



40447

Z.406813

35

UNIwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki
Instytut Filologii Klasycznej

Małgorzata Borowska

OIKEIA ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Z dziejów *dramatis personae*
rodzinnej komedii greckiej następców
Arystofanesa

Warszawa 1995

875.09-22(091)„-03/-02”(043)

Eo 393/36
1936

Skład wykonano w Instytucie Filologii Klasycznej UW

współpraca: Elżbieta Sroka-Świrska



Z.406813

ISBN 83-904104-0-0

Druk i oprawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego
Nakład: 100 egz. Zam. 150/95.

οἰκεῖα πράγματα εἰσάγων, οἷς χρώμεθ',
οἷς ξύνεσμεν, ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμην...

Aristophanes (*Ran.* 959-60)



Spis treści

1	Wstęp.....	7
2	Pośród ruin dramatu poklasycznego.....	13
3	W kręgu rodzinnym: dom.....	26
4	W kręgu rodzinnym: kobieta - pani domu.....	44
5	W kręgu rodzinnym: Myrrine - kobieta z przeszłością.....	61
6	W kręgu rodzinnym: mężczyzna - pan domu.....	78
7	Między domem a ulicą: niewolnik.....	86
8	Między ulicą a domem: hetera.....	97
9	W kręgu zewnętrznym: <i>ptochalazaon</i> , <i>alazon</i> i <i>stratiota</i>	111
10	W kręgu zewnętrznym: pochlebca i pasożyt.....	124
11	W kręgu zewnętrznym: intelektualista czy kucharz?.....	141
12	Zakończenie: bunt masek.....	154
	• Bibliografia wybrana.....	160
	• Indeks (autorów, tytułów, fragmentów).....	166



1 Wstęp

οὗτος δ' ὃν λέγω
 ἐν γειτόνων αὐτῶ κατοικούσης τινὸς
 ἰδῶν...
 ...καλύψας κύματος τριβωνίῳ
 διεπαρθένευσα.

Antyfanos (PCG II, frg. 210, 76)

Anegdota antyczna opowiada, że gdy przygotowywano na Lenaje 424 r. wystawienie *Rycerzy*, nie znalazł się rzemieślnik dostatecznie odważny, żeby sporządzić maskę Paflagona - podobiznę Kleona, ani aktor, który podjąłby się wystąpienia w tej roli. Młody autor zmuszony więc został do objęcia roli Kleona i wystąpił w niej bez maski, z twarzą pokrytą czerwoną farbą.

Maski niektórych przynajmniej znanych współczesnych widzom ateńskim osobistości bywały rozpoznawalne "na pierwszy rzut oka": obecny na przedstawieniu *Chmur* Sokrates podniósł się z miejsca i odwrócił ku publiczności, aby mogła ona ocenić kunszt twórcy jego maski porównując ją z oryginałem. Bo też obywatele zasiadający na ławach teatralnych na zboczach Akropolu oglądali samych siebie, w fantastycznej scenerii sztuk Arystofanesa i jemu współczesnych komediopisarzy pojawiali się i swobodnie mieszały z postaciami herosów i bogów łatwo identyfikowani, jakkolwiek karykaturalnie zdeformowani, ich współobywatele: Perykles i Kleon, Nikiasz i Demostenes, Sokrates, Eurypides, Agaton i pijany Kratinos śmiejący się z samego siebie we własnej komedii. Nieustanne aluzje rzucane ze sceny do siedzących na widowni osób zacierały granice między sceną a widownią, wciągając widzów w rządzone przez boga Przemian świat przedstawienia.

Komedia żywiła się i odwoływała ciągle do wspólnego wszystkim tym niesformym widzom doświadczenia, doświadczenia obywatela ateńskiej πόλις. Spotykali się oni w teatrze tak jak spotykali się na ekklezji i w heliai. Żyli sprawami dnia codziennego, a były to sprawy "państwowe", czyli publiczne. Zgodnie ze słowami Peryklesa, nie należało podglądać sąsiada z domu obok.

Także i maski, jakie wprowadzali, nie przypominały sporządzanych w okresie Komedii Starej. W Komedii Starej bowiem maskom nadawano rysy wyszydanych osób, tak żeby zanim jeszcze odezwie się aktor, jasne już było, dzięki podobieństwu w wyglądzie, kim jest wyszydzana postać. Natomiast w okresie Komedii Średniej i Nowej świadomie podkreślano przy sporządzaniu

maski jej śmieszność, w obawie przed Macedończykami i w strachu, żeby przypadkowo maska nie okazała się podobna do jakiegoś władcy macedońskiego a poeta, podejrzany, że celowo go wyszydził w komedii, nie poniósł kary. Toteż doskonale wiemy, jak wyglądają brwi w maskach komedii Menandra, jak szeroko rozdziawione są usta i że nic nie jest zgodne z naturalnym wyglądem człowieka.

Uwagi Platoniosa oparte zapewne na starszych, sięgających może Arystofanesa z Bizancjum źródłach, poświadczają uderzającą zmianę w sposobie sporządzania maski teatralnej i jej wyglądzie, jaka zaszła od czasu, gdy pierwszy sługa Dionizosa, twórca dramatu Tespis, dopełnił misterium przemiany tożsamości i stania się kimś innym zacierając rysy swej twarzy przez nałożenie na nią warstwy białego gipsu, lub, jak chce Horacy¹, oblepiając ją winnym moszczem.

Do owego "odrealnienia" maski, które osiągnęli już twórcy okresu Komedii Średniej pogrubiając i upraszczając wyolbrzymione karykaturalnie typowe rysy twarzy ludzkiej "w ogóle", musiało dojść na długo przedtem, nim Macedończycy usadowili się na dobre w Munichii (co nastąpiło ledwie na rok przed debiutem scenicznym Menandra).

W końcu V i początkach IV w. drewniane rzędy teatru Dionizosa w Atenach zastąpiono kamiennymi - IV w. okaże się bowiem "wiekiem teatru", rozbudowy istniejących i budowy nowych powszechnych widowni w greckojęzycznej *oikumene*. Choć M. Bieber² odrzuca hipotezę D. Thompson, która wiąże zmiany w wyglądzie maski, zwłaszcza zaś pojawienie się maski "megafonowej" o nienaturalnie wielkich, szeroko rozdziawionych ustach z powiększeniem widowni teatralnej po przebudowie przez Lykurga, powołując się na stwierdzoną eksperymentalnie doskonałą akustykę teatru greckiego, wydaje się, że jedną z okoliczności, które mogły się do takich zmian przyczynić, były nie tyle kłopoty ze słyszalnością, ile z widzialnością. Przy tak znacznie bowiem powiększonej widowni (a teatr w Atenach w okresie hellenistycznym należy do mniejszych), widz oddala się od aktora na orchestrze lub proskenionie; maska, żeby pozostać czytelną, reprodukuje rysy twarzy w uproszczeniu i wyolbrzymieniu, a zatem w deformacji, która odbiera jej wszelkie indywidualne cechy jednostkowe. Zamiast oblicza Sokratesa, Alkibiadesa czy Aspazji pojawiają się maski eksponujące cechy starca, młodzieńca lub kunsztowną fryzurę hetery - *brzydkie i powykrzywiane*³ maski komiczne.

Na kształt maski komicznej 2 poł. IV w. wpływ miały zapewne także formy masek przygotowywanych dla niezmiernie popularnych w 1 połowie

¹Hor. *Ars Poet.* 277: *peruncti faecibus ora.*

²M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton 1961 (roz. III), str. 45, przypis 42.

³cf. *Arist. Poet.* 1449 a.

wieku parodii tragedii⁴. Wyraźnie przerysowane karykaturalne rysy ma maska Heraklesa, łatwo rozpoznawalnego po atrybutach (maczuga, skóra lwa, łuk) z posążku terakotowego aktora okresu Średniej czy maski z przedstawień parodiowanych postaci mitologicznych na wazach.

Owo zatarcie jednostkowych rozpoznawalnych dla widza rysów maski ma jednak znacznie głębsze przyczyny. Oto w ciągu IV w. następuje zmiana zrozumiałego dla wszystkich "kodu", zasadnicza zmiana istoty wspólnego dla większości doświadczenia, do którego mógłby odwołać się autor dramatu, tak jak odwoływał się wcześniej, na ateńskiej scenie, do spraw związanych z realizowaniem uprawnień obywatelskich wspólnoty widzów i aktorów - ἀνδρες Ἀθηναῖοι.

Wraz z przekształceniem się lokalnego teatru attyckiego w powszechny teatr panhelleński, obecny wszędzie tam, gdzie mówi się po grecku, wszędzie tam bowiem pojawiają się teraz θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί⁵, zmienia się zwolna jego publiczność. Nie reaguje ona już na żywy w poprzednich pokoleniach wspólny dla wszystkich obywateli Aten i ich sprzymierzeńców bądź rywali kod polityczny. Dla nowych widzów wspólnym doświadczeniem, obok "szkolnego Homera", wyeksploatowanego zasobu mitów jako wątków tragicznych i ich komicznych trawestacji, stają się powszechne i powtarzalne, wszystkich dotykające i wszystkich w równym stopniu interesujące - własne "sprawy domowe" (ἰδιωτικά, οἰκεῖα πράγματα), kłopoty podobne wszędzie od Słupów Heraklesa po rubieżę Baktrii i Indii.

Maska tragiczna Edypa, Antygony czy Klitajmestry nie odbiera autorowi swobody nadania postaci indywidualnych cech charakteru. Widzowie znają doskonale dzieje mityczne bohaterów tragicznych: dramaturg nie ma żadnego wyboru, musi doprowadzić Edypa do zamordowania ojca, kazirodztwa z matką, końcowego oślepienia się. Antygona pogrzebie brata, Klitajmestra zamorduje męża. Ukazanie ich jednak jako ludzi i władców, ojców, żony i córki, wyposażenie w zalety i przywary, słowem nadanie im charakterów, odpychających, budzących grozę bądź przeciwnie litość i sympatię widza pozostaje całkowicie w sferze inwencji autorów.

Maska komiczna żołnierza, hetery czy młodzieńca zakłada natomiast, że postać objawi cechy charakterystyczne dla "żołnierza", "hetery" lub "młodzieńca". Komedio pisarze okresu Nowej mają w pewnym ograniczonym "rodziną" tematyką sztuk zakresie, swobodę w kształtowaniu fabuły, swobodę jaką nie dysponują tragicy. Swoboda ta jednak zmniejsza się, gdy przychodzi do wyboru postaci-masek: można się zastanowić, czy żołnierzowi lub amantowi dodać jako totumfackiego pochlebcę, pasożyta, sprytnego niewolnika, czy też wiernego wychowawcę, ale niezależnie od wyboru, pod każdą z tych masek kryje się tradycyjny dobrze znany typ, wyposażony przez

⁴cf. H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin - New-York 1990.

⁵Ar. *Thesm.* w. 390-391.

ich poprzedników w konkretny zespół cech, a nawet w pewne niezmiennie atrybuty kostiumu. Pasożytów i pochlebców, twierdzi Polluks, tradycyjnie odziewa się w ciemne kostiumy. Zlekceważenie tego zwyczaju przez komediopisarza może równie nieprzyjemnie zaskoczyć widza jak wprowadzenie przez Eurypidesa króla (koniecznie purpurowy płaszcz, ozdobne szaty) Telefosa w łachmanach żebraka.

Komedię Średnią uważa się często za swoiste stadium przejściowe: od attyckiej komedii politycznej o luźnej budowie, znacznym udziale fantastycznie poprzebieranego chóru, galerii zindywidualizowanych postaci o ostrym języku i skorych do bicia rękach, do uniwersalistycznej komedii "mieszczańskiej" Nowej o regularnej budowie z prologiem i podziałem na akty i sceny, z chórem wypełniającym przerwy między aktami, zupełnie nie związanym z akcją, z dość jednostajną obsadą, w której przewidziano role starców i młodzieńców, pasożyta, hetery i oczywiście niezbędnych niewolników i kucharzy⁶.

Niewątpliwie z początkiem IV w. nasila się tempo zmian i poszukiwań nowych możliwości w zakresie dramatu. Powstają nowe sceny, dramatopisarze piszą już nie tylko, czy nie nade wszystko na scenę attycką: teatry "prowincjonalne" mnożą się i wykazują niebywałą żywotność. Kto wie, może ich "świeższa" publiczność łatwiej przyjmuje i akceptuje próby odnowienia gatunku, niż tradycyjna publiczność ateńska?

Prawdopodobne wczesne ślady ciekawych eksperymentów zachowało być może malarstwo wazowe Wielkiej Grecji - m. in. ów apulijski krater z ok. 380 r. p.n.e. przedstawiający "flyackie" proskenion z czterema postaciami, które napisy identyfikują jako Aigistosa, Pyrriasa i dwóch choregów. Taplin interpretuje scenę jako spór choregów tragedii i komedii prowadzony w obecności reprezentantów obu gatunków, niewolnika komediowego Pyrriasa i tragicznego zabójcy, Aigistosa (*a figure from tragedy who has come into the comedy*) - *an outstanding example of the generic self-referentiality of Greek comedy*⁷.

W tym właśnie okresie, obejmującym lata między ostatnimi "chórami" Arystofanesa a komedią Menandra *Gniew* (Ὀργή), umownie zwanym Μέση - Średnim, kształtuje się komedia "rodzinna" z konwencjonalną ulicą, na którą wychodzą zazwyczaj drzwi dwóch sąsiednich domostw, z ich mieszkańcami - sceniczną rodziną grecką i jej służbą - komedia skutecznie konkurująca z parodią tragedii (której śmieszność też przecież w dużej mierze brała się ze "sprowadzenia bogów i herosów" na ziemię i pokazania ich jako członków farsowej rodziny). Wówczas też ostatecznie powstaje niedługa lista charakterystycznych "masek zewnętrznych" (kucharz najemny, żołnierz,

⁶cf. E. Capps, *Chronological Studies in the Greek Tragic and Comic Poets*, *AJPh* 21 (1900), str. 38-61.

⁷cf. O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford 1993.

pasożyt, hetera, lekarz, stręczyciel, karczmarz, znacznie rzadziej kupiec czy marynarz, może filozof lub artysta), obsada, której maski Juliusz Polideukes opisał w pięćset niemal lat później jako katalog powszechnie czytelnych, rozpoznawalnych na wszystkich scenach typów.

Jak wyglądał zatem komediowy dom - grecka οἰκία IV-wiecznej sceny? Z jakich literackich "cegieł" został zbudowany? Jakich mieszkańców wprowadzili doń następcy Arystofanesa, przed jakimi problemami ich postawili? I wreszcie, jakich użyli sposobów, aby "otworzyć jego drzwi" i pokazać widzom dionizyjskiego *theatron* swoją "rodzinę", pierwszą z niezliczonych rodzin teatru europejskiego?

Punktem odniesienia pozostaje Menander. Ten piszący na przełomie wieków IV i III autor dysponuje już w pełni wykształconym modelem komedii rodzinnej, wzorcem tak już konwencjonalnym, że każdą wprowadzoną innowację, czy to w zakresie obsady, czy też techniki dramatycznej, natychmiast rozpozna i doceni wykształcona przez jego poprzedników publiczność.

Czas okaleczył dramat czwartowieczny i późniejszy tak dalece, że przeglądając dzisiaj przypadkowo zachowane ułamki scen i strzępy dialogu, aby wyciągnąć z nich ogólniejsze wnioski, napotykamy szczególną trudność. Mamy tu bowiem do czynienia z podwójną deformacją - jedną umyślną, związaną z samym rodzajem literackim, w komediowej szacie, i drugą, niezamierzenie wynikłą z fragmentarycznego zachowania tekstów odartych z kontekstu i cytowanych zazwyczaj z pamięci przez późniejszych autorów. Tę ostatnią zwiększa jeszcze przypadkowy dobór fragmentów: gramatycy bowiem wybierają urywki dramatu dla ilustracji rzadkich zjawisk gramatycznych, odstępstw od składni attyckiej, nieznanych wyrazów czy dialektalizmów bez względu na treść. Autorzy antologii i wypisów wyjmują z kontekstu poszczególne zwroty, sentencje, znacznie rzadziej pełniejsze wypowiedzi, których właściwego tonu (żartobliwy, ironiczny, poważny) nie sposób odtworzyć.

Czy wobec fragmentarycznego stanu zachowania czwartowiecznego dramatu antycznego zadanie prześledzenia zmian zaszłych w obsadzie komediowej w ciągu osiemdziesięciolecia między ostatnimi sztukami Arystofanesa a debiutem Menandra, próba osadzenia Menandrowych masek w poprzedzającej ich twórcę tradycji scenicznej są w ogóle warte podjęcia? Czy ze szczątków pozbawionych kontekstu przypadkowo ocalałych wypowiedzi da się powiedzieć coś więcej o stopniu konwencjonalizacji postaci i wkładzie weń poszczególnych twórców Średniej poza ogólnikowym stwierdzeniem, że konwencjonalizacja typów komediowych dokonać się musiała w owej "czarnej dziurze" komedii greckiej, skoro Menander

dysponuje gotowym zestawem masek o ściśle określonych cechach i nader ograniczonej liczbie?

Większość badaczy zajmujących się dramatem antycznym pomija milczeniem "przejściowy" Średni okres jego dziejów, w najlepszym wypadku odmawia komedii przed Menandrem jakiegokolwiek wartości literackiej.

Znakomity badacz greckiego teatru Norwood⁸, wyraził o Komedii Średniej tę pogardliwą opinię, że interesuje ją głównie "jedzenie, seks, zagadki, filozofia, literatura, życie".

Czegóż można sobie życzyć więcej?

⁸G. Norwood, *Greek Comedy*, Boston 1931, str. 41.

2 Pośród ruin dramatu poklasycznego

τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυφῶδία!
Arystofanes (*Acharn.* w. 500)

Tytuł powyższy zdaje się najwłaściwszy dla wszelkich uwag dotyczących czwartowiecznego i hellenistycznego dramatu greckiego. Tak się bowiem paradoksalnie złożyło, że z ogromnej ilościowo produkcji scenicznej ostatnich trzech wieków p.n.e., z wyjątkiem pseudoeurypidesowej tragedii *Rhesos*, przywróconych w papirusach strzępów komedii Menandra (z jednym zaledwie całym i kilkoma w różnym stopniu zdekompletowanymi na ponad sto utworów jego autorstwa), oraz łańskich przeróbek kilkunastu sztuk greckich, nie dochował się do naszych czasów ani jeden tekst sceniczny w całości, ani nawet fragment, który by zawierał choćby jeden tylko akt czy scenę od początku do końca.

A jest przecież wiek IV okresem żywego zainteresowania teatrem w świecie greckim, fascynacji teatrem, jakiej na taką skalę jego dzieje nie znały dawniej. To wiek, w którym teatr attycki zaczyna stawać się zwolna teatrem panhelleńskim. Choć Ateny przez cały okres hellenistyczny pozostają głównym ośrodkiem życia teatralnego przyciągającym twórców z całej *oikumene*, przedstawienia i agony dramatyczne przygotowuje się już nie tylko sporadycznie na dworach greckich władców Sycylii czy hellenizujących się królów Epiru lub Macedonii, nie tylko w tradycyjnie związanych z dziejami dramatu miejscowościach Attyki jak Ikaria, Aiksone czy Pireus, ale wszędzie tam, gdzie osiedlają się weterani Aleksandra i rozkwita kultura helleńska. W każdej *polis* godnej tej nazwy, czy będzie to Priene w Azji Mniejszej, Delos, czy Oeniady w Akarnanii, czy też któraś z licznych Antiochii lub Aleksandrii, budynek teatralny jest równie nieodzowny jak gimnazjon bądź bouleuterion. Do wszystkich docierają wędrowne trupy aktorskie, od początków III w. p.n.e. zorganizowane w cechowe związki o charakterze religijnym - οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίται¹.

Wiek IV przynosi także pierwsze teoretyczne i monograficzne studium dramatu greckiego, *Poetykę* Arystotelesa, i choć wzorem idealnej tragedii pozostaje dla Arystotelesa Sofoklesowy *Edyp*, cytuje on przecież i omawia sztuki kilku przynajmniej tragiczków czwartowiecznych, by wymienić

¹cf. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961

Dikajogenesa, Kleofonta, Teodektesa, Chajremona, Astydamasów, czy Karkinosów.

Źródła i opracowania

Pomiędzy ostatnimi komediami Arystofanesa z początków IV w., a debiutem scenicznym Menandra w latach dwudziestych tegoż stulecia, a zatem w ciągu niespełna 70 lat, znamy z imienia 59 komediopisarzy, autorów ponad 600, a może nawet i 800 sztuk². Żeby doliczyć się tyluż, tj. ok. 60 twórców tragedii, trzeba już sięgnąć głęboko w wiek III. Zbyt mało mamy wiadomości, aby wnioskować o rozmiarach ich twórczości, musiała ona jednak być znacznie skromniejsza ilościowo, bowiem od 386 r. sporadycznie, a od połowy wieku systematycznie organizowano obok agonów nowych twórców agony dramatyczne tragedii starych mistrzów z Eurypidesem na czele. Tragedia wyeksploatowała z czasem zasób swoich mitycznych fabuł - jak długo można pokazywać na nowo stare nieszczęścia Edypa, rozpacz Hekaby, zbrodnie Medei? Komedie przez niemal pół wieku zerowała jeszcze na owych wszystkim już znanych wątkach parodiując tragedię w mitologicznej burlesce, aż i ona zwróciła się ku bardziej realistycznej *mimesis* życia codziennego Smikrinesów, Gorgiaszów, Daosów.

Masowa w dziedzinie komedii produkcja sceniczna - Aleksisowi przypisywano 245 sztuk, Antyfanosowi 280 lub nawet 365, Anaksandrydesowi skromną, w porównaniu z poprzednikami, liczbę 65, a i Menander, zaledwie 50-letni w chwili, gdy przedwczesna śmierć przerwała jego karierę, był już autorem ponad 100 komedii - nie mogła odznaczać się w całości wysokim poziomem artystycznym (choć to, że się nie zachowała, nie jest wystarczającym argumentem do uznania jej za bezwartościową). O przeciętności przeważającej części produkcji scenicznej okresu poklasycznego świadczą pośrednio wzmianki Arystotelesa o dominacji gry aktorskiej nad treścią utworu³, fascynacja widza wizualnymi aspektami przedstawienia, czy wreszcie surowy osąd Anonima *O komedii*⁴.

Z drugiej jednak strony niektórzy przynajmniej komediopisarze okresu Średniej doczekali się znacznego rozgłosu: Aleksis, mistrz Menandra, Anaksandrydes, twórca komedii miłości i rozpoznania, filozoficzny refleksyjny Antyfanos. We fragmentach ich wypowiedzi odnaleźć można w niemal niezmiennym kształcie słownym wiele celnych powiedzeń znanych nam z komedii ich następcy, Menandra. Czwartowieczni tragicy również zyskiwali sobie popularność. Wykształcony niewolnik Daos z *Tarczy Menandra* w paratragicznej scenie opłakiwania rzekomo zmarłego pana cytuje

²Anonim *O Komedii* (Anon. *De Comoedia Graeca*, ed. G. Kaibel, CGF 1, 1975) wymienia 57 nazwisk i 607 tytułów. Atenajos (VIII, 336 d) podaje liczbę 800 utworów.

³cf. Arist. *Ars Rhet.* 1403 b 33.

⁴Anonim op. cit. 12.

jednym tchem wersety z *Niobe* Ajschylosa, *Orestesa* oraz przestawnej, często przypominanej *Steneboi* Eurypidesa obok wierszy z *Achillesa* zabójcy *Tersytosa* Chajremona i nieznaney z tytułu tragedii Karkinosa. Delektuje się przy tym trafnością sformułowań: εὖ πάντα ταῦτα! (*As.* 418). Ostatnią parę cytatów opatruje pełnym podziwu komentarzem: *to Eurypides, tamto zaś Chajremon - nie pierwsi lepsi!* - οὐχ οἱ τυχόντες (*As.* 427).

Fragmentaryczny stan zachowania późnego dramatu greckiego spowodował, że badacze poświęcali mu zwykle mało uwagi, powtarzając jedynie ogólną negatywną ocenę wartości literackich niedostępnego w gruncie rzeczy dorobku dramatopisarzy. Ten stan rzeczy zmieniły częściowo znaleziska papiirusowe, które wzbogaciły znacznie nasz zasób materiału, nie tylko dzięki odzyskaniu części twórczości Menandra, ale również nowych fragmentów komedii innych autorów, a także kilku przynajmniej większych urywków tragedii, by wymienić *Hektora* Astydamaasa, czy też znamieny fragment zachowany w papiirusie londyńskim (Lond. 77) o Jazonie i Medeji, przypisywany tragedii IV-wiecznej bądź... Komedii Średniej⁵.

Do znanych edycji fragmentów dramatu greckiego doszły teksty papiirusowe opublikowane przez Rogera A. Packa w *The Greek and Latin Literary Texts from Graeco-Roman Egypt* (1965) i Denisa L. Page'a *Greek Literary Papyri* (1950), oraz Colina Austina *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta* (1973)⁶. Z nowej zamierzonej na 9 tomów edycji wszystkich zachowanych sztuk i fragmentów komedii greckiej, wraz z testimoniami i bibliografią - *Poetae Comici Graeci*, jej autorzy, R. Kassel i C. Austin, opublikowali dotychczas tomy II, IIIa, IV, V, VII, prezentujące komediopisarzy greckich i ich twórczość w porządku alfabetycznym. R. L. Hunter wydał w osobnej edycji zachowane fragmenty twórczości jednego z mniej znanych komediopisarzy Średniej, Eubulosa, z obszernym komentarzem (Cambridge 1983), a W. G. Arnott, autor kilkunastu artykułów szczegółowo omawiających twórczość Aleksisa, zapowiada nowe wydanie fragmentów komedii tego długowiecznego wuja Menandra.

Dopełnieniem ciągle podstawowej, choć powstałej przed publikacją *Odludka*, monografii Komedii Nowej, dzieła Philippe'a E. Legranda *Daos. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle* (Lyon-Paris

⁵cf. R. L. Hunter, *Pap. Lit. Lond. 77 and tragic Burlesque in Attic Comedy*, ZPE 41 (1981).

⁶W dziedzinie tragedii należy odnotować publikację w 1971 pierwszego tomu *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, zawierającego wydaną przez Bruno Snella spuściznę *tragicorum minores*. Niemal jednocześnie ukazały się dwie obszernie komentowane edycje urywka hellenistycznego dramatu Ezechuela o wyjściu Żydów z Egiptu - *Exagoge*: włoska Pietro Fornaro z 1982, i angielska Howarda Jacobsona z 1983 r. Wśród opracowań najbardziej kompletnym od czasów dysertacji Schramma z 1929 r. *Tragicorum Graecorum hellenisticae, quae dicitur, aetatis fragmenta eorumque de vita atque poesi testimonia collecta et illustrata*, jest artykuł T.B.L. Webstera *Fourth Cent. Tragedy and the Poetics*. Wymenić należy także G.M. Sifakisa *Studies in the History of Hellenistic Drama* (1967) oraz G. Ksanthakis-Karamanos *Studies in Fourth-Cent. Tragedy*.

1910) oraz nieco przestarzałej pracy P. S. Dunkina *Post-Aristophanic Comedy - Studies in the social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome* (Urbana 1946), jest monografia R. L. Huntera *The New Comedy of Greece and Rome* (Cambridge 1985). Autor zastrzega wprawdzie, że nie rości sobie pretensji do stworzenia nowego Daosa - *a kind of updated Daos*, omawia jednak wyczerpująco w oparciu o nowe materiały źródłowe i bogatą bibliografię zarówno strukturę Komedii Nowej jak i jej fabułę i wątki, a także długi w stosunku do tragedii i filozofii.

Sporo uwagi komedii Średniej i Nowej (zwłaszcza próbując, nie zawsze szczęśliwie, rekonstruować przebieg akcji), poświęcił T. B. L. Webster, znawca twórczości Eurypidesa, autor wielu prac o Menandrze, m. in. *Studies in Menander* (Manchester 1960), *Studies in Later Greek Comedy* (Manchester 1970), *An Introduction to Menander* (Manchester 1974).

Od czasu znalezisk papirusowych, które oddały jedną właściwie całą komedię Menandra *Odludek* (Δύσκολος), cztery dalsze częściowo zachowane: *Sąd Polubowny* (Ἐπιτρέποντες), *Tarcza* (Ἄσπις), *Dziewczyna z uciętym warkoczem* (Περικειρομένη), *Kobieta z Samos* (Σαμία) oraz spore fragmenty dwóch jeszcze sztuk *Sykiończyk* (Σικυώνιος) i *Znienawidzony* (Μισούμενος), liczne prace monograficzne świadczą o rosnącym stale zainteresowaniu tym pisarzem. Do najważniejszych z nich należą A. Barigaziego *La formazione spirituale di Menandro* (Torino 1965), podejmująca badania związków Menandra z Perypatem, dwie książki A. G. Katsourisa omawiające wpływy tragedii, zwłaszcza mistrza dramaturgii IV w. Eurypidesa (*Linguistic and Stylistic Characterisation - Tragedy and Menander* (Athens 1974) oraz *Tragic Patterns in Menander* (Athens 1975), a dalej szereg studiów poświęconych technice dramatycznej Menandra, m. in. M. Neumanna *Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie. Untersuchungen zur Technik des antiken Lustspiel* (Speyer 1958), N. Holzberga *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik* (Erlangen 1974), jedyna w języku polskim dysertacja S. Dworackiego *Technika dramatyczna Menandra* (Poznań 1975), zawierająca analizę pięciu najpełniej zachowanych komedii (*Dyskolos, Epitrepontes, Perikeiromene, Samia, Aspis*), S. M. Goldberga *The Making of Menander's Comedy* (London, Berkeley, Los Angeles 1980), J. Blundella *Menander and the monologue* (Göttingen 1980), A. Blancharda *Essai sur la composition des comédies de Ménandre* (Paris 1983), K. B. Frosta *Exits and Entrances in Menander* (Oxford 1988).

Najnowsza monografia Heirra-Guenthera Nesselratha *Die attische Mittlere Komödie, ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (Berlin-New York 1990) szczegółowo omawia genezę trójpodziału komedii greckiej, wyczerpująco prezentuje wszelkie dostępne źródła naszej wiedzy o Μέση. Autor koncentruje się przede wszystkim na komedii "mitologicznej", oraz obsadzie charakterystycznej (niewolnik,

kucharz, pasożyt), znacznie mniej uwagi poświęcając powstałej w tym okresie komedii rodzinnej i jej obsadzie, komedii dominującej w okresie Nowej.

Pojawiają się liczne artykuły zajmujące się stosunkami społecznymi, prawodawstwem rodzinnym w komedii, typami komediowymi. Wśród tych ostatnich szczególne miejsce przypadło kucharzowi, głównie, jak zobaczymy poniżej, z winy Atenajosa. Autor *Ucztę Sofistów* obficie przeplatając uczone wywody biesiadników kulinarnymi fragmentami Komedii Średniej, sprawił, że kucharz wyrósł niezasłużenie na pierwszoplanową jej postać i doczekał się w związku z tym obszernych monografii - niemieckiej Hansa Dohma *Mageiros - die Rolle des Koches in der Griechische Römischen Komödie* (1964) i włoskiej A. Gianniniego *La figura del cuoco nella Commedia Greca* (1960), a do komedii przylgnał zarzut, że nie zajmuje się niczym poza jedzeniem.

Obiad u Atenajosa

δεδειπνάναι γὰρ ἄνδρες εὐκαίρως πάνυ
δοκοῦσι μοί.

Epikrates (*Amazonki*, FAC II, frg. I E)

Badacz przeglądający dziś szczątki Komedii Średniej ma za przewodnika grubego i zadufanego w sobie kucharza. To on najczęściej zabiera głos rozprawiając ze znanstwem o różnych sposobach przyrządzania ryb, drobiu i mięsiwa, o wyższości profesji kucharza nad wszystkimi innymi zajęciami i koniecznych do tego wyjątkowego zawodu przymiotach charakteru. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że komediopisarzy (i widzów?) tego przejściowego okresu nie interesowało właściwie nic poza jedzeniem. Tego dziwnego przewodnika narzucił nam autor obszernej antologii literackiej, dzięki której ocalała znaczna większość fragmentów obfitej twórczości komediowej okresu Średniego i Nowego, Atenajos. Twórca wypisów rojących się od cytatów, omówień i aluzji literackich wymienia ponad 700 prozaików, ponad 300 poetów, cytuje około 10 500 wierszy fragmentów, z których jedynie dziesiąta część znana jest z tradycji rękopiśmiennej czy papirusowej. Fantazja autora nadała tej antologii formę rozmowy przy suto zastawionym (lub raczej zastawianym) stole, rozmowy toczącej się przez trzy dni!

Badacz zainteresowany twórczością komediową po Arystofanesie z konieczności zatem musi wziąć udział w tym, jak go określił Sinko, *diner monstre*⁷. Czy jednak wertując to dzieło, zdaniem wielu badaczy nie będące

⁷H. Oellander, *Zur Chronologie der altattischen Komödie*, WS 38 (1916), str. 137. Cytuję za Nesselrathem op. cit. str. 65: *Każdy, kto zajmuje się komedią grecką po Arystofanesie, a nawet szerzej, dramatem autorstwa tragici minores, musi wziąć do ręki, wcześniej czy później Dejpnosofistów Atenajosa*

niczym więcej jak tylko książką kucharską z pretensjami literackimi, zdoła zaspokoić coś więcej niż tylko swe zainteresowania kulinarne?

Obszerny to tekst (3 opasłe tomy wydania oficyny Teubnera⁸), faszerowany różnorodnym materiałem, w dodatku sam w sobie stanowiący osobliwe zjawisko literackie - powstały w epoce II Sofistyki - właściwie nigdy nie wzbudzał głębszego zainteresowania badawczego. Znakomita większość prac poświęconych dziełu Atenajosa sprowadza się do *minutiae* krytyki tekstu (autor występuje tu więc co najwyżej jako znany z imienia skryba). Jeden z niewielu badaczy zainteresowany Atenajosem, jako takim, Baldwin, zadał sobie trud podliczenia prac, artykułów i not na temat tego autora i jego dzieła od 1700 r. poczynając⁹. Okazało się, że liczba ich w ciągu bez mała trzystu lat nie przekroczyła setki. A przecież większość prac i artykułów traktujących o dramacie późnogreckim nie byłaby w ogóle możliwa do zrealizowania bez "milczącej obecności" Atenajosa. Zawdzięczamy mu, przykładowo, ponad 2/3 ocalałych fragmentów Aleksisa i Eubulosa, dobrze ponad połowę fragmentów Antyfanesa i Anaksandrydesa, niemal dokładnie 3/5 twórczości Amfisa (z ponad 70 wierszowym opisem uczyły weselnej). Prace C. Collarda o tragiku Chajremonie, wspomnianym przez Arystotelesa, G. Arnotta zapowiadane wydanie Aleksisa czy wydanie fragmentów Eubulosa przez R. L. Huntera, nfe mówiąc już o wydaniu przez A. S. W. Gowa fragmentów twórczości Machona¹⁰, przedstawiciela Komedii Nowej, autora Χρῆται, znanego tylko dzięki cytatom Atenajosa, bez niego nie byłyby możliwe.

Zanim jednak skorzystamy z tego pierwszorzędnego, a nierzadko jedyne go, źródła do badań dramatu poklasycznego, trzeba uporać się z dwoma następującymi problemami: po pierwsze, czy przekazany przez Atenajosa tekst jest wierny, innymi słowy, w jaki sposób reprodukuje Atenajos tekst cytowanego autora (z pamięci, z antologii poprzednika, z autopsji?); po drugie, czy fragmenty cytowanych utworów tworzą mozaikę przypadkowych cząstek, z których nie da się złożyć niczego sensownego, wyciągnąć jakichkolwiek wniosków, poza rzucającym się w oczy "teoretycznym" obzarstwem autora, czy też wybór rządzi się pewnymi zasadami, innymi słowy, czy i jakie kryteria przyjmuje Atenajos w doborze cytatów.

Pierwsze zagadnienie wiąże się ze skomplikowanymi dziejami tekstu Naukratyty. Tekst *Deipnosophistów* zachował się w jednym tylko rękopisie (*Codex Marcianus* Gr. 447) z X w. n.e., pióra starannego skryby, Jana Kaligrafosa. Przywieziony na Zachód przez Jana Aurispę w 1423 r., znalazł się w kolekcji kardynała Bessariona, który, jak wiadomo, podarował swe przebogate zbiory Bibliotece Sw. Marka w Wenecji. Z tego właśnie rękopisu

⁸ed. G. Kaibel, Lipsiae 1887-90.

⁹cf. B. Baldwin, *Athenaeus and his Work*, AC 19 (1976), str. 21-46. Przykładowo w latach 1896-1914 już tylko 30, w latach 1914-1934 zaledwie 19.

¹⁰A.S.F. Gow, *Machon*, Cambridge 1965 (z omówieniem tradycji rękopiśmiennej oraz dotychczasowych edycji Atenajosa).

wydał Atenajosa wraz z tekstem *Leksykonu* Hesychiosa Marcus Musurus nakładem oficyny Alda Manucjusza w 1514 r., uzupełniając luki *Marcianusa* (brak początku, ksiąg I i II, początku ks. III, luki w ks. XI i XII, brak końca) na podstawie zachowanego w dwóch rękopisach z XV i XVI w. streszczenia (*Epitome*), powstałego zapewne ok. XII w.¹¹

Autorstwo *Epitome* i jej stosunek do *Marcianusa* stały się przedmiotem gorących i do dziś nierozstrzygniętych sporów. Nie wyklucza się, że twórca *Epitome* (którego wielu badaczy (Dindorf, Cobet, Desrousseaux) identyfikuje z komentatorem Homera Eustacjuszem) korzystał z *Marcianusa*, przed jego uszkodzeniem, poprawiając, niekiedy znakomicie, przepisywany tekst (P. Maas), lub też miał przed sobą inną niezależną kopię tej samej co i *Marcianus* rodziny (G. Kaibel, C. Collard)¹². Problem komplikują dalej marginalia *Marcianusa* (przepisane zapewne przez Kaligrafosa z podstawy) przynoszące wiadomość, że tekst zachowany w tym rękopisie w piętnastu księgach jest wyciągiem z całości liczącej ich trzydzieści. Jeśli tak rzeczywiście było, to ocena wierności przekazu nabiera w przypadku tekstu Atenajosa szczególnego znaczenia: do "zwykłych" bowiem błędów nieuniknionych w toku transmisji rękopiśmiennej każdego z tekstów antycznych dochodzą deformacje, do jakich mogło (i zapewne musiało) dochodzić przy sporządzaniu najpierw skrótu obejmującego ledwie połowę oryginału, następnie zaś streszczenia tak powstałej całości, nie mówiąc już o błędach, jakie mógł popełnić sam Atenajos wobec tak różnorodnego materiału i obfitych źródeł, jakie miał do dyspozycji.

Sporządzeniem dokumentacji błędów zawartych w przekazanym tekście Atenajosa zajmowali się Kaibel¹³, Schweighauser¹⁴, Zepernick¹⁵ (bardzo szczegółowo) i Collard¹⁶. Próbowali oni określić stopień wiarygodności tego autora jako przekaznika cytatów eliminując kolejne warstwy błędów: błędy transmisji, niefortunne skróty epitomatora (zwłaszcza w I, II i ostatniej księdze, dla których brak *Marcianusa*). Jeśli jednak i sam *Marcianus* przekazuje tekst będący wyciągiem obszerniejszej całości, to nawet znalezienie błędów, których nie da się przypisać kopiście czy autorowi *Epitome*, nie rozstrzygnie sprawy, skoro nie wiadomo, jak wyglądał pierwotny tekst Atenajosa, nie wypaczony manipulacjami ekscerptatorów, "zgodny z intencją autora". Tymczasem analizy błędów spotykanych najczęściej w zachowanym tekście w przeważającej części pozwalają złożyć je

¹¹cf. I. Irigoin, *L' édition princeps d' Athénée et ses sources*, REG 80 (1967), str. 418 nn.

¹²cf. C. Collard, *Athenaeus, the Epitome, Eustathius and Quotations from Tragedy*, RFIC 97 (1969), str. 157-179.

¹³G. Kaibel, *Athenaeus*, Leipzig 1887.

¹⁴J. Schweighauser, *Griechische und Lateinische Texte mit Kommentar*, Strassburg 1801-1807.

¹⁵K. Zepernick, *Die Exzerpte des Athenaeus in der Dipsosophisten und ihre Glaubwürdigkeit*, Philologus 77 (1921), str. 311-363.

¹⁶C. Collard, op. cit.

na karb roztargnienia kopisty. Badania miejsc zachowanych w tradycji niezależnej lub cytowanych kilkakrotnie w dziele Atenajosa potwierdzają natomiast wysoki stopień wierności przekazu (na 18 cytatów z dzieł Hezjoda, w tym 7 znanych tylko z Atenajosa, 8 okazało się dosłownie zgodnych z tradycją, a 2 zgodne z jej częścią). Miejsca zestawione dokładnie przez Zepernicka (Homer, Hezjod, Platon, Arystoteles, historycy) wskazują, że Atenajos świadomie wybiera daną wersję, idąc raz za tą, innym razem za inną tradycją, nierzadko przekazuje najlepsze lekcje cytowanego miejsca. Dokładność w cytowaniu wybranych przez siebie fragmentów posuwa czasami nawet do wyrażenia własnych wątpliwości co do źródła, z którego przyszło mu korzystać.

Trudno sobie wyobrazić, żeby Atenajos przy całej swojej niewątpliwie nieprzeciętnej, nawet jak na czasy II Sofistyki, erudycji, cytował fragmenty ok. 1000 autorów z pierwszej ręki! Byłoby to zresztą wobec istnienia już wówczas ogromnej liczby najróżniejszych wyciągów, wypisów i antologii zgoła bezsensownym trudem. Powołuje się wielokrotnie na swoich poprzedników: Pamfilosa, przesławnego Didymosa, który tyle napisał, że sam już nie pamiętał tytułów własnych dzieł, czym zasłużył sobie na przydomek βιβλιολόθρας, Tryfona, Herodiana i wielu innych, jak też na literaturę typu *Wyszyczeni w komedii* (Κωμωδοούμενοι), której zapewne zawdzięczał wiele smakowitych fragmentów. Wertował i leksykony z listami synonimów, katalogami nazw owoców, roślin, ryb, lub naczyń do picia. Te ostatnie wręcz wymienia w kolejności alfabetycznej usprawiedliwiając się przed swoim słuchaczem, że robi to tylko dlatego, że zbyt długo by trwało, gdyby odtworzał swobodną rozmowę toczoną na ten temat przy stole Larensisa¹⁷.

Wydaje się, że mimo wszelkich zastrzeżeń wynikających ze wspomnianych powyżej skomplikowanych dzieł *Ucztu Sofistów* oraz błędów "odziedziczonych" przez Atenajosa po źródłach, z których korzystał a których nie miał możliwości zweryfikować, można przyjąć, że autor *Ucztu Sofistów* jest w zasadzie świadkiem godnym zaufania. Do takiego wniosku dochodzi zarówno Zepernick¹⁸, jak i J. Lefrouit¹⁹ w wyniku analizy miejsc paralelnych u Atenajosa i Harpokrationa.

W księdze VIII (336 d) *Ucztu Sofistów*, w związku z przypisywanym przez Sotiona Aleksisowi dramatem *Mistrz Rozpusty* (Ἀσωτοδιδάσκαλος), pada niezmiernie dla nas interesujące oświadczenie, przez większość wydawców umieszczane w nawiasach, jako uwaga marginalna autora:

¹⁷ Wyczerpujące omówienie dyskusji nad źródłami Atenajosa cf. Nesselrath op. cit. str. 65-79.

¹⁸ Jedenfalls änderte Athenaeus die Exzerpte nicht willkürlich. Es ist ihnen daher die größte Glaubwürdigkeit beizumessen... op. cit. str. 363.

¹⁹ J. Lefrouit, Passages parallèles chez Athénée et Harpocraton, Maia XLI, 2 (1989): Athénée est bien loin d' être un simple copiste.

ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀπῆντησα τῷ δράματι πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμωδίας ἀναγνοῦς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος οὐ περιέτυχον τῷ Ἀσωτοδιδασκάλῳ, ἀλλ' οὐδ' ἀναγραφῆς ἀξιοθῆν τινὶ σύνοιδα ...

Świadczyłyby to o niebywałym odczytaniu autora i wyjątkowych jego kompetencjach jako ekscerptatora komedii właśnie. Owych 800 komedii wcale nie musi budzić niedowierzania ani podejrzenia, że liczba ta wyraża jedynie w sposób konwencjonalny "mnóstwo"²⁰, wobec 103 przypisywanych Eubulosowi komedii, ponad 200 sztuk Anaksandrydesa, Aleksisa i Antyfanesa, nie licząc obfitej zapewne twórczości pozostałych 56 poetów.

Cytowana powyżej wypowiedź niekoniecznie odnosi się do samego Atenajosa²¹. Zdarza mu się wprawdzie niejednokrotnie zwracać niejako na stronie do swojego słuchacza, Timokratesa, tu jednak kwestię ową zdaje się istotnie wypowiadać filozof z Nikomedii, uczony Demokryt, którego Kynulkos nazywa zapewne nie bez przyczyny μουσικώτατος. Ogromna liczba przeczytanych przezeń komedii stanowiłaby więc część charakterystyki tego erudyty²². Nie wyklucza to jednak, że Atenajos pozwala swemu *deipnosofiście* pochwalić się znawstwem komediowej twórczości niewiele tylko obszerniejszym niż zakres jego własnej wiedzy, potwierdzonej bogatym doбором fragmentów i obfitością cytowanych sztuk. W każdym razie wybierając miejsca z dostępnych mu antologii i wypisów, robi to "inteligentnie". Dobiera mianowicie fragmenty nie w sposób mechaniczny idąc za leżącym przed nim w danej chwili źródłem, ale wedle pewnych kryteriów, które wyznaczają mu ramy przyjętej konwencji - swobodnej rozmowy uczonych przy stole.

Uczta Sofistów jest bowiem przede wszystkim utworem o ambicjach literackich, o czym świadczy już choćby wybór trudnej formy dialogu, do tego, jak zaznacza Epitomator, udramatyzowanego ζῆλω Πλατωνικῷ.

Licznych jak ziarnka piasku (ψαμμακόσιοι) gości zaproszonych na wystawny obiad przez wysokiego urzędnika rzymskiego, *pontifeksa* Larensisa, łączy jedna wspólna cecha, wszyscy są wyjątkowo odczytanymi erudydami i pełnymi zapału łowcami rzadkich form i wyrazów - πολυμαθέστατοι ὀνομάτων καὶ ῥημάτων θηρευταί. Reprezentują różne dziedziny wiedzy: są wśród nich prawnicy, jak sam sympozjarcha, purysta Ulpian, lekarze (Galen, Dionisokles, Rufinus), filozofowie (Kynulkos, Myrtilos, Demokryt), muzycy (Alkides), leksykografowie (Palamedes) i in²³.

²⁰cf. R. L. Hunter, *Eubulos, The Fragments*, Cambridge 1983, str. 12.

²¹Przegląd możliwych interpretacji tego miejsca cf. Nesselrath, op. cit.

²²Nie można też wykluczyć, że na tę liczbę komedii powołuje się autor źródła Atenajosa, Sotion, i że to on właściwie przechwala się swoją pilnością.

²³Dyskusje związane z liczbą i tożsamością biesiadników omawiają m. in. Ch. B. Gulick, *Athenaeus, the Deipnosophists* (Loeb), vol. I, London-New York 1977; K. Mengis, *Die*

Żaden z nich nie tknie jakiegokolwiek potrawy, dopóki wyczerpująco nie przypomni, gdzie wymienia się ją w literaturze (synonimy, właściwości, siła lecznicza itp.), przy czym Ulpian czuwa, aby nie połączyć przypadkiem czegoś, czego nazwa nie została odpowiednio poświadczona w literaturze klasycznej. Zastawa, na której wnoszone są potrawy, daje okazję do długich katalogów naczyń, dyskusje ze służbą prowadzą do wywodów o pasożytach, niewolnikach i oczywiście kucharzach.

Weźmy choćby początek zachowanego w *Marcianusie* tekstu (III, 74 nn.). Biesiadnicy dyskutują o właściwościach bobu, następnie zaś ogórków (σίκουσ). Podobieństwo brzmieniowe tego słowa do σῦκα - fig, wprowadza, niejako naturalnie, katalog różnych ich odmian zachwalanych przez znawcę Magnusa (φιλόσυκος γὰρ εἶμι δαυμονίως) nader dwuznacznie (zważywszy wielość znaczeń tego słowa). Sykolog Magnus zarzuca słuchaczy cytatami, głównie z komedii, zawierającymi nazwy różnych gatunków fig (z nieuniknioną dygresją na temat sykofantów). Cytaty te wprowadza przez czasowniki φησίν, μνημονεύει, λέγων, lub omówienie ὡς φησίν²⁴. Przy φιβάλεως zadawała się jednak stwierdzeniem, że słowo to występuje u wielu komediopisarzy (czyżby ślady działalności epitomatora?), a przy końcu sekwencji o figach po katalogu nazw bez cytatów, gdy lekarz Dafnos omówi lecznicze właściwości tego owocu kończąc wywód przysłowiem, następuje gwałtowne, niezapowiedziane przejście do jabłek.

Szerokie zainteresowania gości z jednej strony i przebieg δειπνον z drugiej, pozwalają autorowi urozmaicić tematykę rozmowy i od czasu do czasu przynajmniej "wychodzić z kuchni". Stosuje przy tym wszelkie chwytów kompozycyjne, jakie mogą ożywić dialog i umożliwić chwilowe zapomnienie, że przez cały czas nie mamy w gruncie rzeczy do czynienia z niczym innym jak tylko z obszernym słownikiem: spory Ulpiana z cynikiem Kynulkosem, żarty, konkursy zagadek, słowa-hasła (*Stichwörter*) - ζητήματα, liczne ekskursy, anegdoty, dygresje, wszystko pełne cytatów, tak żeby πολυμαθία wszystkich rozmówców zajaśniała pełnym blaskiem²⁵.

Przyjęta przez Atenajosa konwencja rozmowy biesiadnej, która powraca w sposób naturalny do podstawowego swego tematu: jedzenia i picia, skłania autora do czerpania fragmentów poetyckich głównie z komedii. Mimo odkryć papirusowych XX w., *Uczta Sofistów* pozostaje ciągle najbogatszym źródłem do poznania dziejów komedii po Arystofanesie.

Atenajos wkłada w usta swoich erudytów fragmenty mniej znane, cytaty z dzieł trudno dostępnych, wyszukuje rzadziej cytowanych i czytanych

schriftstellerische Technik in Sophistenmahl des Athenaeus, Paderborn 1920; B. Baldwin, *The minor characters in Athenaeus*, AC XX (1977).

²⁴Omówienie formuł wprowadzających cytaty cf. K. Zepernick, op. cit.

²⁵O technice kompozycyjnej Atenajosa cf. W. Dittenberger, *Athenaeus und sein Werk*, (Apophoreton) 1903; K. Mengis, op. cit.; L. Nyikos, *Athenaeus quomodo quibusque usus subsidiis Deipnosophistarum libros composuerit* (diss.), Basel 1941.

autorów. W ten sposób popis erudycyjny uczestników biesiady wydaje się osiągać najwyższy poziom. *Uczta Sofistów* jest jedynym źródłem dla 160 fragmentów tragików (cytuje ich ok. 250 razy), w tym *tragici minores* mają 72 cytaty, ciągle popularny Eurypides tylko 14. Im bardziej popularny autor, tym mniej cytatów wybiera zeń Atenajos.

Na owych 250 cytatów z tragików, przebadanych przez Collarda, ponad sto ma charakter leksykalny (zawiera jedynie bezpośredni, zwykle jednowierszowy kontekst dla danego słowa, np. nazwy gatunkowej figi). Pozostałe jednak mają charakter tematyczny, wybrane ze względu na treść, z reguły są wielowierszowe.

Ilekcję uczeni biesiadnicy prześcigają się w cytowaniu miejsc, w których występuje dane słowo a zwłaszcza takich, które dotyczą omawianego właśnie tematu, trudno przypuścić, aby mogli zapomnieć o jakimś ważnym dla danego tematu autorze, pominąć jakiś charakterystyczny fragment - skompromitowałoby to przecież natychmiast ich (i Atenajosa) profesjonalną erudycję. Należy zatem przyjąć, pamiętając jednakże o możliwości interwencji epitomatora, że wybór cytatów do poszczególnych tematów jest dość reprezentatywny i wobec tego np. zainteresowanie Aleksisa pasożytami (skądinąd wiadomo, że miał tę postać szczególnie wzbogacić), Antyfanesa heterami, czy Anaksandrydesa historiami miłosnymi to nie wynik przypadkowego doboru cytatów, a pewne wyraźnie zauważalne tendencje w ich twórczości.

W odróżnieniu od polującego na celne gnomy Stobajosa, czy zainteresowanego głównie attyckimi nazwami Polluksa, Atenajos korzysta z okazji, aby zamieścić dłuższe cytaty. Umożliwia to do pewnego stopnia badanie metryki komediowej (Arnott Aleksisa, Hunter Eubulosa), właściwości stylistycznych Komedii Średniej (styl paratragiczny), pewnych upodobań językowych (dbałość o precyzję nazewnictwa widoczna u Aleksisa). Cytaty wybierane starannie przez Atenajosa tak, aby dowieść niebywałej erudycji gości Larensisa, zwłaszcza fragmenty Komedii Średniej, jako mniej popularnej, a do pewnego stopnia także Nowej, pozwalają zatem na zorientowanie się w zainteresowaniach ich twórców, przyjrzenie się obsadzie komediowej i wychwycenie niektórych przynajmniej cech typowych, jakimi obdarzają swoje maski charakterystyczne.

Należy do dobrego tonu w nielicznych badaniach nad *Ucztą Sofistów* utyskiwać na idiosynkrazję kuchenną Atenajosa. Robert Flacelière oceniając dzieło polihistora z Naukratis nazywa je masywną i "niestrawną" kompilacją przyznając jednak, że zawiera ono kopalnię wiadomości na niemal wszystkie tematy: *l' oeuvre constitue une mine inépuisable de renseignements sur presque tous les aspects de la vie et des moeurs antiques*²⁶.

²⁶ R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris 1962, str. 441.

Onomasticon Polluksa i *Antologia* Stobajosa.

Innym ważnym źródłem do dziejów komedii poarystofanejskiej i ówczesnej praktyki teatralnej jest dzieło współczesnego Atenajosowi krajana, Naukratyty Jana Polideukesa (Polluksa). IV księgę *Onomastykonu* niemal w całości poświęca Polluks zagadnieniom teatralnym (rekwizyty, kostiumy, maski), jednak jedynie wyjątkowo odwołuje się do tekstów sztuk i rzadko cytuje więcej niż poszczególne słowa czy zwroty. Jakkolwiek niewątpliwie opiera się na opracowaniach starszych, sięgających zapewne Arystofanesa z Bizancjum, pisze jednak w ponad pół tysiąclecia po interesującym nas okresie i inną praktykę teatralną ma przed oczyma.

W ponad dwieście lat po Atenajosie, w początkach V w. n.e., 4 księgi wypisów celnych wypowiedzi i pożytecznych nauk pozbiierał pracowicie Jan Stobajos. Wybrał sobie niemal równie jak biesiada erudytów popularną formę ich prezentacji jako podręcznika dla syna (*praecepta ad filium*), adresując swoje wyciągi z ponad 500 poetów i prozaików greckich od Homera po Temistiosa, do młodego Septymiusza. Zamierzał, jak powiada jego pilny czytelnik, Focjusz, *dzięki nim pomóc synowi w wyćwiczeniu i ulepszeniu naturalnej właściwości ludzi wyposażonych w zbyt słabą pamięć do lektury*²⁷.

W przeciwieństwie do erudyty Atenajosa, wyszukującego autorów rzadko czytanych i fragmenty mniej znane, Stobajos, zgodnie z przeznaczeniem dydaktycznym swego dzieła, ekscerptuje głównie utwory autorów popularnych i sławnych, szukając w nich cennych nauk moralnych. Z poetów cytuje zwłaszcza "filozofów sceny" Eurypidesa i Menandra. Zdarza mu się także, i to nierzadko, dopasowywać wybierane zdania tak, by można je było umieścić w odpowiednim miejscu antologii jako przykłady ilustrujące dany temat²⁸. Chociaż zakres jego zainteresowań jest nieporównywalnie szerszy niż tematyka rozmów gości Larensisa, a obejmuje praktycznie "wszystko": od pochwały filozofii, przez zagadnienia fizyki i metafizyki, po wskazania etyki (ze szczegółowym potraktowaniem poszczególnych zalet i przywar), czy wreszcie najszerzej pojętą tematykę życia codziennego, te szkolne wypisy nie mają jednak ambicji ani wyczerpania danego tematu, ani popisania się własnym odczytaniem przez wyszukanie oryginalnych trudno dostępnych fragmentów. Zamiar stworzenia "książki pomocniczej" w pogłębieniu wykształcenia młodego człowieka przesądził o doborze materiału.

²⁷Focjusz, *Biblioteka*, tom 2, kod. 167 Stobeusz; tł. O. Jurewicz, Warszawa 1988.

²⁸cf. S. Luria, *Entstellungen des Klassikertextes bei Stobaios*, RH n. f. 78 (1929), str. 81-104, 225-248.

Daos rzymski

Ostatnim wreszcie źródłem komediopisarstwa greckiego czasów po Arystofaniesie są adaptacje Komedii Nowej i (znacznie rzadziej) Średniej na scenę rzymską.

Odmienne wymogi teatru rzymskiego, odrębność języka, obyczaju, wspólnych doświadczeń odbiorców, wychowanych w tradycjach innych widowisk, wreszcie temperament twórczy Plauta i Terencjusza wypełnić musiały grecką sztukę nową treścią. Grecka Komedia Nowa pozostaje wprawdzie, aby posłużyć się wyrażeniem F. Dupont, *le référent unique*²⁹ rzymskiej *palliaty*, zachowuje imiona, miejsca, stosunki między postaciami, ogólnie mówiąc - "środowisko greckie". Jest to jednak *vêta* pozbawiona swego kontekstu historycznego i naturalnego odniesienia społecznego, przekształcona w swoisty model bezczasowego świata komicznego - *le code de la palliata*. Do dziś tocząca się z niesłabnącym natężeniem dyskusja (niemożliwa do rozstrzygnięcia) nad stopniem wierności rzymskich autorów wobec greckich oryginałów skłania do ostrożności w powoływaniu się na nie przy badaniach dramatu greckiego³⁰.

Pewny siebie kucharz Atenajosowy pozostanie z konieczności naszym jedynym przewodnikiem po ruinach czwartowiecznego i hellenistycznego dramatu greckiego. Przywdziawszy odpowiednią maskę wejdzie do zamożnego domu greckiego mieszkańca komedii i powiedzie korowód postaci zaludniających ten dom i kręcących się po pobliskiej ulicy, stworzonej w wyobraźni widza przez komediopisarzy pokolenia poprzedzającego i współczesnego synowi Ateńczyka Diopejtesa, z demu Kefizja, właściwemu twórcy europejskiej komedii nowożytnej.

²⁹F. Dupont, *L' Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985, str. 248.

³⁰cf. m. in. E. Fraenkel, *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922; K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-New York 1972; K. Kunst, *Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlußszenen und ihrer Motive*, Wien und Leipzig 1919; R. Perna, *L' originalità di Plauto*, Bari 1955; E. Lefebvre, *Diphilos und Plautus (Rudens)*, Mainz 1984; E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, 1989; M. Knorr, *Das griechische Vorbild der Mostellaria des Plautus* (diss.), München 1933; L. B. C. Lowe, *Plautine Innovations in Mostellaria*, Phoenix 39 (1985), str. 6-26; G. L. Müller, *Das Original des plautinischen Persa*, Frankfurt 1957.

3 W kręgu rodzinnym: οἰκία - dom

πᾶσα γὰρ σύγκειται πόλις ἐξ οἰκιῶν.

Arystoteles (Pol. 1253 b)

W zestawieniu z fantastycznymi pomysłami autorów komedii staroattyckiej fabuła Komedii Nowej może na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie, że ogranicza się do powtarzania *ad nauseam*, z niewielkimi zmianami, kilku "ogranych" motywów. Istotnie, świat komediopisarzy maleje zamykając się w niewielkiej przestrzeni uliczki miejskiej lub drogi wiejskiej z kilkoma (najwyżej trzema) stojącymi przy niej domami.

Niespełna sto lat temu działalność polityczna miasta, jego polityka zagraniczna, jego stosunki zarówno z sojusznikami w łonie Związku Delijskiego jak i z członkami rywalizującej z nim symmachii, dalej stosunki wewnętrzne, powstawanie i rozpad koterii politycznych, przymierzy opartych o związki rodzinne, zmiany w składzie elity dzierżącej władzę i wpływy budziły najżywsze emocje przeważającej części jego mieszkańców, wszyscy bowiem pełnoprawni beneficjenci praw obywatelskich mieli szansę, przynajmniej teoretyczną, czynnego w nich uczestnictwa.

Tak jak zasiadający wówczas na ławach teatru Dionizosa obywatele ateńscy słuchając dysput dotyczących funkcjonowania i przyszłości ich *polis* oglądali widowisko o sobie samych, tak i w Atenach IV i III w. p.n.e., spychanych niepostrzeżenie do roli miasta prowincjonalnego, komedia ukazując widzom perypetie rodzinne sąsiadów z za rogu podsuwa im zwierciadło, w którym odbija się już nie zgromadzenie *πολιται*, ale przede wszystkim członkowie greckiej *οἰκία*.

Wiek IV jest przecież wiekiem nie tylko wielkich procesów politycznych, dramatycznych sporów zwolenników różnych politycznych orientacji, które rozstrzygają się "ponad głowami" Ateńczyków, patetycznej retoryki Demostenesa i Isokratesa, ale także okresem, w którym, jak nigdy przedtem, rozwija się prawo cywilne. Mowy Isajosa, prywatne mowy Demostenesa, Lizjasza, czy innych mówców attyckich dotyczą *οἰκεῖα πράγματα* ateńskich rodzin, bronią integralności i bezpieczeństwa poszczególnych *οἰκία*. Spory o podział majątku, podejrzenia o uzurpację praw obywatelskich, legalność zawartego małżeństwa, wysokość posagu, problemy związane z adopcją i prawa przysposobionego spadkobiercy, pierwszeństwo do ręki (i majątku) *epikleros*, reprezentowanie i obrona interesów kobiety - wszystkie te zagadnienia roztrząsa się szczegółowo przed lokalnym zgromadzeniem demotów, w obecności heliastów, a także "od święta" w teatrze przy pełnej

widowni żywo zainteresowanej i niezłe zapewne znającej się na rzeczy publiczności.

Sprawy domowe w komediowym *puzzle'u*

Niezależnie od tego, czy komedia rozgrywa się przed oczyma widzów Koryntu, Epidauros, Aten, czy później w Antiochii lub Aleksandrii, οἰκεῖα πράγματα, jakimi się zajmuje, są dla nich wszystkich równie pasjonujące - ich przecież dotyczą - jak i dobrze znane. Wprawdzie wielkie decyzje polityczne zapadają poza zasięgiem większości szarych obywateli, wprawdzie tracą oni może swolna poczucie przynależności do δήμος - suwerennego pana πόλις, pozostają jednak ciągle niekwestionowanymi panami własnego domu, nękają ich podobne kłopoty rodzinne i zaprzatają podobne sprawy.

Πρῶτα δὲ καὶ ἐλάχιστα μέρη οἰκίας δεσπότης καὶ δοῦλος, καὶ πόσις καὶ ἄλοχος, καὶ πατήρ καὶ τέκνα, περὶ τριῶν ἂν τούτων σκεπτέον εἴη, τί ἕκαστον καὶ ποῖον δεῖ εἶναι, ταῦτα δ' ἐστὶ δεσποτικὴ καὶ γαμικὴ (ἀνώνυμον γὰρ ἢ γυναικὸς καὶ ἀνδρὸς σύζευξις), καὶ τρίτον τεκνοποιητικὴ (καὶ γὰρ αὕτη οὐκ ὠνόμασται ἰδίῳ ὀνόματι) ...
(Pol. 1259 b)

Naszkiecowany w tym fragmencie *Polityki* nowatorski program (jego nowość podkreśla sam filozof wprowadzając nie używane dotąd terminy), Arystoteles dzieli z komediopisarzami połowy IV w. To właśnie te wymienione przezeń stosunki, jakie łączą wolnych i niewolnych członków οἰκία, męża i żonę, rodziców i dzieci, dalej sztuka rządzenia służbą (δεσποτικὴ), żoną (γαμικὴ), i dziećmi (τεκνοποιητικὴ), a wreszcie zarządzanie finansami domu (χρηματιστικὴ) stają się swolna właściwie jedynym przedmiotem zainteresowania ówczesnej komedii.

"Sprawy domowe" nie pojawiają się w dramacie antycznym po raz pierwszy. Nawet najbardziej powierzchowna lektura pierwszej z brzegu tragedii natychmiast pozwala stwierdzić, że jej właściwym tematem są tragiczne dzieje jakiegoś wielkiego heroicznego "domu". Ale też tragedia dzieje się w świecie heroicznym, rządzącym się własnymi prawami, świecie nie-ludzi lub nad-ludzi, bogów i herosów. Komedia Stara znów kreuje własny świat fantastyczny, gdzie współistnieją swobodnie baśń i rzeczywistość, gdzie bóg, heros i "szary" Ateńczyk spotykają się w sposób naturalny i przeglądają ramię w ramię w lustrze komediopisarza. Dopiero Komedia Nowa uczyni μίμεις βίου nadrzędnym czynnikiem porządkującym komediową rzeczywistość i wyznaczającym ściśle sferę tego, co nieprzewidywalne i tego, co się powtarza. Μίμεις βίου swoiście pojętą, która tworzy świat zgodny ze społecznym wyobrażeniem *decorum*, posłuszny przyjętym przez grecką

(ateńska) społeczność prawom, respektujący wszelkie konwenanse, a jednocześnie poddany przedziwnej deformacji - skondensowany świat komediowej rodziny, gdzie, całkiem odmiennie niż praktyka społeczna wskazuje, małżeństwa zawiera się z miłości, zgwałcone dziewczyny wychodzą za mąż za swoich gwałcicieli, cudownie odnajdują się ich "wyrzucone" dzieci, niewinne hetery okazują się pannami z dobrych rodzin, a chciwcy, odludki, stręczyciele i samochwały ponoszą zasłużoną karę.

Owa *μίμεις βίου* ogranicza swobodę twórczą autora Komedii Nowej równie stanowczo jak "dana z góry" tradycyjna fabuła mityczna inwencji tragika. W komediowym świecie rządzonej przez boginię przypadku Tyche, nic nie może być przypadkowe. Choćby Tyche pozornie najdowolniej rozrzuciła elementy układanki rodzinnej w przestrzeni i czasie, w scenicznym syntetycznym okresie "jednego dnia" *puzzle* zostanie całkowicie złożony, wszystkie elementy dopasowane tak, że żaden nie pozostanie poza układem. Przeróżne nieprawdopodobne odmiany fortuny, trafy i zbiegi okoliczności okażą się jedynie koniecznymi kolejnymi etapami w procesie układania domowego *puzzle'u*.

Niewątpliwie Komedia Nowa ukazuje świat rządzonej przez przypadek: w jednej chwili z bogatego można stać się biednym lub z biedaka zamożnym (Patajkos w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* traci majątek w ciągu jednego dnia, pod koniec sztuki jednak okazuje się, że jest w stanie dać córce w posagu trzy talenty, czyli tyle, ile uważany za bardzo bogatego, Kallipides z *Dyskolosa*). Przypadek przekształca wolnego w niewolnika (Glykera w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*, Krateja w *Znienawidzonym*, Kleostratos w *Tarczy*), obcego przybysza w obywatela (Stratofanes w *Sykończyku*). Odmiany losu nie sposób przewidzieć, a jednak widz przyglądający się przedstawieniu posiada wiedzę, jaka nie jest dana postaciom dramatu: wie, że przypadek nie pojawia się "przypadkowo", że umożliwia on fragmentom układanki odnalezienie ich właściwego w niej miejsca, że miał burzyć i niszczyć przypadek przywraca zakłócony wcześniej porządek. Tyche, Agnoia, Elenchos stanowiące przeciwieństwo racjonalnego *Αόγος* stają w komediowej rzeczywistości na straży racjonalnego ładu świata, ślepotą Losu okazuje się pozorna¹.

Żadnemu z komediopisarzy tego okresu nie przyszłoby do głowy uczynić miejscem akcji salonu hotelowego, zajazdu czy pokładu statku (żeby znaleźć warunki odpowiadające tym z przedziału w pociągu), słowem miejsca, w którym spotykają się przypadkowo i chwilowo obcy sobie ludzie, a widz śledzi nawiązujące się między nimi związki i powstające napięcia. Akcja

¹cf. Men. *Κωνειαζόμεναι* (Ko). Z zachowanych fragmentów papirusowych wynika, że spełniło się życzenie młodzieńca, małżeństwo z ukochaną i "odwołuje" on swe wcześniejsze narzekania na Tyche.

Komedii Nowej podobna jest już raczej do kryminału, w którym na końcu wszyscy rozpoznają się i okazują zamieszani w tę samą zbrodnię.

Związki rodzinne Komedii Nowej wydają się niezmiernie skomplikowane. Przy bliższej analizie okazuje się, że prawo *puzzle'u* ogranicza drastycznie liczbę biorących w komedii udział jako osoby dramatu członków rodziny. Rodzina Komedii Nowej jest z reguły dwupokoleniowa, nie ma tu miejsca dla dziadków, z wyjątkiem sytuacji, gdy córka, zwykle w szczególnych okolicznościach, obdarza ojca wnukiem. Nawet wówczas jednak występuje on zwykle jako ojciec-opiekun prawny córki, nie zaś jako dziadek. Ci bowiem należą do swojej własnej, odrębnej oikía. Spośród innych, bliższych i dalszych krewnych, mogą się tu pojawić jedynie ci, którzy są bezpośrednio i czynnie zaangażowani w sprawy komediowego domu: brat - κούριος osieroconej lub owdowiałej siostry, stryj opiekun dążący do małżeństwa z bratanicą - *epikleros*, bracia, z których jeden przysposobił dziecko drugiego².

Pomimo tych ograniczeń komediopisarze potrafią tak skomplikować powiązania genealogiczne swoich rodzin, że stają się one porównywalne z gmatwaniną autentycznych związków rodzinnych, znanych nam z mów Isajosa, gmatwaniną, w której z trudem zdaje się orientować sam autor.

Rzadko zdarza się w zachowanych fragmentach Komedii Nowej układ tak prosty, jak ten przedstawiony w *Kobiecie z Samos*: na scenie stoją dwa sąsiadujące z sobą domy zamieszkałe, jeden - przez rodzinę Nikeratosa złożoną z żony i córki jedynaczki, drugi - przez Demeasza, starego kawalera wychowującego adoptowanego syna i żyjącego od lat w związku z konkubiną

Liczną rodzinę, zbliżoną w swej strukturze do rodzin znanych nam z mów sądowych Isajosa, przedstawia Menander w *Tarczy*. Tu, spośród trzech braci najstarszy, Smikrines, pozostaje samotnym starym kawalerem (ze wszystkimi przywarami wynikłymi z tego stanu), młodszy owdowiały zmarł pozostawiając syna (zaginionego na wojnie) i córkę *epikleros*, którą wychowuje w swoim domu najmłodszy z trójki, Chajrestratos, mający ponadto własną córkę i pasierba z pierwszego małżeństwa swojej żony.

W *Dyskolosie* nieznośnego Knemona porzuciła żona oddając się pod opiekę swego dorosłego syna z pierwszego małżeństwa, którego Knemon pod koniec sztuki usynowi i uczyni swoim spadkobiercą. Pod opieką Knemona natomiast pozostaje ich wspólna dorastająca córka.

Jak widać komplikacje wynikają głównie z częstego zawierania powtórnych małżeństw przez owdowiałych mężczyzn (częste zgony matek w połogu) i (zwłaszcza!) owdowiałe kobiety. Dla tych ostatnich, o ile nie posiadają dorosłego syna, powtórne zamęście jest jedyną możliwością

²FAC III a, frg. 1241 (*adest.*):

ἀνεψιῶν δὲ παῖδες οὐκετ' ἐν λόγῳ.

zapewnienia sobie opieki prawnej i utrzymania dotychczasowej wysokiej pozycji społecznej. Pojawiający się z rzadka "z zewnątrz" przyjaciele domu (jak Patajkos w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*), jeśli nie należą do niezbyt licznej grupy masek charakterystycznych, takich jak zapewne Chajreas, towarzyszą Sostratosowi w *Dyskolosie*, czy też przyjaciel młodego Chajreasa z *Tarczy* przebrany za cudzoziemskiego lekarza - *alazona*, i jako taki wpuszczony do komediowego domu na tej samej zasadzie co np. wynajęty kucharz, - wciągnięci w sprawy rodzinne oikta, stają się natychmiast częściami układanki i muszą znaleźć w niej swoje miejsce przyjaciel Polemona Patajkos w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* okazuje się niespodziewanie (?) ojcem Glykery i Moschiona. Zgodnie z tym wymogiem, bogaty farmer Kleajnetos, u którego pracuje młody Gorgiasz w *Wieśniaku*, zajmując się nim jak "ojcem", powinienby istotnie okazać się ojcem Gorgiasza i jego siostry. Wszelkie próby złożenia wyjątkowo trudnego i fragmentarycznego *puzzle'u*, jakim jest odtworzenie sytuacji rodzinnej w bardzo źle zachowanej komedii *Zjawa*, muszą uwzględnić przede wszystkim tę właśnie zasadę ekonomii akcji dramatycznej, zgodnie z którą wszystkie postacie należą do układu i muszą się w nim zmieścić³.

³Ze streszczenia Donata (streszczenia te jednak z reguły są niedokładne, a niekiedy wręcz nieprawdziwe), wynika, że pewien młody człowiek zakochał się do szaleństwa w dziewczynie, którą początkowo ze zgrozą wziął za ducha, natknąwszy się na nią niespodzianie we własnym domu. Być może w wyniku doznango szoku popadł w głęboką melancholię (w jednym z fragmentów niejakiego Feidiasa pociesza usilnie niewolnik wychowawca). Rzekoma *zjawa* okazuje się pozamałżeńską córką macochy amanta, która spotyka się z nią od lat, w tajemnicy przed mężem, wykorzystując do tego celu przejście wybite w murze a ukryte za ołtarzem domowym, na którym zwykła składać ofiary. Sztuka kończy się ślubem młodzieńca z ukochaną, za zgodą jego ojca i ku zadowoleniu zainteresowanych kobiet. "*Zjawa*" odzyskiwała zatem swoje miejsce w domu obywatelskim (zapewne w rezultacie rozpoznania i uznania przez rzeczywistego ojca).

Rekonstrukcja zaproponowana przez Webstera (*Introduction to Menander*) jest nie do przyjęcia. Uważa on mianowicie tytułową *Zjawę* za córkę macochy zakochanego w niej młodzieńca, obecnej żony jego ojca, pana domu A oraz sąsiada, w którego domu (dom B) *Zjawa* się wychowuje. W tym przypadku jednak, *Zjawa*, po wyjaśnieniu sytuacji okazywałaby się nieślubnym dzieckiem (jedynym w znanych greckich tekstach komediowych rzeczywistym dzieckiem z "nieprawego łoża"! - νόθη).

Z pozornie podobną sytuacją mamy do czynienia w *Formionie* Terencjusza, gdzie Ateńczyk Chremes, szczęśliwy mąż Nausikraty i ojciec Fedrii, wyjeżdża nagle na Lemnos, aby odszukać córkę, którą, jak się okazuje, ma (pod przybranym imieniem!) ze związku z mieszkanką tej wyspy. Córkę tę, za zgodą brata, przeznaczają na żonę dla swego bratanka. Tymczasem dziewczyna odnajduje się nagle w Atenach jako kochanka tegoż bratanka. Przybyła tam z matką, która wkrótce zmarła pozostawiając ją w biedzie i bez opieki. Małżeństwo Antyfonta z Fanium wskazuje, że w oryginale greckim Apollodora, dziewczyna musiała dowiedzieć swego pochodzenia z ateńskiej rodziny. Zmiany wprowadzone przez Terencjusza nie pozwalają jednak na rekonstrukcję komplikacji rodzinnych greckiego *Formiona*.

W rekonstrukcji Menandrowej *Zjawy* zapomina się często, że nie tylko sytuacja rodzinno-prawna samej bohaterki jest dwuznaczna, ale także reputacja jej matki staje się

Panuje opinia, że rodzina Komедii Nowej to rodzina co najmniej średnio, a nierzadko i bardzo dobrze sytuowana, należąca do wyższych warstw społeczeństwa ateńskiego, czy też greckiego, bądź aspirująca do wysokiej społecznej pozycji. Tylko takie bowiem rodziny stać było na pilne przestrzeganie konwenansów i staranne zachowywanie tradycyjnego *decorum*. Przegląd zachowanej twórczości Menandra i jego współczesnych pozwala zmodyfikować nieco ten pogląd. Komedia przedstawia wszystkie warstwy społeczne od najbogatszych (niewiarygodnie wysoki posag nieznosnej *uxor dotata*, Krobyle, w *Plokion*), po najbiedniejsze (Gorgiasz i Plangon z *Wieśniaka* (Γεωργός) odsługujący dług ojczyzna i niewiele wyżej stojący od niewolniczej służby w domu ich pracodawcy), czy zapracowany rolnik Gorgiasz, syn Knemona, *wychowany przez Biedę*.

Bieda Arystofanejska umyka ze sceny zachowując jednak ostatnie słowo dzięki zdecydowanemu wyparciu się wszelkiego pokrewieństwa z Nędzą i wyrażeniu przekonania, że ciężka praca przynosi godziwy zysk i pozwala biedakowi wyrobić sobie mocny charakter. Bieda nie przynosi ujmy, jeśli dąży się do jej przewycięzenia, zdaje się wtórować Peryklesowi Arystofanes. Nędza natomiast zawiniona jest przez ludzi, którzy nie chcą lub nie potrafią się z nią własnym wysiłkiem uporać.

Komediopisarze IV-wieczni podejmują dyskusję z Biedą Plutosową, usiłując odeprzeć jej argumenty. Jeden obrót koła Tyche zaciera granicę między biedą a nędzą: rozbicie okrętu, nagła śmierć głowy rodziny i oto wszelkie wysiłki ludzkie idą na marne. W *Olintyjce* (Ὀλυνθία) Aleksisa stara kobieta, Frygijka, przejmująco opisuje nędzę swojej 5-osobowej rodziny, w

poważnie zagrożona - gdyby przyjął założenia Webstera matkę Zjawy należałoby oskarżyć o wieloletnie świadome oszukiwanie męża (pana domu A).

Zdarza się, że matrony komediowe ukrywają przed małżonkiem swe wcześniejsze przygody porzucając narodzone w ich wyniku dzieci. Kiedy jednak po latach dochodzi do rozpoznania, wyjaśnia się, że nieznanym sprawcą gwałtu pośród świątecznego zamieszania, był obecny mąż panny. Może on zatem z radością uznać "cudownie" odnalezionego rodzzonego potomka, a i reputacja jego żony nie doznaje szwanku.

Jedynym rozwiązaniem "legitymizującym" pochodzenie Zjawy, a zarazem usprawiedliwiającym *ex post* dziwne postępowanie żony pana A, jest rozpoznanie jej córki jako dziecka przedmałżeńskiego (poczętego z gwałtu?) jej i jej obecnego męża (pana A), dziewczynki oddanej w adopcję sąsiadom, parze B (tak Sandbach/ Gomme). Wówczas co prawda, pasierb jej matki, syn pana A, byłby półbratem Zjawy (z jednego ojca), wydaje się jednak, że małżeństwo między tak spokrewnioną parą było w Atenach dopuszczalne (nie trzeba zatem zakładać, że, co nie jest zresztą wykluczone, także młodzieniec A jest dzieckiem adoptowanym i jego prawdziwy ojciec odnajduje się w toku sztuki zezwalając na ślub syna z ukochaną Zjawą).

Tak czy inaczej w akcji biorą udział członkowie dwóch domów: domu A (przynajmniej mąż i żona - macocha jego syna z poprzedniego związku, młodzieńca A) oraz domu B (para wychowująca Zjawę i posiadająca jeszcze dwoje własnych dzieci: Brata i Siostrę, przeznaczoną może pierwotnie dla młodzieńca A). Wszystkie te postacie bez wątplenia znajdowały swoje właściwe miejsca w rodzinnej układance. *Puzzle Zjawy* ciągle pozostaje jednak zbyt szczątkowy, aby dało się go zadowalająco ułożyć.

której podłego jądła ledwie starcza dla trojga - często, gdy nie ma nic, z głodu wiedzy nasze twarze bledną, żółkną⁴. Wtórjuje jej biedak z nieznannej komedii Antyfanesa żywiący się jęczmiennym plackiem z otrębami (μάζα κεχαρακωμένη ἀχύροις). Bieda nie jest tu kuźnią charakterów⁵, ale przeciwnie źródłem ich zepsucia. Uczy zła, zmusza do nieuczciwości dla chleba. Chwilową ulgę w głodzie dać może sen, powiada Eubulos⁶, lecz ostateczne wyzwolenie, twierdzi niewolnik Antyfanesa, przynosi tylko śmierć⁷.

Najlepszych Bieda wysyła daleko od domu na niebezpieczne wyprawy wojenne. W Menandrowej *Tarczy* młody Kleostratos zaciąga się do wojska, aby zdobyć posag dla jedynej siostry i poprawić własną sytuację majątkową. Jak na bohatera komediowego przystało, zdobywa istic bajeczne łupy. Większość jednak najemnych żołnierzy wracała do domu, o ile w ogóle wracała, tak jak ów nieszczęsny najemnik Hipparcha nie mający nic poza starym kocem w perski wzór i naczyniem do picia. Ledwie tolerowanego w gospodarze odpędza się go lekceważącym: - ἐς κόρακας, ὦ μαστιγία ! - *precz, niecnoto!*⁸

Komedia Średnia pozwala zajrzeć do koszyka socjalnego przeciętnej rodziny ateńskiej połowy wieku, a lista zakupów, po jakie sługa średniozamożnego domu wyprawia się na targ lub potraw przygotowywanych na wystawny obiad przez fachowego kucharza wynajętego na tę okazję, uzupełnia i wzbogaca dane zawarte w wypowiedziach mówców attyckich i relacjach kronikarzy.

Przepatrywanie zawartości wspomnianego koszyka, o ile nie jest to dziurawy κόρυκος - torba pitagorejska, bo w tej znaleźć można jedynie zielsko, pozwala zorientować się w obfitej, godnej pozazdroszczenia różnorodności dostępnych na targu produktów i rozległości kontaktów handlowych. Autorzy Komedii Średniej wykazują wyjątkowe znanstwo rynku i precyzję w opisie, której nie dorównają ich młodszy koledzy. Kucharze jako prawdziwi fachowcy znają się na rzeczy: żadnemu nie przyszłoby do głowy piec węgorka innego niż beocki, sprawiać tuńczyka nie złowionego u brzegów Bizantion lub kroić cebuli, która nie wyrosła na Samotrace. Wiedzą także doskonale, że do libijskiego pieprzu trzeba dodać dla smaku księgę Platona. Koneserzy cenią wino z Lesbos, Chios i Thasos, mniej wybredni zadowolają się cienkuszem z Leukas lub Epidauru, byle nie z Koryntu. Picie tamtejszych win to prawdziwa tortura. Uderza wprawdzie bogate zaopatrzenie ateńskiej agory, lecz gdy zapytacie o ceny, komentuje trzeźwy

⁴ PCG II, frg. 167 (Alexis).

⁵ PCG II, frg. 322 (*dubia*) (Antiphanes).

⁶ frg. 17 Hunter, (Eubulos, *Ganymedes*).

⁷ PCG II, frg. 86 (Antiphanes).

⁸ FAC II, frg. 1 E (Hipparchus).

klient z komedii Antyfanesa *Wyrostki* (Νεανίσκοι)⁹, odpowiedź sprawi, że przekonacie się na własnej skórze o realnym istnieniu Gorgon - kamieniejąc na miejscu.

Mapa sporządzona na podstawie listy zakupów komediowych wyglądałaby imponująco: figurowałyby na niej krainy od Słupów Heraklesa na zachodzie po Baktię i Indie na wschodzie, miejscowości rozrzucone po wszystkich wybrzeżach Morza Śródziemnego. Słowa Starego Oligarchy, że na rynku ateńskim spotkać można wszystko, co tylko najlepszego ma do zaoferowania *oikumene* i kraje barbarzyńskie¹⁰, znajdują na komediowej scenie pełne potwierdzenie. A przecież, jak powiada Eubulos, mieszkańcy tego przestawnego miasta żywią się *powietrzem i nadzieją*¹¹. A w komedii Aleksisa *Biegący Razem* (Συντρέχοντες), Ateńczyk, zapraszając na ucztę Tessalijczyka (mieli oni opinię wybrednych smakoszy), powiada, że będzie się musiał wyjątkowo postarać, aby nie uraczyć gościa obiadem po attycku, to jest przedłużającym głód miast go nasycić¹².

Autorzy Komedii poarystofanejskiej wprowadzają na swoją scenę ulicę ateńską w całej jej barwności, ludzi wszystkich stanów, obywateli ateńskich z oficjalnymi władzami (Areopagita), metojków i ξένοι z różnych miast greckich, barbarzyńców (Pers, Punijczyk), żołnierzy najemnych, kupców, lekarzy, stręczycieli, słowem społeczeństwo równie rozwarstwione i różnorodne, jak, by użyć tytułu monografii Ehrenberga, *the people of Aristophanes*.

A wszyscy oni kręcą się nieustannie u drzwi οἰκία, które zaczynają nagle odgrywać rolę nieomal osobnej *dramatis persona*.

Wnętrze οἰκία na otwartej scenie teatru Dionizosa

Przed Komedią Nową staje niezmiernie trudne zadanie ukazania wnętrza greckiego domu, domeny kobiet, a zatem odsłonięcia tego, co w tym społeczeństwie stanowi tradycyjnie zamkniętą sferę prywatną (οἰκεῖον), niedostępną dla obcych, pilnie strzeżoną przed niedyskretnym spojrzeniem, rzadko odwiedzaną nawet przez męskich członków rodziny, bliskich krewnych pana domu.

W Komedii Starej akcja rozgrywała się wokół domu, na jego "zewnątrz". Jej miejscem bywało pobliskie pole, ulica, ołtarz przydrożny - miejsce lokalnego kultu. Dotyczyła ona i przedstawiała obywateli ateńskich poza domem - w drodze na agorę lub do sądu, z portu lub z miasta, w stronę

⁹PCG II, frg. 164 (Antiphanes).

¹⁰Ps.-Ksenofont, *Ustrój polityczny Aten, 7: cokolwiek przyjemnego zna Sycylia albo Italia, Cypr albo Egipt, Lidia, Pont, Peloponez czy jakakolwiek inna kraina, wszystko to, dzięki potędze ich floty, zostało zgromadzone w jednym miejscu*. (A. Mączakowa, *Wybór źródeł do dziejów starożytnej Grecji i Hellenizmu*, Warszawa 1983).

¹¹frg. 10 Hunter (Eubulos, *Antiope*).

¹²PCG II, frg. 216 (Alexis).

świątyni lub na wieś. Podczas fantastycznych wycieczek do Podziemi, baśniowych podróży do nieba, obrony Akropolu przez armię kobiecą czy komediowych obchodów świąt attyckich, cała *polis* ateńska zdawała się uczestniczyć w przedstawieniu. W tle widać było zbocza Akropolu, miasto niemal fizycznie współobecne było w teatrze. Wystarczyło obrócić głowę, by móc je ujrzeć. Problem stanowiło nie to, jak bohatera wywołać z jego domu, ale jak go w nim zatrzymać, "żeby nie wyszedł" - ὥς ἄν μὴ' ξίτη! Filokleon usiłuje wydostać się przez otwór odprowadzający wodę, górą przez dymnik, pojawia się na dachu - wewnątrz jego domu nie interesuje nas tu zupełnie.

W Komедии Nowej sceneria ujednocila się. Czy rzecz toczy się przy ulicy miejskiej czy drodze wiejskiej, mamy przed sobą dwa, z rzadka trzy domy, a właściwie ich frontony z widocznymi wejściowymi drzwiami, za którymi dzieją się owe tak nas interesujące "domowe sprawy".

Τὰ οἴκεϊα - tabu bronione przez społeczne konwenanse, które "naśladowujący życie" komediopisarze muszą respektować.

Sporadycznie pojawiają się wcześniej w dramacie potrzebę ukazania wnętrza domu autor rozwiązywał zazwyczaj uciekając się do pomocy maszynerii teatralnej. Wytaczał mianowicie przed budynek *skene* platformę *enkyklematu*. Rzucająca się w oczy sztuczność tego urządzenia ogranicza jednak w sposób zasadniczy możliwość jego użycia w Komедии Nowej, jeśli wręcz nie wyklucza całkowicie, chyba że komediopisarz podejmuje świadomą grę z konwencją teatralną i wytacza "tragiczny" *enkyklemat* dla efektu komicznego. Tak właśnie, z łoża boleści na platformie chory i bezradny Knemon jedna się z żoną i ogłasza swoją "ostatnią" wolę.

Jaskinia Polifema

Problem technicznego przedstawienia "wnętrza" w dramacie antycznym nazwać by można było "problemem jaskini Polifema". To Eurypides bowiem, próbując udratyzować przygodę Odyseusza w jaskini cyklopa, stanął przed nierozwiązywalną w tym teatrze trudnością.

W opowieści homeryckiej, Odyseusz i jego towarzysze zostają uwięzieni w jaskini cyklopa. Głaz zamykający wejście odsunąć może jedynie obdarzony nadludzką siłą ludożerca - sytuacja więźniów wydaje się beznadziejna. Gdyby bowiem nawet zabili Polifema (o ile oczywiście syn Posejdona jest śmiertelny), nie byłoby w stanie wydostać się z jaskini o własnych siłach i w końcu zginęliby w niej z głodu. Sprytny pomysł Odyseusza - osłepienie cyklopa - umożliwi im ucieczkę przy jego nieświadomej pomocy.

Tragediopisarz zmuszony jest przenieść akcję, która rozgrywała się we wnętrzu grotty na zewnątrz i pozostawić przynajmniej Odyseuszowi swobodę ruchów pozwalającą mu na nawiązanie rozmowy z chórem satyrów. Jeśli jednak Odyseusz może swobodnie wchodzić i wychodzić z jaskini (jak i, niewątpliwie, satyrowie, których wzywa do udziału w planowanym osłepieniu

wroga), dlaczego nie ucieknie wraz z towarzyszami wykorzystując pijacki sen Polifema? Dlaczego nie zabije po prostu olbrzyma ludozercy, jak sugeruje chór?

...Złapać go w lesie samego
I zarznąć myślisz lub strącić ze skały. (w. 447-8)¹³

Dlaczego naraża się na niepowodzenie obmyślając skomplikowaną operację wypalania oka, tym trudniejszą, że tchórzliwy chór wykręca się od pomocy?

Eurypides zdaje sobie sprawę z trudności, jaka powstała, gdy akcję opowieści homeryckiej trzeba było przenieść przed jaskinię. Jego Odyseusz w szlachetnym uniesieniu zapewnia, że nie opuści swych towarzyszy:

Tam, w środku groty, by się sam ocalić -
A mógłbym uciec, wyszedłem z jaskini. (w. 479-80)

Dobrze to świadczy o pozytywnym bohaterze dramatu satyrowego, nie uzasadnia jednak przebiegu akcji. Pozostaje mieć nadzieję, że widzowie, dobrze przecież obeznani z epickimi przygodami Odysa, zainteresowani szybkim tempem akcji tego "scenicznego żartu"¹⁴ z homeryckiej tradycji, nawet jeśli zauważą niekonsekwencję, nie będą do niej przywiązywać wagi.

Drzwi

ἄνοι', ἄνοιε τῆν θύραν...

Alexis (*Piecyk*, PCG II, frg. 204)

Naturalnym pośrednikiem między światem zewnętrznym a niedostępnym wnętrzem domu są oczywiście drzwi. Akcja Komedii skupia się po obu stronach przymkniętych, zamkniętych, otwierających się lub otwartych szeroko drzwi. Związane z otwieraniem drzwi odgłosy zapowiadają wejście nowej postaci a sposób, w jaki się to dzieje (cicho, gwałtownie, przemocą), uprzedza widza o nastroju wchodzącej na scenę postaci.

Zamknięte drzwi strzegą bezpieczeństwa i intymności domu, stanowią przeszkodę dla ewentualnego intruza. Stają się środkiem umożliwiającym bądź utrudniającym komunikację między postaciami. Drzwi, element stanowiący integralną część oiktu dopóki pozostają zamknięte, otwarte umożliwiają dziewczynie "bezpieczne" wyjrzenie na świat. W *Dziewczynie z uciętym warkoczem* w uchylonych drzwiach stanęła na chwilę młodzianka Glykera, kochanka żołnierza, udzielając pouczeń idącej na targ służebnej a

¹³Wszystkie cytaty z tragedii Eurypidesa *Cyklop* w przekładzie J. Łanowskiego, *Eurypides, Tragedie* t. II, Warszawa 1972.

¹⁴cf. J. Łanowski, op. cit. Słowo wstępne do *Cyklopa*.

jednocześnie zerkając ciekawie na kręcącego się w pobliżu sąsiada, Moschiona. Ten natychmiast wykorzystuje okazję, aby ukraść dziewczynie całusa na progu jej własnego domu. Półotwarte drzwi nie spełniły obowiązku ochrony domu: Polemon i jego służący nie mają wątpliwości, że zuchwały Moschion dopuścił się próby cudzołóstwa przekraczając próg obcego domu - granicę dwóch światów.

W *Tarczy* powracającego wbrew wszelkim nadziejom oślakanego Kleostratosza zamknięte drzwi nie dopuszczają do domu. Rozpoznanie młodego pana przez jego wiernego niewolnika wychowawcę ulega opóźnieniu, ich rozmowa toczy się bowiem przez zamknięte z powodu pozornej żałoby drzwi.

Menander nie omieszczał wykorzystać w zabawny sposób także lirycznego motywu "pieśni u zamkniętych drzwi". W noc zimową *exclusus amator*, żołnierz Thrasonides w komedii *Znienawidzony* (Μισούμενος), zwraca się do nocy wyznając w patetycznym monologu swoje φροντίδες ἐρωτικάί - troski miłosne, a zarazem rozpoczynając tym oryginalnym prologiem akcję sztuki. Okazuje się przy tym z rozmowy z niewolnikiem Getą, że "wygnanie" Thrasonidesa jest właściwie dobrowolne. Marznie on bowiem u drzwi swojej własnej siedziby, odtrącony nagle przez zakupioną przezeń (πριάμενος) branke wojenną (αἰχμάλωτος), zwykłą służącą (Θεράπεινα), którą wyzwolił, uczynił panią swojego domu i uznawał w niej żonę.

Potraktowany w sposób tak niewdzięczny przez ukochaną, nie rozumiejąc przyczyn jej nagłej do niego odrazy, nie śmie jednak dochodzić swych praw siłą i bezradnie wystaje na progu swego domu.

Niezmiernie ważną rolę mają do odegrania otwarte drzwi. Oto w jaki sposób można widzom przekazać coś z tego, co dzieje się w niedostępnym dla nich wnętrzu domu. Wychodzące z nich postacie zatrzymują się na progu i mówią "do wnętrza" domu kończąc zaczęta tam rozmowę¹⁵.

W ten sposób służba zwraca się do swych pozostających w ukryciu pań, mąż rozmawia z żoną. Z reguły niewidocznym dla widza partnerem takiej na jego oczach kończonej rozmowy jest kobieta. Menander potrafi znakomicie wykorzystać ten ograniczony przecież z konieczności do kilku kwestii chwyt dramatyczny, żeby wzbogacić nowym rysem charakterystykę swych postaci.

W *Kobiecie z Samos* Nikeratos dwukrotnie wychodzi z domu za każdym razem kończąc "w drzwiach" rozmowę z żoną w ten sam sposób. Niecierpliwie ucina jej nalegania: παρατενεῖς, γύναι! (w. 421) - *zono, ty mnie zamęczasz!* (w. 406), μή' νόχλει μοι! (w. 712) - *przestań już nudzić!* (w. 688). Te dwa krótkie zdania męża, wraz z komentarzem Demeasza (sądzi

¹⁵Zwrócił na to uwagę E. W. Handley, *Conventions of the Comic Stage*, str. 18-19, w: *Ménandre, Entretiens sur l' Antiquité Classique*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1970.

on, że sąsiad będzie miał trudności z przekonaniem żony do planowanego małżeństwa ich syna), charakteryzują znakomicie stosunki w tym stadle.

W *Dyskolosie* "do środka" mówi Daos, kończąc rozmowę ze swą panią, była żoną Knemona. Jedyne sługa w ubogim gospodarstwie Gorgiasza wykonuje on zarówno prace domowe jak i w polu - u boku swego pana. Utożsamia się z losem rodziny, u której służy i wyrzekając na biedę, zdobywa się na słowa współczucia. Od pierwszego zetknięcia z Daosem w drzwiach domu poznajemy go jako zapracowanego, zawsze poważnego, o dużym poczuciu odpowiedzialności i silnych związkach z rodziną swego wychowanka, wiernego niewolnika. Pozostaje on w silnym kontraście do beztroskiej służby bogatego Sostratos, na której nie można polegać. Zarazem też, współczując ciężkiej doli pana, Daos przeciwstawia przedwcześnie dojrzałego Gorgiasza, "wychowanego przez Biedę", myśliwemu Sostratosowi, który dopiero na naszych oczach, nie bez pomocy podjętego po raz pierwszy w życiu wysiłku fizycznego, z młodzieńca przekształca się w mężczyznę.

Drzwi domu Knemona zdają się nieomal dzielić z ich właścicielem jego mizantropię. Przegnany przez rozgniewanego odludka Pyrriasz usiłuje za wszelką cenę odciągnąć od nich swego pana (ἀπὸ τῆς θύρας ἐντεῦθεν ὡς πορρωτάτω! (w. 87) - *byle najdalej od tych drzwi się znaleźć!*). Boi się podejść do drzwi jego domu znajdujący z dawną Knemona Daos (ἐὰν γὰρ τῇ θύρᾳ προσιόντα με λάβῃ, κρεμᾶ παραχρῆμα! (w. 247-8) - *jak mnie złapie, przy drzwiach od razu powiesi!*), a i Sostratos, nauczony doświadczeniem, przezornie się od nich odsuwa (ἐπανόξω βραχὺ ἀπὸ τῆς θύρας (w. 148-9) - *trošeczkę od drzwi się odsunę*). Knemon wyobrażając sobie w gniewie, że drzwi jego domu stały się punktem zbornym dla wszystkich mieszkańców okolicy (167, 174), nakazuje służącej zamknąć je i zabarykadować (γραῦ, τὴν θύραν κλείσασ' ἀνοιγε μηδενί! (w. 427), tak jak on sam zamyka się i barykaduje w sobie samym.

Ofiary jego mizantropii, kucharz i niewolnik, bezlitośnie odpłacają mu "tą samą monetą". Odwracają porządek: ulica - drzwi - wewnątrz domu. Wprawdzie nie znajdujemy w zachowanych fragmentach Komedi Nowej sceny odpowiadającej brawurowo rozbudowanemu przez Plauta motywowi magicznego "zamawiania" drzwi w *Curculionie*, rytmiczne "pukanie" do drzwi Knemona przez obu "poszkodowanych" nabiera znaczenia magicznej formuły¹⁶. Wyniesiony na zewnątrz domu chory Knemon jest bezradnym i oszołomionym świadkiem dobijania się do drzwi jego domu, drzwi, które nie pełnią już żadnej roli - dom bowiem jest pusty. Dręcząc jego drzwi Sikon i Pyrriasz zmuszają Knemona do poddania się i "otwarcia", wyjścia na zewnątrz, do ludzi.

¹⁶cf. O. Weinreich, *Religionsgeschichtliche Studien*, Darmstadt 1968 (zwł. roz. V: *Mischformen und Parodie von Türszenen*).

Uchylone drzwi komediowego domu pozwalają nam zajrzeć do środka na chwilę tylko i dostrzec jedynie przelotnie i niewyraźnie jego mieszkanki, przy codziennych, domowych czynnościach.

Wnętrze wyobrażone

W sztukach mistrzów i nauczycieli Komедии Nowej tragiczków ateńskich, wydarzenia, jakie zachodziły poza sceną, najczęściej w niedostępnej dla widza głębi domu, relacjonował im posłaniec, sługa królewskiego pałacu, czasem herold, z urzędu wyznaczony do pełnienia roli zwiastuna, często niewolnik domowy wypadający bez tchu z pałacu, aby zawiadomić o nieszczęściu w królewskiej rodzinie. *Rhesis angelike* - mowa posłańca stanowiła niezbędną, oczekiwaną, ważny element tragedii.

Komedia Nowa, usiłując wprowadzić widza w sprawy domowe swojej scenicznej rodziny, odwołuje się zarówno do *rhesis angelike* jako takiej jak i wykorzystuje w jej funkcji inną tragiczną innowację - Eurypidejski monolog.

W *Kobiecie z Samos* dramatyczne wypadki, jakie zaszły w domu Demeasza, poznajemy z relacji samego pana domu. Wstrząśnięty tym, co przypadkiem podsłuchał we własnym domu podczas przygotowań do wesela syna, miota się po scenie usiłując uporządkować i zrozumieć to, co usłyszał i zobaczył. W zdenerwowaniu narusza intymność własnego domu plastycznie odtwarzając przed słuchaczami rozkład pokoi, położenie poszczególnych pomieszczeń, zajęcia członków rodziny, nastrój.

Dowiadujemy się, że przygotowania do wesela absorbujące wszystkich domowników zakłóca płacz niemowlęcia, że dobroduszny i niczego nieświadomy pan domu ledwie doń wróciwszy włącza się w krzątanie i pomaga w wydawaniu różnych produktów ze spiżarni na parterze.

Demeasz z drobiazgową dokładnością przedstawia topografię domu, tak jakby odtwarzał "miejsce zbrodni": służąca schodzi z pięterka naprzeciw spiżarni po schodkach obok małej izdebki (gdzie chyba stoi teraz warsztat tkacki) - jesteśmy najwyraźniej w kobiecej części domu i Demeasz nie czuje się tu pewnie. Siedząc w spiżarni słyszy, że piastunka uspokaja płaczące dziecko wspominając przy tym, jak karmiła i przewijała Moschiona, jego ojca. Demeasz podsłuchuje dalej, jak inna służąca ostrzega gadatliwą piastunkę, że pan wrócił i jest tuż obok. Wychodzi zatem udając, że nic nie słyszał i na domiar złego dostrzega przed domem Samijkę karmiącą dziecko własną piersią.

Żywe opowiadanie Demeasza, pełne przytoczeń w *oratio recta* słów służby, barwny opis krzątania i świątecznego bałaganu, sprawia, że widz zapomina niemal, że znajduje się na zewnątrz. Demeaszowi udaje się "oprowadzić" widza-świadka po swoim domu, tak jak owemu zdradzonemu

mężowi w mowie sądowej Lizjasza¹⁷ udało się narzucić wyobraźni współobywateli wizję wypadków, jakie zaszły w jego domu. Eufiletos odtwarza układ mieszkania, rozkład pokoi na parterze i pierwszym piętrze, zmiany, jakie w nim wprowadził z troski o młodą matkę. To właśnie przeniesienie pokoi żony na parter umożliwiło jej zdradzanie męża. Podobnie jak Eufiletos, Demeasz odwołuje się do słuchaczy bezpośrednio, bierze ich na świadków nieszczęścia, zmusza do złamania społecznego tabu - prywatności ateńskiego domu (który mógłby być ich domem, ze spiżarką, warsztatem i pięterkiem), powoduje, że stawiają się na jego miejscu i z nim utożsamiają. Widzowie wiedzą, że Demeasz opacznie zrozumiał sytuację, że w istocie dom jego nie jest zagrożony, a jego ukochany jednak nie dopuścił się zdrady z utrzymanką ojca, wielkoduszną Samijką. Gwałtowne reakcje rzekomego rogowca mogą wydać się przesadzone, żywiołowe, "komiczne", lecz zarazem tak zrozumiałe dla Demeaszów na ławach teatralnych, że budzić mogą ich uśmiech zapewne, lecz śmiechu rubasznego nie wywołają, prędzej współczucie i sympatię.

Wystąpienie Demeasza miało cechy *rhesis angelike* i monologu jednocześnie. Mimo zdenerwowania próbował on przedstawić sam sobie sytuację, jaką zastał w domu, możliwie obiektywnie - odtworzenie wszystkich szczegółów, nawet tych bez znaczenia, przytoczenie dosłowne wypowiedzianych słów dawało Demeaszowi czas na ochłonięcie, pozwalało odsunąć moment wyciągnięcia oczywistego przecież wniosku i podjęcia decyzji ukarania winnych - już zaczyna usprawiedliwiać Moschiona, już widok Chrysis karmiącej niemowlę podsuwa mu wygodne rozwiązanie - wygnąć winną uwiedzenia syna hetere.

W *Dziewczynie z uciętym warkoczem* Menandrowi udaje się w pełni odtworzyć w wyobraźni widzów wnętrze domu Myrrine, w którym znalazła schronienie skrzywdzona przez Polemona Glykera. Sprawca zamieszania, młody Moschion, opowiada w długim monologu o swoim powrocie do domu i niezwykle jak na niego "przystojnym" zachowaniu. Nie udał się on jak zwykle do matczynej, niewieściej jego części, ale oczekiwał na wizytę matki we własnym pokoju (οἶκος), leżąc na łóżku i marząc o ukochanej. Dzięki "niedyskrecji" Moschiona poznajemy rozkład domu Myrrine, jego monolog przygotowuje późniejszą relację wysłanego na przeszeptki Daosa. Moschion bowiem, nieświadomy prawdziwej przyczyny gościnnego przyjęcia przez matkę zbiegłej z domu żołnierza παλλακῆς, a ponadto wprowadzony w błąd przez Daosa, wysłał go najpierw, aby zawiadomił kobiety o jego powrocie, potem zaś, nieco zbity z tropu chłodnym potraktowaniem niewolnika przez Myrrine, po raz drugi, tym razem, żeby wywieździł się w sytuacji. Daos krąży zatem po domu Myrrine od części męskiej Moschiona do kobiecych pokoi pani domu. Siedząc w jadalni prowadzącej do komnaty Myrrine, podśluchuje

¹⁷Lys. Or. I (W sprawie zabójstwa Eratostenesa - obrona).

jej rozmowę z Glykerą korzystając jednocześnie z obficie zastawionego stołu. Tu szczegółowe sprawozdanie sprytnego niewolnika ma uprawdopodobnić całą relację w oczach podejrzliwego pana, którego już raz oszukał.

Dom, którego prywatność naruszona została w szczegółowych relacjach słownych dwóch jego mieszkańców, odsłaniających nam jego wnętrze, stanie się w następnym akcie obiektem szturm, który omal nie doprowadza do pogwałcenia jego nietykalności już nie tylko w sferze wyobraźni, ale w przestrzeni wizualnej. Trupa oszołomionego tęsknotą za ukochaną i winem Polemona szykuje się do wyłamania drzwi i odebrania siłą "porwanej" kochanki żołnierza. Scena ta przypomina podobną, przejętą przez Terencjusza ze sztuki Menandrowej *Pochlebca* (Κόλαξ) i włączoną w akcję *Eumucha*, wzorowanego na komedii Menandra pod tym samym tytułem. Żołnierz Thrason (Bias) wraz z pasożytem Gnatonem szturmował tam dom hetery Thaidy, aby odzyskać ukochaną Pamfilę. Polemon jednak, w odróżnieniu od Biasa, zamierza napaść na dom zamieszkały przez rodzinę obywateli ateńskich, nie zaś na siedzibę hetery - niesłychany występ, który nie dochodzi na szczęście do skutku. Polemon trzeźwiejąc łatwo ulega perswazjom rozsądnego Patajkosa i wyrzeka się użycia przemocy, która niechybnie zaprowadziłaby go przed sąd - włamanie się do cudzej siedziby stanowiło, jak wiemy choćby z mów sądowych Isajosa, wyjątkowo ciężkie przestępstwo. Awantura wokół domu Myrrine jest incydentem tak niezwykłym, że wydaje się możliwa jedynie w wypadku, jeśli w domu tym "nie wszystko jest w porządku", innymi słowy, jeśli brak w nim pana domu - *kyrios*. Pełne zrozumienie przedstawionej tu sytuacji utrudnia jednak fragmentaryczny jedynie stan zachowania tekstu *Dziewczyn z uciętym warkoczem*.

Po raz trzeci w tej sztuce mamy okazję "zajrzeć" na moment w wyobraźni do wnętrza domu, gdy Polemon siłą niemal ciągnie niechętnego Patajkosa do domu, żeby mu pokazać bogatą zawartość szaf w pokoju Glykery, dowód jego miłości i troski o ukochaną. W tym wypadku jednak to pan domu zaprasza do siebie bywałego już tam zresztą wielokrotnie starszego przyjaciela.

Gra wokół drzwi, nieustanne *va et vient* z miasta, na wieś, z portu, powroty domowników z podróży, wypraw wojennych, niewoli, usprawiedliwiające niejako załatwianie intymnych spraw domowych na ulicy, opowiadania domowników o tym, co zaszło we wnętrzu domu, próby "zbudowania" w wyobraźni odbiorcy niedostępnego dla nich wnętrza, zmierzają do rozwiązania podstawowej trudności komediopisarza Nowej - ukazania na otwartej scenie *oikeia pragmata*.

Zastąpienie jednak fantastycznej komedii Arystofanejkiej realistyczną "mieszkańską" Komedią Nową sprawia, że trudności tej rozwiązać się nie da. Mógł Arystofanes położyć do łóżka Strepsjadesa i Feidippidesa w *Chmurach*, kazać im budzić się w prologu sztuki, szukać oliwy do lampki, prowadzić

rozmowy w sypialni, aby potem, niezauważalnie i stopniowo zamieniając miejscami "wewnątrz" i "zewnątrz" sprawić, że Feidippides schodzi ze sceny, a Strepsjades puka do drzwi sąsiedniego domu, przed którym niepostrzeżenie się znalazł. W sztuce, w której chór tworzą Chmury, a żywy spór prowadzą dwa Argumenty, taka zmiana miejsca akcji nie mogła budzić sprzeciwu, i nie wymagała, jak sądzę, ani topornego *enkyklematu* (użyto go zapewne do ukazania fantastycznego wyposażenia dumalni Sokratesa), ani nawet umieszczania tej sceny wewnątrz otwartych drzwi (nawet w warunkach greckiego teatru nie byłaby ona dobrze widoczna ze wszystkich miejsc). Strepsjades i Feidippides leżeli na siennikach, okryci płaszczami u wejścia do swego domu. Swój himation Strepsjades oddaje później Sokratesowi, a siennik wlecze, na polecenie mędrca, w pobliże jego myślarni.

W realistycznej Komedii Nowej, gdzie jedynym nierealistycznym dopuszczalnym elementem jest wystąpienie w roli prologu bóstwa lub abstrakcji, taka w wyobraźni "obrotowa" scena byłaby nie do pomyślenia. Nie do pomyślenia byłoby przede wszystkim pokazanie na scenie domu greckiego od wewnątrz, w społeczeństwie, które tak ostro odgraniczało sferę życia publicznego i prywatnego, i strzegło tak pilnie nietykalności tej ostatniej. Toteż nie wydaje się prawdopodobne, pomijając trudności techniczne *mise en scène*, przypuszczenie, że Menander pokazał w niezachowanej komedii *Zjawa* (Φάσμα) przebitą w ścianie dzielącej dwa domy, ukrytą za ołtarzem domowej kapliczki dziurę, przez którą odwiedzały się mieszkanki sąsiednich domów, mieszkanki, należy dodać, nie będące heterami.

Mozaika z Mityleny i przedstawiająca najpewniej tę samą scenę mozaika Dioskuridesa z Muzeum Narodowego w Neapolu sugerują, że scena rozpoczynająca zaginioną komedię Menandra *Współśniadające* (Συναριστώσαι) odbywała się wewnątrz domu: trzy kobiety, którym towarzyszy mały służący, siedzą przy zastawionym stoliku, z kubkami w rękę, jedząc i rozmawiając - *tableau* przypominające sytuację, o jakiej opowiada Daos Moschionowi w *Perikeiromene*. Z porównania z pozostałymi mozaikami mityleńskimi przedstawiającymi kluczowe momenty akcji różnych sztuk Menandra zdaje się wynikać, że widzowie oglądali to śniadanie na własne oczy, nie zaś słuchali jedynie relacji o nim. *Ces deux images suggèrent en effet, sans cependant que l'on puisse l'affirmer avec certitude, que ce repas se passait sur scène, soit sur l'estrade en avant du décor, soit à l'intérieur de l'une des maisons, visible à travers l'entrée* - pisze L. Kahil¹⁸. Nie trzeba jak sądzę zakładać, że śniadanie Menandrowych bohaterów koniecznie musiało odbywać się we wnętrzu domu. Grecki klimat wówczas jak i dzisiaj sprzyja życiu "na dworze" i rodzinne posiłki przed domem są zwykłym w Grecji widokiem.

¹⁸ L. Kahil, *Remarques sur l'iconographie des pièces de Ménandre*, w: *Entretiens* t. XV (Vandoeuvres-Genève 1970), str. 239.

Maski noszone przez śniadające panie jednoznacznie wskazują, że w tym komediowym posiłku biorą udział jedynie hetery. Inskrypcje nad ich głowami identyfikują je jako: starą Filainis (*Iena* z Plautyńskiej adaptacji tej sztuki, *Cistellaria*), Phythias - Gymnasium i Plangon - *pseudo-kore* - Selenium.

Niewolnice i hetery są, jak zobaczymy, w Komедии Nowej jedynymi kobietami obdarzonymi własnym głosem, czy choćby dopuszczonymi do wyjścia na scenę. Jedynie sporadycznie, w sytuacji wyjątkowej dla rodziny (jak nagły poród córki w *Wieśniaku* (Γεωργός) Menandra), wychodzi przed dom "porządna kobieta", zwykle starsza, najczęściej borykająca się z biedą samotna wdowa, pozbawiona bezpośredniej opieki męża - *kyriosa*. Zupełnie wyjątkowe pojawienie się "na dworze" córki Knemona i jej rozmowa z nieznanym młodzieńcem, ilustruje "niehumaniczny" charakter odludka, który nie wypełnia podstawowego obowiązku opiekuna wobec własnej córki.

Ukazanie wolnych obywaterek ateńskich w *tableau* podobnym do mozaiki śniadaniowej z Mitylenu, a tym bardziej obdarzenie ich mówiącymi rolami wydaje się w komedii greckiej nie do przyjęcia.

W jednej z mów prywatnych przypisywanych Demostenesowi oskarżyciel opisuje próbę zajęcia swojego majątku przez wierzyciela. Wtargnięcie przeradza się szybko w brutalny napad na dom prywatny: napastnicy docierają aż na podwórze wewnętrzne, gdzie pani domu je posiłek w towarzystwie dawnej służącej. Dochodzi do rękoczynów w obecności pani domu i śmiertelnego pobicia staruszki¹⁹.

Świadcami napaści jest służba sąsiada. Ten, wezwany przez swoich niewolników i gotów do pomocy, nie odważa się jednak wejść na teren zaprzyjaźnionego sąsiada podczas jego nieobecności, pomimo że drzwi zostały już wyłamane a intymność domu pogwałcona. Nawet wówczas nie zdobywa się on na przekroczenie społecznego tabu - dom obywatela ateńskiego jest zawsze miejscem niedostępnym dla obcych.

Komediopisarzowi pozostaje zatem uzasadnianie, jak tylko da się najlepiej, załatwiania najważniejszych spraw domowych na ulicy. Na ulicy zatem omawiają małżeństwo swych dzieci wracający z podróży Demeasz i Nikeratos, na ulicy, podsłuchiwany przez Moschiona, Patajkos wypytuje Glykerę o przedmioty, z jakimi została podrzucona w dzieciństwie i wysłuchuje jej dziejów, mimo że niedawno wchodził do domu, w którym znalazła schronienie, tylko po to, aby z nią porozmawiać. Na ulicy wreszcie, Patajkos zmuszony jest wypowiedzieć uroczystą formułę oddania córki w małżeństwo Polemonowi i zapowiedzieć rychły ślub syna. Na ulicy, po drodze na ucztę w grocie Nimf, Sostratos uzyskuje zgodę ojca na dwa małżeństwa: swoje z córką Knemona, i siostry z Gorgiaszem, na ulicy Knemon godzi się z żoną, ogłasza swoją ostatnią wolę dzieląc majątek między pasierba i córkę, na

¹⁹ Ps.-Dem. *Or. XLVII*, 53-61, 67.

ulicy Gorgiasz przedstawia mu kandydata na męża dla siostry i Knemon zmuszony jest go zaakceptować.

Oto jak autorzy Komедii Nowej usiłują sobie poradzić, z większą lub mniejszą zręcznością, z trudnym zadaniem przedstawienia scenicznego *οἰκεῖα πράγματα* przeciętnej rodziny greckiej, rozgrywających się w istocie w zamkniętej przestrzeni prywatnego domu, na otwartej scenie ogromnego teatru zupełnie do tego nieprzystosowanego.

Narodził się on bowiem i rozwinął wraz z *polis* ateńską, wówczas gdy *ci sami ludzie, którzy zajmowali się sprawami państwa, zajmowali się także swymi osobistymi, a jednostkę nie interesującą się życiem państwa uważano nie za bierną, a za nieużyteczną*, zgodnie ze słowami, jakie włożył w usta Peryklesa, historyk Tukidydes²⁰. Bo go stworzono ongiś po to, aby uczestników dionizyjskiego święta, decydujących o wspólnych sprawach publicznych, członków *δημος* - władcy Aten, czynić - tak definiuje powinności dramaturga Eurypides w *Żabach* Arystofanesa - *lepszymi dla państwa* obywatelami demokratycznej *polis*, nie zaś, aby w *życiu prywatnym* *wglądali z podejrziwą ciekawością w zachowanie współobywateli*.

²⁰ Thuc. *Wojna Peloponeska*, II, 38 (tl. K. Kumaniecki, Warszawa 1953).

4 W kręgu rodzinnym: kobieta - pani domu

καὶ γὰρ δὴ τὰ γε ἐν τῇ οἰκίᾳ πάνυ καὶ αὐτὴ ἡ γυνὴ ἐστὶν
ἱκανὴ διοικεῖν...

(Xen. Oec. 7,4)

New Comedy is misogynous - stwierdza w swojej monografii Philippe Legrand. Istotnie bez trudu można by zestawzić choćby z oderwanymi sentencjami Menandra, przypisujących kobiecie wszelkie zło, odmianę słowa γυνή we wszystkich przypadkach obu liczb, a i wśród fragmentów innych komediopisarzy nie brak równie ostrych krytycznych stwierdzeń.

Pomimo procesu o zniesławienie, jaki wytoczyły Arystofanejskie kobiety Eurypidesowi w święta Tesmoforiów, szkalowanie kobiet pozostaje w repertuarze komedii jako jej niemal gatunkowa cecha, źródło niewyczerpywalne humoru.

Kobiety, nawet te najbardziej szacowne, matki rodzin i panie domu, zdają się dzielić wiele przywar z najniżej w hierarchii społecznej οἰκία stojącymi jego członkami - niewolnikami. Tak jak i owi wsędobylscy οἰκεταί, plotkują one z lubością i obmawiają mężów i siebie nawzajem (gadatliwość kobiet jest przysłowiowa), nie można im powierzyć żadnego sekretu (to tak, jakby kazać go wywoływaczowi ogłosić publicznie na agorze)¹. Co gorsza, nie należy też liczyć na ich wierność i lojalność: kłamią one bowiem i oszukują nie gorzej niż służba, czyhając tylko na okazję, aby zdradzić męża z najbliższym sąsiadem.

Kobieta stoi na straży οἰκία, a zarazem jest dla tegoż domu największym zagrożeniem. Istota "zła" i "niedojrzała" z natury, która ulega namiętnościom, a zatem nie jest w pełni wolna, musi, podobnie jak παῖς - niewolnik, mieć nad sobą opiekuna - pana (κύριος) i pozostawać, jak wszyscy nie-dorośli, pod nieustanną ochroną i... kontrolą, co należy, zdaniem męża (?) Aleksisowego do najtrudniejszych zadań².

Komedia porównuje często kobietę do żywiołowych destrukcyjnych sił natury wrogich człowiekowi jak ogień czy morze (πῦρ, θάλασσα), lub dzikich drapieżnych zwierząt jak lwica lub pantera (λέαινα, πάρδαλις)³. Bo też uczucia, jakie wzbudza jej bliskość w mężczyźnie, obce są jego wrodzonej

¹cf. Antyfanos (apud Stob. Fl. 74, 9: γαμικὰ παραγγέλματα).

²PCG II, frg. 340 (Alexis /Eurypides?).

³cf. PCG II, frg. 302. "samokrytyka" kobiety z nieznaney z tytułu komedii Aleksisa, która na własnym przykładzie dowodzi, że żadne zwierzę nie pobije kobiety w bezwstydnosci.; cf. Ar. Iys. w. 1015, 1039.

sofrosyne, wymykają się spod kontroli rozumu i niszczą jego równowagę duchową.

Eros podobny do szaleństwa, niesie z sobą zagrożenie najgorszym z możliwych nieszczęść - ograniczeniem lub zgoła utratą wolności. Nie jest bowiem wolny ten, kto daje sobą powodować jakiegokolwiek namiętności. Właściwie zakochany mężczyzna upodabnia się w swych nieoczekiwanych reakcjach do kobiety lub dziecka: dzielny w polu żołnierz Menandra, Polemon z *Dziewczyny z uciętym warkoczem* rozpacza, szlocha, myśli (i mówi) o samobójstwie, podobnie jak rwący sobie włosy z głowy i wylewający potoki łez Stratofanes z *Sykiończyka*, czy bezradny Thrasonides ze *Znienawidzonego* pod drzwiami swego własnego domu. Również młodego małżonka Charisiosa z *Sądu Polubownego* do rozpachy doprowadza podejrzenie o niewierność świeżo poślubionej żony.

Sz szczególnie dotkliwie poraża miłość młodzieńców niedojrzałych jeszcze w pełni, zatem i mniej odpornych. Ale i poważnych doświadczonych ojców rodziny (niektórych córka zdążyła już obdarzyć wnukiem) miłość i nieodłącznie jej towarzysząca zazdrość popycha do działań nieprzemysłanych i gwałtownych. Demeasz w *Kobiecie z Samos* nie słuchając żadnych wyjaśnień wypędza z domu swą konkubinę (*de facto* żonę) z dzieckiem (które okaże się jego własnym wnukiem) na rękę.

W innego jeszcze rodzaju niewolę popaść mogą obywatele i panowie οἰκία. Oto wolny Ateńczyk, korzystający na agorze z pełni praw obywatelskich demota, frator, πολίτης, pan absolutny dla swej niewolniczej służby, wyznaczający "tygodniówkę" dorastającemu synowi, po przekroczeniu progu domu staje się natychmiast, jeśli wierzyć biadaniom komediowych pantoflarzy, niewolnikiem swojej żony. Wchodzi on do własnego domu, jak do jaskini lwów. Po całym dniu spędzonym "na wolności" w mieście w towarzystwie mężczyzn, a czasem wśród swobodnych wesółych heter, w domu czuje się nieswojo, porusza po obcym sobie gruncie. Bo też - Ischomachos zgodziłby się w tym względzie z niejednym komediowym panem domu - mężczyźnie, zwłaszcza powszechnie szanowanemu (καλός τε κάγαθός) nie przystoi spędzać czasu w domu: - ἐγὼ μὲν τοίνυν..., οὐδαμῶς ἐνδον διατρίβω⁴.

Γυνὴ Ἀθηναῖα καλὴ τε ἀγαθή

Chyba żaden temat nie powtarza się tak często w komedii poarystofanejskiej jak utyskiwania na stan małżeński. Komediopisarze prześcigają się w wynajdywaniu oryginalnych sformułowań najbardziej banalnego, od czasów twórcy komedii, Susariona, *locus communis* komedii - potępienia małżeństwa - ψόγος γάμου.

⁴Xen. *Oec.* VII, 3.

Próżno jednak szukać egzemplifikacji podobnych wypowiedzi Arystofanejskich mężczyzn w komedii starego mistrza. Strajk kobiet uprzytamnia im, że jakkolwiek *najwstrętniejsza* (παμβδελυρά) i *najobrzydliwsza* (παμμουσαρά) jest przecież kobieta: μὰ Δί' ἄλλα φίλη καὶ παγγλυκερά! (Lys. w. 970).

Pomimo kłopotów, jakich przysparzają krnąbrne małżonki bezradnym mężom i nieustannych skarg tych ostatnich, małżeństwo (co prawda z boginiami) traktowane jest jak najwyższa godna požądania nagroda. Tradycyjne zakończenie komedii stanowi ślub połączony z ogólną wesołą zabawą przy suto zastawionych stołach.

Trygajos uwolniwszy "władczynię wesela" (δέσποινα γάμων, Pax, w. 976), boginię Pokój, żeni się z Oporą - Obfitością, którą w legalny związek oddaje mu Hermes. Występując tu w nowej dla siebie roli jej opiekuna parodiuje przy okazji zwyczajową formułę ślubnego kontraktu, tylekroć powtarzaną "na poważnie" w szczęśliwym zakończeniu Komedii Nowej:

ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπόραν λάμβανε
 γυναῖκα σαυτῶ τήνδε, κατ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
 ταύτη ξυνοικῶν ἐκποιῶ σαυτῶ βότρυς. (Pax, w. 306-8).

Pistetajros z *Ptaków* poślubia Basileję - Władzę i zstępuje wraz z nią z nieba niczym nowy Zeus z boską małżonką Herą, święcąc zapowiadający erę pomyślności ἱερὸς γάμος przy wtórze radosnej pieśni weselnej chóru. Nawet w *Lizystracie* zbuntowana Myrrina, mimo wszystkich kobiecych podstępów i oszustw, okazuje swemu stęsknionemu mężowi szczere uczucie, a i Kinesias (*nomen omen*) nie może sobie znaleźć miejsca w opustoszałym po jej odejściu domu - wystarczył jeden dzień, aby zatęsknił za żoną. Kinesias i Myrrina są małżeństwem od kilku przynamniej lat, mają co najmniej jednego syna - spadkobiercę, którego oboje kochają równie mocno: dla zapewnienia bezpieczeństwa rodzinie Myrrina zgodziła się poprzeć plan Lizystraty. Z miłości do żony Kinesias ulega szantażowi i godzi się głosować na ekklezji za wnioskiem o zawarcie pokoju. Spod farsowego przebrania wygląda, ot zwykła (?) para małżeńska dwojga młodych Ateńczyków, w której oboje, mąż i żona, zdają się zadowoleni z udanego pożycia.

Arystofanes daje także, co prawda, w *Chmurach* przykład nieudanego małżeństwa Strepsjadesa. Można było tego jednak oczekiwać, skoro zwykły nieokrzesany wieśniak (ἀγροικὸς ὢν, w. 46) pojął za żonę córkę sławnego domu Alkmeonidów, miejską pannę (ἐξ ἄστεως w. 46). Megaklesówna wychowuje mu syna na arystokratycznego utracjusza i najwyraźniej rządząc się jak chce w jego domu, przysparza mu finansowych kłopotów, ale Strepsjades musi przyznać, że, choć trwoni pieniądze - nader sprawnie zarządza domem (οὐ μὲν ἐρῶ γ' ὡς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα!).

Szansę obejrzenia przeciętnego ateńskiego stadła daje spłot niezwykłych wydarzeń: bunt kobiet "pozwala" Myrrinie wyjść z domu, pokazać się na ulicy i na naszych oczach rozmawiać z mężem jak równa z równym. Większość kobiet okupujących pod wodzą Lizystraty zbocza Akropolis należy do najuboższych warstw społecznych i zarabia na życie pracą własnych rąk:

ὦ σπερμαγοραιολεκιψολαχανοπώλιδες!

ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες! (w. 458-9)

Sprzedawczynie wieńców, handlarki warzywami, piekarzowe, gospodynie tawern, wszystkie owe "kobiety pracujące" mają *eo ipso* więcej swobody niż dobrze sytuowana szacowna *matrona Graeca*, zamknięta za murami swego zasobnego domostwa i dbająca (jak każda szanująca się mieszcza) o swoją reputację. One pokazują się na ulicy, wchodzą w kontakty z obcymi mężczyznami, sprzedają swoje towary na targu służbie zamożniejszych domów. Dana im jest, tak rzadka na późniejszej komediowej scenie, okazja wypowiedzenia się i przedstawienia swojego zdania.

Przez mężczyzn pisana i do nich adresowana (rozstrzygnięcie kwestii obecności kobiet na przedstawieniu komedii jest ciągle przedmiotem sporu) komedia przedstawia punkt widzenia mężczyzn.

Nie wiemy, jaką odpowiedź uzyskałby komediopisarz ankieter, gdyby, korzystając z tradycyjnej swobody któregoś z ateńskich świąt, zapytał obecne na nich kobiety, o ich zdanie na temat małżeństwa. Dopuszczając do głosu żonę Dikajopolisa podczas rodzinnych obchodów święta Dionizosa Arystofanes zdaje się sugerować, że odpowiedź ta mogłaby różnić się od tradycyjnie misogynicznej opinii mężczyzn. Przystępując wraz z córką i domownikami do składania ofiar wyraża ona, w dosadnym komediowym języku, przekonanie, że ten, kto pojmie za żonę jej dorodną córkę - κόρη κανηφόρος (w. 253), jako ojciec równie dorodnego potomstwa, ale także jako mąż - będzie z nią szczęśliwy.

W komedii Arystofanesa, a także, jeśli można wyciągać wnioski na podstawie nielicznych pozbawionych kontekstu wzmianek w sztukach jego rówieśników, tradycyjna misogynia Greków równoważona była do pewnego stopnia *tableau* szczęśliwego pożycia małżeńskiego w udanym związku z γυνή αγαθή.

Ψόγος γάμου

Owa γυνή Ἀθηναία καλή τε αγαθή wcale, jak się okazuje, nie tak trudna do znalezienia w komedii staroattyckiej zdaje się niemal bez śladu znikać ze sceny komedii czwartowiecznej. Pod wpływem kobiet tragedii i katastrof prowadzanych przez nie na domy ich mężów (parodie wielkich

mitów tragicznych zyskują w I połowie wieku ogromną popularność), obraz kobiety ulega zaciemnieniu, przewagę uzyskują z lubością opisywane przez ich udręczonych mężów jej liczne przywary, a małżeństwo staje się obiektem nieustannych gwałtownych ataków⁵. Miał wyrażać ubolewanie starym kawalerom pozbawionym oparcia w rodzinie, jak choćby we fragmencie komedii Frynichosa⁶: τηλικουτοσὶ γέρων, ἄπαις, ἀγύναικος, komediopisarze okresu Komedii Średniej polecają stan bezżenny jako godny pożądania ideał.

W Komedii Średniej i Nowej, której powoli jedynym tematem staje się problem, jak przezwyciężyć przeszkody na drodze do małżeństwa, komedii coraz bardziej monotematycznie "rodzinnej", paradoksalnie, najsilniej dochodzi do głosu potępienie kobiety. Mężowie roztaczają przed widzami (czy bawiła tych ostatnich ta rzucająca się w oczy niekonsekwencja?) najczarniejsze wizje małżeńskich nieszczęść, a jednocześnie ze wszystkich sił dążą do doprowadzenia sztuki do szczęśliwego końca, czyli przygotowania nowego wesela, często podwójnego.

Komediopisarze okresu Średniego co do jednego są najzupełniej zgodni - kobieta jest istotą z natury złą. Nawet godnemu litości ślepcowi, zdaniem kogoś z komedii Antyfanesa, pozazdrościć można tego jednego przynajmniej, że nigdy nie ujrzał kobiety⁷. Antyfanesowi mężczyźni gotowi są zawierzyć kobiecie jedynie wówczas, gdy umrze (pewne jest bowiem, że wówczas już raczej nie wróci!)⁸. Dwa strzępy dialogów, Antyfanesa z *Filopatora* (Φιλοπάτωρ)⁹ i *Anonima*¹⁰ greckiego, doskonale ilustrują ten powszechny w wypowiedziach *dramatis personae* bezlitośnie negatywny stosunek do kobiet. W pierwszym przyjaciel na wieść o ożenku druha, ubolewa nad nieszczęsnym losem tego, kogo tak niedawno jeszcze widział był w pełni zdrowia, w drugim ktoś z satysfakcją przyjmuje do wiadomości, że jego wróg (życzy mu się jak najgorzej) żeni się właśnie.

Tak więc małżeństwo w tym komediowym świecie uważane jest za najgorsze z możliwych nieszczęść:

ὡς ἐστὶ τὸ γαμεῖν ἔσχατον τοῦ δυστυχεῖν...¹¹

⁵Uczeń i następca Arystotelesa, mistrz Menandra, jeśli wierzyć tradycji, Teofrast, stawiał w swej "złotej książeczce" (*aureolus liber*) traktującej o małżeństwie zasadnicze pytanie, czy człowiek mądry powinien się żenić.

⁶FAC I, frg. 19 E (Phrynichus).

⁷PCG II, frg. 246, Stob. *Fl.* 73,52

⁸PCG II, frg. 245, Stob. *Fl.* 73,48.

⁹PCG II, frg. 220 (Antiphanes).

¹⁰FAC III a, frg. 297 E.:

Πάμφιλος γαμεῖ, γαμεῖτο! καὶ γὰρ ἠδίκηκέ μοι.

¹¹PCG II, frg. 285 (Antiphanes).

W nieznaney z tytułu komedii Aleksisa¹² pada nawet stwierdzenie, że lepiej już stracić prawa obywatelskie (ἄτιμον εἶναι), niż zawrzeć związek małżeński. W pierwszym bowiem wypadku traci się jedynie prawo decydowania o innych, w drugim zaś przestaje się być także panem samego siebie. Trzeba być szaleńcem bądź głupcem, żeby obrzydzać sobie w ten sposób życie - mówi jakiś zażarty wróg małżeństwa. W *Wieszczkach* (Μάντις)¹³ inny Aleksisowy mąż skarży się na swoją niewolniczą kondycję przy posażnej żonie, przenosząc jej przywary na wszystkie kobiety: pełna pretensji, pamiętliwa, stale obrażona, zaniedbuje swoje obowiązki, wtrąca się w nieswoje sprawy, oszukuje i wreszcie stale odtrąca męża pod pretekstem niedyspozycji. Motyw *uxor dotata*, wyeksploatowany w teatrze Plauta, dość często pojawia się w Komedii Średniej¹⁴.

Nic też dziwnego, że zawiedzeni małżonkowie Komedii Średniej przeklinają z zapałem drugiego z kolei w dziejach ludzkości męża - δεύτερος εὐρετής - pierwszy naturalnie nie mógł wiedzieć, co go czeka!¹⁵

Tragiczna *femme fatale*

Tradycyjny motyw kobiety jako istoty złej z natury i małżeństwa, które musi mężczyźnie przynieść w końcu nieszczęście, przejęła komedia poarystofanejska bezpośrednio z tragedii. W komedii staroattyckiej sprawy rodzinne stanowiły element obecny wprawdzie i ważny, jednak nie pierwszoplanowy. Tragedia mitologiczna natomiast dotyczyła prawie wyłącznie rodziny, zamykała się w jej kręgu i ukazywała poruszonym i przyznanym widzom ostateczną i całkowitą zagładę heroicznego οἴκου: domu Atrydów, domu Labdakidów, czy królewskiego domu Priama. Istotą, która tę katastrofę najczęściej sprowadza, nawet jeśli jest tylko nieświadomym narzędziem w rękach bogów, jest kobieta (mężobójczyni Klitajmestra, dzieciobójczyni Medea, wiarołomna Fajdra, nieposłuszne boskim ostrzeżeniom Hekabe, czy Jokasta).

Z *Chrysilii* (Χρυσίλλα)¹⁶ Eubulosa zachował się interesujący fragment, w którym mówca obiecuje, że nie wypowie ani jednego złego słowa o kobietach (tym najcenniejszym ze skarbów), po czym odwołując się do tragedii - źródła wspólnego dla wszystkich obecnych wiedzy o świecie i człowieku - usiłuje każdej z wielkich zbrodniarek tragicznych przeciwstawić równie sławną bohaterkę pozytywną. Udaje mu się znaleźć w cierpliwej Penelopie, przeciwieństwo gwałtownej Medei, w pełnej poświęcenia dla męża

¹² PCG II, frg. 264 (Alexis).

¹³ PCG II, frg. 150 (Alexis).

¹⁴ cf. n.p. FAC II, frg. 28 E (Philippides).

¹⁵ cf. Eubulos frg. 116 (Hunter), Aristophon, *Kallonides*, FAC II, frg. 5 E

¹⁶ frg. 117 (Hunter).

Alkestis (χρηστή) przeciwieństwo mężobójczyni Klitajmestry (κακή). Nowością tego już tradycyjnego katalogu¹⁷ zdaje się to, że mówca nie jest w stanie wymienić trzeciej "dobrej" kobiety, aby ją przeciwstawić niewiernej Fajdrze - a tyle jeszcze ma do powiedzenia o złych!¹⁸

Tragiczna kobieta fatalna (λέαινα) poprzez parodię mitologiczną przekształca się z wolna w maskę komediową: zwykłą ateńską mieszkankę, panią średniozamożnego domu, i co za tym idzie, całkowicie znika ze sceny. Pozostaje jednak zła jej reputacja i choćby jak najszczerzej starała się zasłużyć na pochwałę Peryklesa, zdaje się na niej ciążyć klątwa Homera, grzech pierworodny Klitajmestry:

οὐχ ὡς Τυνδαρέου κόρη κακὰ μήσατο ἔργα,
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' αἰοιδῆ
ἔσσει' ἐπ' ἀνθρώπους χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει
Θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἢ κ' εὐεργὸς ἔησιν. (Hom. *Od.* 24, 196-202)

Wychowani na Eurypidejskiej tragedii mężczyźni, zarówno ci w maskach "naśladowcy życia" na deskach teatru mieszkańcy domu przy ulicy ..., jak i oglądający ich widzowie, podzielają stereotypowe przekonanie o złej naturze kobiecej. Ci ostatni z satysfakcją słuchają skierowanych przeciw niej tyrad, które ich w nim utwierdzają, choćby nawet we własnym domu łączyły ich z żoną jak najserdeczniejsze stosunki.

δίδομί σοι γυναῖκα...

(*Dysc.* w. 827)

Komedia Nowa bierze małżeństwo zdecydowanie w obronę. Nie chodzi przecież o nic innego, jak o ochronę domu, zbiorowego bohatera sztuki, przed zagrożeniem, jakie stanowią dla niego dorastające w nim dzieci: kochliwi młodzieńcy gotowi przepuścić majątek na chciwą heterę, panny na wydaniu, których cnoty trzeba nieustannie strzec. Zapobiec groźbie zakłócenia prawidłowego funkcjonowania oikía może tylko bezpieczne usamodzielnienie się chłopca jako głowy własnej, nowej rodziny, i oddanie w odpowiednie ręce dziewczyny, czyli powstanie nowej lub nowych oikíai.

Formuła zawarcia małżeństwa wypowiedziana przez dotychczasowego opiekuna (κύριος) dziewczyny w chwili przekazywania jej nowemu κύριος, jej mężowi, podkreśla wyraźnie, że ma ona być matką przyszłych legalnych dzieci, członków nowej oikía. Rodzinę, zgodnie z cytowaną definicją oikía Arystotelesa, konstytuują mąż (κύριος) i żona (γαμετή), matka legalnych

¹⁷cf. Hunter, op. cit. *Commentary*, str. 216

¹⁸Ar. *Thesm.* w. 549-550.

spadkobierców oikta, oboje o stwierdzonym ponad wszelką wątpliwość pochodzeniu społecznym.

Podczas gdy w tragedii defilują przed oczami widzów niszczące się wzajemnie pary małżeńskie (Medea i Jazon, Klitajmestra i Agamemnon, Hermione i Neoptolemos, czy w bardziej ludzkich proporcjach Kreuza i Ksuthos), a straszliwe w swej żądzy zemsty i pragnieniu krwi kobiety miast strzec integralności swej oikta, doprowadzają do jej całkowitej zagłady, w Komedi Nowej oglądamy proces odwrotny: ocalenia zagrożonego domu - oikta poprzez założenie nowych, związanych z nim więzami krwi.

Małżeństwo wywiera także zbawienny wpływ na młodych "szalejących" z miłości *amatores*. Obowiązki głowy rodziny, jakie muszą podjąć owi lekkomyślni dotąd, "wolni" młodzieńcy, przyspieszają proces osiągnięcia przez nich dojrzałości.

Legrand szukając w Nέα przykładów harmonijnego pozycia małżeńskiego przytacza młodą parę Pamfile i Charisiosa z *Sądu Polubownego* Menandra, żyjącą we wzajemnej miłości, dopóki niespodziewane urodzenie przez nowopoślubioną żonę dziecka nie odsunie od niej pełnego podejrzeń męża. Wymienia także początek *Peryntyjki*, oraz kilka luźnych fragmentów - *that is all; and it is, as we see, very little*¹⁹. Wygląda więc na to, że Komedia Nowa przejmując od poprzedników stereotypowy już obraz małżeństwa i rozwija go zgodnie z odziedziczoną tradycją²⁰.

Uważniejsza lektura przekonuje jednak, że zgodnych par małżeńskich można na nowej scenie spotkać znacznie więcej. Bardzo dobre stosunki małżeńskie zdają się łączyć pobłażliwego, dobrodusznego Kallipidesa z jego przedsiębiorczą małżonką w *Odludku*. Kallipides sprawia wrażenie zadowolonego z życia ziemianina o tolerancyjnym do innych stosunku, ustępliwego wobec żony, wyrozumiałego dla słabostek syna. Nie wspomina się *explicite* o pozyciu małżeńskim słabego, skłonnego do depresji Chajrestratosa z *Tarczy*. W przeciwieństwie do najstarszego brata jest on jednak silnie związany z rodziną, obchodzi go los sierot po starszym bracie, snuje nieustannie plany co do przyszłości bratanków i własnych dzieci. Łączą go dobre stosunki z pasierbem i bratanicą, i szczerze wzajemne przywiązanie. Stara się oszczędzić kobietom swojego domu niepotrzebnych cierpień uprzedzając je o przygotowywanym przeciw Smikrinesowi spisku, którego zasadniczym elementem jest upozorowanie jego własnej śmierci. Dla zapewnienia młodemu szczęścia nie waha się zrezygnować z majątku bratanicy na korzyść brata i wyposażyć ją na własny koszt. Do głębokiej depresji doprowadza go właśnie myśl, że chciwy Smikrines uniemożliwia mu z dawna planowane połączenie domów i podział rodzinnego majątku między dwie młode pary: bratanka Kleostratosa i własną córkę oraz pasierba Chajreasa i

¹⁹ Daos, str. 118.

²⁰ cf. FAC III a, frg. 196, 197, 198 E (Philemon).

wychowywaną w jego domu siostrę Kleostratosą. Rzadko w komedii (i w ogóle w literaturze antycznej) spotkać można tak dobrego męża, ojca i brata, jak ów cichy, nieco bezwolny, łagodny Chajrestratos.

Im łagodniejszy i bardziej bezinteresowny wydaje się pan domu komedii Menandrowej, tym lepsze stosunki rodzinne panują w tym domu, tym głębsze jest także zrozumienie wzajemne małżonków. Można się domyślać, że gdy oparte na nieporozumieniu podejrzenia Polemona w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*, że Glykera nie jest mu wierna, rozwieją się, a powrót brata Kratei usunie powód jej nagłej odrazy do ukochanego Thrasonidesa w *Znienawidzonym*, obie młode pary (*de facto* małżeńskie) znajdą szczęście w swoich związkach. Miłość pozwala Polemonowi i Thrasonidesowi dojrzeć w ukochanej kobiecie, jeśli nie równorzędną partnerkę, to w każdym razie istotę, której należą się pewne prawa. Zanim jeszcze w toku sztuki wyjaśniło się niezwykle postępowanie Glykery i rzekomy amant okazał się jej rodzonym bratem, skruszony Polemon zdobywa się na wielkoduszność, gotów jej wybaczyć niewierność, więcej nawet - uznać własną winę. Także Thrasonides, zanim jeszcze ojciec Kratei potwierdzi jej obywatelskie pochodzenie, odnosi się do swej branki, jak do wolnej kobiety i bezradnie wyczekuje w noc zimową pod drzwiami własnego domu, odrażony przez byłą (?) niewolnicę, a jednak wyrzekający się dobrowolnie narzucenia jej przemocą swej woli.

Tak jak miłość wyzwala u zakochanych szlachetne odruchy, tak jej brak doprowadzić może mężczyznę do zdziczenia: komediowi starzy kawalerowie często należą do najmniej sympatycznych postaci. Smikrines w *Tarczy* jest tej komedii prawdziwym czarnym charakterem. Nie tylko starokawalerstwo wpływa na charakter mężczyzny, ale i samotność, w jakiej żyje, staje się z czasem uciążliwa, a nawet, w razie wypadku lub choroby niebezpieczna: doświadcza tego cierpiący po upadku do studni Knemon, a także bogaty rolnik Kleajnetos, z *Wieśniaka* (Γεωργός) Menandra, który mimo licznej służby pozostaje w chorobie bez opieki.

Nie każdy samotnie żyjący mężczyzna nabiera cech odludka: nie przejawia wad starego kawalera wdowiec od niemal dwudziestu lat, rozsądny Patajkos z *Dziewczyny z uciętym warkoczem*. Z rozrzewnieniem rozpoznaje on przedmioty należące do jego "biednej żony", zmarłej w połogu. Porzuciwszy po nagłej utracie majątku urodzone wówczas dzieci, zdaje się głęboko żałować tego czynu. Niejako w zastępstwie obdarza młodego Polemona prawdziwie ojcowskim uczuciem, z najwyższym uniesieniem wita odzyskaną córkę i "jeszcze tego samego dnia", tj. w dniu rozpoznania, znajduje okazję do okazania swej ojcowskiej władzy układając małżeństwo syna "z córką Filinosa".

Jedynym przysięgłym starym kawalerem szczęśliwym w tym stanie i z zapalem głoszącym jego pochwałę jest Plautyński Periplectomenus z *Żołnierza Samochwała*. Dziwna to postać łącząca cechy kilku masek, stary

kawaler - samochwał, wygłaszający tyrady w stylu godnym pasożyta - eksperyment Plauta.

Matrona Graeca

Pani domu, *matrona Graeca*, pokazuje się oczom widzów niezmiernie rzadko. Wyjąwszy sytuacje fantastyczne, jak Arystofanejska kobieta ekklezja, bunt ateńskich żon, lub obrzędy ku czci Demeter i Kore - zbiorowe świętokradztwo widzów podglądających wraz z Mnesilochosem święto kobiet, raz jeden tylko odzywa się żona i matka w Arystofanejskiej komedii. Jest nią owa wspomniana już małżonka Dikajopolisa, dumna ze swojej hożej córki. To farsowe echo formuły ślubnej podkreśla pozytywne strony związku małżeńskiego z męskiego punktu widzenia: przyjemność z posiadania pięknej żony i zapewnienie ciągłości οἰκία w udanych dzieciach.

Nie zachował się właściwie żaden fragment Komedii Średniej, w którym rozmówczynię ponad wszelką wątpliwość dałoby się zidentyfikować jako żonę. Zwrot γύναι nie musi, choć tak najczęściej bywa, oznaczać, że mamy do czynienia ze ślubną małżonką (γυνή γαμετή). Podobnie zwracają się mężczyźni do hetery lub służącej, niewolnik do swej pani²¹. Nawet, jeśli kontekst niektórych strzępów dialogów sugeruje, że rozmówcami są mąż i żona, żona niekoniecznie pojawia się osobiście na scenie, czyli na ulicy. Trzeba szczególnych okoliczności, żeby matronę grecką wywabić z domu (święta, składanie ofiar, zagrożenie οἰκία). W komedii Aleksisa *Tancerka* (Ὀρχηστρίς)²² mężczyzna zwraca się do rozmówczyni γράυ!, w *Wieloboiście* (Παγκρατιαστής)²³ - γύναι. W obu wypadkach mowa o winie i uczcie i partnerki są heterami lub, zwłaszcza pierwsza, służącymi. Inne fragmenty pochodzić mogą z relacji męża, który przytacza odbytą wewnątrz domu rozmowę, w żywy bezpośredni sposób, w *oratio recta*.

Równie rzadko wychodzi na zewnątrz pani domu w rodzinnej Komedii Nowej (z wyłączeniem Myrrin Menandrowych, którym należy się osobny rozdział).

...πέρας γὰρ αὐλειος θύρα
ἐλευθέρα γυναικὶ νενόμιστ' οἰκίας,
τὸ δ' ἐπιδιώκειν εἰς τε τὴν ὁδὸν τρέχειν

²¹ Brak kontekstu nie pozwala jednoznacznie określić rozmówczyni w fragmencie z *Olintyjczyków* Aleksisa. Kobieta (?) zwraca się do drugiej pocieszając ją, że przynajmniej jej mąż jest biedny, zatem, jak powiadają, odstrasza śmierć. Czy wypowiadająca tę kwestię (*mulier dives*, Kock) obawia się śmierci własnego (nieobecnego?) małżonka? Mogłaby wówczas należeć do grupy znanych z komedii Menandra wdów - Myrrin, cf. PCG II, frg. 164 (Alexis).

²² PCG II, frg. 172 (Alexis).

²³ PCG II, frg. 173 (Alexis).

ἔτι λοιδορουμένην κυνὸς ἔστ' τὸ ἔργον, 'Ρόδη!

- ostro wypomina (żonie?) zbytnią gadatliwość i "bieganie" po ulicy postać z anonimowej sztuki Menandra.²⁴

Matka Sostratosy w *Dyskolosie* stanowi być może wyjątek: stara się ona wykorzystać wszystkie dostępne "porządnej" kobiecie możliwości wymknięcia się z domu i, jak powiada jej syn, codziennie składa ofiary jakiemuś bóstwu, obchodząc przy okazji cały dem - ποιεῖ δὲ τοῦθ' ὅσημέρα, περιέρχεται θύουσα τὸν δῆμον ἅπαντ' (w. 261-3). Nie można się oprzeć wrażeniu, że ta niezwykle pobożność (charakterystyczna cecha kobiet, którą wykorzysta bóg Pan) ma także źródło w chęci zapewnienia sobie większej swobody.

Wypowiedź Sostratosy może służyć przygotowaniu widza na pojawienie się tej matrony, jako osoby mówiącej, w scenie składania ofiar w grocie Pana (precedens widzieliśmy w Arystofanejskich *Acharnejczykach*). Jest ona w tej scenie osobą najważniejszą, jej to bowiem, wykorzystując jej znaną pobożność, zesłał Pan niepokojący sen, pewny, że nie omieszka pojawić się w jego grocie z ofiarą w odpowiednim momencie, by zapewnić sztuce *happy end*. Nawet tak dobrze umotywowany czynny udział "matki Sostratosy" w przedstawieniu, pozostaje, by użyć wyrażenia Arnotta: *an attractively bold coniecture of modern scholarship*²⁵. Prawdopodobieństwo pojawienia się jej jako osoby dramatu zwiększa, moim zdaniem, wyjątkowo tolerancyjna atmosfera domu dobrodusznego Kallipidesa. Jej ewentualny występ w mówiącej roli nie musi jednak pociągać za sobą obdarzenia głosem także jej niezamężnej córki, późniejszej narzeczonej Gorgiasza. Imię Plangon zapewne odnosi się do służącej lub wynajętej na uroczystość fletnistki, nie zaś do siostry Sostratosy, należącej do "panien z dobrego domu", z zasady w komedii bezimiennych (cf. siostra Kleostratosy w *Tarczy*, nawet córka Knemona, mimo jej szczególnej sytuacji).

We fragmencie przypisywanym przez Stobajosa²⁶ Menandrowi, żona zwraca się do męża: φίλ' ἄνερ. Z kontekstu zdaje się wynikać, że nie posiadają oni większego majątku (τὸ σὸν ταπεινόν) i mąż ma trudności z dotrzymaniem jakiejś (pochopnie?) złożonej obietnicy (?)²⁷.

Młoda żona i matka, Pamfile, z *Sądu Polubownego* opuszczona przez męża wychodzi przed dom "przystojnie" w towarzystwie ojca, i jeśli pozostaje na scenie sama, to jedynie dlatego, że rozgniewała porywczego rodzica

²⁴ frg. 592 OCT. Zdaniem Webstera (*Introduction*, str. 151), fragment ten może pochodzić z *Kapłanki* (imię Rode). Jeśli chodziłoby tu o tytułową bohaterkę, to jej zajęcie zmuszało ją do częstego i swobodnego wychodzenia z domu.

²⁵ G. W. Arnott, *Menander*, vol. I, London 1979, str. 250.

²⁶ Stob. *Fl.* 22, 29.

²⁷ Nawet Webster (*Introduction*, str. 337-338), nie odważa się wysnuwać przypuszczeń, jak (i czy) Menander mógł przedstawić widzom kłótnię męża i żony z *Dziedziczki*, w której to kłótni rozjemcą (na korzyść ojca) był syn.

odmową opuszczenia mężowskiego domu i powrotu pod kuratelę ojca. Pozbawioną opieki zarówno swego obecnego opiekuna (κύριος) - męża, jak i byłego (ojciec), ratuje z opresji ta sama hetera, przed którą niedawno ostrzegał córkę Smikrines. Obie na dźwięk otwieranych w sąsiedztwie drzwi pośpiesznie wchodzi do domu, gdzie Pamfile oczyszczona z zarzutów dzięki wielkoduszności Habrotonon, pozostanie jako ślubna żona Charisiosa i matka jego dzieci. Chwilowe zachwianie jej społecznej pozycji jako pani domu (podejrzenie o zdradę i urodzenie pozamałżeńskiego dziecka) umożliwia wyjście na scenę i przemówienie własnym głosem.

Matki komediowe są zwykle głęboko związane ze swoimi dziećmi, zwłaszcza synami. W znacznie wyraźniejszy też, niż w stosunkach z ojcem sposób, synowie okazują matce szacunek²⁸. Wynika to po części i z tego, że treścią komedii są sprawy rodzinne, a w tych matka ma niekwestionowane prawo głosu. Nikeratos konsultuje małżeństwo córki z żoną w *Kobietcie z Samos*.

Ubiegający się o rękę dziewczyny "dobrze ułożony" młodzieniec prosi o zgodę nie tylko ojca panny, ale także (a może przede wszystkim) jej matkę. Jedyne wyjątkowo tyranizująca męża Krobyle z *Plokion* umawia samodzielnie małżeństwo syna.

Tolerancja matki posuwa się tak daleko, że gotowa ona pomóc synowi w jego przygodach miłosnych. W *Dziewczynie z uciętym warkoczem* wychowawca Moschiona, obrotny niewolnik Daos, jest głęboko, jakkolwiek mylnie przekonany, że Myrrine przyjmuje Glykerę pod swój dach, żeby oddać ją jako παλλακή synowi. Menander po raz kolejny grając z konwencją wykorzystuje najwyraźniej dobrze już na scenie komicznej zadomowiony typ *mater indulgens*, tym razem jako źródło kluczowego dla akcji nieporozumienia.

Gynaikonitis greckiego domu jego pani dzieli ze swoimi niezamężnymi córkami. Z natury rzeczy ojciec interesuje się bardziej wychowaniem syna następcy, matka przygotowaniem córki do jej przyszłych obowiązków małżeńskich: a przecież ojcowie komediowi okazują swoim córkom tak wielką czułość, jakiej przykładowo trudno byłoby znaleźć w dramacie wcześniejszym.

Współczesnych Perykleasa gorszył jego zwyczaj całowania żony (Aspazji), ilekroć wychodził z domu. Kichesias z *Sykionczyka* Menandra rzuca się swojej odnalezionej córce na szyję budząc w niewolniku Thrasonidesa podejrzenie, że ją uwodzi. Patajkos w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* z prawdziwym wzruszeniem (i nie bez poczucia winy) ściska niegdyś "wysadzoną" Glykerę. Odzyskanie syna robi na nim (przynajmniej w pierwszym momencie, tekst bowiem urywa się niemal jednocześnie z pojawieniem się Moschiona) mniejsze wrażenie.

²⁸ cf. FAC III a, frg. 81 E (Philemon).

Patajkos należy do tych, bardzo nielicznych, ojców w zachowanej części Komedii Nowej, którzy zdecydowali się porzucić swoje prawowite potomstwo (także syna!). Zmusiła go do tego nagła odmiana losu (śmierć żony i jednoczesna utrata majątku). Mimo że wzbogacił się ponownie, żyje samotnie i choć, jak się wydaje, nie stara się odnaleźć utraconych dzieci, żałuje swej decyzji. Z prawdziwym uczuciem wspomina też swoją zmarłą żonę.

Na swój sposób troszczy się o córkę chciwy Smikrines z *Sądu Polubownego* przekonując ją, aby opuściła męża, zanim roztrwoni on cały jej (wyjątkowo duży) posag.

Κόρη παρθένος

Κόρη παρθένος, niezamężna "panna na wydaniu", matka przyszłych obywateli πόλις, pilnie strzeżona przez swojego opiekuna w murach οἴκία, właściwie nie ma prawa pojawić się poza domem bez opieki. Tabu tego przestrzegają nawet komedia staroattycka. Pojawiające się przed oczyma widzów kobiety z "armii" Lizystraty, członkinie ekklezji czy uczestniczki zamkniętych dla mężczyzn obrzędów Thesmoforiów, są mężatkami. Nie odzywa się biorąc udział w rodzinnych prywatnie przez Dikajopolisa obchodzonych Dionizjach, jego córka. Córek-świnek Megarejczyka nie zaliczono by natomiast do παρθένοι nawet w ich rodzinnej Megarze - rozpoczną one bowiem niebawem terminowanie w zawodzie hetery.

Ojciec dorastającej córki decyduje o jej małżeństwie i ustala warunki kontraktu ślubnego, jego zadaniem jest jak najkorzystniejsze "pozbycie się" z domu dorastającej panny, której rodzina zapewniła odpowiednie wychowanie i naturalnie, nieskalaną reputację.

Κόρης ἀπαλλαττόμεθα ταμείου πικρῶν

- powie zapewne jakiś zatroskany ojciec z komedii Anaksandrydesa²⁹.

Autor komedii realistycznej, której tematem są perypetie zakochanego młodzieńca lub zakończona szczęśliwym rozwiązaniem przygoda panny, staje więc, zda się, przed trudnością nie do pokonania - jak może chłopak zakochać się w dziewczynie, skoro właściwie nie ma żadnej możliwości już nie tylko pozostania z nią sam na sam, ale choćby tylko jej ujrzenia? Nikt przecież nie uwierzy, twierdzi bohater Amfisa, w miłość, której przedmiotu nie miało się nigdy przedtem okazji zobaczyć³⁰.

Trzeba szczególnej, wyjątkowej sytuacji, aby do takiego spotkania doprowadzić. Przypadkowe zetknięcie się młodych może nastąpić na ulicy

²⁹ cf. Stob. *Fl.* 68, 7.

³⁰ Ath. 15, 563 c.

podczas spaceru panny pod czujnym (?) okiem niańki-niewolnicy lub pokojówki, której uwagę sprytny młodzieniec próbuje na początek skierować na siebie, aby zawrzeć w ten sposób znajomość³¹. We fragmencie z *Pamfilosa* (Πάμφιλος) Eubulosa młody człowiek każe napełnić w pobliskiej winiarni możliwie największy puchar (ὡς μέγιστον κάλυθαρον) tanim (za 1 obola) winem i upija piastunkę swej wybranki, dziewczyny z sąsiedztwa³². Moschion w Menandrowej *Dziewczynie z uciętym warkoczem* dostrzega sąsiadkę w uchylonych drzwiach domu. Do natychmiastowego wykorzystania okazji pcha go nie tylko wrodzona popędliwość, ale i świadomość, że dziewczyna jest przecież tylko konkubiną żołnierza, którą warto spróbować "odbić" rywalowi. Podobnie "od pierwszego wejrzenia" zakochuje się w dziewczynie młody jej sąsiad ze sztuki Antyfanesa *Hydria* (Ἵδρία)³³. Ale i ona również, tak jak Glykera, choć z pochodzenia Atenka (ἄστῆ), a nadto obdarzona istic "złotym charakterem" (ἦθος τι χρυσοῦν), jest tylko pozbawioną (czasowo?) opiekuna i krewnych (ἔρημος ἐπιτρόπου καὶ συγγενῶν) heterą.

Takie przelotne spotkania umożliwiają wprowadzić młodzieńcowi zakochanie się, ale o bliższym kontakcie, czy rozmowie nie może być mowy. Najlepszą i w zasadzie jedyną okazję poznania się stwarzają liczne święta lokalne i państwowe, zwłaszcza takie, w których swobodnie mogą brać udział kobiety wszystkich warstw społecznych z heterami pospołu, a które połączone są ponadto z całonocną (παννυχίς) taneczną zabawą pod patronatem Bakchusa³⁴. Przedmałżeńskie dzieci licznych bohaterów komediowych (a nierzadko i one same) są owocem nocnej przygody ich rodziców podczas któregoś z tych wesołych świąt. Lektura zachowanych fragmentów Komedii Średniej i Nowej pozwala stwierdzić, że najczęściej ofiarą gwałtu podochoconego winem młodzieńca pada παρθένος z biednego domu, której nie zdołano zapewnić należytej opieki (Moschion z *Kobiety z Samos* Menandra uwodzi córkę sąsiada w święta Adonisa obchodzone w jego własnym domu, ofiarą gwałtu pada córka ubogiej Myrrine w Menandrowym *Herosie*, służąca w bogatym domu i Hedeia (?), córka innej biednej Myrrine w *Wieśniaku*). W *Naszyjniku* (Πλόκιον) Menandra niewolnik ubolewa, że jego ubogi pan nie zapewnił odpowiedniej opieki córce, która rodzi właśnie dziecko. Jedynym w zachowanych sztukach wyjątkiem jest Pamfile z *Sądu Polubownego*, której ojciec dał w posagu 4 talenty, czyli dwakroć tyle, ile wynosi przeciętny komediowy posag, i w związku z tym rości sobie prawo wtrącania się w małżeńskie sprawy córki. Przyszły mąż Pamfile Charisios po pijanemu (παροινῶν) zgwałcił w nocy nieznaną dziewczynę podczas Tauropoliów. Być może fakt, że Pamfile należy do zamożnej rodziny sprawia,

³¹ Tak właśnie postępuje młodzieniec ze sztuki Filemona (Clem. Al. *Paed.* 3, 11, 73)

³² Eubulos, frg. 80 (Hunter), Ath. 11, 473 d - e.

³³ Ath. 13, 572 a.

³⁴ cf. Eubulos, *Ankylion*, frg. 1-3 (Hunter)

że poznajemy wyjątkowo dokładnie okoliczności jej przygody, z relacji naocznego świadka, hetery Habrotonon. Menander stara się poprzez tę relację uprawdopodobnić spotkanie się dwojga młodych i oczyścić zarazem heroinę z możliwych zarzutów.

Komediopisarze wykorzystują święta i zabawy publiczne jako swego rodzaju "pierwszą przyczynę", początek komediowej fabuły: zgwałcona παρθένος wydaje potajemnie na świat dziecko lub nawet dwoje dzieci (Myrrine, żona Lachesa z *Herosa*), które następnie czym prędzej porzuca. Podczas gdy ona sama szczęśliwie wychodzi za mąż z reguły (świadomie lub nie wiedząc o tym) za swego gwałciciela i jako matka jego prawych dzieci, *matrona Graeca*, staje się panią domu - ἔνδον μένει, jej pierworodnej córce - znajdzie (νόθη), pozostaje jedynie kariera hetery, w najlepszym przypadku konkubiny - παλλακή, od których różni się (w komedii) tym, że status ten okazuje się chwilowy i "odwracalny". W paradoksalny sposób do chwili rozpoznania przez rodziców i odzyskania należnego jej miejsca w rodzinie, pseudohetera, której właściwy status społeczny ulega przejściowo "zawieszeniu", cieszy się "bezkarnie" swobodą nie do pomyślenia w przypadku pilnie strzeżonej κόρη. Jest, tak jak i hetera, "panią samej siebie" - ἑαυτῆς ἔστ' ἐκείνη κυρία³⁵, opłacając jednak tę wolność zrównaniem jej w oczach innych z tą heterą właśnie. Z innej jeszcze przyczyny (niż "wysadzenie" w niemowlęctwie nieprawego potomka lub nawet dziecka legalnie urodzonego, ale którego z powodu nagłego zubożenia ojciec-wdowiec (Patajkos z *Dziewczyny z uciętym warkoczem*) nie jest w stanie wychować), może młoda panna uzyskać na chwilę niezwykłą dla siebie swobodę. Kratea w *Znienawidzonym*, czy córka Filippy z *Epiāicusa* Plauta dostały się do niewoli podczas jednej z niezliczonych wojen wszystkich ze wszystkimi i jako branki wojenne sprzedano je na targu niewolników. Filumene z *Sykiończyka* natomiast została jako dziecko porwana przez piratów. Traktowane są one daleko lepiej niż urodzona w niewoli służba domowa - ich pochodzenie społeczne jest na ogół znane i można oczekiwać, że rodzina upomni się o swego członka. Kratea, niewolnica Thrasonidesa, zamyka przed nim drzwi jego własnego domu i choć przyczyną, dla której Thrasonides rezygnuje z użycia przemocy, jest jego miłość do niej, wolne i obywatelskie jej pochodzenie odgrywa tu zapewne też jakąś rolę.

Tak więc κόρη, i daleko rzadziej jeszcze παρθένος, może zagrać mówiącą rolę, choćby jak najbardziej epizodyczną, jedynie wówczas, gdy czasowo jej status społeczny córki i członkini οἰκία ulegnie zawieszeniu. Jedynym, a i to pozornym wyjątkiem, jest córka Knemona, surowo wychowywana przez ojca odludka, której spotkanie z Sostratosem ofiarowuje zapewne okazję do pierwszej w życiu rozmowy z mężczyzną nie będącym jej ojcem, bratem lub niewolnikiem. Właśnie z racji owego wychowania może

³⁵ *Perikeiromene*, 497.

ona poprosić o pomoc nieznanego młodzieńca nieświadoma możliwych konsekwencji swojego zachowania, a zatem wolna od wszelkich zarzutów. Knemon żyje i zachowuje się, tak jakby należał do najuboższych warstw społecznych, choć jako właściciel wartego dwa talenty gospodarstwa (chce dać córce talent posagu), wcale się do najbiedniejszych nie zalicza. Jego córka, jak wiele dziewcząt z uboższych rodzin, pracuje obok niego w polu i właściwie, wskutek dziwnego sposobu życia ojca, spełnia te funkcje, jakie zazwyczaj powierza się niewolniczej służbie. Obok pracy na roli należy do nich czerpanie wody z publicznej studni (praca, którą narzuciła sama sobie dumna Elektra Eurypidesa, jako żona prostego wieśniaka)³⁶. Przed losem owych "kobiet pracujących" ratują córkę Knemona jej własne przymioty. Jej pobożność i niewinność sprawiają, że obowiązki jej opiekuna (κύριος), których nie spełnia Knemon, bierze na siebie sam bóg, Pan, i on to, w zastępstwie ojca, skłóconego ze wszystkimi wokół, wyszukuje dla niej odpowiedniego męża, nie tylko ze znakomitej bogatej rodziny, ale, jak się okaże, obdarzonego również odpowiednim charakterem.

Z wyjątkiem pseudoheter, κόρη (i παρθένος) nie tylko nie pojawia się przed oczyma widzów, ale i wyjątkowo mało się o niej mówi. W *Tarczy* Menandra Kleostratos zaciąga się do wojska, żeby zdobyć posag dla siostry, akcja toczy się wokół dwóch panien na wydaniu, które skomplikowana intryga uchronić ma przed zakusami chciwego starca - stryja, a nie dowiadujemy się o nich niczego ponad to, że istnieją (i mają kochających krewnych). W *Dziewczynie z uciętym warkoczem* całkowitym dla wszystkich (z Moschionem włącznie!) zaskoczeniem jest decyzja Patajkosa ożenienia syna z "córką Filinosa". Bo też w tej sferze o małżeństwie dzieci decydują ojcowie rodzin, a młodzi dowiadują się o planowanym związku czasami dopiero w dniu zaręczyn lub wesela, jak Moschion z *Kobiety z Samos*, którego ojciec omawia z sąsiadem ślub syna z jego córką (obaj nieświadomi, że panna właśnie wydała na świat dziecko tegoż Moschiona).

Nawet jeśli podglądając przez komediową dziurkę od klucza wewnątrz greckiego domu zdarza nam się czasem dostrzec panią domu, córki pozostają niewidoczne. Wysoce nieprawdopodobna wydaje się zatem identyfikacja Plangon w *Odludku* z córką Kallipidesa, przyszłą żoną Gorgiasza. Jeśli matka Sostratosa bierze czynny "dramatycznie" udział w składaniu ofiar w grocie Pana, zwróciłaby się ona zapewne do córki (która pojawia się na scenie po raz pierwszy i to raczej dość nieoczekiwanie) zwykłym zwrotem "identyfikacyjnym": Θύγατερ! Trudno przypuścić, aby do młodej παρθένος po imieniu i to dość obcesowo zwracał się niewolnik (rękopis Bodmera przyznaje te słowa GE<cie?>). W *Herosie* Menandra imię Plangon nosi wolno urodzona, ale biedna dziewczyna o niskim statusie społecznym,

³⁶ cf. E. W. Handley, *The Dyscolos of Menander*, str. 164; także głos Turnera po referacie Handleya *The conventions of the comic stage and their exploitation by Menander w Menandre - Entretiens*, t. XVI, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1970, str. 27.

służąca w domu bogatego Lachesa. Handley słusznie więc sugeruje, moim zdaniem, że i nasza Plangon jest służącą, bądź należącą do domu Kallipidesa, bądź wynajętą z okazji święta, której niecierpliwý Geta wydaje polecenia³⁷. Gomme i Sandbach wysuwają przeciw temu zastrzeżenie: jeśli, jak twierdzi Handley, nie ma potrzeby nazywania po imieniu siostry Sostratos, tym bardziej nie ma potrzeby wymieniania imienia służącej, zwłaszcza, że nie gra ona żadnej znaczniejszej roli. Ale Plangon nie byłaby tu jedyną służącą nazwaną w grupie składającej ofiary Panu po imieniu; wymienia się także flecistkę Partenis. Do obu adresowane są zdecydowane polecenia³⁸ i ma się wrażenie, że obie traktowane są jednakowo. Menander podkreśla wielokrotnie zamożność domu Kallipidesa. Służy do tego również wymienienie z imienia licznej męskiej i żeńskiej służby (Plangon, Partenis, Syros, Donaks, Pyrrias, Getas). Ewentualne pojawienie się matki Sostratos, jakkolwiek niezwykle, jest dobrze umotywowane, dzieje się za sprawą i przyzwoleniem Pana, a ponadto, jak widzieliśmy, dom to wyjątkowo tolerancyjny i swobodny. Wyróżnienie w grupie córki - *παρθένος* wydaje się jednak mało prawdopodobne i zgoła niepotrzebne (stanowiłoby to rażące odstępstwo od praktyki komediowej). Zupełnie wystarczy, że Sostratos omówi z ojcem związek siostry z Gorgiaszem, przy czym obaj, zgodnie z panującą konwencją społeczną, starannie unikają nazwania jej po imieniu.

Ukazane głównie pośrednio i scharakteryzowane właściwie jedynie w wypowiedziach męskich członków rodziny i służby mieszkanki greckiego *gynaikonitis* w sztukach Menandra tworzą pomimo tego niezmiernie zindywidualizowaną grupę. przedsiębiorcza i pobożna aż do przesady matka Sostratos i odważna (zdobyła się na opuszczenie męża) Myrrine z *Odludka*, pobłażliwa dla pasierba energiczna Myrrine z *Dziewczyny z uciętym warkoczem*, nieznosna *uxor dotata* z *Plokion*, przytłoczona biedą Myrrine z *Wieśniaka*, żona Nikeratos z *Kobiety z Samos*, której temperamentu zdaje się obawiać zarówno mąż jak i sąsiad, lojalna wobec męża młoda Pamfile z *Sądu Polubownego*, a obok nich bezimienne najczęściej córki i siostry, które rzadko dane nam jest zobaczyć, a jeszcze rzadziej wysłuchać, choć to o nie właśnie chodzi w tej komedii. Przygoda, która je spotyka, często rozpoczyna intrygę, legalne małżeństwo, w które je oddają opiekunowie, nieodmiennie kończy.

³⁷ cf. Handley, op. cit. *Commentary*, str. 207-209.

³⁸ Πλάγγων, πορεύου, αὐλει, Παρθενί!

5 W kręgu rodzinnym: Myrrine - kobieta z przeszłością

ἄλλος γυναικὸς κόσμος, ἄλλος ἀρρένων.

Anon. (FAC III a, frg. E.)

Matrona Graeca, żona i matka Komedii Nowej, nie ma imienia. Nie poznajemy imienia ani "matki Sostratosa", ani córki Knemona, jedynej na scenie Menandrowej. Nie wymienia się imion żony i córki Chajrestratosa z *Tarczy παρθένος*, czy siostry Kleostratosa, tak przecież ważnej dla akcji tej sztuki *epikleros*, ani żony Nikeratosa w *Kobiecie z Samos*. W przeciwieństwie do nich znamy doskonale wszystkie imiona heter i pseudoheter, bohaterek, których prawdziwa pozycja społeczna wyjdzie na jaw dopiero w toku sztuki; branki wojennych i porwanych w dzieciństwie lub porzuconych wolnourodzonych dziewcząt. Kobiety będące członkami οἴκῳ zamknięte poza jego murami pozostają zwykle bezimienne, tak jak bezimienną pozostaje dla nas idealna żona Ischomachosa.

Jednym z nielicznych wyjątków takiej żony i matki, która w zachowanej twórczości Menandra otrzymuje własne imię, jest Krobyle w *Naszyjniku* (Πλόκιον). Nie można jej jednak zaliczyć do przeciętnych przedstawicielek pań domu ateńskiego. Wniosła ona swemu mężowi fantastyczny posąg 10, czy może nawet 16 talentów¹ i, jeśli wierzyć biadaniom jej męża, ona właśnie przejmuje (ἐπίκληρος Λάμια!) *de facto* władzę nad całą rodziną. Jeśli zdanie:

Κρωβύλη τῆ μητρὶ πείθου καὶ γάμει τὴν συγγενῆ...²

(zawierające rzadkie imię Κρωβύλη) należy do tej komedii, Krobyle sama decyduje też o małżeństwie syna, któremu pokorny ojciec (?) radzi posłuszeństwo. Niezależnie od tego, czy pojawia się osobiście na scenie (nadanie jej imienia sugerowałoby taką możliwość), czy nie, zdaje się dominować nad akcją, a jej charakter czyni z niej kobietę całkiem odmienną od przeciętnej pani greckiego domu. Jest ona dla wszystkich członków rodziny rzeczywistą δέσποινα γυνή.

Znamy jednak imię kilkakrotnie nadawane w różnych komediach Menandra szacownej *prima facie* i zdawałoby się przeciętnej żonie i matce

¹ cf. Webster, *Introduction*, str. 25.

² FAC III B, frg. 929 E; cf. Webster, *Introduction*, str. 25.

ateńskiej - Myrrine. Taką właśnie szanowaną panią domu zdaje się być matrona Myrrine w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*.

W żadnej z zachowanych sztuk Menandra matka (tu matka adoptowanego syna) nie odgrywa tak ważnej, kluczowej wręcz dla przebiegu akcji i jej rozwiązania roli. To ona wychowuje Moschiona, bliźniaczego brata Glykery. Bierze w obronę samą Glykerę okrutnie i niesprawiedliwie skrzywdzoną przez kochanka i zaprasza do własnego domu (rzecz niezwykła) zhańbioną *παλλακή* sąsiada żołnierza. Jest jedyną, poza oczywiście samą Glykerą, osobą, która zna prawdziwe pochodzenie Moschiona i jego bliskie pokrewieństwo z Glykerą. Jej wynikające z tej wiedzy, a całkowicie niezrozumiałe dla innych postępowanie, stanowi źródło kluczowych dla akcji nieporozumień. To do jej domu przypuszczają szturm "wojska Polemona" - scena zadziwiająca, naruszenie bowiem integralności obcej siedziby przez nieproszonego intruza, nie mówiąc już o próbie wtargnięcia do niej przemocą, uważane było za ciężką zbrodnię w społeczeństwie, w którym nawet kontakty męskich członków tej samej rodziny z *gynajkonitis* bywały ograniczane.

Od początku akcji *Dziewczyny z uciętym warkoczem* Myrrine bierze w niej aktywny udział: troskliwe przyjęcie Glykery we własnym domu, ostre potraktowanie Daosa (i Moschiona), odebranie od Glykery brzemiennej w skutki przysięgi, kolejne nieporozumienia wynikające z niezrozumienia przez otoczenie motywów jej postępowania, wszystko to czyni z Myrrine protagonistkę tej sztuki. A przecież nie wiadomo nawet, czy ona sama w ogóle pojawiała się na scenie!

W żadnej innej sztuce Menandrowi nie udało się tak dokładnie ukazać wnętrza domu z jego ukrytymi przed oczyma ciekawskich mieszkańcami: poznajemy nieomal rozkład pokoi, gdy Moschion chwali się swoim "grzecznym" zachowaniem, że mianowicie powstrzymał się po powrocie od wejścia do pokoju matki ze względu na gościa, lecz cierpliwie czekał aż ona sama go odwiedzi. Otrzymujemy przede wszystkim oryginalny portret pani domu - *a formidable woman* (Arnott), tak jak ją widzą najbliżsi domownicy: syn, przyjaciółka, służba (ze znamienym (?) pominięciem męża).

Znając, jako jedyna poza Glykerą osobą dramatu, tajemnicę pochodzenia Moschiona i więzy krwi, jakie go łączą z Glykerą, Myrrine występuje w komedii jako "agentka" bogini *Agnoi* - Nieporozumienia: akcja toczy się wokół niej i dzięki niej posuwa naprzód. Myrrine wychowuje Moschiona jako swego rodzzonego syna, zapewnia opiekę wyrzuconej kochance sąsiada, przyjmuje od Glykery przyrzeczenie utrzymania w tajemnicy pochodzenia jej brata, być może też przetrzymuje u siebie przedmioty *γωρίσματα*, które umożliwią Moschionowi dowiedzenie swojej tożsamości wobec Patajkosa. Zachowuje się przy tym w zdumiewająco niezależny sposób: całkowicie samodzielnie podejmuje decyzję o przyjęciu u siebie *παλλακή* sąsiada. Tę niezwykłą niezależność zdaje się potwierdzać też *Agnoia* przedstawiając dom, w którym mieszka Myrrine, jako "dom Myrriny", choć panem każdej οἰκία, z

wyjątkiem domu hetery, może być jedynie mężczyzna: ojciec, mąż, syn, brat. A nie ma wątpliwości, że nie chodzi tu o dom hetery, Myrrine w tej sztuce jest kobietą wolną, zamożną, przynależną do wyższej warstwy społecznej.

Wprawdzie w Komедии Średniej oraz w listach heter Alkifrona³ imię Myrrine noszą hetery, uważa się zazwyczaj, że w Komедии Nowej Myrrinami są z reguły ateńskie kobiety zamężne⁴. A zatem, zanim zastanowimy się nad zasadnością tego twierdzenia, spróbujmy znaleźć dla Myrrine odpowiedniego kandydata na małżonka⁵.

Małżonkowie Myrriny

W wydaniu Loeb I⁶ pośród *dramatis personae* wymienia się jako "aktualnego" męża Myrrine Patajkosa. Zaletą tego "kandydata" jest niewątpliwie rola, jaką ten dobroduszny przyjaciel Polemona odegra w rodzinnym dramacie: okaże się rodzonym ojcem przybranego syna Myrriny i otoczonej jej opieką Glykery, żony *de facto* Polemona. W ten sposób Patajkos (mąż) odzyskuje swoje dzieci (z pierwszego małżeństwa), Myrrine (żona) nie traci ukochanego przybranego jedynaka, a zyskuje ponadto córkę. Nieprawdopodobieństwo takiego rozwiązania rzuca się jednak w oczy: wystarczy rozpatrzeć kilka spośród licznych argumentów. Trudno sobie np. wyobrazić, że Polemon, wszystko jedno jak bardzo pijany, odważyłby się na napad na dom swego najlepszego starszego przyjaciela. W samym środku przygotowań do szturmego Patajkos pojawia się na scenie i zamiast zaprotestować z oburzeniem przeciw próbie wyważenia drzwi do jego siedziby, stara się spokojnie przekonać Polemona, że lepiej jest użyć mniej gwałtownych środków wobec kobiety wolnej i niezależnej, jaką jest Glykera. Zgadza się także odegrać rolę mediatora i wchodzi do własnego (?) domu jako poseł Polemona.

Jako mąż Myrrine Patajkos byłby dalej jeśli nie ojcem, to w każdym razie ojczymem Moschiona. We wzajemnych stosunkach tych dwóch nie można się

³ Alciph. *Ep.* 5, 10, 14 (konkurs piękności ... poślądków).

⁴ Gomme/Sandbach, *Commentary*, str. 466.

⁵ Próby rekonstrukcji tej sztuki: cf. C. Robert, *Der Neue Menander*, Berlin 1908, str. 13-21; *Bemerkungen zur Perikeiromene des Menanders*, *Hermes* 44 (1909), str. 261-303 (R.); K. Fr. W. Schmidt, *Menanders Perikeiromene*, *ibid.* str. 404-444 (Schm.); S. Sudhaus, *Der Kampf um die Perikeiromene*, *RhM* 64 (1909), str. 412-432 (S.); G. A. Gerhard, *Zu Menanders Perikeiromene*, *Philologus* LXIX (1910), str. 10-34 (G.); E. Schwartz, *Zu Menanders Perikeiromene*, *Hermes* 64 (1929), str. 1-15 (Schw.); A. W. Gomme, *Perikeiromene*, *CQ* (1936), str. 66-69 oraz Gomme/Sandbach, *Commentary*, str. 465-532; T. B. L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960, str. 5-17 i *Introduction*, str. 99-171; A. Barigazzi, *Il giuramento di Gliceria nella Pericromene di Menandro e la preparazione del riconoscimento*, *Prometheus* 5 (1979), str. 21-44 (Ba); A. Blanchard, *Essai sur la composition des Comédies de Menandre*, Paris 1983, str. 350-362; cf. także S. Dworacki, *Technika dramatyczna Menandra*, Poznań 1975, str. 73-103.

⁶ *Menander*, ed. E. Capps, T. E. Page, W. H. D. Rouse (tl. F. Allinson), Oxford 1921.

doszukać najmniejszych choćby śladów łączących ich więzów. Moschion obrzuca rejterujące "wojska" Polemona wyzwiskami, nic nie wskazuje, aby obecność Patajkosa robiła na nim jakiegokolwiek wrażenie. Gdy marzy o zatrzymaniu ukochanej Glykery (przy pomocy matki) we własnym domu, Moschion ani przez chwilę nie niepokoi się, co w tej sprawie będzie miał do powiedzenia jego ojciec.

Wykluczając Patajkosa jako męża Myrrine i pana jej domu trzeba jednak zauważyć, że fragmentaryczny stan zachowania sztuki nadał tej postaci tajemniczy wymiar: pozornie bezdzietny stary kawaler (w istocie wdowiec z dwojgiem dzieci) w niewiadomy sposób zdołał odzyskać utracony ongiś gwałtownie majątek (dany Glykerze posag wysokości 3 talentów należy do najwyższych w komedii). Dużo starszy od Polemona jest pomimo to jego najlepszym przyjacielem, traktuje młodzieńca z ojcowską czułością. Kłopot z Patajkosem polega na tym, że najwyraźniej wolno mu swobodnie wchodzić do obu domów, domu Myrrine i domu Polemona. Do tego ostatniego zaprasza go jego właściciel i κύριος, sam Polemon, a sądząc ze swobody z jaką rozmawia z nim Glykera, bywał tam częstym gościem. Decydując się jednak na działanie w imieniu Polemona nie zastanawia się, jak uzyskać wstęp do domu Myrrine⁷.

⁷Z problemem ruchów scenicznych Patajkosa wiąże się ściśle problem liczby domów widocznych na scenie w tej sztuce. *Agnoia* niemal palcem wskazuje nam dom "bogatej matrony", Myrrine, oraz dom Polemona, świeżo przezeń kupiony. Scenografia przeciętnej komedii tego okresu ogranicza się zwykle do dwóch domów. Pod koniec sztuki jednak Polemon na widok Patajkosa wychodzącego z domu, w którym szykowałą się do ślubu Glykera, zawstydzony swym wcześniejszym zachowaniem, gotuje się do ucieczki. Z czyjego domu wychodzi zatem Patajkos?

Jeśli nie jest on bliskim krewnym Myrrine, trudno sobie wyobrazić, że mógł bez zaproszenia odwiedzać cudzy dom i co gorsza, swobodnie rozmawiać z jego mieszkankami. Jeśli zaś towarzyszył odzyskanej córce w jej powrocie do domu Polemona i stamtąd wyprowadza ją, aby oddać w małżeństwo bylemu żołnierzowi (co wydaje się prawdopodobniejsze, bowiem pokojówka młodej pani, Doris, opowiada Polemonowi, że Patajkos przygląda się toalecie córki, a wiemy, że wszystkie swoje suknie ma ona w bogato zaopatrzonej garderobie w domu kochanka), należałoby przyjąć, że skruszony Polemon, na dźwięk otwierających się drzwi ucieka ze wstydu ze sceny (spod drzwi swego własnego domu!) "gdzie go oczy poniosą", wzmacniając tym komiczny efekt tej smrotnej rejterady.

Nie trzeba zatem uciekać się do wyjątkowego "zabudowywania" tej komediowej ulicy trzema domami, zwłaszcza że *Agnoia* (czy przejawia się w tym jej skłonność do wprowadzania w błąd?), przynajmniej w zachowanej części prologu nie robi najmniejszej nawet aluzji do siedziby Patajkosa.

Webster (*Introduction*, str. 169-171) "wstawia" między domy Polemona i Filinosa (męża Myrriny) gospodę z należącymi do niej kucharzem i fletnistką. Tam właśnie miałyby znaleźć schronienie (i pociechę) Polemon po kłótni z ukochaną. Robert posuwa się jeszcze dalej i buduje przed naszymi oczami siedzibę stręczyciela - dom publiczny. Jego właściciela wprowadza na scenę jako osobę mówiącą, a wraz z nim także personel: kucharza i fletnistkę Habrotonon. Żaden z tych budynków nie jest tu konieczny i oba wymienione w prologu domy wystarczą zupełnie.

Niechęć Greków do przyjmowania obcych (czyli wszystkich, którzy nie są członkami οἰκία) w domu jest powszechnie znana⁸. Wystarczyło, że Moschion pocałował Glykerę stojąc na progu domu Polemona, żeby go nazwano μοιχός i oskarżono o surowo karane przestępstwo. Jakkolwiek więc Patajkos nie nadaje się na męża Myrrine, w straconych dla nas partiach sztuki jego szczególna w jej domu pozycja musiała znajdować jakieś wyjaśnienie.

Trudności z obsadzeniem Patajkosa w roli męża Myrrine spowodowały, że uczeni postarali się znaleźć innego kandydata. W komentarzu do sztuk Menandra Gomme i Sandbach (także Webster) proponują do tej roli Filinosa, którego imię pojawia się nieoczekiwanie w ostatnich zachowanych wierszach, gdy Patajkos oświadcza, że jego właśnie odnaleziony syn Moschion, otrzyma rękę "córkę Filinosa". Zgodnie z prawem *puzzle'u* postać ta powinna, jak i wszystkie inne, znaleźć odpowiednie miejsce w którejś z przedstawianych na scenie rodzin. Niestety, niektóre z obiekcji wysuwanych przeciw kandydaturze Patajkosa zachowują swą moc i w tym przypadku.

Jako ewentualny pan "domu Myrrine" Filinos jawi się jako postać wyjątkowo mglista. Ani Myrrine przyjmującej pod swój dach pohańbioną kochankę sąsiada, ani Moschiona, planującego wspólne z nią życie pod tymże dachem, nie niepokoi, co o tym pomyśli mąż i ojciec, kiedy po najdłuższej choćby nieobecności powróci do swego domu.

Adoptowany syn wyraża zwykle w komedii Menandra szacunek i miłość do ojczyzna⁹ - Moschion nie wspomina ojca w ogóle. Nie troszczy się o zdanie pana zaufany niewolnik jego domu, sprytny Daos.

Jeszcze gorzej wygląda sytuacja Filinosa jako męża Myrrine w świetle ateńskiego prawa. Od lat Moschion uchodzi za rodzonego syna Myrrine (i Filinosa). Oznacza to albo, że Myrrine ukryła przed mężem, że przyjęła obce dziecko, albo, że oboje znają prawdę o pochodzeniu Moschiona. W pierwszym przypadku żona oszukiwała męża od przeszło osiemnastu lat (to się wprawdzie zdarza "pozornie" w komedii, ale z reguły dotyczy, jak widzieliśmy, przedmażeńskich dzieci zgwałconej w młodości żony, które okazują się dziećmi jej obecnego małżonka). W toku sztuki nieszczęsny Filinos dowiaduje się nie tylko o oszustwie żony, ale zostaje ponadto pozbawiony jedyne go syna i następcy. Zamiast ocalić, Myrrine powoduje zniszczenie wspólnego domu.

⁸Wystarczy powołać się na mowę III Lizjasza, w której mówca oskarża przeciwnika o wtargnięcie do jego domu (nocą!) i pogwałcenie spokoju jego siostry i siostrzenic. Prowadziły one tak nieskazitelne życie, że wstydziły się przebywać w towarzystwie nawet bliskich krewnych: αἱ οὕτω κοσμίως βεβήκασιν ὥστε καὶ ὑπὸ τῶν οἰκεῖων ὀρώμεναι ἀσχεύεσθαι; cf. M. Golden, *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore 1990.

⁹cf. Monolog Moschiona z *Kobiety z Samos*. Młody człowiek zawstydzony swoim postępowaniem (zwałcił córkę sąsiada, którą pragnie zresztą pojąć za żonę) wyznaje, jak wiele zawdzięcza swemu ojcu.

Z pozornie podobną sytuacją spotykamy się w *Kapłance* (Ἱέρεια). Para A adoptuje syna tytułowej kapłanki, opuszczonej przed laty przez męża, jednak gdy mąż ów wraca i "odbiera" syna, para A ma już własnego potomka i następcę.

W drugim przypadku natomiast Filinos legalnie adoptował Moschiona, a w każdym razie (legalna adopcja wobec nieznanego pochodzenia dziecka nie była raczej możliwa) przedstawił go publicznie jako swego syna. Wówczas jednak Patajkos nie mógłby rościć sobie do niego żadnych praw, a zatem nie mógłby także decydować o jego związku z córką tegoż Filinosa, w świetle prawa ciągle jeszcze ojca obojga.

Tak czy inaczej sytuacja samego Moschiona w domu ojczyma pozostaje nader niepewna, narażony jest bowiem na oskarżenie o nieprawne nabycie praw obywatelskich (być może dawała to do zrozumienia *Agnoia*, gdy w prologu wyjaśniała, dlaczego Glykera nie powiedziała Moschionowi, że są rodzeństwem. Kochająca siostra nie chciała narażać przyszłości brata, którą uważała za świetną - δοκοῦσα λαμπρὸν εἶναι, ale która taką w rzeczywistości nie była).

Przytoczone wyżej obiekcje zdają się wykluczać istnienie męża Myrrine, niezależnie od tego, czy byłby nim Patajkos, Filinos, czy też zupełnie nieznany Pan X.

Dwa miejsca w zachowanym tekście komedii zasugerowały badaczom, że mąż Myrrine, kimkolwiek jest, jednak istnieje. Przyjrzyjmy się, czy istotnie potrzebne jest wprowadzenie do obsady *Dziewczyny z uciętym warkoczem* pana "domu Myrrine", jej męża - Pana X.

W końcu II aktu jedna z obecnych na scenie postaci (Sosjasz, Daos, Habrotonon, później Doris) stwierdza, że właśnie przybył "obcy" (ξένος) i wyraża zaniepokojenie możliwością powrotu ze wsi pana (τὸν δεσπότην):

(ΔΑ.) ὁ ξένος ἀφίκται. χαλεπὰ ταῦτα παντελῶς
τὰ πράγματ' ἐστί, νῆ τὸν Ἀπόλλω, ταῦτα [γε.
καὶ τὸ κεφαλαῖον οὐδέπω λογιζομαι,
τὸν δεσπότην, ἀν ἐξ ἀγροῦ θᾶττον π[άλιν
ἔλθῃ, ταραχὴν οἶαν ποιήσει παραφαν [εἰς. (w. 361-365, OCT 1990)

Dyskusja koncentruje się wokół identyfikacji postaci wypowiadającej te słowa oraz identyfikacji "obcego" i "pana", przy czym ustalenie mówcy przesądza o tożsamości obu pozostałych. Większość badaczy (Schm., Gomme/Sandbach, Loeb I) przyznaje sporną kwestię Daosowi, identyfikując "obcego" jako Sosjasza (Schm., Loeb I) lub Polemona (Gomme/Sandbach), a "pana" jako pana domu, czyli męża Myrrine (Schm., Gomme/Sandbach) lub pana Sosjasza, czyli Polemona (Loeb I). Robert daje tę wypowiedź Habrotonon identyfikując "obcego" jako Sosjasza, a "pana" jako pana hetery,

czyli stręczyciela (wprowadza tym samym całkiem nową postać). Treu¹⁰ w niemieckim przekładzie przydzielają sporną kwestię Dorydzie: "obcym" byłby Sosjasz, "panem" Polemon

Tak więc pierwszy fragment nie wskazuje wcale jednoznacznie, że mąż Myrrine pojawi się na scenie.

W scenie rozpoznania aktu IV Glykera pojawia się pogrążona w rozmowie z Patajkosem, podczas gdy kryjący się w pobliżu Moschion podśluchuje chciwie. Glykera jest w stanie najwyższego podniecenia: zależy jej rozpaczliwie na przekonaniu Patajkosa (przyjaciela domu), że nie jest tylko zwykłą chciwą heterą, jak tyle innych. Pozory świadczą przeciwko niej, jej zachowanie wobec młodego sąsiada trudno usprawiedliwić. Nie może przy tym zdradzić swojej tajemnicy i tym samym wystawić na niebezpieczeństwo przyszłości Moschiona. Myśli nieustannie o swoim wolnym obywatelskim pochodzeniu, o swoim prawdziwym ojcu i matce (τοῦμοῦ πατρὸς καὶ μητρὸς, w. 743), których nikt nie zna, nieświadoma przy tym, że rozmawia właśnie ze swoim i Moschiona ojcem. Słowo "ojciec" staje się słowem kluczem dla tej części sztuki i powtarza się wielokrotnie. Trzeba o tym pamiętać przy interpretacji jej wypowiedzi.

ἀλλ' ἴταμῶς εἰς ταῦτό με
τῷ πατρὶ κατέστησ'... (w. 713-714, OCT 1990)

(Czy rzeczywiście sądzisz,
że on (Moschion) mógłby mnie tak bezwstydnie zabrać pod ojcowski
dach?)

Glykera, jak sądzę, nie chce przez to powiedzieć, że Moschion nie boi się swego ojca (obecnego w domu lub czasowo przebywającego poza nim), ale, że wstyd przyniosłoby młodzieńcowi, gdyby żył z heterą pod dachem ojca (tj. rodzinnego, obywatelskiego domu - οἰκία) (*ins Vaterhaus*)¹¹. Wypowiadając w tym kontekście słowo ojciec, Glykera bezwiednie myśli ciągle o swoim (i Moschiona) ojcu. Co więcej zdaje się wciągać również Patajkosa w sprawę rodziny, tak bardzo zależy jej na dobrej o sobie opinii (ὄμῖν θ' ὑπόνοιαν καταλιπεῖν, w. 716).

Z drugiej strony Glykera mogła nie mieć wielu okazji, aby dobrze poznać stosunki panujące w rodzinie Moschiona. Polemon "dopiero co" (οὐ πάλιν) osiedlił się w sąsiedztwie i Glykera nie utrzymywała zapewne tak bliskich stosunków z Myrrine jak np. Chrysis, konkubina Demeasza, z żoną Nikeratosa w *Kobiecie z Samos*. Gdy zdecydowała się opuścić dom żołnierza i szukać schronienia w domu brata, nie ośmieliła się prosić osobiście Myrrine o opiekę. Posłała najpierw służącą, aby przekazała sąsiadce jej prośbę, jakby

¹⁰K. i U. Treu, *Menanders Stücke*, Leipzig 1975, str. 127.

¹¹Treu, op. cit. str. 134.

niepewna przyjęcia. Wie zapewne, że dom nie ma pana, nie znalazła być może jednak okazji, aby dowiedzieć się dokładnie, z ilu i jakich mieszkańców składa się dom Myrrine.

Wydaje się więc, że i ten fragment nie przesądza jednoznacznie o istnieniu męża Myrrine i konieczności uwzględnienia go w obsadzie tej sztuki.

Menandrowe kobiety zamężne tworzą jednorodną grupę: *Menanders verheiratete Frauen sind ehewurdige Gestalten. Sie wirken still und unauffällig in der Beschränkung, im frommen Kreislauf ihrer Pflichten*¹². Myrrine, matka Moschiona, przejawia cechy charakteru i aktywność nie pasujące zgoła do portretu szacownej matrony greckiej w średnim wieku. Była już mowa o wielkodusznym udzieleniu przez nią gościny i serdecznym potraktowaniu wygnanej *παλλακῆ* sąsiada, o tyle niżej przecież stojącej w hierarchii społecznej. Okazuje się jednak, że opieka Myrrine nie zapewnia Glykerze całkowitego bezpieczeństwa. Na dom Myrrine szykuje się szturm i choć ostatecznie, dzięki rozsądnej interwencji Patajkosa, a zapewne i brakowi zdecydowania samego Polemona, nie dochodzi do awantury, to przecież stała się rzecz niestychana - omal nie doszło do wtargnięcia do domu zamieszkałego przez wolnych obywateli. Polemon odważył się na zaatakowanie domu Myrrine tak jakby to był dom hetery!¹³

Inny jeszcze rys zdaje się zbliżać sposób życia w domu Myrrine do tego, jaki panuje w siedzibach heter - swobodne dopuszczanie doń obcych (o ile Patajkos istotnie jest tylko "przyjacielem domu", a nie bliskim krewnym Myrrine).

Postawione wyżej pytanie, dlaczego Patajkos ma tak łatwy wstęp do domu Myrrine, można by zatem postawić inaczej: dlaczego tak łatwo jest wejść do domu Myrrine? Co powoduje, że Myrrine cieszy się niewątpliwie znacznie większym zakresem swobody, niż przeciętna pani ateńskiego domu, wręcz nie do pomyślenia dla jakiegokolwiek kobiety zamężnej, w zasobnym domu obywatelskim?

Przeszłość Myrrine

Imię Myrrine nadaje Menander wielu swoim komediowym matronom, "zamężnym kobietom wolnego pochodzenia", "matkom w średnim wieku".

¹²E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989, str. 134.

¹³Szturm na siedzibę heter jest stałym motywem komediowym. W *Eunuchu* Terencjusza zapożycza ten wątek z *Pochlebcy* Menandra. W *Braciach*, także opartych na komedii Menandra, Eschinus włamuje się do domu stręczyciela i uprowadza ukochaną brata. W przerobionych z *Podwójnego Oszustwa* Menandra Plautyńskich *Siostrach* szturm na dom heter przypuszczają rozsierdzeni ojcowie, z zamiarem wydostania tracących na nie majątki synów, zamiarem, którego nieoczekiwanym wynikiem będzie usidlenie ojców!

Myrrine (*persona muta*) wspomniana jest w *Odludku*. To żona Knemona. Jakkolwiek pozostaje ona głęboko w tle, jej dzieje, mimochodem wspomniane, okazują się dość skomplikowane. Wyszła za mąż za Knemona już jako wdowa mająca syna, urodziła Knemonowi córkę, po czym nie wytrzymując życia z nieznośnym odludkiem opuściła go oddając się pod opiekę swego młodzietkiego syna (μειρακύλλιον). Wykazała sporą odwagę decydując się opuścić męża, bo przecież czyn taki, niezależnie od przyczyn, przynosi zawsze ujmę reputacji kobiety.

Dobrze sytuowana jest Myrrine, żona Lachesa w *Herose*. Za szacownymi pozorami ukrywa się i w tym przypadku "kobieta z przeszłością"¹⁴. W młodości została uwiedziona i wydała na świat bliźniaczą parę, Gorgiasza i Hedeję (?), których oddała na wychowanie biednemu Tibejosowi. Po jego śmierci Gorgiasz i jego siostra wchodzi na służbę do domu ich prawdziwego ojca.

W *Wieśniaku* wreszcie matrona wychodzi na scenę witana pełnymi szacunku słowami niewolnika - ἡ γεννικὴ καὶ κοσμίᾳ γυνή. Myrrine pojawia się w towarzystwie starej Filinny, prawdopodobnie jej dawnej piastunki, która pieszczotliwie i poufale zwraca się do swej pani: ὦ τέκνον. Ta Myrrine, podobnie jak Sostrata z *Braci* Terencjusza, cierpi wskutek biedy. Syn (i opiekun) zmuszony jest wynająć się jako parobek bogatemu rolnikowi w sąsiedztwie, córkę zgwałcił syn innego zamożnego sąsiada. Podobnie jak w Terencjuszowych *Braciach* zza kulis dochodzą krzyki rodzącej panny. Kolejna to już Myrrine komediowa, której status społeczny nie jest dla nas zupełnie jasny. Zdaje się borykać z kłopotami rodzinnymi zupełnie samotnie, nie ma żadnych wzmianek o ewentualnym panu domu. Co się z nią stanie, jeśli okaże się, że ów bogaty rolnik, Kleajnetos, którym Gorgiasz opiekuje się "jak ojcem", rzeczywiście jest ojcem rodzeństwa? Czy, jak w *Odludku* sztuka skończy się pojednaniem rodziców (wtedy Myrrine byłaby żoną Kleajnetosa, która, jak żona Knemona, porzuciła go zabierając dzieci), czy też powtórzy się historia Myrrine z *Herosa*, zgwałconej jako panna przez przyszłego męża?¹⁵

Zauważmy przy tym, że w obu przypadkach historia powtarza się, i po matkach przychodzi kolej na córki, także wydające na świat przedmałżeńskie dzieci i poślubiające potem szczęśliwie swych gwałcicieli.

Jeśli proponowane przez Konrada Gaisera¹⁶ rekonstrukcje niemal w całości zaginionej *Hydrii* mają w sobie coś z prawdy, spotykałibyśmy i w tej sztuce ciężko doświadczoną przez los Myrrine, zamężną kolejno za dwoma

¹⁴Fragmenty tej sztuki sugerują, że miała ona rolę mówiącą. Webster rekonstruuje rozmowę Myrrine z mężem, podczas której przyznaje się ona do "wysadzenia" pary przedmałżeńskich dzieci. Opowiada, jak poczęła je zgwałcona przez nieznanego młodzieńca przy ołtarzu Hermesa i w ten sposób Laches "rozpoznaje" własne dzieci (*Introduction*, str. 146-148).

¹⁵cf. Webster, *Introduction*, str. 142.

¹⁶K. Gaiser, *Hydria*, 1977.

braćmi. Jej drugi mąż umiera podczas dalekiej podróży i rodzina żyje zapewne w biedzie nieświadoma, że przed wyjazdem zamurował on w ścianie domu dzban pełen złota.

W *Kapłance* (Ἰέρεια) Menander znów wprowadza kobietę "samotną", tym razem przed wielu laty opuszczoną przez męża, tytułową kapłankę. Wychowuje ona córkę, podczas gdy syna adoptowali bogaci sąsiedzi. Jej zawód umożliwia jej niewątpliwie swobodne opuszczanie domu, a pojednanie z mężem i odzyskanie syna - odtworzenie normalnie funkcjonującej oikíā.

Myrriny pojawiają się także w przeróbkach Plauta i Terencjusza. W Plautyńskiej *Kasynie* (*Casina*), opartej na *Losujących* (Κληρούμενοι) Difilosa, Myrrine jest żoną Alkesimusa, i jak się okaże, matką wychowywanej w domu sąsiada Kasiny (porzuconej w niemowlęctwie, zatem zapewne owocu gwałtu popełnionego przez Alkesimusa przed laty na przyszłej żonie).

Myrrine z Terencjuszowego *Samoudręka* (*Heautontimorumenos*) będącego adaptacją komedii Apollodora z Karystos, jest także zamężna. Jej córka, Filumena, zgwałcona przez syna sąsiada, swego przyszłego męża, rodzi właśnie dziecko...

Nie tylko zatem Menander, ale i inni komediopisarze Νέα "rezerwują" imię Myrriny dla pań domu, które nazwaliśmy "kobietami z przeszłością". Ich szczególne przygody pozwalają, zdaje się, na obdarzenie ich własnym głosem, wyprowadzenie na scenę, wyróżnienie z grona owych bezimiennych matron, których reputacja opiera się, jakby powiedział Perykles, na braku jakiegokolwiek reputacji.

Wdowa

Zainteresowana przedstawieniem życia rodzinnego komedia ukazuje członków oikíā we wszystkich możliwych sytuacjach i przedziałach wiekowych (z wyjątkiem okresu dzieciństwa). Przesuwa się przed oczyma widzów galeria młodziutkich chłopców u progu dojrzałości, "panien na wydaniu", nowicjuszek w zawodzie hetery, młodożeńców, matek, które dopiero co podniosły się z połogu, wreszcie doświadczonych życiowo, "starców"-mężczyzn i kobiet w średnim wieku, mających za sobą często jedno lub nawet dwa małżeństwa. Śmiertelność matek w połogu i ojców na wyprawach wojennych i podczas niebezpiecznych dalekich podróży zmusza pozostałych przy życiu małżonków do wchodzenia w nowe związki - zwłaszcza kobiety, jeśli chcą utrzymać swą pozycję społeczną, muszą poszukać sobie nowego opiekuna (κύριος). W nowy związek wstępuje owdowiała Myrrine z *Odludka*, i wdowa Myrrine z *Hydrii*, która owdowiawszy być może po raz drugi, ukazuje się na scenie jako „biedna wdowa”. Że komedia nie stroniła od ukazania kobiet w okresie "między

dwoma związkami", a zatem wdów, świadczą tytuły sztuk Filemona i Menandra - *Wdowa* (Χήρα).

Wdową jest także uboga Sostrata ze wspomnianych już *Braci Terencjusza*, opartych na komedii Menandra *Bracia I* ('Αδελφοὶ Α'). Nie ma ona syna, a córka, zgwałcona przez bogatego panicza, właśnie zaczyna rodzic. Bezradna Sostrata nie jest w stanie zapewnić córce właściwej opieki.

Innym wariantem motywu "ubogiej wdowy" mogłaby być historia Filipy z *Epidicusa* Plauta, opartego na nieznanym oryginale greckim. Uwiedziona w młodości zdaje się być "samotną matką", dręczoną biedą, a ponadto niespokojną o los córki, branki wojennej.

W przeciwieństwie do owych skłopotanych wdów Myrrinie z *Dziewczyny z uciętym warkoczem* wdowieństwo przydałoby pewności siebie, majątek pozwolił na niezależność. Jest ona, jak widzieliśmy, do tego stopnia panią domu, że trudno byłoby sobie wyobrazić męża u jej boku. Ponadto, jeśli to Moschion, jako jedyny syn, pełnił wobec matki-wdowy rolę opiekuna (jak młody Gorgiasz wobec matki w *Odludku*), wyjaśniałoby to jej pragnienie ukrycia za wszelką cenę (przyrzeczenie Glykery), że nie jest on jej rodzonym synem, a jedynie za takiego uchodzi. Możliwe też, choć mniej prawdopodobne, że oficjalnym opiekunem prawnym Myrrine i jej dziecka jest ów tajemniczy Filinos, niespodziewanie wymieniony przez Patajkosa jako ojciec przyszłej żony Moschiona. Znacznie lepiej niż do roli męża Myrrine nadawałby się on do roli jej brata (sytuacja znana z oryginału *Braci Terencjuszowych*, gdzie opiekunem Sostraty był jej brat, Hegion)¹⁷. Tak czy inaczej Myrrine pozostaje panią oikía swego zmarłego męża, a obecność dorastającego, lecz najwyraźniej nadal zależnego od niej syna, daje jej stosunkowo dużą swobodę.

Niewiele wiadomo o statusie społecznym wdowy w Atenach doby klasycznej, czy hellenistycznej¹⁸. Nie ma im nic do powiedzenia Perykles w swoim *Epitafios Logos*, chociaż pierwsi polegli w wojnie musieli zwiększyć ich liczbę. Większość badaczy zainteresowanych tym zagadnieniem sądzi, że wdowy czasowo cieszyły się zwiększoną swobodą w zarządzaniu sprawami oikía i uzyskiwały wolność osobistą daleko szerszą niż kobieta zamężna. Wiązało się to jednak z utratą części prestiżu społecznego. W gruncie rzeczy wdowę traktowano zapewne niewiele lepiej niż heterę.

Widows make up a category with which it is often difficult to deal. Because a widow is a structural anomaly, a widowed woman may exercise

¹⁷ cf. I. Bremmer, *The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium*, ZPE 50 (1983), str. 173-186.

¹⁸ cf. P. Walcot, *On Widows and their Reputation in Antiquity*, Symbolae Osloenses LXVI (1991), str. 5-26: *the concept of the virtuous widow (univira) was balanced by that of the widow as predator, and both concepts persisted throughout antiquity*; cf. Plut. *Mor.* 748 E; historia bogatej i szanowanej wdowy Ismenodory.

*authority and freedom*¹⁹. Również Isager sugeruje, że wdowy niezbyt chętnie wstępowały ponownie w związki małżeńskie, jeśli posiadały dorastającego syna²⁰. Nie wyklucza istnienia οικία zarządzanych przez - wdowy z charakterem - *strong widows*.

Przypuszczenie, że w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* Menander rozwija wariant "bogatej wdowy" usuwa poważną część wysuwanych wyżej obiekcji. Tracą wagę implikacje związane z "adopcją" Moschiona: jest niemal pewne, że Moschion uchodzi za syna Myrriny nie będąc jednak w sposób legalny adoptowany. W przypadku znajdy niewiadomego pochodzenia byłoby to niemożliwe. Nawet jeśli "stara kobieta" wspomniana przez *Agnoję* jako pierwsza opiekunka porzuconego rodzeństwa, oddała chłopca Myrrinie podając go za własnego syna, brak jakiegokolwiek pokrewieństwa między nią a rodziną Myrrine wykluczałby zapewne adopcję. Jeśli mąż Myrrine zna prawdę o pochodzeniu chłopca, to podając obcego za swego prawego następcę naraża się na zarzut oszukania państwa - czyn, który podlega zaskarżeniu i pozwaniu przed sąd. Była już mowa o sytuacji tej pary małżeńskiej w przypadku, jeśli mąż nie wiedział o oszustwie żony. W zachowanych fragmentach Komедii Nowej nie ma przykładu żony świadomie (i do końca) oszukującej swego męża: nawet w źle zachowanej *Zjawie* Menandra, gdzie żona w tajemnicy przed mężem kontaktuje się ze swoją "przedmałżeńską" córką za pomocą przebitego w ścianie łączącej sąsiednie domy otworu, w toku sztuki okazuje się najprawdopodobniej, że dziewczyna jest córką tegoż męża i zachowanie żony zostaje *ex post* usprawiedliwione. Historia opowiedziana w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* nie miałaby *happy endu*: oszukany pan domu po rozpoznaniu Moschiona jako syna Patajkosa pozostaje bez spadkobiercy zapewniającego przedłużenie rodowego domu i jego tradycji, ze świadomością, że jego żona zwodziła go (i państwo) przez wiele lat.

Wdowieństwo Myrrine uzasadnia też, dlaczego Glykerze i Myrrine (lub "Myrrinie przede wszystkim", Ba.) zależy tak bardzo na zachowaniu w tajemnicy pochodzenia Moschiona: siostra myśli o wspaniałej przyszłości Moschiona w domu przybranych rodziców (nie zdając sobie sprawy z

¹⁹O. Andersen, *The widows, the city and Thucydides*, II, 45, 2, Symbolae Osloenses LXII (1927), str. 33-49.

²⁰cf. S. Isager, *Marriage Pattern in Classical Athens*, CaM 33 (1981), str. 81-96.

Ciekawe są dzieje matki Demostenesa, którą mąż zapisał w testamencie wraz z posagiem wysokości 70 min jednemu z opiekunów prawnych rodziny, Afobosowi. Ten, zgodnie z oskarżeniem Demostenesa, przejął posag, jednak nie zawarł z nią małżeństwa (podobnie jak drugi opiekun, który nie ożenił się z przeznaczoną mu siostrą Demostenesa, wówczas pięcioletnią).

Demostenes w imieniu matki (która czeka na jego powrót w domu) zwraca się z dramatycznym apelem do sędziów, aby wydali wyrok, który umożliwi jej odpowiednie wydanie za mąż córki (o jej własnym powtórnym zamęściu mie ma już mowy, pozostaje bowiem pod opieką dorosłego syna).

kruchości sytuacji Moschiona, jeśli nie został on legalnie adoptowany), wdowa liczy na względną niezależność i κυριεία nad domem, którą zapewnia jej wyłącznie posiadanie syna. Gdy Moschion odnajdzie swego prawdziwego ojca i już bez wątpliwości zajmie należną mu z tytułu pochodzenia pozycję społeczną, Myrrine - bezdzietna wdowa, będzie musiała żyć pod "opieką" krewnych. Moschion stanie się dla niej "obcym", chyba że Filinos istotnie jest jej bratem (lub κηδεστής), wówczas Moschion ożeniwszy się z jego córką, pozostaje, by tak rzec, w rodzinie.

Przejrzyjmy raz jeszcze treść komedii poczynając od prologu. Wygłasza go postać szczególna, niezmiernie dla tej sztuki ważna, i w jej toku obecna, choć poza sceną prologu niewidzialna. Bogini *Agnoia* - Nieporozumienie sprawuje kuratelę nad przebiegiem akcji, ona jest prawdziwym *metteur en scene* tej komedii, działając w podobny sposób jak bożek Pan w *Odludku*. Wszyscy protagoniści ulegają jej wpływowi i jeden po drugim zwiedzeni pozorami piętczą kolejne nieporozumienia (wyrabiają sobie fałszywe opinie na podstawie realnych przesłanek lub odwrotnie wyciągają prawdziwe wnioski z fałszywych danych).

Najpierw Polemon (i jego sługa Sosjusz) przypisują fałszywie zdradę Glykerze - wniosek trudny do uniknięcia, skoro jeden z nich na własne oczy widział Glykerę w objęciach obcego. Dalej Glykera komplikuje sytuację, bowiem z miłości do brata z poświęceniem ukrywa swoje z nim pokrewieństwo narażając się na utratę własnej reputacji. W rzeczywistości utrudnia rozpoznanie Moschiona jako prawdziwego (a nie podawanego za takiego) syna obywatelskiego, członka οἰκία i niewątpliwego spadkobiercy swego ojca. Daos, Moschion i później do pewnego stopnia nawet Patajkos podzielają fałszywą opinię (*Agnoję*), że Glykera należy do osławionej kategorii heter. Daos i Moschion zaślepieni pragnieniem zaspokojenia własnych interesów - Daos wkupieniem się w łaski panicza, Moschion zdobyciem względów hetery, - zupełnie źle interpretują zachowanie się Myrriny ("agentki" *Agnoi*) wobec Glykery.

Moschiona wpływ *Agnoi* dosięga najgłębiej. Cechy jego charakteru ułatwiają działanie bogini Nieporozumienia i sprawiają, że pada on łatwo jej ofiarą. Tego niecierpliwego, impulsywnego, lubiącego się chwalić gwałtownego młodzika łatwo przekonuje jego "kuty na cztery nogi" niewolnik, że kochanka sąsiada, sprzedajna hetera da się zdobyć bez trudu. Zwłaszcza po tak obiecującym początku! Moschion jest pewny, że zdobył miłość (ἔρως) dziewczyny. Ma rację, tyle tylko, że miłość ta (ἔρως) jest miłością siostry do brata-członka rodziny, nie zaś namiętnością hetery do kochanka.

Moschion, ofiara *Agnoi*, spodziewa się dalej, że będzie mógł cieszyć się względami pięknej hetery we własnym domu, pod okiem tolerancyjnej mamy. Gdy sytuacja wyjaśnia się, Moschion popada w następny błąd. Staje przed niezrozumiałymi dla niego faktami: po pierwsze, jeśli Glykera nie jest heterą,

przyjętą przez matkę do domu dla jego przyjemności, dlaczego zachowała się jak jedna z nich, pozwalając mu się niemal publicznie obejmować i oddając mu pocałunki z równym zapalem? Po drugie zaś, dlaczego matka przyjęła kochankę sąsiada i to przyjęła ją tak serdecznie?

Kapryśny stan zachowania tej komedii (wpływ *Agnoi*?) spowodował, że nie wiemy, co wiedział lub czego nie wiedział Moschion, gdy po lakonie obejmującej jakieś 150 wierszy tekstu, chowa się on na uboczu, aby pełen niepokoju przysłuchiwać się "przesłuchaniu" Glykery przez Patajkosa. Uważa się najczęściej, że w owej zaginionej części sztuki powracał "ojciec" Moschiona ze wsi lub z dalekiej podróży²¹. Moschion opowiadał mu o sytuacji i swoich obawach (podśluchał jakąś część rozmowy Glykery z Myrrine lub otrzymał zniekształcające jej treść sprawozdanie Daosa, którego wcześniej do nich posłał), po czym obaj udawali się do Myrriny, aby zażądać wyjaśnienia powstałych wątpliwości. Myrrine pod naciskiem ich obu wyznawała prawdę (lub jej część), czyli że Moschion nie jest jej synem (że ma siostrę (Glykerę), ewentualnie, że Moschion jest znajdą (i takąż znajdą jest Glykera)²². Gomme wyobraża sobie rozmowę między Myrrine i jej synem, podczas której dowiaduje się on, że jest znajdą, i że, być może (zdaniem Gommego Myrrine nie mówi tego wyraźnie), Glykera jest jego siostrą²³.

Tak więc, zgodnie z tymi rekonstrukcjami, Moschion asystując przy scenie rozpoznania Glykery przez Patajkosa od początku wie, że nie jest synem Myrriny i że Glykera jest jego siostrą (a przynajmniej, że ma siostrę). Jedynym problemem, jaki pozostaje mu do rozwiązania, jest, jak przedstawić się prawdziwemu ojcu z chwilą, gdy rozpoznają się wzajemnie Glykera i Patajkos. Ἀναγνωρισμός Moschiona staje się wówczas dziwnie skromnym i bezbarwnym dodatkiem do dramatycznej, pełnej napięcia sceny, której jedynymi bohaterami są Patajkos i Glykera.

Niestety posiadamy zbyt mało przesłanek, aby udała się pełna rekonstrukcja wydarzeń. Jesteśmy skazani jedynie na kolejne przypuszczenia i sugestie. Słowa Moschiona zdają się potwierdzać opinię Barigazziego, że w doprowadzeniu do ostatecznego połączenia się rodziny, główną rolę odegrał całkiem tego nieświadomy Daos. Wysłany ponownie do kobiecej części domu, aby powiadomić Myrrinę, że syn czeka na nią u siebie, Daos, w prostej linii potomek niewolników Arystofanesa, przede wszystkim korzysta do woli z suto zastawionego stołu. Przy okazji podsłuchuje rozmowę Myrriny z Glykerą, a może i podgląda je w chwili, gdy biorą do rąk jakieś przedmioty czy tkaniny. Niewątpliwie musiał następnie opowiedzieć paniczowi swoją wersję tego, co podsłuchał i podejrzwał, w wyniku czego Moschion uskarża się w monologu na swój nieszczęsny los. Co jednak usłyszał sprytny niewolnik i

²¹ Webster, *Introduction*, str. 170; cf. R. str. 299-303; S. str. 297.

²² Takiego zdania jest m. in. Goldberg: *he* (Moschion) *had evidently learned that he was a founding and that he has a sister*, op. cit. str. 55.

²³ Inne próby rekonstrukcji tej sceny: cf. Gomme/Sandbach, *Commentary*, str. 513.

jakie fałszywe wnioski wyciągnął na podstawie strzępów słyszanej z drugiego pokoju rozmowy?

Nie należy zapominać, że Daos został niedawno oskarżony o kłamstwo i ostro skarcony przez swego pana: usiłuje się za wszelką cenę zrehabilitować. Gdy Myrrine zgodziła się przyjąć Glykerę u siebie, postępowanie pani z początku wydało się Daosowi łatwe do wytłumaczenia - wyrozumiała matka ułatwia jedynakowi miłostkę z heterą. Daosowi nie pozostało nic innego, jak wykorzystać sytuację dla własnej korzyści i przedstawić pojawienie się Glykery w domu Moschiona jako wynik swoich zabiegów - własną zasługę. Ostra reakcja Myrrine przekonuje zdumionego i zmieszanego Daosa, że serdeczne przyjęcie hetery przez jego panią ma zupełnie inną przyczynę. Cokolwiek Daos mógł podsłuchać w *gynajkonitis* Myrrine, doprowadzić go musiało do jedynej możliwej konkluzji: Glykera jest rodzoną (niegdyś porzuconą) córką Myrrine! Wszystko staje się jasne - zachowanie Glykery, serdeczność Myrrine. Daos, nie mogąc wkupić się w łaski panicza jako pomocnik w jego miłostkach, usiłuje zapewne przekonać Moschiona, że Glykera jest jego siostrą (a tym samym dobrze się stało, że nie spełniły się nadzieje młodzieńca). Możliwe, że po monologu Moschiona, pan i jego sługa omawiali "fakty" zasłyszane przez niewolnika. Jeśli kwestie w zachowanych partiach rozmowy Glykery z Patajkosem należy przypisać Moschionowi (a nie Patajkosowi) jako wypowiedziane "na stronie", wygląda na to, że Moschion pragnie wyjaśnić pewne przedtem omawiane szczegóły, jak choćby problem drugiej osoby zamieszanej w "wysadzenie" Glykery (dziecko?, chłopiec?, brat?), czy dziwnej przysięgi złożonej komuś (jego matce?, dlaczego matce?) przez Glykerę.

Kiedy Glykera i Patajkos krok po kroku zbliżają się do wzajemnego rozpoznania rozmawiając w wysokim tragicznym stylu, Moschion przycupnąwszy w pobliżu przeżywa coś, co można by nazwać ἀνταναγνώριστις, czyli rozpoznanie *à rebours*. Po raz kolejny pada ofiarą *Agnoi*: przekonany, że Myrrine jest jego matką (ἡ τεκοῦσα μήτηρ), zaczyna się obawiać, czy przypadkiem ukochana Glykera nie jest jego siostrą. To jednak, co pozostało z jego komentarza, nie pozwala na wyciągnięcie ostatecznych wniosków - tymczasem poprawne odtworzenie pierwszych wierszy jego wypowiedzi ma tu decydujące znaczenie nie tylko dla sceny rozpoznania, ale dla interpretacji całości komedii.

Inaczej wyglądają próby uzupełnienia tekstu, przy założeniu, że Moschion wie o swym pochodzeniu, inaczej, jeśli uznamy, że ciągle jeszcze jest tego nieświadomy, lub przynajmniej niezupełnie pewny.

Załóżmy, że Moschion ciągle uważa się za syna Myrrine. Daos przyniósł wiadomość, że Glykera jest znajdą i już "na własną rękę" doszedł do fałszywego wniosku, że w takim razie musi ona być córką Myrriny, siostrą Moschiona. Moschion miota się między rozpaczą a nadzieją: czy to możliwe, żeby jego kochająca matka, pozbyła się własnego dziecka?

Słuchając kolejnych odpowiedzi Glykery Moschion dowiaduje się, że Glykera została porzucona wraz z bratem. W pierwszej chwili ta wiadomość uspakaja go: Glykera nie może w takim razie być jego siostrą, bowiem matka nie porzuciłaby przecież dwojga dzieci! Z kolei Glykera mówi o przysiędze dotyczącej brata, którą "jej" złożyła. Moschion nie ma wątpliwości, że chodzi o jego matkę:

καὶ τοῦτό μοι σύσσημον εἶρηκεν σαφές,
ὁμώμοκεν τῇ μητρί.

(w. 792-3)

Dopiero w tym momencie nagle ogarnia go panika: zdaje sobie sprawę, że chodzi tu o niego także (jeśli Glykera przysięgła jego matce utrzymać w tajemnicy sekret dotyczący swego brata, to bratem tym musi być on sam). Moschion traci głowę:

ποῦ ποτ' εἶμι γῆς!

(w. 793).

Po tym wyrażającym bezradność okrzyku Moschion milknie słuchając chciwie dalszej rozmowy aż do chwili, gdy pojmuje (na widok przedmiotów podobnych do tych, które widział sam lub o których słyszał od Daosa), że Patajkos (ὄς ἔοικε) jest jego prawdziwym ojcem. Nawiasem mówiąc, wydaje się, że i w tym przypadku porywczy Moschion wyciąga swoim zwyczajem bez zastanowienia wnioski z zasłyszanej rozmowy - po raz pierwszy właściwy. Ciągłe niepewny własnej tożsamości, postanawia dojść do sedna sprawy i ujawnia znienacka swą obecność. Gdy jedno z rozmówców, raczej Patajkos niż Glykera, która zna przecież brata, wykrzykuje zaskoczone (zirytowane?):

ὦ θεοί, τίς ἐστὶν οὗτος;

(w. 827)

- Moschion zmieszany, jąka się powtarzając pytanie, na które po tym, co niedawno usłyszał, nie potrafi właściwie odpowiedzieć:

ὄσ[τις εἶ]μ; ...

Nie pozostaje nam nic innego, jak próbować uzupełniać wedle woli odpowiedź Moschiona.

Nieszczęsny Moschion, *a comic figure not to be taken seriously*²⁴, traci na zawsze nadzieję na zdobycie względów ukochanej, traci też matkę, do której był, co uwidaczniało się od początku sztuki, głęboko przywiązany. Czy zyskuje coś w zamian?

Przede wszystkim zmienia niepewny status "podstawionego" syna w bogatym domu, powracając "na swoje miejsce" jako uznany członek i

²⁴Goldberg, op cit. str. 54.

spadkobierca równie zamożnego domu rodzinnego. Dzięki małżeństwu z córką obywatela (Filinosa) osiąga dojrzałość i staje się niezależnym panem własnej oikta, a nie tylko członkiem "anormalnego" wdowiego domu o zachwianej pozycji społecznej. Jeśli Filinos (bądź Patajkos) jest spokrewniony z mężem Myrrine, może zapewne wystąpić o schedę po krewnym i Moschion zatrzymałby swój dawny majątek jako posag żony (lub spadek po ojcu).

Niewyjaśniona pozostaje sytuacja Myrrine. Trudno sobie wyobrazić, że Menander usuwa ją ze sceny (jeśli na nią w ogóle wychodziła) nie troszcząc się o jej dalsze losy. *Puzzle* Komedii Nowej wymaga, aby i ona znalazła miejsce w nowej powiększonej rodzinie. Gdy więc Patajkos oświadcza, że ἐτέρους ζητητέον ἐστὶν γάμου (w. 1024-5), nie ograniczy się może do ożenienia syna z "córką Filinosa", ale i sam wstąpi po latach w związek małżeński (potrójny ślub zdarzał się zapewne w Komedii Nowej)²⁵. W ten sposób Moschion zyskując ojca nie traciłby matki, a Myrrine odzyskiwałaby należną jej pozycję *matrona Graeca*.

Ostatnie słowo jak zawsze ma *Agnoia*, reżyser tej sztuki, i zapewne raczej ma Gomme twierdząc, że: *however Menander developed his plot it was probably not in a way that anyone would now think of!*²⁶

²⁵Być może potrójnym weselem kończyła się komedia Menandra, stanowiąca oryginał *Braci* Terencjusza, gdzie żeni się z ukochaną Pamfilą syn Micjona, Eschinus, jego brat "zatrzymuje" heterę (która może w sztuce Menandra okazywała się wolnourodzoną Atenką), a sam Micjon niemal zmuszony zostaje przez całą rodzinę do poślubienia matki Pamfili, wdowy Sostraty.

²⁶Gomme/Sandbach, *Commentary*, str. 513.

6 W kręgu rodzinnym: mężczyzna - pan domu

...τὴν φύσιν ... εὐθὺς παρασκεύασεν ὁ θεός, ὥς δοκεῖ, τὴν μὲν τῆς γυναικὸς ἐπὶ τὰ ἔνδον ἔργα καὶ ἐπιμελήματα, τὴν δὲ τοῦ ἀνδρὸς ἐπὶ τὰ ἔξω ἔργα καὶ ἐπιμελήματα.

(Xen. Oec. VII,22)

Komedii greckiej nie interesują małe dzieci. Niemowlęta pojawiają się czasem (w relacjach), pełniąc funkcję swoistego rekwizytu, dowodu rzekomej zdrady żony (Pamfile z *Sądu Polubownego*) lub jako owoc gwałtu dokonanego na pannie przez pijanego młodzieńca podczas całonocnego święta (*Kobieta z Samos*). Nie interesują jej właściwie także "dorosli", mężczyźni w sile wieku - arystotelesowi ἄνδρες.

Komediowy dom grecki zamieszkują zatem ojcowie rodziny, γέροντες - starcy, jak ów nieoczekiwanie przybyły do siedziby żołnierza Thrasonidesa ojciec Kratei, którego niewolnik opisuje jako "siwego sześćdziesięciolatka" (γέρων οὗτός γε πολιὸς φαίνεται, ἑτῶν τις ἑξήκοντα (w. 218-9, *OCT*), oraz ich dorastające dzieci, νέοι - młodzi.

Młodzi i starzy pojawiali się w komedii od początków jej istnienia. Arystofanes wykorzystuje "komediowe" możliwości przedstawienia konfliktu między ojcem a synem (Filokleon i Bdelykleon w *Osach*, Strepsjades i Fejdippides w *Chmurach*), a także wyzyskuje źródło humoru tkwiące w pokazywaniu karykaturalnie wyolbrzymionych przywar wieku starczego (z zamiłowaniem do butelki włącznie), zwłaszcza w zderzeniu z odmiennymi wadami młodości. Narzekania ojców na lekkomyślność, rozrzutność i nieposłuszeństwo młodych z jednej strony, z drugiej zaś skargi synów na skąpstwo, apodyktyczność i brak zrozumienia ze strony starszych pojawiają się także w komedii późniejszej¹. Do *loci communes* należą też "nagany starości".

Γέροντες

Komedia poarystofanejska w pełni wykorzystuje obfite źródło humoru, jakie ofiarowuje kontrastowe zderzenie starca i młodzieńca, surowego ojca i lekkomyślnego syna, męża pantoflarza i władczej żony.

W komediowym domu połowy IV w. rola pana domu - κύριος zostaje jednak wyraźnie ograniczona.

¹cf. np. FAC III a, frg. 193, 194 E (Philemon).

Zadaniem głównym "mieszczańskie" Komedii Nowej jest bowiem, jak widzieliśmy, ukazanie perypetii zagrażających oikía, a źródłem zagrożenia są dorastające dzieci: kochliwi młodzieńcy gotowi przepuścić majątek na ucztach z heterami i panny na wydaniu, które trzeba nieustannie strzec i którym trzeba zapewnić odpowiedniego męża. Przy takim założeniu władza pana domu musiała ulec pewnemu osłabieniu. Młodzieńcy powinni uzyskać przynajmniej chwilowo większą niż zwykle swobodę, pannom trzeba dać sposobność do przeżycia przygody - zawiązku komediowej intrygi. Najlepszym sposobem umożliwienia im tego jest oddalenie ojca rodziny.

W *Kobiecie z Samos* ojcowie rodzin z sąsiadujących ze sobą domów wracają właśnie z podróży handlowej do Pontu i Bizantion, po nieobecności trwającej co najmniej rok. Osamotnione żony pocieszają się tymczasem wzajemnie częstymi odwiedzinami:

*Bardzo przyjaźnie z tą mojego ojca
Dziewczyną z Samos żyje matka panny,
I ona ciągle u nich siedzi, one
Znowu u nas... (Sam. w. 32-35)²*

Pod nieobecność ojców obie rodziny obchodzą wspólnie święta Adonia w domu Demeasza, i wtedy jego syn, Moschion, gwałci (przyznaje się do tego ze wstydem) córkę Nikeratosa. W chwili powrotu panów domu dziewczyna urodziła już dziecko³.

Nie ulega wątpliwości nieobecność męża Myrrine w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*. Umożliwia to matce Moschiona swobodne przyjęcie do domu wygnanej przez żołnierza sąsiada konkubiny.

Podczas długiej podróży umiera pan domu z komedii *Hydria*. W *Kapłance* mąż opuścił żonę, zmuszoną przez wiele lat samotnie wychowywać córkę (gwałci ją syn bogatego sąsiada), syna zaś oddać zamożnej rodzinie z sąsiedztwa.

W *Tarczy* osieroconą przez ojca dziewczynę wychowuje stryj, podczas gdy jej brat i opiekun, zaciągnął się do wojska, aby zdobyć dla niej posag. Wiadomość o jego śmierci przywieziona wraz z obfitą zdobyczą wojenną, która czyni jego siostrę dziedziczką, powoduje dramatyczne komplikacje (pretensje do jej ręki zgłasza chciwy stary stryj, odludek Smikrnes), grożące ruiną planów stryja opiekuna: wydania panny za mąż za kochającego ją pasierba, Gorgiasza.

W *Odludku* charakter Knemona doprowadza do rozbicia domu, którego powinien być strażnikiem i opiekunem: opuszcza go jego własna żona (wymagało to niemałej z jej strony odwagi) chroniąc się pod opiekę

²tł. J. Łanowski, *Menander, Wybór komedii i fragmentów*, Wrocław 1982.

³Po długiej nieobecności wracają mężowie-bracia z Plautyńskiej przeróbki Menandrowych *Braci, Stichusa*.

przedwcześnie dorosłego syna (z pierwszego małżeństwa), ciężko pracującego na roli, Gorgiasza. Knemon nie wywiązuje się z obowiązków opiekuna nawet wobec własnej córki, co zmusza Gorgiasza do interwencji, choć formalnie nie ma do tego prawa.

W *Wieśniaku* mamy zapewne do czynienia z domem "niepełnym", gospodarstwem wdowim, a do tego jeszcze biednym Myrriny. Trudna sytuacja tej rodziny, ułatwiła niewątpliwie bogatemu młodemu sąsiadowi zgwałcenie dziewczyny (z intencją przekonania ojca do swego z nią małżeństwa).

Innym sposobem czasowego "wyzwolenia" dzieci spod władzy ojców i umożliwienia im tym samym samodzielnego wyboru męża (lub żony) - a w komedii "pierwszą przyczyną" (czasem bez wiedzy obojga zainteresowanych) późniejszego związku małżeńskiego jest namiętność, z reguły zaś wzajemna miłość (Charisios i Pamfile, Polemon i Glykera, Demeasz i Chrysis) - bywa oderwanie dzieci od rodzinnego domu (w wyniku, jak widzieliśmy na przykładzie *pseudokore* "wysadzenia" w niemowlęctwie, porwania, wojny).

Menandrowi starcy zachowują się tak, jakby służyli Arystotelesowi za modele przy opisie wieku starczego w II księdze *Retoryki*. Należą do nich zwłaszcza Smikrinesowie - stary kawaler z *Tarczy*, teść Charisiosa z *Sądu Polubownego*, a także przedwcześnie postarzały w wyniku pracy na roli Knemon-odludek. Obaj Smikrinesowie ponad wszystko cenią pieniądze (καὶ ἀνελεύθεροι, ἐν γὰρ τι τῶν ἀναγκαίων ἢ οὐσίας). Bezgraniczni egoiści (φίλαυτοι), mają wzgląd jedynie na własną korzyść (πρὸς τὸ συμφέρον ζῶσι).

Daos, niewolnik młodego Kleostratosa z *Tarczy*, nie ma wątpliwości, że zainteresowanie, z jakim Smikrines słucha jego dramatycznej relacji o śmierci bratanka, wynika jedynie z chciwości nieczułego starca (κληρονόμε!). Podejrzliwy (καχύποπτος, ἄπιστος) Smikrines nieustannie wyrzeka, że dzieje mu się krzywda, że bliscy traktują go niesprawiedliwie i sądzą niesłusznie. Oczerniają go mianowicie z byle powodu (βασκαίνειν γὰρ εἰώθασί με ἐπὶ παντί), lekceważy go jego młodszy brat traktując jak niewolnika lub bękartą (οἰκότριβὰ μ' ἢ νόθον τινα). Smikrines daje tym kolejny dowód "charakteru starca" - καὶ κακοήθεις εἰσὶν, ἔστι γὰρ κακοήθεια τὸ ἐπὶ τὸ χεῖρον ὑπολαμβάνειν πάντα. Tę cechę do absurdalnych rozmiarów rozwinię w sobie Knemon.

Również Smikrines z *Sądu Polubownego* "jest niewolnikiem pieniędzy" - δουλεύει τῷ κέρδει. Podobnie jak stryj Kleostratosa, udaje on jedynie zainteresowanie dobrem córki. W istocie gotów jest rozbić jej małżeństwo choćby przymusem, byleby ocalić resztki posagu, o którym nie może ani na chwilę zapomnieć.

Nέοι

Znacznie więcej zainteresowania poświęca Komedia Nowa młodzieńcom. Oni bowiem popadając w tarapaty miłosne uruchamiają zazwyczaj intrygę, jak Moschion i Polemon w *Dziewczynie z uciętym warkoczem*. Jeden niecierpliwie kradnie całusa sąsiadce, drugi ulega atakowi zazdrości i gniewu.

Młodzi *amatores* Menandra należą zasadniczo do dwóch grup: pierwszą tworzą młodzieńcy stojący na progu samodzielności, ale pozostający jeszcze pod władzą ojców (Moschionowie, Sostratos), których można określić mianem "złotych młodzieńców", choć żaden z nich nie zachowuje się tak źle, jak ów "zepsuty" młodzian Filemona, który:

μεθύει, διαγραμμίζει, κυβεύει...⁴

Do drugiej należą samodzielni młodzi ludzie, zwykle mający za sobą niedawne doświadczenia służby wojskowej, podczas której zdobyli umiejętność słuchania jako żołnierze i dowodzenia jako oficerowie, i zdali tym samym swoisty egzamin dojrzałości. Posiadają oni z reguły, dzięki zdobyczy wojennej, niezależność finansową (Stratofanes, Polemon, Thrasonides). Niektórzy, mimo młodego wieku, sprawują już także opiekę prawną nad kobietami swojego domu, po śmierci ojca (Kleostratos).

Osobną grupę młodych stanowią przedwcześnie dojrzały Gorgiaszowie, których bieda zmusza do fizycznej pracy na roli - jedynej pracy rąk, jaka nie hańbi obywatela: poważny Gorgiasz, pasierb Knemona, pielęgnujący swego pracodawcę jak ojca robotnik rolny Gorgiasz z *Wieśniaka*, odśługujący dług ojczyzna Gorgiasz z *Herosa*. Ci młodzi "ludzie pracy" nie mają czasu ani możliwości cieszyć się młodością: żaden z nich też nie gra w komedii, przynajmniej wnioskując z zachowanych fragmentów, roli amanta. Pasierb Knemona z trudem daje się nakłonić do poślubienia posażnej siostry bogatego Sostratos, którą zobaczy zresztą po raz pierwszy w dniu zaręczyn.

Menander zdaje się unikać jednoznacznie negatywnych typów utracjuszy, trwoniących ojcowy majątek, zupełnie nieodpowiedzialnych, przysparzających ojcom i wychowawcom ustawicznych kłopotów, jacy zdają się czasami wyglądać spoza szczątków zachowanych dialogów innych autorów, jak ów rozrzutnik Nikomachosa, który "wyssał" ojcowiznę jak jajko⁵.

Zapalczywi, porywczy, niecierpliwi, są młodzieńcy Menandrowi, zwłaszcza zaś *Byczkowie* - Moschionowie, znakomitą egzemplifikacją młodzieży takiej, jak ją charakteryzuje Arystoteles w II księdze *Retoryki*:

⁴FAC III a, frg, 209 E (Philemon).

⁵FAC III a, frg. 3 E (Nicomachus).

καὶ τῶν περὶ τὸ σῶμα ἐπιθυμιῶν μάλιστα ἀκολουθητικοί εἰσι ταῖς περὶ τὰ ἀφροδίσια καὶ ἀκρατεῖς ταύτης.

Zakochawszy się od pierwszego wejrzenia, gwałtownie i niecierpliwie dążą do zdobycia ukochanej. To dążenie do zaspokojenia miłosnych pragnień (οἱοὶ ποιεῖν ἃ ἂν ἐπιθυμήσωσι) i niemożność opanowania ich (ἀκρατεῖς) sprawia, że Moschionowie wykorzystują każdą nadarzającą się okazję do zdobycia ukochanej. Komedia przedstawia ich też zwykle jako sprawców gwałtu, bądź przynajmniej niedoszłych gwałcieli, w czym pomaga im wino, którego nadużywają przy każdej okazji⁶.

Moschion w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* zaledwie Glykera mignęła mu w uchylonych drzwiach, rzuca się do jej całowania (trzeba jednak dodać, że Moschion traktuje Glykerę jak konkubinę żołnierza, uważa się więc za jego rywala (ἀντεραστής), który ma prawo odbić mu kochankę, nie popełniając, surowo karanego prawem, cudzołóstwa). Nie zamierza bynajmniej poślubić hetery, chce jedynie wykorzystać powstałe (z jego winy) nieporozumienie między kochankami i zdobyć względy pięknej hetery dla siebie. Inny Moschion, z *Sykiończyka*, również współzawodniczy z żołnierzem o względy dziewczyny. Tu jednak obywatelskie pochodzenie Filumene, porwanej w dzieciństwie przez piratów i sprzedanej na rynku niewolniczym w Karii, jest znane i Moschion zapewne zamierza ją poślubić. Scharakteryzowany w paratragicznej relacji z "rozprawy sądowej" przed demotami, którzy mają zadecydować o losach Filumene, jako λευκόχρως, ὑπόλειος, ἀγένειος, a zatem jako wyrostek o zniewieścialej, właściwej dla kochanka (*violentus amator*) urodzie, wykazuje cechy charakteryzujące *iuvenes lubrici* Arystotelesa (μοιχώδης δὲ μᾶλλον κατεφάνη). Cudzołózcą (μοιχός) nazywa Moschiona z *Dziewczyny z uciętym warkoczem* służący Polemona, Sosjasz. Moschionowi z *Plokion*, który zgwałcił córkę sąsiada, grożą procesem o cudzołóstwo. W *Kobiecie z Samos*, inny nieopanowany w swych popędach Moschion-Byczek uwiódł córkę sąsiada we własnym domu (porywczy Nikeratos oskarża go o cudzołóstwo (μοιχός) i gotów go wiązać). Moschionem powoduje gwałtowna miłość, wstyd przed ojcem popycha go do ukrycia prawdy, nadzieja zdobycia ukochanej dodaje odwagi i energii do działania, a widzów bawi świadomość, że obaj ojcowie, którzy właśnie wrócili z podróży handlowej, omawiają po drodze do domu szczegóły małżeństwa tych dwojga swoich dzieci.

⁶Jeden z młodych bohaterów Filemona usprawiedliwia swój błąd, zapewne przed ojcem, nadużyciem wina (FAC III a, frg. 194 E). Wino jednak, replikuje ojciec z komedii Filippidesa, obznajomiony najwyraźniej z poglądami Perypatu nie gorzej od ojców Menandrowych, nie może stanowić wymówki wobec haniebnego czynu (ὀβριζεῖν), jakim jest użycie przemocy w stosunku do słabszego (nawet, jeśli łagodzi winę w przypadku zwykłego błędu (ἀμαρτάνειν) (FAC III a, frg. 24 E).

Moschionowie, jak młodzi ludzie wedle charakterystyki Arystotelesa, "żyją nadzieją" (ζῶσι τὰ πλεῖστα ἐλπίδι). Łatwo zatem padają ofiarą własnych złudzeń i cudzego oszustwa (εὐπιστοι, εὐεξαπάτητοι). Rywal Polemona w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* daje się wprowadzić w błąd obrotnemu niewolnikowi, gotów uwierzyć, że matka dla jego tylko przyjemności sprowadziła do domu piękną παλλακῆ. Do tego Moschion ma o sobie nader górne mniemanie (φιλότιμος), a łatwość, z jaką udało mu się ukraść Glykerze całusa, utwierdza go w przekonaniu o swych wyjątkowych przymiotach. Nie doznał w życiu rozczarowań (διὰ τὸ μὴ πολλὰ ἀποτετυχηκέναι), tym boleśniej zatem odczuwa klęskę.

Wiele spośród owych, wymienionych przez Arystotelesa charakterystycznych dla młodzieży cech, zachowują także w różnym stopniu nieco starsi od Moschionów żołnierze - amanci: Polemon (νεανίσκος), Thrasonides, czy nawet określony już jako ἀνὴρ (co rzadkie w zachowanych tekstach) Stratofanes.

Stratofanes z *Sykiończyka* zastawszy wychowaną w jego domu dziewczynę jako (zbiegłą?) błagalnicę u ołtarza Demeter i Kore w Eleusis, zachowuje się w podobny sposób, jak Thrasonides u drzwi własnego domu, lub Polemon, gdy porzuciła go Glykera. Potrafi w przeciwieństwie do Moschionów opanować, przynajmniej w pewnym stopniu porywy miłości, odczuwanej przecież głęboko. Wspaniałomyślnie oddaje Filumenie kupionego niegdyś wraz z nią niewolnika, nie domaga się nawet rekompensaty za to, że wychował ją w swoim własnym domu. Zrzeka się dobrowolnie wszelkich praw do dziewczyny pozostawiając ją do czasu odnalezienia jej przez ojca pod opieką kapłanki w Eleusis. W przeciwieństwie do zniewieściałego Moschiona, ten "Sykiończyk" o wyglądzie prawdziwie męskim wywiera na sędziach demowych znacznie lepsze wrażenie niż jego rywal. Jednocześnie tenże sam dzielny żołnierz na widok Filumeny wylewa potoki łez i wyrwa sobie garściami włosy z głowy (jeśli wierzyć relacji "posłańca" (Blepsa?) i koniekturom uczonych). Stratofanes pod wpływem obawy, że może stracić ukochaną zachowuje się jak μειράκιον, którym przestał już właściwie być. Eros rujnuje jego świeżo zdobytą i nieokrzepłą jeszcze dojrzałość.

W zgodzie z charakterystyką Arystotelesa pozostaje skłonność młodych do wpadania w gniew (καὶ θυμικοὶ καὶ ὀξύθυμοι) oraz krańcowa zmienność ich nastrojów (πάντα γὰρ ἄγαν πράττουσι: φιλοῦσι γὰρ ἄγαν καὶ μισοῦσιν ἄγαν καὶ τὰλλα πάντα ὁμοίως). W ataku gniewu Polemon obcina ukochanej włosy, zrozpaczony zdradą młodej żony Charisios porzuca ją. Fragment *Deklamacji* Chorikiosa sugeruje, że przyczyną nagłego

odepchnięcia Thrasonidesa przez Krateję mógł być jakiś gwałtowny "żołnierski" jego postępek⁷.

Wszyscy trzej zakochani żołnierze Menandra - Stratofanes, Polemon i Thrasonides, którzy potrafili dowieść swojej dzielności na polu walki i sprawdzili się podczas wojny jako odpowiedzialni samodzielni dowódcy, padają ofiarą miłości i załamują się pod jej wpływem. Odepchnięci przez ukochane popadają w krańcową rozpacz. Sługa Polemona nie bez pewnej irytacji opisuje niegodne zachowanie się swego pana. Thrasonides ośmiesza się marznąc w mroku u drzwi własnego domu i skarżąc się Nocy. Stratofanes szlocha i wyrwa sobie włosy. Nawet dzielny myśliwy o wojennym imieniu, Sostratos w *Odludku*, zakochawszy się od pierwszego wejrzenia w córce Knemona, nie wie początkowo, jak zabrać się do rzeczy i potrafi jedynie wzdychać. Ci młodzi żołnierze wydają się znacznie mniej zaradni niż ich popędliwi młodsi rywale, przedsiębiorczy Moschionowie. Paradoksalnie jednak, miłość właśnie, obnażając ich słabość wobec niej, daje im także okazję do przejawienia przymiotów prawdziwie dorosłego mężczyzny - γενναῖος ἀνὴρ: bezinteresowności i wielkoduszności. Stratofanes i Thrasonides traktują swoje branki jak żony, Polemon czyni Glykerę panią swego domu, Sostratos nie tylko pragnie pojąć córkę Knemona bez posagu, ale, chcąc połączyć obie rodziny podwójnymi więzami, przekonuje ojca, aby zgodził się na małżeństwo jego siostry z ubogim Gorgiaszem. Żaden z nich nie postępuje z myślą o zysku - φιλοχρήματοι δὲ ἕκιστα (διὰ τὸ μήπω ἐνδείας πεπειραῖσθαι). Tego rodzaju doświadczenia, jakie zdobywa się w walce z biedą, są udziałem Gorgiaszów. Ci jednak właściwie nigdy nie zaznali młodości.

Mozna się spodziewać, że gdy młodzi żołnierze - amanci osiągną obliczony przez Arystotelesa dokładnie na 49 rok życia (τὸ ἐνὸς δεῖν πεντήκοντα)⁸, wiek pełnej dojrzałości duchowej (ἀκμή), połączą najlepsze cechy młodości i dojrzałości stając się w pełni ἀνδρες σὺφρονες μετ' ἀνδρείας.

W przeciwieństwie do większości postaci z obsady charakterystycznej Komedii Nowej, o cechach od dawna określonych, jak pasożyt, hetera czy żołnierz samochwał, postacie starca i młodzieńca (a także żeńskich członków rodziny komediowej, choć te ostatnie, jak widzieliśmy, niewiele mają okazji do zaprezentowania się na scenie), nie wydają się jeszcze skonwencjonalizowane w takim stopniu, jak na to wskazuje późniejszy o niemal pół tysiąclecia katalog masek Polluksa.

⁷Liban. IV, 512 : στρατιωτικὴν γὰρ φησὶν ἀηδῖαν νοσοῦντα τὸν ἄνθρωπον εἰς ἀπέχθειαν αὐτῷ κινῆσαι τὴν ἐρωμένην.

⁸Arist. Rhet. II, XIV, 4.

Maski "domowe" ciągle jeszcze pozwalają, ba, wręcz zmuszają autora do znalezienia czegoś nowego - δεῖ εὑρεῖν, ὀνόματα καινά - powie Antyfanos⁹. Chremesa i Feidona, inaczej niż Lajosa i Alkmeona, stale trzeba "wymyślać" na nowo.

Komediopisarze Komedii Średniej i Nowej mają naturalnie do dyspozycji wzory tragiczne, chłopców ledwie na progu dorosłości naiwnych i czystych (Neoptolemos Sofoklesa, Ion, Hipolit czy Menojkeus Eurypidesa), młodzieńców już w świecie przetartych, dających dowody odwagi na polu walki, szlachetnych jak Achilles z *Ifigenii w Aulidzie* lub pozbawionych skrupułów jak Eurypidesowy Orestes, a także zapewne karykaturalnie zdeformowanych bohaterów parodii mitologicznej - przekomicznym "starcem" musiał być gramolący się po drabinie do okna Alkmeny zakochany Zeus w *Długiej Nocy* (Νύξ μακρά) komediopisarza Platona, czy zwariowani (?) starcy w *Gerontomanii* (Γερωντομανία) Anaksandrydesa, wspominający z nostalgią hetery z dni młodości w zachowanym fragmencie.

W prostodusznych Gorgiaszach Menandrowych, czy wracających z wypraw wojennych młodych oficerach da się uchwycić podobieństwo do ich tragicznych rówieśników, a niejeden z *alazonów* amantów przypomina żywo obzartucha i opoja Heraklesa, ulubieńca mitologicznej burleski.

W ukazanych w sztukach ucznia Teofrasta maskach "rodziny", zwłaszcza zaś νέοι i γέροντες, bezpośredni wpływ filozofii, rozważań etycznych Arystotelesa, *Charakterów* jego następcy (Teofrast niewątpliwie miał przed sobą także dobrze znane postacie z komedii: pochlebcę, samochwałę, chciwca itp.), nie podlega wątpliwości. Wszyscy oni, komediopisarze, filozofowie-etycy, czy mówcy-adwokaci, w Atenach lub jakimkolwiek innym mieście greckim, spotykają się na wykładach i recytacjach w gimnazjonach, dyskutują w portykach agory, bawią na przedstawieniach w teatrach, bywają na procesach w sądach - współuczestniczą i zarazem współtworzą, czerpiąc z wielu źródeł, naśladowując się i spierając ze sobą nawzajem, helleńską *paideję*.

⁹PCG II, frg. 189 (Antiphancos)

7 Między domem a ulicą: niewolnik

πᾶς ἀνὴρ, κὰν δούλος ἢ τις, ἦδεται τὸ φῶς ὀρών.

Eurypides (Or. 1523)

Niewolnik jest w naturalny sposób pośrednikiem między zamkniętym intymnym wnętrzem domu a światem zewnętrznym. Jedyne to mieszkaniec οἰκία nie związany więzami krwi z żyjącą w nim rodziną, a zarazem jej członek, jednocześnie ξένος i οἰκετής.

W Komedi Nowej, a zapewne i rodzinnej Komedii Średniej, wszędobylski sługa gra coraz ważniejszą i coraz bardziej rozbudowywaną rolę, jeśli nie zawsze aktywnego uczestnika wydarzeń, to w każdym razie żywo zainteresowanego, bystrego ich komentatora. Podczas gdy kobiety pozostają ukryte za murami swego domu, a ich ojców i mężów sprawy publiczne lub prywatne interesy zatrzymują poza nim w mieście lub na wsi, w podróży lub na wojnie, niewolnik nieustannie swobodnie krąży między domem i ulicą. Wypełnia polecenia, załatwia zakupy, wynajmuje kucharza, przynosi wiadomości, zawsze w centrum wydarzeń, zawsze znakomicie poinformowany o wszystkim, co dzieje się w rodzinie. Dla komediopisarza sługa towarzyszący swemu panu lub otwierający drzwi domu jest najłatwiejszym do wprowadzenia na scenę partnerem dialogu - jego pojawienia się nie trzeba uzasadniać.

Wiktor Ehrenberg zauważa, że w oczach greckiej opinii publicznej niewolnik wzbudza zainteresowanie jedynie w relacji do swego właściciela - *to the public mind slaves really existed only in relations to their masters*¹.

Czy niewolnik posiada duszę?

W *Zabach* Arystofanesa Ksantiasz, niewolnik Dionizosa, spotyka w Hadesie Ajakosa, sługę władcy Podziemi. W "szczerzej" rozmowie ze sobą rozpoznają się oni nawzajem jako należący do tej samej grupy społecznej, dzielą wspólne dla niej upodobania i sposób zachowania.

Cechy δουλικὸν εὐθύς² składają się na portret niewolnika odpowiadający niewątpliwie powszechnemu wyobrażeniu wolnych o niewolnikach i ich "z natury rzeczy" wynikającej wrogości do właściciela:

¹W. Ehrenberg, *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford 1951, str. 170.

²Ar. Pl. w.743-744.

καθαρός δούλος, by użyć zwrotu Antyfanesa, obmawia swojego pana za jego plecami, dostaje częste bity, z lubością podgląda i podsłuchuje, kiedy tylko ma po temu okazję i wprost nie posiada się z zachwytu, jeśli tylko może wynieść na zewnątrz (θυράζε) sekrety domowe i rozgłosić je na lewo i prawo. Niewolnicy Arystofanesa, czy będą to opiekunowie żuka Trygajosa, sługa Lamachosa, sprytny Ksantiasz, czy Chremylosowy Karion, lub też grający z zapałem role niewolników Demosa, Nikiasz, Demostenes i Paflagon, są wierną ilustracją stereotypu niewolnika "niespolegliwego". Pracują niechętnie i ospale, szukają okazji do wymigania się od obowiązków, bez przerwy utyskują i skarżą się na swój los. Ich myśli obracają się nieustannie wokół dwóch tematów: jak zaspokoić potrzeby codzienne i jak uniknąć kary. Poza tym nie interesuje ich nic i nikt. Tak sportretowani potwierdzają zdanie Arystotelesa, że pewni ludzie są z natury przeznaczeni do niewoli.

Chremylos z *Plutosa* pragnąc dowieść bożkowi Bogactwa, jak bardzo jest niezbędny i pożądaný przez wszystkich, tak, że nie ma się go nigdy dość (ὄστ' οὐδὲ μείστος σοῦ γέγον' οὐδεὶς πόποτε, 187), wymienia szereg abstrakcyjnych pojęć (miłość, wykształcenie, męstwo, ambicję, władzę), którymi, jego zdaniem, można się przesycać w przeciwieństwie do bogactwa. Praktyczny Karion, potrafiący ukraść przy okazji za plecami pana mięso i chleb, przeciwstawia tej liście górnolotnych abstraktów Chremylosa przyziemne "konkrety kulinarne" (chleb, ciastka, placki, figi, polewka, grochówka). Na pierwszy rzut oka wypowiedź pana i komentarz jego niewolnika ilustrują różnice w ich sposobie myślenia i odmiennosc wartości, które każdy z nich uznaje za cenne. Arystofanes przeciwstawia stanowisko pana i sługi, by je następnie zupełnie odwrócić wzmacniając efekt komiczny. W gruncie rzeczy to Chremylos właśnie odrzuca ideały, do których dążyć winien człowiek wolny (τὸ ὑγιὲς ἐν τῷ βίῳ, 50) i które są jemu i tylko jemu bliskie, na rzecz bogactwa. W początkach sztuki Ksantiasz, zgodnie ze swym niewolniczym sposobem myślenia, zinterpretował wyrocznie otrzymaną przez Chremylosa, jako wezwanie do bogacenia się za wszelką cenę i zachętę do odrzucenia wartości moralnych, które w tym przeszkadzają, czym wywołał protest swego pana (51-52). Wkrótce jednak Chremylos sam ulega mocy *Plutosa*, poddaje mu się (ὑπήκοα) i tracąc rozsądek i opanowanie - σωφροσύνη, właściwe ludziom wolnym, zrównuje się ze swoim własnym niewolnikiem.

Nie odczuwa się tu istnienia jakiegokolwiek dystansu w kontaktach codziennych pana i niewolnika: Karion zdając swojej pani relację z wizyty w świątyni Asklepiosa, nie bez aluzji do jej zamięłowania do butelki, używa tak dosadnego języka i tak obrazowo przedstawia (ulubione zresztą w komedii) czynności fizjologiczne, że wywołuje tym w końcu jej oburzenie, nie dlatego

jednak, że nie okazał jej należnego szacunku³, ale ponieważ przedstawił w niegodny sposób boga Asklepiosa. Chremylos i jego rodzina niewiele różnią się poziomem od prostackiego Kariona - trzeba jednak dodać, że Karion, jeśli wierzyć jego własnym słowom, dostał się do niewoli za długi (byłby więc może Grekiem nie pochodzącym z Aten), a niewolnicy dłużnicy traktowani byli lepiej niż urodzeni w domu słudzy - οἰκεταί. Chremylos dość łatwo przejmuje sposób myślenia swojego niewolnika.

Odwrotnie, komediowi niewolnicy Eurypidesa i Agatona naśladowają z powodzeniem sposób bycia swoich wykształconych panów; jeden - wyrażając się, zdaniem Mnesilochosa, afektowanym stylem tragizującym (βομβαλοβομβάξ, 43, 47), drugi - parafrazując dwuznaczne wiersze swego pana ku podziwowi prostodusznego Dikajopolisa. W gruncie rzeczy jednak, w żadnej z tych scen niewolnika i pana nie łączą głębsze emocjonalne więzy, widoczne na przykład w stosunku starego sługi do Agamemnona w *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa. Arystofanesa interesują jedynie możliwości wykorzystania efektu komicznego chwilowego zrównania pana i sługi i zabawnej, przez to samo już, że tak łatwej, zamiany ról, w przypadku Chremylosa degradującej go do poziomu niewolnika, w przypadku Kefizofonta natomiast i sługi Agatona "nobiletującej", gdyż upodabniającej ich do ich panów.

Jednocześnie uniesienie pokorny i bezczelnie zuchwały, jeśli tylko da mu się po temu okazję (w *Zabach* stwarza ją tchórzostwo Dionizosa, w *Plutosie* chciwość Chremylosa), obłudny i fałszywy niewolnik Arystofanesa jest zarazem πιστότατος i κλειστότατος⁵.

Z przypadkowych wzmianek o niewolnikach we fragmentach komedii staroattyckiej nie da się wysnuć żadnych wniosków. Jeśli wierzyć krytycznym uwagom Arystofanesa na temat rodzaju humoru preferowanego przez jego rywali, niewolnik pojawiał się tam jedynie w roli "popychadła", "ciała", które można było bezkarnie bić, poniewierać, wykorzystywać i znieważać ku uciechu widzów na wszelkie sposoby, a którego zachowanie i reakcje dostarczały tymże widzom okazji do uśmiania się do łez. Synonimami niewolnika są tu często πέδων, στίγων, νωτόπληξ, i najczęstszy, popularny również w Komедii Nowej, ilekroć pan chce wyrazić swoje niezadowolenie - μαστιγίας. Największą obelgą dla wolnego Ateńczyka - obywatela jest oczywiście porównanie go do niewolnika i wytknięcie mu niewolnego (barbarzyńskiego) pochodzenia.

Sponiewierani niewolnicy marzą o ucieczce do azylu przy świątyni Tezeusza na agorze i powtórnej sprzedaży, licząc, że tym razem los da im może lepszego pana. Niepodziewanie również i panowie (w komedii)

³Powitał ją przecież z należnym szacunkiem (*a formal, but apparently sincere politeness*, Arnott), cf. (przesadne?) uniżone powitanie Myrrine przez niewolnika Daosa w *Wieśniaku* Menandra.

⁴Ar. Pl. 27.

wspominają dawne dobre czasy, gdy nie było jeszcze niewolników (i kłopotów, jakich przysparza ich posiadanie). W *Zwierzętach* (Θηρία) Kratesa pojawia się motyw, znany z ludowych bajek: *stoliczku, nakryj się!* - dawno minionego Złotego Wieku, kiedy to wszystkie potrzeby zaspokajane były bez udziału pracy przez samą naturę, życzliwą ludziom⁵. Obraz dawnych czasów pojawia się też w *Dzikich* (*Αγριοί) Ferekratesa⁶, lecz znacznie bardziej realistycznie potraktowany. Zamiast kuszącej wizji Złotego Wieku mamy tu obraz ciężkiego trudu, jaki wobec braku niewolników (nie było jeszcze ani Manesa, ani Sekidy) przypada w udziale ... kobietom. Zajmują się one zatem własnoręcznie wszystkimi pracami (αὐτὰς ἔδει μοχθεῖν ἅπαντ' ἐν οἰκίᾳ), włącznie z mieleniem żyta tak, że cała okolica rozbrzmiewa echem obracanych żaren: wykonują one zatem pracę, na którą w czasach współczesnych komediopisarzowi skazywano za karę niewolników uważając tę karę za jedną z najcięższych!

Dla Komедии Starej jest więc niewolnik wygodnym "chłopcem do bicia". On sam zdaje się przy tym potwierdzać i usprawiedliwiać pogardę ludzi wolnych dla tego wiecznego "chłopca" - παῖς, niestałego, obłudnego, przebiegłego, powodowanego jedynie strachem i głodem, kierującego się emocjami, nie poddającego się dyscyplinie umysłu dziecka, które niezdolne jest do stania się kiedykolwiek odpowiedzialnym za siebie "dorosłym" (wolnym) człowiekiem - ἀνήρ. Niewolnik komедии staroatycznej zdaje się posiadać tylko "ciało" (σῶμα), cały nieomal jest ciałem⁷.

Nic w tym stereotypowym wizerunku komediowym nie pozwala nam przeczuć pojawienia się na scenie Menandrowego Daosa, wychowawcy Kleostrata.

Dopiero wychowani na Eurypidesie komediopisarze połowy IV w. p.n.e. postarają się wprowadzić w ten monotonna ciemny obraz nieco więcej odcieni.

K. J. Dover w swojej monografii o komedii Arystofanesa wyraża zdziwienie, że ani Arystofanes ani komediopisarze późniejsi nie przedstawiają niewolników kaleczących grekę (jak to z reguły czynią choćby autorzy amerykańscy, ilekroć pozwalają przemówić czarnej służbie)⁸. Należałoby wyrazić znacznie większe zdziwienie, gdyby było inaczej! Większość domowej służby w końcu V i w ciągu IV w. p.n.e. urodzona była i wychowana już zapewne w domach greckich (οἰκότῃς). Nawet, jeśli ich imiona (komediowe) sugerują egzotyczne barbarzyńskie pochodzenie: karyjskie, frygijskie, lidyjskie czy trackie, nie musi to oznaczać, że niewolnicy

⁵FAC I, frg. 14 E (Crates). cf. W. K. C. Guthrie, *In the Beginning. Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man*, Bristol 1957.

⁶FAC I, frg. 10 E (Pherecrates).

⁷cf. Dem. Or. XXII (*Przeciw Androtionowi*), 55.

⁸K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, str. 206: *one surprising feature*.

je noszący w pierwszym pokoleniu pochodzą z tych właśnie krain i tam się wychowali. Manes, Lydus, Syrus, Traks czy Tratta to typowe niewolnicze imiona, od razu wskazujące miejsce, jakie nazwana tak osoba zajmuje w hierarchii społecznej (zarówno w życiu jak i na scenie). Niewolnicy komediowi nie noszą na ogół imion nadawanych ludziom wolnym.

Źródłami dopływu niewolników, poza, jak zwykle, wyprawami wojennymi (Filip II, Aleksander i jego następcy nie wahali się obracać w niewolę ludności zdobytych miast, także greckich) pozostawał handel. Na targach niewolniczych pojawiały się ofiary napadów pirackich bądź zawodowych łapaczy ludzi. Na niewolników wychowywano zapewne większość porzuconych przez rodziny (najczęściej ubogie) niemowląt. Sporo służących mogło pochodzić z miast greckich (poza Atenami istniała ciągle możliwość popadnięcia w niewolę za długi, i to ze wszystkimi jej konsekwencjami, w tym także sprzedaży do innego miasta) Nawet jeśli niektórzy pochodzili istotnie z odległych krain azjatyckich, proces asymilacji tych, którzy składali się na służbę domową, musiał być daleko posunięty. Od niewolnika pracującego w polu lub wynajmowanego do pracy w kopalniach można nie wymagać sprawności umysłowej, ale służba domowa codziennie chodząca po zakupy na rynek i załatwiająca różne sprawy dla swego pana lub pani musiała posiadać pewną ogłędę, a przynajmniej rozumieć, co się do niej mówi. W mieście, w najbliższym domowym otoczeniu, Grek stykał się codziennie z niewolnikami władającymi jego mową ojczystą nie gorzej niż on sam (jakkolwiek zapewne wielu z nich, przywiązanych do stereotypowego obrazu niewolnika - barbarzyńcy trudno przysłoby to uznać) Wychowawca synów pana, a taki właśnie niewolnik towarzyszy zwykle paniczowi z "dobrego domu" w Komedii Nowej musi, żeby w ogóle móc wypełniać swoje obowiązki, posiadać przynajmniej podstawowe, jeśli nie gruntowne wykształcenie. Choć więc Platon protestuje przeciw powierzaniu dzieci niedouczonym i nieudolnym sługom, niewolnicy - pedagogowie na komediowej scenie często okazują się znacznie lepiej wykształceni od swoich własnych panów.

Dover nie ma też całkowitej racji wnioskując *ex silentio fragmentorum*, że komedia nie wykorzystuje możliwości komicznych tkwiących w nieporozumieniach językowych między niewolnikiem a panem. Motyw taki pojawia się bowiem zarówno w Komedii Starej jak i późniejszej, choć szczupłość materiału zachowanego nie pozwala stwierdzić, ani jak często, ani w jakim stopniu był eksploatowany.

W *Korianno* Ferekratesa⁹ zachowała się scena, w której pani (tytułowa hetera?) tłumaczy służącej, która najwyraźniej zrozumiała opacznie polecenie, że poleciła jej przynieść suszone figi, a nie garnek. Wygląda na to, że w jej kraju ojczystym, czyli u Mariandynów znad Morza Czarnego, słowem

⁹ FAC I, frg. 68 E (Pherecrates).

ἰσχάδες - figi określa się garnki - χύτραι. Status tej służącej w domu ateńskim nie jest zupełnie jasny. Mariandynowie bowiem, jeśli wierzyć zachowanej u Atenajosa relacji Posejdipposa, znajdowali się w szczególnym stosunku zależności (ὕπηρεσία) od mieszkańców Heraklei Pontyjskiej. Oddali się im mianowicie dobrowolnie w niewolę w zamian za utrzymanie, pod warunkiem wszakże, że nie zostaną sprzedani poza swoją ojczyznę. Skąd w takim razie służąca mariandyńska u hetery? Różnice między zwykłym niewolnikiem a służącym mariandyńskim podkreślano używając w stosunku do nich określenia δωροφόροι, a unikając słowa οἰκετής - sługa¹⁰. Może więc nacisk, z jakim komediopisarz podkreśla egzotyczne mariandyńskie pochodzenie służącej, ma zwrócić uwagę widzów na rzeczywistość tu, lecz wcale nie oczywistą w wypadku niewolnika obcość, pozwalającą na "wygranie" nieporozumień językowych między jej panią a nią, tym większych, im "świeższa" byłaby jej zależność.

W *Cudzołóczy* (Μοιχός) Filemona¹¹ pan, każąc niewolnikowi wynająć muzykantki (aulecistkę lub jakąś nablasistkę) zdumiewa się, że Parmenon nie zna instrumentuνάβλας i wyciąga z tego wniosek, że niewolnik nie ma pojęcia, co jest prawdziwie dobre (οὐδὲν ἀγαθὸν οἶσθ'). Wyliczanie dziewcząt grających na egzotycznych rzadkich instrumentach i edukacja "muzyczna" Parmenona trwają zapewne jeszcze dość długo. Komiczny efekt tej rozmowy zwiększa znakomicie pomysł, żeby barbarzyńskich nazw egzotycznych instrumentów (τῶν ὀργάνων ἕνια βαρβάρως ὀνόμασται), uczył niewolnika barbarzyńcę jego helleński pan¹².

Niewolnicy pojawiają się we fragmentach Komедии poarystofanejskiej zbyt rzadko i zbyt przypadkowo, aby można było wysuwać coś więcej niż tylko ostrożne sugestie - toteż wnioski Nesselratha w jego monografii Komедии Średniej wydają mi się o wiele za daleko idące.

Przypisuje on mianowicie Antyfanosowi wprowadzenie na scenę po raz pierwszy nowych typów niewolnika: obok znanego już doskonale farsowego μαστιγίας, pojawia się niezadowolony ze swego losu niewolnik "zbuntowany" (i zapewne równie często karany chłostą) i wreszcie typ zaufanego powiernika - *servus fidelis*. Jeśli nawet częstsza we fragmentach Antyfanasa obecność niewolnika skłania do wniosku, że komediopisarz ten poświęca tej postaci więcej niż jego rywale zainteresowania (czy dlatego właśnie posądzano jego samego o niewolnicze pochodzenie - ἀπὸ δούλοισ, ὡς τινες?), niepodobna posunąć się dużo dalej.

¹⁰cf. Athen. VI, 263 d-e.

¹¹FAC III a, frg. 44 E (Philemon).

¹²Można też przywołać mniej czytelny fragment z innej, nieznannej z tytułu sztuki tegoż Filemona (FAC III a, frg. 145 E), gdzie pan gniewa się na niezorganizowanego sługę, że miast zamówionych przezeń przednich nóżek wrócił z rynku z tylnymi. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy nieporozumienie wynikło z tego, że niewolnik nie znał dobrze greki, czy też raczej z jego braku bystrości.

Od *servus currens* do *servus fidelis*

Antyfanos powtarza niewątpliwie motywy znane dobrze z twórczości Eurypidesa: jego niewolnicy filozofują wypowiadając np. maksymy o nieuchronności śmierci, w których pobrzmiewa zarówno powtarzana za mistrzem tragedii wiedza życiowa, jak i ich własne doświadczenie. W *Dwa razy takich* (Διπλάστοι)¹³, Antyfanosowy stary niewolnik porównuje niesytych życia bogaczy, których Charon wbrew ich woli (ἄκοντα), odciąga od stołu i zabawy, i biedaka, dla którego głód jest swoistym środkiem znieczulającym strach przed śmiercią. Niewolnikowi nie wolno bowiem choćby tknąć resztek pozostałych po uczcie., skarży się inny Antyfanosowy niewolnik, z komedii *Trudny do sprzedania* (Δύσπρατος)¹⁴. Fragment ten cytuje Epikrates w swojej wersji tego samego tematu, komedii Δύσπρατος. Z dłuższego fragmentu zachowanego przez Atenajosa wynikałoby, że Epikrates nie tylko przenosi (μεταφέρει) wiersze Antyfanosa do swojej sztuki, ale rozwija wypowiedź sługi charakteryzując go jednocześnie poprzez niecodzienne, niezwykle u niewolnika zachowanie. Niewolnika tego denerwuje przede wszystkim sposób, w jaki traktuje go byle smarkacz gołowąs (ἀγένειον μειρακύλλιον), oraz rodzaj posług, jakie musi spełniać (τὴν ἀμίδα φέρειν). Nie ruszyłby nigdy żadnych resztek po uczcie, by się nie parazić na wyzwiska (γάστριν καλοῦσιν καὶ λαμυρόν). Ma on poczucie godności własnej, boli go i wzbudza jego sprzeciw poniżenie, jakie musi bezradnie znosić (τί γὰρ ἔχθιον ἢ παῖ, παῖ καλεῖσθαι), zwłaszcza zwracanie się doń zwykłym wobec służby zwrotem: παῖ!. Tak nietypowej reakcji sługi na sytuację dla niego przecież codzienną (usługiwanie przy obiedzie należy do podstawowych obowiązków niewolnika) nie zawierał, jeśli zawierzyć sumienności Atenajosa, wcześniejszy tekst Antyfanosa¹⁵.

U obu autorów zdaje się pojawiać inny jeszcze element akcentujący haniebną niewolniczą kondycję: oto niewolnik służyć musi rozkazom nie tylko swego pana, ale także pani (ὡς φασιν αἱ γυναῖκες) - jest pod władzą kobiety! Trudno powiedzieć, czy sugerowane tytułem komedii trudności w sprzedaży wynikały z malkontenctwa tego "zbuntowanego" niewolnika, czy może jego nietypowe zachowanie wyjaśniało się w toku akcji - wzięty do niewoli żołnierz bądź "wysadzone" w dzieciństwie niemowlę, zaopatrzone w znaki rozpoznawcze, poszukiwane przez rodzinę - motyw "niewolnika przez pomyłkę"?

¹³ PCG II, frg. 86 (Antiphanes).

¹⁴ PCG II, frg. 89 (Antiphanes).

¹⁵ Edmonds (FAC II, frg. 89 (Antiphanes) uzupełnia cytowany przez Atenajosa fragment Antyfanosa na podstawie Bekk. *Anecd.* 116. Nie da się kategorycznie stwierdzić, w którym miejscu Epikrates odchodził od tekstu poprzednika, aby wyrazić własną myśl.

Niewolnik nie posiada ojczyzny. Antyfanos powiada, że dla pozbawionego jej sługi ojczyzną staje się dobry pan¹⁶. Anaksandrydes rozwija ten motyw odmiennie. W jego *Anchizesie*¹⁷ znajduje Atenajos oryginalną wypowiedź o wolności i niewoli. Oto Tyche rządzi "ciałami" (σώματα) niewolników, przerzucając je z miejsca na miejsce. Tyche (δαίμων) może sprawić, że dzisiejszy niewolnik jutro wpisany zostanie do demu i wkrótce zyska pełne prawa obywatelskie. Jeśli jednak życiem ludzkim kieruje przypadek (τὸν γὰρ οἴακα στρέφει), to podlega mu zarówno niewolnik jak i wolny, w każdej chwili więc los może zamienić ich miejscami z wolnego czyniąc niewolnika. Czy znaczy to, że niewola przestaje być przyrodzonym stanem i tym samym rozszerza się coraz bardziej krąg ludzi, którzy zasługują na wolność? Niewolnikiem zostaje się przypadkowo i równie przypadkowo przestaje się nim być - nie bez przyczyny mówca kładzie w tej krótkiej wypowiedzi tak wyraźny nacisk na rolę Tyche (Τύχη, δαίμων).

Nie tylko komedia zdaje się poświadczać to coraz powszechniejsze przekonanie o przypadkowości niewoli i sugerować, że nieszczęście utraty wolności może właściwie dotknąć każdego z nas - widzów. Anegdoty o filozofach ukazują często ich dumne, godne zachowanie się w momencie, gdy wystawiani są oni na sprzedaż jako niewolnicy: *sprzedaj mnie temu człowiekowi* - mówi Diogenes do wywoływacza na rynku - *on potrzebuje pana*¹⁸.

W *Tarczy* Menandra niewolnik Daos przyprowadza do domu grupę jeńców likijskich - zdobycz wojenną swego poległego pana - τῶν αἰχμαλώτων πλησίος ὄχλος. Tymczasem sam Kleostratos, jak się okaże z relacji bogini Tyche, nie zginął na polu walki, lecz popadł w niewolę w Licji (γέγον' αἰχμαλώτος). Kleostratos szczęśliwie powróci do domu (Tyche nie wyjaśnia, w jaki sposób udaje mu się odzyskać wolność), likijscy jeńcy zapewne pozostaną w jego domu jako niewolnicy, niemniej, przez jakiś czas dzieli on z nimi wspólny los ludzi pozbawionych prawa dysponowania własną osobą. Obywatela Kleostratos należałoby bez wątpienia zaliczyć do owych niewolników "przez pomyłkę" Arystotelesa. Czyż jednak szlachetny Frygijczyk Daos, wierny wychowawca Kleostratos, bardziej "zasłużył" na niewolę, niż jego przyszły właściciel, podły Smikrines, na wolność?¹⁹

¹⁶ PCG II frg. 263. Dalej posunie się mówca z nieznaney z tytułu komedii Filipposa (Stob. Fl. 2, 35) utrzymując, że lepiej być niewolnikiem u dobrego pana, niż żyć nędznie jako wolny człowiek. Słowa te mógłby równie dobrze wypowiedzieć "zadowolony" niewolnik jak i jego właściciel.

¹⁷ PCG II, frg. 4 (Anaxandrides).

¹⁸ cf. D. L. VI, 29.

¹⁹ Wyzwolenie po wieloletniej wiernej służbie było zupełnie możliwe: taką właśnie wyzwolenicą, która pozostaje w domostwie dawnego pana i pracuje tam nadal, jest stara niania Moschiona z *Kobiety z Samos*. Dawna piastunka, wyzwolona na starość, opiekuje się rodziną z mowy Ps.-Demostenesa (*Or.* XLVII).

Istnieje ogromna różnica między Habrotonon z *Sądu Polubownego* (Ἐπιτρέποντες) Menandra, marzącą o wolności, a Karionem Arystofanesa, który cieszy się z obecności Plutosa, bo zapewnia on służbie jadła do woli na złotej zastawie. Skazanemu za długi na niewolę Karionowi nie przychodzi w ogóle do głowy, choć ma on świadomość, że odebrano mu prawo dysponowania własną osobą, że mógłby może z pomocą Plutosa odzyskać wolność.

Szczątki wypowiedzi niektórych niewolników Antyfanesa, Anaksandrydesa czy Epikratesa, sugerują, że to właśnie w tym "przejściowym" dla sceny komediowej okresie, ujawniają oni widzom, że posiadają w dodatku do "ciała" - σῶμα, podległemu absolutnej władzy pana, coś jeszcze, co do nich i tylko do nich należy. Co pozwala im, tak jak ich panom, rozróżnić dobro od zła i wybierać właściwą drogę. Niektórzy z tych ośmieszanych παῖδες, różniących się od czworonożnego inwentarza (τετράποδα) jedynie dwunożnością (ἄνδραποδα), zmuszają siedzących naprzeciwko nich widzów-panów, jak to robili niegdyś niewolnicy Eurypidesa, do zastanowienia się, czy przypadkiem nie należałoby zmienić czegoś w tej klasyfikacji.

Zaden z komediopisarzy Komедii Nowej nie wyrzekłby się wprowadzenia na scenę staroattycznego typu niewolnika - μαστιγίας, ani pozbawienia widzów sprawdzonych efektów komicznych z nim związanych. Cechy δουλικὸν εὐθύς ukazane w rozmowie Ajakosa z Ksantiaszem niewolnicy różniejsi ujawniają ciągle na nowo, a ich wścibskie "pchanie nosa w nieswoje sprawy" i mistrzowska umiejętność kłamstwa, zwodzenia i gry pozorów pozostanie źródłem licznych komplikacji w przebiegu intrygi komediowej. Niekiedy jednak te godne nagany przywary, kompromitujące człowieka wolnego, jeśli by je ujawnił, a służące dotąd interesom dbałego jedynie o własną skórę niewolnika, okazują się pomocne w kłopotach jego pana, ten zaś nie waha się do nich właśnie odwołać. W przeciwieństwie do Ksantiasza czy Kariona, niewolnicy Komедii Nowej uczyszają swoich szczególnych talentów panom, których znają zwykle od dzieciństwa, często pełniąc funkcję ich wychowawców. Sostratos z *Dyskolosa* pewien jest zarówno dyskrecji jak i sympatii ze strony niewolnika ojca, sprytnego Getasa, wścibski (περίεργος) Parmenon z *Kobiety z Samos* szczerze próbuje pomóc swemu młodemu panu, choć naraża go to "niewinnie" na gniew Demeasza, a nawet razy niecierpliwego panicza.

Rodem z tragedii

Niewolnik - wychowawca zdobywa sobie w Komедii Nowej wyjątkowe i szczególne miejsce. Dzieląc z innymi ἀνδραποδα domu kondycję niewolniczą, różni się od nich nie tylko wykształceniem, ale z reguły wysokim

poziomem moralnym i mądrością życiową. Tę nie istniejącą w komedii staroattyckiej postać "zywcem" przejęli komediopisarze z tragedii Eurypidejskiej - zachowuje ona też powagę i surowość maski tragicznej, w kontraście do impulsywnego zwykle zachowania młodego wychowanka. Po raz pierwszy pojawił się niewolnik głęboko i szczerze przywiązany do swego pana, którego sam od małego wychował (τρόφιμος) którego rozumie często lepiej niż jego rodzony ojciec, a z braku własnej rodziny przywykł traktować jak syna. Dla tego niewolnika dom jego pana jest jego domem, utożsamia się on całkowicie z rodziną, której służy i której zarazem jest członkiem.

Takim niemal idealnym niewolnikiem jest Daos w *Odludku* Menandra, wychowawca młodego Gorgiasza. Dzieli on z domem właściciela wspólną biedę, pomaga bez słowa skargi na swój własny los w pracach domowych matce Gorgiasza, ramię przy ramieniu pracuje na polu z panem, swoim wychowankiem. Widok wracających z pola w towarzystwie Sostratos Daosa i Gorgiasza budzi zdumienie Getasa, sługi zamożnego pana: obaj wyglądają jak wyrobownicy rolni - pan i niewolnik niczym się od siebie nie różnią - ὃ τῆς ἀτοπίας! Daosa oburza postępowanie ojczyma Gorgiasza, Knemona, który nie dba o swoją własną córkę, pozwalając, by bez opieki wychodziła z domu i narażając ją na spotkania z nieznanymi. Gdy opowiada Gorgiaszowi o rozmowie jego siostry z obcym myśliwym, ten wyrzuca mu wręcz, że nie przejął się należycie sprawą i nie stanął bardziej zdecydowanie w obronie jej czci. Sprawy rodziny pana powinny być bowiem dla niego, członka tej rodziny, własnymi.

Szczególną pozycję Daosa potwierdza także pośrednio Sostratos, osobiście zapraszając go wraz z jego panem na ucztę zamówioną przez jego matkę w związku z ofiarami w grocie Pana.

Zamierzony kontrast pomiędzy komediowym błazeńskim Pyrriaszem, bezczelnym Getą, a małomównym posepnym Daosem uwydatnia jeszcze bardziej tragiczny rodowód tego prawdziwego strażnika greckiej οἰκία.

Podobnym, z tragicznej sceny przeniesionym do komedii pedagogiem, jest Menandrowy Daos, wychowawca Kleostratos, który pojawia się w pierwszej scenie *Tarczy* wiodąc pochód żałobny, i z głębokim uczuciem oplakuje śmierć swego wychowanka. Wysłany przez młodego pana z częścią łupów wojennych do domu, dochowuje mu wierności, mimo że śmierć (rzekoma) Kleostratos stwarza mu okazję do ucieczki, a powierzone mienie dostarcza środków. Jego postępowanie budzi najwyższe zdumienie pomocnika kucharza (Traka) - κοῦκ ἀπέδρας;! Ten nieodrodny potomek staroattyckich niewolników komediowych tłumaczy sobie niepojętą lojalność Daosa w jedyny dostępny mu sposób - jako przejaw znanego tchórzostwa Frygów.

Daos przedstawia się jako Frygijczyk dwukrotnie, najpierw ucinając próby chciwca Smikrinesa przeciągnięcia go na swoją stronę, po raz drugi odpowiadając lakonicznie na zdumione pytanie "stołowego" (τραπεζοποιός).

Φρύξ εἶμι - w pierwszej chwili zdumiewa, że niewolnik barbarzyńca odmawiając wypowiedzenia swojego zdania, zdaje się *implicite* krytykować postępowanie swego helleńskiego przysłego pana, zwłaszcza że, gdy pozostanie sam na scenie, otwarcie da wyraz swojej pogardzie dla Smikrinesa. Przypominają się niepokojące sceny z *Orestesa* Eurypidejskiego, gdzie stereotypowemu obrazowi tchórzliwych Frygów - ἀλλ' αἰεὶ κακοὶ Φρύγες (w. 1446), przeciwstawione zostaje męstwo Pyladesa walczącego jak ... Frygijczyk Hektor (w. 1480). W *Trojankach* wspomnienie Hektora wzbudza wśród Greków taki przestach, że boją się nawet jego tarczy (φόβος Ἀχαιῶν), a synka skazują na śmierć, by nie wyrósł na drugiego Hektora. Czy to Eurypides sprawił, że Daos Menandrowy dumnie przeciwstawia podłemu Grekowi Smikrinesowi swoje "barbarzyńskie" pochodzenie (i wysoką moralność)?

Obaj Daosowie, poważni pedagodzy o uderzającym poczuciu odpowiedzialności, samodzielni w sądach i działaniu, oddani całkowicie panu i jego rodzinie, wydają się niezupełnie "na miejscu" na komediowej scenie²⁰.

Cynik Diogenes z zapaloną latarnią w słoneczny dzień nie mógł spotkać na zatłoczonej agorze ateńskiej człowieka. Eurypides znajduje go wśród barbarzyńców na scenie tragicznej, a jego uczeń Menander odkrywa pod wykrzywioną komiczną maską niewolnika.

²⁰G. Przychocki (*Plautus*, Kraków 1925) sugeruje, że nieznaną oryginał grecki *Jeńców* (*Captivi*) należy do późniejszych komedii okresu Nowej jako reakcja na banalną komedię miłosną.

Jakkolwiek istotnie nowością wydaje się brak w niej nie tylko intrygi miłosnej, ale w ogóle roli kobiecej, podobne do perypetii Tyndarusa i Filopolemusa są przygody niejednego bohatera Nowej. W *Jeńcach* Hegio stracił jednego z synów przed wielu laty - porwał go jako kilkuletniego chłopca podły niewolnik i zaprzedał w niewolę. Drugi dostaje się do niewoli Elcjczyków i ojciec usiłuje go wymienić na zakupionego w tym celu jeńca elejskiego z dobrej rodziny. Sytuacja podobna do perypetii licznych, znanych nam *pseudoheter*, dziewcząt, które porwano w dzieciństwie lub, które popadły w niewolę podczas jakiejś wojny. Zakochują się w nich zazwyczaj właściciele lub ich sąsiedzi, a po odnalezieniu rodziny wychodzą one szczęśliwie za mąż.

W *Jeńcach* bohaterami są młodzi mężczyźni i intryga miłosna byłaby tu znacznie trudniejsza do przeprowadzenia (niewolnik Tyndarus mógłby zapewne marzyć o współniewolnicy lub niewolnej heterze z sąsiedztwa).

Zarówno oryginał *Jeńców* jak i przygoda Kleostratosa z *Tarczy* świadczą o istnieniu w okresie Nowej komedii, które bohaterami czyniły pseudo-niewolników, różniących się charakterem i postępowaniem od pozostałej niewolnej służby równie mocno jak szlachetne pseudoheterki od swoich chciwych i sprzedajnych towarzyszek.

Obaj jeńcy Plautyńscy, wolnourodzeni synowie szanowanego obywatela, są niewolnikami tylko "na niby". Czy Menandrowy Daos Fryg, dorównujący Tyndarusowi w wierności dla swego pana, jest rzeczywiście "niewolnikiem z natury"?

8 Między ulicą a domem: hetera

Ααίς: - ὦ ποιητά μοι, τί βουλόμενος ἔγραψας ἐν τραγωδία, ἔρρ',
αἰσχροποιεῖ;

Καταπλαγείς δὲ Εὐριπίδης τὴν τόλμαν αὐτῆς: - σὺ γάρ, ἔφη, τίς εἶ,
γύναι, οὐκ αἰσχροποιός;

Ἡ δὲ γελάσασ' ἀπεκρίθη - τί δὲ αἰσχρόν, εἰ μὴ τοῖσι χρωμένοις
δοκεῖ;

Athen. XIII, 582 c-d

Krytycy zgodnie przyznają heterze wyjątkowe miejsce wśród postaci zaludniających scenę Komедии Średniej. Pojawia się ona często, a sądząc po liczbie tytułów pochodzących od rzeczywistych imion heter bądź ich zawodowych przydomków grywa nie tylko epizodyczne, ale także ważne dla przebiegu akcji sztuki role. Czy ta szczególna popularność sceniczna hetery wynika istotnie z jej ówczesnej rzeczywistej "rzucającej się w oczy" pozycji w społeczeństwie ateńskim, czy też przydał jej niewspółmiernego znaczenia kaprys późnego ekscerptatora lub gramatyka?

Hetera zdaje się zawdzięczać to tak ważne miejsce w komedii swojej szczególnej reputacji. Jest to właściwie jedyna kobieta, pomijając domową niewolnicę, służącą, pokojówkę czy niańkę, z natury swej skazanych na role epizodyczne, którą można bezpiecznie, to jest nie obrażając społecznego tabu, wywołać z wnętrza domu na scenę jako w pełni niezależną, mówiącą we własnym imieniu postać. Hetera musi z konieczności zastąpić żonę, matkę, siostrę, słowem, wszystkie owe szacowne panie domu, kryjące się w głębi *gynajkonitis* i z rzadka tylko, a i to w towarzystwie służącej - przyzwoitki, pojawiające się na ulicach Aten. W przeciwieństwie do nich hetera samodzielnie porusza się po mieście, pokazuje w towarzystwie mężczyzn (miewa nawet rezydentów - pasożytów!) i bierze swobodny udział w ich rozrywkach¹. Pozbawiona szacunku i praw należnych małżonce, dysponuje w zamian nieporównanie większym zakresem swobody.

Należy do świata zewnętrznego, śródowiska ulicy, właściwego mężczyznom, spędzającym całe dnie poza domem, wykluczona z bezpiecznej zamkniętej przestrzeni *oikia*, gdzie kobieta - żona (przynajmniej ta ze średniej warstwy społecznej, która nie musi pracą własnych rąk zarabiać na

¹cf. Is. Or. III, 14: καίτοι οὐ δὴ πού γε ἐπὶ γαμετὰς γυναῖκας οὐδεὶς ἂ καμάζειν τολμήσειεν· οὐδὲ γαμεταὶ γυναῖκες ἔρχονται μετὰ τῶν ἀλλοτρίων, καὶ ταῦτα μετὰ τῶν ἐπιτυχόντων.

utrzymanie) strzeże rodzinnego porządku i domowej tradycji. Jeśli kobieta z jakiegoś powodu, np. w dniu święta opuści to bezpieczne schronienie i pokaże się publicznie, łatwo może zostać wzięta za kurtyzanę i odpowiednio potraktowana².

Jednocześnie zamożna często i niezależna hetera prowadzi "dom otwarty". Z zachowanych z okresu Komедii Średniej i Nowej tytułów sztuk wynika, że bywała ona ich tytułową bohaterką, a choć najczęściej mieszka pod opieką swego kochanka w jego domu, dom jej także pojawiał się przy komediowej ulicy, zwłaszcza jeśli ona sama, lub jej współmieszkanca okazywały się w toku sztuki pseudoheterami³.

Podobnie jak niewolnik ona także, choć nie tak często, odgrywa rolę pośrednika między wnętrzem domu a ulicą/widzami: swobodnie pojawia się przed nami np. Samijka Chrysis z *Kobiety z Samos* Menandra, "utrzymanka" i wieloletnia pani domu Nikeratosa.

Burzliwe czasy hellenistyczne przynoszą w sytuacji kobiety, jak i we wszystkich innych przejawach życia społecznego, stopniowo, coraz bardziej widoczne zmiany. Zyskuje sobie ona większą swobodę, częściej wychodzi na zewnątrz, odwiedza warsztaty rzemieślnicze, składa wizyty sąsiadkom. Mimo wszystko jednak zmiany te są powolne i w ciągu IV w., zwłaszcza w tradycyjnie konserwatywnych Atenach⁴, opinia, jaką o "porządnych" kobietach Tukidydes włożył w usta Peryklesa w początkach Wojny Peloponeskiej, pozostaje ciągle w mocy:

τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἡ δόξα καὶ τῆς ἀν' ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς περὶ ἧ ψόγου ἐν τοῖς ἀρσεσι κλέος - wielką dla was będzie chwałą, gdy będziecie postępować zgodnie z naturą kobiecą i takie wieść życie, żeby o was mężczyźni jak najmniej mówili, czy to dodatnio, czy ujemnie⁵.

Z drugiej strony nie kończące się lokalne wojny toczone w ciągu IV w. na wszystkich obszarach *oikumene*, a potem wyprawy Aleksandra i

²cf. L. A. Post, *Woman's place in Menander's Athens*, TAPhA 71, str. 420-459.

³cf. Fragment komedii *Hydria* Antyfanesa, gdzie jest mowa o heterze mieszkającej "w sąsiedztwie" - ἐν γειτόνων κατοικούσης (PCG II, frg. 210).

W *Dziewczyni z Andros* Terencjusza, adaptowanej z *Andrii* i *Perintii* Menandra, w domu zmarłej hetery Chrysis mieszka jej wychowanka, pseudohetera Glycerium. Dom hetery Taidy (Chrysis) pojawia się także w *Enuchu* Terencjusza, opartym na sztuce Menandra pod tym samym tytułem i scenach z *Pochlebcy* (szturm żołnierza samochwała na dom hetery?), oraz w *Siostrach* Plauta, także przerabianych ze sztuki Menandra.

⁴Nie należy przenosić stosunków panujących w Aleksandrii i Egipcie w ogóle na warunki ateńskie. Kobieta w Egipcie tradycyjnie cieszyła się większą swobodą: papirusy poświadczają, że mogła ona kierować swoim życiem w stopniu, który byłby trudny do przyjęcia we współczesnych Atenach.

⁵Thuc. 2, 46 (przekład K. Kumaniecki)

nieustające konflikty wśród jego następców musiały przynieść zmiany w proporcjach obu płci w mieście greckim i niwelować tradycyjnie istniejącą w nim nadwyżkę mężczyzn⁶. W Atenach, wyludnionych zarazą, wyczerpanych wieloletnią wojną i kryzysem gospodarczym, dostarczających licznych najemników walczącym w Azji następcom Aleksandra, później zaś władcom hellenistycznym, zjawisko to mogło być bardziej widoczne (pomimo, że noworodki płci żeńskiej porzucano znacznie częściej niż chłopców, rozwiązując w ten sposób problem posagu)⁷. Kobiety zaczynają odgrywać aktywniejszą rolę w życiu rodziny, a zainteresowanie nimi wzrasta.

Rośnie też w sposób znaczący liczba kobiet niezależnych, częściej lepiej wykształconych niż poprzednie pokolenia (w 2 poł. V w. Aspazja, a w mniejszym stopniu i Teodote - rozmówczyni Sokratesa, zdają się być zupełnie odosobnione). W Atenach spotkać można atrakcyjne towarzysko rezydentki hetery, nie szzczędzące czasu ani wysiłku, aby poziomem intelektualnym dorównać mężczyźnie: μέγα ἐφρόνουν ἐφ' αὐταῖς, παιδείας ἀντεχόμεναι καὶ τοῖς μαθήμασι χρόνον ἀπομερίζουσαι⁸. Wzięte hetery sławne są tak ze swoich wdzięków jak i z ciętości dowcipu - εὐθικτοὶ πρὸς τὰς ἀπαντήσεις. Elegancka, inteligentna przyjaciółka uprzyjemnia czas kochankowi w sposób nieporównanie bardziej wyrafinowany niż uliczna πόρνη, znana z niewybrednych dowcipów komedii Arystofanejskiej. Pewien mówca grecki z połowy IV w., ujmuje sprawę dosadnie z męskiego punktu widzenia:

τὰς μὲν ἑταίρας ἡδονῆς ἕνεκα ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν παλλακείας, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἐνδὸν φύλακα πιστὴν ἔχειν⁹.

Nawet, jeśli to niemal przysłowiowe już twierdzenie zbyt jest jednostronne i nader krzywdzące dla żony, to jednak zdaje się odzwierciedlać w jakimś stopniu rzeczywistość społeczną połowy IV w., mianowicie pojawienie się grupy kobiet stojących znacznie wyżej niż niewolnice z burdelu. A są wśród nich zarówno wyzwolenice jak i wolne przybyszki z innych miast greckich, a nawet czasem Atenki z uboższych warstw społecznych, którym profesja hetery daje wręcz możliwość awansu społecznego.

⁶cf. L. P. Wilkinson, *Classical Attitudes to Modern Issues*, London 1978: *Population and Family Planning*, str. 15-43.

⁷cf. D. L. II, 26: Prawo ateńskie miało jakoby, ze względu na małą liczbę mężczyzn dopuszczać, aby żonaty obywatel mógł mieć prawowite dzieci z innej kobiety (drugiej żony) - opowieść wygląda na dorobione później wyjaśnienie przekazanej w tradycji wiadomości, że Sokrates miał jednocześnie dwie żony (Ksantypę i Myrto - tę ostatnią bez posagu).

⁸Athen. XIII, 584.

⁹Ps.-Dem. Or. LIX, 122; Athen. XIII, 573 b.

οὐ ἐτός Ἡταίρας ἱερὸν ἔστι πανταχοῦ,
ἀλλ' οὐχὶ γαμετῆς οὐδαμοῦ τῆς Ἑλλάδος

- nie dziwota, że wszędzie są świątynie Hetery - zauważa jedna z postaci komedii Filetajrosa *Koryntyjczycy* (Κορινθιαστῆς)¹⁰, najwyraźniej zachwycony pięknymi oczami swojej kochanki, *ale nikt nie widział choćby jednego ołtarza poświęconego ślubnej małżonce.*

Odkąd komedia zainteresowała się życiem zwykłych ludzi wraz z ich ἰδιωτικὰ πράγματα¹¹ i zajęła podglądaniem sąsiadów zza rogu, zapotrzebowanie sceniczne na heterę gwałtownie wzrasta. A możliwości dramatycznego wygrania postaci *towarzyszki* są olbrzymie: poczynając od dziewczyny z burdelu, prostackiej πόρνη, świadczącej każdemu bez wyboru usługi za jednego, góra trzy obole, poprzez chciwą pozbawioną skrupułów zdradziecką heterę - intrygantkę, aż po mądrą doświadczoną życiowo tolerancyjną przyjaciółkę mężczyzny, wykształconą partnerkę, jaką rzadko jedynie, zdaje się, bywa jego prawowita małżonka. Wreszcie pod maską hetery "przemycić" można na scenę całkiem niewinną córkę obywatelską - παρθένος, obdarzyć ją głosem, nadać indywidualne cechy charakteru, nie gwałcąc przy tym społecznych konwenansów, ani nie obrażając poczucia przyzwoitości ateńskiego widza. Ta pseudohetera, ciesząca się (?) chwilową swobodą wynikłą z jej przypadkowego znalezienia się wśród *towarzystek*, odzyska naturalnie (na tym przecież polega komediowa intryga) swoje właściwe miejsce jako wolna córka obywateli ateńskich, członkini godnej szacunku rodziny, a tym samym jak najbardziej odpowiednia, przynajmniej na komediowej scenie, kandydatka na ślubną małżonkę i matkę dzieci "z prawego łóża"¹².

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku pasożyta, hetera sceniczna zyskuje na realności wchłaniając rysy właściwe osławionym heterom historycznym. Ich rzeczywiste imiona (Lais, Glykera, Tais, Gnatajna) lub barwne przydomki zawodowe, artystyczne pseudonimy (Ὀκίμων - *Bazyli*, Βάραθρον - *Otchłań*, Λαμπάδιον - *Lampeczka*, Χρυσίλλα - *Złotko*) pojawiają się często w ocalałych fragmentach i dostarczają niemałej liczby tytułów komediowych. Komedia bowiem pełni po trosze rolę kroniki towarzyskiej, swoistej "rubryki skandali", od której szacowny ojciec rodziny rozpoczyna lekturę gazety.

Liczba heter, które pojawiają się we fragmentach w związku ze sławnymi osobistościami życia politycznego lub intelektualnego, tworzy

¹⁰FAC II, frg. 5 E (Philetacrus).

¹¹cf. Theophr. apud Diom. *Ars Gramm.* III, 8, 487 Kaibel.

¹²Post, op. cit. zauważa, jak łatwo w świecie greckim można było utracić swoją pozycję społeczną wraz z utratą wolności (tragedia dostarcza wielu przykładów: królowa Hekabe, małżonka Hektora, Adromacha. Także odwrotnie, nie było rzeczą niemożliwą jej odzyskanie.

nadspodziewanie bogaty katalog. Zaczynać go mogłaby Filinna, kochanka Filipa II (i matka Arridajosa), przyjaciółki Aleksandra i tłumek bezwstydných heter (Chrysis, Lamia, Demo, Antykyra) otaczający "tyrana" Aten, Demetriusza. Pamięć o jego skandalicznym zachowaniu na Akropolu przetrwała w licznych, pełnych oburzenia anegdotach. Pojawia się Pytionike, towarzyska Harpalosa, dalej Lagiska, przyjaciółka Isokratesa, File, kochanka mówcy Hypereidesa, Lais, towarzyska Arystypa i kochanka Demostenesa, pozerająca mężczyzn Gnatajna, ukochana Difilosa, o Menandrowej Taidzie już nie wspominając. Łatwy to sposób wyszydzenia osobistości publicznych, stosowany z upodobaniem przez mistrza Arystofanesa, który łączył imiona wielkich ludzi Aten z mieszkankami (i mieszkańcami) burdeli, lub jeszcze bardziej bezlitośnie wręcz ich z nimi utożsamiał (Kleon jako prostytutka).

Z notoryczności heter i co za tym idzie częstotliwości wzmianek o nich w komedii, wywodzi się inna ich rola, jakiej z pewnością nie przewidzieli dla niej komediopisarze greccy. W nowożytnych analizach dramatu i, szerzej, literatury greckiej, ich obecność w tekście jest zawsze pomocniczym, a nierzadko i jedynym źródłem jego datowania. Próbuje się odtwarzać kariery sławnych heter i szukać powiązań genealogicznych tego często dziedziczonego z matki na córkę zawodu¹³. Trudności, jakie się z tym wiążą, ilustruje doskonale obszerny wywód Gowa poświęcony chronologii kariery Gnatajny i próbie ustalenia natury jej związków z Gnatajnion, heterą wymienianą przez Machona a nazywaną przez jednego z uczestników *Uczty Atenajosa* już to córką, już to wnuczką Gnatajny. Gnatajnę wymienia jako w pełni czynną zawodowo Machon (*fl. circa* 260-250 p.n.e.) w poł. III w., tymczasem Timokles, autor zwycięskiego w 340 r. dramatu satyrowego, umieszcza Gnatajnę w chórze Erynii jako jedną ze staruch - γρᾱες. Heterę o tym imieniu wymienia też czynny twórczo niemal na sto lat przed Machonem Eubulos. Jeśliby przyjąć za Websterem, że chodzi o tę samą osobę, pobliży Gnatajna długowiecznością wszystkie mityczne potwory, do których przyrównuje hetery Anaksilas! Nawet przy najdłuższym okresie aktywności zawodowej hetery, jakkolwiek rozciągalibyśmy (ἐπὶ πλέον) podawany przez Filetajrosa ich wiek emerytalny - πεντακοντάετις καὶ ἐπὶ πλέον i brali pod uwagę komiczną przesadę¹⁴, nie może tu w grę wchodzić jedna i ta sama historyczna osoba.

Gnatajna, Laida, Fryne czy Nannion, imiona noszone pierwotnie przez historyczne znane hetery, przybierane były później jako pseudonimy

¹³ Córki heter, nawet jeśli matka była osobiście wolna, nie miały najczęściej innego wyboru, jak kontynuować jej zajęcie. Jako "obce" nie mogły zawrzeć legalnego związku małżeńskiego z obywatelem Aten. Zawód hetery zapewniał kobietom pozbawionym opiekuna prawnego środki do życia, a nierzadko, jak świadczą kariery matek, córek i wnuczek, niezależność materialną i pełną swobodę.

¹⁴ Ohydna starucha empuzą napastująca młodzieńca w *Sejmie Kobiet* Arystofanesa ma dobrze ponad sześćdziesiąt lat (ὕπερ ἑξήκονταέτης, w. 982).

zawodowe przez nowe adeptki tej profesji, pragnące dorównać w powodzeniu swoim starszym koleżankom. Z czasem, jak imię Titymallosa stało się symbolem pasożyta, tak i imiona tych heter przekształciły się w typowe literackie imiona na poły już fikcyjnych kurtyzan. Podobnie zresztą i wiele mniej lub bardziej dowcipnych historyjek o znanych kochankach znalazło się w końcu w ogólnym zbiorze beczasowych, typowych "anegdot o heterach".

Poprzedniczki heter - κοιναί

To swoiste rozpuszczenie się żywych heter w literackiej kreacji typu ułatwiała długa tradycja dramatyczna. W przeciwieństwie do postaci pasożyta, który na dobre zadomawia się na scenie dopiero w IV w. - hetera, a właściwie jej poprzedniczka - πεζή, nawet jeśli komediopisarze staroattycy sporadycznie jedynie obdarzali ją głosem, obecna jest w ich twórczości i przejawia oczywiście typowe cechy zawodowe, tak dobrze znane z komedii różniejszej: chciwość, obłudę, niestałość, zamiłowanie do butelki w starszym wieku. Najpełniejszy portret takiej właśnie *mala meretrix* daje Arystofanes w *Plutosie*. Wprowadza na scenę starą zużytą heterę, istne "zwłoki" (τρῶξ παλαιά καὶ σαπρά, ἐπ' ἐκφοράν - *zleżałe fusy winne, zwłoki gotowe do złożenia na marach*), która usiłuje wydać zarobione ongiś pieniądze na młodego utrzymanka.

W końcowych partiach *Sejmu Kobiet* dochodzi do swoistego agonu pomiędzy weteranką zawodu (κατάρατον γράδιον - *przeklęta starucha*), a młodziutką nowicjuską (νέα). Wraz z pojawieniem się dwóch następnych *empuz*, jednej okropnej, drugiej jeszcze okropniejszej, wydzierających sobie nieszczęsnego młodzieńca, agon przekształca się w konkurs szpetoty, wygrywa bowiem ta, która wygląda najohydniej.

Warto zauważyć, że z wyjątkiem krótkiego epizodu z wychylającą się z okna młodą kochanką, wszystkie wprowadzane na scenę przez Arystofanesa i obdarzone głosem prostytutki są bardzo stare. Pojawienie się dziewczyny uzupełnia i łagodzi ten, jak dotąd, zbyt jednostronny i odrażający obraz hetery. Jeśli stara odpycha, młoda przyciąga złotego młodzieńca swymi wdziękami. Dla niej oderwał się od biesiady z przyjaciółmi (πεπωκώς), do niej spieszy stęskniony (ποθῶν), aby lec na jej łonie wzywając kochankę najczulszymi słowami: μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα, Τροφῆς πρόσωπον ... (w. 974), w komiczno-namiętnej serenadzie, parodii pieśni u zamkniętych drzwi, tym zabawniejszej, że dziewczyna doczekać się wprost nie może, aby je przed nim na oścież otworzyć. Powabna dziewczyna zachowuje jeszcze swą wrażliwość i odpowiada młodzieńcowi równie namiętą, gorącą miłością. Jednak w przeciwieństwie do okładających się na

orchestrze staruch, dziewczyna nie wychodzi poza obręb domu, jej jedynym sposobem komunikacji ze światem pozostaje okno.

Jakkolwiek "łatwe kobiety" pojawiają się, jak widać, czasem osobiście w dramacie staroattyckim, nie interesują one właściwie komediopisarzy "jako takie". Służą przeważnie jako jeden ze sprawdzonych sposobów kompromitacji atakowanych przeciwników (z zaczepianiem ich żon włącznie), oraz jako źródło niezawodnego humoru w porównaniach i aluzjach (choćby traktowanie bogini Iris i żony Dudka, Prokne, jako prostytutek w *Ptakach*). Stąd też z reguły należą one do pogardzanych dziwek z domów publicznych, prostytutek najniższej kategorii - πεζαί, κοιναί. Termin ἑταίρα właściwie się w tej komedii nie pojawia.

Curriculum vitae hetery

Przeoglądając fragmenty Komedii Średniej da się bez trudu odtworzyć karierę typowej kurtyzany ateńskiej, od jej początków, czyli terminowania u doświadczonych koleżanek w swoistej "szkole aktorskiej"¹⁵, aż po smutną starość, spędzaną samotnie w towarzystwie butelki. Owo ustawicznie podkreślane zamiłowanie kobiet w ogóle, a heter zwłaszcza do wina, wiązać się może z prowadzonym przez te ostatnie trybem życia. Jako jedyne spośród kobiet towarzyszą one kochankom podczas biesiady i biorą udział także we wspólnych pijatykach, jak choćby Teolyte z *Nemei* Teopomposa, autora współczesnego Arystofanesowi, pijąca z kielicha Teriklesowego¹⁶. Wino niejednej heterze ułatwiało zapewne uprawianie zawodu, niejedna też popadała w nałóg¹⁷. W innej komedii Teopomposa, *Pamfile*, (tytułowa?) pijana hetera zrywa swoim krzykiem na nogi całą okolicę¹⁸.

Okrutnie przedstawia kres karier kurtyzan Timokles w parodii sławnej z szokującego wrażenia, jakie wywarła na widzach (kobiety ronily podobno z przerażenia na widowni), sceny z *Eumenid* Ajschylosa¹⁹. Jak Erynie otaczają nieszczęsnego Orestesa, tak tytułowego bohatera *Orestautokleidesa* (*nota bene*, zdaje się, powszechnie znanego pederastę), obsiadły śpiące (na razie!) "byłe" hetery, staruchy - γράεες: Plangon, Gnataina, Nannion, Fryne, Lyka, Myrrine, Pytionike, Chrysis, Komallis, Hierokleja, Lopadion - wręcz cały

¹⁵cf. PCG II, frg. 103 (Alexis). Przydomcek Nannion - *Proskenion*, którym miał ją obdarzyć Antyfanos (Athen. XIII, 587 b) świadczy o jej "scenicznej" umiejętności ukrywania braków urody.

¹⁶FAC I, frg. 32 E (Theopompus).

¹⁷cf. Ps.-Dem. *Or.* LIX (*Przeciw Neajrze*), 33.: καὶ ἐκεῖ ἄλλοι τε πολλοὶ συνεγίγνοντο αὐτῇ μεθυσθῆ καθεύδοντος τοῦ Φρύνιονος, καὶ οἱ διάκονοι οἱ Χαβρίου; R. Just, *Women in Athenian Law and Life*, London-New York 1989.

¹⁸FAC I, frg. 41 E (Theopompus).

¹⁹FAC II, frg. 25 E (Timocles).

chór! Nie umiały one w czas porzucić swojej profesji, jak to uczyniły młode jeszcze (ἐπαύσατο πορνευομένη ἔτι νέα οὔσα) ich koleżanki²⁰.

Niektóre z imion wymienionych w tym chórze Erynni pojawiają się na liście *Pochlebcy* (Κόλαξ) Menandra, jak Chrysis czy Nannarion (ὠραία σφόδρα), zdrobnienie od Nannion, czy może już jej córka lub zgoła inna hetera tego imienia.

Porównywanie heter do potworów stanowi ulubiony chwyt komediowy, sięgający zapewne czasów komedii staroattyckiej. Atenajos zachował dłuższy fragment z *Kurczątka* (Νεοττίς)²¹ Anaksilasa, gdzie jakiś zajadły wróg heter (oszukany przez jedną z nich?) zgromadziwszy wszystkie chyba znane mitologii monstra: Pytona i Chimerę, Charybdę i Skyllę, Sfinksa, Hydre, lwicę Echidnę i harpię do wszystkich dopasowuje pokrewne im wyglądem bądź charakterem hetery, stwierdzając w końcu, że są one od nich po stokroć gorsze. Jakkolwiek jednak potworna i zgubna, hetera znajdzie wcześniej czy później, podobnie jak i groźna bestia, do której ją porównano, swojego pogromcę: żołnierza, co nie tylko nie da się oskubać, ale sam wyniesie jej z domu wszystkie sprzęty, lub drugiego Edypa, co "przejrzawszy" jej podstępny, odejdzie, jakkolwiek niechętnie, "ślepy" na jej wdzięki. A jeśli nie zdoła pokonać jej człowiek, uczyni to czas, i oto powabną Sinope (od której imienia powstać miał czasownik, określający bliżej jej legendarną sprawność zawodową - συνωπίσαι), przekształci w ohydny staruchę - γραῦς μὲν αὐτή...

Ilość wzmianek i aluzji do starych heter świadczy, że motyw ten tak popularny, jak widzieliśmy, i eksploatowany w komedii Arystofanejskiej, a niemal już nie istniejący w dojrzałej Komedii Nowej (przynajmniej jeśli sędzić po jej ocalałych szczątkach) ciągle bawił publiczność ateńską Antyfanesa i młodego Aleksisa. Lais z komedii Epikratesa *Antylais*²², kochanka Arystypa, pierwsza tego imienia w zawodzie, zalicza się już do "długodystansowców" (δολιχον τοῖς ἔτεσιν ἤδη τρέχει) i, jeśli datowanie tej komedii przez Edmondsa na rok ok. 380 jest bliskie prawdy, dochodziłaby wówczas pięćdziesiątki. Jak stary wygłodniały ptak drapieżny siedzi na dachu świątyni niezdolny już do upolowania zająca czy jagnięcia, tak Lais pijaczka (πότις) nie jest już w stanie złowić bogatego klienta. Kosztowna niegdyś i niedostępna bardziej od samego Farnabazosa, stoczyła się z czasem do rzędu ulicznych dziwek, oddających się młodym i starym za statera, a choćby i trzy obole (najniższa stawka w domu publicznym). Τ' ἀργύριον ἐκ τῆς χειρὸς ἤδη λαμβάνει - *Je srebro z ręki* - komentuje narrator. Lecz mimo jego widocznej satysfakcji tyrada ta więcej wzbudza współczucia niż śmiechu dla niesławnego końca, choćby był nawet w pełni zasłużony, modnej niegdyś i

²⁰Athen. XIII, 586 e.

²¹PCG II, frg. 22 (Anaxilas).

²²FAC II, frg. 2, 3 E (Epicrates).

opiewanej piękności (πολυθρόλητος). Zmarła "w czasie wykonywania zawodu" (βινουμένη) Laidę wspomina Filetajros w komedii *Łowczyńni* (Κυναγίς)²³ datowanej na ok. 340 r. przez Edmondsa, a między 360 a 350 przez Webstera, w fantastycznej wyliczance przypominającej zapierające dech wyliczanki komedii Arystofanejskiej. Poznajemy Kekropę liczącą sobie ponad trzy tysiące lat, starszą jeszcze o dobry tysiąc Telesis, Teolytę, której prawdziwego wieku nikt już nie zna, File, Neajrę, Istmiadę - wszystkie "w rozkładzie" - (κατασέσηπε - ulubione to słowo Arystofanejskiej komedii) i bezzębną Nais, o różnych Kassyfach, Galenach czy Koronach nie wspominając.

Zupełnie inaczej opracował temat starej hetery Anaksandrydes w *Otepieniu Starczym* (Γερωντομανία)²⁴ mniej więcej współcześnie z poprzednio cytowanym Filetajrosem. Krótki fragment rozmowy dwóch starszych panów zdaje się pełen łagodnego żalu za dawnymi dobrymi latami młodości. Nostalgiczne wspominają kurtyzany swoich czasów: Laidę z Koryntu i jej przyjaciółkę Anteię (ἡμέτερον ἦν παίγνιον - *była naszą maskotką*), Lagiskę, Okimon, tak niegdyś urocza (μάλ' εὐπρόσωπος καὶ καλῆ) Teolytę.

Z okresu Komedii Średniej zachowało się jednak niewiele dłuższych fragmentów mówiących o heterze coś więcej poza wymienieniem jej imienia lub wieku, a jej samej, niewątpliwie jednej z ważniejszych *dramatis personae* prawie nie sposób usłyszeć. A przecież temat miłości pod patronatem muzy Erato niezmiernie poruszył towarzystwo zebrane w jadalni Larensisa i wyjątkowo wielu uczonych biesiadników "zapisalo się do głosu" dając popis erudycji literackiej w obszernych wypowiedziach. Wygląda na to, że skromna stosunkowo liczba cytatów ze sztuk Komedii Średniej oznacza, że dopiero komedia hellenistyczna (też zresztą dość słabo reprezentowana) zainteresowała się tą postacią głębiej, rozwijając i różnicując jej partię, podczas gdy w twórczości poetów wcześniejszych pozostaje ona jakby, mimo częstych wzmianek, katalogów imion, najróżniejszych aluzji, w cieniu. Atenajos, co widać z ilości i różnorodności cytowanych dzieł, miał tym razem do dyspozycji tak obfite i rozmaite zarazem materiały, że jego erudyci nie musieli ograniczać się do twórczości komediowej, głównego zwykle źródła ich cytatów. Tym bardziej, że w rozmowę wdali się też i filozofowie, spierając się przy okazji gorąco o swoje doktryny.

Lektura większości rzadko przekraczających długość jednego wiersza fragmentów przypomina przeglądanie albumu ze starymi fotografiami: niewyraźna postać zatrzymana w pół ruchu, jakiś szczegół stroju, ktoś stojący w tle, na poły zatartym: Gnatainion częstuje kochanka własnoręcznie

²³FAC II, frg. 9 E (Philetaerus).

²⁴PCG II, frg. 9 (Anaxandrides).

przypadzonymi γηθουλίδας²⁵ (zupa cebulową?), pijana w Dionizje miota się Nannion²⁶, Okimon podejmuje w Koryncie Heraklesa (i oskubuje go przy tej okazji do "golej skóry" - κατελήρησα τὴν ἐξωμίδα²⁷, chudą Teano handlarka ryb stawia na wadze w charakterze odważnika²⁸.

Niezmiernie rzadko udaje nam się usłyszeć głos samej hetery. Jedna z nich przemawia prawdopodobnie we fragmencie *Stręczyciela* (Πορνοβοσκός) Eubulosa²⁹, skarżąc się na swego pracodawcę - stręczyciela, okrutnego, chciwego żarłoka, gotowego wydać na obiad dla siebie choćby i trzy obole - nędzny zarobek dziewczyny. Ta niewolnica hetera należy może do tłumu ubogich muzykantek lub tancerek wynajmowanych na biesiady w bogatych domach i całkowicie uzależnionych od właściciela - sutenera, w przeciwieństwie do wolnych heter pracujących na własny rachunek (ἐλευθέρᾳ καὶ αὐτῇ αὐτῆς κυρία)³⁰ i nierzadko całkiem zamożnych.

Nieco więcej fragmentów ukazuje nam obraz hetery widziany oczyma innych, zadowolonych, lub przeciwnie, zawiedzionych klientów, ale nade wszystko osoby blisko, choć całkiem inaczej z nią związanej - jej pokojówki.

Hetera w oczach innych

Zapewne nie tylko we fragmencie z komedii Antyfanesa *Malthake* (Μαλθάκη)³¹, służebna zdradza nam intymne szczegóły codziennych zajęć swojej pani (tytułowej hetery?), w szybkiej wyliczance zmieniających się błyskawicznie czynności, przypominającej staroattycki πῆγος. Szybkość wyliczania następujących po sobie czynności i podobieństwo dźwiękowe czasowników sugerują pośpiech zajętej swoją toaletą hetery i zarazem unaoczniają ciężką pracę usługującej jej pokojówki. Nie żywi ona do swojej pani najmniejszej sympatii. Wręcz przeciwnie, w rozmowie zapewne z niewolnikiem lub pasożytem, zdaje się odczuwać do niej jedynie pogardę i niechęć.

Dbalości o własny wygląd elegancka hetera poświęca większość swego czasu, toteż słyszymy, że właśnie bierze kąpiel, namaszcza się wonnościami, lub też zajęta jest przygotowaniami na przyjęcie gościa³². Upiększanie się podstarzałych heter przedstawia w karykaturze Eubulos w *Sprzedawczyńiach wieńców* (Στεφανοπωλίδες). Pokryte warstwami białego pudru i uróżowane

²⁵frg. 89 Hunter.

²⁶PCG II, frg. 225 (Alexis).

²⁷frg. 53 Hunter; *Kerkopowie*.

²⁸PCG II, frg. 27, (Antiphanes).

²⁹frg. 88 Hunter. Osobą mówiącą może być także pasożyt lub niewolnik stręczyciela, cf. Hunter, *Commentary*, str. 180.

³⁰Ps.-Dem. *Or. LIX (Przeciw Neajrze)*, 46.

³¹PCG II, frg. 146 (Antiphanes).

³²PCG II, frg. 105 (Antiphanes).

sokiem, spływają w lecie strugami czarnego tuszu do powiek, a ich włosy wydają się przysypane białą kredą³³.

Ze słów bywalców ich domów wyłaniają się dwa całkowicie ze sobą sprzeczne wizerunki hetery. Zawiedzeni lub porzuceni przyjaciele gotowi są przyklasnąć Anaksilasowemu opisowi hetery jako straszliwego potwora. Przystępna i miła dla wszystkich wielbicieli w początkach swej kariery, jak Fryne, w miarę wzrostu popularności zamyka drzwi dla mniej zasobnych kochanków. Oto jeszcze jeden dowód ślepoty Plutosa - skarży się jeden z takich pechowców (οἱ δυστυχεῖς)³⁴. A we *Fryzjerce* (Κουρίς)³⁵ Amfisa przyjaciel ubogiej dziewczyny (pseudohetery?) ubolewa, że bożek ten, jak sparaliżowany (ἀπόπληκτος), nie rusza się z domów Sinope, Lyke czy Nannion - owych życiowych pułapek (παγίδες τοῦ βίου).

Pokrzywdzeni kochankowie dokładają czarnych barw do stereotypowego obrazu złej hetery, znanego nam od chwili pojawienia się tej postaci na scenie teatralnej. W ten sam sposób postrzegała następczynie πεζαί Arystofanejskich sztuk publiczność IV w. Bo też widzowie zaśmiewający się z tyrad przeciw heterom nieraz zapewne byli słuchaczami mów sądowych w procesach o przywłaszczenie obywatelstwa (γραφή ξενίας), w których głównym argumentem oskarżenia bywało właśnie pochodzenie matki pozwanego ἐκ τῶν ἑταίρων, a w charakterze dowodu przytaczano barwne opisy jej prowadzenia się. Jakże haniebnie musiała się prowadzić File, sugeruje "zawstydzony" oskarżyciel, odmawiając publicznego wyjawienia szczegółów, które jemu byłoby równie trudno (ἀηδής) wypowiedzieć, jak słuchaczom wysłuchać³⁶.

Lecz uczniowie Eurypidesa potrafią zajrzeć głębiej pod maskę nałożoną heterze przez dezaprobatę społeczną. Komedia Średnia nieśmiało, Menander zupełnie wyraźnie ukazują widzom jej ludzkie oblicze.

Towarzyszka mężczyzny

Różnica między uliczną πόρνη a elegancką heterą uwidacznia się coraz bardziej, dystans dzielący je wzrasta. Od czasów legalizacji domów publicznych przez Solona, wizyta w tanim burdelu nie wzbudza żadnego sprzeciwu opinii, przeciwnie, bezpieczny to i tani sposób kupowania sobie przyjemności (πρίασθαι τὴν ἡδονήν). Bezpieczny (ἀσφαλῶς), nie grozi bowiem na ogół uwikłaniem się w długotrwały związek, i tani (μικροῦ κέρματος), w porównaniu z kosztownymi zachciankami heter. A przy tym,

³³Irg. 98 Hunter.

³⁴FAC II, frg. 23 E *Neajra* (Timocles)

³⁵PCG II, frg. 23 (Amphis).

³⁶Is. *Or.* III, 11.

dodaje bywalec burdeli z *Nocnego święta* (Παννουχίς) Eubulosa³⁷, ma się szeroki wybór spośród nagich (γυμναί) dziewcząt ustawionych rzędem, jak okręty wojenne w szyku bojowym, i kryjących swe wdzięki pod najzupełniej przezroczystym okryciem.

Hetera, o ile nie należy do wąskiej elity najbardziej kosztownych i wymagających, spełnia pożyteczną rolę społeczną. Tanie μειράκια, jak utrzymuje pewien Ateńczyk z *Pięcioboisty* (Πένταθλος) Ksenarchosa³⁸, pozwalają panom domu mile spędzić czas, bez uszczuplania majątku - dziedzictwa ich synów. Synów natomiast odciągają od szukania niebezpiecznych potajemnych schadzek z kobietami zamężnymi (co prawo ateńskie, nie mówiąc już o zdradzonym mężu, surowo karze). To z tymi dziewczętami powinno się szukać związków, zamiast zabiegać o względy zamożnych i chciwych heter zaleca uczoney *deipnosophista* Kynulkos, zapewne w oparciu o komediowy kontekst: τῶν οὖν μεγαλομίσθων ἑταίρων ἀποτρέπω σε³⁹.

Opinię tę podtrzymuje i rozwija wypowiedź zawarta w *Braciach* (Ἀδελφοί) Filemona⁴⁰. Mówiący wychwalając twórcę demokracji Solona, zachwycony jest zwłaszcza demokratycznym charakterem burdelu i jego zbawienną rolą społeczną - δημοκρατικόν, ὃ Ζεῦ, τὸ πρᾶγμα καὶ σωτήριον. Przyjemności to dostępne dla wszystkich (κοινὰ ἅπασιν), tanie (ἡ θύρα δ' ἀνεωγμένη, εἰς ὄβολός· εἰσπήδησον!) i co najważniejsze, całkowicie bezpieczne. Nie tylko nie pociągają za sobą przykrości związanych z potajnym związkiem (ὃ μὴ προσήκον ἦν), ale nie grożą też żadne pretensje czy żądania ze strony dziewczyny "na jedną noc" (ἄλλοτρία 'στί σοι).

Zarówno w komedii, jak i u mówców attyckich, terminy πόρνη, κοινή τοῖς βουλομένοις, ἑταῖρα, παλλακή, stosowane są nieomal wymiennie. Trzeba jednak zauważyć, że zarówno Pseudo-Demostenes w mowie *Przeciwko Neajrze*, jak i Isaios dowodząc nieprawego pochodzenia ubiegającego się o spadek oponenta świadomie kładą nacisk na ich niski status społeczny. Różnica między heterą a dziewczyną z burdelu polega na tym, że ta ostatnia z reguły jest niewolnicą, podczas gdy heterą bywa wyzwolenica, kobieta osobiście wolna, choć jako obca - ξένη, pozbawiona praw obywatelskich, a nawet, jak wynika z mów sądowych Isaiosa, Atenka. Z kolei παλλακή, niewolnica lub wolna, to konkubina związana na stałe z jednym mężczyzną, pełniącym wobec niej rolę opiekuna (κύριος). Prowadzi ona

³⁷ frg. 84 Hunter.

³⁸ FAC II, frg. 4 E (Xenarchus).

³⁹ Athen. XIII, 570 b.

⁴⁰ FAC III a, frg. 4 E (Philemon).

dom, często wychowuje ich wspólne dzieci, które, choć także wolne osobiście, nie będą jednak mogły ubiegać się o prawa obywatelskie.

Ostatnia zaleta dziewczyn z domów publicznych wymieniona we fragmencie *Braci* Filemona potwierdza, że stała utrzymanka miała prawo liczyć na opiekę ze strony swego przyjaciela i jakieś zaopatrzenie w wypadku odprawienia jej lub na starość. Wyrzucenie Chrysis, *παλλακῆ* z *Kobiety z Samos* Menandra, na bruk przez jej partnera i patrona, Demeasza, jego sąsiad i przyjaciel, Nikeratos, osądza jako wyjątkowo brutalny postępek (*ἀηδία τις συμβέβηκε ἄτοπος*). A przecież porywczy Demeasz, w szale wściekłości (*ἐκ τῆς οἰκίας ἐπὶ κεφαλῆν ἐς κόρακας*, w. 352-3), pozwala Chrysis zabrać wszystko, co do niej należy, dodaje jej służące i złoto.

Być może pojawienie się w społeczeństwie greckim wolnych i niezależnych kobiet, wykształconych i świadomych swojej wartości (*μέγα φρονούσιν ἐφ' ἑαυταῖς*), umiejętnie przywiązujących do siebie mężczyznę na dłużej niż jedną noc, przyczyniło się do zmiany w charakterystyce kurtyzany, zaznaczającej się już w okresie Komedii Średniej, a uderzającej w twórczości Menandra, w ostrym kontraście do drastycznej w porównaniach i dosadnej w słowach komedii Arystofanejskiej.

Hetera nie jest już tylko źródłem krótkotrwałej przyjemności seksualnej: potrafi wyczuć zły nastrój kochanka i umiejętnie przywrócić mu dobry humor, pocieszyć i uspokoić, okazując zainteresowanie jego kłopotami i serdeczną troskę. Słowem, czyni wszystko co w jej mocy, aby kochanek czuł się u niej dobrze, a jej towarzystwo sprawiało mu przyjemność. Potrafi to docenić jej wdzięczny przyjaciel z *Towaru* (*Ἐμπολή*) Efipposa⁴¹. Nie każda, jak z tego widać, "przyjaciółka na mieście" odmierza czas poświęcany kochankowi klepsydrą i przelicza go na pieniądze, jak bohaterka sztuki Eubulosa zatytułowanej od jej przydomka *Klepsydra* (*Κλεψύδρα*), hetera Metiche⁴².

Mężczyzna z komedii *Amfisa Athamas* (*Ἀθάμας*)⁴³ doskonale zdaje sobie sprawę, że życzliwość heter wypływa z konieczności zawodowej: niezadowolony klient zawsze przecież może sobie znaleźć inną, życzliwszą (*εὐνοικωτέρα*). Pomimo to, lub właśnie dlatego, że hetera musi zadowolić przyjaciela, jest ona znacznie lepszą towarzyszką niż żona. Ta bowiem, raz wprowadziwszy się do jego domu, pozostaje tam na mocy prawa (*ἔνδον μένει*), i może już nie liczyć się z mężem.

Nie wydaje się, aby zachowane fragmenty Komedii Średniej podtrzymywały opinię Webstera, że hetera, postać, jego zdaniem, pierwszoplanowa w wielu komediach, których tytuły pochodzą od imion bądź przydomków heter, w komedii Menandra i Apollodora przestała należeć do protagonistów sztuk, w których się pojawia. Przeciwnie, zdają się one raczej

⁴¹FAC II, frg. 6 E (Ephippus).

⁴²Athen. XIII, 567 c.

⁴³PCG II, frg. 1 (Amphis).

świadczyć, że postać sceniczna hetery wykształca się w pełni i objawia wszystkie swe możliwości dopiero w czasach hellenistycznych.

Menander, rzecz jasna, dziedziczy gotowy, mający długą tradycję literacką stereotyp hetery. Przeciwstawia mu swoje *bonae meretrices*, stawiając przed nimi podwójne zadanie: będą musiały pokazać, jakie są "naprawdę", zarówno przyglądającym się im z ław *theatrum* widzom, jak i innym maskom (które na orkestrze wypowiadają głośno to, co widzowie myślą), w ich własnym komediowym świecie. O żadnej bowiem postaci nie mówi się na tej scenie od tak dawna, równie dużo, a zarazem równie źle:

Ἔστιν δ' ἑταίρα τῶ τρέφοντι συμφορά.⁴⁴

Dzielna niewolnica, uboga harfistka Habrotonon (zaledwie rok w zawodzie), mądra i wielkoduszna konkubina Chrysis, od dawna już *de facto* pani domu Demeasza, umiejąca zdobyć sobie zaufanie pasierba i szczere uczucie swego porywczego męża⁴⁵, niewinna, choć nader lekkomyślna pseudohetera Glykera, Malthake, ukochana pasożyta Theron, sportretowana z komediową przesadą, delikatna a zarazem dumna Krateja, konkubina i przyszła żona (a zatem córka obywatelska) młodego żołnierza, pseudohetery siostry Bakchidy, i inne, których istnienia domyślać się można na podstawie nielicznych fragmentów i rzymskich adaptacji, ukazane w podobnych, a zarazem, przez ich odmienne indywidualne reakcje różnych sytuacjach życiowych, stanowią oryginalne, realistyczne charaktery kobiece. Nie tylko są postaciami mówiącymi, ale wypowiadają się we własnym imieniu, przedstawiają własny punkt widzenia i własną ocenę tego, co dzieje się przed naszymi oczyma.

Hetera interesuje komediopisarza nie tylko jako przedstawicielka swego notorycznego zawodu, ale jako istota ludzka obserwująca, cierpiąca i czująca, mająca swoje potrzeby i swoje marzenia, a także godność własną, którą można boleśnie zranić.

⁴⁴PCG II, frg. 2 (Antiphanes).

⁴⁵Jaki los czekałby jednak uczynną Chrysis, wyrzuconą z dnia na dzień na ateński "bruk", z cudzym dzieckiem na ręku, gdyby nie znalazł się, jak w komedii, poczciwy sąsiad, który zapewnia jej dach nad głową i obiecuje opiekę?

9 W kręgu zewnętrznym: *ptochalazon, alazon i stratiota*

μάχαιρα, λόγχη, στρωματεύς...
Apollodorus Gelous, *Falszywy Ajas* (frg. 5)

Żołnierz samochwał od wieków bawi publiczność teatralną. Fanfaronady nowożytnych potomków Pyrgopolinicesa o równie dźwięcznych imionach, pogroźki Matamorów i Rodomontów, przechwałki Fracasse'ów i Scaramucciów, czy zapał *zgrozo-krwawy* naszego rodzimego Papkina stanowią atrakcyjne i niezawodne źródło komizmu¹.

Nie znamy greckiego autora plautyńskiej przeróbki *Alazona*, a datę jego powstania określić można jedynie w przybliżeniu². Jeśli Plaut przejął bez zmiany imię samochwała i jeśli, co bardzo prawdopodobne, kryje się w imieniu Pyrgopolinika aluzja do Demetriusza Poliorketesa, *Alazon* powstał zapewne w pierwszym piętnastoleciu III w. p.n.e.

Epoka to rządów Seleukosa I, burzliwe czasy "wojen wszystkich ze wszystkimi" toczonych "wszędzie", na najdalszych nawet rubieżach *oikumene*, którą wyprawy Aleksandra rozciągnęły od Słupów Heraklesa po egzotyczne krainy Indii. Te ogromne przestrzenie od krańca do krańca przebiegają oddziały greckich najemników. Już w pamiętnej bitwie nad Granikiem w 334 r., gdy Aleksander rozniósł wojska Kodomana, po stronie Dariusza walczyło 20 tysięcy zaciężnych żołnierzy greckich, a pod Issos w rok później, ponad 30 tysięcy³. W ślady młodego Ksenofonta, który w 401 r. zaciągnął się jako wolontariusz do armii Cyrusa Młodszego, idą teraz tysiące rówieśników jego synów i wnuków ze wszystkich miast dawnej Grecji. Zawód wojskowego upowszechnia się i żołnierz tak jak kucharz, filozof czy hetera musi znaleźć swoje miejsce na scenie czy raczej proskenionie czwartowiecznego, a tym bardziej hellenistycznego teatru.

Garść tytułów wydobytych z rumowiska Komedii Nowej potwierdza tę obecność. Należą tu *Żołnierz* (Στρατιώτης) Filemona i jego *Myrmidonowie* (Μυρμιδόνες), Difilosa *Eumuch albo żołnierz* (Εὐνούχος ἢ στρατιώτης) a także jego *Strateg* (Αἰρησιτέχνης - aluzja do Poliorketesa), Menandra *Werbownik* (Ξενόλοχος), *Thrasyleon* (Θρασυλέων), *Żołnierze* (Στρατιῶται), *Tarcza* (Ἄσπίς), a także zapewne *Bojący się szmeru*

¹cf. G. Przychocki, *Plaut*, Kraków 1925; Plaut, *Żołnierz Samochwał*, opr. G. Przychocki, Wrocław 1951.

²cf. *ibid.* Wstęp.

³cf. N. G. L. Hammond, *Dzieje Grecji*, (Aneks I: *Bitwy pod Issos i Gaugamelą a najemnicy greccy w służbie perskiej*), str. 774-775, Warszawa 1973.

(Ψοφοδεής) i *Falszwy Herakles* (Ψευδηρακλῆς) dalej, oparte na nieznanym greckim oryginale *Chlamydaría* Newiusza, *Adiutant (Optio)* Nowiusza i zapewne *Pausimachus* Cecyliusza, a także wiele innych sztuk o zupełnie cywilnych tytułach, w których żołnierz występował jako jedna z pierwszo lub drugoplanowych *dramatis personae*. Któż domyśliłby się choćby obecności żołnierza w *Dziewczynie z uciętym warkoczem* (Περικειρομένη), czy też w *Znienawidzonym* (Μισούμενος), gdyby nie pojawił się on w zachowanych fragmentach?

Zarówno autor monografii o roli żołnierza samochwała w teatrze antycznym, Otto Ribbeck⁴, w końcu ubiegłego wieku, jak i F. Wehrli⁵, piszący w latach trzydziestych o motywach komedii greckiej, stwierdzają kategorycznie: *o roli żołnierza nie da się z Komedii Średniej wysnuć żadnych wniosków*⁶. Nie jest to opinia w pełni uzasadniona. Wśród zachowanych tytułów kilka przynajmniej jednoznacznie wskazuje na obecność żołnierza. Listę otwiera Mnesimachosa osławiony *Filip* (Φίλιππος). W zachowanym fragmencie autor opisuje ucztę językiem wojskowym: Filip - *alazon* otoczony fletnikami i śpiewaczkami zachowuje się jak Herakles żarłok. Ta odziedziczona po Heraklesie komicznym łapczywość staje się nieodłączną cechą żołnierza *alazona*. Teofilos w *Epidauryjczyku* (Ἐπιδαύριος) przedstawia lochagosa Atresidasa z Mantinei jako ἀνδρῶν ἀπάντων πλεῖστα δυνάμενον φαγεῖν, czyli jako człowieka nie mającego sobie równych w jedzeniu⁷.

Żołnierzy (Στρατιώτης) wystawiali Aleksis i Ksenarchos. Antyfanos napisał *Żołnierza czyli Tychona* (Στρατιώτης ἢ Τύχων), Aleksis miał w swym dorobku *Thrasona* (Θράσων), Anaksandrydes *Fechtmistrza* (Ὀπλομάχος), Antyfanos i Aleksis *Rannego* (Τραυματίας). Mimo że żołnierz pojawia się w nielicznych ocalałych fragmentach Komedii Średniej raczej rzadko - znacznie bardziej interesował uczonych biesiadników Atenajosa inny *alazon*, kucharz - typ głupiego żołnierza (ἀνόητος στρατιώτης) zdaje się być dobrze reprezentowany, podstawowy model *alazona* całkowicie wykształcony i "ograny".

O ile jednak Komedia Nowa końca IV i III w. proponuje przede wszystkim *alazona* zamożnego, żołnierza wzbogaconego na wojnie (choć, jak się okaże, różnie z tym bywało), w Komedii Średniej pojawia się, niewiele więcej da się poza tym powiedzieć, żołnierz - golec, biedaczyna - *ptochalazon*.

⁴O. Ribbeck, *Alazon, ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie*, Leipzig 1882.

⁵F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Leipzig 1936.

⁶Über die dramatische Rolle des Soldaten ergibt sich aus ihnen nichts (Werhli).

⁷FAC II, fig. 3 E (Theophilus).

Od *ptochalazona* do *alazona*

Takiego właśnie ubogiego weterana wyrzucają z karczmy w *Uratowanych* (Ἀνασφζόμενοι) Hipparcha⁸. Z wojaczki przywiózł jedynie perską derkę wyszywaną w gryfy, poza tym *znikąd nie ma nic* (οὐκ ἔχει οὐδέν οὐδαμῶθεν). Przepędzony pogardliwym: *Idź w diabły, niecnoto!* (ἔς κόρακας, μαστιγία) - żołnierz głodomór broni się nieśmiało wyliczając swój majątek ruchomy, składający się, jak to było do przewidzenia z kufła, kubka i psykteru, a więc jedynie przyborów do picia (καὶ κόνδου καὶ ψυκτῆρα καὶ κυμ<βίδι>ον)⁹.

O *ptochalazonie* mowa też we fragmencie bezimiennej komedii¹⁰. Posiada on zastawy stołowej za całą drachmę, przyzywa jednak dumnie jedyne go sługę imionami równie niezliczonymi, jak piasek:

Hola, mój chłopcze, hola, hej, Strombichidesie!
Odstaw zimowy, pora już na letnim podawać serwisie!

Alazońska skłonność do samochwalstwa i wyolbrzymiania wszystkiego, o czym się mówi, a już zwłaszcza własnych wspomnień, znajduje doskonały wyraz w zabawnym fragmencie z *Żołnierza lub Tychona* Antyfanesa¹¹. Żołnierz opowiada ciekawemu rozmówcy o swoim pobycie na Cyprze, gdzie spędził całą wojnę. Opisuje barwnie nieprawdopodobny sposób wachlowania się tamtejszego władcy przy użyciu gołębic i syryjskiego olejku. Jest to, zdaniem Webstera, pierwsza wzmianka o *alazonie*, którą da się wydatować (przed 360 r.).

Wbrew opinii Wehrliego nawet z tych kilku ocalałych szczątków Komedii Średniej da się złożyć, wprawdzie bardzo niekompletny, niemniej wyraźny portret *alazona*. Ilekroć żołnierz pojawiał się przed widownią Menandra i innych komediopisarzy okresu Nowej, łatwy do rozpoznania w swej charakterystycznej masce typu *episejstos* o pogrubionych przesadnie rysach, zmierzwionej czuprynie i znamionujących gwałtowność "groźnie"

⁸Księga Suda zalicza Hipparcha do okresu Komedii Starej, większość krytyków jednak idzie za A. Körte (*Hipparchos* RE 8 col. 1665 (1913), który umieszcza go wśród autorów Komedii Średniej lub Nowej).

A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien 1906, identyfikuje Hipparcha z aktorem o tym imieniu, z inskrypcji delijskiej z 263 r. (a zatem nieco po Menandrze).

⁹C. G. Böhne uważa, że ostatnie słowa wypowiedza tu nie żołnierz, a cywil mieszczanin (*Bramarbas*, str. 20): *Aus dem Text ergeben sich keine Hinweise daß der Soldat während der Unterhaltung herangekommen ist, seine Charakterisierung gehört hat und diese korrigieren will.*

¹⁰Athen. VI, 230 c. Edmonds przypisuje ów fragment anonimowej komedii Aleksisa (FAC II, frg. 303 b).

¹¹PCG II, frg. 200 (Antiphanes).

wykrzywionych ustach, w żołnierskiej chlamydzie, przy mieczu, publiczność oczekiwała odpowiedniego do tego dobrze znanego kostiumu zachowania i szykowała się do zareagowania śmiechem na pierwsze słowa samochwała.

Już sam widok wchodzącego na scenę żołnierza miał wywołać śmiech widzów. *Ptochalazon* Difilosa z *Szalonego* (Μαινόμενος), potomek w prostej linii żołnierzy - golców Komedii Średniej, ugina się pod ciężarem swego ekwipunku, którego skład upadabnia go raczej do wędrownego handlarza starzyzną - ῥωποπώλης (*a walking junk shop*)¹², potocznie zwanego <domo>krążcą - κύκλος, niż do wojskowego. Dźwiga mianowicie: piecyk, łóżko polowe, materac, patelnię, bukłak skórzany, wór na wodę, i inne rupiecie (ῥῶπος), zachowany fragment stanowi bowiem zakończenie znacznie dłuższej wyliczanki. Nawiasem mówiąc, podobnie zaczynał swoją karierę w wojsku dumny oficer Menandrowy, Bias z *Pochlebcy* (Κόλαξ). Zanim dosłużył się stopnia *dimojryty* i związanego z tą szarżą podwójnego żołdu, na własnym grzbiecie dźwigał pancerz, włócznię, torby, hełm, tarczę, owcze opończe, i różne inne sprzęty, które teraz wlecze za nim „nieszczęśny” (δυστυχής) osioł. Te zabawne wykazy ryzsztunku żołnierskiego, jak w ogóle wszelkie wyliczanki, katalogi i listy, należą do ciągle powtarzanych chwytów komediowych, jak świadczą o tym choćby fragmenty *Wroga kobiet* (Μισογύνης) Menandra¹³, *Fałszywego Ajasa* (Ψευδαίας) Apollodora¹⁴, czy *Leukadii* (Λευκαδία) Aleksisa¹⁵.

Inną jeszcze cechę średniokomediowego *ptochalazona* odziedziczył wzbogacony na wojnie *alazon* Nowej: niskie pochodzenie społeczne, które, gdy tylko może sobie już na to pozwolić, skrzętnie ukrywa. Teofrastowy oszczerca zapytany o imię przechodnia odpowiada złośliwie: *Ojciec jego pierwotnie nazywał się Sosjasz, gdy służył w wojsku zrobił się Sostratos, a odkąd został wpisany do demu, Sosidemos*¹⁶. Wspomniany już Menandrowy Bias, jako szeregowy rekrut nazywał się po prostu Bithys (co prawda Bityńczycy za swojego protoplastę uważali samego Aresa) i dopiero, kiedy został oficerem, sam siebie natychmiast awansował społecznie zmieniając "niewolnicze" imię, zdradzające jego obce pochodzenie, na lepiej brzmiącego Biasa. Służba żołnierska kojarzyła się zresztą z niewolą w sposób niejako naturalny:

ταχύ γε στρατιώτης γέγονας ἀντ' ἑλευθέρου!¹⁷

¹² FAC II, frg. 55 E (Diphilus); T. B. L. Webster, op. cit., str. 157.

¹³ frg. 282 Ko.

¹⁴ PCG II, frg. 5 (Apollodorus Gelous).

¹⁵ PCG II, frg. 136 (Alexis).

¹⁶ Theophr. *Char.* XXVIII, 2 (tl. M. Brożek, Warszawa 1950).

¹⁷ PCG II, frg. 10 (Apollodorus Carystius vel Gelous).

Żołnierz najemny nie tylko owych czasów przestawał być obywatelem cieszącym się pełnią należnych mu praw i swobód, odpowiedzialnym za siebie tylko przed sobą. Stawał się, za cztery obole, wykonawcą rozkazów, zależnym od humoru swego dowódcy i zmiennych kolei wojennych losów, z człowieka przekształcał się w zwierzę ofiarne przeznaczone na rzeź¹⁸.

W oczach niewolnika - a któż lepiej mógłby to ocenić? - nawet dowódca wojskowy zależny z kolei od kaprysu satrapy czy króla, któremu służy, jest właściwie także rodzajem niewolnika¹⁹.

Ptochalazon Komedii Średniej, postać bliska w odczuciu społecznym niewolnikowi, kucharzowi czy stręczycielowi, wzbudzał śmiech niewspółmiernymi do swojej skromnej pozycji społecznej i zasług pretensjami, i nieraz zapewne schodził za kulisy nie tylko bezlitośnie wyszydzony, ale i obity.

Żołnierze Komedii Nowej należą z reguły do tej samej, powiedzmy średniej, warstwy społecznej, co większość innych wolnych postaci sztuki, choć nie zawsze, jak widać, się z niej wywodzą. *Alazon* Komedii Nowej zaczyna zazwyczaj jako *ptochalazon*: zaciąga się do wojska przyciśnięty koniecznością, jak Stratippokles z *Epidikusa* Plauta, żeby zarobić na wykup ukochanej, jak Kleostratos z *Tarczy* Menandra, aby zdobyć posag dla siostry. Stratofanes z *Sykiończyka* (Συκιώνιος) Menandra zaczynał z jedną chlamydą i jednym niewolnikiem. Nie słyhać, żeby ktoś zaciągnął się do wojska z chęci przeżycia przygody lub możliwości odwiedzenia egzotycznych krajów. Być może innowacją Menandra jest wprowadzenie przedstawicieli "złotej młodzieży", Klejniasa w *Samoudreku* (Ὁ ἑαυτὸν Τιμορούμενος), znanym z przeróbki Terencjusza, który wyjeżdża do wojska na złość ojcu, i Moschiona w *Kobiecie z Samos* (Σαμία), który obrażony na ojca, bez zbytecznego przekonania grozi, że zaciągnie się na wojnę do Baktrii i Karii i żąda, aby niewolnik przyniósł mu jego miecz i chlamydę, zapewne otrzymane za czasów efebii.

Nie tak łatwo przychodzi wzbogacić się na wojnie. Udało się to wprawdzie weteranowi Attalosa w *Punijczyku* Plauta (posiada on gotówką 300 filipejskich złotych) i *ex-alazonowi* Perifanesowi w *Epidikusie*, ale już syn tego ostatniego, Stratippokles, wraca z wojny bez zbroi (*hostes habent!*) i bez pieniędzy, a potrzebną mu na wykup ukochanej sumę pożycza u bankiera na lichwiarski procent. Nie ma powodu wątpić, że przerażający już samym imieniem Terapontigonus Platagidor w *Kurkulionie* Plauta, także i w oryginale greckim nieznanego autorstwa, uważałby stratę trzydziestu min za prawdziwą katastrofę. Znanego nam już Menandrowego Biasa z *Pochlebcy* podejrzewa jego rywal Moschion o zdobycie majątku zdradą - bo nikt, jego zdaniem, nie zdołałby się w tak krótkim czasie wzbogacić w uczciwy sposób.

¹⁸ FAC III a, frg. 155 E (Philemon).

¹⁹ FAC III a, frg. 31 E (Philemon).

Nawet bogactwa Pyrgopolinicesa - *aroyalazona* z plautyńskiego *Alazona* nie są zapewne tak ogromne, jak czyni je opowieść właściciela: owe góry srebra i tysiące korcy filipejskiego złota kwituje Milfidypa pogardliwym:

To ci łgarz, doprawdy!

Żołnierz Menandra dobrze wie, że wojna nie przynosi zysków, co najwyżej pozwala żyć z dnia na dzień, a i to skromnie, zwłaszcza, że żołd hoplity wynosi owe przysłowiowe 4 obole (τετροβόλου βίος). Do tego bez gwarancji, czy nazajutrz nie spotka go śmierć²⁰.

Miles grywający zazwyczaj w Komedii ściśle określoną rolę rywala w miłości, podobnie jak inny częsty rywal młodzieńca amanta, starzec, niewiele ma do zaoferowania swojej wybrance, oczywiście poza własnym samochwalstwem i majątkiem, niepomiernie powiększonym w słowach. Przekonany o swojej niezwyklej piękności - jakże kłopotliwej - wzdycha Pyrgopolinices, i wrazeniu, jakie czyni na kobietach, *alazon* w ogóle nie zdaje sobie sprawy ze swego rzeczywistego wyglądu i manier. Tymczasem żołnierz - powiada Menander w nieznannej z tytułu sztuce²¹ - choćby go nawet ulepili sami bogowie, nie może być elegancki (κομψός).

Wygląd zewnętrzny *alazona* niewątpliwie powinien zgadzać się z maską, ta zaś, zwłaszcza, jeśli nie jest bezpodstawne przypuszczenie M. Cary' ego, że maska *episejstos* powstała w oparciu o oryginalną maskę Gorgony - godła Artystofanejskiego Lamachosa²², odznaczała się raczej odpychającymi rysami. Jeśli wierzyć scholiastom Thrasyleon Menandrowy chodził rozczochrany i nie ogolony, a do tego zachowywał się tak hałaśliwie i wyzywająco, że nie sposób go było zaprosić na obiad²³.

Żołnierzowi Menandra nie brak żadnej z zespołu cech *alazona*, jakie w karykaturalnym wyolbrzymieniu bawią nas w Pyrgopolinicesie, a które obecność przy żołnierzu chytrego sługi lub pieczeniarsza pozwala obnażyć przed publicznością i wydać na jej śmiech. W krzywym pochlebczym zwierciadle trzymanym przed nim przez dwulicowego sługę, żołnierz widzi siebie jako Ajasa, Achillesa (lub przynajmniej jego brata), drugiego Aleksandra. Jak Artotrogus skłania Pyrgopolinicesa do coraz bardziej przesadnych opowieści, tak Strutiasz podnieca samochwalstwo Błasa. Nie

²⁰ frg. 324 Kö.

²¹ cf. Stob. Fl. 53, 6 (ψόγος τόλμης στρατίας καὶ ἰσχύος).

²² Mc Cary Th, *Menander's Soldiers: their names, roles and masks*, *AJPh* XCIII, 2 (1972), str. 279-298.

²³ Zdaniem Böhne (*Bramarbas*, str. 46) wzmianki Juliana i Plutarcha o *Thrasyleonie* Menandra nie wskazują, że komediopisarz wprowadził tu postać *alazona*. Jednak epitet ἀνόητος i zaliczenie Thrasyleona (co prawda wraz z Thrasonidesem, który z pewnością nie jest typowym samochwałem) przez Plutarcha do niewykształconych prostaków (ἄμουςοι) może wskazywać na "alazoński" charakter tego żołnierza.

dowiemy się wprawdzie jak bije się dzielny Bias, pije natomiast więcej od samego Aleksandra Wielkiego.

Żołnierze zwykli szczyć się swymi ranami, pokazują je, a nade wszystko o nich opowiadają. Niewątpliwy to przecież dowód ich bojowego męstwa:

διὰ παντὸς οὗτος τὰς μάχας
ἔλεγεν, ἐδείκνυ, δὲ ἅμα λέγων τὰ τραύματα...²⁴

W istocie jednak *alazon* okazuje się tchórzem - κενόφοβος. Niebawym wręcz tchórzostwem musiał odznaczać się tytułowy bohater *Bojącego się szmeru* (Ψοφοδεής) tegoż autora. Scholiasta opowiada o nim, że choć był żołnierzem, przestraszył się szelestu suszących się przy ogniu liści laurowych (symbolu zwycięstwa!)²⁵.

Menander wystawia zazwyczaj swoich żołnierzy na swoistą próbę odwagi. Odbywa się ona przed oczyma widzów dostarczając im zabawnego widowiska. Thrason z *Eunucha* Terencjusza, którego pierwowzorem, wedle świadectwa samego autora rzymskiej przeróbki, jest Bias z *Pochlebcy* Menandra, szykuje się wraz z nieodłącznym pasożytem Gnathonem - Strutiasem do szturm na dom hetery. Buńczuczny zapowiedziom towarzyszy ostrożna taktyka. Thrason sprawia swe szyki nawołując, jak *ptochalazon* Aleksisa (?), istniejących jedynie w jego fantazji podwładnych, przezornie ustawia się na tyłach, po czym jako człowiek mądry stara się załatwić sprawę polubownie. Cała akcja, jak było do przewidzenia, kończy się bezradnym pytaniem Thrasona; *quid nunc agimus?*, po czym, jak przystoi dzielnym żołnierzom *uti fortis decet*, wszyscy wracają do domu. Analogiczna scena szturm żołnierza na dom, w którym znalazła schronienie jego ukochana, z *Dziewczyny z uciętym warkoczem*, wskazuje, że rzymski poeta niewiele nowego wprowadził tu zapewne poza zmianą imion bohaterów.

Fragmentaryczny w najlepszym wypadku stan zachowania tekstów Menandrowych nie pozwala stwierdzić jak dalece Bias, Thrasyleon, a zapewne i inni żołnierze komediowi spełniali oczekiwania publiczności. Fragmenty *Pochlebcy* i jego Terencjuszowa przeróbka, oraz nieliczne testimonia sugerują, że zarówno ex-Bityńczyk jak i odważny jak lew Thrasyleon stanowili zgodny z konwencją "pełnokrwisty" typ samochwała.

Στρατιώτης ἀγαθός

Wśród ateńskiej publiczności teatralnej początków III w. p.n.e. nie brakło uczestników niezliczonych wojen i wypraw, byłych i czynnych żołnierzy

²⁴ FAC III a, frg. 4 E (Phoenicides, *adesp.*).

²⁵ FAC III b, str. 762-763; cf. *Bramarbas*, str. 40-41

zaciężnych szukających przygód, a bardziej jeszcze fortuny, w służbie zamorskich władców, weteranów pamiętających wojny Filipa II i wyprawy Aleksandra. Niejeden brał udział wraz z Poliorketesem w oblężeniu Rodos (305-304 r.), zakładał z Seleukosem Antiochię nad brzegami Orontesu (300 r.), wraz z Ptolemeuszem odbijał Demetriuszowi Cypr (295 r.), lub zgoła walczył przeciw niemu broniąc ojczyzniego miasta (284 r.).

Ilekcroć zatem żołnierz ukazywał się na scenie, wielu widzów śmiejąc się z niego, śmiało się po trosze z samych siebie. Identyfikowali się oni z wojakiem Komedii Nowej znacznie mocniej i łatwiej niż ich ojcowie z Filipem-samochwałem, czy dziadowie z Arystofanejskim Lamachosem.

Przed widzami hellenistycznego teatru dokonuje się zwolna stopniowa metamorfoza, czy może raczej rozdwojenie sceniczne postaci żołnierza: oto obok *alazona*-samochwała pojawia się *stratiota*-żołnierz. Cechy *alazona* ulegają zwielokrotnieniu, wykrzywieniu, postać odrealnia się i zatracając więzi z rzeczywistością przekształca w już tylko żołnierza farsy, pokrewnego śmiesznym fantastycznym bohaterom dobrze znanej i popularnej do niedawna trawestacji mitologicznej, owym Heraklesom-zarłokom, Pseudo-Ajasom, Aresom-tchórzom, z którymi *alazon* tak lubi się porównywać. W tym kierunku, na ile pozwala to stwierdzić jeden krótki fragment, zmierzał Bias Menandrowy. Zdolny do wypicia na raz 3 pełnych pucharów wina pojemności 10 kotyli każdy, czyli dobrych 8 litrów (więcej od samego Aleksandra), stanowiłby dobrego kompana dla opoja Heraklesa. Z takiego żołnierza można oczywiście śmiać się do woli. Pyrgopolinices Pulcher z *Żołnierza Samochwała*, który łamie kończyny (*bracchia*) słońsiom i powala za jednym zamachem 7 tysięcy wrogów i Antamenides z *Punijczyka* będącego, zdaniem wielu, adaptacją sztuki Menandra, kładący pokotem 60 tysięcy skrzydlatych ludzi przy pomocy lepu na muchy, obaj biorący udział w wymyślonych bitwach na nieistniejących mapach, nawet jeśli Plaut dobrze ich ubarwił, stanowią efekt końcowy tej ewolucji *alazona* - dalej już posunąć się nie sposób.

Niejednokrotnie podkreślano, że Menander, aby posłużyć się sformułowaniem Mac Cary'ego: *nie używał postaci żołnierza w sposób konsekwentnie stereotypowy. Elementy portretu miles gloriosus stosował jako punkt wyjścia charakterystyki, która następnie w toku akcji ulegała stopniowej indywidualizacji*²⁶. Można by powiedzieć, że spod maski *alazona* Menandra wyziera czasem mniej czasem bardziej wyraźnie oblicze żołnierza. Pewne sygnały podwójnego traktowania tej postaci, owego wyglądu spod maski samochwała twarzy żołnierza, dadzą się odnaleźć, być może, w niektórych, niestety bardzo nielicznych i przypadkowych okrucach Komedii Średniej.

²⁶ Mc Cary, op. cit. str. 283.

W *Rycerzach* (Ἰππεῖς) Antyfanesa realistyczny obraz obozowego życia, jaki wyłania się z fragmentarycznej rozmowy dwóch żołnierzy, przypomina niejednemu z widzów własne doświadczenia: żołnierze śpią na posłaniu z derek końskich, a filcowy kapelusz wojskowy służy im za naczynie na wodę i psykter jednocześnie:

*Cóż chcesz ? Toż to róg Amaltei!*²⁷

Żołnierz Antyfanesa ze *Sprawiedliwego sędziego* (Εὐθύδικος) jest świadomy, że niewiele się różni od wygnańca²⁸. Jest katem i ofiarą jednocześnie, bowiem:

*Któż nie zadaje śmierci z najemników, co miast
cieszyć się życiem, wyruszają na pewną śmierć?*

- pyta wojak Antyfanesa w innym miejscu²⁹.

Alexis w zabawnym fragmencie *Rannego* (Τραυματίας)³⁰ porównuje trudy, do jakich zmusza zakochanych miłość do żołnierskiego znoju (πόνος): trzeba ponosić trudy fizyczne, wykazywać się energią i zdolnością przewidywania, umieć sprytnie radzić sobie w trudnych sytuacjach, nie tracić odwagi zarówno w miłości jak i na wojnie. Żołnierskie to (στρατευτικώτατοι), a nie alazońskie przymioty.

Poważniejszy ton sympatii, a czasami i szczerego współczucia, odzywa się jednak chyba tylko w niektórych wypowiedziach postaci Menandra i właściwy jest jedynie temu komediopisarzowi. Pobrzimiewa on we fragmencie Menandrowym, gdzie rozmówcy żołnierza z udanym zainteresowaniem wypytyują go o przeżycia wojenne:

*- Gdzie mówisz, masz tę bliznę? - W łydkę mnie zraniono.
- Jak to się stało, powiedz? - Gdym wspinał się po drabinie
do szturm na mury... Ja pokazuję z zapalem, oni zaś drwią ze mnie.*³¹

Bo też, konstatuje Menander: *łatwo wyszydzić, jak się zdaje, żołnierza i ochotnika*³².

Po mistrzowsku bawi Menander swoją publiczność nietypowymi *alazonami*.

²⁷ PCG II, frg. 108 (Antiphanes).

²⁸ PCG II, frg. 95 (Antiphanes).

²⁹ PCG II, frg. 264 (Antiphanes).

³⁰ PCG II, frg. 236 (Alexis).

³¹ frg. 745 Kö.; cf. Gomme/Sandbach, *Comm.*, str. 720.

³² frg. 372 Kö. (*Sykończyk*).

W postaci Thrasonidesa w *Znienawidzonym* (Μισούμενος) dokonuje dziwnego na pierwszy rzut oka połączenia *miles gloriosus* i *iuvenis lacrimosus*, a więc konwencjonalnej i "ogranej" pary rywali; i oto żołnierz Thrasonides wzbudza tyleż współczucia jako ἀγαπητικός, co śmiechu jako πολεμικός. Nieustraszony wojak (ἀφοβος), boi się śmiertelnie ojca swojej wybranki, niezwycięzony w boju (ὄν οὐδὲ εἰς τῶν πολεμίων οὐπόποτε...), żali się, że oto wzięła go do niewoli (καταδεδοῦλωκε) młodzianka dziewczyna, wreszcie, jeśli wierzyć scholiastom, żąda miecza, aby się przebić z rozpaczy, tęskni za ukochaną i ...szłocha - κλάει. Nieszczęsny Thrasonides najwyraźniej pomylił maski. Ten dzielny oficer³³, który w armii osiągnął stopień chiliarchy, "udaje" żołnierza samochwała, pije (ale z rozpaczy), przechwala się (ale aby zdobyć miłość swej wybranki).

Innego Menandrowego młodzieńca, Polemona z *Dziewczyny z uciętym warkoczem*, zmusiła wbrew jego naturze do przywdziania maski *alazona Agnoia*-Nieporozumienie, po to, jak wynika z prologu, żeby akcja mogła się zawiązać (a sztuka dojść do skutku).

Swój gwałtowny czyn, obcięcie włosów niewinnej, jakkolwiek płoczej wybrance, Polemon w alazonim zaślepieniu spełnia najprawdopodobniej jeszcze zanim rozpoczyna się sztuka. *Alazona* zagrał chwilowo, a i to właściwie za kulisami. Przed widzami stawał zapewne już tylko nieszczęśliwy i bezradny młodzieniec. Wprawdzie jego służa Sozjasz określa go w pierwszej wypowiedzi jako σοβαρὸς καὶ πολεμικός, koryguje jednak opinię widza o charakterze swego pana, zanim jeszcze widz zdołał sobie na dobre ją wyrobić, wyjaśnieniem, że ów porywczy wojak spędza czas tonąc we łzach na łożu: κλάει κατακλινείς. Nic dziwnego, że Polemon źle się czuje w roli *alazona*. W scenie ataku na dom, w którym schroniła się skrzywdzona ukochana, jedynym prawdziwym *alazonem* okazuje się waleczny Sozjasz. To Sozjasz szykuje wojska Polemona (ten dał się namówić do szturmowania po pijanemu), kłóci z Patajkosem, który nadszedł w porę, aby przemówić młodzieńcowi do rozsądku, każe fletnistce grać sygnał do natarcia i w końcu rozczarowany woła: *nie mamy wodza!* - οὐκ ἔσθ' ἡγεμόν! Obserwując ten niedoszły do skutku szturm Moschion nie ma wątpliwości, że Sozjasz był w trupie Polemona jedynym żołnierzem. Rzeczywiście, trzeźwiejący Polemon, a nie wypił nawet jednej kotyle (gdzie mu równać się z Biasem), łatwo daje się Patajkosowi skłonić do odwrotu. Nie widzi jednak żadnego wyjścia i postanawia się powiesić z rozdzierającym krzykiem:

Γλυκέρα με καταλέλοιπε, καταλέλοιπέ με

³³ *Bravo soldato* nazywa go G. Coppola w *Il Misoumenos di Menandro*, SIFC 3 (1923), str. 60 i nn. O. Ribbeck (*Alazon*, str. 49-50) umieszcza go wraz z Polemonem w kategorii *miles amatorius*, zaliczając Biasa do *milites gloriosi*, a Kleostratos do odrębnej kategorii *milites civiles* (?).

Γλυκέρα, Πάταικ'!

Gdy Polemon odzyskuje w końcu uczucie Glykery, może, nie bez ulgi, pójść za radą Patajkosa i *zapomnieć, że był żołnierzem*:

ἐπιλαθοῦ στρατιώτης ὄν!

Znacznie lepiej nadaje się do roli narzuconej Polemonowi jego rywal (który okaże się bratem Glykery), Moschion. Ten zamiast schnąć z miłości jako łzawy kochanek, przy pierwszej okazji kradnie wybrance całusa, a gdy Glykera mu na to pozwala, wiedząc w przeciwieństwie do niego, że są rodzeństwem, Moschion zaczyna przechwalać się, niczym *alazon*, własną urodą (οὐκ ἀηδῆς εἶμι) i powodzeniem u kobiet (ἑταίραις προσφιλῆς). Ostrożnie wysłała Daosa na przeszpiegi, jego język, co wielokrotnie podkreślano, roi się od wojskowych metafor i militarnego słownictwa. Zamiast połączyć tu, jak w *Znienawidzonym*, cechy obu charakterów pod jedną maską, Menander zamienił role każąc łagodnemu z natury Polemonowi grać *alazona*, a bardziej wojowniczo usposobionemu Moschionowi amanta.

W Bityńczyku Biasie i w Thrasyleonie stworzył Menander konwencjonalne, zgodne z maskami charaktery śmiesznych *alazonów*, w Polemonie do pary z Moschionem i w Thrasonidesie śmieszne przez kontrast łagodnego charakteru z gwałtowną rolą/maską postaci młodzieńców - żołnierzy. W *Tarczy* posunie się, jak zobaczymy, jeszcze o krok i, na ile to w ogóle możliwe w teatrze antycznym, spróbuje niemal zupełnie odrzucić karykaturalną maskę charakterystyczną.

Maska tragiczna na komicznej scenie

W powieści *I u możliwych dziwny* opartej m. in. na motywach sienkiewiczowskich odtwarza Teodor Parnicki dzieje Imć Pana Jana Onufrego Zagłoby, wspaniałego *alazona*, przy założeniu, że jego najbardziej nieprawdopodobne o sobie samym opowieści są prawdziwe. A gdyby tak na chwilę przyjąć, że przechwałki *alazona* nie są czczymi przechwałkami? Że własną dzielnością zdobył rzeczywiście wspaniałe łupy, że jego słudzy są mu szczerze oddani i darzą go prawdziwym, a nie tylko udawanym szacunkiem i miłością, że wgniecenia na bojowej tarczy istotnie świadczą o osobistym męstwie dowiedzionym na polu bitwy?

Spójrzmy: oto na scenę w uroczystym imponującym pochodzie wkraczają zwolna ... łupy wojenne żołnierza. Wsuwa się gromada egzotycznych niewolników, zwierzęta juczne dźwigają kosztowne naczynia o fantastycznej wadze 40 min, czyli dobrych 17 kilogramów kruszcu, niosą bogate okrycia, odzież, wreszcie setki złotych monet. Katalog ten przypomina typowe dla *alazona* przechwałki, by wymienić choćby pretensje, jakie miał w

Truculentusie Plauta Stratofanes do swego nowonarodzonego synka, że nie zdobył on jeszcze żadnych łupów wojennych lub oświadczenie Pyrgopolinicesa, że *dość ma bogactw, wszak posiada przeszło tysiąc korcy czystym złotem filipejskim, nadto srebra całe góry - nie sztaby - tak wielkie, że im Etna nie dorówna.*

- *To ci łgarz, doprawdy!* - komentuje złośliwie słuchacz.

Tym razem fantazja *alazona* urzeczywistnia się na naszych oczach. Uwagę widza przyciąga zapewne po chwili ponury niewolnik dźwigający sfatygowaną pociętą tarczę. A ważna to część rynsztunku żołnierskiego, do której wyglądu *alazonowie* przywiązują szczególną wagę. Gdy *aroyalazon* Plauta pojawia się na scenie otwiera sztukę wezwaniem, aby słudzy zadbali o jego tarczę:

*Patrzcie, by mi mój puklerz był jeszcze jaśniejszy,
Niżli bywa blask słońca przy jasnej pogodzie*³⁴.

Pyrgopolinikes dba o swój ekwipunek tak, jakby błyszczący pancerz i wypolerowany puklerz stanowiły rękojmię jego waleczności, a nie, przeciwnie, raczej widoczny dowód, że nigdy nie zostały wystawione na ciosy wroga³⁵.

Słudzy żołnierza żartują sobie często z panów porzucających na polu walki części rynsztunku. Uzbrojenie Stratipoklesa z *Epidicusa* plautyńskiego "mają wrogowie" - *hostes habent*. Epidicus zastanawia się z niepokojem, czy aby wystarczy surowca płatnerzom, jeśli żołnierze przy każdej okazji będą oddawać wrogom własny rynsztunek!

Z tarczą, wnoszoną właśnie na orchesterę, rzecz ma się inaczej. Tym razem to nie żołnierz porzucił tarczę w ucieczce, aby ratować życie, lecz tarcza opuściła żołnierza poległego bohatercko i pełna chlubnych blizn wróciła ocalała, ale sama z pola walki. Rozpaczając nad śmiercią swego młodego pana, wierny Daos oskarża tarczę, że nie dopełniła obowiązku ochrony właściciela, który w przeciwieństwie do niej strzegł jej tak dobrze: *niosę tę tarczę - nie ustrzegła ciebie, a tyś ją przecież tyle razy ustrzegł, bo byłeś mężem o duszy tak dzielnej, jak mało który* —

Początek *Tarczy* oszałamia, a jednolicie tragiczny monolog Daosa, wiernego wychowawcy, dezorientuje widza. Czyżby postać tragiczna przez pomyłkę zabląkała się na komediową scenę? Pojawienie się arcykomediowego starca - chciwca Smikrinesa rozładowuje nastrój, uwydatnia jednak zarazem jeszcze bardziej, przez jaskrawy kontrast, tragiczną pozę Daosa.

³⁴ Plaut, *Żołnierz Samochwał*, 1-2 (tł. G. Przychocki, Wrocław 1951).

³⁵ cf. FAC III a, frg. 26 E (Poseidippus): kucharz utrzymuje, że żołnierz w pełnej zbroi przypomina Briareusa, ale bez niej pozostaje zajęcem.

Pedagog rodem z Eurypidesa rozmawia ze starym szelmą komediowym. To ciekawość Smikrinesa pobudza Daosa do jeszcze jednej konfrontacji realiów wojny z alazonąską fantazją. Wojna w jego *narratio pugnae*, tak częściej przecież w ustach *alazona* hiperbolicznej zazwyczaj opowieści o własnych fantastycznych przewagach, nie ma nic wspólnego z baśniowymi aristejami samochwałów. Tu nie zwycięża się stad słoni, zastępów olbrzymów ani setek tysięcy egzotycznych wrogów, nie wybija się do nogi ludzi-ptaków przy użyciu lepu i procy.

Codziennosc obozową pamięta jeszcze z własnego doświadczenia większość wzruszonych słuchaczy Daosa: znają dobrze niekarność oddziałów najemnych, z którymi nie mogą sobie poradzić nieudolni dowódcy, przeżywali panikę podczas nagłych nocnych wypadów wroga i beładną ucieczkę. Doskonale wiedzą, jak wygląda pobojowisko pod palącymi promieniami wschodniego słońca czwartego dnia po bitwie. Widzieli na własne oczy opuchnięte i rozkładające się zwłoki, podobne do tego ciała, nie do rozpoznania, przy którym Daos odnalazł tarczę swego pana.

Na szczęście bogini Tyche pomaga widzom powrócić na teatralne ławy i szybko przywraca rzeczom ich właściwy komediowy wymiar. Daos pozostanie wprawdzie tragiczny, ale już tylko tragiczny na niby. Z przymrużeniem oka zasypuje słuchaczy cytatami z klasyków Ajschylosa i Eurypidesa oraz bardziej współczesnych modnych tragediopisarzy Chajremona, Karkinosa, Astydamaśa. Na niby już tylko będzie umierał doglądany przez fałszywego lekarza - *hypalazona* Chajrestratos i na niby będzie po nim rozpaczał w stylu tragicznym Daos.

Wreszcie po wielu perypetiach wywołanych intrygami Daosa, podczas gdy sprytny niewolnik usiłuje nie dopuścić chciwca Smikrinesa do zagarnięcia majątku swego pana wraz z ręką jego siostry, pod sam koniec sztuki, wraca ten, którego łupy wojenne zapoczątkowały akcję, a tarcza dała tytuł komedii - Kleostratos - στρατιώτης ἄγαθός, postać z obsady zewnętrznej a zarazem członek scenicznego domu, brat-opiekun, bratanek i przyszły małżonek.

Wraca wywołując znów podniosły nastrój z początków sztuki w tragicznej scenie rozpoznania wychowanka przez wiernego pedagoga, żołnierz, który dla akcji okazał się postacią kluczową, choć nieobecny, właściwie w ogóle nie brał w niej udziału. Nieświadomy rywal starca Smikrinesa, żołnierz serdecznie kochany przez rodzinę i służbę, *miles gloriosi*, najbardziej nietypowy, jakiego znamy, żołnierz Komedii Nowej.

10 W kręgu zewnętrznym: pochlebca i pasożyt

Εὐριπίδου τὰρ ἴστον, οὐ κακῶς ἔχον
τάλλότρια δειπνεῖν τὸν καλῶς εὐδαίμονα!

Teopomp (frg. 34 E)

Na gigantycznej uczcie wydanej przez Larensisa, na której lista biesiadników dorównywała niemal długością karcie podawanych potraw, nie mogło zabraknąć tradycyjnie obecnych na każdym proszonym obiedzie nieproszonych gości - pasożytów-pochlebców.

Temat "pasożyta w literaturze" pojawia się w księdze VI *Deipnosofistów* jak zwykle zainicjowany postawieniem obecnym przy stole kolejnych problemów przez niezawodnego pedanta Ulpiana. Widok wnoszonych przez niewolników na półmiskach ryb nasuwa mu od razu mnóstwo pytań: a to, czy starożytni używali srebrnej zastawy, a to, jak wielu posiadali niewolników, a to wreszcie, czy obok τὰγηνον - patelni, wolno użyć obocznej formy τήγανον. Ulpian, jak przystało sympozjarsze, czuwa nieustannie, aby uczeni biesiadnicy nie ograniczali się, *niczym pasożyty i lizusy dbający o potrzeby swego brzucha*, jedynie do przyjemności jedzenia i picia - ὡσπερ διὰ τὴν γαστέρα παράσιτοι ὀνομαζόμενοι ἢ κόλακες¹. Ta uwaga Ulpiana pod adresem pasożyta brzmi tym złośliwiej, że bezpośrednim jego przedmówcą był właśnie jeden z obecnych w sali jadalnej pasożytów i pochlebców (τις τῶν παρασίτων καὶ κολάκων). Pieczeniarsz ów na widok różnorodności wnoszonych ryb wychwala gospodarza wedle wszelkich reguł sztuki pasożytniczej, jako "naszego Neptuna"², któremu Posejdon (*sic*) osobiście dostarcza świeżych ryb prosto ze wszystkich mórz świata. Dalej zaś dość nieoczekiwanie zmieniając temat (jeśli nie zaszyły tu jakieś manipulacje epitomatora), rozprawia ze znawstwem o cenach ryb na rynku i przywarach ich sprzedawców. Tym zabawniejsza to tyrada (bez wątpienia prozaiczna przeróbka komediowych kwestii), że przywykły żyć na koszt innych pasożyt niewiele miał okazji, aby osobiście targować się na rynku o ceny produktów żywnościowych. Od początku zatem księgi VI kilkakrotnie pojawiające się słowa παράσιτος καὶ κόλαξ zapowiadają główny temat dyskusji i wprowadzają jednocześnie lżejszy komediowy nastrój potrzebny po wyczerpującym (także dla słuchaczy) wywodzie Musuriusza i poważnej dyspacie o strasznych Gorgonach.

¹ Athen. VI, 228 c-d.

² Lub też "syna Neptuna" (*Neptunius*).

Pasożyt, którego wejście tak starannie przygotowuje w swym dziele Atenajos, należy do stosunkowo nielicznego grona "zewnątrznych" masek charakterystycznych z podstawowej obsady Komедии Średniej i Nowej. Towarzyszy na ogół *alazonowi*, (żołnierzowi lub starożytnemu *VIPowi*³), którego samochwalstwo "wyzwała" i podsycy również przesadnym, co nieszczerym schlebaniem. Znacznie rzadziej (jeśli wierzyć dostępnemu materiałowi) pojawia się u boku młodego amanta, sporadycznie jedynie (innowacja Menandra?) bywa obsadzany w głównej roli.

Pochlebca Eupolisa i pasożyt Aleksisa

Tradycja głosi, że wprowadzić go miał jako pierwszy na scenę Aleksis, długowieczny wuj Menandra. Choć, oczywiście, postać pochlebcy - κόλαξ znana jest z fragmentów Epicharma⁴, a chór sprytnych pochlebców (κόλακες κομψοί) występuje w komedii Eupolisa, zwycięskiej w 421 r.⁵, zapewne od czasów Aleksisa upowszechnia się w komedii pasożyt - nieproszony gość, zajmując miejsce tuż obok pochlebcy (*adulator*), od którego różni go nieco jego specyficzne zajęcie łowcy darmowego obiadu (*parasitus edax*). Zdaje się to poświadczać Polluks, opisując dwie różniące się nieco od siebie maski tradycyjnie na czarno ubranych na scenie pasożyta i pochlebcy⁶. Również Atenajos potwierdza niejako istnienie tej różnicy, dla nas nieuchwytniej, rozdzielając wywód o pasożycie i pochlebcy między dwie osoby. Gramatyk Plutarch uczenie i obszernie rozprawia o pasożytach, a filozof Demokryt jak "drewno do drewna" dokłada wywód o pochlebcy, zaczynając zresztą od stwierdzenia, że oba te terminy są w praktyce niemal synonimiczne - οὐ μακρὰν δ' ἔστιν ὁ κόλαξ τοῦ τῶν παρασίτων ὀνόματος⁷.

Pasożyta i pochlebcę jako odrębne "maski mówiące" wprowadził być może na scenę Menander w komedii *Pochlebca* (Κόλαξ), datowanej przez Webstera na ostatnie lata IV w.⁸ Obok pary: żołnierz (Bias) i pochlebca (Strutias), przeniesionej przez Terencjusza do *Eunucha*, występuje tu Gnathon, prawdopodobnie pasożyt przyjaciel amanta (Feidiasza)⁹. Byłby to

³ Pasożyt Stratios, towarzyszy Demeaszowi, synowi Lachesa, Eteobutadzie, w komedii Aleksisa *Piecuk węglowy* (Πύραυνος), cf. PCG II, frg. 205.

⁴ frg. 34, 35 Kaib., cf. Poll. *Onom.* VI, 35; PCG II (Alexis Παράσιτος).

⁵ cf. S. Dworacki, *Eupolis i fragmenty jego komedii*, Poznań 1991, str. 64-70.

⁶ Poll. *Onom.* IV, 148: κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαιστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῶ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὅτα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὅσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς.

⁷ Athen. VI, 248 c-d, cf. także Frynichos: παράσιτος οὐκ ἔλεγον οἱ ἀρχαῖοι ἐπ' ὀνειδίδους, οἷς νῦν, ἀλλὰ κόλακας.

⁸ ok. 314 r. p.n.e Edmonds.

⁹ cf. Webster, *Introduction*, str. 158-160.

jedyny znany przykład pojawienia się obu tych pieczeniarzy w tej samej komedii¹⁰ - kolejny zatem eksperyment Menandra?

Zachowane fragmenty komedii *Pasożyt* (Παράσιτος)¹¹ "twórcy pasożyta" Aleksisa, są zbyt szczupłe, aby pozwoliły wyciągnąć jakiegokolwiek wnioski co do roli tytułowej postaci w sztuce. W ocalałym fragmencie zdaje się on nie spełniać "obowiązków" pasożyta na ucztach, czyli bawienia gości i okazywania wesołości i dobrego humoru. Przeciwnie, ponury ten pasożyt "milczy jak Telefos" Eurypidejski skupiając całą swą uwagę wyłącznie na jedzeniu (πολυφάγος). Pomimo młodego wieku (μειρακίσκος), dla przyjaciół jest on istną "zimną" (χείμων), zmrządzając towarzystwo obojętnością na wszystko poza jedzeniem. Na nie natomiast rzuca się niczym prawdziwa zimowa trąba powietrzna (πνεόντα). Można sobie wyobrazić jego niezadowolenie, o ile jest on adresatem zaproszenia do skosztowania wody chłodniejszej jeszcze od chłodu komediopisarza Ararosa, z takiego napoju (chyba, żeby przypuścić, że należy on do niezmiernie rzadkiej kategorii pasożytów - wodopijców - ὕδροπότης, jak ów Moschion, wymieniony przez Machona¹²). Naszego głodomora zdaje się obchodzić, przynajmniej w tej scenie, wyłącznie własny żołądek; jest pasożytem, ale nie wykazuje żadnych cech pochlebcy.

Podobnie zachowuje się we własnej relacji pasożyt z innej nieznaną z tytułu sztuki Aleksisa, któremu udaje się niepostrzeżenie wsunąć do jadalni pod koniec uczy. Podczas gdy jego sąsiad gada bez przerwy gestykulując żywo, pasożyt milczkiem sieje prawdziwe spustoszenie wśród potraw zamieniając półmiski w sita. Również i on nie bierze żadnego udziału w rozmowie, przeciwnie, zdaje się uważać ją za niepotrzebną stratę czasu i jedzenia¹³. Inny jeszcze z Aleksisowych pasożytów¹⁴, określony przez uczonego referenta *Deipnosophistōn* jako καλὸς γαστρίς - brzuchacz, za szczyt szczęścia uznaje śmierć z przejedzenia na ucztach weselnych. Zaliczony przez Demokryta do kategorii κόλακες, nie ze względu na swoje umiejętności pochlebiania jest przezeń cytowany, ale ponieważ posiada, i to w najwyższym stopniu, podstawową dla pasożytów Aleksisa cechę - obzarstwo.

Niewykluczone więc, że innowacja Aleksisa przy wprowadzaniu na scenę pasożyta polegała na przesunięciu nacisku z wyeksploatowanej już przez poprzedników wyolbrzymionej choćby w chórze pochlebców Eupolia κολακεία, na πολυφαγία pasożyta głodomora, i ukazaniu tych jego cech, z lizusostwem włącznie, które są niezbędne dla uzyskania celu - darmowego obiadu.

¹⁰ Webster (op. cit.) w swojej propozycji rekonstrukcji przebiegu akcji nie przewiduje możliwości zetknięcia się ich na scenie i rozmowy.

¹¹ PCG II, frg. 183 (Alexis).

¹² cf. A. S. F. Gow, *Machon, the Fragments*, Cambridge 1965, frg. VI, *Comm.*, str. 69-70.

¹³ PCG II, frg. 263 (Alexis).

¹⁴ Athen. VI, 258 f. "Ἀλεξίς ἐν Καταψευδομένῳ (cf. Athen. X, 431a); PCG II, frg. 233, 234 (Alexis).

W ciągu IV w. p.n.e. termin παράσιτος, pierwotnie znaczący "towarzysz uczy" i związany z obrzędami kultowymi nabiera coraz ostrzejszego wydźwięku pejoratywnego (czyżby pod wpływem komedii?), takiego, jaki od dawna już miało słowo κόλαξ. W istocie nieproszony gość Aleksisa uczestniczący w obiedzie bez wniesienia do niego udziału (ἀσύμβολος) i zarabiający na ten obiad błazenadą i pochlebianiem spada do poziomu pogardzanego kolaksa, który sprzedając swoją wolność za pieniądze lub inne korzyści staje się, wedle określenia Arystotelesa - θετικός.

We fragmentach sztuk Aleksisa pasożyt pojawia się dość często, choć zapewne nie odgrywał w nich tak znaczącej roli, jak wzorowany na komedii Menandra *Curculio* Plauta, czy też Formion w komedii Terencjusza, przerabianej z dramatu Apollodora. W *Sterniku* (Κυβερνήτης) datowanym przez Edmondsa na ok. 350 r.¹⁵, pasożyt przedstawia rodzaj systematyki pasożytów¹⁶: rozróżnia mianowicie pasożytów zwykłych, komediowe jak i on sam postaci w tradycyjnych ciemnych strojach, oraz "poważnych pasożytów" (σεμνοπαράσιτοι), którzy żerują na bogatych władcach i wojskowych a zarazem ich "małpują". Trwonią majątek, żyją w zbytku "ze zmarszczoną tyśiąctonową brwią" (aluzja do maski kolaksa¹⁷). Choć los przydziela jednych wysoko w hierarchii społecznej postawionym osobistościom, innym zaś daje skromnych panów, tak, że ci pierwsi opływają w dostatki, drudzy zaś muszą zebrać, pasażerzy "zawodowo" zajmują się tym samym: schlebaniem chlebobdawcom. Wywody swoje pasożyt przerywa nieustannie upewniając się, czy rozmówca dobrze zrozumiał jego myśl - klasyfikacja pasożytów zdaje się być oryginalnym pomysłem Aleksisa. Kategoria "szacownych" pieczeniary obejmuje zapewne pasożytów, którzy znaleźli sobie stałe miejsce u bogatych patronów i nie muszą się troszczyć o byt codzienny, podczas gdy "czarni" w pocie czoła zdobywają zaproszenie na kolejny obiad. Κόλαξ, sługa bogatego pana skupia się na schlebaniu chlebobdawcy, wiecznie wygłodniały pasożyt (κεστρεὺς νῆστις) nieustannie zapewne myśli (i mówi) o jedzeniu.

Przez scenę komediową przesuwają się spory szereg postaci historycznych, które złośliwość komediopisarzy przybrała w czarny strój pasożyta. Owi historyczni pieczeniarze ulegają na scenie "odrealnieniu" przekształcając się w komediową maskę, opatrzoną rzeczywistością, pierwotnie indywidualnym imieniem. Imiona Tithymallosa¹⁸ lub Chajfonta¹⁹ stały się

¹⁵ FAC II, str. 426, 644.

¹⁶ PCG II, frg. 121 (Alexis).

¹⁷ O. Ribbeck, *Kolax*, str. 24, zauważa podobieństwo owych poważnych pasożytów Aleksisa do staroattyckich pochlebców Eupolisa. Uniesiona brew charakteryzuje także "falszywych mędrców", przemądrzałych i zadzierających nosa filozofów.

¹⁸ cf. Antiphanes, *Tyrreńczyk* PCG II, frg. 208; Aleksis, (m. in.) *Olintyjczyki* PCG II, frg. 167; Arystofont, *Pitagorejczyk* FAC II, frg. 9 E; Dromon, *Harfistka* FAC II, frg. 2 E; Timokles, *Listy* FAC II, frg. 10 E.

hasłami wywołującymi pasożyta na scenę, nieomal synonimami terminu παράσιτος:

Τιθύμαλλον αὐτὸν καὶ παράσιτον ἀποκαλῶν!²⁰

Wymienieni wyżej historyczni pieczeniarze, i inni, jak "muzykalny" Moschion²¹ (niezwykłe to imię dla komediowego pasożyta, zastrzeżone w Komedii Nowej dla gwałtownego "zakochanego młodzieńca"), Kallimedon Krab²² czy Gryllion²³, wzbogacają postać pasożyta dokładając doń własne osobnicze cechy.

Większość z nich, podobnie jak hetery, pojawiała się w komedii z mówiącymi przezwiskami, pochodzącymi najczęściej od ryb, ptaków i potraw, jak przydomek Kallimedona "Krab" (od jego ulubionego podobno dania). Nic dziwnego, że rozmówca kobiety w *Pankratiastie* (Πανκρατιάστης) Aleksisa, gdy wymienia ona obecnych na jakiejś uczcie *łowców obiadów* (τρεχέδειπνοι): Kraba, Mączkę, Skowronka, Kielbika, Płotkę, Makrelę²⁴, ma wrażenie, że słucha listy zakupów. Musiała to być, nawiasem mówiąc, wyjątkowa uczta, skoro obecnych na niej było co najmniej (πρῶτον μὲν ἦν σοι, ἔπειτα...) sześciu pasożytów.

Ze szczątków Komedii Średniej da się zestawić katalog umiejętności niezbędnych w zawodzie pasożyta. Mógłby on stanowić znakomitą podstawę teoretycznego ujęcia zasad παρασιτική τέχνη w Komedii Nowej i jedno ze źródeł dla wywodów Simona z dialogu Lukianowego *Pasożyt*²⁵.

¹⁹Oslawiony pasożyt ateński, wyszydzany w wielu komediach Aleksisa, Nikostratosa, Antyfanasa, Timoklesa, Timotheosa, Apollodora z Karystos, Machona i Menandra (Athen. VI, 242 f- 245 f); cf. Gow. op. cit. str. 64-65.

²⁰FAC II, frg. 19 E (Timocles).

²¹Wymieniany m. in. przez Aleksisa (παραμασήτης) w *Trofoniosie* (PCG II, frg. 238), Aksionikosa w *Miłośniku Eurypidesa* (frg. 4, 14) i prawdopodobnie przez Stratona w *Fojnikidesie*, gdzie wspomina o nim kucharz (Athen. IX, 263 b, 13). Atenajos wymienia też komedię *Moschion* Kallikratesa (Athen. XIII, 586 a).

²²Athen. VIII, 340 d: wyszydzany przez Aleksisa, Antyfanasa, Eubulosa, Teofilosa, Timoklesa.

²³Gryllion miał być pieczeniarem hetery Fryne, cf. Athen. XIII, 591 d. Wspomina go Aksionikos w *Tyrreńczyku* (FAC II, frg. 2 E).

²⁴PCG II, frg. 173 (Aleksis):

πρῶτον μὲν ἦν σοι Καλλιμέδων ὁ Καραβος,
ἔπειτα Κόρυδος, Κωβιδός, Κυρηβίων,
ὁ Σκόμβρος, ἡ Σεμίδαλις. - Ἡράκλεις, φίλε,
ἀγοράσματ', οὐ συμπόσιον εἴρηκας, γύναι ...

²⁵cf. Nesselrath H.-G., *Lukians Parasitendialog*, Berlin-New-York 1985 (zwl. *Lukians Parasit und die Komödie*).

Przymioty pasożyta

Kariera pasożyta, podobna w tym względzie do kariery hetery, nie trwa długo, nawet jeśli Tithymallos wydaje się postaciom Aleksisa nieśmiertelny²⁶. Pasożyt bowiem, aby osiągnąć sukces, tj. darmowe utrzymanie, musi być, podobnie jak i hetera, ciągle atrakcyjny, bawić i rozweselać towarzystwo przy biesiadzie, a nikogo przecież, jak powiada melancholijnie ktoś w *Oszukanym* Aleksisa, nie bawi posiwiwały na skroniach pasożyt-weteran²⁷.

Pasożytnictwo wymaga nade wszystko doskonałej kondycji fizycznej: dobre nogi są niezbędne w ciągłej pogoni za obiadem: ἔση περιπατῶν σιτόκουρος. Wymieniony przez Aleksisa osławiony pasożyt Chajrefont biegać miał po mieście, nie jak inni pasożyty boso, lecz w podkutych butach, obuwia właściwym dla podróżnych bądź żołnierzy ruszających na długą wyprawę, ale nie do chodzenia po mieście. Naraziło go to na okrutny żart Difilosa przytoczony w *Χρεία* Machona²⁸.

Aleksis w *Wygnańcu* (Φυγάς) ukazuje Chajrefonta wstającego wraz z brzaskiem, aby zawczasu stanąć w miejscu, gdzie wypożyczano zastawę stołową na uroczyste obiady²⁹. Wypytuje on przychodzących po nią kucharzy, u kogo to szykuje się ucztą. W ten sposób, przy pierwszej nadarżającej się okazji, jako jeden z najwcześniejszych przybyłych, zajmuje miejsce w jadalni. A że nie było to bez znaczenia, zwłaszcza dla niezaproszonych gości, wskazuje przykra przygoda tegoż Chajrefonta, gdy spóźniony i jak zwykle bez zaproszenia zajął w jadalni ostatnie (ἔσχατος) miejsce. Przy obliczaniu obecnych gości przez oficjalnie do tego wyznaczonych urzędników miejskich, okazało się, że Chajrefont jest nadliczbowym, niedozwolonym przez prawo uczestnikiem obiadu. Pasożyt usiłuje się ratować dowcipną prośbą, aby urzędnicy powtórzyli obliczenie, tym razem od niego je zaczynając³⁰.

Chajrefont nie chodzi jak wszyscy, lecz lata wymachując rękoma (παρασειῶν), istny *parasitus currens*. Cecha to charakterystyczna dla wszystkich łowców obiadów - τρεχεδειπνοί: Kallimedonta, Filokratesa czy Foinikidesa, którym Ribbeck całkiem niesłusznie odmówił miana pasożytów.

Dla uzyskania obiadu pasożyty gotowi są zawsze pojechać choćby na koniec świata: Chajrefont w każdym razie nie waha się pośpiesznie pożeglować do Koryntu. Wybiera się na obiad (ἐπὶ δεῖπνον) bez zaproszenia (ἄκλητος), przebywa "ptakiem" (πέτεται) długą drogę za morze

²⁶cf. PCG II, frg. 164 (Alexis).

²⁷PCG II, frg. 262:

- νν - κόλακας δὲ βίος μικρὸν χρόνον ἀνθεῖ,
οὐδεὶς γὰρ χαίρει πολιοκροτάφῳ παρασίτῳ.

²⁸Machon frg. III i IV, Gow.

²⁹PCG II, frg. 259 (Alexis).

³⁰Athen. VI, 245 a.

(διαπόντος), tak bardzo miłe (γλυκός) mu jest bowiem to, co stanowi istotę pasożytnictwa - życie na koszt innych (τάλλοτρι' ἐσθίειν). W tym trzywierszowym zaledwie fragmencie zawarł Aleksis właściwie pełną charakterystykę swojego pasożyta wraz z całą jego filozofią życiową³¹.

Dobre nogi przydają się też pasożytowi, gdy na uczcie przyjdzie mu zatańczyć *kordaksa*. Do dobrej kondycji należy wytrzymałość na ból i razy, pasożyt bowiem, jak niewolnik i kucharz, często pada ofiarą bicia i służy jako "worek treningowy" bokserom amatorom.

Poza mocnymi nogami i grubą skórą, pasożyt odznaczać się musi iście "strusim" żołądkiem, nawykłym zarówno do postu jak i przejedzenia. Ponieważ nigdy nie jest on pewny następnego obiadu, z reguły korzysta z każdej okazji i opycha się na zapas - ἦσθιε δ' ὥστε λέων...³²

Podstawowym atutem pasożyta, bez którego nie mógłby osiągnąć sukcesu, są jednak przede wszystkim zdolności umysłowe: bystrość i błyskawiczny refleks, ćwiczone w nieustannej praktyce - sztuka pasożytnictwa należy bowiem *par excellence* do sztuk stosowanych. Jak kucharz jest z konieczności ekspertem psychologii, dobiera bowiem odpowiednie *menu* do upodobań, usposobień i możliwości gości, tak pasożyt musi od jednego rzutu oka ocenić przydatność przechodnia (πλούταξ) jako ewentualnego chlebobdawcy.

Komedia Średnia podkreśla konieczność wyrobienia sobie przez pieczeniara odpowiedniego charakteru: umiejętności kompromisu, uległości i niezmiennie pogodnego temperamentu. Spełnia on zasadniczo rolę "chłopca do bicia" i musi godzić się z publicznym ponizaniem przez chlebobdawców o znacznie od niego niższym poziomie intelektualnym. Nierzadko przychodzi mu doznawać kopniaków, policzków i razów kuflem. W nielicznych ocalałych fragmentach komediowych, gdzie pasożyt sam dochodzi do głosu, motyw bicia powtarza się wielokrotnie (czy towarzyszyły tym relacjom również żywe sceny w duchu bijatyk komedii staroattyckiej?). Pasożyt Aksionikosa z komedii *Chalkidykijczyk* (Χαλκιδικός)³³ od młodości, czyli odkąd zaczął uprawiać ten zawód, wytrzymuje ciosy zadawane mu pięścią, kośćmi lub zastawą stołową. Pokryty licznymi ranami (ὀκτώ τραύματα) pasożytuje nadal, jest bowiem, jak stwierdza nie bez poczucia humoru, niewolnikiem przyjemności - ἦττων εἰμί γάρ τῆς ἡδονῆς. Pieczeniarz z *Adoptowanych* (Πρόγονοι)³⁴ Antyfanesa bity "ani drgnie" (τύπτεισθαι μύδροσ), a jego kolega po fachu z *Doktora* (Ἰατρός)³⁵ Arystofonta

³¹ PCG II, frg. 213 (Alexis).

³² cf. Athen. IV, 136 f (Matron).

³³ FAC II, frg. 6 E (Axionicus).

³⁴ PCG II, frg. 193 (Antiphanes).

³⁵ FAC II, frg. 3 E (Aristophon).

przedstawiając się w serii porównań do postaci mitologicznych wytrzymuje bicie jak Kowadło - Ἄκμων

Pasożyt wkrada się zęcnie w łaski chlebobawcy, staje się zwolna niezbędny, pomaga we wszystkich możliwych i niemożliwych do wyobrażenia sobie sytuacjach. Utrzymuje pana w dobrym nastroju pochlebstwem, anegdotą, żartem. Gotów, jak najwierniejszy przyjaciel, wystąpić w jego obronie i walczyć jak lew. Takim właśnie pożytecznym pasożytem jest pieczeniarsz, scharakteryzowany "całkiem zgrabnie" (οὐκ ἀρρῶθμως)³⁶, zdaniem *deipnosophisty*, w *Żmijce* (Δρακόντιον)³⁷ Timoklesa: powiernik w miłości, pomocnik i wykonawca, zawsze przyznający panu rację i chwalcący jego najbardziej niedorzeczne poczynania. Słowem, człowiek doprawdy godny, aby otrzymać darmowy wikt w *prytaneion* - σίτησις, jaki państwo przyznaje zwycięzcom olimpijskim (pasożytom publicznym?). Cytowany już mitologizujący pasożyt Arystofonta, przezwany Polewką - Ζωμός, jest nader wszechstronny: wyrzuca z jadalni pijaka ujmując go wpół ciała zapaśniczym chwytem, niczym Argejczyk (Herakles), staje się ofiarnie taranem zakończonym baranym rogatym łbem, gdy trzeba wyważyć drzwi, Kapaneusem wchodząc na drabinę (naraża się przy tym na śmiertelny upadek, jak ów bohater porażony przez Zeusa piorunem), Telamonem wreszcie, sławnym z uderzenia pięści, gdy dochodzi do bójki i Dymem (Καπνός), który wślizguje się w najwęższą szparę.

Posiniaczony, cierpliwy pasożyt Aksionikosa, o którym była już mowa, wyrobił sobie inny sposób postępowania wobec agresywnych, szukających z nim zwady napastników: rozbraja ich mianowicie przyznając im bez wahania rację we wszystkim, co złego o nim mówią, utwierdza ich w przekonaniu, że są wyjątkowo dobrymi ludźmi, pozyskuje tym ich względy, no i nigdy nie grymasi na zdobyte w ten sposób jadlo. Ważna to umiejętność zawodowego łowcy obiadów, bo jeśli się jest pasożytem, nie można wybrzydzać, powie sentencjonalnie tytułowy bohater w *Pasożycie* (Παράσιτος) Diflosa:

οὐ δεῖ παρασιτεῖν ὄντα δυσάρεστον σφόδρα ³⁸

W tym samym mniej więcej czasie co Aleksis, wystawił swojego *Pasożyta* również Antyfanos. Jedyne zachowane z tej sztuki fragmenty dotyczą niestety szczegółów kulinarnych i pochodzą zapewne z wypowiedzi kucharza.

W cytowanej już komedii tegoż autora *Adoptowani* (Πρόγονοι) dochodzi do głosu pasożyt innego niż dotychczas omawiani pokroju. Równie jak i poprzednicy usłużny dla swoich przyjaciół (czyt. chlebobawców), gotów jak najdosłowniej na wszystko, przyjmuje on postawę znacznie bardziej aktywną,

³⁶ Athen. VI, 237 d.

³⁷ FAC II, frg. 3 E (Timocles).

³⁸ Athen. VI, 247 d; cf. FAC III a, frg. 63 E.

niż jego pokorniejsi koledzy. Wytrzymały na ciosy jak kowadło (μόδρος), sam uderza jak piorun, oślepia jak błyskawica, wyrzuca pijanych z jadalni jak trąba powietrzna, przydusza jak stryczek, jak trzęsienie ziemi kruszy zamki u drzwi, skacze jak konik polny, do obiadu zlatuje nieproszony jak mucha i nieruchomieje jak wkopana w ziemię nieporuszalna studnia. Potrafi wszystko: udusić, zamordować, złożyć fałszywe zeznania - ἀπροσκέπτως ποιεῖν ἅπαντα. Posiada wreszcie umiejętność dla pasożyta bodaj czy nie najważniejszą: znosi obojętnie złośliwe żarty i przezwiska - Σκηπτός - ἀλλ' οὐδὲν μέλει.

Ten pasożyt Antyfanesa wyróżnia się swoją charakterystyką: przejawia wyraźne cechy *alazona* i przedstawia swoje ogromne możliwości z nieznosną pewnością siebie. Postać ta, która w Komедii Nowej tak często towarzyszyć będzie żołnierzowi samochwałowi podniecając go do samochwalczych popisów, tutaj sama przejawia alazońską pychę. Nie jest to zapewne jedyna scena komediowa, w której pasożyt przybierał tak wyraźnie maskę *alazona*. Anaksandrydes w *Znachorze* (Φαρμακόμαντις)³⁹ przyznaje sztuce samochwalstwa drugie miejsce zaraz po sztuce pochlebiania innym. Ἐλαζονεία, czyli sztuka samochwalenia i κολακεία, czyli sztuka chwaleńia innych posługują się podobnymi środkami i w sposób naturalny są sobie pokrewne.

Pasożyt Antyfanesa, w przeciwieństwie do poprzednio cytowanych sympatycznych, nieszkodliwych pieczeniarzy Aleksisa, należy z pewnością do grupy, którą Platon nazwałby - δεινὰ θηρία καὶ βλάβη μεγάλη. Uderza jego cynizm i zupełny brak skrupułów. Trawestacja banalnej w tragedii gnomy, że przyjaźni dowodzą czyny, a nie słowa, echo niejednej tego rodzaju wypowiedzi Eurypidesa, staje się w jego ustach jedynie pustym frazesem. W serii porównań do zjawisk atmosferycznych (piorun, błyskawica, huragan, trzęsienie ziemi), pasożyt ten przedstawia się szczerze jako nieunikniona klęska żywiołowa. Ma zatem zupełnie odmienny charakter niż powinien mieć pasożyt wedle wypowiedzi jednej z postaci w *Bliźniakach* (Δίδυμοι)⁴⁰ tegoż Antyfanesa. Postać mówiąca⁴¹ charakteryzuje tu pasożyta jako nade wszystko spolegliwego przyjaciela (φίλος γενναῖος θ' ἄμα ἀσφαλής). Wymienia cechy, jakie składają się na portret sympatycznego, miłego i atrakcyjnego towarzysza biesiady: nie jest on ani złośliwy ani zaczerpny (οὐ μάχιμος, οὐ πάροξος, οὐχὶ βᾶσκανος), nie obraża się, a przeciwnie, gotów zawsze śmiać się z dobrego żartu, nawet na swój własny temat (ἂν σκώπτῃς, γελαῖ). Serdeczny, zabawny, wesoły (ἔρωτικός, γελοῖος, ἰλαρός), nie tylko nie

³⁹ PCG II, frg. 50 (Anaxandrides).

⁴⁰ PCG II, frg. 80 (Antiphanes).

⁴¹ Wbrew zdaniu Nesselratha nie sądzę, żeby charakterystyka ta wychodziła z ust samego pasożyta. Nie przesądza to o możliwości istnienia świadomie podkreślanego kontrastu między idealistycznym obrazem pieczeniарza a jego rzeczywistym zachowaniem.

zazdrości innym powodzenia, lecz jak najchętniej go im życzy, byleby tylko wolno mu było uszczknąć coś dla siebie. W nadziei na punktualny obiad potrafi zdobyć się w razie potrzeby na męstwo żołnierza (*alazona?*) - στρατιώτης ἀγαθός.

Nieproszony gość powinien jako swój udział w obiedzie (σύμβολον) wnieść przynajmniej dobry humor i na żądanie zabawić towarzystwo. Zdolność wywoływania śmiechu, choćby z siebie samego, to niezbędna umiejętność pasożyta, jego przepustka do jadalni i jego wkład we wspólny obiad. Od czasów Radamantysa i Palamedesa, patronów pasożytnictwa, jak powiada adept tej sztuki z *Gerontomanii* (Γερωντομανία)⁴² Anaksandrydesa, wiadomo, że praca pieczeniara polega na sypaniu żartami. Nie zawsze jednak zajęcie pasożyta jest tak przyjemne, jak zdaje się sądzić *kolaks* Antyfanesa z *Lemnijek* (Λήμνιαι)⁴³, w wypowiedzi, która jest pochwałą pasożytnictwa a zarazem parodią częstych w poezji pochwał życia rolnika. Wszystkie inne zawody (malarza, rolnika, a może i kupca lub żołnierza) wymagają trudu i przynoszą kłopoty i troski. Życie pasożyta upływa w zbytku i uciechach: jego najcięższym trudem (πovovμev) jest oddanie się żartom, zabawie, śmiechowi. Bycie pasożytem, czyli zerowanie na czymś majątku ustępuje jedynie, zdaniem tego entuzjastycznego adepta (nowicjusza?) pasożytnictwa, posiadaniu własnego majątku, zatem pasożyt, jeśli chodzi o przyjemności życiowe, stoi zaraz po swoim własnym bogatym chlebobawcy. Do żelaznych motywów komediowych należą jednak utyskiwania pasożytów, nie zaś wyrażanie zadowolenia z losu. Te pierwsze też pojawiają się znacznie częściej niż laurka wystawiona temu zajęciu w *Lemnijkach*.

Pasożyt Aleksisa z *Pierwszego tancerza* (?) (Πρωτόχορος)⁴⁴, któremu przyszło obiadować z obcym w Atenach przybyszem, zapewne na jego koszt, zaklina się na Dionizosa, że od czasu, gdy wziął się do pasożytnictwa, nie zdarzyło mu się jeszcze tak ciężko się napracować. Lepiej już, twierdzi, jeść sardele - μεμβράδα (im to właśnie zawdzięczamy zachowanie tego fragmentu) z kimś, kto mówi po attycku, niż (w domyśle) zabawiać i schlebiać gospodarzowi, który nie rozumie, co się do niego mówi. Inny pasożyt Aleksisa, noszący bojowe imię Stratios w komedii *Piecyk węglowy* (Πύρρουνος)⁴⁵, wolałby pasożytować u Pegaza lub Boreadów, czy wręcz (choć trudno to sobie wyobrazić) u kogoś szybciej jeszcze się poruszającego, niż u imć pana Demeasza Eteobutady, za którym nie sposób nadażyć. Obłudny a zarazem pozbawiony złudzeń Stratios stanowi typ znanego nam z pary *alazon* - *kolaks* pochlebcy. Kocha swojego pana "bardziej niż własnego ojca", dodając w formie komentarza (na stronie?), że to nie ojciec przecież

⁴² PGC II, frg. 10 (Anaxandrides).

⁴³ PCG II, frg. 142 (Antiphanes).

⁴⁴ PCG II, frg. 200 (Alexis).

⁴⁵ PCG II, frg. 205 (Alexis).

łoży na jego utrzymanie, ale właśnie szczodry Demeasz. Jak mógłby więc nie życzyć Demeaszowi długiego życia, skoro (znowu na stronie?), jeśli panu stanie się coś złego, sługa straci natychmiast środki do życia?

Jak w Komедii Nowej wypowiedzi *kolaksa* prowokują samoobnażenie się *alazona*, tak *kolaks* Stratios "pozwała" nadętemu arystokracie Demeaszowi wykazać głupotę, zadufanie w sobie i ślepe samouwielbienie, a także komiczną naiwność, z jaką zapytuje totumfackiego:

*A kochasz ty mnie, Stratiosie?*⁴⁶

Pasożyt i pochlebca

W ujęciu niektórych przynajmniej komediopisarzy Komедii Średniej dowcipny i usłużny παράσιτος stanowi nieproszony wprawdzie, ale często pożyteczny a nawet atrakcyjny dodatek do biesiady. Pochlebca - *kolaks* (a także schlebający pasożyt) posługujący się obłudą i kłamstwem spotyka się ze znacznie ostrzejszą krytyką. Wielu filozofom przypisuje się kalambury wykorzystujące podobieństwo brzmieniowe słów κόλαξ i κόραξ. W komедii Anaksilasa⁴⁷, której tytuł przypadł, pochlebcy - κόλακες przyrównani zostają do żarłocznych robaków - σκόληκες, toczących majątki bogaczy. Wwiercając się dosłownie w naiwną, bezbronną ofiarę, robak taki wyżera ją całkowicie, po czym opróżniwszy do szczętu, zabiera się natychmiast do następnej (δάκει). Mistrzowie obłudy potrafią tak zręcznie zmienić znaczenia słów, że schlebianie stanie się synonimem pożądanego usłużności:

τὸ γὰρ κολακεύειν νῦν ἀρέσκειν ὄνομ' ἔχει⁴⁸.

Wiersz ten przypomina Tukidydesowy⁴⁹ wywód o utracie przez pojęcia etyczne ich wiarygodności w następstwie zniszczenia przez wojnę domową więzów społecznych i rozkładu tradycyjnych wartości. Metody stosowane przez zawodowych pochlebców powodują równie niszczycielskie skutki, co wojny domowe.

Wszystkie wyczerpująco ukazane przez komedie okresu Średniego możliwości dramatyczne postaci pasożyta i kolaksa rozwija i wzbogaca Komedia Nowa. Nie wydaje się wcale, aby stracił on na znaczeniu w tym okresie i odesłany został za kulisy przez rówieśników i następców Menandra. Wszyscy trzej najwybitniejsi twórcy Komедii Nowej mają w swym repertuarze *Pasożyta* (Difilos) lub *Kolaksa* (Menander, Filemon), a pieczeniarze

⁴⁶ PCG II, frg. 20: Στράτιε, φιλεῖς δήπου με; cf. Nesselrath, op. cit. str. 314.

⁴⁷ PCG II, frg. 30 (Anaxilas).

⁴⁸ PCG II, frg. 43 (Anaxandrides *Samia*).

⁴⁹ Thuc. III, 82-83.

wychylający się tu i tam ze szczątków sztuk stanowią tłumek nie mniej liczny i barwny, niż ich nieco starsi koledzy "średniokomediowi". Mając już jednak za sobą lata praktyki zawodowej i scenicznej pasażyci Komедии Nowej postarają się ująć w ramy teoretycznego wywodu reguły swojej sztuki i nadać jej, podobnie jak to czynią współcześni im kucharze ze swą domeną - sztuką kulinarną, rangę niemal filozoficznej doktryny.

Παρασιτική τέχνη

Wyszzydzeni i poniżani publicznie pasażyci starają się przede wszystkim wykazać, jak godnym szacunku zajęciem jest pasożytność. Wyszukują najpierw odpowiednio szacownych patronów - wynalazców - πρώτοι εὑρεταί.

Już pasożyt Anaksandrydesa powoływał się na autorytety Radamantysa i Palamedesa. Pasożyt z *Dziedziczki* (Ἐπίκληρος) Diodora⁵⁰ wyszukuje swemu zajęciu boskie początki (θεῶν εὔρημα), powołując na patrona pasożytów najwyższego z bogów (ὁ τῶν θεῶν μέγιστος) Zeusa Filiosa, który, jak wiadomo, przychodzi na uczyty bez zaproszenia. Przypomina także kultowe znaczenie pasożytów starannie dobieranych spośród zamożnych obywateli, aby wziąć udział w rytualnym obiedzie ku czci Heraklesa. Ten pierwszy szacowny okres w dziejach pasożytnictwa (τὸ τίμιον καὶ τὸ καλόν), przerodził się w swoje przeciwieństwo (αἰσχρόν), gdy bogacze naśladowali herosa jeśli gromadzić wokół siebie pochlebców gotowych "podlizać się" patronowi w najobrzydliwszy sposób. Tymczasem pasożyt nasz, jak sam ojciec bogów, wsuwa się dyskretnie do zastawionej suto jadalni i nasyciwszy się do woli (φαγών, πίων), równie dyskretnie znika (ἀπέρχομαι). Stosuje odmienną technikę, niż ledwie tolerowani intruzi, "małpy stołowe" wkupiające się na obiad błazenadą, czy też niez mordowanie usłużni pasażyci - pochlebcy towarzyszący swoim panom. Zdaje się zachowywać pewną niezależność i cenić godność osobistą. Z ostatnią kategorią kolegów po fachu, która szacowne zajęcie uczyniła haniebnym, nie chce mieć najwyraźniej nic wspólnego. Albo więc Diodor wprowadził tu na scenę pasożyta niekonwencjonalnego, jak to często robi Menander, albo też poważny ton tej wypowiedzi stał w jaskrawej sprzeczności do rzeczywistego zachowania się tego godnego w słowach pieczeniara. Wówczas musiałby on co najmniej dorównać w "fizjologicznych" pochlebstwach tak przez siebie pogardzanym kolaksom.

Ze wskazanie πρώτος εὑρετής służyć może także przeciwnemu celowi niż apologia pasożytnictwa, wskazuje pochodząca z czasów po Menandrze nagana z komedii Nikolaosa, zachowana przez Stobajosa w rozdziale περὶ

⁵⁰FAC III a, frg. 2 E (Diodorus).

κολλακείας⁵¹. W rozmowie z pasożytem oponent wypowiada tyradę przeciw pieczeniarzom zaczynając od ich "antenata", wynalazcy tego zajęcia, Tantara. Nie potrafił on właściwie użyć swojej sztuki i został ukarany, bardzo słusznie (μάλα δικάίως) - dodaje oponent, nie mogąc się powstrzymać od wyrażenia pogardy dla barbarzyńskiego pochodzenia Tantara (Φρύξ), a tym samym również i sztuki, której był wynalazcą. Żąda dalej od rozmówcy, aby uzasadnił teoretycznie swoje prawa do darmowego udziału, i to bez żadnego ze swej strony wysiłku (ἀνευ πόνου), w uczcie, podczas gdy inni po całodzienniej pracy oglądają suto zastawione stoły co najwyżej przez uchylone na chwilę drzwi. Jakaż to szkoła filozoficzna uczy takich umiejętności? Pasożyt odpowiada wymieniając podstawowe elementy (στοιχεῖα) sztuki, tj. charakterystyczne cechy pasożyta zestawione powyżej w katalogu zebranych z fragmentów Komедии Średniej: mocny grzbiet, gruba skóra, nieczułe na razy policzki, zaprawione w znoszeniu ciosów szczęki, i wreszcie umiejętność śmiania się, gdy się jest wyśmiewanym. Wszystkie te cechy mówca posiadał w stopniu wystarczającym, aby zapewnić sobie dobre utrzymanie u bogatego władcy lidyjskiego:

πάντα γὰρ πρόσεστί μοι
 ὅσα περ ἔχειν τ' ἀλλότρια τὸν δειπνοῦντα δεῖ,
 λιμός, ἀπόνοια, τόλμα, γαστριμαργία ...

Komediopisarze Komедии Nowej nie stronią, jak widać, od przedstawiania tradycyjnie już zajętych jedzeniem żarłocznych pasożytów - *parasiti edaces*. Ma ich pośród swoich masek Filemon i cytowany już Diphilos. Jeden z jego wykształconych na Eurypidesie pieczeniarzy, powołuje się na tego tragika, aby wyżalić się na "nieszczęsny brzuch", przyczynę wszelkich ludzkich (a na pewno pasożytniczych) nieszczęść⁵². Pasożyt Diphilosa zaproszony (*sic!*) na ucztę, zapewne zbity z tropu tak rzadką dla nieproszonego zwykle intruza gratką, zachowuje się zupełnie inaczej niż pozostali goście. Ci, zgodnie z dobrym obyczajem grzecznie zachwycają się architekturą domu gospodarza, podziwiają wystrój i wyposażenie wnętrza, sprawiając tym przyjemność panu domu. Pasożyta interesuje zgoła co innego: pilnie obserwuje dym z kuchni, aby z jego gęstości wywnioskować, na jakie potrawy i w jakiej obfitości może liczyć. Nie będąc gościem honorowym zajmuje on zwykle odległe miejsce i przy skromniejszym obiedzie większość podawanych dań w ogóle do niego nie dociera. Widok obfitego dymu podnieca go więc zapowiedzią równej obfitości potraw.

⁵¹ Stob. Fl. 14, 7.

⁵² FAC III a, frg. 60 E (Diphilos Παράσιτος).

Wykształceni pasożyty Difylosa lubią, jak to już widzieliśmy, powoływać się na autorytet Eurypidesa. W komedii *Synoris* (Συνωρίς)⁵³ w rozmowie z heterą (tytułową *Synoris*?) pasożyt przy grze w kości najprawdopodobniej nie tylko zaczyna i kończy swą kwestię cytatem z jego tragedii (*Antiope* i *Ifigenii w Taurydzie*), ale wprowadza własną "interpolację", aby dowieść, odwołując się do jego własnej twórczości, że mistrz tragedii w przeciwieństwie do swojej znanej misogynii był wielce życzliwy pasożytom. Zdziwienie hetery, równie dobrze jak jej rozmówca czytanej, czy raczej osłuchanej w sztukach Eurypidesa, która nie jest, oczywiście, w stanie umiejscowić "cytatu", pomaga publiczności zorientować się w zabiegu pasożyta, a efekt komiczny wzmacnia jeszcze pomieszanie tragika z jego imiennikiem, od którego pochodzi nazwa udanego rzutu kośćmi, takiego właśnie, o jakim marzy (na próżno, gdyż Eurypides nigdy nie pomaga kobietom) hetera.

Szczupłość fragmentów nie pozwala jednak stwierdzić, czy to obeznanie pasożytów Difylosa z twórczością Eurypidesa jest cechą wyróżniającą ich spośród innych, czy też rezultatem przypadkowego doboru ocalałych wierszy.

Difylos dodał, jak się zdaje, do obrazu pasożyta przynajmniej jeden nowatorski rys: przedstawił mianowicie pasożyta, który wbrew wszelkim podstawowym regułom sztuki pasożytnictwa, okazuje publicznie swój zły humor, budząc tym ogólne zdumienie:

παράσιτος ὦν ὀργίζεται,⁵⁴

Takie właśnie, jak ta scenka, dowody bystrej obserwacji i zamiłowania do drobnych szczegółów, skłoniły Webstera do nazwania Difylosa mistrzem "realizmu pół serio" (*quizzical realism*), który go wyróżnia spośród innych współczesnych mu komediowych twórców.

W twórczości zarówno Difylosa, jak i innych komediopisarzy, pojawiają się obok tradycyjnych pasożytów żarłoków, dawno zadomowieni na scenie niszczycielscy pochlebcy, gotowi uciec od najlepszego przyjaciela szybciej niż żołnierze z pola walki, przy pierwszym jego niepowodzeniu Difylos rozprawia się z nimi ostro w *Weselu* (Γάμος)⁵⁵, sięgając jednocześnie do głębszych przyczyn społecznych ich istnienia. Jak robaki Anaksilasa niszczą oni tych, którzy ich żywią (generała, władcę, przyjaciela, miasto) Umożliwia im to społeczeństwo, w którym nastąpił kryzys wartości, a władzę przejął motłoch - ὄχλος, zawsze żądny pochlebstw. Tolerowanie pochlebców zwraca się przeciwko ich patronom również dlatego, że obłudni pochlebcy, wkradłszy się w ich łaski słodkimi słówkami (μικρὸν ἡδονάς), prędzej czy później odkrywają

⁵³ FAC III a, frg. 73 E (Diphylos).

⁵⁴ FAC III a, frg. 74, 75 E (Diphylos).

⁵⁵ FAC III a, frg. 24 E (Diphylos).

swoją prawdziwą naturę i zniszczą ich poza ich plecami złośliwą obmową (λόγῳ κακοῦργῳ).

Na materiale z komedii oparł niewątpliwie Plutarch swoją systematykę sposobów chwalenia w dziełku o samochwalstwie⁵⁶: jedni głaszczą jedynie i sycą pychę chwalonych, inni zakładają przynętę z pochwały powodując wybuch samochwalstwa (zwykły to sposób postępowania *kolaksa* towarzyszącego żołnierzowi), inni jeszcze, jak we fragmencie z nieznanego tytułu sztuki Menandra⁵⁷, cytowanej w tym miejscu przez Plutarcha, wypytyują ofiarę z pochlebnyim zainteresowaniem i pobudzają do zwierzeń, aby potem bezlitośnie wystawić na pośmiewisko.

Pasożyt pochlebca często towarzyszy żołnierzowi. Zdaniem *deipnosophisty* Demokryta, w *Pochlebcy*, gdzie *alazonowi* Biasowi towarzyszył pasożyt pochlebca Strutias, dał Menander jedną z najlepszych i najpełniejszych charakterystyk pasożyta (μάλιστα ἐπιμελῶς). Z późniejszych świadectw wynika, że Strutias stał się wręcz synonimem pasożyta - pochlebcy. Wymieniony przez księgę Suda w towarzystwie opiewanych przez Greków Kleisofonta (pasożyta Filipa II) i Chairefonta, a więc postaci historycznych, fikcyjny Strutias, podobnie jak Teron, nabiera realności, podczas gdy żyjący "naprawdę" pieczeniarze - rezydenci znikają pod konwencjonalną typową maską komediową.

Emploi sceniczne pasożyta Menandra

Od czasu pojawienia się w komedii za sprawą Aleksisa, postać pasożyta zdążyła okrzepnąć i obrosnąć tradycją tak, że można było sobie pozwolić, a Menander jest w tym mistrzem, na zabawę konwencją, przekomarzanie się z widzom zaskakiwanym nieoczekiwaną zmianą roli, stroju, zachowania się tej tak dobrze już, zdawałoby się, znanej mu postaci.

Jak niegdyś Eurypides, który wywołał niemały skandal, gdy wprowadził na orchesterę króla Telefosa w zebranych łachmanach, Menander zaskakuje widzów ubierając "czarnego" pasożyta w białe szaty pana młodego. Pomysł tak niezwykle, że odnotował go Polluks⁵⁸ pisząc o kostiumach scenicznych. Niezwykła też i sytuacja dramatyczna pasożyta-sługi, który się żeni (a zatem jest zapewne obywatelem ateńskim).

W dziełku pod znamienym tytułem *Jak odróżnić pochlebcę od przyjaciela?* Plutarch przytacza fragment anonimowej komedii⁵⁹, w której

⁵⁶ Plut. *Mor.* (*De laude ipsius*) 547 c.

⁵⁷ frg. 745 Koe.

⁵⁸ Poll. *Onom.* IV, 119.

⁵⁹ Plut. *Mor.* 22 (*De adulate et amico*): καὶ γὰρ οἱ κωμικοὶ τοιοῦτους εἰσάγουσιν:

Ἐμέ, Νικόμαχε, πρὸς τὸν στρατιώτην τάξατε,

*Ἄν μὴ ποιήσω πέπονα μαστίγων ὄλον,

*Ἄν μὴ ποιήσω σπογγίᾳς μαλακώτερον

Pasożyt najwyraźniej obsadzony został, w każdym razie w tej scenie, w roli rywala żołnierza, miał towarzyszyć mu i grać, zwyczajem pochlebcy, "drugie skrzypce". Z iście alazonską przesadą zapowiada pasożyt, że stłucze żołnierza "na kwaśne jabłko". Znając żołnierzy antyalazonów i bezinteresowne hetery Menandra, można sobie wyobrazić także odważnego pasożyta-*alazona*. Być może więc fragment ten pochodzi ze sztuki Menandra, w której występuje, nie jedyny zresztą w twórczości tego poety, niekonwencjonalny pasożyt.

W obszadzie *Odludka* termin "pasożyt" figuruje przy imieniu Chajreasa. Towarzyszy on młodemu Sostratosowi w jego pierwszym wyjściu scenicznym. Jeśli, zgodnie z adnotacją przy jego imieniu na liście *dramatis personae*, Chajreas nosi tradycyjny ciemny kostium pasożyta i charakterystyczną dlań maskę, to pojawienie się go u boku młodzieńca-myśliwego, zapewne z bronią w ręku, odzianego w luksusową *chlanis* - oznakę zamożności, przedstawionego ponadto widzom w pierwszych słowach Chajreasa "żołnierskim" imieniem Sostratosa, przygotowuje publiczność na spotkanie z dobrze sobie znaną parą: żołnierza - samochwała wraz z nieodłącznym pasożytem - pochlebcą. Identyfikację taką ułatwiała być może maska Sostratosa, który pod koniec sztuki zostanie zaakceptowany przez Knemona jako odpowiedni, bo ciężko pracujący na roli, "ogorzały" zięć. Nosi on zapewne maskę o odpowiednio ciemnej karnacji, a jego zamiłowanie do polowań tłumaczy opaloną cerę u miejskiego panicyka. Pojawienie się takich właśnie dwóch postaci bezpośrednio po prologu, w którym bożek Pan *explicite* zapowiadał wejście "amanta" sztuki, miejskiego młodzieńca wraz z towarzyszem, musiało w pierwszej chwili zaskoczyć widzów. Początek rozmowy nowoprzybyłych zdawał się potwierdzać raczej niż osłabiać to pierwsze wrażenie publiczności, że oto z żołnierzem (lub raczej byłym żołnierzem) właśnie będą mieli do czynienia.

Chajreas, jak każdy pasożyt, doskonale zna "obowiązki" powiernika, zwłaszcza w roli pomocnika w miłostkach swego chlebobdawcy. Równie dobrze potrafi, jak twierdzi, porwać gwałtem heterę zaspokajając natychmiast zachciankę przyjaciela, jak i przeprowadzić dyskretny wywiad upewniając się co do pochodzenia, majątku i charakteru (w tej kolejności!) jego ewentualnej przyszłej żony. Niezbyt przekonany przechwałkami druha Sostratos jest mimo to gotów skorzystać z jego usług. Ledwie jednak ścigany przez rozwścieczonego Knemona przestraszony Pyrriasz wpada na scenę, Chajreas usuwa się z niej tak cicho, że trwa dyskusja, w którym momencie to nastąpiło.

Dlaczego Menander wprowadza na scenę tę efemeryczną postać, skoro Sostratosowi z powodzeniem mógł przecież towarzyszyć któryś z licznych niewolników jego ojca? Po co Chaireas?

Ten tak dobrze się zapowiadający w roli "zaradnego przyjaciela" (πρακτικός) pasożyt, zawodzi całkowicie. Nawet prostodusznemu

Sostratosowi bez trudu przychodzi przeniknąć motywy działania swego towarzysza i właściwie zinterpretować jego rozsądne rady jako obawę o własną skórę i brak zainteresowania sprawami przyjaciela. Podejrzenie, że Chajreas nie jest "zaradnym przyjacielem" za jakiego go miał, budzą w Sostratosie "deklaracje usłużności" pasożyta, czyli te właśnie zapewnienia, którymi zwykle usypia pasożyt wątpliwości swego pana, żołnierza. Okazuje się, że pierwsze wrażenie widza było mylne: Sostratos nie jest żołnierzem - *alazonem*. Zapowiedź Pana potwierdza się, a przekonuje nas o tym dialog Sostratosa z dziwacznym, "poronnym" pasożytem, Chajreasm. Wprowadzenie Chajreasa nie tylko umożliwia chwilowe zaskoczenie widzów zaraz na początku sztuki - efekt bardzo poszukiwany i wysoko ceniony - służy także charakterystyce Sostratosa (choć całkiem w inny sposób, niż wówczas, gdy pasożyt pochlebca towarzyszy samochwałowi). Nie znajdując pomocy ani u pasożyta, ani później u sprytnego ojcowego niewolnika, Sostratos musi poradzić sobie sam i dowieść tym samym, że wybór Pana był trafny - z lekkomyślnego młodzieńca przekształca się w młodego mężczyznę, znajdując prawdziwego przyjaciela w "spolegliwym" Gorgiaszu.

W niewielkim liczebnie gronie charakterystycznych postaci, jakie urozmaicają dość stereotypową obsadę komedii rodzinnej, stanowiąc zarazem pewne i bezpieczne (tradycyjnie bowiem pasożyt należy do osób o niskim statusie społecznym) źródło humoru, pasożyt zajmuje ważne miejsce. Ma znacznie większe możliwości *emploi* dramatycznego, niż ograniczony z tytułu swego zawodu kucharz, lub fantastyczny *alazon* o ściśle ustalonych cechach. Jego nie do końca określone miejsce w hierarchii społecznej - pasożytem bywa przecież człowiek wolny, czasem i obywatel - sprawia, że może on, w sposób znacznie naturalniejszy niż niewolnik, zagrać w komedii rolę np. amanta, który zakochuje się i szczęśliwie żeni, i zostać w tej roli zaakceptowanym przez widownię (niewolnik musiałby się zapewne okazać jeńcem wojennym, lub porwanym w dzieciństwie dzieckiem wolnych rodziców i odzyskać przyrodzony status wolnego wraz z przysługującymi mu prawami obywatelskimi).

Nietrudno jest zatem znaleźć odpowiedź na zacytowaną przez Plutarcha złośliwą zagadkę z anonimowej komedii⁶⁰ :

*Cale jest brzuchem, okiem strzela wszędzie,
Na zębach chodzi, Cóż to za zwierz będzie?*

⁶⁰Plut. Mor. op. cit.:

Γαστήρ ὄλον τὸ σῶμα, πανταχῆ βλέπων
Ὀφθαλμός, ἔρπων τοῖς ὀδοῦσι θηρίον.

11 W kręgu zewnętrznym: intelektualista czy kucharz ?

πύγωνα καὶ τρίβωνα καὶ βακτηρίαν!

Lib. Ep. 195 (Com. adesp.)

W komedii staroattyckiej, o której powtórzeniach dochodzą nas słabe echa z IV w. p.n.e., postać "intelektualisty" dobrze zadomowiła się na scenie ateńskiej: Sokrates i jego uczniowie z Chajrefontem na czele, Agaton i Eurypides, Protagoras ze swoją świtą, aby ograniczyć się tylko do najbardziej znanych "ofiar" Arystofanesa i Eupolisa, obok bezlitośnie wydrwiwanych polityków-demagogów, czcicieli bogini Namowy-Πειθώ, urozmaicali *dramatis personae* niezliczonych komedii.

W ponad siedemdziesięcioletnim okresie twórczości komediowej, między ostatnimi komediami Arystofanesa a debiutem scenicznym Menandra, gdy, zgodnie ze znanym już nam przekazem Atenajosa, niemal 60 autorów wystawiło na scenie dionizyjskiej od 600 do 800 utworów, nie powinno zabraknąć sztuk i scen wyszydających głównych uczestników życia politycznego miasta, elitę intelektualną owych czasów. Kontynuowano przecież nadal ostrą satyrę polityczną, której ofiarami padali, imiennie (ὄνομαστί) i w aluzji (ἀντιγματοδῶς) oskarżani, jak na arystofanejskiej scenie, o przekupstwo, łapownictwo, interesowność czołowi politycy - mówcy demagodzy. Krytykowano, jak dawniej, kolegów po piórze, szydzono z pretensjonalnych "uczonych" lekarzy, wyśmiewano dziwactwa filozofów - przewodników młodzieży.

Czy krytyka ta ograniczała się jedynie do mniej lub bardziej ironicznych wzmianek i aluzji, czy też ówczesni *VIP*-owie pojawiali się przed widzami, choćby sporadycznie, w rolach "mówiących", zachowane fragmenty nie pozwalają stwierdzić. Przekształcenie się teatru attyckiego z lokalnego w uniwersalny docierający wszędzie tam, gdzie mówi się po grecku, zmieniło maskę bosonogiego "Sokratesa" w maskę "filozofa" (zapewne broda, płaszcz, laska lub torba zebracza, w zależności od szkoły), maskę "Eurypidesa" w typ pozującego na intelektualistę *alazona* (pasożyta lub niewolnika) zasypującego publiczność znanymi wszystkim, cytatami z dzieł mistrza - *Złotego Eurypidesa*.

Szczupła jedynie garść tytułów sugeruje bezpośrednio zainteresowanie komedii ową wykształconą warstwą społeczną, do której należeli wówczas przedstawiciele szkół filozoficznych, występujący publicznie mężowie stanu, oraz, nade wszystko oczywiście, literaci. *Poeci* (Ποιηταί) i *Poetka* (Ποιήτρια) Aleksisa, *Poezja* (Ποίησις) Antyfanesa, *Poeta* (Ποιητής)

Fojnikidesa, *Miłośnik Eurypidesa* (Φιλευριπίδης) Aksionikosa i Filippidesa, *Miłośnik tragedii* (Φιλοτραγικός) Aleksisa, *Dytyramb* (Διθύραμβος) Difilosa i Amfisa, utwory mające w tytule imię pisarza, jak *Hezjod* czy *Safona* - aż pięć komedii, lub mitycznego mistrza sztuki poetyckiej, *Linosa* Aleksisa, *Orfeusz* Antyfanesa, dalej *Historiograf* (Ἱστοριογράφος) Dioksippos, być może *Muzy* (Μοῦσαι) Eufrona i Ofeliona, poświadczają, że komediopisarze Komедии Średniej i Nowej chętnie szli w ślady autora *Żab*. Czasem uda się natrafić wśród fragmentów sztuk na recenzję z czyjejś twórczości: krytykę wierszy Argasa, skrzywienie wywołane chłodem bijącym od sztuk Ararosa, pochlebną wzmiankę o poezji nieznanego skądinąd Choronikosa, wysoką ocenę twórczości Filoksenosa z Cytery¹.

Eurypides wszedł w modę. Nie brak zatem powierzchownych aluzji do jego sztuk: zasyczy jego ulubiona *sigma*², zabrzmi dobrze znana gnoma. Zdaje się (fragmentaryczność ocalałego materiału zmusza do ostrożności), że żaden z twórców Komедии Średniej nie wykazuje tak głębokiego zafascynowania jego twórczością (i takiej jej znajomości) jak Antyfanos, zapowiadający pokolenie prawdziwych uczniów tragicznego mistrza, komediopisarzy Nowej. Dla większości jego rywali Eurypides staje się swego rodzaju hasłem, aluzja doń komediową pieczęcią - stałym elementem, równie niezbędnym w tekście sztuki, jak kucharz w jej obsadzie. *Złoty Eurypides* z wolna wyrasta na patrona dramatu, na cześć którego dopełnia się obrzędu cytując go, staje się mistrzem, powołanie się na którego podnosi rangę utworu jego ucznia.

Wykształcony niewolnik Daos z *Tarczy* zdręcza starego Smikrinesa cytatami z tragedii od Ajschylosa po współczesnych. Wprowadza się w ten sposób w "tragiczny nastrój", który ma mu ułatwić wmówienie Smikrinesowi choroby i śmierci brata. Jakby nie wiedząc, w jakich słowach powiadomić Smikrinesa o nieszczęściu (ὦ, Ζεῦ, πῶς φράσω,) Daos "próbuje" różnych cytatów tragicznych zachwycając się, ku wściekłości zniecierpliwionego rozmówcy, zręcznością sformułowań Ajschylosa, Eurypidesa, Chajremona, Karkinosa, a może i innych (tekst ma luki): εὖ διαφόρος, ὑπέρευγε, εὖ πάντα ταῦτα. Kończy wreszcie wierszami "nie pierwszych lepszych", czyli Eurypidesa i Chajremona. Tym samym stawia współczesnego modnego poetę w jednym rzędzie z mistrzem.

Zachowały się urywki krytyki literackiej, świadczące o niemalejącym zainteresowaniu widzów sceną tragiczną. Stworzyła przecież Komedia Średnia niezmiernie popularny, sądząc z ilości tytułów, typ szczególnie komedii: parodię mitologiczną przedstawiającą w karykaturalnej trawestacji mity znakomicie wszystkim znane z wielokrotnych adaptacji dramatycznych,

¹ cf. Aluzje do twórczości muzycznej Argasa w *Tezeuszu* i w *Protesilaosie* Anaksandrydesa oraz w *Woltyzerce* Aleksisa, gdzie jako poeta oceniany jest kpiąco niżej od Choronikosa (Telenikosa?). Wzmiankę o Filoksenosie zawiera *Trytagonista* Antyfanesa.

² cf. Eubulos, *Dionisios*, frg. 26 Hunter.

parodiując przy tym sposób ich opracowania i wystawienia na "poważnej" tragicznej scenie.

Do najbardziej znanych należą sławne utyskiwania Antyfanesa w *Poezji* na trudności, z jakimi musi borykać się autor komedii, od którego żąda się oryginalnej fabuły, w przeciwieństwie do tragika dysponującego gotowym mitem, oraz Timoklesa interesująca ocena przydatności społecznej tragedii w *Kobietach na święcie Dionizosa* (Διονυσιαῖζουσαι)³. Zdaniem Timoklesa, dzięki tragediom zapracowany i stroskany człowiek, będący - Timokles trawestując Arystotelesa nadaje swym twierdzeniom wagę rozważań filozoficznych - z natury zwierzęciem pracującym (ἄνθρωπος ἔστι ζῷον ἐπίπονον φύσει), znajduje ulgę zapominając o swoich kłopotach i wychodzi z przedstawienia zadowolony i mądrzejszy:

μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἄμα (w. 7).

W ujęciu Timoklesa tragedia nie ma już za zadanie, jak to formułował niegdyś Arystofanes *czynić ludzi lepszymi dla państwa*, a jedynie dawać im zapomnienie i wychnienie od kłopotów ich codziennego bytowania, a także dostarczać przyjemności - ἡδονή. Jej funkcja wychowawcza (*docere*) ustępuje rozrywkowej (*ludere*). Istotą jej oddziaływania jest "naśladownictwo wyolbrzymiające" (Niobe zwielokrotnia cierpienia matki, Fineus ślepeca, Alkmeon szaleńca). Dowodząc użyteczności społecznej tragedii Timokles nie odpiera jednak zarzutów stawianych jej w *Państwie* przez Platona.

Jeden ze starszych nieco od Menandra komediopisarzy Nowej, Fojnikides z Megary, z którego twórczości zachowało się niewiele więcej poza czterema tytułami sztuk⁴, w nieznaney z tytułu komedii wprowadza heterę gotową do porzucenia swej profesji wskutek ciągłych "zawodowych" niepowodzeń⁵:

Na Afrodyte, Pythias, nie wytrzymam dłużej!
Kończę z zawodem, basta, ani słowa więcej.
Kłęska, nie wyszło, a tak się starałam.
Zaczęłam od żołnierza: nic, tylko bez przerwy
o bitwach gadał w kółko, blizny oglądałam,
lecz grosza nigdy. Złote obiecywał góry,
że król mu część da łupu, udziały wypłaci.
Słowem, kochana, rok cały jam była udziałem.
Porzuciłam go wreszcie dla innego łotra,
Doktora. Ten znów krocie miał pacjentów,

³ FAC II, frg. 6 E (Timocles).

⁴ *Flecistki* (Αὐλητρίδες), *Znienawidzona* (Μισουμένη), *Poeta* (Ποιητής), *Oficer* (Φύλαρχος).

⁵ FAC III, 4 E (Phoenicides) przekład własny.

*ciął, szyl, palił, sam golec, jak to na państwowym.
 A gorszym wydał mi się jeszcze od wojaka,
 bo tamten jeno gadał sobie, ten narobił trupów!
 Los zły mi uczonego dał jako trzeciego,
 filozofa, a jakże, w płaszczu, z brodą - słowa.
 Mogłam była przewidzieć, że na tym nie zyskam.
 Nie dawał nic, a kiedy prosiłam, nieboga:
 "Pieniądz szczęścia nie daje" powiadał z powagą.
 "Więc odrzuć go czym prędzej, daj mnie!" -
 nie posłuchał.*

Po zerwaniu z prostytutką żołnierzem niefortunna hetera wiąże się zatem z profesjonalistą - medykiem, zapewne absolwentem którejś ze znanych szkół lekarskich.

Kochanek drugi - doktor

Nieliczne jedynie zachowane fragmenty komedii zawierają wzmianki o tym uczonym specjalście. *Doktor* (Ἰατρός) występuje w tytule komedii Antyfanasa, Aristofonta, Teofilosa i Filemona. Aleksis wystawił *Asklepiokleidesa* (Ἀσκληπιοκλείδης) z prawdopodobną rolą lekarza. Nie omieszkał też, podobnie zresztą jak i inni komediopisarze, wykorzystać położenia wielkich szkół medycznych na terenach dialektu doryckiego (Kos, Knidos, Sycylia), aby wypowiedzi swego lekarza obciążyć, z komiczną przesadą, dorycką wymową. Obecność lekarza w obsadzie mogłyby sugerować także tytuły komedii Filemona i Difilosa *Sycylijczyk* (Σικελιανός) skoro jedna z najślawniejszych szkół medycznych znajdowała się właśnie na Sycylii.

Nie sposób powiedzieć, czy lekarz odgrywał w tych sztukach rolę jedynie epizodyczną, czy też, jak zdaje się wskazywać cytowana powyżej wypowiedź hetery, obsadzany bywał niekiedy w roli rywala (pokonanego?) młodzieńca o względy ukochanej, hetery lub pseudohetery. Z żołnierzem komediowym dzieli on przynajmniej jedną cechę: skłonność do niepohamowanego samochwalstwa. Dorównuje w swym zadufaniu nawet kucharzowi i podobnie jak on, zasługuje w pełni na miano μέγας σοφιστής. Kucharz też, jak się okaże, bywa w komedii znakomitym lekarzem, jak choćby ów uczeń Demokryta, kucharz z komedii *Przyrodnie Rodzeństwo* (?) (Σύντροφος) Damoksenosa⁶, który, ku podziwowi słuchacza, zna się po prostu na wszystkim: καὶ τῆς ἰατρικῆς τι μετέχειν μοι δοκεῖς! (w. 31).

Komedia zachowana ogranicza się właściwie do nielicznych powierzchownych żartów z profesji medyka i wątpliwych skutków jego

⁶FAC III a, frg. 2 E (Damoxenus).

terapii. W średniowiecznym zbiorze gnom przypisywanych Menandrowi zachowało się stwierdzenie, że niedouczeni lekarze potrafią dodać nową chorobę do już istniejącej⁷, a gdy zbierze się ich kilku, śmierć pacjenta jest nieunikniona⁸. Filemon wyśmiewa się z konowałów⁹ w *Sycylijszyku* (Σικελικός), z możliwą rolą lekarza, radząc medykom poddanie się własnej terapii (czego nigdy nie robią). Rolnik głodomór z jakiejś jego komedii¹⁰ żali się, że jego pole morzy go głodem, niczym przepisana przez lekarza dieta. Filemon Młodszy powtarza odwieczny żart, że jedynie lekarzom i prawnikom zabójstwa uchodzą na sucho¹¹. Nie można także ufać przyjaźni lekarzy, zarabiają bowiem na chorobach innych, a gdy wszyscy wokół są zdrowi, tracą zajęcie¹².

Niewiele materiału znajduje w komediach Stobajos do swojego rozdziału *O lekarzach i sztuce medycznej*. Choć Filemon przyznaje, że sam widok lekarza przynosi ulgę w cierpieniu chorego¹³, najlepszego na troski ludzkie lekarza Diphilos upatruje w śmierci¹⁴, Filippides w czasie¹⁵, Menander w słowie wypowiedzianym przez przyjaciela¹⁶, Filemon w liście pisanym przez serdecznego druha¹⁷.

Postać lekarza cudzoziemca, samochwała równie wielkiego jak żołnierz czy kucharz, jest w czasach Menandra, mimo szczupłych świadectw, niewątpliwie doskonale znana widzom, a jego dorycki akcent i pretensjonalnie uczony język naszpikowany "naukowymi" terminami źródłem łatwego komizmu.

Pełen inwencji w obmyślaniu sposobów zaskakiwania swej publiczności Menander wprowadza bowiem ξενικὸν ἰατρόν w *Tarczy* w oryginalny i, zdaje się nowy, sposób. Wychodzi bowiem na scenę nie zadufany lekarz-mędrak, ἀλαζών, lecz "aktor-amator" grający w sposób ostentacyjny jego rolę dla oszukania chciwca Smikrinesa. Przyjaciel młodego Chajreasza, równie jak i on wesoły młodzieniec, wkłada odpowiedni kostium (προκόμιον, χλανίς, βακτηρία) i podejmuje się dokładnie przez Daosa określonej roli: ξενικός, ἀστεῖος, ὑπαλαζών. Publiczność bawi się

⁷Ἰατρός ἀδόλεσχος ἐπὶ τῇ νόσῳ νόσος, Men. Sent. 379 (ed. S. Jaekel, Lipsiae 1964)

⁸Πολλῶν ἰατρῶν εἴσοδος μ' ἀπώλεσεν, Mon. 659 (parafraza Eurypidesa w *Andromasze* w.930: Κακῶν γυναικῶν εἴσοδοι μ' ἀπώλεσαν).

⁹FAC III a, frg. 75 E (Philemon), Stob. Fl. 102, 4.

¹⁰FAC III a, frg. 98 E (Philemon), Stob. Fl. 57, 6.

¹¹FAC III a, frg. 2, 3 E (Philemon), Stob. Fl. 102, 6:

μόνῳ δ' ἰατρῷ τοῦτο καὶ συνηγόρῳ
ἔξεστ' ἀποκτείνειν μὲν ἀποθνήσκειν δὲ μή.

¹²cf. FAC III a, frg. 134 E (Philemon I); frg. 2 E (Philemon II).

¹³FAC III a, frg. 108 E (Philemon I).

¹⁴FAC III a, frg. 88 E (Diphilos).

¹⁵FAC III a, frg. 32 E (Philippides).

¹⁶cf. Mon. 445; 454, 456, 587, 840, Comp. II, 194.

¹⁷FAC III a, frg. 11 E (Philemon I).

doskonale śledząc "grę" pseudolekarza, który z powagą stawia ostateczną diagnozę (podpowiedzianą wcześniej przez Daosa) i roztrząsa objawy choroby z profesjonalną biegłością nie zapominając nadać swym wypowiedziom doryckiego kolorytu. Jednak poniesiony entuzjazmem "doktor" wykracza poza przyjętą przez siebie rolę i w zapale prorokuje rychłą śmierć także swemu rozmówcy, Smikrinesowi. Wbrew zdaniu komentarza Sandbacha i Gomme'go uważam za wielce prawdopodobne, że młody "aktor" zapomina się chwilami, zwłaszcza pod koniec swego wystąpienia i zaczyna popełniać błędy. W bardzo ważnym momencie, gdy wmawia Smikrinesowi śmiertelną chorobę, obok arcydoryckiej formy νόσος stawia attyckie σὺ (zamiast τὺ) i θανάτους (zamiast θανάτως) βλέπει. Niepotrzebna brawura lekkomyślnego młodzieńca naraża plan Daosa na wykrycie. Czy chytry i z natury podejrzliwy starzec nie zorientuje się w końcu, że padł ofiarą oszustwa?

Na szczęście całkowicie pochłonięty rozważaniami, jakie korzyści może mu przynieść nagła choroba i bliska śmierć brata, Smikrines w ogóle właściwie nie słucha lekarza. Nie robi na nim najmniejszego wrażenia zapowiedź jego własnej rychłej śmierci, nie zauważa też dziwnych potknięć językowych "cudzoziemca". Zaślepienie chciwca umożliwia jego przeciwnikom pomysłną realizację intrygi. Niebezpieczna chwila mija bez złych następstw.

Kochanek trzeci - filozof

IV w. to jednak przede wszystkim czasy "oswajania" szerokiej publiczności z filozofią. Publiczne wykłady sofistów na agorze i w gimnazjonach ściągały ateńską młodzież przygotowując ją w jakiejś mierze do odbioru nowych idei i pobudzając zainteresowanie dysputą teoretyczną. Po ulicach Aten krążą uczniowie Sokratesa, żywe pozostają tradycje pitagoreizmu, w połowie wieku rozpoczynają działalność szkoły filozoficzne Akademii i Perypatu, pod koniec popularność zyskują stoicy i otwiera się Ogród Epikura. Oku wychwytyjących natychmiast wszelkie odstępstwa od przeciętnej normalności, wszelkie dziwactwa, ułomności, niebacznie zdradzone idiosynkrazje komediopisarzy nie mogli ująć ani obdarci wegetarianie pitagorejcy z komedii Arystofonta *Pitagorysta* (Πυθαγοριστής), Aleksisa *Pitagoryzującej* (Πυθαγορίζουσα) i *Tarentyjczyków* (Ταραντινοί), Kratinosa Młodszego *Tarentyjczyków* (Ταραντινοί), ani noszący się z pańska akademicy z Arystofonta *Platona* (Πλάτων), ani też później, mędrcy z wysoko uniesioną brwią, dogmatyczni adepci wielkich szkół.

Większość fragmentów zachowuje jedynie migawkowy obraz intelektualisty ateńskiego, filozofa czy mówcy, jak chory na sofistazę¹⁸

¹⁸cf. Eubulides, *Biesiadnicy*, frg. 559 M.

uczestnik Świąta Dzbanów lub znakomity sofista (εὐφύης σοφιστής) Arystyp, jako autor książki kucharskiej (?)¹⁹, czy też retor Aristogeiton dziwacznie przystrojony w worek na węgiel²⁰. Kilkakrotnie pojawia się w aluzji Demostenes - Briareus z *Aresem w oku* zaklinający się, jak to miał w zwyczaju, na ziemię, wody, źródła, gaje (μὰ γῆν, μὰ κρήνας, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα)²¹. W wywołanym na chwilę w wyobraźni widza obrazie przemknęli zgraja mówców - *szkodliwych i podnieconych*²², dostojnie przejdzie *ponury jak ślimak* Platon²³. Być może pokaże się we własnej osobie pitagorejczyk głodomór w obszarpanym płaszczu (τρίβων), niemal symbolu swej szkoły.

Próbując ułożyć ocalałe kostki w większą, choć ciągle fragmentaryczną mozaikę, przyjrzyjmy się jak ulica ateńska oceniała w komicznej deformacji przedstawicieli dwóch najczęściej w komedii, zwłaszcza Średniej, pojawiających się szkół filozoficznych, uczniów Pitagorasa i uczniów Platona z samym mistrzem na czele w kontrastowym ujęciu, sugerującym ich przynależność do różnych warstw społecznych, a następnie, jak odbiło się na komediowej scenie powstanie z końcem wieku Stoi i Ogrodu.

Torba pitagorejczyka

Zaniedbani i brudni pitagorejczycy na komediowej scenie IV w., czyniąc cnotę z konieczności tworzą sobie system filozoficzny uświęcający niejako ich biedę. Znaleźli sobie wspaniały pretekst (καλήν πρόφασιν), powiada ktoś w *Pitagoryście* Arystofonta, aby usprawiedliwić życie w nędzy i uczynili z tego regułę²⁴. Jeśli nie tykają "niczego, co żywe", to nie dlatego, że tak nakazują im ich wierzenia, ale po prostu, ponieważ nie stać ich na mięso. Gdyby było inaczej, powiada Arystofont, rzuciliby się na mięso i ryby tak chciwie, że "pozarliby przy tym własne palce". Do zasad filozofii pitagorejskiej należy obok diety "więziennej" (μικροσιτία), uniemożliwiający mycie się wodowstręt (άλουσία), związany z nim brud (ρῦπος), a także dreszcze z zimna (ρίγος) wywołane brakiem odpowiedniej odzieży²⁵. W *Pitagorejce* Aleksisa je się suszone figi, wytloki z wina i ser. W *Chlebaku* (Κώρυκος)

¹⁹cf. Alexis, *Galatea*, PCG II, frg. 39. w. 9: *mss.* ἀρτηρίαν, Morelius (Meineke, Edmonds) proponuje ἀρτυσίαν - sztuka przyprawiania; Tucker: ἀτηρίαν - nieszczęście (cf. PCG *ad locum*).

²⁰PCG II, frg. 211 (Alexis).

²¹Cf. Timocles, *Herosi* (FAC II, frg. 11 E), *fab. inc.* frg. 30 E.

²²FAC II, frg. 34 E (Nicostratus).

²³PCG II, frg. 13: ὡσπερ κοχλίας σεμνῶς ἐπηρκῶς τὰς ὀφρῦς.

²⁴cf. Mnesimachos, *Alkmaion* (D. L. VIII, 37).

²⁵cf. Antyfanos (PCG II, frg. 225, *fab. inc.*), Arystofont, *Pitagorejczyk*, frg. 360 M III, Aleksis, *Tarentyjczycy*, PCG II, frg. 223.

Antyfanesa²⁶, pitagorejczyka naśladowuje wiernie (ὡσπερ Πυθαγορίζων) cynik ogryzając poczerniały placek jęczmienny (μελαγχρῆς μάζα) za obola - strawę niewolników. W *Pitagoryście* Arystofonta²⁷ filozof je warzywa popijając wodą. Worek na żywność - κώρυκος, staje się atrybutem pitagorejczyka równie niezbędnym jak torba żebracza - πήρα, cynika. Niczego nie znajduje w nim Antyfanos poza garścią łobody i innego zielska²⁸.

Jeśli jednak nadarzy się okazja zjedzenia czegoś lepszego, obłudnym, jak wszyscy filozofowie, pitagorejczykom nie zbywa na znakomicie uzasadnionych teoretycznie wymówkach. W *Attis* (Ἄττις) Aleksisa wracający z targu sługa, znawca filozofii swego pana, chwali się, że zakupił dorodne "nieżywe" ryby, baranię z "umarłego" barana i wątróbki, już uduszone. Dopiero, gdyby komuś udało się wykazać, że jego zakupy mają głos i duszę, musiałby się przyznać do złamania surowej reguły pitagorejskiej²⁹. Zgodnie z tym rozumowaniem postępuje Epicharides w cytowanych powyżej *Tarentyjszykach* Aleksisa: zajada psy - *ale je przecież przedtem uśmierca!*³⁰.

Niewiele dowiedzieć się można z tych fragmentów o doktrynie filozoficznej uczniów Pitagorasa. Wynika to może częściowo ze specyficznego doboru "kulinarnych" cytatów w *Deipnosophistach* Atenajosa, naszym głównym źródle. Z drugiej strony pitagorejczycy ze swoją dziwaczną dietą stanowią wdzięczny obiekt drwin autorów komedii, gatunku, który od chwili powstania interesował się szczególnie wszystkim, co pojawiało się na stole i wykorzystywał każdą okazję do napomknienia o jedzeniu.

Laska akademika

Jeśli pitagorejczyk gra w Komedii Średniej rolę żebraka (sekunduje mu w niej czasami filozof cynicki), akademikowi przypada w udziale rola arystokraty. Trudno o większy kontrast, zwłaszcza w wyglądzie zewnętrznym. Uczeń Platona przegląda się w zwierciadle, aby poprawić swój wyszukanie elegancki strój. Starszy pan "typowy Grek", kroczy dostojnie w białej chlanidzie, niepomny, że noszenie takiego płaszcza Demostenes uważał za objaw zniewieściałości. Wygląda spod niego rąbek delikatnego chitonu. W filcowym kapeluszu, z laseczką, jest personifikacją Akademii:

Cóż więcej gadać? Oto i cała Akademia!

²⁶ PCG II, frg. 133 (Antiphanes).

²⁷ FAC II, frg. 12, E (Aristophon).

²⁸ PCG II, frg. 150 (Antiphanes): <ἐν τῷ κώρυκῳ>.

²⁹ PCG II, frg. 27 (76, 223) (Alexis).

³⁰ PCG II, frg. 223 (Alexis).

- komentuje w *Antajosie* (Ἀνταῖος) Antyfanos³¹.

Czyżby wartość "całej Akademii" polegała wyłącznie na odpowiedniej prezencji i minie jej przedstawicieli, czyli wykorzystaniu pozorów? W *Rozbitku* (Ναυαγός)³² Efipposa światowy młodzieniec o kunsztownie uczesanej fryzurze, wypielęgnowanej brodzie, obuty w modne sandały, w chładzie o starannie ułożonych fałdach, przemawia oparty na łasce ze sztuczną godnością. W końcu V w. kroczył tak wyniośle po scenie komediowej bosy i obdarty mistrz Platona, Alkibiadesa i Krytiasza spoglądając na wszystkich z góry. W pół wieku później Platon patrzy surowo z miną *ponurą jak ślimak*

T. B. L. Webster zauważa podobieństwo komediowego wyglądu zewnętrznego akademika do opisu sposobu bycia oligarchy w *Charakterach* Teofrasta³³. Obu stawiane są te same zarzuty przekupstwa i interesowności.

Żebracy czy arystokraci, filozofowie mają jedną cechę wspólną - bałamuca swoich uczniów, ucząc ich w najlepszym razie głupstw do niczego nieprzydatnych, lub, co gorsza, sztuki oszukiwania i wykorzystywania innych. Zasadnicza w twórczości Eurypidesa opozycja między słowem a czynem (λόγος/ἔργον), wielokrotnie w różnych jej aspektach badana i analizowana w teatrze tego najtragiczniejszego z tragiców, pojawia się tutaj w komediowej szacie wraz z wprowadzeniem maski filozofa. W *Tarentyjczykach* Aleksisa zamiast chlebem pitagorejczycy żywią swoich uczniów słodkimi słówkami (λόγοι λεπτοί), pitagoreizmami i sofizmatami. Kratinos Młodszy rozwodzi się w swojej wersji *Tarentyjczyków* nad praktykami stosowanymi wobec nowicjuszy, którym mąci się umysł za pomocą antytez, definicji, równań³⁴. Platonicy z zapalem rozprawiają o tym, czego nie wiedzą, przechadzając się przy tym aż do bólu tydek³⁵. Wypowiadają twierdzenia, których nie sposób dowieść, o nieśmiertelności duszy³⁶ lub naturze dobra³⁷, bądź też kontynuują z zapalem badania, jakim ongiś oddawał się arystofanejski Sokrates w dumałni. Dociekają w *Ankylionie* Aleksisa różnicy między cebulą a mydłem, a Epikrates każe im dyskutować nad sklasyfikowaniem dyni (κολοκύνθη) do rodzaju traw, warzyw lub drzew³⁸. Nic dziwnego, komentuje dorycki rozmówca w omawianym fragmencie bezimiennej sztuki Epikratesa, wyrażając opinię przeciętnego laika, że sycylijski lekarz jest pewien, że ma do czynienia z wariatami.

³¹ PCG II, frg. 35 (Antiphanes).

³² FAC II, frg. 14 E.

³³ T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970, str. 54.

³⁴ FAC II, frg. 7 E (Cratinus II).

³⁵ cf. Aleksis, *Ankylion* (PCG II, frg. 1), *Meropis* (frg. 151).

³⁶ cf. Aleksis, *Olympiodoros* (PCG II, frg. 163); Kratinos Mł., *Podrzutek na niby* (FAC II, frg. 10 E).

³⁷ PCG II, frg. 6 (Amphis, *Amfikrates*).

³⁸ FAC II, frg. 11 E (Epikrates).

Szczupłość i przypadkowość zachowanych wzmianek nie pozwala na wysnuwanie wniosków co do znajomości doktryn filozoficznych w Atenach, bądź zasięgu i poczytności poszczególnych dialogów Platona, choć tytuły komedii Aleksisa *Fedon* i *Fajdros* nawiązują wyraźnie do utworów platońskich. Nie trzeba wcale znać filozofii Platona, aby śmiać się z powierzchownych i ogólnikowych żartów komediowych (przynajmniej tych zachowanych). A przecież widzowie musieli niemal na pamięć znać tragedie Eurypidesa, aby wychwycić aluzje Arystofanesa do poszczególnych scen, postaci czy wręcz pojedynczych wierszy. Zaczepki komediopisarzy Komedii Średniej nie dorównują jadowitością szydom Komedii Starej, jednak, jak się wydaje, do filozofów - mędrców odnoszą się oni ze szczególną podejrzliwością i wyjątkowym brakiem życzliwości.

Komediopisarze Komedii Nowej dziedziczą tę postawę, tyle że pitagorejczyków i akademików zastępują teraz przede wszystkim stoicy, przeciw którym najczęściej kierują się ich szyderstwa.

Οἱμοι, φιλοσοφεῖς!

Stoików, którzy "nic nie wiedzą", atakuje "epikurejski" kucharz Damoksenosa³⁹. W komedii Teognetosa *Zjawa lub Skąpiec* (Φάσμα ἢ Φιλάργυρος)⁴⁰ zarzuca się im, że uczą liter "na opak", a książki ich "wywracają życie do góry nogami". Są niebezpieczni, nauka ich bowiem doprowadza do choroby. Filozofowie, niezależnie od kierunku, jak zwykle, "nauczają biedy". Ich teoretyczne rozważania na temat istoty dobra (τί τὸ ἀγαθόν;) nie mają żadnego praktycznego zastosowania. Nawet jeśli wydają się rozsądni w słowach, czyny szybko wykazują ich rzeczywistą życiową głupotę:

τούς γε φιλοσόφους
ἐν τοῖς λόγοις φρονούντας εὐρίσκω μόνον,
ἐν τοῖσι δ' ἔργοις ὄντας ἀνοήτους ὄρω.⁴¹

Widząc kogoś oddanego filozofii można jedynie westchnąć za Anaksippossem: οἱμοι, φιλοσοφεῖς! Czyni to z widoczną satysfakcją uczony gość Larensisa, gramatyk Myrtilos⁴², w sporze z cynikiem Kynulkosem. Możliwe zatem, że cytowany fragment komedii *Piorun* (Κεραυνός), odnosił się przede wszystkim do uczniów Diogenesa, których dziwactwa stanowiły

³⁹ FAC III a, frg. 2 E (Damoxenus).

⁴⁰ FAC III a, frg. 1 E (Theognetus).

⁴¹ PCG II, frg. 4 (Anaxippus).

⁴² Athen. XIII, 610 e-f.

wdzięczny temat żartów, jak choćby zwyczaj Kratesa z Teb noszenia futra w lecie (ἱμάτιον δασύ) i bylejakię szmaty w zimie (ράκος).

Komediopisarze zdają się zatem przyklaskiwać dekretowi z 307/306 r. wyganiającemu filozofów z Aten. Rozmówca z komedii Aleksisa *Rycerz* (Ἰππεύς) błogosławi Demetriusza, za spowodowanie wyrzucenia ich poza granice miasta⁴³. A przecież przynajmniej niektórzy z poetów uczęszczali na wykłady przedstawicieli różnych kierunków. Baton słuchał akademika Arkesilaosa. Wyszdydziwszy niebacznie stoika Kleantesa został przez Arkesilaosa usunięty ze szkoły i otrzymał zgodę na powrót, dopiero dzięki wstawianictwu samego pokrzywdzonego a także okazaniu skruchy⁴⁴. Brat historiografa Durisa, autor komedii i gramatyk Lynkeus, uczęszczał na wykłady Teofrasta⁴⁵, gdzie spotykał się może z innym, jeśli wierzyć tradycji, słuchaczem następcy Arystotelesa, Menandrem.

Czy trzeci z kolei kochanek hetery Fojnikidesa, filozof, pojawiał się w komedii jako jedna z osób dramatu?

W jednowierszowym zaledwie opisie hetera rysuje jego plastyczny portret z podkreśleniem charakterystycznych elementów maski i kostiumu. Najwyraźniej broda (πώγων) i właściwy mu płaszcz (τρίβων) w dodatku do słowolejstwa (λόγοι) czynią filozofa. Menander kilkakrotnie określa filozofów jako "wysoko unoszących brew". Niewykluczone że mogła to być cecha wyróżniająca ich maskę, jednak brak jakichkolwiek wzmianek o ewentualnym emplot scenicznym filozofa zarówno w komedii Średniej jak i Nowej.

Nie filozof bowiem jest na tej scenie komediowej nauczycielem życia (filozofia stanie się nią dopiero w teatrze Menandra), nie filozofowie hipokrycy ze swoimi bredniami (λίτροι σοφιστῶν), ale ludzie nierównie od nich mądrzejsi, prawdziwi σοφοὶ σοφισταί - kucharze. Nie bez przyczyny komediowy Herakles wszedłszy do biblioteki w towarzystwie swego mistrza, Linosa, mając wybrać książkę i pokazać tym wyborem swój charakter i zakres zainteresowań chwytą bez namysłu pomiędzy dzieł Orfeusza, Hezjoda, Homera, tragików, Epicharma, Chojrilosa i stosów prozy - książkę kucharską niejakiego Simosa⁴⁶. W osobie Simosa, który *nota bene* zaczynał jako aktor tragiczny, zrównuje się sztuka kucharska ze sztuką dramatyczną, ba, nawet ją przewyższa. Zresztą, zdaniem innego mistrza patelni, jednego z kucharzy Anaksilasa, lektura Ajschylosa nie jest tak przyjemna, jak przysmażanie rybek⁴⁷. Wybór Heraklesa pochwała (kpiąco?) Linos, nazywając go "filozofem".

⁴³ PCG II, frg. 99 (Alexis).

⁴⁴ Plut. *Mor.* 55 c.

⁴⁵ Athen. III, 100 e (ὁ Θεοφράστου γνώριμος).

⁴⁶ PCG II, frg. 140 (Alexis, *Linus*).

⁴⁷ PCG II, frg. 19 (Anaxilas, *Kucharze*).

Myśl, że zamiast zajmować się czczymi rozważaniami filozoficznymi lepiej jest oddawać się rozkoszom stołu, powtarza się wielokrotnie. W zmiennym świecie rządzonej przez boginię Tyche jedyną "sprawdzoną" filozofią jest zalecenie korzystania z chwili. Niewątpliwie w przeciwieństwie do Platona komediopisarze prędzej przepędziliby "w diabły" z miasta filozofię niż tragedię.

Kucharski przepis na życie

Nie pod maską filozofa więc, ale pod maską kucharza kryje się najprawdziwszy intelektualista Komедii Średniej, mistrz wiedzy zaliczany do najtęższych sofistów, bo kucharz "wiele musi umieć" - τὸν μάγειρον εἰδέναι πολλά δεῖ. Scenki z kucharzami dają przedsmak rozwiniętych w Komедii Nowej popisów retorycznych owych, jak się sami określają, uczniów Demokryta i Epikura. Są znakomitą parodią sposobu bycia mówcy, nauczyciela, czy filozofa. Kucharz praktyk jest nauczycielem życia zdecydowanie przewyższającym filozofa teoretyka. Podczas gdy ten bezskutecznie szuka odpowiedzi na pytanie jak żyć, tworząc skomplikowane systemy, rozprawiając nad istotą dobra, piękna, prawdy i nieustannie się kłócąc z innymi filozofami, kucharz po prostu "wie, jak żyć". Jest mistrzem, który jak nauczyciel, potrafi wprowadzić uczniów w tajniki swej wiedzy. Karykaturalna maska kucharza zmienia się w oka mgnienia w oblicze retora, stratega, lekarza, filozofa lub poety, bo nimi wszystkimi musi umieć być każdy dobry kucharz.

Kucharz zna się na medycynie: odpowiedni np. dobór zapachów wpływa na funkcjonowanie mózgu. Glaukiaszowi z *Kociołka* (Λέβης)⁴⁸ Aleksisa tytuł doktora (ὡς ἰατρικῶς) przynosi sposób na zachowanie soczystości wieprzowiny. Kucharz z *Prawodawcy* (Θεσμοφορός) Dionizjosa,⁴⁹ tak jak mówca wyrazi dla słuchacza, dobiera odpowiednie dania dla każdego gościa. Musi być znawcą taktyki, jak ów kucharz z *Niedobrej* (Πονήρα)⁵⁰ Aleksisa, który rozsiada się najpierw, aby przemyśleć (λογίσασθαι) i zaplanować (συντάξαι) ucztę, zanim się weźmie do jej przygotowania. Musi umieć uchwycić właściwy moment, nie dowierzając zbyt łatwo książkom, które, zdarza się, mówią dużo mniej po niż przed napisaniem. Słowem, konkluduje kucharz Dionizjusza, sztuka ta jest niezmiernie trudna do opanowania. Z wypowiedzi zachowanej w *Prawodawcy* wynika ponadto, że nie wystarcza wiedza książkowa, kucharz musi mieć wrodzone zdolności, swoisty instykt, czyżby pokrewny platońskiemu natchnieniu?

⁴⁸ PCG II, frg. 129 (Alexis).

⁴⁹ FAC II, frg. 2 E (Dionysius).

⁵⁰ PCG II, frg. 191 (Alexis).

Kucharz jako prawdziwy uczony posługuje się fachowym językiem, którego nikt poza nim nie jest w stanie zrozumieć. W sztuce Stratona *Fojnikides*⁵¹ najemca kucharza skarży się, że sprowadził sobie do domu Sfinksa. Nie rozumie ani jednego słowa, aż zdesperowany błaga mistrza, żeby wyjaśnił mu wszystko "prosto" (ἀπλῶς), tłumacząc się z pokorą brakiem wykształcenia (ἀγροικότερός εἰμι...). Kucharz naturalnie odpowiada cytatem z Homera i dumnym stwierdzeniem, że "zawsze tak mówi" (ὁμηρικῶς). Wygląda na to, narzeka pracodawca, że przyjdzie mu sprawdzać znaczenia wszystkich słów w książkach Filetasa, bądź też błagać kucharza intelektualistę, żeby "gadał po ludzku" - ἀνθρωπίνως λαλεῖν. Pracodawca kucharza uskarża się na jego uczoną manierę tak samo, jak jeden z rozmówców w *Kleofaniesie* Antyfanasa⁵² wyrzekął na sposób rozumowania sofistów z Liceum. Z ich przytoczonych przezeń rozważań o bycie i niebycie *nawet sam Apollo nic by nie zrozumiał* - ταυτὶ δ' ὅ τι ἐστὶν οὐδ' ἄν Ἀπόλλων μάθοι!

W cytowanym już dialogu z *Kociółka* Aleksisa rozmówca uważa, że kucharz Glaukiasz byłby lepszym logografem niż kucharzem, bowiem znakomicie potrafi tak mówić, żeby nic nie powiedzieć.

W *Milezjczykach* lub *Kobiecie z Miletu* Aleksisa⁵³ kucharz operując całym aparatem pojęć filozoficznych rozprawia o rozkoszy (ἡδονή) jaką odbiorcy przynosi jego sztuka kulinarna, jeśli tylko potrafi właściwy z niej zrobić użytek. Nic więc dziwnego, że tak wszechstronnie wykształconych kucharzy zalicza komedia do sofistów - εἰς τοὺς σοφιστὰς τὸν μάγειρον ἐγγράφω. Nic także dziwnego, że w ograniczonym składzie komediowej obsady niezbędny, wszędobylski kucharz, filozof "z natury", z powodzeniem "zastępuje" wszystkich innych "nauczycieli mądrości". Do zadowolenia się epizodyczną rolę zmuszony zostaje dopiero na Menandrowej scenie.

Nie zachowała się ani jedna komedia z okresu Średniej w całości, nie znamy także utworów twórców Komedii Nowej, trudno zatem porównywać atmosferę ich utworów z przepojonym humanistyczną filozofią nastrojem sztuk Menandra, świadczącym o ścisłym związku autora z współczesną mu myślą filozoficzną. Przed nim, jak się zdaje, znacznie rzadziej pojawiają się inspirowane myślą filozoficzną wypowiedzi, częściej szyderstwa z adeptów filozofii niż krytyka ich poglądów. Zanim filozofia zadomowi się na dobre w salonach Komedii, pojawia się w czepku kucharskim w jej kuchni.

⁵¹ FAC II, frg. 1 E (Straton).

⁵² PCG II, frg. 120 (Antiphanes).

⁵³ PCG II, frg. 153 (Alexis).

12 Zakończenie: bunt masek

τίνος γὰρ ἄξιον ἀληθῶς εἰς θεάτρον εἰσεῖν ἄνδρα
πεπαιδευμένον ἢ Μενάνδρου ἕνεκα;

Plutarch (*Mor.* 853 d)

Antyczne płaskorzeźby z kolekcji Princeton i Muzeum Laterańskiego ukazują zamysłonego Menandra siedzącego z maską komiczną w ręku przy niskim stoliku, na którym leżą zwrócone ku niemu maski starca i kobiety z szeroko otwartymi ustami. Reliefy te przypominają inną płaskorzeźbę, przechowywaną dziś w Stambule, na której siedzący w krześle Eurypides ujmuje tył maski podawanej mu przez postać kobiecą, personifikację *Skene*. Za krzesłem Eurypidesa i jego plecami stoi skrzynia wypełniona maskami. Jedna z nich wystaje ze skrzyni przodem zwrócona do stojącego za krzesłem poety posągu Dionizosa. Podczas gdy między tragikiem a jego "odwróconymi tyłem" maskami zdaje się nie istnieć jakakolwiek łączność, Menander trzyma przed sobą maskę młodzieńca tak, że zwraca się ona doń ustami sprawiając wrażenie, jakby rozmawiała czy może nawet kłóciła się z poetą przy wtórze głośnych okrzyków pozostałych masek.

Hellenistyczny autor reliefu starał się podkreślić w nim zapewne mistrzostwo tego komediopisarza w tworzeniu charakterów, jakie powołał do istnienia i działania na proskenionie teatru ateńskiego. Udało mu się tymczasem uchwycić istotę Menandrowej komedii - psychologiczną prawdę zindywidualizowanych postaci ukrytych za typowymi konwencjonalnymi maskami komedii, maskami, które przestały do nich pasować.

Postacie Menandra nieustannie wychylają się spod swych topornych masek, zamieniają rolami, zaskakują cechami nieoczekiwanymi w typowej "danej" postaci, którą kreują od nowa. Polemon, Thrasonides i Stratofanes, Habrotonon, Chrysis i Daos "wadzą się" z *brzydkimi i powykrzywianymi maskami*, one zaś zdają się głośno protestować przeciw nakładaniu ich na oblicza, tak różne od ustalonej konwencji komediowej.

Aby zapewnić widzowi rozrywkę, jakiej oczekuje, dramatopisarze czwartowieczni próbują odświeżyć i wzbogacić treść swoich utworów. W często cytowanym, sławnym fragmencie komedii *Poezja* (Ποίησις) Antyfanos utyskuje na trudności, z jakimi przychodzi borykać się nieszczęsnemu autorowi komedii, od którego żąda się oryginalności i który wszystko musi wymyślić sam, w przeciwieństwie do tragika dysponującego gotową fabułą. Nie wolno mu jej samowolnie zmieniać, doda Arystoteles, zbliżyłoby to bowiem jego utwór do parodii mitologicznej, domeny komedii.

Właśnie popularność parodii mitologicznej w pierwszej połowie IV w., w okresie Komedi Średniej, świadczy o pewnym przesycie znanymi wątkami tragicznymi, które bez znużenia da się oglądać już tylko w komediowej szacie. Ksenarchos w *Szkarłatniku* (Πορφύρα)¹ uskarża się, że poeci, w odróżnieniu od handlarzy ryb, wymyślających wciąż nowe sztuczki, aby sprzedać nieświeży towar, nie mają nic nowego do powiedzenia.

Tragicy podejmują różne próby odświeżenia składnicy mitycznych fabuł. Sięgają po niewyzyskane dotąd wątki dramatyczne, jak dzieje Adonisa, Kinyrasa, a może także i Gygesa, jeśli kontrowersyjny urywek sceniczny (?) dotyczący jego historii dałoby się ostatecznie odnieść do tego okresu². Usiłują inaczej przedstawić znane mity zaskakując widza (Agaton miał przepaść przy próbie wtłoczenia wielowątkowego mitu w ramy jednej tragedii), bądź wracają do dramatu historycznego, niepodejmowanego, jak się zdaje, od czasów *Persów* Ajschylosa, jak Moschion w swym *Temistoklesie* lub Teodektes w *Mauzolosie*³.

Uczeń Eurypidesa zgodnie uznany przez potomnych za najwybitniejszego przedstawiciela Komedi Nowej - ἄστρον τῆς κωμωδίας, eksperymentuje w *Tarczy* wprowadzając w strukturę komedii sceny i postacie żywcem" zaczerpnięte z tragedii. W *Odludku* zdaje się wykorzystywać inny jeszcze gatunek dramatyczny, przeżywający w tym okresie pewien renesans, dramat satyrowy (w kształcie, jaki nadał mu Eurypides)⁴.

Elementy scenerii, dobór postaci, sposób prowadzenia akcji, burleskowe z brawurową przesadą "wygrane" sceny (*servus currens*, kucharz z żywym baranem), aluzje w tekście sztuki, zbliżają *Odludka* na tyle, na ile jest to możliwe bez obalenia granic gatunku, do atmosfery dramatu satyrowego.

Sztuka dzieje się w dość rzadkiej dla "miejskiej" Komedi Nowej scenerii wiejskiej. Jej punktem centralnym, miejscem wokół którego koncentruje się akcja jest grotta Nimf. Nimfy też, matki satyrów, pospołu z kozłonomim

¹ FAC II, frg. 7 E (Xenarchus).

² cf. P. Maas, E. Lobel, *A Greek historical Drama*, Gnomon 22 (1950), str. 142-143; M. Gigante, *Un nuovo frammento di Licofrone Tragico*, La Parola del Passato, VII (1952), str. 5-7; V. Martin, *Drame historique ou tragedie? Remarques sur le nouveau fragment tragique relatif à Gyges*, MH 9 (1952), str. 1-9; R. Cantarella, *Il frammento di Ossirinco su Gige*, Dioniso 15 (1952), str. 3-31; I. Th. Kakridis, 'Ἡ γυναῖκα τοῦ Κανδαύλη - μιὰ ἄγνωστη τραγωδία', Ἑλληνικά, 12 (1952), str. 1-14; A. Lesky, *Das hellenistische Gyges-Drama*, Hermes 81 (1953), str. 1-10; Q. Cantaudella, *Saggi sulla tragedia Greca (sulla cronologia del cosiddetto "Frammento di Gige"*, Firenze 1969.

³ cf. T. B. L. Webster, *Fourth-Century Tragedy and the Poetics*, Hermes 82 (1954), str. 294-358; G. Ksanthakis-Karamanos, *Deviations from Classical Treatments in Fourth-Century Tragedy*, BICS 26 (1979), str. 99-103; oraz ogólnie: A. Kappelmacher, *Zur Tragödie der hellenistischen Zeit*, WS 44 (1924-25), str. 69-86; Fr. Schramm, *Tragicorum Graecorum hellenisticae, quae dicitur, aetatis fragmenta (praeter Ezechielem) eorumque de vita atque poesi testimonia collecta et illustrata*, Westphaliae 1929.

⁴ cf. N. Hourmouziadis, ΣΑΤΥΡΙΚΑ, Athens 1974.

ulubieńcem Dionizosa, Panem, obejmują patronat nad sztuką nadając jej świąteczny, karnawałowy charakter. Nawet chór w Komедii Nowej nie związany już zazwyczaj wcale z akcją i bohaterami komedii, tu zdaje się współtworzyć radosny nastrój bachiczny: grupę pijanych młodzieńców tworzą tym razem, jeśli słuszna jest koniektura, nie wracający z nocnej hulanki komaści, lecz πανιασται - członkowie bractwa religijnego Pana⁵.

Występujący w roli Prologa Pan czuwa nad właściwym przebiegiem akcji od początku do końca. Pod jego szczególną opieką znajduje się dwoje młodych: niewinna córka Knemona, którą Pan postanawia chronić w nagrodę za jej wyjątkową cnotliwość oraz młody Sostratos - myśliwy. Dedykowane temu leśnemu bóstwu dziękczynne epigramaty z III w. n.e.⁶, świadczą, że Pan, utożsamiany z egipskim bogiem Minem, staje się nie tylko, jak jego ojciec, Hermes, opiekunem podróżnych, ale przede wszystkim patronem myśliwych - identyfikację ułatwiło być może to, że również w samej Grecji Pan, zawołany łowca, otaczał myśliwych szczególną opieką. Nie tylko wyszukuje on odpowiedniego męża dla panny, kierując kroki Sostratosa w poblizze chaty Knemona, gdzie może on ją zobaczyć i natychmiast zapłonąć miłością, ale zsyła także proroczy sen matce młodzieńca (wykorzystując jej skłonność do obchodzenia z ofiarami demowych ołtarzy) i w ten sposób sprowadza w poblizze grotty Nimf wszystkie zainteresowane osoby z rodzicami pana młodego włącznie. Pana wzywa na świadka swych uczciwych zamiarów Sostratos, oskarżany przez Daosa i Gorgiasza, do niego zwraca się z prośbą o pomoc i z nadzieją na uzyskanie zgody Knemona, gdy zaprasza Gorgiasza na uroczystość w grocie Nimf, uroczystość, która z ofiary przebłagalnej przekształca się w podwójne wesele. Na Pana powołują się wreszcie Sikon i Getas wyciągając z domu niechętnego Knemona.

Wprawdzie wygłosiwszy Prolog Pan znika ze sceny, pozostaje jednak u wejścia do grotty jego statua dominująca nad miejscem akcji.

W dramacie satyrowym zbiorowym reprezentantem żywiołu satyrowego był chór, indywidualnym - Sylen. W Menandrowym Odludku funkcje te przejmują dręczący Knemona słudzy, Pyrriasz, Getas, Sikon oraz "satyrowy" Pan.

Do wystawienia *Odludka* potrzeba wyjątkowo dużej liczby rekwizytów, co także jest charakterystyczną cechą dramatu satyrowego. Pojawienie się córki Knemona w drodze po wodę z hydrią umożliwia Sostratosowi ofiarowanie pomocy i tym samym wszczęcie rozmowy, obserwowanej z daleka przez Daosa. Jego płaszcz, elegancka chlanida (χλανίς) zdradza

⁵cf. Gomme/Sandbach, *Comm.*, str. 176 (πανιασται); E. W. Handley (*Comm.*, str. 172-174) opowiada się ostatecznie za lekcją papirusu, przyjmując tym samym istnienie w tym miejscu "rozdzielonego" anapestu - *split anapaest*.

⁶cf. A. Świderkówna, *Bogowie zeszli z Olimpu*, Warszawa 1991, str. 246-7:
To stawiam tu dla Pana, patrona myśliwych, on mnie wspomóg!

natychmiast właściciela jako miejskiego bogatego paniczyka wzbudzając najgorsze podejrzenia Daosa i od razu wrogo usposabia prostodusznego Gorgiasza:

GO. - Ten w tym płaszczyku? To o nim mówileś?

DA. - O nim.

GO. - Łotr jakiś, od razu to widać! (w. 257-258)

Skórzane okrycie (διφθέρα) Daosa i jego motyka (δίκελλα), pomogą Sostratosowi w ostatecznym przekonaniu Knemona, że jest właściwym kandydatem do ręki jego córki.

Narzędziem, służącym zwykle w typowym dramacie satyrowym do ukarania "złego" staje się tu wiadro (κάδος), upuszczone przez służącą Knemona do studni oraz ta właśnie motyka, którą nieszczęsna, przerażona gniewem pana Simiche traci w ten sam sposób przy próbie wydostania wiadra. Knemon zostaje ukarany za swą grubiańską odmowę użyczenia naczyn (λεβήτιον, χυτρούγαιλος) chociaż, twierdzi Sikon, sąsiedzi na ogół nie odmawiają podobnej przysługi:

... masie ludzi służę

W mieście, nachodzę ich sąsiadów, garnki

Od wszystkich biorę... (w. 491-2).

Wejście kucharza ciągnącego opierające się i wyrywające zwierzę (πρόβατον) żywo przypomina bezładny parodos chóru satyrów - pasterzy wracających ze stadem do jaskini Polifema w Eurypidejskim *Cyklopie*.

Do dramatu satyrowego zbliża *Odludka* przede wszystkim wykorzystanie motywu "ukarania potwora". Knemon ἀπάνθρωπος znakomicie pasuje do grona "czarnych" bohaterów satyrowych: mizantropa Buzyrysa, ludożerczego samotnika Polifema, rozbójnika Skeirona. Knemon, co prawda, nie pozera przechodniów na surowo, ani nie rozdziera ich na strzępy, marzy natomiast głośno o głowie Meduzy, która by mu pozwoliła pozamieniać ich w kamienie.

Czyż ten Perseusz słynny nie miał szczęścia -

I z dwu powodów: raz, że się nie stykał

Z tymi, co chodzą po ziemi - miał skrzydła.

Dwa, ten cudowny środek dostał, którym

W kamienie zmieniał intruzów? Och, jakbym

Chciał tego teraz! Najchętniej bym widział

Wszędzie tu tylko kamienne figury!

Rzuca się w pogoń za Pyrriaszem miotając na niego grudy ziemi i ulęgałki, niczym cyklop Polifem skały na Odyseusza.

*Nie wiecie, jaki to potwór.
On pożre nas wszystkich!* (w. 124-5)

- zapowiada pierwsze wejście Knemona przerażony niewolnik. Straszne czyny barbarzyńskich potworów satyrowych, rozszarpywanie żywcem ludzi, składanie ich w ofierze, ludożerstwo, o których słyszymy z relacji ogarniętych grozą Hellenów, naocznych świadków (Odyseusz w *Cyklopie*), Knemon "realizuje" w formie pogrózek i zapowiedzi:

*Ja ciebie, na Dzeusa,
Jeszcze żywego pożrę!* (w. 466-7)

Struktura *Odludka* zachowuje podstawowe elementy budowy dramatu satyrowego. Jak w Eurypidejskich sztukach bohater pozytywny zostaje początkowo postawiony w beznadziejnej zdawałoby się sytuacji. Sostratos zawodzą zarówno jego totumfacki Chajreas, jak i sprytny niewolnik ojca, Getas, o Pyrriaszu już nie wspominając. Gorgiasz i Daos nie mają wątpliwości co do odmowy Knemona: nie trudź się, mój drogi, bo to na próżno (w. 338-9). Tymczasem następuje nagle odwrócenie sytuacji. Polifem zasypia upity winem, Knemon wpada do studni ("zemsta" wiadra i motyki), co umożliwia ukaranie i wyśmianie "złego" podczas swoistej zabawy w ciuciubabkę Gety i kucharza.

Eurypides badał konsekwencje wprowadzenia postaci tragicznej (Odyseusz) w środowisko satyrowe, Menander zabiera postaci komedii "mieszcząńskiej" na wycieczkę w plenerowy świat satyrowy na spotkanie "z potworem". Ograny w niezliczonych komediach banalny motyw kłopotów zakochanego młodzieńca "z dobrego domu" ulega w tym nieoczekiwanym otoczeniu odnowieniu⁷.

Zarówno jednak skłócenie masek i postaci, jak i próby zaskoczenia widza przez chwilowe podniesienie komedii do nastroju tragicznej powagi, czy też nadanie jej cech luźnego dramatu satyrowego, zapowiadają daleki kres gatunku, tak jak "burzycielstwo" Eurypidesa prowadziło do końca sofoklejskiej "idealnej" tragedii.

⁷A. Schäfer, *Menanders Dyscolos, Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Meisenheim am Glan 1965), dowodzi braku logicznego związku pomiędzy dwoma zasadniczo różnymi wątkami *Odludka*: intrygą miłosną (Sostratos) i komedią charakteru (Knemon). Eksperyment Menandra polega na tym właśnie, aby intrygę miłosną rozegrać w sztuce stanowiącej studium charakteru: przemianie Sostratos z bezradnego miejskiego młodzieńca w wykorzystującego każdą okazję w dążeniu do celu energicznego "męża", który rozumie, że nie można stale liczyć tylko na innych, towarzyszy uświadomienie sobie przez Knemona prawdy odwrotnej, że nie można liczyć tylko na siebie

Wśród fragmentów papirusowych z końca III w. niektóre poświadczają rozpaczliwe próby zadziwienia odbiorców nowinkami technicznymi i wirtuozerią formy, jak owe dwa dziwaczne anonimowe prologi komedii, z których jeden zaczyna każdy werset z kolejnej litery alfabetu, aby dowieść, że nie jest nieświadomy sztuki poetyckiej, drugi powtarza każdy wers od końca nie zmieniając jego sensu⁸:

*Eros, Afrodyty syn, łagodny młodzian;
Młodzian łagodny, syn Afrodyty, Eros ...*

— Te popisy, których formalne mistrzostwo kryje ubóstwo treści świadczą, że tradycyjna komedia osiągnęła oto kres swoich możliwości na scenie dionizyjskiej. Przeżyje jeszcze pewien renesans odziewając w helleńskie pallium rzymskich wykonawców, ale i w tej grecko-łacińskiej szacie "wygra" się stosunkowo szybko, ustępując miejsca bardziej masowemu rozrywkowi, mimom, igrzyskom, wyścigom.

Odrodzi się dopiero w nowożytnej Europie, na scenie, której scenografię zdawał się zapowiadać jej temat główny - οἰκεῖα πράγματα, w teatrze zamkniętym, na scenie "celkowej", a potem "pudełkowej", słowem, w swoim naturalnym niejako środowisku, w którym ta stworzona w IV w. p n.e. w greckiej oikumene konwencjonalna "rodzinna" komedia mieszczańska, pozbywszy się masek, odbierających jej postaciom możliwości indywidualizacji, a zatem i podporządkowania się wymogom realistycznej μίμησις βίου, może wreszcie poczuć się... jak we własnym domu.

⁸D. L. Page, *Greek Literary Papyri*, London, 1942, str. 322-325.

Bibliografia wybrana

Wydania

- *Fragmenta Comitorum Graecorum* (w 5 tomach) ed. A. Meineke, Berlin 1839-57 (M).
- *Comitorum Atticorum Fragmenta* (w 3 tomach) ed. T. Kock, Leipzig 1880-88 (K).
- *Comitorum Graecorum Fragmenta* (t. I) ed. G. Kaibel, Berlin 1899 (Kai).
- *Supplementum Comicum* ed. J. Demiańczuk, Cracoviae 1912 (D).
- *The Fragments of Attic Comedy, after Meineke, Bergk and Kock augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse* by J. M. Edmonds, vol. I-III b, Leiden 1957 (FAC E).
- *Comitorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*, ed. C. Austin, Berolini et Novi Eboraci 1973 (CGFP).
- *Poetae Comici Graeci* ed. R. Kassel, C. Austin, Berolini et Novi Eboraci 1983-89 (PCG).

Wydania poszczególnych autorów

- Menander: *Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae* ed. A. Körte, 1957 (Kö).
- Menander: *The Principal Fragments* ed. F. G. Allinson, London 1930 (Loeb!).
- Menandri *Reliquiae* ed. F. H. Sandbach, Oxford 1990 (OCT).
- Menander: *Aspis - Epitrepontes* (t. I) ed. W. G. Arnott, 1979 (Loeb 2).
- Eubulus - *The Fragments* ed. R. L. Hunter, Cambridge 1983 (CR n. s. 34 (1984), str. 180-2).
- *Machon* ed. A. S. F. Gow, Cambridge 1965.

Przekłady

- Menander, *Wybór komedii i fragmentów*, opr. J. Łanowski, Wrocław (BN) 1982.
- Arystofanes, *Trzy komedie (Lizystrata, Sejm kobiet, Plutos)*, tł. J. Ławińska-Tyszkowska (wstęp: J. Łanowski), (BN) Wrocław 1981.
- *Komedie (Acharnejczycy, Rycerze, Chmury, Żaby)*, opr. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1991.
- Eurypides, *Tragedie*, t. I-III, opr. J. Łanowski, Warszawa 1967-80.
- Terencjusz, *Komedie*, opr. M. Brożek, Wrocław 1978.
- Plautus, *Komedie*, t. I-IV, opr. G. Przychocki, Kraków 1931.

Wydania sztuk Menandra

Aspis

- Kassel R., Austin C., Pap. Bodmer XXVI: *Ménandre. Le Bouclier*, Cologny-Genève 1969.
- Austin C., *Menandri Aspis et Samia* (t. I. *Textus*, t. II. *Subsidia interpretationis*), Berlin 1968-70.
- Sisti F. Rome 1971.
- Borgogno A., *Menandri Aspis*, Milano 1972.

Dyscolos

- Martin V., Pap. Bodmer IV: *Ménandre. Le Dyscolos*, Cologny-Genève 1959.
- Treu M., *Dyskolos* (griechisch und deutsch), München 1960.
- Lloyd-Jones H., *Menandri Dyscolus*, Oxford 1960.
- Jacques J.-M., *Ménandre Le Dyscolos*, Paris 1963.
- Handley E. W., *The Dyscolos of Menander*, London/Cambridge, Mass. 1965.
- Martin J., *L'Atrabilaire*, Paris 1972.
- Gallavotti C., *Menandro, Dyscolos*, Roma 1966.

Epitrepontes

- Wilamowitz-Moellendorff U., *Das Schiedsgericht*, Berlin 1925.
- de Falco V., Napoli 1961.

Hydria

- Gaiser K. 1977.

Misoumenos

- Turner E. G., *The lost beginning of Menander's Misoumenos*, London 1978.
- Sisti F., *Menandro, Misoumenos, edizione critica, traduzione e commento*, Genova 1985.

Samia

- Austin C., *Menandri Aspis et Samia* (t. I. *Textus*, t. II. *Subsidia interpretationis*), Berlin 1968-70.
- Jacques J.-M., *La Samienne*.
- Bain D. M., *Samia*, Warminster 1983.

Sicyonios

- Kassel R., Berlin 1965.

Komentarze

- Gomme A. W., Sandbach F. H., *Menander a Commentary*, Oxford 1973 (G.-S).
- Handley E. W., *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- Schäfer A., *Menanders Dyskolos: Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Meisenheim am Glan 1965.

- *The Speeches of Isaeus (with critical and explanatory notes)* ed. W. Wyse, Hildesheim 1967.

Prace zbiorowe:

- Corbato C., *Studi Menandrei*, Trieste 1965.
- *Ménandre-Entretiens sur l'antiquité classique* publiés par O. Reverdin, tome XVI, Vandoeuvres - Geneva 1970.
- *Relire Ménandre* ed. E. Handley, A. Hurst, Genève 1990.
- Zucker F., *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, Berlin 1965.
- *Studia Menandrea ad Dyscolum pertinentia* (W. Steffen, I. Zawadzka, S. Dworacki, J. Horowski), Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.
- *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, B. 2), hrsg. N. W. Slater, B. Zimmermann.
- Euripides, *Women and Sexuality*, ed. A. Powell, London New York 1990.
- *Images of Women in Antiquity*, ed. A. Cameron, A. Kuhrt, Detroit 1983.
- *Patronage in Ancient Society* ed. A. Wallace-Hadrill, London-New York 1989.
- *Plautus barbarus - Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus, (Asinaria, Curculio, Mostellaria, Persa, Stichus, Truculentus)* ed. E. Lefèvre, E. Stärk, G. Vogt-Spira, Tübingen 1991.

Opracowania monograficzne i studia

- Arnott, G. W., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975.
- Axer J., *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.
- Bain D., *Actors and Audience*, Oxford 1977.
- Barigazzi A., *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965.
- Bieber M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1954.
- Biezuńska-Małowist I., *Kobiety antyku, talenty, ambicje, namiętności*, Warszawa 1993.
- Blundell J., *Menander and the Monologue* (Hypomnemata 59), Göttingen 1980.
- Bohne C. G., *Der Bramarbas. Ein Beitrag zur Differenzierung und Bestimmung des Miles Typus* (diss.), Köln 1968.
- Boughner D. C., *The Braggart in the Renaissance Comedy: a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis 1954.
- Brożek M., *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960.
- Dohm H., *Mageiros: Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie* (Zetemata 32), München 1964.
- Dover K. J., *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.
- Duckworth, G. E., *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952.

- Dunkin P.S., *Post Aristophanic Comedy. Studies in the social outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome*, Urbana 1946.
- Dupont F., *L' Acteur - Roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.
- Dworacki S., *Technika dramatyczna Menandra (Dyskolos, Epitrepontes, Perikeiromene, Samia, Aspis)*, Poznań 1975.
Eupolis i fragmenty jego komedii, Poznań 1991.
- Finley M.I., *Slavery in Classical Antiquity: Views and Controversies*, Cambridge 1960.
Ancient Slavery and Modern Ideology, London 1980.
- Friedrich W.H., *Euripides und Diphilos (Zetemata 5)*, München 1953.
- Giannini A., *La figura del cuoco nella commedia greca*, Acme 13 (1960), str. 136-216.
- Goldberg S., *The Making of Menanders' Comedy*, London 1980.
- Golden M., *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore-London 1990
- Harrison A.R.W., *The Law of Athens: the family and property*, Oxford 1968.
- Henry M. M., *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt am Main 1985 (CR. n. s. 37 (101) 1987, str.99-100).
- Hofmann W., Wartenberg G., *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973.
- Holzberg N., *Menander: Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Nürnberg 1974.
- Hourmouziadis N., ΣΑΤΥΡΙΚΑ, Athens 1974.
- Hunter R., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985 (CR n. s. 36 (100) 1986, str. 252-4).
- Hutchinson G. O., *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988.
- Janko R., *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, London 1984.
- Jouan F., *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris 1966.
- Katsouris A. G., *Linguistic and stylistic Characterisation - Tragedy and Menander*, Athens 1974.
Tragic Patterns in Menander, Athens 1975.
- Körte A., *Die Menschen Menanders*, Leipzig 1937.
- Legrand P., *Daos. Tableau de la Comédie Grecque pendant la période dite nouvelle*, Lyon-Paris 1910.
- Long T., *Barbarians in Greek Comedy*, Illinois 1986.
- Mengis K., *Die schriftstellerische Technik im Sophistenmahl des Athenaios*, Paderborn 1920.
- Nesselrath H. G., *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin - New York 1990.
Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar, Berlin-New York 1985.

- Neumann M., *Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie. Untersuchungen zur Technik des antiken Lustspiels*, Speyer 1958.
- Oeri H. G., *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie - seine Nachwirkugen und seine Herkunft*, Basel 1948.
- Przychocki G., *Plautus*, Kraków 1925.
- Ribbeck O., *Alazon - ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie*, Leipzig 1882.
- Rosenstrauch H., *Studia nad językiem Menandra*, Wrocław 1967.
- Sandbach F. H., *The Comic Theatre of Greece and Rome*, London 1977.
- Segal E., *The Roman Laughter - The Comedy of Plautus*, Cambridge 1968
- Sehrt A., *De Menandro Euripidis Imitatore* (diss.), Gissae 1912.
- Srebrny S., *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984.
- Steinhausen J., *ΚΩΜΩΙΔΟΥΜΕΝΟΙ - De grammaticorum veterum studiis ad homines in comoedia Attica irrisos pertinentibus*, (diss.), Bonnae 1910.
- Taplin O., *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford 1993.
- Vogt J., *Ancient Slavery and the Ideal of Man*, Oxford 1974.
- Webster T. B. L., *Studies in Menander*, Manchester 1960.
Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1970.
An Introduction to Menander, Manchester 1974.
- Wehrli F., *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zurich 1936
- Westermann W. L., *The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity*, Philadelphia 1955.
- Wysk H., *Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie* (diss.), Gieben, 1921.
- Zagagi N., *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy* (Hypomnemata 62) Göttingen 1980.

Artykuły

- Aloni A., *Il ruolo dello schiavo come personaggio nella commedia di Menandro*, Atti del Centro di ricerche e documentazioni sull' antichita classica, 8 (1976-77), str. 25-41.
- Andersen O., *The widows, the city and Thucydides (II, 45, 2)*, Symb. Osl. LXII (1987) str. 33-49.
- Anderson W. S., *A new Menandrian prototype for the servus currens of Roman Tragedy*, Phoenix 24 (1970), str. 229-236.
- Arnott W. G., *Alexis and the parasite's name*, GRBS 9 (1968), str. 161-168.
Moral values in Menander, Philologus 125 (1981), str. 215-227.
- Brown P. G. McC., *Menander's dramatic technique and the law of Athens*, CQ 33 (1983) str. 412-420.

Masks, names and characters in New comedy,
Hermes CXV (1987) str. 181-202.

- Fantham E., *Sex, status and survival in hellenistic Athens: a study of women in New Comedy*, Phoenix 29 (1975), str. 44-74.
- Gaiser K., *Menander und der Peripatos*, A&A 13 (1967) str. 8-40.
- Harsch P. W., *The intriguing slave in the Greek Comedy*, TAPhA 6 (1985), str. 135 nn.
- Henderson J., *Older women in attic Old comedy*, TAPhA 117 (1987) str. 105-29.
- Hourmouziades N. C., *Menander's Actors*, GRBS 14 (1973), str. 179-188.
- Hunter R. L., *The Comic Chorus in the Fourth Century*, ZPE 36 (1979), str. 23-38.

The Aulularia of Plautus and its Greek original, PCPS n.
s. 27 (1981), str. 37-49.

- Lefèvre E., *Dalla Nea alla Palliata: Plauto e Philemone*, Aevum antiquum, 5 (1992), str. 129-142.
- Luck G., *Panaetius and Menander*, AJP 96 n. 3 (1975) str. 256-68.
- Ludwig W., *The originality of Terence and his Greek Models*, GRBS 9 (1968) str. 169-82.
- Łanowski J., KENH ΤΡΑΓΩΔΙΑ *Menander on Tragedy*, Eos 55 z. 2 (1968), str. 245-253.NH
- MacCary W. T., *Menanders Slaves, their Names, Roles and Masks*, TAPhA 100 (1969), str.227-294.
- Mengis K., *Aus der Werkstatt des Athenaios*, Philologus 78 (1920), str. 403-413.
- Oliva C., *La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea*, Dioniso XCII 1968), str. 25-92.
- Prescott H. W., *The antecedents of Hellenistic comedy*, CP 12 (1917), str. 405-25; 13 (1918), str. 113-37; 14 (1919), str. 108-35.
- Schaps D., *The women least mentioned: etiquette and women's names*, CQ 27 (1977), str. 323-30.
- Sherk R. K., *Daos and Spinther in Menander's Aspis*, AJPh 91(1970), str. 341-43.
- Starr Ch. G., *Overdose of Slavery in: Essays on Ancient History*, str. 43-58, Leiden 1979.
- Thierfelder A., *Die Motive der griechischen Komödie im Bewusstsein ihrer Dichter*, Hermes 71 (1936)
• str. 320-337.
- Webster T. B. L., *Woman Hates Soldier: a Structural Approach to Greek Comedy*, GRBS 14 (1973), str. 287-299.

Indeks

(cytowanych autorów, tytułów komedii, fragmentów)

Aeschylus

Eumenidy: 103

Niobe: 15

Alexis

Ankylion (Ἀγκυλίων): 149

Asklepiokleides (Ἀσκληπιοκλείδης): 144

Attyda (Ἄτθίς): 148

Biegający razem (Συντρέχοντες): 33

Galatea (Γαλάτεια): 147

Kociołek (Λέβης): 152, 153

Leukadia (Λευκάδια): 114

Linos (Λίνος): 142, 151

Milezyjczycy (Μιλήσιοι): 153

Mistrz rozpuszty (Ἄσωτοδιδάσκαλος): 20

Niedobra (Πονέρα): 152

Niosący pokój (Σπονδοφόρος): 147

Olintyjka (Ὀλυνθία): 31

Olimpodoros (Ὀλυμπιόδωρος): 148

Oszustwo (Ψευδόμενος): 129

Pasożyt (Παράσιτος): 126

Piecok węglowy (Πύραυλος): 173, 133

Pitagoryzująca (Πυθαγορίζουσα): 146, 147

Poeci (Ποιηταί): 141

Poetka (Ποιήτρια): 141

Ranny (Τραυματίας): 112, 119

Rycerz (Ἴππεῖς): 151

Sternik (Κυβερνήτης): 127

Tancerka (Ὀρχηστρίς): 53

Tarentyjczycy (Ταραντῖνοι): 146, 148, 149

Thrason (Θράσων): 112

Trofonios (Τροφώνιος): 128

Wiodący taniec (Πρωτόχορος): 133

Wieloboista (Παγκρατιάστης): 53, 128

Wieszczowie (Μάντεις): 49

Wygnaniec (Φυγάς): 129

Żołnierz (Στρατιώτης): 111

PCG II, frg. 183: 126

frg. 213: 129-130

frg. 264: 49

frg. 302: 44

frg. 340: 44

Amphis

Amfikrates (Ἀμφικράτης): 149

Athamas (Ἀθάμας): 109

Deksidemides (Δεξιδημίδης): 145

Dytyramb (Διθύραμβος): 141

Pokojówka (Κουρίς): 107

Anaxandrides

Anchizes (Ἀγχίσης): 93

Otępienie starcze (Γεροντομανία): 85, 105, 133

Samijka (Σαμία): 134

Znachor (Φαρμακομάντις): 132

Anaxilas

Kucharze (Μάγειροι): 151

Kurczątka (Νεοττίς): 101, 104

PCG II, frg. 30: 134

Anaxippus

Piorun (Κεραυνός): 150

Anonim

O Komedii: 14

Antiphanes

Adoptowani (Πρόγονοι): 130-132

Antaios (Ἀνταῖος): 148

Bliźniaki (Δίδυμοι): 132

Chlebak (Κώρυκος): 147

Doktor (Ἴατρός): 144

Dwa razy tacy (Διπλάσιοι): 92

Euthydikos (Εὐθύδικος): 119

Filopator (Φιλοπάτωρ): 48

Hydria (Ἵδρία): 57, 98

Kleofanes (Κλεοφάνης): 153

Lemnijki (Λήμνιοι): 133

Malthake (Μαλθάκη): 106

- Orfeusz* (Ὀρφεύς): 142
Poezja (Ποίησις): 141, 154
Ranny (Τραυματίας): 112
Rycerze (Ἴππεῖς): 119
Trudny do sprzedania (Δύσπρατος): 92
Wyrostki (Νεανίσκοι): 33
Żołnierz lub Tychon (Στρατιώτης ἢ Τύχων): 112, 113
 PCG II, frg. 263: 93
 frg. 285: 48

Apollodorus

- Falszywy Ajas* (Ψευδαίας): 114
 PCG II, frg. 86: 29
 frg. 322: 29

Aristophanes

- Acharnejczycy* (Ἀχαρνῆς): 47, 61
Chmury (Νεφέλαι): 7, 40-41, 46, 78
Lysistrata (Λυσιστράτη): 44-45, 46-47
Osy (Σφήκες): 34, 40-41, 78
Plutos (Πλουῦτος): 86-88, 102
Pokój (Εἰρήνη): 46
Ptaki (Ὀρνιθες): 46, 60, 139
Rycerze (Ἴππεῖς): 7
Sejm kobiet (Ἐκκλησιάζουσαι): 102-103
Kobiety na święcie Thesmoforiów (Θεσμοφοριάζουσαι): 9, 50, 56
Żaby (Βάτραχοι): 43, 86

Aristophon

- Doktor* (Ἰατρός): 130-131, 144
Kallonides (Καλλονίδης): 49
Pitagorysta (Πυθαγοριστής): 146, 147, 148
Platon (Πλάτων): 146

Aristoteles

- Poetyka*: 13
Poet. 1259 b: 25
Poet. 1449 a: 8
Retoryka. II, 1389 a-b: 80-82
 1403 b, 33: 14

Astydamas

- Hektor*: 15

Athenaeus

- Uczta Sofistów*: 17 passim

Axionicus*Chalkidykijczyk* (Χαλκιδικός): 130*Miłośnik Eurypidesa* (Φιλευριπίδης): 128, 142**Chairemon***Achilles, zabójca Thersitesa*: 15**Crates***Zwierzęta* (Θηρία): 88**Cratinus II***Tarentyjczycy* (Ταραντῖνοι): 146, 148**Damoxenus***Przyrodnie Rodzeństwo* (Σύντροφοι): 144, 150**Diodorus***Dziedziczka* (Ἐπίκληρος): 135**Dionysius***Prawodawca* (Θεσμοφόρος): 152**Dioxippus***Historiograf* (Ἱστοριογράφος): 142**Diphilos***Dytyramb* (Διθύραμβος): 142*Eunuch lub żołnierz* (Εὐνοῦχος ἢ στρατιώτης): 111*Losujący* (Κληρούμενοι): 70*Pasożyt* (Παράσιτος): 131, 135, 136*Strateg* (Στρατηγός): 111*Sycylijczyk* (Σικελιανός): 144*Synoris* (Συνωρίς): 137*Szalony* (Μαινόμενος): 114*Wesele* (Γάμος): 137

frg. 88 E: 145

Ephippus*Rozbitek* (Ναυαγός): 149*Towar* (Ἐμπολή): 109**Epicrates***Antylais* (Ἀντιλαίς): 104*Trudny do sprzedania* (Δύσπρατος): 149**Eubulides***Biesiadnicy* (Κωμασταί): 146**Eubulos***Ankylion* (Ἀγκυλίων): 53*Antiope* (Ἀντιόπη): 33*Całonocna zabawa* (Παννουχίς): 108

- Chrysis* (Χρυσίλλα): 49-50
Ganymedes (Γανυμήδης): 32
Kerkorowie (Κέρκωπες): 106
Klepsydra (Κλεψύδρα): 109
Pamfilos (Πάμφιλος): 57
Sprzedawczyńie wieńców (Στεφανοπωλίδες): 106-107
Stręczyciel (Πορνοβοσκός): 106

Euphron

- Muzy* (Μούσαι): 142

Eupolis

- Pochlebcy* (Κόλακες): 125

Euripides

- Antiope*: 137
Cyklop: 34-35
Ifigenia w Aulidzie: 85, 88
Ifigenia w Taurydzie: 137
Orestes: 15, 85
Steneboja: 15

Hipparchus

- Uratowani* (Ἀνασφζόμενοι): 113
 FAC II, fig. 1 E: 29

Homer

- Od.* 24, 196-202: 50

Isaeus

- Or.* III, 11: 107
 14: 97

Lysias

- Or.* III: 65

Menander

- Bojący się szmeru* (Ψοφοδεής): 111-112, 117
Bracia (Ἀδελφοί): 71, 92
Dziewczyna z uciętym warkoczem (Περικειρομένη): 16, 28, 35-36, 39-40, 45, 52, 55, 57, 62 passim, 81-82, 120-121
Eunuch (Εὐνοῦχος) 40
Falszywy Herakles (Ψευδηρακλῆς): 112
Gniew (Ὀργή): 10
Heros (Ἡρώς): 57, 58, 59, 69, 81
Hydria (Ἵδρία): 69-70, 79
Kapłanka (Ἱέρεια): 65, 70, 79
Kobieta z Samos (Σαμία): 16, 29, 36 passim, 45 passim, 61, 65, 78, 79, 82, 94, 109, 115

- Odludek* (Δύσκολος): 16, 28-29, 30, 37-38, 51, 59-60, 69, 71, 73, 79-80, 94-95, 139 passim, 218 passim, 155 passim.
Naszyjnik (Πλόκιον): 31, 55, 61, 82
Peryntyjka (Περινθία): 51
Pochlebca (Κόλαξ): 40, 66, 98, 104, 114-115, 117, 125, 134
Samoudręk (Ἐαυτὸν Τιμορούμενος): 115
Sąd Polubowny (Ἐπιτρέποντες): 16, 45, 54-58, 78, 80, 94
Sykiończyk (Σικυώνιος): 16, 28, 45, 55, 58, 82, 83, 115, 119
Tarcza (Ἄσπίς): 14, 16, 28, 32, 51-52, 54, 59, 61, 80, 93, 94-96, 111, 115, 121-passim, 142, 145-146, 155
Thrasyleon (Θρασυλέων): 111
Wdowa (Χήρα): 71
Werbownik (Ξενόλογος): 111
Wieśniak (Γεωργός): 30, 42, 52, 59-65, 69, 80, 81
Wróg kobiet (Μισογύνης): 114
Wspólniadające (Συναριστώσαι): 41-42
Zjawa (Φάσμα): 30-31, 41, 72
Znienawidzony (Μισούμενος): 16, 28, 36, 45, 58, 78, 120
Żołnierze (Στρατιῶται): 111
 frg. 592 OCT: 54
 frg. 745. Ko.: 119

Mnesimachus

- Alkmaion* (Ἄλκμαίων): 147
Filip (Φίλιππος): 112

Nicostratus

- FAC II, frg. 34 E: 147

Ophelion

- Muzy* (Μοῦσαι): 142

Pherecrates

- Dzicy* (Ἄγριοι): 89
Korianno (Κοριαννώ): 90-91

Philemon

- Bracia* (Ἀδελφοί): 107-108
Cudzołózca (Μοιχός): 91
Doktor (Ἰατρός): 144
Myrmidonowie (Μυρμιδόνες): 111
Pochlebca (Κόλαξ): 134
Sycylijczyk (Σικελικός): 144
Wdowa (Χήρα): 66
Żołnierz (Στρατιώτης): 111

- FAC III a, frg. 11 E: 145
 FAC III a, frg. 24 E: 82
 FAC III a, frg. 98 E: 145
 FAC III a, frg. 108 E: 145
 FAC III a, frg. 134 E: 145
 FAC III a, frg. 145 E: 91

Philemon II

- frg. 2, 3 E: 145

Philetaerus

- Koryntyjący* (Κορινθιαστής): 100
Lowczyni (Κυναίς): 105

Philippides

- Miłośnik Eurypidesa* (Φιλευριπίδης): 142
 FAC III, frg. 28 E: 49

Phoenicides

- Poeta* (Ποιητής): 142
 FAC III a, frg. 4 E: 117, 143

Phrynichus

- FAC I, frg. 19 E: 48

Plato Comicus

- Długa noc* (Νύξ μακρά): 85

Platonios: 7-8

Plautus

- Bacchides*: 98, 132
Captivi: 96
Casina: 70
Cistellaria: 42
Curculio: 38, 115, 127, 175
Epidicus: 58, 71, 115, 122
Miles Gloriosus: 52, 115 passim, 122
Poenulus: 115, 162
Truculentus: 100

Plutarchus

- De adulate et amico* (Mor. 22): 138
De laude ipsius (Mor. 547 c): 138

Polluks

- Onomasticon*: 24 passim

Ps.-Demosthenes

- Or. XLVII*: 42
Or. LIX (*Przeciwko Neajrze*): 99, 108

Straton

- Fojnikides* (Φοινικίδης): 128, 152

Stobaeus*Antologia*: 24 passim**Terentius***Adelphoe*: 69, 71, 77*Andria*: 98*Eunuchus*: 69, 98*Heautontimorumenos*: 70*Phormio*: 32**Theognetus***Zjawa lub skapiec* (Φάσμα ἢ Φιλάργυρος): 150**Theophilus***Doktor* (Ἰατρός): 144*Epidauryczyk* (Ἐπιδάυριος): 112**Theophrastus***Charaktery*: 85, 114, 149**Theopompus***Nemea* (Νεμέα): 103*Pamfile* (Παμφίλη): 103**Thucydides**

II, 38: 43

II, 46, 3: 98, 133

III, 82-83: 134

Timocles*Centaur* (Κένταυρος ἢ Δεξαμενός): 117*Herosi* (Ἡρωες): 147*Kobiety na święcie Dionizosa* (Διονυσιάζουσαι): 143*Neajra* (Νέαира): 107*Orestautokleides* (Ὄρεσταυτοκλείδης): 103-104*Žmijka* (Δρακόντιον): 131**Xenarchus***Pięcioboista* (Πένταθλος): 108**Xenophon***Oec.* VII, 3: 59: 42