

KRYSTYNA BARTOL

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
Collegium Maius, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
Polska – Poland

KRYTYKA NOWOMODNYCH POETÓW WE FRAGMENTCIE 16 K.-A. ANAKSANDRIDESA

ABSTRACT: Bartol Krystyna, *Krytyka nowomodnych poetów we fragmencie 16 K.-A. Anaxandridesa* (Anaxandrides' Fr. 16 K.-A. and the Criticism of New Music and Musicians).

The article offers a new interpretation of Anaxandrides' comic fragment (16 K.-A), preserved at Athenaeus 14.638c-d as a part of an extended discussion of the authors of disreputable poetry and the decline of music. It has been argued that in this fragment – in fact the only remaining from Anaxandrides' play entitled *Heracles* – the spotlight is focused not, as has been hitherto assumed, on the comparison between a musically talented person and an unskilful one, but rather on the complaint about the musical style represented by pieces composed and performed by a certain Argas and artists of his ilk. The point of the ironic "praise" of the unnamed musician, presumably reflecting the taste of the audience, is to sarcastically treat him as an artistic nobody.

Key words: Anaxandrides, Greek Comedy.

Twórczość komediopisarza Anaxandridesa, wystawiającego w Atenach sztuki przez blisko trzydzieści lat¹ pierwszej połowy IV wieku p.n.e., należy do fazy przejściowej pomiędzy komedią średnią i nową². Na podstawie wzmiankowanych u innych autorów tytułów jego sztuk³ oraz niezwykle skąpo zachowanych urywków samych komedii⁴ możemy stwierdzić, iż z tą pierwszą łączy go przede wszystkim zamiłowanie do podejmowania tematów mitologicznych⁵, które przerabiał, nadając im cechy burleski⁶, z drugą –

¹ Pierwsze zwycięstwo odniósł w roku 376 p.n.e. Źródła inskrypcyjne potwierdzają jego aktywność jeszcze w roku 349. Zob. OCD³, s. v. Anaxandrides.

² Zob. B. Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006, s. 175.

³ Czterdzieści jeden znanych nam tytułów jego sztuk wylicza S.D. Olson, *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007, s. 404.

⁴ Osiemdziesiąt dwa fragmenty oraz dwa *dubia* zebrane są w *Poetae Comici Graeci*, eds. R. Kassel, C. Austin, vol. II, Berlin 1991, s. 236-278.

⁵ Około jedna czwarta (11 z 40) zachowanych tytułów sugeruje treści mitologiczne. Na podobne proporcje w przypadku twórczości innych poetów komedii średniej, Antyfanesa i Timoklesa, wskazuje R.L. Hunter, *Eubulus. The Fragments*, Cambridge 1983, s. 23.

⁶ Zob. B. Zimmermann, op. cit., s. 169: „die Form der Mythenburleske und Mythentravestie”.

podejmowanie wątków romansowych wraz z całym bogactwem tworzących je motywów⁷.

Cytowany przez Atenajosa (XIV 638c-d) sześciowersowy urywek z komedii Anaksandridesa zatytułowanej *Herakles*, jedyny ocalały z tego utworu (fr. 16 K.-A.), oraz kontekst, w jakim przytoczył go autor *Mędrców przy uczcie*, dowodzi, że Anaksandridesa – podobnie jak wielu twórców wcześniejszej komedii starej, a także innych przedstawicieli komedii średniej – interesowały również zagadnienia związane z kulturą poetycko-muzyczną czasów sobie współczesnych⁸.

Tekst fragmentu 16 K.-A. przedstawia się następująco:

Ð m# n g'r eÜfu»j tij e# nai fa...netai,
 æj d ' eÜrÜqmwj labën tÕ meletht»rion
 e# t ' TMsced...ase drimšwj †npapa†
 mestÕj genÕmenoj prÕj tÕn 'Arg©n boÜlomai
 kwdwn...saj pšmyai s' ¶gwnioÜmenon
 †na ka^ sÝ nik'j toÝj sofistËj: ð f...le.

Zdaje się, że jest nieźle utalentowany:
 Jak zgrabnie chwytą w ręce ten swój instrumentek!
 Improvizuje na nim z polotem. Ojej!
 Mam dość. I chcę cię posłać do Argasa, żebyś
 powalczył z nim na próbę. I tobie, mój drogi,
 należy się zwycięstwo nad wirtuozami⁹.

Wydawcy i komentatorzy wysunęli wiele hipotez dotyczących osoby wypowiadającej powyższe słowa i spekulują na temat umiejscowienia tej partii tekstu w rekonstruowanej przez nich – dodajmy od razu, z dużą domieszką fantazji – sytacji fabularnej utworu. Kock¹⁰ uznaje, że mamy tu do czynienia ze słowami nauczyciela muzyki, oceniającego talent i umiejętności dwóch swoich uczniów: pojętnemu przeciwstawia nieuka Heraklesa. Schenkl¹¹ idzie dalej w domysłach, identyfikując *dramatis personae* z Linosem (nauczyciel), Tamyrisem bądź Orfeuszem (dobry uczeń) i Heraklesem (zły uczeń)¹². Arnott słusznie zwrócił jednak uwagę na zbytnią szczupłość mate-

⁷ Suda przypisuje mu nawet pierwszeństwo na tym polu. W.G. Arnott, *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996, s. 24, precyzuje zasługę Anaksandridesa w tej dziedzinie: „was the first comic writer to incorporate such incidents into plays with non-mythical plots and characters”.

⁸ Krytycznoliterackie uwagi komediopisarzy starożytnych omawia Ch. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart–Leipzig 1996. Kwintesencję poglądów komediopisarzy w tej sprawie daje S.D. Olson, op. cit., s. 181: „The idea that the great music of the past is being forgotten and replaced by something morally and aesthetically worse is a commonplace in «Old» and «Middle» Comedy”.

⁹ O ile nie zaznaczono, że jest inaczej, przekłady tekstów greckich pochodzą od autorki tego artykułu.

¹⁰ *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. Th. Kock, vol. II 1, Lipsiae 1884, s. 141.

¹¹ K. Schenkl, *Commentationes Woelffliniana*, Leipzig 1891, s. 327.

¹² Podstawą domysłów jest tekst Diodora Sycylijskiego (3,67,2), w którym mowa o mitycznej opowieści o zabiciu Linosa przez Herkulesa zganionego przez niego za brak postępów w nauce. Testimonia na temat tego mitu zebrał W.G. Arnott, op. cit., s. 404-406.

riału, który mógłby być podstawą do wysuwania zdecydowanych wniosków, zarówno w przypadku sztuki Anaksandridesa, jak i innych komediopisarzy, którzy zdają się nawiązywać do tego mitu¹³, dotyczących postaci i fabuł poszczególnych, zachowanych fragmentarycznie, utworów komedii średniej¹⁴.

Cytowany przez Atenajosa urywek z *Heraklesa* zdaje się być interesujący niezależnie od nie dającego się dziś ustalić umiejscowienia tych słów w utworze, jeśli przyjrzymy się mu przez pryzmat przytaczanych przez Atenajosa w bezpośrednim kontekście uwag dotyczących krytyki sztuki poetycko-muzycznej, który to passus (XIV 638b-639a) porusza kwestie modnych w czasach klasycznych utworów o charakterze rozrywkowym¹⁵. Autor *Uczty mędrców* przytacza w nim urywki z dzieł pisarzy, głównie komediowych, zawierające zdecydowanie negatywne sądy na temat tej kategorii twórczości.

Interesujący nas fragment z *Heraklesa* Anaksandridesa znalazł się w serii zamieszczonych przez Atenajosa cytatów ze względu na zawartą w nim wzmiankę o Argasie. Atenajos najpierw odnotowuje, powołując się na Aristoksenosa (fr. 136 Wehrli), tworzenie w celach rozrywkowych parodii utworów epickich i kitarodycznych, następnie zaś podaje informację o komponowaniu przez niektórych poetów pieśni łajdackich (mocqhr, °smata). O charakterze twórczości takich kompozytorów wypowiedział się Fajnias z Eresos, perypatetyk, którego *floruit* przypada na rok ok. 320 p.n.e., w utworze *Przeciwko sofistom* (fr. 10 Wehrli). Atenajos przytacza tę opinię. Czytamy: „Telenikos z Byzantion, a także Argas – twórcy łajdackich nomosów – zdobyli popularność w tym specjalnym rodzaju twórczości, ale nie byli w stanie nawet w niewielkim stopniu zbliżyć się do nomosów Terpantra i Frynisa”. Fajnias, choć deprecjonuje wartość artystycznego dorobku Argasa¹⁶, potwierdza jego popularność wśród współczesnych mu odbiorców. Wydaje się, że Argas należał do grona biegłych w swoim stylu twórców, nie zaliczał się jednak na pewno do czołówki kompozytorów tworzących utwory am-

¹³ W.G. Arnott, op. cit., s. 405: „Hardly anything is known about the plots of any of these plays, and so an attempt to assign details and variants in the myth tradition to individual authors is better not to made”.

¹⁴ Stąd i w najnowszej literaturze przedmiotu nie poświęca się szczególnej uwagi rekonstrukcji fabuł komediowych, lecz raczej podkreśla się obecność pewnych tematów i rozwiązań artystycznych. Na ten temat zob. S.D. Olson, op. cit., s. 1: „Many fragments of Greek comedy consist of only a word or two quoted out of context, and in very few cases can we say anything significant about the plot of the lost play or even reconstruct a scene. But enough survives to shed substantial light on the evolution and the standard forms and themes of the genre, and thus on the limited number of complete texts we have”. Por. też uwagę Toma Hawkinsa z recenzji książki Olsona, BMCR 2008. 01. 52 (wersja online), który akceptuje przyjęte przez Olsona założenia badawcze: „O. has cautiously decided against overmuch speculation about the plots and speakers of isolated fragments”.

¹⁵ S.D. Olson, op. cit., s. 176, nazywa go „a larger discussion of authors of disreputable poetry”.

¹⁶ Zob. uwagi F. Wehrliego, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, Heft IX: *Phainias von Eresos, Chamaileon, Praxiphanes*, Basel-Stuttgart 1957, s. 29: „Argas ... Dichter von zweifelhaften Qualität”. Uznaje, że imię to funkcjonowało jako wręcz przysłowiowe określenie marnego artysty.

bitne, artystycznie wyszukane¹⁷. Co więcej, musiał być artystą cenionym w swej kategorii, znanym i popularnym, a kontakt z jego pieśniami musiał imponować ludziom o niezbyt wyszukanych gustach i oczekiwaniach, skoro tenże Anaksandrides w *Protesilaosie* (fr. 42 K.-A.), wyszydząc prostackie gusty Ifikratesa i naigrywając się z uczty weselnej, wydanej z okazji jego ślubu z córką Kotysa – króla Tracji, mówi (ww. 16-18):

Antigenejdas grał im na aulosie,
a Argas śpiewał¹⁸, kitarzystą był tam
Kefisodoros z acharneńskiej gminy¹⁹.

Przypuszczenie, że Argas był artystą plasującym się na pierwszym miejscu wśród twórców utworów drugiej kategorii²⁰, zdają się potwierdzać także słowa Aleksisa z komedii *Jeździec-akrobata* (fr. 19 K.-A.), w których ironiczny komplement pod adresem jakiegoś twórcy, nazwanego Choronikosem, co jest najprawdopodobniej przezwiskiem, wyrażono za pomocą swego rodzaju hiperboli:

Jak ma się do Argasa? O bieg całodniowy
on lepszy²¹.

Artystyczna biegłość Choronikosa podkreślona tu została odniesieniem do Argasa, uznawanego według wszelkiego prawdopodobieństwa za bezkonkurencyjnego mistrza w swojej kategorii.

Warto tu przypomnieć, że już Kratinos i Eupolis, najwcześniejsi twórcy komedii starej, przeciwstawiają utwory poetów zaliczanych do tak zwanej kultury wysokiej pieśniom innych, popularnych wśród mas bożyszczy. Jedną z takich gwiazd tamtych czasów był Gnesippos. Eupolis w *Helotach* (fr. 148 K.-A.) mówi o nim²²:

Stezychora, Alkmana i Simonidesa –
przestarzałe to śpiewki. Teraz Gnesipposa
słucha się: nowe pieśni dał gachom, by panie
przyzywali do wtóru jambyki, trójkąta.

¹⁷ Zob. uwagę M. L. Westa, *Muzyka starożytnej Grecji*, tł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 380: „Perypatetyk Fajniias pisze o dwóch współczesnych mu poetach, Telenikosie z Bizancjum i Argasie, którzy byli biegli w swoim stylu, »lecz nie dorastali do nomosów Terpandra i Frynisa«. Frynis został klasykiem, podobnie jak Terpander”.

¹⁸ Crusius, RE II 1896, szp. 687, s. v. Argas, błędnie łączy z Argasem także czasownik *kiqar*...zein odnoszący się do Kefisodorosa.

¹⁹ Przekład Jerzego Danielewicza.

²⁰ Nie do końca można zgodzić się z W.G. Arnottem, op. cit., s. 107, który stwierdza: „Nothing is known for certain about his skill in performance or composition, but it is unlikely that a second-rate artist would have received the invitation for Iphicles' wedding”. Był on twórcą i wykonawcą „pierwszorzędnym”, ale w drugorzędnej kategorii poetyckiej.

²¹ Na temat kolokwialnego wyrażenia „o bieg całodniowy” w znaczeniu „wiele” (*pollù*) – zob. W.G. Arnott, op. cit., s. 107-108.

²² Uwagi interpretacyjne na temat tego fragmentu zob. S. Dworacki, *Eupolis i fragmenty jego komedii*, Poznań 1991, s. 63-54 oraz S.D. Olson, op. cit., s. 181-182.

Kratinos natomiast w *Porach roku* (fr. 276 K.-A.) szydzi z niego w ten sposób:

Niech za nim nauczyciel tragediowych chórów
kroczy, syn Kleomacha. On rzesze skubaczek²³
prowadzi i ten chórek, mocno skubiąc struny,
łajdackie pieśni śpiewa na lidyjską nutę²⁴.

Wydaje się, że cały znany nam urywek z *Heraklesa* może być wypowiedzią którejś z postaci sztuki, w całości dotyczącą kogoś muzykującego właśnie w stylu Argasa, a nie – jak dotychczas skłonni byli uznać badacze – przeciwstawiającą wartość utworów bądź gry jednej osoby (ww. 1-3) „Argasowym” umiejętnościom innej postaci (ww. 4-6). Zmiana form osobowych w jej obrębie (on – ty) niekoniecznie musi tu sugerować dwa różne przedmioty odniesienia, lecz stanowić może rodzaj transpozycji roli zaimka, strategii znanej już z tekstów lirycznych²⁵, a także potwierdzonej w komedii, zwłaszcza w tak zwanych wypowiedziach „na stronie” bądź skierowanych do siebie przez którąś z postaci sztuki²⁶. Jeśli przyjąć, że takie rozwiązanie stylistyczne zastosował poeta w naszym tekście, całość wypowiedzi należałoby traktować jako komentarz osoby przysłuchującej się muzycznym popisom drugiej postaci, przy czym słowa pierwszych trzech wersów miałyby charakter sarkastycznej ironii, pozostałe wyznaczałyby temu muzykowi właściwe mu miejsce. Ironiczny charakter „zachwytów” nad występem tej osoby sugeruje już użyte w pierwszym wersie wyrażenie εὔφου] ... εἰ# nai fa...netai. Przymiotnik εὔφου]j, mający podstawowe znaczenie „posiadający wrodzone, naturalne cechy pozytywne”, a więc „utalentowany”, „błyskotliwy”²⁷, w Atenach IV wieku p.n.e. zdaje się być typowym określeniem tak zwanych *bomolochoi*, ludzi dostarczających rozrywki za pomocą tanich dowcipów opowiadanych słowem i gestem. Jednoznacznie zdefiniował owych εὔφου] Teopomp (FGrHist. 115 F 162 = Ath. VI 260b-c), który pisząc o skłonnościach Filipa starającego się dogadzać rozwiązanym Tesalczykom, podaje: „... zachowywał się jak błazen ... radował się ... tak zwanymi błyskotliwymi ludźmi (ca...rwn ... το] εὔφου]σι kaloumšnoj), którzy mówili i robili śmieszne rzeczy (t] gelo<a lšgousi ka^ poioasi)”. Izokrates natomiast (*Areop.*, 7,49), kreśląc obraz moralnej degeneracji młodzieży, gani jej upodobanie do żartów serwowanych przez tak zwanych εὔφου] i zwraca uwagę, że dawniej uznawano takich ludzi za głupców. Ten sam autor w mowie *O zamianie majątku* (*Antidosis* 15, 284) oburza się na niewłaściwe stosowanie różnych określeń przez współczesnych mu Ateńczyków. Jako przykład podaje nazy-

²³ Chodzi o niewolnice zajmujące się depilacją kobiet.

²⁴ To znaczy rozwiązłe, ułożone w tonacji lidyjskiej.

²⁵ Zob. J. Danielewicz, *Relacja: autor – podmiot literacki w liryce greckiej*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Słowiński, Wrocław 1983, s. 129-142.

²⁶ Przykłady znaleźć można we wzorowanych na komediach greckich sztukach rzymskich twórców (zob. np. Plaut, *Asin.*, 272-275, *Aul.*, 643).

²⁷ Zob. LSJ, s. v. II 2: „naturally suited”, III 1: „naturally clever”.

wanie eũfuej („utalentowanymi”) błaznów i żartownisiów²⁸ (bwmoloeu-mšnouj kaˆ skẽptein ... dunamšnouj), podczas gdy kiedyś termin ten zarezerwowany był dla ludzi o wrodzonych najwyższych zaletach moralnych. Podobne konotacje (ogólny podziw dla osób sprytnych, zachowaniem swoim robiących na innych wielkie wrażenie) pobrzmiewają też w dwóch urywkach ze sztuk Antyfanesa i Aleksisa, gdzie występuje przysłówek eũfuũj. Pierwszy autor w *Lemnijkach* (fr. 142,2 K.-A.) używa wyrażenia kolakeũein eũfuũj (schlebiać z fasonem), a drugi w *Asklepioklejdesie* (fr. 21,1 K.-A.) posługuje się frazą Ñyopoieˆn eũfuũj (wspaniale przyrządzać przysmaki). Słowa eũfuˆj używano też prześmiewczo w odniesieniu do filozofów. Aleksis, wysławiając w *Galatei* (fr. 37 K.-A.) Arystypa, nazywa go – powołując się na powszechną opinię – eũfuˆj, a następnie szydzi z jego zamiłowania do luksusu i rozwiązłości²⁹. Musiało być odnoszone także do sofistów, skoro Faj-nias (fr. 10 Wehrli) cytuje nasz fragment z komedii Anaksandridesa po to, by – jak się zdaje – porównać przeciwników swojego polemicznego pisma z muzykami pokroju Argasa, którzy doszli do perfekcji w niewartościowym gatunku sztuki³⁰, nazywanymi zresztą przez tegoż komediopisarza sofista..., co ma w tym miejscu znaczenie nie tyle „eksperci”³¹, co „praktycy-wirtuozów”³², a być może nawet „zawodowi muzycy”³³.

Widzimy więc, że pierwszy wers fragmentu 16 za pomocą użytego w nim sformułowania eũfuˆj ... e# nai fa...netai kreuje tego, o kim mowa, na artystę schlebiającego gustom tych wszystkich, którzy w Atenach czasów Anaksandridesa, uwiedzeni efekciarskimi sztuczkami muzyków mających niewiele wspólnego z prawdziwą sztuką, uznają ich za geniuszy (eũfuej). Tego obrazu zdają się dopełniać dwa kolejne wersy: wszak rytmiczne kołysanie instrumentem i przejawskrawione efekty improwizacyjne³⁴ za przejaw wielkiego talentu wykonawcy mogą być uznane jedynie przez odbiorców o niezbyt wybrednych gustach.

²⁸ Zob. W.G. Arnott, op. cit., s. 143: „eũfuˆj – at this period a term applied particularly to those with a ready wit”.

²⁹ Zob. ww. 3-5 tego fragmentu:

Arystyp, jak mówią,
mędrzec z niego i geniusz. Więcej: on przewyższał
wszystkich wówczas żyjących ... swoją rozwiązłością
i pośród nich pierwszeństwo zdobył w tej dziedzinie.

³⁰ Por. F. Wehrli, op. cit., s. 29 na temat „die terminologische Beziehung zwischen den Komikerversen und unseren Schrift”.

³¹ Jak u Atenajosa (XIV 622c): „wszystkich, którzy zajmowali się tą sztuką [tzn. muzyką], nazywali *sophistai*”.

³² Zob. Ath. XIV 632f, gdzie nazwa *sophistai* uznana jest za synonim terminu *deikelistai* – wykonawcy niezbyt wyrafinowanych, wesołych utworów.

³³ Por. L. Citelli, komentarz do księgi XIV w: *Ateneo. I deipnosofisti. I dotti a banchetto*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, vol. III, Roma 2001, s. 1604, przyp. 4.

³⁴ TMsced...ase drimšwj w wersji 3, które przetłumaczono tu: „improwizuje z polotem”, można by też oddać kolokwialnym: „ostro zasuwa”.

Kluczowe znaczenie dla interpretacji tego urywka jako krytyki pewnego stylu muzycznego ma uszkodzona w przekazie rękopiśmiennym końcówka wersu trzeciego, po której następuje wyrażenie $\mu\sigma\tau\omicron\gamma$ $\gamma\epsilon\gamma\eta\mu\epsilon\tau\omicron\varsigma$ w wersji 4. Wydaje się, że zaproponowana przez Casaubona koniektura $\rho\alpha\pi\alpha$ $\rho\alpha\pi\alpha$ ³⁵ przywraca sens całej wypowiedzi i jej spójność³⁶. Okrzyk $\rho\alpha\pi\alpha$, tradycyjnie traktowany jako wyraz strachu, bólu bądź zaskoczenia³⁷, przerywa tu mianowicie ironiczną dwuznaczność dotychczasowej wypowiedzi i odsłania *expressis verbis* prawdziwe reakcje osoby mówiącej na występ muzyka³⁸. Tak więc $\mu\sigma\tau\omicron\gamma$ $\gamma\epsilon\gamma\eta\mu\epsilon\tau\omicron\varsigma$, odnoszące się do opisanej wyżej sytuacji, zasygnalizowane zostało właśnie okrzykiem $\rho\alpha\pi\alpha$.

Skierowana pod adresem muzyka propozycja zmierzenia się z Argasem i przekonanie o możliwości pokonania go pełni tu, jak się wydaje, podobną funkcję jak w wyżej wspomnianym urywku Aleksisa (fr. 19 K.-A.) wzmianka o Choronikosie przewyższającym Argasa „o bieg całodniowy”: jest hiperbolicznym podkreśleniem wyjątkowej biegłości muzyka w tej samej kategorii muzyki, w której Argas jest uznawany za niekwestionowanego mistrza. Postać Argasa musiała być doskonale rozpoznawalna wśród odbiorców komedii³⁹, jedynie bowiem wówczas zawarty w tekście żart mógł być zrozumiały przez widzów w teatrze, a jego ostrze docenione w pełni⁴⁰.

Anaksandrides w zachowanym urywku *Heraklesa* w słowach wyrafinowanych, dwuznacznych, nie pozbawionych dowcipu i odrobiny przewrot-

³⁵ I. Casaubon (cytuje za *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas* post Isaacum Casaubonum conscripsit I. Schweighaeuserus, t. VII, Argentorati 1805, s. 486): „Tolle vocem inutilem $\mu\sigma\tau\omicron\gamma$ & scribe $\rho\alpha\pi\alpha$, $\rho\alpha\pi\alpha$...”. Jednakże co do akcentu por. LSJ, s.v. $\rho\alpha\pi\alpha$ (not $\rho\alpha\pi\alpha$..., Hdn. Gr. 2, 933).

³⁶ I. Schweighäuser, op. cit., s. 486, proponuje w tym miejscu lakunę („defectus notam adposuimus”). Inne propozycje uzupełnień: $\epsilon\acute{\alpha}$ $\mu\epsilon\lambda\lambda\alpha$ $\rho\alpha\pi\alpha$ (Meineke), $\epsilon\acute{\alpha}\gamma$ $\epsilon\#$ $\rho\alpha$, $\rho\alpha$ (Edmonds).

³⁷ Takie jego znaczenie potwierdza wiele miejsc z tragedii. Na ten temat zob. D. Wiles, *Greek Theatre Performances. An Introduction*, Oxford 2000, s. 201. Konteksty komediowe – zob. np. Aristoph., *Ach.*, 1214, *Lys.*, 215, *Plut.*, 229). Por. łac. *paepae* u Plauta (*Casina*, 906) i uwagi *ad loc.* Th. MacCary, M.M. Willcock, *Plautus. Casina*, Cambridge 1976, s. 199: „Greek $\rho\alpha\pi\alpha$ – exclamation of pain, fear or again surprise”.

³⁸ L. Citelli, op. cit., s. 1650, przyp. 3, twierdzi jednakże, że intencją Casaubona i jego następców, akceptujących koniekturę $\rho\alpha\pi\alpha$ $\rho\alpha\pi\alpha$, było podkreślenie podziwu osoby mówiącej: „Dalla corruzione dell’ultima parte del verso fin dai tempi di Casaubon gli editori hanno creduto di poter arguire un’esclamazione di ammirazione”.

³⁹ Zob. S.D. Olson, op. cit., s. 1-2: „The plays ... are set in and comment on a world intended to be immediately recognizable to their audiences”.

⁴⁰ Popularność Argasa potwierdza Ajschines w mowie *O poselstwie* (II 99), który podaje, że młodemu Demostenesowi złośliwie nadano przezwisko Argas, bo „każdemu ze swoich opiekunów prawnych wytoczył proces o dziesięć talentów” (tłumaczenie W. Lengauera, *Ajschines. Mowy*, Warszawa 2004, s. 152). Scholiasta objaśnia to miejsce, mówiąc, że imię Argas oznaczało węża i łajdackiego poetę ($\rho\omicron\iota\eta\tau\omicron\gamma$ $\mu\omicron\sigma\tau\omicron\gamma$). Plutarch z kolei (*Dem.* 4), wspominając o tym przezwisku Demostenesa, tłumaczy, że Argas to imię poety tworzącego „podłe i ciężkie nomosy” ($\rho\omicron\iota\eta\tau\omicron\gamma$... $\nu\omicron\mu\omega\nu$ $\rho\omicron\eta\eta\rho\iota\nu$ $\kappa\acute{\alpha}$ $\epsilon\rho\gamma\alpha\lambda\sigma\omega\nu$). Porównanie wielkiego mówcy do Argasa jest, być może, żartem opartym na podwójnym znaczeniu słowa „nomos” (prawo i gatunek poetycko-muzyczny). Zob. W.G. Arnott, op. cit., s. 107: „a witty comparison between Demosthenes’ recitation of legal $\nu\omicron\mu\omicron\iota$ and Argas’ performance of their musical homonyms”.

ności, w której celowali komediopisarze tamtej epoki, krytykuje nowomodnych twórców, którym daleko było do dawnych mistrzów, a którzy opanowali artystyczną scenę Aten w IV wieku. Czy jednak krytyka, jaką serwowali widzom w teatrze komediopisarze, zdołała zmienić gusty ówczesnej publiczności?⁴¹ Należy raczej wątpić. Wszak w każdym społeczeństwie znajdują się koneserzy ambitnej sztuki oraz amatorzy lżejszej muzy, których usatysfakcjonować mogą Argasowe sztuczki.

ANAXANDRIDES IN COMOEDIA Q. I. *HERCULES* QUID DE QUODAM NOVAE
MUSICAE GENERE IUDICAVÉRIT

S u m m a r i u m

In Anaxandridis fabulis multa invenias, quae simul ad comoediae mediae ac novae materiam proxime accedunt. Inter ea, quae naturae et indoli mediae comoediae congruunt, sunt opiniones ad musicam eiusque cultorum ingenium et mores spectantes. Anaxandridis fabulae, quae *Hercules* inscribitur, unum tantum fragmentum servatum est. De argumento fabulae nihil elicias, nisi quod loco ab Athenaeo allato (XIV 638 c-d) habemus. In disputatiuncula mea de poetae comici verbis ita statuo, ut ea musicorum in musicae genere humiliore prudentium, quod a Phania Eresio dissolutum appellatum sit, irrisorem contineant. Anaxandrides tamen ita aliquem de hoc musicae genere disputantem induxit, ut admirationem potius quam vituperationem audire persuasum habeamus. Poetae comici iudicia a primo fragmenti versu usque ad extremum ironice expressa dico, quamquam aliter multi viri docti indicant. De his omnibus certiora teneremus, si plures *Herculis* versus ad aetatem nostram pervenissent.

⁴¹ S.D. Olson, op. cit., s. 181, zwraca uwagę, że krytyka nowych tendencji w muzyce jest typowym zjawiskiem wszystkich czasów. Wskazuje jako przykład współczesne pokoleniowe dyskusje dotyczące preferencji muzycznych: „... fans of the allegedly decadent and depraved Elvis Presley condemn the Rolling Stones without ever really listening to them, and their children in turn condemn Eminem without ever really listening to him, and so on and on for ever”.