



MEANDER

ROK LXXIX 2024: s. 91–110
ISSN 0025-6285
DOI: 10.24425/meander.2024.152486

PAWEŁ MAJEWSKI
ORCID: 0000-0002-8902-3641
e-mail: pj.majewski@uw.edu.pl
Institut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

PERWERSYJNY SENEKA

SENECA THE PERVERSE

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę porównania opisu zmasakrowanych zwłok Hipolita, kończącego Senecjańską *Fedre*, relacji o perwersyjnych praktykach Hostiusza Kwadry z *Zagadnień przyrodniczych* tegoż autora oraz powszechnego w okresie wczesnego cesarstwa skrajnego okrucieństwa rzymskich widowisk amfiteatralnych. Analizując te ślady historyczne i kulturowe, autor formułuje kilka tez dotyczących mentalności Rzymian w omawianej epoce.

Słowa kluczowe: dramat rzymski; Seneka; *Fedra*; *Zagadnienia przyrodnicze*; starożytny Rzym

Summary: The present discussion sets out to compare the description of the massacred corpse of Hippolytus that concludes the Senecan *Phaedra*, the account of the perverse practices of Hostius Quadra from the same author's *Naturales quaestiones*, and the extreme cruelty of Roman amphitheatre spectacles common during the early Imperial period. Analysing these historical and cultural traces, the author formulates several theses about the mentality of the Romans in the era in question.

Keywords: Roman drama; Seneca; *Phaedra*; *Naturales quaestiones*; ancient Rome



Ten utwór jest dostępny na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0), która umożliwia nieograniczone korzystanie, rozpowszechnianie i kopiowanie utworu pod warunkiem odpowiedniego oznaczenia autora i źródła. Zob. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

Postulat nienaruszalności i integralności cielesnej jako jednego z praw podstawowych dla każdej istoty ludzkiej jest zjawiskiem historycznie świeżym. Przez większą część ludzkich dziejów właściwie żaden człowiek ani żadna grupa społeczna nie mogli cieszyć się pełną gwarancją takiej nienaruszalności. Nawet reprezentanci najwyższych, uprzywilejowanych warstw musieli liczyć się z możliwością poniesienia uszczerbku na swoich ciałach w przypadku przewrotu politycznego lub przegranej walki. Między innymi z tego powodu próg wrażliwości na niszczenie ludzkich ciał był w dawnych epokach znacznie wyższy niż obecnie. Nie znaczy to wprawdzie, że obniżał się on linearnie poczynając od całkowitej niewrażliwości w najdalszej przeszłości, ale aż do późnej nowoczesności nigdy nie był tak niski, aby nie dopuszczać żadnych ingerencji niektórych ludzi w organiczne struktury ciał innych ludzi¹.

Niech jako przykład antyczny tej niewrażliwości posłuży *passus Fedry* Seneki kończący całą sztukę, smutny finał, w którym Tezeusz wypowiada monolog stojąc nad szczątkami ciała swojego syna, Hipolita. Oto jego tekst oryginalny i polskie tłumaczenie (w. 1247–1280):

*Huc, huc, reliquias vehite cari corporis
pondusque et artus temere congestos date.
Hippolytus hic est? crimen agnosco meum:
ego te peremi; neu nocens tantum semel* 1250
*solusve fierem, facinus ausurus parens
patrem advocavi. munere en patrio fruor.
o triste fractis orbitas annis malum!
complectere artus, quodque de nato est super,
miserande, maesto pectore incumbens, fove.* 1255
*Disiecta, genitor, membra laceri corporis
in ordinem dispone et errantes loco
restitu partes: fortis hic dextrae locus,
hic laeva frenis docta moderandis manus
ponenda: laevi lateris agnosco notas.* 1260
*quam magna lacrimis pars adhuc nostris abest!
durate trepidae lugubri officio manus,
fletusque largos sistite, arentes genae,*

¹ Zob. na ten temat np. esej Mariana Zdziechowskiego *O okrucieństwie*, Znak, Kraków 1993.

O losu okrucieństwo, bogów łasko sroga!
 Tak oto me życzenie ojcu syna wraca?
 Ostatni dar rodzica przyjmij ty, którego
 Nie raz będziemy grzebać. Dziś to ogień spali.
 Otwórzcie dom żalobą tak straszliwą mroczny! 1275
 Niechaj cała Mopsopia rozjęczy się płaczem!
 Wy przygotujcie ogień królewskiego stosu,
 A wy po polach strzępów ciała rozrzuconych
 Szukajcie! Ją natomiast trzeba gdzieś zakopać.
 Niech ziemia będzie ciężka jej głowie bezecnej³. 1280

Jest to zatem scena, w której Tezeusz usiłuje zrekonstruować zmasakrowane ciało własnego syna (do którego śmierci sam się wydatnie przyczynił, choć nie był jej bezpośrednim sprawcą), dopasowując do siebie rozszarpane fragmenty, jak gdyby układał makabryczne puzzle. Niektóre z nich są zniekształcone do tego stopnia, że Tezeusz nie potrafi określić, którą część żywego ciała Hipolita stanowiły. Rekonstrukcja jest także niekompletna, o czym świadczy skierowane do sług polecenie, aby szukali dalszych szczątków w miejscu śmierci królewiczki. Do kwestii wizualizacji tej sceny (jest to przecież *passus* z utworu dramatycznego, czyli będącego przynajmniej teoretycznie partyturą wykonawczą przedstawienia teatralnego) powrócę później. Teraz zajmę się niektórymi jej kontekstami.

Dokładne wyliczenie kawałków ciała, jeśli odczytać je spod warstwy poetyckiej mowy związanej, sprawia wrażenie, jak gdyby było zamierzone jako efekt szokujący, makabryczny. Wyliczone są kolejno: obie ręce, oderwane od tułowia; lewa część korpusu; następnie strzęp tak zniekształcony, że nie da się określić jego właściwego miejsca anatomicznego, przeto Tezeusz umieszcza go w pustym miejscu swojej potwornej układanki; wreszcie głowa ze zmasakrowaną twarzą. Dla współczesnego odbiorcy scena ta, jeśli ją zwizualizuje, może przypominać sekwencję z krwawego horroru. A jednak takie sceny stanowiły specyficzną, szeroko uznawaną właściwość kultury rzymskiej w okresie wczesnego cesarstwa.

Fedra nie jest jedynym utworem scenicznym Seneki, w którym pojawia się motyw poddania ludzkiej cielesności skrajnie destrukcyjnemu działaniu – kanibalska uczta Tyes-tesy, przedśmiertne męki Herkulesa, zbrodnia rodzinna Medei również są u niego podane z dużą wyrazistością, inaczej niż w tragediach greckich, na których luźno się wzorował. Władysław Strzelecki we wstępie do polskiego przekładu *Fedry* zauważa:

Rzuca się w oczy zamiłowanie [Seneki] do bardzo drobiazgowego opisu szczegółów – w sposób jak najbardziej retoryczny – tam, gdzie grecki pierwowzór zbywał je milczeniem lub poświęcał im kilka słów; by wymienić choć jeden przykład, u Eurypidesa przygotowania Medei do zbrodniczego czynu nie są w ogóle opisane, u Seneki natomiast rozrosły się one do rozmiarów olbrzymiej partii (*Medea*, ww. 670–739). [...] Wbrew powyższym przepisom [to znaczy cytowanym przez badacza zaleceniom Horacego w *Sztuce poetyckiej* dotyczącym

³ Przeł. Anna Świderkówna. Pominięto dodane przez tłumaczkę didaskalia oraz przyporządkowanie w. 1256–1270 do partii Chóru, które jest dyskusyjne (w najnowszej, cytowanej tutaj edycji krytycznej cały ten monolog wypowiada Tezeusz). „Mopsopia” to jedno z określeń Attyki, krainy, w której rozgrywa się akcja dramatu.

unikania zbyt drastycznych sytuacji w utworach scenicznych] Medea u Seneki morduje swe dzieci na scenie, Atreus w tragedii *Thyestes* nie gotuje wprawdzie na scenie ciał pomordowanych dzieci brata, ale Thyestes po spożyciu ohydnej biesiady ogląda właśnie na scenie resztki ciał swoich synów. Jednym słowem, potworności, o jakich widz grecki dowiadywał się tylko ze sprawozdania gońca, [...] są tutaj wprowadzone na scenę⁴.

Specyfika tragedii Seneki stanowi dowód na to, że obrazy makabryczne są swoiste dla dramaturgii rzymskiej tego okresu (w dochowanych urywkach tragedii z czasów republiki, czyli dzieł Akejusza i Pakuwiusza, nie ma niczego podobnego). Nadto, podobnie jak przy tematach, o których wspomina Strzelecki, w greckich realizacjach scenicznych mitu o niemożliwej miłości Fedry do jej pasierba defragmentacja ciała Hipolita rozszarpanego i strawanego przez szalejącego zaprzęg konny również nie była tak dobitnie unaoczniana ani nawet opisywana. W zachowanej wersji tragedii Eurypidesa poświęconej temu mitowi (*Hipolit uwięziony*) młody książę wychodzi żywy z wypadku i w eksodosie pojawia się na scenie, aby odbyć ostatnią wymianę zdań z ojcem (w. 1440–1461), po której kona na oczach widzów – jego obrażenia pozwalają mu zatem zachować przytomność. Wspomina jedynie o swoich ranach i jest podtrzymywany przez sługi. Nie wiadomo, jak wyglądała ta sytuacja w pierwszej, niezachowanej wersji Eurypidejskiego *Hipolita* – tej, w której Fedra wyznawała swojemu pasierbowi miłość osobiście, co tak zbulwersowało ateńską publiczność, że sztuka przepadła w agonii⁵. Zachowane szczątki tragedii (fr. 428–447 Kannicht) nie pozwalają snuć na ten temat nawet luźnych domysłów, chociaż sugerowano, że to właśnie ona była podstawą dla wersji Seneki⁶. Z wersji Sofoklesa, która powstała chyba w podobnym czasie, co obie tragedie Eurypidesa, przetrwały w tekstach późnoantycznych erudytów i leksykografów dwa tuziny wersów oraz kilkanaście oderwanych słów (*Fedra*, fr. 677–693 Radt) – sytuacja jest zatem i tutaj podobna: tekst tragedii został w przekazie tak zmasakrowany, że nie umiemy nawet w zarysach domyślić się jego pierwotnej postaci. Niemniej w jedynej zachowanej tragedii greckiej traktującej o śmierci Hipolita na pewno nie ma żadnego akcentu czy szczegółu, który można by uznać za choćby w przybliżeniu tak makabryczny, jak scena w tragedii Seneki⁷.

W wypowiedzi poprzedzającej tę scenę Tezeusz Seneki mówi o własnej śmierci i mękach przedśmiertnych mających tę samą postać – kawałkowania ciała, rozszarpywania go na części, ćwiartowania żywcem (w. 1201–1243). Pozostaje jednak żywy, ograniczając się do masochistycznego fantazjowania, podczas gdy jego syn naprawdę uległ defragmenta-

⁴ W. Strzelecki, *Wstęp*, [do:] Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Ossolineum, Wrocław – Kraków 1959, s. XXIV, XXIX–XXX. Należy podkreślić, że Seneka wprowadza te ekstremalne szczegóły zarówno w warstwie tekstowej swoich tragedii, jako retoryczne opisy, jak i w obszarze działań scenicznych. W tym drugim przypadku – jeśli jego tragedie były wystawiane – widzowie oprócz bardzo dokładnego opisu słownego otrzymywali również naoczny obraz zmasakrowanych ludzkich ciał.

⁵ Zob. Eurypides, *Hippolytos zaslaniający oblicze*, przeł. i oprac. P. Majewski, [w:] Eurypides, *Tragedie*, t. V, oprac. M. Borowska, ISKŚiO UW, Wrocław 2015, s. 155.

⁶ Zob. J. Axer, *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa 1991, s. 78.

⁷ Na ten temat zob. też: Ch. Segal, *Senecan Baroque. The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, TAPhA 114, 1984, s. 311–325; M. Paschalis, *The Bull and the Horse. Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra*, AJPh 115, 1994, s. 105–128.

cji – tak samo, jak Penteusz w finale Eurypidesowych *Bachantek* (w. 1216–1329)⁸. Jest to więc być może rodzaj fantazji kompensacyjnej wytwarzanej przez ojca, aby przynajmniej częściowo zaakceptować los jego dziecka. Ciekawe jest przy tym, że o zwłokach Fedry Tezeusz – świeży wdowiec po niej – mówi tylko tyle, że służba ma je zakopać w ziemi, jak zwierzęce ścierwo (w. 1279–1280). Kobiece ciało Fedry, choć obecne w niemal integralnej całości (jako ciało samobójczyni, która przebiła się mieczem), nie jest tu w żaden sposób interesujące, głównie dlatego, że to ona wszczęła intrygę, której skutkiem była śmierć Hipolita, ponosi więc winę za przebieg całej tragedii. Uwaga Tezeusza skupiona jest więc wyłącznie na całkowicie zniszczonym młodzieńczym ciele jego syna. Na tym etapie rozważań można chyba uznać, że kreacja sceniczna Seneki stanowi reprezentację jakichś specyficznych cech wyobraźni wizualnej i usposobień psychicznych ludzi, dla których powstała ta sztuka. Ale osoba samego Seneki również jest w tym kontekście interesująca.

Jeśli bowiem chodzi o niego, to dość zastanawiający jest kontrast między ogólnym profilem jego myślenia filozoficznego (tak wzniosłym i bezkompromisowym etycznie, że wcześni chrześcijanie uznali go za *anima naturaliter Christiana*) a pojawiającymi się od czasu do czasu w jego tekstach motywami makabrycznymi – jak ten, który właśnie przeanalizowałem – ale również perwersyjnymi, jak historyjka o Hostiuszu Kwadrze w *Zagadnieniach przyrodniczych* (I 16). Przyjrzyjmy się temu epizodowi, wplecionemu w sposób dość zaskakujący w uczony wywód o pochodzeniu zjawisk przyrodniczych, gdzie Seneka prezentuje się jako głęboki, erudycyjny myśliciel i badacz. W poprzednich rozdziałach zajmuje się objaśnianiem natury fenomenów takich jak błyskawice, komety i meteory oraz tęcza – ogólnie: światłami widzianymi przez ludzi na niebie i niebędącymi gwiazdami ani planetami. Filozof stoicki stawia hipotezę, że niektóre z tych zjawisk są jakąś formą lustrzanych odbić światła słonecznego w ziemskiej atmosferze, co pozwala mu przejść do kwestii zwierciadeł, którą kontynuuje w sposób nader zaskakujący. Czytelnik zechce wybaczyć bardzo długi cytat z mało dziś znanego i rzadko czytowanego dzieła – jednak przyjrzenie się nie tylko samemu tekstowi, ale i zabiegom dokonany na nim przez autora polskiego przekładu może okazać się ciekawe. Tłumaczenie zostało bowiem w tym miejscu ocenzone przez wybitnego i zasłużonego skądinąd tłumacza, uzupełniam je więc dodatkami w nawiasach kwadratowych według tekstu oryginalnego⁹.

⁸ Ten dramat można uznać zresztą za wyjątek od reguły braku ekstremalnych przedstawień scenicznych w tragedii greckiej – w jego zakończeniu Agawe występuje trzymając w rękach głowę swojego syna Penteusza, którego sama zamordowała w szale bachicznym. Mówi się też o jego rozszarpanym ciele, które służy Kadmosa wnoszą na scenę – jednak o ile można wnioskować z uszkodzonego tekstu, nikt nie pochyła się nad nim, aby je składać w całość, jedynie jego głowa ma zostać przyłożona do szczątków. Jest to jedna z wielu intrygujących cech *Bachantek*, sztuki zdecydowanie odbiegającej pod wieloma względami od poetyki klasycznej tragedii atyckiej. Niestety, finał sztuki zachował się tylko fragmentarycznie, nie można więc mieć pewności, czy pokawałkowane ciało Penteusza nie odegrało tam jakiejś szerszej roli. Zasada zachowania *decorum*, obecna w większości klasycznych poetyk w odniesieniu do tragedii greckiej, ma związek z dyskutowanym tutaj tematem, ale objaśnianie jej wyłącznie regułami etyczno-estetycznymi wydaje się niewystarczające. W Grecji czynnikiem sprawczym *decorum* tragicznego były również warunki techniczne i proksemiczne wystawiania sztuk.

⁹ Tekst według wydania: L. Annaei Senecae *Naturalium quaestionum libri*, wyd. H. M. Hine, Teubner, Stuttgartiae et Lipsiae 1996; przeł. Leon Joachimowicz.

Hoc loco volo tibi narrare fabellam, ut intellegas, quam nullum instrumentum inritandae voluptatis libido contemnat et ingeniosa sit ad incitandum furorem suum. Hostius fuit Quadra obscenitatis in scaenam usque perductae. hunc divitem avarum, sestertii milies servum, divus Augustus indignum vindicta iudicavit, cum a servis occisus esset, et tantum non pronuntiavit iure caesum videri. non erat ille ab uno tantummodo sexu impurus, sed tam virorum, quam feminarum avidus fuit, fecitque specula huius notae, cuius modo rettuli, imagines longe maiores reddentia, in quibus digitus brachii mensuram et crassitudinem excederet. haec autem ita disponebat, ut cum virum ipse pateretur aversus, omnes admissarii sui motus in speculo videret, ac deinde ipsius membri falsa magnitudine tamquam vera gaudebat. in omnibus quidem balneis agebat ille dilectum, et aperta mensura legebat viros, sed nihilominus mendaciis quoque insatiabile malum oblectabat. i nunc et dic speculum munditiarum causa repertum! foeda dictu sunt, quae portentum illud ore suo lancinandum dixerit feceritque, cum illi specula ab omni parte opponerentur, ut ipse flagitiorum suorum spectator esset, et quae secreta quoque conscientiam premunt, quaeque et sibi quisque fecisse se negat, non in os tantum, sed in oculos suos ingereret. at hercules scelera conspectum sui reformidant. in perditis quoque et ad omne dedecus expositis tenerrima est oculorum verecundia. ille, quasi parum esset inaudita et incognita pati, oculos suos ad illa advocavit, nec quantum peccabat videre contentus, specula sibi, per quae flagitia sua divideret disponeretque, circumdedit; et quia non tam diligenter intueri poterat, cum caput meraserat inguinibusque alienis obhaeserat, opus sibi suum per imagines offerebat. spectabat illam libidinem oris sui; spectabat admissos sibi pariter in omnia viros; nonnumquam inter marem ac feminas distributus et toto corpore patientiae expositus spectabat nefanda. quidnam homo impurus reliquit, quod in tenebris faceret? non pertimuit diem, sed illos concubitus portentuosos sibi ipse ostendit, sibi ipse adprobavit. qu<id? tu> eum non putes in illo habitu et pingi voluisse?

Est aliqua etiam prostitutis modestia, et illa corpora publico obiecta ludibrio aliquid, quo infelix patientia lateat, obtundunt; adeo in quaedam lupanar quoque verecundum est. at illud monstrum obscenitatem suam spectaculum fecerat, et ea sibi ipse ostentabat, quibus abscondendis nulla satis alta nox est. „simul” inquit „et virum, et feminam patior. nihilominus illa quoque supervacua mihi parte alicuius contumelia marem exerceo. omnia membra stupris occupata sunt: oculi quoque in partem libidinis veniant et testes eius exactoresque sint. etiam ea, quae a conspectu corporis nostri positio submovit, arte visantur, ne quis me putet nescire, quid faciam. nil egit natura, quod humanae libidini ministeria tam maligne dedit, quod aliorum animalium concubitus melius instruxit. inveniam, quemadmodum morbo meo et imponam, et satisfaciam. quo nequitiam meam, si ad naturae modum pecco? id genus speculorum circumponam mihi, quod incredibilem magnitudinem imaginum reddat. si liceret mihi, ad verum ista perducerem; quia non licet, mendacio pascar. obscenitas mea plus, quam capit, videat, et patientiam suam ipsa miretur”. facinus indignum! hic fortasse cito et antequam videret, occisus est: ad speculum suum inmolandus fuit.

W tym miejscu opowiem ci zabawną historię, która ci pozwoli zrozumieć, jak rozkosz nie gardzi żadnym sposobem, aby nasycić zmysłową żądzę, a z drugiej strony, jak jest niewy-czerpana w pomysłach, aby podniecić szal zmysłów. Żył swego czasu niejaki Kwadra Hostiusz, tak głośny z powodu bezwstydnej rozpusty, że wyśmiewano ją nawet w teatrze. Był to człowiek bogaty, chciwy, zaprzędany niewolnik swych stu milionów sestercji. Kiedy

niewolnicy zatłukli Kwadrę, boski August nie tylko nie widział racjonalnej potrzeby, aby ukarać morderców, ale jeszcze o mało nie pochwalił ich za to, że postąpili właściwie. Kwadra nie ograniczała zwyrodniałej rozpusty tylko do kobiet. Jego żądza chciała się wyżywać w orgiach tak z kobietami, jak z mężczyznami. Kazał skonstruować tego rodzaju powiększające zwierciadło, o jakim przed chwilą mówiłem. Obraz na przykład palca miał [rozmiar i] grubość ramienia. W odpowiednio rozstawionych zwierciadłach kontemlował Kwadra rozpustne sceny [dosłownie: „I ustawiał te zwierciadła tak, że gdy sam, pełniąc rolę bierną, odwrócony był tyłem, widział w lustrze wszystkie ruchy swojego ogiera oraz cieszył się fałszywą wielkością jego członka, jakby to była prawda”]. Biegał też Kwadra od łaźni do łaźni, werbował chętnych, dobierając mężczyzn z odpowiednią budową ciała [dosłownie: „według widocznego rozmiaru”]. Ale i to mu nie wystarczało. Musiał jeszcze przez kontemplantowanie złudnych mirażów dodatkowo nasycać swoją nienasyconą żądzą rozkoszy. Niech mi teraz ktoś powie, że zwierciadło zostało wynalezione w tym celu, aby służyć wykwintnej czystości! Nie można bez obrzydzenia i wstrętu wspominać, co mówił i czynił ten potwór, który w pełni zasłużył na to, aby sam siebie pożarł w nieczystej swej paszczy¹⁰. Ustawiał dokoła siebie zwierciadła, aby sam był naocznym świadkiem swoich haniebnych orgii, aby plugawił nie tylko swe usta ohydą, ale i oczy widokiem koszmarnych uczynków, które nawet wykonane w ukryciu są ciężkim wyrzutem sumienia, i nikt nie chce do nich się przyznać. Tak jest w istocie, że każdy występek lęka się swego widoku, że ludzie nawet najbardziej upadli i znajdujący się na dnie pohańbienia zachowują jednak jako ostatni hamulec wstydliwą skromność w swych oczach. Ale dla Kwadry było za mało wyprawiać niesłychane i nie znane dotąd nikomu orgie, więc delektował tym mirażem jeszcze swe oczy. Jednak i tym nie zadowolił się nawet, aby oglądać swą rozpustę w jej realnej postaci, dlatego dokoła siebie ustawiał zwierciadła, które miały zwiększać, mnożyć liczbę i przedstawiać w poszczególnych momentach jego bezwstydne uczynki. Kwadra chciał widzieć pełny obraz swego bezwstydu i upodlenia i nie uronić ani jednego szczegółu [dosłownie: „A ponieważ nie mógł patrzeć dość uważnie, kiedy jego głowa była zanurzona między cudze pachwiny i przywarta do nich, prezentował sobie własny obraz w odbiciach. Oglądał rozpustę własnych ust; oglądał, jak mężczyźni robią z jego ciałem wszystko”]. Niekiedy Kwadra szalał na dwa fronty, w podwójnej roli – nasyczał swą żądzą z kobietą, a jednocześnie służył za narzędzie do nasycania żądz mężczyźni, delektując się jednocześnie tym ohydym koszmarem w zwierciadle. Czy był jakiś bezwstyd zastrzeżony u tego zwyrodnialca dla mroków nocy? Nie lękał się światła dziennego. Sam sobie pokazywał obrzydłą rozpustę w zwierciadle. Sam ją z upojeniem podziwiał i możesz być pewny, że byłby bardzo zadowolony, gdyby namalowano jego obraz w takiej bezwstydnej pozycji. Nawet uliczne kobiety zachowują jakieś resztki skromności. Sprzedają wprawdzie swe ciało na użytek publiczny, ale i w domach rozpusty zakrywają zasłoną oplakane swe poniżenie. A więc nawet w publicznych domach rozpusty obowiązuje jakaś norma przyzwoitości i wstydu. Lecz taki potwór, jakim był Kwadra, czynił widowisko z własnego bezwstydu i rozkoszował swe oczy mirażem takiej

¹⁰ Do tego zdania tłumacz dodał następujący przypis: „W dalszym ciągu przekład «na przelaj», w skrócie, z wyeliminowaniem drastycznych szczegółów z ekstrawagancji i seksualnych orgii Kwadry. Kto ciekawy, niech to przeczyta w oryginale” (Lucjusz Anneusz Seneka, *Pisma filozoficzne*, t. III: *O zjawiskach natury*, przeł. Leon Joachimowicz, Pax, Warszawa 1969, s. 301, przyp. 32). Postępując za radą tłumacza, zwłaszcza że już w poprzednich zdaniach pominął kilka detali.

rozpusty, że żadne ciemności nocy nie są dość wielkie, aby mogły ją ukryć. „Będę – mówił – spełniać jednocześnie funkcję kobiety i mężczyzny. [Zdanie pominięte: „Natomiast ową niewykorzystywaną częścią odgrywam rolę samca, znieważając inną osobę”¹¹]. Każda część ciała musi służyć rozpuście! Oczy mają też uczestniczyć w tej orgii. Niech będą świadkiem i krytycznym widzem tej sceny. A ponieważ układ mego ciała nie pozwala mi widzieć wszystkiego, niech za pomocą lustra oglądam całość obrazu, aby nikt nie pomyślał, że nie wiem, co czynię. Nic z tego, że natura dała człowiekowi tak nikłe organy do zaspokojenia żądz rozkoszy! Że o wiele lepiej wyposażyła pod tym względem inne zwierzęta. Ja znajduję sposób, jak zdystansować upośledzenie natury i zaspokoić demoniczną namiętność. Jaka w tym wina, jeżeli grzeszę w granicach natury? Chcę się obstarwić lustrami, aby w nich widzieć obrazy niewiarygodnych rozmiarów. Gdyby to zależało ode mnie, chciałbym, aby nadzwyczajna ich wielkość była realna. Ale ponieważ nie mogę tego dokonać, więc w zamian za to chcę się nasycić rozkosznym złudzeniem. Niech moja żądza widzi więcej rozkoszy, niż może chłonać, i niech podziwiał własną potencję!” Nędzny potworze! Zginąłeś, być może, zbyt nagle i w sposób nieprzewidziany, abys mógł spostrzec, że giniesz. Przed lustrami¹² trzeba cię było powolutku mordować!¹³

Czytając ten ustęp – znajdujący się, przypominam, w tekście będącym antycznym odpowiednikiem nowożytnych i nowoczesnych dzieł z obszaru nauk ścisłych – trudno oprzeć się wrażeniu, że podjęty w nim temat wzbudzał w Senecie dużą ekscytację, porzuca on bowiem chłodny, pełen dystansu ton, w jakim utrzymane są z reguły jego utwory prozatorskie z tak zwanymi „dialogami” na czele (ta zwyczajowa nazwa jest myląca, są to bowiem w istocie monologi autora skierowane do adresatów tych utworów), i relacjonuje bogate życie seksualne Kwadry w sposób podobny do tego, którym Swetoniusz przekazywał najbrzydliwsze plotki o zwyrodniałych cesarzach. Tak samo jak dla Swetoniusza opowiadki o orgiach Tyberiusza na Capri, tak i dla Seneki skrajnie permissive praktyki seksualne Kwadry są jednocześnie gorszące i fascynujące – co jest o tyle dwuznaczne, że o nim samym kursowały pogłoski, jakoby był we własnym życiu bardzo odległy od głoszonych przez siebie wyśrubowanych ideałów etycznych.

Ów zaś Hostiusz Kwadra wygląda w przekazanym przez filozofa opisie na prekursora amatorskiej pornografii, od której w niemal dwa tysiące lat później roi się w internecie. Motyw luster, w których mogą się oglądać ludzie uprawiający seks, będzie potem dość

¹¹ Joachimowicz pominął to zdanie prawdopodobnie nie tylko z przyczyn obyczajowych, lecz również z powodu jego niejasności. Chodzi w nim najpewniej o pełnienie równocześnie biernej i aktywnej roli w stosunku. Przytoczona przez Senekę manifestacyjna wypowiedź Kwadry wygląda zresztą jak cytat z markiza de Sade.

¹² Użyte tu *gerundivum immolandus* oznacza, że Kwadra powinien zostać zabity jak zwierzę ofiarne, takie jest bowiem główne znaczenie czasownika *immolare*, który metaforycznie zaczął też oznaczać zabójstwo nierytualne, przestępcze. W czasowniku *immolare* tkwi rdzeń *mola* oznaczający mąkę, którą posypywano zwierzęta ofiarne.

¹³ W oryginale dwa ostatnie zdania nie zawierają wołaczy, lecz konstrukcje trzecioosobowe. Warto też zauważyć, że w tekście łacińskim Kwadra tylko jeden raz, na początku opowiadania, jest wymieniony z imienia, poza tym zaś jedynie wskazują na niego przeważnie negatywne określenia omowne, jak gdyby Senekę brzydziło wspomnianie tego człowieka – choć mówi o nim tak szczegółowo.

częsty w kulturze i literaturze, na przykład libertyńskiej, ale nawet najbardziej fantastycznej liberyni nie wpadli chyba na pomysł luster powiększających, może dlatego, że powiększenie obrazu w zwierciadle łączy się na ogół z jego zniekształceniem – co z kolei czyni całą tę opowiastkę nieco podejrzaną pod względem wierności faktycznym stanom rzeczy. Być może Seneka wylbrzyił sprawę w zwierciadle swojej intelektualno-afektywnej umysłowości. Do końca XX wieku uczeni starożytnicy wstydliwie pomijali ten fragment *Zagadnień przyrodniczych* milczeniem, ograniczając się do uwag filologiczno-krytycznych¹⁴. Stan ten uległ zmianie dopiero w naszych czasach, kiedy szereg autorów i autorek (na przykład Shadi Bartsch¹⁵) uznał jego czyny za interesujący przyczynek już to do kwestii „fazy lustra” w teorii lacanowskiej, już to do zagadnień związanych z foucaultowskim rozumieniem dynamiki norm społecznych¹⁶.

Szczególnie ciekawe w tym intelektualnym epizodzie jest, że Seneka wprowadza perwersyjny motyw do tematu zwierciadeł ujmowanego „naukowo” (czy raczej protonaukowo), uzasadniając ten zabieg w sposób mało przekonujący przez nagłe przerzucenie pojęcia „zwierciadła” z kontekstu ściśle przyrodniczego, obejmującego świat martwych ciał niebieskich i zjawisk na firmamencie, do kontekstu antropocentrycznego, obejmującego ciało ludzkie, czujące, doznające i pragnące – a konkretnie do skrajnie transgresyjnego obyczajowo składnika tego kontekstu. Z jakiegoś powodu widział on lub czuł potrzebę wtrącenia motywu etyczno-obyczajowo-skandalizującego do wywodu, który w zamierzeniu miał być ściśle intelektualny i prowadzony w intencji poznawczej. Wygląda to tak, jak gdyby dziś autor piszący o teorii strun (*string theory*) wstawił do swojego wywodu obszerny passus o bieliznie erotycznej i sposobach jej praktycznego użytkowania

¹⁴ Jak wynika z poświęconego Kwadrze kilkudzianowego hasła w *Paulys Realencyclopädie* (A. Stein, *Hostius* 5, [w:] *RE*, t. VIII 2 [1913], szp. 2517), Franz Bücheler wspominał tę postać w „Berlińskim Tygodniku Filologicznym” (*Inscriptliches und zu Plutarchs parall. min.*, Berliner Philologische Wochenschrift 28, 1908, szp. 510–511), ale tylko dlatego, że sądził, iż należał do niej jeden z zachowanych nagrobków rzymskich. Narzędzie Google Books wykazuje obecność Hostiusza Kwadry niemal wyłącznie w marginalnych wzmiankach w dawnych publikacjach starożytnych. Kilku filologów wysunęło dość niedorzeczną supozycję, że był on tożsamy z Horacym (jej źródłem jest wzmianka u Swetoniusza, że Horacy również wyłożył ściany lustrami w podobnym celu – co jednak jest niemal na pewno jeszcze jedną z plotek, które autor *Żywotów cesarów* tak lubił gromadzić, lub wynikiem pomieszania Horacego [*Horatius*] z Hostiuszem [*Hostius*]). W XVII w. Johann Friedrich Gronovius adnotując pierwszą księgę *Zagadnień przyrodniczych* stwierdził, że wyrażenie *contumelia* w zagadkowym zdaniu z wypowiedzi Kwadry ma sens związany z przemocą fizyczną (I. F. Gronovii *Notae in L. Annaei Senecae Naturales quaestiones*, cz. I, oprac. K. R. Fickert, Breslau 1846 (program Elisabet-Gymnasium), s. 16: „*contumelia κατ’ ἐξοχήν pro violatione corporis*”).

¹⁵ Sh. Bartsch, *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

¹⁶ Spośród tego piśmiennictwa warto wymienić szczególnie dwa opracowania: D. D. Leitão, *Senecan Catoptrics and the Passion of Hostius Quadra*, MD 41, 1998, s. 127–160, oraz poświęcone tej postaci partie monografii Garetha D. Williamsa *The Cosmic Viewpoint. A Study of Seneca’s Natural Questions*, Oxford University Press, Oxford 2012. Ich rozpoznania nie są zbieżne z moimi, niemniej Leitão zauważa między innymi, że ciała ludzkie w odkształcających zwierciadłach Kwadry ulegają swoistemu rozczłonkowaniu (*dismemberment*), jak również że Seneka fantazjuje o autokanibalizmie jako karze należnej Kwadrze.

z naciskiem na podniecającą funkcję stringów, twierdząc, że istnieje istotny związek między prawami dynamiki cząstek subatomowych a światem ludzkich popędów seksualnych i przedmiotów wytwarzanych dla ich wzmożenia.

Wynika więc z tego passusu, że tok myślenia Seneki jest przykładem procesu mentalnego, w którym umysł opracowujący intelektualnie dane świadomości może zostać zwiedziony lub zakłócony w swej pracy przez tematy niemające nic wspólnego z prymarnym tokiem rozumowania. Epizod z Kwadrą w *Zagadnieniach przyrodniczych* stanowi dowód na to, jak cienka jest granica oddzielająca w nas, ludziach, „czyste myślenie” (cokolwiek to znaczy – a znaczy na ogół „coś lepszego od przeciętnych rodzajów myślenia”) od myślenia uwikłanego w twory wyobraźni wypełniającej się fantazmatami libidynalnymi. To, co nazywamy „kulturą wysoką”, podskórną i wywrotowo przeplata się w swoich treściach i przedstawieniach z obecnym w nas żywiołem zmysłowo-fizycznym, który z kolei jest podminowany instynktami agresji i przemocy, w tym również przemocy seksualnej. Nie ma przy tym znaczenia, czy obecność Kwadry w tekście Seneki była rezultatem jego nieuświadomionych skojarzeń, czy przemyślanym przez niego zabiegiem – gdyby prawdziwa była druga z tych możliwości, znaczyłoby to, że filozof połączył obie dziedziny naszego istnienia w pełni świadomie, pomimo ich pozornie całkowitej rozłączności. Tak zresztą odczytywano zazwyczaj ów zabieg, tłumacząc go intencją połączenia świata przyrody martwej ze światem ludzkich spraw nacechowanych etycznie. W filozofii stoickiej takie połączenie było dopuszczalne w ramach rozwijanej przez stoików wizji uniwersalistycznej, w której wszystkie poziomy i elementy rzeczywistości miały ze sobą związki. Ale nawet w takim przypadku nie jest wcale oczywiste, dlaczego Seneka obrał sobie w kwestii zwierciadeł przykład tak ekstremalny – jak gdyby nie było żadnych innych godnych uwagi zastosowań luster w ludzkim życiu, nawet w sensie negatywnym. Wystarczyłoby mu przytoczyć parę przykładów próżności osób mizdrzących się do lustra lub spędzających przed nim długie godziny – osób takich nie brakowało wśród elit wczesnego cesarstwa. Obecność Hostiusza Kwadry w *Zagadnieniach przyrodniczych* więcej nam chyba zatem mówi o autorze tego dzieła niż o jego przedmiocie.

Powróćmy do zmasakrowanych zwłok Hipolita składanych kawałek po kawałku przez Tezeusza. Sceniczność tragedii Seneki jest przedmiotem gorącej debaty starożytników od połowy XIX wieku. Niektórzy twierdzą, że były to *Lesestücken* czy raczej *Rezitationsstücken*, czyli teksty tworzone jedynie do głośnego odczytywania przed słuchaczami, inni zaś, że przeznaczone były przez autora do inscenizacji i rzeczywiście inscenizowane¹⁷. W tym ostatnim przypadku kwestia przedstawienia zmasakrowanego ciała Hipolita staje się szczególnie interesująca.

Nie mamy dowodów na istnienie inscenizacji tych tragedii. Ale „o ile w dawniejszych pracach sztuki Seneki uznawano jedynie za dramaty przeznaczone do lektury bądź recytacji, o tyle dziś dość powszechnie przyjmowany jest pogląd, że skoro nie posiadamy żadnych dowodów, by odbierać tragediom Seneki prawa do inscenizacji, to nie należy wykluczać, że inscenizacje takie miały miejsce” – pisze na ten temat współczesny

¹⁷ Zob. K. Rzepkowski, *Trzy plany akcji w Fedrze Seneki*, Symbolae Philologorum Posnaniensium 22, 2012, s. 73–88. Tekst prezentuje dobrze przemyślaną hipotezę na temat urządzenia scenicznego tej tragedii.

badacz¹⁸. Jeśli zatem przyjmiemy, że również *Fedre* zainscenizowano na przykład na dworze Nerona lub na jego rozkaz, to w jaki sposób mogła zostać zrealizowana scena z monologiem Tezeusza?

Dopuszczalne są tutaj, jak sądzę, trzy możliwości. Pierwsza – że mamy do czynienia z teatrem imaginacyjnym, operującym na dużej skali symbolicznymi gestami i działaniami. W takim układzie Tezeusz mógłby zwracać się do pustego miejsca na scenie albo do jakiegoś przedmiotu mającego symbolizować ciało Hipolita, pozostawiając widzom dopełnienie swoich słów obrazem w ich imaginacji. Tego rodzaju przypuszczenia sformułowane niekiedy wobec tragedii greckich, zwłaszcza w odniesieniu do scen, których pełna realizacja mogłaby być trudna technicznie (na przykład wobec sceny w *Prometeuszu w okowach*, w której ze słów protagonisty wynika dość jednoznacznie, że chór Okeanid ukazuje mu się, unosząc się w powietrzu; w. 115–127). W odniesieniu do teatru rzymskiego z okresu wczesnego cesarstwa możliwość ta jest jednak bardzo mało prawdopodobna – wszystkie świadectwa dotyczące widowisk w tym czasie, jakimi dysponujemy, jednogłośnie potwierdzają ich bogatą dosłowność w warstwie obrazowej. Rzymianie w tej epoce wyraźnie nie gustowali w symbolicznych niedopowiedzeniach i wymagali krwistego, mięsistego konkretnego.

Druga opcja to zastosowanie rekwizytu w postaci czegoś w rodzaju manekina – pokawałkowanej figury ludzkiej, która mogłaby „odegrać rolę” zmasakrowanych zwłok królewicza. Mogłoby to być również mięso zwierzęce „ucharakteryzowane” na kształty ludzkie. Ta możliwość jest nieco bardziej prawdopodobna. Przytoczę jednak ustęp z Plutarchowego *Żywotu Krassusa* (33, 3–7; ten sam passus cytował Jan Kott w eseju *Bachantki albo zjedanie boga*, poddając go jednak dość mocnym retuszom translatorskim):

τῆς δὲ κεφαλῆς τοῦ Κράσσου κομισθείσης ἐπὶ θύρας, ἀπηρμέναι μὲν ἦσαν αἱ τράπεζαι, τραγωδιῶν δὲ ὑποκριτῆς Ἰάσων ὄνομα Τραλλιανὸς ἦδεν Εὐριπίδου Βακχῶν τὰ περὶ τὴν Ἀγαθὴν. εὐδοκιοῦντος δ' αὐτοῦ, Σιλᾶκης ἐπιστὰς τῷ ἀνδρῶνι καὶ προσκυνήσας, προῦβαλεν εἰς μέσον τοῦ Κράσσου τὴν κεφαλὴν. κρότον δὲ τῶν Πάρθων μετὰ κραυγῆς καὶ χαρᾶς ἀραμένων, τὸν μὲν Σιλᾶκην κατέκλιναν οἱ ὑπηρέται βασιλέως κελεύσαντος, ὁ δ' Ἰάσων τὰ μὲν τοῦ Πενθέως σκευοποιήματα παρέδωκε τινὶ τῶν χορευτῶν, τῆς δὲ τοῦ Κράσσου κεφαλῆς λαβόμενος καὶ ἀναβακχεύσας ἐπέβαινεν ἐκεῖνα τὰ μέλη μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ᾠδῆς·

φέρομεν ἔξ ὄρεος
ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα,
μακαρίον θήραμα.

¹⁸ Ibid., s. 74. Autor sprawozdaje dyskusję na ten temat i podaje liczne odniesienia bibliograficzne. Sprawą interesującą jest samo pojawienie się tezy o niesceniczności tych dramatów. Częstym argumentem była ich wysoko rozwinięta retoryczna opisowość i statyczność akcji, lecz być może XIX- i XX-wieczni humaniści na pół świadomie wzdragali się przed wizją realnego scenicznego przedstawienia makabrycznych scen zawartych przez Senekę w jego tragediach. Na marginesie można wskazać, że gdybyśmy nie wiedzieli, iż tragedie Racine'a były wystawiane na dworze Ludwika XIV, chyba mało kto wierzyłby dziś w ich potencjał sceniczny, są to bowiem sztuki składające się głównie z długich monologów.

καὶ ταῦτα μὲν πάντας ἔτερπεν· ἄδομένων δὲ τῶν ἐξῆς ἀμοιβαίων πρὸς τὸν χορόν·

- τίς ἐφόνευσεν;
- ἔμὸν τὸ γέρας,

ἀναπηδήσας ὁ Ἐξάθρης – ἐτύγγανε γάρ δειπνῶν – ἀντελαμβάνετο τῆς κεφαλῆς, ὡς αὐτῷ λέγειν ταῦτα μᾶλλον ἢ ἐκείνῳ προσῆκον. ἤσθεις δ' ὁ βασιλεὺς τὸν μὲν, οἷς πάτριόν ἐστιν, ἐδωρήσατο, τῷ δ' Ἰάσονι τάλαντον ἔδωκεν. εἰς τοιοῦτόν φασιν ἐξόδιον τὴν Κράσσου στρατηγίαν ὥσπερ τραγωδίαν τελευτήσαι¹⁹.

Kiedy do drzwi przyniesiono głowę Krassusa, stoły już były usunięte, a aktor tragediowy, Jazon Trallańczyk, recytował z *Bachantek* Eurypidesa słowa Agawy. W czasie oklasków na progu sali stanął Sylakes, pokłonił się i rzucił na środek głowę Krassusa. Partowie podnieśli okrzyk radości z wielkim hałasem, Sylakesa król przez służbę zaprosił do stołu, a Jazon kostium Pentusa oddał któremuś z aktorów, złapał głowę Krassusa i w uniesieniu śpiewał słowa oszołomionej Agawy:

Niesiemy z gór pod dach
Świeżo ubity łup,
Szczęśliwy łów.

Stąd nastąpiła ogólna radość. Ale przy następnej wymianie słów między chórem i Agawą:

- A kto go zabił, kto?
- To czyn zaszczytny mój,

zerwał się z miejsca Eksatres, bo był tam na przyjęciu, i pochwycił głowę mówiąc, że jemu by się należało bardziej niż Jazonowi wypowiadać te słowa. Ucieszyło to króla i tego obdarzył według krajowego zwyczaju, a Jazonowi dał jeden talent. Tak to się zakończyła, jak podają, tragedia wyprawy Krassusa, jak dramat sceniczny²⁰.

Scena ta rozegrała się na dworze króla Partów, Orodessa II, w 53 r. p.n.e., kiedy Marek Licyniusz Krassus, rzymski wódz i triumwir, sławny z olbrzymiego majątku i ze stłumienia powstania Spartakusa, poległ w bitwie pod Karrami. Jeśli wierzyć Plutarchowi – a autor ten, o ile można to dziś ocenić, nie przepadał za zmyśleniami – odcięta głowa Rzymianina stała się *ex promptu* budzącym aplauz rekwizytem scenicznym. Wprawdzie nie w Rzymie, lecz wśród poddanych orientalnego despoty, ale w sto lat później władcy imperium rzymskiego przejmowali już bez oporów liczne normy zachowania właściwe dla azjatyckich form rządu, które dobrze współgrały z ich własnymi inklinacjami. Krótko mówiąc, trzecia wchodząca w grę możliwość – moim zdaniem najbardziej prawdopodobna – rozegrania finalnej sceny Senecjańskiej *Fedry* w realizacji teatralnej polega na tym, że użyto w niej prawdziwego ludzkiego ciała, na przykład ciała skazańca, na którym wykonano wyrok, lub niewolnika, którego uśmiercono specjalnie w celach artystycznych.

¹⁹ Tekst według wydania: Plutarchi *Vitae parallelae*, t. I 2, wyd. K. Ziegler, Teubner, Lipsiae 1959.

²⁰ Przeł. Mieczysław Brożek.

Pytanie o przyczynę różnicy między antycznymi Grekami i Rzymianami w kwestii relacjonowania, teatralizowania i celebrowania skrajnych form przemocy fizycznej prowadzi w niebezpieczne rejony historiozofii, w których łatwo popaść w czystą retoryczność, dlatego nie będę próbował na nie odpowiedzieć. Zresztą ścisły binarny podział nie ma tu racji bytu, ponieważ w kulturze i historii greckiej również nie brakuje scen takiej przemocy. Co prawda nie są one tak mocno podkreślane przez autorów, którzy je relacjonowali, ani też tak świadomie przeżywane przez ich naocznych świadków (sądząc po owych relacjach), niemniej idealistyczny obraz Greków jako ludzi łagodnych, kochających harmonię i oddanych budującym, twórczym zatrudnieniom zdemontował już w drugiej połowie XIX wieku Nietzsche, a ostatnie gwoździe do tej trumny wbili w XX wieku uczeni tacy jak Eric Dodds i Walter Burkert²¹. Jeśli chodzi z kolei o Rzymian, mieli oni z reguły w każdej epoce opinię ludzi brutalnych i twardych, którą sami sobie zbudowali i z dumą podtrzymywali.

Ich surowość przechodziła jednak różne fazy w toku dziejów ich państwa i ludu. Szczególnie lubili oglądać niszczenie ciał, zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych, w epoce późnej republiki i wczesnego cesarstwa. Nie mamy wielu świadectw podobnych zamiłowań w odniesieniu do wcześniejszych okresów ich historii, chociaż gdy czyta się Liwiusza, widzi się wiele przykładów męstwa, bohaterstwa i poświęcenia jednostek dla zbiorowości – nie widzi się natomiast niemal nigdy przejawów litości, współczucia czy empatii. Wówczas jednak okrucieństwo Rzymian miało charakter ściśle utylitarny – służyło osiągnięciu zamierzonych przez nich celów, było jednym z ważnych narzędzi ich ekspansji. Natomiast w I wieku p.n.e. zaczęło ono znajdować wyraz również w przedstawieniach amfiteatralnych, a zjawisko to nasiliło się w I wieku n.e.²²

Różnica w charakterze antycznych igrzysk rzymskich i greckich jest uderzająca²³. Grecy, uprawiając swoje dyscypliny sportowe na igrzyskach olimpijskich, pytyjskich, nemejskich i istmijskich oraz w ramach wielu innych zawodów o podobnym charakterze, zakładali przynajmniej teoretycznie, że istotą tych gier jest bezinteresowne i pozbawione przemocy współzawodnictwo ludzi prowadzone według zasad, które wszyscy uczestnicy znają, rozumieją i akceptują. Nawet jeśli przebieg tych imprez nie był wolny od wad – nie znano wtedy dopingu, ale znano już łapówki i sabotaże – ich zasady współgrały z jasnymi stronami natury ludzkiej i miały na celu ich umacnianie. Cywilizacja Rzymian przyniosła w tej dziedzinie poważne zmiany. Wystawiane przez nich igrzyska, bez względu na ich

²¹ O zwrocie antropologicznym w badaniach nad kulturą grecką zob. *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Lengauer, L. Trzcionkowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, passim (użyteczne są *Wskazówki bibliograficzne* kończące poszczególne części tej książki).

²² Na związek obrazów zmasakrowanych ciał w literaturze rzymskiej wieku srebrnego z powszechnym w tej epoce widokiem masakr w trakcie widowisk amfiteatralnych zwrócił uwagę Glenn W. Most w cennym studium *Disiecti membra poetae. The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, [w:] *Innovations of Antiquity*, oprac. R. Hexter, D. Selden, Routledge, London 1992, s. 391–419. Niestety, jak sam przyznał, żadna z tych cech kultury wczesnego cesarstwa nie tłumaczy wystarczająco współistnienia drugiej. Na ten temat zob. też studium: J. Hahn, *Rozkosz zabijania. Publiczne rytuały karania i egzekucji oraz śmierć jako widowisko w cesarskim Rzymie*, przeł. L. Mrozewicz, Wydawnictwo Naukowe CONTACT/ABC, Gniezno 2018 (Opuscula Gnesnensia 18).

²³ W tym i kilku dalszych akapitach powtarzam niektóre spostrzeżenia zawarte w tekście: *Cyrk, czyli o pragmatyce dominacji*, *Znak. Miesięcznik*, 2023, nr 7–8 (818–819), s. 64–71.

zróznicowanie w toku dziejów, rzadko ukazywały równorzędne, konsensualne współzawodnictwo graczy, znacznie częściej zaś – obrazy nagiej, niczym nie maskowanej ani nie krępowanej przemocy. Przemocy, której finalnym rezultatem miała być i była śmierć.

Jedna z ważnych monografii naukowych na temat rzymskich zawodów gladiatorских i innych imprez masowych popularnych w starożytności nad Tybrem nosi tytuł *Spectacles of Death*²⁴. W kulturze antycznego Rzymu zadawanie śmierci ludziom przez ludzi, zwierzętom przez ludzi oraz ludziom przez zwierzęta poszczute na nich przez innych ludzi stało się po raz pierwszy w dziejach naszego gatunku widowiskiem, i to widowiskiem zaplanowanym starannie, z rozmachem, organizowanym przy znacznym nakładzie sił i środków oraz prezentowanym na wystawne sposoby przed wielotysięcznymi tłumami obserwatorów, którzy gromadzili się w specjalnie na ten cel przeznaczonych miejscach. Być może nie jest przypadkiem, że lud, który zbudował jedno z najpotężniejszych imperiów politycznych w historii – przy czym było to imperium budowane wytrwale i konsekwentnie przez kilkaset lat, przez wiele pokoleń wojowników i polityków, inaczej niż równie wielkie, lecz krótkotrwałe imperia powołane do życia przez charyzmatyczne jednostki, takie jak Aleksander Wielki, Czyngis-chan czy Napoleon Bonaparte – że lud ten lubował się w oglądaniu aktów śmiertelnej przemocy tak dalece, iż uczynił z takich przedstawień pełnoprawny element własnej kultury. Nie ma tu miejsca na dywagowanie o „charakterze narodowym” czy „mentalności zbiorowej” ludzi żyjących ponad dwadzieścia wieków temu. Niemniej można założyć, że skłonność do zakrojonej na dużą skalę polityki ekspansywnej łączy się w instytucjach politycznych z przyzwoleniem na przemoc fizyczną i z legitymizowaniem jej w strukturach kultury i społeczeństwa. Społeczeństwo deklarujące oficjalnie niechęć do aktów przemocy nie może bowiem, na mocy własnych zasad, aktywnie zagarniać ziemi, dóbr materialnych ani innych zbiorowości ludzkich pod swoją władzę. Starożytni Rzymianie, czyniąc z przemocy widowisko, potwierdzali w ten sposób swoje pragnienie ekspansywnego, agresywnego rozwoju w sposób najbardziej źródłowy i pierwotny – poprzez połączenie go z głęboko zakorzenionymi w ludziach instynktami wiodącymi w tym samym kierunku.

W okresie późnej republiki, w I wieku p.n.e., rzymskie igrzyska projektowane były nie tylko jako pokazy walk gladiatorских na śmierć i życie, lecz również jako demonstracje zasięgu władzy politycznej imperium, a w okresie wczesnego cesarstwa tendencja ta jeszcze się nasiliła²⁵. Jest to wyraźnie widoczne na przykład w 7 *Sielance* Kalpurniusza Sycylijskiego, mało znanego autora, który żył prawdopodobnie w czasach panowania Nerona, chociaż badacze nie są co do tego w pełni zgodni. W *sielance* tej pasterz Korydon opowiada swojemu ziomkowi, Lykotasowi, wrażenia z wizyty w rzymskim amfiteatrze

²⁴ D. G. Kyle, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Routledge, London – New York 1998. Z opracowań przekrojowych zob. też. D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym. Kompendium*, Homini – Wydawnictwa UW, Kraków – Warszawa 2010.

²⁵ W tej partii tekstu podążam za rozpoznaniem Jerzego Axera przedstawionymi w dwóch rozprawach zawartych w jego książce *Filolog w teatrze* (op. cit.): *Amfiteatr w teatrze, czyli prolog do Fedry Seneki*, s. 71–88; *Od rzymskich venationes do „teatru etologicznego”*, s. 89–98. Axer wykazuje, jak rzymska ideologia imperialna wpisana została w teksty dramatyczne i poetyckie w kontekście opisów łowów na dzikie zwierzęta z najodleglejszych krain wchodzących w obręb cesarstwa.

urządzonym z wystawnym przepychem, gdzie odbywa się między innymi pokaz egzotycznych zwierząt (w. 57–68):

*ordine quid referam? vidi genus omne ferarum,
hic niveos lepores et non sine cornibus apros,
hic raram silvis etiam, quibus editur, alcen.
vidimus et tauros, quibus aut cervice levata 60
deformis scapulis torus eminent, aut quibus hirtae
iactantur per colla iubae, quibus aspera mento
barba iacet tremulisque rigent palearia saetis.
nec solum nobis silvestria cernere monstra
contigit: aequoreos ego cum certantibus ursis 65
spectavi vitulos et equorum nomine dictum,
sed deforme pecus, quod in illo nascitur amne,
qui sata riparum vernantibus irrigat undis²⁶.*

Cóż tam dalej? – Widziałem różnych zwierząt mrowie:
Białe zające, dziki z rogami na głowie,
Łosie, które już rzadko po lasach się kryją;
Widziałem również byki z podniesioną szyją, 60
Z garbem szpetnym na grzbiecie; innym znowu grzywa
Sztynna karki porasta, podbródki zakrywa
Szorstka broda, pod gardłem zaś mają szczecinę.
A nie tylko tam leśną widziałem zwierzyinę.
Oglądałem tam jeszcze i morskie cieleta 65
Pospołu z niedźwiedziami, i wstrętne zwierzęta
Zwane końmi – w tej rzece rodzą się i rosną,
Która nadbrzeżne pola wciąż zalewa wiosną²⁷.

Wyliczone są tu kolejno: zające bielaki (północna Europa), guźce (Afryka), łoś (północna Europa), antylopy gnu i bydło watussi (Afryka), foki i białe niedźwiedzie (północna Europa) oraz hipopotamy (Afryka)²⁸. Wszystkie te zwierzęta pochodzą z obszarów stanowiących najdalsze północne i południowe peryferie cesarstwa lub obszary jeszcze dalsze, będące obiektami jego ewentualnej ekspansji, a ich widok miał – dokładnie tak, jak to

²⁶ Tekst według wydania: T. Calpurnio Siculo, *Ecloga VII*, wyd., przeł. i oprac. L. Di Salvo, Pàtron, Bologna 1990. Z zawartego w tym wydaniu aparatu krytycznego do cytowanego ustępu wynika, że antyczni i średniowieczni kopiści mieli wiele problemów z jego zrozumieniem, popełniali bowiem liczne błędy przy przepisywaniu, niekiedy zaś zmieniali tekst według własnej wiedzy, czerpanej z bestiariuszy (na przykład zamiast *hic raram* w trzecim wersie cytatu wiele manuskryptów daje lekcję *manticoram*, czyli nazwę jednego ze zwierząt fantastycznych popularnych w średniowiecznym imaginariu).

²⁷ Przeł. Jan Sękowski.

²⁸ Identyfikacja za Axerem, op. cit., s. 94–95; Di Salvo w cytowanym wyżej komentarzu podaje te same lub podobne gatunki.

zostało opisane w utworze poetyckim przez obserwatora, mieszkańca italskiej wsi zwiedzającego stolicę – wywierac na widzach możliwie jak najbardziej piorunujące wrażenie, dając im oprócz bodźców ściśle wizualnych również odczucie, choćby niejasno uświadomiane, bezmiaru przestrzeni podporządkowanych władzy Rzymu.

Ten opis nie przedstawia zabijania zwierząt (czyli igrzysk zwanych *venationes*), lecz tylko ich demonstrowanie widowni w celu wizualizacji egzotycznej przyrody poddanej władzy cesarów (takie pokazy zwano *silvae*). Nie mamy jednak pewności, że opis w sialance Kalpurniusza jest pełny i że nie pominięto w nim jakichś istotnych szczegółów przedstawienia. Niektórzy badacze sądzą, że utwór jest nawiązaniem do 1 *Eklogi* Wergiliusza – sławnej jako apoteoza władcy (Augusta) i również zawierającej relację wiejskiego pasterza z pobytu w stolicy. Jeśli Kalpurniusz chciałby podobnie sławić Nerona, opis rzezi tych egzotycznych zwierząt mógłby nie pasować do obrazu młodego cesarza. Jeśli nie ginęły na arenie, zagadką pozostaje, co z nimi robiono po pokazie, skoro wiele z nich nie było zdolnych do życia w klimacie Italii. A to, że zwierzęta wystawiane na igrzyskach ginęły masowo i gwałtownie, poświadcza na przykład autor z nieco tylko późniejszej epoki – Marcjalis.

Ten epigramatyk z czasów Flawiuszów zasłynął jako autor setek krótkich wierszy relacjonujących życie wyższych sfer stolicy cesarstwa z wyrafinowanym, niekiedy zaś rozmyślnie wulgarnym cynizmem. W jego poezji wyjątkowo wyraźnie widoczna jest skłonność kulturotwórczych elit tamtego świata do przesady, nadmiaru i brutalności wyłaniającej się z luksusu i potęgi osiągniętej przez Rzymian po wielu wiekach nieustannych podbojów. W korpusie utworów Marcjalisa znajduje się niewielki zbiór znany jako *Księga widowisk* (*Liber spectaculorum*), zawierający epigramy napisane z okazji uroczystego otwarcia w Rzymie ogromnego Amfiteatru Flawiuszów, znanego dziś jako Koloseum, co nastąpiło w 80 r. n.e. Obok tekstów panegirycznych znajdują się tam opisy scen rozszarpywania ludzi przez dzikie zwierzęta (co było karą wymierzaną za niektóre przestępstwa i zwaną urzędowo *damnatio ad bestias*, „skazanie na bestie”), a także obrazki takie, jak *Epigram* 16 Coleman:

Dzika świnia brzemienna, matką się stając od rany,
 płód swój wydała – łona dojrzałego znak.
 Nie legło prosiątko bez ruchu: gdy matka padała – odbiegło.
 Tak budzi mądrość wrodzoną niespodziewany los!²⁹

Przemoc wiodąca do śmierci – stały element rzymskich *ludi* – nie tylko ulegała estetyzacji jako składowa widowiska, ale również stawała się emblematem nieograniczonej władzy człowieka nad światem przyrody, który anektowany zostaje do domeny ludzkiej polityki i odzwierciedla swoim losem charakter działalności ludzi. Był to chyba pierwszy tak wyraźny gest tej aneksji w dziejach ludzkości.

Mogło więc w celebrowaniu morderczej przemocy przez Rzymian w I wieku n.e. chodzić o narastające w nich coraz mocniej przeświadczenie o własnej wszechmocy i wszechwładzy. Mogło też jednak wchodzić tu w grę zastępcze wyładowanie popędów

²⁹ Przeł. Katarzyna Różycka-Tomaszuk.

destrukcji po zakończeniu wielkich wojen zdobywczych, obronnych i domowych. Przez pięćset lat swojej wczesnej historii Rzymianie nieustannie prowadzili wojny – zaprzestali ich w czasach Augusta, kiedy we własnym odczuciu podbili już niemal wszystkie kraje, ziemie i ludy pod słońcem. Ten stan rzeczy – rodzaj wyczerpania pól realizacji własnej agresji w połączeniu ze świadomością, że właśnie teraz można ją przejawiać, całkowicie nie licząc się z konsekwencjami – mógł, a może nawet musiał silnie wpłynąć na ich psychikę zbiorową. Niewykluczone, że tutaj należy poszukiwać przyczyn ostentacyjnego sadyzmu rzymskich widowisk³⁰.

Już mniej więcej sto lat przed Seneką Cyceron uskarżał się w listach do przyjaciół na natężenie przemocy i okrucieństwa podczas widowisk w amfiteatrach (*Fam.* VII 1, 3; a sam Seneka wyraził dokładnie te same wrażenia w 7 *Liście moralnym do Lucyliusza*, w którym zdecydowanie odciął się od negatywnych zbiorowych emocji tłumów obserwujących krwawe rozrywki na arenach). Potem to natężenie jeszcze się wzmoгло, natomiast ciało Cycerona spotkał los podobny do losu ciała Krassusa – jego odciętą głowę i dłonie Marek Antoniusz w 43 r. p.n.e. kazał wystawić na widok publiczny, przybijając do rostrów. Wiemy o tym również od Plutarcha, który informuje nas także, że kiedy szwagierka Cycerona dostała w swoje ręce wyzwolénca, który zdradził miejsce jego pobytu ludziom Antoniusza (miał na imię Philologos), wydała go na męki polegające między innymi na tym, że musiał zjadać kawałki własnego ciała, które mu po trochu wycinano³¹. Kiedy więc sto lat później Seneka pisał, że perwersyjny Kwadra powinien zjeść sam siebie, być może nie była to jedynie jego autorska i osobista fantazja.

A zatem opis zmasakrowanego ciała Hipolita w tragedii Seneki, mimo że dla nowoczesnej wrażliwości jest makabryczny, a jego dosłowna realizacja sceniczna – całkowicie niedopuszczalna, w czasach, kiedy powstawał, nie był niczym nadzwyczajnym na tle obowiązujących wówczas norm kulturowych i społecznych, i nawet jako element rzeczywistości zrealizowanego spektaklu mogłoby zostać przedstawiony na scenie na przykład przy użyciu ciała zabitego w tym celu niewolnika. Nie znaczy to koniecznie, że starożytni Rzymianie byli zwyrodnialcami lubującymi się w obrazach masaker, psychopatami w nowoczesnym rozumieniu tego terminu – znaczy to natomiast, że pojęcia takie jak „empatia” i „współczucie” w dzisiejszym sensie prawdopodobnie nie byłyby dla nich zrozumiałe. Kiedy zaś czytamy w literaturze rzymskiej sceny podobne do przywołanych w tym artykule (a można by z nich zestawić sporą antologię), można lepiej zrozumieć, dlaczego wczesne chrześcijaństwo uchodziło za religię podkreślającą konieczność współczucia ludzi dla bliźnich³². Zanim samo stało się rozbudowanym aparatem opresji i nadzoru społecz-

³⁰ Warto przypomnieć, że rozważane tu właściwości psychiki zbiorowej Rzymian z I w. n.e. trafnie rozpoznał Henryk Sienkiewicz, wprowadzając nader licznie do *Quo vadis* sceny przemocy i masakr (zwłaszcza w opisie igrzysk wydanych przez Nerona), które zresztą znakomicie rezonowały z jego własną wyobraźnią wizualną. Zob. w tej sprawie niektóre partie książki Ryszarda Koziółka *Ciała Sienkiewicza. Studia o plci i przemocy*, wyd. II rozszerzone, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.

³¹ Plut. *Cic.* 48–49. Zob. też A. Richlin, *Cicero's Head*, [w:] *Constructions of the Classical Body*, oprac. J. I. Porter, Michigan University Press, Ann Arbor 1999, s. 190–211.

³² Artystyczne obrazy literackie tego kontrastu można odnaleźć na przykład w *Quo vadis*, gdzie Sienkiewicz niejednokrotnie podkreśla nieczułość Rzymian w zderzeniu z empatią chrześcijan.

nego, chrześcijaństwo stanowiło alternatywę dla modelu współegzystowania ludzkiego stosowanego w imperium rzymskim – modelu, w którym przewaga siły fizycznej i brak jakiegokolwiek empatii były czymś oczywistym. Trwałość ludzkiego życia oraz integralność ludzkiego ciała miały tam znaczenie minimalne.

Argumentum

Comparatur hic Hippolyti corpus laceratum, quod in tragoedia Senecae, cui titulus Phaedra, describitur, nec non mores Hostii Quadrae maxime obsceni ab eodem auctore in Quaestionibus naturalibus enarrati, cum saevitia ludorum et venationum, quae a Romanis libenter spectabantur. Quibus testimoniis collectis quaedam de mente ac animo, quibus Romani vivebant, dicuntur.

Bibliografia

- Axer, J., *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa 1991
- Bartsch, Sh., *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, University of Chicago Press, Chicago 2006
- Bücheler, F., *Inchriftliches und zu Plutarchs parallel. min.*, Berliner Philologische Wochenschrift 28, 1908, szp. 510–511
- Di Salvo, L. (wyd., przeł. i oprac.), T. Siculo Calpurnio, *Ecloga VII*, Pàtron, Bologna 1990
- Gronovii, I. F. *Notae in L. Annaei Senecae Naturales quaestiones*, cz. 1, oprac. K. R. Fickert, Breslau 1846 (program Elisabet-Gymnasium)
- Hahn, J., *Rozkosz zabijania. Publiczne rytuały karania i egzekucji oraz śmierć jako widowisko w cesarskim Rzymie*, przeł. L. Mrozewicz, Wydawnictwo Naukowe CONTACT/ABC, Gniezno 2018 (Opuscula Gnesnensia 18)
- Joachimowicz, L. (przeł.), Lucjusz Anneusz Seneka, *Pisma filozoficzne*, t. III: *O zjawiskach natury*, Pax, Warszawa 1969
- Koziółek, R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, wyd. II rozszerzone, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018
- Kyle, D. G., *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Routledge, London – New York 1998
- Hine, H. M. (wyd.), L. Annaei Senecae *Naturalium quaestionum libri*, Teubner, Stutgardiae et Lipsiae 1996
- Leitão, D. D., *Senecan Catoptrics and the Passion of Hostius Quadra*, MD 41, 1998, s. 127–160
- Lengauer, W., L. Trzcionkowski (oprac.), *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011
- Majewski, P. (przeł. i oprac.), Eurypides, *Hippolytos zastaniający oblicze*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, t. V, oprac. M. Borowska, ISKŚiO UW, Wrocław 2015, s. 154–162
- Majewski, P., *Cyrk, czyli o pragnieniu dominacji*, Znak. Miesięcznik, 2023, nr 7–8 (818–819), s. 64–71
- Most, G. W., *Disiecti membra poetae. The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, [w:] *Innovations of Antiquity*, oprac. R. Hexter, D. Selden, Routledge, London 1992, s. 391–419

- Paschalis, M., *The Bull and the Horse. Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra*, *AJPh* 115, 1994, s. 105–128
- Richlin, A., *Cicero's Head*, [w:] *Constructions of the Classical Body*, oprac. J. I. Porter, Michigan University Press, Ann Arbor 1999, s. 190–211
- Rzepakowski, K., *Trzy plany akcji w Fedrze Seneki*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 22, 2012, s. 73–88
- Segal, Ch., *Senecan Baroque. The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, *TAPhA* 114, 1984, s. 311–325
- Słapek, D., *Sport i widowiska w świecie antycznym. Kompendium*, Homini – Wydawnictwa UW, Kraków – Warszawa 2010
- Stein, A., *Hostius* 5, [w:] *RE*, t. VIII 2 (1913), szp. 2517
- Strzelecki, W., *Wstęp*, [do:] Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Ossolineum, Wrocław – Kraków 1959, s. III–LXXXI
- Williams, G. D., *The Cosmic Viewpoint. A Study of Seneca's Natural Questions*, Oxford University Press, Oxford 2012
- Zdziechowski, M., *O okrucieństwie*, Znak, Kraków 1993
- Ziegler, K. (wyd.), *Plutarchi Vitae parallelae*, t. I 2, Teubner, Lipsiae 1959
- Zwierlein, O. (wyd.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Clarendon Press, Oxford 1986