

Anna Maciejewska

Aulos w komedii antycznej

Collectanea Philologica 8, 181-192

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna MACIEJEWSKA

(Łódź)

AULOS W KOMEDII ANTYCZNEJ

Aulos (po łacinie nazywany *tibia*) był w starożytności jedynym z instrumentów dętych dopuszczanym do muzyki artystycznej, a zarazem najbardziej wielofunkcyjnym z tej grupy. Był obecny w najrozmaitszych aspektach codziennego życia i odświętnych ceremonii: od wesela po pogrzeb, od urozmaicenia wieczornej uczyty po podawanie rytmu wioślarzom i marszerującemu wojsku, od ekstatycznych obrzędów bakchicznych po dostojne akty państwowego kultu, wreszcie od przygrywania współzawodniczącym sportowcom po prowadzenie dramatycznych chórów i solowe występy wirtuozów. Istniały całe grupy zawodowe, zajmujące się wytwarzaniem aulosów, grą na nich, nauczaniem. Wszystko to sprawiło, że w świecie antycznej komedii, tak bystro obserwującej i komentującej zwyczajne życie, nie mogło zabraknąć aulosu i auletów. I rzeczywiście, zachowane teksty komiczne i świadectwa dotyczące tego gatunku stanowią obfite źródło wiadomości o tym instrumencie, a zwłaszcza o posługujących się nim ludziach.

Jednocześnie aulos pojawiał się w komedii antycznej w innym wymiarze: nie w jej świecie przedstawionym, ale w warstwie wykonawczej, jako instrument akompaniujący. Interesujące efekty komiczne musiało dawać także celowe mieszanie tych dwóch poziomów sztuki, wciąganie akompaniatorów w akcję sceniczną. Niestety, takie zabiegi nie zawsze są dla nas uchwytny, bo tylko niekiedy pozostawał po nich ślad w tym, czym dysponujemy, czyli w tekście utworu.

Chyba wszyscy badacze muzyki antycznej, niezależnie od kraju pochodzenia, z niesłabnącym zapałem i niestety mizernymi efektami¹ przekonują swych kolegów starożytników, że aulos nie był – jak do tej pory często piszą uczeni i tłumacze – fletem, tylko instrumentem stroikowym w rodzaju oboju. Ponieważ w jednej z komedii znajdziemy pośredni, lecz wyraźny

¹ Por. M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 15–16, 97–101.

argument na rzecz tego twierdzenia, ten właśnie fragment przytoczę w pierwszej kolejności.

W *Punijczyku* Plauta Antamenides, domagający się od stręczyciela prostytutki, nie chce przyjąć proponowanej auletki, argumentując w niemiłosiernie ironiczny sposób, tymi słowy (w. 1415–1416):

*Nil moror tibicinam;
nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient.*

(Nie chcę auletki; trudno ocenić, czy większe ma policzki, czy piersi)²

Mowa o wydęciu policzków u auletów (w rzeczywistości oczywiście tylko podczas gry, nie na stałe), często przedstawianym w antycznej literaturze i plastyce – że wspomnę tylko motyw odrzucenia świeżo wynalezionej instrumentu przez Atenę, którego powodem miał być brzydki wygląd jej twarzy przy grze. Przyczyną tego zniekształcenia jest właśnie budowa aulosu: szczelina między płytkami podwójnego stroika jest bardzo wąska i przyjmuje mniej powietrza, niż go dostarczają płuca grającego. Taki sam efekt występuje w dzisiejszym oboju; w dużo mniejszym stopniu można go zaobserwować przy zaopatrzonym w pojedynczy stroik klarncie, a przy nieposiadającym stroika flecie zachodzi sytuacja wręcz odwrotna: straty powietrza są bardzo duże i instrument wymaga bardzo „długiego” oddechu.

Zanim zajmiemy się tym, co w komedii najciekawsze – postaciami i ich perypetiami, chciałabym omówić fragment *Rycerzy* Arystofanesa, cytowany zazwyczaj przy „technicznym” opisie aulosu i jego brzmienia. Na samym początku sztuki, gdy Słudzy oplakują swój ciężki los, jeden z nich proponuje (w. 8–9):

*Λεῖπο δὴ πρόσελθ', ἴνα
ζυναλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον.*

(Więc podejź tu do mnie,
razem zatkamy nomos Olymposa)³.

po czym wspólnie śpiewają coś, co literami zapisano jako (w. 10):

Μυῦδ μῦδ μῦδ μῦδ μῦδ μῦδ.

² Przekłady, których autorstwa nie podaję, są moje. Jeśli nie posługuję się istniejącymi polskimi przekładami literackimi, oznacza to, że błędnie oddano w nich określenie omawianego instrumentu („flet”) lub instrumentalisty („flecista” lub, co gorsza, „fletnista”). Nie miejsce tutaj na rozważania nad poprawnym polskim nazewnictwem; zainteresowanych odsyłam do mojego artykułu *Aulos, czyli właściwie co?* w „Meandrze” 1 (2000), s. 3–15.

³ Tłum. J. Sławińska-Tyszkowska.

Nowożytni uczeni na ogół ograniczają się do przytoczenia tego cytatu, unikając formułowania na jego podstawie kuszących przecież hipotez co do barwy dźwięku aulosu. Jest to ostrożność chwalebna, wymagająca jednak kilku słów wyjaśnienia. W praktyce scenicznej aktorzy grający niewolników zapewne śpiewali w tym miejscu melodię dobrze znanego utworu auletycznego, i to wybierając jak najsmutniejszą jego część (można przypuszczać, że był to znany z XII *Ody Pytyjskiej* Pindara, przypisywany Olymposowi⁴ πολυκέφαλος νόμος, ilustrujący lament Gorgon po śmierci ich siostry Meduzy). Parodystyczne naśladownictwo utworu instrumentalnego polegało tu przede wszystkim na wokalnym odtworzeniu samej melodii (dla lepszego efektu komicznego wykonawcy powinni śpiewać *a capella*, mimo że w teatrze aulos zawsze był pod ręką). Niewykluczone, że aktorzy starali się również naśladować głosem brzmienie instrumentu, ale jest rzeczą bardzo wątpliwą, czy akurat z tego względu wybrano zapis $\mu\omega\mu\delta$ $\mu\omega\mu\delta$; wydaje się, że jest to po prostu wskazówka wyrażana dzisiaj określeniem *mormorando* – śpiew bez słów, a nawet bez konkretnych artykułowanych głosek.

Cytowany fragment może też być poszlaką wskazującą, że nomos auletyczny przypisywany Olymposowi (πολυκέφαλος lub inny) wykonywano w Atenach w opracowaniu na dwa instrumenty. Sugeruje to określenie $\xi\upsilon\nu\alpha\upsilon\lambda\iota\alpha\nu$, oznaczające grę w duecie dwóch auletów bądź aulety z kitarzystą⁵; miała ona być dyscypliną konkursową na Panatenajach⁶, gdzie, jak z kolei można się domyślić z przedstawień plastycznych, uprawiano ją w wersji na dwa aulosy.

Dźwięk aulosu (na ogół w połączeniu z instrumentami perkusyjnymi) rozlegał się w starożytności przy obrzędach wszelkich kultów ekstatycznych. Stosowana w nich odmiana instrumentu, tzw. frygijska, różniła się od używanej w Grecji przy innych okazjach zakrzywionym różkiem dołączonym na końcu lewej piszczałki i, co za tym idzie, również brzmieniem – niższym i opisywanym jako dudniące i hałaśliwe. Grecka teoria etycznego wymiaru muzyki, która przyporządkowuje rozmaitym okolicznościom stosowne „tryby” czy „tonacje”, uczy, że do takich obrzędów pasują melodie frygijskie. Taka charakterystyczna muzyka – frygijskie aulosy grające we frygijskiej skali – zwiastowała nawet profanom, że w pobliżu odbywają się misteria. Wykorzystał to Arystofanes w *Żabach*. Dla wędrujących po zaświatach Dionizosa i Ksantiasza muzyka stanowi pierwszy znak, że oto dotarli do pośmiertnej siedziby wtajemniczonych (w. 312–313, 318):

⁴ *Scholia in Pindarum vetera*, Pyth. 12, sch. 39c.

⁵ *Suda* i Hesychios s.v. $\xi\upsilon\nu\alpha\upsilon\lambda\iota\alpha\nu$.

⁶ Juliusz Polluks, *Onomasticon*, 4, 83.

ΞΑ. Οὐ κατήκουσας; ΔΙ. Τίνος;

ΞΑ. Αὐλῶν πνοῆς. [...]

ΞΑ. Τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖν', ὃ δέσποθ'· οἱ μεμνημένοι

(Ks. Nie słyszałeś? D. Czego?

Ks. Dźwięku aulosów. [...]

Ks. To są, o panie, wtajemniczeni)⁷.

Mamy nawet nieco informacji o muzycznej oprawie tego fragmentu komedii. W scholiach zachowała się wzmianka o zaznaczonej w tym miejscu w tekście utworu wskazówce wykonawczej (*Scholia in Aristophanem vetera: in Ranas*, 312):

ἀλλεῖ τις ἔνδοθεν: Παρεπιγραφή. σημαίνει γὰρ ὅτι ἔσωθεν τις ἠύλησε μὴ ὁρώμενος τοῖς θεαταῖς.

(ktoś gra na aulosie z wewnątrz: Dopisek. Oznacza, że z wewnątrz grał na aulosie ktoś niewidoczny dla widzów).

Nie wiadomo, jaką melodię grał ukryty auleta. Oczywistym rozwiązaniem wydaje się wprowadzenie urywka orgiastycznej muzyki frygijskiej, chociaż sam Arystofanes raczej nie przepadał za muzycznymi eksperymentami (w tychże *Zabach* wyśmiewał się z nowomodnych kompozytorskich i aranżacyjnych pomysłów Eurypidesa).

W klasycznej epoce kultury greckiej najbardziej znani wirtuozi aulosu pochodzili z Teb. W przeciwieństwie do Aten (gdzie wówczas zaczynało już uznawać ten instrument za niegodny wolnego obywatela, a zawodowych auleców ceniono tylko tak, jak ceni się dobrych fachowców), w Beocji auleci cieszyli się ogólnym poważaniem, a nauka gry na aulosie stanowiła jeden z obowiązkowych elementów kształcenia młodzieży⁸. Nic więc dziwnego, że w wielkiej liczbie uczniów wynajdywano szczególnie uzdolnionych, którzy mogli z powodzeniem zrobić karierę solową. Oprócz sławy wirtuoza – cenionej tylko w niektórych środowiskach – przynosiła ona znaczne profity materialne: znani auleci, którym udało się zwyciężyć w prestiżowych agonach, kazali sobie słono płacić za każdy występ, a potem obnosili

⁷ Charakterystyczną wzmiankę o aulosie towarzyszącym bakchicznym obrzędowi czynią też Chmury w komedii Arystofanesa (311–313): ἤρι τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις / εὐκελεύδων τε χορῶν ἐρεθίσματα / καὶ μῦσα βαρῆβρομος αὐλῶν. (wiosną – radość z powrotu Bromiosa, / pieśni chórów podniecające / i niskie dźwięki aulosów – tłum. J. Ławińska-Tyszkowska).

⁸ Dio Chryzostom, *Orationes*, 7, 120–121 (część oddawana zwycięzcom agonów auletycznych); Plutarch, *Alcibiades*, 2, 5–6 (przeciwstawienie kształcenia muzycznego w Tebach i Atenach).

się ze swoją chwałą i świeżo zdobytym majątkiem niczym dzisiejsze gwiazdy Hollywood⁹.

Zachowały się imiona wielu z nich; najznamienitsi Tebańczycy to Pronomos i Antygenidas (którzy wprowadzili zmiany w konstrukcji instrumentu znacznie zwiększające jego możliwości brzmieniowe), ale najbardziej charakterystyczną postacią był z pewnością Ismeniasz. Nie gardził żadną okazją do zarobku, a przy tym nigdy nie omieszkął podkreślić własnej wyższości słowem, strojem, zachowaniem¹⁰. Skoro pozwalał sobie na tak ostentacyjne gwiazdorstwo, musiał być rzeczywiście dobrym muzykiem (grecka publiczność, mimo gorzkich wypowiedzi niektórych malkontentów, na ogół miała wyrobiony słuch i raczej by nie płaciła za marne wykonania), ale prawdziwe mistrzostwo osiągnął w sztuce kreowania własnego wizerunku. Wszystko to czyniło go wymarzoną przedmiotem drwiny.

Arystofanes kpi zarówno z Beotów, których tradycyjnym zajęciem jest gra na aulosie, jak imiennie z Ismeniasza, przedstawiając w *Acharnejczykach* Tebańczyka, który pojawia się na scenie z niewolnikiem (czyli osobnikiem gotowym na każde skinienie) o imieniu Ismeniasz. Towarzyszy mu też grupa auletów, do których zwraca się tymi słowy (w. 862–863):

ὄμεις δ', ὅσοι Θεΐβαθεν ἀδλεῖται πάρα,
τοῖς ὀστίνοις φουσεῖτε τὸν πρωκτὸν κυνός.

(Wy zaś, auleci z Teb, ilu was tu jest,
na kościanych [piszczakach] zadmijcie „psi zadek”).

Ciekawe, w jaki sposób wyreżyserowano tę scenę: wejściu Tebańczyka towarzyszył zapewne instrumentalny popis aulety lub auletów, którzy przygrywali do całej komedii. Znając subtelność starej komedii attyckiej, można sobie wyobrazić odgłosy wydobywane z instrumentów w utworze wdzięcznie zatytułowanym „psi zadek...”

Warto zwrócić uwagę również na dalszy ciąg przywołanej sceny: Dika-jopolis, odganiając gościa z Teb i jego hałaśliwą zgraję auletów, mówi (w. 865–866):

Παδ' ἔς κόρακας. Οἱ σφήκες, οὐκ ἀπὸ τῶν θυρῶν:
Πόθεν προσέπτονθ' οἱ κακῶς ἀπολούμενοι
ἐπὶ τὴν θύραν μοι Χαϊριδῆς βομβάβλοι;

⁹ Pliniusz, *Historia naturalis*, 37, 6 (o ostentacyjnej rozrzutności Ismeniasza, niewiele mniejszej Dionisodora i Nikomacha).

¹⁰ Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum*, 4, 22 (przeciwstawiony „elitarnemu” Dionisodorowi); Plutarch, *Quaestiones convivales*, 632c–d (przy obrzędach religijnych); o jego sławie Diog. Laert., 7, 125 (Πάντα τ' εὖ ποιεῖν τὸν σοφόν, ὡς καὶ πάντα φασὲν τὰ ἀλλήματα εὖ ἀλεῖν τὸν Ἴσμηνίαν.) i Apulejusz, *De Deo Socratis*, 12.

(Wynocha, do diabła. Osy, nie odejdziecie od drzwi?
Skąd się wzięliście, obyście szczeźli,
pod moimi drzwiami, Chajridejscy bzykacze?)

używając w charakterze obelgi imienia innego tebańskiego muzyka działającego i znanego jak zły szeląg w ówczesnych Atenach, Chajrisa. Wcześniej w *Acharnejczykach* mówi się o nim (w. 15–16):

ἦτες δ' ἀπέθανον καὶ διεστράφην ἰδών.
τε δὴ παρέκυψε Χαίρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον.

(Omal nie zdechłem i aż mnie skreśliło,
gdy Chajris wypiął się w podniosłej pieśni)¹¹.

a scholiaści piszą: Χαίρις δὲ ἀδλητῆς Θηβῶτος ἄμουσος¹². Aby zasłużyć sobie na taką reputację, musiał grać rzeczywiście okropnie. Wskazanie po imieniu sugeruje, że mimo to był również solistą lub akompaniatorem chórów (funkcje często łączone), bo zajmujący niższy szczebel w muzycznej hierarchii auleci przygrywający przy ofiarach pozostawali na ogół anonimowi. (Chyba, że Chajris mimo skromnej pozycji i takichże umiejętności próbował stylem bycia naśladować wirtuozów, co czyniłoby zeń postać szczególnie charakterystyczną.)

Innym auletą wykpionym imiennie przez Arystofanesa był niejaki Konnas, wymieniony w *Rycerzach*. Powód, dla którego go wysmiewano, był dokładną odwrotnością nowobogackiej manieri Ismeniasza. Arystofanes pisze o nim (w. 534):

ὄσπερ Κορνᾶς. στέφανον μὲν ἔχων αἶθον, διψῆ δ' ἀπολωλώς

(jak Konnas, już wieniec na głowie mu zwiądł, z pragnienia usycha)¹³.

a scholiasta wyjaśnia, że wspomniany wieniec był nagrodą za olimpijski agon auletyczny, natomiast nędza i pragnienie efektem pijaństwa¹⁴. Jego nietypową i żalostną postać wykorzystał nie tylko Arystofanes, Kratinos pisał (scholia do *Rycerzy*, 534a):

“ἔσθιε καὶ σῆ γαστρὶ δίδου χάριν, ὄφρα σε λιμὸς
ἐχθαίρη, Κορνᾶς δὲ πολυστέφανός σε φιλήσῃ”

¹¹ Tłum. J. Ławińska-Tyszkowska.

¹² *Sholia in Aristophanem: in Acharnenses (vetera et recentiora Triclinii)*, 866a.

¹³ Tłum. J. Ławińska-Tyszkowska.

¹⁴ *Sholia in Aristophanem: in Equites (vetera et recentiora Triclinii)*, 534a: ὁ Κορνᾶς ἀδλητῆς ἦν καὶ μέθυσος, ὃ εἰς συμπόσια παρήει συνεχῶς ἔστεμμένος. οὗτος Ὀλυμπιονίκης γενόμενος καὶ πολλάκις στεφανωθείς πενιχρὸς ἦν μηδὲν ἔχων ἀλλ' ἢ τὸν κότινον.

(Jedź i naciesz swój brzuch, a szybko głód
cię dopadnie głód i pokocha Konnas uwięziony).

Cytowany fragment *Rycerzy* okazuje się w ten sposób tym zjadliwszy: porównanie z Konnasem odnosiło się właśnie do losu podupadłego Kratinosa. Znamy też tytuł zaginionej komedii Amejsiasza *Konnas*¹⁵.

Nieporównanie niżej w artystycznej hierarchii od auletów popisujących się na scenie stały zawodowe auletki. Ich zajęciem było dostarczanie rozrywki podczas uczt, często wspólnie z dziewczętami (lub chłopcami) grającymi na innych instrumentach i tańczącymi. A jeśli pojawiały się przy takich okazjach, trudno, żeby nie było o nich mowy w komedii, szczególnie w obyczajowej komedii średniej i nowej oraz w obficie z nich czerpiącej komedii rzymskiej.

Auletki przeważnie były niewolnicami, czasem należącymi do pana domu, czasem wynajmowanymi. (W Atenach doby klasycznej istniały specjalne szkoły kształcące muzykantki, akrobatki i tancerki, a potem wypożyczające je na przyjęcia.) W literaturze takie dziewczyny bywają zrównywane z heterami. Rzeczywiście, nierzadko wykonywały, mniej lub bardziej chętnie, również usługi seksualne – taki był jednak los wszystkich niewolnic (a zwłaszcza młodych i ładnych). Bo cóż mógł dać opór np. nieszczęsnej Dardanis, auletki z *Os Arystofanesa*, uprowadzonej z uczy przez pijanego Filokleona i w niewybredny sposób nakłanianej do pieszczot w zamian za mglistą obietnicę wykupienia z niewoli (w. 1341–1347 i 1351–1353):

ἀνάβαινε δεῦρο. χρυσομηλόλονθιον.
τῇ χειρὶ τοῦδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.
ἔχου· φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον·
ὄμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται.
ὄρθς ἐγὼ σ' ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην
μέλλουσαν ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ζυμπότας·
ὣν εἶνεκ' ἀπόδος τῷ πέει τῶδὶ χάριν.
[...]
εἴαν γένη δὲ μὴ κακῇ νυνὶ γυνή.
ἐγὼ σ', ἐπειδὴν οὐμὸς υἱὸς ἀποθάνη,
λυσάμενος ἔξω παλλακίην, ὦ χοιρίον.

(Chodź tu na górę do mnie, złoty żuczku,
weźże do rączki, pogłaskaj ten rzemień,
tylko uważaj, bo stary, sparciały,
ale wciąż lubi, gdy za niego ciągną.
Widzisz, jak ja cię sprytnie wyciągnąłem
z uczy, gdzie miałaś z tamtymi świntuszyć?
Odwdzięcz się za to temu kutasowi.

¹⁵ Atenajos, 5, 59.

[...]

Jeśli okażesz się dobrą kobietką,
wykupię ciebie, kiedy mój syn umrze
wezmę do siebie, moja ty cipeczko)¹⁶.

Bardziej romansowo nastrojona nowsza komedia zastąpiła takie sceny sytuacjami, gdzie auletki rzeczywiście dostępują wyzwolenia, najczęściej z rąk młodego utracjusza o czułym sercu, pod nieobecność skąpego ojca. Czytamy o tym u Plauta w *Mostellarii* (w. 970–972):

*Philolaches hic habitat, cuius pater est Theopropides.
qui, postquam pater ad mercatum hinc abiit, hic tibicinam
liberavit*

(Mieszka tu Filolaches, syn Teopropidesa,
który, gdy ojciec wyjechał w sprawach handlowych,
ten wyzwolił auletkę).

i w *Pseudolusie* (w. 482–484):

*Simo quid ais? ecquam scis filium tibicinam
meum amare? Ps. Ναὶ γάρ. Sim. Liberare, quam velit?
Pseudolus Καὶ τοῦτο ναὶ γάρ.*

(S. co mówisz? Więc wiesz, że mój syn
kocha auletkę? Ps. Tak. S. I że chce ją wyzwolić?
Ps. Tak, to też).

Wydaje się, że na ogół auletki po prostu pracowały w tych samych miejscach, co hetery, prostytutka zaś stanowiła ich uboczne zajęcie, nie zawsze i nie wszędzie praktykowane. O bliskości, ale zarazem rozdziale tych profesji świadczą teksty, w których wymienia się obie kategorie dam do towarzystwa, a są to m.in. fragmenty komedii Menandra (*Pericliromene*, 340–341):

οὐ γὰρ ὡς ἀλλ[ητρ]ῆς οὐδ' ὡς πορνίδιον τρισάθλιον
ἦλθε.]

(bo nie jak auletki ani jak nędzna ładaczniczka
przybyła)

i Plauta (*Mostellaria*, 959–961):

¹⁶ Tłum. J. Ławińska-Tyszkowska.

[...] *bibi,*
scorta duci, pergraecari, fidicinas tibicinas
ducere.

(upijać się
 brać sobie dziwki, udawać Greka, muzykantki z lirą czy aulosem
 prowadzać).

Wbrew pozorom **przeciwno** pełnemu utożsamieniu zawodów auletki i prostytutki przemawia scena z *Punijczyka* Plauta (w. 1414–1415):

Antamenides: *Leno, tu autem amicam mihi des facito aut auri mihi reddas minam,*
 Lycus: *Vin tibicinam meam habere?*

(A.: Stręzcycielu, ty więc daj mi kochankę albo oddaj minę złota.
 L.: Chcesz moją auletkę?)

Stręzcyciel proponuje tu klientowi auletkę **zamiast** zwykłej dziewczki (ten zresztą, jak już widzieliśmy, propozycji nie przyjmuje). Ponieważ dziewczyna jest własnością sutenera, musi świadczyć takie dodatkowe usługi, ale jej zasadnicze zajęcie polega na graniu, zapewne podczas organizowanych przezeń orgietek.

Często zresztą o auletkach mówi się bez erotycznego kontekstu; one same i ich muzyka występują jako jeden z nieodzownych elementów uczt. Zachowane wzmianki komików dotyczą szczególnego przypadku uroczystości: obrzędu ślubnego i weselnego przyjęcia. Auletką akompaniuje pieśni weselnej w *Braciach* Terencjusza (903–905):

Demeas: *sed quor non domum*
uxorem accersi'? Aeschinus: *cupio; verum hoc mihi moraest,*
tibicina et hymenaeum qui cantent.

(Demeasz (ojciec): Lecz dlaczego, proszę,
 Żony do domu jeszcze nie – Eschinus (syn): Chcę, lecz się spóźnia
 Muzykantka i chór, co śpiewa pieśń weselną)¹⁷.

Auletki zatrudniane przy weselu wymienia się jednym tchem z kucharzami i personelem pomocniczym. We fragmencie utworu Antyfanesa (komedia średnia; zachowane u Atenajosa, 4, 72)

¹⁷ Tłum. M. Brożek. Por. u Lukiana, *Dialogi meretricii*, 2, 3. Akurat tę funkcję (granice na ślubie i weselu) nie zawsze spełniała kobieta. Plaut pisze o mężczyźnie: [Olympio] *Age tibicen, dum illam educunt huc novam nuptam foras, / suavi cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo. / hymen hymenaeae o hymen (Casina, 798–800)*, ale to już Rzym, gdzie mężczyźni pełnili wszystkie funkcje właściwe greckim auletkom, z usługami seksualnymi włącznie.

τέτταρες δ' ἀθλητρίδες
ἔχουσι μισθὸν καὶ μάγειροι δώδεκα.

(Zapłatę biorą cztery auletki
i kucharzy dwunastu)

Bardzo podobne sformułowania znajdziemy u Plauta w *Aulularii*, gdzie w weselnych przygotowaniach pojawiają się parę razy *coqui et tibicinae*¹⁸. U Atenajosa zachowała się pochodząca od Antyfanesa wyliczanka produktów, w których specjalizowały się poszczególne okolice. Obok kotłów z Argos, wina z Fliasos, materacy z Koryntu i ryb z Sykionu znajdują się tam kucharze z Elidy i auletki z Ajgion (1, 49):

ἔξ Ἑλίδος μάγειρος, ἐς Ἄργους λέβης,
Φλιάσιος οἶνος, ἐκ Κορίνθου στρώματα,
ἰχθὺς Σικυώνος, Αἰγίου δ' ἀθλητρίδες.

Wydaje się jednak, że była to jednostkowa opinia, daleka od powszechnej sławy ojczyzny wirtuozów, którą cieszyły się Teby.

Również Demeasz z *Samijki* Menandra, wybierając się do łaźni, a potem na wesele syna, każe sobie przysłać służące niezbędne w tych miejscach (w. 730):

Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, ἀθλητρίδα.

(Chrysis, przyslij kobiety, łaźniebną, auletkę)

Auleci, auletki, a nawet sama sztuka auletyki bywali tytułowymi bohaterami komedii. Niestety, z takich utworów przetrwały do naszych czasów jedynie tytuły, pochodzące z greckiej komedii średniej i początków nowej: *Ἀθλητής* i *Ἀθλητρίς* Antyfanesa, *Ἀθλητρίς* Anaksilasa, *Φίλωνος* Teofila i *Περὶ ἀθλῶν* Aleksisa z Thuriói. Możemy sobie tylko wyobrazić ich treść oraz zwariowane efekty muzyczne towarzyszące przedstawieniom.

O aulosie akompaniującym scenicznemu wykonaniu komedii wiadomo niewiele. Na pewno był w niej normalnie używany, zachowały się bowiem przedstawienia plastyczne (malarstwo wazowe) wyobrażające aktorów, a zwłaszcza chóry komiczne w towarzystwie auletów (np. scena przedstawiająca aulekę prowadzącego grupę mężczyzn siedzących jedni drugim na plecach, która bywa identyfikowana jako obrazek z *Rycerzy* Arystofanesa).

¹⁸ Wiersze 280–281: *Postquam obsonavit erus et conduxit coquos / tibicinasque hasce apud forum [...]* i 288–292.

Pisane wzmianki o auletach biorących udział w przedstawieniu komedii dotyczą sytuacji, w których niejako wykraczali oni poza swą normalną funkcję dostarczania tła muzycznego. Niekiedy na aulosie trzeba było wykonać jakieś szczególne efekty dźwiękowe, istotne dla przebiegu akcji. Takiej praktyki w wielu miejscach można się tylko domyślać (n.p. w przytoczonym wyżej ustępie z *Acharnejczyków*), czasem jednak już starożytni odnotowywali jej stosowanie w zapisywanych didaskaliach. Sens takich notatek wyjaśniali z kolei scholiaści. Wspomniałam już o wskazówce wykonawczej w *Zabach*; podobnie przy fragmencie *Ptaków*, gdzie słyhać śpiew Słowiczki, czytamy (*Scholia in Aristophanem vetera: in Aves*, 222):

ἀὐλεῖ: Τοῦτο παρεπιγέγραπται, δηλοῦν ὅτι μιμεῖται τις τὴν ἀηδόνα ὡς ἔτι ἔνδον οὔσαν ἐν τῇ λόχμῃ.

(To dopisano, znaczy, że ktoś naśladuje słowiczkę, która jest jeszcze wewnątrz gaju).

Młodszy komediopisarze pozwalali sobie nawet na chwilowe przełamanie konwencji i wciągali auletów w akcję utworów. Nie wiadomo, jak często muzycy brali udział w akcji przedstawienia samym tylko gestem czy ruchem. (Można przypuszczać, już w *Acharnejczykach* auleta-akompaniator przyłączał się do orszaku muzykantów gościa z Teb.) Wyraźnie widać to wówczas, gdy komediopisarz każe aktorom zwracać się do auletów w tekście sztuki. I tak w *Odludku* Menandra niewolnik Getas mówi (w. 879–881):

ἐγὼ προσελθὼν ὄψομαι δεῦρ[
αὐλεῖ.

τί μοι προσαυλεῖς, ἄθλι' οὗτος; οὐδέπω σχολή [μοι.
πρὸς τὸν κακῶς ἔχοντα πέμπουσ' ἐνθαδὶ μ'· ἐπίσ[χες.

(Wyjdę, zobaczę, co się tutaj dzieje.
[Słyhać głos aulosu na orchestrze.]
Cóż ty mi grasz, łajdaku? Jeszcze nie mam czasu,
Wysyłają mnie tutaj do chorego – czekaj!)¹⁹.

Jeszcze dalej idzie Plaut, u którego niewolnik nie tylko proponuje aulecie udział w uczcie, ale w dodatku tłumacząc sobie jego odmowny gest nie koniecznością kontynuowania akompaniamentu, ale brakiem płynności finansowej, najbezczelniej w świecie zaznacza, że wino obciąża koszty przedstawienia (*Stichus*, 715, 717–718):

bibe, tibicen. age, si quid agis, bibendum hercle hoc est, ne nega.
[...] non hoc tuo fit sumptu: inpendet publicum.
haud tuom istuc est te vereri. eripe ex ore tibias

¹⁹ Tłum. J. Łanowski.

(Napij się też, klarncisto, [muzykant nie może przerwać akompaniamentu, nie przyjmuje wina] Nie na twój rachunek; władza nam zapłaci za to...)²⁰.

Komedia, tak w starożytności, jak i dzisiaj, stanowi zwierciadło codziennego życia. Zwierciadło krzywe, ale odbijające wszystko, co znajdzie się w jego zasięgu. Śledząc pojawiające się w nim obrazy, można się dowiedzieć o sprawach może nie największych, ale powszechnie znanych, ważnych przez swoją pospolitość. Takim pospolitym elementem antycznej rzeczywistości był aulos – instrument niejednokrotnie w komedii pokazywany, a jednocześnie przygrywający w tle podczas samego przedstawienia.

Ostatnie zacytowane fragmenty wydobywają też interesujący rys samej komedii antycznej: bawi się ona wszystkim, nawet własną konwencją. A umiejętność śmiania się z siebie samego jest przecież najważniejszym sprawdzianem poczucia humoru.

Anna MACIEJEWSKA

DE TIBIA IN COMOEDIIS ANTIQUIS DESCRIPTA

(Argumentum)

In hoc articulo monstrantur testimonia comoediarum antiquarum ad tibiam ipsam, tibicines tibicinasque pertinentia. Quae testimonia tractant de ipso instrumento eiusque sonitu, de modo ac de quibusdam occasionibus canendi, de musicis notissimis qui nominatim irridentur et anonymis qui solum pro exemplo generis sui adhibentur. Haec omnia antiquis solita fuerunt et propterea ab imagine comica vitae cotidianae abesse non potuerunt.

Ex altera parte in nonnullis locis poetae in fabulam ipsam inducunt tibicinem qui solebat spectaculum musica comitare, ludunt igitur etiam consuetudine scaenica et tamquam se ipsos operaque sua derident.

²⁰ Tłum. G. Przychodzki, od niego też pochodzi dodane w nawiasie kwadratowym objaśnienie sytuacji.