ISSN 0012–7825

# EOS

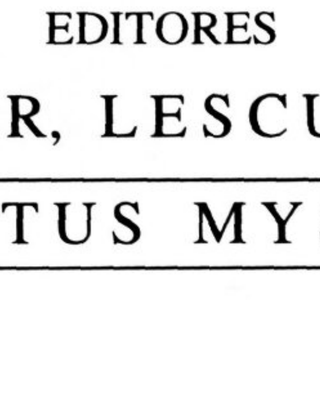
## COMMENTARII SOCIETATIS PHILOLOGAE POLONORUM

EDUNTUR
INDE AB ANNO MDCCCXCIV

EDITOR PRIMARIUS
SILVESTER DWORACKI

EDITORES
GEORGIUS AXER, LESCUS MROZEWICZ,
HERBERTUS MYŚLIWIEC

Volumen LXXXIV 1996
Fasciculus 2



EOS
POLONORUM

WARSZAWA – POZNAŃ
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOLOGICZNE
1997

COMMENTARII EDUNTUR ADMINISTRANTUR

61–874 POZNAŃ, ALEJA NIEPODLEGŁOŚCI 4
INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ UAM

Commentarii eduntur sumptibus
Consilii Studiis Colendis Instituti

© *Copyright by Polskie Towarzystwo Filologiczne, Warszawa – Poznań 1997*

C O M M E N T A T I O N E S*

EOS LXXXIV 1996

ISSN 0012–7825

Z księgozbioru
Polskiego Towarzystwa Filologicznego

# *MIMESIS* DRAMATYCZNA WEDŁUG PLATONA I ARYSTOTELESA

Napisał

MARIAN WESOŁY

ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες
αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.
Arystoteles, *Poet. 1448a28*

Powyższe stwierdzenie Arystotelesa wyraża zwięźle sens, jaki zawarliśmy w tytule i jaki zamierzamy tu objaśnić wskazując na ścisły związek obydwu pojęć: *mimesis* i dramatu**. Najstarsze bowiem znane nam źródła na ten temat pochodzą od Platona i Arystotelesa; należy je zinterpretować we właściwym ich kontekście, a nie — jak zwykle się czyni — z perspektywy późniejszych pojęć estetyki czy krytyki literackiej, inaczej ujmujących całą kwestię. Ograniczymy się tu do zwięzłych wywodów, pomijając aspekt polemiczny i ustosunkowanie się do obszernej literatury przedmiotu, której ważne i nowsze pozycje podajemy na końcu artykułu.

Greckie słowo δρᾶμα przyjęło się w innych językach, niezależnie od tego, jak rozszerzyło swe pierwotne znaczenie. Niestety w przypadku równie ważnego pojęcia μίμησις (μιμεῖσθαι) nie nastąpiło takie przyswojenie i stajemy tu wobec trudności czy wręcz niemożliwości wiernego wyrażenia go w przekładzie. Zwykle powiada się, że chodzi tu o 'naśladowanie' (po łacinie *imitatio*) kogoś lub czegoś, a także o 'przedstawianie' czy 'wyrażanie' czegoś. Ściśle jednak biorąc, wyrażenie *mimesis* (*mimeisthai*) oznacza relację pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co wytworzone na jego podobieństwo. Owo wytworzenie mimetyczne w pojęciu Greków stanowi funkcję właściwą *poiesis*, która pierwotnie oznacza także swoistą relację (*hexis*) pomiędzy podmiotem tworzenia a rzeczą

---

* Acta sessionis „Antiquorum drama et eius vestigia in posteriorum litteris expressa" diebus XI – XIII mensis Decembris anno MCMXCVII Posnaniae habitae.

** Dziękuję uprzejmie Panu Profesorowi Juliuszowi Domańskiemu za propozycje korektur i cennych uwag dotyczących niniejszego tekstu. Szczupłe ramy artykułu nie pozwoliły mi jednak rozwinąć pewnych wątków wymagających dalszego objaśnienia.

tworzoną, jak to określił Arystotelesa (*Metaph. Δ 20, 1022b5-6*: ὅταν γὰρ τὸ μὲν ποιῇ τὸ δὲ ποιῆται, ἔστι ποίησις μεταξύ). Nie wchodząc w szczegóły warto tylko stwierdzić, że związek pomiędzy *mimesis* a *poiesis* (gdzie ta ostatnia oznacza nie tylko poezję, ale i wszelkie tworzenie rzemieślnicze i artystyczne) jest w grece klasycznej bardziej ewidentny, czego już brak w łacinie i w innych językach.

Słowo *mimesis* z jego formami pochodnymi występowało już w literaturze greckiej przed Platonem. Znaczenia tego terminu wzajemnie nie wykluczające się odnosiły się do wielu dziedzin, i to w zakresie dźwięku (głosu), wizualnego przedstawienia (malarstwa), ruchu (tańca) i działania (zachowania); to ostatnie ma ewidentny związek z dramatem. Takie rozumienie *mimesis* (pochodne od *mimu*) wywodzi się właśnie z naśladowania w rytualnym tańcu i śpiewie działań ludzkich, co było zapewne jednym ze źródeł dramatu greckiego.

U Platona *mimesis* od strony formy dotyczy harmonii, rytmów i chorei (tańca), czyli podstaw muzyki (*Resp.399a-c; 400a; Leg.655d; 668b-c; 798d-799b; 816a)*, do której należy właśnie poezja (*Resp. 595b4-5; 597e6; 600e4-5*). Wzorcowym przykładem mimetyki jest malarstwo (*Resp. 596c-e; Crat.430b; Soph.234b-c*). Ponadto słowo to wyraża stosunek języka do rzeczywistości (*Crat.423b-424b)*, a także relację odwzorowania świata zmysłowego na jego wiecznym modelu (*Tim.39e; 48e; 50c*). W sensie typowo platońskim życie filozofa określone zostało jako *mimesis* idei-form (*Resp.500c*).

Dla Hellenów epoki archaicznej poezja, zwłaszcza epika homerycka i dydaktyczna, stanowiła utrwalaną w przekazie ustnym wykładnię mądrości. Wraz z refleksją filozoficzną nastąpiła przeciw temu reakcja w formie wzniosłej i epickiej (Ksenofanes, Heraklit, Parmenides, Empedokles), stąd Platon wzmiankował o dawnej *diaphora* filozofii i poezji (*Resp. 607b*). Oparta na micie epicka forma wyrazu pozostawała wzorcowa, zanim nastąpiło przejście do formy dramatycznej. Dokonało się to w Atenach w epoce przełomowej wraz z ruchem sofistycznym. Sofiści — jak wiadomo — osobliwie pojmowali funkcję tragedii w myśl swej koncepcji *apate*, czyli świadomego zwodzenia. We fragmencie anonimowych *Dissoi logoi (3.10)* czytamy, że „w tragedii i malarstwie ten jest najlepszy, kto najwięcej zwodzi czyniąc rzeczy podobnymi do prawdziwych." —

Plutarch w piśmie *O sławie Ateńczyków* (5) przekazał nam wymyślnie ujęty pogląd Gorgiasza, który cytujemy tu w dosłownym przekładzie:

„Nastąpił rozkwit i rozsławiona została tragedia, wspaniałe widowisko i słuchowisko dla ówczesnych ludzi; prowadziła ona poprzez opowieści i afekty do zwodzenia, jak to powiada Gorgiasz, albowiem zwodzący sprawiedliwszy jest od nie zwodzącego, a zwiedziony mądrzejszy od nie zwiedzionego. Zwodziciel bowiem jest prawy, gdyż czyni to spełniając obietnicę. Zwiedziony zaś mądrzejszy, gdyż łatwiej ulega rozkoszy słownej to, co nie jest niepostrzegalne" (82 B 23 DK).

Zauważmy, jak poprzez antytetyczne odniesienie tego samego słowa w dwóch formach (ἀπατήσας, ἀπατηθείς) do dwóch przymiotników w stopniu

wyższym (δικαιότερος, σοφώτερος) uzyskany zostaje paradoksalny sens wyrażeń 'bardziej prawy zwodziciel' (bo dotrzymuje obietnicy zwodzenia) oraz 'mądrzejszy zwiedziony' (bo łatwiej doceni słowną sztukę zwodzenia). Jednakże prawość nie polega na dotrzymywaniu obietnicy oszustwa, tak jak mądrość nie jest uleganiem słownej uciesze. Poza wymyślnym sformułowaniem funkcji apatetycznej, nie była to przecież definicja tragedii. Słynny retor całej poezji przypisywał funkcję emocjonalną i ekspresywną (82 B 11 DK). Jednakże to nie sofistyczna *apate* określa istotnie helleńską *poiesis*, ale *mimesis*, która stała się przedmiotem refleksji filozofów.

Współczesny Eurypidesowi Sokrates, w opozycji do sofistów, zwykł w dialogicznej formie, naśladując retorykę dramatu, wypytywać o różne kwestie etyczne z intencją dociekania ich istoty. Stosował on w bezpośredniej rozmowie elenktykę (kwestionowanie odpowiedzi), za co w głównej mierze spotkał go — jak wiadomo — tragiczny los, w następstwie czego stał się on symbolem i postacią wiodącą nowego gatunku literackiego (*logoi Sokratikoi*).

Zwrot pajdeutyczny podjęty przez Sokratesa kontynuował i utrwalił Platon w swej dramatycznej mimetyce dialogu literackiego. Jeśli wierzyć Diogenesowi Laertiosowi (III 5), Platon początkowo aktywny był jako dramaturg, lecz pod wpływem Sokratesa zmienił zamiar. „Wtedy gdy zamierzał wystąpić w agonach tragedii, przed teatrem Dionizjosa wysłuchał rad Sokratesa i rzucił w ogień poezję mówiąc: 'Hefajstosie przybądź tu; Platon teraz ciebie potrzebuje'. —

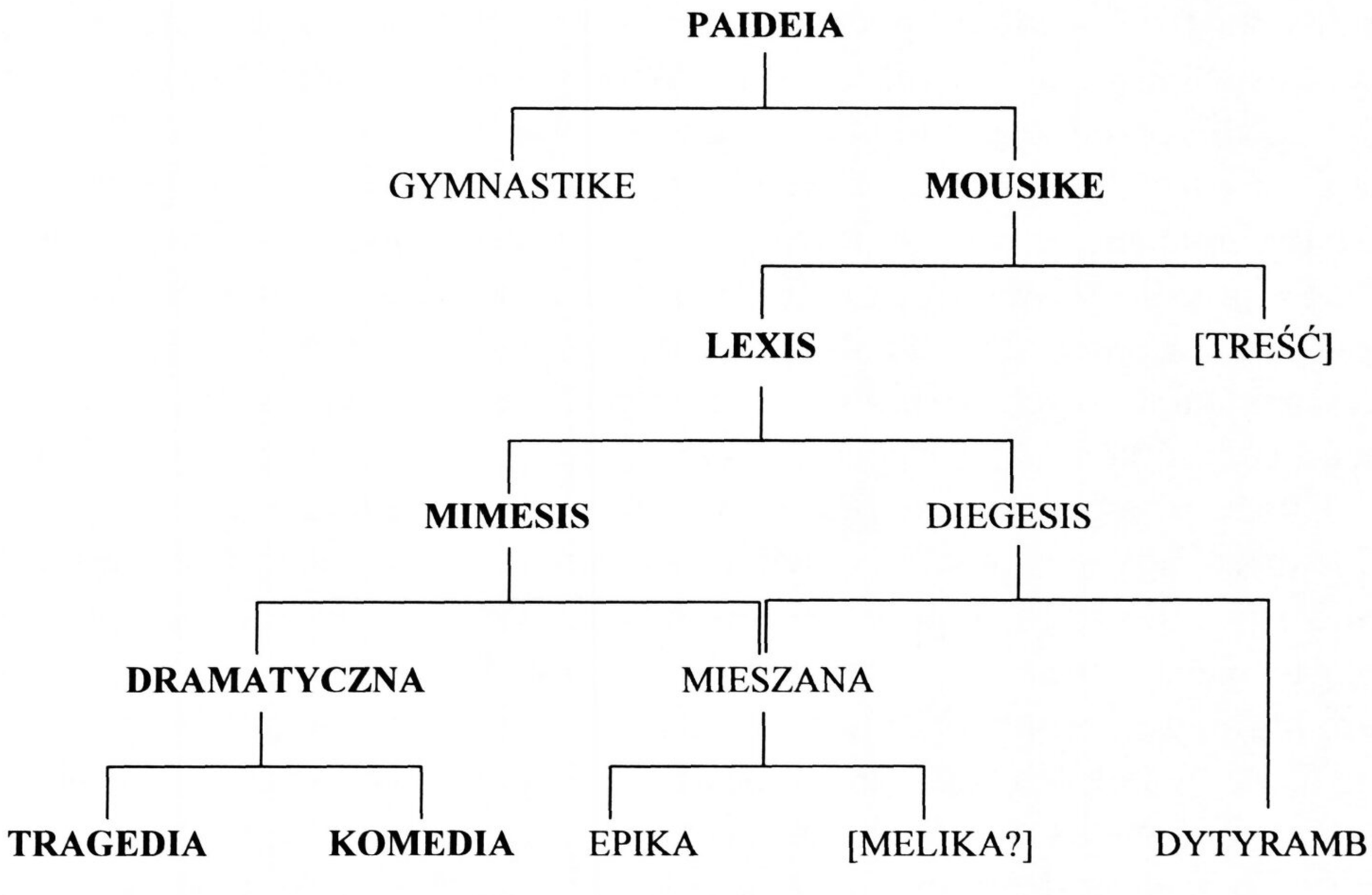
Platon miał zatem ważkie powody, by gruntownie podważyć tradycyjną mimetykę i przedłożyć w swych dialogach własną wykładnię dramatu. W zakończeniu *Sympozjonu* (223d) streszczone zostało przesłanie tego dialogu: otóż Sokrates nakłaniał swych rozmówców do uznania tego, iż ten sam poeta winien umieć tworzyć komedie i tragedie. Takim poetą dramatycznym ma być filozof dociekający istoty piękna, dobra, prawości i innych jeszcze idei.

Platoński Sokrates przeciwstawił się upamiętnianiu wiedzy w jej tradycyjnej formie i treści. Odtąd w epoce przejścia od twórczości głoszonej i przekazywanej ustnie do pisarskiej i czytanej — dialogi Platona stały się nowym wyrazem mitologii i mimetyki. Oprócz pisania dialogów Platon prowadził też dyskusje ustne, w których zapewne wypowiedział się w sposób bardziej systematyczny czy systemowy. Wszelako zrozumienie jego twórczości pisarskiej nie jest możliwe bez odniesienia do ówczesnej literatury greckiej. W epice i dramacie fabuła — jak wiadomo — opierała się głównie na micie. Platon często posługuje się mitem nadając temu swoiście refleksyjną wymowę. Co więcej, ujmuje on koncepcje wcześniejszych myślicieli, a także swe własne, właśnie jako mity. W swych największych dziełach (*Politeia, Prawa*) twórca Akademii kwestionuje niemoralną treść, zniewalający styl i szkodliwą mimetykę eposu i dramatu. Taka poezja przez upamiętnianie złych wzorów fałszuje rzeczywistość, zniewala umysł i działa destrukcyjnie na psychikę odbiorcy. Dlatego Platon rozważa i ocenia poetycką *mimesis* od strony formy, tzn. w jaki sposób na psychikę ludzką oddziałują rytmy, harmonie i wierszowe wysłowienie. W swej wizji poli-

tologicznej Platon wdraża nowy typ *paidei* oparty na wieloletniej edukacji matematycznej, na elenktyce i dialektyce, które wyzwalać mają z pozorów zmysłowych oraz złych nawyków błędnego naśladownictwa.

Sam stosunek Platona do poezji nie raz był przedmiotem krytycznej oceny. Kwestie te należy uchwycić w aspekcie pajdeutycznym tej wielkiej dyskusji dialektycznej nad podstawami prawego ustroju politycznego i wychowania. Z dziesięciu ksiąg *Politei* prawie trzy (*II-III, X*) stanowią potępienie poezji epickiej i dramatycznej opartej na *mimesis*. Swój krytyczny pogląd na temat tradycyjnej poezji powtórzy on w *Prawach (II; VII*).

Aby określić najogólniej u Platona kontekst i sens owej *mimesis* dramatycznej, posłużymy się tu następującym schematem klasyfikującym, w którym wychodząc od podstawowej kwestii *paideii* obejmującej gimnastykę dla ciała i muzykę dla ducha, dojdziemy w dalszych rozróżnieniach samej formy wysłowienia (*lexis*) do *mimesis* tragedii i komedii (odnośne człony podziału zaznaczamy tu tłustym drukiem):




Najpierw ocenia Platon treść poetyckich *logoi* z punktu widzenia ich prawdy i fałszu (*Resp. II 376 — III 392 C)*. Nie do przyjęcia w idealnej *polis* są takie utwory, które fałszywie przedstawiają bogów i herosów z ich afektami i przywarami. Strażnicy (*phylakes*) winni być bowiem kształceni w odwadze i opanowaniu, do czego nie nadaje się taka fałszująca mimetyka. Treściowo do przyjęcia są jedynie hymny na cześć bogów i enkomia ludzi dzielnych (*Resp. 607a*).

Następnie przechodząc do formy poetyckiego wysłowienia Platoński Sokrates stwierdza, że wszelkie opiewane przez 'mitologów' czy poetów zdarzenia

przeszłe, obecne lub przyszłe, mają postać narracji (*diegesis*) albo naśladowania (*mimesis*), albo wymieszania jednej i drugiej (*Resp. 392 d*). Na tej podstawie (zob. powyższy wykres) dzieli się poezja na trzy rodzaje, które obejmują tragedię, komedię, dytyramb oraz epikę i bliżej przezeń nie określoną formę (być może melikę). Tym sposobem rozpoznaliśmy platoński kontekst pojęcia *mimesis* dotyczącej tragedii i komedii. Warto tu przytoczyć w przekładzie następujące miejsce:

„Najtrafniej to ująłeś — rzekłem — i sądzę, że już jasne dla ciebie to, czego przedtem nie zdołałem objaśnić, że z poezji i mitologii jedna [forma] zachodzi w całości za pośrednictwem *mimesis*, jak ty powiadasz — tragedia i komedia; druga zaś za pośrednictwem relacji (*apangelia)* samego poety, i odnajdziesz ja zwłaszcza w dytyrambach; inna jeszcze za pośrednictwem jednej i drugiej, w poezji epickiej i w wielu miejscach gdzie indziej, jeśli mnie pojmujesz" (*Resp.394c*).

Dalej autor *Politei* zastanawia się, jaką formę poezji — mimetyczną czy diegematyczną — należy przyjąć w wychowaniu strażników, a w konkluzji z sokratejską ironią uprzejme powitanie mimetyka łączy z uzasadnionym wyproszeniem go.

„Człowieka więc, jak się zdaje, zdolnego w swej mądrości stawać się wszystkim i naśladować (μιμεῖσθαι) wszelkie rzeczy, gdyby taki przybył do naszej *polis* sam zamierzając rozgłaszać swe poematy, uczcilibyśmy go jak świętego, cudownego i miłego. Rzeklibyśmy wszelako, że taki mąż nie jest dla naszej *polis* ani nie jest godny pozostania. Odesłalibyśmy go do innej *polis* wylawszy mu mirę na głowę i zdobiąc go wieńcem wełnianym; sami zaś posłużymy się poetą i mitologiem mniej dostojnym, lecz poważniejszym, który by naśladował (μιμοῖτο) mowę człowieka prawego i wyrażał wypowiedzi w takich wzorcach, jakie na początku prawnie ustaliliśmy, gdy podjęliśmy wychowanie żołnierzy" (*Resp.398a-b).*

W dalszej kolejności oceniane są pieśni i melodie od strony ich środków mimetycznych, czyli harmonii i rytmów (*Resp. 398c-400c*). Muzyka w tym rozumieniu dotyczy tworzenia melodii, które złożone są z harmonii (skali tonów wysokich i niskich), z rytmów (stóp długich i krótkich) oraz logosu, czyli warstwy słownej, tekstu poetyckiego (cf. *Gorg.449d; Symp.187c; Leg.665a; 670c).* Platoński Sokrates dokonuje przeglądu harmonii, instrumentów muzycznych i rytmów, stosownych w idealnej paidei. Wykształcenie muzyczne winno dążyć do ideału piękna poprzez rytmy i harmonie. Dyskusja wreszcie zmierza do tego, by określić, czym winien się kierować poeta tworząc wartościowe utwory *(III 400D-403C*). Człowiek *mousikos* staje się piękny i szlachetny (*kalos te kagathos*), zdoła też właściwie rozpoznać idee rozwagi, męstwa, szlachetności i wielkoduszności.

W księdze *X (595-608*) powraca dyskusja na temat bezzasadności tradycyjnej mimetyki. Dla Platona sztuki figuratywne są wtórną imitacją tego, co samo już jest naśladowaniem (świat zmysłowy) pierwowzoru (Idei), a zatem są one błędne

i bywają moralnie szkodliwe. Malarz i poeta naśladują przedmioty zmysłowe, czyli tworzą *mimesis mimeseos*, nie prawdę, lecz pozór (potrójne oddalenie od prawdy). Taki mimetyk nie posiada wiedzy ani trafnego poglądu o tym, co imituje. Taka sztuka wytwarza iluzje i odnosi się do stanów emocjonalnych w niższych częściach duszy (psychiki), o czym świadczą szkodliwe jej efekty powodowane w widzach tragedii czy komedii. Oto powtarzany przez Platona pogląd:

„Przyjmijmy zatem, że wszyscy poeci począwszy od Homera są naśladowcami widziadeł cnoty i innych rzeczy, o których tworzą utwory, prawdy zaś nie dotykają, bo tak jak mówiliśmy dotąd, malarz utworzy wygląd szewca, sam nie znając się na szewstwie i dla tych co się na tym nie znają, a oglądają z kolorów i kształtów." (*Resp.600 c*).

„Tak też sądzę, powiemy, że i poeta maluje w nazwach i zdaniach każdą ze sztuk, sam nie znając się na niczym prócz naśladowania. Toteż gdy chodzi o szewstwo, strategię czy jakąś inną sztukę, stosując metrum, rytm i harmonię, tak jak on się wyraża. Tak wielki jest czar, jaki z natury one wywołują. Lecz dzieła poetów, obnażone z kolorów muzyki, same z siebie, sądzę, iż ty wiesz, jakimi się okazują, bo gdzieś je widziałeś" (*Resp. 601b).*

„Spójrz zatem na to. Otóż twórca wizerunku, mimetyk — mówimy — nie zna się zupełnie na rzeczy, a tylko na pozorze" (*Resp. 601b).*

„Mimetyk zatem nie będzie miał wiedzy ani trafnego mniemania o pięknie czy szpetocie tego, co naśladuje." (*Resp. 602A).*

„Co do tego więc, jak się wydaje, prawidłowo zostało przez nas uzgodnione, że *mimetyk* nie zna niczego wartościowego w tym, co naśladuje, lecz pewną grę stanowi i nie jest poważna jego *mimesis*. Ci zaś, co zajmują się poezją tragiczną w metrach jambicznych i epickich, wszyscy są mimetykami w największym stopniu." (*Resp. 602 B*).

Po tym surowym osądzie mimetyki i wzmiance o dawnej *diaphora* filozofii i poezji *(Resp. 607B)* znajdujemy na koniec u Platona jeszcze takie stwierdzenie:

„Niech jednak będzie powiedziane, że my — gdyby miało jakąś rację mówienie, iż skierowana na uciechę poezja i *mimesis*, ma być taką w *polis* prawnie dobrze prawnie urządzonej — chętnie byśmy ją podjęli, jako że zdaliśmy sobie sprawę z tego, że sami ulegamy czarowi poezji. Ale nie godzi się uznawać pozoru za prawdę" (*Resp. 607C).*

Pozostaje nam jeszcze przytoczyć najważniejszą chyba i najbardziej znamienną wypowiedź Platona z jego ostatniego dzieła. Powtórzył on bowiem w *Prawach* niejedno ze swych stwierdzeń, także i to:

„Cóż więc? Czy zawierzymy poprzednim wywodom, w których mówiliśmy, że rytmy, harmonie i cała muzyka stanowią *mimesis* lepszych lub gorszych nawyków ludzkich?" (*Leges 798d*).

Powtórzonym motywem jest też owo uprzejme i odpierające zarazem potraktowanie przybyłych poetów-mimetyków:

„Najczcigodniejsi goście, my sami jesteśmy poetami tragedii według możności najpiękniejszej i najlepszej. Cały nasz bowiem ustrój polityczny ustano-

wiony został jako *mimesis* najpiękniejszego i najlepszego życia, o którym mówimy, że jest zaiste najpiękniejszą tragedią. Poetami jesteście wy, poetami jesteśmy i my w tej samej dziedzinie; jesteśmy wobec was rywalami i antagonistami w zakresie najpiękniejszego dramatu, którego tylko prawdziwe prawo zdoła dopełnić, jak tego się spodziewamy.

Nie myślcie, że pozwolimy wam łatwo przybyć do nas i zaszczepić wasze sceny na naszej agorze, i wprowadzić aktorów o pięknym głosie, bardziej brzmiących od nas, że pozwolimy wam demagogicznie działać na dzieci i kobiety i cały tłum, mówiącym o tych samych zwyczajach rzeczy różne od naszych, a nawet w większości wypadków przeciwne. Bylibyśmy całkiem szaleni, my i cała *polis*, gdybyśmy pozwolili wam czynić (δρᾶν) wspomniane teraz dzieła, zanim zarządcy ocenią, czy wasze słowa i zwyczaje utworzyliście odpowiednimi dla publicznego przedstawienia czy też nie" (*Leges 817 B).*

W słowach tych najpełniej ujawnił Platon swój wielki zamysł dramaturgiczny, realizowany przezeń w *Politei* i *Prawach* jako *mimesis* idealnego wychowania i ustroju politycznego. Jego wiekopomne dzieło to dramatyczna mimetyka wzorowana na ustnych dialogach Sokratesa. Choć dialogi Platona jako takie nie są utworami scenicznymi, to jednak ich zamysł mimetyczny i dramaturgiczny jest niewątpliwy. Taka wykładnia dzieł Platona uszła uwadze wielu jego badaczy. Świadomy był tego już Arystoteles, który na początku swej *Poetyki* wyróżniając — na podstawie samych środków *mimesis* — główne rodzaje twórczości, stwierdził, że dotąd brak jednej wspólnej nazwy dla mimów Sofrona i Ksenarchosa oraz dla *logoi Sokratikoi.* Miał on też stwierdzić (fr.15 Gigon), że forma dialogów Platona stanowi coś pośredniego między poezją a prozą. Zapewne wspólne z poetyckimi środkami wyrazu są *mimesis*, mit i struktura dramatyczna, choć brak miar wierszowych i wykładnia dialektyczna zbliża te dialogi do dyskursu prozy.

Platon, jak wiadomo, w samej formie wysłowienia (*lexis*) wyróżnił *diegesis*, czyli narrację autora, oraz *mimesis*, gdy przemawia on głosem innych osób, jak w przypadku dramatu. Zgodnie z powyższym, wszystkie dialogi Platona podpadają pod wysłowienie *mimesis*, skoro nie mówi on nigdy *in propria persona.* Jeśli narracja występuje u Platona, to tylko w relacji samych postaci dialogów. W istocie dialogi Platona stanowią swoiste dramaty, skomponowane literacko w dobranej scenerii, ze spójną akcją, wewnętrznym napięciem, konfrontacją poglądów i bogatą charakterystyką postaci.

Arystoteles, który tworzył również, słynące z pięknego stylu, dialogi (zaginione), a wśród nich w trzech księgach utwór *O poetach*, wbrew Platonowi starał się uzasadnić pajdeutyczne racje eposu, tragedii i komedii, opartych na swoiście rozumianej *mimesis.* Przechodząc do Arystotelesa należy wpierw ogólnie określić kontekst teoretyczny pojęcia *mimesis*. Trzeba tu wyjść od *techne*, która stanowi dyspozycję (*hexis*) do tworzenia w oparciu o prawdziwe rozumowanie. Tworzenie (*poiesis*) zaś i działanie (*praxis*) różnią się między sobą. „Otóż wszelka sztuka dotyczy powstawania i stanowi projektowanie, czyli rozważenie, w ja-

ki sposób powstaje coś z rzeczy mogących być lub nie być, i których zasada tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze" (*EN VI 4, 1140a11-14).*

Wytwarzanie w sztukach jest analogiczne do naturalnego powstawania (*genesis*). „Za sprawą sztuki powstają te rzeczy, których forma jest w duszy. ... Lecznictwo bowiem jest formą zdrowia, a budownictwo formą domu" (*Metaph. VII 7, 1032b1-2; 13 – 14*). Arystoteles zakładał ogólnie, że sztuka naśladuje naturę (μιμεῖται ἡ τέχνη τὴν φύσιν — *Meteor. 381b6*), a właściwie: „Sztuka jedne rzeczy dopełnia, których natura nie zdoła wytworzyć, inne zaś naśladuje" (*Phys. 199a15*). Jedne rzeczy sztuka dopełnia ponad naturę, jak w przypadku medycyny, budownictwa, wytworów różnych rzemiosł, a także techniki (mechaniki w ówczesnym rozumieniu). Mówiąc zaś o naśladownictwie natury przez sztukę, miał Stagiryta na myśli wytwory artystyczne, z których szczególnie analizował twórczość poetycką.

W myśl greckich przekonań uznał Arystoteles *mimesis* za czynnik istotny wszelkiej twórczości poetyckiej, malarskiej i rzeźbiarskiej (cf. *Rhet. 1371b4*). W poezji epickiej i dramatycznej nie chodzi jednak o wierne odzwierciedlenie natury, a tylko o *mimesis* ludzkiego działania (*praxis*) podług charakterów i myślenia danych postaci.

Przejdźmy teraz do kilku ważnych założeń *Poetyki* Arystotelesa. Otóż ποίησις przez antonomazję oznacza tu 'tworzenie' dotyczące w istocie 'mitow' (μῦθοι), czyli opowieści (fabuł) w szerokim sensie obejmującym głównie epos, tragedię, komedię, a więc takie utwory, które posługują się *mimesis* (cf. *Poet. 1, 1447a1-15).* Na wstępie uwzględnił Stagiryta trzy wyznaczniki poezji w zależności od tego, czym się naśladuje, co się naśladuje oraz jak się naśladuje (cf. *Poet. 1448a25* — ἐν οἷς τε καὶ ἃ καὶ ὡς). Chodzi tu więc o środki, przedmioty i sposoby *mimesis*. Do tych pierwszych zaliczył rytm, wysłowienie (*logos*) i harmonię, nad właściwym doborem których — jak widzieliśmy — zastanawiał się już Platon. Same te środki mimetyczne w ich odpowiednim układzie pozwalają Arystotelesowi rozróżnić główne formy twórczości: od muzyki instrumentalnej i tańca (z rytmem i harmonią), poprzez epikę i elegię (z rytmem i metrum wierszowym), mimy i dialogi sokratejskie (z formą dialogiczną), do dytyrambu, nomosu oraz tragedii i komedii (z rytmem, melodią i metrum — cf. *Poet. 1447a23-b29*).

Zauważmy, że w tym schemacie twórczości 'mimetycznej' nie mieści się poezja ze swą subiektywnością wyrażania afektów, nazwana później liryką. Według Arystotelesa bowiem „poeta powinien być raczej twórcą fabuł niż miar [wierszowych], o ile jest poetą na podstawie *mimesis*, a naśladuje działania" (*Poet. 1460b7).* „Poeta bowiem powinien jak najmniej mówić od siebie, gdyż według tego nie jest naśladowcą" (*Poet. 1460b7*).

Okazuje się, że podstawowe tu pojęcie *mimesis* przez swe trzy wyznaczniki określa niemal wszystkie założenia poetyki Arystotelesa. Głębsze studium tej kwestii pozwala właściwie rozpoznać i docenić koncepcję greckiego filozofa. Ogólnie Arystoteles mówi o *mimesis* epickiej, czyli diegematycznej (narracyj-

nej), oraz dramatycznej i tragicznej. Przy takim rozumieniu *mimesis*, która przecież sama w sobie nie jest żadną *techne*, a tylko określa wyróżniki formalne i treściowe twórczości, niewłaściwe i mylące jest mówienie o jakiejś sztuce mimetycznej czy jakimś zjawisku w kontekście krytyki literackiej.

Ostatni przypadek, w którym stosują się łącznie trzy wspomniane środki mimetyczne, dotyczy tragedii i komedii, i tym sposobem określiliśmy wstępnie za Arystotelesem ową *mimesis* dramatyczną. Możemy ją dalej precyzować biorąc pod uwagę ten obiekt *mimesis*, jakim jest ludzki 'charakter' (*ethos*) wzniosły (poważny) lub pospolity (śmieszny), przy jednoczesnym rozróżnieniu *mimesis* dramatycznej i diegematycznej. Dla zwięzłego ukazania tej kwestii posłużmy się takim schematem zakładanym *implicite* przez Arystotelesa.

| | | **M I M E S I S** | |
|---|---|---|---|
| | | DRAMATYCZNA | DIEGEMATYCZNA |
| **E T H O S** | WZNIOSŁY | ***T R A G E D I A*** | ***E P I K A*** |
| | POSPOLITY | ***K O M E D I A*** | —— |

Jak widać z niniejszego schematu, wykluczona jest *mimesis* diegematyczna przedstawiająca charakter pospolity. Wzniosłość bowiem była stała cechą opowieści. Obiekty *mimesis* poetyckiej stanowią charaktery, które ujawniają się w działaniu, co najlepiej ukazuje kompozycja zdarzeń w dramacie (tragedii i komedii).

Trzecim — uzgodnionym odpowiednio z poprzednimi — wyznacznikiem *mimesis* w poezji jest sposób, w jaki przedstawia się dane postaci działające, czy to w relacji ich samych, czy to innej osoby, czy też podług samej akcji ich działań. W tragedii i komedii tym sposobem mimetycznym jest widowisko (*opseos kosmos*).

Przedstawmy łącznie na wykresie owe trzy wyróżniki mimetyczne tragedii, które stanowią odpowiednio sześć jej składników (*mythos, ethos, dianoia, melopoiia, lexis, opsis*). Tym sposobem można bowiem znacznie łatwiej uchwycić odnośne wywody Arystotelesa:

**MIMESIS TRAGEDII**

| ŚRODKI | OBIEKTY | SPOSOBY |
|---|---|---|
| | ***P R A X I S*** | |
| ŚPIEW | ***F A B U Ł A*** | WIDOWISKO |
| WYSŁOWIENIE | CHARAKTERY | |
| | MYŚLENIE | |

Najważniejsza w tragedii jest *mimesis* jako fabuła (*mythos*) dotycząca *praxis*, czyli 'działania' występujących postaci. Zwykło się *praxis* tłumaczyć jako 'akcja', co jednak zawęża i modernizuje pierwotny sens mimetyki dramatycznej; nie chodzi przecież o akcję jako taką, ale o działanie czy postępowanie konkretnych osób (*prattontes*) o danych cechach charakteru oraz sposobie ich myślenia i mówienia. Sens *mimesis* dramatycznej jest właśnie taki: naśladowanie 'działania' (doryckie δρᾶν jest synonimem attyckiego ποιεῖν ι πράττειν — *Poet. 1448b1-2*). Zacytujmy tu w możliwie dosłownym przekładzie owo strukturalne określenie tragedii przez Arystotelesa:

„Tragedia stanowi zatem *mimesis* działania (*praxis*) wzniosłego i dopełnionego, mającego pewien wymiar, w mowie ozdobnej, oddzielnie dla każdej z form w jej składnikach, poprzez postaci działające, a nie narrację, zmierzając przez litość i trwogę do *katharsis* tych doznań" (*Poet.* 1449b24-28).

Nie wiemy, jak określał on komedię; tzw. *Tractatus Coisilinianus* przypisał jej sens całkiem paralelny:

„Komedia stanowi *mimesis* działania śmiesznego i wyzbytego wielkości, [w mowie ozdobnej] osobno dla każdej z form w jej składnikach, za pośrednictwem osób działających, a nie narracji, przez uciechę i śmiech zmierzając do *katharsis* tych doznań".

Nie możemy tu wnikać w sens funkcji katartycznej tragedii, choć są to niezwykle interesujące kwestie. Warto jednak zacytować najważniejsze wywody Arystotelesa na temat samej *mimesis* tragedii, zwracając uwagę na centralne znaczenie *praxis* i zależność od tego innych komponentów tragedii (w powtarzanej formule argumentacyjnej 'skoro, ...to...').

„Skoro osoby działające wyrażają *mimesis*, to pierwszym z konieczności składnikiem tragedii będzie układ widowiska, następnie śpiew i wysłowienie; w nich bowiem wyrażają one *mimesis*. (...)

Skoro tragedia stanowi *mimesis* działania powstającego poprzez dane postaci działające, które muszą mieć pewne cechy zgodnie z charakterem i myśleniem (dzięki nim bowiem mówimy, że i działania są jakościami); z natury zaś dwiema przyczynami działań są myślenie i charakter, i podług których wszyscy odnoszą powodzenie czy brak powodzenia), to fabuła stanowi *mimesis* działania. Nazywam taką fabułą kompozycję zdarzeń; charakterami zaś są te cechy, podług których mówimy, że postaci działające mają dane jakości; myśleniem jest to, na podstawie czego czegoś dowodzą lub ujawniają swój pogląd.

Z konieczności więc w całej tragedii jest sześć składników, podług których kwalifikuje się tragedię. Są nimi fabuła, charaktery, wysłowienie, myślenie, widowisko i śpiew. Środkami *mimesis* są więc dwa komponenty [wysłowienie i śpiew]; to jak się dokonuje *mimesis* — jeden [widowisko]; a co podlega *mimesis* — trzy [fabuła, charakter i myślenie]; poza nimi nic więcej. Nimi więc wielu posługuje się, by tak rzec, jako właściwymi formami, bo też każdy dramat zawiera właśnie widowisko, charaktery, fabułę, wysłowienie, melodię i myślenie.

Najważniejszym ze wszystkiego jest kompozycja zdarzeń; tragedia bowiem stanowi *mimesis* nie ludzi, ale działania i życia, bo powodzenie i niepowodzenie występuje w działaniu, i celem jest jakieś działanie, nie ukazanie jakości. Podług bowiem cech charakteru występują pewne jakości, ale poprzez działania ludzie stają się szczęśliwi lub przeciwnie. Nie po to działają, by wyrazić *mimesis* charakterów, lecz charaktery ujawniają się poprzez działania. Tak więc zdarzenia i fabuła to cel tragedii, a cel jest najważniejszy ze wszystkiego. Ponadto bez działania nie byłoby tragedii, a bez charakterów by była. (...)

W związku z tym najważniejsze środki, którymi tragedia oddziaływuje przekonująco, to są komponenty fabuły, mianowicie perypetie i rozpoznania. (...) Zaczynem więc i jakby duszą tragedii jest fabuła, na drugim miejscu charaktery. (...) Tragedia stanowi *mimesis* działania i właśnie przez to dotyczy postaci działających". (Poet. 1449b36 — 1450b4, passim).

„Trzeba więc, podobnie jak w innych mimetykach, by jednolita *mimesis* dotyczyła jednego obiektu, tak i fabuła, skoro stanowi *mimesis* działania, winna być jednolita i dotyczyć całego działania, a komponenty zdarzeń winny w ten sposób być ujęte, aby po przestawieniu czy usunięciu jakiejś części, zmieniona została i naruszona całość" (*Poet. 1451a30-34*).

„Skoro *mimesis* dotyczy nie tylko dopełnionego działania, ale i zdarzeń strasznych i wzbudzających litość, a te powstają najbardziej, gdy jedno wynika z drugiego wbrew oczekiwaniu. Zaskoczenie bowiem będzie większe niż wynikłe z trafu czy przypadku, skoro nawet spośród zdarzeń przypadkowych te wydają się najbardziej zaskakujące, które sprawiają wrażenie zamierzonych" (*Poet.1452a2-5).*

„Skoro więc układ najpiękniejszej tragedii nie może być prosty, lecz zawikłany, i skoro ona ma być mimetyką zdarzeń strasznych i budzących litość (jest to bowiem swoiste dla takiej *mimesis*), to przede wszystkim jasne, że nie należy ukazywać ani ludzi prawych popadających ze szczęścia w nieszczęście, bo nie to jest straszne ani litościwe, tylko odpychające; ani też ludzi podłych przechodzących z nieszczęścia w szczęście, bo to jest ze wszystkiego najbardziej atragiczne, niczego bowiem nie spełnia co ma, ani nie jest miłe ludziom, ani litościwe ani straszliwe" (*Poet. 1452b31-1453a1*).

„Skoro poeta poprzez *mimesis* sprawiać ma przyjemność płynącą z litości i trwogi, to jasne, że winien to wytworzyć z układu zdarzeń."

„Skoro zaś tragedia stanowi *mimesis* [postaci] lepszych od nas, to trzeba wzorować się na dobrych portrecistach ...." (*Poet. 1454b9*).

Z powyższych stwierdzeń Arystotelesa jasno wynika zakładana przezeń struktura dramatu z wiodącą rolą *mimesis*. Odnotujmy jeszcze, że w takiej poezji mimetycznej nie chodzi o odzwierciedlanie natury jako takiej, a tylko ludzkich działań (zachowań) i ich skutków, i to nie tych faktycznych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć podług domysłu czy konieczności (τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον). τὸ εἰκός tłumaczy się jako 'prawdopodobieństwo'; zauważmy jednak, że nie dotyczy ono zdarzeń fizycznych, a tylko częstych ludzkich mniemań

o czymś, co występuje lub nie, np. to, że zazdrośni nienawidzą, a zakochani miłują się (cf. *APr II 27*).

Poezja jako *mimesis* dotyczy *praxis*, co jednak nie oznacza, że należy do wiedzy praktycznej czy historycznej, ta ostatnia zresztą jest 'mniej filozoficzna'. Poezja bowiem wyraża metaforycznie treści ogólne, przez co spełnia funkcję przede wszystkim poznawczą i katartyczną (etyczną). Tym sposobem Arystoteles bronił wartości poezji przed platońskimi zarzutami pozoru i demoralizacji. W ogóle to *mimesis* w malarstwie, rzeźbie i poezji, sprawia radość przez to, iż odbiorca sztuki rozważa naturę przedstawionego działania czy doznania, aby poznać jego głębszy sens i doświadczyć katartycznego przeżycia.

Poznań

## DRAMATIC *MIMESIS*: PLATO'S AND ARISTOTLE'S VIEWPOINT


### Summary

The aim of this essay is to reflect a strict connection between *mimesis* and *drama* according to Plato and Aristotle. In his politological vision Plato refused the traditional *mimesis* of epic and tragic poetry by presenting his own dialogues as dramatic *mimesis* of ideal *paideia* and *politeia*. On the other hand, Aristotle tried to justify the moral and cognitive values of dramatic poetry, which is a form of *mimesis* of acting (*praxis*) of person according to their characters and thoughts.


## WAŻNIEJSZE OPRACOWANIA


Ἀραβαντίκας Ἀ., Ἡ τέχνη ὡς μίμηση, Φιλοσοφία 1995 – 96, s. 184 – 99.

Asmis E., *Plato on poetic creativity*, [w:] The Cambridge Companion to Plato, Cambridge 1994, s. 338 – 364.

Centanni M., *L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele*, A.I.O.N. XVIII 1995, s. 75 – 88.

Domański J., *Dlaczego poezja jest bardziej filozoficzna od historii? Glosa do dziewiątego rozdziału 'Poetyki' Arystotelesa*, Przegląd Filozoficzny I 1992, s. 5 – 15.

Ferrari G.D.B., *Plato on Poetry*, [w:] Cambridge Companion to History of Literary Criticism, Cambridge 1989, s. 92 – 148.

•¥ ¡¥•£ A. (red.), •¥¢·¥£•¥¸¥,– †¤ ¥• °•· –•¤ ¤– , ,–¢ 1975.

Gaiser K., *Platone come scrittore filosofico*, Napoli 1984.

Cerri G., *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991.

Golden L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta 1992.

Halliwell S., *Aristotle Mimesis Revaluated,* Journal of the History of Philosophy XXIX, 1991, s. 457 – 510.

Halliwell S., Aristotle, *Poetics,* Harvard University Press 1995.

Halliwell S., *The 'Republic'. Two Critiques of Poetry*, [w:] Platon, 'Politeia', Hrsg. von O. Höffe, Berlin 1997, s. 313 – 32.

Havelock E.A., *Preface to Plato*, Oxford 1963 (Przekład włoski: Roma-Bari 1983).

Ingarden R., *Uwagi na marginesie 'Poetyki' Arystotelesa*, [w:] Studia z estetyki, t. I, Warszawa 1966, s. 337 – 377.

Koller H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.

Kosman A., *Acting: Drama as the Mimesis of Praxis*, [w:] Rorty (ed.), s. 51 – 72.

Krämer H., *Platons ungeschriebene Lehre*, [w:] Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Hrsg. von Th. Kobusch und B. Mojsisch, Darmstadt 1996, s. 249 – 275.
Kuhn H., *The True Tragedy — On Relationship between Greek Tragedy and Plato*, Harward Studies in Classical Philology LII 1941, s. 1 – 40; LIII 1942, s. 37 – 88.
Laurenti R., *Critica alla mimesi e recupero del pathos: il de poetis di Aristotele*, A.I.O.N. VI 1984, s. 51 – 63.
Mourray P., *Plato on Poetry*, Cambridge 1996.
Nightingale A.W., *Genres in Dialogues: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995.
Podbielski H., *Arystoteles, 'Poetyka'*, Wrocław 1983 (wyd. 2, 1989).
Reale G., *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta.* Milano 1998.
Rorty A.O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992.
Press G.A. (ed.) *Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations*. Boston 1993.
Rutherford R.B., *The Art. Of Plato*, London 1995.
Szlezák Th.A., *Czytanie Platona* (przełożył P. Domański), Warszawa 1997.
Tatarkiewicz W., *Historia estetyki: I. Estetyka starożytna*, Wrocław 1962.
Verdenius W.J., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*, Leiden 1949.
Wolicka E., *Mimetyka i mitologia Platona,* Lublin 1994.
Woodruff P., *Aristotle on Mimesis*, [w:] Rorty (ed.), s. 73 – 95.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# DEFINICJA TRAGEDII WEDŁUG GORGIASZA A ARYSTOTELESA[1]

Napisała

KRYSTYNA TUSZYŃSKA-MACIEJEWSKA

W *Poetyce teoretycznej* Marii R. Mayenowej czytamy:

> „Poezja jest tworem kreowanym [przez człowieka]
> po to, by wywołać pewne postawy w
> innym człowieku."

Celem mojego referatu jest próba przedstawienia prawdopodobnej genezy definicji tragedii Gorgiasza z Leontinoj, jej interpretacja oraz określenie stosunku tejże definicji do uznanej w teorii literatury za normatywną definicji tragedii Arystotelesa.

Definicja Stagiryty, pomimo jej ugruntowanej pozycji, podlega ciągłym interpretacjom, szczególnie ze względu na zawarte w niej kluczowe pojęcia dla zrozumienia koncepcji sztuki przedstawionej przez Arystotelesa w *Poetyce*, a mianowicie pojęcia *mimesis* i *katharsis*.

Punktem wyjścia moich rozważań jest definicja Arystotelesa sformułowana w *Poetyce* 1449 b 24 – 28:[2]

ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχύσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς, μορίοις δρώντων καὶ οὐ δί᾽ ἀπαγγελίας, δί᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

---

[1] Artykuł publikowany jest całości w j. polskim, a zaopatrzony w obszerne streszczenie w j. angielskim ze względu na kłopoty związane z oddaniem subtelności znaczeniowych terminów greckich w języku innym, niż macierzysty.

[2] Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii 1965. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel.

Definicja ta doczekała się przynajmniej trzech, znanych mi, przekładów na język polski: Tadeusza Sinki, Władysława Tatarkiewicza i Henryka Podbielskiego[3].

Przytoczę ją w tłumaczeniu T. Sinki i porównam z późniejszymi przekładami: „Jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie i dokonującym przez wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów".

Sinko w przekładzie na j. polski dodaje do terminu oczyszczenia, *katharsis*, komentarz w postaci „właściwego sobie", co rozumieć należy właściwego tragedii. Przez ów komentarz wewnątrz tekstu definicji uczula czytelnika na ewentualną niejednoznaczność odczytania greckiego tekstu.

Druga definicja, podana przez W. Tatarkiewicza, nie budząca kontrowersji w pierwszej swej części, posiada jednak w sposób odmienny zasygnalizowany cel tragedii: „wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia". Zachodzi pytanie, co lub kto jest poddany oczyszczeniu, definicja w polskiej wersji bowiem tego nie wyjaśnia: czy widz po obejrzeniu tragedii, czy fakt pokazania tragedii na scenie sprawia, że współczucie i trwoga zostają z przekazu literackiego wyeliminowane.

Trzecia z kolei definicja autorstwa H. Podbielskiego, której analizę części pierwszej możemy pominąć, brzmi: [przedstawienie] które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć. Podbielski, z kolei, akcentuje *katharsis*, jakby termin „oczyszczenie" był zbyt wąski w porównaniu ze swoim greckim odpowiednikiem.

E. Sarnowska-Temeriusz[4] uważa, że w polu widzenia Arystotelesa znajduje się odbiorca, a nie świat przedstawiany w tragedii. Kluczem do zrozumienia Arystotelesowej definicji jest wszakże tajemnicze słowo *katharsis*. Różni badacze przypisują mu różne znaczenia, począwszy od sensu religijnego, czyli ekstazy, dzięki której następuje rozładowanie zgromadzonych w odbiorcach uczuć, poprzez sens etyczny, czyli ulepszanie moralne widza, dalej sens medyczny, wedle którego skutki obejrzenia tragedii są analogiczne do zaaplikowania leku o sile uzdrawiającej. Wreszcie *katharsis* posiadać może sens estetyczny — w odbiorcy dzieła następuje transformacja uczuć, przy czym czynnik emocjonalny zostaje niejako poszerzony przez pojawienie się przyjemności estetycznej, której źródłem jest przedstawienie tragiczne[5]. Ostatni — sens literacki, o którym powiemy później, odsyła nas do procesu zachodzącego w samym dziele literackim.

---

[3] Przekłady polskie podaję wg zamieszczonych przez E. Sarnowską-Temeriusz [w:] *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1995, s. 125 i n.

[4] *O.c.*, s. 131.

[5] E. Sarnowska-Temeriusz omawia szczegółowiej tę koncepcję na s. 133 – 135, wprowadzając pojęcie „swoistej dewiacji", która dokonuje się w sferze ludzkiej psychiki pod wpływem pojawiania się w miejsce litości i trwogi uczucia przyjemności, jakie towarzyszy odbiorcy sztuki. Uczucia

Wszystkie koncepcje, z wyjątkiem ostatniej, obejmuje się mianem „receptywno-funkcjonalnych" i wiąże z teorią odbioru przez widza utworu teatralnego. Drugą grupę interpretacji, o wiele młodszą, tworzą teorie tłumaczące *katharsis* w duchu intelektualnym, co sprowadza się do braku zainteresowania sferą emocjonalną odbiorcy, a przeciwnie — do położenia nacisku na obszar racjonalny, czy intelektualny. Interpretacje intelektualistyczne różnią się w nazywaniu owego poznania: jest ono bądź „olśnieniem" , „rozjaśnieniem", „wyjaśnieniem", czy w modnej ostatnio interpretacji Kitto — głębszym i pełniejszym wniknięciem w istotę zjawisk przedstawianych przez tragediopisarza.

Pozostawiamy obecnie definicję Arystotelesa i kierujemy się ku praźródłom sztuki, w których już od jej zarania odnajdujemy ślady terminu *katharsis*. *Katharsis* powiązana była z doznaniami osób biorących udział w obrządku o charakterze magicznym i religijnym, na który składała się poezja, muzyka i taniec[6]. Poczatkowo przywilej doznania emocjonalnego równoznacznego z przyjemnością dotyczył jedynie osób biorących czynny udział w widowisku, później rozciągnięty został na widzów i słuchaczy. Nie zmieniło to jednak faktu, że poezja posiadała władzę magiczną: w obrębie magicznego uroku pozostawali wszyscy uczestnicy widowiska. Świadomość ta pojawia się w literaturze już w epoce archaicznej[7]. Poezja, która powstała przed tragedią dawała przede wszystkim przyjemność, tragedia dodała emocje kwalifikowane jako „negatywne"[8]: strach i żałość. Różnica między poezją archaiczną, dokładniej liryką, a nieco późniejszą chronologicznie tragedią polega też na zwiększającym się w tragedii stopniu świadomości twórczej artysty — dramaturga. Tragediopisarz kształtuje świadomie wątki mityczne, wprowadza prologi wyjaśniające sytuacje fabularne, rozwija technikę teatralną. Wszystkie jego poczynania mają na celu wzbudzenie u odbiorców literackiego przekazu określonego typu emocji: strachu i litości, czy żałości. W efekcie zmienia się perspektywa spojrzenia na sztukę.

Definicja tragedii po raz pierwszy została sformułowana, zgodnie ze starożytnymi testimoniami, przez retora i sofistę Gorgiasza. Brzmi ona[9]:

ἡ τραγῳδία παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθησιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησίν, ἦν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

---

z „niższych" w „wyższe". Choć interpretacja ta przypomina etyczną, to jednak przez dodanie elementów estetycznych — składników utworu literackiego, jakim jest tragedia, różni się od czysto etycznego pojmowania *katharsis*. E. S.-T. zwraca uwagę na odnawianie się tego typu interpretacji, zapoczątkowanych już w XVI w., a obecnie komplikowanych przez wprowadzanie pojęć „dystans estetyczny", „obramowanie estetyczne".

[6] W. Tatarkiewicz, Historia estetyki, t. I, s. 28.

[7] W *I Odzie Olimpijskiej* Pindara czytamy: „baśnie ze zmyśleń przeróżnych złożone oszustwem nas zwodzą".

[8] Podział afektów na pozytywne (żądza, przyjemność) i negatywne (strach, żałość) wprowadza Olaf Gigon [w:] *Główne problemy filozofii starożytnej*, przeł. Piotr Domański, Warszawa 1996, s. 219.

[9] Plutarch, *De glor. Ath.* 5, 348 c, także frg. B 23 Diels.

co za Tatarkiewiczem przekładamy: „Tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudzenie, a jak mówi Gorgiasz, ten, kto w błąd wprowadza jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje."

Podobnie, jak Arystotelesowa definicja sprawia kłopoty ze zrozumieniem pojęcia *katharsis*, tak też w Gorgiaszowej definicji niepokój uczonych budzi zarówno wymowa definicji jako całości, jak i rozumienie poszczególnych jej elementów — ten, kto oszukuje jest *dikaioteros* od tego, który nie oszukuje, a ten, który uległ oszustwu jest *sofoteros* od tego, który nie uległ. Nieprzypadkowo twórcą apatetycznej, iluzjonistycznej, koncepcji sztuki jest retor z Leontinoj. W jego *Pochwale Heleny* (par. 10) czytamy[10]: Istnieją zatem dwie sztuki oparte na czarach i magii, które stanowią omyłkę (silniej: fałsz — dopow. własne) dla duszy, a złudzenie (literacko — iluzję — dopow. własne) dla ludzkiego mniemania. Jedną z tych sztuk jest dla Gorgiasza poezja, to znaczy „słowo posiadające metrum", a drugą retoryka. Z całej zaś poezji interesuje Gorgiasza najbardziej tragedia. Zdaniem Verdeniusa[11] tragedia wciąż była w ówczesnych czasach odczuwana wyjątkowo „święcie" na tle innych gatunków poetyckich. Potwierdzenie tego sądu znaleźć też można w Platońskim dialogu „*Gorgiasz*", poświęconym sile oddziałowywania słów na dusze słuchaczy. Tragedia określona zostaje epitetami *semne* i *thaumaste* (502 b), co w przekładzie P. Siwka brzmi „czcigodna" i „zdumiewająca", w tłumaczeniu W. Witwickiego zaś „uroczysta" i „przedziwna". Gorgiasz, pomimo że zna korzenie sztuki słowa, jej magiczny charakter, i zdaje się wierzyć w magię słów, zarówno w odniesieniu do poezji, co i do retoryki, okazuje się artystą, który zapanował nad tworzywem językowym. Z irracjonalnych początków literatury (zaklęć magicznych, formułek służących do rzucania czarów) wyrosło Gorgiaszowe manipulowanie słowem, realizowane przez artystę z całą świadomością, już nie boskiej, ale najbardziej ludzkiej mocy. Gorgiasz, należący do awangardy greckiego oświecenia, świadomie zmienił kierunek *logosu* — z magicznego na racjonalny. Z poezji czerpał swoje retoryczne innowacje, a iluzją — *apate* objął całą sferę językowej działalności człowieka. W tym miejscu należy postawić pytanie, dlaczego koncepcja sztuki wypracowana przez Gorgiasza jest apatetyczna, oszukańcza? Odpowiedź znajdujemy w poglądach ontologicznych Gorgiasza. W traktacie „*O niebycie*" twierdzi, że „rzeczy nie bardziej są niż nie są"[12], przecząc Parmenidejskiej teorii prawdy absolutnej. Gorgiasz nie tylko należał do intelektualnego ruchu sofistów, poprzestających na poznaniu świata zmysłowego, ale był również uczniem Empedoklesa, który tak mówił o ograniczoności ludzkiego poznania[13]: „Wszak z jednej strony ogra-

---

[10] Tekst wg wydania *Sofisti, Testimonianze e frammenti,* Introducione, traducione e commento a dura di M. Untersteiner, Firenze 1967.

[11] Verdenius, *Gorgias' Doctrine of Deception,* [w:] G.B. Kerferd (ed.), The Sophists and their Legacy, HE 44, Wiesbaden 1981, s. 116 – 128.

[12] [Arist.] De Melisso, Xenophane, Gorgia, 174, [w:] Untersteiner, *o.c.*, s. 60.

[13] Diels B 31, 2 – 4.

niczone są siły rozmieszczone po członkach ludzkich, a z drugiej wiele rzeczy lichych uderza w nie i stępia myśli ludzi. W czasie swej egzystencji ludzie obejrzeli zaledwie cząstkę własnego życia. Skazani na rychłą śmierć odlatują, rozpływając się jak dym. Każdy wierzy jedynie w to, czego doświadczył, miotając się na wszystkie strony, i łudzi się, że odkrył całość. Ale jakżesz mało jest tego, co człowiek może zobaczyć, uchwycić uchem i objąć rozumem. A zatem, skoro zbłądziłeś aż tutaj, dowiesz się o tym, ale tylko w takim stopniu, do jakiego może się wznieść zdolność ludzkiego pojmowania."

Konsekwencją przyjęcia takiej postawy ontologicznej i epistemologicznej było uznanie za fakt tego, że język — *logos* informuje nas jedynie o świecie zjawiskowym, odbieranym zmysłami, z których starożytni za najważniejsze uważali zmysł słuchu i wzroku. Gorgiasz był świadomy pewnego oszukaństwa, jakie z natury tkwi w języku: ludzkim językiem nie można wypowiedzieć prawdy, z epitetem „absolutnej". Gorgiasz przyjął to jako aksjomat i oparł na nim swoją aktywność artystyczną w retoryce, a jako teoretyk sztuki sformułował definicję tragedii.

Pozostają do wyjaśnienia pojęcia *dikaioteros* oraz *sofoteros*. Fakt, że artysta — dramaturg oszukuje swoich odbiorców, a przy tym jest „sprawiedliwszy" od tego, który nie oszukuje, napotyka na trudności w interpretacji, a zatem i w przekładzie na języki nowożytne. Wspomniany już Verdenius proponuje rozumieć *dikaios* jako „normalny", „naturalny", powołując się na innych pisarzy, m.in. Solona, Herodota, Hippokratesa, u których termin ten tłumaczyć można podobnie[14]. Do podanych przez Verdeniusa świadectw literackich dorzucę jedno, o tyle ważkie, że pochodzi z innego utworu samego Gorgiasza, z „Obrony Palamedesa". Zaraz z początkiem mowy Palamedes uświadamia swoim sędziom, że nie jest ważne, kiedy człowiek umiera, tylko jak umiera, czy *dikaios* — śmiercią naturalną, czy skazany na śmierć i obciążony najgorszymi zarzutami. W tym przypadku, biorąc pod uwagę omylność sędziów, o której mówi Gorgiasz w *Pochwale Heleny*, Ksenofont w *Obronie Sokratesa*, a Arystoteles w *Retoryce*, tłumaczenie *dikaios* jako „sprawiedliwy", a przysłówka *dikaios* — „w sposób sprawiedliwy", „sprawiedliwie", nie znajduje podstaw.

Nie odrzucając interpretacji terminu *dikaios* zaproponowanego przez Verdeniusa, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze inną możliwość przekładu wspartego znaczeniem „dikaios" w Słowniku Liddell & Scotta: „zgodny z zasadami". W świetle teorii iluzji, stworzonej przez Gorgiasza, artysta, który posiada moc oszukaństwa wobec widza, jest lepszym „sztukmistrzem", aniżeli ten, który nie potrafi dobrze wykorzystać zasad sztuki. Dobry, świadomy swego posłannictwa dramaturg z całą dostępną mu słowną maestrią manipuluje odbiorcą: stwarza rzeczywistość, o której wie, że nie jest „prawdziwa", ale prawdziwa być nie może, skoro sfera prawdy dla człowieka jest niedostępna, język zaś wyraża to, co człowiek może poznać i zrozumieć. Dochodzimy w ten sposób

---

[14] Solon 11 D, Hdt. IV, 145,4, Hipp. Art. 69.

do drugiego terminu, mianowicie — *sofoteros*, odnoszącego się do odbiorcy sztuki. W świetle tego, co powiedziane zostało wyżej, rozumienie *sofoteros* nie powinno nastręczać trudności — widz staje się „mądrzejszy". Człowiek, który poddaje się *apate* — *apatetheis* zyskuje na poznaniu w odróżnieniu od tego, który jest *tou me apathentos*: jakaś cząstka rzeczywistości zostaje przed nim odkryta, choć nie uczestniczy w „prawdzie absolutnej", bo to niemożliwe.

Zgodnie z teorią postrzeżeń Gorgiasza[15] odbiorca wrażeń słuchowych i wzrokowych zostaje najpierw pobudzony emocjonalnie poprzez przyjmowanie bodźców zewnętrznych, które są źródłem stanów psychicznych, a następnie prowadzą ku poznaniu na wyższym szczeblu, przetworzone racjonalnie przez umysł. Zgodnie z tym akt intelektualny zachodzi dzięki procesom o charakterze biologicznym, a w konsekwencji psychologicznym. Przeprowadzanie zatem w przypadku Gorgiasza linii demarkacyjnych między sferą uczuciową a sferą racjonalną w odbiorze tragedii przez widza pozbawione jest sensu. Ponadto Gorgiasz jest tym, który wychodząc z magicznych korzeni sztuki słowa, przekształcił ją na podległą zasadom wyrozumowanym przez artystę.

Powracając do definicji tragedii Arystotelesa uważam, co następuje: Definicja Arystotelesa to definicja widowiska, które odgrywane jest w teatrze według pewnych zasad wydedukowanych z istniejącego bogatego dorobku literackiego tragedii. Pierwotny charakter magii i czarów, irracjonalny charakter trójjednej *chorei* dalekie są chronologicznie Stagirycie. Opis tragedii pozostawiony przez niego nie posiada statusu filozoficznego, lecz wyłącznie teoretyczno-literacki, bez względu na to, czy opowiemy się za interpretacjami wysuwającymi na pierwszy plan emocje (receptywno-funkcjonalnymi), czy za intelektualistycznymi.

Definicja tragedii Gorgiasza zaś, jak starałam się wykazać, jest konsekwencją jego poglądów ontologicznych i epistemologicznych. Między dwoma myślicielami istnieje przepaść większa, niż wskazywałaby na nią chronologia. Poza tym Arystoteles był tylko teoretykiem, Gorgiasz teoretykiem i artystą równocześnie. W teorii apatetycznej odrzucił ostrzeżenia Parmenidesa[16] o zwodniczości słowa oraz twierdzenie o możliwości poznania prawdy absolutnej. Tym samym wywalczył dla sztuki postulat „prawa do oszukaństwa". Można zatem powiedzieć, że Gorgiasz stworzył licencję dla artysty, a Arystoteles opisał funkcjonowanie artysty i jego dzieła łącznie z ich oddziaływaniem na odbiorcę.

Poznań

---

[15] Analizę teorii postrzeżeń Gorgiasza przeprowadziłam w pracy: *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoj*, Poznań 1987, s. 42 – 45.

[16] Parmenides ostrzegał przed zbytnią wiarą w przedstawienie za pomocą słów swojej kosmologii, ponieważ słowa dotyczą świata fenomenalnego, a mogą sugerować zastosowanie ich do „bytu prawdziwego".

## DEFINITION OF TRAGEDY: GORGIAS AND ARISTOTLE


### Summary

The article aims to present the probable origin of Gorgias of Leontini definition of tragedy and its interpretation, and determine its relation to Aristotle's definition — recognized in theory of literature as the normative one.

Despite its well-grounded position, Aristotle's definition has been subject to ever new interpretations due to its key notions of *mimesis* and *catharsis*. The author[1] begins by quoting Aristotle's definition in the original (*Poetics* 1949 b 24 – 28), and then gives three Polish translations (by T. Sinko, W. Tatarkiewcz, and H. Podbielski), differing in detail. The Polish translations suggest that at the centre of the Stagirite's field of vision there is the spectator — not the world represented in the drama. Following E. Sarnowska-Temeriusz, the author reviews other controversial interpretations, dividing them into receptive-functional and intellectualist ones.

Leaving Aristotle's definition aside, she then tries to trace the term "catharsis" in old Greek rituals, magic and religious in character. She cites literary material from the archaic epoch to prove that both the performers and participants of the festivities remain under emotional impact of the poetic word. The author sees this impact as linked to witchcraft and magic. Poetry, more precisely lyrical poetry, supplies the participants of the rite with positive feelings, especially pleasure. The nascent tragedy adds two negative emotional states — fear and grief. The author notes that this is accompanied by the artists's growing creative awareness.

Thus sketched, the background serves to prepare the discussion of Gorgias's definition. The author points out that, similarly as Aristotle's, this definition is accompanied by difficulties of interpretation which here concern both the meaning of the defnition as a whole and the terms *dikaios* (just) and *sophos* (wise).

The author then continues to look for philosophical (ontological and epistemological) support for the meaning of Gorgias' definition, drawing on the rhetor and sophist's illusionistic *apathetic* theory of art. This theory pressupposes that all perception in art is based on the illusions of sight and hearing. The spectator is forced to accept the world presented by the author in an illusionist way as the real one. The necessity of deception and illusion follows from the fact that language — *logos* is powerful to express only the sensual sphere of reality, one that is subject to deformation. It is this sphere that both the creator and the recipient of the work of art — in this case tragedy — should accept as the real one. The so-called absolute reality is not available to human cognition and thus cannot be expressed by means of word — *logos*. The author gives a detailed analysis of literary proofs, citing Gorgias's "Eulogy on Helen", his tract *On Non-being* and the preserved texts of his master Empedocles. She comes to the conclusion that as a representative of the avant-garde of the "Greek Enlightment", Gorgias consciously manipulated the word and changed the direction of *logos* from magical to rational.

The next step in the author's reasoning is the interpretation of the term *dikaios*. Beside the existing proposal to render *dikaios* as "normal, natural", she suggests a possible translation "in agreement with the principles of art". To justify her standpoint, she argues that the artist who has the power to deceive his spectator is a better conjuror than that who cannot make use of art's potential to lead the recipient into his illusory world. Similarly the spectator who submits to the author's activity turns out to be *sophoteros* — wiser, able to know not perhaps the absolute reality but a part of it available to the senses.

It is the author's conclusion that departing from the magical roots of the art of the word Gorgias transformed this art so as to make it follow principles created by the artist. In his definition of tragedy it is difficult to draw a demarcation line between the emotional and the intellectual sphere.

Going back to Aristotle, the author states that there is between the two men an abyss greater than chronology might point: one could say that Gorgias created a licencé while Aristotle described the functioning of a literary work of art together with its impact on the recipient.


---

[1] The author means K. Tuszyńska-Maciejewska.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# THE RELIGIOUS CHARACTER OF THE TAPESTRY SCENE

By

BEATA M. LELEWSKA

When Agamemnon comes back after ten years of his absence, the whole city wants to bid him a warm welcome. First the speech of welcome is made by the Leader of the Chorus, then by Clytemnestra. The latter part of her salutation begins the tapestry scene (v. 905 – 974). This passage is one of the most difficult to discuss part of Aeschylus' *Agamemnon*. There are a lot of different interpretations of the tapestry scene but, in my opinion, they are right these of the commentators, who, after K. Reinhardt's[1] or R. Chodkowski's[2] opinion, consider that scene not as the psychological one but as the deep metaphor with religious sense.

The main aim of this paper is to find the answer to the question whether in the light of the passage mentioned above, the characters take the responsibility for what they have done or whether they are only the instruments in gods' hands. It could be easier to understand this part of the tragedy, after having discovered first, why Aeschylus told Clytemnestra to say to her husband:

*And now, I pray thee, dear my lord, dismount from this thy car, but set not on common earth this foot of thine, my liege, that hath trampled upon Ilium. Why this loitering, women, as whose task I have assigned to strew with tapestries his pathway's floor? Quick! With purple let his path be strewn, that Justice may usher him to a home he ne'er hoped to see. The rest my unslumbering vigilance shall ordered duly — an it please God — even as is ordained. (v. 905 – 913)*[3].

---

[1] K. Reinhardt, *Aeschylus als Regisseur und Theologe*, Leipzig 1892.

[2] R. Chodkowski, *„Agamemnon" Ajschylosa. Studium nad strukturą tragedii lirycznej*, Lublin 1985.

[3] Aeschylus, *Tragedies*, ed. H. Lloyd-Jones, Harvard University Press 1983, vol. II, *Agamemnon*: v. 905 – 913:

(...) νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεὶς
τὸν σὸν πόδ', ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα.

Clytemnestra encourages her husband to walk on the tapestries due to the fact that it is proper to greet the Victor of Ilium only with high respect. Clytemnestra attacks great importance to this way of coming into house by her husband, because it seems to her that referring to Justice, which will lead Agamemnon to their house, she can decline the responsibility for gods. This way of Clytemnestra's thinking is very perfidious, as she believes that Justice, which is regarded as the sentinel of ethical and moral life, will bring Agamemnon to ruin. Furthermore, Clytemnestra mentioning gods as her assistants in carrying out her plan of killing her husband confirms that she is certain of their help and everything she have been intending to do for a long time will happen justly and in accordance with Fate or gods' willing. We may agree with R. Chodkowski's[4] point of view that Clytemnestra making Agamemnon to walk indoors along the purple vestments in his path tries to include gods to her deed, which in this way can gain the character of superior justice.

At the same time Aeschylus puts some words in Agamemnon's mouth refusing to come into the house on the purple carpet, because he does not want to be greeted after woman's wise nor like barbarian:

> *Offspring of Leda, guardian of my house,* (...) *For the rest, pamper me not after woman's wise, nor, like barbarian, grovel to me with wide-mouthed acclaim; and draw not down envy upon my path by strewing it with tapestries.* (v. 914, 918-922)[5].

In quoted passage Agamemnon three times repeats μή: *do not pamper, do not grovel, do not draw*, what decidedly shows his standing out against praising him in a very exaggerated pomp. Clytemnestra's husband from the beginning of his speech demands greeting him like a man without any splendour. Moreover, he emphasizes that purple is appropriate only for gods. So we can say that Agamemnon proves his σοφροσύνη and indicates that people should keep within bounds marked by inhabitants of Heaven:

---

δμῳαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος
πέδον κελεύθου στρωννύναι πετάσμασιν;
εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος
ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἡγῆται δίκη.
τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνῳ νικωμένη
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἱμαρμένα.

[4] Chodkowski, o.c., s. 197.

[5] v. 914:

Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ,

v. 918 – 922:

καὶ τἄλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ
ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην
χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνῃς ἐμοί,
μηδ' εἵμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον
τίθει.

*and draw not down envy upon my path by strewing it with tapestries. Tis the gods we must honour thus; but for a mortal to tread upon broidered fineries is, to my judgment, not without ground for dread. I bid thee revere me not as a god, but as a man.*(v. 921 – 925)[6]

Aeschylus having made Agamemnon to refuse his wife suggested that King of Argos was aware of possibility that he would make a mistake if he followed his wife's advice. He knew that by trampling on purple, he would commit a crime and incur gods' wrath by claiming the rights reserved exclusively to gods. We can agree with M. Maslanka-Soro's[7] opinion, who considers that there are two opposite attitudes in this part of tragedy. The first one is representing by Agamemnon' behaviour, who is afraid of committing ὕβρις. He also knows that by listening to his wife he descents the way of σοφροσύνη, what in consequence can cause his death. Another attitude is expressed by Clytemnestra's manner, who in conversation with her husband is a very perverse woman in order to make Agamemnon not to oppose her plan.

But if, as it was proved above, Agamemnon was aware of perpetrating a crime and usurping rights reserved only to gods for himself by walking along the purple path, so the question should be asked, why he yielded to his wife's pressure and why he was worsted by Clytemnestra. H. Lloyd-Jones[8] said that Agamemnon had had no choice and had to walk on the tapestries. Then he added that Zeus had taken away Agamemnon's wits so he had not been able to take different decision than walking indoors along the purple vestments in his path. It is really difficult to agree with his interpretation, because first Agamemnon did not want to come, because he regarded coming into the house on the purple carpet as a inappropriate deed as ὕβρις. But then he changed his mind when his wife talked him into by valid arguments. The rhetorical agon between Agamemnon and Clytemnestra, which took place just after their speeches of welcome, showed that Queen of Argos was able to use so many different arguments to convince her husband to change his mind and walk on the purple. She appeals to his love of privileges and honours, then to Agamemnon's magnanimity. The last causes the changing of King's decision but also Agamemnon does not realize what really hangs over him if he will usurp Gods' rights. We can agree with what was suggested by R. Chodkowski[9]

---

[6] v. 921 – 925:

μήδ' εἵμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον
τίθει. θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.
λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ.

[7] M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie u Ajschylosa i Sofoklesa*, Kraków 1991, s. 42.

[8] H. Lloyd-Jones, *The Guilt of Agamemnon*, CQ XII 1962.

[9] Chodkowski, *o.c.*, s. 208.

that tapestry scene so skillfully prepared refers to Agamemnon's vanity and his character. What is more, we have to agree that decision taken by Agamemnon is a result of Clytemnestra's way of persuading her husband rather than Zeus' interference. At this moment coming into the house on the purple carpet is not regarded by Agamemnon as a dangerous privilege, but it becomes a deed of the noble-minded and magnanimous King. Agamemnon still emphasizes that he is seized with fear of Gods' jealousy. However, Clytemnestra having asked crafty and guileful questions dispelled Agamemnon's religious and moral fears, which he does not refer to usurping their rights, but to the fact that trampling purple under his foot can cause wearing out this precious tapestry. Agamemnon asks Gods not to look at him unfavourable. His religious and moral scruples of conscience recede into the background to minor matters. In the lights of conflict that threatens Agamemnon, King's behaviour is strange because he fears that he can ruin the durability of this tapestry:

> *As I tread upon these purple vestments may I not be smitten from afar by any glance of Heaven's jealous eye. Sore shame it is for my foot to mar the substance of the house by making waste of wealth and costly woven work* (v. 946 – 949)[10].

However, Agamemnon wants to lessen the importance and significance of his deed incuring Gods' wrath and on the other hand he desires to dispose Gods well towards himself, so he asks servants to loose his sandals and tells Clytemnestra to receive Kassandra into the house with kindness. By these two gestures Agamemnon demonstrates that he holds Gods in respect and does not want to offend them, but on the other hand only letting someone loose his sandals concerns walking on the purple and reduces the risk of destroying woven material. Though it is very difficult to understand why at this moment Agamemnon asks his wife to deal well with Kasandra. It seems that Agamemnon in this way once again tries to compensate his own manners, which he considers to be unsuitable and wrong.

When Agamemnon comes into the house, his false-hearted wife turns towards Zeus and starts praying:

> *O Zeus, Zeus, thou fulfillest, fulfil my prayers! Thine be care of that thou meanest to fulfil!* (v. 973-974)[11].

---

[10] v. 946 – 949:

καὶ τοῖσδέ μ᾽ ἐμβαίνονθ᾽ ἁλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος.
πολλὴ γὰρ αἰδὼς δωματοφθορεῖν ποσὶν
φθείροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ᾽ ὑφάς.

[11] v. 973 – 974:

Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·
μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.

Clytemnestra's invocation to the Father of Gods and people must be peculiar for the reader of this tragedy, because Zeus executed everything what she had asked him for. Agamemnon came back home alive and it was not necessary to call Zeus as she can revenge herself on her husband. In my opinion Clytemnestra once again tries to include Gods in her plan of killing Agamemnon although she is the only person who is responsible for King's death.

In the begining of this paper there was asked a question if in the light of the tapestry scene the characters take the responsibility for what they have done or whether they are only the instruments in gods' hands. The analysis of standpoints of both sides leads to conclusion that it is very difficult to separate personal responsibility from the immediate and explicit influence of gods. The example of Agamemnon shows that a man is answerable for what will happen with him in the future. Agamemnon despite being aware of commiting a crime by trampling on purple, surrendered to his wife's persuasion and did not range himself on the side of Justice decidedly. On the other hand Agamemnon's future depends on the Fate, which appropriated to bring Agamemnon to ruin when he offered his daughter Iphigenia as a sacrifice to Artemis, but we should admit that at this moment Agamemnon draws down Gods' envy on himself.

Clytemnestra twice appeals to gods, who in her opinion become her helpers in killing Agamemnon. So we can say that Clytemnestra is only an instrument in the hand of the Daemon that haunts the house of Atreus[12]. We should remember Clytemnestra by telling lies causes that Agamemnon falls into his wife's trap.

The analysis of standpoints presented in agon leads to conclusion that man, in Aeschylus' meaning, is responsible for his deed but simultaneously is under the influence of gods, who usually do not have any fundamental impact on man's freedom. At best, they merely affect man's predestination infinitesimally. We need to remember that everything depends on Zeus so everything has to be done according to his will, as Chorus said, but it does not mean that a man is dispensed from responsibility for what he did:

*woe, woe, by will of Zeus, author of all, worker of all! For what is brought to pass for mortal men save by will of Zeus? What herein is not wrought of Heaven?* (v. 1485 – 1488)[13]

Toruń

---

[12] See G. Murray, *The Creator of Tragedy*, Oxford 1940, s. 194.

[13] v. 1485 – 1488:

ἰὴ ἰὴ διαὶ Διός
παναιτίου πανεργέτα·
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# DOPPELFASSUNGEN VON EURIPIDES-DRAMEN

Von

WOLFGANG LUPPE

In Betracht kommen für die nachfolgende Untersuchung
erstens: Titel, die sich durch einen Beititel unterscheiden, wie z. B. Ἱππόλυτος στεφανίας und Ἱππόλυτος (κατα)καλυπτόμενος
zweitens: Titel von Dramen, deren zeitliche Reihenfolge durch den Zusatz πρῶτος bzw. δεύτερος kenntlich gemacht ist, wie z. B. Φρῖξος πρῶτος und Φρῖξος δεύτερος.

Nicht zu den Doppelfassungen gehören die beiden Iphigenie-Dramen, die beiden Melanippe-Dramen und die beiden Alkmeon-Dramen; denn die Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι und die Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις, die Μελανίππη σοφή und die Μελανίππη δεσμῶτις sowie der Ἀλκμέων διὰ Ψωφῖδος und der Ἀλκμέων διὰ Κορίνθου beziehen sich jeweils auf ganz verschiedene Lebensabschnitte der betreffenden Titelfiguren.

Nicht zu den Doppelfassungen gehören vermutlich auch die beiden Satyrspiele Αὐτόλυκος. Daß der Αὐτόλυκος πρῶτος und der Αὐτόλυκος δεύτερος auf zwei verschiedene Episoden dieses Meisterdiebes gehen, hat R. Kannicht[1] wahrscheinlich gemacht.

Nur vermutungsweise erschlossen aufgrund von Hypotheseis-Bruchstücken, Papyrusfragmenten antiker Inhaltsangaben, sind von mir ein zweifaches Satyrspiel 'Syleus', ein Συλεὺς πρῶτος und ein Συλεὺς δεύτερος[2], sowie eine zweifache Tragödie 'Temenidai', Τημενίδαι πρῶτοι und Τημενίδαι δεύτεροι[3], und zwar aufgrund des umfangreichen Papyrus Oxyrhynchus 2455.

In dem einen Fall scheint neben dem eindeutigen Schlußteil einer 'Syleus'-Hypothesis (fr.8) ein weiterer Hypothesis-Schlußteil (fr.5) desselben Papyrus mit ὑπ[ὸ] τοῦ Συ̣[λέως auf ein zweites Syleus-Satyrspiel zu weisen. Trifft dies

---

[1] Dionyso LXI 1991, S. 91 – 99.

[2] Vgl. Anagennesis IV 1986, S. 223 – 243.

[3] Vgl. Prometheus XIII 1987, S. 193 – 203 (betr. fr. 9 und fr. 11), Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae XXXII 1989, S. 243 – 248, und Archiv f. Papyrusforschung XLI 1995, S. 25 – 33 (betr. fr. 11), sowie Acta antiqua ... XXXIII 1990 – 1992, S. 39 – 41.

zu, so läßt doch die Dürftigkeit beider Fragmente über ähnliche oder ganz unterschiedliche Gestaltung der betreffenden Dramen kaum Näheres erschließen. Es muß also offen bleiben, ob es sich hier um eine Doppelfassung handelt oder nicht. Ähnlich verhält es sich mit den beiden Τημενίδαι. Hier scheinen mehrere Ähnliches berichtende Bruchstücke verschiedener Hypotheseis auf zwei 'Temenidai'-Tragödien zu weisen. Aber Näheres über die Gesamtgestaltung zweier solcher Dramen kann nicht erschlossen werden. Daß jedoch dieselbe Sage in zwei Fassungen von Euripides gestaltet wurde, ist hier zumindest wahrscheinlich.

Eindeutig um dieselbe Sage geht es in den beiden Phrixos-Dramen, dem Φρῖξος πρῶτος und dem Φρῖξος δεύτερος. Von diesen beiden Tragödien sind in dem besagten Hypotheseis-Papyrus jeweils der Anfang mit Überschrift und der Schlußteil erhalten.[4] In beiden Hypotheseis ist anfangs erzählt, daß der König Athamas, nachdem er von Nephele die beiden Kinder Phrixos und Helle bekommen hat, die Kadmos-Tochter Ino heiratet. Daß Athamas im ersten Drama König von Thessalien, im zweiten König von Orchomenos genannt wird, dürfte inhaltlich keinen wesentlichen Unterschied ausmachen. Die beiden Hypothesis-Schlußteile sind jedoch ganz unterschiedlich. Aber die Dürftigkeit des erhaltenen Schlußteils der Hypothesis zum Φρῖξος πρῶτος schränkt die Vergleichsgrundlage sehr ein. Dort ist offenbar lediglich eine Einschätzung von Phrixos' Verhaltensweise gegeben. Es wird gesagt, daß er mehr zu seiner Mutter Nephele hält, die ihn gerettet hat, als zu seinem Vater Athamas, der ihn um einer zweiten Frau willen in Gefahr gebracht hat. Die Handlungssituation wird nicht näher kenntlich. Am Schluß der Hypothesis zum Φρῖξος δεύτερος ist ausführlich Handlung geschildert: Die Stiefmutter Ino entgeht der Rache des Phrixos durch Hilfe des Dionysos, der seinerseits Phrixos und Helle in Gefahr bringt; Nephele errettet die beiden durch den Widder.

Unterschieden sich die beiden Phrixos-Dramen vielleicht im wesentlichen nur in ihrem Schluß? Ich bin geneigt, im Falle der beiden Phrixos-Dramen eine wiederholte Neugestaltung derselben Sage durch Euripides anzunehmen und damit eine Doppelfassung.

Eindeutig um eine Doppelfassung handelt es sich bei den beiden 'Hippolytoi', dem uns erhaltenen sogenannten στεφανίας — so benannt nach einer Bekränzungsszene — und dem uns verlorenen καλυπτόμενος bzw. κατακαλυπτόμενος[5]. Von dem uns erhaltenen Ἱππόλυτος heißt es in der Hypothesis, die vermutlich auf den Grammatiker Aristophanes zurückgeht: ἔστι δὲ οὗτος Ἱππόλυτος δεύτερος καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ

---

[4] Vgl. dazu den Verf., Archiv f. Papyrusforschung XXXII 1986, S. 5 – 13, und 30, 1984, S. 31 – 37 (sowie 39, 1993, 13).

[5] Schol. Theokr. II 10c Εὐριπίδης ... ἐν τῷ Καλυπτομένῳ (codd. K, A) / Κατακαλυπτομένῳ (codd. E, G) Ἱππολύτῳ und Poll. IX 50 Εὐριπίδης ἐν Ἱππολύτῳ Καλυπτομένῳ.

διώρθωται τῷ δράματι. Offensichtlich hatte Euripides mit seinem ersten Ἱππόλυτος mit der Charakterisierung der Theseus-Gattin Phaidra Anstoß erregt, die ihren Stiefsohn Hippolytos in schamloser Weise zu verführen sucht. Wir kannten bis vor kurzem wenig von diesem Drama, dem „sich verhüllenden Hippolytos". Man hat bisher von den zahlreichen Zitaten, bei denen lediglich Εὐριπίδης (ἐν) Ἱππολύτῳ angegeben ist, nur diejenigen, die in dem uns erhaltenen zweiten 'Hippolytos' nicht vorkommen, dem ersten, uns verlorenen zugerechnet. Man hat nicht erwogen, daß auch weitere mit 'Hippolytos' zitierte Stellen, die in unserem 'Hippolytos' enthalten sind, aus dem ersten 'Hippolytos' zitiert sein könnten; denn es könnte sich bei solchen Zitaten auch um Verse handeln, die bei Überarbeitung dieses Dramas unverändert aus der ersten Fassung in die zweite, überarbeitete übernommen worden sind.

Nun haben wir seit kurzem einige Bruchstücke der Hypothesis zu dem ersten, uns verlorenen 'Hippolytos', nämlich drei senkrechte schmale Streifen aus einer Kolumne, P. Mich. 6222A.[6] Diese Hypothesis-Fragmente zeigen, daß auch dieses Drama, ebenso wie das zweite, in Troizen spielte. (Man hatte bisher an Athen als Handlungsort gedacht.) Ferner zeigt sich, daß auch in dem früheren Drama Phaidra, nachdem sie mit ihren sexuellen Begierden von ihm abgewiesen worden war, mit Erfolg den Hippolytos bei Theseus verleumdete, er habe sich an ihr vergangen. Ebenso steht in der neuentdeckten Hypothesis, daß Theseus — wie im zweiten 'Hippolytos' — seinen Sohn bei Poseidon verwünschte. Und wir dürfen annehmen (obwohl davon in den dürftigen neuen Hypothesis-Fragmenten nichts erhalten ist), daß Hippolytos in beiden Dramen auf dieselbe Weise den Tod fand, nämlich durch das Scheuen seiner Pferde durch einen von Poseidon aus dem Meer gesandten Stier. Auf den Tod durch seine Pferde weist allein ja schon sein Name: Hippo-lytos. Deutlich wird, daß Phaidra in dem ersten Stück sich selbst dem Stiefsohn anbot, während in dem zweiten Phaidras Amme eine maßgebliche Rolle spielt. Vieles an weiteren Unterschieden beider Dramen bleibt ungeklärt. Aber eine entscheidende neue Szene, die auch für die Erklärung des Beititels καλυπτόμενος von Bedeutung ist, ergibt sich aus den neuen Hypothesis-Fragmenten: Jemand befahl einem Diener, die Kleidung des Hippolytos anzuziehen und sich mit verhülltem Gesicht an den Herd zu setzen. Der vollständige Wortlaut hat etwa geheißen: τὴν Ἱπ]πολύτου στολὴν | [θεράποντά τινα νεα]νίαν ἐκέλευσε[ν | ἐνδύσασθαι καὶ (-)κα]λυψάμενον τοὺ[ς | ὀφθαλμοὺς ἐπὶ τῆς ἑσ]τίας καθίσαι. (Die entscheidenden Worte Ἱπ]πολύτου στολὴν, ἐκέλευσε[ν und κα]λυψάμενον sind eindeutig.) Und dieser jemand gab diesen Befehl, um einen wahren Beweis zu bekommen: λη|[ψόμενος] ... ἀληθῆ ... ἔλεγχον. Es geht doch wohl um einen Beweis für Phaidras tatsächliches Verhalten. Vermutlich ist Theseus dieser jemand, der den Befehl gab, nachdem ihm Zweifel an der Darstellung seiner Frau gekommen waren, der er zunächst blind vertraut hatte. Denn nachdem Theseus seinen Sohn

---

[6] Vgl. Zeitschr. f. Papyrologie u. Epigraphik CII 1994, S. 23 – 42 (mit Tafel Ia).

verflucht hatte, heißt es καὶ μετ᾽ οὐ πολύ, 'nach kurzer Zeit'. Es folgte gewiß etwas wie 'kamen ihm Zweifel'.

Der als Hippolytos zurechtgemachte Diener, dessen Gesichtsverhüllung die Täuschung erleichterte, sollte also offensichtlich Phaidra überführen. Er sollte eine Situation schaffen, in der Phaidra dem vermeintlichen Hippolytos erneut ihren schamlosen Antrag darbrachte und sich dadurch, von der Täuschung nichts ahnend, selbst entlarvte. Das ist dann offensichtlich auch geschehen. So erhielt der erste 'Hippolytos' den Beinamen καλυπτόμενος, nicht, weil Hippolytos etwa aus Scham vor Phaidras Anerbieten sein Gesicht verhüllt hätte — wie man bisher angenommen hat —, sondern vielmehr hat das Drama den Beinamen Ἱππόλυτος καλυπτόμενος bekommen, weil in ihm neben dem eigentlichen Hippolytos ein falscher, verhüllter Hippolytos aufgetreten war.

Soweit zu diesem eindeutigen Fall einer Dramen-Doppelfassung des Euripides.

Zu diesem Hippolytos-Drama sei noch hinzugefügt: Inzwischen ist unter den Oxyrhynchus-Papyri ein weiteres Fragment dieser Hypothesis aufgetaucht, das sich teilweise mit dem Michigan-Papyrus überschneidet, 18 Zeilen-Anfänge, offenbar aus dem mittleren Teil der Hypothesis. Auf die Veröffentlichung ist leider noch zu warten.

Wußten wir von der Tatsache der Doppelfassung des euripideischen 'Hippolytos' seit langem — wenn auch von Einzelheiten erst seit kurzem —, so ist die Existenz einer Doppelfassung einer weiteren Euripides-Tragödie überhaupt erst durch einen Papyrusfund bekannt geworden. Ich meine eine Doppelfassung des berühmten 'Herakles'. Die Bedeutung dieses Papyrusfundes, des Hibeh-Papyrus 179, ist allerdings zunächst nicht erkannt worden. Zunächst, 1955, wurde dieser Fund aus dem 3. Jh. v. Chr. lediglich als 'Poetical fragments' publiziert. Erst R. Kannicht[7] hat über 20 Jahre später, 1976, in zwei dieser Fragmente (fr. III und IV) Reste von Versen erkannt, die in unserem 'Herakles' stehen, nämlich Reste der Verse 138 – 143 und 146 – 160. In der von unserer mittelalterlichen Überlieferung darin abweichenden Fassung der drei Verse 152 – 154 sah er Varianten. In den übrigen Fragmenten dieses Papyrus vermutete er Teile anderer Dramen. Die eigentliche Bedeutung dieses Papyrusfundes blieb verborgen, da man nicht erkannte, daß diese Fragmente von einer Rolle stammen, die verschiedene Teile einer andersartigen Fassung des euripideischen 'Herakles' enthielt.

Daß es sich bei besagten Fragmenten um Teile einer anderen Fassung des euripideischen 'Herakles' handelt, hatte ich zuerst 1977, also vor 20 Jahren, vermutet.[8] Ich hatte nämlich in einem weiteren Fragment (fr. II), und zwar in den 4 Vers-Enden der 1. Kolumne, die Verse 167 – 170 unseres 'Herakles' erkannt.[9] Die besser erhaltenen Teile der 2. Kolumne aber enthalten einen un-

---

[7] Zeitschr. f. Papyrologie ... XXI 1976, S. 117 – 133.

[8] Zeitschr. f. Papyrologie ... XXVI 1977, S. 59 – 63.

[9] θρόνους ἔχ]ων / – – –] ἐμοὶ / – – – τῶν δεδραμένω]ν δίκην / – – – μ]έρει.

bekannten Wortlaut. Ferner hatte ich bemerkt, daß der Inhalt noch eines weiteren Fragments (fr. V) vortrefflich zu einer Situation paßt, die in dem uns bekannten 'Herakles' geschildert wird. Es ist die Bedrängnis der Herakles-Gattin Megara und ihrer Kinder durch den Usurpator Lykos. Freilich ist der Wortlaut dieser Verse ein ganz anderer.[10] Außerdem schien mir die Tatsache, daß das größte Fragment (fr. I, Mittelteil einer 30 Verse umfassenden Kolumne) inhaltlich, nämlich in der Klage von Greisen über die Beschwerlichkeit ihres Alters, genau der Parodos unseres 'Herakles' entspricht. Wenige Jahre später hat M. Cropp[11] auch in der 2. Kolumne jenes Fragments, in dessen 1. Kolumne ich Verse des 'Herakles' erkannt hatte, einen der uns bekannten Herakles-Verse erkannt, nämlich Vers 238. Überliefertes ]εγημας hatte man fälschlich von γαμέω ('heiraten') abgeleitet, es stammt aber von λ]έγ' ἡμᾶς[12]. Und kurz darauf hat O. Musso[13] in dem arg zerstörten fr. VII drei weitere aus unserem 'Herakles' bekannte Verse identifiziert, V. 163 – 165. Durch Textverderbnis war dies bis dahin nicht deutlich geworden.[14]

So ist inzwischen zur Gewißheit geworden, daß es sich beim P. Hibeh 179 um ein Herakles-Drama handelt, das in weiten Teilen mit unserem 'Herakles' identisch ist, in weiten Teilen sich aber auch im Wortlaut völlig von diesem unterscheidet. Diese beiden Fassungen können nur zwei Fassungen ein und desselben Dramas sein. Und die weitgehend andere Gestaltung — unter anderem mit einer völlig anderen Parodos — dürfte zweifellos das Werk desselben Dichters, nämlich des Euripides, sein.

Nicht sicher ist freilich, welche der beiden Fassungen — die des Papyrus aus dem 3. Jh. v. Chr. oder die unserer mittelalterlichen Handschrift (L, 14. Jh.) — der Ἡρακλῆς πρῶτος bzw. der Ἡρακλῆς δεύτερος ist. Sehr wahrscheinlich aber dürfte der uns überlieferte 'Herakles' der überarbeitete, verbesserte δεύτερος sein, so, wie auch der erhaltene 'Hippolytos' der δεύτερος ist, und auch die uns vorliegenden 'Nubes' des Aristophanes ja seine überarbeitete spätere Fassung darstellen.

Wieweit die Überarbeitung ging, läßt sich freilich nicht sagen; denn die Abschnitte, die wir — ihrerseits wieder nur teilweise — vergleichen können, beziehen sich lediglich auf den ersten Teil des Dramas: Die Papyrusfragmente einschließlich der Parodos stammen möglicherweise aus 5 aufeinanderfolgenden Kolumnen von je etwa 30 Versen.

Der verlorenen Fassung des 'Herakles' können wir gewiß nun auch fr. 854 $N^2$ zuordnen, das mit Εὐριπίδης Ἡρακλεῖ zitiert ist, aber im uns überlieferten

---

[10] V. 3 – 4 ὦ πᾶσα] Κάδμου γα[ῖα – – –]/ τοῖς] Ἡρακλείοις παραγ[ενοῦ βλαστήμασι.

[11] Zeitschr. f. Papyrologie ... XLVIII, 1982, 67 – 73.

[12] V. 238 σὺ μὲν λ]έγ' ἡμᾶς οἵ[ς πεπύργωσαι λόγοις.

[13] Prometheus IX 1983, S. 51 – 56.

[14] ἀ]λλ' ὃς βλέπ[ει statt ἀλλ' ὃς μένων βλέπει – – –
ταχεῖαν δορ[ὸς statt δορὸς ταχεῖαν – – –
ἔ]χει δὲ τοὐ[μὸν wie codd.

'Herakles' nicht vorkommt.[15] Bei den übrigen Zitaten aus dem 'Herakles' gilt dasselbe, wie bei denen aus dem 'Hippolytos': Sie könnten jeweils auch aus dem verlorenen Stück zitiert sein, wenn die entsprechenden Partien mit dem Wortlaut des erhaltenen identisch waren.[16]

In den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche Papyrusfunde mit Hypotheseis zu Euripides-Dramen publiziert worden. Weitere unter den Oxyrhynchus-, Michigan- und Kairo-Papyri sind noch unediert. So mag am Schluß ein Wunsch nicht abwegig erscheinen: Es möge auch einmal ein Hypothesis-Papyrus auftauchen, der die Überschrift Ἡρακλῆς πρῶτος oder Ἡρακλῆς δεύτερος enthält.

Halle (Saale)

[15] Stobaios III 7 Εὐριπίδης Ἡρακλεῖ. τὸ μὲν σφαγῆναι δεινόν, εὐκλείαν δ' ἔχει, / τὸ μὴ θανεῖν δ' οὐ δεινόν, ἡδονή δ' ἔνι. Vgl. V. 281ff. in der mittelalterl. Überlieferung καὶ τὸ κατθανεῖν / δεινὸν νομίζω· – – –.

[16] Vgl. zu diesem Thema den Verf. zuletzt Zeitschr. f. Papyrologie ... XCV 1993, S. 59 – 64.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# PIĘĆ EURYPIDEJSKICH „KOŃCÓWEK"

Napisał

JERZY ŁANOWSKI

Wypadałoby chyba wyjaśnić, co znaczą tytułowe, ujęte w cudzysłów „końcówki". Otóż określamy tak same „zakończenia zakończeń" dramatów, ostatnie słowa , jakie poeta przyznał schodzącemu z orchestry teatru chórowi, no i ostatnie, jakie słyszeli widzowie. Był to oczywiście, żeby użyć piłkarskiego porównania pewien „stały element gry", stały i chyba ważny, bo nie zgodziłbym się z tymi, którzy uważają, że widzowie nie bardzo zwracali uwagę na to, co się działo po zakończeniu akcji dramatu. Chór wychodząc recytował swoje anapesty, a rzeczą twórcy tragedii, tego „nauczyciela dorosłych" było, czy chciał je wyzyskać dla zakomunikowania widowni tego czegoś, co za ważne uważał, czy podzielenia się refleksją, czy wyrażenia życzenia, aby jego dramat dobrze przyjęto, czy po prostu dobitnego w tekście słownym zakończenia, niejako „odbicia" wymarszu chóru. Termin „końcówka" wydaje się odpowiedni, bo jest krótki i nie obciążony żadną dodatkową treścią. Oczywiście filologowie proponują tu różne określenia, na ogół trafne, pobudzające fantazję, jak w tytule artykułu, który będę przywoływał: Słowa pożegnania/wyjścia, uzupełnione określeniem „końcowe wersy" (parting words: final lines, czasem po prostu „endings" co odpowiada naszej „końcówce", po niemiecku „Schlüsse", co chyba zbyt ogólne, bo „Schluss" odnieść można też do końca akcji samego dramatu). Dokładniej rzecz określają „Sentenzschlüsse: (ale tu już mamy treściowe zawężenie)", schematische Schlüsse. Podoba mi się „coda", zapożyczone z języka muzyki tak pokrewnej greckiemu dramatowi, obciążone sensem zamknięcia i położenia finalnego akcentu, nacisku.

Tutaj chcę mówić o pewnej bardzo charakterystycznej końcówce występującej aż w pięciu sztukach Eurypidesa.

Exodos najstarszej z zachowanych w całości (i datowanych) tragedii naszego poety, *Alkestis* z r. 438 p.n.e, kończą słowa schodzącego z orchestry teatru Chóru starców z Feraj, pięć anapestycznych wersów, stanowiących, jak się ogólnie uważa, niezbyt może oryginalne, choć refleksyjne i pięknie wyrażone przesłanie dla widzów sztuki (a może i całej tetralogii, bo jak wiemy *Alkestis* grana była „na miejscu" dramatu satyrowego), ww.1159 – 1164:

πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ᾽ ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ᾽ οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ᾽ ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός·
τοιόνδ᾽ ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Wielorakie są kształty losów,
Wiele wbrew nadziejom spełniają bogowie.
Co spodziewane, to się nie stało,
Z niespodzianego wynalazł bóg wyjście,
I tak się skończyła ta sprawa[1].

W drugiej z kolei zachowanej, słynnej *Medei* wystawionej w siedem lat później w roku 431 p.n.e., będącej tym razem pierwszym dramatem tetralogii, do której należały jeszcze *Filoktet*, *Diktys*, i dramat satyrowy *Żeńcy* (Theristai) „końcówkę" stanowi znowu pięć wersów (ww.1415 –1419). Cztery końcowe są dokładnym powtórzeniem czterech ostatnich z *Alkestis*, pierwszy, „odmieniony" wymieniający miast losów Dzeusa, nie zmienia w żaden zasadniczy sposób sensu całości wypowiedzi Chóru, w. 1415:

πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ.
Spraw wielu szafarzem jest Dzeus na Olimpie.

Końcówki identyczne jak w *Alkestis* powtarzają się jeszcze w *Andromasze*, datowanej w przybliżeniu około roku 419 p.n.e (miejsca sztuki w trylogii, ani tytułów pozostałych tragedii do trylogii wchodzących nie znamy) ww. 1264 – 1268, *Helenie* wystawionej w roku 412 p.n.e. (też nie znamy jej miejsca w trylogii), ww. 1688 – 1692 oraz w *Bachantkach*, jednym z ostatnich dzieł Eurypidesa, napisanych może w 407, wystawionych już po śmierci tragika przez jego syna, w roku 405 p.n.e. jako trzecia sztuka trylogii, w której skład wchodziły jeszcze *Ifigenia w Aulidzie* oraz nie zachowany *Alkmeon w Koryncie* (ww. 1388 – 1392).

Tak więc w zaokrągleniu jedna czwarta zachowanej twórczości Eurypidesa w zakończeniu sztuk, a więc miejscu „znaczącym", powtarza ten sam lub niemal ten sam tekst i oczywiście zawartą w nim myśl, co musi skłonić — i skłoniło — badaczy do zastanowienia, czy jest to tekst oryginalny, autorski, w każdej ze sztuk, czy tylko w jednej, najprawdopodobniej w tej, w której występuje po raz pierwszy, w *Alkestis* (oczywiście jałowe byłoby rozważanie, czy nie mógł występować we wcześniejszej a dla nas zaginionej twórczości, choć można by to sobie wyobrazić), a gdzie indziej tylko „doczepiony" i czy sens tych wierszy zgadza się[2], nazwijmy to może „przesłaniem" sztuki przynajmniej dla nas. Sprawa ta ma oczywiście już dość istotną literaturę. Dziesięć lat temu, w roku 1987,

---

[1] Por. Eurypides, *Alkestis* edited with translation and commentary by D.J. C o n a c h e r , Warminster 1988; komentarz do tych wierszy s. 198 n.

szerzej traktowanemu zagadnieniu takich końcówek poświęciła artykuł w The Classical Quarterly New Series XXXVII 1987 (LXXXI) nr 1 s. 512 – 64 rozpoczęty właśnie od końcówki *Alkestis* Deborah H. Roberts[2]. Artykuł jest wyśmienity, i uczony i inteligentny (a to nie zawsze to samo) i jest tak pełnym opracowaniem problemu, że można się zastanowić, czy warto powracać do sprawy. Przyznam się, że właśnie tak się zastanawiałem, gdyby nie pewne kuszące, a tam nie podjęte pytanie, które wynikało może z mojego nieco specyficznego podejścia do tekstu, mianowicie podejścia tłumacza, który wciąż musi dochodzić znaczenia słów i sensu i specyfiki wypowiedzi.

Mamy oto tekst — pięciokrotnie w końcówce dramatów powtórzoną wypowiedź, i trochę trudno przypuścić, żeby za każdym razem, albo nawet w większości wypadków tej operacji na tekście dokonali późniejsi redaktorzy, reżyserzy, czy jak ich tam nazwiemy. Zakładamy zatem, że wypowiedź jest Eurypidesowa i że jej powtarzanie nie jest tylko wygodnictwem poety, który umieszcza ją nieraz w niezbyt wyraźnym, czy nawet niewyraźnym związku z treścią danej tragedii, ale powtarza po prostu coś, co za ważne uważa i co jest ogólniejszym przesłaniem.

Popatrzmy na te końcówkę „na tle" pozostałych końcówek Eurypidesa, które stosunkowo łatwo zaliczyć można do trzech-czterech różnych typów.

Najprostszym będzie ten, kiedy słowa Chóru wyraźnie wskazują na to, co chór czyni, to znaczy schodzi z orchestry. Końcowymi wyrazami są tu: „Idźcie (στείχετ᾽) — *Dzieci Heraklesa* 1053; (ἴτε) — *Hekabe* 1293; „Pójdźmy" (στείχωμεν) — *Błagalnice* 1232; „Idziemy" (στείχομεν) — *Oszalały Herakles* 1427; „Ruszajmy" (πρόφερε πόδα) — *Trojanki* 1332; „Pójdźcie" (ἴτε) — *Ifigenia w kraju Taurów* 1486; „Ruszaj" (ἰκοῦ) — *Ifigenia w Aulidzie* 1626. To forma najprostsza, najbardziej niewymyślna, co chyba potwierdzi też nieeurypidejski *Resos*: „Ruszajmy" (στείχωμεν) w. 993.

„Hasłami" drugiego typu końcówek są pożegnania połączone z życzeniami powodzenia-szczęścia: *Elektra* 1357 (χαίρετε); *Ijon* 1619 (χαῖρ᾽), czasem występujące wraz z poprzednio wymienionymi: *Ifigenia w kraju Taurów* ἴτ᾽ ... ἐπὶ εὐτυχίᾳ... εὐδαίμονες, *Ifigenia w Aulidzie* χαίρων ... γῆν ἰκοῦ ... χαίρων.

Trzecia kategoria to wezwania do Nike, oczywiście w imieniu poety. Tu mamy wypadek dosłownego powtórzenia w dwu tragediach: *Fenicjanki* 1764 = *Orestes* 1691:

ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν
βίοτον κατέχοις
καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα·

Wielce czcigodna Nike, żywot
Opieką mój otaczaj
I nigdy nie przestawaj mnie wieńczyć.

---

[2] D. H. Roberts, *Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides*, [w:] Classical Quarterly XXXVII, 1, 1987, s. 51 – 64, wcześniejsza bibliografia głównie w przypisach 3 i 8.

Nike przywołana jest też w *Ifigenii w kraju Taurów* 1497 i znów — typowo — w *Rezosie* — w. 994 – 996, gdzie jednak jak gdyby w podwójnym sensie, gdyż idzie też o zwycięstwo Trojan:

Στείχωμεν ὅπλοις
κοσμησάμενοι καὶ ξυμμαχίᾳ
τάδε φράζωμεν· τάχα δ᾽ ἂν νίκην
δοίη δαίμων ὁ μεθ᾽ ἡμῶν.

Ruszajmy zbrojnie
I wojsku sojuszników
To samo każmy. Już wkrótce
Może nam dać zwycięstwo bóg, który jest z nami.

Ta typologia jest dla przejrzystości uproszczona, bo doczepione do tych „haseł" bywają krótkie aluzje do treści sztuk (w *Dzieciach Heraklesa*, *Hippolycie*, *Hekabe*, *Błagalnicach*, *Oszalałym Heraklesie*, *Trojankach*) albo gnomy (w *Elektrze, Ijonie*).

Nim wrócę do naszej piątki, pozwolę sobie z tamtych końcówek zacytować znamienne miejsca.

W *Hippolycie* ww. 1462 – 1464:

κοινὸν τόδ᾽ ἄχος πᾶσι πολίταις
ἦλθεν ἀέλπτως.

Dla wszystkich w mieście wspólny ten ból
Przyszedł niespodziewanie.

W *Ifigenii w kraju Taurów* w najdłuższej bo dziesięciowersowej końcówce, właściwie modlitwie do Ateny i Nike, padają też takie słowa (w. 1405):

μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον
φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαι.

Bo radosną i niespodziewaną
Wieść dane mi było usłyszeć.

Wróćmy teraz do naszego tematu, którego główny motyw to właśnie sprawa wielorakich losów i ich niespodzianości. Bo cóż tu jest głównym wątkiem. Niespodziane i nieprzewidywane zrządzane przez bogów (lub w jednym wypadku przez Dzeusa). Czyżby to znaczyło, że istotą tragedii wskazywaną tak dobitnie przez poetę są jej sytuacje czy też wątki niespodziewane.

W wielu miejscach swych sztuk (np. w *Alkestis*) Eurypides podkreśla odmienność doli, jaka przypadła bohaterowi lub bohaterce sztuki od tej, jaka była spodziewana, normalna — ale to już osobny i obszerny temat nie do objęcia w naszym kwadransowym referacie. Zatem czy idzie o to, że niespo-

dzianość jest istotnym elementem tragiczności i bywa niemal stałym motywem sztuk?

I tutaj nasuwa się nam charakterystyczna paralela z naszej własnej literatury. Bodaj najtragiczniejszym dramatem powstałym w Dwudziestoleciu była — uwaga na tytuł — *Niespodzianka* Karola Huberta Rostworowskiego z roku 1929. Przypomnę, że to opowieść o synu ubogich rodziców, który po latach tułaczki wraca do domu rodzinnego nierozpoznany, a rodzice widząc, że przybysz ma pieniądze mordują go[3].

I może jeszcze jedna uwaga do samego końca tej końcówki:
τοιόνδ᾽ ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

I tak się skończyła ta sprawa.

„Sprawa" to oczywiście poprzedzający końcówkę dramat, jego akcja. Przypomnijmy, że Arystoteles w *Poetyce* p. 1448 b 1 pisze o Pelopenezyjczykach: καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν — dodaję, że to oni właśnie działanie określają słowem *dran*, podczas gdy Ateńczycy określają je terminem *prattein,* a wyżej 1448 a 28: πράττοντας γὰρ μιμοῦνται ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν — przedstawiają swych bohaterów w bezpośrednim działaniu. Stąd też, jak niektórzy twierdzą, pochodzi sama nazwa dramatu (w wyśmienitym przekładzie Henryka Podbielskiego)[4].

Czy nie mielibyśmy prawa w tłumaczeniu końcówki napisać po prostu: I tak się skończył ten dramat? Słowniki takiego znaczenia wyrazu pragma wśród kilku innych nie notują. Czy słusznie?

Wrocław

## DE EURIPIDEA QUADAM „FORMULA FINALI" QUINQUIES REPETITA


### Summarium

Fabularum Euripidis quinque exeuntis Chori ultima verba eadem vel fere eadem sunt (*Alc.* 1159 –1164, *Androm.* 1264 – 1268, *Hel.* 1688 – 1692, *Bacch.* 1388 – 1392, primo versu mutato tamen *Med.* 1415 – 1419). Auctor articuli censet Euripidem in insperabili fato, de quo haec formula finalis loquitur, tragoediae sensum proprium atque significationem posuisse id spectatoribus suis monstrare voluisse. Rogat etiam, an pragma, quod in formula occurrit, etiam sensu drama usitatum sit.


---

[3] K.H. Rostworowski, *Niespodzianka. Prawdziwe zdarzenie w 4 aktach*, wydane i wystawione po raz pierwszy w Krakowie 1929, odznaczone nagrodą państwową 1932.

[4] Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1983 (Biblioteka Narodowa s. II nr 209).

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# DAS PROBLEM DER MENSCHLICHEN NATUR IN TRAGÖDIEN DES EURIPIDES

## EIN PORTRÄTTRIPTYCHON DER IPHIGENIE

Von

JADWIGA CZERWIŃSKA

Die Todesproblematik erscheint vielmals in Tragödien des Euripides. Die Tatsache, daß die Aufmerksamkeit auf dieses Problem gelenkt wird, ist völlig verständlich, wenn man bedenkt, daß sich im Interessenkreis von Euripides die menschliche Natur fand. Wenn der Dichter das Wesen der menschlichen φύσις in Betracht zog, konnte er eine so wichtige Sache, wie das Problem der Sterblichkeit des Menschen nicht unbeachtet lassen.

Die Gelegenheit zum Aufgreifen dieses Themas gaben Euripides auch in einigen seinen Dramen dargestelle junge und edle Heldengestalten, die freiwillig in eigenen Tod einwilligen. Zu ihnen gehören Polyxene, Meneukeus, Makaria und Iphigenie. Wenn Euripides die Haltung der jungen Menschen im Angesicht des Todes beschrieb, stellte er sie meistens im Augenblick dar, wo sie nur über die, von sich selbst getroffene Entscheidung informierten, ihr Leben im Namen eines höheren Wertes aufzuopfern. Er zeigte aber nicht, wie es zur Fassung dieses Entschlusses kam, obwohl die Helden Beweise vorbrachten, die ihre Entscheidungen begründeten. Der Dichter beschränkte sich darauf, die letzte Endetappe dieses Vorgangs zu zeigen, der sich ohne Zweifel in der Psyche der jungen Menschen vollziehen mußte, bevor sie die Entscheidung über ihren eigenen Tod trafen. So ist er mit Polyxene aus *Hecuba*, Meneukeus aus *Phoenissae* und Makaria aus dem Drama *Heraclidae* umgegangen.

Eine andere Methode hat er bei der Beschreibung der Gestalt von Iphigenie angenommen. Das Porträt dieser Heldin hat Euripides allmählich geschaffen und dabei zeigte er die einzelnen Etappen der, sich in ihr vollziehenden Wandlungen. Auf die Bühne führte er ein blutjunges Mädchen ein, das eigentlich noch ein Kind war und ließ es zu den, es erwartenden endgültigen Todesurteilen reifen. Durch die Anwendung dieser dramatischen Maßname, konnte Euripides ein tieferes psychologisches Porträt seiner Heldin darstellen, dank dem der Zuschauer zugleich die Erklärung und die Begründung dieser Entscheidung

bekam. Auf diese Weise wurde die Gestalt von Iphigenie von dem Dramatiker real gemacht und ihr Verhalten wurde dadurch verständlicher für den Zuschauer.

Iphigenies Bildnis besteht in der Tragödie des Euripides aus drei deutlich unterschiedlichen Bildern, die jedoch ein formales und dramatisches Ganzes bilden. Der Dichter schuf also in der Tat ein eigenartiges Triptychon. Er stellte nämlich drei, sich einander ergänzende Porträts der Heldin dar, die die sich allmählich im Bereich ihrer Psyche vollziehende Wandlung zeigen.

Die von Euripides angewandte Methode der poetischen Beschreibung der Iphigenie mit Hilfe des genannten Porträttriptychons der Heldin hatte eine nicht geringfügige Bedeutung. Sie ließ den Dichter zeigen, daß sich in ihr eine Wandlung vollzog, die die Eigenschaften eines Vorgangs trug. Iphigenie reifte nämlich langsam zur Fassung des endgültigen Entschlusses, was in ihrem Fall gleichzeitig ein langsames Reifen zur Akzeptierung des Gedanken an den eigenen Tod bedeutete.

Die Vorstellung von dem Umfang der, sich in Iphigenie vollziehenden Evolution gibt schon die erste Szene, in der sie erscheint. Euripides zeigt dann nämlich, wie man vermuten kann, absichtlich ihre ganze Naivität und Unschuld (II Epeisodion 590 ff).

Die genannten Eigenschaften der Heldin holt der Dichter durch die bewußte, meiner Meinung nach Nebeneinanderstellung der Spontanität von Iphigenie und der Beherrschtheit ihrer Mutter heraus. Klyteimestra, wie es sich für eine Königin und eine reife Frau schickt, begrüßt ihren Mann ruhig und mit gewißer Zurückhaltung und Iphigenie dagegen eilt ungeduldig Agamemnon entgegen, um nach einer langen Trennung, ihren liebenVater endlich zu umarmen. Das Benehmen der Heldin scheinen die Worte ihrer Mutter zu erklären, die anscheinend die Spontanität ihrer Tochter enschuldigt, indem sie sagt, daß von allen Agamemnons Kindern gerade Iphigenie ihn immer am meisten liebte (638). Diese Tatsache erklärt, Klytaimestras Überzeugung nach die große Freude ihrer Tochter über das Treffen mit dem Vater und die zärtliche Begrüßung. Der Anblick des Vaters versetzt Iphigenie in fast euphorische Freude, und auch dann, wenn sie Trauer und Verlegenheit in seinem Gesicht bemerkt, bittet sie Agamemnon mit kindlicher Schmeichelei, daß er ihre gemeinsamen glücklichen Augenblicke nicht stört, und bei ihr seine Sorgen vergißt (644 ff).

Euripides stellt also in dieser Szene Iphigenie dar, die mit der, ihr eigenen kindlichen Spontanität ihr Glück zeigt. Einnehmend sind ihr kindliches Gezwitscher und ihre Sorglosigkeit, die — wie wir gesehen haben — selbst das finstere Gesicht ihres Vaters nicht stören konnte. Deshalb bemerkt Witkowski mit Recht, daß „es in der Weltpoesie keine so entzückende Szene gibt, wie die Szene der Begrüßung von Iphigenie und ihrem Vater"[1].

---

[1] S. Witkowski, *Tragedia grecka*, Bd. II, Lwów 1930, S. 204.

Während das erste Bild des Triptychons die spontane, in dem naiven Vertrauen eines Kindes wurzelnde Freude zeigt, verlegt uns die Atmosphäre des zwieten Teiles des Triptychons, die wir in der IV. Epeisodion (1211 ff) finden, in die Leidenswelt der Heldin. Sie ist mit dem Schall eines Liedes von Orpheus erfüllt, das Iphigenie kläglich singt. Sie erkannte denn schon den eigentlichen Grund ihrer Ankunft in Aulida und sie weiß, daß man sie kommen ließ, damit sie als die Gabe für die Göttin Artemis ihr Leben auf dem Opferaltar hingibt. Deshalb kommt aus ihrem Mund ein klägliches Lied heraus, in dem sie erzählt, daß sie mit ihrer Stimme sogar die Felsen beschwüre (ἐπάδουσ᾽), wenn ihre Stimme so stark wäre, wie die von Orpheus (τὸν ᾽Ορφέως λόγον) und durch ihre Worte würde sie jeden bezaubern (κηλεῖν). Mit Trauer sagt sie, daß ihr nur noch Tränen blieben, mit denen sie ihren Vater zu überzeugen hofft, daß er sie weiter leben läßt (1211 – 1215).

In der besprochenen Szene zeigt Euripides Iphigenie, die mit Nostalgie an ihre glückliche Kindheit zurückdenkt. Die Heldin erinnert den Vater an ihre gemeinsamen Gespräche, Pläne, die Zärtlichkeit und Liebe, die sie sich erwiesen haben. Sie ruft diese Erinnerungen zurück, in der Hoffung, daß sie vemögen, den harten Agamemnons Entschluß zu ändern, daß er sich ihrer erbarmt und ihr das Leben schenkt (1246):

ἀλλ᾽ αἴδεσαί με καὶ κατοίκτιρον βίου.

Im Gespräch mit Agamemnon appelliert Iphigenie nicht nur an seine väterlichen Gefühle. Im Kampf um ihr eigenes Leben versucht sie ihren Vater zu überzeugen, indem sie ihm auch — wie sie sagt — „ein kurzes, unwiderlegliches Argument beibringt" (1249). Sie sagt nähmlich, daß die angenehmste Sache für die Menschen sei, das Licht hier auf der Erde zu sehen (τὸ φῶς τὸδ᾽ ἀνθρώποισιν ἥδιστον βλέπειν 1250), weil unter der Erde Nichtigkeit sei (τὰ νέρθε δ᾽ οὐδέν 1251) und — wie sie meint — nur ein verrückter Mensch könne in seinen Gebeten nach dem Tod rufen. Und zum Schluß sagt die Heldin die Worte, die ihre ganze traurige Klugheit enthalten. Sie behauptet, daß auch ein elendes Leben viel besser sei als ein schöner Tod (κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν 1252). Auf diese Äußerung der Heldin werden wir noch zurückkommen.

Die Bitten der Tochter vermochten aber nicht zur Änderung Agamemnons Entschlusses zu führen (1255 – 1275). Bei der Begründung seiner Entscheidung, sagte er, daß Iphigenie zum Hellas Wohl umkommen müsse. Nachdem er es gesagt hatte, ging er sofort weg und Iphigenie blieb allein und sie fühlte sich — wie aus ihren Worten zu schließen war (1313 ff) — unglücklich und von ihrem Vater verlassen.

Der Entschluß des Heerführers der Achaien besiegelte Iphigenies Schicksal, weil ihrer Überzeugung nach, die Entscheidung ihres Vaters ihr keine Hoffung mehr auf die Rettung ihres Lebens gegeben habe. Deshalb überlegt

Iphigenie mit Nachdenklichkeit und Trauer die wechselvollen Schicksale des menschlichen Lebens, spricht über die Flüchtigkeit und Unbeständigkeit sowohl des Glücks, als auch des menschlichen Lebens. Die menschlichen Schicksale vergleicht sie mit dem Windhauch, der manchen Trauer, manchen Notwendigkeit und den anderen nur Aufschub bringe, aber letzten Endes, wie sie behauptet, sei das Schicksal jedes Menschen immer unglücklich (1327 – 1332).

Der bildhafte Vergleich zeigt die ständige Veränderlichkeit des menschlichen Schicksals, das, der Meinung der Heldin nach, sich endlich für alle als unglücklich erweise. Iphigenies Äußerung und Benehmen zeugen davon, daß ihr bisheriges Leben, heiter und sorgenfrei, ihre Vorstellung des Todes, mit dem sie sich weder abfinden will noch abfinden kann, völlig geändert hat.

Tiefe Betrachtungen, die in Iphigenies Worten enthalten sind, beweisen, daß wir in dem besprochenen Teil des Dramas nicht mehr mit einem kleinen, schmeichelhaften und fröhlichen Mädchen zu tun haben, das es in der Begrüßungsszene war, die den ersten Teil des Triptychons bildete (631 ff). Jetzt sehen wir sie als eine einsame zu früh erwachsene junge Frau, die im traurigen Nachdenken Betrachtungen zum menschlichen Schicksal anstellt.

In Iphigenie vollzog sich also eine Wandlung. die man schon in der früher besprochenen Szene beobachten konnte (1211 ff), als die Heldin, wie Orpheus, ein mit Trauer erfüllten Lied sang, um den Vater zu erbitten, daß er ihr das Leben schenkt. Die Meinung Iphigenie über die, wie der Wind wechselvollen menschlichen Schicksale ist also die Fortsetzung und zugleich die Erfüllung ihres Orpheus'Liedes, weil die beiden obengennanten Szenen (sie sind ein Teil der IV. Epeisodion) das Bild der Heldin bilden, das der zweite Teil des Triptychons ist. Danach folgt der letzte schon Aufzug, in dem wir die Heldin treffen. Dann aber lernen wir ein völlig anderes Bildnis von ihr kennen.

Den leztzen Teil des Triptychons bildet nämlich ein Porträt von Iphigenie, das ganz anders ist als die zwei anderen. Wir sehen die Gestalt einer stolzen und starken Frau, deren innerliche Ruhe das Ergebnis der schon getroffenen Entscheidung ist. Ihre Erbitterung gegen den Vater verschwindet, weil sie jetzt seine Entschlüsse völlig versteht und akzeptiert. Iphigenie entschuldigt sogar Agamemnon bei der Mutter, indem sie sagt, daß es für keinen Menschen leicht sei, gegen die Gewalt, gegen den von der Menschenmenge ausgeübten Druck zu kämpfen. Zugleich informiert sie Klytaimestra, daß sie, nachdem sie die Situation überlegt habe, selbst — wie sie sagt — zur Überzeugung gekommen sei, daß ihr Tod notwendig sei, denn ihrer Meinung nach, alle von ihr vorgebrachten Argumente sprächen dafür. Iphigenie behauptet, sie fühle die Blicke des ganzen Hellas auf sich, das von ihr das Opfer erwartet, um Hellene abholen und die Phrygen bestrafen zu können. Die Heldin ist überzeugt, daß die Niederlage der Phrygen eine Lehre für alle Barbaren sein solle, damit sie in der Zukunft nie hellenische Frauen entführen würden (1378 – 1382). Iphigenie betont, daß sie ihr Leben für das ganze Griechenland hingebe, für seine Freiheit

und die Herrschaft über die Barbaren (1397 – 1401). Sie erwähnt noch den Ruhm, den sie für ihr Opfer gewinnen werde.

In dieser Szene sehen wir also ein ganz anderes Bildnis der Heldin. Entschieden und selbstsicher, so anders als in den vorigen Aufzügen, mit Überlegung und Besonnenheit begründet sie die Wandlung, die sich in ihr vollzog. Sie beschloß zu sterben und — was man betonen soll — das ist ihre freiwillige Wahl, ähnlich wie der Polyxene, Makaria oder des Meneukeus. Sie hat entschieden, daß sie einen berühmten Tod einer Schande vorziehe, für die sie ihr weiteres Leben halten würde. Obwohl sie noch vor kurzem (1252) meinte, daß ein elendes Leben besser sei als ein schöner Tod, wählt sie doch jetzt den Tod in Hoffung, daß er ihren Namen mit Ruhm umstrahlen werde. Dann sagt sie, ihre Worte an die Mutter richtend (1374 – 1376):

> οἷα δ' εἰσῆλθέν μ', ἄκουσον, μῆτερ, ἐννοουμένην·
> κατθανεῖν μέν μοι δέδοκται· τοῦτο δ' αὐτὸ βούλομαι
> εὐκλεῶς πρᾶξαι, παρεῖσά γ' ἐκποδὼν τὸ δυσγενές.

J. de Romilly komentiert, den von Euripides angewandten dramatischen Griff, der darin bestand, daß Euripides die Wandlungen darstellte die sich in Iphigenie vollzogen und er stellt fest: „ Die plötzliche Wendung, die dazu führt, daß sie den Tod akzeptiert, war nich nur eine kühne psychologische Innovation. Der Dichter umgestaltete den Mythos, indem er das bewußte Opfer einführte"[2]. Man muß auch unterstreichen, daß man erst dann völlig verstehen kann, was für eine Rolle bei der Schöpfung der Gestalt der Heldin die Einführung dieser Innovation spielte, wenn man das Bild der Iphigenie von Aischylos in der Tragödie „Agamemnon" zurückruft. Dort wurde sie mit Gewalt auf dem Opferaltar geopfert, gegen ihren Willen (Aischylos, „Agamemnon" 234 – 244). Und dagegen Iphigenie, die von Euripides geschaffen wurde „mit ihrem Stolz und Akzeptierung — wie J. de Romilly bemerkt — die ganze Schlußszene der Tragödie ausfüllt"[3].

Das wichtigste Argument mit dem Iphigenie ihre Entscheidung begründet, sei das gemeinsame Wohl der Achaien, in der — wie das J.Łanowski betont — panhellenischer Dimension[4]. Ähnliche Meinung äußern Schmid und Stählin[5]. Der zweite, auch wesentliche Grund, ist der Ruhm, den sie durch ihre Aufopferung erwerben kann, also ein Motiv, das schon bei der Beschreibung der früher genannten Helden, Polyxene, Meneukeus, Makaria erscheint.

Und dagegen, der Meinung von S. Witkowski nach, können wir sagen, daß

---

[2] J. de Romilly, *Tragedia grecka*, übersetzt von I. Sławińska, Warszawa 994, S. 128 – 129.

[3] de Romilly, *o.c.*, S. 129.

[4] Eurypides, *Tragedy*, t. III, Die Einführung von J. Łanowski S. 489.

[5] Schmid-Stählin stellen fest: „Makaria opfert sich für ihre Geschwister, die Erechtheustochter für ihr Vaterland, Iphigenia für ganz Hellas"; Schmid-Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940, S. 428.

„der Heroismus der Aufopferung in diesem Stück neue Gestalten angenommen hat. Weil Iphigenie noch fast ein Kind ist, so mehr greifen ans Herz ihre Furcht vor dem Tod und dann die imposante Entscheidung"[6]. Der Gelehrte unterstreicht zugleich, daß Iphigenie eine, Begeisterung erweckende Verbindung von Kindlichkeit und Weiblichkeit sei, was von Schiller völlig bemerkt und richtig eingeschätzt wurde. Und er sieht in dieser Heldin harmonisch verbundene Gebrechlichkeit, Schwächlichkeit und Heroismus.

Aber in der Beschreibung der Iphigenie sind, wie man vermuten kann, weder ihre heroische Aufopferung noch ihre edlen Beweggründe, von denen sie sich leiten ließ, die wichtigste Sache. Das, was besonders betont werden soll, ist die sich auf der Bühne vollziehende Evolution der Heldin, die langsam dazu reif wird, eigenen Tod zu akzeptieren: von einem naiven Kind, durch ein hilfloses, verlorenes junges Mädchen, bis zu einer bewußten, stolzen und selbstsicheren Frau, die es versteht eine Mission[7] zu erfüllen zu haben und deswegen trifft sie endgültige Entscheidungen. Ihr volles Bildnis besteht aus drei getrennten Teilen, die doch hinsichtlich der Abfassung und der Dramatik ein nachgedachtes Ganzes bilden. Es ist in dem Porträt der Heldin enthalten, das von Euripides in der Form eines Triptychons abgefaßt wurde.

Aus den oben dargestellten Erwägungen ergibt sich, daß im Fall von Iphigenie die Form einer poetischen Beschreibung angewandt wurde, die darin bestand, daß ihre drei, deutlich unterschiedlichen Bilder präsentiert wurden. Das, auf diese Weise entstandene Porträttriptychon kann, meiner Meinung nach, als eine Metapher verstanden werden, die das Benehmen des Menschen angesichts des Todes zeigt. An dem Beispiel von Iphigenie zeigt Euripides wie der Mensch zum Gedanken an eigenen Tod reif wird, wie er zur Akzeptierung des Todes kommt. Die folgenden Bilder des Triptychons bilden die Abbildung der sich in der menschlichen Psyche vollziehenden Wandlungen, in dem Moment, in dem sich der Mensch die Unvermeidlichkeit eigenes Todes bewußt macht.

Das erste, von Euripides dargestellte Iphigenies Bildnis zeigt die Lebensfreude und in dem Leben ist der Tod noch nicht da, das zweite bildet die Verzweiflung ab, die dann erscheint, wenn sich der Mensch eigene Sterblichkeit bewußt macht, die er nicht bewilligen kann, und das dritte dagegen zeigt, auf welche Weise sich der in dem Menschen bei dem Gedanken an den Tod entstandene Protest in die reife Akzeptierung desselben verwandelt.

Iphigenies Gedanken und Gefühle, in den einzelnen Teilen des von Euripides geschaffenen Triptychons beschrieben, kann man auch in Bezug auf andere Helden der euripideischen Tragödie für repräsentativ halten.

Das erste Bild des Triptychons, das Iphigenie beschreibt, bestätigt die, dem

---

[6] Witkowski, *o.c.* S. 204.

[7] Eurip. *Iph. Aulidensis*, 1446 : „Es ist ein großes Glück, daß ich Griechenland erlöse", vgl. auch: 1378 – 1391, 1397 – 1401, 1420, 1472 – 1476, 1552 – 1560.

Menschen eigene Freude, die er aus der Tatsache allein schöpft, daß er lebt. Diese Bemerkung betrifft auch andere euripideischen Helden, wovon das Beispiel von Alkestis aus der Tragödie unter demselben Namen zeugt. In diesem Drama spricht die Heldin, die gerade im Angesicht des Todes steht, mit Überzeugung über die Schönheit und die Einmaligkeit des menschlichen Leben. Bezeichnend und leicht zu sehen, auch in den Aussagen der Helden aus den anderen Tragödien von Euripides, ist die Tatsache, daß eben bei der Nebeneinanderstellung des Todes und des Lebens der ganze Lebensreiz von dem Dramatiker herausgeholt wird. Das beste Beispiel dafür sind die schon erwähnten Alkestis und Iphigenie.

Und jetzt konzentrieren wir uns auf die Analyse der zwei übrigen Teilen des Triptychons von Iphigenie, weil sie das Hauptthema unserer Erwägungen direkt berühren und das ist das Todesproblem.

Der zweite Teil des Triptychons beschreibt Iphigenies Verzweiflung, die wir ohne Zweifel für eine, für den Menschen natürliche erste Reaktion auf den eigenen Tod halten können. Diese Reaktion charakterisieren am richtigsten die Aussagen von Iphigenie, aufgrund deren man ihr Bildnis schaffen kann, das zum zweiten Teil des Triptychons gehört. Es zeigt deutlich, wie sich in dem Menschen der Verteidigungsmechanismus in Bewegung setzt, der ihn läßt entschlossen um eigenes Leben kämpfen und den eigenen Tod nicht bewilligen.

Eine der erwähnten Äußerungen von Iphigenie ist die Meinung, daß die angenehmste Sache für den Meschen sei, das Licht hier auf der Erde zu sehen (τὸ φῶς τὸδ᾽ ἀνθρώποισιν ἥδιστον βλέπειν 1250), weil unter der Erde Nichtigkeit sei (τὰ νέρθε δ᾽ οὐδέν w. 1251). In der von Iphigenie geäußerten Meinung wurde das Leben Licht genannt. In der griechischen Tradition wurde nämlich das Substantiv τὸ φάος oft an das Leben geknüpft, obwohl es ein weites semantisches Spektrum mit der Hauptbedeutung: „Licht", „Tag", hatte. Wenn man: βλέπειν τὸ φῶς oder: εἶναι ἐν φάει sagte, verstand man diese Wendungen in der Bedeutung „leben"[8]. Eine ähnliche Situation finden wir auch hier. Wenn wir die Worte Iphigenie lesen: τὸ φῶς βλέπειν, werden wir sie eben in der Bedeutung „leben" verstehen. Auf die Bezeichnung des Lebens als Licht stoßen wir in „Iphigenia Aulidensis", auch in der Zeile 1250, wenn die Titelheldin, über ihr Schicksal klagend, Klytaimestra sagt, daß es für sie kein Licht mehr gebe. Aus der Tatsache, daß die besprochene Wendung, die den Gegensatz zur, in der nächsten Zeile erscheinenden Bezeichnung τὸ νέρθε δ᾽ οὐδέν ausdrückt, die „die unterirdische Nichtigkeit" bedeutet, ergibt sich, daß auf diese Weise bei Euripides die Kontraposition zwischen dem Leben und dem Tod formuliert wurde.

---

[8] Das Licht, mit dem Leben identifiziert erscheint besonders oft bei Euripides in der Tragödie „Alkestis", in der die Titelheldin, für ihren Mann sterbend, mit Trauer Abschied von dem Sonnenschein nimmt, um in der Dunkelheit des Hades zu verschwinden, Zeilen 205 – 206, 691.

Mit einem ähnlich ausgedrückten Gegensatz haben wir auch in den anderen Tragödien von Euripides zu tun, wie z..B. in „Meleager" Fr. 537. Wir lesen nämlich dort, daß für die Menschen das Licht angenehm sei, im Gegensatz zur Dunkelheit des sich unter der Erde befindenden Hades, und es ist nicht angenehm dort sogar im Traum zu sein[9].

Die Unmöglichkeit der Ergründung der menschlichen Schicksale nach dem Tod, wurde der Grund dazu, daß man unterschiedliche Vermutungen zu diesem Thema anstellte, die auch die euripideische Tragödie festigte. Eine der Ansichten verkündete die Nichtigkeit nach dem Tod. Außer den schon gezeigten Stellen finden wir so eine Reflexion auch in den anderen Tragödien von Euripides, wie z.B. in „Alkestis" (Z. 322, 330, 381, 387, 527), „Iph. Taurica" Z. 484 ff, und auch in den Fragmenten seiner nicht erhaltenen Tragödien z. B. „Meleagros" Fr. 536, „Kresfontes" Fr. 454. Die an den obengenannten Stellen dargestellten Ansichten stimmen mit der, in dem Pseudoplatonischen Dialog „Axiochos" (369 b-c) enthaltenen Lehre überein, die verkündet, daß die Seele zusammen mit dem Leib stirbt.

Die angeführten Worte von Iphigenie, die über die Nichtigkeit der Unterwelt spricht, bringen auch die Reflexion in Erinnerung, die von Makaria gleich vor dem Tod in „Heraclidae" (589 – 596) gesagt wurde. Sie hat damals die Meinung geäußert, daß es besser wäre, wenn unter der Erde gar nichts existieren würde, damit sich die Menschen nach dem Tod ihrer Ruhe erfreuen und keine Leiden und Qualen ertragen müssen. Makaria behauptet auch zugleich, daß der Tod das beste Medikament für die Menschen gegen jedes Unglück sei (τὸ γὰρ θανεῖν // κακῶν μέγιστον φάρμακον νομίζεται, 595 – 596), das die Menschen betrifft.

Gegen den letzten Gedanken von Makaria polemisieren Iphigenies Worte, die meint, daß auch ein elendes Leben besser als ein schöner Tod sei (κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν 1250 – 1252). In dem Satz der blutjungen Iphigenie wurde ihr Verzweiflungskampf um das Leben ausgedrückt, hoffnungslose Probe der Lebensrettung, auch wenn sie in der Zukunft ein elendes Leben führen müßte.

Den Worten von Iphigenie gemäß, ist auch ein schlechtes Leben kein Argument dafür, daß man im Tod die Flucht vor ihm sucht. Es ist doch normal, daß das menschliche Leben und das Glück nicht dauernd sind, daß das wechselvolle Schicksal häufig Unglück statt Erfolgs bringt, der dem Menschen den Rücken gekehrt hat. Die Gedanken äußert Iphigenie in dem Moment, in dem man ihr mitteilte, daß sie statt der Hochzeit der Tod auf dem Opferaltar erwartet.

---

[9] Meleag. Fr. 537:

τερπνὸν τὸ φῶς τόδ᾽ ὁ δ᾽ ὑπὸ γῆν ῞Αιδου σκότος
οὐδ᾽ εἰς ὄνειρον ἡδύς ἀνθρώποις μολεῖν.
ἐγὼ μὲν οὖν γεγῶσα τηλικήδ᾽ ὅμως
ἀπέπτυσ᾽ αὐτὸ κοὔποτ᾽ εὔχομαι θανεῖν.

Sie spricht damals über die Flüchtigkeit und Unbeständigkeit des menschlichen Lebens, das sie zum immer wechselnden Windhauch vergleicht (1327 – 1332).

Wie es sich aus den Tragödien von Euripides ergibt, legen die Menschen so großen Wert auf das Leben, selbst wenn es unglücklich ist, daß sie aus ihm nicht scheiden wollen. Es war so im Fall von Admet und Feres in der Tragödie „Alkestis" und auch mit Iphigenie, mit deren Worten wir unsere Erwägungen angefangen haben. Die Worte, die sie im zweiten Teil des Triptychons gesagt hat, zeugen davon, daß sie, wie wir schon betont haben, sogar ein elendes Leben dem Tod vorzog.

Diese Ansicht der Heldin polemisiert gegen den in der Tragödie „Hecuba" enthaltenen Gedanken, den Polyxene zum Ausdruck bringt. Sie meint nämlich, daß es besser sei zu sterben, als sich ohne Schuld zu schänden. Ihre Reflexion läßt sich eigentlich auf die Behauptung zurückführen, daß man eher mit Würde sterben soll, als ohne Würde leben.

Der dritte Teil des Triptychons stellt das neue Bildnis von Iphigenie dar, zugleich neue Reflexionen zum besprochenen Thema präsentierend. Es zeigt nämlich eine reife Einstellung des Menschen im Angesicht des Todes, das ist die bewußte Akzeptierung des Todes. In diesem Teil des Dramas gibt es keinen Mißklang mehr zwischen Iphigenies Haltung und ihren Worten, und der oben angeführten Reflexion, für die der Tod etwas Besseres war als ein schändliches Leben. Ein ähnlicher Gedanke erscheint nach Jahrhunderten wieder in der gegenwärtigen Literatur und Hemingway äußert ihn mit folgenden Worten: „Es ist besser zu sterben als auf den Knien zu leben".

Sowohl Iphigenies Beispiel als auch Polyxenes, Makarias oder Meneukeus, können davon zeugen, daß der Dramatiker, die jungen Helden im Angesicht des Todes zeigend, zu sagen schien, daß sich sogar die Psyche eines naiven und noch unreifen Menschen gründlich ändert, wenn er die endgültige Wahl treffen muß, wenn er den letzten Dingen ins Gesicht sehen muß. Meditatio mortis zerstört nämlich die Naivität und Jugend, und wird zum Reifen zum Tod.

Der Hauptgedanke, den — wie man meinen kann — Euripides in die poetische Metapher gefaßt hat, die in Form eines Porträttrpitychons gezeigt wurde, ist, daß die natürliche Konssekvenz des sich in dem Menschen vollzogenen Reifeprozesses ist, sich mit dem Tod abzufinden. Den Tod stellt Euripides wie ein ewiges Naturrecht dar, dem jeder Mensch unterliegt, er bildet ein untrennbares Ganzes der menschlichen φύσις. Deshalb sagt Megara in dem Drama „Hercules furens" folgende Worte (281 – 284):

καὶ τὸ κατθανεῖν
δεινὸν νομίζω · τῷ δ' ἀναγκαίῳ τρόπῳ
ὃς ἀντιτείνει σκαιὸν ἡγοῦμαι βροτόν.
ἡμᾶς δ', ἐπειδὴ δεῖ θανεῖν, θνῄσκειν χρεών.

Łódź

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# THE CONCEPT OF *SOPHIA* IN EURIPIDES' *MEDEA*

By

MARIA MAŚLANKA-SORO

The theme of *sophia* (wisdom) is as it were interwoven into the main tragic theme in Euripides' Medea. It is the demonstration of the tragic outcome resulting from the main character's rationalisation of the logic of heroism. In consequence of her deliberate intellectual process of investigation, in which she turns out to have an exceptional talent of foreseeing the course of events and thus also of „exerting control" over reality, Medea finds an answer to the question how „best" to triumph over Jason[1]. In the Greeks' heroic awareness success was a measure of a character's value, and from the opening words of the Prologue Medea emerges as a very Greek figure[2], absolutely heroic in the Homeric and Sophoclean sense of the term[3]. Her world of values comprises regard for her own honour, and the sense of necessity to avenge the wrong she has suffered (*adikia*), hatred of her enemies and loyalty to her friends (*echthra* and *philia*), this last-named value being associated with the right to reciprocity, of which Jason is in breach. Her tragic nature may be understood only in the light of her heroism, and only in that heroism does it find its justification; while the elevated position which she achieves in this tragedy is accounted for by the fact that her „manly" nature is subjected to a series of trials which could only befall a woman, though she is fully aware of the ensuing limitations, with regard to which she assumes an attitude which is a long way off from acceptance.

---

[1] *Cf. Medea*, 1.364 ff. (speech after Creon's departure), and 1.764 ff. (speech after Aegeus' departure).

[2] *Cf.* E. Bryson Bongie, *Heroic Elements in the „Medea" of Euripides*, TAPA CVII 1977, p. 41, note 40 and *passim*; K.J. Reckford, *Medea's First Exit*, TAPA XCIX 1968, p. 331: „despite her <barbarian> background [she is] a women of modern Athenian culture and sensibility."; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e societa*, 2nd ed., Torino 1992 (1st ed., 1971), p. 33, 38.

[3] *Cf.* Bryson Bongie, *o.c.*, p. 32: '[she is] probably the most genuinely 'heroic" figure on the Greek stage (in that she shows greater determination in the achievement of her ends and makes greater sacrifices to her honour than any other tragic figure). B.M.W. Knox, author of a well-known monograph on Sophocles, calls *Medea* „a leaf from the Sophoclean book" (B.M.W. Knox, *The Heroic Temper*, Cambridge 1964, p. 3).

The tragic streak in her is not limited to the killing of her own children in full awareness of the deed, but it goes deeper, into her inner nature, and is connected with her moral destruction in outcome of the profound conflict between her heroic „ideology" and the reality around her, which is shallow and full of sophistic hypocrisy, irreconcilable with her heroism.

The main conflict in the tragedy is played out between Medea and Jason in the ideological and existential sphere: both are the carriers of a particular view of reality; in the light of their view each analyses and assesses the attitudes and behaviour of the other party, and in compliance with their own point of view they endeavour to influence the course of events.

In the dramatic clash Medea wins a sad victory over Jason. However it is only the victory of her heroic ego, which is ready to sacrifice everything for the sake of her own honour (*time*). At the same time she forfeits the quality which characterises her when she makes her first appearance, personal wisdom, which is closely linked to truth (*aletheia*). The loss of *sophia* understood in this manner is the outcome of the logic of heroism being pushed to its extreme consequences. Medea identifies with the values of this heroism to such an extent that she subordinates her entire conduct to it, even when the situation becomes critical morally.

The final exode scene and the accompanying mutual accusations and rebukes which Medea and Jason hurl at each other leave us in a state of ethical consternation not only because of what has juts happened (the infanticide), but perhaps even more because of the transformation that has taken place in Medea. In a malevolant glow of superhuman power she now appears on Helios' chariot with the bodies of the children, and once again she is „just" the witch from the myth, bereft of the human reactions of heart and mind which she displayed in the earlier parts of the tragedy. She has proved to herself, Jason, and the gods that she is not „impotent or weak", but quite on the contrary, „Grim to her foes, and kindly to her friends"[4]. However the price she has paid to accomplish this is the loss of her own humanity.

From the moment she appears on the stage, in the speech addressed to the women of Corinth, (1.214 ff.) Medea is characterised by a profound comprehension of the laws governing reality. In this speech she outlines the way in which the real world works, presenting her own position as a particular instance of the situation determined by the social and cultural standards of conduct. This *rhesis* is made intellectually more profound by her remarks on the value of human judgements, and by her tendency later to generalise. It marks the beginning of the transformation in her attitude towards her own fate. The dramatic function of Medea's opening speech is indubitable. The emotive directness of expression of personal feelings and psychological states patent in the earlier

---

[4] *Cf.* 1.807 – 809. All the citations of the Medea in the present paper come from the edition: *Euripides*, IV, The Loeb Classical Library, 1946.

parts of the tragedy give way here to a logically arranged statement. This „transition", which was not something new in Greek tragedy[5], assumes a particularly explicit form here in view of the fact that the character involved combines an exceptional sensitivity with a high degree of awareness. In the light of this *rhesis* Medea's later argument with Creon on the subcject of her own *sophia* may be readily understood.

In the opening observations of this speech, which carry a warning against premature judgements passed against a person whose character has not yet been fully learned, Medea criticises the singular inertia of those who, though deserving respect in their private and public lives nevertheless put up with false opinions of themselves (cf.: σεμνούς, 1.216), which come from the fact that „justice dwells not in the eyes of man" (1.1219), while he „who, ere he hath discerned his neighbour's heart, Hates him at sight, albeit nowise wronged" (1.220 – 221). She does this in order to forestall the accusations the women might make against her earlier behaviour, an account of which has been given in the prologue, and commented on in a lyrical commos in the parode. The foreigner, she continues, has no choice and that is why he should endeavour to win the affection of the local people. But the native deserves words of censure if he passively tolerates condemnation, instead of trying to dispel the mistaken notions concerning his person. After these reflections, which confirm the importance to Medea of her own *doxa*, she focuses her attention on the wrong she has suffered: „But me — the blow ye wot of suddenly fell / Soul-shattering. Tis my ruin" (1.225 – 226)[6]. Next she presents her own situation against a background of the situation of women in general, who are often slaves in their own homes[7]. Her survey is striking for the appositeness of the arguments presented; they may, for instance, carry a veiled reply to the criticism levied against marriage by the Sophist Antiphon, who said that it was a „trap" for the man[8]. In turn she combines her thorough critique of the male heroic code, which invests that sex with the right to a privileged position in society, with an endeavour to disclose the hypocrisy perpetuated in the tradition which has women believe that their fate is a privilege[9].

Medea's profound comprehension of the mechanisms governing reality, deeper than the average individual's perception, fully justifies her use of the term *sophe* in her speech addressed to Creon to describe herself. But this wisdom constitites a third factor — alongside her status as a women and as a stranger

---

[5] *Cf.* a similar transition from a lyrical, emotive *commos* to a „rational" statement in the ensuing *rhesis* in Sophocles, *Ajax* 1.430; and Euripides, *Alcestis*, 1.280 ff.

[6] The expression ψυχὴν διέφθαρκε is sometimes rendered as „he has ruined my life", but in fact the literal translation seems more adequate in view of the consequences Jason's deed has brought about in Medea's psychological constitution.

[7] See the analysis of this passage in G. Paduano, *Il nostro Euripide umano*, Firenze 1986, p. 265.

[8] *Cf.* Antiphon, frag. B49; also Reckford, *o.c.*, p. 336.

[9] *Cf.* 1.248 f.; Aeschylus, *Choephori*, 1.921.

— contributing to her alienation. In this episode, which starts from 1.271, there emerge two concepts of wsidom, and both apply to the character of Medea. The first is associated with the widely disseminated idea of *sophia* as presented in Aristotle's. *Nicomachaean Ethics*, in the snese of proficiency in a particular *techne*[10]. This is the sense of the word *sophe* which Creon uses to describe Medea (1,285), in a context which leaves us in no doubt as to its pejorative meaning; what he has in mind is Medea's skill and experience in the art of magic. It is this quality, which for him is tantamount to an aptitude for evil (cf. 1.285: σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις), that makes him afraid of Medea (cf. 1.282 δέδοικα)[11] and is the reason for his decision to banish her from Corinth. In reply to this blow, Medea makes a clear-cut stand against so narrow a definition of *sophia* as applied to her person. After her initial observation that this is not the first time her reputation for wisdom has done her a disservice (1.293), she goes on to comment on the position in society of those who are regarded as *sophoi*, and are often treated with a reluctance bordering on hostility: „Ne'er should the man whose heart is sound of wit / Let teach his sons more wisdom than the herd./ They are burdened with unprofitable lore,/ And spite and envy of other folk they earn" (1.294 – 297). She incorporates her own specific case into these general remarks, applying a technique similar to the one in her first *rhesis*[12]. In this sense *sophia* means an understanding of reality which exceeds the common faculty. It is to this wider meaning of *sophia* to which Creon refers in his reply, when he says that, „The vehement-hearted woman-yea, or man — / Is easier watched for than the silent-cunning." (1.319 – 320) In turn Creon's decision to banish her, caused by his fear lest, in outcome of her 'singular' wisdom, she should harm his daughter, may be interpreted as confirmation of her earlier conviction that people are ready to hate other people without having been wronged by them[13]. Futhermore from the Nurse's words in the prologue we learn that on her arrival in Corinth Medea had wished to please her hosts, „gladdening / By this her exile them whose land received her, / Yea, and in all things serving Jason's weal," (1.11 – 13), but all she received from everyone, including her closest persons, was hostility. This throws light on the quality of her married life, and explains the cited passage on the position of women. Thus Creon's words (1.292) provide her with yet another confirmation that she has a bad reputation which her endeavour to lead a quiet existence in her new reality has not managed to revoke.

---

[10] *Cf.* Aristotle, *Nicomachaean Ethics*, VI, 1441a, 9 – 10.

[11] *Cf.* also 1.284

[12] *Cf.* 1.302 ff.

[13] *Cf.* 1.220 – 221. Creon's words, „I hear thou threatenest, so they bring me word, / To wreak on sire, on bridegroom, and on bride / Mischief" (1.287 – 289), are not substantiated by any of Medea's earlier statemments; it seems that in his edition L. Méridier was right to treat line 262 „On her who weds, on him who gives the bride" in Medea's first speech as an interpolation; *cf.* L. Méridier, *Euripides*, Vol. I, Paris 1935, p. 133.

The awareness that her difficult position has been caused by her reputation for wisdom is definitive in nature (cf. 1.302, „Myself too in this fortune am partaker."), but it evokes an unexpected reaction in the form of a denial of her wisdom: „Yet no deep lore is mine." (1.305) A similar retort, in the same position within the verse, will come in her refutation of Jason's long *rhesis* during their contest of words, but this time it will apply to him[14]. This allows us to draw the conclusion that on both occasions *sophos* carries the same meaning. For the time being we may observe that this negation of her own wisdom heralds Medea's decision to play false with respect to Creon[15]. A similar strategy of falsehood characterises Jason's behaviour with regard to Medea in the second episode. Her violent reaction on seeing him oscillates between the *philos/echthros* dichotomy. After all she had done for him she had turned out to be his enemy, while he had stripped her criminal acts — the slaying of Absyrtus and Pelias' death by deception — committed for the sake of the love she bore him, of any worth they might have been endowed with by virtue of the *philia* between them. But this is not all. In his contemptuous rejoinder to her attack[16], Jason denies the value of all she has done to save him from impending doom at Colchis, envisaging her merely as an instrument of Aphrodite and thereby repudiating the very nature of her love, and even of her personal independence and self-determination. He contrasts her 'alleged' merit with the benefits she herself has gained by learning 'the laws and justice' (cf. 1.537 – 538) and by her building up a reputation for wisdom. Echoes of the Sophist rhetoric may be discerned in such arguments, which moreover sounds ironic in view of Medea's current situation and the prejudicial aspect of the *doxa* as applicable to her person, as has already been mentioned above[17]. Another striking point in them is Jason's inability to reach an appropriate assessment of the situation. For instance when he talks about the fame she has gained in Greece thanks to him he fails to notice that he himself has dealt her the bitterest blow by shamefully abandoning her. Now he brazenly offers her his help, which Medea rejects as inconsistent with her *ethos*: „No profit is there in a villain's gifts". (1.618)[18]

Throughout the second episode Jason has a very low opinion of Medea. He sees her merely as an over-sensitive woman with an unbridled tongue. In vain he tries to „reason" with her, as if oblivious of the heroic deeds — including the bloody deeds — the price she has paid to cement their union. Remarkably, in the second part of his „defence" speech counteracting Medea's accusations, he fails to notice their heroic foundation, but himself resorts to arguments drawn

---

[14] *Cf.* 1.583.

[15] *Cf.* 1.306 ff.; 368 ff.

[16] Starting from 1.522.

[17] In its wider aspect the irony may relate to the nature of the „natural law" propagated by some of the Sophists at the time, who upheld the interests of the stronger; *cf.* G. R e a l e, *Storia della filosofia greca*, Vol. I, p. 265 f.; Plato, *Gorgias*, 38, 483a - 39, 484b.

[18] *Cf.* Sophocles, *Ajax*, 1.665, „A foe's gift is no gift at all, it brings no profit".

from the *agathos* ideology „updated" by an adroit manipulation of the wisdom theme. He knows that his own and his family's status as *agathos* depends on the possession of wealth. Hence the idea to marry the king's daughter, thereby consolidating his family's situation. He presents his behaviour with respect to Medea not only in terms of *megas philos*, but *sophia* and *sophrosyne*. What he means by these two concepts is prudence as a guiding principle in life[19], but in reality he is an example of a cunning egoist who does not fight shy of sacrificing others for the sake of his own gain.

The theme of wisdom is at the root of the reply Medea gives him. She sharply critises his presentation of patent lies for truth thanks to his ability, as a *sophos legein*, to skilfully juggle about with words. Comparing his *adikia* and *sophia*, she denies the latter of the status of wisdom: „Nay, to my thought, a villain's artful tongue / Doubles the hurt his villainy doth to him: / So sure his tongue can gloze the wrong, he grows ? Reckless in sin — a mere fool's wisdom this." (1.580 – 583) A similar semantic distinction occurs in her words to Creon, in an analogous formulation: (cf. 1.305: εἰμὶ δ'οὐκ ἄγαν σοφή), where she denies her own wisdom. This moment is a turning-point in Medea's way of thinking and in her conduct; it introduces an incongruity between words (*logos*) and truth (*aletheia*). It is only this manner of behaviour with respect to Creon, and subsequently with regard to Jason, that will ensure her of the accomplishment of her aim, victory over her „enemies". Medea deliberately chooses to forsake the concept of wisdom based on truth, which hitherto has brought her nothing but misfortune. The dichotomy consists in her apparent acceptance of „the right of the stronger" and of her own fate in return for permission to stay in Corinth in order to carry out her devious plan. Her stimulus is now *kerdos*, which has also been the driving force behind all of Jason's actions. As a result of choosing this kind of motivation she no longer thinks herself worthy of the appellation of wise; neither does Jason this epithet. At any rate, he never utters the word *sophia* to connote the ethical dimension of wisdom. On the contrary — it is his interpretation of intelligence in practical matters which urges him on to contract a socially and economically advantageous marriage, in the hope that Medea will be easily reconciled to this state of affairs on account of the material gain which it could bring for her, too[20]. But he fails to credit his wife with the principles she upholds. In consequence of the incompatibility of the different worlds of values they move in, he fails to notice her „heroic" principles, believing that the sole cause of her wrath is simply jealousy. He also fails to recognise the danger coming from her intelligence. Having rejected her previously held model of wisdom, Medea does not, however, lose her intellectual superiority. She will

---

[19] *Cf.* A.W.H. Adkins, *Merit and Responsibility*, Oxford 1960, p. 246; H. North, *Sophrosyne*, New York 1966, p. 78.

[20] *Cf.* 1.601 – 602, „May thy good never seem to thee thy grief; / Nor in fair firtune deem thy lot misfortune". Medea, who thinks in the category of heroic ethics, interprets these words as an insult (*cf.* 1.603 – 604)

use it in the service of *adikia*, of which she has so far been a victim. Assuming Jason's point of view (albeit in actual fact her heroic nature looks down on him), she willl win a victory over him on his own ground of the „erhics" of wisdom. In the fourth episode she pretends complete admission of the things she has been accused of by Jason. She explicitly acknowledges his begaviour as an instance of *sophrosyne* (1.884), thereby also admitting the „fact" that she has been „stupid", and calling this *aboulia* (1.882) and *aphrosyne* (1.885) now. She also adopts his contemptuous attitude to women (1.889 – 890, 926 – 927); she even grants him the satisfaction of calling her a „sensible" woman (σώφρων 1.913). But she is deliberately pursuing this line of the „ethics" of wisdom, with the determination of one who has nothing more to lose. She betrays her former „self" and enters onto the path of *adikia* also with respect to those to whom she should do no harm, that is Glauce and the children. In her vengeance on Jason for his breach of the rule of *philia*, she herself breaks this law with respect to her children. In her speech following the departure of Aegeus and in the first monologue[21] she presents the killing of her children in the categories of an astonishingly rational logic of necessity which will surely, albeit after a momentary crisis revealing her inner struggle (cf. 1.1042 ff.), lead to the accomplishing of her total dehumanisation — a process of change which her wisdom has undergone as well. In this interpretation, the Messenger's words in the fifth episode, „such as seem to be / In wit most keen of men, most subtle of speech, / Even these pay heaviest penalty of all," (1.1225 – 1227) are addressed to Medea, but they also contain a general reflection with an explicit condemnation of *sophia* bereft of *arete*. This relation has already been expounded on earlier in a graceful image from the third stasimon, in which Wisdom is attended by Erotes, 'aiders of all courage' (cf. 1.845: παντοίας ἀρετᾶς ξυνεδρύς). Although this stasimon is undoubtedly coloured politically in view of the homage it pays to the „wise" Athenians represented by their legendary King Aegeus, the tragedian in a way anticipates the Platonic concept of Eros as a creative force associated with Good, and holds ethical perfection a necessary condition for true wisdom.

*Translated by Teresa Bałuk-Ulewiczowa*

Kraków

[21] *Cf.* 1.791, 1019 – 1020.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# LES DISCOURS DE MESSAGERS DANS LE CENTON „CHRISTUS PATIENS"

Par

ROBERT R. CHODKOWSKI

Le discours du messager fut dans la tragédie qrecque sa partie intégrante traditionnelle. Vraisemblement, il y apparut au moment de l'introduction du premier acteur par Thespis[1]. Euripide fait figure du vrai maître de cette forme[2]; dans ses tragédies consernées, on dénombre 22 „rheseis angelikai". L'auteur inconnu du drame religieux „Christus patiens"[3] trouve les matériaux pour la construction de son centon principalement chez Euripide[4]. Il nést pas donc étonnat qu'il eût „contracté" chez son maître le gout de la „rhesis angelike". La chose ne fut guère difficile vu la forme de ce centon, qui — selon la judicieuse observation de M. Starowieyski[5] — est davantage un récit dramatisé qu'un drame.

Le Professeur J. Łanowski, dans son remarquable article „Der Christus Patiens und die klassische Tragoedie. Probleme der Dramaturgie"[6] a montré — dans divers aspects — la dette de cette pièce envers la tragédie grecque. A la suite de cet auteur, je me propose, dans la présente étude, d'analyser le probleme des discours de messagers. Les messagers y sont au nombre de cinq[7]: trois dans

---

[1] *Cf.* J.M. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, dans Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek, Amsterdam 1976, p. 43; A.F. Garvie *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, Cambridge 1969, 105, p. 117.

[2] *Cf.* G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1961, p. 162, 191, 417; A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972[3], p. 509; T. Sinko, *Literatura grecka*, t. I, cz. 2: *literatura klasyczna*, Kraków 1932, p. 349.

[3] Les éditions du texte on peut trauver dans: M. Starowieyski, *Entre Euripide, la Bible et les apocryphes. La tragédie „Christos paschon"*, dans Scaenica Saravi-Varsoviensia. Beiträge zum antiken Theater und seinem Nachleben. Hrsg. v. J. Axer und W. Goerler, Warszawa 1997, p. 152.

[4] Anonim, *Chrystus cierpiący. Pierwszy dramat chrześcijański przypisywany Grzegorzowi z Nazjanzu*. Przekład J. Łanowski. Wstęp i opracowanie ks. M. Starowieyski, Kraków 1995, p. 9 – 10.

[5] Ut supra p. 10.

[6] J. Łanowski, *Der Christus Patiens und die klassische Tragödie. Probleme der Dramaturgie,* (dans) Scaenica Saravi-Varsoviensia, p. 135 – 142.

[7] La même fonction que le messager accomplit un ange (2060 – 2075), mais formellement il n'est pas messager sensu stricto. *Cf.* Łanowski, *o.c.,* p. 141.

la première partie présentant la passion et la mort du Christ, un dans la seconde partie, en rapport avec la mise au tombeau, un dans la troisième partie, consacrée à la résurrection. Les discours, eux, sont au nombre de six; c'est que le premier messager prononce deux discours, tandis que le quatrième — dont l'intervention est la plus brève — se borne au fond à communiquer la nouvelle qu'une troupe armée a été envoyée par les grands-prêtres juifs pour garder le tombeau. Six discours, c'est beaucoup, mais qùe cette quantité n'aille pas nous étonner: prenons en considération le caractère de l'oeuvre, son étendue (elle compte plus de 2600 vers), le fait aussi que dans „Les Phéniciennes" d'Euripide deux messagers prononcent chacun deux discours; on a donc la sur 1766 vers du texte quatre discours[8]. Chez le même poète, nous rencontrons deux discours et deux messagers dans „Iphigénie en Tauride", dans „Hélène", dans „Oreste" et dans Les „Bacchantes".

La première question qui attire notre attention, c'est la situation de narration (Erzaehlsituation) de messagers dans le „Christus patiens", c'est-à-dire l'ensemble des facteurs étant habituellement à l'origine du récit du messager. Dans le cas de toutes les scènes des cinq messagers, force nous est de constater que le poète ne cherche aucunement à préparer ou à justifier leur apparition. Du point de vue de la vraisemblance, on a la une situation artificielle, peu naturelle. Aucun d'eux n'est attendu, ni par le choeur, ni par un personnage scénique quelconque. Tous surgissent comme une sorte de deus ex machina.

Euripide, lui, tache — en règle générale — d'introduire ses messagers à un de tel moment de l'action ou leur venue soit pour les spectateurs une conséquence logique des événements. Il est cependant chez lui des cas, par exemple dans „Andromaque", ou le messager survient tout à fait inopinément. Dans cette piece, il apparait au moment même ou Pélée, inquiet du sort de son petit-fils, s'apprete justement à expédier quelqu'un à Delphes. L'introduction du messager à ce point précis, bien que non justifiée par la situation, s'explique par le déroulement dramatique: le cours des événements a atteint un point critique rendant impossible une continuation de l'action, sans justement l'introduction d'un personnage sachant ce qui s'est passé à Delphes.

L'auteur du „Christus patiens" semble procéder d'une manière analogue dans la partie introductive du centon. Le premier messager survient ici aussi a l'improviste; cependant c'est l'instant où une différence d'opinions se fait jour entre la Vierge et le choeur: Marie estime que son Fils est immortel et partant ne peut connaitre la mort (118): „Que l'immortel meure n'a pas de sens"[9]. Le

---

[8] *Cf.* I.J.F. De Jong, *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991, p. 182: „In the case of *Phoinissai* one could say that there are two messenger-speeches, each consisting of two parts (Lesky 450, Grube 364, and 366, Müller-Goldingen 172 and 207) or four messenger-speeches, whereby one messenger presents two speeches at time. I have opted for the letter course, as each speech has a different story to tell".

[9] Toutes les traductions du centon sont empruntées à A. Tuillier, *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ*, Paris 1969 (Sources Chrétiennes 149).

choeur par contre est persuadé que la mort, cette mort, va bientot se produir (122): „Quand le jour paraitra, tu verras la mort de ton Fils". Ainsi donc ici aussi apparait la nécessité dramatique d'introduire une troisième personne étant à même de clarifier la situation. Survient donc le messager, mais malgré ses deux discours, la dramatique question ne trouve pas de réponse. C'est que sa relation ne fait qu'informer de la trahison de Judas. On ne sait toujours pas si la mort menace Jésus ou non.

Apres la véhémente apostrophe de Marie à l'adresse du traître, le choeur revient non sans insistance à son affirmation anteriérieure (359): „Silence, Silence. Tu ne verras plus ton Fils en vie." Ainsi le poète prolonge-t-il la même justification dramatique de l'introduction d'un deuxième messager; celui-ci annonce la condamnation du Christ par le Conseil juif (363 – 364): „Le Conseil des scribes et des anciens a résolu de mettre à mort ton Fils aujourd'hui même." La teneur des délibérations de ce Conseil constitue la matière de sa relation (376 – 418).

Enfin, c'est le troisième messager apporte une explication de la situation dramatique: dans la phrase introductive du dialogue, précédant sa rhesis (650), il déclare: „Ton Fils n'est plus pour ainsi dire." Mais à l' exemple du messager du „Hippolyte" d'Euripide, il va immédiatement corriger le caractère catégorique de cette constatation en ajoutant (651): „il voit pourtant le jour, mais ce n'est que pour un instant." Ce retardement de la mort du Christ est nécessaire pour pouvoir introduire la scène du dialogue de la Mère et du Fils.

Ainsi donc, dans notre centon non seulement nous n'avons aucune tentative de rendre probable par la situation l'apparition des messagers, mais encore la justification dramatique de leurs interventions est artificielle. Les messagers apparaissent quand l'auteur du centon n'arrive pas à transformer la multiplicité d'événements remplissant l'oeuvre en une forme dramatique et, tout le temps, il a recours à une relation épique.

La venue du IV$^{e}$ et du V$^{e}$ messager n'a même plus l'ombre de justification; ils apparaissent simplement parce qu'on a besoin d'eux: le premier pour informer des soldats montant la garde près du tombeau de Jesus, l'autre, pour annoncer la résurrection et l'attitude des prêtres à l'égard de ce fait.

Le problème suivant qui s'impose à l'analyse est celui des messagers en tant que narrateurs. D'une façon générale, on peut dire que tous les messagers dans notre centon sont des narrateurs à la première personne[10], qui relatent des événements se déroulant dans un autre espace que celui présenté sur la scène, s'offrant à la vue et a l'ouïe du spectateur. Aucun d'eux n'est doté par l'auteur d'un nom propre; ils sont anonymes, tout comme les messagers chez Euripide (à l'exception de Talthybios dans „Hécube"). Ils sont cependant définis par leurs rapports avec le personnage principal de l'univers représenté — le Christ.

Le choeur présente le premier d'eux comme un des disciples, qui —

---

[10] *Cf.* F. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982, p. 109 – 48.

haletant — accourt pour, comme le choeur le suppose, annoncer quelque malheur (124 – 127). Plus tard, lui-même il confirme (185), qu'il a été avec le Maître au de Gethsémani et qu'il s'est enfui avec les autres disciples après la trahison de Judas. Le second messager signale, lui — même aussi, ses liens avec le Fils de Marie (378 – 380). Il est un de ceux qui avaient reçu la grâce de la guérison: Jésus lui avait rendu la vue. Il a aussi témoin de ses autres miracles. C'est pourqoi, dit-il, il a toujours été dévoué au Fils de Marie (378). Le troisième messager se définit également lui même comme un disciple fidèle du Christ, plongé dans la détresse à cause de la souffrance de la Sainte Vierge et de son Fils (647 – 648). L'auteur du centon ne suggère point que c'est le même disciple que le précédent.

Dans la présentation du quatrième messager, tous les deux procédés mis en oeuvre précédemment sont utilisés. Le choeur le présente tout d'abord comme un disciple de Jésus (1860), qui ensuite dit de lui-même que le Fils de Marie est son maître bien-aimé (1867). Le cinqième messager se présente de nouveau lui-même en disant qu'il est une personne bienveillante pour Marie et de son Fils (2178 – 2179). Etant donné qu'il justifie sa bienveillance à l'egard du Christ aussi par sa reconnaissance pour les miracles et la bonté de son coeur, on est en droit d'admettre que lui et le messager II sont même personne. Mais ce n'est qu'une hypothèse, sans fondement solide dans le texte. On pourrait à la rigueur admettre qu'il y a eu seulement deux messagers — le disciple du Christ et l'aveugle miraculé, masi le fait que chacun d'eux est présenté séparément semble contredire une telle hypothèse.

Tous ces messagers-narrateurs sont émotionnellement engagés dans les événements qu'il relatent. Ceci est particulièrement sensible dans les paroles d'autoprésentation que nous venons de citer. Cet engagement émotionnel perce encore davantage dans leurs paroles adressées à Marie, destinataire directe de leur relation. Ils la comblent de magnifiques épithètes, expression de la vénération et du respect (131): „O très belle, souveraine et très sainte Marie[11]; „Auguste Vierge, Mère du Verbe Tout-Puissant" (639)[12]; „O Vierge souveraine, o Vierge très sainte" (646)[13]; „O Maîtresse, mère du Maitre qui me fut cher" (1867)[14]; „Maîtresse, Mère d'un Fils tel qu'aucune femme n'en a jamais enfanté de mémoire d'homme" (2174 – 2175)[15].

Par contre, les sentiments des messagers sont extremement négatifs lorsqu'ils parlent des persécuteurs du Christ. Les hommes armés amenés par Judas, c'est „une troup de scélérats" (177)[16], „des meurtriers arrogants" (178)[17], et „la foule

---

[11] Καλλίστα πότνα, σεμνοτάτα Μαρία.
[12] Δέσποινα κούρη, Δεσπότου μῆτερ Λόγου.
[13] Ὦ πότνα κούρη, σεμνοτάτα παρθένε.
[14] Δέσποινα, μῆτερ Μυσταγωγοῦ μοι φίλου.
[15] Δέσποινα, μῆτερ Παιδός, οἷον οὐδέπω / ἄλλην γυναῖκ᾽ ἔκλυον ἐκτεκεῖν ἐγώ.
[16] ὄχλος τῶν μιαιφόνων.
[17] φονῶντες ἐν θράσει.

des malfaiteurs" (225)[18]. Le meneur des Juifs, qui a ameuté ceux-ci afin qu'ils choisissent Barabbas, est traité de „misérable" (412), lequel se distingue par la „force de ses vociferations et sa grossièreté" (408)[19]. Le III^e^ messager appele „foule impie et scélerate" (679)[20] ceux qui ont crucifié Jésus. Dans la relation du V^e^ messager, les grands-prêtres et les anciens du Peuple sont considérés comme auteurs du crime (2210) et puis comme „criminels" qui ont voulu taire le fait de la résurrection (2378)[21].

Ces épithètes montrent, eux — aussi, que les messagers dans le „Christus patiens" — tout comme leurs prédècesseurs dans les tragédies d'Euripide[22] — non seulement relatent les événements, mais aussi les vivent, tachent de les apprécier et de commenter. Leurs relations ont donc un caractère double: elles rendent compte et informent, mais en même temps, elles interprètent et apprécient.

Passons à présent aux relations elles-même es afin de préciser leur caractère en tant qu'énonciations d'un type spécifique, émanant de personnages qui ne prennent pas directement part à l'action. Dans notre centon, toutes les relations sont précédées de brefs dialogues aux-quels participent le messager, la Vierge et, habituellement, aussi le choeur. Le but de ces dialogues est de signaler d'emblée — à l'instar de la tragédie antique — l'issue de l'événement, qui ensuite, dans le discours, sera relaté en détail[23]. Plus tard, les narrateurs du centon, racontant l'événement y reviennent comme s'il se déroulait à cet instant, devant leurs yeux et ceux des spectateurs. Ils repoussent pour ainsi dire leur savoir antérieur, pourtant manifesté dans le dialogue introductif. Un autre procédé renforçant l'effet du témoignage d'un témoin oculaire, c'est le recours assez fréquent au praesens historicum. Il permet de penser que les narrateurs dans leur esprit reviennent au temps ou les événements décrits ont eu lieu et les revivent une fois de plus avec les destinataires de leurs relations. C'est un facteur supplémentaire au service de la dramatisation.

Les citations des paroles proférées par les personnages dans l'oratio recta ont la même finalité. Ainsi par exemple est employé le discours direct pour les paroles de la prière du Christ adressées au Père dans le Jardin des Oliviers; le même constation vaut pour la voix venant du ciel (172) et pour la salutation de Judas embrassant son Maître (180).

Il faut attirer l'attention sur le discours en oratio recta d'un personnage mystérieux, discours que le I^er^ messager a écouté, sans voir cette personne, et qui était adressé à Judas pour lui faire abandonner son dessein criminel: le di-

---

[18] τῶν ἀλαστόρων ὄχλος.

[19] κραυγῆι πίσυνος κἀμαθεῖ τολμηρίαι.

[20] ὄχλος κακεργάτης τε καὶ μιαιφόνος.

[21] ἄνομοι; ὦ τὸν φρικώδη ποτμον ἐξειργασμένε /γραμματέων ὅμιλε, καὶ πρεσβυτέρων.

[22] *Cf.* R.R. Chodkowski, *Mowa gońca w* Hekabie *Eurypidesa (518 – 82)*, Roczniki Humanistyczne XLIV, 3, 1996, p. 75.

[23] *Cf.* De Jong, *o.c.*, p. 72.

scours lui montrait l'horreur de son acte et, en même temps, l'incommensurable miséricorde de Jésus. On a la une sorte de cours de théologie.

En analysant la composition des rheseis angelikai du „Christus patiens", on est amené à constater que seul le discours du I^er^ messager se compose de deux parties distinctes, puisque sa relation à un certain moment est interrompue par une question de Marie (deux vers) portant sur la réaction de son Fils au baiser traître de Judas (181 – 182). Les discours restants ont un carectère homogène. A remerquer cependant certains traits distinctifs de l'intervention du V^e^ messager et de toute cette scène. Le dialogue introductif y est suivi d'abord d'un long discours présentant l'attitude des gardiens du tombeau, des grands-prêtres et des scribes face au fait de la résurrection. Tout à coup, les personnages de l'univers rendu présent par la parole de la relation du messager, donc les grands-prêtres, les gardiens et Pilate, apparaissent comme des personnages agissant dans le microcosme scènique. Devant nos yeux se déroule la scène de leur différend, et après, le messager reprend sa relation interrompue. Cette alternance de l'univers de la relation et du monde offert à la vue, est quelque chose d'insolite et d'original. Cela n'est pas sans rappeler le mélange de la peinture et de la sculpture à l'époque baroque.[24]

Les discours des messagers euripidiens se terminent habituellment par des remarques d'ordre moralisateur. Cette tendance n'apparait guère chez les messagers du centon, à l'exception toutefois du deuxième discours du I^er^ messager, lequel discours — nous venons de le voir — contient des consideration d'un personnage dont la détermination reste vague. Ce ne sont pourtant pas les pensées du messager lui-meme.

Selon M. Starowieyski[25], dans l'ensemble du centon „Christus Patiens" sur 2602 vers, 1239 proiennent certainement de l'auteur; les autres, c'est-à-dire 1363 sont empruntés. Les emprunts certains ou discutables constituent donc 52% de l'ensemble. Cette proportion est sensiblement différente dans les discours des messagers, les emprunts y sont nettement majoritaires: toutes les six relations (152 – 180, 183 – 266, 376 – 418, 657 – 681, 1872 – 1883, 2194 – 2269) occupent 269 vers, dont 156 sont empruntés, ce qui constitue 58%. Cette différence de 6% n'autorise cependant aucune conclusion d'une portée plus générale[26].

C'est un autre relevé qui parait plus promotteur. En composant son centon, l'auteur emprunte des vers à 13 pièces d'Euripide[27], en outre, il puise dans deux tragédies d'Eschyle („Agamemnon" et „Prométhée") et dans „Alexandra" de Lycophron. Par contre, dans les discours de messagers, il borne son choix à cinq tragédies d'Euripide, a savoir les „Bacchantes" (62 vers empruntés), „Oreste" (34), „Hippolyte" (24), „Médée" (21) et „Rhésos" (15).

---

[24] Ł a n o w s k i voit ici „Theater im Theater" (*o.c.*, p. 141).

[25] *Chrystus cierpiący*, p. 10 et 34.

[26] Starowieyski dans son article écrit que „plus de la moitié de l'oeuvre (62%) est essentiellement composé par l'auteur lui-meme" (146 – 147).

[27] *Cf. Chrystus cierpiący*, p. 40.

En examinant les discours particuliers sous tel angle, nous constatons que quatre sont basés sur des emprunts faits à une seule tragédie du poète athénien. Ainsi, le premier discours du I^er^ messager ne comporte que des vers provenant des *Bacchantes*, le discours du II^e^ messager s'endette chez *Oreste*, la relation du III^e^ messager met à profit des vers des *Bacchantes*, le discours enfin du IV^e^ messager emprunte à *Rhésos*. Deux relations, les plus longues (183 – 266 et 2194 – 2269), échappent à cette tendance: la première contient des emprunts faits à trois pieces de l'Athénien (*Hippolyte*, *Médée* et les *Bacchantes*), la seconde exploite deux (les *Bacchantes* et *Rhésos*).

A. Tuilier, éditeur du texte grec du centon, admet — il est vrai — que les vers 155, 1880 et 2203 sont aussi des emprunts, mais à notre avis, ils ne présentent que des similitudes dués au hasard, limitées à un mot ou une expression. Si par exemple dans le vers 2203 figure l'expression ἡσύχωι βάσει et dans Oreste (136) ἡσύχωι ποδί, il est difficile de parler d'emrunts, vu que la ressemblence de ces expressions est insignifiante, les contextes fort différents et la formule elle-même présente une grande fréquence. Ainsi par exemple dans les „Choéphores" d'Eschyle (452) l'analogie est plus marquée, vu l'identité de l'expression: ἡσυχωι βάσει[28]. En plus, il est malaisé de s'imaginer que l'auteur, ayant devant lui le texte d'une ou de deux tragédies, ait tout à coup recours à une troisième pièce pour y chercher un seul mot ou une seul expression, et ce dans la situation où le contexte le/la suggérait. Nous estimons que bon nombre d'emprunts discutables ont un tel caractère et qu'il conviendrait d'y voir des ressemblences dues au hasard lorsqu'ils apparaissent dans des situations rappelant ces trois vers. Le problème requiert cependants des recherches plus détaillées pour lesquelles la place manque ici.

En revenant à notre problématique, nous pouvons encore constater que les discours du II^e^ et du III^e^ messager comportent des emprunts provenant exclusivement des „rheseis angelikai" euripidiennes. Dans celui du V^e^ messager, il en est de même, la source y étant la pièce les *Bacchantes*. Les vers restants viennent de différentes parties des pièces concernées, le plus souvent de leurs parties narratives.

Au terme de nos considérations, nous pouvons constater qu'il est hors de doute que les discours de messagers dans le centon „Christus patiens" dépendent, pour une large part, des discours euripidiens. Ils remplissent les mêmes fonctions chez les deux auteurs: leur rôle est de relater les événements qui ne pourraient pas être présentés directement sur la scène. Ils relatent donc, ils rendent compte. Leurs narrateurs, à l'instar de leurs modeles euripidiens, sont engagés dans les événements décrits, ils cherchent parfois à les commenter, ce qui confère à leurs énonciations un caractère interprétatif et appréciatif.

Dans certains discours, la dépendance est à tel point forte que l'auteur du centon puise dans le discours du messager euripidien des phrases entiers, en

---

[28] Vois aussi: Euripides, *Medea* v. 217: ἡσύχου ποδός.

ne faisant que les arranger de façon à pouvoir présenter une nouvelle réalité. Le meilleur exemple en est le discours du II[e] messager, où sur 43 vers 33 sont des emprunts à la *rhesis angelike* de la tragédie *Orestes*.

Les discours du messager d'Euripide sont considérés comme des chefs d'oeuvre de l'art poétique, Malheureusement de ce point de vue, l'auteur du centon est loin d'approcher la perfection du modèle. Il ne sait guère créer dans ses discours l'atmosphère adéquate aux événements relatés, il ne sait point faire vibrer leur coté dramatique. A les lire, en sent bien nettement que ce ne sont pas là des textes dont le style soit naturel, au contraire, parfois l'artificiel perce. Ils n'impliquent pas l'imagination du lecteur et n'évoquent aucune vision théatrale des événements qu'ils sont censés rendre présents. Pourtant, on ne saurait guère refuser à leur auteur une remarquable ingéniosité, parfois même un certain souffle poétique.

Evidemment, il serait déplacé de s'attendre à trouver chez le créateur du centon, genre de par sa nature artificiel, un génie égalant celui du grand poète que fut Euripide. Dans ce type d'oeuvres, c'est plutot justement cette ingéniosité qu'il faut admirer, ingéniosité consistant à mettre à profit des vers d'autrui comme son propre matériau de construction. De ce point de vue, l'auteur du „Christus patiens" est un bon artisan-artiste qui non seulement imite, mais est aussi capable de faire preuve de quelque originalite[29]. L'originalité, c'est par exemple l'utilisation du deuxième discours du I[er] messager pour un *cursus theologiae*, grâce à l'introduction notamment d'un personnage mystérieux dont l'apostrophe complèxe à l'adresse de Judas a été par notre messager entendue secrètement. Dans la scène avec le V[e] messager, nous avons une autre nouveauté, à savoir une sorte de théâtre dans le théâtre[30].

Lublin

---

[29] *Cf.* Ł a n o w s k i, *Chrystus cierpiący*, p. 34 – 35.

[30] Certainement, Łanowski a raison quand il écrit, que „Für ein solches Verfahren kann ich keine Parallelen im klassischen Drama finden. (...) Angesichts der unvollständigen Überlieferung ist schwer zu sagen, ob es schon früher Beispiele für ein derartiges Verfahren gegeben hat. Ich jedenfalls möchte es als eine Innovation des Verfassers des Christus patiens ansehen, die erst in späterer Zeit Nachahmer gefunden hat." — *Der Christus patiens*, p. 141 – 142.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# THE ALEXANDRIANS AND THE DRAMA (SEVERAL REMARKS AND REFLEXIONS)

By

JOANNA ROSTROPOWICZ

The authors studying the Hellenistic literature pay the least attention to drama. The Hellenistic drama does not constitute the main research problem to which attention should be paid. The literary picture of that epoch appears in the works of such writers as Filetas, Anyte, Nossis, Callimachus, Theocritus, Aratus, Apollonius Rhodius and a lot of others. They were authors of epyllions, elegies, idylls, epigrams. There are no playwrights among them. However, it would be worth mentioning here that according to Suda, the aforementioned Callimachus wrote satyrica drammata and tragodiai.

Nevertheless, it is generally known that the theatre in that epoch enjoyed great popularity. Almost in each Hellenistic town, and a lot of them were founded in the vast territories of the world open to the Greeks at that time, the theatre was one of those buildings which could not have been neglected. It was used not only for staging dramas of which we know from many literary sources. Art and entertaiment flourished on a mass scale, various new forms of dramas originated such as, for instance, mime, pantomime or folk farce called a phlyacan comedy; colourful spectacles, impressive pageants often arranged in big Hellenistic cities were of great importance.

A number of data indicate, and in the subject literature there is no doubt, that staging dramas enjoyed unabated popularity. High prestige of the Associations of Dionysus' Artists uniting actors, playwrights and musicians who were engaged in arranging and performing plays may testify to great importance that was attached to this domain of culture. Such associations existed in a lot of towns, formed a huge network, and some of them gained great significance. Priviliges that were attributed to the members of this association testify to that — first of all, they were granted a privilige of immunity both at war and at peace. Alexandria during the reign of the Ptolemies became the greatest centre of tragic poetry. Ptolemy I Soter was the first to build a magnificent theatre in a new town on the Nile. Ptolemy II Philadelphus had particular merits for

development of this domain. He initiated agons (competitions) in the sphere of drama. This attracted a lot of playwrights to Alexandria from the whole Greek world. If we take into consideration that the number of playwrights' names of that time, handed down to us by the ancients, exceeded 50, and apart from them there was the so-called a pleiad of the best, then we obtain an impressive number of about 60 playwrights who acted either in the very capital of the Lagids or in many other Greek towns. Together with the names of playwrights, the ancients handed down to us a number of plays written by them. Theodectes, the author of tragedy, acting in Athens in the middle of IV century BC is known to have written about 50 tragedies. Philicus of Corcyra, reputed in the ancient times to have been the best of the Alexandrian Pleiad, wrote, according to Suda, 42 tragedies, Homer of Byzantium, according Suda, wrote 45 tragedies, and the most productive of them, Sosifanes of Syracuse, was the author of 73 dramas. This gives us an idea of the number of dramatic works which originated at that time. Based on the number of plays we can assume that it was a very rich literary output.

Unfortunately, we know very little of this sort of literature, since almost all has been lost. E.g. we know nothing of Dionysiades of Mallos (or Tarsus) in Cilicia, we do not know a single title of his works, and, after all, he was numbered among the Alexandrian Pleiad, which proves that he was regarded as one of the best. We also know an epigram by Callimachus[1], praising the talent of the playwright Theaitetus who did not belong to the Pleiad. However, he gained a remarkable evaluation of his works by this outstanding expert in literature. We know nothing of him, either, nor do we know anything of the tragedies written by Callimachus himself. Therefore, not a low level of those works resulted in the fact that they parished entirely. A great number of data indicate that among this real flood of dramatic plays, at least a part of them attained a high level of artistry. Such a fate befell a large number of Hellenistic playwrights. What has become of the Alexandrian drama? In the subject literature we often come across a statement that it fell a victim to the so-called Attic reaction in II century A.D., which does not seem to be quite true as the Asiatic style, also a Hellenistic phenomenon, had been in use up to the end of IV century A.D[2].

According to Wilamowitz, the reason for the decline of tragedy at that time should be sought in the fact that the authors followed the Attic kind of drama, which was not in conformity with the spirit of the epoch[3]. An opinion is also advanced that the Alexandrian tragedy died a natural death since the playwrights had exhausted the subject-matter used as a plot of tragedy as it continued to elaborate themes connected with Dionysian festivals, which considerably restricted the subject matter. The Alexandrian drama did not follow Euripides

---

[1] AP IX 565.

[2] W.W. Tarn, *Cywilizacja hellenistyczna*, Warszawa 1957, pp. 433 – 434.

[3] U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Bd.I, Berlin 1924, p. 167.

who, in his last plays, released it from the necessity to deal only with Dionysia and gave it rather a lay character[4]. The question what was the reason for declining the Alexandrian drama does not seem to be explained thoroughly.

In such a state of affairs, the playwrights continued to write dramas based on myths elaborated by the old dramatists, mainly by Aeschylus, Sofocles and Euripides and a number of later playwrights, who also were writing under influence of the great dramatists. Hence the subject-matter of these works was focused on myths traditionally connected with Dionysian festivals.

But also historical themes were probably touched upon. We know about two tragedies which dealt with the fate of Themistocles. The author of one of them was probably Philicus of Corcyra[5] and the other was Moschion who, apart from that, wrote a play entitled "Pheraioi" also based on historical subject. The historical theme also became a basis for the plot of "Cyges" based on "History" by Herodotus. It is the play of an unknown author who lived probably in IV century, or rather in III century BC. Sixteen lines of his play have survived up to the present day and were published in 1950.

A novelty in this epoch was probably the elaboration of events of that time in the form of drama — e.g. Theodectes wrote a tragedy whose plot was connected with Maussolus' death. This tragedy was known as late as in the time of Gellius as he mentioned it in his "Noctes Atticae"[6]. However, Theodectes belongs to the very early period of Hellenism since he died in 334 BC and he does not fit into the Alexandrian school as he was born in Phaselis in Lycia, died in Athens and probably he had never been to Alexandria[7]. We make mention of him only in order to outline the tendencies prevailing in the epoch being discussed here. Among this number of tragedies we should also count a play entitled "Alexandra", which contains a lot of references to the magnitude of Rome.

Also a theme based on Old Testament becomes a plot of Hellenistic drama, e.g. a Jew named Ezechiel used a generally known story — the exit from Egipt — for writing a tragedy, but it was perhaps an only example of borrowing inspiration from this kind of literature.

Several titles handed down to us allow us to conclude that the Alexandrian drama did not avoid themes which were completely new to this genre. The myth of Adonis is one of such themes; it appears in the dramas of Philiscus of Aegina, Dionysius of Syracuse[8] and king Ptolemy IV Philopator[9]. Dramas based on the myth of Adonis provide us with interesting information. The worship of Adonis

---

[4] H. H. Schmitt, *Drama*, [in:] Kleines Wortebuch des Hellenismus, Wiesbaden 1988, p. 133.

[5] This tragedy is also attributed to Philiscus of Egina, a tragedian of the Hellenistic period.

[6] *Noct. att.* X 18,7.

[7] F. Solsmen, *Theodectes*, RE V A2 (1934), col. 1722 – 1734.

[8] Dionysius of Syracuse, the tyrant, lived in IV cent. B.C. Although he is numbered among Hellenistic authors, yet he is a head of his time and should not be reliable in our considerations. *Cf.* also Niese, *Dionysius*, RE V 1 (1903), col. 882 – 908.

[9] *Cf.* H. Volkmann, *Ptolemaios IV. Philopator*, RE XXIII 2 (1959), col. 1691 and Müller-Graupa, *ibidem,* Bd. XVI, col. 814.; Dörpfeld-Reisch, *Griechisches Theater*, p. 261.

had great significance in religious activity conducted by the Ptolemies. One of the known idyls (XV) of Theocritus called "Women at the Festival of Adonis" can testify to that. Adonis is a god to whom the ancients attributed the eastern origin. In Greece he was first mention by Sappho and it seems that the cult of this god had a folk character already at that time. Simultaneously in the countries of Near East some cults flourished, which were parallel with the Greek cult of Adonis[10]. Cults of this type in which it was possible to find similarities between Greek and eastern cults met with interest of the Ptolemies who were interested in the development of cults common for the Greeks and the Macedonians in Egipt on the one hand, and the Egiptians on the other[11]. In this case we would have to do with the co-operation of authors and the official policy.

Apart from new plays in the Alexandrian theatre, the plays of old masters were often staged, in which Euripides was taking the lead as the playwright who enjoyed incessant popularity. His plays were often even rewritten, probably the stage-managers adapted them to tastes of the audience or in order to attain the highest possible stage effects. Such a procedure must have been relatively frequent as early as in the period long before the Hellenistic epoch since Lycurgus about the year 330 B.C. ordered to draw up the "State" coppies of all the three greatest playwrights and thus preventing them from deformation.

However, apart from the mere plays, the audience was interested — perhaps most of all — in the manner of playing them. After all, the actor's role became more and more important since the moment when in 449 separate contests were arranged for actors, where they were rewarded for acting. These interests of the audience are also confirmed by Aristotle's statement:"The orator must take three things into consideration: strength of voice, high pitch and rythm. Those, anyway, (who have mastered this art) mostly win awards in dramatic contests where they are more important today than poets (...)[12]. The Alexandrian drama aimed at pageantry and impressiveness, created particular opportunities for the virtuosity of acting, admired by society.

Let's quote here the words of one of the Syracusan women noted down by Theocritus:

> "Learn Praxinoe! For the fame of Adonis
> the daughter of Argeia, a learned singer, is singing,
> who was already awarded for the previous year.
> She sings beautifully, for sure. Look how she's alluring us!"

---

[10] *Cf.* D ü m m l e r, *Adonis*, RE I 1 (1893), col. 385. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* 4, München 1988, Bd.I, p. 727 and Bd. 2, p. 120 and 164.

[11] *Cf.* J. R o s t r o p o w i c z, *Odbicie rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej w poezji aleksandryjskiej*, Wrocław-Warszawa 1984.

[12] Aristotle, Rhet. III 1. 1403 b 33. Aristotle, *Rhetoric. Poetics*. Translation by H. Podbielski, Warszawa 1988.

The characteristic feature of the Alexandrian drama was its great tendency to excessive stage effects. This epoch in general manifested interest in what is rare and fanciful. It willingly exposed shocking elements. Thus we can understand why the people were constantly interested in some of the plays, in particular, those which contained "strong" scenes. Therefore "Medea" by Euripides was so frequently played. This play was staged and played with delight, and probably it was the reason why it was played so often if we may judge from the features in Hellenistic epigram and painting, which often refer to scenes played on the stage. As it follows from reminiscences, the basic attention both of the stage-manager and of the audience was paid to the demonial character of heroine, the mother killing her children. The play gave the actor a great chance to display his talent.[13]

It is fairly easy to detect some connections between the Alexandrian drama and the literary production of that time. Medea depicted by Apollonius in "Argonautica" seems to be the interpretation of Medea created by the famous dramatist, a character created as a contrast to the heroine of Euripides[14].

And it is in conformity with the spirit of epoch which delighted in comparing contrastic scenes. We may only guess an answer to the question whether Apollonius made such a choice under the influence of performances seen on stage or reading dramas.

The influence of performances upon the manner of presenting some plots in "Argonautica" seems more probable. Let's leave out here the problem of numerous, already known, references of Apollonius to the plays of dramatists, mainly to Euripides, and adopted motives from them in creation of the epos plot[15]. Here, in my opinion, we have to do with another relationship between epos and drama. Let's turn attention to the fact that some plots of a large number of Argonautic myths, which Euripides elaborated, are mentioned so scantly that a reader having little knowledge of mythology needed explanations. This is particularly evident in reference to the events of pre-action. Apollonius does not say why Pelias sends Jason for the golden fleece, there is no information in the text about the relationship between them. From the text of Apollonius it does not appear why Phrixus together with his sister Helle was escaping on the back of a sheep. There is not a single word about Ino the stepmother who was the cause of the siblings' misfortune and there is no word of her machinations. Admittedly, there are some insignificant references to the events of pre-action, scattered throughout all four cantos of the epos, but even gathered

---

[13] On Medea, — Cf. my article entitled *Motywy argonautyczne w epigramacie greckim* [in:] Epigram grecki i łaciński w kulturze Europy, Poznań 1997, pp. 43 – 56.

[14] More on the subject [in:] R o s t r o p o w i c z, *Apolloniosa z Rodos epos o Argonautach*, Opole 1988, p. 50.

[15] F. S t o e s s l, *Apollonios Rhodios. Interpretationen zur Erzaehlugskunst und Quellenverwertung*, Bern-Leipzig 1941.

together, they do not inform the reader enough of the subject and do not explain sufficiently the background of the Argonauts' expedition[16].

Besides, they are inserted in such distant parts of the epos that by no means can they perform the function the reader expects from the pre-action. Let's recollect here that it is only in the canto II, line ll94 that the reader finds out that Zeus himself demanded to bring the golden fleece to Greece; owing to this information the expedition appears in a completely new light; it became evident that it had a sacral and expiatory character. But this information comes too late when the reader has already read one third of the epos.

In the line 1181 of the same canto there is information about "the stepmother's crime", and in the line 1194 — about "Phrixus' sacrifice". Those references do not explain anything to the person who is not acquainted with mythology. Scattered throughout the poem, they are too short and incomplete to allow us to reconstruct earlier events. Why Apollonius, usually so precise and taking care of coherence and causality, did something else this time? We can explain this in the following way: readers to whom the poet directed his poem perfectly knew the pre-action of "Argonautica" owing to performances of dramas.

After all, on the Alexandrian stage both tragedies of Euripides' "Ino" and „Phrixos" were played, in which all events that led to the expedition for the golden fleece were explicitly unfolded. Apollonius, therefore, could give up reporting events that were generally known. It seems that in case of Apollonius we have to do with an interesting procedure: he adjusted the contents of his Argonautica to that knowledge of the elaborated theme, which the audience of the theatre had already possessed.

An identical situation is at the end of epos: it is quite intriguing. Within about two hundred final lines the poet no longer creates any suspense, the action goes on slowly, and, as it were, calms down. The boat reaches the port of Pagasae and that the end of epos. Nothing happens at the end of action. Such a faint ending suprises every researcher of the epos and there has not been as yet any satisfactory explanation of that phenomenon. In general, it is attributed to not quite perfect talent of the poet. But also here it seems obvious that the society for whom "Argonatica" has been written perfectly knew the play of Euripides called "Peliads". The audience who had seen this drama on the stage before, knew very well what atrocities would follow on Medea's arrival at Iolk. Apollonius simply adapted the end of his poem to the Euripidean drama; slowness of action, silence in the final part of the epos is but ominous silence, after which will follow horrible things that are known to the public from the performance they have seen on the stage.

---

[16] This dependence of the manner of setting the plot of "Argonautica" on Euripides' tragedies mentioned here has been detected by myself just now, hence in my paper *Apolloniosa z Rodos epos o Argonautach*, Opole 1988, a different view has been presented.

We have to do with a similar phenomenon, with a reference to plays staged in the theatre, in "Phenomena" of Aratus of Soli in Cilicia.

The researches of this work were intrigued by the method according to which Aratus decided on more extensive presentation of the myth connected with a particular constellation. Out of more than 50 constellations he adorned with myths only 15, and in addition, it is not evident in each case what made him go by such a choice[17]. One of the constellations, which was adorned with a myth relatively amply expanded, was the constellation of Cepheus in which the central position is taken by Andromeda. Aratus in his "Phenomena" nine times refers to the picture of the girl emphasising her torture. Chained to a rock with her arms stretched out, she trembles with fear before a monster emerging out of the sea. It is fairly easy to find a reference to this scene: the same scene opened Euripides' tragedy "Andromeda", which unfortunately survived in small fragments[18]. This tragedy, the history of Cassiopeia's offense, mother of the miserable girl and effects of her transgression, was very often staged at the Hellenistic theatre. Thus, here again we can observe a distinct connection between dramatic composition played on the stage and literature. Here we can observe a particularly interesting phenomenon — the aforesaid authors refer to real, currently acted plays, to pictures and plots known to the theatre audience. These example indicate that the epic production was no less sensitive to the power of influence of the stage than epigram and painting of that time, which acquired quite a number of themes from tragedies enjoying popularity at the time[19].

*Translated by Stanisław Jędrzejowski*

Opole

---

[17] The part of myths has a distinct relation with King Antigonus Gonatas, patron of the poet. More on the subject [in:] J. Rostropowicz, *Król i poeta czyli o Fajnomenach Aratosa z Soloj*, in print.

[18] *Cf.* P. Carrara, *Euripide, Andromeda*, frr. 119 + 120 N2, ZPE XCV 1993, pp. 29 – 32; T.F. Brunner, P. Oxy. XXXII 2628 fr.1: Eur. Andromeda, ZPE LXXXVIII 1991, pp. 165 – 166.

[19] *Cf.* my article: *Tematyka argonautyczna*

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# ELEMENTI DI DRAMMA NEL *PROTAGORA* DI PLATONE

Da

ANNA PAWLAK

Il *Protagora* di Platone appartiene ai dialoghi che si distinguono per moltiplicità degli elementi di dramma. Il talento drammatico di Platone si rivelò particolarmente nel costruire le singole scene e nel presentare il carattere dei protagonisti. Si presenta quindi la domanda se lo scrivere il dialogo *Protagora* fosse stato ispirato da qualche componimento teatrale. Alcuni commentatori hanno risposto positivamente al quesito. U. Wilamowitz-Moellendorff[1] e W. Nestle[2] hanno sottolineato l'introduzione degli elementi drammatici nel nominato dialogo e l'ispirazione proveniente da un'opera teatrale realmente messa in scena. Anche A. W. Nightingale[3] e S. Dworacki[4] hanno scorto l'influenza del dramma sul dialogo platonico. Questi studiosi hanno dimostrato che Platone ricavò l'ispirazione dalla commedia di Eupoli, intitolata Κόλακες, che era stata inscenata nel 421 a.C.; non hanno svolto, però, quel tema limitandosi ad osservazioni generali. Nel presente articolo saranno analizzate le scene dal *Protagora* che presentano il luogo d'azione (314c – 316a) e poi saranno confrontate con i corrispondenti frammenti della soprannominata

---

[1] U. Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, Berlin 1920, p. 140, pensa che Platone cominciando a scrivere il *Protagora* si sia ispirato alla scena dagli *Adulatori* di Eupoli, la quale presentava l'incontro degli uomini sapienti (*eine Versammlung der weiser Manner*) nella casa di Callia.

[2] W. Nestle, *Platon, Protagoras*, siebente gänzlich neubearbeitete Auflage von W. Nestle, Leipzig und Berlin 1931, p. 50, crede, come U. Wilamowitz-Moellendorff, che la opera di Eupoli sia stata un esempio per lo scenario ricco nel quale si svolgeva il *Protagora* di Platone, e anche per il tono satirico della descrizione dei sofisti data da Socrate.

[3] A. W. Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995, p. 186, ritiene che, nella descrizione platonica di Protagora e dei suoi ascoltatori, si possa osservare l'allusione chiara al coro e ai suoi balli negli *Adulatori* eupolidei, anche se non è possibile relazionare il *Protagora* di Platone con il testo della nominata commedia di Eupoli a causa dei pochissimi frammenti di quell'opera teatrale.

[4] S. Dworacki, *Eupolis i fragmenty jego komedii*, Poznań 1991, p. 65, con un'unica frase suggerisce che Platone abbia collocato l'azione del suo dialogo *Protagora* nella casa di Callia precisamente sotto l'influenza degli *Adulatori* eupolidei.

commedia di Eupoli (fr. 146a, b, 147, 159 nell'edizione di Th. Kock) per riflettere se esiste qualche similitudine fra le due opere menzionate.

L'azione del dialogo platonico si svolge nella casa di Callia, il figlio di Ipponico, dove abita il famoso sofista di Abdera durante il suo soggiorno ad Atene. Al mattino presto Ippocrate, in compagnia di Socrate, si dirige verso la casa del ricco ateniese. Ippocrate vuole prendere lezioni da Protagora. Poiché non aveva l'occasione di incontrarsi con quel sofista, chiese al suo amico Socrate, che aveva ascoltato le lezioni del sofista già prima, l'intercessione dal maestro di Abdera. La casa di Callia, come si pensa, costituisce anche lo sfondo d'azione della commedia di Eupoli. In quel tempo Callia riceve in eredità il patrimonio. Di quel fatto scrive Atheneo che, cercando di dimostrare le imprecisioni cronologiche trovate nel *Protagora* di Platone, si richiama a Κόλακες inscenati nei tempi di arconte Alceo (V, 218b – c). In quell'opera teatrale il commediografo menziona del prendere i buoni da Callia dopo la morte di suo padre come evento recente. Atheneo inserisce la menzione seguente: τέθνηκε (sc. Ἱππόνικος) δὲ πρὸ τῆς ἐπ᾽ Ἀλκαίου διδασκαλίας τῶν Εὐπόλιδος Κολάκων οὐ πολλῷ χρόνῳ κατὰ τὸ εἰκός. πρόσφατον γάρ τινα τοῦ Καλλίου τὴν παράληψιν τῆς οὐσίας ἐμφαίνει τὸ δρᾶμα[5].

La ricchezza e l'ospitalità di Callia attiravano a lui tante persone diverse fra cui si trovano adulatori e parassiti che facevano il coro della commedia. Sfruttando l'occasione visitavano la casa del ricco erede con la speranza di poter unirsi al gruppo di convitati. Bisogna, però, notare che fra gli ospiti di Callia si trovavano anche personalità come Protagora, anche se il rispetto di cui egli godeva, non impedí all'autore di far di quel sofista famoso e stimato un oggetto di scherno. Ciò sarà dimostrato nell'analisi dei versi della commedia Κόλακες che si sono conservati. Uno dei frammenti degli *Adulatori* eupolidei, tramandato da Diogene Laerzio, accenna alla presenza di Protagora come persona dramatis. Laerzio scrivendo sulla provenienza di Protagora, cita dalla commedia che ci interessa, il brano seguente:

> ἔνδον μέν ἐστι Πρωταγόρας ὁ Τήιος[6]
> (Diog. Laert. IX, 50 = fr. 146a nell'edizione a cura di Th. Kock).

L'avverbio iniziale ἔνδον — a casa si riferisce, come si può supporre, alla casa di Callia la quale è stata rappresentata dall'edificio di skene. Però, aggiungiamo, e solo una delle possibili prove d'interpretazione, dato che i frammenti di cui disponiamo non ci danno una chiara e certa concezione dell'opera intera. S. Dworacki[7], invece, fa notare l'esistenza di un'altra

---

[5] „Era morto (sc. Ipponico) nei tempi di arconte Alceo, poco prima della messa in scena degli Adulatori di Eupoli. Il dramma mostra il prendere il patrimonio da parte di Callia come fatto recente" (la traduzione dell' autrice).

[6] „C'đ dentro Protagora, di Teo" (nella traduzione di M. Untersteiner).

[7] Dworacki, *o.c.*, p. 65.

possibilità d'interpretazione del verso sopraccitato. Quello studioso scorge che la villa di Callia non doveva essere l'unico edificio che è stato rappresentato da skene, perchè vicino alla casa del ricco ateniese si sarebbe trovata l'altra casa, nella quale soggiornava Protagora. Tuttavia è possibile, come scrive S. Dworacki, che tutta la commedia si svolgesse davanti alla residenza di Callia e che Protagora si trovasse nell'interno di quell'edificio. Le rifflessioni sopraindicate portano alle conclusioni seguenti: così in Platone come in Eupoli la casa di Callia è il luogo d'azione; anche il tempo d'azione è simile, perchè si accetta la tesi che Platone abbia ambientato l'azione del suo dialogo nel 430 a.C.; gli *Adulatori* invece sono stati inscenati nel 421 a.C., in piú Protagora è il protagonista delle due opere. Il fatto che W. Schmid[8] consideri Socrate una delle persone del dramma, suscita dubbi. I frammenti provenienti dagli *Adulatori* che sono in nostro possesso, non enumerano persino il nome di Socrate, come sottolinea giustamente S. Dworacki[9], perciò la prova della presenza del maestro di Platone sulla scena sembra poco evidente. W. Schmid fa riferimento, tra l'altro, al frammento 361 che ci fa vedere come Socrate durante il convito rubi da tavolo la brocca piena di vino[10], ma si deve aggiungere che quel passo non è stato ancora attribuito dai commentatori ed editori al concreto dramma di Eupoli, quindi non sappiamo se provenga dagli *Adulatori*.

Fino ai nostri tempi si sono conservati solo brevi frammenti di quell'opera del commediografo i quali non ci danno la possibilità di separare le singole scene e stabilire lo svolgimento dell'azione. Nel dialogo *Protagora* invece si possono isolare due scene che presentano l'entrata di Ippocrate e Socrate nella casa di Callia. La prima si svolge davanti alla porta d'entrata (314c – e), la seconda contiene la descrizione di quello che appare agli occhi degli arrivati (315a – 316a).

Recandosi alla casa di Callia, Socrate parla con il suo amico e quella conversazione attiva talmente la loro attenzione che decidono di rimandare l'entrata al termine della discussione. Di quella decisione ci fa sapere Socrate — il narratore e uno dei protagonisti del dialogo — con le parole seguenti: *Quando ci trovammo nel vestibolo, ci fermammo parlando di qualche questione che ci venne in mente per strada. Per non lasciare il problema senza soluzione e per condurre la conversazione fino alla fine parlavamo stando nel vestibolo finchè l'uno fu stato d'accordo con l'altro* (314c)[11]. Gli arrivati sono uditi dal portiere. Egli socchiude la porta e vedendo due uomini che parlano di qualche cosa, dice con tono brusco: *Oh, dei sofisti, il padrone non ha tempo* (314c). Poi sbatte la porta

---

[8] W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1946, Teil I, Band 4, p. 121 e seguenti.

[9] Dworacki, *o.c.*, p. 66.

[10] δεξάμενος δὲ Σωκράτης τὴν ἐπίδειξιν
Στησιχόρου πρὸς τὴν λύραν, οἰνοχόην ἔκλεψεν (fr. 361).

[11] I brani del *Protagora* di Platone citati in questo articolo sono stati tradotti dal greco in italiano dall'autrice.

velocemente per aprirla alla fine quando Socrate l'assicura di non esser arrivato per Callia ma per Protagora. Platone introdusse nel suo dialogo il motivo della scena davanti alla porta usato dai commediografi, tra l'altro da Aristofane nelle *Rane* (v. 35 e seguenti). Quella scena è accompagnata dalla conversazione, molto spiacevole per gli arrivati, con il servo, il quale cercando di scoraggiarli ripete con impazienza: *Uomini, non avete sentito che il padrone non ha tempo* (314c). Lo dice per avere la sicurezza che si libererà dai visitatori importuni. Quella scena mostra l'atteggiamento del servo malevolo ai sofisti. Si deve osservare che la parola *sofista è* usata dal portiere in senso lato, perchè riguarda tutti gli ospiti di Callia, come si può giudicare dal saluto rivolto dal servo agli arrivati. La seguente scena del dialogo platonico contiene la lista degli ospiti del ricco ateniese, essa è piuttosto dettagliata (315a – 316c). Fra le persone arrivate alla casa del figlio di Ipponico ci sono famosi rappresentanti di sofistica, quali Protagora e Prodico, noti abitanti di Atene, per esempio i figli di Pericle, studenti dei sofisti ed altri ascoltatori non citati da Platone per nome.

Il comportamento del portiere, le sue parole brusche dette agli entranti e la descrizione della compagnia fornita da Platone nella seguente parte del dialogo provano che nella casa di Callia c'è un insolito raccogliticcio. Seguendo le tracce delle personalità eccezionali arrivano alla casa del ricco ateniese schiere di diversi uomini. Fra di loro non mancano quelli che col pretesto di stare ad ascoltare i discorsi dei sofisti, cercano di assicurarsi il posto alla tavola del ricco padrone. Vediamo che negli *Adulatori* di Eupoli c'è una situazione simile. Anche qui appaiono parassiti e adulatori, come mostra il titolo della commedia, i quali alla fine conducono il benestante figlio di Ipponico al fallimento. Di luci ed ombre della loro vita ne raccontano da soli nel frammento del canto del coro (fr. 159)[12]. Gli adulatori devono ogni giorno correre all'agora dove cercano qualche stupido riccone per farsi invitare alla sua casa. Gentili e cortesi vanno in visibilio per la presenza e le parole del ricco per assicurarsi la partecipazione al convito. I lusingatori sono esposti a un pericolo, perchè a causa

---

12

ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχουσ᾽ οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν. ἀλλ᾽ ἀκούσαθ᾽ ὡς ἐσμὲν ἅπαντα κομψοὶ
ἄνδρες· ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δέ τι κἀμὸν αὐτοῦ.
ἱματίῳ δέ μοι δύ᾽ ἐστὸν χαρίεντε τούτοιν,
μεταλαμβάνων ἀεὶ θάτερον ἐξελαύνω
εἰς ἀγοράν. ἐκεῖ δ ἐπειδὰν κατίδω τιν᾽ ἄνδρα
ἠλίθιον, πλουτοῦντα δ᾽, εὐθὺς περὶ τοῦτόν εἰμι.
κἄν τι τύχῃ λέγων ὁ πλούταξ, πάνυ τοῦτ᾽ ἐπαινῶ,
καὶ καταπλήττομαι δοκῶν τοῖσι λόγοισι χαίρειν.
εἶτ᾽ ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ᾽ ἄλλυδις ἄλλος ἡμῶν
μᾶζαν ἐπ᾽ ἀλλόφυλον, οὗ δεῖ χαρίεντα πολλὰ
τὸν κόλακ᾽ εὐθέως λέγειν, ἢ ᾽κφέρεται θύραζε.
οἶδα δ᾽ Ἀκέστορ᾽ αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα.
σκῶμμα γὰρ εἶπ᾽ ἀσελγές, εἶτ᾽ αὐτὸν ὁ παῖς θύραζε
ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλῳὸν παρέδωκεν Οἰνεῖ (fr. 159).

delle loro parole dette con troppa arroganza, possono essere incatenati e gettati nell'abisso. Quella dichiarazione è senz'altro piena d'esagerazione e bisogna accettare che nella situazione in cui si trovano gli adulatori, significa piuttosto l'essere buttati fuori dalla casa del benestante padrone che la morte reale.

Dopo aver introdotto Socrate e Ippocrate alla residenza di Callia, Platone costruisce una nuova scena che contiene la descrizione di tre celebri sofisti — Protagora, Ippia e Prodico — e degli ascoltatori raccolti intorno ai loro maestri (315a – 316a). Quella vista fa impressione agli arrivati, un'impressione così intensa che per qualche tempo essi guardano in silenzio prima di osare di avvicinarsi a Protagora e presentare lo scopo della loro visita. Platone dimostra grande inventiva tracciando la caratteristica dei rappresentanti di primo piano del movimento sofistico e cercando di dare a ciascuno di loro i tratti individuali. Protagora con il suo fascino e la bella voce attira la gente a sè e l'avvince come il mitico Orfeo. Il corteo che accompagna Protagora, e, senza le indicazioni, si dispone in modo adatto ad ogni cambiamento della direzione di movimento, costituisce il fascino del sofista di Abdera. Il comportamento degli ascoltatori di Protagora fa venire in mente un esercito bene addestrato. Ippia, invece, siede in una poltrona alta, mentre la gente che l'ascolta siede sulle panche collocate sotto. Egli, simile al giudice che pronunzia sentenze, dà le risposte alle domande e spiega questioni molto difficili trattando il suo auditorio come un gruppo di postulanti. Prodico, avvolto nelle coltri si sdraia sul letto e parla di qualche cosa con la sua voce bassa. Nell'immagine dei sofisti possiamo notare l'evidente ironia che suona nella voce di Socrate quando racconta l'accaduto. I sofisti, fiduciosi nella loro scienza, nè discutono nè giungono a una conclusione insieme agli ascoltatori, ma si limitano ad esprimere le loro opinioni su ogni questione. La descrizione dei sofisti contenuta nella scena che ci interessa ora, non prova, tuttavia, l'atteggiamento ostile di Platone verso di loro ma la sua inventiva letteraria visto che seppe attribuire ad ogni protagonista le caratteristiche adeguate ad un dato tipo di personaggio. Il filosofo paragona Protagora e Prodico ad Orfeo e Tantalo, bene conosciuti a tutti dalla letteratura perchè il lettore possa piú facilmente immaginare l'aspetto e il comportamento di quei sofisti. Indicando la loro similitudine a persone mitologiche, Platone provò il suo talento letterario nel costruire il carattere dei protagonisti del dialogo in modo molto conciso, benchè esauriente, e la sua capacità di guardare i rappresentanti della vita intellettuale di Atene del V secolo a.C. con ironia ma senza disdegno.

Sulla base dei frammenti degli *Adulatori* eupolidei non possiamo dare risposta alla domanda se il commediografo abbia introdotto nella scena anche altri sofisti famosi come Protagora. L'analisi dei versi della commedia che abbiamo, però, rende un po' piú chiaro il modo in cui Eupoli presentò Protagora. L'autore della commedia si fa beffe del noto sofista, il quale si vanta di possedere la scienza sulle cose celestiali ma si nutre dei frutti prodotti dalla terra:

ὃς ἀλαζονεύεται μὲν ἀλιτήριος
περὶ τῶν μετεώρων, τὰ δὲ χαμᾶθεν ἐσθίει (fr. 146b)[13].

Il pronome personale ὃς che si trova all'inizio del passo sopraccitato, si riferisce a Protagora, come pensano gli editori richiamandosi alla testimonianza di Eustazio[14]. Quello scrittore bizantino del XII secolo informa che Eupoli schernisce Protagora come studioso della natura, il quale ha la testa nelle nuvole ma ogni giorno deve mangiare tutto quello che produce la terra. Il sofista presentato dal commediografo non pensa solo ai fenomeni extraterresti. L'esistenza umana e le preoccupazioni che solitamente la accompagnano si trovano anche fra gli oggetti degli interessi di Protagora, come testimonia il frammento 147 dal quale risulta che il sofista di Abdera persuadeva qualcuno a bere il vino per assicurare l'umidità ai polmoni prima che apparisse la Stella del Cane nel cielo:

πίνειν γὰρ αὐτὸν Πρωταγόρας ἐκέλευ᾽, ἵνα
πρὸ τοῦ κυνὸς τὸν πνεύμον᾽ ἔκκλυστον φορῇ[15].

La persona indotta a bere il vino da Protagora era Callia. La testimonianza di Atheneo prova la giustezza dell'identificazione. Quell'autore riferendosi alle parole di Eupoli menziona che il famoso sofista di Abdera raccomandava al figlio di Ipponico che bevesse il vino prima del sorgere della Stella del Cane, perchè quella stella, identificata con Sirio, annunciava l'arrivo del caldo periodo d'estate:

Εὔπολίς τε τὸν Καλλίαν φησὶν ἀναγκάζεσθαι ὑπὸ Πρωταγόρου
πίνειν, ἵνα
πρὸ τοῦ κυνὸς τὸν πνεύμον᾽ ἔκλυτον φορῇ (I, 22f).

La plastica descrizione dell'influenza della calura sulla salute dell'uomo si trova nelle opere dei poeti greci, tra l'altro di Esiodo e Archiloco i quali raccomandano il riposo nei luoghi ombreggiati e il bere vino.

Al passo della commedia di Eupoli sopraccitato si riferisce W. Schmid suggerendo che Protagora abbia avuto funzioni di simposiarca nella commedia di Eupoli[16]. Sembra che quello studioso si spinga troppo in là nella sua

---

[13] „Egli (sc. Protagora) inventa su tutte le cose extratterestre, senzadio, ma mangia i frutti della terra" (nella traduzione dell'autrice).

[14] Eustazio, E*ustathii commentarii ad Homeri Odysseam*, Lipsiae 1825, scrive: ...Εὔπολις λέγεται τὸν φυσικὸν Πρωταγόραν διακωμωδῶν ἐν τῷ, ὃς ἀλαζονεύεται μὲν ἀλιτήριος περὶ τῶν μετεώρων, τὰ δὲ χθαμᾶθεν ἐσθίει (1547, v. 54 – 55).

[15] „Protagora lo persuadeva a bere il vino per umettare i polmoni prima del sorgere della Stella del Cane" (nella traduzione dell'autrice).

[16] S c h m i d, *o.c.*, p. 121.

interpretazione. Si può accettare che Eupoli, facendo del celebre sofista di Abdera una delle persone di dramma, gli abbia affidato la parte principale, come piú tardi Platone. E' difficile, però, dopo aver analizzato tutti i frammenti degli *Adulatori*, affermare che la parte di capo del simposio sia stata esattamente quella di Protagora.

Le considerazioni sopraindicate portano alla conclusione che esistono similitudini fra il dialogo *Protagora* di Platone e la commedia di Eupoli. In entrambi gli scrittori abbiamo lo stesso luogo d'azione — la casa di Callia. Nell'una e nell'altra opera Protagora è uno dei protagonisti. La persona del sofista di Abdera, nella scena del dialogo che presenta la residenza del ricco ateniese e i suoi ospiti, è stata trattata con ironia così come nel dramma di Eupoli. Sembrano simili anche le circostanze e il tempo d'azione, così nel *Protagora* come negli *Adulatori* l'azione si svolge durante il soggiorno del sofista di Abdera ad Atene, dopo la morte di Ipponico. Possiamo quindi supporre che Platone, ispirato dalla lettura di Κόλακες abbia introdotto alcuni elementi di quella commedia nel suo dialogo. Dobbiamo, tuttavia, ricordare che il filosofo trasformò i motivi letterari ricavati dagli *Adulatori* eupolidei, e li adattò ai bisogni della sua opera originale.

Toruń

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# SENECA IN THE *OCTAVIA*

By

ELŻBIETA WESOŁOWSKA

Both Senecan philosophical works and his tragedies have been the subject of the vivid discussion among scholars for years. Especially his dramas have been repetaedly questioned for their authenticity[1], then evaluated from the literary point of view[2] and finally treated as original poetry[3]. There has been also an on going discussion about some potential theatrical realisation[4] encoded in them. Moreover, v*iri docti* made an effort to establish absolute or relative chronology of Seneca's dramas[5], but these trials, although sometimes very inspiring, seem not to be enough convincing[6].

In the philosophical area of Seneca's writing activity, modern interpreters were mostly interested in its background, especially in the relationship between his stoical formation and the political activity[7]. There are many questions concerning his relegation[8] and his forced suicide as well. This eminent Roman philosopher, writer and politician continues to appeal to our emotions: Also ancient writers and historians treated Seneca in an ambivalent way.

Roman historians such as Cassius Dio, Tacitus and Suetonius picturing Seneca's person were rather reluctant. Cassius Dio was even hostile whenever

---

[1] Seneca never mentioned own dramas in his prose writings, so we are made to translate the remarks like *carmina* as connected with tragedies, *cf.* Quintilian, *Inst. Orat.* X 98.

[2] The list is long and manifold, so we should mention e.g. R.T a r r a n t, *Seneca's „Thyestes"*, edited with Introduction and Commentary by..., Atlanta 1985 and C.J. H e r i n g t o n, *Senecan Tragedy*, Arcon V 1996, p. 422 – 471 as Seneca's defensors. On the opposite side we can find especially W. B e a r e, *The Roman stage*, London 1950.

[3] The scholars usually see Seneca's examples in Athenian tragedies or in the dramas of Hellenistic times and in Ovid's lost *Medea*.

[4] *Cf.* S u t t o n, *Seneca on the Stage*, Leiden 1988.

[5] E.g. Z. Ż y g u l s k i, *Seneca's Tragedies and the Modern European Drama till the end of XVIII century* (in Polish), Lwów 1939.

[6] This is an opinion of P. G r i m a l, *Seneka*, trans. J.R. K a c z y ń s k i, Warszawa 1994.

[7] We know something about a Suiliusz who condemned Seneca in contradistinction to the Stoical asceticism and his enormous richness.

[8] The mystery is, to some extent, similar to the puzzling Ovid's exile.

Seneca was mentioned[9], but Tacitus' attitude towards Seneca was not fully "sine studio"[10]. Whereas Suetonius neglected Senecan role in the politics of Claudius and Nero, and his remarks on Seneca are rather meager[11].

It seems possible that subsequent generations knew very little about this outstanding Roman sage. But on the other hand, the excerpts from his philosophical writings were looked for[12], so he became a source of ellegant quotations. The apocryphal correspondence between Seneca and Saint Paul was really very popular[13], and even Saint Augustin considered it undoubtedly authentic[14]. And this is, perhaps, how Seneca's good reputation as a crypto-Christian philosopher was established.

Christian writers, being active in the period of late antiquity, treated Seneca with utmost admiration, not only as a source of the deep aphorisms, but even as an example of the philosophical attitude possible to accept by the new Christian religion[15]. And this was a lasting tendency at that time.

It is not the aim of this paper to consider an enormous influence of Seneca upon the tragedies of the Renaissance and Classicism. But, we have to be aware that a vivid memory about the Roman writer still prevails. An outstanding person can also live in public consciousness as a literary person taking part in real or fictional events of a literary piece[16]. In Graves' pseudo-autobiography "I, Claudius" Seneca is mentioned very rarely, because his role at that time was not very significant. In the Sienkiewicz's epic book "Quo vadis", Seneca could become the main character, but the writer gave this part to intelligent and ironical Petronius[17]. I dare say that Seneca is still waiting for the modern literary image adequate to his personality and importance in the past and now.

The earliest attempt of literary presentation of Seneca is the *fabula pretexta* "Octavia". This anonymous play was composed in the early years of the Flavians, soon after Nero's death[18]. An image of the Roman philosopher presented here, is very fresh, for it was created several years after Seneca's suicide. One may

---

[9] Cassius Dio LXI 10n.

[10] Tacitus, *Annales* XIII.

[11] Suetonius, *Nero, 7.* The author has probably used some materials from Plinius, who was not a friend of Seneca at all.

[12] In this sense Seneca is still fashionable.

[13] Although now it does not deserve any attention of scholars.

[14] *Epist.* 153, 14.

[15] Tertulian, *Apologeticum;* Lactantius, *Divinae institutiones, De ira;* Hieronymus, *De viris illustribus, Apologia adversus libros Rufini;* Augustinus, *Confessiones, De civitate dei,* and Ausonius, Sidonius Apollinaris, Honorius scholasticus, Boetius, etc. It is worth mentioning the popularity of Senecan treatises entitled *De remediis fortituorum* and *Formulae vitae honestae* which are often out of consideration because of their fragmentary character.

[16] In modern literature the images of politicians and emperors are prefered by writers to those of the philosophers. Socrates seems to be an exception here.

[17] Such a protagonist created a special distance to the plot, and a kind of defence against the melodramatic mood

[18] *Cf.* P. Kragelund, *Prophecy, Populism, and Propaganda in the* Octavia, Copenhagen 1982. The authorship of Seneca is now generally rejected and for the different reasons, *cf.* F. Giancotti, *L'"Octavia" attribuita a Seneca*, Torino 1954.

presume that the unknown author knew Seneca and Nero, at least in this kind the eminent persons are known to the society being a kind of public property.

The "Octavia" belongs to the special literary genre which main task is to criticise the epoch just having been finished[19]. And Seneca presented here, has a special role in elucidating bloody tyranny of Nero, especially his peculiar cruelty toward his wife Octavia. Although it was considered "tedious play, with an excess of lamentation and mythological display"[20] it deserves our attention, because of a special inner connection between Seneca and Nero on the background of a theatre. Nero's fascination for the spectacles and his own attempts to be an actor are not obscure[21]. Seneca, in turn, was not just an interesting playwright, also a critic of the contemporary performances. Neron, acting on the stage was hardly tolerated by other aristocrats[22]. Seneca's opinions about the theatre were familiar to some Christian philosophers just to mention Tertulian[23], and his interest for the theatrical problems is clearly visible in a special dramatic camouflage of his philosophical considerations[24].

The political background (theatrical macrocosmos) of the "Octavia" is worth concidering, as well. It is widely known, that Seneca decided to move out from the palace, and withdraw from the political activity soon after (or before) Nero had left Octavia accusing her of adultery. Public opinion might see these two events as the reason and the result. In fact, we had no evidence to prove it[25].

But the "Octavia" is still interesting for purely artistic aspects, not only as a mirror of those ominous ages. Reading the play, one can notice a special construction of the scenic plot. Namely, the action lasts three days, which was not a very common device in the ancient drama[26]. The first act takes place before Nero and Poppea's wedding, the second one is during the wedding, and the last one — the day after. The scholars already noticed this interesting concentration of events covering about one month, in three days. Of course the author has the right to put the real events in fictional and, to some degree, artificial reality. This triple construction is already foretold in the prologue which is also characteristic for the three part composition[27].

---

[19] Another example of such a piece of literary work is anonymous *Laus Pisonis,* written before Nero's death, and, thus, can be used later as opposing literature.

[20] C.J. Herington, *"Octavia" Praetexta. A Survey*, Classical Quarterly XI 1961, p. 18.

[21] Cassius Dio, 61, 20, 1 – 3.

[22] *Cf.* Grimal, *o.c.*, p. 138 – 139, and M. Grant, *The Twelve Caesars* (in Polish), Warszawa 1997, p. 143.

[23] Tertulian, *De anima,* writes: "omnia naturalia animae ut substantiva eius ipsi inesse et cum ipsa procedere atque profficere, ex quo ipsa censetur, sicut et Seneca saepe noster".

[24] B.L. Hijmans, *Drama in Seneca's Stoicism,* TAPA XCVII 1966, p. 237 – 251.

[25] Giancotti, *o.c.*, p. 15 wrote "Difficile dire se questo intervento di Seneca in favore d'Octavia sia inventato o attinto alla storia".

[26] Maybe with an exception of the *fabulae praetextae,* which are not peserved for us, *cf.* Herington 1961, p. 21n.

[27] E. Wesołowska, *The Prologues of Senecan Tragedies in the Light of Literary Communication (in Polish),* Poznań 1998, p. 121.

Seneca appears on the stage in v.377, and he delivers his monologue in almost 60 verses. Then we become the witnesses of the interaction between him and emperor Nero. This discourse having 154 verses seems to be quite long.

We are going to investigate this monologue and the interaction as well, and our main task is to find their common features to see a possibly complete image of Seneca on the stage[28]. His dramatic role as a teacher and advisor of the young emperor was as ineffective as difficult. It is reasonable to compare this role to a kind of the dramatic existence of a nurse or pedagogue in the ancient drama, because such a *dramatis persona* ought to moderate the fury and passion of a protagonist showing her own *ratio* and *moderantia*. In this sense, the relationship between Nero and Seneca may be called "domina — nutrix", using the famous Hansen's[29] qualification, or more generally "protagonist — confidant", as Fitch[30] called them. Indeed, this argument is not between equal partner, because the auxiliary person does not show his own attitude but rather serves to intesify special features of the protagonist during interpersonal communication.

But the question remains, who, in fact, is the dominant protagonist here: Nero or Seneca?[31] They are both useful to elucidate Octavia's sufferings, although the cruel tyrrant is, perhaps, more important. And thus, according to ancient convention, Seneca should be partly deprived of his personal dimension as the only participant of the dramatic discourse. In five Senecan tragedies (*Medea*, *Phaedra*, *Tyestes*, *Agamemno* and *Troades*) the protagonist appears at the beginning of the second act contemplating his mad plan of the crime. And after the monologue, the protagonist starts a conversation with another person such as a nurse or somebody belonging to a lower level of the dramatic hierarchy, although with some differentiating[32]. It is a beginning of a tragic collapse because the evil is born deeply in the human soul[33], and is not a result of some external causes (*Hercules Furens* and *Oedipus*)[34].

The nurse or the servant is a kind of "alter ego" of the protagonist. They know their principals very well and are generally aware of their madness and suffering[35]. In the discourse between them it is possible to show the inner conflict in the time of a real conversation and discussion. At some another

---

[28] Sutton, *o.c.*

[29] E. Hansen, *Die Stellung der Affektrede in den Tragoedien des Senecas*, Berlin 1934.

[30] J.G. Fitch, *Seneca's "Hercules Furens"*. A Critical Text with Introduction and Commentary, Ithaca – London 1987, p. 115.

[31] The title of the play indicates neither of them. The number of sentences uttered by each of them (Seneca — 170; Nero — 70) is a certain proof to call Seneca a more important person than Nero in this drama.

[32] Medea and her nurse are more intimate than Phaedra and her servant.

[33] *Cf.* Wesołowska, *o.c.*, p. 60.

[34] Treated by the Roman author as stoical sages.

[35] However the nurse in Euripides' *Medea* is far more aware of the heroine's grief.

place I point out that such a discourse is a special kind of an intimate monologue[36].

Seneca's monologue presents the philosopher under a lot of stress, if not frightened: *impotens Fortuna — fallaci, blandito vultu"*. He seems to prefer sad existence on Corsica to the actual situation. Seneca also directs his words to absent Nero: "turpi libido Venerem, luxuria, avares munus". Such a devise is very typical for Seneca Tragicus as in the "Medea", where a heroine often adresses Jason, who is absent from the stage.

And then Nero enters the stage, and the annoucement made by Seneca joins above utterance with a dramatical reality as follows: *genu attonito trucique vultu* and next: *quid ferat mente horreo.* The fear will be dominant in this peculiar *agon*, because both of them are evidently under its impact. The old philosopher gives his opinion in the words: *Hoc plus verere quod licet tantum tibi,* which should be understood that a danger is always near the tyrant, who may do anything he wants[37]. Thus, his eminent power becomes a source of horror, because the detested emperor can be destroyed by the people.

Nero's main argument is his power, and he speaks in the name of it. We might recall here a very famous sentence attributed to Accius *Oderint dum metuant*[38]. Nero is not able to understand that love and popularity are the best means to achieve future prosperity and happines for the emperor[39].

Seneca as a former Nero's teacher, tries to change Nero's mind, recalling notable *facta memorabilia,* where Augustus and Claudius are present with their famous clemency[40]. Nero neglects public opinion but in a completely different meaning: *Fama sed victum feret?* He is simply afraid to seem weak (as the caesar in Andersen' tale[41]). Seneca claims that the general opinion is *levis atque vacua.* One can find here an interesting link with the Senecan opinion on the difference between popularity and glory[42]. Thus, the conversation is almost pointless, because each participant has his own idea of ruling. Seneca prefers the manner of reigning with *clementia* and *mediocritas*[43]. Whereas Nero believes sure that the ruler is given a special right which can be called "right of the stronger"[44]. In such a situation, and because their points of view are so polarised,

---

[36] *Cf.* W e s o ł o w s k a, *Monologue or dialogue? Interaction between Atreus and servant in the* Tyestes *of Seneca* (vv. 176 – 335) (in Polish), [in:] Litteris vivere. A Book Dedicated to Prof. Kazimierz Liman. Poznań 1995, p. 103.

[37] *Cf. De clementia*

[38] Accius, *Atreus,* fr. 5. These words are attributed to Caligula by Suetonius, *Caligula.*

[39] *Cf. De clementia*

[40] It is interesting to mention this Seneca's friendly attitude to Claudius which is in contrast with the mood of the *Apocolocyntosis.*

[41] Andersen's hero attempted at seeming to be wise.

[42] It is worth mentioning the subtle differentiation between the glory and the fame in Seneca's writings (*Epist.* 102, 17).

[43] *Cf. De clementia*

[44] That can be noticed also in Homer, *cf.* A. K r o k i e w i c z, *Homer's Ethics and Hesiod's Morality* (in Polish), Warszawa 1959, p. 174.

the mutual understanding is impossible. Their disagreement is more drastic because Seneca uses moral argumentation, and Nero takes his arguments from the pragmatical level[45]. His final sentence about Poppea's pregnacy is so overwhelming that Seneca becomes mute, having no further arguments in their discussion, and the dialogue between *ratio* and *potientia furoris* is finished with the victory of the tyrant[46].

What can we say about the image of Seneca depicted here? The scholars often call him a noble but weak elder man[47]. It is evident, because Seneca as a *dramatis persona* is so different from the emperor (in respect of temper, age, behaviour, and the principles of ruling), that such a conclusion is inevitable. Another interesting question is what his function in the play is in both dramatic and political aspects. Seneca's part in the "Octavia" is, to some extent, an equivalent to the one of the nurse's. In fact, we have two nurses in the play, because both Octavia and Poppea have confidantes. These nurses try to moderate grief of their principals, actually the nurse of Octavia attempts to be suportive to Nero's wife in her great sorrow just before Nero's wedding with Poppea. This situation has much in common with the tragic conflict illustrated in Senecan "Medea", despite totally different temper of both heroines[48]. Poppea's nurse tries to calm the bride down. Poppea is horrified by an ominous dream, which she had the previous night[49].

The old servants use the best of their inventiveness to change Octavia's and Poppea's mind. Seneca proceeds in the similar manner, when he tries to disturb Nero in planning to divorse Octavia. The main difference is that Seneca is, in fact, a mouthpiece of Octavia, being on her side against Nero. The nurses although very obliging principals, care a lot about their own good-being. The battle between Seneca and Nero is about what is good for the emperor's wife. In this a conflict Seneca and Nero will not reach agreement. The discourse is finished with the lack of arguments of Seneca, and this fact is followed by some further action, when Nero, without any moral doubts, fulfills his will to leave his legitimate wife and marry the pregnant lover.

According Roman historians, Seneca was, to some degree, responsible for the cruelty and fury of Nero[50]. His responsibility has two dimensions. First of all he was a main tutor of young Nero and was to bring him up adequately for a future reign. Secondly, Seneca was a philosopher, and the principles he

---

[45] We can find quite paralel example of such a discourse in the *Phaedra* (85 – 273).

[46] This is an almost convention in tragedies.

[47] *Cf.* an opinion of G i a n c o t t i, *o.c.*, p. 22: "Seneca si presenta al publico come un caduto".

[48] If we compare the hopeless situation of both heroines.

[49] Herington, *"Octavia" Praetexta*, p. 22 calls Poppea's vision "a really formidable". It should be remembered that dream and vision seem to be a very serious device to predict the future in ancient drama. Agrippina's ghost (593 ff.) plays a similar function in this play when she fortells Nero's lonely death (629 ff): "veniet dies tempusque quo reddat suis /animam nocentem sceleribus, iugulum hostibus/ desertus ac destructus et cunctis egens".

[50] *Cf.* Tacitus, *Annales* XIII, 3.

followed, were deeply moral and honest. In these two aspects Seneca's failure is indisputable. He was not able to change vicked Nero's nature, which he admitted some years later in his moral epistles. No matter how highly ethical and morally impaccable his philosophy rooted in the Stoics was, he proved to be totally inefective as a tutor of adulescent Nero. In fact, Seneca's attempt to tame Nero's cruel instincts resulted in the general freedom given to him concerning his sexual conduct, and surprisingly the tutor tolerated Nero's affair with Acte[51] and his night escapades in Rome.

What a difference when we return to the dramatic interaction of Seneca and Nero. The philosopher does not approve of his "son" having another sexual affair, especially that the emperor wants to make it legal at Octavia's expense. Nero must have been quite astonished to see such a sudden objection of Seneca. In this aspect Nero deserves some understanding,though. From the pragmatic point of view such a picture of Seneca, although not entirely very true, was necessary to underline Nero's cruelty and his low moral standards. We should remember that the "Octavia" is a representative play of the new epoch connected with the Flavian dynasty, so it seems quite natural that it exposes the past times in full light. And the play should be more rewarding than it is usually allowed: more interesting as a work of literature, and more valuable as an historical document[52].

Poznań

[51] Unless he married her (*cf.* Grant, *o.c.*, p. 144).
[52] *Cf.* Herington, *"Octavia" Praetexta*, p. 18.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# *THE BIRDS* OF ARISTOPHANES: A STUDY OF ITS IDEAS

By

ROMUALD TURASIEWICZ

Aristophanes's *The Birds* has a specific character, different from the other comedies. It is not vitriolic, but rather free of personal invectives against politicians[1]; there is no ridicule of the political situation of the Athenians, nor homilies on the necessity to reform. The echoes of Athenian political life can be heard as though from afar. Allusions are made to the trials and tribulations faced by the city's inhabitants, oppressed by mutual suspicion, superfluous court proceedings, and the plague of sycophancy[2]. Such, at any rate, are the factors that have induced the heroes of the play, Pisthetaerus and Euelpides, to leave the city and seek a more peaceful country, a τόπος ἀπράγμων.

The lack of extensive political references in *The Birds* has unsettled many scholars. Some of them, unable to come to terms with this fact, have followed the lead of W. Newiger[3], who asserts that the play is political, even though it does not have an express historical and political background. Such conclusions, advanced by various scholars, have given rise to an interpretation that links this play to the Sicilian Expedition. The foundation of the bird state by the two Athenians is read as a satire against Athenian acquisitiveness (πολυπραγμοσύνη), the lust for adventure and fame. It would be risky, however, to go as far as W. Süvern[4], who sees in the character of Pisthetaerus the figure of Alcibiades, the real creator of the plan to annex Sicily. Pisthetaerus ultimately conquers the world of birds, people, and gods, and the play ends with the complete success of his intentions. It would follow from this that the poet is formally glorifying Alcibiades as a sober politician who has set himself realistic goals. However, the highly critical remarks that Aristophanes makes about Alcibiades

---

[1] J. Newiger, *Die Vögel und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes*, [in:] Aristophanes und die alte Komödie, Darmstadt 1975, p. 273 – 282.

[2] K.D. Kock, *Idee und komisches Thema*, Bremen 1960 and R. Turasiewicz, *Z zagadnień sykofancji w Atenach epoki klasycznej*, Zesz. Nauk. UJ, Prace Historyczne XVII 1966, p. 75 – 88.

[3] W. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957, p. 88.

[4] W. Sürern, *Über Aristophanes Vögel*, Berlin 1827.

in other plays are inconsistent with any such attitude towards the role of Alcibiades. More to the point, the entire anti-war tone of Aristophanes's comedies argues against this interpretation. It may be that the poet has derived from Athenian political reality certain personal models characteristic for this type of leader, which is to say, characteristics that are rather more typological than individual. Indeed, an ancient archetypal genesis has been proposed for these typological characteristics. A. Brelich[5] has pointed out a particular category of myth, in which the protagonists are persons conventionally known as "tricksters"[6]. They not only know how to cope with any situation, but they also, like Pisthetaerus, know how to beguile others. They behave in a way that violates the norms of social intercourse, as though they placed themselves above the mass of humanity. These characteristics, which are certainly not unknown among mythical heroes, refer to a certain class of figures in the Old Comedy, which in turn expands these characteristics to absurd dimensions. The myth that constitutes the background of their activity is transformed: its loses its *sacrum*, and depicts the mythical reality in a radically changed form. In reproducing the grotesque reality of its protagonists, the play simultaneously points to the incredible consequences that might befall the world, if it were to be thus deprived of all principles and values. And the refugees from Athens are searching precisely for a country that knows no social norms or laws. If one were to see in Pisthetaerus the outlines of the mythical trickster transformed typologically in this comedy, it would be difficult to reconcile the entire further course of the eschatological or catastrophic consequences of his absolutely revolutionary activity. The evidence against such a hypothesis comes, in N. Dunbar's[7] opinion, from "the complete absence from the text of hints that the hero is heading for a fall."

Recently "the alarm has been sounded among scholars" that in the interpretation of *The Birds* the sacral context and religious connotations with which it is replete[8] have been passed over. One of the essential religious themes is taken to be the rebellion of the birds, or more precisely of the winged creatures, who lay their claim to rule the world. According to some scholars, this rebellion exhibits an analogy to the revolt of the Giants against Zeus. The similarities are easy to spot: the Giants, as ancient divinities, are unwilling to accept the new authority personified by the generation of younger gods, and especially by Zeus. In Aristophanes's play, it is no accident that there is so much talk of the ἀρχαιότης and εὐγένεια of the birds[9], of their existence in prehistory before

---

[5] A. Brelich, *Aspetti religiosi del drama greco*, Dioniso XXXIX 1965, p. 82 – 94.

[6] P. Radin, *The Trickster*, London 1956.

[7] N. Dunbar, *Aristophanes Birds*, edited with Introduction and Commentary by N.D., Oxford 1995, p. 3.

[8] A. Brelich, *Aristofane: comedia e religione*, Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis, V 1969, p. 30.

[9] R. Turasiewicz, *Uwagi nad topos eugeneias u mówców attyckich*, Eos LV 1965, p. 268.

the appearance of Cronus, Gaia, and Selene. Neither the Giants nor the birds know any laws, and by nature they are amoral beings. The Giants are gods, the birds are close to the gods. In the play their ambition is to be worshipped by humans as gods. The birds are sometimes the messengers of the will of the gods, intermediaries between gods and men; more often than other animals, they are the material form of a divine epiphany, as indicated by the Homeric poems. When the "air space" of their sky state is violated, the birds declare war on the gods[10]. This is a true holy war, ἱερὸς πόλεμος. The poet endows this war with the character of a war of liberation from violence and tyrannical authority. According to F. Vian[11], Aristophanes based his conception of a war between the birds and the gods on an old literary Gigantomachy or Titanomachy, now lost. One may well wonder what role should be assigned to this imitation. The question pertains to the compositional and ideological aspects of the play: do the oral or literary motifs derived from the mythical Gigantomachy serve rather to build the plot in this play, or to express some particular idea? H. Hofmann[12] decidedly favors the ideological aspect. It is his opinion that the war between the birds and the gods is an ironic recomposition of the story of the war against the Giants. It is an interesting idea, and an effective one from the point of view of comedy, to replace the Giants with birds, but to compose an entire play conceived as one long parody of the Gigantomachy would not appear to be the best solution, from either the artistic or the ideological point of view. The question arises as to what Aristophanes's ideological goal would be in writing such a parody. In the opinion of B. Zannini-Quirini[13], the goal is a reminder and at once a warning, that the Giants ultimately lost. It should follow from this that the victory of the feathered Theomachs will not be eternal, and their hybris will be severely punished.

The text of *The Birds* provides no basis for reaching any such conclusions: these are only surmises. The idea of such a literary parody conceived in this way does not appear to be convincing, and the warning against an ultimate fall seems banal, since in the world of dynamic changes, becoming and passing away, nothing lasts forever[14]. If the bird state someday falls, it will not be because of the operation of some presumed analogy with the fate of the Giants, but rather for the reason that this state is ruled by men-birds (bird converts), who in accordance with their innate characters, rife with acquisitiveness, will not only throttle the "idyllic" happiness of their own state, but will also, by their policy of expansion, ultimately lead it to ruin.

---

[10] *Aves*, 1189.

[11] F. Vian, *La guerre de Geants*, Paris 1952, p. 195.

[12] H. Hoffmann, *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim 1976, p. 138.

[13] B. Zannini-Quirini, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma 1987, p. 15.

[14] W.W. Merry, Aristophanes *Birds*, Oxford 1904, p. 19.

Many scholars share the opinion that *The Birds* deals with current affairs reluctantly and superficially, and little remains of the costume of the historic epoch: its fundamental plot line is strictly fairy-tale. It is a fairy-tale motif *par excellence* to introduce a human being into the world of animals, among whom he is to live, in order to reform that world and elevate it to a higher level of political awareness. In F. Turato's[15] opinion, this is "a reintegration of the primeval or utopian community between Man and Beast," a reawakening of totemistic beliefs[16], or rather, as argued by J. Duchemin[17], shamanistic beliefs, used by the poet to build his "heavenly" world. Thanks to the supremacy of the fantasy-fairy tale aspect, the play takes on the nature of a comedy-fairy tale. It is characteristic that the action takes place on different planes, with multiple intersections. At one point the action is taking place on the plane of realism, and then it leaves this plane behind and moves into regions created by the imagination of the poet. Elements appear in the comedy that do not belong to the world of fairy tales, nor are they merely the creation of poetic imagination, but rather reflections of the world that actually exists. It is hard not to observe that in the midst of these fantastic realities Aristophanes's political thought somehow makes itself heard. The regime constructed by the two Athenians in the bird state arises from a critique of Athenian democracy, and at the same time preserves certain of that system's institutions, tried and proven in the practice of political life. From the constitutional statements issued by this state, there emerge the contours of a state capable of mastering the entire world, better than any other state. These are the contours of an ideal state. Aristophanes's contemporaries in Athens spent a great deal of time discussing the ἀρίστη πολιτεία. It may be supposed that Aristophanes has entered into this discussion, creating on the comic stage a fantastic design for an ideal polity.

The interpretation that sees in the bird state a utopian conception, a point of view represented by many reputable scholars, is today the leading trend in scholarship. The bird state is not a real state, but rather the projection of an idealized polity with clearly utopian features. Regardless of whether one observes in this comedy a flight from reality, from the current situation, or reads it according to an allegorical key, it is always interpreted as an authorial critique of Athens, its government and institutions, culminating in the project of creating a new polity[18]. The bird state appears to be an ideal political community, since it is free of the negative phenomena that burden political life in Athens. But this is a superficial impression, and a mistaken one. To begin with, although Aristophanes criticizes certain aspects of life in Athens, in fact he offers no

---

[15] F. Turato, *La crisi della città e l'ideologia del selvagio nell Atene del V sec.a.C.*, Roma 1979, p. 59.

[16] O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart 1960, p. 63.

[17] J. Duchemin, *Recherche sur un theme aristophanien et ses sources religieuses*, Les Etudes Classiques, XXV 1957, p. 273 – 295.

[18] M.G. Bonnano, *Aristophane*, [in:] Storia e civilità dei Greci, Milano 1979, p. 349.

serious alternative. Secondly, the bird state — if one takes a closer look at it — is an absurd city: the only people who can live in it are those who have accepted not only the appearance of a bird, but also the mentality and amorality of a bird, and display uniform physical and mental characteristics. There are yet other scratches in this ideal picture. On the one hand, the poet conjures up a fairy-tale country, in which life goes on without trials and tribulations; on the other, he shows the founding of a new imperialistic state, a second Athens. The founders of this state, who were looking for peace and happiness, have created problems for themselves. They want to subjugate the world of people and of gods, and their goals are thus imperialistic. The circle comes full round: the new state accepts Athenian practices, but also — and this should be emphasized — it goes beyond these practices. The Assembly of Birds, the counterpart of the Ecclesia, loses its significance. When Pisthetaerus gathers all authority into his own hands, he limits the competencies of this democratic organ, assigning to the birds the role of executors of his will[19]. Any citizen who dares to resist his will is punished. Here, too, the circle comes full round: the long-dreamt-of state that guarantees peace and happiness limits freedom, eliminates opposition, and concentrates power in the hands of Pisthetaerus, and thus is heading in the direction of consolidating the absolute rule of one man.

Pisthetaerus, in his lust for power, disappoints all those who have hastily and uncritically come to believe in his *mythos* about the τόπος ἀπράγμων, assuring a care-free life without the obligation to work. His comrade Euelpides was dreaming of just such a life, and similar dreams were prevalent among the birds and the people who accepted wings. In order to realize his bold scheme, Pisthetaerus uses their longing for a better and happier life as a tool. The new order is especially troublesome for the birds, who are formally victorious, but in actual fact are overcome, since they pass from a state of essential freedom to a state of slavery. Could this mean that Aristophanes was not content to display a picture of a new state, embodying "paradise on earth and in the sky", but rather reveals the impossibility of creating any sort of utopia[20]? The heart of the matter is not that certain circumstances hinder the realization of the very idea of a happy life, but rather that human nature, ἡ ἀνθρωπεία φύσις is in essence immutable, as argued by the poet's contemporary, Thucydides. Man cannot rid himself of his inclinations and ambitions, and returns to his former practices, since by nature he is acquisitive (πλεονεκτής). The fantasy-utopia poetics of this work cannot conceal the particular paradox that constitutes the final effect of the marvelous changes animated by Pisthetaerus. It would appear that the transition from the reality of lived existence to utopia, from an organized polis to a state of nature, from πολυπραγμοσύνη to τόπος ἀπράγμων, is in

---

[19] E. Corsini, *Gli Uccelli di Aristofane, utopia o satira politica. La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, Torino 1987, p. 91.

[20] H. Flashar, *Formen utopischen Denkens bei den Griechen*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Hft. 3, 1974, p. 8 f.

fact illusory, or in any event ephemeral, since the old order of the imperial state, directed by πολυπραγμοσύνη, is returning under a new name.

The introduction of utopian elements into the comedy serves, as it were, to lay bare the weakness of mythical thought. This would indicate not only the poet's reflective stance towards the problem of utopia, but also his skepticism regarding Man's dreams and fancies about a better and happier world. From the history of the political thought of fifth-century Athens, we learn that in Aristophanes's day there were an increasing number of concepts for political orders, of which the majority were utopian in character. One may suspect with a high degree of probability that *The Birds* constitutes a parody, indeed a marvelous one, of political thought, somewhat lost in the wilderness, and that its character is thus anti-utopian.

Kraków

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# ARYSTOFANESA „NAPRAWA RZECZYPOSPOLITEJ"

Napisała

JANINA ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA

Czas działalności literackiej Arystofanesa to ostatnia ćwiartka V w.p.n.e., schyłek demokracji ateńskiej, jej „złotego wieku". Skończy się on klęską Aten w wojnie peloponeskiej w r. 404. Czas wojny to — rzecz jasna — okres coraz większego upadku państwa, pogarszania się jego sytuacji pod każdym względem — i politycznym, i kulturalnym, i społecznym, i materialnym. Następują zmiany w sposobie myślenia, „przewartościowywanie wartości"[1], to czas działalności sofistów i Sokratesa, rodzenie się wielkich kierunków filozoficznych, zmiany kształcenia młodzieży. Stare tradycje, których wyrazicielem był dla Arystofanesa Ajschylos, podupadają.

Arystofanes jest konserwatystą jak przystało na chłopa, którym był jego ojciec, a i sam komediopisarz ze wsią się chyba całkiem nie rozstał. To jest zresztą zadanie komedii, gatunku o wiejskiej genezie, z natury opozycyjnego wobec miasta i władz państwowych. Nie mieszkał Arystofanes w Atenach, choć bywał tam często. W zakończeniu parabazy Pokoju powiada (w. 762 – 764):

> καὶ γὰρ πρότερον πράξας κατὰ νοῦν οὐχὶ παλαίστρας περινοστῶν
> παῖδας ἀπείρων, ἀλλ᾽ ἀράμενος τὴν σκευὴν εὐθὺς ἐχώρουν,
> παῦρ᾽ ἀνιάσας πόλλ᾽ εὐφράνας, πάντα παρασχὼν τὰ δέοντα.
>
> Bo nagrodę zdobywszy, w szczęśliwy dzień nie włóczyłem się po palestrach,
> Nie wabiłem chłopców, lecz manatki w garść i do domu zaraz ruszałem,
> Dając smutku niewiele, a radości w bród, spełniwszy swój obowiązek.

Nie był stałym mieszkańcem miasta, nie piastował w nim żadnych urzędów, patrzył na demokrację swojej polis niejako z boku, bardziej chyba obiektywnie. Każdą nowość, każdą nową myśl, każdą zmianę w państwie podchwytywał i komentował w dwukrotnie w roku wystawianych komediach.

---

[1] J. Ł a n o w s k i, Wstęp do: *Arystofanes, trzy komedie: Lizystrata, Sejm kobiet, Plutos*, Przekład i przypisy J. Ławińska-Tyszkowska, Wstęp..., Wrocław 1981, BN S. II Nr 197, s. VII.

Chcę się tu zająć jedną stroną twórczości Arystofanesa, jego stosunkiem do spraw społecznych, i to w aspekcie materialnym. Nie są to sprawy szczególnie w jego twórczości eksponowane, tym niemniej pojawiają się, a najpóźniejsze komedie, *Sejm kobiet* i *Plutos,* są w całości tym sprawom poświęcone.

W *Rycerzach* (w. 424) przyczynę nędzy ludu widzi poeta w złodziejstwie przywódcy państwa. Wystarczy zmienić przywódcę, jednego łotra i chama zastąpić drugim, jeszcze gorszym, który w cudowny i niewytłumaczony sposób przemieni się nagle w Agorakritosa, męża opatrznościowego. On to, zastosowawszy magiczną sztukę Medei, odmłodzi lud ateński, a ten wróciwszy do dawnego rozumu nie da się już oszukiwać i okradać. Odmłodzenie ludu to symbol powrotu do dawnych tradycji, dawnego sposobu kształcenia młodzieży, dawnej moralności i dzielności, którą wykazali Ateńczycy w czasie wojen perskich. Prezentuje tu poeta dość naiwny pogląd, że powrót do dawnych obyczajów może naprawić wszystko. Takim szczęśliwym, bajecznym epilogiem kończy się komedia.

Poważniej podchodzi Arystofanes do problemu w wystawionych w dwa lata po *Rycerzach Osach* (r. 422). Zapowiada to już w prologu (w. 64 – 66):

ἀλλ᾽ ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον,
ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,
κωμῳδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

My mamy dla was bajeczkę z morałem;
Choć dla was — mądrych widzów — nie za trudna,
Lecz od wulgarnych komedii mądrzejsza.

*Osy* to sztuka na ogół nie doceniana przez badaczy. Traktuje się ją jako satyrę na manię sądowniczą Ateńczyków, poza tym niezbyt udaną, z końcówką doczepioną jakby „na siłę", by wyczerpać limit czasu, zbudowaną niezbyt konsekwentnie. Prawdziwy, poważny problem prezentowany tu jest przez Chór, tytułowe Osy. Są to zwykli obywatele, nie biorący udziału w rządach, starzy i biedni, choć mają bohaterską przeszłość — to weterani wojen z Persami, w dalszym ciągu dzielni i wojowniczy — co symbolizują ich żądła — pozbawieni jednak prawdziwych możliwości wpływania na losy państwa. Pozostało im jedno — sądy, posiedzenia sądowe, co dawało minimum środków na życie i satysfakcję z posiadania jakiejś władzy nad innymi, bogatszymi i bardziej wpływowymi od nich. Że władza ta jest iluzoryczna, dowiadują się dopiero od Bdelykleona. Stary Filokleon jest jedym ze starców — Os, zawodowym niejako sędzią, maniakiem sędziowania. Sytuacja jego jest jednak inna, niż kolegów — chóru; ma bogatego syna. Jest sędzią z zamiłowania, nie z potrzeby, w porównaniu z chórem jego sytuacja jest komfortowa. Chór potrzebuje codziennych trzech oboli na to, by przeżyć z rodziną (w. 300 nn.):

Χο. ἀπὸ γὰρ τοῦδέ με τοῦ μισθαρίου
τρίτον αὐτὸν ἔχειν δεῖ καὶ ξύλα κῶψον·...
Πα. ἄγε νυν ὦ πάτερ, ἢν μὴ
τὸ δικαστήριον ἄρχων
καθίσῃ νῦν, πόθεν ὠνη–
σόμεθ' ἄριστον;...
Χο. ἀπαπαῖ φεῦ
μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῷν οἶδ'
ὁπόθεν τὸ δεῖπνον ἔσται.

Chór Z tej sędziowskiej naszej płacy
Na troje trzeba i chleba, i mięsa, i drew...
Chłopiec Powiedz, tato, jeśli archont,
Ten od sędziów, nie zarządzi
Posiedzenia dziś, to za co
Kupimy sobie śniadanie?...
Chór Oj, niestety, ojojoj,
Na Zeusa, nie wiem, skąd
Na obiad dla nas wziąć!

Stary Filokleon jest tylko „hobbistą" (w. 340 – 341):

Οὐκ ἐᾷ μ', ὦνδρες, δικάζειν οὐδὲ δρᾶν οὐδὲν κακόν,
ἀλλά μ' εὐωχεῖν ἕτοιμός ἐστ'· ἐγὼ δ' οὐ βούλομαι.

/syn/ nie pozwala mi ... sądzić, ni wyrządzać zła,
Uczty chce mi sprawiać, karmić, a ja tego nie chcę, nie!

Pieniądze nie są jednak jedynym motywem uczestniczenia w posiedzeniach sądowych nie tylko dla Filokleona, ale i dla Chóru. Druga sprawa — zaspokojenie żądzy władzy — jest co najmniej równie ważna. To uzasadnienie wykłada starzec w agonie. Najmożniejsi i najpotężniejsi w państwie podlizują się sędziom, błagają o litość (w. 571):

ὥσπερ θεὸν ἀντιβολεῖ με τρέμων τῆς εὐθύνης ἀπολῦσαι,

Jak boga mnie błaga, trzęsąc się, drżąc, bym raczył zatwierdzić rachunki

i 575:

ἆρ' οὐ μεγάλη τοῦτ' ἔστ' ἀρχὴ καὶ τοῦ πλούτου καταχήνη;

Czyż władza nasza nie jest ogromna, czyż nie są to kpiny z bogactwa?

Mogą rozstrzygać sprawy jak chcą (w. 587):

Καὶ ταῦτ' ἀνυπεύθυνοι δρῶμεν· τῶν δ' ἄλλων οὐδεμί' ἀρχή.

I rachunku z tego nie musimy zdać, bo nikt nie ma władzy nad nami.

Wydają wyroki i w sprawach politycznych (w. 590 nn.):

῞Ετι δ᾽ ἡ βουλὴ χὠ δῆμος ὅταν κρῖναι μέγα πρᾶγμ᾽ ἀπορήσῃ
ἐψήφισται τοὺς ἀδικοῦντας τοῖσι δικασταῖς παραδοῦναι·
εἶτ᾽ Εὔαθλος χὠ μέγας οἵτος Κολακώνυμος, ἀσπιδαποβλής,
οὐχὶ προδώσειν ἡμᾶς φασίν, περὶ τοῦ πλήθους δὲ μαχεῖσθαι.
Κἀν τῷ δήμῳ γνώμην οὐδεὶς πώποτ᾽ ἐνίκησεν, ἐὰν μὴ
εἴπῃ τὰ δικαστήρι᾽ ἀφεῖναι πρώτιστα μίαν δικάσαντας·
αὐτὸς δὲ Κλέων ὁ κεκραξιδάμας μόνον ἡμᾶς οὐ περιτρώγει.

Kiedy wielkiej sprawy i Rada i lud załatwić zupełnie nie mogą,
Sądowi przysięgłych przzekazują, nam, i my mamy karać przestępców;
I ten wielki Euathlos i ten K-lizuso-nim, co tarcze gubi po rowach,
Obiecują, że nigdy nie zdradzą nas, za lud będą zawsze walczyli.
I nikt swego wniosku na Zgromadzeniu nie przeparł, jeśli nie dodał,
Że dziennie jedną tylko sprawę sąd ma załatwić, a potem mieć wolne;
i nawet Kleon ów wrzaskowładny nas jednych nigdy nie ugryzł,
Lecz odwrotnie, na rękach nas nosi i sam, własnoręcznie muchy odgania.

Władzę sędziów można wręcz porównać z władzą Zeusa-króla (w. 620 – 629); jak chwali się Filokleon w zakończeniu pierwszej części agonu.

Te złudzenia rozwiewa jednak syn starego dowodząc, że sędziowska władza to tylko pozory, że oszukują starych młodzi, obrotni, bogaci, wykształceni w szkołach sofistów. Oni, starcy, dostają marne trzy obole dziennie, co stanowi najwyżej 1/10 dochodów państwa, resztę zabierają demagodzy (w. 666 – 668):

᾽Ες τούτους τοὺς «οὐχὶ προδώσω τὸν ᾽Αθηναίων κολοσυρτὸν,
ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους ἀεί». Σὺ γάρ, ὦ πάτερ, αὐτοὺς
ἄρχειν αἱρεῖ σαυτοῦ τούτοις τοῖς ῥηματίοις περιπεφθείς.

Do takich trafia, co to „nie zdradzą nigdy... wrzawy ateńskiej,
Lecz będą walczyć w obronie ludu zawsze...” Ty sam przecież, ojcze,
Na swoich przywódców wybierasz ich, oszukany gadką fałszywą.

Przy zwykłych sprawach wygadani adwokaci układają się ze sobą, by dobrze zarobić niezależnie od wyniku procesu. Lud umyślnie utrzymywany jest w biedzie, jak zły pies, by dobrze kąsał. W razie niebezpieczeństwa obiecują wiele, lecz na obiecankach się kończy (715 – 718):

᾽Αλλ᾽ ὁπόταν μὲν δείσωσ᾽ αὐτοί, τὴν Εὔβοιαν διδόασιν
ὑμῖν καὶ σῖτον ὑφίστανται κατὰ πεντήκοντα μεδίμνους
καὶ ταῦτα μόλις ξενίας φεύγων ἔλαβες κατὰ χοίνικα — κριθῶν.

A kiedy ich samych dopadnie strach, oddają wam wtedy Eubeę,
Przydzielają zboże, obiecują wam po pięćdziesiąt korców na głowę,
A ile dali? Dotychczas nic, prócz pięciu korców przedwczoraj.

Stary Filokleon uznaje się za pokonanego i pozwala synowi, by go wziął na utrzymanie i zapewnił rozrywki. Konsekwencje tego zwrotu pozwalają dalej ciągnąć akcję komedii w wesołych scenkach: domowego psiego procesu, będącego parodią prawdziwego, który zamierzał Kleon wytoczyć wodzowi Lachesowi (proces ten wobec śmierci Kleona nie doszedł do skutku), przygotowań do uczty, a potem powrotu z niej, gdzie stary całkowicie się skompromitował i naraził na serię procesów za krzywdy i zniewagi, których się po pijanemu dopuścił. Tak więc nie uniknie sądów, lecz wystąpi na nich w charakterze podsądnego, nie sędziego.

Chór pozostaje w gorszej sytuacji, niż był na początku, gdyż został odarty ze złudzeń. Cieszy się co prawda ze zdobycia wiedzy (731 – 736):

εἴθ᾽ ὤφελέν μοι κηδεμὼν ἢ ξυγγενὴς
εἶναί τις ὅστις τοιαῦτ᾽ ἐνουθέτει.
σοὶ δὲ νῦν τις θεῶν παρὼν ἐμφανὴς
ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος,
καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν·
σὺ δὲ παρὼν δέχου.

Oby się taki przytrafił i mnie
W rodzinie człek,
Co by tak mądrą poddał mi myśl!
Przy tobie jawnie stanął dziś bóg,
W tej sprawie cię wsparł,
Pomoc ci dał,
Więc sercem wdzięcznym ją przyjmij.

Sam Chór jednak nie zyskuje nic. Traci złudzenia, musi jednak żyć dalej jak dotąd. Komedia nie daje więc widzom satysfakcji, raczej budzi zawiść i złość. Ostatnie scenki mają jakoś rozbawić publiczność, zakończyć wesołym akcentem.

Problem poruszony w sztuce — sprawiedliwy podział pieniędzy i władzy — przerósł autora. Dał diagnozę, nie mógł dać jakiegokolwiek rozwiązania.

Podobnie przedstawia się problem poruszony w *Sejmie kobiet*. Komedia powstała w okresie dla Aten bardzo niepomyślnym (wystawiona w r. 392 p.n.e.). Państwo po klęsce niebywale zbiedniało. Brakło nawet ludzi na tyle bogatych, by stać ich było na pełne sfinansowanie przedstawień. Właśnie ze względów finansowych nie ma już prawie w sztuce chóru. Zanika też wolność słowa, zbyt niebezpieczne staje się krytykowanie i wymienianie po imieniu osób odpowiedzialnych za losy państwa. W tej sytuacji Arystofanes wraca do fantastycznego pomysłu z *Lizystraty*. Pomóc państwu mają kobiety. Tym razem w ich ręce zostaje oddana sprawa poważniejsza, niż w *Lizystracie* (tam kobiety organizując strajk miłosny i okupując skarbiec państwowy doprowadzają do szczęśliwego finału — zakończenia wojny — po czym wracają do domów i do swej zwy-

kłej roli). Tu podstępem, przebierając się za mężczyzn na zebraniu ludowym przegłosowują niezwykłą uchwałę — oddanie państwa w ręce kobiet i wprowadzenie nowego ustroju, całkowitej wspólnoty majątkowej i seksualnej. Ta druga wspólnota służy zresztą przydaniu sztuce komizmu. Jakie jednak są konsekwencje? W końcowych scenkach ukazuje się obraz niezbyt obiecujący. Niektórzy obywatele (można przypuszczać, że bogatsi) nie kwapią się do oddania swego majątku do wspólnej kasy (scena między Chremesem a jego sąsiadem — biedny Chremes poddaje się nowemu prawu, sąsiad woli jeszcze trochę poczekać, a nuż uda się pozostać przy swoim?), a kiedy wreszcie dochodzi do wspólnej uczty, to danie podane Blepyrosowi (najdłuższy wyraz grecki — zlepek) nie wygląda zbyt apetycznie. Scenka ilustrująca zasady wspólnoty mężczyzn i kobiet — trzy staruchy prawie rozszarpujące przystojnego młodzieńca — aczkolwiek bardzo wesoła, też nie nastraja optymistycznie. Tak więc końcowy wydźwięk sztuki jest raczej pesymistyczny i nie zostawia wiele miejsca na nadzieję na lepszą przyszłość w nowym ustroju.

Wreszcie ostatnia z zachowanych komedii, *Plutos* (wystawiona w r. 388 p.n.e.), daje receptę na zdobycie bogactwa przez porządnych ludzi. Recepta jest zupełnie bajeczna, nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. Bogactwo wedle komedii podzielone jest niesprawiedliwie, bo bóg nim rządzący, Plutos, jest ślepy. Uleczenie Plutosa ze ślepoty zmieni sytuację. Jak jednak ma ona wyglądać, nie jest w sztuce całkiem jasne. Bohater, Chremylos, uważa, że majątek ma być podzielony sprawiedliwie — ludzie dobrzy mają go uzyskać, źli — stracić, a więc należy odwrócić istniejącą sytuację niczym klepsydrę. Jednak w agonie z Biedą, która jest personifikacją istniejącego w Atenach stanu rzeczy, problem jest postawiony inaczej — wszyscy mają być obdarzeni majątkiem sprawiedliwie, czyli jednakowo. Argumenty Biedy na rzecz pozostawienia sytuacji tak, jak jest, bo ona przecież zmusza ludzi do pracy, a gdyby wszyscy byli bogaci, to i tak musieliby pracować, by nie umrzeć z głodu (nie ma mowy o łotrach, którzy majątek tracą; chyba, że Bieda nie bierze pod uwagę możliwości zmuszenia ich do pracy), są nie do zbicia; ostateczną bronią, dzięki której Chremylos z sąsiadem ją pokonują, zostają nie słowa, lecz kije.

Ostatecznie po uzdrowieniu Plutosa wstęp do szczęśliwego, bogatego domu Chremylosa mają wszyscy z wyjątkiem Donosiciela-Sykofanty, przedstawiciela łotrów, dotąd niesprawiedliwie bogatych. Zostaje pozbawiony majątku i dochodów na przyszłość, gdyż nie chce się wziąć do żadnej uczciwej pracy. W domu Chremylosa pojawia się nawet kapłan Zeusa tracący dochody z ofiar, a wreszcie i sam Zeus. Hermes, jako jedyny z bogów, znajduje godziwe zatrudnienie — będzie sędzią w agonach. Wszyscy z wyjątkiem Donosiciela mogą korzystać z dóbr dawanych przez Plutosa, który pozostaje jedynym czczonym bóstwem. Uroczysta procesja odprowadzająca Plutosa na jego tradycyjne miejsce w świątyni Ateny kończy sztukę.

Skąd uleczony ze ślepoty Plutos bierze złoto, którym obdziela ludzi, tego Arystofanes nam nie tłumaczy. Ta bajkowa postać złoto po prostu ma. Szczę-

śliwe pozornie rozwiązanie sztuki jest zupełnie nierealne, nie ma nic wspólnego z ekonomią. Realne natomiast i wiecznie aktualne pozostają argumenty Biedy wypowiedziane w agonie (w. 468 – 470):

τὸ πρῶτον αὐτοῦ· κἂν μὲν ἀποφήνω μόνην
ἀγαθῶν ἁπάντων οὖσαν αἰτίαν ἐμὲ
ὑμῖν δι᾽ ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς...

Jeśli dam dowód, że jestem jedyną
Przyczyną wszystkich powodzeń i zysków,
Że zawdzięczacie mi życie?

510 – 516:

Εἰ γὰρ ὁ Πλοῦτος βλέψειε πάλιν διανείμειέν τ᾽ ἴσον αὐτόν,
οὔτε τέχνην ἂν τῶν ἀνθρώπων οὔτ᾽ ἂν σοφίαν μελετῴη
οὐδείς· ἀμφοῖν δ᾽ ὑμῖν τούτοιν ἀφανισθέντοιν ἐθελήσει
τίς χαλκεύειν ἢ ναυπηγεῖν ἢ ῥάπτειν ἢ τροχοποιεῖν,
ἢ σκυτοτομεῖν ἢ πλινθουργεῖν ἢ πλύνειν ἢ σκυλοδεψεῖν,
ἢ γῆς ἀρότροις ῥήξας δάπεδον καρπὸν Δηοῦς θερίσαθαι,
ἢν ἐξῇ ζῆν ἀργοῖς ὑμῖν τούτων πάντων ἀμελοῦσιν;

Bo jeżeli Plutos znów przejrzy na oczy i podzieli się równo wśród ludzi,
To nikt już na świecie nie zajmie się nigdy rzemiosłem ni żadną nauką;
Wy dwaj to zniszczycie zupełnie. Powiedzcie, kto wtedy zechce
Budować statki, kowalstwem się zająć, czy szyciem, czy kołodziejstwem,
Kto będzie szył buty, kto cegły wyrabiał, kto prał, kto skóry garbował?
Kto będzie „pługiem ciął łono Ziemi i zbierał plony Demetry",
Jeśli wolno wam będzie żyć w bezczynności i nie troszczyć się wcale o pracę?

Nie będzie też niewolników, bo handel nimi to proceder niebezpieczny, a więc (525 – 526):

Ὥστ᾽ αὐτὸς ἀροῦν ἐπαναγκασθεὶς καὶ σκάπτειν τἄλλα τε μοχθεῖν
ὀδυνηρότερον τρίψεις βίοτον πολὺ τοῦ νῦν.

...sam będziesz musiał i orać, i siać, za motykę się wziąć i pracować,
Jednym słowem — życie wieść jeszcze smutniejsze, niż dziś...

532 – 534:

παρ᾽ ἐμοῦ δ᾽ ἐστὶν ταῦτ᾽ εὔπορα πάνθ᾽ ὑμῖν ὧν δεῖσθον· ἐγὼ γὰρ
τὸν χειροτέχνην ὥσπερ δέσποιν᾽ ἐπαναγκάζουσα κάθημαι
διὰ τὴν χρείαν καὶ τὴν πενίαν ζητεῖν ὁπόθεν βίον ἕξει.

Przecież dzięki mnie właśnie możecie dostać to wszystko, czego wam trzeba;
Bo ja rzemieślnika przymuszam do pracy, stojąc nad nim jak pani surowa,
By przez biedę i nędzę wciąż szukał sposobu, jak zdobyć środki do życia.

Bieda daje państwu mężnych obywateli (558 – 561):

οὐ γιγνώσκων ὅτι τοῦ Πλούτου παρέχω βελτίονας ἄνδρας
καὶ τὴν γνώμην καὶ τὴν ἰδέαν. Παρὰ τῷ μὲν γὰρ ποδαγρῶντες
καὶ γαστρώδεις καὶ παχύκνημοι καὶ πίονές εἰσιν ἀσελγῶς,
παρ᾽ ἐμοὶ δ᾽ ἰσχνοὶ καὶ σφηκώδεις καὶ τοῖς ἐχθροῖς ἀνιαροί...

...ja mężów daję dzielniejszych, niż Plutos,
Wytrwalszych duchem i ciałem mocniejszych; bogatych podagra wciąż męczy,
Mają brzuchy obwisłe, nogi grube i słabe i opaśli są do obrzydzenia;
A ci moi są szczupli, talie mają jak osy i dla wrogów są groźbą prawdziwą.

A jakże aktualnie brzmią słowa Biedy o mężach stanu (w. 567 – 570):

σκέψαι τοίνυν ἐν ταῖς πόλεσιν τοὺς ῥήτορας, ὡς ὁπόταν μὲν
ὦσι πένητες, περὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν πόλιν εἰσὶ δίκαιοι
πλουτήσαντες δ᾽ ἀπὸ τῶν κοινῶν παραχρῆμ᾽ ἄδικοι γεγένηνται,
ἐπιβουλεύουσί τε τῷ πλήθει καὶ τῷ δήμῳ πολεμοῦσιν.

A popatrzcie na mówców, działaczy państwowych — oni wszyscy,
dopóki są biedni,
To troszczą się bardzo o sprawy ogółu, dla ludzi są sprawiedliwi,
A gdy się wzbogacą, z państwowych pieniędzy nakradłszy, ile się uda,
Wtedy knuć poczynają przeciwko ludowi, zachowują się gorzej od wrogów.

I kończy następująco (w. 593 – 594):

Τὸ γὰρ ἀντιλέγειν τολμᾶν ὑμᾶς ὡς οὐ πάντ᾽ ἔστ᾽ ἀγάθ᾽ ὑμῖν
διὰ τὴν πενίαν.

No, odważcie się jeszcze powiedzieć, że jest coś dobrego na świecie
skądinąd,
Nie ode mnie, od Biedy wyłącznie.

Jakie więc ma Arystofanes remedia na niedolę zwykłych, porządnych ludzi? 1) Bajeczne: odmłodzenie Ludu w *Rycerzach* za sprawą nowego przywódcy, który z łotra i prostaka staje się „zbawcą ojczyzny" i posługując się czarodziejską sztuką Medei przywraca dawne, dobre obyczaje; uleczenie ze ślepoty boga Plutosa, który rozda sprawiedliwie bogactwo, nie wiadomo skąd wzięte. 2) Bardziej prawdopodobne, lecz nieskuteczne — w *Osach* uświadomienie obywatelom, że są oszukiwani, co nie da im pieniędzy, tylko rozwianie złudzeń (ewentualnie będą mogli w następnych wyborach powierzyć władzę komuś uczciwemu); w *Sejmie kobiet* — zmiana ustroju państwa na wspólnotę, prymitywny „komunizm" pod rządami kobiet, co prowadzi do podzielenia się wspólną biedą. Arystofanes widzi problem, lecz sposobu na naprawę nie ma, mieć nie może, skoro i do dziś go nie znaleziono, a o spadającym z nieba bogactwie ludzkość może tylko marzyć i czyni to do chwili obecnej.

Wrocław

## ARISTOPHANES' IMPROVEMENT OF THE STATE


### Summary

The social conditions, especially the material situation of citizens of Athens, is an issue constantly recurring in Aristophanes' comedies, particularly in the last two plays. The problem has already been mentioned by Aristophanes in *Knights* (424), and the solution found there is the return to good old traditions, which are symbolised by the rejuvenation of the People (Demos), which will not allow to be robbed or cheated any longer.

In *Wasps*, written two years later, Aristophanes disposes of Athenian fondness of jurisdiction, but it is not the pleasure of participation in jury, which is the point. The chorus of the comedy — and the chorus is usually treated seriously as a hero and represents the author's opinion — is forced by the material conditions to take part in jurisdiction. The old veterans of wars would not be able to earn a living, if it was not for the expenses' allowances for the members of the jury. The additional enjoyment for them is provided by the sense of power over the richmen and personages. The problem remains unsolved in the comedy; the happy end is missing not only for the chorus, but also for the hero — Philocleon.

In *Ecclesiadzusae*, the change of system and putting women in charge of power gives only equal poverty to all. This conclusion is represented by the meal served to the heroine's husband and composed of the remnants of the diverse kind (the longest agglutination word in Greek).

In *Plutus* the healing of god's blindness brings actually happiness and money to the decent people, but it is a fairytale idea and completely unreal. Unfortunately, the arguments of Poverty (Penia), spoken out in the agon, stay as the only real and always relevant. The characters do not have other answer to them than a stick.

Aristophanes sees social problems, but he can not have any ways of repairing the situation. The solution has not been found by anyone so far.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# „DEMOKRACJA" I „DEMAGOGIA" W ŚWIETLE KOMEDII ARYSTOFANESA*

Napisała

ANNA M. KOMORNICKA

Do analitycznego komentarza tych dwóch pojęć-terminów konieczne są dwie wstępne uwagi. (1) Wymogi gatunku literackiego jakim jest komedia wymagają od badacza specjalnej ostrożności w wyciąganiu wniosków tak natury ogólnej jak i szczegółowej. (2) Opinie wypowiadane przez postacie sceniczne lub chór nie muszą wyrażać osobistego światopoglądu poety; są one nieraz odbiciem postaw pojedynczych obywateli, ugrupowań i partii, ludzi o różnych zawodach, starych i młodych, mężczyzn i kobiet. Zdarzało się, że nawet wytrawni uczeni popełniali omyłki biorąc à la lettre przekazy komediowe[1], albo podsuwając ich autorowi pewne sądy typu: „Arystofanes jest zdania, że..." lub „Komedia arystofanejska wykazuje, że..." Tymczasem nasz genialny mistyfikator, który celuje w paradoksach, różnych odmianach ironii, fantastycznych pomysłach, żartach słownych i sytuacyjnych — mówi o sprawach śmiertelnie poważnych tonem kpiny lub burleski, podczas gdy trywialne błahostki wynosi na piedestał, opisując je arcy-serio, bez cienia uśmiechu. Tym sposobem nieraz wywodzi w pole współczesne mu audytorium, a niekiedy i nas, swych czytelników i widzów po 25 stuleciach[2].

W tym referacie staram się jak najczęściej odwoływać się do samego tekstu Arystofanesa, uzupełniając go swym komentarzem, a z drugiej strony pragnę wykazać ciekawe zbieżności przekazu komedii ze świadectwami filozofów, mówców, historyków, próbując wyśledzić — gdzie to tylko możliwe — kiedy

---

* Odczyt ten swe podstawowe treści czerpie z o wiele szerszego referatu pt. „Le pouvoir en question dans les comédies d'Aristophane", wygłoszonego przeze mnie na Konferencji w Tuluzie 17 – 19 marca 1994 w ramach tematyki „Aristophane. La langue. La scène. La cité". Został on opublikowany w Actes du Colloque... przez P. Thiercy i M. Menu, w serii „le Rane" Collana di Studi e Testi. Studi 20. Bari 1997, ed. Levante.

[1] V. Ehrenberg, *The people of Aristophanes*, Oxford 1951, ss. 113 nn.

[2] *Cf.* A. Komornicka, *Komedia Arystofanesa jako źródło wiadomości o kulturze materialnej Grecji V i IV w. p.n.e. Wartość i wiarygodność przekazu źródłowego komedii*, Warszawa 1958.

komediopisarz, opisując współczesne mu wydarzenia i osoby, czerpie z pism wspomnianych autorów, a kiedy oni korzystają z testimonium komedii.

Etymologia terminu „demokracja" jest jasna δῆμος + κρατέω: rządy ludu, ludowładztwo[3] przeciwstawiane tyranii, monarchii, arystokracji, oligarchii, plutokracji itp. Ciekawa rzecz. Arystofanes, *laudator temporis acti*, wychwalając czasy Archeptolema, Arystydesa i Kimona, ostrzem swej satyry uderza nie tylko w przedstawicieli arystokracji (Nikias, Feaks, Leagoros), ale również i w instytucje ludowe (Boule, Ecclesia, dikasterion) i w urzędników publicznych (ambasadorzy, posłowie, episkopoi, probouloi itp.). Jednym słowem ośmiesza on wszystko co tworzy ustrój w którym żyje, łącznie z metodami rządzenia. Co więcej, paradoks polega na tym, że w świetle komedii demokraci okazują nieufność w stosunku do ludzi, których sami wybrali na te stanowiska. Myliłby się jednak grubo ten, kto by sądził, że Arystofanes atakuje samą istotę demokracji, demokrację jako taką. Oddajmy mu głos.

W podniebnej Nefelokokkygia — tak jak w Atenach — partie arystokratyczna i demokratyczna toczą ze sobą zażarte boje; mięso ptaków buntowników winnych zdrady dzieli się jak łup wojenny (*Av.* 1583 nn). Obywatele marzą o idealnej polis, gdzie lud ateński będzie królem (*Vesp.* 546). Uciekinierzy z Aten chcą zamieszkać wśród ptaków, gdzie by mogli odzyskać władzę królewską (*Av.* 549) i żyć w „państwie nie-arystokratycznym" (*Av.* 125 n). Lizystrata, głosząc hasła wolności sprawiedliwości, pragnie połączyć wszystkich ludzi dobrej woli w jednym koszu i przemieszać swoich, metojków, cudzoziemców, mieszczan i kolonistów — tak, by utworzyć jedną, niepodzielną wspólnotę (*Lys.* 579 nn) i z mięciutkiej wełny „utkać płaszcz dla ludu" (*Lys.* 584 – 586). Mieszkańcy fantastycznego miasta wzdychają do ustroju, w którym dobrze jest żyć i gdzie Basileia ludu obdziela wszystkich takimi darami jak „euboulia", „eunomia", „sophrosyne" (*Av.* 1539 nn). Nikt w państwie nie może być pozbawiony swoich praw (...) Niech wszyscy ludzie staną się niczym rodzina, i równoprawni współobywatele" (*Ran.* 701n).

Zajrzyjmy do Arystotelesa (*Polit.* V 1318a) „Bo równość (w demokracji) polega na tym, że ubodzy czy bogaci nie górują jedni nad drugimi co do władzy, i żadna strona nie dzierży władzy rozstrzygającej, lecz wszyscy na równi według stosunku liczbowego (...) wtedy bowiem istnieje w państwie równość i wolność" (tłum. L. Piotrowicz).

Wróćmy do komedii. W demokratycznym ustroju wszystkie dobra są wspólne, nie ma nędzarzy ani bogaczy, właścicieli tłumu niewolników i takiego, którego nie stać nawet na jednego sługę. „Ustanawiam jeden wspólny poziom życia dla wszystkich" — zarządza Praksagora (*Eccl.* 590 – 594). Wiadomo, że w tej komedii poeta daje parodię teorii Platona, zalecającego w swym idealnym państwie wspólną własność majątkową, której to teorii przeciwstawia się Arystoteles podkreślający walory społeczne i psychologiczno-moralne własności prywatnej.

---

[3] P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, I ad V.

Arist. *Polit.* II 1263 a-b „A przy podziale plonów i pracy nie przestrzega się bezwzględnej równości, więc przeciw tym, którzy spożywają czy biorą wiele, a mało pracują, muszą wyłaniać się skargi ze strony tych, którzy mniej dostają, a więcej pracują" i dalej „Zasadniczo własność musi zostać prywatna, bo jeśli każdy troszczy się o swoje, nie będą sobie robić wzajemnych wyrzutów, i więcej wytworzą, gdy każdy dla własnej korzyści pracuje; a przy spożywaniu plonów kierować się będą szlachetnością w myśl przysłowia „między przyjaciółmi wszystko wspólne" (...) Lepiej tedy, by własność była prywatna, a stawała się wspólna przez użytkowanie (...). Nie jest też bez znaczenia to niewysłowione uczucie rozkoszy, gdy można uważać coś za swoją osobistą własność. Ci, którzy mają wspólną posiadłość i wspólnie na niej gospodarują, o wiele częściej popadają w zatargi niż ci, co mają własność prywatną".

Ale dostatek a zwłaszcza luksusowy tryb życia — którego wizję mamy w dwóch ostatnich zachowanych komediach Arystofanesa — może stać się groźbą dla demokracji. „Dopóki są biedni, są uczciwi wobec ludu i państwa, ale gdy tylko się wzbogacą na swych urzędach, natychmiast stają się niesprawiedliwi, spiskują przeciw ludowi i zwalczają demokrację" (*Pl.* 567 – 570). Nie inaczej ocenia to psychologiczne zjawisko Demostenes (XXVI 124) mówiąc „Gdy raz wzbogacą się kosztem państwa — znieważają społeczeństwo" (propelakidzousi to plethos).

W *Eccl.* Arystofanes parodiuje również propozycję Platona o wspólnocie kobiet i potomstwa. W tejże komedii w imię równouprawnienia brzydale i pokurcze będą ustawowo korzystać z wdzięków pięknych dziewczyn przed ich dorodnymi rywalami. „To zasada prawdziwie demokratyczna" (demotike he gnome *Eccl.* 628 – 631). Porównajmy: Plat. *Polit.* V 457 c-d) „Wszystkie kobiety powinny być wspólną własnością mężczyzn, a prywatnie dla siebie żaden nie powinien mieszkać z żadną. I dzieci też powinny być wspólne, ani rodzic nie powinien znać swego potomka, ani syn rodzica" (tłum. W. Witwicki). Tymczasem Arystoteles, który stawia „rodzinę" na piedestał, jako podstawową komórkę społeczeństwa i państwa — notuje (*Polit.* II 1261 a-b): „Wspólność kobiet ma wiele stron przykrych (...) ponadto niemożliwa jest do pogodzenia z celem, który państwo powinno urzeczywistniać (...). To co jest wspólną własnością bardzo wielu, jest najmniej otoczone troską (...) każdy z obywateli ma tysiąc synów, ci jednak nie są z żadnym z nich związani (...) toteż wszyscy jednakowo niewiele o nich dbać będą".

Inna ciekawa analogia przekazu komediowego i świadectwa historyka. W „*Żabach*" (687 – 691) słyszymy radę przez usta chóru. „Najpierw należy zaprowadzić równość wśród obywateli i usunąć przyczyny lęków, a jeśli ktoś pobłądził, omamiony matactwami Frynichosa (zwolennik rządów oligarchicznych — przyp. AMK), sądzę, że trzeba pozwolić tym, którzy zeszli na manowce — odpokutować swe winy, a następnie puścić w niepamięć błędy ich przeszłości". W dziele Ksenofonta (*Hell.* II 4.49) czytamy „Po obaleniu tyranii Trzydziestu Trazybulos przeprowadził dekret o ogólnej ugodzie i amnestii —

a zwycięzcy zobowiązali się pod przysięgą, że zapomną o złu, które się wydarzyło (me mnesikakesein).

Czas przejść do tych, którzy za czasów Arystofanesa decydują i rządzą w Atenach. DEMAGOG (δῆμος + ἄγω) przywódca ludowy[4], zwany w komedii wymiennie „sykofantą" lub „oratorem" („retorem"), (hoi legontes — *Pax* 635)[5]. Oto jego „image", barwny i ostro zarysowany: fanfaron — aladzon (*Eq*. 269). „Goniący za zyskiem" — mistharchides (*Ach*. 597), karierowicz-spoudarchides (*Ach*. 595), oszczerca-baskanos (*Eq*. 103), chciwy, przekupny i łapownik (słynna „dorodokia" — *Eq*. 996; 404; *Vesp*. 669; *Av*. 513). Demagog udaje gorącego zwolennika ludu (aei demidzón — *Vesp*. 699), wręcz jego miłośnik (erastes — *Eq*. 732), zatroskanego o dobro społeczne (chrestos kai philopolis — *Pl*. 900), zbawcę państwa (soter te polei — *Eq*. 149) za strażnika praw (*Pl*. 907 n), który walczy za całą społeczność (*Vesp*. 667). W rzeczywistości drwi on z interesów ludu pod pokrywką szumnych obietnic (*Vesp*. 721) a łatwowierny kmiotek „daje się oszukać pięknymi słówkami" (*Vesp*. 668). Gdy tylko spotyka się z krytyką, głośno powołuje się na swe prawa („O Demokracjo! Jak można tolerować coś podobnego!" (*Ach*. 618) Nienasycony, niczym truteń stroniący od wszelkiego trudu wyjada ciężko zapracowane daniny całego „ourgates leos" (*P* 632) a nierozumne i naiwne „owieczki" uważa za swą własność i wykorzystuje jako łatwą zdobycz (*Eq*. 715 n, 1115 n). Chciwość i pazerność demagogów porównana jest do drapieżników: do jastrzębia (*Av*. 1454; *Eq*. 1052) do rybołowa i sępa (*Av*. 891) do orła o zagiętych szponach (*Eq*. 197), do mewy (*Eq*. 956; *Nub*. 591); wykazuje on żarłoczność Cerbera (*Eq*. 1030 – 1035). Bogatych demagog pozywa do sądu, aby wycisnąć z nich pieniądze, rzekomo dla ubogiego ludu, choć faktycznie sobie samemu napełnia kiesę (*Eq*. 838 – 840).

Samowola demagogów nie zna granic. Każdego przeciwnika oskarża on o chęć obalenia demokracji i o to, że nie liczy się on z wolą Rady, Eklezji i obywateli (*Pl*. 948 – 950). Bezczelność (anaideia) demagogów, którzy schlebiają szaremu obywatelowi bądź go terroryzują — zależnie od sytuacji — a z drugiej strony drażnią zamożną elitę i Sprzymierzeńców posądzeniami o zdradę i spiskowanie ze Spartą — wywoływała ogólny zamęt, nieufność i zawiść w boleśnie rozdartym, wyniszczonym gospodarczo, państwie. Ten stan rzeczy komedia ukazuje w wielu obrazach, metaforach i porównaniach[6]. Nie inaczej — choć w odmiennej formie literackiej — piszą o tym Arystoteles i Tukidy-

---

[4] O demagogach pisali: W.R. Connor, *The new Politicians of Fifth-Century Athens,* Princeton 1976; M.I. Finley, *The Athenian Demagogues.* Past and Present XXI 1962; A.W. Gomme, A*ristophanes and Politics*, CR LIII 1938, ss. 97 – 109; K. Kumaniecki, K*omedia arystofanejska w walce o pokój*, [w:] Arystofanes, Wrocław 1957, s. 28 nn; W. Nauhardt, *Das Bild des Herrscher in der griechischen Dichtung*, Berlin 1940; M. Okàl, *Problémy Atenskiej Demokracie a Aristofanes,* Bratislava 1969, s. 98 nn; C.A. Robinson, *The struggle for power at Athens in the early fifth century*, AJPh LX 1939, s. 232 nn.

[5] J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane,* Paris 1962, s. 408.

des. Arist. *Polit.* V 1304.4 b „Demokracje ulegają przewrotowi głównie skutkiem rozpasania (aselgeia) demagogów, którzy zmuszają zamożnych do zrzeszania się, albo przez wytaczanie im podstępnych procesów, albo przez publiczne podburzanie przeciw nim tłumu" i dalej (VI 1320 a) „Demagogowie, aby sobie pozyskać względy ludu, doprowadzają do licznych konfiskat przy udziale sądów". Tukidydes niejednokrotnie wypowiada opinię, że w stosunku do Sprzymierzeńców demagogowie postępują nieuczciwie, a lud podburzają do agresji.

Najbardziej frapującą analogię między przesłaniem komedii a świadectwem Tukidydesa stanowi komiczny dialog Allantopolesa i Sługi Demosa, który z sarkastyczną ironią ukazuje cechy niezbędne dla wzorowego przywódcy ludu. Przytoczmy ten fragment. (*Eq.* 178 – 193)

Sprzedawca kiełbasek: Powiedz mi, jakże mogę, ja sprzedawca kiełbasek, stać się mężem tego pokroju?
Sługa: Właśnie dlatego staniesz się wielkim, że jesteś łajdakiem, pyskaczem i zuchwalcem.
S.K.: Ale ja nie uważam siebie za godnego tak wielkiej władzy.
Sł.: Biada mi! Cóż takiego sprawia, że nie uważasz się za godnego? Oj, wydaje mi się, że masz coś... dobrego na sumieniu. Czyżbyś wywodził się z szlachetnej rodziny?
S.K.: Nie, na bogów! Z samych łajdaków!
Sł.: Jak ci los poszczęścił! Właśnie dlatego nadajesz się do spraw publicznych.
S.K.: Ale mój drogi, nie mam wykształcenia, znam tylko alfabet i to bardzo źle.
Sł.: Twoim jedynym błędem jest że w ogóle go znasz, nawet bardzo źle. Przywództwo ludu nie jest dla człowieka wykształconego, ani uczciwego, przyzwoitych obyczajów — ale jest ono dla nieuka i łotra.

ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ
ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους,
ἀλλ' εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρόν.

Uosobieniem demagoga jest Paflagończyk (Kleon), którego wygląd zewnętrzny, głos, wulgarna mowa i całe zachowanie zawiera — w nieubłaganej karykaturze — wszystkie te cechy, które komedia przypisuje temu przywódcy ludu[7], choć w całej twórczości Arystofanesa rozsiane są kąśliwe uwagi i o innych demagogach współczesnych[8].

Otóż Tukidydes komponując mowę Kleona, każe słynnemu demagogowi

---

[6] K o m o r n i c k a, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław – Warszawa 1964, s. 48 nn.

ateńskiemu szczycić się tymi samymi właściwościami, którymi Arystofanes tak złośliwie odmalował Agorakritosa („Śmiecia Ulicznego"), „wzorowego" przywódcę ludowego. U historyka Kleon podbudowuje swą autoreklamę sofistyczną argumentacją, która w zamierzeniu Tukidydesa jest jedynie subtelną odmianą szyderczej ironii komediopisarza. Thuc. III 37 „Brak wykształcenia (amathia) połączony z siłą charakteru (sophrosyne) większy pożytek państwu przynosi niż wiedza bez charakteru (dexiotes meta akolasias), i prości ludzie najczęściej lepiej rządzą państwami niż uczeni. Ci bowiem chcą się okazać mądrzejsi od praw i we wspólnych obradach stale chcą mieć rację, uważając to za najlepszą sposobność do ujawnienia swej mądrości; dlatego w wielu wypadkach szkodzą państwu. Ci drudzy, nie mając tego zaufania do swego rozumu, uważają się za głupszych od praw i za niezdolnych do krytykowania wypowiedzi dobrych mówców. Są raczej bezstronnymi sędziami niż uczestnikami sporów o te czy inne poglądy, i przeważnie słuszne podejmują decyzje" (K. Kumaniecki).

Mając na myśli realia ustroju z okresu wojny peloponeskiej, to zjawisko tak określa Arystoteles (*Polit.* VI 1317 b) „Jeśli w oligarchii czynnikami wyróżniającymi są ród, majątek i wykształcenie, to w demokracji (ta demotika) zdają się grać rolę ich przeciwieństwa: niskie pochodzenie, ubóstwo i nieokrzesanie (ageneia, penia, banausia)" (L. Piotrowicz)

O ile nie mamy wątpliwości — z punktu widzenia chronologii — że Stagiryta swe wywody o strukturach społeczno-politycznych Greków opierał na doświadczeniach z okresu wojny peloponeskiej i lat późniejszych, że znał je doskonale i z praktyki i ze świadectw ówczesnych pisarzy — o tyle analogia: Kleon arystofanejski i Kleon tukidydesowy daje pole do refleksji chronologicznej. Powstaje pytanie czy to uderzające podobieństwo jest zwykłym zbiegiem okoliczności... Osobiście sądzę, że wielki historyk tworząc przemówienie Kleona (ok. r. 415) przejął myśli i nawet słownictwo z *Rycerzy*, których premiera teatralna odbyła się w r. 424 i zyskała tak oszałamiający rozgłos (m.in. Kleon wytoczył poecie proces o zniesławienie). Moim zdaniem genialny historyk przebarwił na swój sposób ironię komediopisarza, każąc Kleonowi ukazać typowe dla demagoga ujemne i niepożądane cechy w formie zalet, które zapewnią sprawiedliwość, potęgę i szczęście obywatelom i staną się gwarancją prawdziwej demokracji.

---

[7] W. Steffen, *Rola karykatury w komediach Arystofanesa,* [w:] Arystofanes, Wrocław 1957, s. 120 nn; Komornicka, *Quelques remarques sur le caractère comique des personnages d'Aristophane*, Acta Congr. Eirene XI, s. 285 n; P. Thiercy, *Aristophane. Fiction et dramaturgie,* Paris 1986, s. 237 – 239; H.J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes,* Munchen 1957, s. 33.

[8] Będą to np. Theoros (*Ach.* 134, 155; *Eq.* 608; *Vesp.* 459; 1220, 1236); Fanos (*Eq.* 1256; Vesp. 1220); Ajschines (*Vesp.* 459, 1220, 1243); Hyperbolos, kupiec lamp (*Ach.* 846; *Eq.* 1304, 1363; *Nub.* 557 nn, 623, 876); *Vesp.* 1007; *Pax* 681, 921, 1219; *Ran.* 570); Eukrates, handlarz pakuł konopnych, (*Eq.* 129; 254); Kefalos, garncarz (*Eccl.* 248); Archedemos zwany „Kaprawym" (*Ran.* 417 – 420, 588); Kleonymos (*Ach.* 88, 844; *Eq.* 958, 1293, 1372; *Nub.* 353, 400, 673 nn; *Vesp.* 19 n, 822; *Pax* 446, 673 nn; *Av.* 289n, 1475; *Thesm.* 605); Pamphilos (*Pl.* 174 n, 385, fr. 40) Lysikles, handlarz owiec (*Eq.* 132, 765).

Na zakończenie chciałabym zastanowić się czy w swym krzywym zwierciadle Arystofanes, człowiek tak głęboko zaangażowany w sprawy swej ateńskiej ojczyzny, nie daje odbiorcom pewnej wizji owego przywódcy ludu, podobnie jak w fantastyczno-komiczny sposób odmalowuje idealne państwo w *Ptakach*, *Lizystracie* czy *Ecclesiadzousai*. Właśnie w tej ostatniej sztuce mówi on, że przywódcy ludowi powinni być „nafaszerowani rozsądkiem" (*Eccl.* 441), powinni unikać donosów, procesów i wszelkich zakusów na obalenie demokracji (*Eccl.* 452)[9]. Wiele cech uczciwego obywatela, który może wywierać swym przykładem wpływ na współziomków wykazuje Dikaiopolis. On rozumie wartość atmosfery pokoju dla dostatku i szczęścia całego ludu, tego pokoju, do którego należy dążyć i go spełniać, bo nie spadnie on z nieba (*Ach.* 131 spondas poesai). Nie inaczej Trygaios działa, a nie tylko tęskni do pokoju, swą odwagą i pracowitością w *Pax*. Przykładów można by wiele dorzucić. Ponadto — zachowując właściwe proporcje — warto odnieść do idealnego przywódcy demokratycznego te zalety, które Arystofanes przyznaje sam sobie w stosunku do swych rodaków: „Zawsze bronić słusznej sprawy (...), pełnić służbę wobec ludu i dostarczać mu środków, aby czuł się szczęśliwy; bez pochlebstw, nie szukając poparcia dla siebie przez przynętę zysku, nie próbować go mamić, nie chwytać się podstępów i szalbierstw, nie zalewać ludzi pochwałami, ale pouczając wszystkich o tym co najlepsze" (*Ach.* 655 – 658). W *Rycerzach* Demos, już odmłodzony i „nawrócony" jest obrazem tej autentycznej demokracji, gdzie każdy obywatel w odpowiedzialny sposób pełni swe zadania polityczne i obowiązki publiczne bez mediacji oratorów i nie jest pozbawiony swej władzy przez demagogów[10].

Warszawa

---

[9] *Cf.* K.S. Rothwell, *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Mnemosyne Suppl. 111, 1990, s.v.

[10] *Cf.* M. Lnadfester, *Die Ritter des Aristophanes,* Amsterdam 1967, s. 97 n; D. Auger, *Figure et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane*, [w:] *Aristophane: La langue. La scène. La cité,* Bari 1997, s. 374.

# DEMOCRACY AND DEMAGOGY — TWO NOTIONS PRESENT IN ARISTOPHANES' COMEDIES


## Summary

Before starting an analytical commentary of those terms — as they appear in Aristophanes' plays — two remarks are necessary. The first concerns the requirements of the comic „genre" (paradoxes, exaggeration, irony, practical jokes, fantasy, fictious statements, deliberate deformation of reality etc.). The distorted mirror of comedy obliges the searcher to particular circumspection in drawing conclusions.[1] Secondly, one must be aware of the fact, that many opinions expressed by the play's characters don't necessarily reveal Aristophanes' own judgement; they can express the „Weltanschauung" of different social classes and parties, various professions of the Athenian citizens, old and young, men and women. The comic poet thoroughly enjoys all kinds of mystification, he excells in presenting weighty and serious problems in a burlesque and ludicrous way, whereas trivial matters are put on a pedestal and described with lofty grandiloquence. In this paper I let the comic writer speak as often as possible, and I try to confront the text of the comedies — where the notions „democracy" and „demagogy" occur — with the statements given on that subject by philosophers (Plato, Aristoteles etc.) or historians (Herodotus, Xenophon, Thucydides). These analogies — I believe — prove to be of particular importance and, at times, turn out to reveal unexpected suggestions.

The etymology of the term „democracy" is clear: Demos + krateo (popular government, sovereignty of the people). It stands to opposition to such forms of ruling as: tyranny, monarchy, aristocracy, oligarchy, plutocracy etc. Aristophanes, *laudator temporis acti*, criticizes and mocks with the sting of his satire several popular institutions and the shortcomings of the magistrates, but he never actually attacks democratic methods of government. In the airy Cloudcuckoobury town a fierce battle between the aristocratic and the democratic parties is going on (*Av.* 1538ss) and the two fugitives from Athens are anxious to find „a non-aristocratic town" (*Av.* 125). The Athenians dream of an ideal city where „the people would be King" (*Vesp.* 549), where they will be mixed together „in one basket of love and unity: citizens, settlers, strangers (...) the entire undivided community (*Lys.* 580), where the „Basileia" of the people assures everybody „euboulia", „eunomia", „sophrosyne" (*Av.* 1539s) and where freedom of speech (parrhesia) prevails (*Thesm.* 541). In a truly democratic State all goods are common, there are no beggars and no opulent nabobs; „honest wealth will embelish any human life". On the other hand, to live in luxury could be a threat to democracy. „When poor (...) they are faithful and just to the people, but when they have gained wealth at the City's expense, they become crooked, manipulating the popular cause by intrigue, and ultimately defeating the people itself" (*Pl.* 567 – 570). All the citizens enjoy the same rights, even on the sexual level — so, the ugly and shrivelled would be entitled to sleep with beautiful girls before his handsome rivals. (*Eccl.* 628 – 631). In the „*Frogs*" the chorus summons the audience to end the townmen's apprehensions, to equalize the rights of all (...), and it should be permitted to those who had erred (i.e. who had become implicated in the oligarchical schemes of the Four Hundred) to state their case and thereby purge their former errors and to be forgiven — in order to retrieve their civic rights". An identical advice occurs in Xenophon's testimony (*Hell.* II 4.49) about the decree of general reconciliation and amnesty, adding the oath that all the evil that had been done will be forgotten (me mnesikakesein).

The term „demagogy" is etymologically clear, too: Demos + ago. A demagogue (leader of the people) in the Attic comedy is often called a „sycophant" or just an „orator" (rhetor), i.e. a popular agitator. Here is his image: Braggart (*Eq.* 269; *Ach.* 109; *Nub.* 449 — alazon), a „full-pay-seek-rian" (mistharchides *Ach.* 597), „office-seekrian" (spoudarchides *Ach.* 597), juggler (baskanos *Eq.* 103). Demagogues pretend to be partisans of the people (aei demizontes), to take special care of the population (*Eq.* 1261s), „to battle away for the mob" (*Vesp.* 667), but actually they are liars, shameless flatterers, venal, corrupt, greedy and envious. The Paphlagon, personification of the Athenian demagogue Cleon, is eager to appear „the soter te polei". If at all criticized, he appeals at once to his privileges („Oh Democracy! How can you tolerate it!" (*Eq.* 258ss; 824 – 827). Like a drone shrinking from any toil, insatiable, he abuses the „ourgates leos"-lamb-witted-dunce — as well as the rich men, extorting their money, puts them to trial and robs them. The demos is his property (*Eq.* 714)

and an easy victim to be fooled. Any opponent is accused by the demagogues of „overthrowing the Council, the Assembly and the will of the citizens" (*Pl.*948 ss).

Now, let's evoke a similar statement written by Aristoteles (*Polit.* V 1304 b). „The democracies are usually overthrown by the impudence (aselgeia) of the demagogues who-in their own interest-either accuse falsely and prosecute the rich, or they induce the mob to rebel against the community".

Another striking analogy could be found between Aristophanes' *Equites* (179 – 193) and Thucydides (III 37). The comic dialogue (the Sausage-seller and the Servant) is meant to present-with a mordant irony-the indispensable qualities that a popular leader should possess.

**Sausage-seller**: Tell me, how can I, a sausage-seller become such a Man?
**Servant**: Why, that's the very thing which will make you great: your roguery, your vulgar language, your insolence.
**S.-S.**: I don't think I am worthy of great power.
**S.**: Oh me! Who could say you aren't?
I fear you 've got something good on your conscience. Do you come from the nobles?
**S.-S.**: By the gods! Not I. Downright from rascals.
**S.**: Oh! Aren't you blessed by the Fortune!
What a start you have got for public life!
**S.-S.**: But I know nothing, dear, beyond my letters, and even them, rather badly.
**S.**: The mischief is that you know them, even badly.
To be a demos-leader is neither
for a cultivated man, nor for honest behaviour,
but for an ignorant and a blackguard."

Thucydides in Cleon's speech emphasizes and praises the demagogues for the same particulatities of mind and character at which Aristophanes is jeering. *Thuc.* III 37 „Lack of culture (amatheia) when it occurs together with moderation (sophrosyne) is more advantageous to the City than cleverness (dexiotes) linked with intemperance (akolasia), and the poleis are usually better governed by rather ordinary (fauloteroi) men than by those more wise (synetoteroi). The laterr's ambition is to appear wiser than the law (...) and they show off their intelligence, ultimately harming the City. The former, on the contrary, don't trust their own knowledge, so they follow the law, and whilst believing themselves to be hardly able even to appreciate the speeches of excellent orators — they are unbiased judges and, more often than not take the right decisions".

Could such a spectacular similitude be a mere coincidence? I do believe that Thucydides, when composing Cleon's harangue, in ca. 415, took his inspiration from the *Knights*, performed in 424, which was an immense success. The genial historian changes the nuance of Aristophanes' irony into another form, when delivered by the Athenian leader himself, trying to transform the bad and condemnable traits of demagogues into qualities that would assure power, justice, happiness, in a word true democracy for the State.

Finaly, a shrewd searcher is tempted to wonder if Aristophanes, in spite of his biting criticism, is not in fact intending to create an image of the ideal popular leader, like he has done with his ideal City in the *Birds*. Let's choose some quotations that could answer our question. A truly democratic leader should be „stuffed full of wit and money-making ways" (*Eccl.* 441), mustn't inform or prosecute or put the people down, but do everything that is right" (*Eccl.* 452 s). To this model-leader we can attribute the qualities which Aristophanes deeply believed should be applied for the welfare and peaceful security of his country. „He shall work for the State's happiness, neither fawning nor bribing, nor striving to cheat; not seeking the mob's favours by knavish tricks, or showering it with compliments — but teaching them that which is best (*Ach.* 6553 ss).

---

[1] *Cf.* Komornicka, *Quelques réflexions sur la valeur et l'authenticité des témoignages des comédies d'Aristophane*, Warszawa 1958.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# LA *FABULA TOGATA* DE LUCIUS AFRANIUS VUE PAR LES ANCIENS

Par

LUCYNA STANKIEWICZ

La *fabula togata* est un genre de comédie romaine qui est apparu au IIème siècle av. J.-C.; ses auteurs étaient Titinius, L. Afranius et Titus Quinctius Atta. Le nom de *togata* indiquait le caractère indigène de ce théâtre. Par son contenu, cette comédie reflétait la vie quotidienne des Romains ou d'autres habitants de l'Italie; elle faisait référence aux coutumes locales, aux fêtes religieuses, et on y retrouvait des allusions à des événements connus, comme par exemple la levée de la *Lex Oppia* en 195 (*Cf.* Titinius, „Barbatus", frg. I-VI D.), une loi contre le mode de vie trop fastueux des femmes.

Dès l'Antiquité, on commença à s'interroger sur la valeur de ce théâtre poétique et à considérer la *togata* comme une oeuvre nationale. Les recherches sur la *togata* se sont orientées dans plusieurs directions[1]. Certains auteurs se sont demandé dans quelle mesure le terme de *togata* pouvait se rapporter au contenu de ce type d'oeuvres, et pourquoi cette comédie était aussi qualifiée d'un autre adjectif, *tabernaria*[2]. D'autres ont recherché des modèles grecs pour ce théâtre romain, et c'est pourquoi leurs recherches se sont concentrées sur le genre de la *togata*.

Bien que la *togata* n'ait subsisté que sous forme de fragments, des opinions d'Anciens (grammairiens, lexicographes, antiquaires, écrivains, etc.) nous sont parvenues, principalement sur l'oeuvre d'Afranius, mais aussi, même si elles sont très rares, sur les comédies de Titinius et d'Atta. Le plus célèbre de ces

---

[1] *Cf.* L. Stankiewicz, *Tytyniusz — przedstawiciel komedii rzymskiej zwanej fabula togata* (*Titinius, représentant de la comédie romaine dite fabula togata*), Wrocław 1987. Acta Universitatis Wratislaviensis n° 906. Classica Wratislaviensia XII, p. 5 – 22.

[2] Le terme de *fabula tabernaria* indique peut-être l'endroit où l'action se déroule: la *taberna* (pièce située au rez-de-chaussée des maisons d'habitation, ou petite cabane de bois servant d'atelier ou de boutique). La *taberna* pouvait être le lieu de travail, mais aussi le logis des *tabernarii*, petits artisans ou commerçants appartenant à la plèbe urbaine que l'on retrouve souvent dans la *togata*. On peut donc supposer que le nom de *fabula tabernaria* est tiré de celui de ces personnages.

trois auteurs de comédies fut sans aucun doute Afranius, dont 434 vers ont été conservés (éd. A. Daviault, *Comoedia togata. Fragments*, Paris 1981), et c'est pourquoi, afin de nous faire une idée relativement objective de la comédie nationale romaine du IIème siècle av. J.-C., nous nous concentrerons sur les avis des auteurs anciens à propos de l'oeuvre de cet auteur.

Les opinions sur l'oeuvre de l'auteur de comédies Afranius se partagent en deux groupes. Le premier groupe rassemble des avis sur l'oeuvre poétique de l'auteur de *togata*; ce sont les plus nombreux. Le second groupe rassemble des opinions dans lesquelles on retrouve des critiques à propos du contenu de ses comédies.

Le „De poetis" de Volcacius Sedigitus (seconde moitié du IIe siècle av. J.-C.), canon de dix auteurs de comédies latines, ne mentionne pas le poète[3], ce qui peut s'expliquer par le fait que ce canon ne s'intéressait qu'aux auteurs de *palliatae*. Cependant, le nombre imposant de fragments de *togatae* d'Afranius qui ont subsisté ainsi que le fait que des théoriciens romains aussi éminents que Cicéron ou Horace mentionnent son oeuvre dans leurs écrits prouvent le talent de poète d'Afranius. Cicéron, qui se réfère plusieurs fois dans son oeuvre à la *togata* d'Afranius, écrit entre autres à son sujet qu'il est un *homo perargutus... in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus* (*Brut.* 45, 167)[4]. Dans sa *Lettre à Auguste* (2, 1, 55), lorsqu'il mentionne d'anciens auteurs romains de tragédies (Pacuvius, Accius) et de comédies (Plaute, Caecilius, Térence), Horace également place Afranius parmi eux.

Dans l'„Histoire Romaine" de Velléius Paterculus (1, 17, 1), on peut lire que c'est notamment grâce à Afranius que la comédie latine à gagné son charme et son élégance: *dulcesque Latini leporis facetiae per Caecilium Terentiumque et Afranium subpari aetate nituerunt*. Dans la même oeuvre, mais à un autre endroit (2, 9, 3), cet auteur indique qu'Afranius a atteint la renommée grâce à son talent. Quintilien confirme par la suite cette opinion positive (*Inst.* 10, 1, 100) en écrivant que *togatis excellit Afranius*, même s'il émet certaines réserves sur les thèmes abordés par le poète, problème sur lequel nous allons revenir.

D'autres auteurs anciens encore appréciaient beaucoup l'oeuvre poétique d'Afranius. Apulée, célèbre écrivain, rhéteur et philosophe du IIème siècle, lorsqu'il rapporte l'opinion de Platon sur la nature de l'amour, dans son „Apologie", illustre son propos d'une citation tirée de la comédie „Omen" d'Afranius, frg. II D., et dit: *quapropter, ut semper, eleganter Afranius hoc scriptum relinquat 'amabit sapiens, cupient ceteri'* [5].

Par la suite, Macrobe (IVème-Vème siècles) écrira une opinion semblable

---

[3] Gell. *N.A.* 15, 24, 1.

[4] *Cf.* aussi Cic. *Tusc.* 4, 25, 55: *at commode dixit Afranius.*

[5] *Cf.* aussi Afran. „Cinerarius" frg. III D.:

Alius est Amor,
Alius Cupido.

dans son oeuvre principale, les „Saturnales" (6, 4, 12), où il introduit le frg. II D. de la „Virgo" d'Afranius, à propos duquel il remarque que *deductum pro tenui et subtili eleganter positum est:*

verbis pauculis
Respondit tristis, voce deducta, <*mihi*>
Malleque se non quiesse dixit.

L'antiquaire Aulu-Gelle (13, 8, 3) écrivait aussi d'Afranius que *prudenter et lepide... dixit*, à propos de la Sagesse, dans sa comédie intitulée „Sella"[6].

Mais il y eut aussi des écrivains qui accusèrent Afranius de présenter dans ses pièces le thème de la pédérastie. Ce fut le cas de Quintilien (*Inst.* 10, 1, 100), que nous avons déjà mentionné, et qui d'une part appréciait la valeur de l'oeuvre d'Afranius (*togatis excellit Afranius*), mais d'autre part le critiquait pour avoir présenté dans sa togata l'amour immoral porté aux jeunes garçons et exprimait sa crainte que ceci ne pervertisse la jeunesse: ... *utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus mores suos fassus.*

Au IVe siècle ap. J.-C., Ausone devait réagir de la même manière (*epigr.* 67, 2 et 4 P.): il appréciait la facilité d'Afranius à s'exprimer par la poésie, ne fit pas, contrairement à Quintilien, d'allusion sur la vie privée du poète, mais en fit par contre sur les sujets immoraux traités par Afranius dans sa *togata*:

*repperit obscenas veneres vitiosa libido...*
*quem toga facundi scaenis agitavit Afrani.*

Beaucoup d'chercheurs modernes allaient interpréter différemment les opinions exprimées par Quintilien et Ausone[7]; en se basant sur les critiques de ces auteurs, on rechercha dans les fragments des pièces d'Afranius des passages obscènes et on les traduisit en suivant les influences de l'*atellana* et du mime pré-littéraires. A l'heure actuelle, on ne considère que deux fragments de la *togata* d'Afranius comme susceptibles de témoigner du penchant du poète pour les obscénités; le premier est extrait de la pièce intitulée „Compitalia", frg. V D.:

*Praeterea nunc corpus meum pilare primum coepit,*

---

[6] Afran. „Sella" frg. I D.:

Usus me genuit, mater peperit Memoria,
Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam.

[7] M. Patin, *Etudes sur la poésie latine II*, Paris 1833, p. 308; E. Courbaud, *De comoedia togata*, Paris 1899, p. 36; C. Cichorius, *Untersuchungen zu Lucilius*, Berlin 1908 (réimpr. 1964), p. 198; F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin 1913, p. 378; M. Schanz, C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* I, München 1927[4], p. 143; W. Beare, *The Roman Stage*, London 1964[3], p. 131; A. Pasquazi Bagnolini, *Sulla fabula togata II.* Cultura e Scuola XIV 56, 1975, p. 45; A. Daviault, *Comoedia togata. Fragments*, Paris 1981, p. 153, n. 6; p. 241 n. 17 etc.

et le second, de la comédie intitulée „Vopiscus", frg. XVI D.:

*male merentur de nobis eri*
*Qui nos tanto opere indulgent in pueritia.*

On considère généralement que l'un et l'autre fragments sont des répliques formulées par un esclave qui est traité par son maître avec des faveurs particulières parce qu'il est un beau jeune homme. Afranius a donc peut-être ainsi adopté le motif littéraire grec de l'ἔρως παιδικός dans sa comédie[8].

Cichorius[9] observe que le poète Lucilius (IIe siècle av. J.-C.) s'est lui-aussi moqué du mode de vie d'Afranius. Selon lui, il existe des fragments de satires de Lucilius qui font allusion au mode de vie de l'auteur de togata. Il y relève cinq vers:

*gaudes, cum de me ista foris sermonibus differs.* v. 1090 Krenkel [= K.]
*et maledicendo in multis sermonibus differs.* v. 1091 K.
*quid servas quo eam, quid agam? quid id attinet ad te?* v. 1098 K.
*idque tuis factis saevis et tristibus dictis* v. 1099 K.

et enfin:

*quid tu istuc curas, ubi ego, „oblinar" atque, voluter?* v. 1100 K.

Ces fragments concernent visiblement quelqu'un que Lucilius attaque à cause de ce qu'il fait, de sa manière de faire, et de l'endroit où il le fait. Mais comme on n'est toujours pas tombé d'accord pour affirmer que Lucilius s'en prend à Afranius (peut-être s'agit-il de l'auteur tragique Accius), il serait trop risqué de se prononcer d'autorité sur cette question.

La position la plus raisonnable est de considérer le problème de la pédérastie chez Afranius — s'il existe — comme l'un des motifs importés de la comédie grecque, déjà perceptible dans la *palliata* (voir le monologue de Pseudolus, de Plaute, dans sa pièce intitulée „Pseudolus") et qui a été introduit avec le temps dans la *togata*[10].

Evanthius, grammairien latin du IVème siècle, adresse à Afranius des reproches d'une autre nature (*De com.* 3, 5, p. 19 Wessner), soulignant que le poète tombe souvent dans le ton tragique et altère ainsi le caractère comique de ses pièces: il ne sait pas *temperare affectum*, c'est-à-dire refréner ses sentiments et adoucir le ton de sa *togata*. Toutefois ces reproches, pas plus que

---

[8] Le motif du beau jeune homme n'est pas étranger à Plaute, *Cf. Capt.* v. 956 – 957: *fui ego bellus, lepidus: bonus vir numquam, neque frugi bonae | neque ero umquam...*

[9] Cichorius, *Untersuchungen zu Lucilius*, p. 197; signalons également l'hypothèse de F. Marx, RE I 1(1894), col. 708 – 709, pour qui le thème de la pédérastie traité par l'auteur de togata est un reflet d'une réalité de l'époque.

[10] S. Lilja, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Commentationes Humanarum Litterarum LXXIV 1983, p. 40 sqq.

les suggestions émises sur l'introduction du thème de la pédérastie dans ses comédies ne suffisent à appauvrir ou à détruire l'image de ce poète mis en exergue par les Anciens. Afranius a en effet créé une comédie qui a atteint le rang d'oeuvre à caractère national, à caractère romain. Comme *poeta doctus* — et il l'était certainement: les pensées et les formulations présentes dans ses oeuvres en témoignent[11] — il écrivait avec sagesse: d'une part il propageait une forme de sagesse pratique (*prudentia*), mais d'autre part il parlait aussi de *Sapientia*, de la *Sagesse*, qui est un pouvoir accordé par les dieux aux hommes et plus particulièrement aux poètes (*Cf.* Afran. *Sella*, frg. I D.).

Par un choix judicieux de moyens d'expression (*elegantia*), il savait rendre ses oeuvres compréhensibles et convaincantes, ce qui témoigne de son talent d'orateur. Cicéron le distingue d'ailleurs dans ses oeuvres, comme nous l'avons déjà souligné. Ses arguties (*argutiae*) ont du charme et forment un humour romain, caractérisé par une certaine dose de sérieux; c'est ainsi que se réalise à travers sa comédie l'un des genres de l'*urbanitas Romana*. Le contenu des oeuvres d'Afranius est en outre parsemé de réflexions philosophiques et de pensées gnomiques, et bien qu'on y retrouve des mots communs de la vie quotidienne, le poète recherche la pureté de la latinité (*Latinitas*) dans laquelle il s'exprime, comme le prouve l'analyse des registres de langue de son oeuvre.

Toutes ces caractéristiques de la comédie d'Afranius attestent du talent de cet auteur, en qui la *fabula togata* a atteint son apogée[12].

*Traduction Xavier Chantry*

Wrocław

[11] *Cf.* A. Pasquazi Bagnolini, *Note sulla lingua di Afranio*, Firenze 1977, p. 4 – 72.

[12] A propos des catégories esthétiques et stylistiques de la togata, et plus particulièrement des comédies d'Afranius, Cf. notamment V. Ussani (jr), *Per la storia del teatro latino I: Su alcune testimonianze antiche*, Rivista di cultura classica e medioevale X 1968, pp. 141 – 167; Id. *Per la storia del teatro latino II: Seneca e la commedia togata*, Giornale italiano di filologia XXI 1969, p. 375 – 410.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# *QUEROLUS* I *CHRISTUS PATIENS*. O DRAMACIE PÓŹNEGO ANTYKU

Napisała

AGNIESZKA KUCAB-WOJTYLAK

Teatr późnego antyku stanowi osobliwe zjawisko w dziejach kultury. Panuje powszechna opinia, że dramat, czyli literacka strona teatru, w epoce schyłku Cesarstwa upada[1]. Przyczyną tego jest odejście dramatu od klasycznych gatunków i pewnego rodzaju przekształcenie ich w formy widowiskowe — tragedii w pantomimę, komedii w mim nieliteracki[2]. Takich właśnie przedstawień domagała się ówczesna publiczność, zainteresowana też igrzyskami, pokazami walk ze zwierzętami, zatem formami rozrywki o niezbyt wysokich walorach artystycznych. Wspominają o tym już w drugim wieku Juwenalis:

„duas tantum res anxius optat
panem et circenses"
(*Sat.* X, 75n.)

i Fronton: „populum Romanum duabus rebus, annona et spectaculis, teneri" (*Princip. hist.* V, 11). Sporo informacji na temat przedstawień teatralnych znajdujemy u pisarzy chrześcijańskich, którzy ze względu na amoralny, ich zdaniem, charakter widowisk, nie mogli pozostać wobec tego faktu obojętni. Ojcowie Kościoła, idąc za opinią Tertuliana na Zachodzie, św. Jana Chryzostoma na Wschodzie[3] starają się wyeliminować spektakle teatralne z życia publicznego, uważając je za siedlisko zła i upadku, a sztuki antyczne, jako że związane z kultem Dionizosa, za zbyt obce prawdom wiary[4]. Dramaturdzy klasyczni stają się jedynie

---

[1] Spośród szeregu prac prezentujących takie stanowisko można wymienić: J. Carcopino, *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, Warszawa 1966, s. 196 – 234 oraz J. Vogt, *Upadek Rzymu*, Warszawa 1993, s. 310.

[2] Szerzej na ten temat pisze K. Korus w artykule *Początki greckiej pantomimy*, Eos LXVII 1979, s. 45 – 54.

[3] Zob. S. Longosz, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według św. Jana Chryzostoma*, [w:] J. Śrutwa (red.), Chrześcijanie a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III – IV w., Lublin 1988.

[4] W. Myszor, *Teatr i widowiska w ocenie pisarzy greckich*, [w:] J. Śrutwa, *o.c.*

przedmiotem szkolnych studiów[5], niewiele powstaje nowych utworów, a i te w większości są niezachowane, jak na przykład *Theatricum carmen* św. Augustyna (świadczą o tym jedynie wzmianki samego autora w innych jego pismach)[6], nie mogą więc stanowić przedmiotu badań. Ze względu na niedostateczną ilość źródeł, które mogłyby wskazywać na rozwój tego rodzaju literackiego, pozostajemy często w sferze hipotez.

Jedyne sztuki z okresu przełomu kulturowego zachowane niemal w całości, to rzymska komedia *Querolus* i grecka tragedia Χριστὸς πάσχων. Chociaż wokół tych dwóch utworów reprezentujących dramat późnoantyczny obserwujemy narastające zainteresowanie uczonych, szczególnym zaś powodzeniem cieszy się *Christus patiens* — w ciągu ostatnich kilkunastu lat pojawiło się wiele prac omawiających aspekty genologiczne czy teologiczne tragedii[7] — to mało miejsca poświęca się ogólnej charakterystyce twórczości teatralnej schyłku Imperium. Rzecz ta, traktowana raczej akcydentalnie, wymaga paru dookreśleń.

Spróbujmy więc, zestawiając wyniki badań nad wspomnianymi dwoma utworami, uwypuklić najważniejsze cechy działalności dramatycznej na pograniczu starożytności i wieków średnich. Chcielibyśmy skupić naszą uwagę na tych elementach, które wiążą oba dramaty z tradycją grecko-rzymskiego teatru klasycznego, a przede wszystkim wskazać to, co w nich jest odmienne i stanowi o specyfice teatru literackiego[8] tych czasów. Wysuńmy na wstępie hipotezę, iż dzieła te, jako że powstały już w antyku chrześcijańskim, mogą kryć w sobie zalążki dramatów średniowiecznych lub nawet pod pewnymi względami być bliższe nadchodzącej epoce.

Przejdźmy zatem do omówienia zapowiedzianych utworów, ażeby poprzez tę analizę dać odpowiedź na pytanie o tradycję i odmienność dramatu końca starożytności.

## I *Querolus*

Jako czas powstania komedii *Querolus* przyjmijmy za M. Brożkiem i W. Emrichem[9] początek V w. n.e. Jest to okres bardzo odległy od apogeum komedii rzymskiej, niemniej utwór realiami swymi tkwi jeszcze na tyle w starożytności,

---

[5] Zob. A. Stępniewska, *Czy łacińscy Ojcowie Kościoła znali tragediopisarzy greckich?*, Vox Patrum VI, 11 1986, s. 607 – 626.

[6] Wyniki badań nad dramatem św. Augustyna zestawia S. Longosz w artykule *Św. Augustyn a starożytny dramat teatralny*, Vox Patrum VIII 14, 1988, s. 369 – 394 oraz z. 15, s. 859 – 880.

[7] Bibliografię podaje M. Starowieyski [w:] *Chrystus cierpiący. Pierwszy chrześcijański dramat grecki przypisywany św. Grzegorzowi z Nazjanzu*, Kraków 1995; por. też F. Trisoglio, *Il „Christus Patiens" e la tragedia classica greca*, Dioniso LXIII 1993, s. 83 – 119.

[8] Takie uściślenie wydaje nam się słuszne ze względu na ogromną popularność w owej epoce mimu i pantomimy.

[9] M. Brożek, *Ostatnia komedia rzymska (Querolus)*, Wrocław 1978 i W. Emrich, *Griesgram oder die Geschichte vom Topf. Querolus sive Aulularia*, Berlin 1965.

że można go rozpatrywać w kategoriach dramatu antycznego. Zresztą sam anonimowy autor podkreśla w Prologu związek z dawną sztuką Plauta[10]:

„Aululariam hodie sumus acturi, non veterem,
at rudem, investigatam Plauti per vestigia"[11].

Dla nas kwestia stosunku *Querolusa* do *Aululariі* Plauta jest o tyle interesująca, że tego rodzaju źródło pomoże nam wydobyć elementy najbardziej tradycyjne w komedii późnoantycznej. Dokonując porównania obu dzieł dochodzimy do wniosku, że w rzeczywistości ze sztuki Plauta weszły tylko niektóre elementy, jak intryga, zarys fabuły, ale nie bez zasadniczych różnic wewnętrznych[12]. Na przykład w obu dramatach posiadaczem skarbu jest Euklion, u Plauta główny bohater, którego najważniejsze cechy to skąpstwo i chciwość[13]. W *Querolusie* zaś protagonistą jest Zrzęda (syn Eukliona), „avarus et cautus senex", jak sygnalizuje Lar w ekspozycji, ale wady te nie stanowią osi dramatycznej utworu. Natomiast inne postaci sztuki są zupełnie nowe, choćby Mandrogeront, jako typ pasożyta korzeniami swymi sięga greckiej komedii nowej, lecz jako mag czy wróżbita tworzy odmienną postać komediową, szczególnie zrozumiałą w epoce zainteresowań czarami chaldejskimi[14].

Zagadnieniem, które zwraca szczególną uwagę w *Querolusie* jest filozofia przeznaczenia, właściwa duchowości tamtych czasów. U Plauta nie znajdujemy ani śladu tej myśli, choć i u niego biegiem spraw kieruje Lar domowy. W *Aululariі* Lar jest postacią ściśle teatralną, gdyż wpływa na rozwój akcji, w *Querolusie* zaś bóstwo to jest postrzegane jako bierny świadek spełniania się ludzkiego losu i pośrednik między przeznaczeniem a człowiekiem[15]. Tak pojmowana postać Lara wskazuje, że autor był „wyznawcą wywodzącej się ze stoicyzmu, ale wchłoniętej i przekształconej przez neoplatonizm nauki o predestynacji, niezwykle popularnej wśród zwolenników tradycyjnej kultury rzymskiej" — stwierdza M. Brożek i nie waha się przez to nazwać komedii utworem propagandowym dla tej filozofii[16].

W sprawie konfrontacji *Aululariі* z *Querolusem* zabiera głos W. Emrich; z jego rozważań wynika, że komedia o Zrzędzie to kontaminacja sztuki Plauta z *sermo philosophicus* Rutiliusza[17]. O dialogu filozoficznym wspomina również L. von Braun, który uważa go za źródło sporu między Larem a Zrzędą. Dzieło

---

[10] Zdanie to jest przedmiotem wielu dyskusji badaczy, którzy rozważają problem zależności od starego scenika, jako że pod imieniem Plauta przekazały *Querolusa* rękopisy średniowieczne.

[11] Cyt. wg wyd. Emrich, *o.c.*, s. 34 w. 12 – 13.

[12] Brożek, *o.c.*, s. 17.

[13] Wg W.G. Arnota (*The Greek Original of Plautus' „Aulularia"*, Wiener Studien CI 1988, s. 181 – 191) *Aulularia* jest poprzez te właśnie cechy protagonisty nawiązaniem do *Dyskolosa* Menandra.

[14] Vogt, *o.c.*, s. 41.

[15] Brożek, *o.c.*, s. 18.

[16] *Ibidem*, s. 30.

[17] *O.c.*, s. 19.

tego rodzaju z pewnością nie jest utworem dramatycznym, jednak autor włączając go w tok akcji, przetworzył *sermo philosophicus* na sposób dialogu w teatrze[18], co stanowi nową jakość w rozwoju dramatu.

Warto głębiej zastanowić się nad teatralną stroną *Querolusa*, biorąc pod uwagę stosunek do tradycyjnego teatru rzymskiego, a także ówczesny model widowisk i przedstawień na terenie Imperium. Zwróćmy uwagę na przykład na rozwlekłe monologi, która to cecha była właściwa już dramatom Seneki, zatem jest elementem o bogatej tradycji w sztuce V wieku. Za udany zabieg artystyczny można uważać to, iż wejścia poszczególnych osób na scenę są w sztuce wyraźnie zaznaczone, każdy sam siebie przedstawia, czasem nawet bardzo efektownie, jak Mandrogeront[19]:

„Mandrogerus ego sum parasitorum omnium
longe praestantissimus"

na początku drugiego aktu oraz:

„Quod bonum faustum felixque sit huic domui:
nos praesto sumus"

w jego zakończeniu.

Z kolei podkreślić należy podział sztuki na dramatyczne cząstki, połączone z wyczuciem i kunsztem teatralnym, oraz symetryczną strukturę całości: początkiem i końcem każdego aktu jest spór, a przejścia pomiędzy nimi łączą monologi[20], akt trzeci, środkowy stanowi moment uspokojenia — swoistej retardacji teatralnej, potrzebnej dla wydarzeń odbywających się za sceną. Dowodzi to, że autorowi *Querolusa* nie obce były zasady komponowania komedii greckich czy rzymskich, choć w porównaniu z Plautem oraz Terencjuszem — konstatuje L. von Braun — dramat wypada słabo[21]. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę odmienne gusta publiczności posiadającej typ wykształcenia filozoficzno-prawniczego i rozmiłowanej w recytacjach i sporach, znajdujemy usprawiedliwienie dla kształtu teatralnego dzieła.

Biorąc pod uwagę regularną kompozycję dramatu, a także wypowiedzi odautorskie, stwierdzić można, że posiada on wszelkie dane do wykonania scenicznego, choć zastanawiano się, czy nie był przeznaczony jedynie do recytacji[22].

---

[18] L. von B r a u n, *Querolus–Querelen*, Museum Helveticum, XLI fasc. 2, s. 231 – 241.

[19] W powyższym artykule L. von Braun prezentuje dyskusję dotyczącą sceniczności, broniąc osiągnięć autora w zakresie technik teatralnych — wystąpienie Mandrogeronta jest wg niego najlepszym tego dowodem.

[20] Z pierwszego do drugiego aktu Querolus i Mandrogeront, z czwartego do piątego Sardanapal i Lar.

[21] *O.c.*, s. 234.

[22] M. in. B r o ż e k, *o.c.*, s. 33.

W samym dramacie znajdujemy kilka bezpośrednich zwrotów do widza, które sugerują kontakt z publicznością:

„Pacem quietemque a vobis spectatores,
noster sermo poeticus rogat"[23],

czy nawet burzenie iluzji scenicznej, co ma miejsce w scenie trzeciej aktu pierwszego.

Szczególnie interesująca jest forma metryczna utworu. M. Brożek uważa komedię za osiągnięcie wyjątkowej klasy w zakresie metryki późnołacińskiej[24]. Anonimowy autor przekształcił wiersze Plauta czy Terencjusza w rytmizowaną prozę z rytmem akcentuacyjnym, w czym tkwią już pewne zalążki literatury średniowiecznej, gdzie klasyczne metra zostały wyparte przez prozimetrum i rytm zdaniowy. Prawdopodobnie był to zabieg dosyć często stosowany w twórczości dramatycznej, gdyż św. Augustyn w traktacie *De musica* pisze, iż poezja ta zbliża się pod względem wiersza do prozy[25].

Podsumowując więc te krótkie rozważania nad rzymską komedią późnoantyczną stwierdzamy, że jakkolwiek wyróżnia się w niej źródła klasyczne, to z pewnością nie można nazwać *Querolusa* naśladownictwem *Aululariі* Plauta. Elementy plautyńskie stanowią tylko pewien wzór, przetworzony i zmodyfikowany wedle tendencji literackich schyłku Cesarstwa — chodzi o zretoryzowanie komedii i przekształcenie pewnych jej partii w dialogi przypominające *controversiae* sądowe (akt I, sc. 2). *Querolus* jest zatem z jednej strony dramatem głęboko osadzonym w tradycji antycznej, a szczególnie rzymskiej (rozbudowane monologi na wzór senecjański), z drugiej zaś oryginalnym tworem epoki: krytykuje aktualną rzeczywistość, szczególnie stosunki społeczno-ekonomiczne (akt II, sc. 3), a także spełnia wymagania publiczności, dla jakiej powstał, propagując określoną filozofię.

## II *Christus patiens*

Tragedia o Chrystusie, która wedle naszej propozycji ma reprezentować dramat późnoantyczny, w świetle najnowszych badań związanych z jej datowaniem uchodzi za sztukę powstałą na początku XII wieku[26] i określana bywa jako pierwszy dramat chrześcijański. Jest więc o kilka wieków młodsza od omawianej

---

[23] Cyt. wg wyd. E m r i c h, *o.c.*, s. 34 w. 9.

[24] *Ibidem*, s. 37.

[25] Pogląd św. Augustyna zaprezentowany w pracy S. L o n g o s z a, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze*, [w:] E. Udalska (red.), O dramacie, Warszawa 1989, s. 127 – 128.

[26] A. G a r z y a, *Ancora per la cronologia „Christus patiens"*, Byzantinische Zeitschrift LXXXII 1989, s. 110 – 113, a także O. J u r e w i c z, *Literatura bizantyńska*, [w:] W. Floryan (red.), Dzieje Literatur Europejskich, Warszawa 1977 oraz M. B e r t h o l d, *Historia teatru*, Warszawa 1980, s. 169 – 181.

komedii późnorzymskiej, powstała też w innym kręgu kulturowym, prawdopodobnie na terenie Bizancjum[27]. Tradycja natomiast, przypisując utwór Grzegorzowi z Nazjanzu, pozwala nam ustawić go w szeregu dzieł dramatycznych starożytności. Wydaje się jednak, że z braku *tertium comparationis* dla obu sztuk, musimy ze szczególną ostrożnością rysować ogólny obraz dramatu w epoce przełomu antyku i chrześcijaństwa.

Zacznijmy nasze rozważania nad *Chrystusem cierpiącym* od ukazania w nim tego, co tradycyjne i — starożytne. Najbardziej zajmującą sprawę w utworze stanowi jego forma gatunkowa: jest centonem składającym się w przeważającej większości z wierszy Eurypidesa. Technika centonu, co wykazał O. Delapierre[28], znana była już pogańskiej starożytności, z początku jednak gatunek ten służył do parodii sławnych poetów. Jak zauważają historycy literatury, m. in. A. M. Malingrey i M. Starowieyski[29], dopiero antyk chrześcijański zaczął traktować centony poważnie, co więcej, od III i IV wieku używano tej formy dla opowieści biblijnych, a przez materiał czerpany z klasycznych poetów chciano podkreślić związek z kulturą pogańską, którą przecież w tym czasie coraz to bardziej ceniono.

Anonimowy autor greckiej tragedii *Christus patiens* sięgnął, jak widać, do bogatej tradycji genologicznej — pod koniec starożytności centony były bardzo rozpowszechnione, zwłaszcza w literaturze chrześcijańskiej[30]. Jednakże pewnego rodzaju innowacją w porównaniu z poprzednimi twórcami tego gatunku, jest materia, z jakiej składa się *Christus patiens*. Jak dotychczas najczęściej budowano centony z wierszy epików, tak tym razem poeta posłużył się tworzywem tragedii greckiej, o czym mówi w *hypothesis*:

„...modłą Eurypida
Opowiem mękę, która świat zbawiła”[31].

M. Starowieyski przypuszcza, że miał on w tym szczególny cel: świadomość, iż nie istnieje większy dramat niż dramat Męki Pańskiej, kazała mu sięgnąć do dzieł, które w najwyższym stopniu wyrażały tragizm świata starożytnego. Dlatego też użył wierszy głównie z dzieł scenicznych, a nie z epiki[32].

Postępując za tą opinią możemy dojść do wniosku, że w *Chrystusie cier-*

---

[27] J u r e w i c z, *ibidem*.

[28] *Tableau de la littérature de centon chez les anciens et chez les modernes*, vol. 1 – 2, London 1874.

[29] A. M. M a l i n g r e y, *Chrześcijańska literatura grecka*, przeł. i oprac. M. Starowieyski, Tarnów 1995 oraz obszerny wstęp M. Starowieyskiego do nowego przekładu *Chrystusa cierpiącego* dokonanego przez J. Ł a n o w s k i e g o: *Chrystus cierpiący. Pierwszy chrześcijański dramat grecki przypisywany św. Grzegorzowi z Nazjanzu*, Kraków 1995.

[30] O centonach chrześcijańskich zob. M. C y t o w s k a, H. S z e l e s t, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa, autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994, s. 191 – 194.

[31] Przekład Ł a n o w s k i e g o w cyt. wyd.

[32] S t a r o w i e y s k i, *o.c.*, s. 10.

*piącym* mamy do czynienia z podwójnym nawiązaniem do tradycji w aspekcie gatunkowym: po pierwsze utwór jest centonem chrześcijańskim zbudowanym z wersów poetów klasycznych, zatem łączy biblijną prawdę z duchem wielkiej literatury greckiej. Drugi wymiar tego nawiązania to wykorzystanie formy dramatycznej: z klasycznej tragedii utworzona jest nowa chrześcijańska treść — podana także w formie tragedii. I jak ta z Teatru Dionizosa, dotyka najgłębszej prawdy istnienia ludzkiego, czyli cierpienia.

Do bardzo ciekawych wniosków dochodzi F. Trisoglio w jednej ze swych najnowszych prac, gdzie porównuje sztukę o Chrystusie z tragedią V w. p.n.e. (*Il „Christus Patiens" e la tragedia classica greca*)[33]. Twierdzi on, iż wiele elementów składowych dramatu klasycznego ma swój odpowiednik w tragedii *Christus patiens*, ale są one przekształcone w sposób charakterystyczny dla chrześcijańskiego pisarza. Jak w dramacie Aten klasycznych autor stawiał się w roli wychowawcy społeczeństwa[34], tak tutaj również spełnia podobną misję, tyle że w perspektywie nowej wiary, uświęconą dodatkowo powołaniem kapłańskim.

W tragedii greckiej — twierdzi dalej F. Trisoglio[35] — człowiek jest przedmiotem działań boskich, czego przykładem są Edyp, Hippolit, Penteusz[36] — Chrystus natomiast przez swą dwoistą naturę realizuje się zarówno na planie boskim jak i ludzkim: cierpi jako człowiek z rozkazu Boga Ojca, lecz w odkupieniu ludzkości jest jednocześnie Bogiem, toteż swoje cierpienie określa jako

„zgodne z tym co obwieszczono,
Co sam wyrzekłem i usta proroków."
(ww. 734 – 735)

Inną cechą wspólną tragedii jest trzyczęściowy układ wzajemnie ze sobą powiązanych cząstek kompozycyjnych w *Chrystusie cierpiącym*, co przypomina trylogię antyczną[37], a więc najbardziej pierwotną formę dramatu. Każdy epizod[38] stanowi odrębną, zamkniętą całość. Najlepiej to widać na przykładzie części pierwszej, przedstawiającej mękę i śmierć Chrystusa, a kończącej się, jak wiele tragedii Eurypidesa, słowami:

„Wiele też spełnia Bóg wbrew spodziewaniom,
Co spodziewane nie przyszło do kresu,
Z niespodzianego Ty znajdziesz nam wyjście"
(ww. 1131 – 1133)

---

[33] Por. przyp. 7.
[34] Por. W. Jäger, *Paideia*, Warszawa 1959.
[35] *O.c.*, s. 85.
[36] Nie wnikamy tu w problem winy i kary, jako że nie stanowi on przedmiotu tych rozważań.
[37] Starowieyski, *o.c.*, s. 13.
[38] Określenia tego wymiennie z „aktem" używa Starowieyski, *o.c.*

Kolejne akty ukazują złożenie do grobu i Zmartwychwstanie, zatem z punktu widzenia teologii przesłanie tragedii, co podkreśla Trisoglio[39], możliwe jest do odczytania dopiero poprzez całość dzieła, wraz z modlitwą końcową:

„Daj mi o Pani, wyzwolenie z grzechów
I użycz duszy mojej wybawienia!"
(ww. 2603 – 2604)

Nasuwa nam się oczywista analogia z próbą rozumienia poszczególnych cząstek *Orestei* i wymową całości trylogii.

Jak zauważają badacze, *Christus patiens* różni się zasadniczo od klasycznej tragedii greckiej złamaniem jedności miejsca: Jerozolima, Golgota, dom Marii, i czasu: trzy ostatnie dni Wielkiego Tygodnia. Pod tym względem rzeczywiście bliższy jest średniowiecznym dramatom religijnym, ściślej — udramatyzowanej liturgii pasyjnej, której początki w chrześcijańskiej Europie uczeni datują już na wiek XIII[40]. Warto przypomnieć kształt tego rodzaju dramatycznego, aby uzmysłowić sobie owe podobieństwa. Na jego całość składały się steatralizowane elementy liturgii pasyjnej: *Depositio Crucis, Elevatio Crucis, Visitatio Sepulchri*, co układem przypomina bizantyńską tragedię. Jeżeli nawet *Christus patiens* nie był bezpośrednim impulsem dla dramatu liturgicznego, łączy oba teatry to, że traktują Mękę Pańską, śmierć i Zmartwychwstanie jako jedność w czasie religijnym. Czas i miejsce mają tu wymiar mistyczny, nie konkretny, jak w dramacie klasycznym.

Wprawdzie zapowiedzianym w tytule bohaterem dramatu jest Bóg — dodajmy, że w tragedii antycznej również działali bogowie[41] — lecz badacze zgodnie przyznają, że główną postacią sztuki jest Maria[42]. Męka Pańska widziana jest jej oczyma, to jej cierpienie zostało wyeksponowane najbardziej. Wydaje nam się, że tu tkwi odpowiedź na pytanie, dlaczego *Christus patiens* utkany został z centonów Eurypidesowych. Autor uznał, że w tragediach tego dramaturga najczęstszym tematem było cierpienie kobiety. J. Łanowski zaznacza, że mogło mieć szczególne znaczenie dla wykształconego odbiorcy sztuki, iż Matka Boska przemawia słowami zbrodniarki Medei, czy nieszczęsnej Fedry[43], dla nas ma to jeszcze dodatkowy sens: tego rodzaju skojarzenia musiały ją jakoś do tych postaci zbliżać.

---

[39] F. Trisoglio, *Il volto della Divinità nella tragedia classica e nel „Christus Patiens"*, Scuola Cattolica CIX 1981, s. 30 – 61; 99 – 137.

[40] J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981 oraz Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego. Cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce*, Roczniki Humanistyczne XII 1964, z. 1.

[41] Problemem boskości zajmuje się F. Trisoglio w cytowanej wyżej pracy (por. przypis 39).

[42] Starowieyski, *o.c.* oraz Łanowski, *o.c.*: „Słowo od tłumacza", a także F. Trisoglio, *La Vergine Maria come protagonista del „Christus Patiens"*, Marianum XLI 1979, s. 199 – 266.

[43] Łanowski, *o.c.*, s. 35.

Dlatego też rodzi się kwestia, którą należałoby rozwinąć w szerszej pracy, jaka była cecha wspólna bohaterek Eurypidesa i cierpiącej Matki Chrystusa? Tu tylko podam wstępny wynik swoich badań[44]. Otóż stwierdziłam analizując tragedie Eurypidesa, a szczególnie *Elektrę*, że przebaczenie zbrodniarzom (συγγνώμη) jest wynikiem, czy raczej nauką (μάθος) płynącą z przeżytego cierpienia. Z pewną ostrożnością postawiłam następującą tezę: cierpienie Matki Boga również owocuje w przekonaniu autora chrześcijańskiego przebaczeniem. Ten właśnie fakt mógł być przyczyną wyboru tragedii Eurypidesa jako źródła centonu.

Podsumowując więc, *Christus patiens* jest swoistym konglomeratem antyczno-chrześcijańskim: w tradycyjną formę tragedii i centonu, mającego już za sobą bogatą historię, anonimowy poeta wplótł chrześcijańską treść, w realizacji której narzucił jednak model tworzywa, z jakiego czerpał — ekspresję na sposób eurypidejski. Źródłem w zakresie tematu jest w utworze Ewangelia oraz, co wykazał M. Starowieyski[45], opowieści apokryficzne, a to bliższe jest, rzecz jasna, religijnej literaturze średniowiecza. Pozostaje natomiast otwarty problem, czy *Christus patiens* miał bezpośredni wpływ na dramat liturgiczny, jako że układ zdarzeń i ich urzeczywistnienie w czasie odpowiadałyby późniejszym teatrom religijnym, mianowicie liturgii pasyjnej.

* * *

Dokonana powyżej krótka charakterystyka dzieł dramatycznych późnego antyku pozwala nam sformułować ogólne wnioski co do teatru literackiego epoki. Zarówno komedia jak i tragedia w kategoriach genologicznych nie różnią się od gatunków klasycznych, autorzy korzystają z osiągnięć kompozycyjnych dawnych twórców, także chrześcijańskich — mowa tu oczywiście o formie centonu. Akcja utworów zaś jest bardziej statyczna, obszerne monologi i długie dysputy w komedii oraz lamenty i mowy posłańców w tragedii przeważają nad żywym dialogiem czy stychomytią.

Ideowo *Querolus* i *Christus patiens* są wyrazem czasów, w jakich powstały: zawarta w komedii filozofia przeznaczenia odpowiada poglądom widowni; myśl o Męce Chrystusa i cierpienie Matki Boskiej, choć wyrażone wierszami Eurypidesa, spełniają się w wymiarze religijnym i realizują prawdy wiary chrześcijańskiej. Odmienną zatem sprawą w dramacie późnoantycznym jest filozofia w komedii, a w tragedii teologia (w sensie rzeczywistym, nie symbolicznym, jak w teatrze greckim V w. p.n.e.)[46].

Jeżeli chodzi o elementy literatury średniowiecznej, to w komedii mogliśmy

---

[44] *Nauka poprzez cierpienie u Eurypidesa*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie, MCCXVIII, z. 92 – 93, Kraków 1998, s. 31 – 46.

[45] *Les apocryphes dans la tragédie „Christus Patiens"*, Apocrypha V 1994, s. 269 – 288.

[46] Zob. R. Turasiewicz, *Między pobożnością a bezbożnością. Studium religii w dramacie Eurypidesa*, Prace Komisji Filologii Klasycznej PAU, Kraków 1994.

wskazać na metrykę bliższą epokom poklasycznym, tragedia natomiast układem zdarzeń przypomina dramat pasyjny: poszczególne epizody odpowiadają kolejnym przedstawieniom teatru liturgicznego.

Kraków

## *QUEROLUS* AND *CHRISTUS PATIENS* IN THE LATE ANTIQUITY DRAMA


### Summary

The Roman comedy *Querolus* and Greek tragedy *Christus patiens* are unique remains of the late Antiquity drama. They were created on the border of the two cultures (*Querolus* in the 5th, *Christus patiens* in the 12th or 4th centuries — on the condition that we accept St. Gregory of Nazianzus as the author of it), but they have a lot in common with ancient tradition. For example: generally there are not many differences between Classical comic and tragic genus and the late imperial theatre. The *Christus patiens* as „centon" originated from the Christian lore. The above-mentioned works, however, are more static, their monologue parts more developed than Greek and Roman Classical plays. Both dramas were modelled on earlier pieces, for example Querolus' plot took its roots in Plaut's *Aulularia*. The *Christus patiens* consists of motifs collected from Eurypidean tragedies; in particular the Mother of God as a drama person reminds of the Athenian poet's female characters. As far as the new elements of the late Antiquity drama are concerned it can be asserted that both plays display ideologies symptomatic of their epoch. The philosophy of predestination is the immanent part of the comedy. Besides we can trace parallels with the Roman Imperial tastes. The passion of Christ and suffering of the Mother of God are clear testimonies of the Christian tradition. There are also some elements of the medieval literature in the above-mentioned works. It can be easily proved that the comic metre resembles the „prozimetrum" of medieval texts. The tragedy has much in common with the liturgical passion plays and their particular episodes are closely related to their counterparts in the religion drama of the Middle Ages.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# PLAUT W POLSKICH PRZEKŁADACH

Napisała

EWA SKWARA

Chorobą wręcz zawodową należałoby nazwać przypadłość, która występuje u wszystkich tłumaczy. Zwykle natychmiast po zakończeniu pracy translatorskiej, a często także w trakcie niej, wykazują oni przemożną chęć omówienia, by nie rzec rozprawienia się z poprzednimi tłumaczeniami. Słusznie zauważył J. Wikarjak[1], że zwykle „chcąc przekonać czytelnika o potrzebie nowego tłumaczenia wypowiadano uwagi krytyczne o próbach dawniejszych". Już same tytuły dają najczęściej wyobrażenie o stosunku tłumacza do starych przekładów: np.: A. Sandauera *Źle o poprzednikach*[2] czy Barańczaka *Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*[3].

Z drugiej jednak strony wydaje się rzeczą naturalną, że każdy następny przekład powinien być z założenia lepszy od poprzednich, unikać ich błędów i udoskonalić to, co było niedoskonałe. Tłumacz musi zatem mieć świadomość, gdzie znajdują się miejsca trudne, niejasne czy wręcz zdradliwe i ta wiedza skłania go najczęściej do pracy „komparatystycznej", której wynikiem jest ocena trudu poprzedników. Dodajmy, że ta ocena jest tym niższa im lepiej nowy translator uporał się z problemami, jakie stawia tekst oryginału. Niestety przy tego rodzaju pracach tłumacz — krytyk nie bierze zazwyczaj pod uwagę wydań, z których korzystali poprzednicy i nie uwzględnia możliwości ówczesnego języka oraz obowiązującego decorum, które odgrywa ogromną rolę w takim gatunku, jak komedia, a zwłaszcza komedia Plautyńska.

---

[1] J. Wikarjak, *Polskie przekłady Eneidy,* [w:] Symbolae Philologorum Posnaniensium III 1977, s. 108.

[21] A. Sandauer, *Źle o poprzednikach,* [w:] E. Balcerzan, Pisarze polscy o sztuce przekładu, Poznań 1977, s. 355.

[3] S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia,* [w:] Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów, Poznań 1992, s. 27 i 34.

Spróbujmy zatem ocenić *sine ira et studio* pracę translatorską trzech tłumaczy jednej z najpopularniejszych i najczęściej przekładanych sztuk Plauta — *Miles gloriosus*.

Pierwszym znanym tłumaczem tej komedii był Ignacy Józef Kraszewski[4], który dokonał przekładu w czasie pobytu w pruskim więzieniu w Moabicie latem 1883 roku. Razem z *Samochwałem,* bo taki nadał sztuce polski tytuł, przełożył również cztery inne komedie, które ukazały się drukiem w tomie *T.M.Plauta komedyj pięciu parafrazy*, wydane w Złoczowie w 1888 roku. Kraszewski we wstępie wyznaje, że nie uważa swej pracy za powód do zasług, bo, jak pisze, „spolszczenie było przymusowym, gwałtownym lekarstwem w dniach boleści i osamotnienia". Podkreśla także, że warunki, w których Plauta przekładał nie sprzyjały tej pracy i właściwie jedyną wartością spolszczenia jest fakt, że daje ono jakieś wyobrażenie o pisarzu prawie nieznanym dotąd w Polsce. Ponadto nazwanie przekładu parafrazą zabezpiecza tłumacza przed zbyt wnikliwymi uwagami filologa.

Nawet pobieżna lektura przekładu Kraszewskiego dowodzi, że praca nad Plautem była bardziej zajęciem dla rąk niż dla umysłu i serca. Tekst przekładu to właściwie tzw. „rybka" czyli szybkie, robocze tłumaczenie oddające jedynie myśl, sens, natomiast pozbawione środków artystycznych, jakie ma oryginał. Właściwie nie należy się dziwić, bowiem pisarz poświęcił komedii Plauta dokładnie 19 dni (18.07.-05.08.1883). Fakt, że przekład nie posiada komentarza ani przypisów, stanowi jeszcze jeden dowód na to, iż tłumacz pracował nad nim bardziej dla siebie niż dla czytelnika[5]. Zresztą z godną podziwu szczerością wyraża nadzieję, że jego tłumaczenie pobudzi kogoś do lepszego przekładu.

W 1890 roku w Warszawie wychodzą drukiem *Dwie komedie* Plauta w przekładzie Jana Wolframa — jedną z nich jest *Żołnierz samochwał*. Wstęp i przypisy nie są jednak pióra samego tłumacza, pochodzą bowiem od Piotra Chmielowskiego. Wprawdzie wydanie Kraszewskiego poprzedza tłumaczenie Wolframa, nie można jednak powiedzieć, że przekład pisarza stał się inspiracją dla filologa, ponieważ *Żołnierz samochwał* z roku 1890 został wydany 20 lat po śmierci translatora. Tak więc chronologicznie rzecz ujmując pierwszym tłumaczem Plautyńskiej komedii *Miles gloriosus* był Wolfram, chociaż nie wydaje się, aby Kraszewski o tym wiedział i mógł korzystać z przekładu swego poprzednika.

Gdzieś pomiędzy tymi dwoma przekładami (między 1870 — rok śmierci Wolframa, a 1883 — przekład w Moabicie) powstało nowe, dokonane przez

---

[4] J. Kraszewski, *T.M. Plauta komedyj pięciu parafrazy,* Złoczów 1888.

[5] Współczesna teoria przekładu uważa, że im lepiej tłumacz uporał się ze swoim zadaniem, tym mniej umieszcza przypisów; zatem doskonały przekład to taki, który nie wymaga przypisów. Jednak wydania dzieł antycznych rządzą się innymi prawami i zwykle są szeroko komentowane, ponieważ przypisy biorą udział w tłumaczeniu na równi z tekstem właściwym. Zob. U. Hrehorowicz, *Przypisy tłumacza: to be or not to be?*, [w:] Między oryginałem a przekładem, III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?, pod red. M. Filipowicz-Rudek, J. Koniecznej-Twardzikowskiej, M. Stoch, Kraków

Zygmunta Węclewskiego tłumaczenie, któremu autor nadał tytuł *Junak*. Praca ta jednak nigdy nie pojawiła się drukiem i po dziś dzień spoczywa w rękopisie. Z tego właśnie powodu nie wydaje się słuszne poddawać krytyce materiał, którego ani sam tłumacz, ani też wydawca nie mieli okazji przejrzeć i przygotować do edycji.

W latach trzydziestych naszego stulecia Gustaw Przychocki pracował nad przekładem dzieł wszystkich Plauta. *Żołnierz samochwał* pojawił się w tomie II wydanym w 1934 roku. Przychocki, autor osobnej wielkiej monografii poświęconej Plautowi, poprzedza swój przekład jedynie krótkim streszczeniem i nie umieszcza żadnych przypisów. Dopiero późniejsze wydanie z 1951 roku jest uzupełnione wstępem i komentarzem, które przygotował Władysław Strzelecki.

Porównanie pracy translatorskiej tych trzech tłumaczy: Kraszewskiego, Wolframa i Przychockiego sprowadza się przede wszystkim do odpowiedzi na pytanie, jak rozwiązali oni problemy, z którymi boryka się każdy, kto chce dokonać przekładu, a przekładu z Plauta w szczególności. Cały czas trzeba mieć jednak na uwadze, że wszyscy trzej korzystali z różnych wydań, a pierwszy komentarz do tego rzymskiego komediopisarza został wydany przez Ussinga[6] dopiero w roku 1882 i najprawdopodobniej jedynie Przychocki miał do niego dostęp.

Pierwszy problem, jak pojawia się przed tłumaczem, to znalezienie odpowiedniej formy dla oddania Plautyńskiej poezji (bo niewątpliwie jest to poezja). Plaut posługiwał się przede wszystkim jambicznym senarem i septenarem. We wszystkich trzech przekładach metrum to oddano poprzez wiersz sylabiczny bez rymu. Kraszewski i Wolfram zastosowali trzynastozgłoskowiec z akcentem paroksytonicznym w klauzuli i ze średniówką żeńską po siódmej sylabie, które to metrum już dawno za sprawą Trembeckiego[7] stało się obowiązujące w komedii. Przychocki również posłużył się trzynastozgłoskowcem dla oddania jambicznego senaru, natomiast zmianę metrum z senaru na septenar zaznaczył wzdłużeniem trzynastozgłoskowca o jedną sylabę przed średniówką. Nie zaznacza jednak obecności partii lirycznej, napisanej w anapestycznym tetrametrze katalektycznym (w. 1011 – 1093)[8] oddając ją również przez czternastozgłoskowiec. Wszyscy tłumacze zrezygnowali z przekładu izometrycznego, co zasługuje na uznanie, bowiem zachowanie rytmu oryginału wymagałoby użycia akcentu oksytonicznego, i to w ponad 1000 wersach[9]. Trzeba jednak pamiętać,

---

[6] I.L. Ussing, *Commentarius in Plauti comoedias* I – V, Hauniae (Kopenhaga) 1875 – 1887 (*Miles gloriosus* w tomie IV, 1, z r. 1882) za: W. Strzelecki, Bibliografia, [w:] T.M. Plautus, *Żołnierz samochwał,* Wrocław 1951, s. 58.

[7] D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych,* Warszawa 1993, s. 138 – 139.

[8] Numerację podano według tekstu oryginału, zgodnie z wydaniem Lindsaya; T. Macci Plauti *Miles gloriosus* edited with an introduction and notes by M. Hammond, A.M. Mack, W. Moskalew, Harvard 1963.

[9] Byłaby więc słuszna uwaga G. Żurka, że „obce polskiej wersyfikacji rozwiązanie brzmi sztucznie, zwłaszcza gdy ma się wrażenie, że cały proces translatorski jest podporządkowany szukaniu wyrazów jednosylabowych". M. Brożek zaleca poprzestać na czymś podobnym, zgodnym z duchem

że nie do końca był to ich świadomy wybór — moda na takie tłumaczenia zapanowała dopiero w 2 połowie XX wieku. Wszyscy trzej posłużyli się trzynastozgłoskowcem, jednak przy tak częstej u Plauta antylabie (niekiedy wers jest dzielony nawet między cztery osoby) rytm wiersza jest złamany i nie brzmi tak jak w eposie czy w liryce. Wysiłki Przychockiego, by zaznaczyć różnicę w metrum, poszły niestety na marne i w ogóle nie słychać zmiany melodyki, która jest zakłócona przez podział wersu. Może lepszym wyjściem w tej sytuacji byłoby zrezygnowanie z wiersza na korzyść prozy, zwłaszcza, że niekiedy wyczuwa się silne podporządkowanie szyku zdania zasadom metrycznym. Na przykład u Kraszewskiego:

„Nikt mi być pożądańszym nie mógł być nad ciebie" (w. 170)

Wyraźnie widać, że tłumacz potrzebował przed i za średniówką po jednym wyrazie jednosylabowym (być) dla uzupełnienia metrum.

Wcale nie lepiej radzi sobie z tym problemem Wolfram. Wprawdzie rzadziej niż u Kraszewskiego pojawia się u niego karkołomny szyk zdania, ale i tutaj nie brak takich wersów jak:

„Bo jeżeli pomocy ty jej nie poniesiesz,
Musi ona żyć przestać" (w. 1053)

Zaimek „ty" nie zmieścił się tłumaczowi przed średniówką, a zestawienie go z następnym zaimkiem brzmi niezręcznie. W drugim zaś wersie przestawił kolejność bezokoliczników, by uniknąć akcentu oksytonicznego, ale takie rozwiązanie brzmi okropnie.

Podobne problemy wyczuwa się także u Przychockiego, nierzadko spotyka się u niego zdania w rodzaju:

„Gdyby o tym on posłyszał, żołnierz, to dalibóg!
Cały dom ten by postawił do góry nogami" (w. 309 – 10),

gdzie translator musiał przestawić szyk, by uzyskać akcent paroksytoniczny, bowiem gdyby w pierwszym wersie przed średniówką znalazł się wyraz „on", dałoby to akcent oksytoniczny. W drugim zaś wersie wyraz „postawiłby", spowodowałby akcent proparoksytoniczny, gdyby zaś uszeregować „postawiłby cały ten dom" — przed średniówką byłby oksytonon.

Być może każdy z tych trzech przekładów byłby lżejszy, gdyby tłumacze zdecydowali się na prozę. Trzynasto- czy czternastozgłoskowiec nie zakończony

---

języka polskiego, niż silić się na izometrię, bo „przy braku iloczasu sylab w naszym języku naśladownictwo izometryczne robi wrażenie wymuszonego". Zob. G. Ż u r e k, *Horacy, Katullus, Propercjusz? Uwagi rzemieślnika,* Literatura na świecie, Numer antyczny 1996, z. 8 – 9, s. 12 – 26; M. B r o ż e k, *O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane,* Meander 1996, z. 7 – 8, s. 399.

rymem nie pozwala słuchaczowi i widzowi (pamiętajmy, że to dramat na scenę) wychwycić, gdzie jest klauzula, a podział wersu między kilka postaci sprawia, że melodyka tego pięknego metrum ginie zupełnie, pozostawiając wszystkie chropowatości stylu, które były ceną za rytm. A niestety trzeba tu powiedzieć, że wszyscy trzej tłumacze nie najlepiej radzili sobie z metrum i ich strofa często stawała się wędzidłem z wielką szkodą dla jasności i siły komicznej Plautyńskiej sztuki[10].

Druga ważna decyzja, jaką musi podjąć tłumacz literatury antycznej (i nie tylko), dotyczy języka przekładu. Dość trudno bowiem zaakceptować fakt, że bohaterowie antycznych dramatów posługują się językiem współczesnym. Odrobina patyny wydaje się tutaj niezbędna. Zasadniczo są dwie możliwości „postarzenia" tekstu: albo przez archaizację, albo przez środki poetyckie. Trudność w tłumaczeniu sztuki Plauta polega przede wszystkim na tym, że jego komedie są pisane potoczną, kolokwialną łaciną i nie ma miejsca w nich ani na patetyczność, ani na poetyczność, które nieodłącznie towarzyszą zabiegom „nadawania patyny". Bezpieczniej zatem zrezygnować z celowych zabiegów „postarzania tekstu" niż ryzykować wzniesienie się ponad styl niski, tak charakterystyczny dla Plauta. Wydaje się, że takiego właśnie zdania był Kraszewski, Wolfram i Przychocki, nie ma bowiem u nich nawet śladu poetyczności. Trudniej natomiast ocenić, czy archaizowali swoje przekłady, bowiem teksty, które mają ponad lub prawie sto lat, są dziś odczuwane jako archaiczne. Pełno w nich wyrażeń takich jak: koczot (kogut, tzn. stręczyciel — Kraszewski), sysaczek (smoczek — Kraszewski), legawiec (wyżeł — Wolfram) czy jak u Przychockiego form: trza (trzeba), cny (zacny), a także końcówek osobowych przeniesionych na inne niż czasownik wyrazy: pewnieś dojrzała; czym już mówił? Można jednak zaryzykować twierdzenie, że to raczej naturalna patyna, nie ma bowiem w tych tekstach tak charakterystycznych dla archaizacji orzecznikowych form imiesłowów (spłoszon, uwielbian, wspomnian) ani inwersji (nie licząc tej wyraźnie wymuszonej przez metrum). Należy zatem powiedzieć, że wszystkie trzy przekłady były najprawdopodobniej napisane współczesną, kolokwialną polszczyzną, która najlepiej oddaje język Plauta, ale która dziś jest zbyt archaiczna i czyni lekturę nieznośnie uciążliwą.

Innym problemem, jaki niewątpliwie stawia Plaut przed tłumaczem, jest sprawa imion jego bohaterów. Wiadomo, że nomen znaczyło omen. Widzowie rzymscy bez trudu rozumieli ukryte pod greckimi wyrazami znaczenie, które dodatkowo oprócz funkcji komicznej charakteryzowało postać. Aby te same fun-

---

[10] Z drugiej jednak strony nie wydaje się, by mieli oni świadomość, że mogą zrezygnować z wiersza. Pamiętajmy, że dopiero Boy swoim *Tristanem i Izoldą* usankcjonował przekłady poezji na prozę, a w literaturze antycznej kamieniem milowym na tej drodze była *Odyseja* Parandowskiego wydana w roku 1953. Dopiero Boy, podkreślał, że „proza jest dziś instrumentem o nieograniczonej niemal skali" i że „w tym świetle przekład poezji na prozę nie wyda się może takim świętokradztwem jak dawniej". Zob.: T. Żeleński (Boy), *Proza, wiersz i przekłady,* [w:] E. Balcerzan, Pisarze polscy o sztuce przekładu, s. 240 – 243.

kcje mogły być spełnione w polskim przekładzie, należałoby przetłumaczyć wszystkie imiona mówiące. Co więcej, tekst komedii pełen jest kalamburów wykorzystujących imię własne. Nie sposób więc przetłumaczyć wspaniałą niekiedy grę słów, jeśli pozostawi się imiona w oryginale, tak jak to niestety zrobili wszyscy trzej tłumacze. Sztuka straciła na tym niewątpliwie dużo ze swej siły komicznej.

Z dotychczasowego zestawienia wynika, że właściwie te trzy omawiane tutaj przekłady różnią się między sobą jedynie w niewielkim stopniu. Wszystkie zostały napisane wierszem sylabicznym, językiem kolokwialnym bez archaizmów i patetyczności i wszystkie zachowały oryginalne imiona występujących postaci.

Ale prawdziwym dopiero sprawdzianem umiejętności translatorskich jest zmierzenie się z tym, co stanowi o specyfice i uroku języka Plauta, czyli z licznymi aliteracjami, kalamburami, barwnymi i obrazowymi porównaniami oraz z obscenicznymi żartami. Prawdziwą próbą ognia jest przetłumaczyć Plautyńskie dwuznaczności, niedopowiedzenia i neologizmy.

Jednym z najczęściej stosowanych przez Plauta środków artystycznych jest aliteracja, która może być nawet uważana za element charakterystyczny języka tego komediopisarza. Polszczyzna nie znajduje szczególnego upodobania w tej figurze retorycznej, więc przy jej tłumaczeniu dobrze byłoby zachować pewien umiar i stosować ją tylko tam, gdzie dobrze brzmi po polsku. Zobaczmy, jak poradzili sobie translatorzy z kilkoma aliteracjami. W wersie 1052 mamy u Plauta — *conpellare et conplecti et contrectare*. Kraszewski tłumaczy to — „chce mówić, całować, uścisnąć", Wolfram — „z tobą mówić, ściskać się i pieścić", a Przychocki — „mówić z tobą, ściskać, pieścić". A więc żaden z nich albo nie zauważył, albo nie oddał aliteracji w przekładzie, chociaż wydaje się, że łatwo można ją przetłumaczyć, stosując w języku polskim także przedrostek, np. „porozmawiać, pogłaskać, pocałować". W wersie 33 – 34 mamy u Plauta aliterację połączoną z paronomasią — *auribus per(h)aurienda sunt, ne dentes dentiant*. Kraszewski tłumaczy to — „muszą słuchać uszy, by zęby nie dzwoniły", Wolfram — „by zęby mi nie kłapały, uszy słuchać muszą". Natomiast Przychocki oddaje w swym przekładzie aliterację — „słuchami słuchać trzeba, by zębom nie przyszło ząbkować". Skąd wziął owe nieszczęsne zajęcze słuchy, nie sposób się domyślić. Wiadomo natomiast, skąd pomysł ząbkowania — tak tłumaczył to Lindemann, ale przecież nie oddaje to sensu zdania, w którym pasożyt mówi, dlaczego musi wysłuchiwać kłamstw żołnierza. Wydaje się, że można zachować obie figury retoryczne tłumacząc np.: „by się ząb nie zazębił muszę swoim uchem wysłuchać ...". Z tego pobieżnego zestawienia widać, że dwaj pierwsi tłumacze zupełnie nie dostrzegali aliteracji, Przychocki natomiast starał się ją tłumaczyć, choć niekiedy przynosiło to więcej szkody niż pożytku[11].

---

[11] Należy raczej wyeliminować przypuszczenie, że aliteracje i paronomasie nie znalazły się w wydaniu Plauta, z którego korzystali tłumacze. W przypadku G. Przychockiego łatwo to sprawdzić, bowiem od niego samego mamy informację, że korzystał z wydania Lindsaya (*T.M. Plauti comoediae* t. I – II, ed. W.M. Lindsay, Oxonii 1903 – 1910). J. Kraszewski i J. Wolfram nie wspominają ani sło-

Prezentowani tutaj tłumacze nie najlepiej radzą sobie też z kalamburem, żartem opartym na grze słów. Przytoczmy tylko parę przykładów. W scenie 2 aktu III Palaestrio pyta mocno podchmielonego chłopca, co robi Sceledrus, a ponieważ indagowanemu plącze się język, to mylą mu się wyrazy *stertit* i *sorbet*. Dalej Palaestrio dziwi się, że Sceledrus w biały dzień mógł zasnąć. Pyta więc chłopca, „jak on mógł zasnąć?", a ten rozumiejąc pytanie dosłownie odpowiada, że po prostu „zamknął oczy". Kraszewski tłumaczy to: „sen ten we dnie przyszedł z czego? Sądzę z oczów". U Wolframa dialog ten wygląda tak: „skąd ochota przyszła mu na spanie? Z ócz, jak sądzę". Najlepiej ten dowcip przetłumaczył Przychocki: „Jakże to — niby — tak mu na sen przyszło? Jak? Oczy, myślę, zamknął". Żaden z tłumaczy nie przełożył jednak *stertit* i *sorbet*, tak by i w języku polskim były w miarę podobne (np. chrapie — chlipie), a przecież wydaje się to niezbędne, zwłaszcza, że chłopiec w następnym wersie tłumaczy się, że „oba słowa są w tym samym typie" i dlatego się przejęzyczył.

W scenie 7 aktu IV przychodzi do żołnierza przebrany za żeglarza Pleusicles, ma zawiązaną przepaskę na oku, by nie można go było rozpoznać. Żołnierz pyta go, co się dzieje z jego okiem. Ponieważ w poprzedniej scenie Pleusicles swoim oczkiem nazywał Filocomasium, jest teraz przekonany, że pytanie dotyczy dziewczyny i odpowiada, że je/ją ma. Wówczas żołnierz uściśla, że chodzi mu o to drugie, lewe oko, co dopiero pozwala zorientować się Pleusiclesowi, o co go pytano. W przekładzie mogłoby to brzmieć np.:

Pyrgopolinices: Jak twoje oczko?
Pleusikles: Jest zdrowa, dziękuję.
Pyrgopolinices: O lewe pytam.
Pleusikles: Lewe? Już pojmuję.

Żaden z tłumaczy nie dostrzegł podwójnego znaczenia wyrazu *oculus*, który przez całą komedię przewija się jako pieszczotliwe zdrobnienie.

Żarty oparte na grze słów są niewątpliwie bardzo trudne do przetłumaczenia, bowiem filolog musi zrezygnować z wierności tekstowi na rzecz wierności dowcipowi. W scenie 2 aktu IV Milphidippa odchodząc żegna żołnierza tradycyjnym zwrotem — pytaniem „Chcesz czegoś?", na który starożytni odpowiadali zazwyczaj zdawkowo przeczącym ruchem ręki. Dowcip polega na tym, że żołnierz potrafi wykorzystać nawet konwencjonalną formułkę pożegnania, by zwrócić uwagę na swą urodę i mówi, że owszem, chce nie być piękniejszy niż jest, bo to bardzo kłopotliwe. Niestety żaden z tłumaczy nie pokusił się o zmianę tego pytania na podobną formułę pożegnania w języku polskim, a

---

wem o tekście oryginału, z którego dokonali przekładu, ale prawdopodobnie był to Plaut w wydaniu Fleckeisena (*T.M. Plauti comoediae* t. I – II, ed. A.Fleckeisen, Lipsiae 1859) lub w wydaniu Lorenza (*T.M. Plauti comoediae* t. I – II, ed. A.F. Lorenz, Berlin 1869). We wszystkich trzech wydaniach wspomniane tu aliteracje, jak i pozostałe omówione kalambury i dowcipy, znajdują się w tekście oryginału, a więc pominięcie ich przez tłumacza jest decyzją jego samego, a nie wydawcy.

dosłowne tłumaczenie niweczy siłę tego niewątpliwie świetnego dowcipu. Być może jednym z rozwiązań dla tłumacza byłoby wykorzystanie pozdrowienia „Bądź zdrów!", np.:

Milfidyppa: Bądź zdrów!
Pyrgopolinices: Co tam zdrowie!
Życz mi by nie był piękny, bo to są kłopoty,
z którymi się borykam.

Najtrudniejszym do przekładu jest akt V, ponieważ prawie cały oparty jest na podwójnym znaczeniu słowa *testis* — (jądro i świadek). Żołnierz błaga by nie był *intestatus* (w. 1416), co oznacza kogoś pozbawionego świadka, świadectwa, „bez testamentu", ale w bliskim sąsiedztwie często przewijającego się wyrazu *testis*, nabiera dodatkowego znaczenia. W następnym wersie przyrzeka, że jeśli złamie przysięgę, którą właśnie składa, to może być *intestabilis* (w. 1417) — to jest ktoś pozbawiony prawa stawania w sądzie jako świadek czyli niegodziwy, pozbawiony dobrej sławy. W kolejnych wersach (1420 i 1425) mowa już bez ogródek o jądrach *(salvis testibus; carebis testibus*). Dodatkowo pojawia się jeszcze paronomasia, bowiem niewolnik pyta: *an iam mittis?* a żołnierz przekonuje, że *mitis sum equidem fustibus*. Podobieństwo brzmienia wyrazów *mittis* i *mitis* powinno znaleźć swój odpowiednik w tłumaczeniu.

Jednym ze sposobów, w jaki można by rozwiązać ową translatorską łamigłówkę, jest znalezienie polskiego ekwiwalentu wyrazu *testis*. Jeśli założymy, że można użyć przenośni, widząc w *testes* np.:„honory", łatwo znajdziemy sposób na oddanie omawianych wcześniej żartów: żołnierz błaga, by „zachować swe męskie honory", bojąc się, że przyjdzie mu „żyć bez honoru"; kucharz każe sobie zapłacić za to, że puszcza żołnierza „z całymi honorami", a stary sąsiad grozi, że jeśli jeszcze raz go złapie, to „pozbawi honorów". Paronomasia, choć wymagająca rezygnacji z wierności absolutnej, nie należy do tych „nieprzetłumaczalnych". Jednym ze sposobów, w jaki można ją oddać, to włożyć w usta niewolnika pytanie: „Czy ktoś zemstą jeszcze pała?" i uzupełnić okrzykiem żołnierza: „Pała? Jeszcze pała?" Zapewne ekwiwalentów na przekład tej paronomasii jest w języku polskim jeszcze kilka.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób radzili sobie z tą sceną omawiani tutaj tłumacze. Kraszewski bardzo mętnie mówi o rozpłataniu brzuszyska, o patroszeniu i ocaleniu skóry. Kilka razy pojawia się termin rzezaniec, ale nie ma przecież nic wspólnego z wyrazami brzuszysko, patroszenie i skóra i wcale nie oddaje w najmniejszym nawet stopniu zabawy w żonglowanie słówkiem *testis*. Ponadto Kraszewski nie dostrzega podobieństwa brzmienia *mittis* i *mitis*. U Wolframa mowa o wyrzynaniu (bez uściślania czego), a potem żołnierz mówi, że będzie „szelmą", co w przypisach jest wytłumaczone, że nie będzie mógł robić testamentu. Na końcu jeszcze Periplectomenus obiecuje Pyrgopolinicesowi, że jeśli jeszcze raz go złapie to (*carebis testibus*) „oberznie mu... uszy", co Wolfram

w przypisach wyjaśnia: „tłumaczenie moje nie jest wprawdzie dosłowne, ale więcej estetyczne od oryginału". Więc dla względów estetycznych mógł odejść od oryginału, a dla dowcipu nie? Trochę dalej, a raczej niżej poszedł Przychocki, bo mówi już nie o brzuchu, a o podbrzuszu i uzyskuje pewną dwuznaczność w słowach żołnierza, który pragnie wyjść „bez uszczerbku na swych członkach", a za chwilę mówi, że jeśli przysięgę złamie to będzie miał „uszczerbek na swej sławie". Łacińskiemu *testis* odpowiada wyraz uszczerbek. Widać, że Przychocki świadomy jest zabawy w dwuznaczność, ale nie potrafi zdobyć się na dowcipny przekład. Paronomasię zaś rozwiązał w ten sposób, że powtórzył wyraz: „Czy już dosyć? Oj, dosyć mam kijów", co nie oddaje jednak tego żartu.

Z tych kilku przykładów widać, że wersja Przychockiego nie ogranicza się tylko do wiernego oddania treści i fabuły sztuki Plauta, ale stara się także przekazać pewną specyficzną urodę języka tego komediopisarza, jego kalambury, aliteracje, dwuznaczności. Przychocki jest świadomy ich obecności w tekście oryginału, niestety bardzo rzadko udaje mu się znaleźć trafny ich ekwiwalent w języku polskim. Ponadto brakuje mu lekkości i poczucia humoru. Często zamiast szukać jakiegoś dowcipnego rozwiązania, ucieka się do sposobu opisowego, np. *falsiiurium*, które można by przetłumaczyć np. jako „przysiełgać" tłumaczy — „fałsz w przysiędze", co wprawdzie oddaje sens, lecz nie ma w nim nawet cienia Plautyńskiego humoru.

Przekład Przychockiego pozostawia wiele do życzenia, choć trzeba przyznać, że jest znacznie lepszy niż prace poprzedników: Kraszewskiego i Wolframa. Przychocki ujmował rzeczy pomijane przez nich milczeniem i miał świadomość środków artystycznych, jakie stosował Plaut, choć nie zawsze umiał je przetłumaczyć.

Poznań

## PLAUTUS IN THE POLISH TRANSLATIONS

### Summary

One of the Plautus' plays which was very often translated into Polish is *Miles gloriosus*. The first translation was made by the famous writer, J.I. Kraszewski in 1883; the second one by J.Wolfram in 1890 and the third one by G.Przychocki in 1934. In this paper an attempt is made to present how the translators solved the problems, which they faced interpreting and paraphrasing Plautus' comedy: its metre, laughable names and so numerous jests based on biguities (equivoca) and word-play (paronomasia). The author of this paper presents also her own translation of these verbal wits.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# POLSKIE ANTYGONY: STAN WIEDZY, POSTULATY BADAWCZE

Napisała

ALICJA SZASTYŃSKA-SIEMION

*Antygona z Sarajewa* brzmi tytuł pewnej recenzji ze spektaklu tej tragedii Sofoklesa w Teatrze Studio w Warszawie, i chociaż w pierwszych jej słowach autor zapewnia, iż „Nie trzeba studiować historii antycznej, aby zrozumieć dziś dramat dziewczyny, która wbrew zakazowi grzebie zwłoki brata-zdrajcy. I dramat władcy, który ten zakaz wydaje”[1], to jednocześnie tytułem potwierdza on oczywistą prawdę, że mitologiczna Antygona żyje dziś u nas w potocznej świadomości ludzi z co najmniej średnim wykształceniem. Wystarczy zresztą przejrzeć w księgarniach mnożące się ostatnio „pomoce naukowe” dla uczniów, które przynoszą zestaw najpotrzebniejszych wiadomości o tej bohaterce, lub nawet gotowe wypracowania[2], by zobaczyć, jaką wiedzę na ten temat autorzy uważają za niezbędną dla licealisty. *Antygona* Sofoklesa jest rzeczywiście najbardziej znaną szerokim kręgom tragedią grecką. Jej tekst był od dawien dawna czytywany w szkołach w oryginale, tam gdzie nauczano greki, obecnie, gdy znajomość greki zanikła, „przerabia się” go w przekładach. Spektakle teatralne *Antygony* zawsze mogą liczyć na młodzież szkolną, zatem chętnie się ją wystawia. W tej sytuacji jest rzeczą naturalną, że człowiek teatru, w tym przypadku Zbigniew Zapasiewicz, na pytanie dziennikarki o dawniejszych pisarzy, których sztuka się nie zestarzała, i o to, która prawda najlepiej odpowiada naszej rzeczywistości, odpowiada posługując się przykładem tragedii Sofoklesa: „Nie ma jednej prawdy, jeśli rzetelnie obserwuje się człowieka [...] To się zaczyna od *Antygony* — gdzie bohaterowie nie mogą się porozumieć, bo racje są po obu stronach. Antygona ma rację emo-

---

[1] Gazeta Wyborcza Nr 34 (2630) z dnia 10 lutego 1998 r.

[2] Np. *Wypracowania licealisty. Antyk, średniowiecze, renesans, barok*, 1, opr. Anna Witkowska, Kraków 1996, s. 27 – 31, zawiera dwa tematy: 1. *Kto bogom posłuszny, ten zbłądzić nie może — tragizm Antygony*, 2. *Zinterpretuj wypowiedzi chóru w Antygonie — czy dotyczą one świata bohaterów w tragedii?* wraz z miniaturową wersją broszurki, którą łatwo jest posługiwać się w tajemnicy przed nauczycielem.

cjonalną, Kreon — polityczną. Dyskusja „Solidarności" z Jaruzelskim polegała na tym samym"[3].

Od czasu ukazania się książki Georga Steinera pt. *Antigones. The Antigone myth in western literature, art and thought*[4], wiemy, skąd wzięła się niezwykła kariera tej bohaterki. Jak pisze autor we wstępie: „Between c. 1790 and c. 1905, it was widely held by European poets, philosophers, scholars that Sophocles' *Antigone* was not only the finest of Greek tragedies, but a work of art nearer to perfection than any other produced by the human spirit". I chociaż na początku naszego stulecia ta dotychczas najdoskonalsza z tragedii musiała pod wpływem Freuda ustąpić pierwszego miejsca *Królowi Edypowi*, nie wpłynęło to w sposób znaczący na praktykę szkolną, a stąd i na wielką popularność tytułowej bohaterki, wręcz przeciwnie to właśnie na początku naszego stulecia powstało zjawisko, które można było nazwać „polską Antygoną", a z biegiem czasu, za Stanisławem Zabierowskim, „polskimi Antygonami".

Początek dał Kazimierz Morawski, który swój przekład tej tragedii poprzedził wierszowanym wstępem własnego pióra pt. *Przygrywka do polskiej Antygony*. W utworze przerzucił pomost pomiędzy bohaterką antyczną a dziewicami chrześcijańskimi, co szły na śmierć za wiarę i taką pogańsko-chrześcijańską Antygonę wzywał, by zjawiła się wśród Polaków i niosła nadzieję. Istoty tej nadziei z oczywistych względów wolał nie precyzować[5]:

Dzieweczko grecka, biała Antygono,
Zstąp dziś pomiędzy nas synów północy,
Odsłoń nam burze, co szarpią twe łono,
Stań w twojej sile i twojej niemocy,
By nam wyśpiewać hymn chwały i klęski
I tchnąć w słuchaczów czar słowa zwycięski.
A czar ten żyje; bo urok dziewiczy
Nigdy w piękniejszej nie jawił się pieśni,
Nikt do miłości, do życia słodyczy
Nie tęsknił rzewniej, nie śpiewał boleśniej,
Nikt się z uczuciem tak tkliwem, gorącem,
Jak ty, nie żegnał za światłem i słońcem.

Wiersz ten miał natchnąć Stanisława Wyspiańskiego do wprowadzenia w *Wyzwoleniu* w dialogu Konrada z Maską 18 postulatu interpretacji postaci mitycznych przez pryzmat polskich dziejów i polskich problemów: „Ma więc wyjść polska Antygona i polski Edyp i mają żegnać słońce i żegnać światło

---

[3] *Teatr codzienności. Wywiad*, (ze Zbigniewem Zapasiewiczem rozmawia Katarzyna Bielas), Magazyn Gazety Wyborczej 15 (266) z dnia 10 – 11 kwietnia 1998 r., s. 44.

[4] Oxford 1986, s. 1 n.

[5] K. M o r a w s k i, *Antygona, Tragedia Sofoklesa* [w:] Wiersze i proza, Kraków 1901, s. 3. Przygrywka do polskiej Antygony.

[...] żądać ma polska Antygona, aby jej wolno było grześć brata..."[6]. Jest rzeczą interesującą, że w prawie pół wieku później Ludwik Hieronim Morstin poszedł w ślady Morawskiego i napisał wierszowany *Prolog* do własnego przekładu *Antygony* także witający antyczną heroinę tu i teraz w Polsce. Wygłoszono go przed premierą w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w roku 1945. Według autora Antygona spotka u nas podobne sobie heroiny, ofiarujące siebie dla dobra ogólnego[7]:

Młodszych sióstr znajdziesz u nas grono,
wspólniczek twojej czci i chwały,
co twoim śladem, Antygono,
za wolność ludów krew swą dały,
a za ojczyzny szczęście — siebie.

Antygona została zatem mianowana przez Morstina patronką bojowniczek o niepodległość w czasie II Wojny Światowej. I tak bohaterka towarzyszy Polakom w ich trudnych losach i w zależności od potrzeb zmienia swoje oblicze.

Kim jest ta polska Antygona? Trzeba zastrzec od razu, że nie musi ona być tożsama pod każdym względem z Antygoną, którą odkrywają badacze tragedii czy mitologii greckiej. Wszak Antygona Sofoklesa to także postać złożona i niejednoznaczna. Jest to kochająca siostra, osoba pobożna, posłuszna prawom bożym, ale też dążąca bezkompromisowo do spełnienia tego, co uważa za słuszne, twardo umiejąca powiedzieć nie, buntownica negująca rozkazy władzy państwowej. Z tej przyczyny jeszcze i dzisiaj nie ucichają spory i dyskusje uczonych na temat jej charakteru, że zacytujemy dla przykładu jedną tylko wypowiedź Marii Maślanki-Soro: „Uczeni nie są całkiem zgodni co do tego, czy Antygona bardziej kieruje się miłością do brata, czy też poczuciem obowiązku wynikającego z przynależności do *genos*, a ta niejednoznaczność wynika z faktu, że Sofokles ukazał Antygonę jako postać bardzo oszczędnie wyrażającą swoje uczucia do brata; podobny „niepokój" uczonych wzbudza jej obojętny stosunek do Hajmona. Słowa samej Antygony potwierdzałyby prawdziwość obydwu hipotez"[8]. Skoro więc uczeni nie mogą dojść do zgody w sprawie Antygony, czego należy oczekiwać od niefachowych odbiorców, czy też artystów, którym wcale nie musi zależeć na rekonstrucji Antygony antycznej, przecież zwykle wolą oni stwarzać własną, bo jak pisze Wojciech Stańczak: „Poeci nie tyle patrzą oczami historyków literatury na dzieje mitów i archetypów starożytnych w kulturze,

---

[6] T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa[2] 1922, s. 144 n.: S. Zabierowski, *Polskie Antygony*, Rocznik Komisji Historycznoliterackiej XV 1978, s. 163 – 180.

[7] Tekst cytowany według wydania: Sofokles, *Antygona*, Bielsko-Biała 1997. Jest rzeczą interesującą, że autorzy tej publikacji, określający się jako „zespół", zawierającej przekład pióra L.H. Morstina, tylko *Prolog* sygnowali jego nazwiskiem.

[8] M. Maślanka-Soro, *Pathei mathos. Nauka poprzez cierpienie*, Kraków 1991, s. 66.

ile starają się odkryć ich praźródła w człowieczej naturze"[9]. W dodatku każdy odbiór zawiera w sobie elementy wyboru, odbiorca zauważa jakiś jeden aspekt, przywiązuje się do niego; inni z zasady starają się spojrzeć świeżym okiem ujrzeć to, co dotychczas było zakryte, zrewidować ustalone opinie, wskazać niedostrzeżone dotychczas aspekty. Tak postępują zwłaszcza pisarze i poeci szukający natchnienia w starym micie greckim. Poza szkołą recepcja odbywa się poprzez przekłady, parafrazy, transkrypcje oraz inne tego typu przeróbki, dalej poprzez utwory literackie inspirowane Antygoną, jak dramaty, powieści, wiersze. Ich autorzy muszą wykazać się inwencją, błysnąć oryginalnym pomysłem, a przede wszystkim uczynić Antygonę bohaterką współczesną, wpisać ją w dzisiejsze spory i walki polityczne. Dotyczy to także niektórych inscenizacji teatralnych (Helmut Kajzar, Andrzej Wajda). W poezji czasem imię bohaterki występuje jako znak, którego pole semantyczne bywa bardzo rozległe. Nie chodzi o opowiadanie o losach Antygony, autorzy używają jej imienia dla wyrażenia własnych emocji czy też sądów. I tak dla przykładu w wierszu Czesława Miłosza[10] pt. *W Warszawie* (1947) Antygoną nazwana została ofiara wojny, siostra szukająca zwłok poległego brata-powstańca. Na widok jej rozpaczy poeta czuje się zobowiązany, by wbrew uprzednim zamiarom wrócić do spraw narodowych:

Co czynisz na gruzach katedry
Swiętego Jana, poeto,
W ten ciepły, wiosenny dzień?

Co myślisz tutaj, gdzie wiatr
Od Wisły wiejąc rozwiewa czerwony pył rumowiska?

Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz
Płaczką żałobną.

Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz
Ran wielkich swego narodu
...
Ale ten płacz Antygony,
co szuka swojego brata,
To jest zaiste nad miarę
Wytrzymałości. A serce
To kamień, w którym jak owad
Zamknięta jest ciemna miłość
Najnieszczęśliwszej ziemi.

---

[9] W. Stańczak, *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956 – 1980)*, Wrocław 1986, s. 157.
[10] Ze zbioru *Ocalenie*, (1945). Cz. Miłosz, *Wiersze*, Warszawa 1982, s. 105.

W późniejszym o dwa lata wierszu tegoż poety noszącym tytuł *Antygona*[11] imię to jest znakiem sprzeciwu wobec narzuconej, obcej władzy.

A. Dopóki żyję, będę wołać nie
Słyszysz Ismeno? Będę wołać: nie

Jako istota kochająca pojawia się Antygona w tytułowym wierszu zbioru Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu* w całkowicie nieoczekiwanym otoczeniu przedmiotów i zjawisk należących tak do strefy sacrum — „prochy bohatera", jak i ostatecznego profanum — „szczur"[12]

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

nie służy do noszenia wody
ani do przechowania prochów bohatera

nie tuliła go Antygona
nie utopił się w nim szczur

nie posiada otworu
całe jest otwarte

widziane ze wszystkich stron
to znaczy zaledwie
przeczute

Z kolei w tomie *Rovigo* pojawia się Antygona jako opiekunka, grzebiąca swoich zmarłych[13].

nie opłakała ich Elektra
nie pogrzebała Antygona

Przykłady można by mnożyć, wiele z nich opisano już i omówiono. Na podstawie tej literatury możemy już pokusić się o przedstawienie, jak widziano w Polsce Antygonę. Jest to zatem *Biała dzieweczka*, jak chciał Kazimierz Morawski, zbuntowana, pełna nienawiści opozycjonistka, jak ją przedstawił Andrzej Wajda[14] w słynnym przedstawieniu czasów stanu wojennego, istota po-

---

[11] Ze zbioru, *Światło dzienne* (1953). *Dzieła Zbiorowe*, t. I: *Poezje*, Paryż 1980, s. 263 – 266.

[12] Wrocław 1966, s. 54.

[13] *Wilki*, Wrocław 1992, s. 19. Na temat „Bandy Wilka" zob. L. K o w a l s k i, *Wojciech Jaruzelski w walce z polskimi „bandami" (1946 – 1947)*, Arcana XIX 1998, s. 102 – 109. Tamże duże partie utworu Herberta.

[14] M. F i k, *Topos(?) antyczny w polskim teatrze*, [w:] Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku, Wrocław 1992, s. 158.

bożna, przestrzegająca praw boskich, ale też Antygona, kochająca braci, czuła, tuląca, bolejąca *pieta* antyku. Taką jest zwłaszcza Antygona czasów wojny i okupacji (na przykład piękny wiersz Kazimiery Iłłakowiczówny *Antygono, patronko sióstr*)[15] oraz walk powojennych (T. Śliwiak)[16]. Antygona siostra, ale jednocześnie patronka cierpiących, niemal święta Antygona, ale tuż obok zauważamy *Antygonę z podartego plakatu*[17], a nawet *Antygonę powieszoną za szyję* (Jerzy Danielewicz o *Antygonie* Nikosa Chadzinikolau).

Recepcja Antygony w Polsce jest tak bogata, że nie da się wyczerpać nawet w obszernym artykule, chyba, że poprzestalibyśmy na zestawieniu bibliograficznym. Co więcej jest już sporo prac zbierających materiał, a nawet go syntetyzujących. Sądzę, że nie od rzeczy będzie wymienić z nich najważniejsze, ponieważ, jak się okazuje ich autorzy czasem o sobie nawzajem nie wiedzą. Podstawowa bibliografia przedstawiałaby się następująco:

Stanisław Zabierowski, *Polskie Antygony*, Rocznik Komisji Historycznoliterackiej XV 1978, s. 163 – 180.

Stanisław Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945 – 1975*, Kraków 1983.

Sofokles, *Antygona*, przeł. i opr. Mieczysław Brożek, Wrocław 1986 (wyd. 11 poprawione i uzupełnione). Nasza Biblioteka.

Wojciech Stańczak, *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956 – 1980)*, Wrocław 1986.

Jerzy Łanowski, *Antygona* [w:] Mit człowiek literatura, s. 185 – 210.
Praca zbiorowa pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992.

Marta Fik, *Topos (?) antyczny w polskim teatrze*, [w:] Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia pod red. Aliny Brodzkiej i Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1992.

Jerzy Starnawski, Maria Wichowa, Andrzej Obrębski, *Antyk w Polsce*, cz. I, Łódź 1992.

Jerzy Łanowski, *„Antygona" w Polsce*, [w:] Sofokles, Antygona, przeł. K. Morawski, opr. S. Srebrny, przejrzał i uzupełnił..., Wrocław 1995 (wyd. XII), s. XCVII – CXIV.

Stanisław Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976 – 1990*, Kraków 1996.

Bardzo interesująca praca Stanisława Zabierowskiego jest mało znana filologom klasycznym. Jest to duża szkoda, ponieważ autor nie tylko zebrał duży materiał, ale także przekonująco pokazywał, jak Antygona wchodziła w para-

---

[15] *Wybór wierszy*, Warszawa 1956, s. 275 n.

[16] *Antygona wołyńska*, Twórczość z. I 1963, s. 26.

[17] T. Raczek, *Antygona z podartego plakatu*, Polityka 6 (1397) 11 II 1984, s. 9: „Antygona cedzi w pewnym momencie przez zęby: *Współkochać przyszłam, nie współnienawidzieć*, zabijając jednocześnie wzrokiem Kreona. Nigdy jeszcze nie widziałem w teatrze tak monstrualnej nieprawdy, gdy przez nieuwagę nie skreślone słowa tak ostentacyjnie zaprzeczają duchowi interpretacji wykreowanej postaci."

dygmat kultury polskiej, i dlaczego mamy prawo mówić o polskiej Antygonie, a nawet Antygonach. Dużo usystematyzowanego materiału dostarczają Jerzy Łanowski, Stanisław Stabryła, Wojciech Stańczak, każdy według innych, jemu właściwych kryteriów i zasad. Nieco materiału mniej znanego dorzuca trójka autorów pod przewodem Jerzego Starnawskiego.

Za bardzo wartościowe, szkoda, że tak mało przez filologów klasycznych znane należy uznać studium Marty Fik poświęcone repertuarowi sztuk antycznych w teatrze polskim. Autorka, należąca do ścisłej czołówki polskich krytyków teatralnych, nie zabiegając o przedstawienie pełnych dziejów antyku na scenach polskich, zrobiła rzecz znacznie donioślejszą, pokazała, jak był on odbierany i aktualizowany przez twórców oraz publiczność. Okazuje się, że zdecydowanie pierwsze miejsce zajęła w nim *Antygona*. Ze sceny teatralnej towarzyszyła ona Polakom w ich niełatwych dziejach w ciągu XX wieku. Tak więc wystawiona po raz pierwszy w 1903 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie „ożeniona z — budzącym o wiele większe zainteresowanie — *Protesilasem i Laodamią* Wyspiańskiego", była sztuką, którą 63-letnia Helena Modrzejewska żegnała Kraków. Potem przez 42 lata panowała cisza. Przed samą wojną w 1939 r. miała być wystawiona pacyfistyczna, antytotalitarna *Antygona* Aleksandra Maliszewskiego. Prawdziwy renesens przeżyła w pierwszych latach powojennych, kiedy to w ciągu niespełna dwu sezonów wystawiły *Antygonę* aż trzy teatry. Losy wojenne i powojenne Polaków nadały nową aktualność Antygonie walczącej o pogrzeb swego brata, szersze dyskusje na ten temat zdusiła szybko cenzura. Okres odwilży przyniósł nową Antygonę nie z antycznej Grecji, lecz z Francji z inspiracji Anouilha. Pisarz ten przyznał racje moralne raczej Kreonowi, „Antygona rocznik 20, dziecko kapitulacji" szła na śmierć nie tyle z powodów ideowych, ile ze „wstrętu do życia". Propagowano w ten sposób „konieczny nam realizm polityczny". Publiczność jednak odbierała dramat na swój sposób, Antygona fascynowała ją niezgodą na zastaną sytuację. W następnych latach obowiązywał czarno-biały stereotyp: niezłomna i szlachetna Antygona, kunktatorski Kreon. Z kolei w 1973 r. Adam Hanuszkiewicz w swojej interpretacji mitu przeciwstawił się stereotypom. Kreon był według niego dojrzałym politykiem, Antygona reprezentowała szlachetną, lecz naiwną egzaltację młodych. Wreszcie pod piórem i w inscenizacji Helmuta Kajzara Antygona reprezentowała bunt przeciw wszystkiemu, co nie jest zgodne z jej osobistym poczuciem moralnym, które jest czymś więcej niż tylko odbiciem prawa boskiego.

Stan wojenny przyniósł renesans Antygony „politycznej". W ciągu dwu sezonów wystawiono ją w ośmiu teatrach. Najgłośniejsza była inscenizacja Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie, która wzbudziła wiele kontrowersji. Była to Antygona jednoznacznie polityczna. Miejsce tragedii zajął polityczny plakat. Jako rekwizyty występowały koksowniki, kombinezony robotnicze, charakterystyka Kreona nie zostawiała miejsca dla wyobraźni. Racje Antygony, przepełnionej nienawiścią miały być racjami społeczeństwa. W finale robotnicy przepędzili Kreona. W inscenizacjach *Antygony*, które zdominowały

repertuar sztuk antycznych w teatrze polskim miejsce tragedii zajął stereotyp. Przy okazji M. Fik zwraca uwagę, że w cień został usunięty Hajmon, który w oryginale Sofoklesa broni racji społecznych, podczas gdy Antygona broniła spraw osobistych i rodzinnych.

Tak w dużym skrócie przedstawiają się według Marty Fik dzieje Antygony w Teatrze Polskim. Głośna sztuka Janusza Głowackiego[18] i przywołana na początku *Antygona z Sarajewa* wskazują, że polska Antygona, niekiedy w towarzystwie Polaków zaczyna wchodzić w międzynarodowy kontekst. Podobne badania trzeba także przeprowadzić w odniesieniu do poświęconej Antygonie poezji, prozy artystycznej, popatrzyć na przekłady, sprawdzić na przykład, jak sytuacja polityczna wpływała na kształt literacki tłumaczenia. Wiele w tym zakresie zostało zrobione, ale daleko nie wszystko.

Antygona wciąż pozostaje w świadomości Polaków towarzyszką ich trudnych losów, chociaż ostatnie lata nie przynoszą wybitnych dzieł, których byłaby bohaterką. Może nowy impuls da Zygmunt Kubiak, którego niedawno wydana *Mitologia Greków i Rzymian* (Warszawa 1997), która zdaniem recenzentów ma szansę zastąpić sławną książkę Jana Parandowskiego, i która w odróżnieniu od swej wybitnej poprzedniczki jest adresowana do dorosłych. Kubiak nie opowiada pięknych historii, on przedstawia własną, bardzo indywidualną, pogłębioną interpretację losów bohaterów i zdarzeń mitologicznych. Jeżeli książka ta stanie się lekturą wykształconych Polaków, może być źródłem nowych inspiracji. A ponieważ na razie nie jest powszechnie znana przytoczmy kilka zdań, które poświęcił naszej bohaterce: „Ta wymiana zdań (pomiędzy Antygoną a Kreonem — A.S.S.) wydaje się czymś wielkim i nieśmiertelnym, jak wcześniejsza mowa Antygony o wiecznych prawach. Bo dopóki tu się żyje, kontrowersja ta będzie dotyczyć ludzi chyba zawsze. Będzie zawsze trwało oświadczenie Antygony o łączeniu się z innymi nie w nienawiści, lecz w miłości [...]. Ale Kreon sprawuję władzę — musi rządzić państwem, można tu rzec: pracuje w biurze. Zdaje się, że go nieco drażni swoboda entuzjastycznej dziewczyny. W jego odpowiedzi dźwięczy chyba, między innymi rzeczami, też ironia, bo gdy wzywa Antygonę do wstąpienia w „dół", *kato*, myśli on, być może, nie tylko o dziedzinie Hadesa, lecz o strefie wszystkich, którzy są w dole, niżej — zawsze tacy ludzie są. Idź i broń ich, tych w dole! Może to właśnie mówi Kreon. Może chce powiedzieć: nie mów o miłości, bo mnie rozpada się państwo. A jednak Antygona ma rację. I także Kreon w głębi duszy to wie.

To starcie dwóch racji trwa, na ziemi ono nie przemija. Jak ciągle na nowo w tradycji greckiej, słyszymy tu głuche stuknięcie w twardy mur nierozwiązalności. (s. 392).

Miejmy jednakże świadomość, że znacznie częściej niż w pracowniach polskich uczonych nasi artyści szukają natchnienia u obcych pisarzy, u Anouilha i Brechta, w czasie wizyty wybitnego teatru zagranicznego, zwłaszcza teatrów

---

[18] *Antygona w Nowym Jorku*, Dialog X 1992, s. 5 – 40.

greckich, nawet zrelacjonowanej w prasie bytności któregoś z krytyków w teatrze w jednej z wielkich stolic, publikacjach w zagranicznej prasie kulturalnej. I tak pewnie zostanie. Nam pozostaje trud uporządkowania tego, co dotychczas zostało zrobione, a zrobiono dużo. Trzeba przejrzeć zebrany przez wielu uczonych materiał, skolacjonować go, ocenić krytycznie, sprawdzić, czy coś jednak przed nami się nie ukryło, rzucić na tło międzynarodowe i ustalić na ile byliśmy i jesteśmy oryginalni, by wreszcie odpowiedzieć na pytanie, kim była polska Antygona czy raczej polskie Antygony, jakie miejsce zajmowała ta bohaterka — w całej swojej różnorodności i wielości twarzy — w świadomości Polaków, zwłaszcza w XX wieku. To powinna być spora książka, w której znajdzie się dużo informacji nie tylko o greckiej bohaterce, ale i przede wszystkim o nas samych.

Wrocław

## THE POLISH ANTIGONES. THE STATE OF KNOWLEDGE, THE RESEARCH POSTULATES


### Summary

Sophocles *Antigone* is the most well-known ancient tragedy in Poland. Thanks to schools it is known by an average person with secondary school education. *Antigone* is also willingly staged by many theatres in Poland because they may relay on the presence of youth. The tragedy was translated and paraphrased into Polish many times. *Antigone* became the heroine of many novels, verses, poems. Her name, which appears in the works of multifarious content, is a sign of very wide semantic meaning (e.g. Z. Herbert, Cz. Miłosz). At the beginning of the twentieth century Kazimierz Morawski introduced Antigone into complex Polish situation. Since then, Antigone from the ancient tragedy became the heroine, who took part almost constantly in hard and complicated fates of Poland and of Polish people in XX century. Antigone assumed so many different faces in the eyes of Polish people, that one feels enabled to speak not of one heroine, but of many „Polish Antigones". The Polish history of Antigone was examined by many scholars now, S. Zabierowski, J. Łanowski, W. Stańczak, S. Stabryła, and M. Fik among them. The work of the latter, devoted to ancient drama in Polish theater, in which the author showed brilliantly how Polish stage adaptations of *Antigone* accompanied political life in Poland, is especially valuable. In the author's opinion it is just the right time to collect the distacted essays on the subject and to produce the synthesis of Polish history of *Antigone*, taking as a schedule the work M. Fik done for the theatre. There is enough substance to write a big and interesting book.

*Translated by Anna Grochmalicka*

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# THEATRE AND DRAMA IN HELIODORUS' *AETHIOPICA*

By

SYLWESTER DWORACKI

Heliodorus' *Aethiopica* are the last preserved Greek prose work, in modern times named romance. Heliodorus' times, the 3rd or 4th century AD,[1] mark the ending of a few centuries period of the development of romance, which began in the 2nd/1st c. BC[2].

I perceive Heliodorus not only as a novelist, but also as the heir of drama. Obviously, other kinds of literature, especially epos and historiography had a substantial influence on him, as well. I would like to discuss the influence of tragedy and comedy on Heliodorus. I add also theatre, inseparably connected with drama and, as it will be evident, with Heliodorus' romance.

I begin with a very short reminder of the plot of Heliodorus' romance in order to enable to follow further discussion. Heliodorus, alike Homer, introduces readers and listeners to the very centre of events — *in medias res*. They begin at one of the mouths of the Nile, where arrived brigands in search of plunder. Yet, they found not only the loot but also a young couple who survived after the just finished battle. Since that moment readers witness uninterrupted action taking place in Greece (mainly in Delphi), at the Ionian Sea and the Mediteranean Sea, in Egypt (then under the Persian rule) and in Ethiopia. Along with the main characters, Theagenes and Chariclea, many other characters who appear in the romance are involved in vicissitudes of the main characters.

---

[1] Since E. Rohde's times (*Der griechische Roman und seine Vorläufer,* 1876) Heliodorus has been said to live in the 3rdc. AD. M.H.A.L.H. van der Valk in his article: *Remarques sur la date des Ethiopiques d'Heliodore,* Mnemosyne, Ser. III 9 (1941) pp. 97 – 100, stated that Heliodorus'romance was written in the 4thc. AD. Both views have their proponents and opponents. Th. Paulsen in his *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992, is one of the proponents of placing Heliodorus in the 4th c. AD ( see there p. 12f.).

[2] One of the oldest known romances is the story about Ninos and Semiramis, of which three papyrus fragments, over 350 lines altogether remain. This romance, inspired by Xenophon's *Cyropaedia* was probably written in the 1st or perhaps the 2nd c. BC, see M. Pąkcińska, *Antyczny romans grecki wczesnego okresu,* Warszawa 1981, p. 36.

Chronologically, the common history of Theagenes and Chariclea begins on their accidental meeting during religious and sporting events in Delphi. The young fall in love at first sight. Soon it turns out that gods determine their fate. Theagenes and Chariclea follow gods' instructions, leave Delphi and meet their fate halfway. They leave the town, get on a ship, get captured by pirates, survive the sea storm and are shipwrecked off the coast of Egypt where brigands capture them. During their adventures the couple is tempted to commit adultery or be unfaithful to each other, they are tortured, and they survive dangers miraculously many times. Then they reach Ethiopia, the place of their destiny and the happy ending to all their difficulties and dangers. Chariclea, the daughter of the royal couple, regains the throne and parents and they marry her off to Theagenes, Achilles' descendant. "This is the conclusion of the Ethiopian Story of Theagenes and Chariclea, composed by a Phoenician of Emesa, of the line of the descendants of Helios (the Sun), namely Heliodorus, son of Theodosius" — this is the sentence ending the story.

Next I would like to discuss the theatricality in Heliodorus' work, and then drama influence on his romance by concentrating on only a few selected problems.

T h e a t r e. We can say that action in Heliodorus' novel consists of the following: keenly acted scenes set in specific places and travels to other places. These other places are other scenes as in a theatre where consecutive acts take place. I will discuss three clearly theatrical scenes. However beforehand, I would like to draw attention to concepts in the theatre domain which additionally underline theatricality in Heliodorus' work. Here are some of those concepts:

1) concepts on theatrical space: θέατρον, σκηνή,
2) technical terms — μηχανή, the verb: ἐπεισκυκλεῖν,
3) directing: σκηνοποιία, σκηνογραφικός, σκηνογράφειν,
4) audience: θέατρον,
5) scene in the meaning of scenery: σκηνή,
6) other connected with staging of a play: προσωπεῖον (mask), ὑπόκρισις (acting), τραγῳδεῖν and ἐπιτραγῳδεῖν (speaking in tragic voice).

1. The beginning of *Aethiopica*. We are at one of the mouths of the Nile, the beach stretches along the sea, further on there is a hill from which the sea can be seen. The beach is covered with corpses, all looks as if a battle has just been fought. In the middle of shambles a beautiful girl sits still and a young man lies at her feet. The description contains many details which are revealed to audience as if when raising an invisible curtain. The audience consists of brigands sitting on the hill, they came here in search of plunder. Undoubtedly, readers as spectators in a theatre watch the beginning of some drama created by the means of words. The following words show the author's intention: "Countless were the varieties of sights that Fate had produced upon that small area ... They had taken their places on that mountain height as spectators of this scene..." (book I, 1). The moment which, in my opinion, is significantly important while comparing this description to a spectacle in a theatre is naming

the brigands the spectators as well as the purposeful usage of theatrical terms. One can find in Heliodorus' work many spectacular scenes, yet not necessarily theatrical ones. In the same book there is a description of a gathering of people who listen to two speeches, and in the following books we can read a report on a sport competition that took place in Delphi, the scenes of the town under the siege, the miraculous rescue of the heroine to be burnt at the stake, and then the final in the capital of Ethiopia, there is also a number of minor spectacular scenes. We can treat the scene of Memphis under siege and the miraculous rescue of Chariclea as the scenes acted somehow as if in a theatre.

2. An episode from the scene of Memphis under siege (book VII, 6 – 7). In front of the Memphis walls a duel similar to that one in Homer's *Illiad* in front of the Troy walls takes place. Citizens of the town sit along the walls and watch the duel intently. The central place among them occupies Arsace, the wife of the Persian satrap in Egypt, sitting in the throne. In the text hereafter presented one can notice not only a simple comparison to a theatre but also, if I may say so, to an act performed herein: "The citizens, ranged along the wall as in a theatre, were observing and appraising the spectacle below. At this point either some divine Power or Fortune in control of human affairs appended a new scene to this tragic performance by introducing, as a counter-interest, the opening of another drama. On that day, and at that moment, it suddenly produced Calasiris, as it were, upon the stage, joining this race and unhappily beholding the mortal combat of his sons. ... He was now defeated by Destiny, and constrained to see what the gods had long before presaged to him." Spectators, theatrical terminology, unexpected appearance of Calasiris and the following scene of identification — all this makes that Homerianlike picture[3] at the beginning transforms into a tragedy spectacle watched in a theatre.

3. Miraculous rescue (book VIII, 9). The scene of the miraculous rescue of Chariclea condemned to be burnt at the stake beyond the Memphis walls is also of theatrical character. Arsace again is sitting on the wall like a spectator in a theatre. She wants to feat her eyes up on the sight of the burning victim, yet soon she leaves her seat, stops the spectacle, catches Chariclea as if the girl miraculously rescued from the death in flames would slip through her hands. Chariclea before being taken to prison once again manages to deliver a monologue filled with sorrow, a monologue similar to monologues delivered in tragedies.

Quoted here scenes clearly refer to theatre in character and terminology. One could expect to find some theatrical scene in book X which is almost spectacular in character. This book consists of descriptions of religious ceremonies, the gift-giving ceremony to a victorious king, and sporting events. All of this closes a solemn procession which, however beyond the novel plot, ends with a wedding ceremony. Obviously, one could find many details referring to theatre and drama

---

[3] Petosiris' escape from Thyamis resembles the scene of Hector's escape from Achilles: Homer, *Illiad,* book XXII, v. 130 ff.

here as well. For instance, the reminiscences of final scenes from Menader's comedies[4] can be noticed in the final procession.

T r a g e d y. We can say that Heliodorus' novel is entirely a kind of drama, however we do not aim at this kind of comparison but at particular scenes with strong inclination towards tragedy or comedy. While looking for scenes composed according to tragedy models we find them at the very beginning of the novel. Namely, the main characters of the novel appear in the 'theatre' created by Heliodorus at the seaside. At first they are entirely silent. The young man lies lifeless, the girl remains silent for a long time and does not respond to two gangs of brigands arriving one after another. She remains silent like Niobe in Aeschylus' tragedy entitled by this name. When finally she speaks, she behaves like a tragedy heroine — she is indifferent to everything and willing to either die at enemy's hands or commit suicide.

Monologues filled with typical for tragedy complaints and lamentations about the bad fortune appear present in Heliodorus' novel for several times. They are filled with rhetoric and pathos. They can be the expression of pain and sorrow after the loss of the closest person, complaining about fate or a god, pessimism, suicidal thoughts, loneliness, etc. Moreover, they can be the result of a let-down hope, thinking about purposefulness of further life, recollection of the past which was often painful, but easier to endure than the present.

Models of lamentation could come from Euripides' tragedies and monologues therein like a monologue delivered by Theseus in *Hippolytus* (v. 817ff.). It begins with a scream from pain, after which Theseus tells about the most enormous misfortune that happened to him by directing his sorrow in the form of apostrophe to the goddess of Fate (Tyche). His present life stopped to be a life, he sees the ocean of suffering from which, as he thinks, he would never get out of, he addresses late Phaedra and does not know how to name her suffering. Theseus thinks about suicide, his life without his wife is senseless, again he expresses his unbearable suffering, his house has become empty, the best wife under the sun has left him, and he finishes his monologue with an apostrophe. Topicality used by Euripides can be easily found in the lamentation of the characters of the *Aethiopica.* For instance, in Chariclea's lamentation during the first night in the brigands hut (book I, 8) an apostrophe to Apollo can be found, this apostrophe has the character of a resentment; after surviving dangers at sea, Chariclea complains, even bigger misfortune happened to them on the land, but she would die without hesitation while defending her virginity. Regrets and pretension directed to god are so strong that finally Theagenes brings his beloved to heel.

The most meaningful is Chariclea's lamentation on the day of Cnemon's wedding with Nausicles' daughter (book VI, 8). She leaves the guests, goes to her room, locks the door — total isolation from others — and rages as in a

---

[4] Comedies with preserved final scenes also end with a procession: *Dyscolus* v. 964ff., *Misumenus* v.459ff., *Samia* v. 791 ff., *Sicyonius* v. 419ff.

bacchic frenzy, lets her hair loose, renders her dress and starts to complain: "Come, let us also dance, in honour of the Fate assigned to us, a measure suited to its nature. Let us sing to it dirges, and perform the tragic motions of lamentation. Let gloomy shade overspread us, and rayless night direct our rites, as this lamp has now been dashed to the ground. What kind of bridal bed has fate devised for me? What nuptial chamber is appointed for me? ... Cnemon is marrying; Theagenes is a vagabond, and one who is a prisoner, perhaps even in fetters. ... Nausiclea is being wedded, and is dissevered from me ... O Fortune and Fates, that I complain; no, let them fare as their hearts desire: it is that in deciding mine you have not put me on a level with them. You have drawn out my drama to such an inordinate length that its story transcends all that are told on any stages in the world. But why do I at such an hour thus rail against the dealings of the gods? Let the issue be determined according to their pleasure. But, O Theagenes, my sole, my darling care, if you are dead, if I should have to believe that which I pray I may never know, I shall not hesitate to join you. Meanwhile I tender you those offerings — and with that she plucked out some of her hair and threw it on the bed — and I pour these libations from the eyes that you cherish, ... But if happily your life is preserved for me, come now, my dear one, and repose yourself by my side, though it be but in the vision of a dream. Yet even so, of your goodness restrain yourself, and reserve your own virgin bride for the lawful bond of marriage. Ah, look now, I do clasp you in my arms, imagining that you are here with me and see me."

Beyond any doubt Heliodorus refers to tragedy while creating the character of Arsace[5], the wife of the Persian satrap Oroondates, and her passionate love for Theagenes. Arsace does not hesitate to use any means in order to satisfy her uncontrollable desire. When those means let her down, this passion turns into hate and the willingness for retaliation for being scorned. Here, readers witness the similarity to Phaedra from Euripides' *Hippolytus*. With the presence of similarity of motifs, differences are also essential. One of them is the introduction of an additional obstacle for Arsake to overcome Chariclea. Heliodorus is different from Euripides most in the fact that his main character, Theagenes, makes it through the danger. However, Arsace and her maid Cybele are definitely similar to Euripides' characters.

C o m e d y. The influence of comedy is most visible when referring to minor characters. Cnemon and Calasiris[6] stand out here as the best examples. Cnemon is a kindred spirit for Theagenes and Chariclea in Egypt, whereas Calasiris leads the couple from Greece to Memphis. There their carer dies, earlier on they said goodbye to Cnemon. Cnemon possesses features often ridiculed at in comedies, greed and cowardice, is the main character of the wedding scene, as Nausiclea's husband, the scene which is of the form of the new comedy. Calasiris is a priest

---

[5] Arsace is also a dominant character in books VI – VII.

[6] In the plot of the novel Cnemon accompanies the main characters in books I – V, Calasiris in books VI – VII.

but in spite of this he can start intrigues perfectly and carry his intrigues out with a success. In this case he is a more cunning comedy slave than Isis' priest.

3. Identification signs. Identification signs hold an important place in Heliodorus' romance, owing to them after 17 years Chariclea returns to her parents. Here is the plot: Persinna, the wife of the king of Ethiopia Hydaspes, after staring at naked and white Andromeda gave birth to a white daughter. She was afraid of being suspected of adultery and abandoned the infant and left by her identification signs: a band with an embroidered description of the infant's birth, a miraculous engagement ring and precious jewels. The girl was rescued, appeared in Delphi in Greece and there she was brought up as a daughter adopted by Charicles, a priest, hence the name she was given. Her next years are marked by her return to Ethiopia. There, on the decisive moment the identification signs, which she carries constantly with her, are the proof of her descent.

The motif of identification with the help of signs is as old as the Greek literature. It appears in Homer's works, in tragedy and comedy, especially the new one. While introducing this motif in his novel Heliodorus clearly follows the tradition.

C o n c l u d i n g r e m a r k s. It is difficult to sum up the very incomplete considerations on theatre and drama in Heliodorus' work. Let me limit those considerations to two general thoughts. The first one refers to theatricality of Heliodorus' romance. It is already visible in the first scene because readers starting the reading have an impression that they sit in a theatre and in front of their eyes a play will be performed. However, the impression of theatricality is even heightened by the theatrical terminology used by the author. The theatrical scenes and language are repeated many times in the further part of the novel. Readers after finishing reading have the right to say that Heliodorus' novel is a multiplot play. The second consideration refers to romance just as a literary genre, one of the last in the ancient times. Literary genres come into existence in a bigger or smaller dependency on those already existing. One can say that the longer history of the given literature, the more new emerging genres are dependent on the literary tradition. The gift of a given poet or writer determines whether a new genre would be perceived as less or more original. For instance, New Comedy following Old Comedy and Middle Comedy and as well as tragedy, especially Euripides' tragedy achieved a stable status in theatre and Greek drama owing to outstanding writers among whom Menander[7] is the best known to us.

New Comedy ends the development of classical Greek drama. This drama, however, remained in theatre in the form of revivals, also in the form of reading,

---

[7] The question of continuation of the tradition of comedy in Menander's works and his attitude to tragedy, especially that one of Euripides J. Łanowski discussed interestingly and convincingly in ΚΕΝΗ ΤΡΑΓΩΙΑ. *Menander on Tragedy,* Eos LV 1965, p. 245 – 253.

penetrated the literature works of the next generations of poets and writers of ancient Greece. Drama existed not only in theatre but also in literature and here in Greek romance, Heliodorus' romance may serve here as a meaningful example. One can even slightly exaggerate here, but not without reasons that Heliodorus at the twilight of antiquity revived classical theatre and Greek drama incorporating them in his *Aethiopica*.

*Translated by Ewa Barycka*

Poznań

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# POETYKA DRAMATU ANTYCZNEGO A SZKOLNY TEATR GIMNAZJUM NOWODWORSKIEGO W KRAKOWIE W 1 POŁ. XVIII WIEKU

Napisała

ELŻBIETA POWĄZKA

Do odbiorców antyk docierał przede wszystkim przez pośrednictwo szkoły. Uniwersytet Jagielloński, zwany także Akademią Krakowską, jest jedną z najstarszych placówek naukowych w Polsce, w której czytano i komentowano autorów klasycznych[1].

Wiek XVI i początek XVII to czas upadku tej uczelni, tak określają historycy[2] okres zastoju myśli humanistycznej i obniżenia poziomu nauk w Akademii, przed jej ponownym rozkwitem w dobie oświecenia. Jest to jednak także czas przeciwdziałania tym negatywnym zjawiskom, czas próby rozbudowania zasięgu oddziaływania Uniwersytetu. Taką genezę mają tzw. *classes*, czyli klasy przygotowujące do studiowania na uczelni, z których rozwinęła się jedna z najstarszych szkół średnich w Polsce — Gimnazjum Nowodworskie[3].

Szkoła ta przygotowywała uczniów do studiów w Akademii Krakowskiej w dziedzinie znajomości języka i literatury antycznej, a zwłaszcza łacińskiej[4]. Wzorem dla twórców kolegium była założona przez Jana Sturma szkoła sztrasburska — jedno z najlepszych ówczesnych europejskich gimnazjów[5].

---

[1] O recepcji autorów klasycznych w Akademii Krakowskiej piszą m. in.: G. Przychocki, *Plautus,* Kraków 1925, s. 494 i n. (wspomina m.in. o katalogu Maurusa, w którym Terencjusz jest wymieniony w spisie biblioteki katedralnej w Krakowie pod rokiem 1110.); Podobnie: L. Winniczuk, *Terencjusz w Polsce,* [w:] Charisteria Gustavo Przychocki, Warszawa 1934, s. 220 – 287. T. Bieńkowski, *Lektury i interpretacje,* [w:] Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 37 – 56.

[2] E. Rostworowski, *Czasy saskie,* [w:] Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364 – 1764, red. K. Lepszy, Kraków 1964; H. Barycz, *Historia Szkół Nowodworskich,* Kraków 1939 – 1947.

[3] Inne nazwy szkoły: Gimnazjum Św. Anny, Kolegium Władysławowsko-Nowodworskie, Szkoły Nowodworskie.

[4] Podobne kolegium powstało w Poznaniu w 1616 r., za sprawą odnowienia fundacji Lubrańskiego, por. S. Kot, *Historia wychowania,* Kraków 1931, s. 105.

[5] Opis programu szkoły [w:] Kot, *o.c.*, s. 84 – 87.

Uczniowie pobierali naukę w czterech klasach: gramatyki, poetyki, retoryki i dialektyki. Spośród autorów klasycznych w klasie pierwszej czytano i komentowano *Ziemiaństwo* Wergiliusza, *Tristia* Owidiusza, *Epistolam liber Imus ad Familiares* Cycerona, komedie Terencjusza i bajki Ezopa. W klasie poetyki uczniowie czytali *Eneidę* Wergiliusza, ody Horacego i tłumaczyli Klaudiana[6]. Przedmiotem zajęć w klasie retoryki były mowy Cycerona i *Pharsalia* Lukana. Uczniowie klasy ostatniej, dialektyki, czytali i próbowali naśladować mowy Cycerona. Jak widać, w programie nauczania — z wyjątkiem komedii Terencjusza — nie ma tekstów dramatycznych. Wiadomo natomiast o realizacji scenicznej tragedii Seneki *Hippolit* [1626] i *Thyestes* [1643] oraz komedii Plauta *Mostellaria* [1643][7].

Nadmienić jeszcze trzeba, że choć wśród autorów wymienionych w programach nauczania poszczególnych klas są w większości autorzy rzymscy, w Szkołach Nowodworskich wykładany był także język grecki — z początku jako przedmiot obowiązkowy, potem — gdy szkoła podupadła — w ramach zajęć nieobligatoryjnych, później pojawia się już tylko sporadycznie, raz na jakiś czas.

Jan Sturm zalecał profesorom przygotowywanie przedstawień, mających na celu m.in. sprawdzenie poziomu przyswojenia zasad gramatyki, poetyki i retoryki łacińskiej. Odbywały się one z okazji różnych świąt, karnawału, Wielkiego Postu, zakończenia roku szkolnego i in. W Gimnazjum Nowodworskim także funkcjonowała scena szkolna, o czym świadczą drukowane programy-sumariusze, a także zapiski archiwalne[8].

Jednym z przedstawień tego typu, zrealizowanych w Gimnazjum Nowodworskim, jest *Modus humanae salutis in Menaeceo indicativus, in Christo infinitivus* Floriana Antoniego Lachowicza[9]. Sztuka ta została wystawiona przez uczniów klasy gramatyki 23 marca 1723 roku, we wtorek, w Wielkim Tygodniu. Przedstawienie to jest typowym przykładem realizacji przedsięwzięć artystycznych tego rodzaju w Szkołach Nowodworskich.

Z przedstawień nie zachowały się teksty dramatów, drukowano jednak sumariusze, opisujące przebieg poszczególnych inscenizacji[10]. Wśród zachowanych programów z przedstawień w Gimnazjum Św. Anny trzynaście dotyczy wystawienia tragedii, w tym jedenaście nawiązuje do wątków antycznych. Sztuka *Modus humanae salutis...* F.A. Lachowicza zwróciła już uwagę Karola Estrei-

---

[6] L e n i e k, *o.c.* podaje tu Claudiusza, prawdopodobnie błędnie.

[7] Rps Arch. UJ 111, s. 542, 543 i 580.

[8] Analizy źródłowej działalności teatru w XVII wieku dokonała K. T a r g o s z *Teatr Szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku*, Pamiętnik Teatralny, R. 25, z. 1/2, s. 21 – 44.

[9] Sumariusz znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 33613 III; zob. też przedruk na końcu.

[10] O programach teatralnych, ich funkcjach i znaczeniu piszą m.in.: T. B i e ń k o w s k i, *Na marginesie lektury staropolskich programów teatralnych,* [w:] Wrocławskie spotkania teatralne, red. W. Roszkowska, Wrocław 1967, s. 110 – 119; W. K o r o t a j, *Z problematyki staropolskich programów teatralnych,* [w:] *ibidem*, s. 81 – 109 J. O k o ń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970; I. K a d u l s k a, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746 – 1765)*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

chera, który w swej monografii *Teatra w Polsce*[11] zaznaczył, że została ona zrealizowana z wielką okazałością. Wystawiono ją po łacinie, zaś program jest dwujęzyczny, polsko-łaciński[12].

Programy teatralne miały podwójną funkcję: przybliżały treść przedstawienia oraz informowały o sposobie jego realizacji. Pierwsza z owych funkcji miała znaczenie bardzo praktyczne: wśród widzów znajdowały się często osoby nie znające łaciny (a w tym języku odbywała się większość przedstawień), dla nich program był jedynym źródłem informacji o treści widowiska. Innego rodzaju programy wysyłano w formie zaproszenia do znaczniejszych osobistości[13], stąd informacja o sposobie wystawienia, dla wcześniejszego zapoznania się ze sztuką, a zarazem — zachęty do obejrzenia jej.

Dzięki tym funkcjom programów, a co za tym idzie — ich zawartości, można stwierdzić, jakie treści prezentował dany utwór i jaki był sposób jego realizacji.

Kluczowym problemem, koniecznym dla zrozumienia estetyki teatru szkolnego, jest jego cel. Było nim — w przypadku przedstawień szkolnych — oddziaływanie dydaktyczne. Środkiem zaś tego oddziaływania, będąca wówczas u szczytu popularności, alegoria.

Tragedia *Modus humanae salutis in Menaeceo indicativus, in Christo infinitivus* Floriana Antoniego Lachowicza jest oparta na wątku mitycznym, zaczerpniętym z cyklu tebańskiego[14]. Fabuła nie wypełnia jednak całego przedstawienia, jest jedynie jego pierwszą częścią, która — mimo że obszerniejsza — pomaga tylko w realizacji głównego celu: ukazania odbiorcom przedstawienia faktu miłości Chrystusa do ludzi i poświęcenia dla ich dobra. Uświadomienie tego celu nie tłumaczy jednak przyczyny, dla której w wyborze treści sztuki nie sięgnięto do *Biblii* lub żywotów świętych. Adaptacja wątku zaczerpniętego z mitologii ma bowiem jeszcze jeden cel. Jest nim próba pogodzenia jej z religią chrześcijańską. Problem XVI-wiecznego „sporu o mitologię"[15] omawia dokładnie Elżbieta Sarnowska-Temeriusz w pracy *Świat mitów i świat znaczeń*[16], rozpatrywanie go nie jest celem tej pracy, aby jednak uświadomić sobie jego wagę, wystarczy zauważyć, że nauka w szkołach opierała się na lekturze autorów klasycznych, których dzieła, oczyszczone wprawdzie z fragmentów mniej przyzwoitych[17], były i tak mocno podejrzane w swoim „pogańskim" przesłaniu. Trzeba więc było albo zrezygnować z mitologii, a tym samym uderzyć w samą podstawę nauczania ówczesnego szkolnictwa, albo przystosować mitologię do potrzeb chwili, ukazać że ona — prawie równie dobrze jak księgi Starego Te-

---

[11] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Kraków 1873, t. I, s. 116.

[12] O języku programów i jego stosunku do języka przedstawień: Kotoraj, *o.c.*

[13] Bieńkowski, *o.c.*, s. 113.

[14] Zob.: Vollmer's *Wörterbuch der Mythologie*, Stuttgart 1874, s. 331; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988, s. 693 – 695.

[15] Termin E. Sarnowskiej-Temeriusz zaczerpnięty z pracy *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 107.

[16] Sarnowska-Temeriusz, *o.c.*

[17] O puryfikowanych wydaniach Terencjusza wspomina Winniczuk, *o.c.*, s. 235.

stamentu — może być skarbcem pozytywnych przykładów, a nawet — jak to widzimy w omawianym przykładzie — figur mesjańskich.

Ta sytuacja przyczyniła się do popularności alegorezy. Nazwano tak metodę interpretacyjną mającą służyć rozumieniu dzieł poetyckich, umożliwiającą *odczytanie pełnego sensu owych dzieł i wyłożenie ustalonego znaczenia.(...)Wychodzono z założenia, że tekstowa, językowa warstwa utworu (...) stanowi przekaźnik sensu dosłownego, jawnego. Ten sensus litteralis (...) był stopniem wiodącym ku znaczeniu głębinowemu, któremu przypisywano rzeczywistą wartość*[18]. Takie właśnie działanie jest podstawowym chwytem estetycznym dramatu.

Adaptacja fabuły do potrzeb dydaktycznych pozostawia jednak skutki uboczne. Jednym z nich jest osłabienie kategorii tragizmu. Menaeceusz, główny bohater, staje przed wyborem — w założeniu zapewne wyborem tragicznym — pomiędzy życiem a śmiercią, która ocali mieszkańców Teb przed zagładą. Tragiczny charakter tego wyboru jest jednak dyskusyjny, gdyż po jednej stronie staje tu strach przed śmiercią, a po drugiej Miłość Ojczyzny. Taką interpretację sugeruje nam autor, a zarazem realizator przedstawienia, konstruując sceny 1 i 2 aktu III, które obrazują rozterki młodzieńca:

> SCENA I: *Mundus suis modis & rationibus disvadet Menaeceo interitum, illique* ***terribilem ostendit mortem****, quae in equo saeviens, crudeliter falce sua homines caedit.*
>
> SCENA II: *Consternatum spectaculo hoc Menaeceo meditationibusque lassatum,* ***Amor Patriae visitat****, & dat ei stimulum, ut morte sua vitam Thebanis paret.*

W tytule autor zaznacza, że Maeneceusz jest figurą Chrystusa oddającego życie za ludzi, tak więc nawet śmierć, którą wybiera, jest równocześnie — na wzór śmierci i zmartwychwstania Zbawiciela — zmartwychwstaniem do życia wiecznego.

Dodać tylko należy, że obraz młodzieńca oddającego życie za ojczyznę nie był dla odbiorców abstrakcją, jeżeli weźmiemy pod uwagę sytuację polityczną Polski. Niecałe 100 lat wcześniej, w czasie potopu szwedzkiego, zamknięto Akademię Krakowską i Gimnazjum Nowodworskie, a uczniowie brali udział w obronie oblężonego Krakowa. Aktorzy i widzowie sztuki *Modus humanae salutis...*, wystawionej w 1723 roku nie mogli mieć pewności, czy oni także nie będą postawieni przed wyborem, który stał się udziałem królewicza tebańskiego.

Kilka słów należy poświęcić budowie dramatu. Składa się on z prologu, trzech aktów i epilogu (tragedia klasyczna, jak wiadomo, składała się zwykle z pięciu aktów). W sztuce nie występuje chór, co jednak nie jest regułą w dramacie szkolnym (zdarza się nawet, że teksty pieśni wykonywanych przez chór są przedrukowane w programie). W przypadku omawianego przedstawienia funkcję chóru przejęły częściowo intermedia, częściowo — mowa końcowa.

---

[18] *Słownik literatury staropolskiej,* red. T. Michałowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 19 – 22.

Intermedia, jak twierdzi Julian Lewański[19], początki swe mają w tragediach Seneki, gdzie *chóry, straciwszy bezpośredni związek z wątkami wykładanymi w poszczególnych aktach, przybrały charakter interludiów.* Niestety nie można stwierdzić, jaki charakter miały intermedia w tej sztuce, gdyż ich treść nie jest podana.

Ostatnia scena tragedii zawiera mowę Aureliusza Lippusa, która pełni funkcję komentarza a zarazem uogólnienia. Jest to zapewne mowa *Lippi Aurelii oratio de passione domini...*, która została wydana w 1690 roku w Krakowie, a dedykowana Episkopatowi *...necnon Schol.[is] Novodvorsc.[ianis]* przez Franciszka Cezarego, który wydał także program przedstawienia[20]. Zwykle mowy, wygłaszane podczas przedstawień, były pisane przez uczniów pod kierunkiem nauczycieli, jednak w tym wypadku nie było to możliwe, gdyż uczniowie klasy gramatyki nie mieli jeszcze odpowiedniego przygotowania z zakresu poetyki i retoryki.

Mowy w tragedii antycznej pełniły ważną funkcję, pozwalały m.in. na relacjonowanie wydarzeń rozgrywających się poza sceną. Tutaj mowy, których nie brakowało w przedstawieniu, służyły także celom dydaktycznym. Na obecność mów program wskazuje w kilku miejscach: W scenie 1 aktu I Pax Argiworum żali się na Tebańczyków, konsolacja króla Adrastusa w scenie 2 tegoż aktu prawdopodobnie została wyrażona w podobny sposób. Mowa występowała także w następnej scenie, gdy posłowie Greccy zwracają się do Marsa z prośbą o pomoc. W akcie III, kiedy Amor Patriae nawiedza Meneceusza, a on sam żegna się z ojcem i poddanymi, także możemy przypuszczać, że posługuje się tekstem zretoryzowanym. Zawartość treściowa mów, podobnie jak ich strona językowa, z powodu braku tekstów, jest niedostępna naszej analizie[21].

Dramaty prezentowane w teatrze szkolnym były wystawiane z wielką okazałością. Mimo że widowisko dysponowało dużą siłą oddziaływania, nie odgrywało ważnej roli w dramacie antycznym. W poetyce dramatu szkolnego zyskało za to wielką rangę. Wspaniałe wystawienie sztuki miało olśnić i zadziwić widzów, wiązało się jednak z pewnym ryzykiem. Henryk Barycz w *Historii Szkół Nowodworskich*[22] opisuje niefortunną próbę przedstawienia, które miało obrazować upadek bogów antycznych przed Najświętszym Sakramentem w czasie oktawy Bożego Ciała. Próba ta skończyła się powszechnym zgorszeniem, które aktorom udało się mimowolnie wywołać w czasie procesji, a autor niefortunnego widowiska został wysłany za karę na tygodniowe rekolekcje. Kiedy indziej znów uczeń biorący udział w przedstawieniu wybiegł *scenice ornatus* na rynek i porwał piekarzowi bułkę, raniąc go szablą.[23] Nie wszystkie próby uatrakcyjnienia wystawianej sztuki kończyły się jednak w ten sposób. Badacze

---

[19] *O.c.*, s. 304.

[20] Estreicher, *Bibliografia polska,* cz. III, t. II, Kraków 1894, s. 314.

[21] Wyjątek stanowi mowa Aureliusza Lippusa, której tekst znajduje się w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu.

[22] Barycz, *Historia,* s. 224.

[23] *O.c.*, s. 225.

dramatu szkolnego zwracają uwagę na różnorodność pomysłów i środków realizacji przedstawień. W omawianej tragedii *Modus humanae salutis...* trzy sceny zwracają uwagę rozmachem. Pierwsza z nich to scena 4 aktu I, w której widzowie mogli obejrzeć, jak: *Vulcanus urit Officinas, arma parat: quae Marti refert*. Dysponując materiałami, które dzisiaj określilibyśmy jako pirotechniczne, realizator mógł urządzić naprawdę godne obejrzenia widowisko. Scena V w tym samym akcie zawierała element bardzo ciekawy: *Ars militaris cum frameis demonstratur*. Zapewne był to pokaz zręczności, może ucharakteryzowany na bitwę[24]. Wreszcie scena 1 aktu III, w której została zaprezentowana *mors, quae in equo saeviens, crudeliter falce sua homines caedit*. Być może obrazy te (zapewne było ich kilka) przedstawiono za pomocą latarni magicznej.

Niewątpliwie widowisko zdominowało w teatrze szkolnym inne składniki tragedii, przede wszystkim fabułę, która w dramacie antycznym miała znaczenie konstytutywne.

Teatr szkolny, mimo pozornie silnej zależności od antyku — zależności wynikającej z modelu edukacji — kieruje się poetyką, w której wpływy tradycji antycznej są niewielkie. Główną atrakcją przedstawień była ich realizacja. Powrót do tekstów oryginalnych, a co za tym idzie, do samych źródeł antycznej poetyki dramatu, nastąpi w Gimnazjum Nowodworskim dopiero po reformie szkolnictwa przeprowadzonej przez Hugona Kołłątaja. Wtedy jednak tradycja starożytna znajdzie silną konkurencję we współczesnej twórczości europejskiej, a także — w dramacie rodzimym.

Poniżej zamieszczam tekst programu teatralnego, który był przedmiotem analizy.

MODUS HUMANAE SALUTIS, In MENAECEO INDICATIVUS, In CHRISTO, INFINITIVUS, PER ILLUSTRISSIMAM & NOBILISSIMAM JUVENTUTEM SCHOLAE GRAMMATICES, In Classibus Novodvorscianis, Spectante Magnorum Hospitium Frequentia, Scenico Apparatu DEMONSTRATUS Anno Domini 1723. Die 23. Martij.

CRACOVIAE, Typis Francisci Cezary, S.R.M. Celsissimi Principis, Illustrissimi & Reverendissimi Episcopati Cracoviensis, Ducis Severiae, necnon Scholarum Novodvorscianum Ordinarij Typographi.

ARGUMENTUM

Argivi cum Thebanis exercuerunt moram Tyrij belli, cui finem armis imposituri, absederunt Thebas. De eventu huius obsidionis consuluerunt Thebani Tyresiam Vatem, quibus praedixit Vrbem salvam fore, si ultimus ex Cadmi Posteris spontanea se morte manibus Argivorum devoveret. Intelligens Menaeceus Regis Thebanorum Filius, oraculum illud ad se pertinere, nihil cunctatus, moenia Thebarum ascendens, pro salute Patriae, se super acies Argivorum jecit.

---

[24] Możliwe, że był to balet, jednak był on w programach sygnalizowany raczej jako „salt", albo „skok".

PROLOGUS

ACTUS 1MUS

SCENA I: Pax Argivorum querulatur, quod bellis ferroque Thebanorum laceretur.

SCENA II: Adrastus Rex Argivorum querulanti condolens paci, consilium cum suis Proceribus habet, ubi concluditur, auxilium a Marte petit.

SCENA III: Legati Argivorum subsidium Martis implorant, quibus Mars vindicem se pollicetur, & statim Vulcanum vocat, hortatur Arma sibi contra Thebas parari.

SCENA IV: Vulcanus urit Officinas, arma parat: quae Marti refert.

SCENA V: Mars Vulcani Armis instructus, castra metatur, classica sonare jubet, Thebas aggressurus: tandem Ars militaris cum frameis demonstratur.

*Intermedium*

ACTUS 2DUS

SCENA I: Rumor adit Creontem Thebanorum Regem, cui nunciat imminentem ad Thebas hostem; sed Rex diffidit rumori, suos Speculatores mittit, ut resciant certitudinem hostis.

SCENA II: Vix refetur Creonti a Speculatoribus, quod Mars Argivorum contra Thebas saeviat, illasque obsidere intendat, fortuna caeca supervenit, quae rotam variorum successuum insignibus instructam in conspectu Regis volvit, & praesagium facit periturae Thebarum Urbis.

Scena III: Consilium Creontis cum suis Senatoribus, ad quos concordia accedens, decernit mitti sciscitatum oraculum Vatis de eventu futurae obsidionis.

SCENA IV: Ipse Rex petit Oraculum a Tyresia Vate, qui praedicit Thebas ab Argivis expugnandas; nisi ultimus ex Cadmi Posteris spontanea se morte manibus Argivorum devoveret.

SCENA V: Intelligens Menaeceus Oraculum illud ad se pertinere, dispendium vitae suae meditatur.

*Intermedium*

ACTUS 3TIUS

SCENA I: Mundus suis modis & rationibus dissuadet Menaeceo interitum, illique terribilem ostendit mortem, quae in equo saeviens, crudeliter falce sua homines caedit.

SCENA II: Consternatum spectaculo hoc Menaeceo meditationibusque lassatum, Amor Patriae visitat, & dat ei stimulum, ut morte sua vitam Thebanis paret.

SCENA III: Menaeceus Patri suisque cognatis valedicit, quos amplexus, dolorem in omnibus lacrymas elicit.

SCENA IV: Menaeceus obsidentibus Thebas Argivis Muros ascendit, super Acies adversas cadit, & hoc casu Patriam juvat, Argivos fugat.

SCENA V: Genius Amorem CHRISTI inducit sub Imagine Menaecei; tandem oratio Aurelij Lippi peroratur.

*Intermedium*

EPILOGUS

PERMISSU MAGNIFICI DOMINI RECTORIS

Kraków

# TRADITION OF THE GREEK-LATIN ANTIQUITY IN THE THEATRE OF NOWODWORSKI GYMNASIUM IN CRACOW IN THE FIRST HALF OF THE XVIII CENTURY

## Summary

The thesis concerns the theatre of Nowodworski Gymnasium in Cracow, which was founded in 1588 as a colony of Cracow Academy. The school was modelled upon Strasbourg Gymnasium created by Jan Sturm. Its teaching programme included performing arts, which was supposed, among many others aims, to check the students mastery of the school teaching programme and to prepare them to public speeches.

As the original scripts have not been preserved to our times, therefore my research material are the programmes, edited on the occasion of the performances, that included the information about their content, and the way of the production.

The dramas used a lot of plots taken from the Greek-Latin antiquity. The typical example of such dramas is a tragedy *Modus humanae salutis in i Menaeceo indicativus, in Christo infinitivus* written by Florian A. Lachowicz, that was put on the stage by the students of Gymnasium on the 23rd of March 1723 in Cracow. Both the lectures at the university and the classes at Nowodworski Gymnasium based on the readings of the classical authors, therefore it was natural to expect the dramas to follow the rules of antique drama poetics. But this is not the case, the tragedy does not follow these rules, as far as its structure and the content is concerned. From the plot, whose aim was to bring pity and fear out the spectators, the accent was moved to the spectacular value of the show that was to astonish with its glamour ( of course the important, didactic aspect was not forgotten). The drama consists of three ( instead of five) acts divided by intermedia, there is no chorus.

The plot that originates from the Theban thread was treated as an alegory of the Christ's sacrifice. As a consequence of the alegorisation of the myth, tragedy of the main character, who gives his life for his subjects and so becomes a messianic figure of Christ, is weakened.

The thesis aim is to explore and show which elements of Greek-Latin tradition were adopted to the needs of the school performances, basing on the materials concerning the theatre of Nowodworski Gymnasium.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# MOTYW PENTESILEI W OSTATNIM DRAMACIE SZYMONA SZYMONOWICA

Napisała

KRYSTYNA RADOSZEK

Sława Szymona Szymonowica była już ustalona, gdy został przedstawiony Janowi Zamojskiemu[1]. Wcześniej hetman zaznajomił się z jego dziełem *Naenia funebris [...] de morte Jacobi Gorsicii*[2], co pozytywnie nastawiło go do młodego poety. Po zwycięstwie Zamojskiego nad Habsburgiem pod Byczyną[3], Szymonowic wydał (w 1588 roku) *Flagellum livoris* — tomik dziewiętnastu pieśni sławiących męstwo i dzielność hetmana. Rok później ukazał się *Aelinopaen*, w którym młody poeta wychwalał, w pindarowych strofach łacińskich, zwycięstwo Zamojskiego nad pustoszącymi Podole Tatarami. Owym dziełom zawdzięczał Szymonowic akt nobilitacji, którym, za sprawą Zamojskiego, obdarzył go Zygmunt III w kwietniu 1590 roku. Wraz z tytułem zaszczycono go mianem *poeta regius*. Od tego momentu Szymonowic związał swe losy na stałe z osobą Jana Zamojskiego, a później jego syna, Tomasza. Był współtwórcą i współorganizatorem hetmańskiej Akademii w Zamościu, a po śmierci kanclerza, również — na wzór Arystotelesa — wychowawcą jego syna. Związki z obydwoma Zamojskimi okazały się o tyle ważne, że stały się bezpośrednim bodźcem powstania *Pentesilei* — dramatu[4], który Janina Abramowska w swojej pracy na temat dramaturgii renesansowej określiła jako tragedię[5]. Żywa wciąż była w pamięci humanistów postać Jana Kochanowskiego i jego *Odprawy posłów greckich*. Tradycja tragedii antycznej i jej odnowionej renesansowej postaci wymagała więc od Szymonowica wspięcia się na podobny poziom artystyczny.

W roku 1615 Tomasz Zamojski zapragnął kontynuować naukę i wyjechał

---

[1] S. Łempicki, *Szymon Szymonowic jako grecysta*, [w:] Wiek złoty i czasy romantyzmu w Polsce, Warszawa 1992, s. 532.

[2] Por. Łempicki, *o.c.*, s. 537.

[3] S. Grzybowski, *Jan Zamoyski*, Warszawa 1994, s. 215.

[4] K. Heck, *Szymon Szymonowic (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła*, cz. 2-3, Kraków 1903, s. 282.

[5] J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974, s. 117 – 152.

do Wiednia[6]. Jako człowiek młody, zamożny i wolnego, stanu budził zainteresowanie wśród arystokracji. Tuż przed podróżą zwiedził kilka rezydencji arystokratycznych w celu zapoznania się z ewentualnymi kandydatkami do małżeństwa. Wpływ Szymonowica na wychowanka był już znikomy, a jego ostatnią oznaką stało się pouczenie Zamojskiego w tak ważnej kwestii, jak małżeństwo. Dlatego też można zrozumieć powód, dla którego poeta poświęcił Tomaszowi dzieło o zgubnych skutkach namiętności kobiecej. Utworem dedykowanym młodemu magnatowi była właśnie *Pentesilea*[7].

Mimo iż wątek ten jest znany, przypomnijmy, że Pentesilea, córka boga wojny — Aresa, jako królowa Amazonek, przybyła do Troi już po pogrzebie Hektora, szukając tu schronienia przed eryniami, mającymi wymierzyć jej karę za nieumyślne zabicie siostry, Hippolity. Priam wybaczył jej winę, w zamian za co Amazonka pomagała mu w walce z Achajami. W starciu z Achillesem Pentesilea otrzymała śmiertelny cios. Ciało jej, po zbezczeszczeniu przez Achajów, przekazane zostało Trojańczykom i pochowane z wielkimi honorami[8].

Postać i losy amazonki rzadko stanowiły temat dzieł literackich. Pentesilea stała się bohaterką *Amazonii* , początkowej części *Aithiopis* , eposu cyklicznego z VII w.p.n.e. , pisarza Arktinosa. Treść *Aithiopis* znana jest ze streszczenia Proklosa, a dokładniej z wyciągu Focjusza. Literatura późniejsza nie wykazywała większego zainteresowania postacią Pentesilei, niekiedy tylko ukazując wypadki, które zaszły po jej śmierci. Tak było w komedii Ferekratesa z V w. p.n.e. i tragedii Chajremona z IV w. p.n.e. Równie rzadko motyw Pentesilei występował w literaturze rzymskiej. Wzmianki o niej spotykamy w *Eneidzie* Wergiliusza. Domicjusz napisał *Amazonis,* dzieło, które nie przetrwało do dnia dzisiejszego. Większe zainteresowanie wzbudziła postać królowej u humanistów. Na przełomie XVI i XVII wieku powstały dwie tragedie włoskie: *L' Amor di Pentesilea* — nieznanego autora w 1595 roku oraz *La Pentesilea* Francesco Braccioliniego dell' Api, wydana w 1614 lub 1617 roku[9].

W roku 1618 z akademickiej oficyny Krzysztofa Wolbrama w Zamościu wyszła *Pentesilea* Szymona Szymonowica. Poeta dedykował ją Tomaszowi Zamojskiemu. Treść czerpał głównie z *Iliady* Homera oraz z dzieła Quintusa Smyrnejczyka *Posthomericorum libri XIV*, z w IV w. n.e[10]. W ujęciu poety mit nie uległ zmianie, choć Szymonowic odrzucił cały szereg epizodów z opowiadania Quintusa, zbędnych dla akcji dramatycznej. Zmienił też niektóre szczegóły i charakterystykę osób, aby mocniej uwydatnić własne stanowisko.

W dramacie zaznaczyły się również wpływy innych dzieł pisarzy starożytnych. I tak, w prologu zamieścił Szymonowic rozmowę Pentesilei z Amazon-

---

[6] Por. H e c k, *o. c.*, s. 260.
[7] *Ibidem,* s. 281.
[8] R. G r a v e s, *Mity Greckie,* Warszawa 1992, s. 568.
[9] W. J a m r ó z, *Mit o Pentezylei w tragedii Szymona Szymonowicza*, Meander XXXIII 1978.
[10] W. H a h n, *„Pentesilea" dramat Szymona Szymonowicza*, Muzeum, R. 1895, s. 43.

kami, co miało służyć prezentacji bohaterki. Scena zawierała motyw snu ostrzegawczego, który został przejęty z dzieła Quintusa Smyrnejczyka. Za tym samym autorem powtarzał również Szymonowic szczegóły o rozpaczliwym położeniu Trojan i ich nadziejach, jakie pokładali w Pentesilei. Epeisodion drugi zawierał scenę przedstawiającą Andromachę z mamką i synkiem oraz rozmowę pierwszego posła z chórem i Eneaszem. Na obraz narzekań Andromachy wywarły wpływ: *Trojanki* Seneki oraz III i VI księga *Iliady*. Również z dzieła Homera pochodzi motyw orszaku kobiet podążających z darami do świątyni Pallady. Pomysł wprowadzenia postaci posła opowiadającego przebieg bitwy, to próba naśladowania Quintusa. Cały epeisodion trzecie również stanowił parafrazę tegoż autora. Składała się na niego dyskusja kobiet, które Deidamia, jedna z Amazonek, namawiała do pójścia w ślady Pentesilei, zaś inna niewiasta, Theano, była jej przeciwna. W stasimonie czwartym chór śpiewał, zapożyczoną z I księgi *Eneidy* Wergiliusza, pieśń, w której uspokojone przez Neptuna fale przyrównywał do ukojonych namiętności ludzkich. Z *Hekabe* Eurypidesa przejął Szymonowic trzy sceny ludowe, które opisywały powrót trzech żołnierzy z pola bitwy, a zamieszczone zostały w epeisodionie czwartym. Tam również opiewał rolę służby rycerskiej. Była to najdłuższa pieśń w utworze, zaś jej treść została przejęta z *De officiis* Cycerona[11].

Podczas jednej ze swych podróży do Francji Szymonowic poznał Juliusza Cezara Scaligera. Fakt ten miał duży wpływ na twórczość Polaka, który wielokrotnie przyznawał, iż całą swą wiedzę zawdzięczał Scaligerowi. Sam Scaliger oparł swą poetykę na postulatach Arystotelesa[12]. Dlatego też krótką analizę dramatu przeprowadzić można odwołując się do wyznaczników gatunku, omówionych przez tegoż autora. Zasadniczo funkcja poety i poezji według Scaligera polegała na naśladownictwie *zdarzenia zaś same winny być tak wyprowadzone i uporządkowane, aby jak najbardziej zbliżały do prawdy. [...] Na to należy baczyć [...] aby i pouczyć, i wzruszyć, i sprawić przyjemność*[13]. *Tragedia [...] rzadko dopuszcza osoby pospolite*[14]. *Ważne tylko, by treścią były zdarzenia straszne*[15].

*Pentesilea* Szymonowica zrealizowała wszystkie postulaty Scaligera. Temat był odpowiednio efektywny i doskonale znany Szymonowicowi, a utwór zaskakiwał bogactwem środków stylistycznych i poetycką ozdobnością.

Nowością było rozwijanie się akcji zgodnie z logicznym postępowaniem bohaterów. W dramacie humanistycznym człowieka uczyniono odpowiedzialnym sprawcą własnych losów. Bohaterem nie kierowało już fatum, przestał być narzędziem w rękach bogów. W przeciwieństwie do tragedii antycznej, dramat

---

[11] Podaję za K. Heckiem , *o. c.*, s. 282 – 307.

[12] J.C. Scaliger, *Poetyka w siedmiu księgach,* podaję za: Poetyka okresu renesansu, oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 259.

[13] Por. Scaliger, s. 282 – 283.

[14] *Ibidem*, s. 279.

[15] *Ibidem*, s. 281.

renesansowy wprowadzał pojęcie świadomej winy i kary, dlatego też w konsekwencji mógł stać się narzędziem wychowawczym.

Dramat Szymonowica zachował konstrukcję właściwą tragedii greckiej. Składał się z prologu, parodosu, czterech epeisodionów, czterech stasimonów i exodosu. Zachowane zostały trzy jedności. O wypadkach rozgrywających się poza sceną, widz powiadamiany był przez posłów, na scenie występowały jednocześnie najwyżej trzy osoby, zaś chór, jak u Sofoklesa, stanowił sympatyzującą z bohaterką dramatu publiczność[16].

Wpływ antyku na dramat Szymonowica był duży. Poeta przejął mit, sparafrazował dzieła wybitnych starożytnych. Poetykę swego dramatu, przez pośrednictwo Scaligera, oparł na poetyce Arystotelesa, wprowadzając odpowiednie zmiany. Przed bohaterami nie został postawiony problem wyboru tragicznego, a fabuła nie zawierała ważnego dla tragedii motywu rozpoznania.

Kraków

## SUBJECT OF PENTESILEA IN THE LAST DRAMA BY SZYMON SZYMONOWIC

### Summary

Szymon Szymonowic was one of the person who managed to gain the sympathy of Jan Zamojski. The poet became not only the songster of Zamojski (*Flagellum livoris*, *Aelinopaen*), but also the teacher of his son. Relationship with this family was the main reason of writing the drama *Pentesilea.* It was dedicated to his pupil Tomasz, who was entering the adult world.

The subject of the brave queen of the Amazons-Pentesilea, who was fighting against ancient Greek, and who was killed by Achilles was not very popular in the literature.

Szymon Szymonowic published his work in 1618. He derived information from *Iliad* by Homer and from the work of Quintus Smyrnaeus entitled *Posthomericorum libri XIV* written in IV century after Christ. Szymonowic didn't change the plot, but he resigned from some episodes which were not necessary for his drama composition. He changed only a few detailes and the characterization of some persons to make his standpoint more clear.

*Hekabe* by Euripides, *Troas* by Seneca and *Aeneid* by Vergilius had also a big influence on *Pentesilea.*

During one of his journeys to France Szymonowic met Julius Caesar Scaliger. Then the poet admited that Scaligerus had a big influance on his dramas.

To sum up, I would like to emphasize that Greek and Latin civilization had a great influance on his work. Not only did he use myth to write Pentesilea but he paraphrased works of acients poets as remember that his drama is based on Aristotle's poetry.

---

[16] P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, St. Petersburg 1898, t. I, s. 66.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# *BAPTISTES* GEORGE'A BUCHANANA I *ARCHIPROPHETA* NICOLASA GRIMALDA JAKO PRZYKŁADY DRAMATU POLITYCZNEGO I DRAMATU RELIGIJNEGO

Napisał

ANDRZEJ BUDZISZ

W latach 40. XVI wieku powstały dwie łacińskie tragedie o śmierci Jana Chrzciciela, napisane przez poetów pochodzących z Wysp Brytyjskich. George Buchanan napisał w 1540 roku we Francji Tragedię *Baptistes* (wyd. 1577). W latach 1545 – 47 powstała też tragedia Nicolasa Grimalda *Archipropheta* (wyd. 1548). Fabułą obu tragedii jest uwięzienie przez Heroda i ścięcie Jana Chrzciciela, w czym niemały udział miała Herodiada, jak pamiętamy z *Ewangelii*. Grimaldus prawdopodobnie nie znał sztuki Buchanana, nie jest to jednak ważne dla niniejszych rozważań. Nie interesuje nas bowiem wzajemna zależność autorów, lecz raczej wpływ celu, dla jakiego utwór został skomponowany, na jego literacki kształt. W epoce Renesansu o kształcie utworu decydował sposób realizacji *imitatio antiquorum*, zasady ówcześnie obowiązującej. Czy istnieje więc zależność pomiędzy celem utworu a kierunkiem imitacyjnych dążeń autora?

Analiza tragedii *Baptistes* Buchanana wskazuje, że wzorowana ona jest na tragediach Seneki, które czasem określane są przymiotnikiem „retoryczne". Utwory te, jak przyjmuje wielu, przeznaczone były raczej do recytacji, niż do wystawiania na scenie[1], nacisk więc położony jest w nich na słowo, na informację, a nie na przedstawianie akcji. Bardzo charakterystyczną cechą tragedii „retorycznej" jest informowanie widza przez postać znajdującą się na scenie o odchodzeniu lub zbliżaniu się innej postaci. I tak u Buchanana Gamaliel, jeden z Faryzeuszy, mówi po odejściu swego kolegi Malchusa: *Ille abiit ira incensus et fastu tumens*. Informacja dotyczy tu także emocjonalnego stanu drugiej osoby, tak jakby nie można było tego przekazać grą aktora. Podobnie Herod przekazuje informację o odejściu Herodiady: *Iamne abiit? abiit*. Malchus z kolei, wątpiąc w pomoc króla, cieszy się z nadejścia królowej, zapowiadając jej ukazanie się na scenie: *Atque ecce sese in tempore offert commode* (*Oto pojawia się w od-*

[1] Zob. Ph. J. Ford, *George Buchanan. Prince of Poets.* Aberdeen 1982 s. 73 – 74.

Non toti morimur, sed melior rogos
Nostri pars avidos spernit et aetheria
Sublimis patrium scandit [...]
(Nie umieramy zupełnie, lecz lepsza część nas
Gardzi żarłocznymi stosami pogrzebowymi
I wznosi się do niebieskiego domu Ojca.
(1121 – 1123)

Oprócz funkcji ekfrazy długie monologi pełnią też inne funkcje. Najczęściej są mowami stron — oskarżyciela lub obrońcy. Nierozłącznym elementem oskarżenia czy obrony jest także charakterystyka osób. Charakterów nie poznajemy po zachowaniu się postaci — są one przedstawione poprzez *laudatio* lub *vituperatio*. Malchus np. oskarża i charakteryzuje Jana najpierw przed Gamalielem, potem przed Herodiadą, która dołącza się do oskarżenia. Obrońcą Jana jest Gamaliel, również Herod początkowo przeciwstawia się niesłusznym, jak sądzi, oskarżeniom Jana. Jego funkcja to funkcja sędziego w sporze. Także Jan występuje w obronie samego siebie. Odrzuca on przed Herodem oskarżenia, przytaczając argumenty swej niewinności: oskarżony o spisek twierdzi, że wszystko głosił jawnie, niczego nie skrywając. Argumenty przytoczone przez Jana, to jego słowa znane z *Ewangelii*, skierowane do żołnierzy pytających o radę:

Cum me rogarent milites, quonam modo
Servire possent pariter et regi et Deo,
Pulsare vetui, rapere, vim facere, dolo
Circumvenire improvidos, componere
Cupidinem iussi ad modum stipendii
(Gdy pytali mnie żołnierze, w jaki sposób
mogą służyć jednocześnie królowi i Bogu,
Zabraniałem bić, rabować, używać przemocy,
Podstępem oszukiwać naiwnych, ograniczać
Swe żądania stosownie do godziwego żołdu)
(474 – 478)

Cytaty biblijne wykorzystane tu zostały w *argumentatio*, bardzo ważnej według retoryki części procesu. Przykładem kontrowersji (*controversiae*), rozważania za i przeciw, jest monolog Heroda po odejściu Jana:

Hunc si prophetam perdo, populum offendero,
Si servo, regno consulo parum meo,
Quid ergo agendum est?
(Jeśli zgładzę proroka, urażę lud,
Jeśli puszczę wolno, źle się przysłużę mej władzy
Cóż więc mam robić?).
(542 – 544)

*powiednim czasie*). Przykładów tych jest więcej. Arystoteles wyraził w swej *Poetyce* pogląd, iż duszą tragedii jest jej akcja, w tragediach Seneki natomiast akcja ustępuje na dalszy plan, na czoło wysuwają się przemowy: retoryczne *suasoriae*, *controversiae* i *ecphraseis*. Te ostatnie, jako opisujące wydarzenia spoza sceny, miały wstrząsnąć widzem (a raczej czytelnikiem) i wywołać w nim uczucie grozy. Obcy tym tragediom jest rozwój charakterów — postaci stają na scenie zawsze w najwyższym napięciu różnych afektów, jak gniew, nienawiść, zazdrość, chęć zemsty itp. Patos jest więc cechą dominującą. Tyle w skrócie o tragediach Seneki. Jak więc w porównaniu z nimi przedstawia się tragedia *Baptistes*?

1. Przemowy. W tragedii Buchanana mamy raczej do czynienia z kolejno po sobie następującymi monologami, niż dialogiem. Wypowiedzi *personarum dramatis* są bardzo długie. A co jest ich treścią? Już pierwsza przemowa Malchusa jest bardzo długa, liczy 57 wersów. Na początku pełni funkcję ekfrazy. Ukazując nieszczęścia, jakie spotkały Żydów ze strony pogan (Rzymian), ma ona za zadanie wstrząsnąć widzem. Druga jej część to mowa oskarżycielska pod adresem Jana Chrzciciela. W tej scenie oskarżenie Jana kontynuuje Malchus jeszcze kilkakrotnie. Również niektóre wypowiedzi Jana mają charakter ekfrazy, np. apostrofa do śmierci:

O mors laboris una laxamen gravis!
O mors doloris portus et mali quies!
Notum paucis commodum mortalibus!
Formido pravis et bonis votum, tuo
Sinu recepta naufragum hoc corpusculum
Et sempiternae duc quietis in domum[2].
(O śmierci, jedyna ulgo w ciężkim trudzie!
O śmierci, spokojny porcie w [morzu] bólu i zła!
Szczęście znane niewielu śmiertelnikom!
Lęku złych i pragnienie dobrych,
Przyjąwszy w objęcia to ciało rozbitka
Prowadź do domu wiecznego spoczynku)
(1098 – 1103)

Emocjonalny charakter przytoczonej wypowiedzi tworzą też anafory i eksklamacje. Śmierć jest tu kresem trudu i nieszczęść, nie zaś kresem życia. Rozwinięcie tej myśli, będące parafrazą znanych słów Horacego, znajduje się w pieśni Chóru bezpośrednio po słowach Jana:

---

[2] Cyt. według wydania: G. B u c h a n a n, *Tragedies*, ed. by P. Sharrat and P.G. Walsh, Edinbourgh 1983.

Ponieważ w tragedii tej, tak jak w tragediach Seneki, niewiele dzieje się na scenie, niektóre wypadki spoza niej muszą zostać opowiedziane. Tutaj zostaje opowiedziana nie tylko śmierć Jana, co jest zrozumiałe, ale również uczta, w czasie której dokonała się zbrodnia. Autor wprowadza w tym celu dodatkową postać. Jej imię, Nuntius, wskazuje, że jest to postać typowo funkcyjna. Posłaniec nie tylko informuje o śmierci Jana Chrzciciela; drugim jego zadaniem jest pocieszenie (*consolatio*) obecnych na scenie. Konsolacja z kolei to nieodzowny element mów pogrzebowych.

2. Chór. — U Seneki często treścią pieśni chóru są po prostu wykłady różnych problemów filozofii stoickiej. Niektóre pieśni Chóru u Buchanana, np. podziwiająca stałość charakteru Jana Chrzciciela, brzmią jak echo chórów Seneki:

O te beatum hoc pectoris constantia,
O nos misellos, quos iners animi metus
Felicitatis privat hoc consortio!
(O, jak szczęśliwy jesteś dzięki stałości serca,
O, jakże jesteśmy nieszczęśliwi, bo obezwładniający strach duszy
Pozbawił nas udziału w tym szczęściu)
(1105 – 1107)

Retoryczność tragedii Buchanana *Baptistes* wydaje się wynikać z pozaliterackiej przyczyny jej powstania. Sam autor pisał, że jest to sztuka z kluczem, gdy bronił się przed inkwizycją: [...] *meam sententiam de Anglis explicavi in ea tragoedia, quae est de Io. Baptista, in qua quantum materiae similitudo patiebatur, mortem et accusationem Thomae Mori repraesentavi et speciem tyrannidis illius temporis ob oculos posui*[3].

Tragedia Grimalda *Archipropheta* uznawana jest przez niektórych badaczy angielskich za najlepszy utwór dramatyczny przed Szekspirem[4]. Grimaldus, inaczej niż Buchanan, kładzie nacisk raczej na przedstawianie, niż na opowiadanie wypadków. Oczywiście, nie można z dramatu całkowicie usunąć narracji, ale musi być ona podporządkowana biegowi wydarzeń. Grimald posługuje się pięcioaktową strukturą klasycznego dramatu, zachowuje jedność akcji, miejsca i czasu. Charaktery jego postaci są bardzo wiarygodne, widać ich psychologiczne zróżnicowanie, akcja jest żywa. Postaci prowadzą dialog, a nie tylko wygłaszają monologi. Jeśli już jest monolog, ukazuje on wewnętrzną walkę lub charakteryzuje uczucia mówiącej postaci. U Buchanana postaci służyły do wy-

---

[3] Cyt. za J. M. A i t k e n. *The Trial of George Buchanan Before the Lisabon Inquisition*, Edinbourgh 1939, s. 24 – 25.

[4] Zob. H. B. N o r l a n d, *Grimald's „Archipropheta": a Saint Tragedy,* The Journal of Medieval and Renaissance Studies XIV 1984, s. 76.

rażania raczej politycznych i religijnych racji, były maskami polityków z dworu Henryka VIII: samego Henryka, Morusa, Cromwella[5]. Grimald okazuje się w tej tragedii bardziej poetą, niż politykiem czy reformatorem religijnym. Postaci targane są wielkimi namiętnościami, dostrzega się relacje i napięcia między nimi. Jest więc *Archipropheta* raczej tragedią ludzką (*tragoedia humana*), niż sztuką polityczną. Oczywiście, jak wspomniano, narracja jest konieczna, gdy ma być zachowana jedność miejsca i czasu. Wypadki wcześniejsze, należące do przedakcji, muszą zostać opowiedziane. Tę rolę narracji widzimy np. w *Królu Edypie* Sofoklesa. Taką narracją w sztuce Grimalda jest opowiadanie o cudownym poczęciu i urodzeniu Jana. Na tej podstawie Herod wyrabia sobie początkowo opinię o Janie jako o człowieku świętym i dobrym. Poza tym krótkie opowieści sług stanowią jakby łączniki pomiędzy ważnymi scenami dramatu, w których występują główne postaci. Pod tym względem więc Grimaldus naśladuje raczej tragedię grecką, Buchanan zaś narracji przyznaje inną rolę — przekazuje ona poglądy postaci, jak to widać w tragediach Seneki.

Dramat Grimaldusa jest tragedią ludzkich namiętności. Widać to najbardziej w relacji Herod — Herodiada. W przedstawianiu portretu Herodiady przez sługi słychać echo *Pieśni nad Pieśniami*. W następnej scenie Herodiada ukazuje emocjonalny związek z Herodem w kategoriach wzajemności:

> Regit mens una nostra amborum corpora.
> idem est velle est idem nolle, iidem ambo sumus[6].
> (Jedna myśl kieruje naszymi ciałami.
> Tego samego pragniemy, tego samego nie chcemy,
> Oboje jesteśmy tym samym)
>
> (448 – 449)

Można tu widzieć podobieństwo nie tylko do wspomnianej księgi *Starego Testamentu*, lecz także do liryki miłosnej greckiej i rzymskiej. Tej na pozór pięknej miłości Jan przeciwstawia miłość do Boga, przed którą miłość do kobiety musi ustąpić, tym bardziej że jest to miłość występna:

> [..] Tu rem perpende Rex.
> Dei prae amore sperne amorem feminae.
> Dubitabis huic mundo caelum anteponere?
> (Rozważ sprawę, Królu.
> Odrzuć miłość do kobiety ze względu na miłość do Boga.
> Czy zawahasz się wybrać niebo zamiast tego świata?
>
> (1013 – 1015)

---

[5] Por. jw., s. 64.

[6] Cyt. według wyd. G. Nicholas, *Christus Redivivus (printed 1543). Archipropheta (printed 1548)*. Prepared with an Introduction by K. Tetzeli von Rosador, New York 1982.

To emocjonalne napięcie (namiętność do kobiety — miłość do Boga) jest przyczyną katastrofy.

Inna rzucająca się w oczy różnica pomiędzy tymi dramatami dotyczy kulminacyjnego wydarzenia — uczty, w czasie której Jan zostaje ścięty. U Grimaldusa scena pominięta przez Buchanana staje się przez kombinację muzyki, śpiewu i dialogu najefektowniejszą sceną tragedii: uczta jest pełna wspaniałych pieśni, wzorowanych na antycznych utworach sympotycznych. Grimaldus odwołuje się tu nie tylko do tradycji literackiej — on chce ukazać rzeczywisty przepych królewskiego przyjęcia. I wtedy dochodzi do katastrofy. Ten kontekst śmierci Jana nie tylko podkreśla psychologiczne motywacje postępowania królewskiej pary, lecz jednocześnie ukazuje kontrast pomiędzy światem Heroda a ubóstwem i prostotą Jana. Jan jest tu symbolem prawdy i choć budzi podziw Heroda, jednak namiętność, pycha, egoizm i słaba wola przeciwstawiają się cnotom proroka. Śmierć Jana jest zapowiedziana przez niego samego ze spokojem jeszcze przed ucztą, co w pewnym stopniu łagodzi tragizm. Bezpośrednio po scenie uczty pojawia się nie Nuncjusz, jak u Buchanana, lecz sam Jehowa, z wiadomością, że Jan jest już w niebie. Uczta jest jakby obramowana tymi dwiema uzupełniającymi się wypowiedziami. Antytetyczność obu scen podkreśla jeszcze wypowiedź Jehowy, wyjaśniająca, że przez ziemską głupotę objawiła się mądrość niebios, a pokonany Jan odniósł zwycięstwo. To ukazanie potęgi Boga w kontekście działania zła jest zapowiedzią ukrzyżowania Jezusa, którego poprzednikiem był Jan. Grimald kieruje jakby uwagę widza w przyszłość. Dramat ten jest więc dramatem ludzkich namiętności i konfliktów. Wskazują na to również tzw. mówiące imiona faryzeuszy oskarżających Jana, będących jednocześnie doradcami Heroda: Filautus i Tyflus (Samolub i Ślepiec). Symbolizują oni dwie główne wady królewskiej pary, samolubstwo i ślepotę moralną. Sztuka Grimalda ukazuje więc człowieka rozdartego pomiędzy ziemią a niebem. Jest jednocześnie dramatem religijnym, ukazującym uniwersalne i transcendentne odniesienia człowieka, tak jak to czyniła tragedia grecka. Dramat Buchanana to w większym stopniu dramat polityczny i choć ukazuje też sprawy ogólnoludzkie, traktować go można raczej jako utwór okolicznościowy, napisany pod wpływem konkretnego wydarzenia politycznego na dworze angielskim. Dla dramatu politycznego bardziej odpowiednim wzorem były dramaty Seneki, w których ukazywane są w monologizowanych wypowiedziach postaci, ich poglądy i postawy. Tak jak u Seneki, postaci Buchanana nie przeżywają konfliktów, lecz roztrząsają problemy. Akcent położony jest na ukazanie argumentów stron: oskarżenia i obrony. Buchanan w formie tragedii przedstawia rodzaj rozprawy sądowej nad Janem, zakończonej wyrokiem.

Lublin

## *BAPTISTES* VON GEORGE BUCHANAN UND *ARCHIPROPHETA* VON NICOLAS GRIMALD ALS BEISPIELE FÜR DAS POLITISCHE UND DAS RELIGIÖSE DRAMA


### Zusammenfassung

Im Referat werden zwei lateinische Tragödien über den Tod von Johannes dem Täufer besprochen, die in den vierziegen Jahren des 16. Jahrhunderts von Dichtern aus den Britischen Inseln geschrieben wurden. An ihrem Beispiel wird der Einfluß des Zwecks, zu welchem das Dichterwerk komponiert wurde, auf seine literarische Gestalt gezeigt.

Die Analyse der Tragödie *Bapistes* von Buchanan zeigt, daß ihr Verfasser sich Tragödien von Seneca zum Vorbild nahm, die eher für die Rezitation als für Aufführung auf der Bühne bestimmt waren. Der Nachdruck wird also in ihnen auf das Wort, auf die Information gelegt, und nicht auf die Darstellung der Handlung. Eine besondere Eigentümlichkeit der „rhetorischen" Tragödie besteht darin, den Zuschauer von einer gestalt, die sich gerade auf der Bühne befindet, darüber zu informieren, daß sich eine andere Gestalt nähert oder weggeht. Im Drama von Buchanan, ebenso wie Seneca, rückt die Handlung in den Hintergrund, in den Vordergrund dagegen kommen Reden, rhetorische *suasoriae, controversiae* und *ecphraseis*. Wir haben es mit einandervolgenden Monologen als mit einem Dialog zu tun. Am häufigsten erinnern sie an Gerichtsreden der Parteien — des Anklägers und des Verteidigers. Ein unabtrennbares Element der Anklage oder Verteidigung ist auch die Charakterisierung der Personen. Mit Charakterzügen werden wir nicht durch das Verhalten der Gestalten bekannt — sie werden durch *laudatio* oder *vituperatio* dargestellt. Manche Lieder des Chors, z.B. das Bewunderungslied über die Charakterfestigkeit von Johannes dem Täufer, lauten bei Buchanan wie ein Echo der Chöre von Seneca, die häufig einfach Vorträge über verschiedene Probleme der stoischen Philosophie sind. Die rhetorische Tragödie Buchanans *Baptistes* scheint sich aus einer außerliterarischen Ursache ihrer Entstehung zu ergeben. Der Autor selbst, als er sich vor der Inquisition verteideigte, schrieb, daß das Stück mit einer Verschlüsselung ist, das die Angelegenheit von Thomas More darstellt.

Die Tragödie *Archipropheta*, die von manchen englischen forschern für das beste dramatische Stück vor Schakespeare gelaten wurde, legt den Nachdruck eher auf die Aufführung als das Erzählen von Ereignissen, und die Erzählungwurde bei ihm dem Gang der Ereignisse untergeordnet. Die Charakterzüge seiner Gestalten sind sehr glaubwürdig, man sieht ihre psychologische Unterschiedlichkeit, die Handlung ist lebendig. Die Gestalten halten selbst nicht nur Monologe, sondern führen einen Dialog. *Archipropheta* ist also eher eine Tragödie menschlicher Leidenschaften als ein politisches Stück. Dies ist am besten in der Relation Herod — Herodiada zu sehen. Ein anderer auffallender Unterschied zwischen den Dramen betrift das Gipfelereignis — ein Gastmahl, während dessen Johannes enthauptet wird. Die von Buchanan fortgelassene Szene wird bei Grimaldus durch Kombination von Musik, Gesang und Dialog zur eindrucksvollsten Szene der Tragödie: das Gastmahl ist voll von prachtvollen Liedern, die den altertümlichen sympotischen Werken nachgebildet sind. Grimaldus beruft sich hier nicht nur auf die literarische Tradition: Er will die wirkliche Pracht des königlichen Gastmahls darstellen. Und dann kommt es zu einer Katastrophe. Der Kontext des Todes von Johannes zeigt den Kontrast zwischen Welt des Herod und der Armut und Einfachheit des Propheten. Die Tragödie von Grimaldus ist gleichzeitig ein religiöses Drama, das uniwerselle und transcendente Bezüge des Menschen darstellt, so wie es die Griechische Tragödie gemacht hat. Buchanans Drama ist im großeren Maße ein politisches Drama, und obwohl es auch allgemeinmenschliche Angelegenheiten zeigt, kann man es eher als ein Gelegenheitswerk betrachten, das unter dem Einfluß eines konkreten politischen Ereignisses am englischen Hof geschrieben wurde. Für das Politische Drama waren Senecas Dramen ein entsprechendes Muster. Man kann sagen, daß Buchanan in der Form einer Tragödie eine Art der Gerichtsverhandlung gegen Johannes darstellt, die mit einem Strafurteil endet.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# DRAMAT ANTYCZNY W SZKOLE I NA SCENIE SZKOLNEJ NA ŚLĄSKU XVI – XVIII WIEKU

Napisał

JÓZEF BUDZYŃSKI

Podjęty temat recepcji dramatu antycznego na Śląsku wiąże się z dwojaką tradycją teatru europejskiego — z tradycją teatralną antyczną, odrodzoną w epoce renesansowego humanizmu, oraz z tradycją teatru średniowiecznego, przywoływaną w specyficzny sposób w porenesansowym już okresie i nakładającą się niejako na tradycję klasyczną. Generalnie recepcja ta mogła się dokonywać na cztery główne sposoby:

1. programowa lektura dramatów antycznych w szkole humanistycznej — dla celów szkolnej nauki językowo-retorycznej oraz dla potrzeb także teatru szkolnego publicznego;
2. inscenizacja tekstów antycznych oryginalnych, przede wszystkim łacińskich, rzadziej greckich;
3. przekłady dramatów klasycznych, z reguły niemieckojęzyczne, dla szkoły i także dla szerszego środowiska, zwłaszcza w okresie mniejszej już znajomości języków antycznych;
4. adaptacje, przeróbki oraz imitacyjne utwory własne autorów szkolnych lub ze szkołą ściślej związanych, nowołacińskie lub tworzone w języku rodzimym, przeważnie niemieckim, sporadycznie także w języku polskim.

Śledząc zaś różnorakie mechanizmy tej recepcji i jej kontekstu historyczno-kulturowego w ciągu blisko trzech stuleci wypada najpierw zwrócić uwagę na rolę łacińskiej szkoły humanistycznej w odkrywaniu i poznawaniu dramatu antycznego w XVI wieku i także w następnych stuleciach, następnie wskazać na barokową adaptację i asymilację klasycznej tradycji teatralnej, wreszcie na przyswajanie neoklasycznych zasad dramaturgii od połowy XVIII wieku już w epoce oświecenia.

## 1. SZKOLNY KANON ANTYCZNYCH DRAMATÓW

Rola szkoły humanistycznej w procesie recepcji dramatu antycznego była decydująca, gdyż poznanie tradycji teatru grecko-rzymskiego mogło się dokonać jedynie dzięki odnowieniu studiów klasycznych i dzięki przekładom komedii Terencjusza i Plauta oraz dramatów Sofoklesa, Eurypidesa i Arystofanesa, a wkrótce także i Seneki. Na wzór dramatów starożytnych zaczęli wkrótce humaniści i ich kontynuatorzy porenesansowi tworzyć swoje sztuki nowołacińskie i wprowadzać je na scenę.

Wśród śląskich humanistów i reformatorów szkolnych wyróżnił się wybitny scholarcha Wawrzyniec Korwin (wł. Laurentius Raabe, ok. 1465 — 1527), wychowanek Akademii Krakowskiej, najpierw kierownik szkoły w Świdnicy, a od 1496 r. rektor szkoły miejskiej św. Elżbiety we Wrocławiu. Korwin szybko docenił znaczenie teatru zarówno w edukacji młodzieży, jak i w zakresie możliwości szerszego oddziaływania ideowo-kulturalnego poza szkołą. Oto dnia 28 lutego 1500 r. w zapusty wystawił ze swoimi uczniami w ratuszu wrocławskim, z wielkim aplauzem uczonej publiczności, komedię łacińską Terencjusza pt. *Eunuchus*. Według relacji G. Baucha, powołującego się na stare dokumenty archiwalne, zaproszenia na to przedstawienie były pierwszymi wrocławskimi afiszami teatralnymi[1]. Wkrótce też powrócił z Lipska młody poeta wrocławski Sigismundus Fagilucus (wł. Buchwald) i przywiózł ze sobą w 1501 r. komedie Plautyńskie, które miał czytać w szkole św. Elżbiety. Zaprzyjaźniony z Korwinem pomógł mu wyreżyserować drugą komedię łacińską, tj. sztukę Plauta pt. *Aulularia (Skarb)*, która została pokazana w niedzielę zapustną dnia 6 lutego 1502 r. również w sali ratuszowej i z wielkim powodzeniem[2].

Śląski scholarcha wyprzedził w ten sposób nawet swego mistrza z czasów krakowskich Konrada Celtisa, znanego humanistę i poetę niemieckiego, który dopiero w zimowym semestrze 1502/1503. wystawił ze swymi uczniami z kolegium poetów w auli uniwersytetu w Wiedniu te same antyczne komedie. Znacznie później, dopiero w 1515 r. w uniwersytecie lipskim magister Johann Lang, pochodzący zresztą ze Lwówka Śl., przedstawił *Eunucha* Plauta. Spektakle wrocławskie Korwina uchodzą za pierwsze udokumentowane w obszarze niemieckojęzycznym łacińskie widowiska teatralne, ustępując jedynie XV-wiecznym przedstawieniom włoskim (np. Pomponiusa Laetusa, nauczyciela K. Celtisa), a wyprzedzając jakieś podobne inscenizacje w Krakowie[3].

Komedie zatem rzymskie Terencjusza i Plauta, czytane w szkole i odgrywane w ich oryginalnym języku na scenie publicznej, zapoczątkowały na

---

[1] G. B a u c h, *Geschichte des Breslauer Schulwesens vor der Reformation,* Breslau 1909, s. 234 – – 253.

[2] *Ibidem*; zob. także i d e m, *Geschichte des Breslauer Schulwesens in der Zeit der Reformation,* Breslau 1911, s. 157.

[3] *Cf.* J. L e w a ń s k i, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 202, 554 n.; Z. R a s z e w s k i, *Krótka historia teatru polskiego,* Warszawa 1990, s. 16.

Śląsku humanistyczną recepcję dramatów klasycznych. W szkole luterańskiej utrwaliła się w szczególności pierwszorzędna pozycja Terencjusza, zaaprobowanego także przez Filipa Melanchtona i Marcina Lutra, jako bardziej moralnego od Plauta. Potwierdza to np. edycja łacińskich *Komedii* Terencjusza, opublikowana we Wrocławiu w 1540 r. staraniem Andrzeja Winklera, rektora szkoły elżbietańskiej i kierownika drukarni, z przedmową Ambrożego Moibana, pastora kościoła św. Elżbiety i pierwszego protestanckiego inspektora szkolnego[4]. Powszechną niemal przydatność Terencjusza dla ówczesnej szkoły, cenionego ogromnie w nauce konwersacji łacińskiej, poświadcza kolejna edycja A. Winklera 1541 r. w postaci łacińsko-niemieckiej antologii pt. *Selectioris latini sermonis formulae ex Comoediis Terentianis depromptae una cum Germanica interpretatione, quo pueri facilius per eiusmodi collationem utriusque linguae phrasi assuescant.*

O kolejnych inscenizacjach dramatów antycznych wiarygodne informacje pochodzą z połowy XVI wieku; mianowicie w szkole św. Marii Magdaleny we Wrocławiu w zapusty 3 marca 1549 r. była przedstawiona komedia Plauta *Aulularia*, następnie zaś z okazji podniesienia szkoły św. Elżbiety do rangi gimnazjum dnia 29 I 1562 r. wystawiono jakąś łacińską komedię Terencjusza, obok niemieckojęzycznego moralitetu o Kainie i Ablu[5].

Formalne reguły widowiska teatralnego w protestanckiej szkole wrocławskiej znajdujemy w ordynacji *Der Stadt Bresslav SchulOrdnung* 1570 r., autorstwa Piotra Vincentiusa, ówczesnego rektora gimnazjum św. Elżbiety, potwierdzone później przez *Leges Scholarum Vratislaviensium renovatae* Tomasza Sagittariusa w 1617 r. Studium Terencjusza jako głównego wzorca imitacji szkoleniowej wyznaczone zostało dla klasy II czyli przedostatniej gimnazjum, dla najstarszej zaś klasy I przewidziany został Plaut oraz greckie tragedie Eurypidesa i Sofoklesa. Miała to być w znacznym wymiarze pięciu godzin tygodniowo lektura, recytacja i przedstawianie wybranych scen terencjańskich, nawet w kostiumie. Bardzo interesujące jest uzasadnienie Piotra Vincentiusa, zalecającego Terencjusza także na scenę: że jak wygłoszenie mowy decyduje ostatecznie o jej charakterze i formie, tak i wystawienie komedii samym tylko gestem i głosem postaci teatralnej może więcej sprawić i bardziej pobudzić młode umysły, niż jakiekolwiek namowy i kary nakłaniające do nauki; że więcej korzyści może przynieść jedno przedstawienie niż liczne prelekcje itp.

Dla odmiany w drugiej szkole wrocławskiej, św. Marii Magdaleny, chyba także ze względów rywalizacyjnych z gimnazjum elżbietańskim, preferowano Plauta. W tym celu moderator szkoły Johannes von Hoeckelshoven wydał w 1608 r. komedię *M. Actii Plauti Captivei. In usum juventutis scholasticae...* Jak żywa była w tej szkole tradycja plautyńska, pokazuje dramat Ch. Pomariusa, wysta-

---

[4] Zob. J. B u d z y ń s k i, *Recepcja antyku w humanistycznej szkole na Śląsku w XVI – XVIII wieku,* [w:] Tradycje kultury antycznej na Śląsku, red. J. Rostropowicz, Opole 1997, s. 256 n.

[5] *Cf.* B a u c h, *o.c.*, s. 115 n., 157 n.

wiony 7 XII 1679 r. pod znamiennie czytelnym tytułem: *Amphitruo Tolosanus, hoc est, Arnoldus Tilius, simulandi et dissimulandi Artifex incomparabilis.*

Moda na Terencjusza i Plauta była na przełomie XVI i XVII wieku dość powszechna także w szkołach prowincjonalnych. Dla przykładu ordynacje w Brzegu nakazywały co roku opracowywać także w klasie II jedną komedię Terencjusza, ale za to bardzo dokładnie: najpierw tłumaczyć tekst łaciński na niemiecki i dokładnie go analizować, a następnie uczyć się go po łacinie na pamięć, żeby potem pokazać na scenie (por. 1581, 1586, 1599 itd.). Wymieniane są np. *Terentii Phormio* i *Andria; Plauti Aulularia* oraz *Miles* (1614, 1615 itd.), omawiane z reguły po dwie godziny w tygodniu. Stopniowo jednak w głąb XVII wieku rola klasycznego wzorca komediowego malała, coraz to kurczył się czas wyznaczony w programach szkolnych na lekturę i studium Terencjusza lub Plauta oraz greckich dramatopisarzy, którzy musieli ustępować barokowym wzorcom nowołacińskim, tak jak pogańskiego Terencjusza zastąpił „Terentius Christianus", tj. komedie biblijne Korneliusa Schoneusa (1592). Dążenie bowiem do pełniejszej chrystianizacji tradycji klasycznej spowodowało również istotne zmiany w porenesansowej recepcji dramatu starożytnego w szkole łacińskiej i w jej teatrze.

Warto przy tym pamiętać o retorycznej genezie teatru szkolnego, czyli najogólniej o tym, jak pierwotna „palaestra oratoria" przenoszona na scenę publiczną bogaciła się i przekształcała tak, że wyłoniła się z niej „palaestra dramatica", jak nazywano ówcześnie widowiska szkolne. Rozwój ten przebiegał od prostej deklamacji poprzez tzw. akt szkolny, oratorski lub np. pasyjny, następnie dialogowany panegiryk i dialogi o różnej tematyce ze scenami silniej już ze sobą powiązanych obrazów, połączonych jakimś wspólnym motywem personalnym lub ideowym, wreszcie poprzez adaptacje i przeróbki komedii Plauta i Terencjusza lub tragedii Seneki, aż do prawidłowych czyli regularnych, całkiem wzorowo zbudowanych, oryginalnych tragedii i komedii nowołacińskich. Z zachowanych zaś śląskich teatraliów widać, że ten ścisły związek retoryki szkolnej ze sceną nigdy nie został zerwany i antyk klasyczny nie przestawał oddziaływać na twórczość także późniejszych dramatopisarzy, nadal w jakimś stopniu wzorujących się na autorach starożytnych. Naśladownictwo to wyraziło się zwłaszcza w zakresie kompozycji dramatów, np. budowy prologów i epilogów, monologów i dialogów, partii recytowanych i śpiewanych, także chórów, oraz oczywiście imitacji języka i stylu, metryki i wersyfikacji, a nadto sposobów charakteryzacji postaci, prowadzenia akcji itp.

## 2. BAROKOWA RECEPCJA DRAMATU KLASYCZNEGO

Pozostając przy zagadnieniu tradycji literackiej trzeba uwzględnić w szczególności współwystępowanie w twórczości nowołacińskich dramatopisarzy dwóch równie ważnych i równie starożytnych nurtów kulturalno-literackich —

antyku grecko-rzymskiego oraz antyku judeo-biblijnego — oddziałujących wzajemnie na siebie, przenikających się i łączących w nadrzędnej syntezie chrześcijańskiej kultury owej epoki. W porenesansowej chrystianizacji dramatów antycznych protestanckimi pedagogami i autorami kierowała nadal reformacyjna idea sanacji chrześcijaństwa, katolickimi zaś — postulaty trydenckiej reformy Kościoła, sformułowane na przykład w jezuickiej ustawie szkolnej pt. *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* (1599 r.).

Istotną bowiem zmianą historyczno-kulturową, jaka się dokonała w XVII wieku na Śląsku, stał się skuteczny proces rekatolicyzacji Śląska, nie bez znacznego udziału jezuitów, którzy w pierwszej połowie tegoż stulecia zaczęli powszechnie zakładać tutaj swoje kolegia i szkoły, a równocześnie uruchamiać sławne i zasłużone na polu kultury sceny teatralne (nb. najwcześniej w Kłodzku 1597 r., później na właściwym Śląsku, np. w Nysie 1622, we Wrocławiu 1639). Jezuici zaś przybyli na Śląsk ze swoim już gotowym i wysoko rozwiniętym dramatem barokowym i odtąd działały i rozwijały się równorzędnie na tym samym terenie dwa typy teatrów szkolnych — protestancki i katolicki, najbardziej zaś dynamicznie od połowy XVII do połowy XVIII stulecia. Mimo zrozumiałych różnic ideowo-konfesyjnych łączyła je i upodobniała praktyka stosowania tej samej zasady twórczej — chrześcijańskiej recepcji i adaptacji antyku grecko-rzymskiego, więc także i dramatów starożytnych[6].

Wyraźnie też teraz w twórczości nowołacińskiej nurt tradycji antyku judeo—biblijnego zaczął dominować nad antykiem grecko-rzymskim, zwłaszcza że z tegoż skarbca klasycznego zaczęto coraz śmielej wydobywać Senekę, bliskiego swym stoicyzmem chrześcijaństwu. Teorię i praktykę senekańskiej tragedii poznawano na Śląsku m.in. za pośrednictwem pism Justusa Lipsiusa oraz prac Daniela Heinsiusa (m.in. *De tragoediae constitutione* 1611). W naśladownictwie Seneki przodowali trzej wielcy twórcy tzw. śląsko-niemieckiego baroku: Martin Opitz (por. przekład *Trojanek*), Andreas Gryphius oraz Daniel Casper von Lohenstein. Senekę w tragedii, a Terencjusza w komedii proklamował również jako wzorce jezuicki dramaturg Jacobus Masen, stąd ślady wpływu Seneki znajdujemy również na kartach dramatów jezuickich, np. we Wrocławiu w latach 1721, 1738, 1747. Zainteresowanie bowiem dramatami Seneki w szkołach Śląska przeniosło się jeszcze w XVIII stulecie, z tym że na scenach protestanckich były to już z reguły adaptacje niemieckojęzyczne, np. w reżyserii G. W. Kellera we wrocławskim gimnazjum magdaleńskim (por. 6 XII 1736: *Octavia*; 16 II 1741: *Thyestes*; 15 XII 1746: *Agamemnon*).

Wyjątkowo w parze z Seneką we wspomnianym powyżej dramacie (w pełnym tytule: *Ultima fata Agamemnonis*) pojawia się imię Ajschylosa, nazywanego przez G. W. Kellera nawet „księciem tragików greckich". Sam jednak rektor Keller chce podążać „Seneca duce", który jego zdaniem niewoli dusze czytelników jasnością wypowiedzi, powagą sentencyj, brzemiennością słów

---

[6] Zob. J. Budzyński, *Dramat i teatr szkolny na Śląsku (XVI – XVIII wiek)*, Katowice 1996.

i autorytetem bohaterów. To się ma w szczególności odnosić do tragedii o Agamemnonie, przy czym powołuje się na opinie D. Heinsiusa i innych współczesnych mu znawców starożytności i dramatów antycznych.

Podobnie w pierwszej połowie XVIII wieku obserwujemy niemieckojęzyczne adaptacje greckich dramatopisarzy, nadal jednak z tragików tylko Sofoklesa i Eurypidesa, oraz mistrza starej komedii Arystofanesa. Tym razem „księciem poetów greckich" zostaje nazwany Sofokles przez G. Kuepffendera, który wystawia w tymże samym gimnazjum wrocławskim 2 I 1709 r. jego *Edypa* w przekładzie niemieckim, powołując się na przekład *Antygony* M. Opitza. Wspominany już G. W. Keller adaptuje natomiast dla sceny szkolnej dramat, przypisywany wówczas Eurypidesowi, pt. *Rhesus* w ten sposób, że uzupełnia go prologiem, aż czterema intersceniami — z wierszowanymi łacińskimi wstawkami — i epilogiem. Wcześniej, 18 XII 1721 r., tenże Keller wystawiał również po niemiecku *Chmury* Arystofanesa, a swój niemieckojęzyczny przekład niejako usprawiedliwiał wskazując w swojej przedmowie na przekład łaciński N. Frischlina oraz na tłumaczenia angielskie i francuskie; z własnej zaś inicjatywy Keller dodaje prolog i epilog, unika natomiast Arystofanejskich „machin teatralnych". Znamiennie był również przypominany w XVIII wieku rzymski Terencjusz, np. przez G. Kuepffendera podczas dwudniowych przedstawień 31 VIII – 1 IX 1707 r. pt. *Der Lateinisch- und Deutsch-redende Terentius, auf der Mariae-Magdalenaeischen Schau-Buehne.*

Scena jezuicka pozostawała nadal wierna łacinie, stąd np. w kolegium wrocławskim w lutym 1691 r. wystawiono komedię pt. *O tempora! O mores!* — według programu drukowanego opracowaną na wzór *Żab* Arystofanesa. Podobnie w kwietniu 1709 r. zaprezentowano jako miesięczny spektakl tragikomedię pt. *Alexius*: „ad imitationem veterum Sophoclis et Euripidis", znaną nam z zachowanego tekstu rękopiśmiennego.

## 3. OŚWIECENIOWE DYSKUSJE I PRÓBY NEOKLASYCYSTYCZNE

Była już mowa o zainteresowaniu dramatami Seneki w pierwszej połowie XVIII stulecia, a wkrótce poprzez jezuitów francuskich, zaproszonych do Akademii Leopoldyńskiej we Wrocławiu na życzenie Fryderyka pruskiego, zaczęły się szerzyć na Śląsku nowe idee i zasady klasycystycznej poetyki, przygotowujące proces przekształcania się spektakli barokowych w formy neoklasycystyczne. Z lat 1750 – 1757 zachowały się ciekawe tzw. egzercytacje akademickie wrocławskich studentów jezuickich, nawiązujące m.in. do *Sztuki poetyckiej* N. Boileau (por. *Exercitatio III in artem poeticam* z dnia 11 VIII 1750 r.) i propagujące reguły trzech jedności oraz zasadę prawdopodobieństwa fabuły dramatycznej. Ponowny renesans Seneki poświadcza z kolei *Exercitatio II in artem oratoriam,* z sierpnia 1756 r.

Dramatopisarze protestanccy, znający i korzystający z poetyk jezuickich, np.

J. Pontana i J. Masena, częściej powołują się na D. Heinsiusa oraz J. Ch. Gottscheda. Prof. Christian Weinisch próbował nawet na podobieństwo dzieła D. Heinsiusa *O budowie tragedii* opracować zasady dla twórczości komediowej, w zastosowaniu do sceny szkolnej, jak to przedstawia w erudycyjnej przedmowie programu teatralnego z dnia 11 grudnia 1732 r. w gimnazjum św. Elżbiety (spektaklu pt. *Comoediae vitiosus Amator*); ten swego rodzaju komentarz do Arystotelesowej polityki ilustrowany jest informacjami zaczerpniętymi z dzieł wielu pisarzy starożytnych i nowożytnych, zajmujących się tymi kwestiami. Stanowisko Ch. Weinischa jest raczej polubowne w porównaniu np. z poglądami Davida Hoffmanna, który w łacińskim programie do swojej niemieckojęzycznej komedii pt. *Avarus*, wystawionej 19 IX 1720 r. w gimnazjum wrocławskim św. Elżbiety i stanowiącej odpowiednik Plautowej komedii *Garnkowej (Aulularia)*, wysławia komizm Plauta oraz jego naśladowcy Moliera. Zdecydowanie zaś antyplautyńskie poglądy wygłosi w kilkanaście lat później w gimnazjum św. Marii Magdaleny wspominany już G. W. Keller, wystawiając w łacińskim tłumaczeniu tragedię A. Gryphiusa pt. *Catharina Georgiana* (18 III 1745). Keller, znany ze swej stanowczości, tym razem za swoją powinność nauczycielską uważa konieczność przeciwstawiania się niemoralności starożytnego dramatu, przy czym powołuje się na autorytet wielu Ojców Kościoła i dekrety soborów powszechnych, krytykujących antyczne komedie i także tragedie Seneki.

Jak zaś szybko zmieniała się sytuacja na polu twórczości dramatycznej w połowie owego stulecia na Śląsku, świadczy na przykład fakt, że w rok lub w pięć lat później, tym razem w pierwszym gimnazjum miejskim św. Elżbiety, doświadczony senior Stieff staje się wielkim propagatorem nowej klasycystycznej dramaturgii według reguł antycznych, przypisywanych wówczas Arystotelesowi, oraz stosownie do zasad współczesnych teoretyków, spośród których wymienia takich autorów, jak D. Heinsius, C. Salmasius, J. Ch. Gottsched, M. J. Riccoboni. Rektor Stieff opowiada się za regułą trzech jedności i zasadą prawdopodobieństwa, wyjąwszy jedynie zbytnie ograniczanie liczby osób bohaterów i przy tradycyjnym zachowaniu prozy w komedii, a mowy wiązanej w tragedii (por. jego trzy ważne w tym względzie dramaty, w których są tak właśnie w manierze klasycystycznej przedstawieni: 6 X 1746 — Alcybiades, 5 III 1750 — Miltiades, 30 XI 1750 — Gajusz Germanik).

W dziedzinie twórczości komediowej cytowany Ch. Stieff przypomina starą pewną drogę pod hasłem: „imitatio Plauti vel Terentii", lecz już w zgodzie z zasadami nowej dramaturgii. Wkrótce jednak Ch. G. Habicht w tymże gimnazjum elżbietańskim zaleca jedynie Terencjusza jako właściwy wzorzec także dla chrześcijańskiej obyczajności, jako że jego komedie zalecał kiedyś pedagogom Filip Melanchton, „communis Germaniae Praeceptor". Chodziłoby zaś według tegoż autora o to, żeby spektakle szkolne budowały dobre obyczaje i unikały krwawych scen, potępianych np. przez Senekę i Petrarkę, jak to czytamy w przedmowie programu do sztuki *Ballonymus Drama*, wystawionej 15 I 1756 r.

Przykładów nowej, klasycyzującej dramaturgii po połowie XVIII w. można

by przytaczać wiele, także ze scen prowincjonalnych szkół protestanckich, dopóki funkcjonował teatr szkolny jako integralny element szkoły łacińsko-humanistycznej. Zabrakło też wkrótce rywalizacji teatrów jezuickich, w związku z kasatą zakonu w 1773 r., a inne teatry zakonne — cystersów, franciszkanów i pozostałych szkół katolickich — już w epoce oświeceniowego klasycyzmu kontynuowały ciągle sztuki barokowe, jakkolwiek w swym epigonizmie na swój sposób ciekawie urozmaicane i oryginalnie twórcze[7].

Na zakończenie tych skrótowych rozważań wolno podsumować, że śląska recepcja dramatu antycznego ma swoje nader oryginalne i żywotne karty historyczne szczególnie na scenach teatrów szkolnych. Okazuje się bowiem, że pierwsze wystawienia komedii rzymskich Terencjusza i Plauta w Europie Środkowej miały właśnie miejsce na Śląsku tuż u progu XVI stulecia (nb. we Wrocławiu 1500 i 1502 r.) i że późniejsze spektakle klasyczne XVI-XVIII wieku były ich stałą kontynuacją dzięki programowej lekturze starożytnych dramatopisarzy w ówczesnej szkole humanistycznołacińskiej. Podobnie charakterystyczne jest dla szkół śląskich, tak protestanckich, jak i katolickich, barokowe naśladownictwo dramatów antycznych, dostrzegalne w całym długim i wielopostaciowym procesie kształtowania się regularnych komedii i tragedii. Do wzorcowych klasyków należeli dwaj greccy tragicy Sofokles i Eurypides oraz trzeci rzymski Seneka, w komedii zaś — Terencjusz przed Plautem, a jako trzeci — grecki Arystofanes. Oświeceniowe dyskusje nad teorią i realizacją dramatu według zasad neoklasycystycznych przyniosły znowu wielki renesans Seneki, w komedii zaś wysunęły Plauta przed Terencjusza, jako że były to już czasy niezwykłej popularności Moliera. Zamknął się więc jakby cały ten krąg rozwoju dramaturgii szkolnej: od renesansowego dramatu klasycznego — poprzez nowołaciński dramat barokowy — do oświeceniowego dramatu neoklasycznego.

Pruska reforma szkolnictwa w drugiej połowie XVIII w., polegająca m.in. na radykalnym ograniczeniu łaciny i greki w nauczaniu szkolnym, spowodowała wraz ze zmierzchem długowiecznej instytucji teatru szkolnego także naturalny uwiąd nowołacińskiej imitacji i asymilacji dramatu antycznego. Zachowały się jedynie setki rękopiśmiennych tekstów i tysiące drukowanych programów teatralnych z tamtej epoki, czekające na swoich ochotnych i niezmordowanych badaczy.

Katowice

[7] *Cf.* J. B u d z y ń s k i, *Barokowy dramat franciszkański na Śląsku XVIII wieku,* [w:] Śląskie Miscellanea, red. J. Malicki i K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1994, s. 29 – 51.

# ANCIENT DRAMA IN THE SCHOOLS AND ON SCHOOL STAGE IN SILESIA OF 16th-18th CENTURIES

## Summary

The subject of reception of ancient drama is connected with two types of tradition of the European theatre — with ancient theatrical tradition that had its revival during the age of the renaissance humanism, and with the tradition of medieval theatre summoned in a specific way during the baroque period. Both these traditions met in Silesia in 17th century in school theatre, both protestant and catholic, forming their mutal cultural heritage both at the beginning of both the school stages and as a source of later mutual connections and similarities, when the pathways of different religious schools and their theatres, parted in result of reformation, athough they remained in relatively peaceful co-existence in the father future.

Following this historical and cultural process during nearly three centuries, first of all it can be expressed as enhancement of the role of the latin humanistic school in acquiring knowledge of ancient drama in 16th century. Among those graduates of the Cracow Academy meritorious in the field of schooling in the humanities, the famous scholar Wawrzyniec Korwin distinguished himself, particularly in transplanting to the area of Silesia the roman comedies of Terence and Plautus. Later on, Terence's position became established for long in reformed programs and in the didactics of Lutheran schools, as that of the author of moralizing comedies and the model of classical conversational latin. They were complemented by the reading list of chosen comedies by Plautus and the Greek tragedies of Eurypides and Sophocles, and before long also latin tragedies of Seneca.

The shaping process of original baroque drama, observed in protestant schools already in the first half of 17th century shows how from different types of school declamations first emerge semidramatic dialogues, and then later due to a more rigorous and more skilful imitation of ancient drama — regular comedies, tragedies and other types of neo-latin school theatre.

The period of enlightment classicism, from the middle of 18th century, is in turn in both types of secondary and higher schools full of discussions on the principles of ancient drama and the need to imitate it faithfully by observing three rules of unity and the principles of probability of the dramatic plot. The renewed reference to Seneca, philosopher and tragedy writer, became the effect of adopting these classicizing norms and in keeping with him also the reminder of old Aeschylus, although still Sophocles and Eurypides remain the Greek tragedy writers of first rank, both in school and on stage, whereas among the comedy writers — in the place of Terence — Plautus is now first, naturally not without impact of the commedies of Moliere.

These main classical dramatic models survived in the schools of Silesia until 19th century, when the neo-latin school theatre had become antiquitated.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

# ZE STUDIÓW NAD RECEPCJĄ TERENCJUSZA W POLSCE: STEFANIA WARSZAWSKA I JEJ PRZEKŁAD *FORMIONA*

Napisał

KRZYSZTOF TOMASZ WITCZAK

Zagadnienie recepcji twórczości Terencjusza w Polsce można rozpatrywać z punktu widzenia nauki i szkolnictwa, wydań i przekładów, przedstawień teatralnych, a także wpływów na literaturę polską. W moim odczycie chciałbym poruszyć tylko jeden aspekt recepcji Terencjusza w Polsce: mianowicie aspekt przekładowy. Jednak swoje rozważania ograniczam pod względem chronologicznym do XIX i pierwszego czterdziestolecia XX wieku, a pod względem tematycznym do jednej ze sztuk Terencjusza zatutyłowanej *Phormio*.

Punktem wyjścia dla tego typu rozważań musi być, rzecz jasna, obszerna rozprawa Lidii Winniczuk pt. *Terencjusz w Polsce* (1934), która zawiera wzorową dokumentację różnorakich śladów obecności dzieł Publiusza Terencjusza Afra w kulturze polskiej począwszy od XI stulecia ery chrześcijańskiej. Autorka odnotowuje i krytycznie omawia przekłady komedii Terencjusza dokonane w XIX wieku przez dwóch tłumaczy: Konstantyna Tymienieckiego (1817) oraz Jana Wolframa (1885). Pierwszy z nich przełożył wszystkie utwory rzymskiego komediopisarza, w tym również *Formiona*, drugi natomiast dał rytmizowaną parafrazę *Niewiasty z Andros* i *Eunucha*. Należy jednak zaznaczyć, że Lidia Winniczuk (1934) pominęła nie wydaną translację *Formiona*, która wyszła spod pióra znakomitego Wielkopolanina, Zygmunta Węclewskiego (1824 – 1887), pierwszego profesora-Polaka w Uniwersytecie Lwowskim[1]. Nie wspomniał o tej translacji także Mieczysław Brożek (1971), chociaż Franciszek Majchrowicz (1894) oraz Jan Smereka (1938) sygnalizowali ją na łamach czasopisma *Eos*.

---

[1] O tym tłumaczeniu Z. Węclewskiego informował (dokładnie 40 lat przed ogłoszeniem rozprawki L. Winniczuk) Franciszek Majchrowicz (1894:122): „W rękopisach nadto pozostały bardzo udatne przekłady satyr i listów Horacego, elegii Tybulla, Terencyusza Phormio i Plauta Junak i Bliźniacy, urywki z wybornego przekładu roczników Tacyta i historyi Tucydydesa, a nawet z pieśni Schillera i Goethe'go". Bliższe informacje o materiałach rękopiśmiennych Węclewskiego przynosi dopiero Smereka (1938).



Portret Bolesława Karpińskiego, tłumacza komedii Terencjusza

Charakteryzując polskie dokonania translacyjne, Lidia Winniczuk (1934: 254) dodaje uwagę o tłumaczeniach międzywojennych:

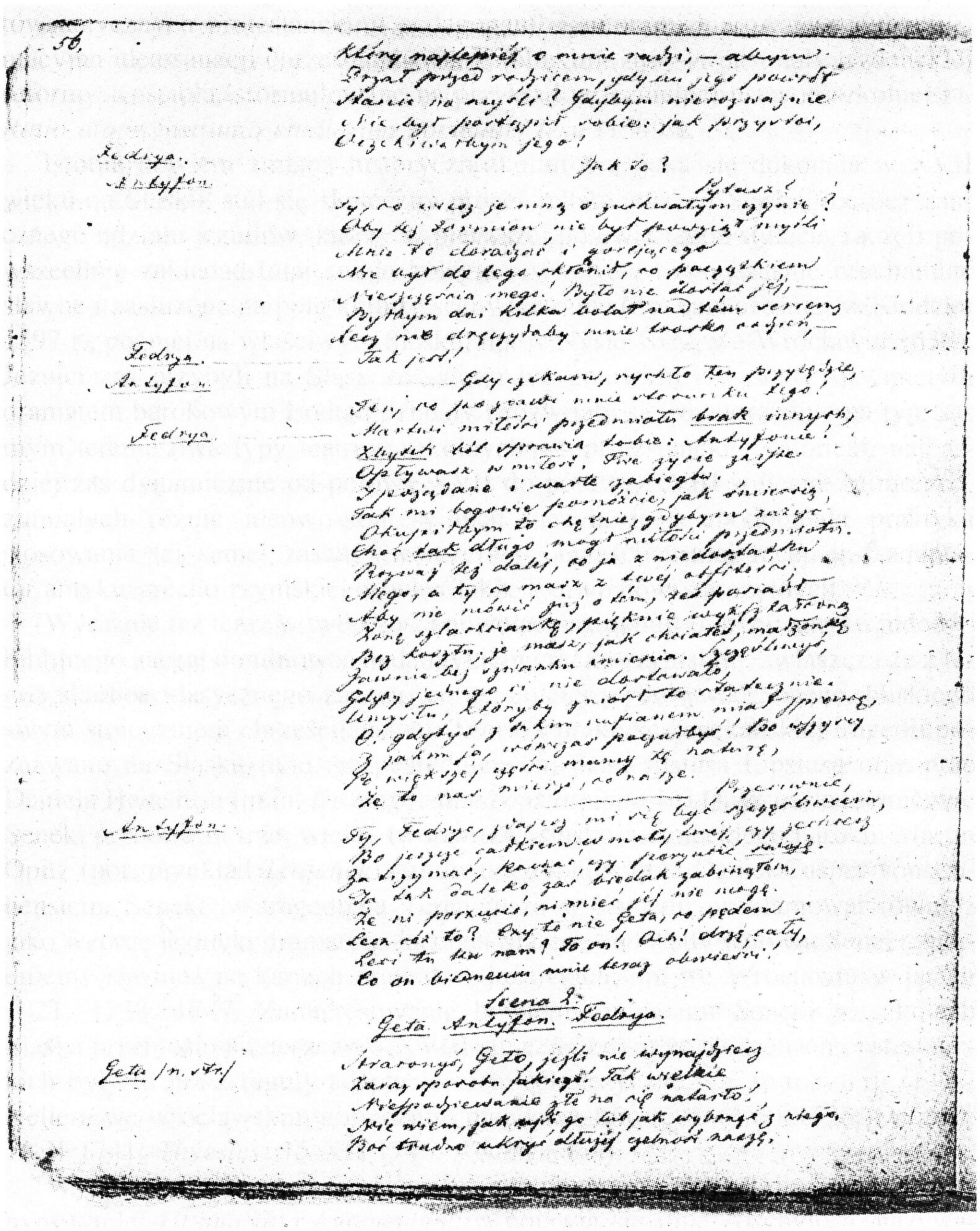
„Mówiąc o przekładach, nie można pominąć milczeniem tłumaczenia, które jeszcze pozostaje w rękopisie, lecz o którem dochodzą już głosy krytyki, iż jest godne druku. Mam tu na myśli przekład Bolesława Karpińskiego. Zaczął on tłumaczyć Terencjusza z namowy L. Rydla i J. Kasprowicza. Krytyka pochwala to tłumaczenie jako bardzo dobre; szczególnie podkreśla język płynny, dobry, potoczysty, trochę archaizowany, wiersz gładki, rymy bogate".

Słowa te należy uzupełnić istotnym komentarzem. Po pierwsze, posiadamy wiarygodne informacje o tym, że B. Karpiński[2] przełożył dwie komedie: *Braci* (*Adelphoe*) oraz *Samogryza* (*Heautontimorumenos*). Pierwsza z tych adaptacji została wystawiona przez uczniów Gimnazjum im. Komeniusza w Lesznie w roku 1929. Przedstawienie było potem wielokrotnie (co najmniej dziewięciokrotnie) powtarzane, m.in. na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (Winniczuk 1934:269, p. 2).

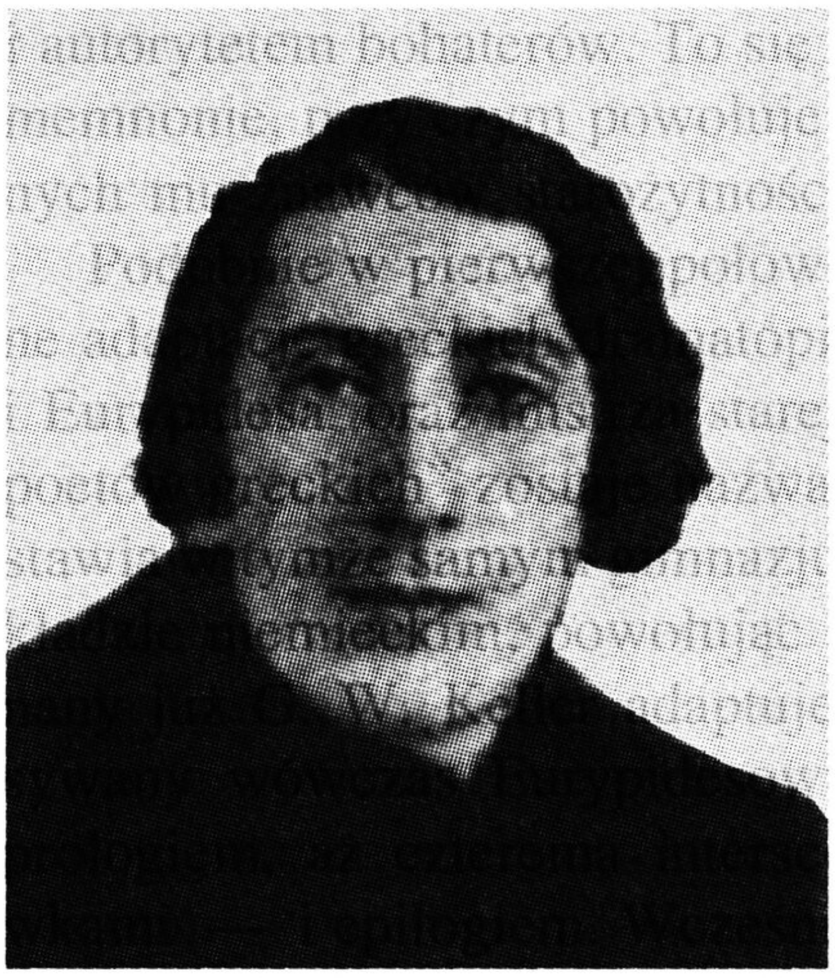
Po drugie, w okresie międzywojennym nad przekładem komedii Terencjusza pracowała również dr Stefania Warszawska (1897 – 1944?), tłumaczka pochodzenia żydowskiego działająca w Łodzi. Ponieważ o jej działalności translatorskiej nie wspomina ani Lidia Winniczuk (1934), ani też powojenny badacz i tłumacz sztuk Terencjusza — prof. Mieczysław Brożek (1960; 1971), warto zatem przedstawić krótko tę postać.

Stefania Warszawska urodziła się 13 grudnia 1897 roku w Łodzi w rodzinie żydowskiej. Wyznawała religię mojżeszową. Po ukończeniu szkoły średniej studiowała w Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie, a potem w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie obroniła pracę doktorską pt. *Ciceronis de Graecis iudicia*, pisaną pod kierunkiem prof. Stanisława Witkowskiego (3 XII 1927). Była jedną z założycielek i najprężniejszych działaczek Koła Łódzkiego PTF. Przez 10 lat (od 5 października 1928 roku aż do końca 1937 r.) pełniła pieczołowicie funkcję sekretarza Koła. Była też niejako „etatowym" delegatem Koła Łódzkiego na coroczne Walne Zgromadzenia PTF. Stała się ce-

[2] Bliższe informacje o autorze przekładu, potomku poety Franciszka Karpińskiego, przynosi Kwartalnik Klasyczny III 1929, s. 362 – 363.



Kopia rękopisu zawierającego przekład Formiana (karta 56)
autorstwa Zygmunta Węclewskiego



Portret Stefanii Warszawskiej

nioną nauczycielką w Gimnazjum Żeńskim im. Elizy Orzeszkowej w Łodzi, ale była też wymieniona wśród wykładowców Państwowego Gimnazjum Żeńskiego im. Emilii Sczanieckiej (ob. IV LO w Łodzi) z lat 1920 – 1939. Zginęła w czasie II wojny światowej (podczas likwidacji getta łódzkiego)[3].

W okresie międzywojennym Warszawska opublikowała liczne artykuły popularnonaukowe, ale najcenniejszą pozycją w jej dorobku są przekłady z literatury antycznej. Z zakresu poezji greckiej Warszawska tłumaczyła przede wszystkim elegie Teognisa, publikując na łamach popularnych czasopism klasycznych wiele fragmentów pierwszej księgi *Corporis Theognidei*, ale przekładała też Hezjoda, Safonę i epigramaty *Antologii Palatyńskiej*, a z helleńskiej twórczości prozatorskiej — Tukidydesa, Lizjasza i Plutarcha. Z literatury łacińskiej przełożyła poetycko *Heroidy* Owidiusza (m.in. listy Safony, Laodamii, Penelopy, Hypsipyli, Fajdry, Fyllidy, Ojnony), epigramaty Marcjalisa, drobiazgi z Lukrecjusza, Katullusa, Tibullusa, Apulejusza, Aulusa Gelliusza i Tacyta. Dr Stefania Warszawska była też inicjatorką komentowanej serii „Przekłady Pisarzy Greckich i Łacińskich" (zob. Warszawska 1938a), której wydawania podjął się prof. Ryszard Ganszyniec (1938)[4]. Za najcenniejsze dokonanie tłumaczki należałoby uznać komentowane (i opatrzone rozległym wstępem naukowym) tłumaczenie komedii P. Terencjusza Afra zatytułowanej *Phormio*[5], które miało wyjść w ramach wspomnianej serii w IV kwartale 1939 roku lub na początku roku następnego[6]. Na ten sam okres przewidziana była edycja dwóch tłumaczeń z Terencjusza, mianowicie komedii *Bracia* i *Samogryz* w adaptacji Bolesława Karpińskiego. Niestety, tłumaczenia te nie ujrzały światła dziennego na skutek okoliczności dziejowych (wybuch II wojny światowej), a w trakcie zawieruchy wojennej przypuszczalnie przepadły[7].

---

[3] *Cf. Stephania Warszawska* [elogium defunctae], Eos XLI 1940 – 1946, fasc. I, 1, s. 9.

[4] W serii „Przekłady Pisarzy Greckich i Łacińskich" wydano tylko jedną pozycję: Józef Flavius, *Autobiografia. Żywot*, wstęp, komentarz i przekład S. Lenkowski, Lwów 1937 (wydanie antydatowane!). Warto dodać, że dr Stanisław (Lewinkopf-)Lenkowski, podobnie jak dr Stefania Warszawska, przynależał do łódzkiego środowiska filologicznego i był czynnym członkiem Koła Łódzkiego PTF. Bardziej znana jest trzytomowa monografia tego autora pt. *Z życia i kultury antyku*, t. 1 – 3, Lwów 1934 – 1935. Tłumacz pracował także nad przekładem *Wojny Peloponeskiej* Tukidydesa.

[5] O gotowym przekładzie tej komedii Terencjusza informuje R. Ganszyniec (1938:297).

[6] Zob. *Spis wydawnictw Filomaty oraz spis rzeczy do Filomaty 1 – 111*, Lwów 1939, s. 49.

[7] W sierpniu 1997 r. podjąłem próbę odszukania materiałów będących we wrześniu 1939 r. w posiadaniu prof. Ryszarda Ganszyńca. Niestety, zakończyła się ona niepowodzeniem. Wedle ustnych

Na szczęście, dr Stefania Warszawska opublikowała znaczne fragmenty swojej translacji (w. 35 – 218) na łamach Kwartalnika Klasycznego (VIII 1934), a także ogłosiła artykuł „O *Phormionie* Terentiusa" (*Przegląd Klasyczny* IV 1938), będący samodzielnym rozdziałem obszernego wstępu do przygotowywanej edycji *Formiona* i zawierający liczne cytaty z jej własnej translacji[8]. W sumie zachowało się około 1/5 przekładu (wiersze 35-220 i kilkanaście dalszych fragmentów spośród 1055 wersów), co pozwala nam scharakteryzować ten przekład i przeprowadzić jego porównanie z innymi tłumaczeniami *Formiona*: autorstwa K. Tymienieckiego oraz Z. Węclewskiego.

Stefania Warszawska często sięgała do przekładu Tymienieckiego i w czasie pracy translacyjnej korzystała z niego wielokrotnie. Zależność objawia się w różnych kierunkach i posiada różne aspekty: począwszy od zapożyczeń pojedynczych wyrazów aż do kopiowania całych zwrotów i przejmowania interpretacji niektórych myśli. Naśladownictwo jednak, poza słownictwem i frazeologią, nie jest niewolnicze. Warszawska bierze dużo od Tymienieckiego (np. wielokrotnie wykorzystuje te same rymy), ale równocześnie go przerabia, uwspółcześnia, uzupełnia i poprawia. Aby przedstawić relację pomiędzy analizowanymi translacjami, postaramy się zestawić wypowiedź Dawusa inicjującą akcję sztuki (*Phormio*, Akt I, sc. 1, w. 35 – 50) w obu wersjach:

| K. TYMINIECKI (1817) | S. WARSZAWSKA (1934) |
|---|---|
| Dawus. | Davus<br>(*wchodzi od strony miasta*<br>*z węzełkiem pieniędzy w ręku)* |
| Geta, móy ziomek, i móy przyiaciel naydroższy | Geta, mój współpracownik i przyjaciel najszczerszy, |
| Był u mnie wczora... ma tam ieszcze parę groszy | Był u mnie wczoraj; jeszcze mu się coś należy |
| Z pożyczonych mi dawniey przez siebie pieniędzy. | Z pożyczonych mi dawniej przez niego pieniędzy. |
| Chce ie odebrać ... zgoda .... niosę ie czém prędzej | Chce, bym je teraz zwrócił. Niosę więc co prędzej, |
| Bo słyszę, że syn iego pana bierze żonę | Bo słyszę, że ożenił się syn jego pana, |
| I dla niéy na podarek chce ie mieć wrócone... | I, pewnie, na podarek ta sumka zebrana., |
| Lecz co to za niesłuszność!. Ci co są w potrzebie | Jak to jednak niesłusznie, że ci co w potrzebie, |
| Jeszcze coś dawać muszą bogatszym od siebie!... | Jeszcze muszą coś dawać możniejszym od siebie! |

---

informacji zebranych we Lwowie, Sowieci wkrótce po wkroczeniu do Lwowa zamknęli wszystkie drukarnie polskie i ukraińskie, a wszystkie materiały świeżo wydrukowane, będące w trakcie druku lub przygotowane do druku spalili. Dodam, że moje badania we Lwowie odbywały się w ramach Międzynarodowej Szkoły Humanistycznej, kierowanej przez prof. Jerzego Axera.

[8] Stefania Warszawska wygłosiła też odczyt pt. *P. Terentius Afer* (na zebraniu Koła Łódzkiego PTF w dniu 22 lutego 1937 r.), który był prawdopodobnie innym rozdziałem obszernego wstępu do planowanego wydania *Formiona* w przekładzie polskim. Tekst ten nigdy nie został opublikowany, chociaż miał ukazać się w periodyku Wiedza i Życie (por. Warszawska 1938: 39, przyp. 1; 41, przyp. 2).

Co ten z strawnégo swégo, po cząsteczce miernéy
Oszczędzaiąc swéy gębie, zebrał człek mizerny;
To ona razem zgarnie!... ni się zastanowi
Jak ciężko robić na to trzeba człowiekowi...
Ale to niedość na tém... późniey zlegnie pani?...
Dawayże znowu Geta podarunek dla niéy!
Daway gdy dzień urodzin dziecięcia nastanie
I ieszcze day, gdy przyidzie tégo zapisanié...
A to wszystko dla matki, pod dziecka zasłoną...
Ale czy mi się zdaie?.. Geta idzie pono.

Co on z miesięcznej porcji, po cząsteczce jednej,
Od ust sobie ujmując, zdołał zebrać biedny,
To wszystko pani zgarnie! Nie pomyśli o tem,
Z jakim trudem zdobyte! A niedługo potem
Nowy dar godzi w Getę, gdy pani urodzi;
Znów inny, kiedy przyjdzie dziecka dzień urodzin;
Gdy wpiszą go do gminy ... Wszystko to zabierze
Matka niby dla dziecka. — Lecz [tu] Geta zmierza.

Zbieżności leksykalne (które dla ułatwienia wyróżniłem podkreśleniem) są rzeczywiście uderzające. Niewątpliwie, tłumacz nie zawsze może uniknąć pewnych zwrotów, występujących u poprzednika (np. imion własnych), ale tu naśladownictwo jest oczywiste, zwłaszcza w tych przypadkach, gdzie oryginał brzmi nieco inaczej, np. w. 36: *Był u mnie wczora(j) — heri ad me venit*; w. 38: *niosę je czym (więc co) prędzej — confeci: adfero*; w. 41: *ci co (są) w potrzebie — ei qui minus habent*, etc. Czasami tłumaczka łódzka wykorzystuje całe zwroty Tyminieckiego, w których jedynie nieco zmienia porządek słów lub stosuje synonimiczne wyrażenia. Tak dzieje się np. w wersie 42, gdzie poza drobną zmianą kolejności trzech słów tłumaczka preferuje słowo *możniejszym* aniżeli *bogatszym* (w tekście łac. *ditioribus*):

K.T.: *Jeszcze coś dawać muszą bogatszym od siebie!...*
S.W.: *Jeszcze muszą coś dawać możniejszym od siebie!*
(Z.W.: *Zawsze bogaczom dać coś jeszcze winni!*)
Ter.: *ut semper aliquid addant ditioribus!*

Także w wersie 48 zmiany w tekście są w istocie iluzoryczne:

K.T.: *[...] gdy dzień urodzin dziecięcia nastanie,*
S.W.: *[...] kiedy przyjdzie dziecka dzień urodzin*;
(Z.W.: *[...] znów inny w dniu urodzin chłopca*)
Ter.: *[...] ubi erit puero natalis dies*;

Na koncie zasług należy zapisać to, iż Warszawska pozbywa się wyrazów przestarzałych takich jak np. *strawne* 'wyżywienie', *praszczęta* 'niebezpieczeństwo', 'trwoga', *w podle* w 'sąsiedztwie', *rufian* 'stręczyciel', *wyjadacz* 'pasożyt', *bakalarz* 'nauczyciel, pedagog'. Jednak unikając archaizmów tłumaczka nie wszędzie daje lepsze rozwiązania, np. zamienia *wstawcę* na obco brzmiącego

*wstawiennika* (łac. *precator*), chociaż pół wieku wcześniej Zygmunt Węclewski dawał w przekładzie *orędownika*.

Odmiennie niż Tyminiecki (który stale stosował 13-zgłoskowiec, niezależnie od tego, jakie w danym miejscu było metrum oryginału łacińskiego), Warszawska preferowała przekład rymowany i rytmizowany, dostosowany do metrum oryginału (transpozycja oryginalnej metryki odbywała się poprzez rozmaitą ilość sylab w polskim przekładzie). Wadą przekładu Tyminieckiego jest jego rozwlekłość (obca stylowi Terencjusza), przestarzały język i niekiedy dziwaczna składnia (która najbardziej odbiega od przyzwyczajeń współczesnego czytelnika). Wszystkie te wady ulegają zdecydowanej redukcji w tłumaczeniu Warszawskiej, która także poprawiła pojawiające się od czasu do czasu błędy w rozumieniu tekstu u Tyminieckiego. Sytuacja ta jest dla nas w pełni zrozumiała: Konstantyn Tyminiecki (1767 – 1814), z urodzenia ziemianin, z zamiłowania zaś literat i tłumacz-amator, wzorował się przede wszystkim na francuskim XVII-wiecznym tłumaczeniu Anny Dacier, podczas gdy dr Stefania Warszawska (1897 – 1944?), filolog klasyczny z wykształcenia, korzystała ze świetnych wydań i komentarzy niemieckich z końca XIX i początku XX wieku.

Mój krótki referat o polskich tłumaczeniach *Formiona* należy koniecznie uzupełnić istotnym dopełnieniem. Otóż podczas ostatniego pobytu we Lwowie, gdy daremnie poszukiwałem tłumaczenia Stefanii Warszawskiej, przypadkowo natrafiłem na pełny przekład *Formiona*, dokonany przez znakomitego filologa rodem z Wielkopolski — profesora Zygmunta Węclewskiego (1824 – 1887)[9]. W ostatniej niemal chwili udało mi się powielić rękopis, dzięki czemu jestem w stanie scharakteryzować je i porównać z pozostałymi translacjami polskimi. Jest to tłumaczenie pisane wierszem białym, wierne i doskonałe językowo, choć niekiedy zbyt rozwlekłe w stosunku do oryginału. Nie wykazuje ono najmniejszej zależności od przekładu Tyminieckiego. Jeśli zatem Węclewski w pracy translatorskiej posiłkował się tym przekładem, to starannie unikał rozwiązań i sformułowań poprzednika. Polski tekst *Formiona* (pierwotnie opatrzony wstępem) był zapewne przygotowany do publikacji, jednak po nagłej śmierci tłumacza trafił do Działu Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Lwowskiego i nigdy nie został wydany. Nie będę omawiał szczegółowo tego rękopisu i przekładu (uczynię to przy innej okazji), jedynie w materiałach ilustracyjnych zaprezentuję kopię jednego fragmentu (s. 56 rękopisu) paralelnego do tłumaczenia Warszawskiej (por. niżej).

Powstaje jeszcze jedno pytanie, czy dr Stefania Warszawska, która tuż po pierwszej wojnie światowej studiowała w Uniwersytecie Jana Kazimierza, korzystała z przekładu prof. Węclewskiego podczas swej pracy translacyjnej. Wy-

---

[9] Rękopis translacji Z. Węclewskiego w formie osobnego zeszytu (s. 51 – 89) jest przechowywany w bibliotece Uniwersytetu Lwowskiego (rks. nr 1125 II). Jak wskazują uwagi tłumacza zamieszczone w tekście tłumaczenia, praca ta był poprzedzona wstępem odautorskim (s. 1 – 50), ale zeszyt zawierający ów wstęp nie zachował się, chociaż jeszcze Jan Smereka (1938) wydaje się sygnalizować jego obecność.

daje się, że fragmentaryczne tłumaczenie, opublikowane przez Warszawską w roku 1934, nie ujawnia żadnych ewidentnych śladów posiłkowania się tą wersją, która wyszła spod ręki wielkopolskiego filologa. Przypuszczam, że łódzka tłumaczka jeszcze wtedy chyba nie wiedziała o istnieniu tej rękopiśmiennej wersji i nie korzystała z niej podczas tłumaczenia. Ale nie wykluczam, że sięgnęła do rękopisu w późniejszym czasie, gdy przygotowywała wstęp i komentarz do swego przekładu *Formiona*. Informację o przekładzie Z. Węclewskiego mogła tłumaczka zaczerpnąć od Jana Smereki, docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, który w latach trzydziestych przejrzał i opisał rękopiśmienną spuściznę po zmarłym 50 lat wcześniej profesorze Uniwersytetu Lwowskiego (zob. Smereka 1938). W artykule z roku 1938 Warszawska wydrukowała nieco odmienny tekst jednego dwuwiersza (w. 168 – 169) niż w roku 1934. Najprawdopodobniej tłumaczka próbowała ulepszyć niektóre miejsca swego przekładu. Porównajmy obie wersje tłumaczenia tego fragmentu:

A. Wersja pierwotna (Warszawska 1934:328)

*Już pominę, żeś bez kosztów, wolną, zacną wziął dziewoję,*
*Że masz taką, jak pragnąłeś, żonę, sławy nieskalanej.*

B. Wersja poprawiona (Warszawska 1938:42)

*Już **pomijam**, żeś bez kosztów wolną, zacną wziął dziewoję,*
*Że **jawnie**, jak pragnąłeś, masz **małżonkę** **bez** **najmniejszych skaz**.*

O ile pierwsza wersja nawiązuje bez wątpienia do tłumaczenia K. Tymienieckiego (1817: II, 156)[10], o tyle wersja druga wydaje się zdradzać istotnie pewne zbieżności z przekładem Węclewskiego, zbieżności, które zasygnalizowałem podkreśloną czcionką[11]:

*Aby nie mówić już o tém, żeś posiadł*
*Żonę szlachciankę, pięknie wykształconą,*
*Bez kosztu; że masz, jak chciałeś, małżonkę*
*Jawnie bez szwanku imienia. [...]*

Ponieważ inne fragmenty cytowane w roku 1938 pokrywają się z wersją pierwotną, trudno zatem na podstawie pojedynczego fragmentu dowodzić stanowczo konsultowania przekładu Węclewskiego przez Stefanię Warszawską, choć taka sugestia wydaje się możliwa. W każdym razie, taka konsultacja, o ile

---

[10] Odnośny fragment w przekładzie K. Tymienieckiego brzmi następująco: *Miiam, żeś doszedł zacnéy, bez kosztów, kobiéty; / Masz którąś chciał, masz żonę, masz pełną zalety.*

[11] Kartę rękopisu Z. Węclewskiego (s. 56) zamieszczam na sąsiedniej stronie. Należy jednak pieczołowicie podkreślić, że poprawki S. Warszawskiej mogły być niezależną próbą zbliżenia przekładu do oryginału łacińskiego, który brzmi następująco (w. 168 – 169): *ut ne addam, quod sine sumptu ingenuam, liberalem nactus es, / quod habes, ita ut voluisti, uxorem sine mala fama palam:*

faktycznie miała miejsce, musiała nastąpić stosunkowo późno, przypuszczalnie w trakcie przygotowań do edycji, ale pewne rozwiązania przejęte od Węclewskiego mogły trafić do ostatecznej redakcji autorskiej (której nie znamy). Jest to oczywiście hipoteza, której być może nigdy nie da się zweryfikować. Lepiej zatem pozostać przy twierdzeniu, że przekład Węclewskiego nie trafił do rąk Warszawskiej podczas podejmowanych przez nią prac translacyjnych.

Łódź

## CYTOWANA BIBLIOGRAFIA


Brożek, M. 1960. *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław.

Brożek, M. 1971 = Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie. Eunuch, Bracia, Teściowa.* Przełożył i opracował Mieczysław Brożek, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971. (BN, Ser. II, Nr 167).

Ganszyniec, R. 1938. *Postscriptum o przekładach*, Przegląd Klasyczny IV 1938, nr 4 – 7, s. 296 – 298.

Majchrowicz, F. 1894. *O życiu i pracach Zygmunta Węclewskiego*, Eos I 1894, fasc. 1, s. 113 – 125.

Smereka, J. 1938. *Pierwszy filolog Polak w Uniwersytecie Jana Kazimierza — Zygmunt Węclewski. W 50 rocznicę śmierci*, Eos XXXIX 1938, s. 217 – 238.

Tyminiecki, K. 1817. *Pisma*, t. I-II, *Komedie z P. Terencjusza tłumaczone*, Warszawa.

Warszawska, S. 1934 = *Terentius: Phormio*, tłum. S. Warszawska, Kwartalnik Klasyczny VIII 1934, nr 3, s. 227 – 228 & nr 4, s. 324 – 331.

Warszawska, S. 1938. *O „Phormionie" Terentiusa*, Przegląd Klasyczny IV 1938, nr 1, s. 39 – 51.

Warszawska, S. 1938a. *Potrzeba przekładów pisarzy klasycznych*, Przegląd Klasyczny IV 1938, nr 4 – 7, s. 293 – 296.

Winniczukówna, L. 1934. *Terencjusz w Polsce*, [w:] Charisteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata, Varsoviae, s. 220 – 271.

Wolfram, J. 1885 = P. Terencjusz, *Komedie (Niewiasta z Andros. Eunuch)*, przełożył J. Wolfram, Warszawa.


## STUDIES IN THE RECEPTION OF TERENCE IN POLAND: STEFANIA WARSZAWSKA AND HER TRANSLATION OF *PHORMIO*.

### Summary


Rhymed translations of all six comedies by Terence (K. Tyminiecki 1817), together with a rhythmized paraphrase of *The Lady of Andros* and *The Eunuch* (J. Wolfram 1885), were published in the nineteenth century. In contrast to that achievement, this century has provided us with Polish translations of only three comedies — *The Eunuch*, *The Brothers*, and *The Mother-in-Law* (M. Brożek 1971). One must not, however, forget two other successful attempts at translating Terence undertaken during the interwar period. Bolesław Karpiński provided a rendering of *The Brothers* (*Adelphoe*) and *The Self-Tormentor* (*Heautontimorumenos*), whereas Stefania Warszawska translated in verse *Phormio*. These three translations were to be published in 1939 or 1940 in the series 'Translations from Greek and Latin authors' (The Filomata Library). Unfortunately, however, the Second World War interfered with this initiative and the translations were most probably destroyed. Fortunately though, Stefania

Warszawska, a well-known translator of Greek authors (especially Theognis) and Roman ones (e.g. Martialis, Ovid), published considerable portions of her translation (lines 35 – 218) in the journal Kwartalnik Klasyczny (VIII 1934). She also published an article entitled „On Terence's *Phormio*" („O *Phormionie* Terentiusa", *Przegląd Klasyczny* IV 1938), which constituted a part of the prepared introduction to her translation of *Phormio*. This article included numerous quotations in Warszawska's translation. All in all, translation of one-fifth of the original text is preserved (lines 35 – 220, and several other fragments out of total 1055 lines), which enables us to characterize this rendering and compare it with the only available translation by Tyminiecki.

Warszawska often consulted the earlier translation, as a result some words, and whole phrases, and the interpretation of certain fragments show close relationship to the earlier work. She takes quite a lot from Tyminiecki, but at the same time she modernizes and improves the text. Otherwise than Tyminiecki (who would constantly use syllabic verse), Warszawska preferred a rhymed and rhythmized translation, which was closer to the original metre. The greatest weakness of Tyminiecki's translation is its prolixity (absent from Terence's style), archaic language and awkward grammar (most striking for the contemporary reader). These shortcomings disappear in Warszawska's translation, who also corrects some lexical misunderstandings which occurred in Tyminiecki's version. Such a situation is fully understandable: Konstantyn Tyminiecki (1767 – 1814), was a writer and amateur translator, who followed the 17th c. French translation by Madame Anna Dacier (1654 – 1720), whereas Stefania Warszawska (1897 – 1944) was a Latin scholar, and furthermore she had access to the superb German editions and commentaries from the end of the 19th c. and the beginning of the 20th c.

In the Lvov University library there is one more complete Polish translation of *Phormio*. This version (unpublished manuscript, ms. 1125 II) was produced by a scholar from Wielkopolska – Zygmunt Węclewski (1824 – 1887), who was the first Polish Professor at the Lvov University. This translation is in unrhymed verse, faithful to the original, slightly prolix in comparison with the original. However, Warszawska, who studied in Lvov, most probably had no knowledge of this version and did not use it in her own work.

C E N S U R A E  L I B R O R U M

EOS LXXXIV 1996

ISSN 0012–7825

**Ryszard Palacz, Sokrates**, Seria Humanitas, Zielona Góra 1994, ss. 226.

Oto mamy nową książkę o Sokratesie. Dwie poprzednie monografie: Adama Krokiewicza z 1958 r. oraz Ireny Krońskiej z 1989 r, choć bardzo różne w sposobie podejścia do postaci Sokratesa, stanowiły wręcz pokusę do podjęcia tematu. Monografia Krokiewicza, dlatego, że wizerunek i ocena ateńskiego mędrca są, jak zwykle w Krokiewiczowych pracach, bardzo subiektywne. Ale ten subiektywizm, z którego autor zdawał sobie sprawę i którego bynajmniej nie ganię, inspirował właśnie do podejmowania dyskusji w „zadanym" przez badacza temacie. Spełniał zatem podstawową funkcję nauki. Z kolei praca I.Krońskiej, podzielona zgodnie z manierą serii „Myśli i Ludzie", zawiera omówienie zagadnień związanych z postacią Sokratesa oraz przytoczenie świadectw autorów starożytnych na rzecz wcześniej przedstawionych uwag teoretycznych. Realizuje wprawdzie wymóg obiektywizmu, ale ostatnie lata przyniosły, przynajmniej na Zachodzie, duże zainteresowanie Sokratesem i materiał zawarty w monografii I. Krońskiej zasłużył na aktualizację. Z tych względów „Sokrates" R. Palacza wydany w serii Humanitas w 1994 r. odpowiedział na oczekiwania humanistów z profesji i z urodzenia. Tom ten rozpoczął nową serię wydawniczą poświęconą, zgodnie z zapowiedzią, „wielkim humanistom przeszłości". Rzeczywiście, trudno zacząć taką serię trafniej niż prezentacją sylwetki Sokratesa.

Książka liczy 226 stron, z których pierwsze 160, podzielone na trzy rozdziały: „Kwestia Sokratyczna", „Los Sokratesa", „Filozofia", stanowi omówienie problematyki teoretycznej, przy czym rozdziały II i III rozczłonkowane są na mniejsze jednostki, zaś część drugą tworzą „Teksty", w których czytelnik znajdzie dwa fragmenty Ksenofonta w tłumaczeniu L. Joachimowicza oraz pięć fragmentów Platońskich dialogów, wszystkie w przekładzie W. Witwickiego. Bogaty materiał egzemplifikacyjny znajdujemy również w pierwszej partii książki, co sprawia, że „Sokrates" R. Palacza jest wręcz „obrośnięty" w testimonia starożytne. Z jednej strony odbiera to zupełnie dobrej książce wrażenie lekkości pióra autora, z drugiej natomiast jest świadectwem tego, jak trudno pisać o myślicielu, który sam nic nie napisał!

Przystępując do omówienia szczegółów stwierdzić musimy, że „część historyczna", czyli „Los Sokratesa" napisana jest z większą kompetencją naukową, aniżeli rozdział poświęcony filozofii sokratycznej. Mimo ciekawych sformułowań, także w tytułach podrozdziałów, przykładowo: „Nazwa i rzecz, czyli tajemnica „Kratylosa", bądź „Dajmonion, czyli irracjonalizm etyki sokratycznej" czytelnik odczuwa po lekturze pewien niedosyt. Z czego on wypływa? Albo z tego, że materiał zawarty w poszczególnych rozdziałach sprawia wrażenie zaledwie dotknięcia problematyki, albo — przeciwnie — dyskusyjna w nauce kwestia związana z postacią myśliciela podana zostaje niejako w formie pigułki, a skondensowana informacja wymaga wrecz rozcieńczenia. Przykładowo, tak wygląda sprawa „Metody sokratycznej", czy ciekawie zatytułowanego rozdziału: „Pojęcie i dialog jako narzędzia poszukiwania prawdy".

Każda z dwóch części monografii kończy się rozdziałem „Zamiast zakończenia". Dobry to chwyt psychologiczny, który przyciąga uwagę czytelnika. Znajdujemy tu cytaty stosowne do każdej części, a pochodzące z dzieł różnych myślicieli, uczonych, literatów, czyli ponownie więcej „obcego pióra", niż pióra autora monografii o Sokratesie. Niewatpliwe zaś zalety posiada rozdział „Kwestia sokratyczna", w której autor dokonuje przeglądu literatury, jaka narosła wokół Sokratesa w XIX i XX wieku. Bardzo celne są sformułowania dotyczące Sokratesa jako twórcy nowej wizji filozofii, która w ujęciu myśliciela stała się antropologią filozoficzną wyposażoną w rozbudowaną refleksję natury etycznej.

Autor wskazuje też na filozofowanie Sokratesa, które stanowi nie tyle element poznania, ale ma na celu doskonalenie moralne człowieka.

Reasumując: Jest to książka na pewno bardziej nowoczesna niż poprzednie, nie tylko dlatego, że czerpie z nowszej bibliografii, bo ta akurat jest kwestią dyskusyjną i poddana będzie jeszcze analizie. Zaleta ksiażki leży w pokazaniu Sokratesa na szerokim tle historycznym. Wprawdzie Sokrates chwilami ginie nam z oczu wśród innych sylwetek pojawiających się w tym pejzażu, jednak zabieg ów ułatwia czytelnikowi zrozumienie filozofa, który nigdy nie napisał rozprawy filozoficznej.

Niestety, obraz całości monografii o Sokratesie psują sporadyczne błędy drukarskie — przykładowo „majetyczna" zamiast „majeutyczna". Rażą również pojawiające się kolokwializmy, przykładowo: "...eklektyka łączącego bez ładu i składu w jedną całość elementy doktryn różnych szkół" (s. 14), „...nawiązywał do ruchu orficko-pitagorejskiego, mając za byle co wartości uznane w ateńskiej polis" (j.w.), „Sokrates z "Chmur" to jednostka pyszna i zarozumiała, brudna, nieuczciwa (s. 15). Mylnie podana została nazwa traktatu Ksenofonta „Ekonomik" (s. 20).

Na zakończenie słów kilka o bibliografii. Jest ona podzielona na cztery działy: I Bibliografie, II Wydania źródeł, III Monografie, IV Studia i rozprawy poświęcone zagadnieniom szczegółowym oraz V (mylnie znów określona jako IV) Wybrana bibliografia w języku polskim. Ten ostatni dział budzi kilka wątpliwości: Dlaczego w części tej znajdują się aż 3 pozycje w j. obcym (2 razy w niemieckim, 1 raz w angielskim) — czy w przypadku W. Lutosławskiego decydowało polskie pochodzenie, a nie język tekstu pisanego, dlaczego „Paideia" W. Jaegera dostępna w j. polskim (t. I i II), zostaje umieszczona w dziale IV, a nie V ? Na 31 pozycji działu V aż 13 to publikacje z XIX w. Podobną sytuację znajdujemy w bibliografii zamieszczonej w innych działach. Przekłady dialogów Platona wszystkie cytowane przez R. Palacza dokonane zostały przez W. Witwickiego, a przecież posiadamy już nowsze, lepiej komentowane i lepiej oddające myśl filozoficzną ucznia Sokratesa.

Tyle tytułem pochwał i zarzutów. Książka R. Palacza zasługuje niewątpliwie na zapoznanie się z nią i dyskusję. Powstaje pytanie: Czy stanie się zachętą do napisania kolejnej pozycji o Sokratesie w języku polskim?

*Krystyna Tuszyńska-Maciejewska* (Poznań)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Philodemus, On Piety Part 1.** Critical Text with Commentary**.** Edited by Dirk Obbink, Oxford 1996, Clarendon Press, ss. XII + 676, 8 tablic.

W latach 1752 – 1754 odkopano w Herculanum willę (Villa dei Papiri), w której odkryto ok. 800 zwęglonych zwojów papirusowych. Wśród nich znajdowało się wiele pism epikurejskich, dlatego badacze przypuszczają, że jej właścicielem był Lucius Calpurnius Piso Caesoninus, zwolennik epikureizmu, a bibliotekę zgromadził epikurejczyk Philodemos z Gadary (ok. 110 — po 40), przyjaciel Pizona[1]. Jeden z pierwszych rozwiniętych zwojów (w 1787 r.) zawierał fragmenty utworu *Peri eusebeias* (= *De pietate*). Stopniowo poznawano dalsze partie dzieła. Po rozwinięciu zwojów rysownicy włoscy (disegnatori) sporządzili dokładne kopie. Apographum Oxoniense (O), powstałe z inicjatywy Johna Haytera w latach 1802 – 1806, zawiera P. Herc. 1428. Wracając do Anglii Hayter zabrał również kopie P. Herc. 1077 fr. 1 – 3 wykonane jeszcze w latach 1787 – 1790. Natomiast Apographum Neapolitanum

[1] O Philodemosie zob. np. T. D o r a n d i, *Filodemo: gli orientamenti della ricerca attuale*, ANRW II 36, 4, 1990, s. 2328 – 2368; i d e m, Filodemo storico del pensiero antico, ANRW II 36, 4, 1990, s. 2407 – 2423; i d e m, *Dichtender Philosoph und philosophierender Dichter: Das literarische Schaffen des Epikureers Philodem von Gadara*, WÜJbb XVIII 1992, s. 183 – 193; E. A s m i s, *Philodemus' Epicureanism*, ANRW II 36, 4, 1990, s. 2369 – 2406. Zob. także M. G i g a n t e, *La biblioteca di Filodemo*, CrErc XV 1985, s. 5 – 30.

(N) obejmuje oprócz P. Herc. 1428 także dalszą część P. Herc. 1077 i P. Herc. 1098, rozwinięte dopiero po odjeździe Haytera, oraz inne luźne fragmenty. Część papirusów nie dotarła do naszych czasów, dlatego apographa są niezwykle ważne dla edytorów, chociaż nie są one wolne od błędów (np. błędnie odczytane litery, niewłaściwa wielkość lakun). Tekst przekazany przez O jest na ogół lepszy od N. Apographum O opublikowano już w 1810 r., a faksymile apografu N ukazało się w formie 147 tablic miedziorytowych jako t. II *Herculanensium voluminum quae supersunt collectio altera* (= $VH^2$ II) w 1863 r. Dopiero ta publikacja stworzyła solidniejszą podstawę dla przyszłych edytorów. W latach 60 XIX w. ukazało się aż 5 różnych wydań, z których najobszerniejsze i najlepsze przygotował Theodor Gomperz[2]. Uwzględnił on także nie wydane dotąd fragmenty P. Herc. 1077 fr. 1 – 3 przechowywane w Bibliotheca Bodleiana. Kolejne wydanie *De pietate* opublikował Robert Philippson w latach 1920 – 1921[3] opierając się wyłącznie na $VH^2$ II. Negatywną cechą jego edycji była przesadna skłonność do uzupełniania luk w papirusie i stworzenia ciągłego tekstu. Przy rekonstrukcji Philippson często ignorował długość linii w kolumnie, wielkość lakun czy nawet litery zachowane w apografie. Nieraz łączył on partie tekstu, które nie miały ze sobą żadnego związku w papirusie. Te błyskotliwe, ale na ogół fałszywe koniektury weszły niestety do standardowych wydań fragmentów (VS i FGrHist). Natomiast poważnym osiągnięciem edytorskim była dysertacja Adolfa Schobera, który przygotował nowe wydanie części *De pietate* zawierającej krytykę poetów i filozofów (Königsberg 1923). Połączył on części kolumn przekazanych oddzielnie oraz uszeregował właściwie kilka pojedynczych fragmentów. Rozprawa napisana pod kierunkiem Christiana Jensena nie została opublikowana, ale jej egzemplarzem rękopiśmiennym posługiwali się niektórzy filologowie[4]. Wydano ją drukiem dopiero w 1988 r.[5]. Nowe wydanie części dogmatycznej zapowiadał Wolfgang Schmid, ale nie doprowadził do końca swego przedsięwzięcia umierając w 1980 r. Fragmenty części krytycznej dzieła wydał Albert Henrichs[6].

Wydanie Obbinka (=Ob.)[7], które opiera się nie tylko na apografach, ale także na zachowanych papirusach, różni się zasadniczo od edycji wcześniejszych. Doszedł on do wniosku, że błędny był dotychczasowy pogląd, iż P. Herc. 1077 i P. Herc. 1098 są dwoma różnymi zwojami papirusowymi przepisanymi przez tego samego kopistę. Zwrócił on uwagę na to, że obydwa papirusy pozostają w ścisłym związku, skoro P. Herc. 1077 fr. 1 tworzy lewą część kolumny, a P. Herc. 1098 fr. 2 jej prawą część (col. 54, s. 212 w wydaniu Ob.)[8]. Wynika stąd, że chodzi o ten sam zwój papirusowy, który został rozcięty na dwie części (zob. rys. 2 na s. 43)[9]. Dlatego kolumny z obydwu papirusów

---

[2] *Philodem über Frömmigkeit*. Bearbeitet und erläutert von Th. G o m p e r z. Erste Abtheilung. Der Text, Leipzig 1866 (Herkulanische Studien, Zweites Heft). Zapowiadany komentarz nie ukazał się. Inne wydania opublikowali A. Nauck (1864), H. Sauppe (1864), L. Spengel (1864) i F. Bücheler (1865).

[3] R. P h i l i p p s o n, *Zu Philodems Schrift über die Frömmigkeit,* Hermes LV 1920, s. 225 – 278, 364 – 372; Hermes LVI 1921, s. 355 – 410.

[4] Np. F. Jacoby we FGrHist, R. Merkelbach i M. West we Fragmenta Hesiodea, W. Schmid i A. Henrichs.

[5] A. S c h o b e r, *Philodemi De pietate pars prior,* CrErc XVIII 1988, s. 67 – 125.

[6] A. H e n r i c h s, *Die Kritik der Stoischen Theologie* im PHerc 1428, CrErc IV 1974, s. 5 – 32. Por. i d e m, *Toward a New Edition of Philodemus' Treatise On Piety*, GRBS XIII 1972, s. 67 – 98; *Philodems De Pietate als mythographische Quelle,* CrErc V 1975, s. 5 – 38.

[7] Obbink jest wykładowcą papirologii i literatury greckiej w Oksfordzie. Doktoryzował się na podstawie pracy *Philodemus, De pietate, Diss*. Stanford 1986. Opublikował wiele prac poświęconych filozofii, religii i magii greckiej oraz książkę *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*, New York-Oxford 1995.

[8] Zob. Ob. s. 40 – 50. Por. R. M e r k e l b a c h, *Dirk Obbinks neuer Philodem*, ZPE CXV 1997, s. 103 – 104.

[9] Początkowo Camillo Paderni otwierał właśnie w ten sposób zwoje, zanim o. Antonio Piaggio nie wynalazł metody mechanicznego rozwijania papirusów. Zob. M. C a p a s s o, *Storia fotografica dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, Napoli 1983, s. 106 – 197; T. D o r a n d i, *Papiri ercolanesi fra „scorzatura" e „svolgimento"*, CrErc XXII 1992, s. 179 – 180; A. A n g e l i, *Lo svolgimento dei papiri carbonizzati*, [w:] M. C a p a s s o (ed.), Il rotolo librario: Fabbricazione, restauro, organizzazione interna, Lecce 1994 (Papyrologica Lupiensia, III), s. 37 – 104.

należy umieścić w regularnie zmieniającej się kolejności, chociaż są odstępstwa od tej zasady. Ponadto Ob. twierdzi, że kolejność fragmentów w apografach nie oddaje rzeczywistego układu dzieła. Dotychczas czytano traktat od końca, a nowe wydanie przywraca pierwotny układ kolumn. Dlatego krytyka poetów i filozofów stanowi drugą część dzieła a nie pierwszą, jak dotąd sądzono. Przemawiają za tym treść utworu, stychometria, przekaz pojedynczych fragmentów obydwu części traktatu oraz użycie słowa *paragraphein* na końcu P. Herc. 1428 (col. XV 23, p. 26 Henrichs) w znaczeniu „zakończyć" (Ob. s. 94). Według Ob. traktat obejmował dwa zwoje, ale nie był podzielony na księgi, chociaż składał się z części dogmatycznej i krytycznej. Z pierwszego zwoju zachowała się część środkowa (midollo), czyli P. Herc. 229, 1610, 247, 242, oraz warstwy zewnętrzne (P. Herc. 1077 i 1098). Z drugiego mamy tylko midollo (P. Herc. 1428). Cały utwór liczył ok. 10277 linijek, czyli 343 kolumny (Ob. s. 68 – 70). Ob. jest zdania, że kilka fragmentów zaliczanych dotychczas do *De pietate* nie należy do tego dzieła, gdyż są one napisane inną ręką i różnią się treściowo od reszty utworu (s. 54 – 56, s. 74 przyp. 1).

Za autora *De pietate* uchodzi Philodemos, ale jest to tylko prawdopodobna hipoteza, gdyż w kolofonie dzieła zachowała się jedynie pierwsza litera imienia (Ph) i pierwsza litera tytułu (P). Dzieło nosiło chyba tytuł *Peri eusebeias*, ponieważ w P. Herc. 1428, col. XV 20 – 21 jest mowa o tym, że autor napisał *logos peri eusebeias* (Ob. s. 88 – 89). Starsi badacze uznawali za autora epikurejczyka Phaidrosa, twórcę dzieła *Peri theon* (*cf.* Cic. *Att.* 342, 2 [= XIII 39])[10], natomiast od Th. Gomperza przyjął się pogląd, że autorem jest Philodemos[11]. Powoływanie się na paralele słowne w *De pietate* i w poświadczonych traktatach Philodemosa wcale nie dowodzi autorstwa tego epikurejczyka, gdyż zwolennicy tego samego kierunku filozoficznego posługiwali się na ogół konwencjonalnymi zwrotami. Dlatego przed wyciągnięciem ostatecznego wniosku należałoby najpierw zbadać leksykalne i strukturalne właściwości greki Philodemosa porównując je ze stylem i słownictwem innych pisarzy epikurejskich tego okresu[12].

Nowy układ kolumn pozwala odtworzyć tok myśli autora, który broni Epikura i jego zwolenników przed oskarżeniem o ateizm. Część I traktatu składa się z 4 sekcji: a) argumenty przemawiające za istnieniem bogów (col. 1 – 25, lin. 1 – 723), b) udział epikurejczyków w obrzędach religijnych (col. 26 – 36, lin. 723 – 1022), c) szkody i dobrodziejstwa pochodzące od bogów (col. 36 – 59, lin. 1023 – 1701), d) geneza ateizmu i sprawiedliwości (col. 60 – 86, lin. 1702 – 2510). Część II dzieła obejmuje: a) krytykę poetów i mitografów oraz b) krytykę filozofów od Talesa do Diogenesa z Babilonu[13].

Ob. umieścił we wstępie obszerne studium pt. *Epicurus and Greek Religion* (s. 1 – 23), które częściowo opiera się na jego artykule *The Atheism of Epicurus*, GRBS XXX 1989, s. 187 – 223. Wywody te na ogół dobrze wprowadzają czytelnika w omawianą problematykę. Mam jednak sporo zastrzeżeń do sposobu, w jaki został przedstawiony problem antycznego ateizmu. Ob. zdaje sobie sprawę z tego, że pojęcie ateizm jest wieloznaczne, ale go nie zdefiniował i nie omówił dokładnie różnicy między pojęciami *atheotes* i *asebeia* oraz zwrotami nomizein *mē einai theaus* i asebein eis tous theous. Nie zwrócił także uwagi na to, że stopniowo zmieniał się stosunek filozofów antycznych do teorii sofistycznych wyjaśniajacych genezę religii. Wprawdzie Ob. cytuje mój artykuł *Methodisches zum antiken*

---

[10] Tak np. J. Hayter (1810 r.), C. Petersen (1833 r.), A.B. Krische (1840 r.).

[11] List Th. Gomperza przytacza H. Diels, *Doxographi Graeci*, Berlin 1879, s. 530 „Es ist und bleibt, wenn auch im hoechsten Grad wahrscheinliche, Vermuthung". Henrichs, *Toward* (przyp. 6) s. 81 przyp. 37 „I am well aware, however, that the ascription of De pietate to Philodemus is hardly more than a time-honored convention, as there is no absolute proof of his authorship".

[12] Henrichs, *Die Kritik* (przyp. 6) s. 10.

[13] Ta część *De pietate* przypomina krytykę filozofów wygłoszoną przez epikurejczyka Wellejusza w traktacie Cycerona *De natura deorum* (1, 25 – 41). Paralelne wydanie obu tekstów zamieścił Diels, *o.c.*, s. 531 – 550. Jest rzeczą sporną, czy Cyceron był zależny od *De pietate* Philodemosa, czy też obydwaj czerpali ze wspólnego źródła. Diels, *o.c*, s. 126 – 127 sądził, że Cyceron korzystał z pisma epikurejczyka Zenona z Sydonu, natomiast R. Philippson (*Die Quelle der epikureischen Götterlehre in Ciceros erstem Buche De natura deorum*, SO XIX 1939, s. 27 – 31; M. Tullius Cicero, RE VII A, 1939, szp. 1153 – 1154) uznał za źródło Cycerona epitomę sporządzoną z *De pietate* Philodemosa. Problem źródeł omawia szczegółowo A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum* l. I, Cambridge, Mass. 1955, s. 39 – 42.

*Atheismus*, RhM CXXXIII, s. 1 – 15, ale nie wykorzystał zawartych tam sugestii. Natomiast nie uwzględnił moich późniejszych prac[14]. Ponadto mam wątpliwości, czy słuszna jest opinia Ob. (s. 12 – 17), że zaczęto oskarżać Epikura o bezbożność dopiero w końcu II w. przed Chr., ponieważ najstarsze świadectwo pojawia się u stoika Posejdoniosa (Cic. Nat. deor. 1, 123 = F 22a Edelstein-Kidd, F 346 Theiler). Bardziej prawdopodobny wydaje mi się pogląd, że taki zarzut wysuwali już współcześni Epikurowi[15]. Wskazuje na to list do Menojkeusa (D.L. 10, 123), w którym Epikur pisze, że „Bezbożny (*asebēs*) jest nie ten, kto odrzuca bogów czczonych przez tłum (*tōn pollōn theous anairōn*), lecz ten, kto podziela mniemanie tłumu o bogach" (tł. K. Leśniak). Wygląda to na obronę filozofa przed zarzutem bezbożności. Przypuszczam, że taki zarzut mogli wysuwać również starsi stoicy, szczególnie Chryzyp (D.L. 10, 26 – 27), którzy ostro zwalczali naukę Epikura[16].

Wydanie Ob. (s. 105 – 277) ma następujący układ. Lewa strona zawiera tekst kolumny papirusowej opatrzony aparatem krytycznym i similiami, a po prawej stronie jest ten sam tekst w formie ciągłej[17] oraz tłumaczenie na język angielski. Ob. przyjął zasady edytorskie zaproponowane w The Oxyrhynchus Papyri, vol. XLV, 1977. Edycja jest opatrzona obszernym komentarzem (s. 279 – 614), który chce ukazać filozoficzną i historyczną wartość dzieła oraz przyczynić się do lepszego zrozumienia traktatu i nauki Epikura o pobożności. Na ogół komentarz dobrze spełnia swoją rolę, chociaż nie przy każdym zagadnieniu uwzględnia całą literaturę przedmiotu[18] i nie każdy problem omawia szczegółowo (np. autorstwo dramatu „Syzyf" przypisywanego Krytiaszowi lub Eurypidesowi, Ob. s. 354). Czasem można spotkać błędne stwierdzenia. Ob. (s. 353) przypisuje mi pogląd, że ateizm Diagorasa z Melos (V w. przed Chr.) jest wymysłem hellenistycznej tradycji filozoficznej i biograficznej. Dlatego sądzi on, że tekst *De pietate* (col. 19 p. 142), w którym Epikur krytykuje Prodikosa, Diagorasa i Krytiasza obala moje przypuszczenie. Powołuje się przy tym na W. Burkerta, *Greek Religion*, Cambridge, Mass. 1985, s. 467 przyp. 35 („Winiarczyk... does not do justice to the testimony of Epicurus"). W rzeczywistości staram się dowieść w swoim artykule *Diagoras von Melos — Wahrheit und Legende*, Eos LXVIII 1980, s. 68, że ateistyczny utwór *Apopyrgizontes logoi* został przypisany Diagorasowi przez jakiegoś sofistę w 1 połowie IV w. przed Chr. Już H. Yunis (*A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Göttingen 1988, s. 61 przyp. 6) słusznie zwrócił uwagę na to, że pogląd Epikura wcale nie podważa mojej hipotezy. Odnoszę wrażenie, że Ob. nie przestudiował uważnie mojej monografii i oparł się na błędnej opinii W. Burkerta. Na s. 83 powieść podróżnicza *Hiera Anagraphe* Euhemera z Messeny jest niewłaściwie wymieniona wśród traktatów filozoficznych. Zauważyłem w książce szereg drobnych błędów, np. s. 12 pro Winiarczyk 1984, 168 – 179 lege Winiarczyk 1984, 168 – 170; s. 15 pro Philippson, RE XIII (1939) lege Philippson, RE VII A (1939); s. 16 pro Philippson 1938, 1154 lege Philippson, RE VII A (1939), 1154; s. 80 przyp. 5 przy pracy Henrichs 1972a są podane błędne strony; s. 98 przyp. 3 pro Philippson, RE 7 (1939), 27 – 31

---

[14] M. Winiarczyk, *Antike Bezeichnungen der Gottlosigkeit und des Atheismus,* RhM CXXXV 1992, s. 216 – 225; *Wer galt im Altertum als Atheist? 2. Teil,* Philologus CXXXVI 1992, s. 306 – 310 (na s. 307 podaję 12 dalszych świadectw o ateizmie Epikura i epikurejczyków); *Bibliographie zum antiken Atheismus 17. Jahrhundert-1990*, Bonn 1994.

[15] Trzeba jednak przyznać, że wśród zarzutów stawianych Epikurowi u D.L. 10, 3 – 9 nie ma oskarżenia o bezbożność. Może odpowiedzią na zarzut ateizmu jest D.L. 10, 10?

[16] Tak np. R. Hirzel, *Untersuchungen zu Cicero's philosophischen Schriften*, I, Leipzig 1877, s. 37 przyp. 1; A. Krokiewicz, *Sceptycyzm grecki* (od Pirrona do Karneadesa), Warszawa 1964, s. 241 przyp. 14. Dodajmy, że Kleanthes z Assos, drugi scholarcha Stoi, oskarżał o bezbożność astronoma Arystarcha z Samos (Plut. *De facie in orbe lunae* 6 p. 923 A = SVF I 500).

[17] Ob. dostosował jednak pisownię do greki standardowej, np. zamiast *keinein* jest *kinein*, zamiast *em panti* jest *en panti*. Ponadto włączył do tekstu litery dopisane nad wyrazem.

[18] O Diagorasie zob. B. Smarczyk, *Untersuchungen zur Religionspolitik und politischen Propaganda Athens im Delisch-Attischen Seebund*, München 1990 (Quellen und Forschungen zur antiken Welt, V), s. 278 – 287; M. Aouad-L. Brisson, *Diagoras de Mélos*, [w:] R. Goulet (ed.), Dictionnaire des philosophes antiques, II, Paris 1994, s. 750 – 757; F.E. Romer, *Atheism, Impiety and the Limos Melios in Aristophanes' Birds*, AJPh CXV 1994, s. 351 – 365. Ob. nie mógł już uwzględnić pracy F.E. Romer, *Diagoras the Melian* (Diod. Sic. 13.6.7), Classical World LXXXIX 1996, s. 393 – 401.

lege Philippson, SO 19, 1939, 27 – 31, pro Philippson 1938, 1153 lege Philippson, RE VII A (1939), 1153; s. 307 pro F 548 A lege F 584 A; s. 354 pro Winiarczyk 1989 lege Winiarczyk 1987 (w bibliografii jest poprawny rok wydania); s. 616 pro Mistelhaus lege Mittelhaus; s. 638 pro Versnel 1980a i 1980b lege Versnel 1981a i 1981b. W obszernej bibliografii (s. 615 – 638) brak czasem serii wydawniczych i przedruków. Przypuszczam, że takich drobnych błędów jest w książce znacznie więcej, ale są one chyba nie do uniknięcia w tak obszernej pracy.

Powyższe uwagi krytyczne wcale nie podważają wielkich zasług autora. Dzięki Ob. otrzymaliśmy nareszcie wiarygodną edycję *De pietate*, która stanowi solidną podstawę do badań nad różnymi aspektami epikureizmu oraz jego stosunkiem do innych filozofów i szkół filozoficznych. Miejmy nadzieję, że nie będziemy zbyt długo czekać na drugą część dzieła Philodemosa.

*Marek Winiarczyk* (Wrocław)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**G.J. Szemler, W.J. Cherf, J.C. Kraft, Thermopylai. Myth and Reality in 480 B.C.,** Chicago 1996, ss. 145, map 21.

Wyprawa Kserksesa na Grecję i bohaterska walka Hellenów o zachowanie niezależności, unieśmiertelnione w przekazie Herodota, posiadają nadzwyczaj bogatą literaturę naukową. Jedną z najświeższych prac jest książka trzech wybitnych historyków G.J. Szemlera, W.J. Cherfa i J.C. Krafta. Przedmiotem ich badań jest droga armii perskiej przez pasma górskie Oite i Kallidromos oraz bitwa w Wąwozie Termopilskim w roku 480 p.n.e., głównie jej topograficzne, najbardziej kontrowersyjne, a zarazem, zdawałoby się, najłatwiejsze do zweryfikowania aspekty.

Ta dość obszerna monografia obfitująca w dane archeologiczne, cytaty ze źródeł i literatury nowożytnej zaopatrzona w bogaty aparat krytyczny, stanowi jeszcze jedną próbę powiązania często na pozór sprzecznych przekazów źródłowych w logiczny i spójny ciąg wydarzeń. Bardzo ciekawe, ale kontrowersyjne, są także rezultaty przeprowadzonych przez Szemlera i pozostałych uczestników ekspedycji Phokis-Doris wierceń geologicznych.

Już we wstępie autorzy formułują następujące hipotezy: 1) Korytarz Istmijski[1] był najkrótszym, najbardziej praktycznym i dostępnym przez cały rok szlakiem śródlądowym łączącym Zatokę Malijską na północy z doliną Amfissy, Delfami i Krizą na południu; 2) to właśnie ten szlak z jego dobrze rozbudowanym śródlądowym systemem dróg był przez większą część epoki antycznej najdogodniejszym przejściem z Grecji północnej do środkowej dla armii i masowych migracji ludności; 3) wszystkie wyprawy i migracje wymagające zastosowania wozów musiały przechodzić przez przełęcz Dhema, stanowiącą północne wejście na system dróg Korytarza Itsmijskiego, przejścia znanego w starożytności, lecz nieznanego bądź powszechnie ignorowanego w literaturze nowożytnej; 4) w konsekwencji obrona Termopil w roku 480 p.n.e., będąca jedynie pochodną walk defensywnych w rejonie systemu dróg ześrodkowanych na przełęczy Dhema, stała się ich centralnym punktem w wyniku nieprzewidzianego biegu wypadków; 5) ignorancja Herodota w sprawach wojskowości i jego świadoma emfaza ostatniej walki Leonidasa przyczyniły się do stworzenia mitu, który wszedł na trwałe do późniejszej historiografii z niemałym uszczerbkiem dla prawdy historycznej; i wreszcie sprawa najważniejsza: 6) Termopile nigdy nie były przypisywaną im kluczową pozycją w strategii obronnej Hellenów; klucz do zwycięstwa leżał w wytrwałej obronie przełęczy Dhema i przyległego do niej ufortyfikowanego kompleksu Trachis[2].

---

[1] Istmus w tym wypadku oznacza wąski pas Grecji Środkowej pomiędzy Zatoką Malijską na północy i Zatoką Koryncką na południu określany przez Strab., VIII, 3, 1 jako „trzeci przesmyk Hellady".

[2] Większość zawartych w tej monografii hipotez zostało już zarysowanych we wcześniejszej publikacji: E.W. K a s e, G.J. S z e m l e r, N.C. W i l k e, P.W. W a l l a c e, (eds.), *The Great Isthmus Corridor Route. Explorations of the Phokis-Doris Expedition*, I, Dubuque 1991. *Thermopylai 480 B.C.* stanowi platformę do sprecyzowania bardziej kontrowersyjnych argumentów dotyczących topografii okolic Ter-

Zafascynowani sugestywną relacją Herodota nowożytni badacze uznali Termopile za jedyną dla obciążonej taborem armii przełęcz wiodącą w głąb Hellady. Założenie takie skłoniło wielu historyków oraz wydawców Herodota do błędnej interpretacji kluczowych fragmentów jego dzieła, aby dostosować je do przyjętych a priori hipotez. I tak np. wszystkie przypadki użycia przez greckiego historyka terminów ἐσβολή oraz ἔσοδος były automatycznie odnoszone do Wąwozu Termopilskiego, nawet jeśli w tekście brakowało takiego uściślenia.

Stopniowo jednak uświadamiano sobie, że musiały istnieć inne drogi prowadzące przez masywy górskie Oite i Kallidromos. Dopiero w 1902 roku Munro jako pierwszy zauważył, że Termopile nie mogły być jedyną przełęczą wiodącą w głąb Hellady i zasugerował możliwość istnienia drogi przez góry na zachód od wąwozu rzeki Asopos[3]. Kromayer wyznaczył niezależnie drogę prowadzącą znad Zatoki Malijskiej do doliny Kefissosu, a Hammond zarysował domniemaną „przełęcz do Kytinion" w okolicy obecnej przełęczy Dhema[4]; wciąż jednak wszyscy badacze przypisywali Termopilom kluczową rolę w strategii obronnej Hellenów. Niezwykłość pracy Szemlera, Cherfa i Krafta polega na nadaniu przełęczy Dhema pierwszorzędnego znaczenia strategicznego i jednoczesnego zredukowania Przełęczy Termopilskiej do zalewanej przez fale nadmorskiej ścieżki o lokalnym znaczeniu.

Szczegółowa analiza geologicznej przeszłości oraz topografii północno-zachodniej części Korytarza Istmijskiego stanowi punkt wyjścia do obrony sformułowanych we wstępie hipotez. Postępując za narracją Herodota Szemler et al. wnikliwie omawiają kolejne posunięcia wojsk perskich i helleńskich.

Interpretacja pobranych do głębokości 30 metrów warstw geologicznych skłoniła badaczy do przyjęcia kontrowersyjnej tezy, według której w okresie ca 3150 — ca 200 p.n.e. Brama Środkowa Termopil była praktycznie zablokowana przez osiągające w tym miejscu 1 – 3 m głębokości wody Zatoki Malijskiej. Aż do czasu zbudowania sztucznej drogi przez Filipa II w roku 338 p.n.e. ruch przez przełęcz miał być możliwy jedynie wąskimi ścieżkami wijącymi się po stromych zboczach Wzgórz I i II, miejsca ostatniego oporu żołnierzy Leonidasa. Ścieżki te z powodzeniem służyły członkom Amfiktionii Pylajskiej, ale były całkowicie nieodpowiednie dla przemieszczenia ogromnych taborów armii perskiej. Przedstawianie w wielu opracowaniach zarysu nie istniejącej drogi termopilskiej autorzy przypisują brakowi kompetencji ze strony poszczególnych historyków i archeologów. Istotnie, przy obecnym stanie badań nie sposób stwierdzić, czy taka droga w ogóle istniała, a ustalenie dokładnego jej przebiegu należy już wyłącznie do sfery hipotez.

Pobyt Kserksesa w Malis dał autorom asumpt do próby określenia zasięgu poszczególnych *ethne* zamieszkujących okolice Termopil. W roku 480 p.n.e. przełęcze Dhema i Termopile miały znajdować się pod kontrolą Malijczyków. To przecież jeden z nich, Efialtes, poprowadził Persów niesławną ścieżką anopajską na tyły wojsk Leonidasa. Malijczycy z kolei dzielili się na Paralijczyków, zamieszkujących wybrzeże Zatoki Malijskiej od granicy lokryjskiej przy Skale Melampygos do Antikyry, Hierejczyków żyjących wokół sanktuariów amfiktionii na wybrzeżu pomiędzy Bramą Środkową i Zachodnią oraz Trachijczyków zajmujących strome stoki i izolowane doliny górskie masywów Oite i Kallidromos. Zaproponowane rozmieszczenie grup etnicznych ma potwierdzać hipotezę, że „droga przez Trachis" nie wiodła nadmorskim szlakiem pod Termopilami, lecz śródlądowym systmem dróg na południowy-wschód od przełęczy Dhema. Należy przy tym jednak pamiętać, że przy tak skąpych źródłach, jakimi dysponujemy, zarysowane powyżej granice mogą być tylko hipotetyczne.

Jak słusznie zauważają autorzy, zarządzona przez króla perskiego czterodniowa zwłoka przed rozpoczęciem bitwy z pewnością nie upłynęła na bezczynnym oczekiwaniu spodziewanej kapitulacji Leonidasa i jego żołnierzy. Dni te zostały wykorzystane dla rozpoznania stanowisk oddziałów greckich i zapoznania się z topografią rejonu przyszłej bitwy. W tym czasie specjalne oddziały armii perskiej rozbudowywały obóz i zaplecze logistyczne, a rozproszone podczas długiego marszu w ciężkich warunkach atmosferycznych tabory dołączyły do sił głównych. W przeciwieństwie do Pritchetta i szeregu

---

mopil i przebiegu stoczonej tu bitwy oraz odpowiedź autorów na krytykę przedstawionych uprzednio hipotez.

[3] J.A.R. Munro, *Some Observations on the Persian Wars*, II: *The Campaign of Xerxes*, Journal of Hellenic Studies XXII 1902, s. 294 – 332.

[4] J. Kromayer, G. Veith, *Antike Schlachtfelder. Bausteine zu einer antiken Kriegsgeschichte*, Berlin 1924, s. 55 – 57; N.G.L. Hammond, *A History of Greece*, Oxford 1986, s. 230.

Dhema, położoną ok. 11 km na zachód od Przełęczy Termopilskiej. To właśnie miała być owa szeroka na pół plethra (ok. 15 m) „droga przez Trachis”[7], którą za sprawą stworzonej przez Herodota legendy przez całe stulecia błędnie identyfikowano z Bramą Środkową Termopil. Szerokość przełęczy Dhema wynosi obecnie 18 metrów, co w przybliżeniu odpowiadałoby przekazanym przez ojca historii danym. Głównym argumentem przemawiającym za przyjęciem nowej hipotezy jest jednak zawarte u Herodota stwierdzenie, że po zdobyciu Termopil armia perska wkroczyła do Dorydy przez wąski pas terytorium malijskiego, a następnie maszerując wzdłuż Kefissosu, przeprowadziła pacyfikację Fokidy[8]. Z relacji tej wynikałoby, że po zażartej, trzydniowej bitwie o opanowanie Bramy Środkowej, Persowie zawrócili i wkroczyli do Grecji centralnej zupełnie inną niż termopilska drogą. Aby uporać się z rzekomą niekonsekwencją Herodota badacze usiłowali wykazać, że gros armii perskiej z taborami wkroczyło do Grecji Środkowej przez Przełęcz Termopilską, a pacyfikację Fokidy przeprowadził oddzielny korpus. Brak jednak na to jakichkolwiek dowodów, a wspomniany przez Herodota podział wojsk Kserksesa pod Delfami dobitnie świadczy o tym, że cała armia perska wkroczyła do Fokidy śródlądowym systemem dróg z pominięciem Termopil. Tak więc nowa teoria, choć sprzeczna z wielowiekową tradycją, odpowiada w jednoznaczny sposób na frapujące od lat historyków pytanie: dlaczego armia perska wkroczyła do Grecji centralnej najwyraźniej przez śródlądową Dorydę, zamiast kontynuować marsz przez świeżo zdobytą Przełęcz Termopilską?

W opinii Szemlera, Cherfa i Krafta Termopile stanowiły jedynie centralną (ale wcale nie najważniejszą) pozycję w łańcuchu stanowisk obronnych, obejmujących Artemizjon, Bramę Środkową Termopil, miasto Trachis oraz przełęcz Dhema. W tekście Herodota brak jest jednak jakichkolwiek dowodów przemawiających za istnieniem sugerowanej przez Szemlera et al. wysuniętej pozycji obronnej na linii przełęczy Dhema. Jej bezgłośne zlikwidowanie miało być wedle autorów warunkiem *sine qua non* powodzenia nocnego marszu „nieśmiertelnych” Hydarnesa. Przejście na stronę Kserksesa medyzujących obrońców Trachis, w połączeniu ze spektakularną akcją czołowych oddziałów perskich przeciwko greckim stanowiskom na przełęczy, mogło istotnie mieć miejsce i w decydujący sposób przyczynić się do zaskoczenia kontyngentu Fokejczyków na ścieżce anopajskiej. Jednak wszystkie te założenia, jakkolwiek wydawałyby się kuszące, muszą z braku oczywistych dowodów pozostać w sferze hipotez. Z równie dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że ta hipotetyczna pierwsza linia obrony na przełęczy nigdy nie istniała, a jej rolę spełniał tysiącosobowy oddział hoplitów fokejskich rozlokowany u szczytu pasma gór Kallidromos.

Według opinii Szemlera i współautorów skoncentrowanie się Leonidasa na obronie wąskiego przejścia nadmorskiego miało być wynikiem błędnej oceny sytuacji i niedostatecznego rozpoznania lokalnych warunków topograficznych. Pozostawienie obrony ścieżki anopajskiej słabemu kontyngentowi Fokejczyków miało być rezultatem niedocenienia przez dowództwo spartańskie znaczenia szlaków komunikacyjnych wiodących przez z pozoru nieprzebyte grzbiety górskie Oite i Kallidromos do doliny Kefissosu i na tyły pozycji termopilskiej. Częściowym usprawiedliwieniem może być fakt, że przez cały okres klasyczny trudno dostępne i niecywilizowane tereny Grecji Środkowej były prawdziwą *terra incognita*, co znacznie utrudniało efektywne planowanie operacji militarnych w tym rejonie.

W oparciu o wyniki swoich badań w ramach ekspedycji Phokis-Doris autorzy dochodzą do wniosku, że wbrew powszechnie panującej opinii Termopile nie tylko nie były jedyną dogodną dla armii inwazyjnej przełęczą wiodącą w głąb Hellady, ale posuwają się nawet do wielce kontrowersyjnego stwierdzenia, że ich znaczenie strategiczne było raczej znikome. Jeszcze trudniej zgodzić się z opinią autorów, że Termopile w roku 480 p.n.e. wcale nie były przełęczą; z pewnością spełniały w mniejszym lub większym zakresie przypisywaną im funkcję; można się jedynie spierać co do ich strategicznego znaczenia. Wydaje się, że autorzy świadomie pomniejszają rolę Termopil w celu dodatkowego uwypuklenia znaczenia przełęczy Dhema i śródlądowego systemu dróg. Jak bowiem wytłumaczyć fakt, że przez trzy dni wielotysięczne armie toczyły zaciekły bój o opanowanie stromej, nadmorskiej ścieżki, praktycznie zablokowanej wodami Zatoki Malijskiej i niedostępnej dla zwartych oddziałów wojskowych? W tym wypadku istotnym argumentem autorów jest fakt, że Kserkses musiał zniszczyć stawiające opór wojska greckie niezależnie od znaczenia strategicznego pozycji jaką w danym momencie

---

[7] Hdt., VII, 176, 2: ἡ ... διὰ Ιρηχῖνος ἔσοδος ἐς τὴν Ἑλλάδα.

[8] Hdt., VIII, 31: ἐκ μὲν δὴ τῆς Τρηχινίης ἐς τὴν Δωρίδα ἐσέβαλον.

zajmowały. Jednakże sam fakt, że zgromadzone na Przesmyku Korynckim dowództwo sprzymierzonych poleis greckich wiedziało o Przełęczy Termopilskiej (nie zdając sobie jednocześnie sprawy z istnienia śródlądowego systemu dróg przechodzących przez przełęcz Dhema) i zdecydowało się na jej obronę, jest najwymowniejszym dowodem na to, że pozycja ta musiała już wówczas posiadać niepoślednie znaczenie strategiczne.

W dalszej kolejności autorzy zastanawiają się nad marszrutą armii perskiej po zniszczeniu oddziałów Leonidasa w Wąwozie Termopilskim. Dokładny opis oraz wnikliwa ocena każdej możliwej drogi wiodącej z okolic Termopil ku dolinie Kefissosu prowadzi autorów do nieuniknionej konkluzji, iż jedynie szlak przechodzący przez przełęcz Dhema był dostatecznie szeroki, płaski i względnie bezpieczny dla przemarszu wojsk Kserksesa. Wszystkie pozostałe (w sumie aż jedenaście) zasugerowane we wcześniejszej historiografii drogi były w opinii uczestników ekspedycji Phokis-Doris zbyt wąskie, strome, na niektórych odcinkach częściowo nawet zablokowane zdradliwymi skałami, a ponadto narażone na niespodziewane ataki z zasadzki, co czyniło je niemalże nieprzebytymi dla obciążonej taborem armii perskiej.

Według powszechnie panującej we wcześniejszej historiografii opinii Termopile były jedynym dogodnym przejściem w głąb Grecji dla podążającej z północy armii inwazyjnej. Ich uporczywa obrona miała mieć kluczowe znaczenie dla zachowania wolności Hellenów. Tymczasem w świetle zaprezentowanych argumentów, poświęcenie Leonidasa i jego żołnierzy nabiera zupełnie odmiennego charakteru. Autorzy określają je jako zasługujący na podziw, ale z góry skazany na niepowodzenie i wobec tego bezsensowny czyn. Przyczyny klęski wcale nie należy doszukiwać się w zdradzie Efialtesa. Jej podstawowym źródłem miała być sama, przyjęta na Przesmyku Korynckim strategia obronna Greków. Niedostateczne rozpoznanie, nieznajomość warunków lokalnych, niedocenianie umiejętności taktycznych przeciwnika, brak zaplecza logistycznego oraz niechęć dostarczenia w odpowiednim czasie posiłków były czynnikami, których nie mogły zrównoważyć desperacka walka i poświęcenie Spartan i Tespijczyków.

Zamieszczone po tekście aneksy pozwalają na poruszenie w wyczerpujący sposób kwestii najbardziej kontrowersyjnych. Odwieczny problem lokalizacji ścieżki anopajskiej jest jeszcze jednym powodem do zaangażowania się w gwałtowną polemikę (niekiedy aż nazbyt personalną i pełną złośliwej ironii) z W.K. Pritchettem. Otóż Szemler et al. twierdzą na podstawie badań autopsyjnych, że nocny marsz „nieśmiertelnych" Hydarnesa głęboką doliną rzeki Asopos nie mógłby pozostać nie zauważony przez rozlokowanych na pobliskich skałach zwiadowców greckich. Ponadto skalista i kręta droga dnem koryta rzeki uniemożliwiłaby oddziałom perskim utrzymanie zwartego szyku i zachowanie niezbędnej gotowości bojowej przed starciem z kontyngentem Fokejczyków. Droga Efialtesa miała wobec tego prowadzić przez przełęcz Dhema i jedynie przecinać Asopos w jej górnym biegu. Ważkim argumentem przemawiającym za potwierdzeniem tej tezy jest stwierdzenie Herodota: „przekraczając Asopos Persowie maszerowali całą noc, mając po prawej ręce góry Ojtajnów, a po lewej góry Trachińczyków"[9], co jest prawdą jedynie w odniesieniu do początkowego odcinka trasy prowadzącej z przełęczy ku rzece Asopos. Jak wynika z ustaleń W. Wallace'a, który podjął się nocnego marszu po zaproponowanej trasie, jej pokonanie wymagało około 14 godzin, co w przybliżeniu odpowiadałoby ilości czasu niezbędnego dla przeprowadzenia manewru „nieśmiertelnych", tzn. od zmierzchu drugiego dnia bitwy do przedpołudnia dnia następnego[10]. Tak więc droga przez przełęcz Dhema wydaje się łatwiejsza do zaakceptowania, niż przedstawiany w większości opracowań i atlasów szlak wiodący doliną Asoposu.

Indeksy zawierają wyczerpującą listę kluczowych terminów oraz występujących w tekście kluczowych słów greckich i łacińskich, nazwiska nowożytnych badaczy, a także wszystkich wspomnianych w monografii autorów antycznych wraz ze scholiami i inskrypcjami.

Na poparcie swojej nowej, wręcz rewolucyjnej teorii autorzy przytaczają szereg ważkich argumentów. Z pewnością nie przekonują one wszystkich. Wyniki przeprowadzonych w trakcie ekspedycji Phokis-Doris badań geologicznych są imponujące i zmuszają do refleksji. Istnienie śródlądowej drogi łączącej północną i południową Grecję jest dziś w świetle oczywistych dowodów literackich i archeologicznych bezsporne. Tę nieuniknioną konkluzję przyjęło już wcześniej kilku wybitnych XX-wiecznych badaczy

---

[9] Hdt., VII, 217.

[10] Hdt., VII, 215; W. Wallace, *The Anopaea Path*, American Journal of Archaeology LXXXIV 1980, s. 15 – 23.

starożytności. Wsparły ją również osobiste doświadczenia żołnierzy Wspólnoty Brytyjskiej (w tym jednego ze współautorów książki) oraz niemieckich wyniesione z kampanii bałkańskiej 1941 roku. Obrosły legendą, zakorzeniony w tradycji i wciąż żywy mit o Termopilach jako jedynej dogodnej dla najeźdźcy drodze wiodącej w głąb Hellady należy z pewnością odłożyć już do lamusa. Jednakże bezkompromisowe stwierdzenie autorów, odmawiające Termopilom jakiegokolwiek znaczenia strategicznego i uznające przełęcz Dhema ze śródlądową siecią dróg za jedyne dogodne dla armii przejście ku środkowogreckim dolinom, jest z pewnością kontrowersyjne. Wydanie ostatecznego osądu w kwestii Termopil w roku 480 p.n.e. będzie wymagało wielu dalszych, niezwykle kosztownych i długotrwałych prac wykopaliskowych, a zbyt skromne źródła literackie nie są w stanie zapełnić tej dotkliwej luki.

Poważnym mankamentem tej pracy jest nadzwyczajnie wysoka liczba błędów językowych[11]. Z pew-

---

[11] Monografia zawiera szereg błędów w nazwach własnych, np. Ἐπικνμιδίους zamiast Ἐπικνημδίους (s. 3); Sastano Schlucht zamiast Sástanoschlucht (s. 30, przyp. 32); Xerexes zamiast Xerxes (ss. 81 – 95); Leondias zmiast Leonidas (s. 70, przyp. 81); Göteberg zmiast Göteborg (s. 70, przyp. 79); bitwa pod Leda zamiast pod Lade (s. 64, przyp. 47).

Największą ilość błędów językowych zawierają jednak liczne cytaty z greckich tekstów antycznych oraz z opracowań nowożytnych w języku francuskim i niemieckim.

W pisowni greckiej: ἀκχοτέρη zamiast ἀγχοτέρη (s. 56, przyp. 94); πανστατίη zamiast πανστρατιῇ (s. 70, przyp. 7); κολονός zamiast κωλονός (s. 76); νεώπρια zamiast νεώριά (s. 103, przyp. 19); ντενά zamiast στενά (s. 124).

W często cytowanych pracach niemieckich występują następujące błędy: „Erdbebenforshung" zmiast „Erdbebenforschung" (s. 10, przyp. 8); „Kustsraße" zamiast „Kunststraße" (s. 16, przyp. 26); „aad" zamiast „und" oraz „Künstenlinie" zamiast „Küstenlinie", „bleiben" zamiast „blieben", „Aquaduct" zamiast „Aquädukt" (s. 17, przyp. 27); „S.[ud]" zamiast „S.[uden]" (s. 26, przyp. 13); „was" zamiast „war" (s. 30, przyp. 32); „Xerxes-Marsh" zamiast „Xerxes-Marsch" (s. 44, przyp. 7); „Partikeln die griechischen Sprache" zamiast „[...] der griechischen Sprache"; „was" i „des" zamiast „war" i „das" (s. 69, przyp. 9); „erzähte" zamiast „erzählte" (s. 62, przyp. 35); „Fahrzüge" zamiast „Fahrzeuge" (s. 68, przyp. 63); „Kriegsführung" zamiast „Kriegführung" (s. 79, przyp. 8) „des nördliche" zamiast „des nördlichen" (s. 81, przyp. 13) chociaż na str. 85 jest już poprawnie; „Mittlegriechischen" zamiast „Mittelgriechischen" (s. 99, przyp. 7); „Angeben" zamiast „Angaben", „lasst" zmiast „lässt" (s. 109, przyp. 32); „fuhrt", „Nahe", „der Bergsees" i „entritt" zamiast „führt", „Nähe", „des Bergsees" i „eintritt" (s. 111, przyp. 51).

Liczne są także błędy w języku francuskim: „Études d'archéologique" zmiast „Études d'archéologie" (s. XIII); „hellenistique" zmiast „hellénistique" (s. 2, przyp. 6); „jusque' aux Pyles" zamiast „jusqu'aux Pyles" (s. 26, przyp. 10); „volouir" zamiast „vouloir" (s. 28, przyp. 20); „surait" i „come" zamiast „aurait" i „comme" (s. 29, przyp. 27); „battaille" i „tout [les peuples]" zamiast „bataille" i „tous" (s. 59, przyp. 8); „centier" zamiast „sentier" (s. 68, przyp. 64); „témiognage" zamiast „témoignage" (s. 74, przyp. 109); „examples" zamiast „exemples" (s. 115, przyp. 14).

Najbardziej niezrozumiałe i bodajże najliczniejsze są jednak błędy w języku angielskim: „interpretion" zmiast „interpretation" (s. VII); „Malian Gulf' waters" zamiast „Malian Gulf's waters" (s. 44); „bout" zamiast „but" (s. 48, przyp. 42); „form" zamiast „from" (s. 51, przyp. 53); „had became" zamiast „had become" (s. 59, przyp. 1); „Two Access" we wszystkich nagłówkach rozdziału V od str. 45 do 57, chociaż sam tytuł rozdziału „Herodots' Two Accesses to the South" na str. 43 jest poprawny; „He say" zamiast „He says" (s. 61, przyp. 20); „wold have been" zmiast „would have been" (s. 66, przyp. 59); „to fact the enemy" zamiast „to face the enemy" (s. 68, przyp. 65); „[second or main] line defense" zamiast „defense line" lub „line of defense" (s. 71); „it's" zamiast „its" (s. 74, przyp. 109); „serpetine" zamiast „serpentine" (s. 98, przyp. 5).

W tekście brak ujednoliconej pisowni poszczególnych wyrazów; obok siebie występują: „interregional" i „inter-regional" (s. 5); „decision-makers" (s. 62) i „decision makers" (s. 67); „east-bound" i „southbound" (s. 81), a nawet „south bound" (s. 97).

W podtytule „Thermopylai in B.C." na str. 44 brakuje daty „480"; w objaśnieniu na mapie 3a figuruje „Leondias' Monument" zamiast „Leonidas' Monument"; w legendzie do końcowej fotografii nr 3 „Wzgórze I" jest oznaczone jako „$A^1$ $A^2$" ,a „Wzgórze II" jako „$B^1$ $B^2$" , tymczasem wystarczy pobieżny rzut oka na mapę, aby przekonać się, że powinno być odwrotnie.

nością odmowa szeregu wydawnictw uniwersyteckich podjęcia się publikacji omawianej monografii zaważyła na braku solidnej korekty tekstu. Wielu wydawców uznało bowiem konkluzje i śmiałe hipotezy Szemlera, Cherfa i Krafta za niewarte publikacji, uważając, że żadne nowe badania nie są w stanie podważyć tradycyjnego obrazu i znaczenia obrony Przełęczy Termopilskiej. Miejmy jednak nadzieję, że już wkrótce kolejne ekspedycje naukowe i świeże odkrycia archeologiczne ukażą zdumionemu światu prawdziwy, być może zupełnie nieoczekiwany wizerunek ostatniej bitwy Leonidasa i jego żołnierzy.

*Krzysztof Wroński* (Lublin)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Sławomir Wyszomirski, Pojęcie arete w etyce Stoi Starszej i Średniej,** Toruń 1997, s. 181.

Rozprawa Sławomira Wyszomirskiego powstała w środowisku naukowym toruńskiej Filologii Klasycznej i opublikowana została przez Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W środowisku tym istnieje już tradycja badań nad grecką etyką i filozofią praktyczną (od sofistów do Arystotelesa), znana nam z publikacji prof. Witolda Wróblewskiego. Zainteresowania filozofią antyczną Wyszomirskiego sięgają początku lat 80., odkąd rozpoczął pracę nad rozprawą doktorską pt. *Pojęcie virtus w pismach filozoficznych L. Anneusza Seneki* (obronioną w 1988 roku, a opublikowaną następnie po niemiecku: *Der Virtus-Begriff in den Philosophischen Schriften von L. Annaeus Seneca*, Toruń 1993).

Obecna książka stanowi naturalną kontynuację poprzednich badań autora i dotyczy problematyki *arete* u przedstawicieli Stoi Starszej i Średniej; jest to próba całościowej rekonstrukcji ich poglądów, znanych nam jedynie z niewielu fragmentów i relacji doksograficznych, które pochodzą od autorów późniejszych (głównie Plutarcha, Diogenesa Laertiosa, Klemensa Aleksandryjskiego i Stobajosa). Podjęcie problematyki stoickiej aretologii, nie opracowanej dotychczas w oddzielnej monografii, jest poznawczo twórczym i cennym wyborem. Autor podjął się trudnego i ambitnego dzieła przedstawienia w całości stoickich poglądów na to, czym jest cnota moralna. Stosuje przy tym tradycyjną metodę analizy fizjologicznej wybranych w tym zakresie pojęć stoickich. Stara się wyjaśnić, w jaki sposób — związane bezpośrednio z *arete* — pewne elementy etyki i fizyki stoickiej łączyły się z sobą wzajemnie, tzn. jak ten związek rozumieli sami stoicy.

We *Wstępie* (s. 7 – 16) kreśli autor zwięźle sens i rozwój pojęcia *arete* od Homera do Arystotelesa. O samej aretologii Platona i Arystotelesa, którą na podstawie zachowanych tekstów znamy najlepiej, należałby tu nieco więcej wspomnieć, jako że właśnie platonizm i arystotelizm stanowił tło problemowe i inspirację dla etyki stoickiej. Występują tu oczywiście różne inspiracje, ale godne odnotowania byłyby nowsze ustalenia badawcze w ujęciu syntetyzującym i porównawczym według metody historyczno-genetycznego rozwoju pojęć. Szkoda tylko, że ten zwięzły zarys pojęcia *arete* nie został ujęty bardziej ze względu na główne tezy pracy, a zwłaszcza w uwagach o Arystotelesie nie wspomniano o tym, że filozof ten ujmował *aretai* właśnie jako *hexeis* (zob. *Eth. Nic.* II 4 – 5; *passim*), co zapewne nie pozostało bez znaczenia dla późniejszej ewolucji tych pojęć.

Następnie znajdujemy opracowanie pod nagłówkiem: „Przedstawiciele Stoi Starszej i Średniej" (17 – 43). Ta partia książki jest bardzo cenna dla poznania samych stoików; autor kreśli ich sylwetki (od Zenona po Posejdoniosa), ograniczając się raczej do danych chronologicznych i biograficznych, które bogato dokumentuje z odniesienia do źródeł. Szkoda, że z tego obszernego materiału niewiele dowiadujemy się o samych poglądach filozoficznych stoików z dialektyki, fizyki i etyki, przynajmniej w tym zakresie, do którego znajdujemy ważne odniesienia w następnych rozdziałach książki.

Trzy zasadnicze rozdziały dotyczą już bezpośrednio problematyki rozprawy, przy czym dwa pierwsze są najważniejsze i bardziej rozbudowane. Rozdział I nosi tytuł: „Definicja pojęcia *arete*" (s. 44 – 100), a składa się z siedmiu ściśle związanych z sobą wątków problemowych (A. -G.). Chodzi o zachowane definicje *arete* w kontekście pojęcia psyche oraz teorii poznania i fizyki stoików. Wiodące jest tu określenie *diathesis* w szerszym kontekście problemowym struktury duszy, logosu i wzajemnej

zależności występujących tu pojęć. Do kwestii terminologicznej *diathesis* i *hexis* wrócimy jeszcze w dalszej kolejności.

Po rozważeniu trudności związanych z definicją *arete*, rozdział II rozprawy stanowi istotną wykładnię pt. „Stoicka nauka o cnocie" (s. 100 – 135). W trzech punktach rozważa autor (A.) 'wzajemne towarzyszenie sobie cnót' (*antakolouthia ton areton*), po czym analizuje (B.-C.) jedność i wielość *arete* kolejno u przedstawicieli Stoi Starszej i Średniej. Dyskusja stoików na ten temat „toczyła się przy paradoksalnym założeniu, że kto ma jedną cnotę, ten ma także wszystkie, a więc inaczej mówiąc, że jest ona niepodzielna" (s. 126). Autor trafnie wskazuje przy tym na powiązanie tych kwestii ze stoicką nauką o pneumie i tonosie.

Ostatni rozdział (III) nosi tytuł: „Pomiędzy złem a cnotą" (s. 136 – 158). Autor określa najpierw A. stosunek pojęcia *arete* do pojecia celu, dalej rozważa B. cnoty moralnie obojętne (*adiaphora*) w Stoi Starszej i Średniej, a na koniec objaśnia C. pojęcie *prokope* (postępu moralnego) w etyce stoickiej.

Zwięzłe jest „Zakończenie" (s. 159 – 162) książki, w którym autor podaje osiągnięte wyniki potwierdzające złożoność analizowanego pojęcia *arete*. Wyszczególnione tu są najważniejsze tezy rozprawy, które można streścić następująco: a) Przydawki pojęcia *arete* — *bebaios* i *ametaptotos* — odnoszą się do stoickiej teorii poznania; b) Odmienny jest sens przydawki *homologoumenos* w definicji *arete* w odniesieniu do *logosu* i *universum*; c) *Arete* o najwyższym stopniu tonosu nie była określana terminem *diathesis*, a tylko pojęciem *eutonii*; d) Swoista jest wzajemna zależność określeń *arete* jako *diathesis* i *hexis*; f) Wszyscy stoicy zakładali, że *arete* jest jedna i niepodzielna; g) Częścią pozytywną stoickiej etyki była nauka o rzeczach moralnie obojętnych (*adiaphora*).

Pracę zamyka „Słownik grecko-polski wybranych terminów stoickich" (s. 163 – 166), „Bibliografia" (s. 167 – 174) i „Zusammenfassung" (s. 175 – 179).

Nie ma potrzeby rozwinięcia tu wspomnianych tez rozprawy i sposobu ich uzasadnienia w obrębie wnikliwych wywodów filologicznych autora. Wystarczy stwierdzić, że praca ta w swej metodzie i treści jest w pełni oryginalna; jako rozprawa naukowa ma walory poznawcze i inspirujące do pewnych przemyśleń i dyskusji merytorycznej. W jednym tylko — niejako wyjściowym i wiążącym dla całości punkcie — nieco inaczej rozumiem kontekst i sens ważnych terminów *diathesis* i *hexis*.

Autor rozumienie terminu *diathesis* jako 'uosobienie' zaczerpnął z tłumaczenia Z. Abramowiczówny. Słowo 'uosobienie' w naszym języku oznacza 'zespół stałych cech charakteru' albo 'właściwy komuś sposób zachowania'. Bez filologicznego (etymologicznego i kontekstowego) komentarza takie rozumienie *diathesis* nie oddaje oryginalnego sensu i może być mylące. W rozprawie znajdujemy wprawdzie odniesione do młodzieńczego pisma Arystotelesa pt. *Kategorie* (8b 25 – 37) i komentarza Simplikiosa (s. 76 – 78), lecz właściwe objaśnienie wieloznaczności pojęć *diathesis* i *hexis* pochodzi z pisma Stagiryty *O wyrażeniach wieloznacznych*, które weszło później w skład tzw. *Metafizyki* jako księga (V). Ponieważ w dotychczasowych przekładach polskich są one mylnie oddawane, warto tu podać dosłowne ich rozumienie:

„Układem (*diathesis*) nazywa się porządek (*taxis*) posiadającego części: albo podług miejsca, albo według możności, albo według formy. Musi bowiem być pewnym położeniem (*thesis*), jak świadczy o tym nazwa układ" (*Metaph.* 19).

„Dyspozycją (*hexis*) zaś na jeden sposób zwie się (1) jakieś działanie (*energeia*) posiadającego i posiadanego, czyli pewną czynność (*praxis*) lub ruch (kiedy bowiem ktoś czyni, a coś jest czynione, to pomiędzy nimi jest wytwarzanie (*poiesis*); tak też pomiędzy posiadającym szatę i posiadaną szatą jest dyspozycja). Oczywiście więc, że ta nie może mieć dyspozycji, gdyż prowadziłoby to w nieskończoność, jeśli posiadanego będzie posiadanie dyspozycji.

(2) Na inny sposób zwie się dyspozycją układ (*diathesis*), podług którego dobrze bądź źle układa się rzecz układana, i to według niej samej czy względem czegoś innego, jak np. zdrowie jest pewną dyspozycją; jest bowiem takim układem.

(3) Ponadto dyspozycją zwie się to, co jest cząstką takiego układu. Dlatego też doskonałość (*arete*) tych cząstek jest pewną dyspozycją" (*Metaph.* Δ 19).

Nie można w ogóle abstrahować od sensu etymologicznego *dia-thesis* (*dia-tithemi*); w każdym razie chodzi tutaj o jakiś 'układ' czy 'porządek' (*taxis*) związany z danymi 'częściami' czy 'składnikami' (*mere*) podług miejsca, możności czy formy (kształtu). Może słowo 'usposobienie' zgrabniej brzmi po polsku, ale jego oryginalny sens bliższy jest pojęciu 'układu' i 'porządku'. W przypadku

stoickiej 'kierowniczej części duszy' chodzi przecież o swoisty 'układ' i 'możność' (*dynamis*), która jest generowana (*gegenemene*) przez logos.

Takie założenie prowadzi oczywiście do dalszych ustaleń pojęciowych w rekonstrukcji stoickiej *arete*, nad którymi zastanawiałem się, a których nie zdołam tu przytoczyć. Wspomnę tylko, że tak pojęta *diathesis* podpada pod kategorię jakości (*poion*), czyli 'działania', a także odpowiednio 'relacji' (*pros ti pos echon*). W tym punkcie trudno zgodzić się z autorem rozprawy, który pochopnie wykluczył wyniki badań tych uczonych, którzy ustalili związek stoickiej koncepcji cnoty z tzw. czterema kategoriami, „gdyż być może wyniki te dotyczą nie tyle Stoi Starszej i Średniej, ale innych szkół działających dopiero w okresie Cesarstwa Rzymskiego, o których dziś niewiele wiemy" (s. 111). Stwierdzenie to nie wydaje się być trafne. Pierwsi bowiem stoicy nie musieli wymyślać tych kategorii, gdyż stanowiły one swoiste przeformułowanie kategorii Arystotelesowych. Całe to zagadnienie — jak wykazał H.-J. Krämer (*Platonismus und hellenistische Philosophie*, Berlin 1971) — było wspólnym przedmiotem refleksji wywodzącym się z Akademii Platona i poprzez Arystotelesa sięgającym dalej Stoi i Keposu. Zresztą wybitni dziś badacze Stoi (Rist, Graeser, Isnardi-Parente) zgodnie przyznają, że owe cztery kategorie bytu były już dziełem Chryzypa.

Tak więc w związku z samą terminologią czy siatką pojęciową stoików szczególne znaczenie przypadło koncepcji tzw. czterech kategorii, która ściśle biorąc dotyczyła naczelnych rodzajów bytu. Nazwy ich warto podać w dosłownym przekładzie A. Krokiewicza: 1. 'podmioty'; 2. 'jakości'; 3. 'jakoś się mające'; 4. 'w stosunku do czegoś jakoś się mające'.

Moim zdaniem koncepcja ta jest tak ważna i znamienna dla stoickiego poglądu na świat, że trudno od niej abstrahować w interpretacji także kwestii etycznych tej szkoły. Oczywiście te cztery kategorie to nie pojęcia rozłączne, a tylko wzajemnie uzupełniające się przy wszelkiej charakterystyce rzeczy i ciał.

Analogicznie stoickie określenia *diathesis* i *hexis* okazują się być komplementarne w odniesieniu do *arete*. Ukazuje to wnikliwie Wyszomirski, który może zbyt wielką rolę przypisał samej definicji *cnoty* i w efekcie wykrył w niej tautologiczności (błędne koło). Oczywiście sami stoicy kwestię tę określali kontekstowo (w zakresie fizyki i teorii poznania), co w recenzowanej pracy zostało należycie ukazane. W takim przypadku trudno wymagać od stoików jednoznacznej definicji *arete*, oderwanej od całego kontekstu teoretycznego; trudno też oddzielić samą istotę pojęcia *arete* od treści samej doktryny, która była przedmiotem wielorakich dyskusji, jak dowiadujemy się z II i III rozdziału książki.

Problematykę stoickiej aretologii można by także ujmować w kontekście jeszcze innych pojęć, takich np. jak *episteme* i *techne* (*cf.* SVF 256, 202).

Do ważnych ustaleń rozprawy w zakresie *diathesis homologoumene* i *symphonos* (s. 60 – 74) można by dołączyć pewną egzegezę w kontekście greckiej teorii harmonii. Zob. Diog. Laert. VII 88 = SVF III 4: „tym właśnie jest *arete* człowieka szczęśliwego i dobry przebieg życia, gdy wszystko czyni się podług konsonancji (*kata ten symphonian*)" ... itd. Interesującą sugestię w tym względzie wysunął ostatnio jeden z wybitnych badaczy stoicyzmu (A.A. Long, *The harmonics of Stoic virtue*, „Oxford Studies in Ancient Philosophy" 1991 — przedruk w *Stoic Studies*, Cambridge 1996, s. 202 – 223). Starałem się sam rozpoznać znaczenie pitagorejskiej i platońskiej teorii harmonii; zbadanie implikacji jej w nauce stoików jest nową i ciekawą perspektywą hermeneutyczną.

Ze względu na rekonstruowany zespół założeń na fragmentarycznym materiale tekstów, recenzowana praca jest trudna, erudycyjna i wymaga wnikliwej lektury. Dlatego celowe w tego rodzaju opracowaniach jest glosarium tłumaczące podstawowe terminy i wyrażenia techniczne. Zamieszczony w zakończeniu pracy „Słownik grecko-polski wybranych terminów stoickich" (w sumie 26 haseł) tylko po części spełnia tę funkcję ułatwiającą lekturę, gdyż nie uwzględniono w nim kilku ważnych i trudnych wyrażeń z samego przedmiotu rozprawy. Przede wszystkim niezrozumiałe jest pominięcie samej *arete* i zespołu jej odmian (*phronesis, andreia, sophrosyne, dikaiosyne* itd.). Nie należy zakładać, że są to wyrażenia ogólnie znane, tym bardziej, że ich wersje stoickie są osobliwe i niejednoznaczne. Tradycyjnie ich polskie nazwy mogą być zresztą mylące. Tak jak trudno oddać po polsku *arete*, tak samo nie ma w naszym języku wiernych nazw jej odmian, a w szczególności *phronesis* (jeśli mówimy 'roztropność', to nie obejdzie się tu bez uściśleń i zastrzeżeń). Potrzeba zatem choćby zwięzłego komentarza i zarysowania pewnej siatki pojęciowej wspomnianych wyrażeń, analogicznie jak czyni to autor w przypadku pojęć *adiaphora, kathekon, homologia, telos* i *tonos*. Szkoda, że zabrakło w tym słowniku elementarnych pojęć: *diathesis, hexis, logos* i *physis*.

Oddzielną już kwestią byłaby analiza i ocena stoickiej aretologii w szerszym kontekście etyki greckiej z uwzględnieniem Platona i Arystotelesa, a także szkoły epikurejskiej. Wydaje się, że naukę stoików najlepiej można zrozumieć jako krytyczne i twórcze przeformułowanie filozofii Arystotelesa w duchu materialistycznym i nominalistycznym.

Książka Wyszomirskiego jest wprawdzie filologiczna, ale nie bez znaczenia jest tu problematyka filozoficzna. Czytelnik może zadać sobie pytanie, jak ocenić historiozoficznie implikacje stoickiej aretologii. Jeden z wybitnych dziś badaczy 'dziedzictwa cnoty' taki wyraził pogląd: „Stoicyzm nie jest jednak tylko krótkotrwałym epizodem kultury greckiej i rzymskiej; doktryna ta bowiem ustala pewien wzór dla wszystkich późniejszych europejskich koncepcji moralności, które posługują się pojęciem prawa po to, aby wyprzeć koncepcje cnót. (...) Stoicyzm pozostaje jedną ze stałych możliwości moralnych w kulturach Zachodu" (A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty*, Warszawa 1996, s. 306). Zwykle podkreśla się wpływ stoicyzmu (rzymskiego) na Spinozę i Kanta, lecz kwestie te wymagają już oddzielnego rozważenia (zob. J. -M., Gabaude, *Doctrine stoicienne de la vertu et vertu kantienne*, [w:] *Droit et vertu chez Kant*, Athènes 1997, s. 246 – 250).

Dodajmy jeszcze, że w ostatnim numerze „Symbolae Philologorum Posnaniensium" (XII — 1988, s. 31 – 41) ukazał się artykuł Ks. Antoniego Swobody pt. *Stoicka koncepcja cnoty*. Autor podkreśla tu praktyczny wymiar stoickiej *arete* jako dobra i szczęścia, odniesiony do *virtus Romana*.

*Marian Wesoły* (Poznań)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Dieter Lohmann, KALYPSO bei Homer und James Joyce.** Eine vergleichende Untersuchung des 1. und 5. Buches der *Odyssee* und der 4. Episode (*Calypso)* im *Ulysses* von J. Joyce, Stauffenburg Verlag, Tubingen 1998.

„Ulisses" Jamesa Joyce'a jest książką powszechnie znaną. Niestety jedynie ze słyszenia. Tak niewielu ludziom udało się przebić przez niełatwą tkankę szczególnego, bardzo gęstego stylu irlandzkiego autora potykając się po drodze o liczne odniesienia i aluzje. Dla filologa klasycznego ta ogromna powieść ma swoją szczególną wartość. Jest to bodaj jedyna pełna dyskusja literacka z Homerową „Odyseją". Inne utwory, różnorako nawiązujące do eposów Homera, czyniły to w sposób wycinkowy na wybranym epizodzie. Joyce chciał stworzyć nową wędrówkę Odyseusza, całkowicie antyheroiczną, dlatego stworzył utwór wobec Homera przeciwstawny. Protagonista Joyce'a to nie tyle dzisiejszy Homer, ile raczej Homerulus, jak pisze badacz. Zdecydowaną negację wymowy greckiego arcydzieła Joyce przeprowadził bardzo pieczołowicie. W początkowej wersji powieść posiadała zatytułowane kolejne epizody nawiązujące do ksiąg greckiego eposu. Ostatecznie jednak autor zrezygnował z tych „szwów" pozostawiając jedyną wskazówkę ujawniającą związki z Homerem, w tytule powieści.

Sądzę, że każda próba przebadania owych zależności czy opozycji Homerowych zasługuje na uwagę. Świeżo wydana książka Dietera Lohmanna jest właśnie taką próbą ukazania funkcjonowania w tkance obu utworów epizodu o Kalipso tj. związków pomiędzy pierwszą i piątą księgą „Odysei" oraz czwartym epizodem „Ulissesa". Tu od razu pojawia się pewna trudność dla polskiego czytelnika. Otóż w wydaniach polskich nie ma żadnych pomocniczych oznaczeń poszczególnych epizodów w irlandzkiej powieści, z czego musiał korzystać Lohmann. Dlatego niełatwo jest wyodrębnić passusy, które badacz poddaje analizie. W zamierzeniu Joyce'a na ów epizod składa się wizyta Blooma w sklepie mięsnym, scena marzeń oraz spotkanie w ogrodzie dziewczyny z sąsiedztwa.

Książka Lohmanna jest podzielona na dwie autonomiczne części. W każdej z nich autor przeprowadza drobiazgową analizę adekwatnych passusów ze szczególnym uwzględnieniem symetrii wewnątrz 1 i 5 księgi u Homera. Badacz dochodzi do ciekawych wniosków, że rządzi tutaj zasada kompozycji pierścieniowej, która wywodzi się z zasad mnemotechnicznych, tj. sposobami takiego opracowania tekstu, aby był on łatwy do przyswojenia pamięciowego. Jest to bardzo cenny przyczynek z zakresu

praktyki do znanej nam antycznej teorii memorii. Bardzo ciekawe jest ukazanie regularnej kompozycji pierścieniowej ponad tzw. „Telemachią". Symetria ta ma postać a b c d c b a zarówno w całym passusie związanym z Kalipso, tj. I oraz V, jak i nadaje rytm epizodowi na wyspie u Kalipso.

Podobną symetrię w konstrukcji czwartego epizodu w „Ulissesie" Joyce autor określa mianem Ringkomposition a także jako Parallelkomposition. Ten ostatni zabieg związany jest z symultanicznym występowaniem Stefana i Blooma — irlandzkiego Odysa i Telemacha. Lohmann uważa, że naczelną zasadą kompozycyjną obu utworów jest rytm, jako zasada porządkująca całość i prowadząca do falowania i powtarzania pewnych powracających motywów. Symetria narzucająca rytm czwartemu epizodowi u Joyce'a ma charakter a b b a i przypomina raczej zasadę kompozycyjną w poezji augustowskiej (Wregiliusza, Ekloga I). W podsumowaniu dzieła przypomniane zostały przemyślenia Arystotelesa w jego „Poetyce" na temat budowy fabuły dramatu. Stagiryta uważał, że budowa fabuły musi tworzyć ciąg zdarzeń, z których każdy ma swe określone miejsce i nie może zostać zamienione lub usunięte. U obu epików wydarzenia tworzą łańcuch spojony zasadą ekwiwalencji i symetrii.

Oczywiście, Joyce nie tylko w stronę Homera spoglądał przy pisaniu swego dzieła. Jest tu całe bogactwo nawiązań i odniesień do wielu dawnych i nowszych twórców. Jednak, aby zrozumieć to tak pozornie hermetyczne dzieło, trzeba najpierw przeczytać „Odyseję", tak jak radził Joyce swej ciotce Josephine Murray zmartwionej, że lektura jest dla niej zbyt uciążliwa.

Sądzę, że praca Lohmanna jest warta przestudiowania nie tylko przez filologa klasycznego. Zawiera ona wiele cennych spostrzeżeń dla zainteresowanych witalnością antyku w literaturze współczesnej i to w warstwie struktury utworu, o czym dość rzadko się pamięta. Częściej bowiem fascynuje badaczy sposób opracowania scen czy wątków mitycznych, jak ma to miejsce w znakomitej książce E.Naganowskiego, „Telemach w labiryncie świata" (wyd. poszerzone, Poznań 1998) poświęconej tak znanej i równocześnie nieznanej powieści, jaką jest „Ulisses" Jamesa Joyce'a.

*Elżbieta Wesołowska* (Poznań)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Gotthard Strohmaier, Von Demokrit bis Dante. Die Bewahrung antiken Erbes in der arabischen Kultur**, Hildesheim-Zürich-New York 1996, Georg Olms Verlag, Olms Studien, Bd. XLIII, ss. X + 558.

Książka zawiera 60 artykułów, miscellaneów i recenzji opublikowanych przez Strohmaiera (= St.)[1] w latach 1965 – 1994 i podzielonych na 8 działów. Gruby tom zamyka bibliografia uczonego za lata 1964 – 1996 (s. 535 – 551) oraz Drucknachweise prac przedrukowanych fototypicznie (s. 552 – 558). Pracując w NRD St. nie uzyskiwał zgody na udział w kongresach odbywających się w krajach zachodnioeuropejskich, ale władze komunistyczne pozwalały mu publikować referaty w aktach kongresowych. Stwierdza on z dumą, że nie musi wstydzić się tego, co opublikował przed 1989 r., tj. przed zjednoczeniem Niemiec, ale przyznaje, że czasem nie mógł pisać o pewnych sprawach. Np. w recenzji wydania Demokryta przygotowanego przez Salomona Łuria (Leningrad 1970) St. nie mógł wyjaśnić, dlaczego książka uwzględnia literaturę naukową tylko do drugiej wojny światowej, chociaż uczony żył do 1964 r. Chodziło o to, że Łuria został pozbawiony katedry uniwersyteckiej w Leningradzie w 1949 r. i spędził resztę życia jako nauczyciel łaciny w Odessie.

Rozdział początkowy „Arabische Zeugnisse zu griechischen Philosophen" (s. 1 – 61) obejmuje 10

---

[1] St. pracuje od 1958 r. w Corpus Medicorum Graecorum, placówce działającej w ramach Akademie der Wissenschaften der DDR, przekształconej w 1993 r. w Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Doktoryzował się w 1964 r., a w 1994 r. został Honorarprofessor we Freie Universität Berlin. Jego wykład inauguracyjny „Das Erbe der Griechen in der Welt des Islam" ukazał się w wersji poszerzonej w Das Altertum XLI 1996, s. 189 – 201.

prac poświęconych m.in. Demokrytowi, Arystotelesowi i gnomologiom greckim[2]. Czytelnika polskiego zapewne zainteresuje, że St. napisał rzeczowe i pozytywne omówienie książki arabisty Józefa Bielawskiego i filologa klasycznego Mariana Plezi (s. 38 – 40, por. s. 275 – 278)[3]. Wydali oni wspólnie list Arystotelesa do Aleksandra Wielkiego zachowany tylko w wersji arabskiej. Opatrzyli go tłumaczeniem na język francuski oraz obszernym komentarzem. Wprawdzie St. ma pewne zastrzeżenia do tekstu arabskiego i tłumaczenia listu, ale wyraża się z uznaniem o komentarzu, chociaż ma wątpliwości, czy list rzeczywiście napisał Arystoteles w 330 r. W ciekawym studium „Demokrit über die Sonnenstäubchen. Ein neues Fragment in arabischer Überlieferung" (s. 3 – 21) St. rozważa autentyczność fragmentu Demokryta zachowanego w wersji arabskiej[4]. Na uwagę zasługuje także artykuł „Ethical Sentences and Anecdotes of Greek Philosophers in Arabic Tradition" (s. 44 – 52), który miał zachęcić badaczy filozofii greckiej do zainteresowania się gnomologiami arabskimi[5]. Autor słusznie jednak prze-

---

[2] O „Nachleben" filozofii greckiej w świecie arabskim zob. np. R. W a l z e r, *Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy*, Cambridge, Mass. 1962; A. B a d a w i, *La transmission de la philosophie grecque au monde arabe*, Paris 1968 (1987[2]); I. O p e l t, *Griechische Philosophie bey den Arabern*, München 1970; H. D a i b e r, *Aetius Arabus. Die Vorsokratiker in arabischer Überlieferung*, Wiesbaden 1980; C. B a f f i o n i, *Una „Storia della filosofia greca" nell'Islam del XII secolo*, I: Talete e Anassimene, Elenchos II 1981, s. 355 – 374; II: Anassagora ed Empedocle, Elenchos III 1982, s. 87 – 107; III: Pitagora, Elenchos IV 1983, s. 93 – 132, 261 – 345; IV: I „primi sapienti", Elenchos VI 1985, s. 409 – 452 i VIII 1987, s. 381 – 429; H. D a i b e r, *Semitische Sprachen als Kulturvermittler zwischen Antike und Mittelalter. Stand und Aufgaben der Forschung*, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft CXXXVI 1986, szczeg. s. 292 – 298; G. E n d r e s s, *Die wissenschaftliche Literatur*, [w:] H. Gätje (Hrsg.), Grundriss der Arabischen Philologie, II: Literaturwissenschaft, Wiesbaden 1987, s. 400 – 506; i d e m, *Die wissenschaftliche Literatur*, [w:] W. Fischer (Hrsg.), Grundriss der Arabischen Philologie, III: Supplement, Wiesbaden 1992, s. 3 – 152, szczeg. s. 24 – 61; F. R o s e n t h a l, *Greek Philosophy in the Arab World. A Collection of Essays*, Aldershot-Brookfield 1990; D. G u t a s, *Pre-Plotinian Philosophy in Arabic (Other than Platonism and Aristotelianism): A Review of the Sources*, ANRW II 36,7, 1994, s. 4939 – 4973; H. D a i b e r, *Hellenistisch-kaiserzeitliche Doxographie und philosophischer Synkretismus in islamischer Zeit*, ANRW II 36,7, 1994, s. 4974 – 4992; i d e m, *Neuplatonische Pythagorica in arabischem Gewande. Der Kommentar des Iamblichus zu den Carmina aurea. Ein verlorener griechischer Text in arabischer Überlieferung*, Amsterdam 1995.

[3] *Lettre d'Aristote à Alexandre sur la politique envers les cités*. Texte ètabli et traduit par J. Bielawski, commentaire de M. Plezia, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970 (Archiwum Filologiczne, XXV). Sam Plezia uważał tę książkę „za jedną ze swoich naczelnych prac, najciekawszych" (*Jeżeli jest się inteligentem... J. Góra rozmawia z wujem prof. M. Plezią*, Poznań 1997, s. 46). Liczne recenzje tej książki są zestawione przez K. P a w ł o w s k i e g o [w:] *Munera philologica et historica M. Plezia oblata*, Wrocław 1988, s. 22.

[4] O innych testimoniach przypisywanych Demokrytowi przez autorów arabskich zob. F. A l t h e i m - R. S t i e h l, *Neue Bruchstücke aus dem Arabischen*, WZ der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe XI 1962, s. 567 – 570; i d e m, *New Fragments of Greek Philosophers, I: Empedocles, Democritus, Theophrastus in Arabic Translation*, East and West XII 1961, s. 3 – 18, szczeg. s. 12 – 14; H. D a i b e r, *Democritus in Arabic and Syriac Tradition, Proceedings of the First International Congress on Democritus*, Xanthi 6 – 9 october 1983, II, Xanthi 1984, s. 251 – 265; C. B a f f i o n i, *Atomisti greci in alcune fonti arabe del pensiero antico*, [w:] L'atomo fra scienza e letteratura, Genova 1985, s. 107 – 139.

[5] Zob. także M. U l l m a n n, *Griechische Spruchdichtung im Arabischen,* Diss. Tübingen 1959 (maszynopis; korzystałem z egzemplarza w Deutsche Bücherei, Leipzig); D. G u t a s, *Greek Wisdom Literature in Arabic Translation. A Study of the Graeco-Arabic Gnomologia*, New Haven, Conn. 1975 (American Oriental Series, LX); i d e m, *The Life, Works, and Sayings of Theophrastus in the Arabic Tradition*, [w:] W. Fortenbaugh et al. (eds.), Theophrastus of Eresus: On his Life and Work, New Brunswick 1985, s. 63 – 102; M. E s b r o e c k, *Les sentences morales des philosophes grecs dans les traditione orientales*, [w:] M. Pavan-U. Cozzoli (eds.), L'eredità *classica nelle lingue orientali*, Roma 1986, s. 11 – 23.

strzegał przed bezkrytycznym korzystaniem z tych źródeł, gdyż to samo powiedzenie może być przypisane różnym postaciom. Dzisiaj jest już rzeczą oczywistą dla większości uczonych, że wydanie spuścizny filozofa greckiego musi uwzględnić także świadectwa zachowane w językach orientalnych. Tak postąpili ostatnio wydawcy Teofrasta (Leiden 1992). Dwie ostatnie prace St. omawiają powiedzenia Diogenesa z Synopy zachowane w wersji greckiej i arabskiej[6].

W dziale drugim jest 8 prac poświęconych historii medycyny antycznej (s. 63 – 122). Najbardziej zainteresował mnie krótki artykuł „Galen als Vertreter der Gebildetenreligion seiner Zeit" (s. 94 – 98), w którym St. omawia postawę religijną tego lekarza (Asklepios ukazuje się ludziom we śnie udzielając im skutecznych rad, zwolennik teleologii, prawdziwa pobożność polega na wychwalaniu mądrości demiurga, bóstwo nie może uczynić tego, co jest *physei adynaton*) oraz jego stosunek do judaizmu i chrześcijaństwa[7]. Szczególnie ciekawy jest fragment zachowany tylko w języku arabskim, w którym Galen pisze z aprobatą o etyce chrześcijańskiej.

Sekcja trzecia „Arabisch-islamische Kultur- und Religionsgeschichte" (s. 123 – 189) zawiera 7 prac. Godne uwagi są dwa artykuły poświęcone genezie ikonoklazmu, który wprowadził w swoim państwie kalif Jazīd II w 723/724 r., a nieco później cesarz bizantyjski Leon III (717 – 741)[8]. St. uważa, że ikonoklazm arabski powstał pod wpływem judaizmu. W Biblii jest wyraźny zakaz sporządzania wizerunków ludzkich i zwierzęcych (*Deut.* 4, 16 – 18). Takiego zakazu nie ma w Koranie, ale wypowiedzi ikonoklastyczne pojawiają się w tradycji arabskiej już w ostatnich dziesięcioleciach VII w. St. przypuszcza, że sam Mahomet zetknął się z ikonoklazmem żydowskim w Mekce oraz w Medynie i uległ jego wpływowi. Dlatego krytyczne uwagi o kulcie wizerunków występujące w hadīth, tj. tradycji o życiu i poglądach Proroka, przekazują chyba poglądy samego Mahometa. Ikonoklazm bizantyjski nie pojawił się dopiero pod wpływem kampanii zapoczątkowanej przez kalifa Jazīda II, ale do jego powstania przyczynił się stały wzór anikonicznego kultu w islamie. Nie jest jednak zupełnie jasne, dlaczego właśnie cesarze z dynastii izauryjskiej, którzy prowadzili wojnę z Saracenami, zaczęli zwalczać ikonodulów. W pracy „Patristische Überlieferung im Arabischen" (s. 167 – 173) omawia St. przekłady dzieł patrystycznych na język arabski. Tłumaczono przede wszystkim prace greckich Ojców Kościoła (duży zbiór rękopisów znajduje się w klasztorze św. Katarzyny na Synaju). Natomiast istnieje wersja arabska tylko jednego dzieła łacińskiego — *Historia adversus paganos* Orozjusza została przełożona w Bizancjum jako dar dla kalifa Kordoby w 1 połowie X w.[9]

Rozdział czwarty grupuje 8 prac o szkole tłumaczy z Bagdadu (s. 191 – 277). 5 studiów jest poświęconych wybitnemu lekarzowi nestoriańskiemu Hunain ibn Ishāq (808 – 873). W młodości studiował on przez kilka lat w Konstantynopolu, później przebywał w Bagdadzie, stolicy państwa Abbasydów, gdzie był lekarzem kalifów i tłumaczem wielu dzieł Galena głównie na język syriacki. Jego uczniowie przekładali te wersje na arabski. Dzięki tym translatorom znamy kilka dzieł Galena, które nie zachowały się w języku greckim[10]. Wiemy, że Hunain starał się zebrać jak najwięcej rękopisów dzieł greckich,

---

[6] Zob. D. Gutas, *Sayings by Diogenes Preserved in Arabic*, [w:] M.-O. Goulet-Cazé, R. Goulet (éds.), Le cynisme ancien et ses prolongements. Actes du Colloque International du CNRS (Paris, 22 – 25 juillet 1991), Paris 1993, s. 475 – 518.

[7] Testimonia zebrał już wcześniej R. Walzer, *Galen on Jews and Christians*, London1949.

[8] Byzantinischer und jüdisch-islamischer Ikonoklasmus, s. 130 – 137; Der Kalif Yazīd II und sein Traumdeuter. Eine byzantinische Legende über den Ursprung des Ikonoklasmus, s. 138 – 144.

[9] Zob. H. Daiber, Orosius'Historiae adversus paganos in arabischer Überlieferung, [w:] Tradition and Re-interpretation in Jewish and Early Christian Literature. Essays in Honour of J.C.H. Lebram, Leiden 1986, s. 202 – 249 (non vidi).

[10] Zob. G. Strohmaier, *Der syrische und der arabische Galen*, ANRW II 37,2, 1994, s. 1987 – 2017. Nie wiadomo, w jakim stosunku pozostawała szkoła tłumaczy Hunaina do Domu Mądrości (bait al-hikma, zał. przez kalifa Al-Ma'mūna przed 830 r.), który obejmował bibliotekę, kolegium tłumaczy i obserwatorium astronomiczne. Zob. np. H.L. Gottschalk, *Die Rezeption der antiken Wissenschaften durch den Islam*, Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1965, s. 122 – 126; M.-G. Balty-Guesdon, *Le Bayt al-Hikma de Baghdad*, Arabica XXXIX 1992, s. 131 – 150.

które zamierzał tłumaczyć i kolacjonował je. Przełożył on także *Oneirokritika* Artemidora, które wywarły duży wpływ na późniejsze senniki arabskie. Bardzo interesujące jest studium, w którym St. przedstawia technikę pracy tłumacza[11]. Przede wszystkim usuwał on wszelkie wypowiedzi politeistyczne. Słowa „bogowie" i „boginie" są oddawane, zależnie od kontekstu, jako „anioł", „Bóg" lub „Bóg i jego aniołowie". Bogowie olimpijscy stają się „aniołami nieba", „aniołami sfery gwiazd" lub „aniołami eterycznymi". Duży kłopot sprawiają Hunainowi imiona konkretnych bogów. Początkowo (prawie do końca księgi pierwszej) tłumaczy je opisowo lub alegorycznie ukrywając przed czytelnikami, że chodzi o bóstwa. Później zaczyna jednak transkrybować imiona bogów dodając do nich słowo „anioł".

W dziale piątym znajduje się 7 prac poświęconych historii filozofii arabskiej (s. 279 – 362). Pierwsze studium nosi tytuł „Reception, propagation et decadence du rationalisme grec en Islam. Essai d'une recherche des causes" (s. 281 – 296)[12]. St. wylicza 4 główne cechy dziedzictwa greckiego w islamie: 1. za wieloma różnymi zjawiskami we wszechświecie można dostrzec pewien ukryty ład. W fizyce są to 4 elementy filozofii Arystotelesa, a w astronomii jednostajne i kuliste ruchy planet; 2. wyjaśnienie wszystkich zjawisk przez przyczyny immanentne i dostępne dla rozumu oraz szukanie jednej przyczyny dla wszystkich rzeczy, chorób, zjawisk meteorologicznych itp., nawet jeśli to poznanie nie ma żadnego znaczenia praktycznego; 3. istotna wartość człowieka leży w jego intelekcie, który odróżnia go od wszystkich innych istot żyjących i który staje się również środkiem kontaktu z Bogiem czy sferami niebieskimi. Dlatego ludzie obdarzeni mniejszą inteligencją znajdują się na niższym poziomie, co było sprzeczne z egalitaryzmem islamskim; 4. wprawdzie nie tłumaczono greckiej literatury pięknej, ale niektórzy uczeni arabscy przejęli z niej etykę autonomiczną, etykę pokładania ufności we własne siły i we własny rozum. Taka postawa występowała jednak bardzo rzadko w świecie islamu. St. zdecydowanie odrzuca pogląd, że dziedzictwo greckie a szczególnie racjonalizm nie dało się pogodzić na dłuższą metę z mentalnością muzułmańską. Jest on zdania, że do upadku intelektualnego w świecie arabskim przyczyniły się warunki społeczno-ekonomiczne. Ciekawy jest również artykuł „Die arabische Sokrateslegende und ihre Ursprünge" (s. 297 – 312)[13]. Arabowie uważali Sokratesa za ascetę żyjącego w beczce. Zródłem tej tradycji były gnomologia arabskie, w których przypisano Sokratesowi sposób życia Diogenesa z Synopy. St. zwraca uwagę na to, że już w chrześcijaństwie nestoriańskim pojawiła się tendencja do przedstawiania filozofów greckich jako wielkich ascetów (np. Platon miał spędzić 3 lata na pustyni jako eremita), a przecież uczeni nestoriańscy odegrali dużą rolę w przekazaniu filozofii greckiej Arabom[14]. Przyznaje on jednak, że należy zbadać dokładniej źródła gnomologiów arabskich, zanim wyciągnie się ostateczne wnioski. W pracy „Von Alexandrien nach Bagdad — eine fiktive Schultradition" (s. 313 – 322) St. polemizuje ze znaną rozprawą Maxa Meyer-

---

[11] Die griechischen Götter in einer christlich-arabischen Übersetzung. Zum Traumbuch des Artemidor in der Version des Hunain ibn Ishāq, s. 227 – 262.

[12] Badacze od dawna toczą spór, jaką rolę odegrała kultura grecka w świecie islamu. Zob. np. H.H. Schaeder, *Der Orient und das griechische Erbe*, Die Antike IV 1928, s. 226 – 265, s. 233: „(...) die Aufnahme des griechischen Erbes im Orient (...) war (...) aber von einer ins Innerste hinabreichenden, nicht anders als tragisch zu nennenden Unfruchtbarkeit"; C.H. Becker, *Das Erbe der Antike im Orient und Okzident*, Leipzig 1931; R. Paret, *Der Islam und das griechische Bildungsgut*, Tübingen 1950; B. Spuler, *Hellenistisches Denken im Islam*, Saeculum V 1954, s. 179 – 193, s. 188: „vom Hellenismus zeitweise befruchtete aber nicht geformte Kultur"; F. Gabrieli, *Griechentum und Islam — Eine Kulturbegegnung,* Antaios IX 1968, s. 513 – 532; P. Kunitzsch, *Über das Frühstadium der arabischen Aneignung antiken Gutes*, Saeculum XXVI 1975, s. 268 – 282; F. Klein-Franke, *Die klassische Antike in der Tradition des Islam*, Darmstadt 1980 (Erträge der Forschung, CXXXVI; J. Fück, *Hellenismus und Islam*, [w:] idem, Arabische Kultur und Islam im Mittelalter, Weimar 1981, s. 272 – 288; F.E. Peters, *Hellenism in Islam*, [w:] C.G. Thomas (ed.), Paths from Ancient Greece, Leiden 1988, s. 76 – 91; Strohmaier (zob. przyp. 1).

[13] Zob. także I. Alon, *Socrates in Mediaeval Arabic Literature*, Leiden-Jerusalem 1991.

[14] G. Klinge, *Die Bedeutung der syrischen Theologen als Vermittler der griechischen Philosophie an den Islam*, Zeitschrift für Kirchengeschichte LVIII 1939, s. 346 – 386; Daiber, *Semitische Sprachen* (przyp. 2), s. 298 – 306.

hofera (SPAW, phil.-hist. Kl., 1930, s. 389 – 429), który dowodził, że tradycja nauki aleksandryjskiej, szczególnie w zakresie logiki, dotarła przez Antiochię i Harrān do Bagdadu w latach ok. 720 – 900. St. zakwestionował historyczność relacji filozofa Al-Fārābī'ego (ok. 870 – 950), na której oparł się Meyerhofer. Wprawdzie ośrodek aleksandryjski przyczynił się do rozwoju studiów nad filozofią Arystotelesa w Syrii, ale nastąpiło to już w VI w., czyli jeszcze przed przybyciem Arabów. Ponadto nic nie słyszymy o związkach Hunaina ze szkołą antiocheńską, jeśli ona w ogóle jeszcze istniała w IX w. St. przypuszcza, że uczeni arabscy w Bagdadzie mogli rzeczywiście twierdzić, iż istniała nieprzerwana linia sukcesji w nauczaniu filozoficznym. Al-Fārābī uznał tę tradycję za wiarygodną, gdyż w islamie był rozpowszechniony pogląd, że wiedza teologiczna i gramatyczna jest przekazywana poprzez nauczanie ustne. Uczeń otrzymywał od nauczyciela prawo do wykładania konkretnego dzieła, co miało zapewnić właściwe zrozumienie tekstu i jego przekazywanie z pokolenia na pokolenie.

W rozdziale szóstym jest 7 prac poświęconych historii medycyny i nauki arabskiej (s. 363 – 423), a dział siódmy „Die Welt des Islam und das europäische Mittelalter" obejmuje 7 rozpraw, z których aż 5 traktuje o „Boskiej Komedii" Dantego (s. 425 – 498). Romaniści zdecydowanie odrzucają myśl o zależności Dantego od literatury orientalnej, natomiast arabiści uważają za prawdopodobne, że Dante mógł znać relację o podróży Mahometa do nieba (Kitāb al-mi'rağ, Księga schodów), która została przetłumaczona na łacinę i języki romańskie w XIII w. St. podchodzi do tego problemu zupełnie inaczej. W 3 artykułach[15] stara się wykazać, że Dante znał utwór Awicenny (980 – 1037)[16] Hayy ibn Yaqzān (Żyjący, syn czuwającego), w którym filozof przedstawia w duchu neoplatońskim *itinerarium mentis in Deum*. Nie przetłumaczono tego utworu na łacinę, natomiast istnieje wersja hebrajska Chaj ben Mekitz (Żyjący, syn czuwającego). Jej autorem jest uczony i poeta żydowski Abraham ibn Esra (1092 – 1167), który przebywał w Italii (1140 – 1147/48), gdzie utrzymywali ze sobą kontakty intelektualiści żydowscy i chrześcijańscy. Dante mógł poznać ten utwór będąc na długim wygnaniu, ale sam St. przyznaje, że nie wiemy nic konkretnego o kontaktach Dantego z uczonymi żydowskimi. Popiera on swój pogląd przytaczając 10 paralel między pismem Abrahama ibn Esra a dziełem Dantego. Hipoteza St. nie przekonuje mnie jednak, gdyż pomija on zupełnie opisy zaświatów w średniowiecznej literaturze europejskiej. Problem ten jest moim zdaniem znacznie bardziej skomplikowany i wymaga gruntownych studiów porównawczych oraz uwzględnienia topiki opisów.

Rozdział końcowy „Geschichte der Arabistik und gegenwärtige Editionsaufgaben" (s. 499 – 534) zawiera 6 prac. Aż 3 są poświęcone postaci Johanna Jacoba Reiske (1716 – 1774). Ten wybitny arabista i grecysta został rektorem Nikolaischule w Lipsku w 1758 r., natomiast nigdy nie uzyskał nominacji na profesora uniwersytetu[17]. Reiske zdecydowanie odrzucał pogląd, że język arabski zachował bardziej pierwotny charakter niż inne języki semickie i dlatego jego znajomość jest niezbędna dla lepszego zrozumienia Starego Testamentu. Zaatakował on Alberta Schultensa (1686 – 1750), wpływowego profesora teologii w Leidzie, który początkowo popierał młodego Reiskego umożliwiając mu dostęp do największego wtedy zbioru rękopisów arabskich w Europie, znajdującego się w bibliotece Uniwersytetu Leideńskiego. Schultens zareagował bardzo gwałtownie zarzucając Reiskemu powierzchowną znajo-

---

[15] Chaj ben Mekitz — die unbekannte Quelle der Divina Commedia, s. 449 – 465; Ibn Sīnā's Psychology and Dante's Divine Comedy, s. 466 – 470; Die angeblichen und die wirklichen orientalischen Quellen der „Divina Commedia", s. 471 – 486.

[16] NB Dante umieścił w limbus Awicennę i Awerroesa obok filozofów oraz uczonych greckich i łacińskich (Inf. IV 131 – 144). Sam Mahomet znalazł się jednak w piekle (Inf. XXVIII 22 – 63). St. s. 484 przyznaje, że nie jest pewne, czy Dante zdawał sobie sprawę z tego, że pismo Abrahama ibn Esra jest przeróbką utworu arabskiego.

[17] Zob. np. R. F ö r s t e r, *Johann Jacob Reiske,* Allgemeine Deutsche Biographie, XXVIII, Leipzig 1889, s. 129 – 140; J. F ü c k, *Die arabischen Studien in Europa*, Leipzig 1955, s. 108 – 124; G. S t r o h m a i e r, *Johann Jacob Reiske — der Märtyrer der arabischen Literatur*, Das Altertum XX 1974, s. 166 – 179; i d e m, *Johann Jacob Reiske — Byzantinist und Arabist*, Klio LVIII 1976, s. 199 – 209 (przedruk: s. 501 – 511); i d e m, *Johann Jacob Reiske über die Aufgaben der Arabistik,* [w:] W. Reuschel (Hrsg.), Orientalische Philologie und arabische Linguistik, Berlin 1990, s. 24 – 27 (przedruk: s. 512 – 515).

mość arabskiego i lekceważenie innych języków semickich. Zapewne ta krytyka zamknęła przed Reiskem drogę do katedry uniwersyteckiej.

Szkoda, że St. ograniczył się tylko do przedruku swoich wcześniejszych prac. Byłoby znacznie lepiej, gdyby w komentarzu do artykułów poinformował czytelników z jakim oddźwiękiem spotkały się jego twierdzenia, uwzględnił nowszą literaturę przedmiotu i zajął wobec niej krytyczne stanowisko. Warto było zamieścić wykaz błędów drukarskich. Tak właśnie postąpił Walter Pötscher w przedruku własnych prac opublikowanych także przez Georg Olms Verlag[18].

Sumując, należy powitać z dużym zadowoleniem wydanie pism zebranych St., który jest jednym z najwybitniejszych badaczy Graeco-Arabica. Jego prace pozwalają nam lepiej poznać, jak filozofia i nauka grecka dotarły do Arabów oraz dostrzec, jak rozwijały się one i przekształcały w kulturze arabskiej[19]. Oby ta książka zachęciła filologów klasycznych do nauki języka arabskiego i do prowadzenia dalszych badań nad recepcją antyku w kulturze islamu.

*Marek Winiarczyk* (Wrocław)

---

[18] W. P ö t s c h e r, *Hellas und Rom. Beiträge und kritische Auseinandersetzung mit der inzwischen erschienenen Literatur*, Hildesheim-Zürich-New York 1988 (Collectanea, XXI).

[19] Mniej interesuje St. problem, jak dziedzictwo greckie przejęte przez Arabów dotarło do łacińskiego Zachodu. Zob. np. M. S t e i n s c h n e i d e r, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jahrhunderts*, Graz 1956 (przedruk 2 prac z lat 1904 – 1905); R. W a l z e r, *Arabic Transmission of Greek Thought to Medieval Europe*, Bulletin of the John Rylands Library XXIX 1945/46, s. 160 – 183; A.C. C r o m b i e, *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, I, Warszawa 1960, s. 53 – 69; R. L e m a y, *Dans l'Espagne du XII^e siècle. Les traductions de l'arabe au latin*, Annales. Economies, sociétés, civilisations XVIII 1963, s. 639 – 665; Ph.K. H i t t i, *Dzieje Arabów*, Warszawa 1969, s. 495 – 497 (Toledo), s. 514 (Sycylia); C.S.F. B u r n e t t, *A Group of Arabic-Latin Translators Working in Northern Spain in the Mid-12th Century*, Journal of the Royal Asiatic Society 1977, s. 62 – 108; D a i b e r, *Semitische Sprachen* (przyp. 2), s. 308 – 310.

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**J. Kolendo, V. Božilova (éd.), Inscriptions grecques et latines de Novae (Mésie inférieure)**, Bordeaux 1997 (Ausonius Publications. Mémoires 1), ss. 276, ilustracji 180, mapy, plany, indeksy.

Rzymski obóz wojskowy i miasto Novae (dzisiaj miejscowość Pametnicite/Steklen około 4 km na wschód od miasta Swisztowa w Bułgarii, nad Dunajem) stanowią obiekt polsko-bułgarskich badań archeologicznych od blisko czterdziestu lat. Efekty badań publikowane są w periodykach fachowych (zwłaszcza w roczniku „Archeologia", który jest organem Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, w „Novaensia", seryjnej publikacji Uniwersytetu Warszawskiego, w „Balcanica Posnaniensia", wychodzących w Poznaniu, oraz wcześniej w serii „Novae — Sektor Zachodni", którą wydawał Uniwersytet Poznański pod redakcją nieżyjącego już Profesora S. Parnickiego-Pudełko). Dorobek obu ekspedycji jest imponujący, a wiedza o starożytnym Novae, jak i rzymskiej obecności nad Dunajem, uległa dzięki wykopaliskom i związanym z nimi badaniom naukowym znacznemu poszerzeniu.

Niebagatelną rolę w w rozpoznawaniu historii Novae odgrywają inskrypcje, pochodzące z tego ośrodka i jego najbliższej okolicy. Warto przypomnieć, że ten rodzaj źródeł odgrywa najważniejszą rolę w badaniach historii prowincji rzymskich, ponieważ z reguły pisarze antyczni nie dostarczają nam żadnych danych w tym zakresie. W przypadku zaś prac archeologicznych znaleziska inskrypcji należą do wydarzeń najbardziej spektakularnych, gdyż dzięki nim badany obiekt zaczyna jakby „przemawiać" ustami swych starożytnych mieszkańców.

Oczywiście takie znaleziska stały się również udziałem ekspedycji pracujących w Novae. Chociaż przyznać trzeba, że w sensie ilościowym na światło dzienne wydobyto stosunkowo mało inskrypcji.

Fakt istnienia Novae przez około 500 lat pozwalał mieć nadzieję, że ilość nowych tekstów będzie dużo większa. Tymczasem zespół inskrypcji z Novae zawiera, wliczając w to napisy znane sprzed rozpoczęcia wykopalisk, zaledwie 184 teksty (łącznie z niewielkimi fragmentami). Jeśli jednak uzmysłowimy sobie, że aż 2/3 inskrypcji ujrzało światło dzienne dzięki systematycznym wykopaliskom lub też poszukiwaniom (w okolicy) przez nie zainspirowanym, nasze spojrzenie na tę ilość będzie zupełnie inne.

Wydany przez Jerzego Kolendo (Warszawa) i Violetę Božilovą (Sofia) korpus inskrypcji z Novae (IGLN) nie jest zbiorem pierwszym. W 1992 roku w Poznaniu, nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, ukazał się jakby pierwowzór omawianej pracy. Był to tom zatytułowany „Inscriptions latines de Novae" (ILN), autorstwa V. Božilovej, J. Kolendo i L. Mrozewicza. Zawiera on teksty epigraficzne znalezione w Novae i okolicy w okresie trwania prac wykopaliskowych. IGLN od swego poprzednika różni się jednak zasadniczo. Po pierwsze, zawiera **wszystkie** dotąd znane inskrypcje z Novae, a więc obok pozyskanych przez ekspedycje archeologiczne także i te, które zamieszczone zostały w tomie III Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL), jak i te, które opublikowano już po edycji CIL-u. Po drugie zaś w IGLN znalazły się również teksty greckie: jest ich niewiele (dwanaście napisów o różnym stanie zachowania, w tym jeden bilingwiczny), mają one jednak ogromne znaczenie dla rekonstrukcji obrazu społeczności Novae.

Omawiana praca jest więc pierwszym korpusem inskrypcji z Novae w pełnym znaczeniu słowa. Trzeba też przyznać, że jest to korpus, na który świat nauki z ogromną niecierpliwością czekał. Zapowiadany był on bowiem już od dłuższego czasu, z różnych jednak przyczyn, po części także organizacyjnych, ukazać mógł się dopiero teraz.

Teksty łacińskie opracowane zostały przez J. Kolendo i V. Božilovą, teksty greckie natomiast przygotowali A. Bresson i Th. Drew-Bear, na bazie manuskryptów zmarłego prof. Velizara Velkova.

Całość redagowali J. Kolendo i V. Božilova. Układ, jaki przyjęli wydawcy, przypomina l'Année épigraphique: najpierw inskrypcje o charakterze religijnym, następnie dedykacje ku czci panujących, inskrypcje senatorskie, kamienie graniczne i milowe, teksty nagrobkowe oraz inne i fragmenty o bliżej nieokreślonym charakterze. Dokumentacja fotograficzna umieszczona została na końcu tomu. Każda inskrypcja (titulus) otrzymała swój tytuł i oczywiście numer. W lemmie czytelnik znajdzie informacje w kolejności o charakterze pomnika (ołtarz, kolumna, baza etc.), materiale, z którego został wykonany (marmur, piaskowiec, wapień), stanie zachowania zabytku, następnie o miejscu i okolicznościach znalezienia, miejscu przechowywania, wymiarach pomnika i wymiarach pola epigraficznego, a następnie o datowaniu tekstu. Kolejno podana jest dotychczasowa literatura (miejsca publikacji) i wysokość liter.

Sam tekst zamieszczony został w majuskule, z zachowaniem skróceń, pisowni oryginału i zaznaczeniem ubytków, oraz w minuskule, z jednoczesnym rozwiązaniem skrótów i z uzupełnieniami (rekonstrukcją) fragmentów uszkodzonych. W uwagach krytycznych, tuż pod tekstem, podane są ewentualne variae lectiones. Każda inskrypcja przełożona została na język francuski.

W uwagach, zamykających lemmę, zawarta jest dyskusja nad rekonstrukcją, informacjami zawartymi w napisie i historycznym znaczeniem inskrypcji.

Trzeba podkreślić wzorowość publikacji każdego zabytku, z pełną dokumentacją, aparatem naukowym i erudycyjnym. Autorzy wykorzystują komplet literatury w odniesieniu do każdej inskrypcji. Dyskusja, mimo że zwięzła, pozwala natychmiast zorientować się w znaczeniu tekstu. Zamieszczone na końcu pracy indeksy: ogólny, onomastyczny i historyczny znacznie ułatwiają korzystanie z korpusu.

Dodatkowym „smaczkiem" korpusu jest wstęp („Introduction", s. 11 – 27), w którym J. Kolendo przedstawił krótki zarys dziejów Novae („Novae dans l'histoire") oraz historię odkryć i publikacji inskrypcji z Novae („Découverte et publication des inscriptions de Novae"), a A. Bresson omówił znaczenie inskrypcji greckich („Les inscriptions grecques et l'histoire de Novae").

W przypadku IGLN mamy do czynienia z edycją na najwyższym poziomie, korpusem, który powinien stać się wzorcem dla innych tego typu ośrodków naddunajskich zarówno w Bułgarii, jak i w innych krajach położonych nad Dunajem. Myślę jednak, że przez długie lata nie znajdzie on swego odpowiednika. Warto zaś podkreślić, że ILGN stanowi zarazem znakomity przykład współpracy uczonych z Bułgarii, Polski i Francji.

*Leszek Mrozewicz* (Poznań)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Marie-Pierre Arnaud-Lindet, L'Orose de Wrocław (*Rehdigeranus* 107). Sa composition et sa place dans la tradition manuscrite des *Histoires* d'Orose**, Wrocław 1997. ss. 101 (Acta Universitatis Wratislaviensis, No 1777, Bibliothecalia Wratislaviensia IV)

Rękopisy autorów antycznych znajdujące się w polskich bibliotekach wzbudzały zainteresowanie już od samego początku rozwoju naukowej filologii klasycznej w naszym kraju. Przez cały wiek XIX i początek XX ukazywały się różne studia poświęcone prezentacji i analizie poszczególnych rękopisów ze zbiorów polskich. Ich omówienie w odniesieniu do rękopisów autorów antycznych przechowywanych w bibliotekach krakowskich dał prof. Marian Plezia w cennym artykule przedrukowanym w Jego zbiorze studiów „Z dziejów filologii klasycznej w Polsce" (Warszawa 1993, s. 22 – 31). Naturalnie ogromny postęp badań nad rękopisami spowodował, iż obecnie większość tych prac powstałych jeszcze w XIX i w początkach XX w., należy traktować jedynie tylko w aspekcie historii nauki. Po wojnie ten typ zainteresowań nie cieszył się większą popularnością. Można to zrozumieć pamiętając, że są to studia wymagające specjalnego, wszechstronnego przygotowania oraz odpowiednich predyspozycji psychicznych. Opracowanie jednego rękopisu zakłada konieczność żmudnego zapoznania się z całą tradycją rękopiśmienną danego tekstu. W rezultacie jednak opracowywany materiał wystarczy czasami do przygotowania jednego artykułu nie dając przy tym możliwości kontynuacji badań w oparciu o zasoby polskie. Panuje też przekonanie, że w zbiorach naszych nie ma zbyt dużej ilości cennych rękopisów, których opracowanie mogłyby być użyteczne nie tylko w aspekcie studiów nad recepcją antyku, ale również w pracach nad samym tekstem starożytnego autora. Często też istnieje pewne niebezpieczeństwo przeceniania wartości jakiegoś rękopisu znajdującego się w naszych zbiorach przez badacza polskiego nie zawsze mającego odpowiednią perspektywę porównawczą.

Należy się więc cieszyć, iż pani Marie-Pierre Arnaud-Lindet zajęła się szczegółowo jednym z najcenniejszych rękopisów, który znajdował się przed wojną w Bibliotece Miejskiej we Wrocławiu, a obecnie jest przechowywany w Berlinie w Staatsbibliothek preussischer Kulturbesitz. Chodzi tu o *Rehdigeranus* 107, pochodzący z początku IX w. rękopis dzieła Orozjusza *Historia adversus paganos* Stanowił on własność znanego humanisty pochodzącego z Wrocławia, Tomasza Rehdigera (1540 – 1576), który dużo podróżował po zachodniej Europie i zgromadził ceny zbiór książek i rękopisów. Po jego śmierci kolekcja ta została sprowadzona do Wrocławia i przekazana później miastu przez jednego z jego potomków. M.-P. Arnaud omówiła przy okazji trzy dalsze rękopisy Orozjusza pochodzące ze zbiorów Tomasza Rehdigera, które przed wojną znajdowały się we Wrocławiu, lecz zaginęły, chyba bezpowrotnie, w czasie ostatniej zawieruchy wojennej. Był to *Rehdigeranus* 108 pochodzący z IX – X w. oraz dwa rękopisy należące do *recentiores* (*Rehdigeranus* 106 z XV w. i *Rehdigeranus* 239 z XIV w.). Studia nad rękopisem *Rehdigeranus* 107 zostały przeprowadzone w oparciu o mikrofilm, który Autorka przekazała później Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Krótsze już opracowanie trzech pozostałych rękopisów, obecnie zaginionych, wymagało wydobycia wszystkich mówiących o nich wiadomości, które można było znaleźć w literaturze przedmiotu oraz konfrontacji tych informacji z obecnym stanem wiedzy o tradycji rękopiśmiennej Orozjusza.

Wartość opracowania poświęconego wrocławskim rękopisom *Historia adversus paganos* wynika z faktu, iż wyszło ono spod pióra osoby najbardziej kompetentnej. Marie-Pierre Arnaud-Lindet przygotowała nowe wydanie Orozjusza, które ukazało się w trzech tomach w 1990 i 1991 w prestiżowej serii *Collection des Universités de France* wydawanej przez Belles Letres [Orose, *Histoires (Contre les Païens)* Texte établi et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet, t. I-III, Paris 1900 – 1991]. Jest to obecnie podstawowe wydanie tego historyka zastępujące dotychczas używane dwie edycje, które wydał K. Zangemeister w 1882 r. w *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 5 (*ed. maior*), a następnie, z pewnymi poprawkami, w *Bibliotheca Teubneriana* w 1889 (*ed. minor*), Nowe wydanie francuskie przynosi w bardzo rozbudowanym wstępie (t. I, s. VII – XCIX) szczegółową analizę tradycji rękopiśmiennej Orozjusza, którego dzieło historyczne cieszyło się w średniowieczu znaczną popularnością. Dowodem tego może być zachowanie się około 275 jego rękopisów lub też fragmentów rękopisów. Szczegółowa analiza wrocławskiego Orozjusza jest więc rozszerzonym studium całości tradycji ręko-

piśmiennej tego autora z wyeksponowaniem problematyki jednego tylko ogniwa — rękopisu *Rehdigeranus* 107 (Δ), a nie *ad hoc* robioną prezentacją rękopisu.

Autorka nie ogranicza się jedynie do analizy Orozjusza wrocławskiego, lecz przy okazji podaje wiele szczegółowych informacji dotyczących całej tradycji rękopiśmiennej tego historyka późnoantycznego. Znajdujemy więc w książce podstawowe wiadomości o Orozjuszu i jego dziele historycznym (s. 5 – 8) oraz o tradycji rękopiśmiennej jego *Historia* (s. 8 – 11). Informacje o najstarszych rękopisach są tu znacznie bardziej rozbudowane niż w wydaniu Belles Lettres. Do pracy o *codex Rehdigeranus* 107 będzie więc musiał sięgać również czytelnik zainteresowany całością tradycji rękopiśmiennej tego dzieła.

Książka M.-P. Arnaud-Lindet przynosi informacje o zbiorach rękopisów Tomasza Rehdigera (s. 11 – 15). Tutaj też znalazła się analiza trzech zaginionych rękopisów Orozjusza, które należały do tej kolekcji. Wreszcie praca przynosi szczegółową analizę rękopisu *Rehdigeranus* 107 (Δ) (s. 15 – 19). Jest to zbiór ekscerptów z dzieła Orozjusza opracowany w oparciu o rękopis, który stosował podział na numerowane paragrafy. Rękopis pergaminowy o 87 kartach został przepisany jedną ręką, najpóźniej na początku IX w. Jego pismo to minuskuła karolińska, dość zresztą archaiczna.

Rehdigeranus 107 powstał najprawdopodobniej w Lorsch. Podstawą takiego przypuszczenia może być obserwacja, że w tym rękopisie na końcu Historii Orozjusza znajduje się tekst listu Sulpicjusza Sewera do Paulina z Noli. Korespondencja tego pisarza chrześcijańskiego działającego na terenie Afryki oraz atrybuowane mu *spuria* spotykamy również na końcu dwóch jeszcze rękopisów Orozjusza, *Rehdigeranus* 108 (R) oraz *Vaticanus Palatinus* (P). Ten ostatni zaś, jak wiemy, został przepisany w Lorsch. Kwestia pochodzenia rękopisu *Rehdigeranus* 107 ma ogromne znaczenie dla kwestii interpretacji tego zbioru *excerpta*. Szkoda więc, że nie zostało postawione pytanie, w jaki sposób Tomasz Rehdiger mógł wejść w posiadanie tego rękopisu. Być może analiza losów biblioteki klasztoru w Lorsch w XVI w. mogłaby przyczynić się do wyjaśnienia tej kwestii.

M.-P. Arnaud-Lindet opracowała bardzo szczegółowo zagadnienie miejsca *Rehdigerianus* 107 w całej tradycji rękopiśmiennej Historii Orozjusza. Związane to było z zupełnie odmiennym odtworzeniem *stemma codicum* w porównaniu z rekonstrukcją, którą zaproponował Zangemeister w dwóch swoich wydaniach z 1882 i 1889 r. Edytorka francuska, krytykując swego poprzednika, który nie wykorzystał wszystkich najstarszych rękopisów Orozjusza stwierdziła (s. 15), że przyczyną jego błędów był, z jednej strony, brak znajomości dwóch rękopisów francuskich z VII w., z drugiej zaś — nieznajomość *Rehdigeranus* 107 (Δ). Sformułowanie takie, które padło trochę akcydentalnie, przy rozważaniach dotyczących *stemma codicum* Orozjusza, może być najlepszą oceną wartości tego rękopisu wrocławskiego.

Rękopis, którego nie znał Zengemeister, opisał dopiero po raz pierwszy H. Kaczmarczyk we wrocławskiej dysertacji z roku 1909: *De Orosii codice Rehdigerano* 107. Znalazł się on, naturalnie, również w katalogu rękopisów łacińskich, który opracował K. Ziegler (*Catalogus codicum Latinorum classicorum qui in bibliotheca urbica Wratislaviensi adservantur*, Wratislaviae 1915, s. 73 n., i plansza 2). Rękopis *Rehdigeranus* 107 (Δ) wykorzystała realnie jednak dopiero M.-P. Arnaud-Lindet w swoim wydaniu Historii Orozjusza z 1990 – 1991 r. Trzeba przyznać, że odgrywa on tu dosyć istotną rolę, zarówno przy rekonstrukcji historii tekstu jak też w aparacie krytycznym. Wydawczyni oparła się bowiem na 16 najstarszych rękopisach, wśród których był również *Rehdigeranus* 107 (Δ).

Analizowany tu rękopis zasługuje na szczególną uwagę z jednego jeszcze względu. Jest to jedyny wczesny przykład *excerpta* z dzieła Orozjusza, które dotarły do nas prawie w całości. Szczegółowa analiza partii zachowanych oraz wszystkich opuszczeń, pozwala na ciekawe studia dotyczące sposobów lektury Historii Orozjusza, tego bardzo poczytnego dzieła, które przedstawia, z punktu widzenia chrześcijańskiego i apologetycznego, dzieje ludzkości od momentu stworzenia świata aż po czasy współczesne autorowi. Analiza tych *excerpta* pozwala odpowiedzieć na pytanie, jakie zagadnienia specjalnie interesowały mnicha przepisującego i streszczającego dzieło Orozjusza najprawdopodobniej w klasztorze w Lorsch na początku IX w. Jest to więc interesujący, choć trudny do wykorzystania sposób badania kultury historycznej okresu średniowiecza.

Analizowany w pracy rękopis zasługuje również na uwagę ze względu na występowanie tytułów rozdziałów, które pojawiają się nie tylko w *Rehdigeranus* 107, lecz również w niektórych innych rękopisach Orozjusza. Owe *capitula,* pełniące rolę streszczeń *Historia adversus paganos*, były zredago-

wane w okresie merowińskim. Miały one za zadanie ułatwić lekturę długiego utworu, dość trudnego ze względu na bogactwo zawartych w nim informacji oraz czasami dość zawiły język.

Ogromną zasługą M.P. Arnaud-Lindet jest bardzo szczegółowe zadokumentowanie oraz opracowanie zarówno problematyki kompozycji *excerpta* oraz tytułów rozdziałów (*capitula*), które występują w *Rehdigeranus* 107. Duża partia książki (s. 37 – 59) została poświęcona kwestii kompozycji *excerpta*. Autorka podaje tu numerację oraz teksty tytułów rozdziałów podawane przez *Rehdigeranus* 107 oraz zaznacza tekst Orozjusza, który znajduje się w tym rękopisie. Dzięki temu, mając przed sobą wydanie M.-P. Arnaud-Lindet, możemy stosunkowo łatwo odtworzyć tekst, który znajduje się w *Rehdigeranus* 107. Jednocześnie Autorka opracowuje rodzaje opuszczeń w dziele Orozjusza, a w aneksie 1 (s. 61 – 67) podaje listę miejsc opuszczonych w księgach IV-VII. Szkoda może, że lista ta nie obejmuje całego dzieła Orozjusza. Z kolei aneks 2 (s. 68 – 75) przynosi przekład francuski tytułów rozdziałów znajdujących się w *Rehdigeranus* 107. Autorka zajęła się szczegółowo tymi *capitula* w aneksie 3 (s. 76 – 99) podając, częściowo w zestawieniu tabelarycznym, szereg informacji dotyczących ilości rozdziałów i ich układu, zarówno w *Rehdigeranus* 107, jak też w innych rękopisach Historii Orozjusza. Na szczególną uwagę zasługuje analiza *capitula* z punktu widzenia form gramatycznych i językowych. Jest to materiał, który może być wykorzystany w badaniach nad łaciną okresu merowińskiego, kiedy to powstawały te *capitula*. Pośrednio mogą one nam mówić również i o sposobie rozumienia tekstu Orozjusza w tym okresie.

Obserwacje M.-P. Arnaud-Lindet oraz zgromadzona przez nią dokumentacja pozwala przede wszystkim na wyciągnięcie pewnych obserwacji dotyczących kwestii wykorzystywania Historii Orozjusza w początkach IX w. Możemy stwierdzić, że kopista *Rehdigeranus* 107 zrezygnował z zamieszczania długiego ekskursu geograficznego (chorografii), który znajdował się w pierwszej księdze Orozjusza. Ten fragment tekstu budził duże zainteresowanie i często przepisywano go oddzielnie. Był też chętnie naśladowany oraz podlegał różnym przeróbkom. Brak tej partii geograficznej w excerptach zachowanych w *Rehdigeranus* 107 można wyjaśnić, jak przypuszcza autorka, posiadaniem przez bibliotekę oddzielnej kopii chorografii Orozjusza. Interesujące jest też opuszczenie części polemik Orozjusza z autorami pogańskimi przeprowadzanymi w celu obrony wersji przedstawianych w Biblii. Również w dalszych księgach możemy zaobserwować podobną tendencję opuszczania pewnych dyskusji, w których wyraźnie przejawiała się chrześcijańska wizja historii świata prezentowana przez Orozjusza. Trzeba jednak pamiętać, że była to jednak wizja powstała w bardzo specyficznym momencie, kiedy to schyłkowe pogaństwo, dość jednak silne w środowiskach intelektualnych, obarczało winą chrześcijan za upadek świata antycznego. Klęski, które spadały na Rzym miały być, w tej perspektywie, karą bogów pogańskich za chrystianizację Cesarstwa Rzymskiego. Orozjusz zaś starał się wykazać,że nieszczęścia zawsze spadały na Rzym i to na Rzym całkowicie pogański. Osoba robiąca wyciągi z dzieła Orozjusza w początku IX w. nie rozumiała tych tendencji apologetycznych autora *Historia adversus paganos*. Mogły one w tym okresie wydawać się wyważaniem otwartych drzwi. Zresztą redaktora *excerpta* z Orozjusza interesowały nie tyle idee, co same fakty. Starał się też dokonać pewnej selekcji tych faktów opuszczając informacje zbyt szczegółowe lub też takie, kiedy to zwięzły tekst Orozjusza był niezbyt jasny. Szczególnie dużo opuszczeń obserwujemy w odniesieniu do historii Wschodu oraz historii Grecji. Tak np. zachowana została narracja dotycząca Filipa Macedońskiego i Aleksandra Wielkiego, wypadły zaś w większości informacje o władcach hellenistycznych. Opuszczane bywały też różne sformułowania retoryczne. Można więc stwierdzić, że redaktor *excerpta* starał się stworzyć w oparciu o tekst Orozjusza, zwięzłe i łatwe w lekturze przedstawienie historii świata. Jest to cecha wszystkich kompilacji, kompendiów i zbiorów *excerpta*, które powstawały w okresie późnego antyku oraz we wczesnym średniowieczu.

Na *excerpta* zawarte w kodeksie *Rehdigeranus* 107 można patrzeć również w perspektywie hipotetycznej rekonstrukcji sposobów ich powstawania Jak przypuszcza M.-P. Arnaud-Lindet (s. 51 i 56), ich redaktor nie miał czasu, aby starannie przeczytać całość tekstu Orozjusza, a dopiero następnie świadomie przeprowadzać odpowiednie skróty. Dopiero przy końcu utworu zorientował się, że może sobie pozwolić na integralne przepisanie zakończenia ostatniej, VII księgi.

Analiza rękopisu *Rehdigeranus* 107 pozwala na postawienie pytania dotyczącego sposobu określania jego twórcy. Czy pojęcie redaktor *excerpta* jest tu w pełni adekwatne?

Czy nie należałoby używać raczej określenia „anonimowy historyk z początku IX w.", który był

zainteresowany czytelnym przedstawieniem historii powszechnej. W każdym razie *codex Rehdigeranus* 107 powinien wzbudzić zainteresowanie nie tylko jako jeden z wielu rękopisów powstałych w ramach odrodzenia karolińskiego. *Excerpta,* które w praktyce wydawania autorów antycznych stawiamy, siłą rzeczy, niżej od tekstów rękopiśmiennych zachowanych w całości, w perspektywie badań nad recepcją tradycji antycznych nabierają specjalnego znaczenia. Różnego rodzaju wyciągi i przeróbki tekstów antycznych stają się dowodem twórczego podejścia do dziedzictwa antyku.

Lektura *excerpta* zawartych w rękopisie *Rehdigeranus* 107 może być też bardzo pouczającym ćwiczeniem pokazującym, jak powstawały różne streszczenia i wyciągi. Jesteśmy tu bowiem w uprzywilejowanej niejako sytuacji zachowania się w całości tekstu streszczanego. Bardzo często jednak zachowane wyciągi pochodzą z dzieł zaginionych. Stąd też znajomość mechanizmów pracy nad streszczeniami nabiera podstawowego niekiedy znaczenia.

Polski czytelnik książki M.-P. Arnaud-Lindet może też znaleźć tu cenne informacje przydatne w badaniach nad recepcją antyku na terenie Śląska. Opracowanie dziejów kodeksu *Rehdigeranus* 107 oraz innych rękopisów Orozjusza, które nabył Tomasz Rehdiger, może przyczynić się do wyjaśnienia skomplikowanej historii formowania się jego zbioru. Przyszły badacz działalności tego humanisty ze Śląska będzie miał znacznie ułatwione zadanie. Historia czterech rękopisów Orozjusza znajdujących się w zbiorach Tomasza Rehdigera została wyjaśniona w sposób najbardziej kompetentny. Należy się więc cieszyć, że wydawczyni Historii Orozjusza zgodziła się na opracowanie problematyki *Orosiana* we Wrocławiu, a Dyrekcja Biblioteki Uniwersyteckiej opublikowała pracę autorki francuskiej w serii Bibliothecalia Wratislaviensia. Oby ta książka przyczyniła się do bliższego zainteresowania się innymi rękopisami autorów antycznych znajdującymi się w zbiorach polskich.

*Jerzy Kolendo* (Warszawa)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**Rome et l'intégration de l'Empire: 44 av. J.-C. — 260 ap. J.-C. t. 2: Approches régionales du Haut-Empire romain**, Paris, PUF, 1998, ss. XCIV + 534, Index général, mapki

Recenzowana praca zbiorowa pióra dziewięciu zachodnioeuropejskich historyków (pod redakcją C. Lepelleya) stanowi drugi tom publikacji pt. „Rome et l'intégration de l'Empire", w zasłużonej serii francuskiej „Nouvelle Clio" (w t. 1, 1990, przedstawiono rzymskie struktury państwowe i problemy centralne). Obejmuje ona epokę wczesnego Cesarstwa Rzymskiego (wraz z jego kryzysem w III w.) w ujęciu regionalnym, „mommsenowskim", tj. w makroregionach kulturowych skupiających zazwyczaj kilka prowincji imperium. Są to mianowicie: 1. Italia z Sycylią i Sardynią — M. Tarpin (dalej T.); 2. Afryka rzymska — C. Lepelley (L.); 3. prowincje hiszpańskie — D. Nony (N.); 4. Galia i obie Germanie — M.-T. Raepsaet-Charlier (R.-Ch.); 5. Brytania — P. Southern (S.); 6. prowincje naddunajskie — J. Wilkes (W.); 7. świat grecki (europejski) z Cyrenajką — P. Cabanes (C.); 8. prowincje anatolijskie — M. Sartre (Sa.); 9. Wschód semicki — M. Sartre (Sa.); 10. rzymski Egipt — J. Mélèze-Modrzejewski (M.). We wszystkich rozdziałach powtarza się w przybliżeniu schemat treściowy: rzymski podbój ( z wyjątkiem Italii) — zarys dziejów w badanym okresie — administracja i obrona — ludność — procesy kulturowe — stosunki społeczne — ekonomika — religie.

Autorzy referują w powyższym porządku obiegowe poglądy, także własne, skrótowo, zgodnie z założeniami serii, lecz zawsze przedstawiają nowy stan badań nad poszczególnymi kwestiami (z odwołaniem do źródeł i nowożytnej literatury w nawiasach). Dużo uwagi poświęcają odkryciom archeologicznym i epigraficznym na terenach byłych prowincji rzymskich. Obszerną bibliografię do kolejnych rozdziałów zestawiono w klarownym układzie na wstępie.

Myśl przewodnia dobitnie eksponowana w książce sprowadza się do stwierdzenia, że postępująca integracja regionów silnie zróżnicowanych etnicznie i kulturowo była rezultatem bardzo złożonych procesów akulturacyjnych, szeroko pojętej romanizacji (na Zachodzie) i hellenizacji (na Wschodzie od

epoki hellenistycznej), faworyzowanych, ale nie forsowanych przez Rzymian. Oktrojowanie cesarskich dekretów takich jak *ius honorum* w 48 r. n.e., projektu cesarza Klaudiusza nadania galijskim notablom, nowym obywatelom rzymskim, biernego prawa wyborczego do senatu, należało raczej do rzadkości (R.-Ch.). O spontaniczności oddolnych tendencji akulturacyjnych świadczą m.in. bardzo nierówne postępy romanizacji i hellenizacji w różnych częściach Cesarstwa, w przestrzeni i w czasie, a także w granicach samych prowincji (L. — Afryka; N. — Hiszpania; R.-Ch. — Galia i Germanie; Sa. — Anatolia i semicki Wschód). Nowsze badania wykazują długotrwałe przetrwanie regionalnych tradycji kulturowych na zacofanych w rozwoju obszarach (Mauretania, Brytania); niekiedy do ich trwałości przyczyniają się relikty starszych wysoko rozwiniętych cywilizacji, mocno zakorzenione np. w semickiej Syrii (Sa. — kultura aramejska) czy w Afryce (L. — kultura punicka). Niektóre części Imperium wyróżniały się przy tym w całości trwałymi kulturowymi partykularyzmami i względnie słabym stopniem integracji (M. — Egipt). Jednakże autorzy ostrożnie kwestionują przesadne, długo pokutujące w literaturze opinie o permanentnym świadomym oporze ludności prowincji przeciw grecko-rzymskiej kulturze.

Generalnie stwierdzić należy widoczną w całej pracy troskę o unikanie wszelkich uogólnień w syntetycznym obrazie rozwoju badanych makroregionów. Każdy z nich miał swą własną odrębną historię. Nie wyklucza to oczywiście powszechności zjawisk typowych dla całej cywilizacji antycznej. Tak np. decydującą rolę w procesach integracyjnych wszędzie odgrywała cywilizacja miejska, o której rozwój zabiegała arystokracja prowincjonalna. Świadczą o tym m.in. bardzo kosztowne poselstwa do cesarzy z petycjami o promocje miast do wyższych form municypalnego statusu, jako kryterium „prawnej romanizacji" gmin miejskich (L. — Afryka). Prowincja Azja i Afryka rzymska miały w dobie pryncypatu po około 500 miast. Nawet w Egipcie pozycję świetnej stolicy hellenistycznej kultury utrzymała przez całe trzy stulecia wczesnego Cesarstwa, a i później, wielka Aleksandria. Nowością rzymskiego okresu byli tam m.in. honorowi członkowie aleksandryjskiego Muzeum, honorowi, nie uczeni. Wybierano ich członkami Akademii jako zamożnych sponsorów i gorliwych protektorów hellenizmu (bankierzy, bogaci przedsiębiorcy — M.).

Spośród bardziej szczegółowych kwestii wymieniłbym następujące. Nowe dyskusje nad prowincjonalizacją Italii (T.); Egipt normalną prowincją, nie „prywatną domeną" pryncepsa (M.); ekonomiczny rozwój prowincji w ujęciu „prymitywistów" i „ modernistów" (T.); prowincje limesowe a „ provinciae inermes" — specyfika rozwojowa (obszar naddunajski — W.; Brytania — S.; Afryka Prokonsularna a Mauretania - L.); wpływ rzymskiego modelu urbanizacji na miasta greckie (Sa.); propozycja reorientacji badań nad religiami — Galia i Germania (R.-Ch.); gospodarka willowa a problem niewolnej siły roboczej — rewizja dawniejszych poglądów (passim); czy i w jakim sensie „opór przeciw romanizacji"? (passim).

Pierwszy wiek Cesarstwa Rzymskiego wypełniały liczne powstania podbitej ludności przeciwko ciężarom rzymskiej dominacji (tu nieco zbyt obszernie ujęto w niektórych rozdziałach przebieg wydarzeń, za źródłami literackimi). W II w. n.e., „złotym wieku Cesarstwa", a ścislej już od okresu Flawiuszów, nastąpił radykalny zwrot w zgoła przeciwnym kierunku powszechnej akceptacji procesów akulturacyjnych przez lokalną arystokrację. Pomimo znacznego zróżnicowania etnicznego oraz kulturowych partykularyzmów, mimo nader nierównego stopnia cywilizacyjnego rozwoju różnych regionów, wszędzie następowała integracja prowincji w jeden organizm wielkiego *Imperium Romanum* pod rządami cesarzy. Nawet dość głęboki „kryzys III wieku" nie rozbił, jak czytamy, jego spoistości. Autorzy przekonująco wykazali, że pomimo wszelkich obciążeń, szczególnie fiskalnych, poddani Rzymu potrafili wszędzie docenić korzyści płynące z politycznej przynależności do *Orbis Romanus*. Jak podkreśla C. Lepelley w zakończeniu książki, zromanizowane i zhellenizowane wyższe warstwy prowincjonalnego społeczeństwa jednoczyły się w idei „Roma communis patria" lansowanej przez panegirystów greckich (Eliusz Arystydes), obecnej w prawodawstwie doby Sewerów, dobitnie artykułowanej do późnorzymskiej epoki w patriotycznych elogiach u poetów — obrońców *romanitas* przed barbarzyńskim naporem.

*Tadeusz Kotula* (Wrocław)

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

**W. Kaczanowicz, Cesarz Probus. 276 – 282 n.e.** (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 1678), Katowice 1997, ss. 134, 2 nlb., 2 tabele, reprodukcje monet (tablice I – XII)

Cesarze III wieku n.e. nie pojawiają się zbyt często w monografiach historycznych. Okres powszechnie uznany w literaturze za głęboki kryzys państwa rzymskiego na przełomie między pryncypatem a dominatem jest i na tym odcinku względnie słabo zbadany, skutkiem notorycznie złego stanu ówczesnych źródeł. W zachowanych przekazach antycznej historiografii zieje kilkudziesięcioletni hiatus po Kasjuszu Dionie i Herodianie, a od połowy kryzysowego stulecia coraz rzadsze się stają także zabytki epigraficzne, zwłaszcza honoryfikacyjne inskrypcje dedykowane władcom. To sprawia, że po Septymiuszu Sewerze nowożytne biografie ccesarzy, jakimi obecnie dysponujemy, datują się z reguły niemal sprzed kilkudziesięciu lat.

Ostatnie, obcojęzyczne opracowanie życia i panowania M. Aureliusza Probusa stanowi monografia G. Vitucciego (1952). Należy zatem z zadowoleniem powitać ukazanie się na polskim rynku (ze streszczeniami angielskim i francuskim) książki Wiesława Kaczanowicza poświęconej temu władcy. Autor, historyk-numizmatyk specjalizujący się w dziejach III w. n.e. ze szczególnym uwzględnieniem ideologicznych aspektów w polityce menniczej tego okresu stwierdza, że w osobie Probusa mamy do czynienia z „nieco zapomnianym cesarzem".

Recenzowana praca składa się z trzech części (12 rozdziałów): 1. obszerne wprowadzenie (stan nowożytnych badań, podstawa źródłowa, założenia metodologiczne); 2. przebieg wydarzeń w wersji głównych źródeł literackich, *Historia Augusta (Vita Probi)* oraz Zosimosa; zestawienie zbieżności i rozbieżności treściowych w obu tych późnych dziełach antycznych; 3. mennictwo Probusa, studium ideologicznych motywów awersów i rewersów. Do części tej dołączono dwie tabele numizmatyczne przedstawiające typologię monet cesarza: 1. w układzie menniczo-nominałowym; 2. w porównaniu z odpowiednimi legendami na rewersach emisji poprzednich władców. W dwunastu tablicach zaprezentowano reprodukcje wybranych monet Probusa.

Struktura pracy odbiega od narracyjnego schematu monografii cesarskich z ich tradycyjnym naciskiem na fabularne wątki biografii tytułowej postaci. Zastąpiono go obszerną pogłębioną analizą źródłową. Chodzi w niej nie tyle o sam opis wydarzeń składających się na obraz rządów ile o „pewnego rodzaju egzemplifikację źródłoznawczych problemów epoki", co Autor proponuje w obecnym stanie źródeł wręcz jako model dla opracowań biografii cesarzy i uzurpatorów. A zatem, nie po kolei młodość Probusa, kariera iliryjskiego wodza, wyczyny wojenne cesarza i jego polityka wewnętrzna, lecz przebieg wydarzeń w wersji *Scriptores Historiae Augustae* i u Zosimosa (część II). Raczej więc próba wykazania, ile podanych przez te główne źródła informacji można uwierzytelnić jako fakty historyczne, z których w istocie rzeczy nie za wiele zostaje po oddzieleniu fikcyjnych treści tak typowych dla *Historia Augusta* oraz po starannej krytyce przekazów Zosimosa. Bilans zbieżności i rozbieżności tych obu historiograficznych relacji w pracy Kaczanowicza pozwala na cenną konkluzję, że opierały się one na różnych w znacznej mierze źródłach. Wprawdzie Grek Zosimos preferuje siłą rzeczy *res Orientis*, ale właśnie u niego i tylko u niego znajdujemy wiadomość o uzurpacji w Brytanii. Obie jednak wersje przebiegu wydarzeń pozwalają uznać za główną zasługę Probusa przywrócenie pokoju w zachodniej i wschodniej części imperium, dzięki zwycięstwom nad barbarzyńcami, ale i w walkach z uzurpatorami, co było wszak normalnym losem cesarzy III w. Drugą niezaprzeczalną zasługę władcy stanowi fakt, że w panowaniu wypełnionym wojnami znalazł czas na konieczne *pacis opera,* nie bez zmuszania do nich żołnierzy, co przyniosło fatalne skutki.

W książce Kaczanowicza doczekały się odpowiedniej waloryzacji źródła monetarne, mennictwo Probusa (niedocenione, jak konstatuje, przez Vitucciego). Autor podkreślił, że bogactwo numizmatycznych testimoniów wnosi nowe, na ogół nie dostrzegane w literaturze elementy treściowe do ogólnego zasobu rzymskich monet imperialnych, szczególnie pod względem propagandowych aspektów Probusowych emisji. Na przykładzie mennictwa Probusa postuluje ustalenie metodologicznych podstaw badań nad ikonografią i legendami cesarskich monet wedle kilku różnych kryteriów typologicznej analizy państwowych pieniędzy. Ustalenia Autora oraz jego plansze mają tu duże znaczenie dla poznania ofi-

cjalnej ideologii i propagandy w drugiej połowie III w. Z tego punktu widzenia zasługują na uwagę prezentowane w tekście kryteria metodologiczne, pomocne m.in. w selekcji i wartościowaniu haseł monetarnych, przy wydobyciu ich treści „intencjonalnych" z masy szablonowych wątków propagandowych. Trzecią część pracy uważam za szczególnie cenny wkład do badań nad cesarską ideologią w dobie kryzysu III wieku.

Na nieco szersze ujęcie zasługiwałby mym zdaniem problem stosunku współczesnych do Probusa, jeśli można go uchwycić w świetle znacznie późniejszych źródeł literackich, zwłaszcza jego *Vita*. Prosiłoby się o próbę wyjaśnienia wręcz entuzjastycznego stosunku anonimowego autora *Historia Augusta* do Iliryjczyka. W jego łacińskiej biografii aż się roi od ocen: „wielki i wybitny mąż; sławny cesarz, jakiemu równego nie zna nasza historia; *princeps cuius imperio oriens, occidens, meridies, septentrio...in totam securitatem redactae sunt*; mistrz sztuki wojennej; zwycięzca nad wszystkimi barbarzyńskimi ludami, a także nad uzurpatorami" itd. itp.

Antyczne sympatie i antypatie mierzy się w tym punkcie, jak dziś wiemy, zwłaszcza stosunkiem poszczególnych pryncepsów do senatu (i na odwrót). Entuzjazm w odniesieniu do Probusa tłumaczy się w *Historia Augusta* być może nader pochlebnymi ocenami cesarskich *opera pacis* oraz Probusową reklamą, także w jego mennictwie, pokojowej ideologii w dobie wojen wyniszczających *Orbis Romanus*. Tak czy inaczej, pozytywne opinie o Probusie dowodzą, że antyczni ludzie uznawali walecznego imperatora za jednego z wybitniejszych pryncepsów epoki kryzysu, na podjętej już przez jego poprzedników drodze do przezwyciężenia dotkliwych *calamitates saeculi*. Tę antyczną ocenę w pełni potwierdzają dokonane przez W. Kaczanowicza analizy źródłowe.

W sumie polscy czytelnicy otrzymują do rąk wartościowe i nowatorskie studium postaci i działalności „nieco zapomnianego" władcy, pogłębiające w klarownym wykładzie znajomość kryzysowego okresu dziejów *Imperium Romanum* przed generalnymi reformami Dioklecjana i Konstantyna Wielkiego.

*Tadeusz Kotula* (Wrocław)

# LIBRI RECEPTI — KSIĄŻKI NADESŁANE

EOS LXXXIV 1996
ISSN 0012–7825

A

1. J. Kolendo, V. Božilova (éd.), Inscriptions grecques et latines de Novae (Mésie inférieure), Bordeaux 1997 (Ausonius Publications. Memoires 1). Diffusion De Boccard.

B

1. A. Pellizzari, Commento storico al libro III dell'epistolario di Q. Aurelio Simmaco. Introduzione, commento storico, traduzione, indici, Pisa 1997 (Biblioteca di Studi Antichi). Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa -Roma.

C

1. Anzeiger der Altertumswissenschaft L, Heft 1/2, 1997. Innsbruck, Universitätsverlag Wagner.
2. Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità, vol. LXXXV,1,2, 1997; LXXXVI, 1, 1998. Università di Pavia.
3. Chiron. Mitteilungen der Komission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Institus 27, 1997. Verlag C.H. Beck.
4. Eranos. Acta Philologica Suecana XCIV, 1,2, 1996. Scandinavian University Press.
5. Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica. Nova série. XXVI 1998. Centro de Estudios Clássicos. Faculdade de Letras, Lisboa.
6. Exemplaria. Revista Internacional de Litteratura Comparada vol. I, 1997. Universidad de Huelva Campus el Carmen, Huelva.
7. Greek, Roman and Byzantine Studies XXXVII,1,2,3,4 1996. Duke University Durham, North Carolina.
8. Humanitas XLIX 1997. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clasicos.
9. Listy Filologické. Folia Philologica CXIX, 1 – 4, 1996. Praha, Ustav pro Klasická Studia AVČR.
10. Manuscripta. A Journal of Manuscript Research, March 1994; November 1994. Saint Louis University, Missouri.
11. Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité (MEFRA), CVIII, 1,2, 1996; CIX,2, 1997.
12. Minos. Revista de Filologia Egea NS XXIX-XXX 1997. Ediciones Universidad de Salamanca
13. Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clasicos XIV 1996. Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
14. Rivista di Cultura Classica e Medioevale XXXVIX, 1,2, 1997, Pisa-Roma. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
15. Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica CXXIV,4, 1996; CXXV,2, 1997, Torino. Loescher Editione.
16. Rivista Portuguesa de Filologia XXI 1996 – 1997. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

17. Sandalion. Quaderni di Cultura Classica, Cristiana e Medioevale XVIII 1995. Università di Sassari.
18. Scholia. Natal Studies in Classical Antiquity, NS, IV 1995. Department of Classics, University of Natal, Durban.
19. Studii Clasice XXVIII – XXX 1997. Societatea Romana de Studii Clasice, Bucureşti.
20. Tempus. Revista de actualización cientifica XII 1996. Ediciones Clásicas, SA, Madrid.
21. Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueologia y Filologia Clasicas XIII 1996; XIV 1997.
22. Vetera Christianorum. Rivista del Dipartimento di Studi classici e cristiani XXXIV,1,2, 1997, Bari. Edipuglia.
23. Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition CX 1997, Wien. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

D

1. Epistemonike epeterida tes filosofikes scholes, Thesallonike 1996 – 1997. Aristoteleio Panepistemio.
2. S.A. Frangoulidis, Handlung und Nebenhandlung. Theater, Methatheater und Gattungsbewußtsein in der römischen Komödie, Stuttgart 1997. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
3. A.G. Katsouris, Prologos dramatike technike, Ioannina 1997.
4. A.G. Katsouris, Studies in Classical Drama, Ioannina 1997.
5. M. Khanoussi et L. Maurin (éd.), Dougga (Thugga). Études épigraphiques. Textes réunis par, Bordeaux 1997 (Ausonius Publications. Études 1). Diffusion De Boccard.
6. J. Linderski, Śmierć Tyberiusza Grakcha, Poznań 1997 (Xenia Posnaniensia, series altera, I). Wydawnictwo VIS.
7. M. Moggi, Schiavi e dipendenti nell'ambito dell' „oikos" e della „familia". Atti del XXII Colloquio Girea Pontignano (Siena), 19 – 20 novembre 1995. Edizioni ETS, Pisa.
8. R. Righini, Między mitem a rzeczywistością. Indie w wyobrażeniach Rzymian od Oktawiana do Augusta, Poznań 1997 (Xenia Posnaniensia, series altera, II). Wydawnictwo VIS.
9. M. Starowieyski, Barwny świat apokryfów, Poznań 1998 (Xenia Posnaniensia, series altera, III). Księgarnia św. Wojciecha.

Piis Manibus

# HERBERTI MYŚLIWIEC

Eus Latinae partis editoris impigri
Universitatis Studiorum Wratislaviensis professoris emeriti,
die XVII mensis Augusti anno MCMXCVIII inexspectata morte e vivis erepti,

viri vere humani, iusti, propositi tenacis, investigatoris antiquitatis peritissimi, praestantissimi in arte sua, Societatis Studiis Antiquitatis excolendis destinati, Academiae Scientiarum Polonae ascripti participis nec non multarum scientificarum societatum socii, qui multos per annos directoris et vicedirectoris officium in Instituto Philologiae Classicae et Cultus atque Humanitatis Wratislaviensi sedulo explevit, qui Summo Collegio Certaminis Latini scholarium quod Olympia Latina rite appellatur, singulari industria olim praefuit, hoc postremum mortis munus donare voluit

Societas Philologa Polonorum
et
Eus editores.

# CONSPECTUS MATERIAE EUS LXXXIV UTRIUSQUE FASCICULI

## COMMENTATIONES


Bielawski Krzysztof: W kręgu pojęć kultowych tragedii greckiej. Wybrane terminy inicjacyjne na przykładzie *Bakchantek* Eurypidesa (De nonnulis vocabulis ad initationem religiosam pertinentibus in Euripidis *Bacchabus* obiis) . . . . . 35–52

Budzisz Andrzej: *Baptistes* George'a Buchanana i *Archipropheta* Nicolasa Grimalda jako przykłady dramatu politycznego i dramatu religijnego (*Baptistes* von George Buchanan und *Archipoeta* von Nicolas Grimald als Beispiele für das politische und religiöse Drama) . . . . . 375 – 381

Budzyński Józef: Dramat antyczny w szkole i na scenie szkolnej na Śląsku XVI – XVII wieku (Ancient Drama in the Schools Stage in Silesia of 16th – 18th centuries). . 383 – 391

Chodkowski Robert: Les discours de messagers dans le centon *Christus patiens* . . . . 261 – 268

Czerwińska Jadwiga: La nozione θυμός da Omero, Eraclito e Democrito . . . . . 7 – 22

Czerwińska Jadwiga: Das Problem der menschlichen Natur in Tragödien des Euripides. Ein Porträttriptychon der Iphigenie . . . . . 243 – 251

Dworacki Sylwester: Theatre and Drama in Heliodorus' *Aethiopica* . . . . . 355 – 361

Komornicka Anna M.: „Demokracja" i „demagogia" w świetle komedii Arystofanesa (Democracy and Demagogy — Two Notions Present in Aristophanes' Comedies) . . 309 – 317

Kucab-Wojtylak Agnieszka: *Querolus i Christus patiens*. O dramacie późnego antyku (*Querolus* and *Christus patiens* in the Late Antiquity Drama) . . . . . 325 – 334

Lelewska Beata M.: The religious Character of the Tapestry Scene . . . . . 225 – 229

Luppe Wolfgang: Doppelfassungen von Euripides-Dramen . . . . . 231 – 236

Łanowski Jerzy: Pięć Eurypidejskich końcówek (De Euripidea quadam „formula finali" quinquies repetita) . . . . . 237 – 241

Ławińska-Tyszkowska Janina: Arystofanesa „Naprawa Rzeczypospolitej" (Aristophanes' Improvement of the State) . . . . . 299 – 307

Maślanka-Soro Maria: The Concept of *Sophia* in Euripides' Medea . . . . . 253 – 259

Okoń Danuta: La designation au consulat à l'époque du principat . . . . . 137 – 142

Pawlaczyk Anna: Division as the fundamental idea in the treatise of Philo of Alexandria *Quis rerum divinarum heres sit* . . . . . 75 – 85

Pawlak Anna: Elementi di dramma nel *Protagora* di Platone . . . . . 277 – 281

Powązka Elżbieta: Poetyka dramatu antycznego a szkolny teatr Gimnazjum Nowodworskiego w Krakowie w pierwszej połowie XVIII wieku (Tradition of the Greek-Latin Antiquity in the Theatre of Nowodworski Gymnasium in Cracow in the First Half of the XVIII Century) . . . . . 363 – 370

Pudliszewski Jacek: La question monétaire chez Horace . . . . . 103 – 114

Radoszek Krystyna: Motyw Pentesilei w ostatnim dramacie Szymona Szymonowica (Subject of Penthesilea in the Last Drama by Szymon Szymonowic) . . . . . 371 – 374
Rostropowicz Joanna: Antigonos Gonatas in den *Phainomena* des Aratos von Soloi . 65 – 73
Rostropowicz Joanna: The Alexandrians and the Drama. Several Remarks and Reflexions . . . . . 269 – 275
Skwara Ewa: Plaut w polskich przekładach (Plautus in the Polish Translations) . . . . 335 – 343
Stankiewicz Lucyna: La *fabula togata* de Lucius Afranius vue par les Anciens . . . . 319 – 323
Sucharski Robert A.: A Note on PY Fr 1215 . . . . . 5 – 6
Szastyńska-Siemion Alicja: Polskie Antygony (The Polish „Antigonies") . . . . . 345 – 353
Turasiewicz Romuald: Zakres znaczeniowy terminu λογογράφος w greczyźnie V i VI wieku p.n.e. (De vocabuli λογογράφος vi atque usu) . . . . . 23 – 34
Turasiewicz Romuald: The *Birds* of Aristophanes: A Study of its Ideas . . . . . 293 – 298
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna: Definicja tragedii według Gorgiasza a Arystotelesa (Definition of Tragedy: Gorgias vs. Aristotle) . . . . . 217 – 223
Wesołowska Elżbieta: Seneca in the *Octavia* . . . . . 285 – 291
Wesoły Marian: Aristotle's lost diagrams of the analytical figures . . . . . 53 – 64
Wesoły Marian: Mimesis dramatyczna według Platona i Arystotelesa (The Dramatic Mimesis as Seen by Plato and Aristotle) . . . . . 203 – 215
Witczak Krzysztof Tomasz: Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce: Stefania Warszawska i jej przekład *Formiona* (Studies in the reception of Terence in Poland: Stefania Warszawska and her Translation of *Phormio*) . . . . . 393 – 402
Wojciechowski Przemysław: Gründung Aquileias. Ein Beitrag zur römischen Kolonisation in Norditalien . . . . . 87 – 92
Wojciechowski Przemysław: Belenus — die Schutzgottheit von Aquileia . . . . . 93 – 98
Zołoteńki Dawid: Galia Północna za rządów wojskowych komesa Pawła (464-469/470) (La Gaule septentrionale sous le gouvernement militaire du comte Paul. A.D. 464-469/470) . . . . . 143 – 153
Żyromski Marek: The dona militaria as a factor of senatorial career in the Roman Empire during the principate . . . . . 115 – 136

## CENSURAE LIBRORUM

Kolendo Jerzy: M.-P. Arnaud-Lindet, L'Orose de Wrocław (Rehdigeranus 107). Sa composition et sa place dans la tradition manuscrite des Histoires d'Orose, Wrocław 1997 425 – 428
Kotula Tadeusz: Rome et l'intégration de l'Empire, t. II, Paris 1998 . . . . . 428 – 429
Kotula Tadeusz: W. Kaczanowicz, Cesarz Probus 276 – 282 n.e., Katowice 1997 . . . 430 – 431
Łajtar Adam: L. Bricault, MYRIONYMI. Les epiclès grecques et latines d'Isis, de Serapis et d'Anubis . . . . . 168 – 171
Mrozewicz Leszek: B. Gerov, Beiträge zur Geschichte der römischen Provinzen Moesien und Thrakien. Gesammelte Aufsätze, II, Amsterdam 1996 . . . . . 179 – 181
Mrozewicz Leszek: J. Kolendo, V. Božilova (éd.), Inscriptions Latines de Novae (Mésie Inférieure), Bordeaux 1997 . . . . . 423 – 424
Nawotka Krzysztof: F. Millar, The Roman Near East 31 BC- AD 337, Cambridge 1993 177 – 179
Olszewski Lechosław: A. Łoś, „Dobrze urodzeni" i „dorobkiewicze". Studium socjologiczne elit miast kampańskich od Augusta do Domicjana, Wrocław 1997 . . . . . 171 – 174
Olszewski Lechosław: T. Mikocki, Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej, Wrocław 1997 . . . . . 174 – 177
Rostropowicz Joanna: Ch. Habicht, Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit, München 1995 . . . . . 162 – 164
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna: R. Palacz, Sokrates, Zielona Góra 1994 . . . . . 403 – 404
Wesołowska Elżbieta: D. Lohmann, Kalypso bei Homer und James Joyce, Tübingen 1998 417 – 418
Wesoły Marian: S. Wyszomirski, Pojęcie arete w etyce Stoi starszej i średniej, Toruń 1997 414 – 417

Winiarczyk Marek: Thephrastus of Ephesus. Sources for his life, Leiden 1992 . . . . 155 – 157
Winiarczyk Marek: Ch. Riedweg, Jüdisch-hellenistische Imitiation eines orhpischen Hieros Logos, Tübingen 1993 . . . . . 158 – 161
Winiarczyk Marek: Philodemus, On Piety, Part 1. Critical Text with Commentary. Edited by Dirk Obbink, Oxford 1996 . . . . . 404 – 408
Winiarczyk Marek: G. Strohmaier, Von Demokrit bis Dante. Die Bewahrung antiken Erbes in der arabischen Kultur, Hildesheim 1996 . . . . . 418 – 423
Witczak Krzysztof T.: S. Link, Das griechische Kreta. Untersuchungen zu seiner staatlichen und gesellschaftlichen Entwicklung, Stuttgart 1994 . . . . . 164 – 166
Witczak Krzysztof T.: The Fragmentary Latin Poets, Oxford 1993; Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium, Leipzig 1995 . . . 167 – 168
Wroński Krzysztof: G.J. Szemler, W.J. Cherf, J.C. Kraft, Thermopylai. Myth and Reality in 480 B.C., Chicago 1996 . . . . . 408 – 414

## COMMENTARII

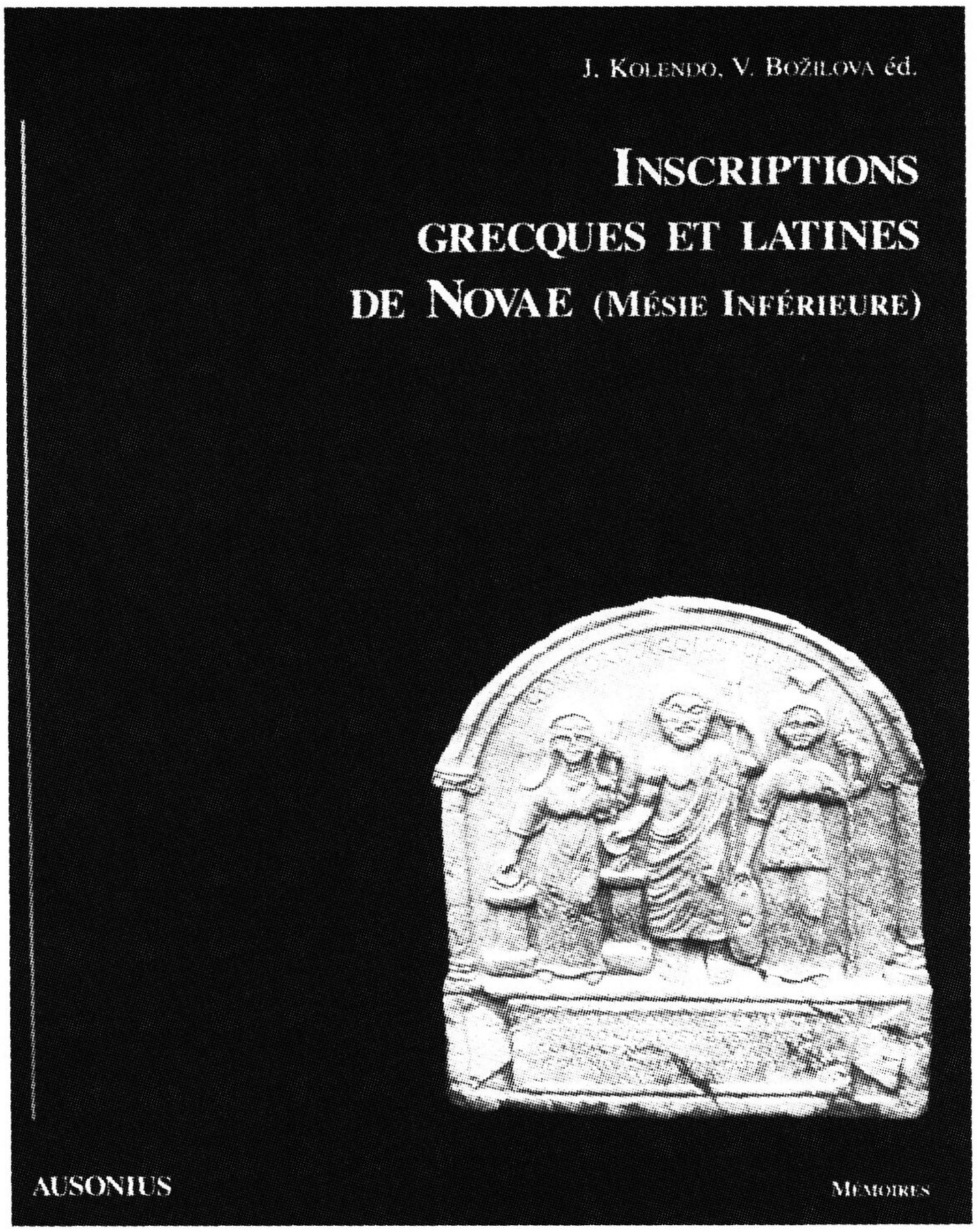
Sucharski Robert A.: XCII Sprawozdanie PTF . . . . . 183 – 200
Hatłas Jerzy: VII Międzynarodowy Kongres Trakologiczny . . . . . 200 – 201

## LIBRI RECEPTI — KSIĄŻKI NADESŁANE

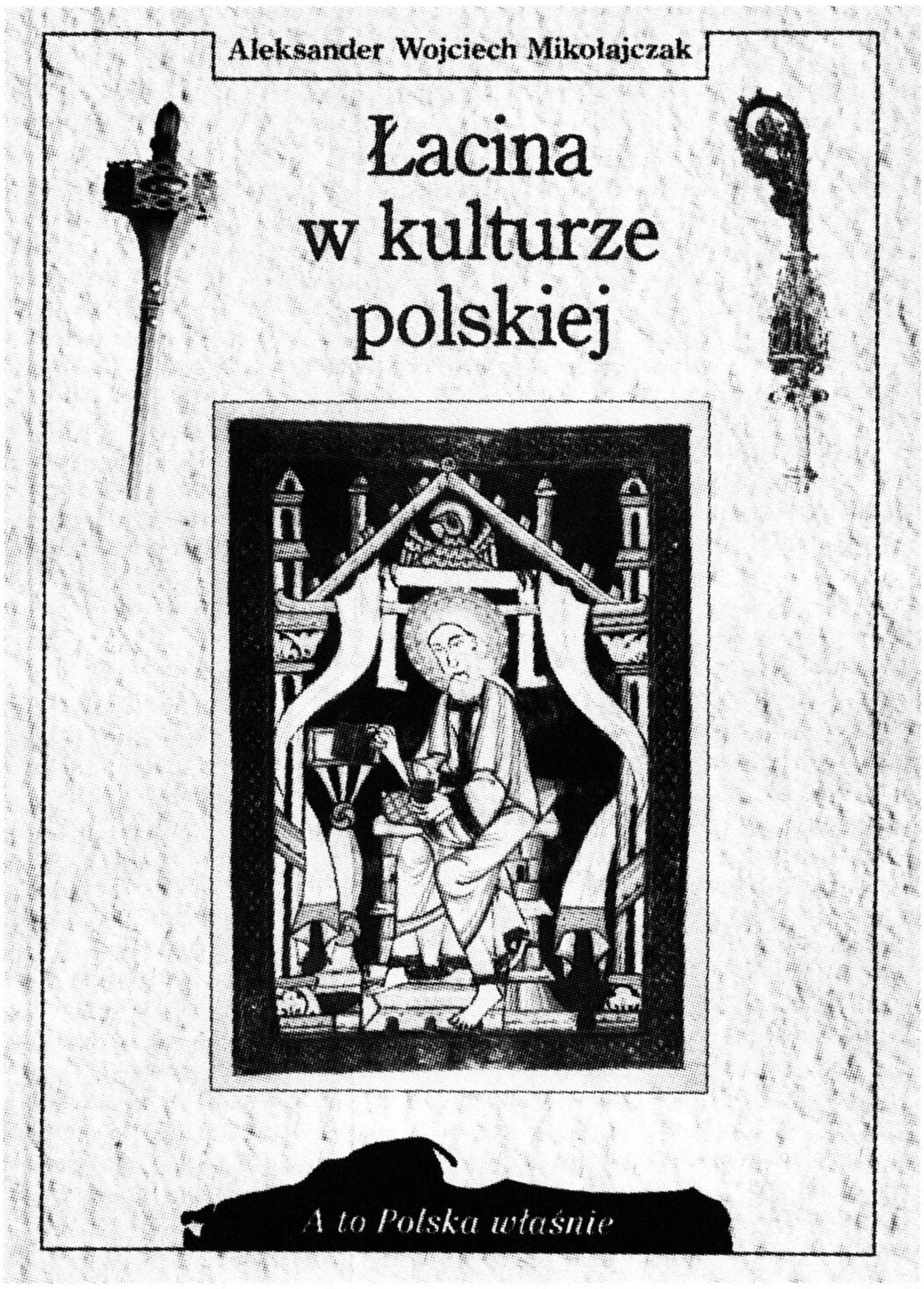
## INDEX AUCTORUM

Bielawski Krzysztof (Cracoviae) . . . . . 35 – 52
Budzisz Andrzej (Lublini) . . . . . 375 – 381
Budzyński Józef (Catoviciae) . . . . . 383 – 391
Chodkowski Robert (Lublini) . . . . . 261 – 268
Czerwińska Jadwiga (Lodziae) . . . . . 7 – 22, 243 – 251
Dworacki Sylwester (Posnaniae) . . . . . 355 – 360
Hatłas Jerzy (Posnaniae) . . . . . 200 – 201
Kolendo Jerzy (Varsaviae) . . . . . 425 – 428
Komornicka Anna M. (Varsaviae) . . . . . 309 – 317
Kotula Tadeusz (Wratislaviae) . . . . . 428 – 429, 430 – 431
Kucab-Wojtylak Agnieszka (Cracoviae) . . . . . 325 – 334
Lelewska Beata M. (Torunii) . . . . . 225 – 229
Luppe Wolfgang (Halae Saxonum) . . . . . 231 – 236
Łajtar Adam (Varsaviae) . . . . . 168 – 171
Łanowski Jerzy (Wratislaviae) . . . . . 237 – 241
Ławińska-Tyszkowska Janina (Wratislaviae) . . . . . 299 – 307
Maślanka-Soro Maria (Cracoviae) . . . . . 253 – 259
Mrozewicz Leszek (Posnaniae) . . . . . 179 – 181, 423 – 424
Nawotka Krzysztof (Wratislaviae) . . . . . 177 – 179
Okoń Danuta (Stettinae) . . . . . 137 – 142
Olszewski Lechosław (Posnaniae) . . . . . 171 – 174, 174 – 177
Pawlaczyk Anna (Posnaniae) . . . . . 75 – 85
Pawlak Anna (Torunii) . . . . . 277 – 283
Powązka Elżbieta (Cracoviae) . . . . . 363 – 370
Pudliszewski Jacek (Gedanii) . . . . . 103 – 114
Radoszek Krystyna (Cracoviae) . . . . . 371 – 374
Rostropowicz Joanna (Opoliae) . . . . . 65.–.73, 162 – 164, 269 – 275

Skwara Ewa (Posnaniae) . . . . . 335 – 343
Stankiewicz Lucyna (Wratislaviae) . . . . . 319 – 323
Sucharski Robert A. (Varsaviae) . . . . . 5 – 6, 183 – 200
Szastyńska-Siemion Alicja (Wratislaviae) . . . . . 345 – 353
Turasiewicz Romuald (Cracoviae) . . . . . 23 – 34, 293 – 298
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna (Posnaniae) . . . . . 217 – 223, 403 – 404
Wesołowska Elżbieta (Posnaniae) . . . . . 285 – 291, 417 – 418
Wesoły Marian (Posnaniae) . . . . . 53 – 64, 203 – 215, 414 – 417
Winiarczyk Marek (Wratislaviae) . . . . . 155 – 161, 404 – 408, 418 – 423
Witczak Krzysztof Tomasz (Lodziae) . . . . . 164 – 168, 393 – 402
Wroński Krzysztof (Lublini) . . . . . 408 – 414
Wojciechowski Przemysław (Torunii) . . . . . 87 – 92, 93 – 98
Zołoteńki Dawid (Cracoviae) . . . . . 143 – 153
Żyromski Marek (Posnaniae) . . . . . 115 – 136




Publikacja stanowi pierwszy pełny korpus inskrypcji
greckich i łacińskich z Novae,
obiektu polsko-bułgarskich badań archeologicznych.




Pierwsza monografia o miejscu języka łacińskiego
w kulturze polskiej, ujęta w perspektywie historycznej
aż do chwili obecnej.

# CONSPECTUS MATERIAE

## COMMENTATIONES


Wesoły Marian: Mimesis dramatyczna według Platona i Arystotelesa (The Dramatic Mimesis as Seen by Plato and Aristotle) . . . . . 203 – 215
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna: Definicja tragedii według Gorgiasza a Arystotelesa (Definition of Tragedy: Gorgias and Aristotle) . . . . . 217 – 223
Lelewska Beata M.: The religious Character of the Tapestry Scene . . . . . 225 – 229
Luppe Wolfgang: Doppelfassungen von Euripides-Dramen . . . . . 231 – 236
Łanowski Jerzy: Pięć Eurypidejskich końcówek (De Euripidea quadam „formula finali" quinquies repetita) 237 – 241
Czerwińska Jadwiga: Das Problem der menschlichen Natur in Tragoedien des Euripides. Ein Porträttrip-tychon der Iphigenie . . . . . 243 – 251
Maślanka-Soro Maria: The Concept of *Sophia* in Euripides' *Medea* . . . . . 253 – 259
Chodkowski Robert: Les discours de messagers dans le centon *Christus patiens* . . . . . 261 – 268
Rostropowicz Joanna: The Alexandrians and the Drama. Several Remarks and Reflexions . . . . . 269 – 275
Pawlak Anna: elementi di dramma nel *Protagora* di Platone . . . . . 277 – 283
Wesołowska Elżbieta: Seneca in the *Octavia* . . . . . 285 – 291
Turasiewicz Romuald: The *Birds* of Aristophanes: A Study of its Ideas . . . . . 293 – 298
Ławińska-Tyszkowska Janina: Arystofanesa „Naprawa Rzeczypospolitej" (Aristophanes' Improvement of the State) . . . . . 299 – 307
Komornicka Anna M.: „Demokracja" i „demagogia" w świetle komedii Arystofanesa (Democracy and Demagogy — Two Notions Present in Aristophanes' Comedies) . . . . . 309 – 317
Stankiewicz Lucyna: La fabula togata de Lucius Afranius vue par les Anciens . . . . . 319 – 323
Kucab-Wojtylak Agnieszka: *Querolus i Christus patiens*. O dramacie późnego antyku (*Querolus* and *Christus patiens* in the Late Antiquity Drama) . . . . . 325 – 334
Skwara Ewa: Plaut w polskich przekładach (Plautus in the Polish Translations) . . . . . 335 – 343
Szastyńska-Siemion Alicja: Polskie Antygony (The Polish „Antigonies") . . . . . 345 – 353
Dworacki Sylwester: Theatre and Drama in Heliodorus' *Aethiopica* . . . . . 355 – 361
Powązka Elżbieta: Poetyka dramatu antycznego a szkolny teatr Gimnazjum Nowodworskiego w Krakowie w pierwszej połowie XVIII wieku (Tradition of the Greek-Latin Antiquity in the Theatre of Nowodworski Gymnasium in Cracow in the First Half of the XVIII Century) . . . . . 363 – 370
Radoszek Krystyna: Motyw Pentesilei w ostatnim dramacie Szymona Szymonowica (Subject of Penthesilea in the Last Drama by Szymon Szymonowic) . . . . . 371 – 374
Budzisz Andrzej: *Baptistes* George'a Buchanana i *Archipropheta* Nicolasa Grimalda jako przykłady dramatu politycznego i dramatu religijnego (*Baptistes* von George Buchanan und *Archipoeta* von Nicolas Grimald als Beispiele für das politische und religiöse Drama. . . . . 375 – 381
Budzyński Józef: Dramat antyczny w szkole i na scenie szkolnej na Śląsku XVI-XVII wieku (Ancient Drama in the Schools Stage in Silesia of 16th 18th centuries). . . . . 383 – 391
Witczak Krzysztof Tomasz: Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce: Stefania Warszawska i jej przekład *Formiona* (Studies in the reception of Terence in Poland: Stefania Warszawska and her Translation of *Phormio*) . . . . . 393 – 402


## CENSURAE LIBRORUM


R. Palacz, Sokrates, Zielona Góra 1994 (Krystyna Tuszyńska-Maciejewska) . . . . . 403 – 404
Philodemus, On Piety. Part 1. Critical Text with Commentary. Edited by Dirk Obbink, Oxford 1996 (M. Winiarczyk) . . . . . 404 – 408
G.J. Szemler, W.J. Cherf, J.C. Kraft, Thermopylai. Myth and Reality in 480 B.C., Chicago 1996 (Krzysztof Wroński) . . . . . 408 – 414
S. Wyszomirski, Pojęcie arete w etyce Stoi starszej i średniej, Toruń 1997 (Marian Wesoły) . . . . . 414 – 417
D. Lohmann, Kalypso bei Homer und James Jones, Tübingen 1998 (Elżbieta Wesołowska) . . . . . 417 – 418
G. Strohmaier, Von Demokrit bis Dante. Die Bewahrung antiken Erbes in der arabischen Kultur, Hildesheim 1996 (Marek Winiarczyk) . . . . . 418 – 423
J. Kolendo, V. Božilova (éd.), Inscriptions Latines de Novae (Mésie Inférieure), Bordeaux 1997 (Leszek Mrozewicz) . . . . . 423 – 424

M.-P. Arnaud-Lindet, L'Orose de Wrocław (*Rehdigeranus* 107). Sa composition et sa place dans la tradition manuscrite des *Histoires* d'Orose, Wrocław 1997 (Jerzy Kolendo) . . . . . 425 – 428
Rome et l'integration de l'Empire, t. II, Paris 1998 (Tadeusz Kotula) . . . . . 428 – 429
W. Kaczanowicz, Cesarz Probus 276-282 n.e., Katowice 1997 (Tadeusz Kotula) . . . . . 430 – 431

## LIBRI RECEPTI — KSIĄŻKI NADESŁANE

## INDEX AUCTORUM

Budzisz Andrzej (Lublini) . . . . . 375 – 381
Budzyński Józef (Catoviciae) . . . . . 383 – 391
Chodkowski Robert (Lublini) . . . . . 261 – 268
Czerwińska Jadwiga (Lodziae) . . . . . 243 – 251
Dworacki Sylwester (Posnaniae) . . . . . 355 – 361
Kolendo Jerzy (Varsaviae) . . . . . 425 – 428
Komornicka Anna M. (Varsaviae) . . . . . 309 – 317
Kotula Tadeusz (Wratislaviae) . . 428 – 429, 430 – 431
Kucab-Wojtylak Agnieszka (Cracoviae) . . 325 – 334
Lelewska Beata M. (Torunii) . . . . . 225 – 229
Luppe Wolfgang (Halae Saxonum) . . . . 231 – 236
Łanowski Jerzy (Wratislaviae) . . . . . 237 – 241
Ławińska-Tyszkowska Janina (Wratislaviae) 299 – 307
Maślanka-Soro Maria (Cracoviae) . . . . . 253 – 259
Mrozewicz Leszek (Posnaniae) . . . . . 423 – 424
Pawlak Anna (Torunii) . . . . . 277 – 283
Powązka Elżbieta (Cracoviae) . . . . . 363 – 370
Radoszek Krystyna (Cracoviae) . . . . . 371 – 374
Rostropowicz Joanna (Opoliae) . . . . . 269 – 275
Skwara Ewa (Posnaniae) . . . . . 335 – 343
Stankiewicz Lucyna (Wratislaviae) . . . . 319 – 323
Szastyńska-Siemion Alicja (Wratislaviae) . 345 – 353
Turasiewicz Romuald (Cracoviae) . . . . . 293 – 298
Tuszyńska-Maciejewska Krystyna (Posnaniae) . . . . . 217 – 223, 403 – 404
Wesołowska Elżbieta (Posnaniae) 285 – 291, 417 – 418
Wesoły Marian (Posnaniae) . . 203 – 215, 414 – 417
Winiarczyk Marek (Wratislaviae) 404 – 408, 418 – 423
Witczak Krzysztof Tomasz (Lodziae) . . . 393 – 402
Wroński Krzysztof (Lublini) . . . . . 408 – 414