



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jana Tzetzesza 'Ιάμβοι τεχνικοί czyli dwunastowieczny traktat o komedii

Author: Katarzyna Warcaba

Citation style: Warcaba Katarzyna. (2019). Jana Tzetzesza 'Ιάμβοι τεχνικοί czyli dwunastowieczny traktat o komedii. "Scripta Classica" Vol. 16 (2019), s. 45-56. DOI: 10.31261/SC.2019.16.04



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Katarzyna Warcaba

0000-0001-5601-1719

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Jana Tzetzesza *Ἰάμβοι τεχνικοί*, czyli dwunastowieczny traktat o komedii*

Abstract: The central focus of the article is the treatise on comedy penned by twelfth-century writer and scholar John Tzetzes. The article provides both the Greek original and a Polish translation of this text together with a commentary. The transcription of the Greek text is based on MS Vat. gr. 97. In the introductory chapters the author and the manuscript are discussed.

Key words: Tzetzes, comedy, commentary

Autor

Jan Tzetzes, pisarz i nauczyciel działający w Konstantynopolu za panowania dynastii Komnenów, jest autorem licznych dzieł o charakterze dydaktycznym, traktujących głównie o literaturze antycznej¹. Postać tego dwunastowiecznego retora jest co najmniej kontrowersyjna². Spośród wszystkich, znanych nam

* Artykuł powstał dzięki Stypendium Fundacji Lanckorońskich na pobyt badawczy w Rzymie w kwietniu 2018 roku.

¹ Tzetzes komentował dzieła zarówno autorów epickich – Homera i Hezjoda (I księga *Iliady*, *Prace i dnie*), jak i dramatopisarzy – Arystofanesa czy Likofrona (komentarz do *Aleksandry* przypisywany jest w manuskryptach jego bratu, Izaakowi, jednak sam Jan Tzetzes w innych swoich pracach wskazuje na własne autorstwo również tego komentarza). Przegląd twórczości Tzetzesza przedstawia N. Wilson: *Scholars of Byzantium*. London 1983, s. 190–196. Podstawowym opracowaniem dotyczącym Tzetzesza pozostaje C. Wendel: „Tzetzes”. W: *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* VII A 2, 1959–2011.

² Nigel Wilson w opracowaniu *Scholars of Byzantium* nie bez nutki złośliwości rozpoczyna wywód o Tzetzesie słowami: „[John] despite his limited talents and unattractive personality de-

dzisiaj bizantyńskich nauczycieli ten cieszył się opinią najbardziej drażliwego, czy też – jak to zgrabnie ujął Panagiotis Agapitos – nadwrażliwego („over-sensitive Tzetzes”)³. Tzetzes na pewno mierzył wysoko, swoje prace dedykował najznajmniejszym postaciom bizantyńskiego dworu, jak np. przyszłej cesarzowej Irenie (urodzonej jako Berta von Sulzbach), dla której pisał *Alegorie Iliady*. Berta-Irena nie doceniła jednak starań Jana, który musiał znaleźć inne źródło finansowania dla swego dzieła, mającego w założeniu przybliżyć podstawowy tekst literatury greckiej, Homerową *Iliadę*, księżniczce obcego pochodzenia⁴. Podobny los spotkał najbardziej intrygujące dzieło Jana Tzetesa, jakim są *Historiae*, zwane też *Chiliades* – niezwykle obszerne komentarze do jego własnych listów (sic!). Te również początkowo miały być dedykowane przyszłej cesarzowej⁵. Umiarkowane powodzenie u wpływowych patronów musiał Tzetzes kompensować działalnością dydaktyczną, na której polu wchodził w liczne konflikty zarówno z innymi nauczycielami, jak i własnymi uczniami – jednych i drugich oskarżał o plagiowanie swych odkryć i opinii. Ta powtarzana powszechnie i dość powierzchowna charakterystyka Jana Tzetesa przedstawia go w złym świetle i rzutuje na odbiór jego twórczości. Prawdą jest, że Tzetzes nie szczędził ostrych słów swojej konkurencji, nie da się również ukryć, że dosyć dobrze myślał o samym sobie. Ale nie jest to cała prawda, bo nawet jemu zdarzało się spojrzeć krytycznie na swoje dokonania⁶, a niejednokrotnie teksty, które na pierwszy rzut oka wydają się złośliwą inwektywą pisaną przez rozczarowanego brakiem powodzenia retora, są w rzeczywistości niezwykle sprawnie i zgrabnie ułożonymi satyrami, których autora docenić może dopiero równie sprawny i wykształcony odbiorca⁷. Podobnie, jeśli

mands more extensive treatment” (s. 190), by na kolejnych 7 stronach poświęconych Tzetzesowi nie szczędzić mu takich komplementów, jak: „Tzetzes was vain, loquacious and quarrelsome, and he was far from being the expert scholar whose contributions to his subject excuse personal foibles” (s. 192).

³ P. Agapitos: „John Tzetzes and the blemish examiners: a Byzantine teacher on schedography, everyday language and writerly disposition”. *Medioevo Greco* 17 (2017), s. 54.

⁴ O braku zainteresowania u Berty-Ireny *Alegoriami Iliady* wspomina sam autor we wstępie do tekstu oraz później, w wersach 1207–1214, wyrażając zniecierpliwienie jej opieszałością. Ostatecznie utwór dedykował Konstantynowi Kotertzesowi (na temat identyfikacji tego patrona zob. A. Goldwyn, D. Kokkini: John Tzetzes: *Allegories of the Iliad*. Translated by A. Goldwyn, D. Kokkini. *Dumbarton Oaks Medieval Library* 2015, s. IX).

⁵ Bardziej przychylną czytelniczką okazała się sewastokratorissa Irena, której Tzetzes poświęcił swoją *Theogonię* oraz dwa listy (43 i 56). Na temat Ireny jako patronki zob. E. Jeffreys: *The Sebastokratorissa Irene as Patron*. W: *Female Founders in Byzantium & Beyond*. Eds. L. Theis, M. Mullett, M. Grünbart. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 60/61 (2011/12), s. 177–194, na temat relacji Tzetesa-poety ze wspomnianymi patronkami zob. też A. Rhoby: „Ioannes Tzetzes als Auftragsdichter”. *Graeco-Latina Brunensia* 15 (2) (2010), s. 155–170.

⁶ Zob. scholion do listu 1.4.7–13 oraz *Chiliades* III 61–67; P. Agapitos: „John Tzetzes and the blemish examiners...”, s. 11, przyp. 57.

⁷ Zob. np. fragment *Chiliades* analizowany przez P. Agapitosa (P. Agapitos: „Grammar, genre and patronage in the twelfth century: a scientific paradigm and its implications”. *Jahrbuch der*

odrzuć uprzedzenia i spojrzeć na komentarze Tzetzesza w szerszym kontekście, może się okazać, że ich formuła jest znacznie bliższa nowożytniej, niż ma to miejsce u innych starożytnych i średniowiecznych komentatorów⁸. Co jednak najistotniejsze z punktu widzenia obecnej analizy, komentarze Tzetzesza pozwalają nie tyle odtworzyć starożytną praktykę komentatorską, co pokazać współczesne autorowi pojmowanie literatury i, w przypadku komentarzy do dramatu, świadomość praktyki teatralnej, od dawna już w Bizancjum nieobecnej. Przedstawiony poniżej tekst właśnie do tej praktyki się odnosi i, przy wszystkich swoich ograniczeniach, jest też momentami jedynym źródłem do naszego, współczesnego pojmowania teatru greckiego⁹.

Książka

Manuskrypt Vaticanus gr. 97 datowany jest na czternasty wiek i składa się z 331 foliałów, na których spisane zostały scholia i komentarze do tekstów antycznych oraz różnego rodzaju podręczniki do składni, metryki i literatury greckiej¹⁰. Pośród tych materiałów dydaktycznych, na foliałach od 153 do 161v, znajdują się komentarze autorstwa Jana Tzetzesza. Są to trzy utwory – *Διδασκαλία*

Österreichischen Byzantinistik 64 (2014), s. 1–22); analiza, o której mowa, znajduje się na stronach 13–14. Warto zwrócić uwagę również na inne teksty analizowane przez Agapitosa we wspomnianym wcześniej artykule, jak np. Scholia do Arystofanesa, w których rywale Tzetzesza zaczynają mieć cechy Arystofanejskich Paflagończyków (P. Agapitos: „John Tzetzes and the blemish examiners...”, s. 28–31). Zob. też A. Pizzone: „Tzetzes’ *Historiai*: a Byzantine ‘Book of Memory’?”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 41 (2) (2017), s. 182–207.

⁸ Na szczególną uwagę zasługuje analiza Felixa Budelmana: *Classical Commentary in Byzantium: John Tzetzes on Ancient Greek Literature*. W: *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*. Eds. R.K. Gibson, Ch. Shuttleworth Kraus. Leiden 2002, s. 141–169, w której pojawiają się stwierdzenia w rodzaju: „It may come as no surprise that Tzetzes stands out from his context again, and is in some respects much closer to his modern successors” (s. 150).

⁹ Zob. poniżej, komentarz do ruchu scenicznego chóru.

¹⁰ Rękopis konsultowany *in situ* w Biblioteka Apostolica Vaticana, zawiera następujące opracowania: Manuel Moschopoulos: *Scholia in Philostrati Imagines*; Filostrat: *Imagines*; Manuel Moschopoulos: *Vocum Atticarum collectio*; anon.: *Gramatyka (de nominibus)*; Tomasz Magister: *Ecloga vocum Atticarum*; anon.: *Gramatyka (de re metrica)*; Grzegorz z Koryntu: *De dialectis*; Dionizjusz: *De metris*; Jan Tzetzes: *Carmen de metris*; Idem: *De coemodia*; Idem: *De poesia tragica*; Maksym Planudes: *Epimerismi*; Leon VI Mądry: *Oraculum de restitutione*; Maksym Planudes: *Dialogus grammaticalis*; Idem: *De syntaxis*; Plutarch: *Regum et imperatorum apophthegmata*; Manuel Moschopoulos: *Scholia in Homeri Iliadem*; Homer: *Ilias I–II*; Grzegorz z Nazjanzu: *Carmina*; Idem: *Epistulae*; Idem: *In Basilium*; Nonnos: *Scholia mythologica*; Grzegorz z Nazjanzu: *Sancta lumina*; Idem: *Contra Iulianum* 1–2.

σαφεστάτη περι τῶν ἐν στίχοις μέτρων ἀπάντων διὰ στίχων πολιτικῶν (*De metris*), *Ἰάμβοι τεχνικὸι περι κωμωδίας* (*De comoedia*) i następujący bezpośrednio po nim tekst o tragedii, w tym rękopisie niewyróżniony osobnym tytułem¹¹. Wydawca dwóch ostatnich, W.J. Koster, grupuje je z jeszcze jednym tekstem Tzetzesa – *Στίχοι περι διαφορᾶς ποιητῶν* (*De differentia poëtarum*)¹². Teksty te, jak wskazuje tytuł traktatu o komedii, pisane są wierszem, dlatego też – jako jedyne w całym kodeksie – zostały zapisane w dwóch kolumnach, zachowując podział na wersy¹³. Układ wersów jest następujący: tekst zaczyna się w prawej kolumnie, a kolejne wersy pisane są raz w jednej, raz w drugiej, naprzemiennie. W przedstawionej poniżej transkrypcji traktatu o komedii zdecydowałam się pozostawić oryginalny układ tekstu, z którego rezygnuję w przekładzie, zachowując jednak podział na wiersze.

Struktura analizy komentarza do tekstu jest z samej swej natury konstrukcją spiętrzoną, dlatego decyduję się umieścić warstwę tekstową komentarza w centrum niniejszego studium, natomiast uwagi do tekstu zamieszczam w formie przypisów do przekładu. Przywołany oryginalny tekst nie jest krytycznym wydaniem w rozumieniu nowożytnym, bo nie odnosi się do wszystkich dostępnych wersji tekstu. Wprawdzie w miejscach, w których opracowywany manuskrypt różni się znacząco od pozostałych, zostanie to zaznaczone, jednak podstawową wartością edycji konkretnego rękopisu jest właśnie jego unikalność i skończoność, dlatego przedstawiam grecki oryginał takim, jakim otrzymał go czytelnik manuskryptu. Przedstawiona transkrypcja nie jest w pełni dyplomatyczna, ponieważ abrewiacje zastosowane w manuskrypcie zostały rozwinięte, a niektóre błędy ortograficzne poprawione. Jednak każdą tego rodzaju zmianę zaznaczam i oryginalny zapis podaję w przypisach, a błędy, które czytelnik bez trudu zidentyfikuje (akcenty, brakujące *jota subscriptum*), pozostawiam zgodnie z rękopisem.

¹¹ Tytuł *Περὶ τραγικῆς ποιήσεως* pojawia się w manuskrypcie Parisinus gr. 2644 (XIV wiek) oraz w dwóch manuskryptach oksfordzkich, które są odpisami z rękopisu paryskiego (Baroccianus 194, XV wiek, i Meermannianus Auct. T. 1.10, XVI wiek). Na temat ostatniego traktatu zob. włoskie wydanie G. Pace: Giovanni Tzetzes: *La poesia Tragica, edizione critica, traduzione e commento* a cura di Giovanna Pace. Napoli 2011 (2007¹) oraz E. Magnelli: „Un problema testuale in Tzetzes, De trag. 146–153”. *Medioevo Greco* 16 (2016), s. 161–163.

¹² J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Groningen 1975, s. 84–109. Scholium do 23 wersu traktatu o komedii zawarte w rękopisie paryskim wskazuje, że traktaty o komedii i tragedii stanowią jeden ciągły tekst – „unum carmen continuum” (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, s. 79), połączenie go z poprzedzającym traktatem o różnych poetach jest mniej oczywiste, zob. poniżej.

¹³ Poza wierszowanym komentarzem Tzetzesa w MS Vat. gr. 97 pojawia się też fragment tekstu *Iliady*, gdzie również zachowany został podział na wersy, ale tekst pisany jest w jednej kolumnie, otoczonej scholiami Manuela Moschopulosa (ff. 260–303v.).

Tekst

Fol. 159v

τεχνικοί περι κωμωδίας : +

2. τριπλὴν τελεῖν εἰρηκα τὴν κωμωδίαν,
4. ἔφην δὲ καὶ γνώρισμα τῶν τριῶν τότε,
6. τὰ νῦν φέρε γράψομεν ἠκριβωμένους·
8. καὶ τῆς παραβάσεως ὅποσα δὲ τὰ μέρη·
10. κωμωδίας γράφειν τε καὶ περὶ¹⁶ τραγωδίας : +
11. Μέρη μὲν εἰσι τέσσαρα κωμωδίας·
13. τὸ τοῦ χοροῦ μέλος δὲ δεῦτερον λέγω·
15. λόγος μεταξὺ πλὴν χορῶν δύο¹⁷
17. λόγος χοροῦ τις τῷ τέλει λελεγεμένος·
19. ἐπὶ τῆς παραβάσεως εἰσι τὰ μέρη·
21. ὁ κωμικός χορὸς μὲν ὀρχήστρας τόποις.
23. ὑποκριταῖς μὲν προσλαλῶν ἄλλοις μέτροις·
25. αὐτῶν ἀπελθόντων δὲ πρὸς δῆμον βλέπων,
27. ἐκ τετραμέτρων ἕξ τε καὶ δέκα στίχοις,
29. ἀντίστροφον δ' ἔφασκεν εἶτα δευτέρως ,
31. τοὺς δ' αὖ στροφῆς λόγους τε σὺν ἀντιστρόφῳ,
33. ἡ πάροδος ὅλη χοροῦ δὲ καλεῖται παράβασις·
35. ἐδείκνυ δῆθεν τὴν ὁδὸν ποιούμενος,
37. εἰ δ' ὡς ἀπ' ἄγρου δεξιᾶς διὰ τόπων·
39. ὑποκριταῖς τὸ βλέμμα δεικνύων μόνοις.
41. χορὸς καθώρα πρὸς διπλὴν δῆμου στάσιν.
43. παράβασιν ἔσχε τῷ γένει κλησὶν φέρειν²¹

τοῦ αὐτοῦ ἰωαννοῦ τοῦ τζέτζου ἰαμβοίη¹⁴

1. Ἐπειπερ ἡμῶν τοῖς ἀτέχνους πρὶν στίχοις,
3. πρώτην ὁμοῦ μέσην τε καὶ δευτέραν¹⁵,
5. οὐκ ἀκριβῶς ἔφην δε πᾶν μέχρι τέλους,
7. πόσα μέρη τε τυχάνει κωμωδίας·
9. τίνα δὲ ταῦτα τεχνικῶς πῶς πρέπει
περὶ κωμωδίας : +
12. πρῶτον πρόλογος τὸ μέχρι χοροῦ τῆς εἰσόδου·
14. ἐπίστροφος τρίτον δε, τῆδε τυγχάνει,
16. τετάρτον ἐστὶν ἕξοδος ταύτης μέρος·
18. τόσα μέρη μὲν εἰσι τῆς κωμωδίας : -
20. ἃ νῦν σαφῶς ἄκουε λεπτῶ τῷ λόγῳ·
22. τὴν ἣν καλοῦμεν νῦν λογιεῖται ἠγμένος,¹⁸
24. σκηνὴν πρὸς αὐτὴν ἣν ὀρών κωμωδίας·
26. ὃ καὶ στροφὴν ἔσχηκε τὴν κλησὶν φέρειν,
28. ἀναπαισικούς δὲ τοῖς μέτροις ἐφθέγγετο·
30. τοιῶδε μέτρον καὶ ποσῶ τόσων στίχων·
32. ἀπὰς παλαιὸς πῶς ἐπίρρημα λέγει·
34. ἂν οὖν ἐπὶ θέατρον ἐκ πολισμάτων.
36. ἀριστερῶν¹⁹ ἔβαινε ἀψίδος τόπων.
38. ἐν τετραγωνίζοντι τοῦ χοροῦ τύφῳ·
40. ὧν ἐκδραμόντων ἐπτάκις ἐστραμμένος
42. τὸ δ' ἐπτασυστρόφητον²⁰ ὄρχημα τὸδε,
44. τὸ πέμπτον αὐτὲ τίς ἐπίρρημα λέγει =47

¹⁴ Cod. iaμβο.¹⁵ W pozostałych manuskryptach pojawia się *ὑστέρα* zamiast *δευτέρα*, co wydaje się poprawką doprecyzowującą, że chodzi o następstwo w czasie kolejnego etapu rozwoju komedii. Użyte w MS Vat. gr. 97 *δεύτερος* ma w tym kontekście takie samo znaczenie.¹⁶ W pozostałych manuskryptach brak *περὶ*, co pozwala zachować rytm dwunastozgłoskowca.¹⁷ Brak w tekście, obecnego w innych rękopisach, *μελῶν*. Sens zdania nie wymaga tego uzupełnienia, które potrzebne jest jednak do zachowania rytmu.¹⁸ W pozostałych manuskryptach zmieniona kolejność wyrazów w tym wersie; bez wpływu na znaczenie i rytm.¹⁹ W pozostałych rękopisach *genetivus singularis*.²⁰ We wszystkich rękopisach tego tekstu pojawia się – nieistniejące – słowo: *ἐπτασυστρόβητον*; w MS Parisinus 2644, który przekazuje zarówno tekst *De comoedia*, jak i *De differentia poetarum*, pojawia się podobne słowo: *παμπλειστοσυστρόβητον* (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, XXIa, 146), w Parisinus 2403 przekazane jako: *παμπλειστοσυστρόφητον*; na tej podstawie można przyjąć koniunkturę *β>φ* za w pełni uzasadnioną.²¹ W tym miejscu w pozostałych rękopisach znajdują się jeszcze trzy wersy (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, XXIb, s. 96):

ὄρχησις ἢ πρώτη τε τὴν κλησὶν γένους,
μακρὸν δὲ διὰ πνίγος τε τὸ τρίτον πάλιν,
τέταρτον “ὠδή” καὶ “στροφή” κλησὶν φέρει·

45. τὸ δ' ἕκτον ἔσχε κλῆσιν ἀντωδῆς φέρειν·
 47. τὸ δ' ἔβδομον τίς ἀντεπίρρημα λέγει· =50
 49. οὐδ' αὖ τὸ πέμπτον ἀλλὰ σοὶ ταῦτα λέγει·
 51. σκηνὴν πρὸς αὐτὴν πρὸς τε τὸν δῆμον, νόει
 53. τοῖς τετραμέτροις²³ οὓς ἔφη δὲ τῶν στίχων

46. ἀντιστροφῆς ἅμα τε σὺν αὐτῇ λέγω·
 48. Τζέτζη δ' ἄρεστον οὐδαμῶς ἐστι τόδε.
 50. τὰς πρακτικὰς²² μὲν συστροφὰς χοροῦ δύο·
 52. στροφὰς καλεῖσθαι σὺν δὲ μὲν ἀντιστρόφους
 54. τρανῶς ἐπιρρήματα²⁴ τοὺς πρώτους λέγει·

Fol. 160r

55. τοὺς δευτεροὺς αὖ ἀντεπίρρημα πάλιν.
 57. παρεξελὼν τε καὶ διώξας μακρόθεν,=60
 59. ἀντιστροφὴν αὐτὴν τε κἀντωδὴν ἅμα·
 61. ὠδὴν καλεῖ δὲ πρὸς θεοὺς τινὸς λόγους·
 63. τὴν ἀντωδῆν²⁵ εἰς θεοὺς πάλιν λέγει·
 65. ταῦτα μὲν οὕτω· καὶ ταδι δὲ μοι μάθε·
 67. ἦρτο πρὸς ὄγκον ἀττικῆς γλώττης λόγοις·=70
 69. χορῶν τε χρεῖαν εἶχεν ἡ νέα δὲ γε,
 71. πλείεστω δὲ χρῆται τῶν ἰάμβων τῷ μέτρῳ·
 73. τὸ τοῦ σκοποῦ δὲ πλάσμα καὶ λέξις ἅμα,
 75. καὶ τὸν γέλωτα τοῖς ὁμωνύμοις πλέον
 77. καὶ κλήσεων πλάσεις δὲ καὶ μεταπλάσεις·=80
 79. σκαμβῶν μετ' αὐτὰ νῦν μελῶν κλῆσιν μάθε·
 81. σκα[μ]βᾶ δ' ἔφασκόν, ὡς ἀπλᾶ μᾶλλον τάδε·
 83. ἄδειν ὑπῆρχε πρὸς ψαλάγματα λύρας·
 85. δάφνης λαβόντες εἶτε μυρσίνης κλάδους,
 87. ἄλλοι δὲ τοὺς ἄδοντας εἶπον τὴν λύραν·=90
 89. οὕτω τὸ λοιπὸν κλῆσιν ἔσχε τὰ μέλη : –

56. Τζέτζης μὲν αὐτοὺς τῶν μετρῶν τῆς ἐπάδος
 58. ὠδὴν διαιρεῖ καὶ στροφὴν ὡς πρὸς δύο·
 60. οὕτω τὲ πληροὶ σοὶ πάλιν τὴν ἐπάδα
 62. στροφὴν πάλιν δὲ τοὺς πρὸς ἀνθρώπους λόγους
 64. ἀντιστροφὴν δὲ πρὸς γονὰς βροτησίους
 66. ὡς ἡ παλαιὰ συγγραφὴ κωμωδίας,
 68. ἐχρᾶτο καὶ μέτροις δὲ ποικίλοις στίχων·
 70. γλώττης σαφοῦς πρώτα μὲν ἤρμοστο λόγοις.
 72. καὶ δὴ σὺν αὐτοῖς καὶ χορῶν ἀποτρέχει·
 74. παρεισφοροῦσιν ἠδονὴν κωμωδίας·
 76. ἐσηματισμένους τε καὶ παρωδίας
 78. σὺν οἷς κορισμοὶ καὶ καταχρήσεις ἅμα.
 80. λέγοντες ἦσαν ταῦτα καιροῖς τῶν τρόπων²⁶.
 82. ἄλλοι δὲ φάσιν ὡς ἀναγκαῖον πότε²⁷,
 84. οἷς²⁸ ἐνῆν δὲ μηδαμῶς λύρας τέχνη,
 86. ἦδον καλοοῦντες σκαμβὰ τὰ λύρας μέλη·
 88. οὐχὶ κατ' εὐθὺ συστροφαῖς δὲ λαμβάνει·

Przekład

Tego samego Jana Tzetzesa jamby kunsztowne na temat komedii.
 Tak, jak nam wcześniej w wierszach improwizowanych (1)
 wspomniałem – komedia [w czasie] przedstawia się trojako:
 pierwsza, środkowa, a także późniejsza;

Logika tekstu nakazywałaby oczekiwać jeszcze co najmniej jednego, brakującego wersu, który przedstawiałby drugą część parabazy – *anapasisoi* (zob. M. Kocur: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001, s. 100). Przy kolejnych wersach tekstu podaję dodatkowo numerację zgodną z wydaniem Koster'a.

²² πρῆκὰς = πρακτικὰς

²³ Cod. τοῖς τετραμέτρον; w pozostałych rękopisach wariacje na temat przypadków: τοῦ τετραμετροῦς, τοῦ τετραμετροῖς; wersje: τοὺς τετραμέτρος (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comedia*..., XX1b, s. 96) próbuje się czytać w kodeksie Parisinus 2644.

²⁴ Albo: ἐπιρρήματι; za uznaniem tego wyrażenia za jedno słowo przemawia akcent (prawidłowy dla dativus; rozdzielona fraza powinna brzmieć: ἐπιρρημά τι). Wymagałoby to pewnej ekwilibrystyki w przekładzie, jednak nie jest zupełnie niemożliwe.

²⁵ W innych manuskryptach: ἀντωδῆν (poprawna wersja: ἀντωφδῆν) zastosowana z powodów metrycznych (*diēctasi epica metri causa*).

²⁶ W pozostałych rękopisach zamiast: τρόπων jest: πότων; zob. poniżej komentarz do przekładu.

²⁷ W pozostałych rękopisach konsekwentnie: πότοις.

²⁸ W innych MSS: ὄσοις, co pozwala zachować rytm dwunastogłoskowca.

omówiłem też wtedy cechy tych trzech,
 lecz nie omówiłem dokładnie ani całkowicie. (5)
 Ale teraz napiszę o nich precyzyjnie,
 jakie są części właściwe komedii
 i ile ma części sama parabaza,
 i o czym tylko, kunsztownie, jak trzeba
 zarówno o komedii, jak i o tragedii pisać. (10)
 Części komedii zatem mamy cztery:
 pierwszą jest „prolog”, tą przed wejściem chóru;
 drugą natomiast nazywam „pieśń chóru”
epejsodion zdaje się być trzecią;
 a po prostu „mową” jest [część] między występami chórow; (15)
 czwartą jej częścią jest wyjście – *eksodos*,
 czyli tak zwana końcowa mowa chóru.
 Tyle jest zatem części komedii.
 Siedem jest natomiast części *parabazy*,
 teraz słuchaj o nich w jasnej, zwięzłej mowie: (20)
 chór komediowy, ustawiony w [odpowiednich] miejscach orkiestry,
 którą obecnie nazywamy sceną [*logeionem*],
 kiedy rozmawiał z aktorami wierszem w innych metrach,
 zwrócony był w stronę budynku *skene*, gdy trwała komedia,
 gdy zaś tamci zeszli, patrzył w stronę ludu, (25)
 co też dało pieśni nosić miano „zwrotki” [*strofa*],
 którą w szesnastu wierszach złożonych z tetrametrów
 śpiewano, a ich miarą metryczną były anapesty.
 Potem, jako drugą, śpiewał *antystrofę*,
 w tym samym metrum i z tyłuż wierszy złożoną. (30)
 te więc mowy – *strofę* razem z *antystrofą*
 każdy starożytny nazywa „przemową” [*epirrhema*],
 a całą *parodos* chóru zwie się *parabazą*.
 Ilekroć więc chór chciał pokazać, że jakoby
 od strony miasta do teatru idzie, (35)
 przechodził przez absydę po lewej stronie [sceny],
 Jeśli zaś niby z pół szedł, to od prawej strony.
 Ponieważ chór ustawiony jest na planie czworoboku,
 spojrzenie kieruje tylko na aktorów;
 a gdy ci odchodzą, chór obraca się siedem razy (40)
 i patrzy na widownię po obu stronach
 i właśnie ten taniec siedmiokrotnie zwracany
 miał nosić ogólną nazwę *parabazy*
 [...]
 o piątej powie ktoś, że to *epirrhema*,
 szósta ma nosić nazwę *antyođa*, (45=48)
 a ja wraz z tą nazwą mówię – *antystrofa*,
 o siódmej ktoś powie, że to *antepirrhema*;

Tzetesowi jednak wcale się to nie podoba,
 podobnie jak piąta część, lecz tyle ci powie:
 wiedz, że w praktyce te dwa zwroty chóru: (50=53)
 ten w stronę *skene* i ten w stronę ludu,
 zwie się *strofami*, a zarazem *antystrofami*:
 i te, o których mówił, że złożone są z tetrametrów,
 wyraźnie nazywa: pierwsze *epirrhema*,
 a drugie *antepirrhema* znowu. (55=58)
 A Tzetes, te spośród siedmiu części
 określiwszy i przedstawiwszy dawno temu,
 [teraz] *odę* dzieli i *strofę* jakby na dwoje.
 I razem daje *antystrofę*, jak i *antyođę*.
 W ten sposób dopełnia się znowu siódemka. (60=63)
Odę nazywa te mowy, które dotyczą bogów.
Strofę znów te, które dotyczą ludzi;
 o *antyođzie* znów mówi, że do bogów,
 o *antystrofie*, że do potomków śmiertelnych
 i wszystko w ten sposób; i tego mi się naucz, (65=68)
 że starożytna twórczość komediowa
 wyniesiona została do świetności pismami w attyckim języku
 i używano tam metrów rozmaitych w wierszach,
 stosowano również chóry; nowe natomiast
 przede wszystkim zaadaptowało słowa prostego języka, (70=73)
 głównie też używa jambów, gdy idzie o metrum,
 a z tymi zmianami idzie też rezygnacja z chóru.
 Zarówno osnowa treści, jak i słownictwo
 wnoszą przyjemność poprzez komizmy
 i okazję do śmiechu zbudowaną głównie (75=78)
 poprzez homonimy, jak również parodie;
 [jest tam też] tworzenie i przetwarzanie imion,
 a razem z nimi pochlebstwa i przejęzyczenia.
 Po tych naucz się teraz nazwy pieśni skambów.
 Te były śpiewane podczas zwrotów; (80=83)
 A zwali je skambami, bo były raczej proste.
 Inni zaś mówią, że kiedyś koniecznie
 trzeba było śpiewać przy brzdąkaniu liry;
 i że nie było tam żadnego kunsztu w grze na lirze,
 tylko wzięwszy pałeczki z lauru albo mirtu, (85=88)
 śpiewali, nazywając dźwięki liry „skamba”.
 Jeszcze inni mówili, że ci, co śpiewali,
 nie mieli liry po prostu w rękach, ale brali ją, zwracając się do siebie;
 od tego potem wzięły nazwę pieśni.

Komentarz

w. 1:

— *wcześniej*: jak wspomniano powyżej, w MS Parisinus gr. 2644 traktat o komedii poprzedzony jest tekstem o różnych gatunkach poetyckich, w którym Tzetzes w podobnych słowach przedstawia podział komedii na trzy etapy: τριττήν νόει πρῶτον δὲ τὴν κωμωδίαν πρώτην, μέσην, ἔπειτα καὶ τὴν ὑστέραν. (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, XXIa, w. 78–79, s. 87–89).

— *wierszach improwizowanych*: ἀτεχνοῖς στίχοις – w przeciwieństwie do poprzednich, „niewyczelowanych” wierszy te nazywa Tzetzes: τεχνικοί – *kunштownymi*. Ta różnica może wskazywać nie tyle na autokrytykę swej poprzedniej twórczości, co na różnicę w sposobie przygotowania materiałów dydaktycznych. Na taką różnicę zwraca uwagę P. Agapitos, analizując dedykacje w innych tekstach Tzetzesa, w których dwunastowieczny nauczyciel pisze o: ποίημα ἀμελέτητον – wierszu zupełnie niewystudowanym (dedykacje do *Teogonii* oraz do wierszy przeciwko dwóm sekretarzom cesarskim). Agapitos interpretuje to wyrażenie, połączone ponadto z przymiotnikiem: αὐθωρός – *nagły, chwilowy* – jako informację, że wiersze te były przedstawione w sposób nieprzygotowany, niejako zaimprowizowane na daną okoliczność (zob. P. Agapitos: „John Tzetzes and the blemish examiners...”, s. 37; warto też rozważyć interpretację Agapitosa słowa τεχνικός jako „techniczny”: *technikon logon* = technical diction oraz *technikus logous* = technical discourses, ibidem, s. 12). Podobna interpretacja pojawia się u wydawcy tekstu, we wprowadzeniu do pism Tzetzesa W.J.W. Koster pisze: „quos inartificiales vel ex tempore factos (ἀτέχνοις XXIb 1; αὐτοσχεδίοις XXIIc 2) vocavit, [...] artificiales (τεχνικοί in titulo XXIb), zob. W.J.W. Koster: *Prolegomena de commedia...*, s. 79. Ponadto Koster zwraca uwagę na braki w poprawności metrycznej w *Στίχοι περὶ διαφορᾶς ποιητῶν*, co zdaje się potwierdzać założenie, że do tego właśnie tekstu odnosi się Tzetzes w pierwszych wersach *Ἰάμβοι τεχνικοί περὶ κωμωδίας*. Warto jednak pamiętać, że twórczość komentatorska Tzetzesa nie ogranicza się do tych kilku tekstów i o komedii traktuje też w licznych wstępach i komentarzach do poszczególnych autorów antycznych, jak np. do Lykofrona czy Arystofanesa. Równoległą interpretację terminów ἀτεχνοῖς στίχοις i ἰάμβοι τεχνικοί daje M. Lauxtermann, poddając powyższe utwory metrycznej analizie i opisując efekty Tzetzesowego „cyzelowania” w świetle zasad panujących w metryce bizantyńskiej (zob. M. Lauxtermann: *Byzantine Poetry II*, s. 289–290, gdzie

Lauxtermann omawia te właśnie komentarze Tzetesa i przedstawia je jako osobną kategorię w pomysłach na radzenie sobie z trymetrem jambicznym przez poetów piszących po Pizydesie. Na temat metryki bizantyńskiej zob. *ibidem*: *Appendix metrica*, s. 265–381).

w. 15:

— *między występami chórów*: po uzupełnieniu tekstu przez: μελῶν, wers brzmiałby: *po prostu mową jest między pieśniami chórów*.

w. 20:

— *w jasnej, zwięzłej mowie*: Σαφῶς [...] λέπτω τῷ λόγῳ – warto zwrócić uwagę na podobieństwo wyrażenia do Tzetesowego: τοῖς σαφέσι καὶ ληπτοῖς z prologu do *Alegorii Odysei* (Alleg.Od. praef. 40); por. też. E. Cullhed: „The blind bard and ‘I’: Homeric biography and authorial personas in the twelfth century”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 38 (2014), s. 58–67.

w. 21–33:

— *chór komediowy – parodos chóru zwie się parabazą*: ὁ κωμικὸς χορὸς – ἡ πάροδος ὅλη χοροῦ δὲ καλεῖται παράβασις – podobnie w J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, VII. DE CHORO: ὁ χορὸς ὁ κωμικὸς εἰσήγετο ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, τῷ νῦν λεγομένῳ λογιῶν· καὶ ὅτε μὲν πρῶτον πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διελέγετο, πρὸς τὴν σκηνην ἀφεώρα, ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξήει, πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο, καὶ τοῦτο ἐκαλεῖτο στροφή· ἦν δὲ τὰ ἰαμβεῖα τετράμετρα. Εἶτα τὴν ἀντίστροφον προσάδοντες ἄλλιν τετράμετρα ἐπέλεγον ἴσων στίχων· ἦν δὲ ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἰς· ἐκαλεῖτο δὲ ταῦτα ἐπιρρήματα. ἢ δὲ ὅλη πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις. Αἰριστοφάνης ἐν Ἰππεῦσιν.

w. 34–46 (=50):

— *od strony miasta – antepirrhema*: por. J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, Xa. DE CHORO: ὁ κωμικὸς χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἀνδρῶν κδ'· καὶ εἰ μὲν ὡς ἀπὸ τῆς πόλεως ἤρχετο ἐπὶ τὸ θέατρον, διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψίδος εἰσῆει, εἰ δὲ ὡς ἀπὸ ἀγροῦ, διὰ τῆς δεξιᾶς, ἐν τετραγῶνῳ σχήματι, ἀφορῶν εἰς τοὺς ὑποκριτὰς. ἀναχωρούντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν ἐπτάκις ἐστρέφετο ὁ χορὸς, προσέχων ἐφ' ἐκάτερα μέρη τοῦ θεάτρον. ἐκαλεῖτο δὲ τῷ γένει τὸ τοιοῦτον ὀρχημα {...} τῆς ὀρχήσεως {...} παράβασις ὁμωνύμως τῷ γένει τὸ τρίτον μακρόν, τὸ καὶ πνίγος· τὸ τέταρτον στροφή ἢ ῥῥή· τὸ πέμπτον ἐπίρρημα· τὸ ἕκτον ἀντίστροφος ἢ ἀντῳδή· τὸ ἕβδομον ἀντεπίρρημα.

w. 36:

— *absyde* – trudno stwierdzić, co dokładnie u Tzetesa miało znaczyć ἀψίς – *luk*, *absyda*. W dwunastym wieku nie istniał już Teatr Dionizosa ani żadne inne starożytne teatry greckie, których budowę mógłby opi-

sywać bizantyński filolog. Za to w teatrze rzymskim *parodos* (droga do orchestry) była z reguły zabudowana i przybierała formę łuku, a zatem ἄψις w znaczeniu *łuk* może oznaczać to właśnie miejsce. W nomenklaturze teatralnej ἄψις to także półkolisty rząd siedzeń (zob. LSJ s.v.), który można interpretować jako synekdochę całego *theatron*, przez które chór przechodzi po lewej/prawej stronie²⁹.

w. 44 (=47):

— *epirrhema*: otwarta mowa; to, co się mówi wprost. Analogicznie w. 47 (=50) *antepirrhema*: „przeciwmowa”; transliterację nazw poszczególnych elementów dramatu przyjmuję za M. Kocur: *Teatr...*, charakterystykę wymienionych części parabazy zob. *ibidem*, s. 100–102.

w. pomiędzy 43 a 44 (=44–46):

— zob. przyp. 20:

pierwsza (pieśń) w tym gatunku to, co do nazwy, „taniec”,
trzecia część znowu „długa” albo też „duszenie” (*pnigos*),
czwarta nosi nazwę „pieśni” (*oda*) albo „zwrotki” (*strofa*)

— transliteracja i charakterystyka, jak wyżej.

w. 79 (=82):

— *pieśni skambów*: definicja „skambu” jest niemalże tożsama z definicją „skolionu” – pieśni biesiadnej. Koster przyjmuje, że Tzetzes wybiera tę nazwę z powodów metrycznych: σκαμβῶν: pro σκολιῶν pedis trisyllabi evitandi causa (J.W.J. Koster: *Prolegomena de comoedia...*, XXIIb s. 98, ad. vers. 82). Dla skryby przepisującego tekst pojęcie to mogło wydać się obce, stąd zamiast dość oczywistego wobec biesiadnego charakteru *skoliów*: πτότων (*bankietów*) w tekście manuskryptu pojawia się: τρόπων (*zwrotów*) – parokrotnie przecież wcześniej występujących (zwroty chóru).

w. 80 (=83):

— *śpiewane podczas zwrotów*: gdyby przyjąć lekcję: πτότων, tekst brzmiałby: *Te były śpiewane podczas pijackich bankietów*.

w. 81 (=84):

— *skambami, bo były (...) proste*: Σκαμβός oznacza dosłownie *krzywy*; pieśni te miały budowę prostą i nieskomplikowaną.

w. 82 (=85):

— *kiedyś*: wers ten przy lekcji: πτότις zamiast: ποτε brzmiałby: *Inni zaś mówią, że na bankietach [...]*.

²⁹ Interpretację terminu zastosowanego przez Tzetzesa zawdzięczam prof. Jankowi Kuchar-skiemu, któremu jestem bardzo wdzięczna za pomoc w rozwiązaniu tej kwestii.

Bibliografia

- Agapitos P.: „Grammar, genre and patronage in the twelfth century: a scientific paradigm and its implications”. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 64 (2014), s. 1–22.
- Agapitos P.: „John Tzetzes and the blemish examiners: a Byzantine teacher on schedography, everyday language and writerly disposition”. *Medioevo Greco* 17 (2017), s. 1–57.
- Budelmann F.: *Classical Commentary in Byzantium: John Tzetzes on Ancient Greek Literature. W: The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*. Eds. R.K. Gibson, Ch. Shuttleworth Kraus. Leiden 2002, s. 141–169.
- Cullhed E.: „The blind bard and ‘I’: Homeric biography and authorial personas in the twelfth century”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 38 (2014), s. 49–67.
- Goldwyn A., Kokkini D.: *John Tzetzes: Allegories of the Iliad*. Translated by A. Goldwyn, D. Kokkini. *Dumbarton Oaks Medieval Library* 2015.
- Jeffreys E.: *The Sebastokratorissa Irene as Patron. W: Female Founders in Byzantium & Beyond*. Eds. L. Theis, M. Mullett, M. Grünbart. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 60/61 (2011/12), s. 177–194.
- Kocur M.: *Teatr Antycznej Grecji*. Wrocław 2001.
- Koster J.W.J.: *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Groningen 1975.
- Lauxtermann M.: *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*. T. II. Wien 2019.
- Magnelli E.: „Un problema testuale in Tzetzes, De trag. 146-153”. *Medioevo Greco* 16 (2016), s. 161–163.
- Pace G.: *Giovanni Tzetzes, La poesia Tragica, edizione critica, traduzione e commento a cura di Giovanna Pace*. Napoli 2011.
- Pizzone A.: „Tzetzes’ *Historiai*: a Byzantine ‘Book of Memory’?”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 41 (2) (2017), s. 182–207.
- Rhoby A.: „Ioannes Tzetzes als Auftragsdichter”. *Graeco-Latina Brunensia* 15 (2) (2010), s. 155–170.
- Wendel C.: „Tzetzes”. W: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* VII A 2, 1959–2011.
- Wilson N.: *Scholars of Byzantium*. London 1983.