

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Drukowaliśmy już z zakresu starożytnej literatury greckiej i rzymskiej hasła: *glosa*, *iter*, *propemptikon* (tom I), *acta martyrum*, *diatryba* (tom II, zesz. 1) i *skolion* (tom III, zesz. 1). Mimo zaginięcia wielu tekstów, mimo wygaśnięcia wielu gatunków, różnorodność zjawisk w obu literaturach jest niezaprzeczoną. Godne uwagi jest ich powiązanie z całym bogactwem życia ludzkiego. Mamy tu gatunki należące do literatury użytkowej, poważnej i rozrywkowej, a nawet frywolnej, inne gatunki, służące dydaktyce popularnej lub na wyższym poziomie intelektualnym, treściowo ściśle związane z religijnymi pojęciami starożytnych i takie, w których względy formalne biorą górę nad logiką treści. I właśnie ta różnorodność i różnorodność, przejawiająca się w treści, formach oraz poziomie intelektualnym i moralnym literatury grecko-rzymskiej, czyni ją żywą, a nie tylko monumentalnie klasyczną w potocznym znaczeniu tego wyrazu.

Redakcja

APOLOGIA: (ang. *apology*, ros. *апология*, franc. *apologie*, niem. *Apologie*) to termin grecki (*ἀπολογία*) oznaczający: 1. zdawanie (w Atenach), po upływie kadencji, sprawy przez urzędnika ze spełnianych dotąd przezeń funkcji, w wypadku nieprzyjęcia sprawozdania urzędnikowi groził proces; 2. obronę przed trybunałem sądowym. Apologia w klasycznej swej postaci odrębnego gatunku literackiego przybiera formę już to mowy sądowej wywodzącej się z procedury greckiej, już to wywodzącego się z procedury rzymskiej odwołania się od wyroku — *libellus* (ten ostatni charakterystyczny jest dla okresu kultury starożytności, następującego po epoce formowania się zbioru pism nowotestamentowych) kierowanego do cesarza ewentualnie jego namiestnika. Będąc czymś typowym dla antycznego chrześcijaństwa (zwłaszcza przez swój silnie prawniczy charakter), nie była przecie-

apologia wyłącznie jego tworem. Już Platon i Ksenofont takim właśnie tytułem opatrzyli swe utwory, których bohaterem jest Sokrates, a wątkiem obro- na jego przed oskarżeniem. Platońską *Apologię* cechuje wprowadzenie sądowy styl przemówienia, ale jest ona w najlepszym razie tylko parafrazą mowy faktycznie wygłoszonej przez Sokratesa, jeśli nie czystą fikcją literacką. Całość rozpada się na trzy części: 1. właściwą mowę obrończą; 2. partię traktującą o przyszłym wymiarze kary; 3. mowę do sędziów po głosowaniu nad wymiarem kary. Obrona ta wolna jest od zwykłego w takich wypadkach patosu, przesiąknięta wysokim morale oskarżonego, wystawiającym najlepsze świadectwo jego niewinności. Typowo sokratesowskim znamię- niem są wplecione w całość dialogi, gdzie filozof demaskuje niewiedzę Ateń- czyków w zakresie spraw etycznych, któ- rych mienili się znawcami. Dla Kseno-

fonta znamiennym było to, że nie przytacza właściwej mowy sądowej z charakterystycznym dla niej układem i formą, ale przekazuje tylko wspomnienie rozmowy, jaką odbył Sokrates z przyjaciółmi po otrzymaniu wezwania na proces. Oczywiście tematem tej rozmowy była także przyszła obrona filozofa. Do formy mowy sądowej wróci potem Tertullian (w *Apologetyku*), jakkolwiek będzie to już tylko fikcja literacka; podobną fikcją literacką stanie się Tertullianowy memoriał *Ad Scapulam*, w którym ostrość akcentów polemistycznych jakże różna będzie od umiarkowanego tonu pierwszych *libelli* takiego Quadratusa czy Atenagorasa. Zresztą działalność literacka Tertulliana to m. in. obraz ostatecznego przekształcenia się apologii (w ścisłym tego słowa znaczeniu) w apologetykę, stanowiącą odrębny, aczkolwiek z kwestią apologii silnie związany problem. Jest bowiem starochrześcijańska apologetyka już raczej apelem do publiczności, a nie apelacją od wyroku cesarza.

Bibliografia: I. Zahn, *Die apologetischen Grundgedanken in der Literatur der ersten drei Jahrhunderte*, Würzburg 1890. G. Schmitt, *Die Apologie der drei ersten Jahrhunderte in historisch-systematischer Darstellung*, Mainz 1890. J. Geffcken, *Zwei griechische Apologeten*, Leipzig 1907. O. Zöckler, *Geschichte der Apologie des Christentums* 1907. A. Hauck, *Apologetik in der alten Kirche*, Leipzig 1918. O. Clemen, *Heidnische Polemik und christliche Apologetik*, Frankfurt a. M. 1925. *Dictionnaire apologétique de la foi catholique*, Paris 1925—1927. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, t. I, Tübingen 1927, s. 411—433. E. Stein, *Pierwsi apologeti hellenistyczno-żydowsy*, Lwów 1936—1937 („Eos”). J. Sajdak, *Tertullian*, Poznań 1947. T. Sinko, *Literatura grecka*, t. III, 1, Kraków 1951, s. 531—555.

Tytus Górski

BAJKA KLASYCZNA (grecko-rzymska). Bajki greckie, znane pod nazwą ezopowych, są to krótkie, kilka do kilkunastu wierszy liczące, prozaiczne opowiadania, w których jako aktorowie występują przeważnie zwierzęta i ptaki. Stąd też nazywają się zwierzęcymi.

Grecy przypisywali pierwszy pomysł bajek niewolnikowi Ezopowi: rzeczywistym jednak ich twórcą był lud grecki, który, podobnie jak Egipcjanie, Babilończycy, a szczególnie Hindusi, żyjąc w czasach przedcywilizacyjnych bliżej świata zwierzęcego (jako koczownicy, myśliwi), poznawał dzięki bezpośredniej obserwacji przyrody prawa życia i ujmował swe doświadczenia w krótkich obrazach dramatycznych (życie przyrody jest zawsze pełne dramatów). Z czasem stosowano te pierwsze obserwacje w formie, którą dziś nazywamy bajką zwierzęcą, jako pouczenie, przykład lub dowód w wypadkach życia ludzkiego jednostkowego i gromadnego, szczególnie gdy ono zaczęło przybierać formę walki, w której jak w świecie zwierzęcym tryumfowały gwałt i chytróść.

Pierwotna funkcja bajki jako epizodu przykładowego lub dowodowego przy właściwym Grekom pocuciu harmonii, jaka winna zachodzić między całością a częścią, zadecydowała o epigramatyczności bajki greckiej. Ponieważ na treść jej składa się z początku wyłącznie zawzięta walka w świecie przyrody żywej, a z czasem dopiero zdarzenia z życia ludzkiego, charakter bajki był poważny, nierzadko jednak z przymieszką swobodnego humoru ludowego; duszę zaś bajki i podstawę jej dramatyczności stanowiła antyteza, głównie siły i słabości, zaznaczająca się już w tytułach, jak *Lew i mucha*, *Zając i żółw*, *Wilk i baran*.

Bajka ludowa poszła dość szybko na usługi literatury. Nie używał jej jeszcze Homer, piewca potęgi moźnych, nie interesujący się zresztą ani walką szaraków życia, ani nie współczujący z nimi. Pierwszy zabytek bajki literackiej znajdujemy w poemacie dydaktycznym beoc-

kiego chłopca, Hezjoda, pt. *Dnie i prace* (w w. 202—209). Jest to siedmiowie-szowy *ajnos* (w znaczeniu: aktualne opo-wiadanie), którego treść stanowi drama-tyczna rozmowa między słowikiem a trzymającym go w szponach jastrzę-biem. Bajki tej jako apelu do sumienia niesprawiedliwych sędziów użył poeta pokrzywdzony przez sąd arystokratów.

Pierwszą bajkę prozaiczną przekazał w swej *Historii* (ks. I, 141) Herodot, na-zywając ją *logos* (w znaczeniu: zmyślona opowieść). Jest to opowiadanie o rybaku grającym na flecie, włożone w usta króla perskiego Cyrusa, a pełni ono funkcję dowodu w związku z wydarzeniami po-litycznymi.

Od czasów Platona używano na ozna-czenie bajki przeważnie słowa *mythos*.

Równolegle rozwijała się bajka ludowa o treści społecznej, a najpełniejszy jej rozkwit nastąpił w wieku VI p. n. e., kiedy w okresie walk i ostrych przeci-wieństw klasowych wystąpił najwy-bitniejszy bajkotwórca grecki, Ezop.

Zwyczajem greckim związane z nim całą produkcję bajkową tak dalece, że wszystko, co się ukazało w tej dziedzinie po nim, a nawet przed nim, przypisywa-no jemu, a bajkom zwierzęcym nadano nazwę ezopowych.

Nowoczesna nauka, niechętna Ezopowi za jego krytyczną postawę wobec spo-łecznych i religijnych stosunków w Grecji, uznała go za postać legendarną, wykorzystując krążącą wśród mas księgę ludową, w której bezimienni autorowie złączyli fakty z fantastyczną opowieścią. Tymczasem istnieją dowody, że Ezop rzeczywiście żył i działał w wieku VI p.n.e. (Herodot ks. II, 134, scholiasta do komedii Arystofanesa, Heraklides z Pon-tu, i wzmianki u Arystofanesa, Platona i Arystotelesa).

W wieku IV p. n. e. zaczął się nowy okres bajek greckich. W miejsce oryginalnych bajkotwórców zjawili się zbiera-cze, np. w IV wieku Demetrios z Fa-leronu, którzy wyodrębniali bajki z treś-ci podstawowej, np. z utworu Hezjoda

wyjęli znaną bajkę o słowiku i jastrzę-biu, podobnie z innych poetów (Archilo-cha, Simonidesa z Samos, Solona), a opo-wiedziane prozą łączyli w zbiory. Wtedy bajki po raz pierwszy poszły na usługę nauczania szkolnego ze względu na swą treść, którą przekształcono ze społecznej, o antytezie silnych i słabych, na moralną, przeciwstawiając sobie złych i dobrych. Przeróbki tej dokonano za pomocą tak zwanych epimytów, tj. dodatków na końcu bajki, które ponadto ułatwiały rozumienie bajek wyodrębnionych, ale i często tym samym zniekształconych. Są to więc komentarze podyktowane po-trzebą nauczania, przeważnie nieudane. Uczniowie szkół retorycznych uprawiali na bajkach pierwsze ćwiczenia stylistycz-ne, tak zwane *progymnasmata*, którym zawdzięczamy zachowanie bajek ezopo-wych w tak wielu odpisach, i to w kilku często równoległych redakcjach różni-ących się tylko drobnymi odchyleniami stylistycznymi.

Wtedy też zaczął się proces doskona-lenia formalnego bajek, a przede wszyst-kim wersyfikacji (np. wiadomość Platona o Sokratesie przerabiającym poetycznie bajki Ezopa w więzieniu).

Ustaliły się zaś dwa typy przetwórstwa: wcześniejszy w języku łacińskim, zachowujący pierwotną formę epigramatycznej bajki ezopowej, i późniejszy, który przedstawiał tematykę ezopową epicznie, dając początek bajce narracyjnej. Odtąd rozwój bajki literackiej szedł w jednym z tych dwóch kierunków.

Przedstawicielem typu epigramatycz-nego, a zarazem pierwszym znanym po-età poświęcającym bajce całą swą dzia-łalność pisarską był niewolnik rzymski, a potem wyzwoleniec cesarza Augusta, Fedrus, którego można uważać za właś-ciwego twórcę literackiej klasycznej bajki.

On też obok epimytionu pierwszy uży-wał morału na początku bajki (zwanego *promytion*); miarę wierszową stanowiły u niego jamby.

Odtąd istnieje już bajka autonomiczna

w tym sensie, że stanowi całość literacką samodzielną w przeciwieństwie do jej pierwotnej formy jako epizodycznego przykładu lub dowodu.

Bajki Fedrusa zachowały charakter ezopowy jeszcze w tym znaczeniu, że zawierały w pierwszym okresie jego twórczości wyraźną i ostrą krytykę stosunków społecznych.

Typ narracyjny, również autonomiczny jak u Fedrusa, zapoczątkował poeta grecki II wieku n.e., Babrios, ujmując swe bajki podobnie jak Fedrus w jamby.

W ten sposób w pierwszych wiekach nowej ery ustaliła się struktura bajki klasycznej, greckiej i rzymskiej, w formie, która utrzymała się do dzisiejszych czasów.

Od Fedrusa bajka, przeważnie wierszowana, składa się stale z dwóch części: jedna zamyka zwykle obraz dramatyczny, którego akcja odbywa się najczęściej wśród zwierząt, druga zawiera morał albo indukcyjnie podany jako wniosek (*epimytion*), albo wysnuty dedukcyjnie z tezy podanej na początku bajki (*promytion*).

Odtąd też świat starożytny posiada bajki ezopowe w dwu językach, na Zachodzie w języku łacińskim, na Wschodzie w języku greckim, i ten stan odziedziczyło średniowiecze.

Udatne literackie bajki łacińskie Fedrusa i takież greckie Babriosa wcześniej wyszły z obiegu. Z bajek Babriosa zachowały się tylko prozaiczne parafrazy, a większość jego spuścizny (w liczbie 123 bajek) w formie oryginalnej odkryto dopiero w r. 1843 i wydano drukiem po raz pierwszy w r. 1844 (Boissonade w Paryżu).

Średniowiecze znało greckie bajki ezopowe głównie z retorycznych przeróbek prozaicznych, pochodzących z pierwszych wieków nowej ery. Z nich dokonał wyboru w liczbie 144 bajek w początku XIV wieku pedagog bizantyjski, Maximus Planudes, a drukiem wydał ten zbiór w r. 1479 humanista włoski, Bonus Accursius (Buonaccorso).

Bajki łacińskie Fedrusa spotkał bojkot ze strony społeczeństwa rzymskiego za ich charakter społeczno-krytyczny, tak że krążyły pod koniec starożytności tylko w przeróbkach Awiana, poety IV wieku, i w prozaicznych parafrazach znanego zbioru pod nazwiskiem Romulusa. Bajki Fedrusa, które przetrwały w ukryciu aż do wieku XVI, odkrył i wydał drukiem P. Pithou w r. 1596.

Pierwsze przekłady polskie: Bajki ezopowe w przeróbce łacińskiej rozszerzone przez dodatki nowożytnie przełożył na język polski i wierszem po raz pierwszy Biernat z Lublina ok. r. 1522 pt. *Żywot Ezopa Fryga, Mędrca obyczajnego y z Przypowieściami jego*.

Bajki Fedrusa ukazały się w r. 1746 pt. *Phaedrus Augusta cesarza wyzwoleniec w polski strój przybrany* przedkładania Józefa Epifaniusza Minasowicza. Bajki Babriosa przełożył Zygmunt Węclewski w r. 1861.

Bibliografia: Główne wydania greckich bajek ezopowych, bajek Fedrusa i Babriosa: *Fabulae Aesopicae collectae* w r. 1852 opracował C. Halm, powtórzył w r. 1925. Obecnie jest to wydanie najdostępniejsze. Wydawca zestawiał 426 wątków bajkowych w dwóch, czasem w trzech równoległych redakcjach, włączając do swojego zbioru bajek ezopowych przekazanych przez rękopisy także ich przeróbki dokonane przez poetę Babriosa oraz wszystkie prawie bajki, które znajdujemy w tekstach greckich od wieku IV p.n.e. do wieku IX n. e. *Esope, Fables* opracował w r. 1927 E. Chambry, zaopatrzywszy w obszerny wstęp i przekład francuski, a objął w swym wydaniu 358 motywów. *Corpus fabularum Aesopicarum*, którego tom I ukazał się w r. 1940, tom II w r. 1942, opracował A. Hausrath, obejmując 289 bajek. *Babrii fabulae Aesopeae* opracował w r. 1897 O. Crusius. *Phèdre, Fables* wraz z przekładem francuskim opracowała w r. 1924 A. Brenot. *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae* opracował w roku 1927 L. Müller. A. Hausrath, *Fabel*,

[w:] Pauly-Wissowa, RE, VI, 2, 1909. E. Chambry, Wstęp do wydania: *Esope, Fables*, 1927. Schmid-Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.*, I, 1, 1929. T. Siniko, *Liter. gr.*, I, 1, 1931; III, 1, 1951. W świetle bajki greckiej, „Meander“, 1951, 1, 2. Legendarny Ezop jako przedstawiciel chłopskiego rozumu i dowcipu, „Meander“, 1951, 5–6.

Po napisaniu artykułu wracał autor dwukrotnie do tego tematu w pracach:

1. *Geneza, rozwój i charakter bajek Ezopowych*, Zeszyty Naukowe U. Ł., Nauki Hum.-Społ., seria I, z. 7, 1957.

2. *Bajki Ezopa*. Przekład z wstępem i objaśnieniami (Biblioteka Narodowa, w druku).

Marian Golias

BUKOLIKA: gr. *βουκολικά* (l. mn. rodz. nij.), łac. *bucolica, ecloga*, ang. *bucolic, pastoral poetry*, ros. *букολика*, fr. *bucolique* (ż.), niem. *Bukolik* (ż.), też *Hirtenlied* (n.), *Schäferlied* (n.), *Hirtengedicht* (n.), *Schäfergedicht* (n.), polski termin rodzimy sielanka (od Szymonowica) i — wyszłe już z użycia — skotopaska (Kochanowski), pasterka (Nagurczewski, w. XVII), pastuszka (w. XVIII). Używany też powszechnie termin właściwie szerszy: idylla, gr. *εἰδύλλιον* (rodz. nij.), ang. *idyl(l)*, ros. *идиллия*, fr. *idylle* (ż.), niem. *Idylle* (ż.) lub *Idyll* (nij.). W Polsce jeszcze u Książnina idyl (m).

Z greckiego *τὰ βουκολικά* „pieśni wolarskie“ (*βούκολοι*) lub *βουκολική ἀοιδή* „pieśń wolarska“; łac. *ecloga*, też *egloga* z gr. *ἐκλογή* „utwór wybrany“, ale w grece nie używa się tego wyrazu na określenie bukoliki. *εἰδύλλιον*, deminut. od *εἶδος* „obraz“, dalej „rodzaj“, więc: „obrazek, scenka rodzajowa“.

W starożytności klasycznej są to utwory poetyckie w heksametrze o charakterystycznej strukturze z często występującą cezurą po 4 stopie, zwaną dierezą bukoliczną, niedużej objętości (od około 40 do około 150 wierszy, najczęściej

nie więcej niż 100). Bukoliki greckie posługują się doryckim dialektem literackim. Tematyka utworów zaczerpnięta z rzeczywistego lub stylizowanego życia pasterskiego (ale i scenki, np. z życia rybaków, żeńców) i pasterskiej legendy. Forma często dramatyczna, czasem narracja poetycka, czasem zmieszanie elementu narracji i dramatycznego. Postaci bukoliki to przede wszystkim charakterystyczna triada pasterska: wolarz, owczarz, kozłarz z podkreśleniem swoistej hierarchii, stosownie do rodzaju wypasanego bydła i trzody. Z jedynym wyjątkiem są to mężczyźni lub chłopcy, dziewczyna pasąca trzody występuje w bukolice antycznej tylko raz (Pseudoteokryta *Oaristys*, idylla XXVII). Postaci występujące w bukolice noszą typowe imiona „pasterskie“, np. Korydon, Tityros, i w bukolice greckiej, i łacińskiej bez wyjątku greckie. Typowe elementy utworów to *agon* (spór poetycki) pasterzy prowadzony bądź w dłuższych pieśniach, bądź w krótkich, jednowierszowych nieraz zaczepkach poetyckich o bardzo dokładnej responsji wewnętrznej, np.:

Komatas:

Muzy (a) mnie od Dafnisa więcej
[ukochały (b) —
Dwa kozłatka (c) niedawno w ofierze (d)
[im dałem.

Lakon:

I mnie Apollo (a) kocha (b), i ja na
[pastwisku
Chowam jemu barana (c): Karneje (d)
[już blisko.

Komatas:

Oprócz dwóch doję wszystkie płodne
[kozy moje (e),
A dziewczę (f) patrząc mówi: „Biedaku,
[sam doisz!“

Lakon:

Lakon napelnia koszów aż dwadzieścia
[prawie
Serami (e) i uwodzi chłopca (f) na
[murawie.

Komatas:

W kozłarza (g) jabłkiem rzuca Klearista
[słodka (h)
I coś tam cicho szepce, gdy go w drodze
spotka (i).

Lakon:

Do mnie, pasterza (g), Kratyd przychodzi
[młodzieńczy (h),
Szaleję za nim! — czoło lśniący włos mu
[wieńczy (i).

(Teokryt, *Koźlarz i pasterz* (idylla V),
ww. 80—91, przekład Anny Świder-
kówny).

Elementem typowym jest opis sielskiej przyrody, tła życia i pieśni: źródło, drzewa dające cień, soczysta trawa, miękkie posłania ze skór, wychwalany skromny dostatek pasterski: mleko, mięso trzód, miód z barci. Temat najczęściej opiewany to miłość szczęśliwa lub nieszczęśliwa, przy tym w bukolice antycznej zgodnie z grecką obyczajowością także i miłość chłopięca (*ἔρως παιδικός*). Z bardzo nielicznymi wyjątkami bukolika jest opowieścią o pasterskim wczasy, odpoczynku połączonym z pieśnią, niesłychanie rzadko pojawia się obraz pracy, i to zwykle nie w utworach pasterskich (*Żeńcy, Rybacy*).

Bukolika jako rodzaj literacki powstaje we wczesnym okresie hellenistycznym (pierwsza połowa III w. p.n.e.), wyrastając niewątpliwie z folkloru greckiej Sytylii i południowej Italii. W swoim kształcie literackim staje się niebawem poezją literackiej ewazji, ucieczki od życia i trosk miejskich w wyidealizowany kraj sielskiej szczęśliwości. Okresy rozkwitu gatunku przypadają, co charakterystyczne, na okresy scentralizowanego jedynowładztwa (Egipt ptolemejski, czasy augustowskie, początek rządów Nerona). Niekiedy, i to już u samych początków (Teokryta *Talizje*, idylla VII), jest literacką maskaradą, później staje się w Rzymie maskaradą literacko-dworską i w kraj bukolicznej szczęśliwości przenosi przebranych w strój bóstw pasterskich władców. Jest literackim wycofaniem się z aktywnego życia swoich czasów, życia miejskiego, stęsknionym spojrzeniem wstecz, ale i pragnieniem na przyszłość, chętnie podejmuje temat mającego nastąpić w nieokreślonej przyszłości ogólnego pojednania i pokoju.

Bliska twórczości ludowej i mimowi,

niejednokrotnie będąca po prostu mimem pasterskim, zawiera mimo charakterystycznej tendencji do idealizacji żywota pasterskiego w samym doborze tematu (widzimy pieśni i odpoczynek pasterzy, niemal nie widzimy pasterza przy pracy) dużą dozę realistycznej obserwacji szczegółu, która zupełnie nie zanika nigdy aż po kres antycznej bukoliki. Jednak ewolucja gatunku w całości wykazuje coraz większe oddalanie się od obrazka realistycznego ku maskaradzie i stylizacji, co widoczne już w zachowanym zbiorze bukolicznym greckim — przybiera coraz bardziej na sile w literaturze rzymskiej (Wergiliusz i jego późni naśladowcy). Jest to poezja afilozoficzna całkowicie w Grecji, niemal całkowicie w Rzymie (gdzie poruszając treści głębsze, czyni to z wymówieniem: *paulo maiora canamus*). Jej stały ideał to niezakłócony spoczynek na łonie przyrody z jedynym wysiłkiem w zawodach pieśni i niezbyt zaciętych sprzeczkach i jedynym cierpieniem — nieodwzajemnionej miłości. Z folkloru dziedziczy (i stylizuje) śpiewność utworów, charakterystyczne powtórzenia, nieraz refren. W dalszych dziejach bukoliki dają się wyróżnić dwa nurty: poetów oblerających za wzór realistyczniejszy gatunek teokrytejski i twórców hołdujących alegorycznej sielance typu wergiliuszowego, przy czym ta druga ma o wiele liczniejsze potomstwo literackie.

Nie mamy przekazanej przez starożytność systematycznej teorii gatunku. Jako źródła do jej poznania służyć mogą tylko zachowane scholia (objaśnienia antyczne) do utworów Teokryta i podobnego charakteru uwagi gramatyków łacińskich, przeważnie komentatorów Wergilego. Uwagi te schodzą się do jednej wulgaty, zawierającej przede wszystkim trzy wersje o genezie bukoliki związanej z kultem pasterskim, a dalej przyporządkowanie systematyczne rodzaju bukolicznego, który wedle ich spostrzeżeń i zaleceń ma być swoistą reprezentacją trzech poetyckich sposobów przedstawie-

nia: dramatycznego, opowiadającego i mieszanego, w stylu „przyziemnym“ (*humilis*) czy może „mocnym“ (*ἀδρός, validus*). Dają też postulat wprowadzania jako postaci bukoliki wieśniaków i prostaków, od których nie można oczekiwać żadnej wzniosłości. Uwagi dotyczą również charakterystyki heksametru bukolicznego i jego osobliwości oraz typowych imion bukolicznych. Równocześnie komentatorzy Wergilego podkreślają, nieraz przesadnie, alegoryczny charakter poszczególnych utworów.

Posiadane przez nas bukoliki greckie wchodzą w skład zbioru, którego pierwszym poprzednikiem jest zredagowane w I w. n.e. *corpus* gramatyka Artemidora. Zrąb tego zbioru stanowiły utwory Teokryta, i to nie tylko bukoliki *sensu stricto*, ale i inne „idylle“ — hymny, *epyllia*, *enkomia* itd., nawet odległe treścią i formą wierszową od bukoliki właściwej. Dołączono do tego utwory dwu znanych z imienia następców bukolicznych Teokryta i utwory, których autorzy pozostają dla nas anonimami. Stąd trudności i wątpliwości w ocenie i co do autorstwa poszczególnych utworów. Do bukolik właściwych zaliczymy przede wszystkim dziesięć „czysto wiejskich“ — *merae rusticae*, wedle tradycyjnej numeracji idyll I, III—XI, przy czym co do dwu z tej serii (VIII i IX) powątpiewamy w Teokrytowe autorstwo. Bukolikami są też idylle XX, XXI i XXVII, chyba na pewno nie Teokrytowe. Z utworów bukolicznych następców Teokryta, Moschosa i Biona zachowane całości nie są bukolikami w ścisłym tego słowa znaczeniu, zachowały się natomiast kilku- względnie kilkunastowierszowe fragmenty. Po tej uwadze wstępnej możemy krótko nakreślić obraz rozwoju gatunku na terenie greckim.

Twórcą bukoliki literackiej jest Sycylijczyk Teokryt (Theókritos) z Syrakuz, żyjący w pierwszej połowie III w. p. n. e. (w przybliżeniu w latach 310—250), oprócz swej sycylijskiej ojczyzny i wybrzeży południowych Italii związany

z ważnymi centrami literackimi epoki — wyspą Kos, siedzibą nowej szkoły poetyckiej i Aleksandrią w Egipcie. Wymienione już jego utwory dają nam właściwie gotową bukolikę w tym kształcie, w jakim ją charakteryzowaliśmy, typowy produkt literacki epoki, niewielkich rozmiarów utwory o nieskazitelnie wyszlifowanej formie poetyckiej. Za poprzedników w sensie ogólniejszym Teokryta uważamy trzech Dorów: Stesichorosa (wiek VI p.n.e.), Epicharma (wiek VI/V), Sofrona (wiek V), do których, zwłaszcza dwu ostatnich, utwory jego wyraźnie nawiązują. Jednakże żadnej bukoliki przed Teokrytem nie odnajdujemy w literaturze greckiej, a strzępy informacji tego typu są niepewne i bałamutne. Bukoliki Teokryta obejmują bądź realistyczne scenki pasterskie z terenu sycylijsko-italskiego (idylle IV, V, także i folklor rolniczy: *Żeńcy*, idylla X), bądź stylizowaną legendę pasterską dookoła dwu postaci: mitycznego Dafnisa (idylla I) i ustylizowanego na pocieszającego kochanka Polifema (idylla VI, XI), wreszcie już i maskaradę literacką (idylla III, a zwłaszcza kluczowa dla tej twórczości idylla VI *Thalysia*). Zachowane niesłusznie pod imieniem Teokryta utwory naśladowców dają bądź imitację utworów z agonem pasterskim (idylle VIII, IX), bądź przepracowują motyw pieśni miłosnej (XX), albo jako nowość i pewnego rodzaju unicum wprowadzają scenkę-dialog miłosny chłopca i dziewczyny (*Oaristys*, idylla XXVII), bądź też w jednym utworze z folkloru rybackiego (idylla XXI) konfrontują senne marzenia ciężko pracujących rybaków z twardą rzeczywistością, co zbliża ten utwór do Teokrytowych *Żeńców*.

Na połowę II w. p. n. e. datujemy również Sycylijczyka Moschosa, pod którego imieniem (nie zawsze słusznie) doszły do nas cztery większe utwory (w tym jeden lament bukoliczny, który jednak wolelibyśmy traktować w innej kategorii rodzaju) i cztery fragmenty liczące łącznie niecałe 40 wierszy, przy

czym podejrzewamy, że dwa z nich to po prostu pełne, bardziej rozbudowane epigramy. Treścią ich: kontrast szczęśliwego losu wieśniaka i trudnej doli rybaka (I), łańcuch wzajemnych miłości i nienawiści z wezwaniem „Kochajcie, byście byli kochani“ (II), historia bożka rzeki zakochanego w nimfie źródła (III).

Na przełom wieku II i I p. n. e. wypada twórczość Biona z Flossy koło Smyrny w Azji Mniejszej, z której obok bukolicznego w pewnym sensie lamentu nad zmarłym Adoniszem posiadamy również 17 urywków bukoliczno-miłosnych (łącznie niecałe 120 wierszy), pełnych Afrodyty i Erosa, treściowo bliskich anakreontykom.

W r. 1932 wydano z papirusów wiedeńskich kolekcji Rainera, liczący około 50 wierszy częścią mocno uszkodzonych, tekst bukoliczny zawierający, jak się zdaje, opis agonu muzycznego z udziałem bożka Pana. Nie możemy go ani datować, ani powiedzieć o nim nic bliższego (papirus pochodzi z III w. n. e.).

Kontynuacją bukoliki greckiej, najwybitniejszą i realnie dla nas uchwytą (bo nie pierwszą) na gruncie literatury rzymskiej, są eklogi Wergilego w liczbie 10, napisane w latach 42–37 p. n. e. i (oprócz IV i VI) wyraźnie naśladujące Teokryta zarówno w tematyce, jak i formie, wprowadzające jednak nowe, rzymskie elementy.

Jako imitacje złożone z motywów greckiego poety pisze Wergili eklogi: II (z idylli o Polifemie nieszczęśliwe uczucie przenosząc na Korydona), III (z idylli V), V (gdzie do opowieści o zgonie Dafnisa z idylli I dołącza się opowieść o jego apoteozie, bo Dafnis to już zbukolizowany Cezar), VII (zbiór reminiscencji z kilku idylli Teokryta), VIII z połączenia motywów idylli III i II. Zarówno te, jak i pozostałe eklogi są przesiane przyswojonym przez rzymskiego poetę dobrem Teokrytowym, nie kopiowanym, ale przetwarzanym. Ale dworski poeta epoki Augusta nie poprzestaje na stylizacji. Wprowadza do bukoliki maskaradę

dworsko-literacką, której u Teokryta w utworach czysto bukolicznych prawie nie było, a jeśli — jak w *Talizjach* — to tylko literacka. I wreszcie pisze eklogi zupełnie oryginalne w zamyśle, I i IX, alegoryczne, nawiązujące do stosunków Italii czy, dokładniej, okolic Mantui w okresie wynagradzania weteranów Oktawiana nadziałami ziem przeciwników. Ekloga VI to w scenerii bukolicznej wykład poglądów filozoficznych Lukrecjusza, X adresowana do poety Gallusa, pierwszego elegika (a może i bukolika?) rzymskiego. W końcu ekloga IV najsłynniejsza ze wszystkich ze względu na jej późną, chrześcijańską interpretację, zapowiedź narodzin cudownego dziecięcia, odrodzenia świata, powszechnego pokoju i szczęśliwości.

Dla dalszych dziejów bukoliki bardzo ważna jest jeszcze jedna innowacja, wprowadzenie jako tła w eklogach VII i X czarującej Arkadii, oczywiście nie realnej Arkadii greckiej.

W wergiliuszowe przede wszystkim ślady wstępuje jego łaciński następca Titus Calpurnius Siculus działający w połowie I w. n. e., autor siedmiu bukolik, z których II, III, V i VI mają charakter raczej sielski, trzy pozostałe bardziej dworski. Bóstwem tej bukoliki jest młody Neron. W ogóle i te bukoliki silnie alegoryzują. Innowacje Kalpurniusza to wprowadzenie w ramy bukoliki „systematycznego wykładu“ wypasu owiec i kóz, raczej georgiczne w charakterze (VII), wprowadzenie jako przeciwnika pasterza w agonie — ogrodnika (II). Pieśni bukoliczne w tych utworach są już czytane i zapisywane (choć dla utrzymania sielskiego charakteru na korze drzew, eklogi I, III). Najciekawsza w pomyśle i najcharakterystyczniejsza ekloga VII: wiejski pasterz Korydon opowiada o widzianych w Rzymie igrzyskach w nowym amfiteatrze Nerona.

W służbie poetyckiej Nerona napisane zostały i dwie (uszkodzone) eklogi nieznanego autora tej epoki, nazywane eklogami z Einsiedeln. Treść ich: po-

chwała mistrzostwa poetyckiego władcy i powrót Złotego Wieku.

Z końcem III w. n. e. pisze swe utwory Marcus Aurelius Olympius Nemesianus z Kartaginy. Jest tych bukolik cztery, naśladuje w nich Wergilego i przede wszystkim Kalpurniusza (przez długi czas utwory te przypisywano Kalpurniuszowi). Niezbyt oryginalny w pomysłach, wyróżnia się formalnie śpiewnością refrenu (ekloga IV): *cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas*.

Z końcem wieku IV powstaje charakterystyczna dla odmiany czasów i kresu antycznej bukoliki idylla O śmierciach krów. Autorem jej jest chrześcijański rektor Endecheus (Severus Sanctus). Forma utworu zrywa z heksametryczną tradycją. Napisany jest w 33 strofach asklepiadejskich mniejszych. Treścią jest dialog pasterzy o pomorze bydła, na co jako środek najskuteczniejszy zaleca się przyjęcie chrześcijaństwa.

Występujące w twórczości żyjącego w tej samej epoce Auzoniusza tytuły *Idylle* i *Eklogi* nie mają nic wspólnego z bukoliką.

Bibliografia w wyborze: G. Knaack, *Bukolik* (Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie d. clas. Altertums-wissenschaft*, Bd. III, kol. 988—1012, Stuttgart 1899). Ph. E. Legrand, *Etude sur Théocrite*, Paris 1898. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte d. griech. Bukoliker* (*Philologische Untersuchungen*, H. 18), Berlin 1906. *Theocritus edited with a Translation and Commentary* by A. S. F. Gow, t. I, II, wyd. 2, Cambridge 1952 (tam wyczerpujący wykaz bibliograficzny wcześniejszej literatury do bukoliki greckiej). J. Hubaux, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles 1930. T. A. Krasotkina, *Фольклорно-бытовые корни буколического состязания* (*Вестник Древней Истории*, 1948, z. 2, s. 208—212). R. Merkelbach, *Βουκολιαστά. Der Wettgesang der Hirten* (*Rheinisches Museum für Philologie*, N. F., Bd. 99, H. 2, s. 97—133). B. A. van

Groningen, *Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque* (*Mnemosyne*, ser. IV, vol. XI, 1958, fasc. 4, s. 293—317, i vol. XII, 1959, fasc. 1, s. 24—53).

Z bibliografii polskiej prócz odpowiednich ustępów wielkich podręczników literatur antycznych, zwłaszcza T. Sinki *Literatura grecka*, t. II, cz. 1, Kraków 1947, *Zarys hist. lit. greckiej*, t. II, Warszawa 1959, i K. Morawskiego IV tomu *Historii lit. rzymskiej: Vergilius i Horatius*, Kraków 1916, wymienimy: L. Kamykowski, *Sielanka polska. Zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań* (*Prace Historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci I. Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 145—180), praca obejmująca szkic wcześniejszych dziejów sielanki i polskie kontynuacje antycznej bukoliki. *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*. Z dod.: *Bukolika grecka w Polsce*. Przeł. A. Świderkówna, opracował J. Łanowski, Wrocław (1953), Bibl. Nar. S. II, nr 83. We wstępach obu tomików BN wskazówki bibliograficzne do literatury dawniejszej.

Jerzy Łanowski

DRAMAT SATYROWY: (ang. *satyr-play*, fr. *drame satyrique*, niem. *Satyrspiel*, ros. драма сати́ровская), po grecku *σάτυροι* — rzadziej *δρῶμα σατυρικών*, otrzymał swą nazwę od satyrów, mitycznych demonów przyrody, należących do orszaku Dionizosa. Podobnie jak tragedia wywodzi się dramat satyrowy z dytyrambu, tj. pieśni kultowej, śpiewanej na cześć Dionizosa. Pieśń dytyrambiczną, pierwotnie improwizowaną, z biegiem czasu z góry była przygotowywana na uroczystości Dionizosa. Według świadectw starożytnych uczynił to najpierw Arion z Metymny około r. 600 p. n. e. Jako muzyk i poeta w jednej osobie wynalazł on tzw. „manierę tragiczną”, polegającą na zorganizowaniu chóru satyrów, wyćwiczeniu z nim przygotowanej przez siebie pieśni dytyrambiczej o cha-

rakterze responsyjnym i odśpiewaniu jej następnie publicznie przez chór i jego przodownika w czasie świąt Dionizosa w Koryncie. Pod wpływem rozwijającej się równocześnie w Attyce tragedii pieśń satyrów zaczęła się stopniowo przekształcać w dramatyczną kantatę, w której obok chóru i jego przodownika występował także aktor prowadzący dialog z przodownikiem chóru. Rola dialogu była jednak początkowo bardzo ograniczona, a akcja opierała się przede wszystkim na pieśniach i swawolnych tańcach satyrów. Stąd też w pierwszej fazie rozwoju nazywano ten dramat po prostu dorycką pieśnią taneczną — *Δωρικός χορεία*.

Właściwy dramat satyrowy rozwinął się z tej pieśni dopiero w Atenach, dokąd przeniósł ją Pratinas z Fliuntu, uchodzący w starożytności za twórcę dramatu satyrowego. Tutaj rola chóru została znacznie ograniczona na korzyść partii dialogicznych. Wesoła akcja satyrów, przedstawiona przez Pratinasa w teatrze ateńskim, podobała się ludowi attyckiemu i odtąd utarł się zwyczaj, że po każdej trylogii tragicznej wystawiano w Atenach w czasie świąt Dionizosa także dramat satyrowy, stanowiący jakby wesołą dystrakcję po wysłuchaniu trzech tragedii poważnych. Całą tetralogię, a więc trzy tragedie i jeden dramat satyrowy, komponował jeden poeta, co w wysokim stopniu wpływać musiało na wzajemne oddziaływanie na siebie i tragedii, i dramatu satyrowego, zwłaszcza pod względem techniki poetyckiej. Mimo zbliżenia się do tragedii dramat satyrowy zachował szereg swoich cech pierwotnych. Przede wszystkim zachowała się w nim wesoła, żartobliwa i pełna humoru akcja. Dramat satyrowy epoki klasycznej czerpie wprawdzie, podobnie jak tragedia, tematy z mitologii greckiej, ale poeci dobierają tutaj takie tematy, które nadają się do wesołego, humorystycznego potraktowania. Jak w tragedii, tak też w dramacie satyrowym pojawiają się w tej epoce w głównych rolach przeważnie postacie nie związane

z Dionizosem. Ale jeśli tragedia szuka dla siebie bohaterów przede wszystkim w eposach Homerowych i zwłaszcza w poezji cyklicznej, to dramat satyrowy lubi się zajmować bogami lub innymi postaciami mitycznymi, a o wiele rzadziej sięga do osobistości znanych z eposu. Zasadniczym elementem dramatu satyrowego jest chór, składający się z satyrów, którzy pod przewodnictwem swego ojca Sylena swą postawą i swym zachowaniem stwarzali najróżniejsze sytuacje komiczne, występując w roli rybaków, pasterzy, winiarzy, gońców, piastunów, zapaśników, atletów, załotników, tropicieli itp. Jeśli w tragedii akcja opierała się zwłaszcza na partiach dialogicznych, to w dramacie satyrowym wybitną rolę odgrywał zawsze chór satyrów, ciągle ruchliwych, skaczących i tańczących, i popisujących się żartem, dowcipem, swawolą i przyrodzoną im lubieżnością.

Za najwybitniejszych przedstawicieli dramatu satyrowego uchodzili Pratinas i syn jego, Aristias. Obok nich jako doskonali twórcy dramatu satyrowego zasłynęli Choirylos i Ajschylos. Interesujące musiały być także dramaty satyrowe Sofoklesa. Mniejsze zdolności w tym kierunku wykazywał Eurypides. Toteż niejednokrotnie wołał on zamiast dramatu satyrowego do trylogii tragicznej dodać czwartą tragedię, zawierającą także elementy komiczne, w typie zachowanej *Alkestydy*. Wszyscy inni tragicy greccy o mniejszym rozgłosie popisywali się oczywiście na scenie ateńskiej także dramata satyrowymi, podejmując często tematy opracowane już przez ich wielkich poprzedników. Wśród nich należy wymienić Polifrasmona, Iona, Iofonta, Achajosa, Ksenoklesa, Astydamasa, Chairemona i innych.

Z bogatej spuścizny satyrografów zachowało się niewiele — przeważnie tylko tytuły dramatów i niezbyt liczne urywki samych dramatów. I tak np. na 32 napisanych przez Pratinasa dramatów satyrowych zachował się tylko jeden tytuł. Ajschylosa znamy około 15 tytułów,

Sofoklesa około 25 tytułów, Eurypidesa 7 tytułów dramatów satyrowych i szereg tytułów tragików mniejszych. W całości zachował się jedynie *Cyklop* Eurypidesa, a z początkiem bieżącego stulecia wydobyto z piasków egipskich papirus zawierający około $\frac{3}{4}$ dramatu satyrowego Sofoklesa pt. *Tropiciele* (Ἰχθυεῖται). W latach międzywojennych i już po wojnie wydobyto w Egipcie szereg papirusów, zawierających dość pokaźne urywki zwłaszcza z dramatów satyrowych Ajschylosa, zat. *Rybacy* (Δικτυοῦλκοί) *Uczestnicy igrzysk istmijskich* (Θεωροὶ ἢ Ἰαθμαστοί), *Prometeusz przynoszący ogień* (Προμηθεὺς πυρρῆρος) i inne drobniejsze fragmenty. Te nowe znaleziska pozwalają dokładniej poznać istotę dramatu satyrowego, jego tematykę i stosunek do tragedii greckiej. Na podstawie słownictwa występującego we fragmentach papirusowych jak również zasięgu widocznych tam zainteresowań tematycznych można stwierdzić znacznie bliższy stosunek dramatu satyrowego niż tragedii greckiej do spraw życia codziennego, a zwłaszcza do życia wiejskiego. W przeciwieństwie do tragedii greckiej, gdzie akcja rozgrywa się przeważnie przed pałacami królewskimi, w dramacie satyrowym akcja rozwija się prawie zawsze gdzieś daleko poza miastem: na otwartym polu, na wybrzeżu morskim, w zagajniku, w przełęczy górskiej lub w winnicy. W jednym tylko wypadku możemy stwierdzić, że akcja dramatu satyrowego rozgrywała się przed świątynią Posejdona na Istmie (w dramacie Θεωροὶ ἢ Ἰαθμαστοί Ajschylosa). Ale i tutaj referowane były sprawy z boiska sportowego, znajdującego się poza miastem.

W okresie aleksandryjskim, gdy górzakowo poszukiwano nowych form literackich lub starano się ożywić stare nowymi elementami, zmienił także dramat satyrowy swój charakter, zbliżając się pod pewnym względem do komedii. Zaczęto wtedy przedstawiać w nim nie tylko postacie mityczne, ale także ludzi

współczesnych, związanych z miastem. Dramat tracił w ten sposób swój dawny charakter sielski. Tak Likofron wprowadził jako główną postać do dramatu satyrowego współczesnego mu filozofa Menedema w otoczeniu satyrów jako jego uczniów, a Sositheos szydził w jakimś dramacie satyrowym z filozofa Kleantesa. Python napisał w formie dramatu satyrowego pamflet na niewiernego skarbnika Aleksandra Wielkiego, Harpalosa, zbliżony swoim charakterem raczej do satyry rzymskiej niż do dawnego dramatu satyrowego. Zdaje się nawet, że w tym czasie nie wszystkie dramaty satyrowe były przeznaczone do wystawienia na scenie, niektóre już w swoim założeniu miały pozostać tylko dramatami książkowymi.

Z chwilą gdy w dramacie satyrowym zaczął zanikać pierwiastek mitologiczny i wiejski, gdy jako bohaterów dramatu zaczęto wybierać filozofów i inne osobistości współczesne, dramat satyrowy stracił swą pierwotną werwę i żywotność. Według Dioskuridesa Sositheos, jeden z Plejady aleksandryjskiej, czynił wtedy wielkie wysiłki, żeby przywrócić dramatowi satyrowemu dawny charakter wesoly i frywolny. Ale celu tego widocznie nie osiągnął. Pewne jest natomiast, że do dramatu satyrowego wprowadził on nowe elementy, element bukoliczny i romansowy. Ale i tym nie zapewnił dramatowi satyrowemu szczęśliwego rozwoju.

Wystawiano wprawdzie i później jeszcze dramaty satyrowe w różnych większych ośrodkach, nieraz nawet w małych miasteczkach, aż do końca starej ery. Ale jaki był charakter tych dramatów, nie wiadomo. Bo poza imionami autorów i kilkoma tytułami ich dramatów nic się nie zachowało. Zdaje się, że w ostatnich wiekach starej ery wystawiano w mniejszych ośrodkach tylko dramaty satyrowe bez tragedii. Bo na inskrypcjach greckich z różnych okolic spotyka się bardzo często imiona poetów z dopiskiem σατυρογράφος. Ale te dra-

maty nie budziły już większego zainteresowania ani u współczesnych, ani też nie znalazły rozgłosu u potomnych. Przepadły one zupełnie bez śladu jako twory efemeryczne.

Próby przeszczepienia dramatu satyrowego na grunt rzymski zawiodły zupełnie. Grecki dramat satyrowy zamarł ostatecznie na przełomie starej i nowej ery i już nigdy się nie odrodził. Jest to jedyny gatunek literacki, który nie wywarł żadnego wpływu na literatury nowsze.

Bibliografia: W. Aly, *Satyrspiel*, [w:] *Real-Encyclopädie d. class. Altertumswissenschaft*, Zweite Reihe, zweiter Band, Stuttgart 1923, szp. 235 nn. L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1940. P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zürich 1947. R. C. Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago 1936. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford 1946. Tenże: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953. Tenże: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927. W. Steffen, *Grecki dramat satyrowy*, „Eos”, 47, 1954/55, s. 59 nn. Tenże: *Dramaty satyrowe Aischylosa*, „Eos”, 42, 1947, s. 148 nn. Tenże: *Dramaty satyrowe Sofoklesa*, „Eos”, 44, 1950, s. 15 nn. F. Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin 1959.

Wiktor Steffen

HEROIDY: starogr., fikcyjne listy miłosne kobiet z epoki bohaterskiej (heroin), znanych z mitologii greckiej. List taki jest czystą fikcją, która ignorując rzeczywistość przyjmuje, że heroiny znały sztukę pisanía albo że np. Penelopa wysłała list do Odyssa, nie znając przecież jego adresu.

Dopiero u Rzymian, u Owidiusza, spotykamy się z tym zupełnie nowym rodzajem literackim, którego powstanie i dalsze etapy rozwojowe nie są do-

kładnie znane. *Heroidy* Owidiusza przedstawiają się nam (tak jak *Iliada* Homera) jako utwory od razu doskonałe, choć są to dla nas pierwsze okazy tego rodzaju.

Niektórzy wywodzą heroidy z rozszerzonego epigramu hellenistycznego albo z tzw. nowej komedii. Nowością byłoby wprowadzenie przez Owidiusza pierwiastka mitologicznego. Na gruncie rzymskim heroidy są blisko spokrewnione z popularną tam subiektywną elegią miłosną, w której wypowiadały się również kobiety. Bezpośrednim poprzednikiem Owidiusza jest prawdopodobnie współczesny mu elegik Propertjusz, który kazał młodej Rzymiance pisać fikcyjny list miłosny do męża przebywającego na wojnie (IV, 3). Źródeł takich sfingowanych listów należy szukać również w szkołach retorycznych, gdzie do programowych ćwiczeń, tzw. *progymnasmata*, należało układanie takich utworów, które by wyrażały myśli i wrażenia jakiejś osoby mitycznej albo historycznej w określonej sytuacji.

Owidiusz, jedyny dla nas reprezentant tego gatunku w starożytności, napisał 14 listów heroin oraz 1 list osoby historycznej (poetki Safony, przełom VII i VI w.). Píše więc np. Penelopa do Odyssa (I), Ariadna do Tezeusza (V), stęskniona Laodamia do Protesilaosa (XIII), zakochana Safona do Faona (XV), Medea (XII), Homerowa Bryzeida, kochana przez Achillesa (III), Fedra do Hipolita (IV), nawet Dydona, znana z *Eneidy* Wergilego (VII).

Ponadto ułożył Owidiusz jeszcze 6 listów, rozdzielonych na 3 pary miłosne: Parys — Helena, Leander — Hero, Akontios — Kydippe.

Treści dostarczyła poecie spopularyzowana wśród ówczesnych ludzi wykształconych mitologiczna tradycja oraz własna jego lektura (Homer, tragicy). Forma listu dawała Owidiuszowi wielką swobodę, a znakomity obserwator natury kobiecej, jakim był autor wierszowanej *Sztuki kochania*, pozwolił swoim bohaterkom wypowiadać się bez żadnych

obsłonek, tak jak w rzeczywistym liście. Charaktery kobiet zostały tu silnie zróżnicowane: obok sielankowo naiwnych występują również poważne i wierne małżonki. W duszach, zwłaszcza opuszczonych kobiet, rozgrywa się walka między miłością a nienawiścią.

Na Owidiuszu urywa się cała ta twórczość. Słyszymy tylko, że niejaki Sabinus, współczesny poecie, ułożył poetyckie odpowiedzi na pojedyncze (prawdopodobnie wszystkie) *Heroidy*, ale te utwory nam się nie zachowały. Jest to właściwie jedyny objaw wpływu Owidiuszowych *Heroid* w starożytności. Widocznie rodzaj literacki, wprowadzony przez poetę, był tak przez niego wydосkonany, że nie mógł się nadal rozwijać, a wszystkie późniejsze próby mogły być tylko prostymi naśladownictwami.

W następnych stuleciach aż do XVI w. heroidy stanowią niedościgły wzór listów miłosnych, chociaż spotykamy tylko nieliczne poetyckie listy miłosne. Tak np. pod imieniem Sabinusa zachowały się takie listy humanisty Angelusa Kwirynusa Sabinusa (ok. r. 1476). Z tego samego stulecia pochodzi humanistyczne uzupełnienie I *Heroidy*. Zachowało się również kilka listów z tych czasów, pisanych w stylu Owidiusza (np. list Dydony do Eneasza).

Także i w Polsce pojawiają się w epoce Odrodzenia dość liczne naśladownictwa heroid. Tak np. Andrzej Krzycki (przełom XV i XVI w.) pisze w imieniu Barbary dwa listy do króla Zygmunta (II, 12, 13), opierając się na I, VII i XIII *Heroidzie*, na co zwrócił uwagę już wydawca Krzyckiego, K. Morawski. To samo widać i w innych listach miłosnych Krzyckiego, np. w liście do Diamanty (VI, 10) lub Urszulki (VI, 26). Z poetów zagranicznych należy tu XVI-wieczny J. Post (*List do Blandyny*) lub P. Helissus (*List do Rozyny*).

Bibliografia: R. Gansiniec, *Polskie listy miłosne*, Lwów 1925, Ossolineum. W. Kraus, *Ovidius*, *Real-Encyclopädie der classischen Altertums-*

wissenschaft, Pauly-Wissowa, 36, 1942, rozdz. 14. K. Morawski, *Owidiusz i elegicy w epoce Augusta*, Kraków 1917, AU, s. 93 n. M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, II, 13, München 1911, s. 275 n. J. Schnayder, *Antologia listu antycznego*, Bibl. Nar. S. II, nr 117, Wrocław—Kraków 1959, Wstęp, s. XLVIII n., przekłady s. 237 n.

Jerzy Schnayder

HILARODIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

JONIKOLOGIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

KINAJDOLOGIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

LYSIODIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

MAGODIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

SYMODIA zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

PARAKLAUSITHYRON: starogr. „pieśń przed zamkniętymi drzwiami“ (domyślne: kochanki), jeden z motywów antycznej elegii miłosnej, związany z erotycznymi przeżyciami młodzieży, zwłaszcza na tle wielkomięjskiego życia epoki hellenistycznej. Toteż utwory należące do tego drobnego rodzaju literackiego stanowią dobrą ilustrację antycznego życia. Przyjmują one, że w sferze erotyki drzwi odgrywają ważną rolę: umożliwiają wzgl. zamykają dostęp do osoby ukochanej. Ponadto poetycka fantazja Rzymian przypisuje drzwiom cechy istoty żyjącej, więc kochanek zwraca się do nich z prośbą lub z przekleństwami.

Paraklausithyron, zbliżone mniej więcej do nowożytnej serenady, wykazuje znaczną pomysłowość poetów w zasadniczym ujęciu i wariacjach tradycyjnego tematu. Tak np. sielankopisarz Teokryt (III w. p. n. e.) przeniósł cały motyw

do środowiska wiejskiego: prosty, niewykształcony pasterz, któremu jednak poeta hellenistyczny kazał się powoływać na uczone reminiscencje i przykłady z mitologii, opiewa swe uczucia miłosne przed grołą ukochanej Amarylidy. *Paraklausithyron* zostało tu widocznie wyrwane z macierzystej sfery miejskiej, groła bowiem drzwi nie posiada. Dziwaczną i chybioną koncepcję paraklausithyronu dał znów nieznany naśladowca Teokryta (prawdop. I w. p. n. e.), który kazał kochankowi po długiej skardze miłosnej powiesić się na drzwiach ukochanego chłopca.

Paraklausithyron było ulubionym motywem wielu greckich epigramatyków i doczekało się u nich naturalnego oraz dosyć oryginalnego ujęcia. Szczupłe ramy epigramu nie pozwalają na rozwlekłe odmalowanie uczuć miłosnych, a sytuacja i nastrój paraklausithyronu musi być przedstawiony zwięźle: noc, deszcz lub burza, śnieg albo obraz gwiazdzistego nieba, czasem wieniec zroszony łzami, który kochanek chce zawiesić na zamkniętych drzwiach. Słyszymy skargi to na niewolę w służbie Cyprydy, to na Zeusa, który niepogodą nie potrafi odstraszyć kochanka. Inni znów pytają, co też porabia ukochana, czy jest sama, a wreszcie życzą nieczulej, aby i ona tak się kiedyś męczyła pod drzwiami. Tematyczna pomysłowość epigramów z czasem słabnie, w utworach I wieku przed i I w. n.e. zanika również osobiste uczucie poety, a cała ta twórczość staje się teraz sprawą czysto literacką.

Rzymskie paraklausithyryony nie tylko nawiązują do tych greckich tradycji, ale wzbogacają je rodzimymi, italskimi motywami. Greckim utworom obca jest prawie zupełnie personifikacja drzwi. Tymczasem już u Plauta (III—II w. p. n. e.) zakochany młodzieniec dwukrotnie pozdrawia drzwi swojej kochanki i czyni to w typowym stylu starorzymskiej modlitwy. Motyw ten, nie znany Grekom, przypomina formalnie i treściowo zachowaną u Katona modlitwę do Janusa,

boga bram i drzwi (*ianua*). Ten czysto rzymski kult drzwi odpowiada zresztą planowi domu rzymskiego, w którym drzwi prowadzą bezpośrednio z ulicy i mają w sobie coś reprezentacyjnego, podczas gdy w domu greckim drzwi wiodą tylko do otwartego dziedzińca, za którym dopiero znajdują się pomieszczenia mieszkalne. Tak więc Plaut personifikuje podwoje pod wpływem starorzymskich wierzeń religijnych: zakochany Fedromus po uroczystym pozdrowieniu drzwi zaklina je, by się otwarły i wypuściły jego ukochaną.

Dalszy krok na drodze tej poetyckiej personifikacji zrobił Katullus, wprowadzając drzwi jako osobę mówiącą. Poeta rozmawia z drzwiami domu pewnej osławionej piękności w Weronie i czyni im wyrzuty, że tak lekkomyślnie wpuszczają kochanków. Drzwi zaś tłumaczą się, że są bezsilne wobec właścicielki domu. *Paraklausithyron* z monologiem personifikowanych drzwi spotykamy znów u Propercjusza: one są tutaj główną „osobą“ utworu i zaniepokojone o dobrą sławę swej pani narzekają na jej zbyt swobodne życie, na nocne odwiedziny i kłótnie podpitých kochanków, którzy dobijając się do drzwi powodują ich uszkodzenie. Drzwi muszą też nieraz wysłuchiwać pieśni kochanka, który usadowił się na progu. Takie *paraklausithyron* przytacza właśnie poeta: zawiera ono wspomnienie kochanki, która może spoczywa w ramionach innego, oraz typową dla rzymskich pojęć skargę na nieczulość drzwi.

Paraklausithyryony Horacego i Tybulla nie wprowadzają niczego kompozycyjnie nowego, przy czym Horacy zwracając się wyłącznie do ukochanej powraca raczej do greckiej koncepcji. Owidiusz przetworzył o tyle stary motyw, że kazał kochankowi wystąpić z prośbami do — odźwiernego, by mu zechciał otworzyć. W tym nieco odmiennym ujęciu nabiera stary motyw nowego oświecenia. Jest to zarazem ostatni etap rozwojowy paraklausithyronu na terenie rzymskiego pi-

śmiennictwa. Wyrafinowany i sprytny kochanek stara się wpłynąć na odzwiernego podstępem i obietnicami, to znów skargą i groźbami. Nie dopuszczony odchodzi w końcu bez żalu: typowy lekko duch augustowskiego Rzymu, dla którego łatwa miłość jest codzienną strawą. Tak więc w rzymskim ujęciu okazuje *paraklausithyron* pewien stopień samodzielności i zdaje się świadczyć o rzymskiej oryginalności opracowania przynajmniej na tym małym odcinku piśmiennictwa.

W konkretnej twórczości literackiej występuje *paraklausithyron* w formie elegii, sielanki, epigramu albo jako wkładka w komedii. Po raz pierwszy spotykamy się z motywem *paraklausithyronu* w starszej greckiej liryce klasycznej, we fragm. (65) Alkajosa (VII w. p. n. e.). Jako wkładkę wprowadził *paraklausithyron* do komedii sławny Arystofanes (*Kobiety święcące Tesmoforie*, w. 952 n., w. 960 n., 973 n.; V w. p.n.e.). Mamy tu zwykłą prośbę o otwarcie drzwi, groźbę oraz wezwanie Cyprydy i Erosa. — Największe nasilenie całej tej produkcji przypada, zdaje się, na epokę hellenistyczną z jej typowym życiem wielkomiejskim. Posiadamy jednak tylko ślady utworów z tej epoki: epigram (63) Kallimacha i wspomnianą sielankę (3) Teokryta oraz niefortunne późniejsze naśladownictwo (Teokr. nr 23). — Dużo *paraklausithyronów* odnajdujemy w epigramach *Antologii palatyńskiej*. Są to utwory znanych epigramatyków: Asklepiadesa, Posydyppa, Meleagra, Rufina, Stratona. Z rzymskiego terenu wchodzi w rachubę Plauta komedia *Kurkulio* (w. 16 i 88 n.) i Katullus (67), zaś z epoki augustowskiej Propercjusz (I, 16), Tybullus (I, 2) i Horacy (*Ody*, III, 10). Ostatnie rzymskie *paraklausithyry* spotykamy wreszcie u Owidiusza (*Am.* I, 6).

Bibliografia: E. Burck, *Das Paraklausithyron, Das humanistische Gymnasium*, 43, 1932, s. 186 n. H. B. Carter, *The Paraklausithyron as a Literary Theme*, „American Journal of Philology“, 41, 1920, s. 355 n. F. O. Copley, *Exclu-*

sus amator, Madison, Proceedings of Am. Philol. Assoc. IX (1955), s. 176 n. P. Maas, RE, 36, 2/3 1949, s. 1202, s. v. P. de la Ville de Mirmont, *Le Paraklausithyron dans la littérature latine*, Mélanges-Havet, Paris 1909, s. 573. M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, II, 13, München 1911, s. 399 n.

Jerzy Schnayder

PERIPLUS: starogr. dosł. „opłynięcie dookoła“ (domyślne: lądu), wzdłuż brzegów morza lub wyspy. W literaturze starogr. pojawia się opis takiej żeglugi wzdłuż całego wybrzeża lub tylko jego części. Podstawą całego rodzaju literackiego była słaba na ogół orientacja starożytnych podczas żeglugi przybrzeżnej. Jako opis takiej żeglugi należy *periplus* raczej do geografii. Trzeba odróżnić *periplus* od tzw. *periodos*, ogólnego opisu ziemi, oraz od *periegezy* (prozaicznego przewodnika po kraju lub miejscowości, por. **PERIEGEZA**).

Wcześniej spisywano *periplus* dla celów praktycznych. Opisy tego rodzaju, które jako środek pomocniczy literacki uzupełniały doświadczenia żeglarzy, ulepszano z czasem na podstawie autopsji późniejszych podróżników. Obok tego zaznaczały się tu również literackie wpływy. Sama nazwa, nie znana jeszcze Homerowi, pojawiła się prawdopodobnie w związku ze spopularyzowaniem i literackim użytkowaniem słynnej ekspedycji Kartagińczyka Hannona, który w V w. opłynął zachodnie wybrzeża Afryki, ale wobec rozwoju greckiej żeglugi, zwłaszcza w dobie kolonizacji, prawdopodobne jest wcześniejsze pojawienie się krótkich notatek o opłynięciu wybrzeży, przeznaczonych dla żeglarzy. Periplusy stanowią konieczne podłoże dla kartografii i w ogóle geografii, były też zaczynem tych gałęzi wiedzy. Naukowa geografia epoki hellenistycznej nie jest wprost do pomysłenia bez tych *periplusów*, które podawały odległości, oznaczały położenie

miejscowości, wysp itp. Długo też utrzymywało się znaczenie periplusu dla żeglarsstwa. Jeszcze w XI wieku n. e. kontynuują te tradycje włoskie mapy przybrzeżnej żeglugi, tzw. portolany, oparte na podobnych opracowaniach późnołacińskich, ale od greckich zależne. Dopiero wynalezienie kompasu i sporządzenie map morskich usprawniły istotnie technikę nautyczną, podczas gdy periplusy tylko w małym zakresie i niedokładnie podawały kursy wg kierunków wiatrów i stron świata.

Istniały różne rodzaje periplusów. Jedne odnosiły się np. do brzegów M. Śródziemnego lub Czarnego (a więc do mórz wewnętrznych), inne dotyczyły żeglugi dookoła wysp, a nawet Oceanu (*periplus* zewnętrzny), gdzie oczywiście nie było mowy o pełnym opisie.

Motywy charakterystyczne. Punktem wyjścia jest wybrzeże. Do ułatwienia orientacji po jego terenie służą liczne lokalne przyimki, którymi również operuje i *periegeza*, częściowo formułki czasownikowe (np. sąsiaduje, następuje, minęliśmy itd.). Wymienia się narody zamieszkujące brzegi, kraje, przylądki i rzeki, miejscowości i porty. Często podawane są odległości (w stadiach) oraz czas trwania podróży (w dniach). Po zakończeniu jakiegoś większego, zamkniętego geograficznie odcinka wybrzeża podawane są ogólne cyfry odległości. Obok tego występują krótkie informacje odnoszące się do zjawisk meteorologicznych, wiatrów, rzek i ich ewentualnej przydatności do żeglugi, podkreśla się możliwości lądowania, charakter portów i miejsc postoju. Wspomina się skały, przypływ i odpływ morza, podaje informacje o mieszkańcach i ewentualne przestrogi. Ważne są informacje o obecności źródeł w miejscach lądowania. Zwykle pomija *periplus* szczegóły kulturalne, etnograficzne i historyczne. Np. w *periplusie* przypisywanym Skylaksowi (zob. niżej) tak przedstawia się suchy opis Attyki: „Najpierw Eleusis, gdzie znajduje się świątynia Demetry i muro-

wana warownia (naprzeciw leży wyspa Salamina, miasto i port). Potem Pireus, mury i Ateny. Pireus zaś ma trzy porty. Potem znajduje się przylądek Sunion ze świątynią Poseidona. Jest też wiele innych portów w Attyce...”

Zależnie od powodu powstania takiego opisu, od specjalnych zamierzeń autora lub wpływów literackich, *periplus* może mieć jednak różnorodny charakter, nawet historyczno-antykwareczny lub paradoksograficzny, tzn. gdy zajmuje się notowaniem różnych osobliwości i niezwykłych zjawisk przyrody danego kraju.

Najstarszy *periplus* w literaturze greckiej to poetycki opis wędrówek Odyseusza wzdłuż brzegów (*Odys.*, IX, 39 i n.). Odpowiada mu w literaturze rzymskiej analogiczny opis podróży Eneasza w III ks. *Eneidy*. Najstarszy *periplus* prozaiczny to tzw. *Periplus Massiliensis* z VI w. p. n. e., prawie pierwsza książka prozaiczna grecka, o której słyszymy, prawdopodobnie Eutymenesa z Marsylii. Obok niego wymienia się Skylaksa z Kariandy (również VI w.), którego *periplus* odnosił się do całego M. Śródziemnego i Czarnego; zaginiony ten *periplus* zastępuje nam zachowany częściowo, przypisywany Skylaksowi *Periplus dookoła Europy, Azji, Libii*, pochodzi on jednak z czasów późniejszych, może z IV w. p. n. e. — Natomiast zachował się *periplus* Hannona, odnoszący się do brzegów zach. Afryki. Jest to grecki przekład punickiego oryginału, dokonany w IV w. Jeden egzemplarz ze spalonej biblioteki miasta Kartaginy dostał się potem do Rzymu i tu został również przetłumaczony na język łaciński w II wieku p. n. e.

Nie zachował się żaden *periplus* grecki w oryginale. To, co posiadamy (wydane w zbiorze K. Muellera *Geographi Graeci minores*, t. I), nie może uchodzić za wzorzec tego rodzaju literackiego. Jeszcze najlepsze wyobrażenie o tej produkcji daje anonimowy *Stadiasmus* (niiby Pomiar) *Maris Magni* z czasów bizantyńskich, oparty jednak na dobrych źródłach z epoki hellenistycz-

nej. Bizantyński tzw. *Anaplus* (niby Wyplnięcie na...) *Bospori* wskazuje znów, jak mógł wyglądać *periplus* oparty na autopsji. Do tego dochodzi wspomniany *periplus* Skylaksa oraz geografa Menippa z Pergamonu (I w. p. n. e.), zachowany w wyciągu Markiana (IV w. n. e.), *Periplus Ponti Euxini* Arriana w formie listu (II w. n. e.) oraz inne znane z fragmentów lub tylko z nazwisk autorów. Mnaseas (przełom III i II w. p. n. e.) z Patara opisywał osobliwości świata w geograficznym porządku w formie *periplusu*, jak to wynika z samego tytułu. Wybrzeże morza zewnętrznego (oceanu) opisał Pyteas z Marsylii, największy podróżnik i odkrywca starożytny, który żeglując (w IV wieku p. n. e.) z Hiszpanii, opłynął Brytanię, dotarł do Islandii, może do Norwegii i wysp Féroë.

Bibliografia: H. Berger, *Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen*, 1903, s. 2. R. E. Dickinson, O. Howald, *The Making of Geography*, Oxford 1933. F. Gisinger, *Periplus*, RE, t. 37, kol. 839 nn. R. Günther, *Die Künstenbeschr. in der griech. Literatur*, München 1950. H. Frisk, *Le periple de la Mer Erythrée suivi d'une étude sur la tradition et la langue*, Göteborg 1927. G. Thomson, *History of Ancient Geography*, Cambridge 1948.

Jerzy Schnayder

PRO-OIMION: starogr., por. pro-log. Obok ogólnej nazwy hymnu, którą oznaczano homeryckie utwory ku czci bogów, istniało również określenie *pro-oimion*, niby wstęp do wygłoszenia bohaterskiego poematu, który już w Homerowej *Odysei* nazywa się *oimé*.

Termin *pro-oimion* wyszedł prawdopodobnie z liryki. Według Plutarcha (*De mus.* 6) tak nazywał się pierwszy człon muzyczno-poetyckich utworów Terpandra (twórcy muzyki doryckiej, VII w. p.n.e.), wyprzedzający większą partię poetycką. Pierwotna nazwa pieśni wstępnej roz-

szerzyła później swój zakres i oznaczała również hymn, nawet znaczniejszej długości. Jeżeli rapsod występował publicznie z recytacją eposu, to rozpoczynał ją od krótszego lub dłuższego pozdrowienia boga, ku czci którego odbywała się uroczystość. Świadek Pindara (*Nem.* 2, 1) stwierdza wyraźnie, że *pro-oimiony* były ściśle związane z wykonywaniem sztuki rapsodycznej i że rapsodowie zaczynali swe występy od takich *pro-oimionów*. Ale niekiedy rozwijali oni obszerniej opowieść o czynach i cnotach boga i wtedy na tej części utworu spoczywał główny punkt ciężkości. Taki jednak „wstęp“ o kilkuset wierszach byłby kompozycyjnym nonsensem. Starano się to objaśnić w dwojaki sposób: albo ta nazwa została przeniesiona z małych hymnów na większe (Allen, Sikes), albo też nawet najdłuższe hymny trzeba uważać za *pro-oimiony*, ale następująca po nich recytacja (*oimé*) była wtedy odpowiednio długa i mogła się przedstawiać jako kilkudniowe zawody rapsodyczne (Schmid—Stählin).

Na wstępny charakter *pro-oimionu* wskazują zachowane w zakończeniach wielu nawet najdłuższych hymnów homeryckich formułki przejściowe. Np.: „Bądź pozdrowiony, boże, a ja wspomniawszy ciebie wspomnę i o innej pieśni“. Formułki występują niekiedy z pewną odmianą stylistyczną, np.: „Zaczawszy od ciebie, przejdę do innego hymnu“, albo: „Witaj, bogini, ochraniaj to miasto i zacznij pieśń!“ Tradycyjne, wstępne formułki utrzymały się długo, spotykamy je nieco zmodernizowane jeszcze w hymnie Kallimacha (III w. p. n. e.), który w hymnie na Zeusa zapytuje uczestników biesiady, czy jest coś lepszego od Zeusa do opiewania przy libacji.

Zwykłą formą metryczną *pro-oimionu* jest heksametr epopei, istniało jednak *pro-oimion* również w dystychach. Np. na początku zbioru poezji Teognisa (VI w. p. n. e.) spotykamy krótkie *pro-oimion* zbudowane z dystychów ku czci Apolli-

na, przeznaczone zapewne do wygłoszenia podczas biesiady. Do tych wezwań w dystychach zbliżają się niektóre pieśni liryczne Safony ze wstępną inwokacją bóstwa. Nazwę *pro-oimion* odnosili bowiem starożytni, niezbyt dokładni w sprawach terminologicznych, nie tylko do hymnów, ale również do niektórych utworów lirycznych, np. do jednej z pieśni Alkajosa, współczesnego Safonie.

Już w hymnach opowiadał poeta legendę kultową obiektywnie i bezosobowo albo występował tu osobisty stosunek wieszczu do boga i wtedy poeta zwracał się do bóstwa o pomoc. Zawartość treściową *pro-oimionu* stanowi więc wezwanie do boga o pomoc przy śpiewie, czyli inwokacja. Od inwokacji zaczyna w Homerowej *Odysei* nadworny śpiewak pieśń o upadku Troi. Takie wezwanie muzy mamy zresztą na wstępie zarówno samej *Iliady*, jak i *Odysei* i to już zostało jako tradycyjne *pro-oimion*, zarówno poematu epickiego, jak i eposu dydaktycznego. Spotykamy ten motyw u najpóźniejszych epigonów Homera i Hezjoda. Do stylu homeryckiego *pro-oimionu* należy również podawanie jakby próbki treściowej, zapowiadającej w kilku słowach właściwe opowiadanie. Tak np. już z *pro-oimionu Iliady* dowiadujemy się, że gniew Achillesa stał się powodem wielu nieszczęść dla Achajów i wielu z nich stracił do Hadesu, zaś *pro-oimion Odysei* zapowiada częściowo treść całego eposu: będzie tu mowa o przebiegłym mężu (poeta tajemniczo nie wymienia jego nazwiska), który po zburzeniu Troi zwiedził wiele miast, poznał sposób myślenia wielu ludzi i doznał wielu przygód na morzu, gdy ratował siebie i towarzyszy w powrocie do domu. Po takiej zapowiedzi występuje w *Odysei* ponowne wezwanie bogini.

Psychologiczne podłoże *pro-oimionu* znajduje uzasadnienie w centralnej koncepcji starszej literatury greckiej, według której człowiek nie jest bynajmniej twórcą literackiego dzieła, ale tylko odbiorcą i jakby narzędziem wyższej siły.

Taka myśl ogarnia Greka archaicznego, gdy nie obciążony jeszcze tradycją literacką, jak w późniejszych epokach, zamierza głosić, co mu natchnienie dyktuje. Wiersz, podobnie jak pomysł i mit są to dary nieziemskiego pochodzenia. Istoty, które je zysłają poecie, to bóg lub bogini, muza albo muzy, córki Zeusa. One to tworzą, a nie człowiek. Najstarsza poezja grecka jest anonimowa, a poeta nic nie mówi o swej osobie. Ta wiara przybiera różne formy: mityczni poeci, Orfeusz i Muzeusz, uchodzą za synów muz, ale i historyczny Pindar nazywa muzę swoją matką.

Bóg objawia się poecie we śnie, w nocy lub w upalnej godzinie południa. Tak np. muzy przemówiły do pasterza trzód Hezjoda i uczyniły go poetą (*Teog.* w. 9 n., 22 n.), gdy pasł trzody na zboczach Helikonu. Tradycyjnym echem odbił się ten motyw po 400 prawie latach u hellenistycznego poety Kallimacha, który głosi, że we śnie zanieiony został na Helikon i tam dzięki muzom poznał początki wielu spraw (tzw. *aitia*). Również rzymskiego Enniusza duch Homera wprowadzał we śnie w istotę świata. Poeci chętnie mówią wtedy o jakichś przepięknych ustronniach, gdzie ich duch otrzymuje boskie dary, a źródła i ogrody muz, gaje i groty jako miejsca wtajemniczenia stają się z czasem stałymi motywami literackimi, zwłaszcza w poezji aleksandryjskiej i rzymskiej. Wszystko to świadczy o poczuciu ścisłej zależności sztuki ziemskiej od boskiego natchnienia.

Owa najstarsza wiara, że bóstwo samo opiewa i z ust boga pochodzi cała poezja ludzka, dochodzi do głosu np. u Hezjoda w początkowych wierszach *Prac i dni*: poeta przyzywa muzy, które opiewają sławne czyny bogów i ludzi, by mu pomogły sławić własnego ojca, Zeusa. I w *pro-oimionie* Hezjodowej *Teogonii* odzywa się wierzenie, że ziemską poezję jest tylko echem boskiej siły. Muzy wiedzą wszystko, nawet fałsz. Z tym łączy się prośba, by muzy same opowiedziały treść *Teogonii*. Są również przykłady na

współdziałanie boskiej i ludzkiej siły, np. w słynnym katalogu okrętów (II ks. *Illiady*, w. 484 n.): zaczyna się od inwokacji muz, by wymienić poecie wodzów greckich, ponieważ same są boginiami i stąd wszystko wiedzą, podczas gdy poeci słyszą tylko pogłoski. Starożytny komentator (scholiasta) objaśnia dość na- iwnie to miejsce: przy opiewaniu gniewu jednego Achillea wystarczyła Homerowi (w pro-oimionie *Iliady*) jedna muza, tu mając wymienić przeróżne krainy i miasta całego ówczesnego świata greckiego wzywa ich cały chór.

Z eposu dostało się *pro-oimion* nie tylko do hymnów, ale i do liryki choralnej i indywidualnej. Według tradycji stary Alkman (VII w. p.n.e.) prosił na początku jakiegoś utworu muzę, aby mu dała siłę. Powtarza się tu stara koncepcja, że to bóg śpiewa, a nie człowiek. Spotykamy ją w następnym stuleciu u Stezychora, Pindara i Bakchylidesa (VI—V w. p.n.e.). Muzy wzywa i Safona (frag. 83), i chór komedii staroattyckiej, by wspólnie z ludźmi śpiewały i tańczyły, wzywa je potem i Horacy (*Pieśni* III, 4):

Zstap z niebios, Kalliope,
i zaśpiewaj ninie
długie pienie przy fletni
wtrórze, o królowo!

(J. Zawirowski)

Przed wszystkim w epopei, i to w najstarszych jej okazach, odzywają się takie wezwania: bogini bowiem tworzy wielkie eposy, poeta nasłuchuje.

Por. 1 w. *Iliady*: „Gniew Achilla, bogini, głos obfity w szkody ...“ (F. Dmochowski) — oraz 1 w. *Odysei*: „Muzo, męża wyśpiewaj ...“ (L. Siemieński) i początek cyklicznej *Tebaidy*: „Argos, spragnione wody, opiewaj, bogini ...“ Utrzymała się taka inwokacja z czasem z pewną stylistyczną odmianą bardzo długo w poematach bohaterskich i dydaktycznych. *Pro-oimion* z wezwaniem bóstwa jest w V w. p.n.e. czymś tak naturalnym, że mogło wystąpić w parodii po-

ematu bohaterskiego. Spotykamy je np. w zachowanej z tego czasu epopei *Wal-ka żab z myszami*:

Z Helikonu niech cały muz orszak przy-
będzie,
niechaj natchnie me serce, mym
śpiewem kieruje!

(R. Palmstein)

Jako parodię zastosował uroczyste *pro-oimion* potem Horacy (*Sat.* I, 5) przed opisem pospolitej kłótni w przydrożnej karczmie.

Istniał również odrębny typ *pro-oimionu*, w którym autor podkreślał siebie jako twórcę: por. np. początek cyklicznej *Małej Iliady*: „Ilion opiewam, Dardanę, co piękne żywi rumaki...“ oraz początek homeryckiego hymnu do Artemidy: „Artemis opiewam, szumną, złotoluką ...“ (Tad. Bocheński). W takim *pro-oimionie* brak wezwania muz. Jako przykład na to cytuję Horacy (*Ars poet.* 136 n.) początek jakiegoś cyklicznego eposu („Los Priama wyśpiewam i przesławną wojnę ...“) i przeciwstawia mu znane *pro-oimion Odysei*. A więc już Horacy zauważył kontrast między *pro-oimionem* zaprzeczającym i podkreślającym osobę poety.

Zresztą brak inwokacji w epopei należy do rzadkości. Nie spotykamy jej np. u rzymskiego epika Lukana (I. w. n.e.) i u współczesnego Statiusa, który na wstępie *Tebaidy* wspomina tylko „zapal pierzyjski“, ale w *Achileidzie* przyzywa boginię. Brak inwokacji również u ostatniego greckiego epigona epiki homeryckiej, u Kwintusa ze Smyrny (IV w. n.e.).

Poza kilkoma znanymi nam wyjątkowymi wypadkami braku inwokacji występuje ona np. u Antymacha z Kolofonu (IV w. p.n.e.), który tak rozpoczyna swą *Tebaidę*: „Opiewajcie, Kronidy Zeusa potężnego córy ...“

Najwybitniejszy z zachowanych epików okresu aleksandryjskiego, Apolloniusz z Rodu (III w. p.n.e.), ma przed każdą prawie księgą *Argonautyków* osobne *pro-oimion*: w I ks. czytamy wezwanie Zeusa, w III ks., która opowiada miłosne

dzieje Medei i Jazona, jest wezwanie muzy miłosnej pieśni, Erato. Charakterystyczna inwokacja rozpoczyna IV księgę:

Sama opowiedz o trudach i czynach
kolchidzkiej dziewicy,
Muzo, bo mnie brak słów i myśl mi się
kręci.

(T. Sinko)

Argonautyki, przypisywane mitycznemu poecie Orfeuszowi, skomponowane jednak w pierwszych wiekach n.e., zaczynają się również od tradycyjnego *pro-oimionu*. Nie brak wezwania bogini u bardzo późnego przedstawiciela homeeryckiej epiki, Nonnusa (IV w. n.e.).

Z rzymskich poetów Ennius na wstępie swoich *Annałów* woła: „Muzy, które stopami po wielkim stąpacie Olimpie!” Epicy epoki augustowskiej nie zaniedbali tej tradycji. Wergili w początkowych wierszach *Eneidy* przyzywa muzę, by mu przypomniiała przyczyny gniewu Junony na Eneasza. Niektórzy jednak poeci tego okresu hołdują tradycji jakby pod przymusem: to, co było dawniej przeżyciem, teraz jest tylko literackim motywem. Owidiusz w *Metamorfozach* zwraca się do bogów z krótkim wezwaniem, by sprzyjali jego poetyckim planom, a z późniejszych (I w. n.e.) wzywają muzę Statius (*Achilleida*), Waleriusz Flakkus (*Argonautyki*) i Siliusz Italik (*Iliada łacińska*). A jednak współczesny poetom augustowskim historyk Liwiusz wyraźnie żałuje, że nie może, tak jak poeci, rozpocząć swego wielkiego dzieła modlitwą do bogini.

Od czasów Hezjoda *pro-oimion* zdomowało się w poezji dydaktycznej. Arat (III w. p.n.e.) zaczyna tradycyjnie swój dydaktyczny poemat o zjawiskach na niebie: „Zeus niech będzie początkiem...” Inwokację Arata zmodernizował potem jeden z jego rzymskich tłumaczy, bratanek cesarza Tyberiusza, Germanik, kiedy po wezwaniu Jowisza apelował również do ziemskiego władcy, do cesarza.

Inwokację do bogini Wenery („Enejów matko, ludzi i bogów kochanie ...” —

Kaz. Morawski) spotykamy w filozoficznym poemacie rzymskiego Lukrecjusza (I. w. p.n.e.). Ciekawe, że to tradycyjne wezwanie pozostaje w dość jaskrawej sprzeczności z ogólnym antyreligijnym nastawieniem całego utworu.

Bogów opiekujących się rolnictwem wzywa Wergili na początku ksiąg *Ziemianstwa*. Poematy dydaktyczne długo utrzymały tradycyjne *pro-oimion*. Jeszcze Serenus Sammonikus, datowany na III w. n.e., umieścił aż 10-wierszowe *pro-oimion* na czele wierszowanego podręcznika leczenia i wzywał w nim Feba jako wynalazcę sztuki leczniczej oraz Eskulapa, boga dającego zdrowie.

Bibliografia: W. Kraus, *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in d. althellenischen Literatur*, N. Jahrb. f. d. klass. Altertum, 27, 1924, s. 65 n. Schmid-Stählin, *Geschichte der griech. Literatur*, I, 1, München 1929, s. 231 n. T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1931, I, 1, s. 179. *Zarys historii liter. gr.*, Warszawa 1959, s. 146. Wünsch, RE, XVII (1914), kol. 140 n., s. v. *Hymnos*.

Jerzy Schnayder

STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA: znana była w starożytności pod różnymi nazwami, jako: *hilarodia*, *magodia*, *simodia* lub wreszcie *lysiodia*. Te rodzaje niższej liryki z jednej strony zbliżały się do siebie, z drugiej zaś spokrewnione były z „piosenkami jońskimi”, zaliczanymi do tzw. jonikologii lub kinajdologii.

Wobec znanej niedokładności starożytnych w sprawach terminologii utworów literackich (por. **PERIEGEZA**) ściśle rozgraniczenie tych różnych rodzajów piosenek jest dla nas prawie niemożliwe, a ponadto starożytna tradycja o nich, opierająca się głównie na Atenajosie i Strabonie, jest bardzo niejasna. Również objaśnienie samych nazw nie jest zawsze pewne.

I tak *hilarodia* oznacza „wesołą piosenkę“, którą zwano również *hilarón asma* lub *hilará Moûsa*. Sama nazwa przypomina tzw. *hilaro-tragodia*, niby „tragedię na wesoło“ (parodiowaną tragedię), ludową krotchwilę, którą w epoce hellenistycznej wprowadził do literatury i uprawiał w południowej Italii, w tej ojczyźnie clownów i przygodnych aktorów-improwizatorów, niejaki Rinton z Tarentu.

Nazwę *magodia* wyprowadza Atenajos od wyrazu *magos* (czarownik), niektórzy nowsi uczeni (np. Crusius) przypuszczają, że *magodia* była śpiewana przy oszałamiającym akompaniamentie wschodniego instrumentu strunowego, zwane go właśnie *mágedis*: stąd nazwa tej piosenki.

Simodia i *lysiodia* zostały nazwane podobno od ich wynalazców i najwybitniejszych kompozytorów, Simosa z Magnezji i nieco młodszego Lysisa (oba mieli żyć ok. r. 300 p.n.e.), o których jednak prawie nic nie wiemy, stąd też przypuszczenie (Dietricha), że w ogóle nie istnieli, a same ich imiona mogły być sfingowane, jak np. Linosa. — *Simodia* ma być późniejszą nazwą na *hilarodię*, a *lysiodię* identyfikowano z *magodią*. To rozróżnienie między *hilarodią* (*simodią*) i *magodią* (*lysiodią*) potem zanikło, a obok tych pieśni pojawiły się *jonikologia* i *kinajdologia*.

Jeżeli chodzi o treść i zewnętrzne warunki towarzyszące występowi scenicznemu, to *hilarodia* była stosunkowo najpoważniejszym i najskromniejszym okazem całej tej efemerycznej produkcji teatrykowej. Autor występował w białej męskiej szacie ze złotym wieńcem na głowie. Kobieta lub mężczyzna bez wieńca towarzyszyli pieśni na instrumencie strunowym. Przeciwnie, *magodia* była wyuzdana, śpiewano ją przy donośnym akompaniamentie kotłów i cymbałów. Przedmiotem tych piosenek były kobiety, wiarołomni mężowie, pijani kochankowie. Przerabiała na swój sposób tematy i sceny z komedii. Według niektórych

autorów *lysiodię* śpiewały kobiety, ale w męskich szatach, przy wtórze fletu.

Wymienione tu gatunki lekkiej produkcji kabaretowej były, jak wspomniano, blisko spokrewnione z tzw. pieśniami jońskimi, których ojczyzną była Jonia (stąd ich nazwa), a których wyuzdaną swobodę wspomina już Arystofanes. Piosenki te, wkraczające w sferę pornografii, nie krępujące się żadnymi względami wobec odpowiednio dobranej publiczności, były śpiewane, a potem tylko recytowane przy wtórze instrumentów strunowych. Osławione te piosenki wykonywał śpiewak, posługując się wyrafinowaną mimiką i wyuzdanymi tańcami. Nazwa pochodzi może od gr. *kinejn — clunem agitare*. W epoce hellenistycznej straciły te piosenki związek z muzyką i teksty tak wyodrębnione stanowiły teraz poezję książkową.

Wprawdzie już w V w. współczesny komediopisarzowi Arystofanowi niejaki Gnesippos układał podobno „wesołe piosenki“, ale piosenka kabaretowa powstała jako odrębny rodzaj literacki dopiero na tle wielkomijskiej kultury epoki hellenistycznej. Ta pospolita nieraz i granicząca z pornografią literatura, której odgłosów można by potem dosłuchać się w niektórych utworach Owidiusza, znajdowała swoją rację bytu i oparcie w swobodnym życiu pewnych kół tzw. złotej młodzieży, w wielkich stolicach i miastach hellenistycznych. Poza tym posiadała ta epoka, jak zresztą każda inna, publiczność stojącą poniżej wszelkiego literackiego i etycznego poziomu ludzi wykształconych. Dla niej to przede wszystkim były przeznaczone już całkiem niskie rodzaje literackie, obliczone na najniższe instynkty widzów i słuchaczy, a odpowiadając np. europejskiej produkcji kabaretowej z 20-tych i 30-tych lat naszego stulecia. Swawolne towarzystwo tych anonimowych, ale — jak zobaczymy — nie zawsze trzeciorzędnych pisarzy nie było oczywiście objęte oficjalnymi programami uroczystości i zawodów czy koncertów muzycznych, tak

bardzo charakterystycznych dla owej epoki, niemniej jednak znajdowało dosyć okazji, aby się swojej publiczności zaprodukować. Należą tu i kuglarze, i kłowni, brzuchomówcy i żartownisie — obok śpiewaków różnego autoramentu.

Jeżeli chodzi o produkcje tych ostatnich, występowali oni właściwie w luźnych scenach, wypełnionych piosenką, które jakoś lepiej przemawiają do kabaretowej i teatrykowej publiczności wielkiego miasta, zwykle zmęczonej i znudzonej życiem, zblazowanej czy też stojącej na tak niskim kulturalnym poziomie, że nuży ją uważne śledzenie jakiejś intrygi, przewijającej się przez kilka scen i związanej jedną nicią treściową.

Takie piosenki, które rozbrzmiewały na scenkach hellenistycznych, przeznaczone na doraźne występy, nie mogły istnieć na dłuższą metę i prawie wszystkie zaginęły. Jedynie przypadkowym znaleziskom papirusowym zawdzięczamy ich okruchy.

Ale szczęśliwy przypadek zrzucił, że w papirusie egipskim z II w. p.n.e. zachowała się nam prawdziwa i wartościowa perła całej tej kabaretowej twórczości. Piosenka ta nosi dziś tytuł (za Wilamowiczem) *Skarga dziewczyny*. Jej odkrywcą i pierwszy wydawca Grenfell (Oksford 1896) zatytułował piosenkę *An Alexandrian Erotic Fragment*. Treść została tu zaczerpnięta z codziennego życia: opuszczona i zdradzona dziewczyna nie może jednak wyrzec się miłości. Rozżalona udaje się w nocy przed dom kochanka. Drzwi od mieszkania są zamknięte. Wybucha więc groźbami, to znów proponuje pojednanie, a wreszcie prosi o zrzucenie jej przez okno bodaj wieńców, które zdobyły niewiernego przy uczcie z inną. Niestety brak końca pieśni i nie wiemy, jak się kończyła ta piękna aria. Nie ma w piosence żadnych wyrazów dialektycznych czy przestarzałych, w których tak bardzo lubują się oficjalni poeci tej epoki. Język jest właśnie żywy, a całość tchnie niesłychanym naturalizmem. Przy tym niespokojne me-

trum (tzw. *dochmie*) doskonale oddaje namiętną skargę dziewczyny. Anonimowość i bezpretensjonalność tego utworu każe nam zaliczyć go do tzw. literatury papirusowej, ale ogólny ton całości i szczerzy wyraz namiętności wskazują, że nie jest to najpodlejszy okaz takiej teatrykowej literatury (Schubart).

Już sam wstęp ze zwięzłą dyspozycją daje dobre wyobrażenie o całości i zasługuje na uwagę:

Zbudziła się słodka tęsknota,
by w duszach obojga zagościć,
I była Kypriś niebieską
strażniczką naszej miłości.
A dzisiaj, a dziś już inaczej,
więc serce wspomina — i szlocha,
i żalem łka serce, rozpaczą.
Już wtedy mi kłamał, że kocha,
porzucić zamyślał już wtedy,
fałszywie przysięgał. I wiedział,
że nie chce dochować wiary.
A we mnie okrutne pożary,
a we mnie Eros zamieszkał.
Nie wstydzę się mojej miłości,
kocham dziś jeszcze ...

(przekł. I. Krzemickiej, „Przegl. Klas.“, 1935, s. 105)

Pieśń Grenfellowską recytowała czy śpiewała zapewne aktorka, gdyż tylko w niższych rodzajach literackich występowały kobiety. Ciekawy ten okaz literatury, który zanika już w epoce hellenistycznej, a tchnie atmosferą *variétés* z początku naszego stulecia, zaliczają nowożytni uczeni do różnych rodzajów piosenek: uznano go za magodię albo simodię (Christ), za hilarodię (Körte), za jońską piosenkę (Wilamowicz). Po 23 latach znalazła nasza opuszczona dziewczyna swego kolegę aż w Palestynie, gdzie między Gazą a Jerozolimą odnaleziono napis ścienny z rozmową kochanków (wyd. Grönert 1919). Tym razem on został zdradzony. Dziewczyna przyjmuje właśnie innego, choć go nie kocha, ale się pociesza, że posiada płaszcz tego pierwszego, niby na zastaw. Poza tym papirusy (wyd. przez Grenfella Hunta) przyniosły nam piosenkę z Fayum (pap. z II w. n.e.), w której skarży się dziew-

czyna porzucona przez jakiegoś gladiatora. Podobną piosenkę przyniósł papiirus z Tebtunis (przełom II i I w. p. n.e.): śpiewa zakochana do szaleństwa kobieta i prosi kochanka, aby ją wpuścił do sy-pialni. Tu też należy skarga opuszczonej przez męża Heleny (pap. również z Tebtunis, ok. 100 r. p.n.e.).

Wobec anonimowego charakteru tych piosenek należy zauważyć, że posiadamy niejakię informację o literaturze kinaj-dologicznej i jej przedstawicielach. Na czoło tej zaginionej dla nas produkcji literackiej wysuwa się niejaki Sotades z Krety (koniec II w. p.n.e.), który w swych swawolnych utworach dawał się we znaki niektórym panującym i szczególnie dokuczał Ptolemeuszowi Filadelfos, wyśmiewając w sprośnym wier-szyku małżeństwo władcy z jego własną siostrą, Arsinoe. Zachowane tytuły jego utworów, przeważnie mitologiczne, świadczą o uprawianiu parodii tragedii. Ciekawe, że nawet uczony bibliotekarz aleksandryjski, Aleksander Etolezyk, wziął czynny udział w tej twórczości niezbyt wysokiej klasy. Wybitniejsi na-wet autorzy greccy tej epoki wypowiadali się bowiem również w niższych i drob-nych rodzajach literackich.

Bibliografia: Maas, *Simodoi*, RE, II, 5 (1927), s. 159 nn. J. Manteuffel, *De opusculis Graecis ...*, Varsoviae 1930. T. Kleberg, *Hotels, restaurants et cabarets dans l'antiquité*, Uppsala 1957. K. Kroll, *Kinaidos*, RE, 21 (1921), s. 459 nn. T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1947, II, 1, s. 442 nn.

Jerzy Schnayder

SYMPOZJON: starogr. dosł. „współ-biesiadowanie“, por. łac. *convivium*. Jako rodzaj literacki (opis rozmowy przy stole) łączy się *sympozjon* ściśle z życiem staro-żytnych Greków, w którym gościnność i związana z nią towarzyskość odgrywa-ły bardzo ważną rolę. W epoce klasycz-nej toczyły się przy biesiadnym stole roz-

mowy na przeróżne tematy, a wg Ci-cerona ludzie wykształceni nigdzie mi-lej nie prowadzą towarzyskiej rozmowy jak przy biesiadzie (por. Cycerońską de-finicję sympozjum: *convivium, quod tum maxime vivitur*). Towarzyskiej rozmo-wie przypisywano również pewne war-tości wychowawcze, które umożliwiały jej uczestnikom opanowanie samego sie-bie. U Greków urozmaicano ponadto biesiady przez śpiew, grę na lutni, tańce, które już u Homera stanowiły „przypra-wę uczy“. W epoce Sokratesa ograni-czano te rozrywki, wprowadzając ra-czej poważne dysputy. Np. Plato usuwa fletnistkę na początku właściwej bie-siady, a sam Sokrates (w platońskim *Protagorasie*) twierdzi, że ludzie wy-kształceni potrafią zabawić się własny-mi rozmowami; ale naturalnie nigdy nie brakło ludzi, którzy jednak woleli śpiew i taniec przy uczcie.

Te zwyczaje znalazły oddźwięk we współczesnej literaturze, w skoliach (zob. **SKOLION**), epigramach, elegiach kom-ponowanych na użytek biesiadników oraz w literackich opisach biesiad. Te ostatnie pojawiają się zrazu jako niesamodzielne wkładki, np. w komediach Epicharma. Obok nich istniały ludowe podania, np. o uczcie siedmiu mędrców, które również mogły dać podniętę pier-wszym literackim samodzielnym sym-pozjonom. Dopiero sokratyczno-platoński dialog zdobył dla sympozjonu konkretną formę literacką, która żyła potem przez kilkaset lat, modyfikowana zależnie od upodobań danej epoki.

Dla całej tej produkcji literackiej ważne było idealistyczne platońskie po-jęcie sympozjonu, w czasie którego roz-mowy utrzymane są w odpowiednim to-nie i znajdują się na wysokim filozoficz-nym poziomie. W przeciwieństwie do Platona dał Ksenofont *sympozjon* re-alistyczne, które w swobodnym układzie uwzględnia również tematy praktyczne oraz rozrywki, od muzyki aż do baletu. Jako rodzaj literacki nie powstało *sym-pozjon* od razu, ale stało się nim dopiero

przez częste naśladowanie wspomnianych utworów Platona i Ksenofonta. To naśladownictwo zainicjowało literackie *sympozjon* tym bardziej, że i szkoła uznała *Biesiady* Platona i Ksenofonta za wzorowe i poleciła je do naśladowania. Wytworzył się stąd pewien tradycyjny przymus, widoczny we wprowadzeniu stałych typów uczestników biesiady oraz sytuacji, powtarzających się odąd stale jako konieczne elementy kompozycyjne, których utrzymanie jest charakterystyczne dla rozwoju całego gatunku. Do tych tradycyjnych postaci należy np. gospodarz, dowcipniś, nieproszony lub spóźniony gość, lekarz, płaczek, podchmielony, para zakochanych itd. Tradycyjnym motywem sytuacyjnym jest znów relacjonowanie cudzego opowiadania o biesiadzie oraz różne motywy sceniczne, jak np. motyw sporu.

Późniejsze *sympozjon* obniża swój poziom, a od Arystotelesa wchodzi w zwyczaj włączanie w tę literacką formę dowolnej treści naukowej, również i medycznej, czasem nawet dość błahej. Tak więc z biegiem czasu ulega *sympozjon* zmianom zasadniczym, które przekształciły z gruntu jego istotę: odrywa się *sympozjon* z literackiego związku, w którym dotąd pozostawało, i idzie innymi drogami, ale jego forma zewnętrzna pozostaje i opiera się na fikcji biesiady, stanowiąc tylko czysto zewnętrzne ramy dla wszelkiej uczoności.

Obok dialogów pojawiają się *sympozjony* w formie listów, ale nieliczne zachowane tego rodzaju relacje zajmują się raczej opisem wystawnych uczt niż rozmowami biesiadników.

Powolny upadek całego rodzaju literackiego, na który wskazuje takie ujęcie treściowe, pozostaje w związku z obniżeniem się *sympozjonów* i w życiu. W epoce hellenistycznej nie odbywają się one u filozofów, ale również na dworach książąt, którzy, choć dla okraszy towarzystwa zapraszają przedstawicieli nauki i poezji, nie dbają jednak o powagę, a przy stole mówi się tylko o jedzeniu

i piciu oraz o zagadnieniach seksualnych. *Sympozjonem* zainteresowali się również cynicy, którym znów odpowiadało znane już Platonowi łączenie powagi z żartem, ale bardziej jednostronnie akcentowali humorystyczną i wesołą stronę biesiady.

Tak więc odpadły z repertuaru rozmów poważne zagadnienia filozoficzne, a *sympozjony* greckie za cesarstwa podają bardzo różnorodną treść: obok problemów medycznych omawia się np. osobliwości przyrody, mówi się o fletnistkach i znanych heterach, o muzyce przy stole, o rodzaju tańca, wszystko to urozmaicone — tak cennymi później dla nas — cytatami z poezji i prozy. Pojawiają się też literackie parodie na *sympozjony* filozofów, gdzie zwykle podkreślają autorzy rubaszne zachowanie się gości przy stole.

Pod koniec istnienia rodzaju żywy udział w tej produkcji biorą uczeni (tzw. gramatycy), których *sympozjony* przeładowane są zwykle uczonością antykwareczną, nieraz bardzo podejrzanej wartości. Takie fikcyjne *sympozjony* stają się ulubioną formą literacką dla wszechstronnego omówienia jakiegoś problemu naukowego. Mamy dowody na to, że i w życiu współczesnym odbywały się rzeczywiście tego rodzaju biesiady. Urządził je z udziałem uczonych np. ces. Aleksander Sewerus (IV w. n.e.).

Sympozjon jako rodzaj literacki przeszło również do piśmiennictwa chrześcijańskiego, które częściowo przejęło niektóre charakterystyczne typy biesiadników i motywy greckie. Brak tu jednak żywego dialogu i nużą ciągle, bezpośrednio po sobie następujące mowy. Jeszcze w ostatnich okazach antycznego *sympozjonu* (z IV w. n. e.) widać dążność do utrzymania tradycyjnych motywów jako wzorowych, a obok rozmów filozoficznych porusza się zagadnienia związane z jedzeniem i piciem.

Starożytni uświadomili sobie *sympozjon* jako odrębny rodzaj literacki. Szkoła retoryczna, która zresztą starała się ująć w pewne przepisy całą grecką produkcję

literacką, zajęła się i sympozjonem. Wskazując i tutaj na pewne zasady kompozycyjne oparła się retoryczna szkoła głównie na klasycznych sympozjonach Platona i Ksenofonta, które zostały uznane za wzorowe. Starożytnymi teoretykami sympozjonu byli: Hermogenes (retor z II w. n. e.) i Atenajos (III w. n. e.).

Historia rodzaju w konkretnej twórczości literackiej wygląda tak: Już w homeryckiej *Odysei* (ks. VII) mamy opis biesiady u Feaków, ale odrębne literackie opracowanie sympozjonu pojawia się dopiero w prozie V w. przed n. e. — Ważne było sokratyczne ujęcie biesiady w *Sympozjonie* Platona, u którego głównym tematem jest rozmowa o Erosie. Z tym idealistycznym sympozjonem konkurowało współcześnie realistyczne Ksenofonta. Tu rozmowa przeskakiwała swobodnie na praktyczne tematy i pojawiały się rozrywki (wino, muzyka, taniec, balet).

Późniejsze sympozjony (znamy je przeważnie z fragmentów) nie osiągają poziomu klasycznego. Nawet Arystoteles (w popularnym sympozjonie znanym nam tylko z cytatu) zajmował się omawianiem różnych zwyczajów przy biesiadach, a już jego uczeń Arystoksenos z Tarentu włączał dowolną treść naukową w formę sympozjonu. Również Akademia ma swego przedstawiciela w literaturze sympotycznej w osobie Speusippa (IV w. p. n. e.), z perypatetyków wymieniano później Hieronima z Rodos i Prytanisa (III w. p. n. e.). Sympozjony w formie listów pisali w epoce hellenistycznej Lynkeus, uczeń Teofrasta, i Hiploch z Macedonii. Czynny był tu i Epikur (IV w. p. n. e.), którego *sympozjon*, jak widać z fragmentów, było nieozdobne i trzeźwe, a nieliczni biesiadnicy, zapewne epikurejscy filozofowie, poruszali w sposób suchy całkiem pospolite zagadnienia, które zadomowiły się teraz w sympozjonie (trawienie, objawy gorączki, stosunki płciowe obok — nauki o atomach). Szkołę stoicką reprezentował Perseusz (III w. p.n.e.): jego *sympozjon*

nie opisywało biesiady, ale podawało raczej rozmowy przy stole, które unikają tematów poważnych.

Pojawia się też odmiana sympozjonu, łącząca powagę z żartem w duchu cynicznym. Takie utwory miał pisać Syryjczyk Menippos z Gadary (III wiek p. n. e.). Bujna produkcja na polu sympotycznym zaznacza się zwłaszcza w I w. p. n. e. (Meleager z Gadary, akademik Dion i in.).

Słyszymy też o lekarskim sympozjonie Heraklida z Tarentu, którego fragmenty przynoszą przepisy dietetyczne. Przedstawicielem literatury żydowskiej jest anonimowy autor tzw. *Listu Aristeasa* (prawdopodob. I w. p. n. e.), którego (wraz z 72 żydowskimi uczonymi) wypytuje Ptolemeusz II o różne zagadnienia z zakresu etyki i religii.

Pewien renesans sympozjonu w literaturze greckiej oznacza (na przełomie naszej ery) *Uczta siedmiu mędrców* Plutarcha, zawierająca raczej zbiór ciekawych powiedzonek, z pominięciem filozofii, medycyny oraz uczonych zagadnień. Ale forma referowania przez drugą osobę wskazuje nadal na tradycję Platona i Ksenofonta. Zbiór uczonych rozmów przy stole przynoszą *Problemy sympotyczne* tegoż autora, które omawiają poważne kwestie gramatyczne i filozoficzne, przy czym jedność miejsca i towarzyszących okoliczności nie została utrzymana. Pismo to oznacza na ogół upadek całego rodzaju.

Odrębne stanowisko zajmuje *sympozjon* Lukiana (II w. n. e.), właściwie opis uczty weselnej, który jako satyra na filozofów kończy się ogólną bójką uczestników. Zewnętrzna forma pisma jest jednak tradycyjna.

Również uczeni tej epoki oddają się twórczości na polu sympotycznym, np. gramatyk Herodian, ale wszystkich przewyższa objętością sympozjonu liczącego aż 15 ks. i nadmiarem nagromadzonych wiadomości — Atenajos (III w. n.e.). Jest ich tyle, że jedna biesiada nie wystarcza: goście zbierają się kilkakrotnie, co znów

przerywa tok opowiadania. Jest to typowe *sympozjon* antykwaryczno-gramatyczne, zapoczątkowane przez Arystoksenosa.

Należy wymienić jeszcze *sympozjon* ces. Juliana Apostaty (IV w. n. e.). Akcja została przeniesiona na Olimp. Nie brak w tym utworze całej masy wiadomości antykwarycznych, przy czym sam cesarz głosi swoje idee polityczne i religijne. Zjawiają się cesarze, których osądzają bogowie, dopuszczają do stołu lub odprawiają. Pierwsze miejsce otrzymuje M. Aureliusz, ale ces. Konstantyn jako chrześcijanin zostaje odprawiony.

Istnieje nawet chrześcijańskie *sympozjon*, np. bkp. Metodego (zm. 311): *O świętości*. Brak tu opisu uczty, ale Cnota prowadzi rozmowy z towarzyszka-
mi, które przyjmuje we wspaniałym ogrodzie. Zamiast o Erosie mówi się tu w stylu platońskim o jego chrześcijańskim przeciwieństwie: o dziewictwie. Zamiast dialogu są raczej rozmowy.

Jeżeli chodzi o *sympozjon* w literaturze rzymskiej, to podobnie jak w Grecji jest on i tutaj odbiciem rzeczywistych zwyczajów. Od dawna (już za czasów Katona) chętnie widziano rozrywki przy uczcie; późniejszym Rzymianom dogadzała tu również uczoność, a Cycero skarżył się na uczone dysputy przy stole. Później wygłaszano nawet poważne odczyty. Za cesarstwa pojawia się muzyka i dramatyczne przedstawienia. W literaturze wystąpiło *sympozjon* dopiero z Lucyliuszem (II w. p. n. e.). Z fragmentów wynika, że sam brał udział w biesiadzie, a jej uczestnicy wywodzili się z ludu. Kilka satyr Warrona (II w. p. n. e.) ma również charakter sympotyczny. W jed-

nej z nich daje autor wskazówki co do liczby gości, tematu rozmów itd. *Sympozjon* wg greckich wzorów miał napisać słynny w epoce augustowskiej Mecenias. Uczestnikami byli podobno jak u Platona wybitni współcześni: Wergili, Horacy, Mesala. Zamiast poważnych rozmów są pochwały wina. I w *Satyrach* Horacego (II, 8) znalazło się *sympozjon* (satyryczny opis uczty u dorobkiewicza), które operuje tradycyjnymi motywami greckimi. Wreszcie należy wymienić realistyczne *sympozjon* Petroniusza, słynną *Uczę Trimalchiona*, która obok kapitalnej charakterystyki dorobkiewicza zawiera parodię na uczone rozmowy przy stole. Mieszanina poezji i prozy przypomina Menippa. Jest też karykatura platońskiego Alkibiadesa: pod koniec biesiady zjawia się jakiś jej uczestnik pijany i chwiejący się na nogach.

Ostatnim ogniwem twórczości sympotycznej są *Saturnalia* Makrobiusza (IV w. n. e.). Rozmowy, jak widać z tytułu, ciągną się przez kilka dni, podczas święta Saturnaliów. Zmienia się też miejsce biesiady. Tradycyjna forma relacjonowania została utrzymana. Platońską pochwałę Erosa zastępuje pochwała Wergilego. Na ogół nastrój jest poważny, choć nie brak rozmów o jedzeniu i pi-
ciu. Tak więc nawet ostatnie *sympozjon* trzyma się tradycyjnej formy i motywów.

Bibliografia: F. Ullrich, *Entstehung u. Entwicklung d. Literaturgattung des S.*, Progr., Würzburg 1908. Hug S., *Literatur* (1932), RE, II, 4, s. 1273 nn. J. Martin, *Symposion, Geschichte einer liter. Form*, Paderborn 1931.

Jerzy Schnayder