

MAŁGORZATA CIEŚLUK

Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego
ul. Krakowska 71–79, 71–017 Szczecin
Polska – Poland

KOMIZM W TEORII I PRAKTYCE ANTYCZNEJ POWIEŚCI GRECKIEJ

ABSTRACT: Cieśluk Małgorzata, Komizm w teorii i praktyce antycznej powieści greckiej (Humour in the ancient Greek novels: the theoretical conceptions and the literary practice).

The topic of the study entitled *Humour in the ancient Greek novels: the theoretical conceptions and the literary practice* is significance of humour in ancient Greek novels. In the first part of this study the theoretical aspects are examined with reference to the conceptions of contemporary researchers of Greek novels. The influence of the humour on the character of the world presented in particular novels is considered in the second part of the article.

Key words: humour, an ancient Greek novel, Longos, Achilleus Tatios, Heliodor.

Celem mojego artykułu jest rozważenie zjawiska komizmu w greckiej powieści z uwzględnieniem zarówno płaszczyzny teorii literackiej, jak i praktycznych sposobów generowania i wykorzystania efektu komicznego przez poszczególnych autorów. Realizacja tak nakreślonego zadania podlega jednak *ex definitione* zasadniczym ograniczeniom. Wynikają one z samej istoty zjawiska komizmu, które z trudem poddaje się zabiegom definicyjnym i niezmiennie zachowuje charakter ulotności, relacyjności i wyjątkowej hermetyczności wobec wysiłków badacza spoglądającego z odległej perspektywy czasu. Z drugiej strony wciąż nie w pełni satysfakcjonujące okazują się próby formułowania syntetycznego opisu formy literackiej, stanowiącej materię obecnych analiz. Powieść antyczna bowiem, jako jeden z najmłodszych owoców starożytnej literatury, nie doczekała się jakiegokolwiek współczesnej sobie krytycznej refleksji, a nieliczne zachowane starożytne wzmianki, odnoszące się do tego typu utworów, nie stanowią rzetelnej podstawy do rozważań prowadzonych w czasach późniejszych. Głównym i praktycznie jedynym punktem odniesienia dla wszelkich analiz pozostają więc same teksty powieści oraz, w wypadku niektórych badaczy, szerszy kontekst kulturowy. Pomimo ograniczeń jednak, począwszy

od studium Erwina Rohdego¹ aż po prace wciąż liczniejszych badaczy współczesnych, podejmowane są próby formułowania teorii gatunku, w których w różnym stopniu eksponowane jest zagadnienie komizmu. Dla prowadzonych tutaj rozważań jako szczególnie istotna uznana została praca Niklasa Holzberga² także z tego względu, iż jest jedyną monografią gatunku dostępną w języku polskim i tym samym stanowi podstawę wiedzy na temat greckiej powieści dla polskiego odbiorcy, nie specjalizującego się w tej dziedzinie.

Holzberg wskazuje kilka elementów, które uznaje za konstytutywne dla zjawiska komizmu w starożytnych powieściach. Należy do nich dążenie do nadania pozorów realności świata przedstawionego oraz widoczna dbałość o prawdopodobieństwo psychologiczne przeżyć i zachowań bohaterów, wiążące powieść z komedią, podobnie zresztą jak wyeksponowany w wielu tekstach wątek miłości. Realizm w sposobie charakteryzowania postaci i kreowania akcji jest niekiedy tak ostry, że w wypadku kilku tekstów na plan pierwszy wysuwają się rysy satyry społecznej i obyczajowej. Te z kolei Holzberg uznaje za formę gry z konwencją powieści prezentujących świat przez siebie przedstawiany w sposób poważny, z tendencją do idealizacji. Istota owej gry ma polegać na konsekwentnym przekraczaniu granicy komicznego wypaczenia motywów, które w typowej postaci pojawiają się na przykład w *Opowieściach efeskich* Ksenofonta³. Wydaje się, że podobnie postrzega istotę zjawiska komizmu w powieści Bryan P. Reardon. Akcentuje on widoczne w niektórych antycznych powieściach zamiłowanie do realistycznego eksponowania ludzkich błędów i przywar, niekiedy zastępowanie miłości przez seksualne perwersje, a wyidealizowanej moralności przez realizm graniczący z cynizmem⁴. Szczególnie te ostatnie cechy mogą, choć nie w każdym wypadku muszą, wiązać się z tendencjami parodiującymi. Najszerzej wyznacza granice komizmu dla powieści antycznej Ben E. Perry, gdy stwierdza, że charakter komiczny ma dla niego wszystko, co można określić jako burleskę, pikareskę, satyryczne, realistyczne, rozwiewające złudzenia, niemoralne albo po prostu nie idealistyczne⁵. Zaprezentowane powyżej przykładowe propozycje definicji komizmu wydają się zatem zbliżone i wyraźnie oscylują wokół tej klasycznej, Arystotelesowej, wiążącej komedię z koncentracją na brzydocie

¹ E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914.

² N. Holzberg, *Powieść antyczna*, przeł. M. Wójcik, Kraków 2003.

³ N. Holzberg, op. cit., s. 21. Badacz proponuje również tezę, zgodnie z którą gra z konwencją jest zasadniczym czynnikiem warunkującym powstanie formy powieści komiczno-realistycznych: „Bardzo wyraźnie widać jednak, że w *Satyrykach* Petroniusza pojawiają się sceny typowe dla powieści idealizującej, tyle że w karykaturze. Mamy niekiedy wrażenie, że rzymski autor zupełnie świadomie odarł z patosu niektóre elementy akcji opowiadań w rodzaju *Ephesiaka* Ksenofonta, z czego można wnioskować – udowodnić się tego raczej nie da – że powieść komiczno-realistyczna powstała w wyniku zabawy konwencją powieści idealizującej” – zob. ibidem, s. 91.

⁴ B. P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton, New Jersey 1991, s. 44.

⁵ B. E. Perry, *The Ancient Romances. A literary-historical Account of their Origins*, Berkeley–Los Angeles 1967, s. 87.

i etycznej słabości, a zatem na ludzkich wadach, pomyłkowych decyzjach i błędnych działaniach⁶. Zwraca natomiast uwagę, szczególnie wyraźne w interpretacji Perry'ego, pojmowanie komizmu jako nieidealizmu, tak że właśnie realizm, rozszerzony o element gry z konwencją gatunku, staje się głównym, obok śmieszności, czynnikiem konstytuującym komizm powieści greckiej.

Tak rozumiane pojęcie komizmu Holzberg wykorzystuje jako podstawowe kryterium pozwalające na wyznaczenie wewnętrznej klasyfikacji powieści antycznej, w ramach której badacz przyporządkowuje poszczególne utwory do jednej z dwóch grup: powieści komiczno-realistycznych bądź powieści idealizujących⁷. O ile powiązanie z pierwszą grupą łacińskich *Satyryk* Petroniusza i *Metamorfoz* Apulejusza nie wywołuje kontrowersji, o tyle zastosowanie analogicznej kategorii (powieści komiczno-realistycznej) w odniesieniu do tekstów greckich budzi poważne zastrzeżenia. Komiczny trop greckiej powieści miałyby bowiem wyznaczać jedynie znana z przypisywanej Lukianowi epitomy oryginalna wersja opowieści o Lukiosie zamienionym w osła oraz krótkie, pozbawione szerszego kontekstu fragmenty tzw. *Opowieści o Jolaosie*, a także *Opowieści o Protagorasie*, których komizm, jak się zdaje, ustalany jest przez analogię do wymienionych wcześniej powieści łacińskich.

Wśród koncepcji innych badaczy można zaobserwować zdecydowanie większą powściągliwość wobec kwestii klasyfikowania interesujących nas utworów. Reardon jest skłonny widzieć powieść antyczną raczej jako pewnego typu klasę tekstów literackich, niezwykle wewnętrznie zróżnicowaną. W obrębie szeroko rozumianej greckiej prozy fikcyjnej badacz dostrzega wariant komiczny, ale raczej jako jedną z kilku możliwości, obok fantazyjnej historiografii, romantycznej biografii czy wreszcie romansów chrześcijańskich i parachrześcijańskich⁸. O różnorodności można także mówić w odniesieniu do grupy greckich utworów, w których wyraźnie dominuje wątek podróżniczo-przygodowo-miłosny, przez Holzberga określanych mianem powieści idealizujących. Reardon podkreśla, że formuła ta mogła być wykorzystywana przez pisarzy do niekoniecznie idealistycznych celów, co sugerują zachowane papirusowe fragmenty bądź nowsze interpretacje tekstów już znanych. Niektórzy badacze chcą na przykład traktować w kategoriach parodii powieść Achilleusa Tatiosa, tradycyjnie określaną jako idealizująca⁹. Podobnie daleki od wprowadzania zdecydowanych klasyfikacji w obrębie antycznej, w tym greckiej, powieści jest Graham Anderson, który

⁶Arystoteles, *Poetyka*, 1449a.

⁷Holzberg precyzuje, że jasnym kryterium podziału powieści antycznej na typ idealizujący i komiczno-realistyczny jest perspektywa ukazania bohatera, odpowiednio idealistyczna bądź komiczno-realistyczna – zob. N. Holzberg, op. cit., s. 21.

⁸B. P. Reardon, op. cit., s. 5. Holzberg natomiast uznaje wskazane typy fabularnych opowiadań prozą za obrzeża gatunku (*fringe novels*), podczas gdy powieść komiczna jest przez badacza zaliczana do powieści greckiej w sensie właściwym.

⁹B. P. Reardon, op. cit., s. 45.

spogląda na tę formę literacką w bardzo szerokiej perspektywie kontynuacji tradycji literackiej starożytnego Bliskiego Wschodu. Tego rodzaju zmiana horyzontu badawczego sprawia, że widzi on zachowane teksty raczej jako nieliczne zachowane „okruszki” bogatego oraz złożonego zjawiska, którego różnorodność wynika z mnogości wzorców i źródeł, co z kolei nie pozwala na wprowadzanie prostych podziałów¹⁰. Także Tomas Hägg wątpi, aby możliwe było wyodrębnienie w ramach greckiej powieści specjalnego nurtu powieści komiczno-realistycznej. Podkreśla, że zachowany fragment tzw. *Opowieści o Jolaosie*, który uprawdopodobnił, jak się wydawało, tezę o istnieniu greckich poprzedników *Satyryk*, nie pozwala nawet na bezsporne traktowanie go jako części powieści, a nie na przykład krótkiego, artystycznie wypracowanego opowiadania¹¹.

Na zakończenie tego przeglądu stanowisk związanych z możliwością przyjęcia komizmu jako kryterium klasyfikacji powieści antycznej, w tym szczególnie tekstów greckich, warto powrócić raz jeszcze do najstarszej w tej grupie koncepcji B.E. Perry'ego. Rozważając interesujące nas zjawisko, badacz postuluje bowiem traktowanie utworów o cechach komicznych na zupełnie odmiennych zasadach niż pozostałe teksty. Różnica dotyczy nie tylko właściwości, ale przede wszystkim rodzaju motywacji kierującej twórcą. Zdaniem Perry'ego, u podstaw projektu komicznej powieści leży dążenie do oryginalności i wyrażenia indywidualnego zamysłu twórczego, dalekiego od wszelkiej stereotypowości¹². Odnosząc się do łacińskich powieści Petroniusza i Apulejusza oraz do *Prawdziwej historii* Lukiana, a także Pseudo-Lukianowej wersji *Metamorfoz*, za kluczową uznaje osobę twórcy, dysponującego wyrafinowaną erudycją i realizującego swoje specjalne, indywidualne cele, w dużym stopniu niezależne od literackiej tradycji i ewentualnych poprzedników. Dlatego też, nawet jeżeli dostrzegamy elementy wspólne w przywołanych utworach, to jednak teksty te stanowią przede wszystkim odrębne jakości, w związku z czym, jak postuluje badacz, powinniśmy za każdym razem niezależnie pytać o ich cel i znaczenie¹³. Wydaje się, że choć wiele tez proponowanych przez Perry'ego poddano współcześnie krytyce, to jednak wciąż brakuje jednoznacznych podstaw, by odrzucić jego wnioski kwestionujące możliwość istnienia szerokiego, podległego konwencji nurtu starożytnej powieści komicznej, a tym samym wykorzystania komizmu jako podstawowego kryterium organizującego refleksję wokół interesującej nas formy literackiej.

Wątpliwości co do własnego stanowiska, co ważniejsze, zgłasza sam Holzberg, podkreślając, że zdaje sobie sprawę z ryzyka nadmiernego uproszczenia. Traktuje je jednak jako nieuchronne w kontekście wprowadzającego,

¹⁰G. Anderson, *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World*, New Jersey 1984.

¹¹T. Hägg, *Eros Und Tyche. Der Roman in der antiken Welt*, Mainz am Rhein 1987, s. 215.

¹²B. E. Perry, op. cit., s. 87.

¹³Ibidem, s. 184.

podręcznikowego charakteru swojej pracy¹⁴. Na koniec wreszcie wydaje się modyfikować prezentowane na wstępie założenie i proponuje wyodrębnienie w ramach starożytnej powieści trzech typów: idealizującego i komiczno-realistycznego, zaś trzecią grupę miałyby tworzyć trzy młodsze romanse (Longosa, Tatiosa i Heliodora), w których gra z konwencją gatunku ujawnia się w takim stopniu, że można uznać je za mieszanekę obu wcześniej wymienionych typów¹⁵. Propozycja ta wydaje się w lepszym stopniu przystawać do obrazu branych tutaj pod uwagę tekstów, choć zastanawiać może w ogóle zasadność wprowadzania klasyfikacji, skoro w odniesieniu do powieści greckiej dysponujemy (zgodnie z kryteriami proponowanymi przez Holzberga) jedynie pięcioma zachowanymi w całości utworami obszernymi, jednym krótszym tekstem przypisywanym Lukanowi i wreszcie grupą zachowanych wyrywkowych fragmentów.

Wiele niejasności towarzyszy także przyjętemu przez tego badacza założeniu, zgodnie z którym powieść komiczno-realistyczna, rozumiana jako grupa tekstów odznaczających się stałymi, dystynktywnymi cechami, miałyby powstać w efekcie gry z konwencją greckich powieści idealizujących. Wątpliwości te wydają się tym bardziej istotne, że proponowana teza nie jest obojętna dla rozważań nad chronologią poszczególnych utworów, a także całego zjawiska powieści antycznej. Z jednej bowiem strony Holzberg zgadza się z badaczami, którzy lokują powstanie gatunku na połowę I wieku po Chr.¹⁶, ale jednocześnie dostrzega elementy gry z konwencją gatunku w najstarszej w całości zachowanej, a datowanej tutaj na ten sam okres, powieści Charitona. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że do prezentowanego wywodu wkradła się istotna niespójność. Konwencja ze swojej istoty jest bowiem rozpoznawalna jedynie w kontekście tradycji literackiej, a zatem występowanie jej elementów w *Kalliroe* implikuje istnienie choćby niewielkiej grupy niezachowanych tekstów wcześniejszych, co z kolei nie pozwala na restrykcyjne utrzymanie dolnej cezurę chronologicznej. Podobną sprzecznością obarczony jest analogiczny wywód odnoszący się do tekstów łacińskich. Holzberg, jak już wcześniej zostało zaznaczone, przyjmuje tezę o genetycznej zależności *Satyryk* od konwencji powieści typu Charitona¹⁷, a jednocześnie ma świadomość ogólnego konsensusu badaczy co do datowania utworu Petroniusza na połowę I wieku po Chr. Jednoczesne utrzymanie obu założeń: o genetycznej zależności powieści Petroniusza od konwencji greckiej powieści oraz wyznaczenie przy tym *terminus post quem* dla antycznej powieści na lata 50. I stulecia po Chr. wydaje się w istocie niemożliwe. Przyjęcie wskazanej chronologii zmuszałoby do poszukiwania innego datowa-

¹⁴N. Holzberg, op. cit., s.43.

¹⁵Ibidem, s. 69.

¹⁶Według prezentowanego stanowiska powieść starożytna rozwijałaby się między 50–250 rokiem po Chr. – zob. ibidem, s. 59.

¹⁷Zob. wyżej, s. 2, przyp. 4; podobnie T. Hägg, op. cit., s. 212–213, B. P. Reardon, op. cit., s. 42–44.

nia, a w konsekwencji także autorstwa, *Satyryk* bądź też do odrzucenia tezy o genetycznej zależności utworu od greckiej formuły powieściowej. Ów węzeł sprzeczności wydaje się niemożliwy do rozwiązania bez zmiany któregoś ze wstępnych założeń. Przekonująca w tej mierze wydaje się propozycja Reardona, który podkreśla, iż rozwiązaniem byłoby zaakceptowanie jednak logicznej możliwości istnienia starszej od Charitona tradycji, opartej na prawdopodobnie bardziej prymitywnych i sentymentalnych romansach. Pozwoliłoby to na uniknięcie „krytycznych akrobacji”, mających na celu dopasowanie tekstu Petroniusza do jakiejś innej formuły literackiej¹⁸, a jednocześnie, dodajmy, uzasadniałoby pojawianie się elementów gry z konwencją gatunku w wypadku utworu samego Charitona¹⁹.

Wydaje się zatem, że w świetle prezentowanych refleksji trudny jest do utrzymania zarówno ogólny zamysł tworzenia ścisłej wewnętrznej klasyfikacji w obrębie antycznej powieści, jak i wykorzystania komizmu jako służącego do tego celu kryterium. Podejmowanie tego rodzaju prób jest zrozumiałe szczególnie w kontekście praktyki dydaktycznej i pragnienia popularyzowania wiedzy na temat rozważanej formy literackiej wśród studentów i innych osób zainteresowanych literaturą grecką i rzymską. W wypadku pracy Holzberga jednak przyjęta koncepcja, obok niezaprzeczalnych walorów, generuje także wiele nieścisłości, które podważają do pewnego stopnia jej zasadność²⁰.

Zjawisko komizmu jednak, choć trudno przyznać mu tak znaczącą, dystryktywną rangę, jak chciał widzieć to autor *Powieści antycznej*, stanowi bez wątpienia istotny aspekt praktyki literackiej poszczególnych autorów. Elementy komiczne dominują, rzecz jasna, we wspomnianych już powieściach łacińskich i utworach przypisywanych Lukianowi, uwidaczniając się w warstwie językowej, wyznaczając rysy bohaterów i charakter prezentowanej literackiej rzeczywistości. Nacechowanie elementami tego rodzaju nie oznacza natomiast automatycznie, że komiczny jest również w każdym wypadku cel pisarza, że rzecz idzie głównie o stworzenie „krzywego lustra”, w którym odbiorca mógłby rozpoznać odarte z wszelkiej monumentalności cechy rzeczywistości społecznej

¹⁸B. P. Reardon, op. cit., s. 44.

¹⁹N. Holzber zdejma sobie sprawę ze wskazanych niejasności wokół wywodu na temat Petroniusza, albowiem proponuje własną wersję „krytycznych akrobacji”: albo *Satyryki* powstały na początku II wieku po Chr. i należy przyjąć dla nich innego autora, albo w latach 60. Petroniusz znał już przynajmniej jedną powieść grecką – zob. N. Holzberg, op. cit., s. 101. Próbuując wyeliminować jedną wątpliwość, badacz nie unika jednak kolejnych niekonsekwencji: w innym miejscu bierze bowiem pod uwagę ewentualność (choćby mało prawdopodobną) parodiowania powieści idealizującej przez Owidiusza w *Metamorfozach* (ok. 8 rok po Chr.) lub nawiązań do Charitona u Persjusza – zob. ibidem, s. 61.

²⁰W tym miejscu nie podejmujemy wątku genetycznej zależności powieści od greckiej komedii, obecnego w wielu rozważaniach, albowiem przekonująco brzmi stwierdzenie B. P. Reardona, że trudno jest w ogóle pomyśleć o jakimś wcześniejszym gatunku, który nie wywarł wpływu na powstanie i ukształtowanie się powieści antycznej – zob. B. P. Reardon, op. cit., s. 128.

(jak u Petroniusza) czy też przesiąkniętą manierą literackie konwencje (jak w *Prawdziwej historii* Lukiana). W wypadku Apulejusza chociażby formuła komiczna wydaje się służyć celom poważnym i umoralniającym²¹.

Spoglądając na pięć pozostałych antycznych powieści, można odnieść wrażenie, że zjawisko komizmu w zdecydowanie mniejszym stopniu wpływa na charakter świata w nich przedstawionego. Bliższa analiza wskazuje jednak, że stwierdzenie to jest charakterystyczne jedynie dla utworów najstarszych w tej grupie: Charitona i Ksenofonta z Efezu. Komizm *Kalliroe* prezentuje się skromnie, przede wszystkim poprzez intertekstualne nawiązania do epickiej, heroicznej tradycji, dzięki czemu niektóre wypowiedzi i działania bohaterów mogą nabierać wydźwięku ironicznego. Wpływu komedii możemy również dopatrywać się w sposobie zorganizowania zdarzeń poprzedzających rozpoznanie bohaterów w księdze VIII, które przebiegają zgodnie z zasadami *qui pro quo*. W jeszcze mniejszym zakresie wykorzystane są rozwiązania komiczne w *Opowieściach efeskich*, gdzie badacze doszukują się śladów ironicznego, metaliterackiego dialogu między Ksenofontem a jego poprzednikiem, a także śladów gry z konwencją gatunku²².

Autorzy trzech młodszych powieści natomiast – Longos, Tatios i Heliodor – znacznie chętniej sięgają po rozwiązania typowe dla gatunków komediowych, wykorzystując je w sposób oryginalny i wyrafinowany, tak że stają się one niezwykle istotnym narzędziem kreowania znaczeń poszczególnych składników, a nawet całego tekstu. Dalsza zatem część rozważań poświęcona będzie omówieniu kilku wybranych środków służących kreowaniu efektu komicznego w wymienionych utworach oraz refleksji nad spełnianą przez nie funkcją.

Raz jeszcze odwołajmy się do definicji Arystotelesa, zgodnie z którą istnieje związek między efektem komicznym – śmiesznością a popełnianiem błędów i pomyłek, o ile nie przynoszą one, jak można interpretować stwierdzenie myśliciela, trwałego cierpienia i nieodwracalnej szkody. Niewłaściwa ocena sytuacji, dążenie do znalezienia orientacji w sytuacji metodą prób i błędów, wreszcie nieskuteczność podejmowanych działań wydają się osią całej niemal fabuły *Opowieści o Dafnisie i Chloe*. Na dodatek, wszystkie owe usilne, a bezowocne starania dotyczą sfery miłości i erotyki, która wydaje się bliższa komedii niż jakimkolwiek innemu gatunkowi literackiemu. O ile jednak w komedii perypetia na ogół związana jest z pokonywaniem zewnętrznych trudności, uniemożliwiających połączenie się zakochanych, a oni sami pozostają nieco na marginesie komicznych aspektów sztuki, o tyle komizm naszej powieści jest związany z wcześniejszym etapem relacji między bohaterami, którzy wykazują się zadziwiającym brakiem jakiegokolwiek orientacji co do własnego stanu i to ich działania oraz przeżycia bezpośrednio kreują efekt śmieszności. Uświadomieni

²¹ Zob. ibidem, s. 44.

²² Zob. N. Holzberg, op. cit., s. 75, 81.

co do charakteru doskwierającej im „przypadłości”, podejmują z kolei zabawnie bezradne próby „zażycia lekarstwa”, co jest równoznaczne z aktem fizycznego spełnienia. Niewiedza znacznie skuteczniej ogranicza tutaj dziewczynę i chłopca, przy okazji przedstawiając ich w żartobliwym świetle, niż poczynania komediowych zgryźliwych ojców, niechcianych adoratorów i zakochanych konkurentek.

Wątek poszukiwania sposobu umożliwiającego „wtajemniczenie w misteria” Afrodyty ujawnia kolejny aspekt, który można uznać za typowy dla perspektywy komicznej. Miłosne dążenia młodych bohaterów pozostają bowiem poza obszarem jakiegokolwiek refleksji etycznej i można je traktować jako rodzaj gry z toposem miłości idealnej, wymagającej zachowania, przede wszystkim przez dziewczynę, przedmażeńskości czystości seksualnej. Holzberg trafnie puentuje: „[...] Dafnis i Chloe w trakcie całej akcji za niczym tak nie tęsknią, jak tylko za tym, żeby stracić cnotę”²³.

Ów wynikający z naturalnych pragnień i popędów cel, uświęcony, jak się może zdawać, połączonymi mocami Erosa, Pana i Nimf, ulega radykalnej modyfikacji z chwilą, gdy Dafnis uzyskuje niezbędną wiedzę, odebrawszy lekcję erotyki od doświadczonej Lykajnon. Młodzieniec znajduje bowiem rozwiązanie dręczącej zagadki, odkrywa, w jaki sposób może ukończyć pragnienie swoje i ukochanej – i zarazem odsuwa w czasie tę możliwość. Zamienia się w dojrzałego opiekuna, który zdaje sobie sprawę z rangi aktu zbliżenia erotycznego i w trosce o przeżycia Chloe wiąże możliwość realizacji pragnień obojga z zawarciem małżeństwa. Ślub zakochanych jako rodzaj szczęśliwego zakończenia przygód jest znów typowym motywem komediowym, choć nie sposób nie dopatrywać się pod ową lekką i niosącą wiele przyjemności dla odbiorcy formułą całkiem poważnego przekazu. Pod płaszczyzną frywolnej niekiedy zabawy Longos ukrywa tradycyjny obraz miłości – wszechogarniającej i groźnej potęgi, której podporządkowany jest cały świat natury. Owa boska moc ujawnia swój pełny zakres: od najdoskonalszego piękna do skrajnego niebezpieczeństwa. Jak każdy ze znanych nam greckich powieściopisarzy, Longos wskazuje na małżeństwo jako jedyną możliwą drogę zniwelowania zagrożeń wpisanych w relację miłosną. Wraz z tą instytucją wprowadza w swój świat przedstawiony polis²⁴, w której naturalne i potężne skłonności znajdują należne im miejsce tak, aby zachowane zostały normy cywilizowanego społeczeństwa greckiego miasta-państwa. Są to normy, które jednocześnie porządkują, harmonizują, cywilizują pełną autodestrukcyjnych zagrożeń przestrzeń natury ludzkiej.

Longos zatem świadomie i po mistrzowsku wpisuje komizm w plan ideowy swojej opowieści: ostatecznie przecież brak wiedzy i doświadczenia w sferze

²³N. Holzberg, op. cit., s. 138.

²⁴Naturalnymi rodzicami Dafnisa i Chloe okazali się zamożni, reprezentujący arystokratyczne rody mieszkańcy Mityleny i ich zgoda jest niezbędna do zawarcia przez bohaterów legalnego małżeństwa.

erotyki, które stanowiły główne źródło humorystycznych efektów, okazał się dla bohaterów zupełnie na poważnie zbawienny. Zabawna nieumiejętność realizowania swych pragnień uchroniła bohaterów przed zbyt wczesnym „wtajemniczeniem”. Dzięki temu Dafnis, zyskawszy wiedzę, osiągnął podstawową kontrolę nad przepełniającą go namiętnością, a tym samym wykazał się dojrzałością do roli małżonka, ojca rodziny i wreszcie, jak możemy się spodziewać, odpowiedzialnego obywatela. Zdolność kontrolowania emocji, przedstawionych tutaj na przykładzie miłosnej namiętności, wydaje się bowiem nieodłącznym atrybutem etosu mężczyzny – obywatela, który, kształtując ład swojego życia rodzinnego, dowodzi kompetencji w życiu społecznym²⁵.

Schemat akcji w dwóch pierwszych księgach *Opowieści o Leukippe i Klejtofoncie* Achilleusa Tatiosa wydaje się zorganizowany na zasadzie gry podobieństw i opozycji wobec koncepcji, którą znajdujemy w powieści Longosa. W tej części tekstu też, podobnie jak w wypadku całej niemal historii Dafnisa i Chloe, istotną rolę odgrywają aspekty komiczne. Tatios, tak jak Longos, koncentruje uwagę odbiorców na przedmałżeńskim etapie relacji między protagonistą i jego ukochaną, eksponując szczególnie wątek pojawienia się uczucia, rozpoznania go, a następnie dążenia do szybkiego zbliżenia fizycznego. Charakterystyczny jest także brak refleksji etycznej co do bezkompromisowych erotycznych zabiegów Klejtofonta i ich pełnej akceptacji ze strony dziewczyny. Oboje, podobnie jak Dafnis i Chloe, wydają się przede wszystkim zainteresowani nasyceniem dręczącej namiętności i w dużej mierze sami, z ograniczoną tylko pomocą osób trzecich, podejmują działania, które mają doprowadzić ich do upragnionego celu²⁶. Z drugiej jednak strony Tatios rozwija zaprezentowany powyżej schemat w indywidualny, oryginalny sposób. Tam, gdzie u Longosa odbiorca uśmiechał się, obserwując dociekania bohaterów usiłujących zrozumieć swój osobliwy stan, u Tatiosa widzimy wyrafinowaną refleksję na temat różnych

²⁵Longos następująco charakteryzuje sytuację: „Chloe mogła teraz z łatwością stać się kobietą, gdyby Dafnis nie bał się krwi. A on bał się jeszcze i tego, aby nie stracić panowania nad sobą” [3.24.3]. Zob. Longos, *Dafnis i Chloe*, przeł. J. Parandowski, Lwów – Warszawa 1925, s. 123. P. Brown natomiast, komentując przesłanie płynące z rzeźbiarskiej kompozycji na jednym z małżeńskich sarkofagów pochodzących z II–III wieku po Chr., stwierdza: „Ich małżeńska harmonia promieniowałaby – w oczach fundatorów takich kosztownych pomników – przesłaniem dobrośliwego ładu, który całkiem naturalnie ze środowiska domowego płynął do sfery publicznej. Człowiekowi, który z taką elegancją i stanowczością «wprowadził harmonię» do swego życia domowego, można było powierzyć zadanie wprowadzenia harmonii do państwa, na forum i wśród przyjaciół” – zob. P. Brown, *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 32.

²⁶Dla porównania, w powieści Heliodora zakochani w sobie Theagenes i Charikleja nie podejmują samodzielnie jakichkolwiek działań, a cały plan zbliżenia ich do siebie i wspólnej ucieczki jest autorstwa egipskiego kapłana Kalasirisa. Wielokrotnie także bohaterka rozważa moralne aspekty swojego działania i prosi Theagenesa o przyrzeczenie uszanowania jej niewinności do czasu zawarcia legalnego małżeństwa.

aspektów miłości, prezentowaną z udziałem niedoświadczonego wprawdzie, ale już bardzo świadomego młodzieńca. Także kolejny etap w niczym nie przypomina rozbijającą bezradnych prób zaspokojenia namiętności przez Dafnisa i Chloe, albowiem autor przedstawia za pośrednictwem swojego protagonisty prawdziwe studium metodycznego uwodzenia²⁷. Wreszcie z różnych powodów nie dochodzi do zrealizowania erotycznych pragnień zakochanych. Niewiedza i brak doświadczenia bohaterów powieści Longosa zastąpiona jest u Tatiosa przez postać zatrwożonej matki Leukippe, która zastaje zakochanych *in flagranti*, uniemożliwiając im spełnienie aktu miłosnego. Zamiast ograniczeń wewnętrznych zatem pisarz wykorzystuje formułę trudności zewnętrznych, co w większym stopniu odpowiada modelowi komedii.

Nie tylko osoba matki bohaterki, która pojawia się przez chwilę w funkcji przeciwnika zakochanych, przywołuje skojarzenia z komedią. Zbliżone inspiracje widoczne są w całej koncepcji zorganizowania zdarzeń mających doprowadzić do miłosnego zbliżenia protagonistów oraz roli, jaką odgrywają w nich dwaj reprezentujący antagonistyczne strony służący. Obaj zostali obdarzeni wyrazistymi cechami. Sprzyjający zakochanym sługa Klejtofonta o imieniu Satyros jest mózgiem całej operacji, a jego podstawowe zadanie polega na uśpieniu czujności niejakiego Konopsa, sługi strzegącego drzwi sypialni dziewczyny. Ten ostatni jest charakteryzowany jako *wścibski, gadatliwy, lakomy* oraz odznaczający się *nieprzejechaną zawziętością* (II.20). Jego znaczące imię – Komar – odpowiada rysom osobowości i pozwala na wprowadzenie żartów słownych. Między służącymi toczy się między innymi „pojedynek”, w którym orężem są bajki, rzecz jasna te, gdzie jednym z bohaterów jest komar. Ostatecznie jednak Konops ulega swemu łakomstwu i zjada posiłek przygotowany przez Satyrosa, a w nim środek usypiający. Całość swych zabiegów i ich efekt w postaci chrapiącego Konopsa Satyros kwituje dowcipnie, zapraszając Klejtofonta do sypialni dziewczyny: „Konops – twój komar – leży na ziemi pogrążony we śnie. Bądź odważny niczym Odyseusz” (II.23). Źródłem efektu komicznego jest tutaj zarówno gra słowna, jak i porównanie pożądanego w sypialni męstwa Klejtofonta do dzielności Odyseusza, gdy ten przystępował do wykłucia oka cyklopowi.

Bez wątpienia zatem mamy tutaj do czynienia z całą sekwencją scen generujących efekt komiczny: komediowy jest cel – intryga miłosna, środek do jego osiągnięcia – współzawodnictwo sprytnych służących, wreszcie dowcip językowy związany z imieniem Konopsa i żartobliwie nacechowane obie bajki.

Wydaje się jednak, że wywołanie efektu komicznego nie jest jedynym powodem wprowadzenia owego wątku rodem z komedii nowej. Jego faktyczna funkcja ujawnia się z chwilą, gdy uwzględnimy perspektywę kolejnych wydarzeń. Tatios przygotował bowiem dla swojego odbiorcy radykalne odwrócenie sytuacji: w chwili, gdy pozornie nic już nie stało na przeszkodzie realizacji

²⁷ Podobnie zob. N. Holzberg, op. cit., s. 132.

miłosnych pragnień, pojawiła się matka dziewczyny i, choć młodym udało się chwilowo wybrnąć z impasu, w obawie przed ewentualnymi konsekwencjami podjęli decyzję o ucieczce, która stała się faktycznym powodem ich kolejnych, niezwykle dramatycznych przygód. Zaskoczenie odbiorcy, gwałtowna zmiana nastroju na pełen niepokój, a nawet niekiedy grozy są jednym ze środków, za pomocą których pisarz buduje napięcie i pogłębia zainteresowanie czytelnika.

W dalszej części swej powieści Tatios nie wykorzystuje już tak bezpośrednich odniesień do komedii i trudno jest doszukiwać się w opisach burzliwych losów Leukippe i Klejtofonta dążenia do kreowania efektu śmieszności. Nie oznacza to jednak zupełnego braku perspektywy komicznej, która najpełniej ujawnia się w sposobie prezentowania postaci protagonisty. Dominującym rysem charakteru Klejtofonta jest bowiem jego granicząca z biernością bezsilność, równoznaczna z pełnym poddaniem się fali przeznaczenia. Jest on zdecydowanie bardziej obserwatorem zdarzeń niż kreatorem, co dobitnie zostało uwypuklone we fragmentach, w których bohater staje się widzem kolejnych spektakli „mordowania” Leukippe. Chwiejna i niezrozumiała wydaje się również jego postawa etyczna – o ile przez długi czas pozostaje wierny pamięci zmarłej bohaterki i nie ulega zalotom zakochanej w nim rzekomej wdowy, o tyle w finale, gdy żywa Leukippe została odnaleziona, ulega namiętności Melitte, kierując się, jak mówi, litością. Pisarz kreśli tym samym nie bohaterski, a realistyczny²⁸ portret młodzieńca, który często popełnia błędy, podejmuje niemal wyłącznie nieskuteczne działania i niewłaściwie ocenia sytuację.

Efekt ogólnej dezorientacji, w jaką wprowadza autor swojego bohatera, związany jest z zastosowaniem ulubionego szczególnie przez autorów komediowych chwytu *qui pro quo*. Protagonista na przykład kilkakrotnie uznaje swoją ukochaną za zmarłą, będąc, jak mu się zdaje, naocznym świadkiem jej śmierci, a w drugim wypadku biorąc inną mordowaną kobietę za Leukippe. Kiedy jednak spotyka po pewnym czasie prawdziwą Leukippe, nie umie jej rozpoznać pod szatą pracującej na polu niewolnicy. Warto zaznaczyć w tym miejscu, iż Tatios wykorzystuje tak zróżnicowane warianty *qui pro quo* w całej powieści i w odniesieniu do różnych postaci, że można przypisać temu rozwiązaniu rangę jednego z najważniejszych środków organizujących akcję *Opowieści o Leukippe i Klejtofoncie*. Pisarz nadaje jednak tej metodzie indywidualne znamię, angażując w swoją grę także odbiorcę. Inaczej bowiem niż greccy i rzymscy komediopisarze²⁹ ogranicza zasób informacji kierowanych do czytelnika wyłącznie do poziomu, którym dysponują bohaterowie. Odbiorca tym samym zostaje niejako

²⁸ Realizm widoczny jest także w wypadku charakterystyki innych postaci oraz w sposobie prezentowania wydarzeń, takich jak naturalistycznie opisane makabryczne sceny rytualnego „mordu” bohaterki czy dekapitacji niewolnicy.

²⁹ Zob. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 90.

włączony w toczącą się intrygę, poddany próbie dezinformacji i wprowadzenia w błąd.

Realizowaniu wskazanej powyżej strategii autora sprzyja złożony model narracji. Przygody pary zakochanych prezentowane są jako obszerna, przekazywana przez samego protagonistę relacja, dla której ramę stanowi także pierwszoosobowa narracja autora³⁰. Tego rodzaju forma, zdecydowanie bardziej wymagająca i skomplikowana niż formuła narratora trzeciej osoby stosowana we wcześniejszych powieściach, pozwala między innymi³¹ na manipulowanie zakresem informacji dostarczanych odbiorcy. Choć w chwili opowiadania bohater-narrator dysponuje już pełną wiedzą na temat wszystkich zdarzeń, także tych, w których nie brał bezpośrednio udziału, to jednak w niektórych wypadkach każe odbiorcy spoglądać na sytuację z perspektywy czasu aktualnego dla toczącej się akcji i wyłącznie przez pryzmat własnego punktu widzenia. Uwaga odbiorcy zostaje zatem zaangażowana w grę złudzeń i mistyfikacji, przebiegającą na poziomie akcji, ale także na wyższym poziomie metaliterackim, albowiem jest on świadomy konwencji gatunku, która nie pozwala na śmierć protagonistki, a jednocześnie wraz z Klejtofontem kilkakrotnie jest świadkiem scen, w których zabicie Leukippe wydaje się nie pozostawiać żadnych złudzeń.

Zwrócenie w tym miejscu uwagi na sposób opowiadania w powieści Tatiosa wynika jednak nie tylko z jego nowatorskiego charakteru, ale wydaje się również istotne w kontekście prowadzonych rozważań na temat komizmu. Ben E. Perry dostrzegł bowiem zależność między formą ego-narracji a komiczną perspektywą ujęcia świata przedstawionego w literaturze antycznej. Zdaniem badacza, ten rodzaj opowiadania wskazuje na parodystyczny zamysł autora, a także pozwala na kreowanie uderzającego efektu autoironii dzięki możliwości zaprezentowania przez protagonistę własnych nieszczęść, niepowodzeń i błędów³².

Równie wyrafinowaną, a jednocześnie oryginalną strategię wykorzystania elementów komicznych prezentuje Heliodor w *Opowieści etiopskiej*. Tym razem tylko pośrednio są one związane z osobami protagonistów. W akcję swej powieści bowiem pisarz z Emezy włącza aż trzy pierwszoosobowe narracje wewnętrzne, w których różni bohaterowie prezentują dramatyczne koleje swojego losu i jednocześnie każda z tych postaci posiada w pewnym stopniu rysy

³⁰Ostatecznie zewnętrzna narracja autora nie zostaje zamknięta, albowiem powieść kończy się wraz z zakończeniem relacji Klejtofonta. Dało to podstawę do spekulacji o niepełnym zachowaniu tekstu Tatiosa.

³¹Na temat różnych funkcji spełnianych przez ego-narrację w *Opowieści o Leukippe i Klejtofontie* zob. B.P. Reardon, *Achilles Tatios and Ego-Narrative*, [w:] *Oxford Readings in The Greek Novel*, ed. by S. Swain, New York 1999, s. 243–258. Zob. także M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, s. 166–178, oraz B. Effe, *Entstehung und Funktion „personaler“ Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, „Poetica” 7, 1975, s. 135–157.

³²Forma narracji pierwszoosobowej występuje we wszystkich powieściach, w których rysy komiczne mają charakter pierwszoplanowy: u Petroniusza, Apulejusza i Lukiana; zob. B.E. Perry, op. cit., s. 325–328.

komiczne. Najkrótszą opowieść słyszymy z ust przybranego ojca protagonistki Charikleśa, którego nieszczęśliwe dzieje mogłyby stanowić osnowę dla tragedii. Jednocześnie Heliodor tak konstruuje relację Charikleśa z jego podopieczną i egipskim kapłanem Kalasirsem, że przypomina on chwilami postacie niezbyt rozgarniętych i zdeterminowanych w osiągnięciu własnych celów komediowych ojców, którzy stanowią główną przeszkodę na drodze do szczęśliwego połączenia się zakochanych. Charikleśa cechuje skłonność do ciągłej błędnej oceny własnej sytuacji, a *qui pro quo*, gdy bierze Kalasirisa za egipskiego maga, który miałby za pomocą czarów rozkochać Charikleję w wybranym przez niego kuzynie, udowadnia jego naiwność i łatwowierność³³.

O kolejach własnego losu opowiada także wspomniany powyżej Kalasiris, w rzeczywistości kapłan Izidy, a dzięki jego relacji poznajemy również pewną część historii protagonistów. W wypadku tej postaci pisarz wprowadza odbiorcę w tak złożoną sieć mylących sugestii i charakterystyk, że przez długi czas musi on wahać się co do oceny bohatera między mianem szarlatana i oszusta a świętego męża³⁴.

Trzecia narracja wewnętrzna związana jest z postacią ateńskiego młodzieńca Knemona, którego historia mogłaby z powodzeniem zostać rozwinięta w odrębną powieść. Oskarżony niesłusznie przez ojca o romans ze swoją macochą, uwikłany w relację erotyczną z niewolnicą Thisbe, musi udać się na wygnanie. Dotarłszy do Egiptu, dostaje się w ręce miejscowych rozbójników i tutaj jego historia splota się z losem Theagenesa i Chariklei. W egipskim Naukratis odnajduje Thisbe i zdobywa dowody swej niewinności, a także poznaje córkę miejscowego kupca. Heliodor zamyka opowieść o Knemonie wątkiem szczęśliwego małżeństwa i perspektywą powrotu do ojczyzny. W historii ateńskiego młodzieńca odbiorca może rozpoznać znajome komiczne rysy: amoralny erotyzm – gdy podatny na wdzięki urodziwej niewolnicy wdaje się w romans, którego jedynym celem jest nasycenie erotycznych pragnień – czy też naiwność i łatwowierność, na skutek których zostaje wciągnięty w niebezpieczną intrygę i oszukany. Komediowe rysy jego portretu zostają również wyeksponowane z chwilą zestawienia postaci Knemona z bohaterskim protagonistą Theagenesem oraz mądrym i sprytnym Kalasirsem. W obu relacjach na plan pierwszy wysuwa się tchórzostwo Knemona, z którego wprost, choć nie bez sympatii dla przyjaciela, drwi Theagenes³⁵ i które staje się powodem do humorystycznego *qui pro quo*,

³³Więcej na temat możliwości postrzegania Charikleśa jako postaci komicznej zob. T. Paulsen, *Inscenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992, s. 198, oraz M. Cieśluk, *Bohater i gra przeznaczenia w „Opowieści etiopskiej” Heliodora*, Szczecin 2008, s. 105–107.

³⁴Więcej na temat postaci Kalasirisa zob. G.N. Sandy, *Characterization and philosophical Decor in Heliodor's „Aethiopia”*, „Transactions of the American Philological Association” 112, 1982, s. 141–167.

³⁵Theagenes następująco komentuje reakcję Knemona na widok zmarłej Thisbe: „... przy-

gdy młodzieniec omal nie stracił życia ze strachu, wzięwszy zamkniętą w pokoju Charikleję za zmarłą Thisbe.

W wypadku powieści Heliodora, podobnie jak miało to miejsce u Longosa, komizm wydaje się jednym ze środków służących konstruowaniu ostatecznie poważnego, umoralniającego przekazu ideowego. Komiczne i realistyczne rysy niektórych bohaterów drugiego planu tworzą tło, na którym dobitnie rysują się heroiczne cechy protagonistów. *Per oppositionem* zostają wyeksponowane kwestie etyczne – powściągliwość i zdolność panowania nad emocjami, jak również koncepcja przeznaczenia, wokół której, jak się zdaje, zorganizowane zostały najważniejsze treści *Opowieści etiopskiej*. Także tutaj komizm pełni zasadnicze funkcje formalne: służy budowaniu napięcia i generowaniu efektu zaskoczenia. Jest on jednocześnie jednym z najistotniejszych środków, dzięki którym autorzy wszystkich trzech wskazanych powyżej greckich powieści angażują odbiorcę w wyszukaną grę z konwencją literacką.

Zaprezentowane powyżej analizy nie wyczerpują bez wątpienia pełnego zakresu możliwości interpretacyjnych związanych z obecnością aspektów komicznych w antycznych powieściach greckich. Już na podstawie tych kilku przykładów można jednak stwierdzić, że bogate i różnorodne zastosowanie środków komicznych pozwoliło poszczególnym autorom nie tylko na osiągnięcie oryginalnych efektów formalnych, ale również umożliwiło wyeksponowanie indywidualnych, przekraczających ramy konwencji zamierzeń twórczych.

HUMOUR IN THE ANCIENT GREEK NOVELS: THE THEORETICAL CONCEPTIONS AND THE LITERARY PRACTICE

Summary

The main aim of this paper is to consider the significance of humour in ancient Greek novels: how far this phenomenon is discussed in the theoretical reflection on this literary genre, as well as how important is its role in the works of singular novelists.

In the first part of the article, which is entirely devoted to theoretical aspects, the definitions and functions of the humour, which are proposed by contemporary researchers of Greek novels, are analysed. Special attention is paid to the possibility of using humour as a fundamental criterion for classifying ancient Greek novels. This proposal is finally questioned for the reason, among other things, that it creates many new inaccuracies and inconsistencies in the chronology of particular novels and the whole genre.

In the second part of this paper the leading question is whether and how the phenomenon of humour shapes the character of the world presented in Greek novels. While in the oldest novels of Chariton and Xenophon the humour, it seems, does not play an important part, other novelists

pomnij sobie swoje własne męstwo, jak to najpierw płakałeś nad moim losem, a gdy nieoczekiwanie rozpoznałeś leżącą, uciekłeś, jakbyś miał przed sobą na scenie demony. W pełnej zbroi i z mieczem zmykałeś przed kobietą, do tego martwą, szlachetny piechurze attycki” [2.7.3] – zob. Heliodor, *Opowieść etiopska o Theagenesie i Charikleji*, tłum. S. Dworacki, Poznań 2000, s. 53.

make use of it not only willingly, but in an original and sophisticated way as well. The effect of it is that humour becomes one of very important tools used to create meanings of particular elements and even the whole text. Taking into account such different elements as a way of presenting a love plot, some traits of leading characters, the model of ego-narration and finally some literary devices such as *qui pro quo*, we can also discern that humour in the novels of Longos, Achilleus Tatios and Heliodor enables the readers to be involved into a sophisticated play in convention of the genre. At the same time in Longos' and Heliodor's novels humour allowed to create a really serious and moralizing message.