haberet. Liv. I 16,1.

p.2. Deinde leges iuraque tuli. Legibus/ In corpus unum subditorum pectora coalescere solent: vocata ad concilium multitudine, quae coalescere in populi unius corpus nulla re praeterquam legibus non poterat, iura dedit. Liv. I 8,1.

p.2. Angustiorem reddo me lictoribus / Numerus volantum quos aperuit vulturum : cum cetero habitu se augustiorem, tum maxime lictoribus duodecim sumptis fecit. alii ab numero avium, quae augurio regnum portenderant, eum secutum numerum putant. Liv. I 8,2.

p.4. fortunae rotat ambigua sors : praecipites regum casus / fortuna rotat. *Agam.* 72; rotat omne fatum. *Thyes.* 618; quae te rursus fortuna rotat. *Her. Oet.* 703; quis te casus rotat? *Her. Oet.* 715.

p.5. Cicero: O fortunatam natam te consule Romam! O fortunatam natam me consule Romam!

p.5. Cunctando qui restituit unus perdita: unus homo nobis cunctando restituit rem. Ennius apud Cic. *De off.* I 24,84.

p.7. Quis ponte strato transiit / Fluenta Rheni? : primus Romanorum ponte fabricato adgressus .. Suet. *Caesar* 25.

---

[3] Abbreviations. Seneca's Tragedies: *Agam.* = *Agamemnon*; *Her.fur.* = *Hercules furens*; *Her. Oet.* = *Hercules Oetaeus*; *Med.* = *Medea*; *Phaed.* = *Phaedra*; *Troad.* = *Troades*; *Thyes.* = *Thyestes.*

[4] When Brülov quotes exactly the Latin author, only the place of the author is mentioned; when Brülov paraphrases the Latin author, the whole fragment is quoted, excepting Ovid's *Met.* XV (pp. 56–57).

p.9. properato est opus: *Phaed.* 862.

p.12. Quem poenitet peccasse pene est innocens: *Agam.* 243.

p.12. Lacrimis agendum est; supplices, Caesar, vides / Haec te precantur pedibus iniectae manus:

> lacrimis agendum est: supplices primum vides,/
> hae te precantur pedibus intactae manus. *Thyes.* 517 sq.

p.12. Ponatur omnis ira et ex animo tumor/ Erasus abeat: *Thyes.* 519 sq.

p.14. Nam gravi/ Deus catena vindicat periuria: per nos catenas vindicat Martis sui suasque. *Phaed.* 125 sq.

p.14. Cum posuit hostis arma, victorem decet / Odia et feroces impetus deponere: Cum victor arma posuit et victum decet deponere odia. *Her. fur.* 409 sq.

p.15. Haec summa virtus, petitur hac caelum via: *Oct.* 476.

p.17. Cicero: O tempora! O mores nefandos: Cic. *In Cat.* I.

p.17. Furtis tori foecunda culpae saecula/ Totas domosque genusque generosum inquinant,/ Quo fonte derivata clades in domos,/ In patriam populumque seductum fluit:

> Fecunda culpae saecula nuptias
> primum inquinavere, et genus et domos:
> Hoc fonte derivata clades
> Inque patres populumque fluxit. Hor. *Carm.* III 6,17 sqq.

p.19. Quid ille barbarus mos Thraciae? / Natis in usum gaudii pugnant scyphis. / Quis Persicos non apparatus audiit?:

> Natis in usum laetitiae scyphis
> pugnare Thracum est. Hor. *Carm.* I 27,1 sq;
> Persicos odi, puer, apparatus. id. I 38,1.

p.19. Potiora coenis vina Potificum bibunt ... Ut et tribunal et pavimentum mero / tingunt:

> ... et mero
> tinguet pavimentum superbo
> Pontificum potiora cenis. Hor. *Carm.* II 14,26 sq.

p.21. Vix ista quatiat arma centimanus gigas / qui olim praelatum imposuit Ossae Pelion:

> Pelion imposuisse Olympo. Hor. *Carm.* II 14,26;
> centimanus Gygas. ib. v.69; cf. *Carm.* II 17,14.

p.23. Uxor Tonantis et Soror Saturnia: Soror Tonantis. *Her. fur.* 257.

p.25. secreta mentis: *Phaed.* 885.

p.25. Alium silere quod voles, primus sile: *Phaed.* 876.

p.31. nam saepius / Numine premente numen aliud fert opem. Ovid. *Trist.* I 2, 4.

p.32. decus columenque: Hor. *Carm.* II 17,4.

p.32. Ignave, iners, enervis et, quod maximum est inulte: *Thyes.* 176; 178.

p.32. Iras profecto questibus vanis agis :... fasque omne ruptum questibus vanis agis. *Thyes.* 179.

p.32—33. Varius subinde me aestus incertum rapit/Ut saeva saevus bella cum gerit Africus, / Utrinque fluctus maria discordes agunt: ... anceps aestus incertam rapit; / ut saeva rapidi bella cum venti gerunt / utrimque fluctus maria discordes agunt. *Med.* 939 sqq.

p.35. Brutus: Quodcumque dicis, certa me pietas movet.
Cassius: Excede pietas, si modo nostra in domo / Unquam fuisti, dira Furiarum cohors / Veniat ab imo Tartari fundo excita. / Adeste, adeste sceleris autores deae: / Adeste celeres, non satis magno meum / Ardet furore pectus:

> Atreus: Excede, Pietas, si modo in nostra domo
> umquam fuisti. Dira Furiarum cohors
> discorsque Erinis veniat et geminas faces
> Megaera quatiens: non satis magno meum
> ardet furore pectus ... *Thyes.* 248 sqq.

p.36. Ad hauriendum sanguinem inimicum feror: *Her. fur.* 636.

p.40. Quid unda ponti saepe considis trucis / Persaepe saevas Auster imminuit minas, / Placidumque fluctu murmurat leni mare:

> tranquilla pelagi, ventus abiecit minas
> placidumque fluctu murmurat leni mare. *Troad.* 200 sq.

p.41. (Caesar): Hoc optimum / Genus ajo lethi, morte subita occumbere: aspernatus (Caesar) tantum mortis genus subitum sibi celeremque optaverat ... apud M. Lepidum quisnam esset finis vitae commodissimus — repentinum inopinatumque praetulerat. Suet. *Caesar* 86; cf. Plutarch 63.

p.43. Antonius: te plebs tua timet. Caesar: diligi volo:
Nero: Decet timeri Caesarem. Seneca: At plus diligi. *Octavia* 457.

p.44. Sic livor alta semper ac ardua petit: edaxque livor dente degenerari petit. *Phaed.* 493.

p.46. Incendite ira nostra rabida pectora / Caedem in nefandam: Incendit ira principis pectus truci / Caedem in nefandam. *Octavia* 265.

p.48. Sator deorum die, qui mundum quatis / Vibrans corusca fulmen Aetneum manu: quid ille, qui mundum quatit / vibrans corusca fulmen Aetneum manu. *Phaed.* 155 sqq.; cf. Sator deorum, cuius excussum manu / utraeque Phoebi sentiunt fulmen domus. *Her. Oet.* 1. sqq.

p.48. mugit terra: cur mugit solum? *Her. fur.* 521; cf. *Thyes.* 263.

p.48. Signa tamen luctus immota dedere futuri: Mittit luctus signa futuri mens. *Thyes.* 957.

p.53. Fortuna fortes metuit, ignavos premit. *Med.* 159.

p.53. Deflecte gressum dumlicet teque eripe: Dum licet abire, profuge teque hinc eripe. *Med* 493.

p.55. Non tam ferum Typhona neglecto Jove / Irata tellus edidit, nam saevior / Haec pestis est, hic hostis est hominum et Deum:

> Non tam ferum Typhona neglecto Iove
> irata Tellus edidit quondam parens;
> hic gravior illo pestis, hic hostis deum
> hominumque ... *Octavia* 238 sqq.

p.56. Hominum sator, satorque rerum Juppiter: Hominum sator atque deorum. Verg. *Aen.* I 254.

p.56. parens timende, cuius excussis tremunt / Humana telis: *Her. fur.* 517.

p.56. Venus ad Jovem: Vides, pater, mole mihi quam machinae / parentur, et cum fraude quanta iam optima / Caput peritum Julii, de Dardano / mihi relictum: cf. Ovid. *Met.* XV 765 sqq.

p.56. Natum meum actum errore vidi pessimo: / Vidi silentum intrare sedes abditas, / Et bella cum Turno atque Junone gerere./ Sed quid mala mei vetera generis conqueror?: cf. Ovid. *Met.* XV 771 sqq.

p.57. Juppiter: Quod si sororum tecta perlustras trium / Mellita nata, mater Aeneadum pia, / Illic videbis aere de solidissimo / Chalybeque rigido composita tabularia, / Haec neque fragorem machinae superae poli / Neque fluminis vim neque ruinas omnium / Metuunt deorum: incisa inspicies ibi / Adamante duro fata progeniei tuae: / Legi, ipse legi, et mente signavi mea, / Tibique referam, nata, ventura ut scias, / Hic Julius, pro quo laboras anxie, / Vitae suae complevit aetatem integram: cf. Ovid. *Met.* XV 808 sqq.

p.57. Venus: Domuit Britannos, per papyriferi quoque / Nili vada rates impulit septemflua, / Vicit Jubam Cyniphium et Numidas feros ... Multos triumphos meruit: cf. Ovid. *Met.* XV 752 sqq.

p.57. Juppiter: Stellam in comantem Julium vertam tuum: In sidus vertere novum stellamque comantem. Ovid. *Met.* XV 749.

p.57. Haeres bonorum et nominis caesi patris, / In bella nos habebit ultore suos: / Obsessa Mutina illius auspiciis petet / Pacem: misera eum sentiet Pharsalia / Iterum, Philippi caede madefient nova, / Nomenque Siculis magnum aquis superabitur, / Regni et Canopi domina postremum cadet. / Quid, nata, numerem barbaram gentem tibi? / Populumque geminum qui per Oceanum jacet.: cf. Ovid. *Met.* XV 820 sqq.

p.58. Quodcunque tellus sustinet inhabitabile, / Hujus erit, illi pontus etiam serviet. / Deinde terris pace lativagis data: / Ad sancta mentem jura convertet suam / Mores bonos formabit exemplo suo, / Tandem senior aetherea tanget sidera.: cf. Ovid. *Met.* XV 830 sqq.

p.59. Tisiphone multo madefactam sanguine sumo / Inportuna facem, fluidoque cruore rubentem / Induor hanc pallam: cf. Ovid. *Met.* IV 481 sqq.

p.61. Caesaris spectrum: Ego non opaca Ditis inferni loca, / Praebet ubi volucri Tityus aeternas dapes, / Errant furentes impiae Cadmeides, / Terretque mensas avida Phineas avis / Incolo: *Her. fur.* 756 sqq.

p.62. nulla ab omni parte sors mortalium est / Beata: nihil est ab omni parte beatum. Hor. *Carm.* II 16,27.

p.63. Facinus peractum est, et nefas (o vindica, / Supreme) quod non ulla tellus barbara / Commisit unquam, non vagus campis Geta, / Nec inhospitalis Taurus, aut rigidus Scythes,: *Phaed.* 166 sqq.

p.67. Dite cum illacrimabili: Places illacrimabilem Plutona. Hor. *Carm.* II 14,6.

p.67. Puram sceleris et integram vitam traho: Integer vitae scelerisque purus. Hor. *Carm.* I 22,1.

p.69. Oro, ut nefando pectori gladium inferam: nefando pectori ferrum inseram. *Phaed.* 1177.

p.70. claro tumentes genere: *Octavia* 496.

p.73. Cicero: Non moriar omnis, multa pars dirum mei / Vitabit obitum, laude crescam postera / Usque Capitolii celsa dum culmina petet / Cum virgine sacra Pontifex pius, optimus. / Ego celebrabor, qua Aufidus vagus obstrepit, / Qua pauper undae Daunus, et Rhenus potens / Loca populosa lambit amplo gurgite. / Me quoque Gelonus, Colchus, et Dacus, et Iber / Discet peritus: Guttali, Suevi, Albidos, / Istrique potor diliget mea viscera: / Orationes me meae laude evehent / Scriptaeque tabulae: vivet orator meus, / Hortensiusque cum Lucullo atque Catulo. /: Non omnis moriar multaque pars mei / Vitabit Libitinam. Usque postera / Crescam laude recens, dum Capitolium / Scandet cum tacita virgine pontifex, / Dicar, qua violens obstrepit Aufidus, / Et qua pauper aquae Daunus agrestium / Regnavit populorum ... Hor. *Carm.* III 30,1 sqq.; cf. etiam: Iam Daedaleo ocior Icaro / Visam gementis litora Bospori / Syrtisque Gaetulas, canorus / Ales Hyperboreosque campos. / Me Colchus et, qui dissimulat metum, / Maesae cohortis, Dacus, et ultimi / Noscent Geloni, me peritus / Discet Hiber Rhodanique potor. Id. *Carm.* II 20,13 sqq.

p.76. Dira Furiarum trium / Feralis acies: dira Furiarum agmina. *Thyes.* 78; dira Furiarum cohors. ib. 250.

p.76. Vel me profundi saeve dominator freti / Invade, monstra emitte caerulei maris: Me, me, profundi saeve dominator freti, / invade et in me monstra caerulei maris / emitte ... *Phaed.* 1159.

p.80. Fulvia, malorum machinatrix omnium: tu, tu malorum machinatrix omnium ... *Med.* 266.

p.83. Veniet dies tempusque, quo reddes tuis / Animam nocentem sceleribus, jugulum hostibus, / Desertus, et destructus, et cunctis egens. *Octavia* 629 sqq.

p.84. Hoc facere laus est, quod decet, non quod libet: Id facere laus est quod decet, non quod licet. *Octavia* 454.

p.87. Non me, per altas ire si iubeas nives, / Pigeat gelatis ingredi Pindi jugis: Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis. *Med.* 384.

p.84. Quodcumque libuit facere victori licet: Minimum decet libere, cum multum licet. *Troad.* 335 sq.

p.95. Bruta tellus: Hor. *Carm.* I 34,9.

p.98. moras rumpite: rumpe fatorum moras. *Troad.* 681.

Proverbia

E.g.: tetigisti acu (p. 16); sed ecce lupus in fabula (p. 23); portare cribro flumen (p. 28); dicta facta (p. 36); nil mordet ultra mortuus (p. 37); in pectore fel, in ore mel (p. 38); Vultus animi est ianua (p. 40); semper cicatris vulnere obducto manet

CAJUS JULIUS CÆSAR
TRAGOEDIA,

EX PLUTARCHO, APPIANO, ALEX. SUETONIO, D. CASSIO, Joh. Xiphilino &c. maximam partem concinnata, & adversus omnem temerariam seditionem atque tyrannidem ita conscripta,

Ut ἀξιομνημόνευτα & præcipuas Roman. historias, ab V. C. ad Imp. usq; Octav. Aug. breviter commemoret.

AUTHORE
M. CASPARO BRÜLOVIO,
Pomerano, P.C. Secundæ Curiæ Argentoratensium in Academiâ Præceptore.

BIBLIOTHEK DES MARIENSTIFTS GYMNASIUMS STETTIN

Publicè exhibita in Academiæ Argentor. Theatro, nundinis æstivalibus, Anno fundatæ salutis,
M. DC. XVI.

ARGENTORATI,
Impensis Pauli Ledertz Bibliopolæ, Typis Antonij Bertrami, Academiæ Typographi.



FOrtè rogas Lector, quis sit fortissimus Heros,
Effigiem præsens cujus imago refert?
Ille PHILIPPVS *hic est, nulli virtute* SECVNDVS,
Qui POMERANORVM *subdita sceptra gerit.*
Hic gravis, hic placidus, Juris moderator & æqui,
Hic Patriæ, hic veræ relligionis amans:
Ingreditur PRIMI *vestigia celsa* PHILIPPI,
Magno qui claram condidit ære SCHOLAM.
CHRISTE tibi servit, sed RES *tibi* PVBLICA *vivit,*
Excolit & studium PHILOSOPHIA *tuum.*
Hinc meritò nupsit generosa SOPHIA PHILIPPO,
Ut geminum nomen PHILOSOPHIA *daret.*
Fac Deus, incolumis longùm cum Conjuge vivat,
Provehat & verbi dogmata sancta tui.

M. CASP. BRÜLOVIUS, P. C.

(p. 41); Euro ocyus (pp. 46 and 97); otiose vivere, est male vivere (p. 47); somnias oculis apertis? (p. 53); Iacta alea est (p. 53).

Greek sentences

p.1. Nam regna socium ferre minime sustinent; cf. Homer *Ilias* II 204 sqq.: οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη, εἷς κοίρανος ἔστω εἷς βασιλεύς

p.8. Ἐγὼ ἦλθον, εἶδον, ἔνικον.

p.9. τιμώμενοι γὰρ πάντες ἥδονται βροτοί Menand. *Sent.* 753; in marg.: Honore omnes gaudent mortales.

p.11. Εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρὴ, τυραννίδος πέρι | Κάλλιστον ἀδικεῖν, τ' ἄλλα δ'εὐσεβεῖν χρεών. Eurip. *Phoen.* 926; in marg. Iniusta si patranda sunt, propter regnum ea patrare optimum est: in reliquis pietatem exercere licet.

p.14. Ἀθάνατον ἔχθραν μὴ υλάττω θνητὸς ὤν: Menand. *Sent.* 5. In marg.: Immortalem inimicitiam non retineo, mortalis existens.

p.18. Χρὴ ξεῖνον παρέοντα φιλεῖν, ἐθέλοντα δὲ πέμπειν: Homer, *Odys.* XV 74. In marg. Oportet hospitem praesentem honorare, volentem discedere dimittere.

p.25. Ὡς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι, Ζώειν ἀχνυμένους; αὐτοὶ δὲ τ' ἀδηκέες εἰσί. Hom. *Ilias* XXIV 525 sq. id. Lat. Sic destinarunt Dii miseris mortalibus, Vt vivant tristes: ipsi vero sine cura sunt.

p.29. Σοὶ δὲ Θεοὶ τόσα δοῖεν, ὅσα φρεσὶ σῇσι μεμοινᾷς | ἄνδρα τε καὶ οἶκον; καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν | ἐθλὴν Hom. *Odys.* VI 180 sq.; id. Lat.: Tibi dii tanta dent, quanta animo tuo cupis, Virum et familiam, et concordiam praebeant bonam.

p.40. (Caesar) οὐκ ἔστιν οὐδὲν κηκτῆμα κάλλιον φίλου. Menand. *Sent.* 575. Id. Lat.: Nulla est possessio pulchrior amico.

p.40. (Cicero): Νόμιζ' ἀδελφοὺς τοὺς ἀληθινοὺς φίλους. Menand. *Sent.* 523. Lat.: Existima fratrum loco veros esse amicos.

p.74. τοῖς πᾶσιν ἀνθρώποισι κατθανεῖν μένει. Lat.: Omnes homines mors manet; cf. Menand. *Sent.* 110: Βροτοῖς ἅπασι κατθανεῖν ὀφείλεται.

Warszawa

C E N S U R A E L I B R O R U M

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

B. Oded, Mass Deportation and Deportees in the Assyrian Empire, Wiesbaden 1979, s. XIII, 124, 6 tabl.

Już od dawna wskazywano na deportacje jako na jeden z istotnych elementów polityki władców nowoasyryjskich wobec podbitych ludów. Sugerowano, że wywarły one poważny wpływ na dzieje polityczne Asyrii, a także na jej gospodarkę, społeczeństwo i stosunki etniczne. Problem przewijał się więc w pracach wielu uczonych, ale brak było specjalnego studium poświęconego temu zagadnieniu. Lukę tę wypełnia bardzo wartościowa książka B. Odeda.

Praca poza wykazem skrótów, indeksem imion i nazw geograficznych oraz tablic obejmuje pięć rozdziałów. Rozdział pierwszy zatytułowany „Approaches to the Study of Mass Deportation and Deportees in the Neo-Assyrian Empire" zawiera wyjaśnienie stosowanych metod badawczych oraz ocenę możliwości interpretacyjnych poszczególnych kategorii źródeł pisanych oraz reliefów. Autor wyodrębnił grupę tekstów, które jednoznacznie wskazują na dokonanie przesiedleń oraz teksty, których związek z deportacjami jest prawdopodobny, ale wymaga potwierdzenia przez dodatkowe informacje. Tu także zostały zestawione formy czasownikowe i terminy zastosowane w opisach deportacji. Sporo miejsca poświęcił Oded ocenie wartości materiału onomastycznego jako źródła do badań nad masowymi deportacjami i losami deportowanych w ich nowych miejscach pobytu.

Zasadniczą część pracy otwiera rozdział drugi zatytułowany „Facts and Figures". Celem tego rozdziału było poszukiwanie odpowiedzi na następujące pytania: 1. jak wielu było deportowanych i przez jakich królów zostali oni deportowani, 2. jaka część ludności podlegała deportacji, 3. skąd władcy asyryjscy deportowali ludność, 4. dokąd deportowani byli przesiedlani. Ogólna liczba deportowanych została oceniona na około 4,5 mln ludzi w okresie około trzech wieków (IX—VII wiek p.n.e.). Deportacje jako zjawisko masowe rozpoczęły się od Tiglatpilesara III i ich nasilenie trwało aż do Senacheryba włącznie (745—681 p.n.e.). Z tego okresu pochodzi większość wszystkich znanych przypadków deportacji (96 na ogólną liczbę 157). Pełne dane o deportacji zachowały się tylko w 43 przypadkach, przy czym ogólna liczba deportowanych wynosiła wówczas około 1 211 000 osób. Z tej liczby na okres 745—681 przypada ponad 994 tys. osób. Deportacjom podlegały wszystkie grupy i warstwy społeczne, ale nigdy nie obejmowano nimi całej ludności danego terytorium. Zasadą była deportacja całymi rodzinami. Istniała tendencja do zachowania gminy i osiedlania jej członków jako całości na nowym terytorium. Taka postawa była zgodna z podstawowym celem deportacji, mianowicie odbudową lub budową nowych osiedli w Asyrii i jej prowincjach. Deportowano ze wszystkich stron państwa asyryjskiego, choć najczęściej i najwięcej ludzi przesiedlono z Babilonii, Medii, Elamu i państwa Mana, to jest z południa i wschodu. Autor wyróżnił trzy podstawowe kierunki przesiedleń: 1. do Asyrii właściwej w celu zwiększenia liczby ludności miejskiej i zaludnienia opustoszałych osad wiejskich; na Asyrię właściwą przypada bowiem 85% wszystkich przypadków, w których określono miejsce osiedlenia deportowanych, 2. deportacja dwukierunkowa, czyli osadzanie deportowanych na tych miejscach, z których poprzednio ludność została uprowadzona, 3. osiedlanie deportowanych z jednego miasta lub kraju w różnych osadach i krajach i odwrotnie: osiedlanie deportowanych z różnych osad i krajów w jednym miejscu i kraju. Obserwacje ujęte w punkcie trzecim należy raczej odnieść już do metod, a nie kierunków deportacji.

Trzeci rozdział „Implementation of Mass Deportation" zawiera rekonstrukcję przebiegu procesu deportacji od wyprowadzenia ludności z danego kraju aż do osiedlenia w nowych siedzibach. Autor wykazał, że akcje deportacji nie miały charakteru żywiołowego, ale, przeciwnie, były dobrze zapla-

nowane i zorganizowane. Słabsi deportowani, szczególnie kobiety i dzieci korzystały ze środków transportu; wielu miało swój podręczny bagaż. Zorganizowane były przeprawy przez rzeki, zagwarantowana żywność. Chodziło bowiem o zachowanie deportowanych w dobrej kondycji, by jak najszybciej osiągnąć korzyści ekonomiczne, militarne i polityczne. Władcy posiadali pełną kontrolę procesu przesiedleń poprzez sprawozdania z liczebności deportowanych, liczby chorych, zmarłych, zbiegłych itp. Deportacje w kajdanach dotyczyły według autora tylko najwyższych warstw społecznych spośród podbitych ludów, to jest władców, ich rodzin oraz wysokiej rangi urzędników. Chodziło bowiem o uniemożliwienie im ucieczki i wymierzenie kary.

Celom i efektom, jakie miały spełnić deportacje, został poświęcony czwarty rozdział zatytułowany „Aims and Objectives of Mass Deportation". Dla uchwycenia myśli autora wystarczy przytoczyć tytuły poszczególnych fragmentów tego rozdziału: 1. deportacja jako forma kary za bunt przeciw asyryjskiej władzy, 2. likwidacja rywalizujących potęg i osłabienie centrów oporu, 3. małe grupy deportowanych i ich tendencja do lojalności wobec państwa, 4. obowiązek służby wojskowej deportowanych jako środek powiększenia asyryjskiej armii, 5. masowe deportacje jako źródło rzemieślników i niewykwalifikowanej siły roboczej, 6. zaludnienie centrów urbanistycznych i strategicznych miejsc w Asyrii właściwej i na pozostałych obszarach państwa, 7. ponowne zaludnienie opustoszałych lub wyniszczonych regionów i ich przystosowanie do rozwoju rolnictwa. Skrupulatnie zebrany i przeanalizowany materiał źródłowy w pełni uzasadnia powyższe propozycje. Szczególnie godne uwagi jest zawarte w punkcie trzecim stwierdzenie autora o istnieniu konfliktu małych grup deportowanych z ludnością autochtoniczną, wśród której zostali oni osadzeni. Źródła tego konfliktu widzi autor w braku zrozumienia deportowanych dla patriotycznych celów miejscowej ludności, a przede wszystkim w fakcie osadzenia deportowanych na gruntach, z których zostali wysiedleni pobratymcy autochtonów. Strach przed prześladowaniami ze strony autochtonów rodził pełną lojalność wobec władz asyryjskich. Wyjaśnia to, zdaniem autora, dlaczego Asyryjczycy osiedlali deportowanych w nadgranicznych miastach i niespokojnych terenach nadgranicznych. Do spostrzeżeń tych, generalnie słusznych, warto dodać, że konflikt w miastach, w tym szczególnie w miastach Asyrii właściwej i prawdopodobnie Babilonii, jeśli w ogóle istniał, to miał tam znacznie łagodniejszy charakter niż w osadach wiejskich. Interesy deportowanych i wolnych obywateli tylko w niewielkim stopniu mogły być sprzeczne. Zauważmy bowiem, że nie mamy ani jednej pewnej wiadomości o uzyskiwaniu przez deportowanych statusu pełnoprawnych obywateli miast, w których ich osadzono. We wszystkich przypadkach, gdzie źródła zawierają bliższe dane o deportowanych osiedlonych w miastach, są oni z reguły zaliczani do personelu pałacu i znajdują zatrudnienie przy pracach budowlanych, w rzemiośle, jako żołnierze w garnizonach, a niekiedy jako rolnicy na królewskich gruntach. Włączanie deportowanych do grupy pełnoprawnych obywateli tych miast zaraz po ich tam osiedleniu jest raczej mało prawdopodobne. Zauważmy, że większość osób, które występują w dokumentach prawnych i noszą imiona nieakadyjskie, związana była z pałacem lub świątynią. Proces przenikania deportowanych do grupy pełnoprawnych obywateli miast, nie związanych z pałacem, był więc stopniowy i raczej powolny.

Podsumowując ten rozdział, autor słusznie stwierdza, że deportowani nie byli traktowani jako źródło pozyskiwania i handlu niewolnikami i tylko rzadko redukowano ich do statusu niewolników.

Zamyka pracę rozdział piąty pod tytułem „Observations on the Position of Deportees". Autor wykazuje, że pozycja deportowanych była bardzo zróżnicowana. Nie było jednakże istotnej różnicy między deportowanymi a ludnością autochtoniczną. I jedni, i drudzy zobowiązani byli do służby wojskowej, płacili podatki, mogli mieć niewolników i własny majątek. Prawdopodobnie większość deportowanych była osadzana na gruntach i zajmowała się uprawą roli. Autor podkreśla, że tylko część deportowanych osadzano na gruntach królewskich; inni wchodzili w skład personelu pałacu, świątyń i osób prywatnych. Niesłuszne jest więc, zdaniem autora, zaliczanie deportowanych jedynie do grupy „pseudoniewolników", „helotów", „półwolnych", „glebae adscripti" itp. Odnajdujemy bowiem deportowanych zarówno wśród wolnych, jak i niewolników, wśród właścicieli gruntów i dzierżawców, jako ludzi w pełni wolnych i zależnych itd. Pewna część została zaangażowana do pracy w administracji, w tym także na stanowiskach namiestników prowincji, inni byli rzemieślnikami, pisarzami itd. Pozycja deportowanych była więc zróżnicowana i, jak autor wykazał, zależała

od wielu różnorodnych czynników, jak na przykład cel konkretnej deportacji, zawód deportowanego, jego indywidualne zdolności, warunki panujące w miejscu osiedlenia itp. Pełnienie przez nosicieli imion nieakadyjskich wielu różnych funkcji w państwie ukazują bardzo pożyteczne zestawienia osób zgrupowanych według wykonywanych przez nie funkcji i zawodów.

Jednym z najbardziej interesujących problemów poruszonych w tym rozdziale jest problem asyrianizacji deportowanych (s. 89—90). Wychodząc z faktu niestosowania w VII wieku p.n.e. formuły itti niše ^{kur}Aššur amnušunuti", „do ludzi Asyrii zaliczyłem ich" (tj. deportowanych), autor dochodzi do wniosku, że na drodze politycznej, społecznej i kulturalnej asyrianizacji deportowanych pojawiły się wówczas nowe psychologiczne i narodowe bariery. Sukcesy odnoszone przez Asyrię w drugiej połowie VIII wieku p.n.e. miały zrodzić wśród Asyryjczyków narodową dumę i poczucie wyższości. Elita asyryjska chciała również w większym stopniu korzystać z efektów tych sukcesów, między innymi poprzez uzyskiwanie deportowanych jako własnej siły roboczej.

Jeśli przeanalizujemy dokładniej wywody autora, to okazuje się, że asyrianizacja polegałaby według niego na włączaniu deportowanych do „ludzi Asyrii", co stwarzało im większe szanse politycznego, społecznego i kulturalnego awansu. Przy takiej definicji tego terminu trzeba się zgodzić z autorem, że od początku VII wieku p.n.e. proces ten uległ znacznemu zahamowaniu. Trzeba jednakże podkreślić nader specyficzne rozumienie terminu „asyrianizacja" o treści wręcz przeciwstawnej do stosowanego paralelnie dla tego okresu terminu „arameizacja". Jeśli chodzi o możliwości awansu politycznego, to warto podkreślić, że wiek VII p.n.e. był okresem szczególnie szybkiego i licznego awansu nie-Asyryjczyków zaliczonych „do ludzi Asyrii". Zebrany przez autora materiał warto uzupełnić o jeszcze jedno imię, gdyż wskazuje ono na możliwość osiągania przez nie-Asyryjczyków również najwyższych stanowisk kapłańskich. Tekst ARU 50:18 z czasów rządów Senacheryba wymienia jako świadka Mardī, ^{lú}šangû ^{d}Bēlet-nipha^{ha}, to jest najwyższego kapłana tej bogini. W sumie konflikt między Asyryjczykami i nie-Asyryjczykami, a ściśle między zaliczonymi do „ludzi Asyrii" i tymi, którzy do tej grupy nie zostali włączeni, miał przede wszystkim charakter konfliktu ekonomicznego, a tylko w niewielkim stopniu narodowego. Pojawienie się sugerowanych przez autora barier psychologicznych i narodowych dotyczyło głównie grupy rządzącej, dążącej do przekształcenia deportowanych we własną siłę roboczą. Dla realizacji tych potrzeb sprawująca władzę elita zaczęła wytwarzać nową, odpowiadającą jej ideologię.

Na koniec dwie uwagi o charakterze bardziej szczegółowym. Można powątpiewać, czy słuszne jest dosłowne przyjmowanie stwierdzeń zawartych w tekstach, informujących o osadzeniu w miastach jednorazowo kilku lub kilkunastu tysięcy deportowanych, na przykład s. 60: osadzenie w Ašur 22 (lub 17,5) tysięcy ludzi uprowadzonych z Bit-Adini. Należy przypuszczać, że chodziło w tym przypadku o osiedlenie deportowanych w okręgu miasta lub nawet prowincji Ašur. W samym mieście zatrzymano prawdopodobnie tylko niewielką część tej liczby, tym bardziej że z innej kampanii miano osiedlić w mieście jeszcze 3 tys. osób. Niesłuszny wydaje się również przekład ardāni ša mār šarri jako „servants of the high ranking persons" zamiast „servants of the King's son" (s. 79).

Podsumowując, pragnę stwierdzić, że praca odznacza się precyzyjnym a zarazem przejrzystym językiem, pozwalającym łatwo uchwycić myśl autora. Mimo ograniczonego tytułem charakteru badań, jej ustalenia mają istotny wpływ na nasz pogląd na społeczeństwo i funkcjonowanie państwa w omawianym okresie.

Stefan Zawadzki (Poznań)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012—7825

Photios Petsas, Pella, Alexander the Great's capital, Institute for Balkans Studies, Thessaloniki 1978, 164 p. et pls.

Institute for Balkans Studies a eu l'heureuse initiative de réunir en un volume 12 articles concernant Pella. Sauf un, tous sont dus à Ph. Petsas, publiés dans diverses revues grecques et étrangères („Ilustrated London News" 1958; „Archaeology" 1958, 1964; „Balkans Studies" I 1960, IV 1968;

„La mosaique gréco-romaine", Paris 1965). Ces articles nous rapellent des moments les plus importants de la recherche archéologique entre 1957—1968. Ph. Petsas professeur d'archéologie à l'Université de Thessalonike et directeur des fouilles à Pella, a fait un choix de ses rapport en présentant dans cette publication surtout ceux qui concernent les problèmes de mosaiques. Ces indications donnent une idée de la richesse de Pella présentée sur les planches qui illustrent les descriptions de trouvailles au moment de la fouille. Hors les mosaiques, il faut notr que les fouilles de Pella ont fourni de nouveaux éléments pour l'étude de l'habitat qu'on peut comparer avec ceux de Délos et Olynthe, connus depuis longtemps. La publication est bien illustrée malgré que les planches sont un peu ternes, mais les plans très bien choisis sont instructifs et indispensable. Les articles présentés dans cette publication sont presque tout ce qu'on connaît dans ce domaine sauf deux études de Ph. Petsas: une dans *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, t. VI, 1965, p. 16—20, l'autre dans: *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton 1976, p. 685 s. Il faut regretter qu'on les a omis dans cette publication. Surtout le second article édité presque au même moment que Pella. L'article dans Princeton donne une idée presque complète de la richesse de la fouille de Pella et il complètè bien les données fournies par les anciens rapports. Je croie qu'il serait bien pratique de mettre à la fin de ce livre une bibliographie complète des problèmes de Pella non seulement des 20 dernières années.

Maria Ludwika Bernhard (Kraków)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012—7825

Gajusz Juliusz Cezar, Wojna galijska, przełożył i opracował E. Konik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, ss. CXXXI+376.

I

W roku 1978 w zasłużonej serii Biblioteki Narodowej ukazał się polski przekład *Wojny galijskiej* Gajusza Juliusza Cezara[1]. Nie sposób przecenić znaczenia dzieła Cezara. Od czasów starożytnych aż po wiek XX, dopóki łacina stanowiła podstawę wykształcenia humanistycznego, surowa proza Cezara pozostawała obok kunsztownych okresów Cycerona tekstem nierozerwalnie związanym ze szkołą, tekstem, na którym pokolenia uczniów ćwiczyły nie tylko deklinacje i koniugacje lub „wkuwały" słówka, lecz przede wszystkim wyrabiały w sobie dyscyplinę myślenia i precyzję wyrażania swych myśli w mowie i piśmie. Trudno nawet dzisiaj, gdy znajomość łaciny ogranicza się z wolna coraz bardziej do garstki specjalistów, wyobrazić sobie człowieka wykształconego, humanistę, który mógłby nie znać *Pamiętników* Cezara. W sytuacji, w której tekst Cezara przestał być ogólnie dostępny w oryginale, brak przekładu polskiego musiał stać się poważną luką w kulturze polskiej, luką, którą należało możliwie szybko wypełnić.

Prostota i oszczędność prozy Cezara, jego staranność w doborze wyrazów — owa *congeries* wyrażająca się w nakazie *ut tamquam scopulum, sic fugias inauditum atque insolens verbum* (Aul. Gell. I 10), świadome ograniczenie słownictwa (do około 1 300 wyrazów), a przede wszystkim precyzja myśli i zwięzłość narracji stawiają jednak przed tłumaczem *Wojny galijskiej* niezmiernie trudne zadanie, tym trudniejsze, że istnieje w języku polskim znakomity przekład *Wojny domowej* pióra Jana Parandowskiego[2], któremu udało się w dużej mierze odtworzyć w polszczyźnie piękno Cezarowego stylu. *Ars est celare artem* — twierdził Horacy. Trzeba wielkiego talentu literackiego, aby umieć odnaleźć i ukazać w przekładzie „ukrytą sztukę" — niepowtarzalny wdzięk prostych zdań sprawozdania Cezara z wojny z Galami.

---

[1] Gajusz Julisz Cezar, *Wojna galijska*, przełożył i opracował Eugeniusz Konik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław 1978, Biblioteka Narodowa, seria II nr 186.

[2] Cezar, *O wojnie domowej*, Czytelnik 1951.

Z owej *imperatoriae facultatis dicendi* (Fronto, p. 123N), która postawiła Cezara w rzędzie największych stylistów, niewiele ocalało w przekładzie *Wojny galijskiej* autorstwa Eugeniusza Konika. W dążeniu do wierności łacinie i dosłowności przekładu Konik poświęca lekkość i elegancję Cezarowej prozy, dając nam tekst wprawdzie dokładny, lecz pisany ciężko, miejscami niezręczną, a nawet niezrozumiałą polszczyzną.

Oto na przykład charakterystyczną dla łaciny, a ulubioną przez Cezara konstrukcję ablativi absoluti, która nadaje jego myśli skrótowość, a zdaniu lekkość, wzmacnia też wrażenie szybkiego biegu wydarzeń, tłumaczy Konik monotonnie, stale tym samym zwrotem, gubiąc efekty dramatyczne, nieobce prozie oryginału. W jednym tylko rozdziale 4 ks. IV (s. 113) spotykamy ten zwrot aż siedem razy; na s. 124 (IV 19) czytamy: „Cezar po kilkudniowym przebywaniu w ich kraju i po spaleniu wszystkich wsi i zagród oraz po zżęciu zboża, powrócił do kraju Ubiów i po przyobiecaniu im swojej pomocy w wypadku, jeśliby nękali ich Swebowie, tego się od nich dowiedział: Swebowie zaraz po otrzymaniu ..." Podobne nagromadzenie razi m. in. na s. 144 (V 1—2) lub s. 165 (V 23—24). Wrażenie monotonii potęguje np. pięciokrotne powtórzenie spójnika „i" w jednym zdaniu, którego człony w oryginale łączą trzy różne formy (*atque*, *et*, *-que*, s. 206, VI 3), a także oddawanie niemal wszystkich superlatywów oryginału zwrotem „jak" ze stopniem najwyższym przymiotnika, np. Wercyngetoryks „*jak* największą gorliwość połączył z *jak* największą surowością władzy" (s. 247, VII 4). Wydaje się, że lepiej można było wykorzystać w przekładzie praesens historicum, które istnieje wszak w języku polskim, a którym Cezar często się posługuje. Np. w opisie ataku Nerwiów na obóz Q. Cicerona (V 40 i n.) lub wydarzeń pod Gergowią w ks. VII potęguje ono dramatyczność sytuacji i ożywia narrację. Natomiast niepotrzebnie, naszym zdaniem, pojawia się odosobniona forma czasu teraźniejszego w VII 13,1 (s. 256), połączona spójnikiem „i" z czasem przeszłym, skoro zaraz potem tłumacz wraca do czasu przeszłego.

Zawiłe, ciężkie zdania tworzy Konik, ilekroć stara się dosłownie oddać bogactwo konstrukcji imiesłowowych, właściwych językom antycznym, których nagromadzenia nie wytrzymuje wszakże język polski. Oto np. „król Nicjobrogów, zaskoczony znienacka podczas południowej drzemki, z obnażoną górną częścią ciała ledwie wyrwał się na zranionym koniu z rąk rabujących żołnierzy" (s. 286, VII 46,5), a „Akwitańczyk Pizo niósł pomoc swojemu przez wrogów okrążonemu bratu i wyrwał go z zagrożenia, ale sam zrzucony ze zranionego konia — póki mógł, jak najmężniej się bronił; gdy okrążony padł od wielu odniesionych ran, znajdujący się poza wirem walki jego brat to dostrzegł, rzucił się w pełnym galopie na wrogów i też został zabity" (s. 118—119, IV 12,5—6).

Obciążają język przekładu częste a długie zazwyczaj rzeczowniki odsłowne (niekiedy wynik zbyt dosłownego oddawania łacińskich gerundiów i gerundiwów). Na s. 237 (VI 37,9) „przez takie wszystkich wystraszenie utwierdza się przeświadczenie barbarzyńców", na s. 100 (III 18,5) „wszyscy zaczęli krzyczeć, że nie wolno pominąć sposobności należytego zakończenia zamierzenia bojowego" (por. również m.in. s. 178, V 33).

Precyzję i jasność myśli Cezara gubi Konik całkowicie w długich i zawiłych okresach jak choćby na s. 118 (IV 12) lub s. 205 (VI 1): „Kiedy Pompejusz zgodził się na to, zarówno przez wzgląd na dobro publiczne, jak i na przyjaźń, po szybko przed końcem zimy przeprowadzonym przez swoich legatów zaciągu trzech legionów i doprowadzeniu ich do niego, podwoił liczbę tych kohort, które utracił był razem z Kwintusem Tyturiuszem, przez szybkość działania i zaciągnięte wojsko pokazał, do czego jest zdolna karność i zasobność narodu rzymskiego".

Efektów zgoła humorystycznych dostarcza zdanie „Cezar kazał usunąć sprzed oczu najpierw swego konia, a następnie wszystkich innych dowódców, aby przy jednakowym dla wszystkich zagrożeniu odebrać nadzieję na ocalenie w ucieczce" (s. 26, I 25,1). Na s. 177-178 (V 33,1) niefortunne powtórzenie przez tłumacza zwrotu „a to ... a to" w niezamierzony sposób wtóruje rozpaczliwemu miotaniu się Tyturiusza. Nie udały się też tłumaczowi takie zdania jak to, w którym Dywikon kończy swą mowę: „niech więc nie doprowadza do tego, aby miejsce, na którym teraz zatrzymali się, otrzymało nową nazwę od klęski narodu rzymskiego i pogrom jego wojska oraz pamięć tego przekazywało dalej" (s. 18, I 13,7) lub gdy na s. 25 (I 22,5) Cezar „w odległości trzech tysięcy kroków od jego obozu zatoczył obóz".

Razi w języku polskim zbyt wielkie nagromadzenie zaimków osobowych i wskazujących, np. na s. 29 (I 29,1) lub s. 47 (I 45,1): „Cezar odpowiedział na to obszernie w tym sensie dlaczego nie może odstąpić od tej sprawy ...". Niepotrzebnie też chyba stara się tłumacz oddawać wszystkie zaimki mowy zależnej, co nie ułatwia zrozumienia zdania, a bardzo utrudnia lekturę (np. s. 21, I 18).

Tłumacz nie ustrzegł się też przed potknięciami spowodowanymi wyborem niewłaściwego znaczenia słowa lub zwrotu; np. na s. 125 (IV 20,3) zły przekład przysłówka „temere" doprowadza go do stwierdzenia, że kupcy wybierają się do Brytanii „bez koniecznej potrzeby". Poważniejszej deformacji ulega zdanie na s. 85 (III 3,2—3), gdy Konik rezygnuje ze zdania podrzędnego (*cum*) i zmienia związki syntaktyczne między członami zdania złożonego: „Na naradzie tej wbrew oczekiwaniom doszło do wielkiego i niespodziewanego zagrożenia i widać było, że niemal wszystkie wyżej położone stanowiska obsadziły tłumy zbrojnych, a z powodu zamknięcia dróg nie można było ani ściągnąć posiłków, ani też dowieźć zaopatrzenia; przy utracie już niemal nadziei na ocalenie, dały się słyszeć niektóre tego rodzaju zdania, żeby porzucić tabory i dokonawszy wypadu szukać ratunku na innych drogach, którymi tu dotarli". Podobnie niejasne staje się zdanie na s. 145 (V 2,2—3): „Po oddaniu pochwał żołnierzom i kierownictwu budowy wyjawił, jakie ma plany i rozkazał, aby wszyscy zgromadzili się w Porcie Icjusz, ponieważ już wiedział, że z tego portu można najdogodniej przeprawić się do Brytanii, odległej tu około trzydziestu tysięcy kroków przejazdem od kontynentu: w związku z tym (*huic rei*) zostawił dostateczną — jego zdaniem — ilość żołnierzy".

W przekładzie prozy pisarza-purysty, który tak bardzo jak Cezar „liczy się z każdym wyrazem"[3], nie powinny znaleźć miejsca takie potknięcia, jak oddanie *re infecta* oryginału rażącym „po spartaczeniu" (s. 321, VII 82,4), *hominem* przez „osobnika" (s. 151, V 7,9), *stirpem hominum sceleratorum* przez „tę zbrodniczą hałastrę" (s. 234, VI 34,5) lub zrobienie z *iis, qui negotio praefuerant* — „kierownictwa budowy" (s. 145, V 2,2). Niezręcznie brzmią zdania „podeszli pod obóz celem zawładnięcia nim" (s. 171, V 26,2) czy „odpowiedział posłom, że weźmie sobie czas do namysłu" (s. 13, I 7,6), a także, iż „Helwetowie przeprowadzili już przez rzekę trzy czwarte swoich rzesz (*copias*)" (s. 17, I 21,2), podobnie jak zdanie „termin rozmowy wyznaczono na piąty dzień od tego dnia" (s. 43, I 42,3), a już obraża Cezara (i polszczyznę) zdanie „Ciury obozowe pobiegli na najbliższy pagórek" (s. 239, VI 40,1).

Poważne usterki tekstu, z których mogliśmy z braku miejsca wybrać jedynie drobną część, bardzo obniżają wartość prezentowanego w serii „Biblioteki Narodowej" przekładu. Umożliwi on wprawdzie czytelnikowi polskiemu zorientowanie się w treści *Wojny galijskiej*, ale, parafrazując zdanie Jana Parandowskiego, nikt by na jego podstawie nie potrafił w Juliuszu Cezarze odkryć wielkiego pisarza[4], a niejeden przyjmie z niedowierzaniem tę opinię z podręczników literatury rzymskiej.

II

Dziełem Eugeniusza Konika jest nie tylko przekład, ale i opracowanie *Wojny galijskiej*. Wstęp i przypisy są bardzo rozbudowane — wstęp liczy sto trzydzieści stron, przypisy są niewiele mniej obszerne od samego tekstu przekładu. Wstęp składa się z czterech rozdziałów (I: „Galia i jej mieszkańcy", II: „Gajusz Juliusz Cezar i jego czasy", III: „Wojsko Cezara", IV: „Literacka działalność Cezara") oraz blibiografii, w której osobno zestawiono ważniejsze wydania i przekłady *de bello Gallico*, obcojęzyczną literaturę przedmiotu oraz polonica.

Układ wstępu wydaje się logiczny: dzieło Cezara jest monografią wojny, obok więc niejako obowiązkowych rozdziałów traktujących o autorze i jego czasach wypadało zamieścić dodatkowe, o przeciwnikach, z którymi walczono, i o armii, która tę wojnę prowadziła. Poważne wątpliwości budzi natomiast bibliografia, a zwłaszcza jej część prezentująca literaturę przedmiotu. Większość pozycji w niej zawartych reprezentuje stan badań sprzed I wojny światowej (Napoleon III, Mommsen, Sihler, Rice Holmes, Jullian, Ferrero), prace Weinstocka i Essera tylko w niewielkim stopniu związane są z tematyką wojen galijskich, wreszcie biografia Cezara pióra J. Buriana należy do literatury popularyzatorskiej. I to wszystko. Uderza przede wszystkim brak dzieła absolutnie podstawowego

---

[3] K. Kumaniecki, *Literatura rzymska*, Warszawa 1977, s. 151.
[4] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1951, s. 246.

i niezbędnego dla wszelkich prac poświęconych pamiętnikom Cezara, jakim jest *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César* Rambauda[5]. Podobnie zaskakuje nieumieszczenie w bibliografii *Guide illustré des campagnes de César en Gaule* Constansa[6] oraz dwóch fundamentalnych prac poświęconych czasom Cezara i armii rzymskiej tego okresu — *The Roman Revolution* Syme'a[7] i *L'armée et le soldat à Rome de 107 à 50 avant nôtre ère* Harmanda[8], by wymienić tylko dzieła najbardziej podstawowe i w jakiejś mierze już klasyczne. Tłumacz zastrzega się wprawdzie, że bibliografia przezeń zestawiona jest tylko wyborem, ale śladów lektury pozycji wyżej wymienionych, a także innych historyków współczesnych, próżno szukać we wstępie, przypisach i last but not least tłumaczeniu *Wojny galijskiej*.

Drugą wątpliwość natury ogólnej budzi metoda stosowania przypisów przez tłumacza. Ambicją jego jest zlokalizowanie z podaniem nazw współczesnych wszystkich obiektów topograficznych wspomnianych przez Cezara. W rezultacie znaczną część przypisów stanowią informacje w rodzaju: obóz Q. Cicerona zimą 54/53 znajdował się najprzypuszczalniej na terenie dziś. Binche a pobliska dolina, w której stanął spieszący legatowi z odsieczą Cezar, nosi dzisiaj nazwę Estine (p. 278 ks. V), wzgórze pod Alezją, gdzie Cezar zostawił tabory przed otoczeniem miasta, jest prawdopodobnie tym wzniesieniem, na którym leży obecnie miejscowość Talant (p. 267 ks. VII); z drugiej strony dowiadujemy się, że rzeka, która oddzielała Belgów od Germanów to po francusku Rhin, po niemiecku Rhein, po polsku zaś Ren, jedna z najstarszych rzek granicznych w Europie (p. 8 ks. I). Czcza to i niepotrzebna erudycja, zwłaszcza gdy skierowana do czytelnika polskiego: w jednych wypadkach sprawy są oczywiste i powszechnie znane, w innych zaś przekazane informacje mogłyby mieć znaczenie wyłącznie dla znawców poszczególnych mikroregionów, zaopatrzonych w mapy sztabowe owych okolic.

Innym rodzajem niepotrzebnych przypisów są komentarze do różnych ludzkich zachowań, niczego nie wyjaśniające a prowadzące nieraz do komicznych wprost nieporozumień. I tak zdanie: „Zgodnie ze swymi obyczajami zmusili [Helwetowie] Orgetoryksa, aby w więzach odpowiadał przed sądem; w razie skazania groziła mu śmierć przez spalenie" (s. 8—9, I 4,1) opatrzone jest komentarzem treści następującej: „Cezar podkreśla ten obyczaj galijski, ponieważ w Rzymie instytucja ta nie istniała już od czasów reformatorskiej działalności braci Grakchów" (p. 22 ks. I). Znaczyłoby to, że od czasów Grakchów nie funkcjonowały w Rzymie sądy, bądź też, że uprzednio w Rzymie również oskarżeni odpowiadali przed sądem w więzach i w razie wyroku skazującego ginęli na stosie. Szczególnie charakterystyczny dla tego rodzaju przypisów jest komentarz do VI 8,6 (s. 212), gdzie Rzymianie ruszyli do ataku „wydawszy wnet okrzyk bojowy". Komentarz ów (p. 42 ks. VI) brzmi: „Dzisiaj też w taki sam sposób rozpoczyna się atak piechoty"!

Z drugiej strony aż prosi się o wyjaśnienia w miejscach, w których tłumacz odstąpił od tekstu oryginalnego, jak w VIII 4,1, gdzie wszystkie kodeksy podają *militibus ... bis centenos sestertios, centurionibus tot milia nummum praedae nomine condonata*, a co w przekładzie Konika brzmi: „Żołnierzom obiecał wypłacić po dwieście, a centurionom po t y s i ą c sesterców jako nagrodę" (s. 334). Bardzo niepewna to emendacja, oparta na jednym przekazie Appiana, iż przed bitwą pod Philippi wodzowie obydwu stron obiecali centurionom nagrody pięć razy wyższe niż szeregowym legionistom (App. *BC* IV 422,507), co nie znaczy jeszcze, że identyczna praktyka obowiązywała dziesięć lat wcześniej w galijskiej armii Cezara; nagrody centurionów w Azji pod dowództwem Pompejusza przewyższały żołnierskie aż dwudziestokrotnie (Strabo XI 14,10, App. *Mithr.* 490). W każdym jednak razie emendacja *tot milia* (sc. bis) na *singula* lub *tota* wymagałaby wyjaśnienia ze strony tłumacza. Konik sygnalizuje w przypisach sporadycznie miejsca zepsute oraz prawdopodobne interpolacje, ale wydaje się, że mógł w nieco większym zakresie wprowadzić dyskusję nad niektórymi przynajmniej miejscami i uzasadnić wybór tłumaczonej lekcji. Przykładowo w IV 3,2 (s. 112) dyskusyjna jest szerokość pasa pustkowi wokół kraju Swebów, w V 52,1 (s. 195) należało zaznaczyć dwuznaczność zdania wtrąconego, w VII 11 (s. 254) — podobną dwuznaczność wynikłą z formy *Cenabi*; w VII 73,2 (s. 311) część wydawców i tłumaczy uznaje *firmis ramis* za ablativus qualitatis. Szczególnie

---

[5] M. Rambaud, *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César* Paris 1966².
[6] L. A. Constans, *Guide illustré des campagnes de César en Gaule*, Paris 1929.
[7] R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford 1939.
[8] J. Harmand, *L'armée et le soldat à Rome de 107 à 50 avant nôtre ère*, Paris 1967.

razi pochopne i beztroskie uznanie za interpolację rozdz. 25—28 księgi VI. Wydaje się, że właśnie w tłumaczeniu polskim tekst równie kapitalny dla naszej znajomości dziejów terenów środkowoeuropejskich w starożytności zasługuje na szersze omówienie, a zwłaszcza prezentację dyskusji nad czasem jego powstania.

Jeżeli chodzi o sprawy szczegółowe, to ponieważ przytoczenie wszystkich zarzutów wymagałoby tekstu niemniej obszernego niż wstęp tłumacza (dla przypomnienia: sto trzydzieści stron), ograniczymy się do niektórych, najbardziej reprezentatywnych. Na stronie XVII czytamy, że ostateczny upadek republiki nastąpił w roku 31 p.n.e., „kiedy to w bitwie pod Akcjum Oktawian, polityczny spadkobierca i następca Cezara, pokonał Marka Antoniusza, ostatniego obrońcę owej republiki". Z partii poświęconej wojnom z Mitrydatesem dowiadujemy się, że „zyski z tych wojen rzymskie warstwy rządzące postanowiły zagarnąć dla siebie i z tego względu senat powierzył namiestnictwo prowincji Azji oraz naczelne dowództwo w pierwszej wojnie z Mitrydatesem Lucjuszowi Korneliuszowi Sulli..." (s. XXI). Ocena wojen domowych jest następująca: „... walki wewnętrzne o zdecydowanie klasowym podłożu. Toczyły się one pomiędzy rządzącą warstwą nobilów a warstwą plebejuszy, domagających się słusznie równych dla siebie z nobilami praw w państwie" (s. XVII), „Arystokratyczna republika rzymska rozdzierana od wewnątrz walkami o podłożu klasowym między optymatami zazdrośnie strzegącymi swoich przywilejów a popularami, których trudem republika ta doszła do potęgi i którzy nic z tego nie mieli ..." (s. CXXIV). Obok zanadto uproszczonej wizji struktury społecznej Rzymu, obok naiwności sformułowań (popularzy, którzy „nic nie mieli" ze wzrostu potęgi państwą, plebejusze, którzy domagali się „słusznie" „równych praw"), szczególnie charakterystyczny jest zamęt terminologiczny (przeciwstawienie plebejuszy nobilom), mający zresztą odpowiedniki w innych miejscach: na s. XX, gdzie Ti. Sempronius Grakchus przedstawiany jest jako patrycjusz, w p. 99 ks. I, gdzie ekwici to warstwa pośrednia między plebsem a patrycjuszami, czy też na s. XXVII—XXVIII, gdzie *tribuni aerarii* rekrutują się spośród plebejuszy i ekwitów.

Długa jest lista błędów faktograficznych: z p. 121 ks. V dowiadujemy się, że powtórnego (po Cezarze) podboju Brytanii dokonał Agricola w latach 77—85 (a co cesarz Klaudiusz, zresztą, czy Cezar rzeczywiście podbił Brytanię?), na s. CIII czytamy, że Q. Lutatius Catulus-ojciec starał się uwypuklić własne zasługi w odniesionym wspólnie z Mariuszem zwycięstwie pod Aquae Sextiae (czy nie pod Vercellae?). W objęciu flaminatu Jowisza miała przeszkodzić Cezarowi „niespodziewana śmierć Mariusza, po której z nową siłą rozgorzały walki pomiędzy popularami z Cynną na czele a optymatami pod wodzą Sulli" (s. XXII). Konik powtarza dwukrotnie (s. XXXVIII, XXXIX), że karę śmierci na katyliniarczyków zaproponował Cycero, podczas gdy autorem tego wniosku był ówczesny konsul desygnowany D. Iunius Silanus, po nim zaś M. Porcius Cato. Pierwszy triumwirat miał powstać w roku 56 w Luce (p. 19 ks. III), a ludność Germanii w czasach Cezara nie znała rzekomo obróbki metali (p. 105 ks. VI)!

Wiele do życzenia pozostawiają partie poświęcone armii Cezara w Galii. Raz dowiadujemy się, że legion liczył regulaminowo 6 000 ludzi (p. 53 ks. IV), raz— że od początku (jakiego?) najwyżej 3 600 (p. 279 ks. V), innym razem wreszcie — 3—4 000 w dziesięciu kohortach plus dodatkowo jedna kohorta lekkich wojsk posiłkowych, 200—300 jeźdźców oraz 55 balist i 10 katapult (s. LXXXVIII—LXXXIX): bezładna mieszanina sprzecznych informacji, na które składają się elementy organizacji legionu za rzeczypospolitej, wojen domowych i cesarstwa. Wysokość żołdu podana jest nieprecyzyjnie (s. XCVI): *stipendium* w wysokości 225 denarów na legionistę Cezar wprowadził na pewno dopiero po wojnie domowej; 450 denarów na centuriona (w tekście 550, ale to chyba pomyłka w druku) i 675 na jeźdźca są anachronizmami: jeżeli nawet podczas wojny galijskiej żołd centuriona był tylko dwa razy wyższy niż szeregowego piechura (choć por. wyżej— wysokość nagród), to zadziwia trzykrotnie wyższy żołd jeźdźca: rdzennie rzymska kawaleria wówczas nie istniała, posługiwano się jazdą ludów podbitych i sprzymierzonych. Wbrew informacji na s. LXXXIX w czasach Cezara sprzedaż łupów nie leżała w kompetencjach kwestora; zajmował się nią jakiś prefekt, być może praefectus fabrum, którego zakresu obowiązków nie znamy wszakże z całą pewnością (wbrew s. XC i p. 73 ks. V).

Kolejnym rodzajem błędów są pomyłki prozopograficzne. P. Antonius, którego Cezar oskarżał po powrocie z Rodos, identyfikowany jest bezpodstawnie z C. Antoniusem, kolegą Cycerona w konsulacie (s. XXIV). P. Cornelius Lentulus Spinther cos. 57 wymieniany jest jako konsul roku 49 za-

miast L. Corneliusa Lentulusa Crusa (s. LXXXI). Wujem Cezara, po którym ten otrzymał pontyfikat, był C. Aurelius Cotta cos. 75 — Konik myli go z M. Aureliusem Cottą, konsulem w roku następnym (s. XXVII). Q. Caecilius Metellus Pius nosi we wstępie imię Gajusz (s. XXXVII), z kolei C. Fabius ma w tłumaczeniu imię Kwintus (V 24,2, s. 166, ale to może zwykła pomyłka, bo dalej imię jego tłumaczone jest prawidłowo, por. s. 189, V 46,3). Trybun ludu w roku 49, Q. Cassius Longinus, wymieniany jest we wstępie pod imieniem Marka (s. LXXXV), zaś jako ostateczny pogromca Kommiosa figuruje u Konika C. Antonius, nie jego słynny brat (p. 50 ks. IV).

Obok ewidentnych błędów faktograficznych wiele jest we wstępie i przypisach twierdzeń nie udokumentowanych a przedstawianych jako pewne. Fakt, że w *Wojnie galijskiej* tylko dwa razy wspomina się o wyzwalaniu niewolników, nie dowodzi bynajmniej niezwykłej rzadkości tej praktyki (p. 248 ks. V). Tłumacz twierdzi, że Cycero poparł *legem Gabiniam* (s. XXX); być może, ale nie mamy na to żadnych dowodów. Utrzymując, że C. Calpurnius Piso cos. 67 jedynie dzięki wpływom Cycerona uzyskał uniewinnienie w procesie, w którym oskarżycielem był Cezar (s. XXXVII), Konik bierze bezkrytycznie za dobrą monetę przechwałki mówcy. Zupełnie pozbawione podstaw jest twierdzenie, jakoby Krassus i Pompejusz pojednali się w roku 70 za pośrednictwem ... desygnowanego trybuna wojskowego Cezara (s. XXVII). W wyolbrzymianiu znaczenia Cezara przed zawarciem triumwiratu jest Konik konsekwentny: rozruchy w Aleksandrii w roku 66, które zmusiły Ptolemajosa XII Auletesa (w tekście błędnie Ptolemeusz XIII) do pierwszej ucieczki z Egiptu, a które posłużyły Krassusowi do wszczęcia akcji zmierzającej do zaanektowania resztek państwa Lagidów, miały być jego zdaniem sprowokowane przez Cezara (s. XXXIII).

Brak precyzji daje się zauważyć także w sprawach chronologicznych. Na s. LIX czytamy, że Katona usunięto z Rzymu „pod pozorem przejęcia na rzecz narodu rzymskiego wyspy Cypru, przekazanej właśnie testamentem Rzymowi przez Aleksandra II, króla Egiptu". Właśnie sugeruje, że testament ów powstał tuż przed rokiem 58, kiedy to Cato otrzymał swą misję, tymczasem Ptolemajos XI Aleksander II zginął jeszcze w roku 80. Na s. LIII mówi się, że Cezar otrzymał w zarząd Galię Zaalpejską, „w której granicach znalazło się od niedawna terytorium świeżo podbitego plemienia Allobrogów". Allobrogów podbili Cn. Domitius Ahenobarbus cos. 122 i Q. Fabius Maximus Allobrogicus cos. 121, mówienie o niedawnym, świeżym podboju jest więc chyba nieporozumieniem.

Na zakończenie tej przydługiej, choć wcale nie wyczerpującej listy, chcielibyśmy przytoczyć nieco dłuższy cytat z partii rozdziału IV wstępu, traktującej o pośmiertnych losach dzieł Cezara: „Osoba Cezara zafascynowała wybitnego dramaturga angielskiego, o nie przemijającej do dziś sławie światowej, Williama Szekspira (1564—1616). Wskazuje na to jego dramat *Juliusz Cezar*, wprawdzie oparty przede wszystkim na Plutarcha biografii Cezara, ale dopatrzyć się można w nim również reminiscencji lektury *Wojny galijskiej*, zwłaszcza partii odnoszących się do wyprawy Cezara na Brytanię". Kłopot w tym, że w *Juliuszu Cezarze* słowem nie wspomina się o wyprawach na Brytanię; jedyną w całym dramacie wzmianką o wojnie galijskiej są słowa Antoniusza, iż płaszcz, w który zawinięto zwłoki Cezara, ujrzał na ramionach wodza po raz pierwszy w dniu bitwy z Nerwiami ...

Sensem i racją bytu wstępu i komentarza jest umożliwienie lektury laikowi, ułatwienie specjaliście. Niestety, w przypadku *Wojny galijskiej* w opracowaniu Konika rezultatu takiego nie ma.

III

Wydanie dzieła tej rangi co *Wojna galijska* Cezara, w równej mierze pomnika literatury i bezcennego źródła historycznego, jest niewątpliwie przedsięwzięciem niełatwym. Jak w pracy pt. *Literackie walory Pamiętników Cezara* pisał Mieczysław Popławski: „Łatwo się czyta to, co Cezar napisał, ale spróbujmy napisać tak jak on, bodaj w ojczystym języku, napisać tak, żeby słowa były tylko zwykłe i zwroty też, i żeby nic nie było niedopowiedzianego w słowach ani za wiele wypowiedzianego; okaże się wnet, że stanie przed nami trudność, której nie pokonamy, o ile nie spłynie na nas jakieś specjalne uzdolnienie"[9]. Jednocześnie znaczenie *Wojny galijskiej* jako źródła, wyrażające się w ogromnej, z roku na rok rosnącej liczbie studiów filologicznych, historycznych, topogra-

[9] M. St. Popławski, *Literackie walory Pamiętników Cezara*, Lublin 1933, s. 48.

ficznych, i archeologicznych, wymaga niezwykle starannego opracowania, uwzględniającego aktualny stan badań.

C. Iulii Caesaris *Commentarii de bello Gallico* ciągle czekają na takiego właśnie „specjalnie uzdolnionego" tłumacza, którego przekład spełniałby jednocześnie w maksymalnym stopniu wymagania stawiane dziełu naukowemu.

Małgorzata Borowska i Adam Ziółkowski (Warszawa)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

Erasmus Roterodamus, Opera omnia recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, North-Holland Publishing Company Amsterdam — Oxford; t. IX: **Ordinis quarti tomus tertius,** Amsterdam 1979, ss. VIII+224.

Moriae encomium of Erasmus Roterodamus was published recently in Amsterdam as the ninth volume of the new edition of the *Opera omnia* of the great Dutchman which, according to Erasmus, is the third tome of the fourth "ordo". One of the most interesting Erasmus' satiric compositions was edited by Clarence H. Miller. This volume, as the others, was published under auspices of the International Commission for the edition of the Erasmus' complete works.

Moriae encomium was one of the most popular, widely read and frequently translated Erasmus' works, moving both — violent attacks and ardent defenses. The composition is still fresh and original. A broad introduction in English precedes the main text. The editor makes here known the genesis of *Moriae encomium* origination (I. "Date and Circumstances of Composition") and recalls the literary sources which Erasmus drew the ideas from (III. "Genre and Sources"). Miller mentions such Erasmus' predecessors as Homer, Plato, Virgil, Seneca, Apuleius, Plutarch. However, it must be noticed — what the editor has not underlined strong enough — that *Moriae encomium* is not imitation of any work of these authors but it is original and unique composition. Besides, the introduction contains presentation of a controversy about *Moriae encomium* which arose among the grammarians, theologians and noblemen and had lasted till death of the writer (IV. "Attack and Defense"). Miller describes the dramatic history of the composition when it was included among the blameworthy books in France, Italy, Spain and Portugal. In the next chapter of the introduction (V. "Additions and Revisions") the editor discusses the editions of the work published in Eramus' lifetime (begining with the Paris edition from 1511) and considers the succeding changes which had been put by Erasmus. The analysis made by Miller demonstrates that these changes were introduced to correct the evident errors found in the previous text but it also proves that Erasmus tempered acute expressions which could be pretext to accuse him of the blasphemy. Afterwards, the introduction treats of the very interesting commentary to the Basel edition from 1515 written by Gerardus Listrius and, partly, by Erasmus (VI. "The Listrius Commentary"). There are briefly presented translations of the work into national languages and influence of the composition on the European literature (VI. "Early Translations, Imitations, and Influence"). The introduction includes a treatment of all the editions printed before 1540 and a few important editions from 17th,18th and 19th centuries indicating the differences (IX. "Early Editions of Moriae encomium"). The bibliographical references and the detailed footnotes complete the introduction.

As the basic text of *Moriae encomium* Miller has chosen the edition from 1532 which in conspectus siglorum occurs under H. This was the rightful decision, because this edition represents a final version of the text approved by Erasmus. The apparatus criticus takes into consideration all the changes of the other seven authorative editions although it must be admited that there are few critical places. The apparatus criticus contains properly compared variants but the most interesting critical places are noticed in Greek phrases, for example: v. 133 Νήγρετον C-H: νήδυμον AB or v. 745 ἀνδρῶν A-H: ἀλλῶν in notis Listrii et in editionibus E. 865 ac E. 868 reperitur. The critical analysis suggests also another interesting problem which can appear in studying changes added later

by Erasmus and not found in the earlier editions. The apparatus criticus omits the difference of spelling and punctuation except for cases when it has an influence on the meaning of a word or of a sentence. The apparatus criticus gives mostly only the important changes for the critical analysis but I believe a notice from p. 119 v. 912 "Penelopem E-H: Penelopē A-C, Penelopem D" to be superfluous. The passage from p. 193 v. 257 "Moriae A-D: Mariae E-H" is an example of the typical misprint. An asterisk in the apparatus criticus follows the marginal notes of the early editions. A short dedication to Thomas More precedes the text of the composition.

Besides the apparatus criticus, the edition includes the commentary. This however omits some important places taken by Erasmus from the other authors and used in his work. For example the phrase from v. 176—177 p. 80 "qui totum nutu tremefactat Olympum" are similar to Vergil's *Aen.* IX 106 and the phrase from v. 10—11 p. 67 "Quae Pallas istuc tibi misit in mentem" is a Latin translation of *Odys.* XXI 1.

Appendix which contains selected variants from sixteenth-century minor editions, gives the critical places of the other non-authorative editions. The fact that the apparatus criticus is not charged by these variants, is a significant progress in the critical analysis. At the end there is a list of abbreviations from the commentary and an index nominum.

The editor introduced the paragraph divisions and numbers, ignoring the divisions used in the 18th century, because they have no authority from the early editions. The photocopies of the nine title-pages of the early editions of *Moriae encomium*, published in the famous printing-offices in Paris, Strasbourg and Basel, are a good completion of this edition.

This volume of the *Opera omnia* of Erasmus Roterodamus is in high quality scientific and editorial manner elaborated.

Barbara Milewska (Warszawa)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012—7825

Reijo Pitkäranta, Studien zum Latein des Victor Vitensis, Commentationes Humanarum Litterarum LXI 1978, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1978, s. 164.

Studia nad łaciną epoki późnego cesarstwa dostarczają danych do stwierdzenia z jednej strony, w jakim stopniu zachowywała się tradycja łaciny klasycznej, z drugiej zaś strony ujawniają zaczątki tych cech języka ludowego, które niejednokrotnie znalazły swój pełny rozwój już w obrębie poszczególnych języków romańskich. Wiek V jest, jak wiadomo, czasem ostatecznej dezintegracji cesarstwa zachodnio-rzymskiego, zaniku administracji centralnej i upadku państwa. Jednakże mimo klęsk politycznych łacina jest wciąż żywym językiem i językiem literatury, czy — oględniej mówiąc — piśmiennictwa zarówno barbaryzującej się ludności cesarstwa, jak i romanizujących się zwycięskich barbarzyńców.

Autor historycznego dziełka *Historia persecutionis Africanae*, Wiktor, katolicki biskup pochodzący z północnoafrykańskiej miejscowości Vita (prowincja Byzacena, niezidentyfikowana), jest bliżej nie znany. Nie wiadomo, gdzie był biskupem i jakie były koleje jego życia. Uważa się na podstawie danych pośrednich, że urodził się w latach 425—450; nieznana też jest data jego śmierci. *Historia* powstała około 484 r., a jej treścią jest przedstawienie prześladowań afrykańskich katolików przez wandalskich i ariańskich zarazem królów, Gejzeryka († 477) i Huneryka (477—484). Do swego utworu włączył Wiktor urywki edyktów Huneryka (2,3—4; 2,39; 3,3—14), pismo Eugeniusza, bpa Kartaginy (2,41—42) i obszerny *Liber fidei catholicae* (2,56—101), w którym biskupi katoliccy Afryki bronią dogmatów swej wiary przed Hunerykiem i jego ariańskimi teologami.

Dziełko Wiktora z Vity zachowało się w 11 kodeksach (najstarszy i najlepszy zarazem Codex Bambergensis E III 4 saec. IX) oprócz editio princeps w XVI w. miało w XIX w. dwa wydania: C. Halma w MGH (auct. ant. III, 1, Berlin 1879) i M. Petscheniga w CSEL (VII, Wiedeń 1881). Utwór zaopatrzony jest w długi Prolog, którego autentyczność podawano nieraz w wątpliwość. Pitkäranta za Marrou, Courtois i Romano opowiada się tu za autorstwem Wiktora, a oparte na

cechach językowo-stylistycznych (chodzi głównie o stosunkowo dużą ilość hapaksów: 34) argumenty przeciwników autorstwa uważa za mało przekonywające.

Oprócz Wstępu (s. 9—18) praca Pitkäranty ma cztery rozdziały, omawiające kolejno problemy fonetyczne (s. 19—28), morfologiczne (s. 28—34), syntaktyczne (s. 35—109) i leksykalne (s. 110—141). Resztę tomu wypełnia bibliografia i indeksy.

Język Wiktora z Vity zorientowany jest na normy języka klasycznego, choć zdarzają się wulgaryzmy w każdej płaszczyźnie. I tak w fonetyce odnotować trzeba pojawianie się *i* zam. *ē* w sylabach nieakcentowanych, np. *religastis*, zwłaszcza zaś w przedrostku *de-*: *distinaret*, *dimissis* (zam. *demissis*), oraz *e* zam. *ĭ*: *antestibus*; analogiczną zmianę widać przy pojawianiu się *u* zam. *ŏ*: *lucusta*, oraz w sufiksie *-tor*: *ordinatur*, *consolatur*. Dyftong *ae* uległ już monoftongizacji w *e* (ę), natomiast *au* trzyma się dobrze, choć poświadczona jest forma *accupari* 'brać' (por. rum. z przestawką: *apucá*). Synkopa trafia się wyjątkowo w wyrazie *dom(i)nus*, co jest zresztą cechą tego wyrazu już od czasów Plauta.

Jeśli idzie o spółgłoski, to najważniejszą cechą jest zanik *-m* w wielu formach acc.sg., głównie w deklinacji na *-a* (około 5% wszystkich accusatiwów użytych jako dopełnienia); zdarzają się, choć rzadko, uproszczenia geminat.

W morfologii zasługują na uwagę formy świadczące o ginięciu neutrum, por.: *ad maiorem obprobrium*; *talem ... responsum // tale responsum*; *senilem ad cubilem*, gdzie dawne neutra traktuje się jak masculina, a także przechodzenie form neutr. pl. do fem.: *examina*, *spolia*.

W koniugacji widzimy formy futuri na *-ebo* od czasowników III i IV kon.: *dicebo*, *partibo*, co jest zresztą dobrze znane z późnej łaciny, a także przechodzenie pojedynczych czasowników III kon. do IV: *carpiunt*, *confugivit*.

W rozdziale o problemach składniowych Pitkäranta omawia m.in. użycie voc. *mi // meus* (*curre, domne meus*), accusatiwu w związku ze wzrastającą tranzytywizacją dawnych intransitiwów, genetiwu (zwłaszcza gen. qualitatis) i przymiotników dzierżawczych. W użyciu form przypadkowych zasługuje na wzmiankę zanik (z jednym wyjątkiem) loc.: normalnie dla wyrażenia funkcji lokatywnej służą wyrażenia przyimkowe (często z accus.: *apud Edessam*).

Użycie prepozycji zdradza cechy charakterystyczne dla późniejszych języków romańskich. *Ab*, *de*, *ex* występują w tym samym znaczeniu, przy rosnącej przewadze *de*. Znajduje się już przykład *de* partytywnego: *fuit hic Wandalus de illis, quos millenarios vocant*, stanowiącego prototyp francuskich zwrotów typu: *il est de ceux qui*. *Extra* u Wiktora nie występuje zastąpione przez *foris* (+ abl.).

Stopniowanie przymiotników i przysłówków jest syntetyczne, ale są trzy przykłady comparat. opisowego utworzonego za pomocą *magis*: *magis violenter iussus est pergere*; *magis fuisse paratos*; *ut fideles sibi magis* (zam. *fideliores*) *memoratos faceret famulos*. Nierzadkie natomiast jest użycie comparat. zam. positiwu.

Intransitiva wykazują tendencję do użycia form aktywnych: *sortire*, *lucrare*, *gloriare // gloriari*. Odbija się w tym zanikanie w łacinie ludowej deponentiów. Przy formach czasowych godne odnotowania są użycia różnych frazeologizmów dla wyrażenia perfectum.

Con. perf. zamiast coniunct. impf. jest u Wiktora w powszechnym użyciu; w zdaniach pytajnych zależnych zamiast coniunct. pojawia się niekiedy indic., ale odczuwa się staranie autora o zachowanie reguł klasycznej łaciny. Tym właśnie Pitkäranta tłumaczy niektóre formy hiperpoprawne z coniunct. w zdaniach względnych.

Interesujące są uwagi Pitkäranty o użyciu pewnych wyrazów. Omawia mianowicie użycie nazw 'miasta' (*oppidum*, *urbs*, *civitas*, które pojawiają się odpowiednio 3, 15 i 41 razy), 'ulicy' i 'placu' (*strata* i *platea*), 'kościoła' (*ecclesia*, *basilica*), 'mężczyzny' i 'kobiety' (*vir*, *homo*; *femina*, *mulier*), 'dzieci' (*liberi*, *filii*, *parvuli*, *infantuli*), wspomina o nazwach części ciała i 'konia' (*equus*, *veredus*). Częste jest u Wiktora użycie abstractów w znaczeniu konkretnym: *libertas* = *liberi homines*, *funus* w znaczeniu *cadaver*, *exilium* 'miejsce wygnania': *exilio arido et invio relegatur*; *mansio* w znaczeniu 'mieszkanie, pokój' (por. fr. *maison*). Z przymiotników omawia użyte przez Wiktora określenia dla 'wielki' i 'mały', 'piękny', 'chory', 'potrzebny'; z czasowników terminy na 'iść', 'nieść', 'jeść', 'płakać', 'zabijać' i kilka innych.

Sumując swe wywody Pitkäranta stwierdza, że język utworu Wiktora można uznać za przeciętną łacinę literacką V wieku. Nie jest on ani specjalnie konserwatywny, ani szczególnie wulgarny;

porównanie z językiem *Peregrinatio Aetheriae* wskazuje, że autor *Historii* posiadał pewne wykształcenie literackie, dzięki któremu uniknął tak wyraźnych w *Peregrinatio* cech języka ludowego. Świadczy to dobrze o poziomie szkolnictwa ginącego przecież świata rzymskiego.

Praca Pitkäranty tradycyjna w swej metodzie stanowi dzięki solidnie zebranemu materiałowi i jego poprawnej interpretacji ważny przyczynek do obrazu późnej łaciny, jaki już mamy zarysowany przez takich badaczy jak E. Löfstedt, Ch. Mohrmann, V. Väänänen i in. Stanowi także dobrą wizytówkę ruchliwego ośrodka badań nad kulturą antyczną w Finlandii.

Józef Reczek (Kraków)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

John Leach, Pompey the Great, Rowman and Littlefield, London 1977, ss. 265.

Biografia Pompejusza została napisana przez J. Leacha z myślą o nieco szerszym kręgu czytelników, zwłaszcza angielskich. Autor wyszedł z założenia, że dwie ważniejsze książki o Pompejuszu ukazały się w języku niemieckim i francuskim (M. Gelzer, *Pompeius*, München 1949, i J. Van Ooteghem, *Pompée le Grand, bâtisseur de l'Empire*, Louvain 1954). Leach pragnął zatem zapełnić lukę w literaturze angielskiej. Można uznać, że jego praca stanowi pozycję wartościową dla ogółu osób zainteresowanych historią starożytną.

Mimo bogactwa literatury dotyczącej schyłku republiki z postacią Pompejusza wiąże się wiele nie wyjaśnionych jeszcze przez naukę problemów. L. zdołał niewątpliwie przekonywająco przedstawić Pompejusza jako wodza, w pełni go rehabilitując w stosunku do literatury inspirowanej przez poglądy Th. Mommsena, a zgodnie z opinią współczesnych Pompejuszowi. L. ocenia wysoko umiejętności wojskowe Pompejusza, jego spokojne i cierpliwe przygotowywanie zwycięstwa w długo prowadzonej wojnie, np. przeciw Sertoriuszowi i Mitrydatesowi, a jednocześnie szybkość działania, gdy było to niezbędne (wojna z piratami). Autor przyznaje, że Pompejusz popełniał jako wódz czasem poważne błędy, ale z wyjątkiem Farsalos nie miały one zasadniczego znaczenia dla wyniku wojny (s. 210). O Farsalos L. stwierdza: „Pod względem militarnym przegrana Pompejusza winna być bardziej przypisana geniuszowi Cezara niż jego własnym błędom. Jest ogólnie przyjęte, że podstawowy plan Pompejusza był prosty i trafny, przeciwko jakiemukolwiek innemu wodzowi okazałby się z pewnością skuteczny. Przeciw Cezarowi jednak był zbyt mało giętki ..." (s. 207). W tym miejscu można dodać, że żaden z wodzów schyłku republiki nie miałby szansy wygrania wojny z Cezarem. Sami optymaci zdawali sobie sprawę z braku alternatywy i — pomimo niechęci grupy Katona do Pompejusza — jemu właśnie powierzono naczelne dowództwo w wojnie domowej przeciw Cezarowi.

O ile opinię L. o Pompejuszu jako wodzu można uznać za trafną, o tyle co najmniej dyskusyjna jest jego ocena Pompejusza jako człowieka i polityka. J. Carter w swej recenzji zarzuca L. niezrozumienie charakteru Pompejusza, jego złożoności, która prowadziła czasem nawet do przewrotności (Journal of Roman Studies LXIX 1979, s. 188). L. omawiając główne źródła do swej książki (Appendix A., ss. 214—217), a wśród nich listy i mowy Cicerona, wyraził wątpliwość, czy Cicero kiedykolwiek naprawdę rozumiał swego „wielkiego" przyjaciela. Otóż właśnie stosunek Pompejusza do Cicerona, złagodzony w opisie L., jest przykładem bezwzględności i egoizmu wybitnego wodza, ale niepewnego przyjaciela. A przecież w osobie Cicerona miał on najwierniejszego sojusznika w senacie, w którym nieprzejednani optymaci, a zwłaszcza grupa Lukullusa i Katona, byli mu wyraźnie niechętni.

Działalność polityczną i militarną Pompejusza przedstawił L. w porządku chronologicznym. W rozdziale I „The War-Lords of Picenum: Social and Civil War 89—79" (ss. 11—33) opisał sytuację rodzinną Pompejusza i jego start życiowy, dając interesującą analizę inskrypcji z obozu w Asculum (por. Appendix B., s. 218—220). Młody 22-letni Pompejusz, który przyprowadził Sulli swoją prywatną armię z Picenum, walnie dopomógł do zwycięstwa dyktatora. Nie pozwolił się

odsunąć na drugi plan, ale wykorzystał siłę i przywiązanie swego wojska dla umocnienia własnej pozycji wobec Sulli. W rozdziale II „The Senate's General: Italy and Spain 78—71" (ss. 34—54) L. omówił tworzenie przez Pompejusza własnego stronnictwa bazującego głównie na uzdolnionych „homines novi" z Picenum. Najważniejszym problemem w tym okresie była dla Pompejusza wojna z Sertoriuszem. Wykazał w niej nie tylko uzdolnienia stratega, ale również umiejętność postępowania z ludnością prowincji, co w Hiszpanii było szczególnie ważne. L. ocenia wysoko także stosunek Pompejusza do pokonanych.

Rozdział III „Consul and Proconsul: Rome and the Pirates 70—66" (ss. 55—77) obejmuje szczególnie ważny okres życia Pompejusza, jego wspólny konsulat z Krassusem w r. 70 oraz wojnę z piratami, która przyniosła mu sławę wielkiego wodza. Ten sukces otworzył Pompejuszowi drogę do objęcia naczelnego dowództwa w wojnie przeciwko Mitrydatesowi. Rozdział IV „Conqueror of the East. The New Empire 66—62" (ss. 78—101) przedstawia przebieg tej wojny, koncepcję wschodniej polityki Pompejusza: utworzenie nowych prowincji i pierścienia sojuszniczych państw zależnych. Charakterystyczny był sposób personalnego wiązania władców tych państw z Pompejuszem. Ariobarzanes, król Kappadocji, pożyczył od Pompejusza sumę co najmniej 40 milionów sestercji. L. sądzi, że Pompejusz uzależnił w analogiczny sposób także innych monarchów Wschodu. Jak wielkie były łupy Pompejusza z tej wojny, wskazują sumy rozdzielone między żołnierzy przed rozwiązaniem armii. Miał on rozdać żołnierzom 16 tysięcy talentów, tzn. 384 milionów sestercji.

V rozdział „The New Challenge: Politics at Rome 67—60" (ss. 102—122) posiada zasadnicze znaczenie dla zrozumienia przyczyn upadku republiki. W okresie dowództwa Pompejusza na Wschodzie zaszły istotne przemiany w sytuacji wewnętrznej w Rzymie. Pompejusz, lądując w grudniu 62 r. w Brundizjum, nie miał pełnego rozeznania w nowym układzie sił. Zrezygnował z drogi obranej przez Sullę — przez głęboki szacunek dla „konstytucji" i niechęć do wojny domowej, jak sądzi Leach. Pompejusz spodziewał się drogą pertraktacji z senatem uzyskać rozwiązanie najważniejszych dla siebie spraw: zatwierdzenia zarządzeń na Wschodzie i nadania ziemi weteranom. Dezyderaty Pompejusza nie naruszały w niczym podstaw ustroju i nie spodziewał się on aż tak zaciekłego oporu senatu. Liczył się z opozycją ze strony L. Lukullusa, ale bolesnym zaskoczeniem była konsekwentnie wroga postawa M. Katona, która wywarła zasadniczy wpływ na większość senatorów. Mimo gorliwej współpracy Cicerona wszelkie wysiłki zmierzające do ugody z senatem zawiodły. W tej sytuacji Pompejusz nie miał innego wyjścia jak zawarcie porozumienia z Cezarem i Krassusem. L. zauważa słusznie, że „triumwirat" zawierał groźbę dla Pompejusza w postaci perspektywy uzyskania głównego dowództwa przez Cezara i szybkiego wzrostu jego potęgi. Pompejusz zapewne rozumiał, że płaci wysoką cenę za utrzymanie swojej pozycji. Ale czy nie rozumiał tego senat? Dowodziłoby to jego straszliwej krótkowzroczności. Z opisu wypadków w książce Leacha wynika jasno to, czego autor sam nie stwierdził. W latach 61—60 senat podpisał wyrok śmierci na siebie i republikę. Opierając się wszelkim formom wywyższenia Pompejusza, które nie były jeszcze zagrożeniem ustroju, pchnął go w objęcia Cezara. Otworzył przez to drogę do niezwykłego konsulatu r. 59 i dalszej kariery Juliusza Cezara. „Kości zostały rzucone" już w r. 60 p.n.e., i to przez „obrońców republiki" z Katonem na czele, którzy nie chcieli nic zrozumieć i bali się śmiertelnie najmniejszej zmiany ustroju, a zwłaszcza jakiejkolwiek reformy agrarnej — wszystkiego, przed czym bronili się zaciekle od czasu wystąpienia Grakchów.

Dalsze rozdziały książki: VI „The Coalition with Caesar: Corn Commission and Second Consulship 59—55 (ss. 123—149) oraz VII „Pompey's 'Principate'. Third Consulship and the Rift with Caesar 54—50" (ss. 150—172), przedstawiają konsekwencje decyzji podjętych w r. 60, a umocnionych nowym sojuszem w Lukce w r. 56. Ciekawą i mniej znaną partię stanowią w książce strony poświęcone działalności artystyczno-literackiej Pompejusza i jego młodej żony, Julii, córki Cezara. Małżeństwo to związane nie tylko względami politycznymi, ale obustronną miłością, tworzyło krąg kulturowy zapowiadający przyszłą działalność Mecenasa. Zwiększenie aktywności politycznej Pompejusza nastąpiło u schyłku lat pięćdziesiątych. Dopiero wtedy senat zrozumiał zagrożenie ze strony Cezara i gotów był udzielić Pompejuszowi największych zaszczytów i prerogatyw, o których przedtem zwycięzca Mitrydatesa nie mógł nawet marzyć. Rok 52 stanowi „szczyt". Pompejusz był wtedy *consul sine collega*, miał nadal nadzwyczajne pełnomocnictwa zbożowe i prokonsulat Hiszpanii. Połączenie konsulatu z jednoczesnym sprawowaniem imperium w prowincjach było oczywiście

niezgodne z „konstytucją" rzymską. Ale w tym czasie nawet Kato godził się na przyznanie nadzwyczajnych pełnomocnictw Pompejuszowi. L. przyznaje, że w ostatnich latach swego życia Pompejusz zmienił się na niekorzyść. Wzrosła jego duma i żądza władzy. De facto nie pragnął już kompromisu i gotów był podjąć wojnę domową.

Rozdziały VIII „Civil War: the Loss of Italy 49" (ss. 173—185) i IX „Dead Men Don't Bite": Dyrrachium and Pharsalus. January to September 48" (ss. 186—209) przedstawiają wojnę domową widzianą z perspektywy Pompejusza i ludzi, którzy go wysunęli na naczelne stanowisko, a jednocześnie przeszkadzali w skutecznym wypełnieniu zadań najwyższego dowódcy. Leach, jak już wspomniano, nie oskarża Pompejusza o nieudolność; uznaje tylko wyższość Cezara jako wodza. Zagadkową ucieczkę Pompejusza z pola bitwy pod Farsalos stara się wytłumaczyć w sposób względnie dla niego korzystny — idąc za sugestią Lukana (pragnienie zaoszczędzenia dalszego przelewu krwi obywateli). Pompejusz wiedział zapewne, że idzie na śmierć wsiadając na statek przysłany przez ministrów młodocianego króla Ptolemeusza XIV. Uznali oni, że „zmarli ludzie nie kąsają". Pompejusz przyjął swój los z fatalizmem, który cechował go w ostatnim okresie życia.

Rozdział X pt. „Facile Princeps?" (ss. 210—213) jest próbą podsumowania pracy. Oceniając pozycję polityczną Pompejusza L. nawiązał do starej tezy E. Meyera (*Caesars Monarchie und das Prinzipat des Pompeius*, Stuttgart 1919), zgodnie z którą wzorem dla ustroju stworzonego przez Augusta był raczej „pryncypat" Pompejusza niż cezaryzm. Swe rozważania na temat Pompejusza autor kończy stwierdzeniem „Z pewnością był on dla swych rodaków postacią wystarczająco wybitną, ażeby nazwać okres trzydziestu lat od dyktatury Sulli do Cezara — erą Wielkiego Pompejusza" (s. 213). Autor załączył do pracy dwa appendixy: A. The Documentary Sources (ss. 214—217) i B. Selected Passages in Translation (ss. 218—236), a także bibliografię, ograniczając się głównie do pozycji w języku angielskim, oraz indeksy.

Oceniając w zasadzie pozytywnie książkę Leacha; zwłaszcza w partiach dotyczących spraw militarnych i stosunków w prowincjach, obowiązkiem recenzenta jest wskazanie tego, czego zabrakło w biografii Pompejusza. Najpoważniejszym brakiem wydaje się pominięcie ideologii religijnej Pompejusza. Autor wspomina tylko o jego skłonności do przesądów, ale nie próbuje zrozumieć jego stosunku do religii. Ułatwieniem w zanalizowaniu tego problemu mógłby być dla L. wnikliwy artykuł australijskiego badacza B. Rawsona (*Pompey and Hercules*, Antichthon IV 1970, ss. 30—37). Jak wszyscy wielcy wodzowie tej epoki Pompejusz uważał się za wybrańca bogów i powoływał się na popularność swego boga — opiekuna. Bogiem tym przez wiele lat był Herkules, którego Pompejusz świadomie imitował naśladując jednocześnie Aleksandra Wielkiego. Najsilniejsze więzi łączyły Pompejusza z Herkulesem w okresie walk w Hiszpanii. Podczas wojny z Mitrydatesem bliższy stał się mu inny krąg bóstw, a z części swych olbrzymich łupów ufundował w Rzymie świątynię Minerwy. W swej ostatniej wojnie — przeciw Cezarowi Pompejusz wrócił do swego dawnego boga — patrona i przed bitwą pod Farsalos podał hasło wojskom: Hercules Invictus. Niestety dla Pompejusza i jego sprawy zatriumfowała Venus Victrix Cezara.

Maria Jaczynowska (Toruń)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012—7825

Giuseppe Brini, Matrimonio e divorzio nel diritto romano, parte I—III, Giorgio Bretschneider Roma 1975, ed. anastatica

Firma wydawnicza Giorgio Bretschneider z Rzymu wznowiła w roku 1975 w przedruku anastatycznym pracę Giuseppe Briniego *Matrimonio e divorzio nel diritto romano** według pierwszego

* Giuseppe Brini (1856—1941) urodził się i zmarł w Bolonii. Profesor prawa rzymskiego w Maceracie, Parmie, Bolonii. Autor projektu kodeksu cywilnego dla Republiki San Marino. Główne dzieła: *Matrimonio e divorzio nel diritto Romano* oraz *Possessio delle cose e possessio dei diritti in diritto Romani.*

wydania z roku 1887, które ukazało się w Bolonii. Wznowienie dzieła, powstałego prawie sto lat temu, budzić musi, na pierwszy rzut oka, zdziwienie, ze względu na ogrom literatury współczesnej omawiającej bardzo drobiazgowo zagadnienia związane z rzymskim prawem rodzinnym. Poza tym, romanistyka światowa XX wieku obaliła większość tez autorów dzieł wcześniejszych; kompleksowe badania źródeł, stosowanie wykładni logicznej i historycznej (prócz filologicznej) a także metody historycznej spowodowały, że większość XVIII i XIX-wiecznej literatury przedmiotu, opartej wyłącznie na dogmatyczno-jurydycznej analizie źródeł ma już wartość tylko historyczną, archiwalną.

Jak w każdej jednak dziedzinie życia, tak i w nauce, selekcjonujące działanie czasu nie objęło, a raczej wręcz uwypukliło znaczenie dzieł wybitnych, niezależnie od czasu ich powstania. Dla problematyki rzymskiego prawa rodzinnego nieprzemijającą wartość mają nadal takie dzieła klasyków XIX-wiecznej romanistyki, jak *La famiglia secondo il diritto romano*, Schupfera, wydana w 1876 roku w Padwie; *Untersuchungen über die römische Ehe* Rossbacha, wydane w 1853; *Die Formen der römischen Ehe und Manus* Karlowy, wydane w 1868, czy *Lezioni sul matrimonio romano* Di Marzo. Największe autorytety współczesnej romanistyki niezmiennie odwołują się do tych dzieł, będących w każdym przypadku fundamentem dla badań nad rzymskim prawem rodzinnym. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu choćby o najznakomitszych współczesnych badaczach rzymskiego *matrimonium* i *divortium*, jak Albertario, Bonfante, Orestano i Volterra. Nie jest to wyłącznie grzecznościowy ukłon w stronę starych mistrzów nauki, lecz autentyczny szacunek dla ich wielkości i wartości ich dzieł.

Podobnie ma się rzecz z dziełem Briniego. Jest to niewątpliwie klasyczna pozycja o nieprzemijającej wartości naukowej. Dzieło składa się z trzech tomów, różniących się wyraźnie objętością. Tom pierwszy, zatytułowany *Il matrimonio romano*, zawiera 234 strony; tom drugi, *Il primo divorzio nel diritto romano* — 278 stron; tom trzeci *Il diritto romano nal divorzio* — 491 stron. Już z układu objętości poszczególnych tomów wynika zasadniczy walor pracy Briniego. Jest to niewątpliwie najobszerniejsza i najbardziej dogłębna analiza zagadnień tyczących rozwiązania małżeństwa w drodze rozwodu, jaka pojawiła się w romanistyce światowej.

Tom pierwszy, traktujący o małżeństwie, pomyślany był przez autora w zasadzie jako wstęp do rozważań o rozwodzie; właściwa, zasadnicza treść pracy znajduje się w dwóch następnych tomach. Tym niemniej autor prowadzi wykład na temat małżeństwa rzymskiego i wynikających z niego wielorakich konsekwencji bardzo wnikliwie. Jednocześnie potrafił swoim rozważaniom nadać znakomitą formę literackiej narracji; lekkiej, nie nużącej, co w dziełach XIX-wiecznych romanistów spotyka się nader rzadko. Umiejętność łączenia naukowo-technicznej precyzji rozważań naukowych z lekką, bardzo nośną, ciekawą narracją jest, moim zdaniem, jednym z największych osiągnięć autora. Dalszym, rzucającym się w oczy walorem jest umiejętność operowania przekazami źródłowymi, motywującymi tezy autora. Używanie tekstów źródłowych nie rozbija toku narracji; wplecione niejako organicznie w rozważania autora tracą charakter technicznych, obcych wstawek, a jednocześnie mocno argumentują na rzecz jego wywodów. Kolejnym dużym walorem dzieła Briniego jest umiejętne przechodzenie od syntetycznego opisu zjawiska socjologicznego, jakim jest rodzina i jej związki wewnętrzne w starożytnym Rzymie, do (bardzo niekiedy pogłębionej) analizy samej instytucji prawnej małżeństwa, jego form oraz regulacji prawnej stosunków zachodzących wewnątrz małżeństwa. Brini omawia nawet tak szczegółowe problemy, jak ceremonie ślubne i ich praktyczne znaczenie, co we współczesnej literaturze syntetycznej czyni się niezmiernie rzadko.

Z dużym naciskiem i uznaniem wspomnieć również trzeba o wszechstronności Briniego w zakresie powoływanych źródeł. Nie ogranicza swego kręgu zainteresowań do źródeł jurydycznych, ale śmiało i szeroko sięga do źródeł literackich, zdając sobie doskonale sprawę z tego, że dla wydobycia i przedstawienia pełnego tła instytucji prawnych są one równie ważne, stanowią bowiem odzwierciedlenie punktu widzenia określonych kręgów opinii publicznej i odczuć społecznych adresatów stanowionych norm prawnych i z tego powodu w poważnym dziele syntetycznym nie może ich zabraknąć. Autorzy tekstów pozajurydycznych reprezentowani są w pracy Briniego szerokim wachlarzem: od Cycerona do Kwintyliana, od Liwiusza do Dionizjusza, od Horacego do Tacyta. Wreszcie trzeba z naciskiem podkreślić, że Brini zdawał sobie doskonale sprawę z dynamizmu rozwoju społecznego, a w konsekwencji z dokonywającej się ciągle ewolucji instytucji prawnych i rozwiązań normatywnych. Daje temu wyraz w całej swojej pracy — tom pierwszy kończy stwierdzeniem, które najlepiej oddaje jego punkt widzenia: La evoluzione, che si vide nel matrimonio e nella famiglia, si puó giá

intendere come si debbe mostrare e verificare anche nel diritto dei divorzi e delle loro conseguenze patrimoniali, e cosi anche nei rapporti dei divorzianti colla prole".

Brini dotrzymuje słowa. W drugim tomie przedstawia genezę instytucji rozwodu w prawie rzymskim, wychodząc od przypadku, w którym: „Spurius Carvilius, cui Ruga cognomentum fuit, vir nobilis, divortium cum uxore fecit, quia liberi ex ea corporis vitio non gignerentur, anno urbis conditae quingentesimo vicesimo tertio". Ten pierwszy przypadek rozwodu w Rzymie, potwierdzony źródłowo (Aulus Gellius, *Noct. Att.* IV 3, 2) stał się już dla Karola Savigny'ego podstawą do dysertacji pod tytułem: „Über die Erste Ehescheidung in Rom", wydanej w Berlinie w 1818 r. Brini również rozpoczyna rozważania na temat genezy instytucji rozwodu od tego kazusu; dla niego jest to jednak podstawa do bardzo szczegółowej analizy tak samego zjawiska rozwodu jako sposobu rozwiązania małżeństwa, jak i prześledzenia drogi rozwojowej norm prawnych, jakie dla jego regulacji zaczęto tworzyć w okresie archaicznym Rzymu.

Drugi tom dzieła Briniego jest szczególnie cenny, i to z kilku względów. Po pierwsze, zawiera chyba najbardziej dokładne (i jedyne tak obszerne w całej literaturze romanistycznej) rozpracowanie archaicznego rzymskiego prawa rozwodowego oraz ukazuje kierunki i dynamikę jego rozwoju. Po wtóre, opiera się prawie wyłącznie na przekazach pozajurydycznych. Konieczność korzystania w wielkim rozmiarze ze źródeł literackich wynikała ze specyfiki omawianego okresu historycznego, nader ubogiego w źródła prawa pisanego oraz jego przekazy, stwarzało to jednak realne niebezpieczeństwo uzyskania obrazu mało precyzyjnego, ze zbyt wielką dozą „licentia poetica", co zasadniczo pomniejszyłoby wartość przytoczonych tez. Brini, moim zdaniem, skutecznie uniknął tych niebezpieczeństw. Nie przyjął bezkrytycznie tekstów źródłowych, wprowadził (często bardzo rozbudowane i polemiczne) komentarze własne, korzystał szeroko z konfrontacji różnych przekazów i w efekcie próba przedstawienia genezy i rozwoju prawa rozwodowego, podjęta w tym tomie, kończy się pełnym sukcesem. Autor kończy rozważania drugiego tomu przedstawieniem „punto di partenza del diritto romano del divorzio", przygotowując w ten sposób grunt pod treść zawartą w trzecim tomie i zasadniczą z jego punktu widzenia, mianowicie dotyczącą wykładu rzymskiego prawa rozwodowego.

Tom trzeci stanowi ukoronowanie całego dzieła. Najszerszy objętościowo, stanowi również bardzo pogłębione studium historyczno-prawne rzymskich instytucji, pozwalających na rozwiązanie małżeństwa w drodze rozwodu. Rozpocząwszy od przedstawienia nomenklatury używanej w prawie rozwodowym, przechodzi następnie do omawiania etapów ewolucji normatywnej, począwszy od ustawodawstwa Oktawiana Augusta a skończywszy na nowelach justyniańskich. Ogromna przestrzeń czasowa dzieląca te dwa okresy spowodowała, że mimo dużej objętości trzeciego tomu nie wystarczyło autorowi miejsca na pełną analizę wszystkich problemów występujących w zmieniających się realiach społeczno-politycznych, jakie państwo rzymskie przechodziło. Nie sądzę jednak, by można było z tego uczynić zasadniczy zarzut. Najistotniejsze zmiany zostały przedstawione na tyle dokładnie, na ile pozwalała na to koncepcja autorska dzieła. Bardziej szczegółowa analiza rozsadziłaby ramy pracy i prowadziłaby do zejścia na tory pisarstwa przyczynkarskiego.

W sumie dzieło Briniego, jak przed stu laty, tak również obecnie zachowało wiele nieprzemijających wartości, jak ogromna wiedza, świetny warsztat naukowy i rozległość spojrzenia na omawianą tematykę. Dał temu wyraz jeden z największych współczesnych romanistów, Pietro Bonfante, kiedy w swoim wielkim *Corsio di diritto romano*, w rozdziale zatytułowanym „Divorzio", cytuje na pierwszym miejscu „principalmente" dzieło Briniego.

Dobrze się zatem stało, że światowej romanistyce przypomniano tę pozycję w niezmienionej formie.

Gerard Kuleczka (Poznań)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

J. Wytzes, Der letzte Kampf des Heidentums in Rom, Leiden 1977 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, publiées par M. J. Vermaseren)

Der bekannte belgische Religionshistoriker M. J. Vermaseren sucht durch Einzelstudien, die er bescheiden unter den Titel *Études préliminaires* stellt, in umfassender, handbuchartiger Form die orientalischen Religionen, die im Imperium Romanum wirksam wurden, zu erfassen. Der aus unterschiedlichen Wurzeln gespeiste römische Paganismus durfte in einer solchen Systematik nicht fehlen; seine Darstellung wurde dem holländischen Forscher J. Wytzes anvertraut, der sich durch seine Amsterdamer Dissertation von 1936, betitelt *Der Streit um den Altar der Victoria*, einschlägig hervorgetan hatte. Mit Recht bemerkt Wytzes, dass ihm seine Aufgabe insofern erleichtert wurde, als die Spätantike seit geraumer Zeit im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion steht (S. VII). Von den Ergebnissen dieser Diskussion hat er freilich nur sehr eingeschränkt Gebrauch gemacht[1]; denn aus dem reichen Schrifttum in den Ländern der sozialistischen Staatengemeinschaft, das sich mit dem Bas-Empire in ökonomischer, sozialer und kultureller Beziehung beschäftigt, sind ihm lediglich Werner Hartkes *Römische Kinderkaiser* (Berlin 1951) bekannt geworden (vgl. die Bibliographie, S. VIII ff.). Wesentliche Aspekte seiner Thematik sind Wytzes angesichts solcher Zurückhaltung entgangen.

Der Hauptteil des anzuzeigenden Werkes ist zweckmäßig gegliedert. Auf eine knappe Einleitung folgt ein Überblick über die historischen Hintergründe der behandelten religionsgeschichtlichen Vorgänge. Diese selbst werden dann von den agierenden Ideologen her zu erfassen gesucht.

Die Einleitung (S. 1 ff.). formuliert den Gegenstand und zugleich die wesentlichen Resultate der Darstellung (denen man im ganzen wird zustimmen können). Das Heidentum, so konstatiert Wytzes, habe nach dem Auftreten Konstantins nicht ohne weiteres den Platz geräumt. Zwar sei der Kult aus dem öffentlichen Leben verdrängt worden, jedoch weit weniger dank der kaiserlichen Gesetze, zu deren scharfen Formulierungen die lasche Ausführung durch die Behörden seltsam kontrastierte, als vielmehr infolge energischer Aktionen christlicher Bischöfe und Mönche. Von einem wirklichen Widerstand der Pagani sei nur wenig zu spüren gewesen, wobei sich die Darstellung auf die Lage der Oberschicht Altroms beschränkt und die quellenmässig freilich weit weniger gut fassbaren Gegebenheiten auf dem platten Lande ausser acht lässt. In Rom konzentrierte sich die zähe Ablehnung des Neuen auf den Senat, dessen Kaisertreue indes ausser Zweifel stand. Er fand in dem Bischof Ambrosius einen zwar entschlossenen Gegenspieler, der seinerseits dennoch den Kaiser nicht dazu drängte, das Heidentum mit Stumpf und Stiel auszurotten. Andererseits konnte die Kaisermacht einen ideologisch neutralen Staat nicht tolerieren.

Der historische Überblick (S. 4 ff.) verzichtet darauf — und das ist zweifelsohne sein entscheidender Mangel —, den behandelten Zeitraum in die Gesamtentwicklung der antiken Geschichte hineinzustellen und auf solche Weise Ursachen und Wirkungen erklärbar zu machen, sondern führt lediglich die einschlägigen juristischen und administrativen Massnahmen auf, beginnend mit der Entfernung des Altars der Viktoria im Jahre 357 bis hin zu den Auseinandersetzungen zwischen Theodosius und dem Senat im Jahre 395 (wobei ein Teil der in Betracht kommenden Spezialliteratur kritisch referiert wird).

„Ambrosius als Bekämpfer des Heidentums" ist das nächste Kapitel (S. 29 ff.) überschrieben. Bei allem religiösen und politischen Rigorismus habe der Mailänder Bischof zu einer Zwangsbekehrung nicht raten wollen, ja sogar ein gewisses Recht auf Religionsfreiheit anerkannt. Ein solches Minimum an Toleranz schien freilich geboten angesichts der „Anschauungen und Ideale" der heidnischen Seite, welche das folgende Kapitel zu erfassen sucht (S. 48 ff.). Im Jahre 382, als Gratian den Titel des Pontifex maximus mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen ablegte, besass, wie der Verfasser feststellt, in den höheren Kreisen die alte Religion noch ein festes Bollwerk. Der Romgedanke war für diese Kreise ein verpflichtendes Element, aus dem Vaterlandsliebe, Traditionsbe-

[1] Vgl. auch die Ergänzungen von P. Devos, Analecta Bollandiana XCV 1977, S. 430, und J. Fontaine, Revue des Études Latines LV 1977, S. 580 ff.

wusstsein, Verehrung des Altertums und (neuplatonische) Sittenreinheit als notwendige Postulate hervorgingen. Überdies passte in dieses Konzept die neuplatonische Lehre, derzufolge alle Formen der Religiosität zum Göttlichen hinführen, was notwendigerweise eine duldsame Haltung gegenüber dem Christentum einbegriff. Als „Leiter der 'heidnischen Partei' " wird S. 98 ff. Symmachus gekennzeichnet. Mit scharfen Worten wird dessen „Beschränktheit" gegeisselt, die ihm den Blick dafür nahm, dass die christlichen Kaiser genauso gegen die Barbaren kämpften wie die heidnischen und dass sie für diesen Kampf der Hilfe der alten Götter nicht bedurften. Bei Symmachus und seinesgleichen könne man sehen, wie eine Kultur in den letzten Zügen liege. „Der Hang zum Alten führte in einen geistigen Morast", wird sehr drastisch und nicht ohne Übertreibung festgestellt (S. 132). Günstiger fällt die Charakteristik des Praetextatus S. 132 ff. aus. In der Romidee habe er, der in den Klassikern Gebildete, den Gedanken an Ordnung, Frieden, Kultur und Glanz hochzuhalten gesucht. „Er diente dem Reich als ein fähiger und ehrenhafter Magistrat", als „ein antiker Philosoph lebte er nach den Grundsätzen der neuplatonischen Lehre ein beschauliches Gelehrtenleben voller Mässigung", heisst es abschließend S. 148. Zur Persönlichkeit des Flavianus, der ausländische Götter verehrte, vor allem aber an der von den Vätern überkommenen Religion hing, meint Wytzes: „Man möchte fast sagen, dass er römische Theologie studiert hatte" (S. 177). Das letzte Kapitel in dieser Reihe (S. 178 ff.) gilt Gratianus, dem ersten „Kaiser, der mit seinen Maßnahmen konsequent gegen den heidnischen Kult in Rom vorging".

Der zweite Teil von Wytzes' Werk (S. 199 ff.) bringt die wesentlichsten Quellen für die im ersten Teil gegebene Darstellung. Dabei wird der Text ohne Änderungen nach der letztgültigen Ausgabe präsentiert und die deutsche Übersetzung gegenübergestellt; es folgt ein Kommentar, der — im Gegensatz zu anderen — Exzessivität zu vermeiden und sich auf das Wesentliche und Wichtige zu beschränken vermag. In solcher Weise erscheinen die dritte Relatio des Symmachus nach der Ausgabe von Seeck[2] als die gewichtigste Sammlung der Argumente der Altgläubigen und die Briefe 17, 18 und 57 des Ambrosius nach der Ausgabe von R. Klein[3] als Dokumente der Auffassungen der Gegenseite. Anhangsweise erscheinen zu diesem Teil noch weitere, kürzere Texte, insbesondere auch inschriftliche.

Als dritten, gesonderten Part hat J. J. V. M. Derksen von der Universität Utrecht 34 Abbildungen beigesteuert, welche katalogisiert und weiterführend erläutert werden. Dieser Abbildungsteil hätte ungleich stärker, als er geschehen ist, für die Ausführungen des Hauptteiles nutzbar gemacht werden sollen.

Unser Referat dürfte Vorzüge wie Schwächen der anzuzeigenden Veröffentlichung sichtbar gemacht haben. Von unbestreitbarem Wert sind die philologische und die archäologische Quellensammlung, während man an dem auswertenden Part, weil er allzu sehr der traditionellen Sicht verbunden blieb und die Anregungen, welche die marxistische Literatur zu vermitteln vermocht hätte, ausser acht liess, notwendigerweise wird Kritik üben müssen.

Johannes Irmscher (Berlin)

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

Günther Wille, Einführung in das römische Musikleben, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt 1977 s. 214.

W ramach cyklu wydawniczego „Einführungen-Erziehungswissenschaft, Philologie'Philosophie", publikowanego przez Wissenschaftliche Buchgesellschaft w Darmstadt, w którym to cyklu, nawiasem mówiąc, wydano m.in. też A. Neubecker *Altgriechische Musik — Eine Einführung* — opublikowana została książka Günthera Willego *Einführung in das römische Musikleben*. G. Wille, profesor

[2] Q. Aurelii Symmachi quae supersunt, ed. Otto Seeck, Berlin 1883.
[3] R. Klein, *Der Streit um den Victoriaaltar. Die dritte Relatio des Symmachus und die Briefe 17, 18 und 57 des Mailänder Bischofs Ambrosius,* Darmstadt 1972, S. 115 ff.

filologii klasycznej przy uniwersytecie w Tybindze, specjalizujący się w badaniach nad antyczną, szczególnie rzymską muzyką, nad akustyką, retoryką i mitologią, jako też nad rzymskimi historykami i poetami epoki augustowskiej, jest nam znany jako autor książki *Musica Romana*, pomnikowego dzieła omawiającego całokształt kultury muzycznej antycznego Rzymu, w której to pracy w sposób iście rewelacyjny i rewolucyjny przedstawił wyniki własnych i cudzych badań nad dziejami tej kultury, dając całkowicie nowy, pozytywny jej obraz, różniący się zdecydowanie od dotychczasowych sądów negatywnych o tej muzyce (Por. Eos LXIV 1976, s. 300—306).

W swej *Musica Romana* dał Wille systematyczne przedstawienie starorzymskiego życia muzycznego, w omawianej pracy podchodzi natomiast do zagadnienia historycznie, prezentując rozwój całościowy, stosownie do lansowanej przez siebie w uprzednich pracach periodyzacji historii muzyki rzymskiej, przy czym wiąże ściśle dane historyczno-muzyczne z dziejami powszechnymi oraz z historią literatury rzymskiej. Jest to tym ważniejsze i donioślejsze, że posiadamy właściwie tylko wiadomości o muzyce starorzymskiej, o jej wykonawstwie, jej roli społecznej, jej pozycji w literaturze, w nauce, w sztukach, w kulcie bogów, w instrumentach muzycznych itd., a nie posiadamy, jak wiadomo, żadnych konkretnych pomników tej muzyki, to jest zabytków melodycznych.

Rzymskie życie muzyczne nie było zjawiskiem statycznym, jak to nieraz się uważa, wydając o nim sądy: podlegało ono w ciągu długich wieków rozwojowi historycznemu. Stąd wprowadzenie do rzymskiego życia muzycznego być musi i jest dziełem historycznym. W naszym wypadku, wobec braku właściwych źródeł (dokumentów) muzycznych, można dać jedynie historię życia muzycznego, teorii muzyki, praktyki muzycznej, poglądów na muzykę, a nie samej muzyki. Autor pojmuje więc tę historię jako część ogólnej historii kultury w ścisłym związku z ogólną, a zatem też polityczną historią. Dlatego Wille traktuje to życie muzyczne nie w izolacji, lecz jako splecione z rozwojem, wzrostem i upadkiem imperium rzymskiego. Podkreślić tu trzeba, że jeszcze nigdy nie usiłowano przedstawić w sposób ciągły historii tej muzyki jako części historii powszechnej w takim zakresie, jak to czyni Wille. Autor prezentuje w poszczególnych rozdziałach bardzo dokładnie tło historyczne danej epoki lub czasokresu, przypominając wypadki historyczne warunkujące rozwój czy upadek tej muzyki. Jako filolog klasyczny zna świetnie sprawy związane z dziejami Rzymu; niestety, w drugiej części swej książki przytacza — jak sam pisze, z powodu braku miejsca, tj. ograniczenia rozmiarów pracy — mniej danych odnośnie do dalszych epok cesarstwa (tj. od połowy I wieku n.e.). Dotyczy to więc późniejszych stuleci cesarstwa jak i wczesnego chrześcijaństwa, o których dał tylko „notatki" („Notizen").

Po krótkim słowie wstępnym następuje 11 rozdziałów. W pierwszym (s. 1—47), bardzo ważnym dla każdego, kto zajmuje się muzyką antyczną, a więc zarówno dla filologa klasycznego jak też dla historyka muzyki czy muzykologa, daje autor historię badań nad dziejami muzyki antycznego Rzymu, przedstawiając korektę poglądów negatywnych na tę muzykę od okresu wprowadzenia druku aż do naszych czasów, lansowanych tak przez wybitnych historyków muzyki czy kultury, jak i przez filologów klasycznych jeszcze do połowy naszego wieku. Wówczas dopiero, tj. około lat 50-tych naszego stulecia, nastąpił zwrot w ferowaniu wyłącznie ujemnych sądów o starorzymskiej kulturze muzycznej i zaczęto obiektywniej osądzać osiągnięcia Rzymian na tym polu dzięki dokładniejszym badaniom źródeł literackich, dzieł teoretyków muzyki, inskrypcji czy pomników, a zwłaszcza dzięki badaniom problemów instrumentoznawstwa, praktyki muzycznej, teorii muzyki i poglądów na muzykę starych Rzymian. W związku z tym przesuwają się więc przed naszymi oczyma wybitni uczeni obu wspomnianych dziedzin: J. Perizonius, E. Gibbon, M. Gerbert, Ch. Burney, J. Hawkins, J. N. Forkel, B. G. Niebuhr, Th. Mommsen, K. von Jan, O. Jahn, H. Abert, A. W. Ambros, L. Friedlaender, F. J. Fétis, W. Chappell, R. Westphal, F. A. Gevaert, J. Quasten, C. Sachs, A. Machabey, J. Handschin i wielu innych, którzy uważali — krótko rzecz ujmując — że Rzymianie byli tylko zniekształcającymi naśladowcami oryginalnej kultury muzycznej Grecji. A choć już w wiekach XVIII i XIX interpretowano z różnych punktów widzenia źródła literackie, dzieła teoretyków muzyki, inskrypcje, pomniki itd. i badano problemy specjalistyczne z dziedziny instrumentoznawstwa, teorii i praktyki muzycznej itp., to jednak ogólne historie muzyki oraz kultury antycznej przeważnie nie uwzględniały odkrywczych wyników tych badań i przyłączały się do tradycyjnie panującego poglądu historyczno-kulturowego deprecjonującego rzymską kulturę muzyczną jako niesamodzielną, jałową, małowartościową. Dopiero współcześni nam badacze: G. Fleischhauer, L. Richter, U. Klein, J. E. Scott,

a szczególnie właśnie G. Wille podeszli do zagadnień muzyki starorzymskiej bez tradycyjnego bagażu uprzedzeń; dzięki wynikom ich badań międzynarodowe leksykony muzyczne czy filologiczne w wielu wypadkach, z wolna ale wyraźnie, zaczynają odstępować, w omawianym przez nas zagadnieniu, od tradycyjnego postponowania muzyki rzymskiej, oceniając ją obiektywniej i pozytywniej (Riemann — *Musiklexikon*, wyd. 12, Knaur's *Weltgeschichte*, niektóre nowsze hasła w RE, *Der Kleine Pauly*, *Oxford Classical Dictionary*, wyd. 2, 1970 oraz szereg większych historii muzyki).

Bardzo cenny jest, umieszczony przy końcu pierwszego rozdziału, zestaw — pierwszy tego rodzaju — ważniejszych pozycji (od 1950 roku) najnowszej literatury przedmiotu, sporządzony tematycznie odnośnie do: 1. instrumentoznawstwa, 2. muzyki kultowej, 3. muzyki wojskowej, 4. muzyki ludowej, 5. muzyki w ceremoniale cesarskim, 6. muzyki teatralnej i rozrywkowej, 7. pieśni artystycznej, 8. problemów socjologicznych, 9. muzyki wczesnochrześcijańskiej w Rzymie, 10. teorii muzyki oraz kształcenia muzycznego i 11. muzyki greckiej i etruskiej. Spis ten ułatwia zorientowanie się w dotychczasowym dorobku na polu muzyki starorzymskiej a zarazem w ewentualnych lukach, jakie pozostają do uzupełnienia.

Rozdział drugi (s. 48—52) przedstawia muzykę w czasach prehistorycznych w Italii, trzeci (s. 53—69) podaje dzieje muzyki wczesnego okresu historycznego Rzymu (od wieku VIII do roku 364), gdzie m.in. mowa o wpływach greckich oraz etruskich na muzykę i taniec rzymski. Autor wywodzi swe twierdzenia i wnioski z przekazów literackich, podbudowując każdorazowo swoje supozycje i wnioski bogatymi cytatami z autorów antycznych. Rozdział czwarty (s. 70—82) prezentuje epokę artystycznego wzlotu w kierunku wielkich form muzycznych (lata 364—187), m.in. w czasie wojen punickich, które zwłaszcza dla rozwoju muzyki wojskowej miały wielkie znaczenie.

Kolejny, piąty rozdział (s. 83—121) traktuje o hellenizacji rzymskiego życia muzycznego (lata 187—31 p.n.e.). Wille wykazuje tu m.in., że Rzym wchłaniał i jakby w wielkim tyglu stapiał kultury muzyczne wszystkich narodów, które podbijał, nie tylko Grecji. Życie muzyczne tego okresu przedstawił autor opierając się znowu na licznych świadectwach pisarzy i poetów owej epoki, a więc m.in. Liwiusza, Katona, Terencjusza, Plutarcha, Lukrecjusza, Cycerona, Wergiliusza itd. Wystarczy wspomnieć, że spośród 256 przypisów do tego tylko rozdziału aż 113 odnosi się do pism, mów, listów Cycerona.

Rozdział szósty to „Epoka Augusta" jako szczytowy okres rzymskiej historii muzyki str. (122—147). I tutaj lansuje autor — zresztą już za innymi uczonymi jak O. Jahn, A. Elter, E. Stemplinger, M. Lenchantin de Gubernatis, H. Abert, E. Bickel, O. Weinreich i in. tezę, która wciąż jeszcze jest kontrowersyjna. Twierdzi on mianowicie, że wszystkie teksty pieśni Horacego, a częściowo także utwory Katulla i Wergiliusza przeznaczone były do śpiewu i istotnie były śpiewane, nie tylko recytowane. O przyjęcie tej tezy Wille walczył już — zresztą intensywnie — w swej *Musica Romana*. Jako jeden z argumentów przemawiających za słusznością tego twierdzenia podaje autor fakt, że od czasu Średniowiecza poprzez renesans aż po nasze czasy twórczość liryczna Horacego natchnęła do komponowania muzyki długi szereg wybitnych muzyków (nie tylko nauczycieli filologów oczarowanych pięknem tych utworów antycznych), co dowodzi wielkich wartości muzycznych samych tekstów Horacego. Dodajmy przy sposobności, że wśród niemal 40 nazwisk takich kompozytorów znalazł się również, jako jedyny Polak, współczesny kompozytor polski, Władysław Kabalewski. Niestety ta wiadomość — nie z winy Willego — nie polega na prawdzie, gdyż — jak się z ust samego Kabalewskiego dowiedziałem — kompozytor ten mylnie uważał teksty 2 pieśni, do których napisał melodie, za utwory Horacego. Warto nadmienić, że Wille przygotowuje do wydania wybór tych pieśni z nutami do użytku praktycznego.

W rozdziale siódmym (s. 148—171): „Muzyka w I stuleciu cesarstwa rzymskiego (lata 14—96)" przedstawia Wille historyczny rozwój bogatej kultury muzycznej poprzedniego okresu; daty i zabytki historyczno-muzyczne, liczne dokumenty tej kultury powiązane są z datami historii ogólnej i politycznej. To narzucało autorowi orientowanie się według okresów panowania następców Augusta, którzy zresztą sami byli niekiedy czynnymi muzykami (Kaligula, Neron, Domicjan, Hadrian, Marek Aureli, Kommodus, Heliogabal, Aleksander Severus). Czytamy tam też o ważnej pozycji, jaką zajęła muzyka w retoryce na podstawie wywodów Kwintyliana.

Ósmy rozdział (s. 172—179) podaje „Notatki do historii muzyki w II stuleciu cesarstwa rzymskiego (96—192)".

Rozdział dziewiąty (s. 180—185) przynosi szkice do historii muzyki III wieku (193—284), kiedy już obok pogańskich pisarzy, traktujących o muzyce, występują pisarze chrześcijańscy.

Książka Willego jest — podobnie jak inne jego prace z tej dziedziny — pracą apologetyczną i jako taka zaopatrzona jest w bardzo liczne (bo 1832) przypisy, niezwykle sumiennie dobrane i wyzyskane. Świadczy ona o ogromnej erudycji i pracowitości autora, a choć niektóre propozycje są problematyczne, to jednak właśnie zmuszanie do dyskusji jest jedną z wielkich wartości tego dzieła.

Do problemów dyskusyjnych należy m.in. też sprawa udziału niewolników obcokrajowców (wirtuozów muzycznych) w życiu muzycznym Rzymu, z czym łączy się pytanie, w jakiej mierze przez ich udział to życie było czysto rzymskie, a w jakiej „międzynarodowe" lub grecko-orientalno-rzymskie, bo ci muzycy w znacznej liczbie pochodzili ze Wschodu, czyli w jakim stopniu wpływy innych cudzoziemców (Etrusków, Gallów, Germanów, Hiszpanów, Punijczyków) przyczyniły się do procesu synkretyzacji Rzymu jako centrum międzynarodowej kultury muzycznej; należy tu też sprawa relacji antycznej muzyki rzymskiej do wczesnochrześcijańskiej muzyki kościelnej, wreszcie bliższe wyjaśnienie stosunku niektórych rzymskich teoretyków muzyki do ich greckich poprzedników.

Szkoda, że autor przy końcu swej niezwykle sumiennie i imponująco gruntownie opracowanej książki nie dał zwięzłego streszczenia swych głębokich wywodów tak, jak to uczynił w swej *Musica Romana*. Ułatwiłoby to percepcję i wyzyskanie tez i wniosków, których w tej pracy jest tak wiele.

Obok książki Willego nie może przejść obojętnie nie tylko filolog klasyczny czy historyk muzyki, lecz także historyk kultury czy socjolog.

Leon Witkowski (Toruń)

C O M M E N T A R I I

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

LXXVI SPRAWOZDANIE
z czynności
POLSKIEGO TOWARZYSTWA FILOLOGICZNEGO

za okres od 19 X 1978 r. do 18 X 1979 r.

(Na podstawie protokołu opracowała Iwona Trębicka)

A

1. LXXVI Walne Zgromadzenie Polskiego Towarzystwa Filologicznego w dniach 19–21 października 1979 r. w Kazimierzu nad Wisłą.

Siedemdziesiąte szóste Walne Zgromadzenie PTF otworzyła Prezes Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Filologicznego, prof. dr Maria Cytowska w dniu 19 października 1979 r. o godz. 9^{00} w lokalu Ośrodka Szkoleniowo-Wypoczynkowego „Arkadia" w Kazimierzu.

Minutą ciszy uczczono pamięć zmarłych członków PTF: mgr Zofii Augustyn, doc. dra Ludwika Skurzaka, prof. dra Czesława Zgodzińskiego, prof. dra Józefa Pletni.

W imieniu gospodarzy powitała zebranych prezes Koła Warszawskiego, prof. dr H. Szelest.

Przedpołudniowej sesji naukowej przewodniczył prof. dr M. Brożek. Referaty wygłosili: prof. dr J. Łanowski, *O greckim poczuciu humoru*; doc. dr S. Dworacki, *Elementy satyryczne w elegii i jambie greckim epoki archaicznej*; doc. dr W. Wróblewski, *Filozofowie starożytni w anegdocie.* W dyskusji nad referatami głos zabrali: doc. dr A. Komornicka, doc. dr J. Danielewicz, dr M. Wesoły, prof. dr A. Sadurska, dr R. Popowski, prof. dr Z. Abramowicz, mgr J. Macjon, prof. dr J. Łanowski, prof. dr M. Brożek.

Popołudniowej sesji naukowej przewodniczył prof. dr J. Łanowski. Jako pierwszy referat wygłosił dr K. Korus, *Teoria komizmu u Lukiana z Samosat* (*Próba rekonstrukcji*). W dyskusji głos zabrali: doc. dr A. Szastyńska-Siemion, mgr K. Holzman, dr M. Wesoły, prof. dr M. Brożek, doc. dr S. Dworacki, doc. dr S. Stabryła, mgr A. Grzymska, prof. dr J. Łanowski. Następnie referaty wygłosili: prof. dr H. Szelest, *Humor w epigramach Marcjalisa*, i doc.dr K. Liman, *Satyra w łacińskiej literaturze średniowiecznej.* W dyskusji nad obu referatami głos zabrali: prof. dr J. Wikarjak, prof. dr M. Brożek, prof. dr M. Cytowska.

Sesja przedpołudniowa drugiego dnia obrad poświęcona była sprawom administracyjnym. Zebranie prowadziła prof. dr Maria Cytowska. Sprawozdanie merytoryczne Zarządu Głównego za okres od 19 X '78 do 18 X '79 przedstawiła dr H. Cichocka, sprawozdanie finansowe dr M. Pąkcińska. Sprawozdanie Komisji Dydaktycznej odczytała w zastępstwie mgr I. Borzymińskiej-Majowej dr H. Cichocka. W dyskusji nad sprawozdaniami brali udział: mgr K. Kopeć, mgr S. Żerdka, prof. dr M. Cytowska, prof. dr J. Wikarjak, mgr H. Morawcowa, prof. dr M. Brożek, doc. dr L. Witkowski, mgr J. Macjon, mgr T. Wikarjakówna, mgr M. Małaszczyk-Zysko, mgr D. Zazulowa, mgr M. Wikarjakowa, mgr G. Zakrzewska.

Postulowano przeprowadzenie przez Zarząd Główny ankiety nad stanem łaciny w Polsce oraz pośredniczenie w zatrudnieniu filologów klasycznych, to jest stworzenie rodzaju centralnego banku pracy przy Komisji Dydaktycznej. Zwrócono też w dyskusji uwagę na sprawę humanizacji Śląska. Dyskutowano nad możliwością zdobywania przez łacinników dodatkowej specjalizacji w ramach podnoszenia kwalifikacji nauczycielskich.

Sprawozdanie Redakcji „Eos" przedstawił redaktor naczelny, prof. dr J. Wikarjak.

W okresie sprawozdawczym (od 19 X '78 do 18 X '79) ukazały się dwa zeszyty „Eos", a mianowicie: w grudniu 1978 zeszyt drugi rocznika LXVI pod redakcją W. Steffena i J. Wikarjaka, a w październiku 1979 r. ukończono druk zeszytu pierwszego rocznika LXVII pod nową redakcją w składzie: redaktor naczelny J. Wikarjak, redaktorzy: J. Danielewicz, S. Dworacki, sekretarz Redakcji A. Cejrowska. Redakcja przygotowała i przesłała do Wydawnictwa Ossolineum dwa zeszyty rocznika LXVIII 1980. Rocznik zawiera 23 artykuły, 18 recenzji i 1 sprawozdanie. Ponadto zamieszczony w nim został wykaz książek nadesłanych do redakcji z różnych wydawnictw zagranicznych w celu zrecenzowania. Rocznik poświęcony jest prof. dr Lidii Winniczuk i zawiera artykuł o jej działalności naukowej i dydaktycznej wraz z bibliografią publikacji. Wśród pozostałych artykułów omawianego rocznika zauważa się nieznaczną przewagę prac dotyczących literatury łacińskiej (7 w tym 1 z neolatynistyki) nad pracami z zakresu literatury greckiej (5). Ponadto rocznik zawiera 4 artykuły o tematyce językoznawczej, 3 odnoszące się do zagadnień historycznych i 2 związane z archeologią. Spośród recenzji zamieszczonych w obydwu zeszytach rocznika 4 dotyczą prac z literatury łacińskiej, 1 neolatynistyki, 2 literatury greckiej, 3 językoznawstwa i 7 historii; 9 artykułów pisanych jest w jęz. polskim, pozostałe w językach kongresowych. Recenzje pisane są przeważnie po polsku. Artykuły nadsyłane są z różnych ośrodków w kraju i za granicą. Współpraca z wydawnictwem układa się dobrze.

Sprawozdanie Komisji Rewizyjnej odczytał prof. dr J. Łanowski. Komisja w składzie: prof. dr J. Łanowski, doc. dr H. Podbielski, doc. dr S. Stabryła, doc. dr A. Komornicka, zaznajomiła się ze sprawozdaniem finansowym Zarządu Głównego PTF i porównała je ze sprawozdaniem z roku ubiegłego. Komisja Rewizyjna zapoznała się z wyjaśnieniami Głównej Księgowej, dotyczącymi uwag Komisji Rewizyjnej z dn. 14 X 78 i postanowiła wyjaśnienia te przyjąć do wiadomości.

Komisja z uznaniem podniosła zwłaszcza dwa fakty: działalność popularyzacyjną PTF oraz udział Towarzystwa w pracach nad programami łaciny w szkole 10-letniej. Po wysłuchaniu sprawozdania finansowego przedstawionego przez skarbnika Komisja wyraziła uznanie dla rzetelnej i oszczędnej gospodarki finansowej Zarządu Głównego. Dokonano również wyrywkowej kontroli Księgi Głównej i rachunków, która wykazała całkowitą ich zgodność. Komisja stwierdza, że działalność Towarzystwa rozwija się prawidłowo.

Następnie uchwalono wysłanie depesz do nieobecnych na Zjeździe zasłużonych członków Towarzystwa: prof. dr L. Rychlewskiej, prof. dr W. Steffena, prof. dr L. Winniczuk, po czym przedstawione zostały sprawozdania z działalności 10 kół terenowych. W dyskusji nad sprawozdaniami udział wzięli: mgr K. Kopeć, mgr S. Żerdka, prof. dr M. Cytowska, mgr M. Małaszczyk-Zysko, mgr T. Wikarjakówna, prof. dr J. Wikarjak, mgr D. Zazulowa, mgr T. Fabiszak, doc. dr L. Witkowski, prof. dr M. Brożek, mgr M. Wikarjakowa, mgr J. Macjon. Dyskutanci kładli nacisk na konieczność popularyzacji wiedzy o antyku oraz zabieganie o nowych młodych członków Towarzystwa, aby działalność PTF stawała się bardziej ożywiona i prężniejsza.

Punktem następnym posiedzenia było wręczenie nagród PTF: I nagrodę w wysokości 3500 zł otrzymała mgr T. Simla w uznaniu jej długoletniej i ofiarnej, pełnej inicjatywy pracy dydaktycznej oraz wielkiego zaangażowania w popularyzowaniu wiedzy o antyku. II nagrodę w wysokości 2500 zł Komisja Nagród i Wyróżnień przyznała mgr C. Baćmadze za jej efektywną działalność w zakresie dydaktyki i za krzewienie kultury antycznej wśród młodzieży.

W wolnych wnioskach dr H. Cichocka przedstawiła komunikat o VII Międzynarodowym Kongresie FIEC, który odbył się w dniach od 3 do 8 września '79 r. w Budapeszcie.

Popołudniowej sesji naukowej przewodniczył mgr K. Kopeć. Jako pierwsza referat wygłosiła dr W. Popiak, *Z problematyki nauczania słownictwa łacińskiego w szkole średniej*. W dyskusji nad referatem udział wzięli: prof. dr J. Wikarjak, mgr A. Trybus, prof. dr M. Brożek, mgr A. Grzymska, mgr T. Simla. Następnie przedstawiła referat mgr T. Fabiszak, *Humor i anegdota w nauczaniu łaciny*. W ożywionej dyskusji nad referatem zabrali głos: prof. dr M. Brożek, mgr H. Morawcowa, doc. dr J. Danielewicz, doc. dr L. Witkowski, mgr T. Wikarjakówna, mgr D. Zazulowa.

Zamknięcia obrad Walnego Zgromadzenia dokonała prof. dr M. Cytowska, zapraszając zebranych na LXXVII Walne Zgromadzenie PTF w październiku 1980 r., którego gospodarzem będzie Koło Katowickie. Przedpołudnie trzeciego dnia Zjazdu (tj. 21 X) przeznaczono na zwiedzanie zabytków Kazimierza nad Wisłą.

2. Działalność Zarządu Głównego PTF za okres od 19 X '78 do 19 X '79

Zarząd Główny PTF pracował w okresie sprawozdawczym w następującym składzie — prezes: prof. dr M. Cytowska; wiceprezesi: prof. dr A. Sadurska, prof. dr W. Steffen, prof. dr M. Brożek; sekretarz: dr H. Cichocka; skarbnik: dr M. Pąkcińska; członkowie: prof. dr I. Bieżuńska-Małowist, prof. dr A. Świderkówna, prof. dr H. Szelest, prof. dr K. Michałowski, mgr I. Borzymińska-Majowa, dr J. Mańkowski, prezesi 10 kół terenowych PTF, redaktor naczelny „Eos" — prof. dr J. Wikarjak, redaktorzy „Eos": doc. dr J. Danielewicz, doc. dr S. Dworacki.

W okresie sprawozdawczym odbyły się trzy posiedzenia Zarządu Głównego (8 III '79, 23 III '79, 25 V '79), na których omawiano przede wszystkim sprawy związane z organizacją LXXVI Walnego Zgromadzenia Towarzystwa w Warszawie.

Działalności popularyzacyjnej Zarządu Głównego PTF przewodniczyła prof. dr A. Sadurska, która przy współpracy i dzięki dotacji Uniwersytetu Warszawskiego zorganizowała cykl wykładów publicznych w Pałacu Kazimierzowskim Uniwersytetu Warszawskiego w sali im. Brudzińskiego. Tematem wykładów był antyk i jego recepcja w kulturze polskiej. Oto tytuły kolejnych spotkań:

1. Prof. dr J. Łanowski: *Antyk i jego recepcja w kulturze polskiej.*
2. Prof. dr A. Krawczuk: *Polityka i literatura u schyłku cesarstwa rzymskiego.*
3. Prof. dr J. Legowicz: *Wybór moralny jako wykładnik postawy ludzkiej u Platona.*
4. Prof. dr I. Bieżuńska-Małowist: *Charakter imperializmów starożytnych.*
5. Doc. dr M. Jurkowski: *Łacina i polski — języki jednej rodziny.*
6. Prof. dr H. Kupiszewski: *Znaczenie prawa rzymskiego dla współczesności.*
7. Prof. dr R. Turasiewicz: *Polityczny charakter literatury greckiej VI i V w. p.n.e.*
8. Prof. dr M. Cytowska: *Antyk w epoce Oświecenia: Ignacy Krasicki.*
9. Prof. dr A. Sadurska: *Polityka i sztuka w okresie cesarstwa rzymskiego.*

Wykłady cieszyły się bardzo dużym zainteresowaniem ze strony publiczności, a zwłaszcza uczniów warszawskich szkół średnich.

Prezes i przedstawiciele Zarządu Głównego: prof. dr I. Bieżuńska-Małowist, dr H. Cichocka, doc. dr A. Komornicka, prof. dr J. Łanowski, prof. dr H. Szelest brali udział w VII Międzynarodowym Kongresie FIEC w Budapeszcie w dniach od 3 do 8 IX '79.

Prezydium Polskiej Akademii Nauk przyznało Polskiemu Towarzystwu Filologicznemu w uznaniu zasług dla rozwoju nauki polskiej Medal XXV-lecia Polskiej Akademii Nauk.

Polskie Towarzystwo Filologiczne liczy 501 członków zrzeszonych w 10 kołach terenowych: Gdańskim, Katowickim, Krakowskim, Lubelskim, Łódzkim, Piotrkowskim, Poznańskim, Toruńskim, Warszawskim, Wrocławskim.

3. Stan finansowy

Wpływy:	
1. Dotacja PAN	119 000,—
2. Składki członkowskie	15 457,50
3. Sprzedaż wydawnictw	14 465,80
4. Zwrot niewykorzystanej dotacji (przydzielono ją Kołom do wykorzystania do grudnia 1979)	2 019,20
Razem	150 942,50
Saldo z dnia 30 IX '78	50 675,68
Ogółem aktywa	201 618,18
Wydatki:	
1. Osobowy fundusz płac	40 700,—
2. Składki ZUS	6 786,—
3. Fundusz nagród	6 000,—
4. Fundusz prac zleconych	11 000,—
5. Fundusz socjalny	400,—

6. Koszty popularyzacji	19 758,50
7. Usługi materialne	602,50
8. Koszty Zjazdu w Krakowie	38 926,80
9. Opłaty pocztowe	5 810,10
10. Zakup „Eos" na wymianę zagraniczną	5 930,—
11. Materiały biurowe i zakup książek	704,60
12. Podatek obrotowy	25,—
Razem	146 643,50
Saldo w dn. 30 IX '79	54 794,68

B

SPRAWOZDANIA KÓŁ PTF

1. Sprawozdanie Koła Gdańskiego

Zarząd: przew. — mgr Maria Wujtewicz, zast. przew. — prof. dr Stefan Zabłocki, sekr. — mgr Feliks Wujtewicz, skarbn. — mgr Elżbieta Wojtaczko-Roguszczak, członek Zarz. — dr Piotr Gruszka; Komisja Rewizyjna: mgr Barbara Mossakowska, mgr Janina Bellwon, mgr Adela Sławińska.

W okresie sprawozdawczym odbyło się osiem zebrań Koła z następującymi referatami:

1. Mgr M. Wujtewicz: *Sprawozdanie z LXXV Walnego Zgromadzenia PTF w Krakowie.*
2. Prof. dr S. Mrozek: *Sprawozdanie z Międzynarodowego Kolokwium na temat dewaluacji pieniądza w Rzymie starożytnym.*
3. Doc. dr L. Witkowski: *Pochodzenie maksymy łacińskiej „Musica spiritus movens".*
4. Prof. dr S. Zabłocki: *Rozwój badań nad literaturą nowołacińską w XIX i XX wieku.*
5. Doc. dr L. Witkowski: *Organy w starożytności.*
6. Dr Z. Głombiowska: *Metamorfozy tekstu elegii Jana Kochanowskiego — od wersji rękopiśmiennej do drukowanej.*
7. Dr P. Gruszka: *Wybuch Wezuwiusza w 79 r. n.e. w relacji Pliniusza Młodszego.*
8. Prof. dr S. Zabłocki: *IV Międzynarodowe Symposium Neolatynistyczne w Bolonii.*

Nadto odbyło się zebranie Sekcji Dydaktycznej Koła, na którym mgr J. Gruchała, mgr R. Meyer-Horbowy i mgr M. Wujtewicz złożyli sprawozdanie z II Seminarium Metodycznego w Kołobrzegu (wrzesień 79) dla lektorów języka łacińskiego. Seminarium zostało zorganizowane przez Ministerstwo Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki, oraz przez Zarząd Główny Związku Nauczycielstwa Polskiego i Koło Poznańskie PTF.

W ramach działalności popularyzacyjnej Koła zorganizowano cykl prelekcji dla młodzieży. Prelegentami byli: mgr J. Gruchała, mgr M. Wujtewicz, prof. dr S. Zabłocki. Członkowie Koła brali udział w naukowych sesjach krajowych i zagranicznych.

Koło liczy 30 członków.

2. Sprawozdanie Koła Katowickiego

Zarząd: przew. — dr hab. Maciej Salamon, zast. przew. — mgr Helena Morawcowa, skarbn. — mgr Halina Zemanek, sekr. — mgr Stefania Żerdka, członkowie Zarz.: mgr Maria Małaszczyk-Zysko, mgr Leon Kosyrczyk; Komisja Rewizyjna: mgr Urszula Kotzjan, mgr Wanda Olszewska, mgr Halina Stachurowa.

W okresie sprawozdawczym Koło odbyło siedem spotkań. Wygłoszono na nich następujące referaty:

1. Mgr L. Kosyrczyk: *O filologii, filologach i przyjaciołach filologii w literaturze.*
2. Mgr H. Morawcowa: *Wspomnienia z wycieczki do Włoch.*

3. Mgr M. Małaszczyk-Zysko: *Wspomnienia o prof. K. Kumanieckim.*
4. Mgr M. Małaszczyk-Zysko: *Prof. J. Parandowski — dorobek naukowy i literacki.*
5. Prof. dr A. Krawczuk: *Spory o Aleksandra Wielkiego.*
6. Doc. dr hab. A. Kunisz: *Spojrzenie Polibiusza na historię.*
7. Dr hab. M. Salamon: *Najazdy barbarzyńców na cesarstwo rzymskie III—V w.*

W ramach działalności popularyzacyjnej członkowie Koła wygłosili pogadanki w liceach w Bytomiu i w Rybniku oraz w klubach MPiK w Rybniku i Jastrzębiu. Zorganizowano też cykl spotkań z kulturą antyczną w Śląskiej Akademii Medycznej.

Koło liczy 57 członków.

3. Sprawozdanie Koła Krakowskiego

Zarząd: przew. — prof. dr Mieczysław Brożek, zast. przew. — mgr Antoni Siekierzyński, sekr. — dr Kazimierz Korus, zast. sekr. — mgr Grażyna Zakrzewska, skarbn. — mgr Leszek Wysocki, członkowie Zarz.: doc. dr Stanisław Stabryła, mgr Danuta Zazulowa; Komisja Rewizyjna: przew. honorowy — prof. Józef Pletnia, przew. urzędujący — prof. dr Romuald Turasiewicz, członkowie: doc. dr Józef Korpanty, mgr Edmund Polaszek.

W okresie sprawozdawczym odbyło się siedem zebrań Koła z następującymi referatami:

1. Doc. dr W. Trillitsch (Jena): *Die Rezeption der Tragödien Senecas im lateinischen Mittelalter.*
2. Doc. dr J. Korpanty: *Forum Romanum i Palatyn* (odczyt z przeźroczami).
3. Doc. dr J. Korpanty: *Zabytki Rzymu, Ostii i Tivoli* (odczyt z przeźroczami).
4. Doc. dr J. Korpanty: *Zabytki Pompei* (odczyt z przeźroczami).
5. Mgr L. Wysocki: *Elementy aitiologiczne w „Eneidzie" Wergiliusza.*
6. Prof. dr M. Brożek: *Nowy polski przekład Pindara.*
7. Doc. dr J. Korpanty: *Dignitas jako termin retoryczno-estetyczny.*

Zarząd Koła odbył trzy zebrania. Omawiano problemy dotyczące pracy Koła, w tym działalność popularyzatorską oraz ustalono listę delegatów na następne Walne Zgromadzenie PTF.

W ramach akcji popularyzacji wiedzy o antyku doc. dr J. Korpanty wygłosił dla Klubu Robotniczego w Krakowie pięć odczytów o zabytkach i kulturze materialnej starożytnego Rzymu.

Koło liczy 54 członków.

4. Sprawozdanie Koła Lubelskiego

Zarząd: przew. — prof. dr Janina Pliszczyńska, zast. przew. — doc. dr Henryk Podbielski, sekr. — mgr Tadeusz Dawidowicz, skarbn. — dr Henryk Ostrowski, członkowie Zarz.: dr Robert Chodkowski, dr Remigiusz Popowski; Komisja Rewizyjna: mgr Józefa Janik, mgr Władysław Janik, mgr Kazimierz Legutowski.

W okresie sprawozdawczym odbyło się siedem zebrań naukowych z następującymi referatami:

1. Prof. dr A. Stępień: Συνείδησις *w literaturze przedchrześcijańskiej i współczesnej św. Pawłowi.*
2. Doc. dr J. Danielewicz: *Reguły kompozycji tekstu w wybranych gatunkach poezji lirycznej.*
3. Doc. dr H. Podbielski: *Wybrane zagadnienia z poetyki Arystotelesa.*
4. Dr R. Popowski: *Szkoły medyczne w starożytnej Helladzie i Rzymie.*
5. Prof. dr J. Łanowski: *„Siedem cudów świata" Filona z Bizancjum.*
6. Prof. dr J. Łanowski: *Jan Parandowski w kręgu antyku.*
7. Mgr M. Jędrych: *„Apollo po kolędzie" Jana Czeczota — apologia i profetyzm.*

W ramach popularyzacji wiedzy o antyku wygłoszono dwa odczyty w LO im. J. Zamoyskiego w Lublinie. Referentami byli: prof. dr J. Pliszczyńska oraz doc. dr H. Podbielski.

W bieżącym roku rozpoczęła działalność sekcja pedagogiczna pod przewodnictwem mgr Jadwigi Bagińskiej. Odbyły się dwa posiedzenia.

Koło liczy 37 członków.

5. Sprawozdanie Koła Łódzkiego

Zarząd: przew. — prof. dr Stefan Oświecimski, zast. przew. — mgr Tamara Simla, sekr. — mgr Józef Macjon, skarbn. — mgr Łucja Macherowa, członkowie Zarz.: doc. dr Bogdan Wiśniewski, dr Ignacy Ryszard Danka, dr Wanda Gawłowska; Komisja Rewizyjna: mgr Zofia Lisik, mgr Henryk Kluska, mgr Małgorzata Dębińska.

W okresie sprawozdawczym odbyło się jedenaście zebrań z następującymi referatami:

1. Mgr Ł. Macherowa: *Sprawozdanie z Walnego Zgromadzenia PTF.*
2. Mgr I. Kowalska: Komunikat o kursie dla nauczycieli jęz. łacińskiego odbytym w Jeleniej Górze.
3. Dr T. Fijałkowski: *Wokół koncepcji filozofii Andrzeja Frycza Modrzewskiego.*
4. Dr I. R. Danka: *Czy język tocharski należy do indoeuropejskiej grupy „centum".*
5. Mgr J. Macjon: *Sofistyczna teoria względności dobra w pismach Isokratesa.*
6. Doc. dr B. Wiśniewski: *Sofistyka a dzieło Cycerona „Paradoxa stoicorum".*
7. Doc. dr A. Komornicka: *Inter spem metumque, czyli moje wrażenia z podróży do Grecji.*
8. Prof. dr J. Starnawski: *O Bazylikowym przekładzie Andrzeja Frycza Modrzewskiego „De re publica emendanda".*
9. Dr J. Sobkowiak: *Konstruowanie postaci u Pauzaniasza.*
10. Dr T. Fijałkowski: *Wokół problemu formacji intelektualnej Andrzeja Frycza Modrzewskiego.*
11. Prof. dr S. Oświecimski: *Charakter i rola wyroczni delfickiej w panhelleńskim świecie.*

W ramach popularyzacji wygłoszono odczyty w łódzkich szkołach średnich. Referentami byli: mgr J. Trzankowska, mgr I. Kowalska, mgr J. Macjon.

W kwietniu bieżącego roku z inicjatywy i pod kierunkiem mgr Wincentego Klimczaka, zastępcy kierownika SPNJO Akademii Medycznej w Łodzi, a pod patronatem J. M. Rektora Akademii prof. dr Antoniego Kotełki i J. M. Prorektora Akademii prof. dr Jerzego Różnieckiego odbył się konkurs ze znajomości przysłów i sentencji łacińskich. W przeprowadzeniu konkursu udział wzięli mgr T. Macjon, mgr K. Szczepańczyk, mgr D. Szczepanek, mgr A. Lorenc, mgr J. Macjon, mgr T. Simla. W konkursie udział wzięły 343 osoby. Do drugiego etapu zakwalifikowały się 43 osoby, a do finału weszło 6 osób.

Koło zorganizowało również jubileuszowy, bo już XXV konkurs znajomości języka łacińskiego, w którym wzięło udział 75 uczniów z 9 szkół licealnych.

Koło liczy 35 członków.

6. Sprawozdanie Koła Piotrkowskiego

Zarząd: przew. — mgr Adam Trybus, zast. przew. — mgr Grażyna Paszkowska, sekr. — mgr Irena Kmiecik, skarbn. — Zofia Rosenbach; Komisja Rewizyjna: mgr Edward Miler, mgr Stefania Ładnowska, dr Alfons Raiter.

W okresie sprawozdawczym odbyły się trzy zebrania Koła z następującymi referatami:

1. Prof. dr J. Starnawski: *Andrzej Frycz Modrzewski jako pisarz.*
2. Mgr I. Kmiecik: *Sprawozdanie z Walnego Zjazdu w Krakowie.*
3. Mgr G. Paszkowska: *Sprawozdanie z kursu wakacyjnego dla nauczycieli.*

Zorganizowane zostały dwie pogadanki: pierwsza na temat twórczości prof. J. Parandowskiego w Klubie Seniora w Piotrkowie, druga na temat *Kataklizm nad Zatoką Neapolitańską przed dziewiętnastoma wiekami* w lokalu Stronnictwa Demokratycznego.

Koło liczy 15 członków.

7. Sprawozdanie Koła Poznańskiego

Zarząd: przew. — prof. dr Jan Wikarjak, zast. przew. — doc. dr Ignacy Lewandowski, sekr. — dr Elżbieta Zakrzewska-Gębka, skarbn. — doc. dr Kazimierz Liman; członkowie Zarz.: prof. dr Mi-

chał Swoboda, prof. dr Wiktor Steffen, mgr Maria Wikarjakowa, mgr Kelmens Kruszewski, mgr Teresa Fabiszak; Komisja Rewizyjna: mgr Andrzej Czapliński, mgr Jadwiga Heinke, doc. dr Andrzej Wójcik.

W okresie sprawozdawczym odbyło się osiem zebrań z następującymi referatami:

1. Doc. dr I. Lewandowski: *Rzymskie genealogie w herbach staropolskich.*
2. Doc. dr J. Danielewicz: *Jan Parandowski — piewca kultury antycznej.*
3. Doc. dr S. Dworacki: *Nieobecność Atossy w końcowej scenie „Persów" Ajschylosa.*
4. Prof. dr Johannes Irmscher: *Die klassische Altertumswissenschaft in der faschistischen Wissenschaftpolitik.*
5. Doc. dr K. Liman: *Latynistyka w Uniwersytecie Poznańskim 1919—1979.*
6. Prof dr J. Werner: *Nichtgriechische Sprachen im Bewusstsein der antiken Griechen.*
7. Prof. dr W. Kuraszkiewicz: *Najstarsza gramatyka polska P. Statoriusa z r. 1568.*
8. Prof. dr L. Winniczuk: *Czy Pliniusz naśladował Cycerona?*

W ramach działalności popularyzacyjnej zorganizowali pogadanki mgr T. Wikarjakówna i doc. dr I. Lewandowski.

II Seminarium Metodyczne dla lektorów języka łacińskiego szkół wyższych zorganizowała mgr M. Wikarjakowa. Seminarium odbywało się w Kołobrzegu w dn. 26—30 IX '79. Referaty wygłosili: prof. dr J. Wikarjak, doc. dr J. Danielewicz, doc. dr K. Liman, mgr T. Fabiszak, mgr M. Skrzypczak-Pieczarowa, dr W. Szulc, mgr T. Wikarjakówna. Koło współpracowało również ze szkolnictwem średnim przy organizowaniu konferencji metodycznej dla nauczycieli języka łacińskiego.

Koło liczy 62 członków.

8. Sprawozdanie Koła Toruńskiego

Zarząd: przew. — doc. dr Leon Witkowski, zast. przew. — prof. dr Zofia Abramowicz, sekr. — mgr Ireneusz Mikołajczyk, skarbn. — mgr Leonard Jarzębowski; członek Zarz.; — mgr Adam Domański.

W okresie sprawozdawczym odbyło się sześć zebrań z następującymi referatami:

1. Doc. dr L. Witkowski: *Pochodzenie maksymy łacińskiej „Musica spiritus movens".*
2. Mgr H. Salwa: *Wybrane elementy metodyki nauczania łaciny w szkole średniej.*
3. Prof. dr Z. Abramowiczówna: *Problem związany z polowaniem na dzika w Odysei XIX, 393—466.*
4. Doc. dr L. Witkowski: *Melchior Laubanus — śląsko-gdański poeta nowołaciński.*
5. Prof. dr J. Irmscher: *Das Antikebild unserer Gegenwart.*
6. Prof. dr J. Werner: *Lukian und die Philosophie.*

W ramach współpracy z innymi ośrodkami naukowymi doc. dr L. Witkowski wygłosił dwie prelekcje: *Die Orgel ins Altertum* w Lipsku na Uniw. im. K. Marksa oraz: *Musica humana — starogreckie ethos muzyczne* — na Ogólnopolskim Sympozjum poświęconym wychowaniu estetycznemu zorganizowanym przez Państwową Filharmonię Pomorską w Bydgoszczy.

W ramach popularyzacji wiedzy o antyku wygłoszono w szkołach średnich referaty. Referentami byli: doc. dr M. Szarmach, mgr W. Appel, mgr A. Kłopotowska, mgr I. Mikołajczyk, mgr M. Frąszczak.

Koło Toruńskie nawiązało współpracę z Klubami Międzynarodowej Prasy i Książki we Włocławku i Inowrocławiu, gdzie wygłoszono już szereg prelekcji na temat kultury i literatury antyku. Prelegentami byli: mgr W. Appel, doc. dr W. Wróblewski, doc. dr M. Szarmach.

Koło liczy 46 członków.

9. Sprawozdanie Koła Warszawskiego

Zarząd: przew. — prof. dr Hanna Szelest, zast. przew. dr Maria Pąkcińska, sekr. — mgr Małgorzata Wysocka-Mielczarska, skarbn. — mgr Małgorzata Borowska, członkowie Zarz.: doc. dr Je-

rzy Axer, dr Jerzy Mańkowski, dr Wanda Popiak, dr Jerzy Wojtczak, mgr Hubert Kaczmarski. Przewodnicząca Sekcji Popularyzacji — mgr Karolina Holzman; Komisja Rewizyjna: mgr Helena Gesztoft, mgr Jan Lasocki, mgr Stefania Światłowska.

W okresie sprawozdawczym odbyło się 7 zebrań z referatami:

1. Mgr Krystyna Kreyser: *Założenia dydaktyczne koncepcji podręcznika do nauki języka łacińskiego dla lektoratów medycyny, weterynarii i farmacji.*
2. Prof. dr W. Krenkel: *Der junge oder alte Lucilius.*
3. Prof. dr M. von Albrecht: *Ovids Arachne-Erzählung.*
4. Prof. dr H. Szelest: *Z badań nad Marcjalisem.*
5. Dr M. Pąkcińska: *Realizm Charitona.*
6. Mgr M. Wysocka-Mielczarska: *Mikołaj Kochanowski jako tłumacz Moraliów Plutarcha.*
7. Prof. dr M. Cytowska: *Antyk u Krasickiego.*

Przed posiedzeniami Koła odbywały się spotkania Sekcji Czytania Autorów Greckich, którą prowadził dr J. Wojtczak. Sekcja Popularyzacji prowadziła akcję popularyzacyjną o trojakim charakterze: lektoraty jęz. łacińskiego i greckiego, Olimpiada Jęz. Łacińskiego i Wiedzy o Antyku oraz odczyty i pogadanki w szkołach średnich.

Zorganizowano dwuetapową Olimpiadę Języka Łacińskiego. Do pierwszego etapu przystąpiło 60 osób, do finału dopuszczono 24 osoby, nagrodzono i wyróżniono 10.

W okresie sprawozdawczym odbyły się następujące odczyty popularne:

1. Prof. dr H. Szelest: *Rzym w satyrycznych epigramatach Marcjalisa.*
2. Mgr J. Targalski: *Ebla — centrum semickie w trzecim tysiącleciu w Mezopotamii.*
3. Mgr M. Borowska: *Dramatopisarze i ich widownia w Atenach w V w. p.n.e.*

Koło liczy 113 członków.

10. Sprawozdanie Koła Wrocławskiego

Zarząd: przew. — dr Herbert Myśliwiec, zast. przew. — mgr Kazimierz Kopeć, sekr. — dr Joanna Sachse, zast. sekr. — mgr Brygida Zakrzowska, skarbn. — dr Wiesław Tyszkowski, członkowie Zarz.: prof. dr Ludwika Rychlewska, mgr Wacława Siwakowska, mgr Lucyna Stankiewicz, dr MarekWiniarczyk; Komisja Rewizyjna: dr Józef Mantke, dr Danuta Łowicka, dr Władysława Jamróz.

W ramach Koła działa również Sekcja Metodyki Nauczania Języka Łacińskiego, kierowana przez mgra K. Kopcia oraz Sekcja Popularyzacji Wiedzy o Antyku, kierowana przez prof. dra J. Łanowskiego.

W okresie sprawozdawczym odbyło się 10 zebrań Koła z następującymi referatami:

1. Doc. dr J. Ziomecki: *Wrażenia ze starożytnego i współczesnego Egiptu.*
2. Prof. dr J. Łanowski: *Uwagi o „Poetyce" Arystotelesa.*
3. Dr J. Ławińska-Tyszkowska: *Dafnis w literaturze starożytnej.*
4. Doc. dr A. Szastyńska-Siemionowa: *Kradzież bydła w prawie rzymskim antyku i średniowiecza.*
5. Doc. dr J. Gońkowski i doc. dr A. Siemianowski: *Znaczenie greckiego krytycyzmu i sceptycyzmu dla kultury europejskiej.*
6. Dr M. Winiarczyk: *Poglądy filozoficzne Teodora z Kyreny.*
7. Mgr E. Wiśniowska: *Balluca, id est publica utilitas.*
8. Dr J. Burchardt: *Rozwój kosmologii Witelona.*
9. Dr W. Tyszkowski: *Akcja wydawania podręczników szkolnych Towarzystwa Naukowego Szkół Wyższych.*
10. Dr H. Myśliwiec: *Znaczenie pragmatycznej teorii tekstu dla tekstologii.*

Kontynuując podjętą w r. 1976 inicjatywę dokształcania nauczycieli języka łacińskiego z województw: wrocławskiego, legnickiego, wałbrzyskiego i jeleniogórskiego, Sekcja Metodyki Nauczania Języka Łacińskiego zorganizowała trzy konferencje.

W ramach popularyzacji wiedzy o antyku członkowie Koła Wrocławskiego wygłosili następujące odczyty:

1. Dr W. Jamróz: *Tragedie grozy Seneki.*
2. Dr D. Łowicka: *Eurypides — najnowocześniejszy ze starożytnych.*
3. Prof. dr J. Łanowski: *Menander — nieznany ojciec komedii europejskiej.*
4. Dr J. Ławińska-Tyszkowska: *Śmiech arystofanejski.*
5. Prof. dr L. Rychlewska: *Plaut — Terencjusz. Śmiech czysty i refleksja.*
6. Doc. dr A. Szastyńska-Siemionowa: *Ajschylos i Sofokles. Od „Orestei" do „Antygony".*
7. Mgr L. Stankiewicz: *Rzymski śmiech rodzimy.*

W roku sprawozdawczym zmarło dwóch wieloletnich członków Koła: mgr Zofia Augustyn oraz doc. dr Ludwik Skurzak.

Koło liczy 52 członków.

LIBRI RECEPTI—KSIĄŻKI NADESŁANE

Eos LXIX 1981
PL ISSN 0012–7825

A.

1. Dora Alba Musca, *Le denominazioni del principe nei documenti epigrafici romani*: Contributo alla storia politico-sociale dell'Impero, fasc. I, II, III, Bari 1979, ss. 220, 40.000 (37.730) Lire
2. F. Bellandi, *Etica diatribica e protesta sociale nelle satire di Giovenale*, Pàtron Editore, Bologna 1980, ss. 114, 5000 Lire
3. B. Due, *Antiphon: A Study in Argumentation*, Museum Tusculanum, Copenhagen 1980, ss. 75, 25,50 Dkr.
4. E. Hörling, *Mythos und Pistis: Zur Deutung heidnischer Mythen in der christlichen Weltchronik des Johannes Malalas*, Lund 1980, ss. 158
5. E. Montanari, *Krasis e Miksis: un itinerario semantico e filosofico*, Parte prima dalle origini ad Eraclito, CLUSF- Cooperativa Editrice Universitaria, Firenze 1979, ss. 258, 4500 Lire
6. R. Montanari Caldini, *Horos e Properzio: ovvero l'ispirazione necessaria*, CLUSF- Cooperativa Editrice Universitaria, Firenze 1979, ss. 119, 3200 Lire
7. E. Narducci, *La providenza crudele: Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa 1979, ss. 168, 10000 Lire
8. M. Skafte Jensen, *The Homeric Question and The Oral-Formulaic Theory*, Museum Tusculanum, Copenhagen 1980, ss. 226, tabl. 1, 48,10 Dkr.
9. A. Søby Christensen, *Lactantius the Historian: An Analysis of the De mortibus persecutorum*, Museum Tusculanum, Copenhagen 1980, ss. 119, 35,65 Dkr.

B.

1. *Epistolographi Latini minores*, vol. II aetatem Ciceronianam et Augusteam amplectens, pars 1: testimonia et fragmenta, collegit P. Cugusi, ss. XXXVI, 427, pars 2: commentarium criticum, composuit P. Cugusi, ss. LI, 531, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, in aedibus Io. Bapt. Paraviae et Sociorum, Aug. Taurinorum 1979
2. Publio Papinio Stazio, *Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1980, ss. 1128, tabl. 7, 45000 Lire

C.

1. Graecolatina et Orientalia, Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského, Ročník IX–X, Bratislava 1977–1978, Slovenské Pedagogické Nakladatel'stwo, Bratislava 1979, ss. 305
2. Eirene XVI, Studia Graeca et Latina, Československá Akademie Věd, Praha 1978 ss. 185, tabl. 2, 65,– Kčs

D.

1. L. Romeo, *Ecce homo! A Lexicon of Man*, John Benjamins B. V., Amsterdam 1979, ss. XVI, 163
2. *RE-Sonderausgabe Zeus* von H. Schwabl, A. Druckenmüller Verlag in München 1978, szp. 1481, 253–376
3. F. Peeters, *A Bibliography of Vergil*, Philologica, Giorgio Bretschneider, Roma 1975, ss. 92

CONSPECTUS MATERIAE EUS LXIX UTRIUSQUE FASCICULI

COMMENTATIONES

Pag.

Adamik Tamás: Die funktion der Vergleiche bei Martial 303–314
Bernardini Paola Angeli: L'Epitafio dell'atleta Dandis di Argo (AP XIII 14) 193–198
Brożek Mieczysław: Dracontius, *De laudibus Dei*, I 121 97
Dane Joseph A.: Sappho Fr. 16: An Analysis 185–192
Fabiszak Teresa: Układy przestrzenne — poziom-pion-krąg — w I księdze *Eneidy* Wergiliusza (Dispositions spatiales — horizontalité, verticalité, cercle — dans le livre I^er^ de l'*Enéide* de Virgile) 69– 82
Gzella Stanisław: Pindar and Aegina 5– 19
Korus Kazimierz: The Motif of Panthea in Lucian's Encomium 47– 56
Mazur Czesław: Bibliografia prac profesora Adama Krokiewicza 141–148
Michel Alain: Le style de Tacite et sa philosophie de l'*Histoire* 283–292
Mierzwiński Mariusz: Some Notes on the Terminology of Figural Supports in Greek and Roman Architecture 235–240
Milewska Barbara: Klonowic's *Victoria deorum* — 27th chapter 127–134
Mrozewicz Leszek: L. Iulius Faustinianus co(n)s(ularis) Moesiae Inferioris 99–103
Mrozewicz Leszek: Stellung Novae in der Organisationsstruktur der Provinz Moesiae Inferior (I—III Jh.) 105–118
Mrozewicz Leszek: P. Calpurnius Iulianus, der Statthalter von Moesia Inferior 315–317
Nowak Ewa: Funkcja motywów mitologicznych w pieśniach Horacego (De argumentorum fabulosorum in Horatii munere poetico) 271–281
Sachse Joanna: Contributions à la lecture de quelques naturalistes anciens 43– 45
Safarewicz Jan: Wartość tekstów mykeńskich dla historii języka greckiego (La valeur de textes mycéniens pour l'histoire de la langue grecque) 119–126
Swoboda Michaël: De Ausonii et Claudiani fragmentis hymnico-precatoriis 83– 95
Szelest Hanna: Humor bei Martial 293–301
Szymański Mikołaj: Glossae Lucretianae interpretatae 255–257
Turasiewicz Romuald: Konotacja terminu ΚΑΛΟΙ ΚΑΓΑΘΟΙ w komediach Arystofanesa (Quid καλῶν κἀγαθῶν notio apud Aristophanem significaverit) 21– 29
Wikarjak Jan: Cycero w służbie muz Klio i Kaliopy (De Cicerone Clius et Calliopes cultore) 241–253
Winiarczyk Marek: Theodoros ὁ Ἄθεος und Diogenes von Sinope 37– 42
Winniczuk Lidia: Cajus Julius Caesar — Tragoedia authore M. Casparo Brülovio . . 319–329
Wójcik Andrzej: Horacego list do Florusa (Hor. *Epist.* II 2) (De Horatii epistula ad Iulium Florum scripta, Hor. *Epist.* II 2) 259–270
Wróblewski Witold: Das Verhältnis der pseudoplatonischen Dialoge *Demodokos* und *Sisyphos* zur esoterischen Lehre Platons 31– 35
Zakrzewska Grażyna: Analiza dzieł sztuki u Pauzaniasza Periegety (Die Analyse der Kunstdenkmäler im Werk von Periegeten Pausanias) 199–220
Zakrzewska-Gębka Elżbieta: Funkcje deminutywów w mowach sądowych Cycerona (The Function of Deminutives in Judicial Speeches of Cicero) 57– 68
Zawadzki Stefan: Kult bóstw w państwie nowoasyryjskim (935—609 p.n.e.) w świetle kar finansowych zawartych w dokumentach praktyki prawnej (The Cult of Gods in the Neo-Asyrian Empire (935—609 B.C.) in the Light of Financial Penalties as Evidenced in Legal Documents) 221–233

CENSURAE LIBRORUM

Bernhard Maria L.: Photios Petsas, Pella, Alexander the Great's capital, Thessaloniki 1978 333–334

Pag.

Biernacki Andrzej B.: D. Ovčarov, M. Vaklinova, Rannovizantijski pametnici ot Bálgarija IV—VII vek, Sofija 1978 161–163
Biernacki Andrzej B.: Ch. Danov, Traki, Sofija 1979 163–165
Borowska Małgorzata, Ziółkowski Adam: Gajusz Juliusz Cezar, Wojna galijska, przeł. i oprac. E. Konik, Wrocław 1978 334–340
Brożek Mieczysław: M. Verrusio, Livio Andronico e la sua traduzione dell' „Odissea" omerica, Roma 1977 171
Brożek Mieczysław: Hygini qui dicitur de metatione castrorum liber, ed. A. Grillone, Bibl. Script. Graec. et Rom. Teubneriana, Leipzig 1977 175
Dąbrowa Edward: J. Nicols, Vespasian and the Partes Flavianae, Historia — Einzelschriften, Heft 28, Wiesbaden 1978 179–182
Głombiowski Krzysztof: J. Wiesehöfer, Der Aufstand Gaumatas und die Anfänge Dareios I, Habelts Dissertationsdrucke: Reihe alte Geschichte, H. 13, Bonn 1978 . . . 151–154
Irmscher Johannes: J. Wytzes, Der letzte Kampf des Heidentums in Rom, Leiden 1977 348–349
Jaczynowska Maria: J. Leach, Pompey the Great, London 1977 343–345
Kolendo Jerzy: Scriptorum Romanorum de re rustica reliquiae, collegit recensuit F. Speranza, volumen prius: Ab antiquissimis temporibus ad aetatem Varronianam, Biblioteca di Helikon, Testi e Studi 8, Messina 1974 171–173
Kolendo Jerzy: L. Canfora, La Germania di Tacito da Engels al nazismo, Napoli 1979 174
Kotula Tadeusz: Schiavitù, manomissione e classi dipendenti nel mondo antico, Roma 1979; Studi di storia antica offerti dagli allievi a Eugenio Manni, Roma 1976 . . 177–179
Kuleczka Gerard: Giuseppe Brini, Matrimonio e divorzio nel diritto romano, parte I—III, Roma 1975 345–347
Mazur Czesław: E. Zwolski, Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej, Warszawa 1978 154–155
Milewska Barbara: Erasmus Roterodamus, Opera omnia recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, Nort-Holland Publishing Company Amsterdam — Oxford, t. IX: Ordinis quarti tomus tertius, Amsterdam 1979 340–341
Mrozek Stanisław: R. Duncan-Jones, The Economy of the Rowman Empire Quantitative Studies, Cambridge 1974 176–177
Reczek Józef: Reijo Pitkäranta, Studien zum latein des Victor Vitensis Commentationes Humanarum Litterarum LXI, Helsinki 1978 341–343
Safarewicz Jan: Sven-Tage Teodorson, The Phonology of Attic in the Hellenistic Period, Studia Graeca et Latina Gothoburgensia XL, Göteborg 1978 165–168
Safarewicz Jan: Sebastiano Timpanaro: Contributi di filologia e di storia de la lingua latina, Roma 1978 168–170
Turasiewicz Romuald: Horst Dieter Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978 157–159
Turasiewicz Romuald: Jacqueline de Romilly, Problèmes de la démocratie grecque, Paris 1975 154–161
Wiśniewski Bohdan: Emilio Bodrero, Il principio fondamentale del sistema di Empedocle, Roma 1975 155–156
Wiśniewski Bohdan: Emilio Bodrero, Eraclito, Testimonianza e Frammenti, Roma 1978 156–157
Witkowski Leon: Günther Wille, Einführung in das römische Musikleben, Darmstadt 1977 349–352
Zawadzki Stefan: Erkki Salonen, Neubabilonische Urkunden verschidenen Inhalts II. Ser. B, Tom. 199, Helsinki 1976 149–151
Zawadzki Stefan: B. Oded, Mass Deportation and Deportees in the Assyrian Empire, Wiesbaden 1979 331–333
Zwolski Edward: José María Blázquez, Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas, Madrid 1977 182–183

COMMENTARII

Pag.

Trębicka Iwona: LXXVI Sprawozdanie z czynności Polskiego Towarzystwa Filologicznego za okres od 19 października 1978 do 18 października 1979 . . . . . 353—361

LIBRI RECEPTI – KSIĄŻKI NADESŁANE

INDEX AUCTORUM

Pag

Adamik Tamás (Budapestini) 303
Bernardini Paola Angeli (Urbini) 193
Bernhard Maria Ludwika (Cracoviae) 333
Biernacki Andrzej (Posnaniae) 161, 163
Borowska Małgorzata (Varsaviae) 334
Brożek Mieczysław (Cracoviae) 171, 175
Dane Joseph A. (Maine) 185
Dąbrowa Edward (Cracoviae) 179
Fabiszak Teresa (Posnaniae) 69
Głombiowski Krzysztof (Sopot) 151
Gzella Stanisław (Strzelno) 5
Irmscher Johannes (Berolini) 348
Jaczynowska Maria (Torunii) 343
Kolendo Jerzy (Varsaviae) 171, 174
Korus Kazimierz (Cracoviae) 47
Kotula Tadeusz (Wratislaviae) 177
Kuleczka Gerard (Posnaniae) 345
Mazur Czesław (Varsaviae) 141, 154
Michel Alain (Parisiis) 283
Mierzwiński Mariusz (Castri Mariae) 235
Milewska Barbara (Varsaviae) 127
Mrozek Stanisław (Gedani) 176
Mrozewicz Leszek (Posnaniae) 99, 105, 315
Nowak Ewa (Posnaniae) 271
Reczek Józef (Cracoviae) 341
Sachse Joanna (Wratislaviae) 43
Safarewicz Jan (Cracoviae) 119, 165, 168
Swoboda Michał (Posnaniae) 83
Szelest Hanna (Varsaviae) 293
Szymański Mikołaj (Varsaviae) 255
Trębicka Iwona (Varsaviae) 353
Turasiewicz Romuald (Cracoviae) 21
Wikarjak Jan (Posnaniae) 241
Winiarczyk Marek (Wratislaviae) 37
Winniczuk Lidia (Varsaviae) 319
Wiśniewski Bohdan (Lodziae) 155, 156
Witkowski Leon (Torunii) 349
Wójcik Andrzej (Posnaniae) 259
Wróblewski Witold (Torunii) 31

Pag.
Zakrzewska Grażyna (Cracoviae) 199
Zakrzewska-Gębka Elżbieta (Posnaniae) 57
Zawadzki Stefan (Posnaniae) 221
Ziółkowski Adam (Varsaviae) 334
Zwolski Edward (Lublini) 182

CONSPECTUS MATERIAE

COMMENTATIONES

Pag.

Dane Joseph A.: Sappho Fr. 16: An Analysis 185–192
Bernardini Paola A.: L'Epitafio dell'atleta Dandis di Argo (AP XIII 14) 193–198
Zakrzewska Grażyna: Analiza dzieł sztuki u Pauzaniasza Periegety (Die Analyse der Kunstdenkmäler im Werk von Periegeten Pausanias) 199–220
Zawadzki Stefan: Kult bóstw w państwie nowoasyryjskim (935—609 p.n.e.) w świetle kar finansowych zawartych w dokumentach praktyki prawnej (The Cult of Gods in the Neo-Assyrian Empire 935—609 B. C. in the Light of Finantial Penalties as Evidenced in the Legal Documents) 221–233
Mierzwiński Mariusz: Some Notes on the Terminology of Figural Supports in Greek and Roman Architecture 235–240
Wikarjak Jan: Cycero w służbie muz Klio i Kaliopy (De Cicerone Clius et Calliopes cultore) 241–253
Szymański Mikołaj: Glossae Lucretianae interpretatae 255–257
Wójcik Andrzej: Horacego list do Florusa (Hor. *Epist.* II 2) (De Horatii epistula ad Iulium Florum scripta, Hor. *Epist.* II 2) . . . . . 259—270
Nowak Ewa: Funkcja motywów mitologicznych w pieśniach Horacego (De argumentorum fabulosorum in Horatii munere poetico) 271–282
Michel Alain: Le style de Tacite et sa philosophie de l'*Histoire* 283–292
Szelest Hanna: Humor bei Martial 293–301
Adamik Tamás: Die Funktion der Vergleiche bei Martial 303–314
Mrozewicz Leszek: P. Calpurnius Iulianus, der Statthalter von Moesia Inferior . . . 315–317
Winniczuk Lidia: Cajus Julius Caesar — Tragoedia authore M. Casparo Brülovio . . 319–329

CENSURAE LIBRORUM

B. Oded, Mass Deportation and Deportees in the Assyrian Empire, Wiesbaden 1979 (Stefan Zawadzki) 331–333
Photios Petsas, Pella, Alexander the Great's capital, Institute for Balkans Studies, Thessaloniki 1978 (Maria L. Bernhard) 333–334
Gajusz Juliusz Cezar, Wojna galijska, przeł. i oprac. E. Konik, Wrocław 1978 (Małgorzata Borowska, Adam Ziółkowski) 334–340
Erasmus Roterodamus, Opera omnia recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, Nort-Holland Publishing Company Amsterdam — Oxford, t. IX: Ordinis quarti tomus tertius, Amsterdam 1979 (Barbara Milewska) 340–341
Reijo Pitkäranta, Studien zum Latein des Victor Vitensis, Commentationes Humanarum Litterarum LXI, Helsinki 1978 (Józef Reczek) 341–343
John Leach, Pompey the Great, London 1977 (Maria Jaczynowska) 343–345
Giuseppe Brini, Matrimonio e divorzio nel diritto romano, parte I—III, Roma 1975 (Gerard Kuleczka) 345–347
J. Wytzes, Der letzte Kampf des Heidentums in Rom, Leiden 1977 (Johannes Irmscher) 348–349
Günther Wille, Einführung in das römische Musikleben, Darmstadt 1977 (Leon Witkowski) 349–352

COMMENTARII

Iwona Trębicka, LXXVI Sprawozdanie z czynności Polskiego Towarzystwa Filologicznego za okres od 19 października 1978 r. do 18 października 1979 r. 353–354

LIBRI RECEPTI — KSIĄŻKI NADESŁANE

INDEX AUCTORUM

Cena zł 45.—

Pag.

Adamik Tamás (Budapestini) 303
Bernardini Paola Angeli (Urbini) 193
Bernhard Maria Ludwika (Cracoviae) 333
Borowska Małgorzata (Varsaviae) 334
Dane Joseph A. (Maine) 185
Irmscher Johannes (Berolini) 348
Jaczynowska Maria (Torunii) 343
Kuleczka Gerard (Posnaniae) 345
Michel Alain (Parisiis) 283
Mierzwiński Mariusz (Castri Mariae) 235
Milewska Barbara (Varsaviae) 340
Mrozewicz Leszek (Posnaniae) 315
Nowak Ewa (Posnaniae) 271
Reczek Józef (Cracoviae) 341
Szelest Hanna (Varsaviae) 293
Szymański Mikołaj (Varsaviae) 255
Trębicka Iwona (Varsaviae) 354
Wikarjak Jan (Posnaniae) 341
Winniczuk Lidia (Varsaviae) 319
Witkowski Leon (Torunii) 349
Wójcik Andrzej (Posnaniae) 259
Zakrzewska Grażyna (Cracoviae) 199
Zawadzki Stefan (Posnaniae) 221
Ziółkowski Adam (Varsaviae) 334

WARUNKI PRENUMERATY

Prenumeratę na kraj przyjmują Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe i doręczyciele w terminie do dnia 25 listopada na rok następny.

Cena prenumeraty rocznej 90,— zł

Jednostki gospodarki uspołecznionej, instytucje, organizacje i wszelkie zakłady pracy zamawiają prenumeratę w miejscowych Oddziałach RSW „Prasa-Książka-Ruch", w miejscowościach zaś, w których nie ma Oddziałów RSW — w urzędach pocztowych.

Czytelnicy indywidualni opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych i u doręczycieli.

Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11.

Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zleceniodawców instytucji i zakładów pracy.

Sprzedaż numerów bieżących i archiwalnych

— w Księgarni Ośrodka Rozpowszechnienia Wydawnictw Naukowych PAN; płatność gotówką, przelewem lub za zaliczeniem pocztowym. Adres: OR PAN, Pałac Kultury i Nauki, 00-901 Warszawa, konto PKO 15-912 I Oddział Warszawa,
— w PPDK Księgarni Ossolineum nr Wr. 93-009 Rynek 8, 50-106 Wrocław, konto NBP IV O/M Wrocław 93044-55.

SUBSCRIPTION

Orders for this periodical from abroad can be placed with „Ars Polona", Krakowskie Przedmieście 7, 00-068 Warszawa, Poland or with

— Kubon Sagner, Inhaber Otto Sagner, D 8 München 34, Postfach 68, Bundesrepublik Deutschland;
— Earlscourt Publications Ltd., 130 Shepherd Bush Centre, London W 12, Great Britain;
— Licasa Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, 50 121 Firenze, Italy.