

Katarzyna Chizińska*

TRACTATUS COISLINIANUS JAKO METATEKST KOMEDII STAROATYCKIEJ¹

Artykuł ma na celu zaprezentowanie pełnego tłumaczenia *Tractatus Coislinianus* – chyba najciekawszego starożytnego tekstu, który przedstawia poetykę komedii². Pobocznym celem artykułu jest także wykazanie związku *Traktatu* ze staroatyczką komedią i egzemplifikacja poruszanych zagadnień poprzez omówienie fragmentów utworów Arystofanesa³.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Klasycznej, e-mail: katarzynach@uni.lodz.pl.

¹ Ten tekst jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² *Tractatus Coislinianus* dotychczas nie doczekał się pełnego przekładu na język polski. Tłumaczenie fragmentów tekstu można jednak znaleźć w *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza (cf. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 177, 235).

³ W tym opracowaniu został przedstawiony ogólny komentarz do *Tractatus Coislinianus*. Jego dokładną analizę oraz pełne zestawienie miejsc wspólnych z *Poetyką* Arystotelesa można znaleźć w pracach anglojęzycznych. Szczególnie warte uwagi są publikacje: A. P. McMahon, *On the Second Book of Aristotle's "Poetics" and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1917, no. 28, s. 1–46; L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the "Poetics" and a Translation of the "Tractatus Coislinianus"*, Harcourt, Brace and Co., New York 1922; R. Janko, *Aristotle, Poetics I, with the "Tractatus Coislinianus"*, *A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*, Hackett, Indianapolis 1987; H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, vol. 36, Walter de Gruyter, Berlin 1990; W. Watson, *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics"*, University of Chicago Press, Chicago 2012. Najciekawszą pozycję stanowi jednak praca Richarda Janko (R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of "Poetics II"*, Duckworth, London 1984, s. 227–286), w której znajduje się obszerny i wielostronny omówienie tekstu *Traktatu*. Poza starożytną literaturą grecką i rzymską autor opracowania odwołuje się również do literatury nowożytnej (głównie do Shakespeare'a i Molière'a). Pełna bibliografia dotycząca *Tractatus Coislinianus* oraz *Poetyki* Arystotelesa do roku 1996 została zgromadzona w pracy: O. J. Schrier (ed.), *The "Poetics" of Aristotle and*

Tractatus Coislinianus znajduje się w X-wiecznym rękopisie przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Paryżu (oznaczony jako Coislinianus 120). Wcześniej manuskrypt znajdował się w klasztorze Wielkiej Ławry na górze Athos w Grecji. W roku 1643 trafił do kolekcji Henri'ego Charlesa de Coislin (1665–1732), biskupa miasta Metz. Tekst *Traktatu* po raz pierwszy został wydany drukiem w 1839 r., w edycji Johna Cramera (1793–1848).

Początkowo uważano, że *Traktat* to zaginione dzieło Arystotelesa (384–322 r. p.n.e.); filolodzy klasyczni chcieli wierzyć, że stanowi on drugą, zaginioną, księgę *Poetyki*⁴. Powodem tych przypuszczeń był bardzo silny związek *Traktatu* z pismem Filozofa na poziomie treści, słownictwa i formy wykładu. Szczególne podobieństwo wykazuje zwłaszcza przedstawiona w *Traktacie* definicja komedii, analogiczna do charakterystyki tragedii zawartej w *Poetyce*.

Ponadto, należy podkreślić, jak ważnym wydarzeniem dla nauki i kultury europejskiej byłoby odnalezienie drugiej księgi dzieła Arystotelesa. Pomimo tego, że *Poetyka* jest niekompletna, położyła trwale fundamenty pod rozwój teorii literatury, ponieważ Filozof jako pierwszy rozpatrywał w niej twórczość poetycką jako odrębną sztukę, częściowo tworząc, a częściowo adaptując odpowiednią dla niej terminologię.

Z czasem jednak badacze porzucili nadzieję na to, że *Tractatus Coislinianus* jest dziełem Arystotelesa, a autorstwo tekstu zaczęto przypisywać jego uczniom, m.in. Teofrastowi. Współcześnie jednak *Traktat* uznaje się za anonimowy lub określa się go jako pseudo-Arystotelesowski. Niektórzy badacze twierdzą, że chociaż tekst nie jest dziełem samego Filozofa, to może być skróconą wersją zaginionej drugiej księgi *Poetyki*. Nie ma jednak pewności, czy autor *Traktatu* miał do niej dostęp. Nie wiadomo również, kiedy zaginęła druga część traktatu o poezji. Epoka nowożytna zna tylko pierwszą część pisma, w której została omówiona głównie tragedia. Resztę utworu zajmują rozważania nad poezją epiczną oraz skąpe uwagi na temat komedii i jambów.

the “*Tractatus Coislinianus*”. A bibliography from about 900 till 1996, Brill, Leiden–Boston–Köln 1998. Analizując *Tractatus Coislinianus*, warto też podjąć lekturę pism dotyczących komedii autorstwa Jana Tzetzesa (1110 – c. 1180) (cf. I. Tzetzes, *Prolegomena de comoedia Aristophanis*). Bizantyński filolog posługuje się podobnymi kategoriami, w jakich opisuje komedię autor *Tractatus Coislinianus*. Podobieństwa tekstów można zauważyć w definicjach gatunku komicznego, opisach etapów jego rozwoju czy omówieniach rodzajów komizmu.

⁴ Zachowany do dzisiaj tekst Arystotelesowskiej *Poetyki* ma tylko jedną księgę, w której znajdują się drobne wzmianki na temat gatunku komicznego, dotyczące jego pochodzenia (1449a, 10–11) oraz przedmiotu naśladowania (1449a, 30). Badacze starożytnego dramatu starają się jednak odtworzyć teorię greckiej komedii autorstwa Arystotelesa, korzystając z jego innych pism (cf. M. Heath, *Aristotelian Comedy*, “Classical Quarterly” no. 39/2, 1989, s. 344–354).

Wątpliwości dotyczące *Tractatus Coislinianus* potęguje ponadto niemożność dokładnego określenia czasu powstania tekstu. Można jednak być pewnym, że *Traktat* został napisany później niż dzieło Arystotelesa, a więc już po największych osiągnięciach klasycznego dramatu greckiego, czyli po powstaniu tragedii i dramatów satyrowych Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, oraz komediach Arystofanesa. Podobnie jak *Poetyka*, *Tractatus Coislinianus* stanowi więc metatekst dramatu greckiego V wieku p.n.e.; przedstawia zasady rządzące tekstem poetyckim oraz wskazuje jego cel.

Napięcie wokół brakującej części *Poetyki*, która omawiała komedię, zaczął budować sam Arystoteles, wspominając o tym, że jego traktat o poezji został spisany w księgach (nie księdze) (cf. *Rhetorica* 1372a, 2)⁵. Ponadto w samej *Poetyce* Filozof zapowiada omówienie komedii w dalszej części pisma (*Poetica* 6, 1449b, 22) – niestety, w znanej dzisiaj wersji wykładu takie omówienie nie zachowało się. Uczni przypuszczają, że znajdowało się ono właśnie w zaginionej księdze II, chociaż jest możliwe, że Filozof nie dotrzymał obietnicy i jego uwagi na temat komedii nie zostały w ogóle spisane.

Rosnąca przez kolejne epoki ciekawość Arystotelesowskiej poetyki komedii przekroczyła granice naukowego świata filologów klasycznych i teatrologów, wrastając w kulturę masową. Przyczynił się do tego Umberto Eco, wydając w 1980 r. powieść pt. *Imię róży*, a także Jean-Jacques Annaud, który w 1986 r. wyreżyserował film na podstawie powieści oraz odtwórcy głównych ról: Ron Perlman, Christian Slater i urzekający Sean Connery.

O obecności drugiej księgi *Poetyki* w kulturze współczesnej bardzo trafnie pisze Małgorzata Sugiera:

Od tego obrazu trudno się uwolnić. Płonie ogromna biblioteka klasztorna, w której zgromadzono całą mądrość starożytnego i średniowiecznego świata, a ociemniały mnich Jorge pożera zatrute karty traktatu Arystotelesa o komedii. Lecz wymyślona przez Umberto Eco pełna zagadek intryga *Imienia róży* to tylko literacka transpozycja rzeczywistej tajemnicy, jaka otacza najważniejszy dla europejskiej myśli o literaturze tekst – *Poetykę* Arystotelesa⁶.

* * *

⁵ O istnieniu co najmniej dwóch ksiąg *Poetyki* wspominają również inni autorzy starożytni, np. Diogenes Laertios w żywocie Arystotelesa (Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum* 2, 46, 6).

⁶ M. Sugiera, *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] R. Nycz (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 137.

*Tractatus Coislinianus*⁷

1. Poezja dzieli się na nienaśladowczą [ᾠμίμητος] i naśladowczą [μιμητή].

Poezja nienaśladowcza dzieli się na historyczną [ἱστορικὴ] i instruktażową [παιδευτικὴ], a ta z kolei na dydaktyczną [ὕφηγητικὴ] i teoretyczną [θεωρητικὴ]. Poezja naśladowcza dzieli się na narracyjną [ἀπαγγελτικόν] oraz dramatyczną, czyli przeznaczoną do wykonywania [δραματικὸν καὶ πρακτικόν], a ta z kolei na dzieli się na komedię, tragedię, mim i dramat satyrowy⁸.

2. Tragedia uwalnia [ὑφαίρει] duszę od uczucia lęku [φοβερὰ παθήματα] poprzez wywoływanie współczucia [οἶκτος] i strachu [δέος], stara się zawierać odpowiednią ilość trwogi [φόβος], a jej matką jest rozpacz [λύπη].

3. Komedia jest naśladowczym przedstawieniem [μίμησις] akcji zabawnej [πρᾶξις γελοία] i epizodycznej [ἄμοιρος], o określonej wielkości [μέγεθος τέλειος], (wyrażonej w języku ozdobnym [ἡδυσμένῳ λόγῳ – Vahlen]), odmiennym w każdej części utworu; dokonuje się poprzez osoby działające, a nie poprzez opowiadanie [δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας]; za sprawą przyjemności [ἡδονή] i śmiechu [γέλως] prowadzi do oczyszczenia [κάθαρσις] tych uczuć [παθήματα]⁹. Jej matką jest śmiech [γέλως].

Śmiech [γέλως] powstaje dzięki językowi [λέξις] i wydarzeniom [πράγματα]. Elementami komizmu słownego [λέξις] są: używanie wyrażen wieloznacznych i bliskoznacznych, gadulstwo postaci, przekręcanie słów (poprzez dołączanie lub odłączanie części wyrazów), używanie zdrobnień oraz zmienianie normalnego sposobu mówienia (uzyskiwanego tonem głosu i innymi zmianami tego rodzaju), a także forma wypowiedzi [σχῆμα λέξεως].

⁷ Przekład sporządzono na podstawie wersji tekstu ustalonego przez Georga Kaibela, z uwzględnieniem lekcji odnotowanych w aparacie krytycznym: G. Kaibel (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I fasc. prior, Weidmannos, Berolini 1899. Aby uwidocznic strukturę podziału omawianych zagadnień, autor rękopisu wykorzystał formę grafu. Dla ułatwienia lektury w przekładzie nadano *Traktatowi* formę tekstu ciąglego, pozbawionego rozwiązań graficznych, które zastąpiono najczęściej sformułowaniem „dzieli się”.

⁸ Anonimowy autor, omawiając poezję dramatyczną, poza tragedią, komedią i dramatem satyrowym wyróżnia także mim – gatunek stosunkowo mało popularny w okresie klasycznym. Mimy, które łączyły elementy tańca, śpiewu, ale także dialogi, dużo większą popularnością cieszyły się w następnej epoce, hellenizmie. Najbardziej znanym twórcą mimów w V wieku p.n.e. był Sofron z Syrakuz (c. 470 – c. 400 r. p.n.e.), jednak z jego twórczości zachowało się do dnia dzisiejszego zaledwie kilkadziesiąt fragmentów.

⁹ Warto zauważyć, że autor *Traktatu* uznaje śmiech (γέλως) za uczucie lub emocję (bo takie jest podstawowe znaczenie użytego w tekście słowa πάθημα) i stawia go w jednym rzędzie z odczuwaniem przyjemności.

Elementami komizmu sytuacyjnego [πράγματα] są: porównanie (należy skojarzyć daną rzecz z tym, co jest gorsze lub z tym, co jest lepsze), oszukiwanie [ἁπάτη], zdarzenia nieprawdopodobne, prawdopodobne, ale nielogiczne, wydarzenia zaskakujące [παρὰ προσδοκίαν], przedstawianie postaci gorszymi niż są naprawdę, wykonywanie błazeńskiego tańca, sytuacje, kiedy ktoś, kto ma wysoką pozycję, traci ją i spada na samo dno, oraz układ zdarzeń [λόγος], który jest niespójny i nie ma żadnego porządku.

4. Komedie nie jest zniewagą [λοιδορία]. Zniewaga bowiem domaga się jawnego nazywania przywar i otwarcie je wyszydza¹⁰.

5. Szydząc, chce zawstydić ułomności duszy i ciała.

6. W tragediach powinna być odpowiednia ilość trwogi [φόβος], a w komediach odpowiednia ilość śmiechu [γέλως].

7. Materią [ὑλη] komedii jest: fabuła [μῦθος], charakter [ἦθος], sposób myślenia [διόνοια], język [λέξις], oprawa muzyczna [μέλος] i oprawa sceniczna [ῥψις]. Fabuła komiczna jest strukturą spajającą zabawne wydarzenia.

Bohaterowie komedii to postaci błazeńskie [βωμολόχοι], drwiące [εἰρωνικός] i oszuści [ἀλαζών]¹¹. Są dwie części sposobu myślenia: przedstawienie poglądów [γνώμη] oraz ich uwiarygodnienie [πίστις]¹².

Sposobów uwiarygodnienia [πίστις] jest pięć: złożenie przysięgi, dowiedzenie spójności, danie świadectwa, poddanie próbie i powołanie się na prawo.

8. Język [λέξις] komedii jest pospolity i potoczny. Twórca komedii powinien obdarzyć postaci swoją ojczystą mową [γλῶσσα], ale cudzoziemca taką, jaka obowiązuje w stronach owego.

Oprawa muzyczna [μέλος] należy do dziedziny sztuk muzycznych i dlatego powinna korzystać z właściwych im zasad. Oprawa sceniczna ma duże znaczenie dla spójności [συμφωνία] dramatów¹³. W komediach ważną rolę odgrywa

¹⁰ Czytając angielskie przekłady *Traktatu* można się przekonać, że większość tłumaczy przyjmuje nieco inną wersję uwagi na temat różnicy istniejącej pomiędzy komedią a zniewagą. Richard Janko oddaje ten fragment słowami: „Comedy differs from abuse, since abuse openly censures the bad qualities attaching [to men], whereas comedy requires so-called emphasis [? or ‘innuendo’].” (R. Janko, *Aristotle on Comedy...*, s. 225).

¹¹ Takich samych określeń używa Arystoteles w *Etyce nikomachejskiej* (cf. Arystoteles, *Ethica Nicomachea*, 1108a, 21–26).

¹² Termin „uwiarygodnienie” (πίστις) został użyty w znaczeniu „środków perswazji”. Takiej samej nomenklatury używa Arystoteles w *Retoryce* (cf. Arystoteles, *Rhet.*, 1375a, 24–25).

¹³ Jacob Bernays zaproponował inną interpretację tego miejsca (cf. J. Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles' „Poetik“*, „Rheinisches Museum für Philologie“ 1853 [8] s. 561–596). Przyjmując jego lekcję w tekście greckim: ψυχγωγία, zdanie „Oprawa sceniczna ma duże znaczenie dla spójności dramatów” należałoby przetłumaczyć: „Oprawa sceniczna ma duży udział w tym, jak dramaty oddziałują na widza”.

fabuła [μῦθος], język [λέξις] i śpiew [μέλος], natomiast sposób myślenia [διάνοια], charakter [ἦθος] oraz oprawa sceniczna [ᾠψις] są mniej ważne.

9. Komedia ma cztery części: prolog [πρόλογος], partia chóru [χορικόν], epejsodion [ἐπεισόδιον] i eksodos [ἔξοδος]. Prolog jest częścią komedii trwającą do momentu wejścia chóru. Partia chóralna jest śpiewana przez chór, kiedy (pieśń) posiada odpowiednią wielkość. Epejsodion znajduje się pomiędzy dwiema pieśniami chóralnymi. Eksodos jest końcową pieśnią chóru.

10. Można wyróżnić trzy rodzaje komedii: stara [παλαιά], obfita w rzeczy śmieszne; nowa [νέα], która z nich rezygnuje i skłania się ku rzeczom poważnym, oraz średnia [μέση], będąca mieszaniną dwóch poprzednich.

* * *

Jak już zostało wspomniane, badacze zakładają, że *Poetyka* Arystotelesa obejmowała dwie księgi i omawiała całość sztuki poetyckiej. Wartość *Tractatus Coislinianus* stanowi fakt, że potencjalnie może on rekompensować brak księgi drugiej, dotyczącej komedii. Sprzyja temu forma *Traktatu*, ponieważ anonimowy autor starał się imitować styl Arystotelesa i dostosował do gatunku komicznego prawa, które Filozof sformułował w odniesieniu do tragedii.

Obie poetyki posługują się podobną nomenklaturą i mają wiele miejsc wspólnych¹⁴. Anonimowy autor, podobnie jak Arystoteles, definiuje używane terminy i metodycznie przedstawia poetykę gatunku. Na początek przyjrzymy się definicjom tragedii i komedii. Oba gatunki mają być naśladowaniem akcji (odpowiednio poważnej lub śmiesznej) i mają realizować się w formie dramatycznej, a nie narracyjnej. Chyba jednak najważniejszym miejscem wspólnym obu definicji ma być cel dramatu, którym jest oczyszczenie, czyli κάθαρσις. Podczas gdy w tragedii do oczyszczenia ma prowadzić przeżycie litości (ἔλεος) i trwogi (φόβος), w komedii ich odpowiedniki stanowią przyjemność (ἡδονή) i śmiech (γέλως). Dzięki tej uwadze anonimowego autora zyskujemy podstawę, aby wiązać pojęcie „oczyszczenia” nie tylko ze sztuką tragiczną, ale również z komiczną¹⁵.

Kolejnym podobieństwem pomiędzy gatunkami są składniki jakościowe, identyczne dla tragedii i komedii: fabuła (μῦθος), akcja (πρᾶξις), charakter (ἦθος), sposób myślenia (διάνοια), język (λέξις), oprawa muzyczna (μέλος) i oprawa sceniczna (ᾠψις). Ze względu jednak na różnice gatunkowe pojęcie fabuły ma inny zakres znaczeniowy dla tragedii i dla komedii. Podczas gdy elementy fabuły tragedio-

¹⁴ Cf. przyp. 3.

¹⁵ Warto zauważyć, że wymieniając emocje doprowadzające do „oczyszczenia” w tragedii, autor *Traktatu* nie używa pojęć, którymi posłużył się Arystoteles, lecz ich synonimów. Zamiast Arystotelesowskiej litości (ἔλεος) i trwogi (φόβος) wymienia współczucie (οἶκτος) i strach (δέος).

wej są ze sobą ściśle powiązane i nie można zmienić ich konfiguracji, fabuła komediowa jest epizodyczna. Oznacza to, że – jak czytamy w *Poetyce* – „epejsodia nie są wzajemnie połączone na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności (1451b, 35–36)”¹⁶, nie występują z powodu (διό) tego, co się stało, ale po tym (μετό).

Doskonały przykład tego rodzaju fabuły prezentują Arystofanejscy *Acharnejczycy*. Główny bohater utworu, Ateńczyk Dikajopolis, podczas gdy wokół panuje wojna, zawiera swój prywatny pokój, co pozwala mu na swobodne prowadzenie handlu. Kolejne epizody komedii są połączone jedynie postacią Dikajopolisa; scenki przedstawiają jego interakcje z postaciami drugoplanowymi, które pojawiają się na scenie tylko raz w całym utworze. Tego rodzaju epizodyczna kompozycja pozwala na swobodny rozwój akcji, jednak poszczególne epizody tworzą całość, rozwijając główną myśl utworu. Dla całości komedii nie jest ważne, czy jako pierwszy na orchesterę wkroczy Megarejczyk (w. 719 *et sqq.*¹⁷) czy Beota (w. 860 *et sqq.*), gdyż postaci te są od siebie niezależne. Poetyka komedii staroattyckiej pozwoliła również Arystofanesowi na wprowadzenie na scenę tragika Eurypidesa, postaci zupełnie niezwiązanej z głównym tematem utworu, jakim w przypadku *Acharnejczyków* jest walka o pokój.

Zgodnie z tekstem *Tractatus Coislinianus* śmiech powinna wywoływać nie tylko sama konstrukcja fabuły, lecz także poszczególne składające się na nią wydarzenia i perypetie. W tekstach komedii Arystofanesa można bez trudu odnaleźć przykłady wszystkich rodzajów sytuacji wymienionych w *Traktacie*.

Warto przywołać dwa obrazy z komedii pt. *Plutos*. W prologu bohater utworu, Chremylos, wraca ze swym sługą z wyroczni delfickiej i zgodnie z jej nakazem podąża za pierwszą napotkaną osobą, którą okazuje się tytułowy Plutos – bóg bogactwa. Komizm sytuacyjny polega na tym, że bóg bogactwa jest niewidomy, a wiedzie widzających. W końcowej części utworu Arystofanes wprowadza z kolei postać staruchy, która ma pełnić funkcję kanefory (w. 1196 *et sqq.*). Należy przypomnieć, że funkcja noszenia świątecznego kosza podczas procesji przysługiwała jedynie młodym dziewczętom.

Salwy śmiechu wywoływały również nieprawdopodobne, zupełnie abstrakcyjne pomysły twórców komedii. „Motywy fantastyki i baśniowości, które przenosiły widza w świat nierealnych i, jakby je określił Arystoteles, sprzecznych z rozumem wydarzeń, zawartych w fabule, dawały niejednokrotnie pocie lepszą możliwość ukazywania problemów, które dręczyły ludzi w ich świecie realnym”¹⁸.

¹⁶ Polskie fragmenty *Poetyki* podają za wydaniem: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983.

¹⁷ Numerację wersów podają za wydaniem: Aristophanes, *Comoediae*, ed. F. W. Hall, W. M. Geldart, vol. 1–2, Clarendon Press, Oxford 1907.

¹⁸ J. Czerwińska, *Fantastyka i baśniowość w „Alkestis” Eurypidesa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensia” 2004, t. XXIV, s. 18.

U Arystofanesa można odnaleźć wiele scen, które przedstawiają świat na opak. W komedii pt. *Sejm niewieści* to kobiety zamiast mężczyzn zasiadają na Pnyksie – miejscu zgromadzeń obywateli – i przejmują rządy w państwie, a w *Pokoju* Trygajos wyrusza w podróż do nieba na okazałym żuknojarzu.

Tekst *Traktatu* przekazuje ponadto opis konkretnej perypetii, na skutek której bohater traci swoją dotychczasową pozycję, popada ze szczęścia w nieszczęście i wszelkimi dostępnymi sposobami usiłuje odnaleźć się w nowej sytuacji. Idealną ilustracją do tego fragmentu tekstu są Arystofanejskie *Osy*. Główną postacią komedii jest Filokleon – heliasta, którego treścią życia stało się sądownictwo. Jego syn, Bdelykleon, pragnąc wyleczyć ojca z sądomanii, zamyka go w domu i nie pozwala udać się do sądu. Uwięziony starzec ima się wszelkich sposobów, aby uciec z niewoli. Próbuje na przykład uciec przez komin, udając dym. Bdelykleon organizuje w końcu ojcu namiastkę procesu, dając możliwość sądownictwa psa za kradzież sera. Zmanipulowany Filokleon pierwszy raz w swojej karierze wydaje wyrok uniewinniający, co staje się dla niego brzemiennie w skutkach. *Osy* kończą się groteskowym tańcem starca, który traci w końcu wszelkie hamulce.

O tym rodzaju tańca, jako czynnika komicznym, również wspomina autor *Tractatus Coislinianus*. Element taneczny przynależny jest oprawie scenicznej i stanowi część składową funkcjonującej w teatrze starożytnym trójjedyniej chorei¹⁹. Termin ten określał harmonijne współistnienie tańca, śpiewu i muzyki, które były nastawione na wydobycie pierwiastka komicznego. Słowu towarzyszył nieskrępowany gest, o czym można się przekonać przy uważnej lekturze tekstów Arystofanesa. Najbardziej oczywisty przykład tej praktyki znajdujemy w prologu *Rycerzy* (w. 21 *et sqq.*). Arystofanes przedstawił tam rozmowę dwóch postaci, które regulują tempo mówienia czy też śpiewania „tarcie skóry o skórę”. Jest to oczywiście, jak pisze Janina Ławińska-Tyszkowska, nieprzystojna aluzja²⁰.

¹⁹ Cf. E. Zwolski, *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

²⁰ J. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 424. Pomimo swobody obyczajowej, z jakiej mógł korzystać Arystofanes, komedia nie mogła przekraczać pewnych granic. Zasada odpowiedniości, czyli *decorum*, przynależna tragedii, znajdowała swoje zastosowanie również w gatunku komicznym. Arystofanes nigdy nie pokazywał scen uznawanych przez starożytnych za nieodpowiednie, takich jak porody, sceny śmierci czy akty kopulacji. W słynnej scenie rozgrywającej się pomiędzy Myrinną a Kinezjaszem – bohaterami *Lizystraty* (w. 885–951) wszystko krąży wokół tematu stosunku seksualnego, do którego jednak nigdy nie dochodzi. Pisze o tym Jerzy Łanowski: „[...] Granica teatralnej swobody zatrzymywała się – w tym, co pokazywano, nie w tym, co mówiono – przed poczęciem i przed rodzeniem... i przed śmiercią, choć żartów na te tematy nie brakowało i historia czarnego humoru może też sięgnąć do komedii Arystofanejskiej” (J. Łanowski, *Granice żartu. Z zagadnień komizmu Arystofanejskiego*, „Meander” 1997, nr 1, s. 48).

Nie można też zapomnieć o chórze, któremu w staroattyckiej komedii przypisany był skoczny i często frywolny, a nawet obsceniczny taniec, zwany *kor-daks*. Autor *Traktatu* nie wspomina nazwy tańca, ale określa go przymiotnikiem φορτικός, czyli „błazeński”, „rubaszny” lub „wulgarny”, co daje pewne wyobrażenie o zachowaniu tańczących choreutów.

Zgodnie z doktryną zawartą w tekście *Traktatu*, obok wydarzeń najważniejszym czynnikiem wywołującym śmiech jest język²¹. Ogromną liczbę przykładów wykorzystania możliwości starożytnej greki znajdujemy w *Chmurach*. Przedstawiając nauki sofistów, komediopisarz zongluje wieloznacznością wyrazów oraz wykorzystuje różnice pomiędzy gramatycznymi i naturalnymi rodzajami, co sprawia, że język stanowi niezależne źródło komizmu.

Czytając utwory Arystofanesa, często można natrafić na zdrobnienia, na przykład pieszczotliwe „gołąbko, kaczuszek”²² (*Plutus*, w. 1011) lub sławne „najśłodszy Eurypidku” (*Acharnenses*, w. 462). Język staroattyckiej komedii jest pełen neologizmów, warto wspomnieć choćby nazwę ptasiego miasta: Νεφελοκοκκυγία (*Aves*, w. 819), czyli Chmurokukulczyn, lub imię głównej bohaterki *Sejmu niewieściego* – Praksagory, które można przetłumaczyć jako „ta, która organizuje agorę”. Zaslugą Arystofanesa jest też stworzenie najdłuższego znanego w literaturze starogreckiej wyrazu: dwudziestoczworczłonowa nazwa potrawy, jaką raczą się bohaterowie *Sejmu niewieściego* (w. 1169–1175).

Ciekawy jest także sposób, w jaki komediopisarz kształtuje język postaci, które nie pochodzą z jego rodzinnych Aten. Lampito, bohaterka *Lizystraty*, pochodzi ze Sparty, dlatego dialekt, którego używa nie jest attycki. Łucznik z *Tesmofoforiów* jest Scytą i chociaż jego język był zrozumiały dla Ateńczyków, to jest to zniekształcona greka, pozbawiona głosek przydechowych i przydechów mocnych, tak dla niej charakterystycznych. Najbardziej enigmatyczną postacią jest Triballos – bóg jednego z trackich plemion, występujący w komedii *Ptaki*. Arystofanes wkłada w jego usta zlepki liter kojarzące się nawet z greckimi słowami, lecz niemające odpowiednika w żadnym języku. Przykład tych trzech postaci potwierdzają słowa *Traktatu*, mówiące o potrzebie obdarzenia postaci niepochoǳącej z Aten właściwym dla niej językiem.

Ciekawą kwestią jest również pojawiające się w tekście *Traktatu* pojęcie ἀπάτη, czyli „oszustwa”. Badaczom starożytnej literatury termin ten kojarzy się jednak z gatunkiem tragicznym, a nie komicznym. Pojęcia ἀπάτη przy omawia-

²¹ Bardzo ciekawe uwagi na temat języka komedii staroattyckiej można znaleźć w pracach: A. M. Komornicka, *Uwagi o języku erotycznym starej komedii attyckiej*, „Eos” 1975, t. LXIII, s. 15–35 oraz J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1991.

²² Polskie cytaty z komedii Arystofanesa podaję za wydaniem: Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

niu kwestii dotyczących dramatu użył Gorgiasz z Leontinoi (c. 483–375 r.), sofista i teoretyk wymowy, kiedy przedstawiał sposób działania tragedii²³. Termin ten traktuje się zwyczajowo jako namiastkę pojęcia „iluzji scenicznej”, która pozwala publiczności wierzyć w kreowaną w teatrze rzeczywistość. Taka interpretacja pojęcia ἀπάτη nie jest właściwa, jeśli badania dotyczą poetyki komedii V wieku p.n.e.

Podczas gdy tragedia od początku do końca dąży do zachowania iluzji, komedia stosuje wiele chwytów, aby ją złamać. W utworach Arystofanesa często pojawiają się miejsca, w których chór lub aktorzy zwracają się bezpośrednio do publiczności. Najjaskrawszy przykład stanowi część komedii nazywana parabazą, w której choreuci (członkowie chóru) wygłaszali do publiczności komentarz na temat spraw niezwiązanych z treścią komedii (cf. np. *Nubes*, w. 518–562)²⁴. Dokładna lektura tekstów Arystofanesa pozwala odnaleźć również wiele miejsc, w których aktorzy zaczepiali widzów. Dzieje się to na przykład w *Żabach*, kiedy przestraszony Dionizosz szuka ratunku u swego kapłana, zajmującego miejsce w pierwszym rzędzie teatronu (*Ranae*, w. 297).

Tego rodzaju działania nie sprzyjały uczuciowemu zaangażowaniu widzów w akcję, gdyż ich celem było wywołanie śmiechu, a nie stworzenie pozoru wiarygodnej rzeczywistości. W kontekście gatunku komicznego słowo ἀπάτη należy więc rozumieć nie w kategoriach terminu krytyczno-literackiego, lecz jako element fabularny – „zwiedzenie” czy „oszukanie” bohatera.

Ponadto, interesującą kwestią poruszaną przez autora *Traktatu* jest różnica istniejąca pomiędzy komedią a zniewagą, co zwraca uwagę na społeczną i polityczną rolę przedstawień komediowych. Ich zadaniem nie było obrażanie czy poniżanie postaci, z której żartowano, ale jej sprawiedliwa krytyka. Ważną funkcją komedii było wyrażenie powszechnej opinii na temat kwestii społeczno-kulturowych, dotyczących wszystkich obywateli oraz na temat postaci, które były znane w całych Atenach. Doskonale ilustruje to anegdota przytoczona przez rzymskiego pisarza Eliana (c. 175–235 r.), dotycząca zachowania Sokratesa (c. 470–399 r. p.n.e.) podczas wystawienia Arystofanejskich *Chmur* na Dionizjach w 423 r. p.n.e. Kiedy na scenie pojawił się aktor mający personifikować

²³ Treść uwagi Gorgiasza została zacytowana przez Plutarcha: ἦνθησε δ' ἡ τραγωιδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὥς Γ. φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπμὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιοτέρος ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν, ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον (Plut. *De glor. Ath.* 5, 348c).

²⁴ Cf. S. Dworacki, *O parabazie u jej antycznych źródeł*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 11–18.

Sokratesa, filozof podniósł się ze swojego miejsca, aby wszyscy zgromadzeni w teatrze widzowie mogli go rozpoznać²⁵. Gest Sokratesa miał szczególne znaczenie z uwagi na to, że Arystofanes przedstawił go jako pretensjonalnego sofistę. Opisana sytuacja ilustruje fragment *Traktatu*, w którym został omówiony komizm sytuacyjny. Jednym z jego elementów ma być karykaturalizowanie bohaterów, czyli „przedstawianie postaci gorszymi niż są naprawdę”.

Tractatus Coislinianus opisuje staroattycką komedię tak samo, jak *Poetyka* Arystotelesa charakteryzuje tragedię okresu klasycznego. Chociaż *Traktat* nie jest oryginalnym fragmentem pisma Filozofa o poezji, to stanowi niezwykle cenne dopełnienie starożytnej doktryny teatralnej²⁶. Bez względu na czas i okoliczności

²⁵ καὶ ἄτε ὄντων Διονυσίων πάμπόλῳ τι χρήμα τῶν Ἑλλήνων σπουδῇ τῆς θεᾶς ἀφίκετο. περιφερομένου τοίνυν ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Σωκράτους καὶ ὀνομαζομένου πολλάκις, οὐκ ἂν δ θαυμάσαιμι εἰ καὶ βλεπομένου ἐν τοῖς ὑποκριταῖς (δῆλα γὰρ δὴ ὅτι καὶ οἱ σκευοποιοὶ ἐπλάσαν αὐτὸν ὥς ὅτι μάλιστα ἐξεϊκάσαντες), ἀλλ’ οἱ γε ξένοι (τὸν γὰρ κωμωδοῦμενον ἠγνόουν) θροῦς παρ’ αὐτῶν ἐπανίστατο, καὶ ἐζήτουν ὅστις ποτ’ οὗτος ὁ Σωκράτης ἐστίν. ὅπερ οὖν ἐκεῖνος αἰσθόμενος (καὶ γὰρ τοι καὶ παρῆν οὐκ ἄλλως οὐδ’ ἐκ τύχης, εἰδὼς δ’ ὅτι κωμωδοῦσιν αὐτόν καὶ δὴ καὶ ἐν καλῷ τοῦ θεάτρου ἐκάθητο), ἵνα οὖν λύσῃ τὴν τῶν ξένων ἀπορίαν, ἐξαναστὰς παρ’ ὅλον τὸ δρᾶμα ἀγωνιζομένων τῶν ὑποκριτῶν ἐστὼς ἐβλέπετο. τοσοῦτον ἄρα περιῆν τῷ Σωκράτει τοῦ κωμωδίστου καὶ Ἀθηναίων καταφρονεῖν. (Aelianus, *Varia Historia*, 2, 13, 64–79).

²⁶ Zdania badaczy na temat wartości *Tractatus Coislinianus* są podzielone. Chyba najbardziej krytycznie wypowiedział się o nim Malcolm Heath: „I shall have nothing to say about the *Tractatus Coislinianus*, an obscure and contentious little document which must (despite Janko’s energetic attempt to restore its credit) remain an inappropriate starting-point for discussion” (cf. M. Heath, *op. cit.*, s. 1). Jednak większość badaczy wysoko ceni sobie tekst *Traktatu*. Należą do nich wspomniany już Richard Janko, James Feibleman oraz Lane Cooper. Znaczenie tekstu często upatruje się nie w jego wartości merytorycznej, lecz w tym, jak ważne miejsce zajmuje w zachowanym *corpus* starożytnej literatury greckiej: „The *Tractatus* has no great value in itself. It proposes nothing new for comedy which could not have been equally well deduced by others from the general theories set forth by Aristotle in the *Poetic* and elsewhere. Its importance lies rather in the lesson it teaches of the widespread acceptance of the implicit realistic point of view which the Greek mind brought to bear upon all abstract principles” (J. Feibleman, *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, Horizon Press, London 1970, s. 84). Lane Cooper podkreśla także wartość dydaktyczną *Traktatu*: „To judge from my own experience, there has hitherto been no really serviceable theory of it (sc. comedy) at the disposal of teachers of literature. And, whatever the value attaching to the rest of my book, I have at least made accessible to classes in the drama and in literary types the *Tractatus Coislinianus* which, schematic though it be, is by all odds the most important technical treatise on comedy that has come down to us from the ancients. And modern times give us nothing of comparable worth in its field” (L. Cooper, *op. cit.*, s. VIII).

powstania tekstu, a także na jego krótką formę, *Traktat* prezentuje materiał ułatwiający lekturę i może stanowić punkt wyjścia do analiz utworów Arystofanesa oraz innych komediopisarzy.

Bibliografia

- Aristophanes, *Comoediae*, ed. F. W. Hall, W. M. Geldart, vol. 1–2, Clarendon Press, Oxford 1907.
- Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Bernays J., *Ergänzung zu Aristoteles' „Poetik“*, „Rheinisches Museum für Philologie“ 1853 (8), s. 561–596.
- Cooper L., *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the “Poetics” and a Translation of the “Tractatus Coislinianus”*, Harcourt, Brace and Co., New York 1922.
- Czerwińska J., *Fantastyka i baśniowość w „Alkestis” Eurypidesa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensis” 2004, t. XXIV, s. 18–33.
- Dworacki S., *O parabazie u jej antycznych źródeł*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 11–18.
- Feibleman J., *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, Horizon Press, London 1970.
- Heath M., *Aristotelian Comedy*, „Classical Quarterly” 1989, no. 39/2, s. 344–354.
- Henderson J., *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1991.
- Janko R., *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of “Poetics II”*, Duckworth, London 1984.
- Janko R., *Aristotle, Poetics I, with the “Tractatus Coislinianus”, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*, Hackett, Indianapolis 1987.
- Kaibel G. (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I fasc. prior, Weidmanns, Berolini 1899.
- Komornicka A. M., *Uwagi o języku erotycznym starej komedii attyckiej*, „Eos” 1975, t. LXIII, s. 15–35.
- Łanowski J., *Granice żartu. Z zagadnień komizmu Arystofanejskiego*, „Meander” 1997, nr 1, s. 43–49.
- Ławińska-Tyszkowska J., *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, przeł., wstęp i przyp. J. Ławińska-Tyszkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- McMahon A. P., *On the Second Book of Aristotle’s “Poetics” and the Source of Theophrastus’ Definition of Tragedy*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1917, no. 28, s. 1–46.
- Nesselrath H.-G., *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, vol. 36, Walter de Gruyter, Berlin 1990.
- Schrier O. J. (ed.), *The “Poetics” of Aristotle and the “Tractatus Coislinianus”. A bibliography from about 900 till 1996*, Brill, Leiden–Boston–Köln 1998.
- Sugiera M., *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury Poetyki Arystotelesa*, [w:] R. Nycz (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 137–150.

- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- Watson W., *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics"*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Zwolski E., *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

Katarzyna Chizińska

TRACTATUS COISLINIANUS AS A 5TH-CENTURY GREEK OLD COMEDY METATEXT

Abstract. The purpose of this paper is to present the question of poetics of ancient Greek comedy described in so called *Tractatus Coislinianus* (no. 120). It is an ancient Greek 10th-century manuscript. The text is not very long and detailed but of high scientific value. For modern scholars *Coislinianus* is the most important technical treatise on comedy, because it is outlining the theory of comedy that most likely was the subject of the lost second book of the *Poetics* by Aristotle.

In *Tractatus Coislinianus* the anonymous author presents theatrical and literary information about comedy. By analysing the text we can learn about specific qualitative and quantitative elements, comic plot and sources of humor. The most important part of the *Tractatus* is probably statement about the purpose of comic art. Comedy, just like tragedy, has the same purpose, that of purgation (*katharsis*). While tragedy invokes pity and fear in order to purging those emotions, comedy invokes laughter and pleasure.

The paper also includes a presentation of selected examples from Aristophanes' plays to emphasise the strong connection between the *Tractatus*' text and 5th-century Greek comedy.

Słowa kluczowe: *Tractatus Coislinianus*, teoria komedii, Arystofanes, *Poetyka* Arystotelesa.

Key words: *Tractatus Coislinianus*, theory of comedy, Aristophanes, Aristotle's *Poetics*.