

SZYMON KOSTEK

Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
Polska – Poland

ZMIERZCH KOMEDII STAROATYCKIEJ? WYBRANE PROBLEMY *PLUTOSA* ARYSTOFANESA¹

ABSTRACT. Kostek Szymon, Zmierzch komedii staroattyckiej? Wybrane problemy *Plutosa* Arystofanesa (Twilight of the Attic Old Comedy Era. Notes on Aristophanes' *Wealth*).

The article is an attempt of interpretation of the main problems of the last saved comedy written by Aristophanes. Personifications of wealth and poverty are a basic object of analysis. We can say that there is wealth and its influence on life of citizens of Athens in the centre of *Wealth's* problems. The author of the article gives some opening remarks about *Wealth* in the context of Attic Old Comedy which is understood as theatrical/dramatic genre. The statements of the commentators of Aristophanes as Angus M. Bowie, Kenneth J. Dover, Anna M. Komornicka, Douglas M. MacDowell, Erich Segal, Martin Revermann or Tadeusz Zieliński are used in the article in order to achieve a result of power of interpretation.

Keywords: Aristophanes, *Wealth*, Greek comedy, Attic Old Comedy, personifications in classic literature, utopia.

Plutos (Πλοῦτος) jest ostatnią komedią Arystofanesa z tych, które przetrwały próbę czasu i nie znikły w mrokach dziejów. Wiadomo, że poeta opracował dwie sztuki zatytułowane *Plutos*. Pierwsza komedia pod tym tytułem, która zasadniczo funkcjonuje w relacjach, ujrzała światło dzienne w 408 roku p.n.e.² Druga wersja *Plutosa*, będąca przedmiotem rozważań w niniejszym szkicu, została zaprezentowana publiczności w ostatniej fazie życia Arystofanesa. Utwór wystawiono najprawdopodobniej podczas Lenajów w 388 roku p.n.e.³, lecz – jak sygnalizuje

¹W szkicu opieram się na przekładzie *Plutosa* Arystofanesa dokonany przez Janinę Ławińską-Tyszkowską. Fragmenty komedii podaję za wydaniem: Arystofanes, *Plutos*, [w:] eadem, *Komedie*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, t. 2, Warszawa 2003, s. 403–476. Niniejszy artykuł nie stanowi analizy filologicznej, lecz jest próbą zaprezentowania tych problemów komedii Arystofanesa, które umożliwiają jej lekturę w perspektywie społeczno-kulturowej, dlatego – wydaje mi się – uprawniona jest analiza i interpretacja polskiego przekładu starogreckiej komedii bez odwołań do tekstu oryginalnego.

²Por. D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford–New York 1995, s. 324.

³Por. J. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp* [do *Plutosa*], [w:] Arystofanes, op. cit., s. 404.

Kenneth J. Dover – nie dysponujemy pewnymi informacjami o typie świąt (obzędów), których element *Plutos* stanowił, jak również nie mamy podstaw, żeby dociekać, czy Arystofanesowi udało się wpisać w estetyczno-ideowe preferencje odbiorców⁴. Adolf Textor, przywołując formułowane w XIX wieku sądy wartościujące, wspomina, że *Plutos* to jedno ze słabszych osiągnięć komediopisarza, nieudany twór Arystofanejskiej muzy, to komedia wyrugowana z dowcipu⁵, która nie wynagradza wysiłku analiz i interpretacji: „lohnt es nicht der Mühe es zu analysieren”⁶. Współcześni komentatorzy uzbrojeni w precyzyjniejsze narzędzia opisu są ostrożniejsi w ferowaniu tak zdecydowanych sądów.

Na pierwszy plan *Plutos*a wysuwa się alegoryczny tytuł i personifikacje, co zresztą będzie typową praktyką twórczą autorów średniowiecznych moralitetów lub dramatów barokowych (na przykład hiszpańskie *autos sacramentales*, dotyczące kwestii teologicznych i moralnych). Na scenie ostatniej z zachowanych komedii Arystofanesa występują spersonifikowane, skontrastowane i zantagonizowane siły, moce czy abstrakcyjne zasady (*an abstract principle*)⁷, warunkujące w istocie porządek w świecie i stanowiące dwie strony jednego medalu, to znaczy *Plutos* (Bogactwo) i Bieda (Πενία), dlatego też Anna Komornicka może zasugerować „wymienialność” tych postaci⁸. *Plutos* i Bieda to siły, które się uzupełniają, współlistnieją, wymieniają, a traktowane całościowo – jako jedność – gwarantują bytom możliwość rozwoju. Okazuje się, że sposób zaprezentowania „bogactwa jest jedną z najbardziej złożonych alegorii w komediach Arystofanesa”⁹.

Podstawowymi problemami, które podejmuje komediopisarz w *Plutosie*, są społeczne nierówności, statusy społeczne w rozumieniu ekonomicznym, sprawiedliwość społeczna (bez względu na kontrowersyjność tych pojęć¹⁰). W centrum utworu sytuuje się nie tyle *Plutos* (Bogactwo), ile bogactwo (pojmowane materialnie)¹¹, to, jaki wpływ ma ono na działania ateńskich obywateli i ich styl

⁴ Por. K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London–Batsford 1972, s. 202.

⁵ Także Anna Komornicka pisze, że *Plutos* jest „najmniej zabawny z tych komedii Arystofanesa, które się zachowały” – por. A.M. Komornicka, *Metaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 125.

⁶ Por. A. Textor, *Zur dramatischen Technik des Aristophanes*, Stettin 1884, s. 15.

⁷ Por. M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford–New York 2006, s. 265.

⁸ „La pauvreté et la richesse sont traitées comme deux notions interchangeables” – A.M. Komornicka, op. cit., s. 128.

⁹ Por. D. M. MacDowell, op. cit., s. 329.

¹⁰ O kłopotach terminologicznych dotyczących „sprawiedliwości społecznej” zob. R. Pyka, *Globalizacja – sprawiedliwość społeczna – efektywność ekonomiczna. Francuskie dylematy*, Katowice 2008, s. 11–16.

¹¹ Angus M. Bowie dookreśla sposób interpretowania bogactwa w *Plutosie*. Tytułowa personifikacja może być przedstawiona jako dziecko Demeter i Iasiona („hero of this play is the product of the union of Demeter with Iasion”), co niejako automatycznie wprowadza agrarne (rolnicze)

życia, to, w jaki sposób się je między obywateli rozdziela. Przede wszystkim jednak przedmiotem zainteresowania Arystofanesa jest to, jak przemożnie nadmiar dóbr materialnych – bądź ich niedomiar – oddziałuje na moralność (system wartości) Ateńczyków¹². Z tego względu Kenneth J. Reckford proponuje traktować *Plutosa* jako utwór satyryczny, który dotyczy władzy pieniądza oraz „natury moralnych i religijnych wartości”¹³.

W *Prologu* Chremylos (Χρεμύλος) i Karion (Καρίων) diagnozują chaos, niejako inwersję ekonomiczną i moralną, zaistnienie „świata na opak”. Obywatele sprawiedliwi – „the good and righteous citizens”¹⁴ (tu w sensie: postawa altruistyczna), którzy mają dysponować dobrami materialnymi w ilościach ponadstandardowych, znajdują się na poziomie ubóstwa, ograniczono im środki do życia, natomiast obywatele niesprawiedliwi (tu: postawa egoistyczna) uzyskują ową ponadstandardową ilość dóbr materialnych. W ten sposób komedia Arystofanesa otwiera się na rozważania o takich abstrakcyjnych pojęciach, jak „sprawiedliwość”, „słuszność” i „równość”.

Chremylos stwierdza, że

Ja, człek pobożny, zawsze sprawiedliwy,
biedny wciąż byłem i w nędzy.

Bogaci byli świętokradcy, mówcy
i sykofanci, i dranie... (w. 28–29, 30–31)

Bogactwo czyni obywateli jednostkami skorumpowanymi i *vice versa*: korupcja stanowi konsekwencję i gwarant dobrobytu materialnego¹⁵, na skutek

rozumienie bogactwa: tutaj bogactwo to tyle, co urodzaj, obfite plony czy dorodny jęczmień. Por. A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy*, Cambridge 1993, s. 269–270.

Niewolnik Karion rozumie bogactwo w podobny sposób: „Ach, jak to słodko, ludzie, żyć szczęśliwie, / zwłaszcza nie musząc za to niczym płacić! / Kupa bogactwa wpadła nam do domu, / choć nie zrobiliśmy żadnego świństwa. / Bardzo przyjemnie jest być tak bogatym. / Skrzynie są pełne bieluteńkiej mąki, / beczki – ciemnego, pachnącego wina, / a wszystkie skrzynki pełne są po brzegi / złota i srebra, aż dziw bierze patrzeć! / W studni oliwy mnóstwo, flakoniki / pełne wonności, wianki fig na strychu, /wszystkie garnuszki, talerze i dzbanki / w brąz się zmieniły, a zgniłe deseczki / do ryb są srebrne – możecie obejrzeć, / latarka szybki ma z kości słoniowej” (w. 802–815).

¹²Por. A. M. Bowie, op. cit., s. 268. Erich Segal podkreśla, że usytuowanie w centrum *Plutosa* kwestii bogactwa materialnego jest znaczącą innowacją w kontekście spuścizny Arystofanesa, tym bardziej że tutaj Arystofanes nie zajmuje się już „nadużyciami władzy politycznej, teoriami edukacji, stanem literatury dramatycznej czy strajkami płciowymi [sex strikes]”. E. Segal, *The Death of Comedy*, Cambridge 2001, s. 116. Zob. też N. Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin–New York 2011, s. 183.

¹³Por. K. J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill 1987, s. 92.

¹⁴N. Kanavou, op. cit., s. 183.

¹⁵Problem ten rozpatruje David Konstan. Por. D. Konstan, M. Dillon, *The Ideology of Aristophanes' „Wealth”*, „The American Journal of Philology” 4, 1981, s. 371–394. Z kolei o korupcji

czego cnotliwość i troskliwość (tu: postawa altruistyczna) funkcjonują jako przymioty, które w świecie *Plutos* przeistaczają się w własne przeciwieństwa, stają się praktykami (zjawiskami) wartościowanymi przez społeczeństwo negatywnie. W rezultacie obywatel, jeżeli nie zamierza osiągnąć poziomu ubóstwa materialnego, a przez to nie chce poddać się procesowi marginalizacji społecznej, musi stać się „sykofantą” i „draniem”; albo jest zobowiązany do przeprowadzenia ogólnospołecznej (lub nawet kosmicznej) rewolucji, co czyni Chremylos, przywracając Plutosowi wzrok. W finale komedii hierarchia zostaje odwrócona: obywatele sprawiedliwi zyskują bogactwo, a obywatele niesprawiedliwi je tracą. Wynika z tego, że – jak konstatuje Angus M. Bowie – „współzależność [*correlation*] między sprawiedliwością [*justice*] i dobrobytem [*prosperity*] jest główną sprężyną akcji”¹⁶, a właściwie współzależność między sprawiedliwością i dobrobytem to jeden z zasadniczych problemów komedii Arystofanesa.

Filolodzy klasycy i historycy teatru zakładają, że pod względem estetyczno-problemowym *Plutos* stanowi ogniwo pośrednie w procesie historycznodramatycznym. Trudno go bowiem kwalifikować do komedii staroattyckiej, otwiera on raczej fazę komedii średniej, jak również może zapowiadać etap komedii nowej (*Menander*)¹⁷. Przemawia za tym wiele czynników i rozwiązań kompozycyjnych. Funkcja niewolnika (sługi) w *Plutosie* uległa wzmocnieniu, z kolei rola chóru się zmniejszyła. Arystofanes ograniczył także typowe dla siebie zaangażowanie w sprawy polityczne oraz zrezygnował z krytyki wpływowych figur państwowych, osłabiając temperament karykaturzysty. Struktura *Plutos* została pozbawiona metateatralnej parabazy, która zresztą nie występuje już w innych utworach Arystofanesa¹⁸. Przed wszystkim jednak nadwątlony został autotematyzm, zaś staroattycki obsceniczny humor uległ nieomal oficjalnemu wyparciu¹⁹.

szerzącej się w społeczeństwie ateńskim można wnioskować z wypowiedzi Blepsidemos, który sam jest obywatelem skorumpowanym: „Mój przyjacielu, ja za małą sumkę / załatwię sprawę, nim się miasto dowie, / zatkam krzykaczom gęby – pieniążkami” (w. 377–379).

¹⁶Por. A. M. Bowie, op. cit., s. 274.

¹⁷Por. encyklopedyczny podręcznik J.E. Thorburn Jr., *Companion to Classical Drama*, New York 2005, s. 584. Zob. K. J. Dover, op. cit., s. 207, gdzie mowa o tym, że komedia IV w. p.n.e. była „sukcesywnie »zmiękczana« przez redukcję elementów przemocy, wulgarności i seksualności w konstrukcji postaci”. Zob. także N. Kanavou, op. cit., s. 183.

¹⁸Sylwester Dworacki wskazuje na ewolucję w strukturze komedii Arystofanejskiej, na proces jej ujednoczenia, wychodząc od parabazy jako jej typowego elementu. „Z czasem komedie Arystofanesa stają się coraz bardziej utworami jednolitymi, z fabułą, która pierwotnie wyczerpana w prologu, stopniowo rozciąga się na całość utworu. Tym samym maleje znaczenie parabazy, która pod koniec twórczości Arystofanesa zanika całkowicie” – S. Dworacki, *O parabazie u jej antycznych źródeł*, [w:] A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski (red.), *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, Poznań 2010, s. 146.

¹⁹Erich Segal zakłada, że w końcu V w. p.n.e. i przez cały wiek IV Plutos zaczął wstępować na centralne miejsce w komedii greckiej, wypierając z niego Falesa [*Phales*]. Stał się niejako jej

Sporokowało to niektórych badaczy do sformułowania tezy o „ostatecznym wykastrowaniu” (*the ultimate emasculation*) jednego z podstawowych teatralnych wzorców gatunkowych Grecji okresu klasycznego²⁰.

Można uznać, że *Plutos* wskazuje kierunek rozwoju greckiej formy komediowej okresu klasycznego ku komedii średniej i nowej, dlatego że kwestie społeczno-obyczajowe zyskują znaczenie priorytetowe. Pod względem estetycznym Arystofanejski utwór – mimo wprowadzenia figur mitologicznych i alegorycznych – odznacza się „realistyczną jakością” (*the realist qualities*)²¹, a nawet może on stanowić przykład komedii w duchu realizmu krytycznego, która odkrywa ogólne prawidła i reguły, jakim podlega społeczeństwo i obyczaje oraz wyraża krytyczny do nich stosunek. W wypadku *Plutos*a zasadnicze *novum* stanowi konstrukcja postaci niewolnika Kariona. Καρίων jest postacią aktywną, działającą, co będzie – jak wiadomo – jednym z wyróżników komedii rzymskiej. Podtrzymuje on relację pan-niewolnik, ale jednocześnie tematyzuje tę relację i formułuje uwagi o statusie społecznym i funkcji niewolnika (na przykład „bo własnym ciałem los nam nie pozwala / rządzić. Kto kupił – robi, co chce, z nami” – w. 6–7). Nie zmienia to faktu, że Karion ma tendencje do podważania autorytetu Chremylosa jako pana. Istotniejsze jest jednak to, że Chremylos i Karion – tak jak *Plutos* i Bieda – to dwie strony jednego medalu: figury te bywają wymienne (co można zaobserwować także w *Żabach* – Βάρπαχοι – w przypadku Dionizosa i Ksantiasza), funkcjonują jako jeden głos rozbity na dwa pozornie niezależne głosy, co jest widoczne szczególnie w wersach 170–179 i 190–192.

Jak zauważa Erich Segal, Karion „jest pierwszym w długiej linii sprytnych, intryganckich niewolników”, którzy stosują rozmaite podstępny, aby uniknąć kary (niewolnicy ci to postaci „odmalowane ze szczególną pomysłowością przez Plauta”)²². Zdaniem komentatorów, zachodzi linearny rozwój postaci niewolnika (sługi) od ślapstikowych, farsowych błaznów (*slapstick buffoons*) z *Os* (Σφήκες) i *Pokoju* (Εἰρήνη) przez Ksantiasza z *Żab* do Kariona z *Plutos*a²³. W zasadzie Karion mógłby być bratem bliźniakiem Ksantiasza, a rozpoznawanie go jako dramaturgicznej innowacji²⁴ jest mimo wszystko ryzykowne. Niemniej akcentuje się – czego nie sposób nie przyjąć – że w porównaniu z innymi komediami Arystofanesa w *Plutosie* funkcja niewolnika (sługi) się zwiększyła

„centralną boskością” (*the central divinity*). Oznacza to, że fallus przestał mieć większe znaczenie w komedii. E. Segal, op. cit., s. 115–116.

²⁰ Por. ibidem, s. 117.

²¹ Por. M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford–New York 2000, s. 26.

²² „Cario is the first in a long line of clever, scheming slaves whose prime talent was outwitting punishment, a character painted with particular ingenuity by Plautus” – E. Segal, op. cit., s. 117. Zob. też K. J. Dover, op. cit., s. 205.

²³ Por. M. Revermann, op. cit., s. 268.

²⁴ Por. ibidem.

i wzmocniła²⁵. Karion nierzadko sytuuje się na pierwszym planie, przejmuje inicjatywę (na przykład podczas spotkania z Plutosem w *Prologu*) i pozostaje na scenie – w przeciwieństwie do Ksantiasza z *Żab* – do samego końca akcji.

Martin Revermann przekonuje też, że jeżeli spojrzeć całościowo na zachowane utwory Arystofanesa, to można dojść do wniosku, że *Plutos* jest komedią, w której nastąpiła znacząca redukcja elementów wokalnno-muzycznych. Już w XIX wieku zwracano uwagę na to, że w *Plutosie* chór (czy konkretniej – Chór Starców, sąsiadów Chremylosa) nie otrzymuje tak istotnej funkcji, jak w *Ptakach* (Ὀρνιθεὺς), *Lizystracie* (Λυσιστράτη) i *Żabach* (Βάτραχοι), właściwie dla akcji tej komedii nie ma on większego znaczenia²⁶. Jednak – jak pisze Revermann – propagowanie opinii, że *Plutos* jest dowodem upadku „chóralności” komedii starogreckiej, który to proces miał się rozpocząć około 380 r. p.n.e., nie jest dostatecznie uzasadnione²⁷. Struktura komedii ma się opierać na przekładzie/transpozycji muzycznych środków wyrazu na niemuzyczne, zaś „muzyczność” *Plutosa* rekompensuje niedobór samej muzyki²⁸. *Notabene* – jak wiadomo – ograniczenie roli „zewnątrznego” chóru umożliwi wyekspozowanie problematyki społeczno-obyczajowej, która staje się najważniejsza.

Ośrodkiem akcji *Plutosa* jest oślepiąca przez Zeusa personifikacja bogactwa – tytułowy Plutos. W jego konstrukcji można zauważyć paradoks: Bogactwo jest biedne, znajduje się na granicy ubóstwa, Obfitość została wpasowana w figurę ślepego, zniedołężniałego starca, ubranego w podniszczony kostium i poruszającego się z wyczerpującym wysiłkiem²⁹. Czyli Arystofanes uruchamia strategię dezorientacji: nieco przewrotna konstrukcja *Plutosa* zaskakuje odbiorców, ale przede wszystkim Chremylos i Karion zostają zbici z tropu, gdy uświadamiają sobie, że Plutos występuje jako bóstwo bez przywilejów, jako transcendencja wykluczona („weak divine status”³⁰). Można zapytać o jego status ontologiczny. Ale trudno będzie określić przynależność *Plutosa*: należy do świata bogów czy do świata ludzi? Jest częścią sfery *sacrum* czy

²⁵ Por. E. Segal, op. cit., s. 117.

²⁶ Por. A. Textor, op. cit., s. 16.

²⁷ „The widespread claim, at any rate, that *Wealth* is indicative of a general steep decline of chorality starting in the 380s is ill-founded, the result of a fallacy based on a text-rather than performance-centred approach to drama: choral odes vanish from our MSS so they vanished from stages and playwrights’ agendas. This is a non sequitur. Three years before *Wealth* was produced, the chorus of *Assembly Women* are heavily involved in the first quarter of the play and subject to some intriguing experimentation in the rehearsal scene” – M. Revermann, op. cit., s. 273. Janina Ławińska-Tyszkowska dopowiada, że „nie znaczy to, że nie wykonywano żadnych piosenek i tańców. Poszczególne sceny oddzielano występami tanecznymi i śpiewem, piosenki jednak były całkiem dowolne i niezwiązane z tekstem sztuki, mogły się też chyba powtarzać” – J. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp [do Plutosa]*, op. cit., s. 404.

²⁸ Por. M. Revermann, op. cit., s. 266.

²⁹ Por. ibidem, s. 262.

³⁰ N. Kanavou, op. cit., s. 185.

przeciwstawionej jej sfery *profanum*? Anna Komornicka sugeruje profaniczny wymiar jego egzystencji, kiedy pisze o nieczystości Plutosa jako bóstwa, które odwiedza bogaczy-łajdaków³¹. Jako istota zakłócająca porządek ma więc Plutos charakter negatywny. Działając na oślep, wynagradzając dobrami obywateli niesprawiedliwych i karząc obywateli sprawiedliwych, sprawia, że świat wychodzi z kolein, zapanowuje chaos. A jako przyczyna chaosu w kosmosie staje się Plutos bytem nieczystym. Uleczenie jego ślepoty będzie równoznaczne z zanegowaniem jego statusu istoty nieczystej (Karion mówi, że „zaprowadziliśmy go wpierw nad morze / i wykapali” – w. 656–657. Wiadomo: kąpiel zwykle oznacza oczyszczenie czy powtórne narodziny³²).

Kluczowej wagi nabiera problem ślepoty Plutosa, zesłanej przez Zeusa ze względów prewencyjnych.

CHREMYLOS

Powiedz mi jeszcze, skąd twoje kalectwo?

PLUTOS

Tak mnie urządził Zeus, zazdrozcząc ludziom,
bo jako dziecko dałem obietnicę,
że do rzetelnych, mądrych i uczciwych
będę przychodził. A on mnie oślepił,
abym żadnego z nich nie mógł rozpoznać.

Tak to zazdrości Zeus porządnym ludziom. (w. 86–92)

Plutos ma być bowiem zagrożeniem dla Zeusa i jego pozycji, dlatego że dysponuje mocą decydowania o tym, kto uzyskuje określone dobra, a kto tych dóbr zostaje pozbawiony i ulega marginalizacji. W ten sposób działanie Zeusa budzi sporo zastrzeżeń, a relacja między bóstwami staje się niejasna i kłopotliwa³³. Można zakładać – jak czyni to Xavier Riu – że intencją Zeusa, którym powodują partykularne interesy, jest celowe zakłócanie harmonii w świecie. Obywatele niesprawiedliwi otrzymują dobra, a obywatele sprawiedliwi zostają ekonomicznie upośledzeni, ponieważ potęgą Zeusa w znacznej mierze opiera

³¹ „Ploutos est sale puisqu’il fréquente des »salauds de richards«” A.M. Komornicka, op. cit., s. 127.

³² Juan Eduardo Cirlot opisuje kąpiel następująco: „zanurzenie w wodzie od niej bierze swą symbolikę, oznacza zatem nie tylko oczyszczenie (symbolika wtórna, wywiedziona z ogólnie przypisywanej wodzie cechy – przejrzystości), lecz przede wszystkim odrodzenie wskutek kontaktu z siłami pośredniczącymi (zmiana, zniszczenie i nowe stworzenie) »prawód« (żywioł płynny)” – J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 178.

³³ W publikacji Angusa M. Bowiego czytamy: „The blinding of Plutus stands out as anomalous. (...) Plutus has transgressed onto Zeus’ territory in deciding to look after the good, but it would be a transgression that, in comparison with the others mentioned here, scarcely deserves the name. Zeus, who is described as being jealous of mankind, would appear to be immediately placed in a questionable position” – A. M. Bowie, op. cit., s. 272.

się na ubóstwie ludzi³⁴. W istocie Zeus podkopuje system moralny, który jest gwarantowany przez bogów, jak również odbiera ludziom powody, dla których są oni zobowiązani do respektowania praw ustanowionych właśnie przez bogów³⁵.

Można przyjąć, że Zeus oślepił Plutosa, żeby ten nie sprawił, iż człowiek zdobędzie niezależność dzięki obfitości dóbr, co jest równoznaczne z tym, że działania Zeusa w stosunku do Plutosa przywodzą na myśl działania Zeusa wobec Prometeusza. W obu przypadkach chodzi o to, aby uniemożliwić śmiertelnikom rozwój poprzez pozbawienie ich środków niezbędnych do tego celu (odpowiednio: ogień i dobra), a także zajęcie wyższego poziomu w hierarchii bytów. Ślepotą Plutosa to przejaw procesu degradacji, któremu bóstwo zostało poddane: „ślepotą i oddzielenie od dobrych ludzi, którzy są naturalnym środowiskiem Plutosa, oznacza pozbawienie go właściwej mu pozycji”³⁶. A zatem Plutos sytuuje się w jednym szeregu z innymi „ofiarodawcami” (*benefactors*)³⁷, którzy mają odniesienie do świata śmiertelników, to znaczy z Prometeuszem (tu: rozłam między bogami i ludźmi) i Hermesem (tu: więź między bogami i ludźmi)³⁸. Plutos – tak jak Prometeusz – umożliwia ludziom transformację porządku z takiego, który jest im niesprzyjający, w taki, który pozwoli im, aby się w nim zadowolili³⁹. Oślepienie Plutosa skutkuje tym, że współzależność między sprawiedliwością a dobrobytem ulega zachwianiu, co oznacza, że pomyślność i dobrobyt nie są rezultatami sprawiedliwości, a niepomyślność i niedostatek nie stanowią konsekwencji niesprawiedliwości. Uleczenie Plutosa ma przywrócić równowagę w kosmosie, jak również – na późniejszym etapie – determinować postęp (bez względu na argumenty, jakie w agonii formułuje Bieda). W wyniku odzyskania przez bóstwo wzroku niesprawiedliwi obywatele i bogowie znajdują się na straconej pozycji, co widzimy w zakończeniu, będącym deifikacją sprawiedliwej jednostki ludzkiej.

³⁴X. Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham 1999, s. 225.

³⁵„He undermines the whole system of morals which is supposed to be guaranteed by the gods. In this way, secondly, he removes any reason for mortals to follow the laws of the gods” – A.M. Bowie, op. cit., s. 273–274.

³⁶Ibidem, s. 273.

³⁷Por. X. Riu, op. cit., s. 225.

³⁸„We have seen that Prometheus, through his tricky handling of the sacrifice at Mecone, established current practices in sacrifice, caused the separation of men and gods, stole and introduced to mankind civilising fire, and thus brought the mixed blessing of Pandora and women. Prometheus, as a Titan, is a figure separated from though linked with the Olympians. A complementary situation characterises Hermes, who is an Olympian but one with a close connection with the world of men, through his role as messenger of the gods and his involvement with many aspects of human life, such as weddings, guiding souls to Hades and so on” – A.M. Bowie, op. cit., s. 279.

³⁹Por. ibidem, s. 281.

Centralnym segmentem komedii staroattyckiej, jej „sercem”⁴⁰ – w tym również *Plutos* – jest agon (w. 487–626). Kłótnia (dominacja *argumentum ad hominem* i *argumentum ad personam*), jaką obserwujemy w proagonie, przekształca się w merytoryczną dyskusję⁴¹, a właściwie w debatę, podczas której Chremylos, występujący w imieniu *Plutos* (*Plutos* zasadniczo pozostaje pasywny⁴²), przedstawia pozytywną stronę życia w dostatku, natomiast Bieda propaguje model życia w ubóstwie, wyrażając w istocie cnoty stoickie. Agon *Plutos* jest próbą przedyskutowania społecznej i jednostkowej użyteczności (wartości) nadmiaru i niedomiaru dóbr materialnych. Jak zauważa Tadeusz Zieliński, Bieda ma świadomość tego, że utopijny projekt Chremylosa nie zagwarantuje ani jej, ani ludzkości niczego dobrego, dlatego uczestnicząc w agonie, chce pokrzyżować plany utopistów, odwołując ich od ich projektów⁴³.

CHREMYLOS

że tak być powinno, by ludzie porządni żywot pędzili w dostatku,
a wszystkim łajdakom i tym, co kpią z bogów, wieść się powinno przeciwnie. (w. 490–491)

BIEDA

Bo jeżeli *Plutos* znów przejrzy na oczy i podzieli się równo wśród ludzi,
to nikt już na świecie nie zajmie się nigdy rzemiosłem ni żadną nauką. (w. 510–511)

Przecież dzięki mnie właśnie możecie dostać to wszystko, czego wam trzeba;
bo ja rzemieślnika przymuszam do pracy, stojąc nad nim jak pani surowa,
by przez biedę i nędzę wciąż szukał sposobu, jak zdobyć środki do życia. (w. 532–534)

Zapominasz i o tym, że to przecież ja mężów daję dzielniejszych niż *Plutos*,
wytrwalszych duchem i ciałem mocniejszych – bogatych podagra wciąż mężczy,
mają brzuchy obwisłe, nogi grube i słabe i opaśli są do obrzydzenia;
a ci moi są szczupli, talie mają jak osy i dla wrogów są groźbą prawdziwą. (w. 558–561)

Można dostrzec, że przebieg agonu sytuuje w negatywnym świetle Chremylosa i *Plutos*a, w imieniu którego ateński chłop występuje. Bo argumentacja, jaką przedstawia Bieda, nie zostaje skompromitowana, a ona sama

⁴⁰ Por. Th. K. Hubbard, *Attic Comedy and the Development of Theoretical Rhetoric*, [w:] I. Worthington (red.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Malden–Oxford 2007, s. 491.

⁴¹ Thomas K. Hubbard przypomina, że komedia staroattycka jest cennym materiałem w refleksjach o wczesnej retoryce greckiej: „Attic Old Comedy is particularly useful in reconstructing the early history of Greek rhetoric, since its formal agonistic structure features many debates that employ rhetorical topoi and catchwords, and moreover because more than any other category of evidence from the period, it gives us a vivid picture of contemporary oratory and oratorical education as they appeared to the general public” – Th. K. Hubbard, op. cit., s. 490.

⁴² Por. D.M. MacDowell, op. cit., s. 333.

⁴³ „Sie weiß, daß von dem Vorhaben der beiden Männer weder für sie, noch für die Menschheit viel Gutes erwartet werden könne und bietet daher alles auf, um es zu hintertreiben; man soll sie wenigstens anhören” – T. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885, s. 29.

– w przeciwieństwie do Chremylosa – potrafi zbudować przekonującą odpowiedź na każde z zadawanych pytań. Wskutek nieumiejętności doboru skutecznych argumentów i przeforsowania własnego stanowiska Chremylos ucieka się do środków przemocy fizycznej, wypędzając Biedę ze sceny. Bieda ma temperament polemiczny, prowadzi grę na poziomie prawda-falsz i operuje językiem paradoksu⁴⁴, dzięki czemu niektórzy badacze zaliczyli ją do sofistów⁴⁵. Analizując argumenty Biedy pod względem rzeczowości i celności, należałoby przyznać jej rację, ale z perspektywy zdroworozsądkowej jej stanowisko wydaje się nie do zaakceptowania – bieda ma być lepsza niż bogactwo? Bowie uważa, że w argumentach Biedy „mogą występować słabe punkty i niekonsekwencje, lecz to nie jest powód, aby całkowicie je odrzucać jako bezsensowne”⁴⁶.

Znamienne jest również to, że dyskutanci: Chremylos i Bieda, nie są w stanie – i nie chcą – nawiązać porozumienia. Nie ma tu żadnej woli wymiany opinii i wspólnego przepracowywania stanowisk. Dyskusja w *Plutosie* okazuje się pusta, ponieważ jej przebieg redukuje się do polifonicznego wypowiedzania argumentów (prawd), co zresztą sugeruje Chremylos w wersie 600: „Nie przekonuj – nie przekonasz!” Chremylos i Bieda bezkompromisowo tkwią w lansowanych przez siebie stereotypach.

Bieda przedstawia samą siebie jako „Matkę Wynalazku” (*the Mother of Invention*)⁴⁷. Twierdzi, że postęp jest możliwy dzięki biedzie (szerzej: brakowi), ewolucja dokonuje się tylko na skutek niedoboru i poprzez proces, będący próbą jego (niedoboru) zlikwidowania. Bieda (brak/niedobór) zmusza zatem jednostki do doskonalenia rzemiosł i wynalazków. To dzięki niej człowiek, społeczeństwo, kultura, cywilizacja mają możliwość rozwoju (jak sama mówi, „Bo ich [ludzi – S.K.] mogę uczynić lepszymi” – w. 576). Bieda jest więc siostrą czynu, pracy, refleksji, jest imperatywem cnoty i warunkiem doskonałości. W opozycji pozostaje Plutos jako ten, który sprzyja stagnacji i zasiedziałości. Bieda tworzy taki świat i wizerunek takiego człowieka, który „odrzuca beztroskę i przyjemności dla cnotliwego znoju i stromej ścieżki do nieba”⁴⁸. Dzięki temu – jak chce Kenneth J. Reckford – może się ona umiejscowić w jednym szeregu z Sokratesem i świętym Franciszkiem z Asyżu (Giovannim Bernardone)⁴⁹, skoro propaguje kult umiarkowania, wysiłku i samodyscypliny.

Zauważmy zarazem, że w *Prologu* Chremylos wspomina Plutosowi, że to on jest sprawcą rozwoju rzemiosł i nauki, a nie Bieda: „Wszystkie rzemiosła i wszystkie nauki / też dzięki tobie ludzie wynaleźli” (w. 160–161). Tym samym

⁴⁴Por. A. M. Bowie, op. cit., s. 284.

⁴⁵Por. K. J. Reckford, op. cit., s. 361.

⁴⁶„There may be flaws and inconsistencies in her arguments, but this is not a reason for rejecting them wholesale as meaningless” – A. M. Bowie, op. cit., s. 284.

⁴⁷Por. E. Segal, op. cit., s. 121.

⁴⁸Por. K.J. Reckford, op. cit., s. 361.

⁴⁹Por. ibidem.

z utworu Arystofanesa wyłania się niekonsekwencja bądź potwierdzenie wcześniejszej tezy o „wymienialności” biedy i bogactwa: Plutos i Bieda funkcjonują – jak pisze Anna Komornicka – jako „deux notions interchangeables”⁵⁰.

W przypadku *Plutosa* wagi nabiera kwestia utopii znamienna dla twórczości Arystofanesa. Nie zaskakuje to choćby dlatego, że „osiągnięcie idealnego świata lub raju czy też restytucja Złotego Wieku były powszechnymi tematami komedii staroattyckiej”⁵¹. Chremylos, podobnie jak Pejsthetajros w *Ptakach*, Lizystrata w *Lizystracie* czy Praksagora w *Sejmie kobiet* – Ἐκκλησιάζουσαι, dąży do tego, aby wcielić w życie utopijny projekt, który ma na celu wyeliminowanie ubóstwa. Jednak ostatecznie następuje tutaj „redystrybucja bogactwa według kryteriów moralnych”⁵², to znaczy obywatele sprawiedliwi zyskują bogactwo (na przykład Δίκαιος), a obywatele niesprawiedliwi zostają go pozbawieni (na przykład Συκοφάντης).

Ważne jest również to, że w świecie przedstawionym *Plutosa* – tak jak w świecie *Ptaków* – dokonuje się załamanie relacji między ludźmi a bogami, będącymi w istocie siłą negatywną. Świadczy o tym finałowa scena z wygłodniałym Hermesem, który zostaje zdegradowany do funkcji sługi jednostki ludzkiej⁵³. Między innymi z tego względu Xavier Riu formułuje tezę, że *Plutos* może się odnosić do „odwrócenia mitów suwerenności, jak i obalenia poglądów, które są podstawą greckiej myśli teologicznej”⁵⁴.

W finale obserwujemy spektakularny powrót do ery Złotego Wieku⁵⁵: sprawiedliwi zostają nagrodzeni, a niesprawiedliwi ukarani, bogowie zstępują do świata śmiertelników i zaczynają odgrywać rolę ich poddanych. Zeus jest zdetronizowany⁵⁶. Naczynia wypełniają się drogocennym kruszcem, zaś ziemia wydaje przeobfite plony – Πενία została wygnana z Aten! W *Plutosie* odzyskuje Arystofanes rajskość ziemi, naznacza ją wartościami edeńskimi, umieszczając w centrum wszechświata obywatela sprawiedliwego. Douglas M. MacDowell stwierdza, że *Plutos* jest podobny do bajki⁵⁷. Być może rzeczywiście bajkę przypomina. Ale chyba nie tylko w pięknej historii o człowieku, który otrzymuje upragnione szczęście, lecz przede wszystkim w swoich ponadczasowych i ponadnarodowych wartościach. Bo jest tutaj i naiwność dziecka, i pragmatyczna

⁵⁰ Por. A.M. Komornicka, op. cit., s. 128.

⁵¹ D.M. MacDowell, op. cit., s. 344.

⁵² „The redistribution of wealth according to moral criteria” – K.J. Reckford, op. cit., s. 361.

⁵³ Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 275.

⁵⁴ „On the one hand, everybody has to be rich in order to dethrone Zeus (if there are poor people left this will not be possible); on the other hand, it plays on the moralized conception of the Justice of Zeus and some correlative (...), the whole served, as in *Peace* and *Birds*, with a reversal of the sovereignty myths, and also with a subversion of those notions, fundamental in Greek theological thought” – X. Riu, op. cit., s. 227.

⁵⁵ Por. A. M. Bowie, op. cit., s. 282.

⁵⁶ Por. X. Riu, op. cit., s. 226. Zob. też K.J. Reckford, op. cit., s. 362.

⁵⁷ Por. D.M. MacDowell, op. cit., s. 344. Zob. także K.J. Reckford, op. cit., s. 92.

mądrość z pogłębioną ideowością. Utwory Arystofanesa są bowiem „bajkami dionizyjskimi” (*Dionysian fairy tale*), zapewniającymi ucieczkę od trosk codzienności oraz gwarantującymi pocieszenie i radość⁵⁸. Każdemu przecież bardzo potrzebną.

TWILIGHT OF THE ATTIC OLD COMEDY ERA. NOTES
ON ARISTOPHANES' *WEALTH*

S u m m a r y

Wealth is the last saved Aristophanes' comedy. This is the presentation of problems of social inequalities but personifications of poverty and wealth are also very important. The researcher's attention is focused on *Wealth* which is portrayed as the comedy of borderland. It is difficult to categorize it as an example of Attic Old Comedy. And it is possible to think that the Aristophanes' work belongs to Greek Middle Comedy. Images of old-Greek gods: Wealth, Zeus, Hermes have fundamental weight here. Also we can notice that *Wealth* is similar to fairy tale. It presents the vision of utopia which makes possible escape from concerns about daily life.

⁵⁸ Por. *ibidem*.