

ANTYCZNA GRECJA: TEATR I DEMOKRACJA

Jeżeli gmina przyznaje komu wieniec, rzecz ogłasza u siebie na własnym terenie. Jeżeli zaś Lud Aten lub Rada postanawia zaszczycić kogoś tym wyróżnieniem, to wiadomość o tym powinna być podana w teatrze w czasie Dionizjów.

Demostenes, *O wieńcu* 120¹

1. Władza w ręce ludu

1. Ok. roku 508/507 p.n.e. dokonała się w Atenach brzemienna w skutki rewolucja. Klejstenes z rodu Alkmeonidów zjednoczył Attykę wprowadzając procedury rejestrowania nowych obywateli do lokalnych jednostek administracyjnych (139 demów), rozsianych po całym półwyspie, ale nade wszystko stworzył nowatorskie mechanizmy, które miały zachęcać mieszkańców całego regionu do aktywnego uczestnictwa w politycznym, militarnym i ceremonialnym życiu polis². Istotnym elementem tego ambitnego programu stał się nowy festiwal teatralny.

Dlaczego rewolucja dokonała się właśnie tam? Skąpe źródła sugerują zaskakującą odpowiedź: pojawił się sprawny lider w sprzyjających okolicznościach. Ateny zdecydowanie wyróżniały się spośród tysiąca greckich *póleis* w okresie klasycznym (ok. 480–320 p.n.e.). Pod względem ludności i obszaru dwukrotnie przewyższały Korynt³, a czterokrotnie – sąsiednią Megarę⁴. Tylko w Argos mieszkało więcej ludzi, ale obszar tej polis był stosunkowo niewielki. W połowie V wieku p.n.e. Attyka, czyli „ziemia należąca do Ateńczyków” (po grecku: *Attiké* lub *Atthis gé*), rozciągała się na powierzchni ok. 2650 km²

¹ Przeł. R. Turasiewicz.

² G. A n d e r s o n, *The Athenian Experiment: Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508–490 B.C.*, Ann Arbor 2003, s. 16.

³ J. B. S a l m o n, *Wealthy Corinth: A History of the City to 338 B.C.*, Oxford 1984, s. 165–169.

⁴ R. L e g o n, *Megara: The Political History of a Greek City-State to 336 B.C.*, Ithaca 1981, s. 23–24.

i zamieszkiwało ją prawdopodobnie 200 tysięcy osób. Samych tylko pełnoprawnych obywateli mogło być aż 50 tysięcy⁵. W tamtych czasach to dużo. Sparta na przykład nigdy nie miała więcej niż 10 tysięcy obywateli.

Większość Ateńczyków mieszkała jednak poza Atenami, co potwierdza także Tukidydes (*Wojny peloponeskie* 2.14.1). W innym miejscu (8.66.3) grecki historyk dodaje, że poszczególni obywatele zazwyczaj nie znali swoich rodaków. Zorganizowanie tak olbrzymiej grupy ludności w jedną polis wymagało rozwagi, a przede wszystkim centralnej koordynacji. Ateńska rewolucja, jak wiele późniejszych społecznych przełomów, dokonała się „od góry” – za sprawą reprezentanta elit, Klejstenesa, wielkiego wizjonera i skutecznego polityka⁶. Dramatyczne, choć nieco skąpe szczegóły wydarzeń zachowali dla nas Herodot (*Dzieje* 5.66, 5.69–73) i Arystoteles (*Ustrój polityczny Aten* 20.1–3).

2. Po obaleniu tyranów i wypędzeniu ich z miasta do walki o władzę stanęli dwaj kandydaci: Isagoras, syn Tejsandrosa, oraz Klejstenes – osobnik bardziej Ateńczykom znany, bo już raz, w roku 525/524, piastował urząd archonta. W roku 508/507 zwyciężył jednak Isagoras, silnie wspierany przez arystokrację. Niezrażony klęską Klejstenes błysnął wówczas politycznym geniuszem: zignorował elity i zapewnił sobie masowe poparcie ateńskiego ludu – obietnicą gruntownej reorganizacji politycznej mapy Aten i Attyki. Propozycja Klejstenesa została powszechnie zaakceptowana i błyskawicznie ratyfikowana na Zgromadzeniu, prawdopodobnie z ominięciem tradycyjnych procedur legislacyjnych. Klejstenes bezzwłocznie przystąpił do wprowadzania reform w życie⁷.

Tymczasem zdesperowany Isagoras poprosił o pomoc króla Sparty, Kleomenesa, swego dobrego znajomego. Król natychmiast posłał do Aten rozkaz wypędzenia z miasta Klejstenesa i jego rodziny. Klejstenes „uszedł po kryjomu” i wydawało się, że rewolucja została zduszona w zarodku. Wkrótce w Atenach pojawił się nawet sam król Sparty na czele niewielkiego oddziału zbrojnego. Kiedy jednak polecił rozwiązać Radę Pięciuset, główną instytucję nowego – Klejstenesowego – porządku, radni stawili opór. Spartanie w odpowiedzi rozpoczęli okupację Akropolu. To z kolei wzburzyło wszystkich

⁵ A. W. Gomme, *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford 1933; M. H. Hansen, *Demographic Reflections on the Number of Athenian Citizens, 451–309 B.C.*, „American Journal of Ancient History” 1982, Vol. 7, s. 172–189; idem, *Demography and Democracy: The Number of Athenian Citizens in the Fourth Century B.C.*, Herning 1985; K. A. Raaflaub, *City-State, Territory, and Empire*, [w:] *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, ed. A. Molho, K. A. Raaflaub, J. Emlen, Ann Arbor 1991, s. 567; G. Anderson, *op. cit.*, s. 2.

⁶ C. Hignett, *A History of the Athenian Constitution to the End of the Fifth Century B.C.*, Oxford 1952, s. 125–126.

⁷ G. Anderson, *op. cit.*, s. 35.

Ateńczyków, którzy spontanicznie przypuścili szturm na cytadelę. Po dwóch dniach Spartanie ulegli i upokorzeni opuścili miasto. Spiskowcy, na czele z Isagorasem, zostali pojmani i straceni, a Klejstenesa przywołano z wygnania. Ateńskie masy po raz pierwszy na taką skalę wzięły czynny udział w polityce. Przez kolejne sto lat panować miała w Atenach demokracja, co znaczy po grecku „władza ludu”. Przejęcie rządów przez attycki lud było spektakularnym przykładem masowego teatru politycznego.

3. Na czym polegały reformy Klejstenesa? Każdy dorosły obywatel Aten, który był synem Ateńczyka, mógł się zarejestrować w swoim lokalnym demie jako prawowity obywatel. Fundamentem zjednoczonej Attyki była zdecentralizowana administracja: odpowiedzialność za kontrolę nadawania obywatelstwa i sporządzanie rejestru osób pozostawiono jednostkom lokalnym. Przynależność do takiej jednostki była dziedziczna. Demy posiadały nawet ograniczone samorządy, z własnymi zgromadzeniami i kultami, miały też prawo wysyłać określoną liczbę delegatów do nowej Rady. Ateńczycy mogli zatem brać udział w życiu politycznym państwa na wielu poziomach i w nowych, różnorodnych rolach, co skutecznie skomplikowało i sproblematyzowało proste jeszcze do niedawna relacje zależności pomiędzy elitami i zwykłymi obywatelami. Kiedy w roku 451/450 zwiększono restrykcje dotyczące uprawnień do otrzymania obywatelstwa, wiązało się to z próbą centralizacji władzy.

2. Teatr polityczny wszystkich Ateńczyków

1. Demostenes w pierwszej mowie przeciw Filipowi (4.35–36) zarzucił Ateńczykom, że więcej środków i energii zużywają na Panatenaje i Dionizje niż na wyprawy wojenne. Nawet jeśli przesadzał – otwierając debatę na Zgromadzeniu Ludowym w roku 351 p.n.e. mówca agitował za przekazaniem funduszu festiwalowego (*theōriká*) na kampanię wojenną przeciwko Macedonii – faktem pozostaje, że w okresie klasycznym świętowano w Atenach częściej niż dzisiaj, bo średnio co trzy dni⁸.

Najważniejsze i najbardziej widowiskowe były Panatenaje⁹, czyli święto „wszystkich Ateńczyków” ku czci patronki miasta, Ateny Polias. Obchodzono

⁸ J.-P. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique: Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris 2001, s. 69.

⁹ H. Kotsidu, *Die musische Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung*, München 1991; *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, ed. J. Neils, Princeton 1992; *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*, ed. J. Neils, Madison 1996; G. Anderson, *op. cit.*, s. 158–177; R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005, s. 253–269.

je corocznie pod koniec Hekatombajonu, pierwszego miesiąca w ateńskim kalendarzu (na początku sierpnia). Co cztery lata urządzano hucznie Wielkie Panatenaje, przypuszczalnie najwspanialsze widowisko masowe w greckim świecie¹⁰. Centralnym wydarzeniem obchodów była ofiarna procesja (*pompé*) Drogą Panatenajską. Wyruszała rankiem 28 Hekatombajona spod Bramy Dypilonskiej, na północno-zachodnim krańcu miasta, i przez Agorę, główną ośią miasta, zmierzała na Akropol.

2. Preludium do świętej procesji stanowił rytuał całonocny (*pannychís*), wypełniony tańcami chórów dziewczęcych¹¹. O wschodzie słońca wnoszono na Akropol nowy ogień w spektakularnym wyścigu z pochodniami (*lampadēdromía*)¹². W okresie klasycznym dziesięć 40-osobowych sztafet, wyłonionych z dziesięciu fyli, ścigało się od Akademii (znajdującej się na północny zachód od Aten) aż do ołtarza Ateny na Akropolu. Każdy z „niosących pochodnię” (*lampadēphóroi*), przyozdobiony nakryciem głowy z symbolami fyle, musiał przebiec prawie 60 m (całkowity dystans biegu wynosił ok. 2,5 km). Wedle Pauzanasza¹³, biegacze startowali przy ołtarzu Prometeusza w gaju Akademos, wedle Plutarcha (*Solon* 1.4) – przy ołtarzu Erosa. Zgaśnięcie płomienia dyskwalifikowało całą drużynę¹⁴. Zwycięzca zapalał ogień na ołtarzu Ateny. Potem ruszała wielka procesja.

Na czele niesiono nową szatę dla Ateny (*péplos*). Najpóźniej od końca V wieku p.n.e. suknia była tak wielka, że wciągano ją niczym żagiel na maszt statku na kółkach. Przez wiele miesięcy Atenki wyszywały na płótnie scenę pokonania gigantów przez olimpijskich bogów, na czele z Ateną. Organizacją procesji zajmowali się urzędnicy państwowi: początkowo *hieropoiói* (nadzorcy świętych obrzędów), później *athlothetaí* (kierownicy agonów, dosł. dający nagrody w agonach). Uczestniczyć mogli wszyscy – także kobiety i obcokrajowcy (metojkowie¹⁵) – z wyjątkiem niewolników. Ci ostatni zbierali się prawdopodobnie na Agorze jako widzowie (*theataí*).

¹⁰ R. Parker, *Athenian Religion: A History*, Oxford 1996, s. 91.

¹¹ Eurypides, *Dzieci Heraklesa* 781–783 = 1.1. *Scholion* do Lukiana (280.12–281.1 Rabe) informuje, że podczas święta *Haloa* zimą w Eleusis zamężne kobiety nocą, pośród żartów i drwin, mogły mówić, co tylko chciały: kapłanka szeptem do ucha zachęcała je do cudzołóstwa, a one rozmawiały na najbardziej bezwstydnym temacie, przekazywały sobie przedmioty w kształcie męskich i żeńskich organów płciowych, piły wino i jadły ciastka przypominające genitalia. Być może taki charakter miały także nocne obrzędy kobiet podczas Panatenajów. Por. R. Parker, *Polytheism and Society...*, s. 167, 200–201.

¹² S. G. Miller, *Ancient Greek Athletics*, Yale 2004, s. 141–142.

¹³ *Opisanie Grecji* 1.30.2 = 1.6c.

¹⁴ Arystofanes, *Żaby* 1089–1098 = 1.3; Pauzanasz, *Wędrówki po Helladzie* = 1.6c.

¹⁵ Harpokration, *Słownik dziesięciu mówców*, hasło *skaphephóroi* = 1.5.

3. Po reformach Klejstenesa uczestników procesji porządkowano wedle demów, zachowano jednak wyróżnione miejsca w pochodzie dla najważniejszych dostojników państwowych – im też przyznawano potem większe części ofiarnego mięsa. Demokratyczny egalitaryzm nie wyparł starych ideałów arystokratycznych. Ateńska demokracja w dużym stopniu finansowana była przez najbogatszych obywateli! *Kanēphóroi*, czyli wystrojone córki szlacheckich Ateńczyków ze świętymi kosztami na głowach, szły zawsze przed *skiadēphóroi* i *diphrophóroi* – córkami obcokrajowców z parasolami i stołkami¹⁶. Kapłanka Ateny, przyjmująca procesję na Akropolu, musiała z kolei wywodzić się z rodu (*génos*) Eteoboutadai. Głównym obrzędem było uroczyste nałożenie nowej szaty na starożytny posąg Ateny, wykonany z drzewa oliwnego (*ksóanon*). Na tę okazję przy Wielkim Ołtarzu na Akropolu zarzynano dla bogini dziesiątki owiec i krów. Uroczystości kończyła ogólna biesiada.

Uczestników procesji, także zwierzęta, dziś jeszcze podziwiać można na przechowywanych w londyńskim British Museum fragmentach sławnego fryzu Partenonu¹⁷ z połowy IV wieku p.n.e. Uwagę zwraca obecność w pochodzie uzbrojonych mężczyzn i jeźdźców. Święto wszystkich Ateńczyków miało istotny wymiar propagandowy. Sławne zawody sportowe i artystyczne towarzyszące Panatenajom ściągały do polis tłumy obcokrajowców. Występowali najwięksi atleci, zwabieni olbrzymimi nagrodami: zwycięzca w konkursie śpiewu z towarzyszeniem liry otrzymywał złotą koronę wartą 1000 drachm i 500 srebrnych drachm w gotówce, czyli przeliczając na wartości dzisiejsze ok. 100 000 zł. To samo dostawał tryumfator w biegach. Płacono nawet zawodnikom, którzy zajęli dalsze miejsce (piąty biegacz inkasował ekwiwalent 20 000 zł). Inni otrzymywali sławne amfory panatenajskie wypełnione oliwą, na których uwieczniono występy atletów i artystów. Hojne nagrody odróżniały Panatenaje zdecydowanie od wszystkich innych igrzysk atletycznych, łącznie z olimpiadą. Było to też jedyne święto sportu organizowane w centrum wielkiego miasta, sławne zawody w Olimpii czy Nemei odbywały się w odległych, pozamiejskich sanktuariach.

4. Święto wszystkich Ateńczyków rozpoczynano prawdopodobnie już 23 Hekatombajona od konkursów muzycznych i rapsodycznych¹⁸. Następnie występowali atleci, a dwa dni po procesji, 30 Hekatombajona, zamykano święto uroczystym wręczeniem nagród i wspólną ucztą. Na arenach sportowych atleci walczyli w klasycznych konkurencjach olimpijskich – jak boks, zapasy czy *pankrátion* (walka „wszystkimi siłami”, brutalne połączenie boksu

¹⁶ Arystofanes, *Ptaki* 1550–1552 = 1.2; *Sejm kobiet* 730–745 = 1.4; Harpokration, *Słownik dziesięciu...*, hasło *skaphephóroi* = 1.5.

¹⁷ J. Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001.

¹⁸ Propozycja rekonstrukcji programu święta w: *Goddess and Polis...*, s. 15–17.

z zapasami) – dominowały jednak zawody propagujące ateński militarizm. Wyłącznie dla obywateli Aten zarezerwowano konkurencje, w których można się było wykazać sprawnością żołnierską, jak zawody oszczepników na koniu (*hippantizontai*) czy wyścig atletów-akrobatów (*apobatai*), którzy w pełnej zbroi musieli zeskoczyć z pędzącego rydwanu, bieć przez chwilę obok i potem znowu wskoczyć. Konkursy tańca wojennego (*pyrrhichē*)¹⁹ i „męskiego piękna” (*euandria*)²⁰, a także wyścigi łodzi wzmacniały demokrację, organizowano je bowiem w porządku fyli. Na zachowanych inskrypcjach wszystkie konkurencje zarezerwowane dla Ateńczyków grupowane są pod wspólnym nagłówkiem „[zawody] dla wojowników” (*polemistēriois*).

Od połowy VI wieku p.n.e. odbywano sławne konkursy rapsodów, czyli recytatorów epepei Homera. Wykonywali całe utwory bez przerwy – kolejny zawodnik kontynuował recytację od miejsca, w którym zakończył poprzednik. Wcześniej eposy wyśpiewywał aoida, śpiewak-improwizator akompaniujący sobie na lirze. Tworzył pieśni wciąż od nowa, adaptując za każdym razem opowieść do oczekiwań słuchaczy. Kiedy epepeje zostały wreszcie spisane, przybrały kształt ostateczny i niezmienny. Do ich wykonania potrzebny był nowy artysta: nie twórca, ale odtwórca, nie muzyk, lecz aktor. Lirę aoidy rapsod zastąpił laską do wystukiwania rytmu. Laska, po grecku *rhábdos*, nadawała artyście autorytet i pomagała zachować rytm melorecytacji. Rapsod (*rhapsōidós*) to „śpiewak” (*aoidé*) z „laską” (*rhábdos*)²¹. Adresował swoje występy do wszystkich Greków. Poematy Homera, uwolnione od lokalnych kontekstów, stały się fundamentem greckiej tożsamości.

5. Rapsod zwiastował pojawienie się teatru. Niczym aktor wcielał się w bohaterów Homera recytując z pamięci ich długie przemowy. W programie samych Panatenajów agon teatralny pojawił się jednak późno, prawdopodobnie dopiero w II wieku p.n.e.: inskrypcja z roku 162 p.n.e. wymienia konkurs tragedii²². Święto wszystkich Ateńczyków miało przede wszystkim jednoczyć

¹⁹ Taniec szczególnie związany z Ateną: bogini tańczyła *pyrrhichē* w chwili narodzin z głowy Zeusa, albo – wedle innej wersji – po zwycięstwie nad Gigantami. Platon w *Krytalisie* (406d–407a) i w *Prawach* (7.796b) przypisał Atenie „taniec w zbroi”. Por. P. Ceccarelli, *Dancing the Pyrrhichē in the Athens*, [w:] *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, ed. P. Murray, P. Wilson, Oxford 2004, s. 93–94.

²⁰ To najbardziej chyba zagadkowa z greckich dyscyplin sportowych. Zbyt skąpe źródła uniemożliwiają stwierdzenie, czy program tej konkurencji wykraczał poza konkurs piękności, co zdaje się sugerować Ksenofont (*Memorabilia* 3.3.12–13).

²¹ B. B. Powell, *Writing and the Origins of Greek Literature*, Cambridge 2002, s. 142. Etymologia wyrazu *rhapsōidós* jest sporna. Niektórzy – za sugestią pisarzy antycznych (np. Pindar, *Oda Nemejska* 2.2) – wyprowadzają ten termin od *rháptō*, „zszywać” i utrzymują, że rapsod to „zszywacz pieśni” (J. Latcz w *Der neue Pauly*, t. 10, szp. 947).

²² S. V. Tracy, Ch. Habicht, *New and Old Panathenaic Victor List*, „Hesperia” 1991, Vol. 60 (2), s. 188–189, col. 3.1.39 (komentarz: s. 203–204); *Inscriptiones Graecae* II² 3157; Diogenes Laertios 3.56 (Platon).

lud Attyki pod przewodnictwem Aten. Był to masowy teatr polityczny, podczas którego czczono wojowniczą Atenę, opiekunkę imperialnej polis. Dramat królował na święcie Dionizosa, boga wina i demokracji.

3. Teatr demokracji

1. Dionizje Wielkie, urządzone wczesną wiosną, upamiętniały pierwsze przybycie do Aten boga Dionizosa. Być może źródłem tego święta był starożytny obrzęd powitalny, *ksenismós*²³. Data ustanowienia festiwalu jest jednak sporna. Podobnie jego geneza i program²⁴. Święto Dionizosa wyrażało i wzmacniało wartości demokratyczne o wiele silniej niż Panateneje, zreorganizowane po reformach Klejstenesa. Swoje powstanie Dionizje zawdzięczały najprawdopodobniej decyzji politycznej, podjętej przez zwolenników nowego ustroju²⁵. Przypuszczalnie w roku 506 p.n.e. armia obywatelska Aten dokonała spektakularnej aneksji miejscowości w Beocji, której niezwykła nazwa – Eleutherai – pochodziła od imienia czczonego tam boga, Dionizosa Eleutheriosa (oba terminy utworzono od wyrazu *eleútheros*, „wolny”). Być może na cześć tego właśnie wydarzenia ustanowiono w Atenach nowe święto²⁶.

Festiwal Dionizosa Eleutheriosa, zgodnie z nazwą, świętował zatem „wolność” i koniec tyranii²⁷, choć sam fakt poświęcenia uroczystości temu właśnie bogu mógł być dziełem przypadku – gdyby w beockiej miejscowości oddawano cześć innemu bogu, może Dionizos nie stałby się nigdy patronem teatru. Kwestia ta jest jednak złożona. Wiele aspektów Dionizosa predestynuje go wręcz na patrona sztuki aktorskiej. Bóg ten różnił się zasadniczo od

²³ Ch. S o u r v i n o u - I n w o o d, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003.

²⁴ Tradycyjną rekonstrukcję święta Dionizosa przedstawiłem w książce: M. K o c u r, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 253–312. Tam też znaleźć można szczegółowy opis programu uroczystości. Tutaj uwagę skupię na alternatywnej interpretacji źródeł, szczególnie przydatnej podczas rekonstrukcji wczesnych dziejów teatru masowego, a zaproponowanej przez W. R. Connora. Zob. W. R. C o n n o r, *City Dionysia and Athenian Democracy*, [w:] *Aspects of Athenian Democracy*, ed. W. R. Connor et al., Copenhagen 1990, s. 7–32.

²⁵ M. K o c u r, *Polityczna maska Dionizosa*, „Dialog” 2000, nr 1, s. 141–154.

²⁶ G. A n d e r s o n, *op. cit.*, s. 182–183. Data aneksji Eleutherai nie jest jednak pewna. Herodot (5.77) oraz inskrypcja (*Inscriptiones Graecae* I³ 501 A) wspominają jedynie o zbrojnym konflikcie z Beocją w roku 506, bez wymieniania nazwy miejscowości. Do podobnych napięć dochodziło także wcześniej.

²⁷ W. R. C o n n o r, *City Dionysia...*, s. 17–23; i d e m, *Civil Society, Dionysiac Festival, and the Athenian Democracy*, [w:] *Demokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*, ed. J. Ober, C. Hedrick, Princeton 1996, s. 217–226; K. A. R a a f l a u b, *Zeus Eleutherios, Dionysos the Liberator, and the Athenian Tyrannicides: Anachronistic Uses of Fifth-Century Political Concept*, [w:] *Polis and Politics: Studies in Ancient Greek History Presented to Mogens Herman Hansen*, ed. P. F. Jensen et al., Copenhagen 2000, s. 255–260; zwraca jednak uwagę, że najwcześniejsze świadectwa łączące Dionizosa i Dionizje z ideą wolności pochodzą dopiero z okresu klasycznego.

bogów zamieszkujących Olimp. Wszędzie był Obcy, przekraczał granice, wiódł do upojenia i utraty pojedynczej tożsamości. Skąpe i mocno uszkodzone źródła uniemożliwiają jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy Dionizos miał cokolwiek wspólnego z narodzinami teatru. Tylko w klasycznych Atenach teatr należał do świątyni Dionizosa. Poza Atenami, nawet w V wieku p.n.e., budowle teatralne i festiwale dramatyczne dedykowano innym bogom²⁸. Kostium, maska i mitologiczne widowisko poświęcone są także w rytuałach Artemidy i Demeter oraz w misteryjnym kulcie Kabirów, bóstw czczonych na wyspach, głównie na Samotrace.

2. Przed rozpoczęciem Dionizjów drewniany posąg Dionizosa Eleutheriosa wnoszono poza miasto do niewielkiej świątyni przy Akademii²⁹. Gaj Akademos, leżący na drodze do Beocji, musiał mieć dla Ateńczyków znaczenie szczególne, skoro stamtąd także startowali biegacze przynoszący do miasta nowy ogień na początku roku podczas Panatেনajów. Tradycyjnie przyjmuje się, że oba święta miały strukturę podobną: w wigilię Dionizjów, po złożeniu ofiar na ołtarzu (*eschára*) przy Akademii, młodzieńcy wnosili posąg Dionizosa do Aten nocą, przy płonących pochodniach, w obrzędzie zwanym *eisagōgē apo tēs escháras*, „wprowadzenie z paleniska”³⁰, a dopiero o świcie dnia następnego urządzano *pompē*, główną procesję inauguracyjną Dionizje. Niewiele jednak wiadomo o istnieniu w okolicach gaju Akademos ołtarza zwanego *eschára*, „palenisko”. Około roku 500 p.n.e. wzniesiono natomiast taki ołtarz w administracyjnym centrum polis, na Agorze, w pobliżu sławnego Ołtarza Dwunastu Bogów. Składanie tam właśnie ofiar Dionizosowi, jako obcemu przybyszowi do miasta, byłoby całkiem naturalne³¹. Na Agorze znajdował się wszak Prytanejon, budowla, w której oficjalnie witano najznakomitszych gości.

Jeśli przyjąć, że główne uroczystości, upamiętniające pierwsze przybycie Dionizosa do Aten, odbywały się na Agorze, to należy zmodyfikować tradycyjny program święta³². Dionizje rozpoczynałyby się nie od *eisagōgē*, ale od uroczystej procesji *pompē*, w ramach której Ateńczycy, zorganizowani wedle demów, eskortowaliby z gaju Akademos na ateńską Agorę drewniany posąg Dionizosa. Powtórzenie fundamentalnego dla całego święta przybycia boga do

²⁸ Wedle Herodota (5.67) w VI wieku p.n.e., w Sykionie, chórami tragicznymi czczono herosa Adrastosa. W V wieku król Macedonii, Archelaos, ustanowił festiwal Olimpijski na cześć Zeusa, prawdopodobnie w Dionie (bo tam odkopano szczątki teatru). Inskrypcje z wykazami zwycięstw w agonach dramatycznych wymieniają też *Soteria* w Delfach (odbywane na cześć Apollona Pytyjskiego, Zeusa Sotera i Nike), *Heraja* w Argos, sławne święto Hery, a także festiwale Zeusa w Dodonie i Ateny w beockiej Krotonie. Por. S. Scullion, „Nothing to Do with Dionysus”: *Tragedy Misconceived as Ritual*, „Classical Quarterly” 2002, Vol. 52 (1), s. 112–114.

²⁹ P a u z a n i a s z, *Wędrowki po Helladzie* = 1.6b.

³⁰ M. K o c u r, *Teatr antycznej...*, s. 262–268.

³¹ Ch. S o u r v i n o u - I n w o o d, *op. cit.*, s. 69–70.

³² W. R. C o n n o r, *City Dionysia and Athenian...*, s. 11–12; G. A n d e r s o n, *op. cit.*, s. 181.

Aten stanowiło z pewnością centralne wydarzenie uroczystości. Wielka procesja artykułowała tożsamość demokratycznej polis i definiowała święto Dionizosa. Dionizje bywały określane zwrotem *pompēin pompē*³³, „towarzyszyć eskortie” – występy artystów były dodatkiem do procesji, nie na odwrót!

3. Dionizos mógł się stać patronem demokracji, bo jako bóg wina oferował wszystkim uczestnikom obrzędu podobne doświadczenie religijne, bez względu na status społeczny. Skosztowanie jego trunku każdemu umożliwiało utratę własnej tożsamości (*ékstasis*, dosł. „stanie na zewnątrz”) i zastąpienie jej mocą boską (gr. *enthusiasμός*, „nawiedzenie”, od *éntheos*, „pełen boga”). W programie Dionizjów akcentowano przeżycia wspólnotowe, poczynając od wielkiej procesji, poprzez liczne uroczystości państwowe – jak składanie danin przez sprzymierzone państwa³⁴, wieńczenie zasłużonych obywateli³⁵ czy paradę osieroconych potomków bohaterów wojennych³⁶ – aż po agony dytyrambów, tragedii i komedii. W występach artystycznych centralne miejsce zajmował chór, reprezentujący na orchestrze ateńską polis.

Instytucja chóru odegrała istotną rolę w reformach Klejstenesa. Informację o najwcześniejszych występach artystów podczas Dionizjów zachowała sławna kronika wykuta w III wieku p.n.e., Marmur z Paros (A 46). Anonimowy autor na czasy archonta Lysagorasa (znanego tylko z tego przekazu) wyznaczył pierwsze zawody „chórów mężczyzn” (*choroi andron*), czyli wykonawców dytyrambów, pieśni na cześć Dionizosa. Odbyło się to prawdopodobnie w roku 509/508 p.n.e., a zatem przed nowym podziałem Attyki. W okresie klasycznym każda z dziesięciu fyli wysyłała na festiwal dwa 50-osobowe zespoły chłopców i mężczyzn. Czy chóry stające do pierwszego konkursu dytyrambów mogły reprezentować fyle, których istnienie Klejstenes miał oficjalnie ogłosić dopiero w roku następnym? Teoretycznie jest to możliwe. Chóry mogły odegrać rolę laboratorium testującego różne modele polityczne i wręcz inicjować przemiany społeczne. Platon uważał na przykład, że to właśnie wprowadzenie demokracji do sztuki wywołało rozpowszechnienie się wolności politycznej, którą zresztą filozof, propagujący „rządy najlepszych”, czyli arystokrację, uznawał za anarchię³⁷.

³³ W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard–Cambridge 1985, s. 99; M. Kocur, *Teatr antycznej...*, s. 273–274. Wedle alternatywnej rekonstrukcji programu Dionizjów obrzęd *eisagōgē*, wspominany w inskrypcjach wymienianych zasługi efebów (*Inscriptiones Graecae* II² 1006, 1008, 1011, 1028), następował po *pompē*, czyli po procesji eskortującej posąg boga do centrum miasta, i służył „wprowadzeniu” Dionizosa od ołtarza na Agorze do świątyni boga przy teatrze Dionizosa.

³⁴ Isokrates, *O pokoju* 82 = 1.7. Por. M. Kocur, *Teatr antycznej...*, s. 280.

³⁵ Demostenes, *O wieńcu* 120 = 1.9; Ajschines, *Przeciw Ktezyfontowi* 41–43 = 1.8a. Por. M. Kocur, *Teatr antycznej...*, s. 280–281.

³⁶ Isokrates, *O pokoju* 82 = 1.7; Ajschines, *Przeciw Ktezyfontowi* 153–154 = 1.8b. Por. M. Kocur, *Teatr antycznej...*, s. 281–282.

³⁷ Platon, *Państwo* 424 B–C = 1.10; *Prawa* 701 A = 1.11. Por. P. Wilson, *The Athenian Institution of Choregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000, s. 17–18.

4. Grecki teatr masowy był częścią kultury uczestnictwa. Polis wypracowała skuteczne narzędzia przeciw biernym postawom. Chórzyści, podobnie jak sędziowie, otrzymywali rekompensatę³⁸. Z tą różnicą, że za udział w procesach sądowych płaciło państwo, a członków chóru wynagradzali najbogatsi obywatele. Podstawową formą zapłaty było pożywienie – w przypadku choreutów nazywane *trophé*, a w odniesieniu do obywateli zasiadających w sądach, Radzie czy na Zgromadzeniu – *misthós* (dosł. „płaca”, rozumiana jednak jako „dokarmianie” obywateli, nawet jeśli realizowane w formie pieniędzy³⁹). Utworzono także specjalny fundusz dla widzów – *theōrikón* (na teatr) – z którego wypłacano pieniądze obywatelom, żeby ich zachęcić do udziału w najważniejszych świętach państwowych⁴⁰.

Szczególną jedność śpiewu, tańca i słowa Grecy nazywali terminem *mousiké*, utworzonym od imienia Muz, cór Zeusa i Pamięci (*Mnēmosynē*). Praktykując *mousiké*, jednostki i społeczności konstruowały i poznawały swoją przeszłość. Sztuki inspirowane przez Muzy najpełniej kształtowały i wyrażały grecką kulturę. Przede wszystkim stanowiły podstawę edukacji, szeroko pojmowanej jako socjalizacja, *paideía*. Słowa poetów, podobnie jak odpowiednie skale muzyczne i rytmy, przekazywały właściwe modele zachowań i systemy wartości. Naukę przyswajano podczas wspólnego wykonywania uszlachetniających kompozycji. *Mousiké* była też sposobem praktykowania religii, umożliwiała wiernym komunikowanie się z bogami i herosami. Mimetyczne występy chórów umieszczały stare mity w terażniejszości rytuału. Pieśni chóralne należą do najwcześniej poświadczonych aktywności greckich wspólnot. Rewolucja demokratyczna zdecydowanie ograniczyła różnorodność i wielkość arystokratycznych chórów. Chór tragediowy składał się co najwyżej z 15 choreutów. W klasycznych Atenach *mousiké* miała wyrażać i wzmacniać idee demokratyczne. Ponieważ Dionizos został wyznaczony na jedyne boga, do którego mieli dostęp wszyscy Ateńczycy, demokratyczną polis reprezentowały oficjalnie chóry dionizyjskie⁴¹.

5. Plutarch twierdził w *Solonie* (29.4), że początkowo nie wystawiano tragedii ani w formie, ani w ramach konkursu. Wykaz dytyrambicznych i tragediowych zwycięstw, zachowany na inskrypcji IG 2².2318 (*Fasti*),

³⁸ Pseudo-Ksenofont, *Ustrój polityczny Aten* 1.13 = 1.12.

³⁹ P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet: Histoire de repas publics dans les cités grecques*, Rome 1992, s. 171–177.

⁴⁰ M. Kocur, *Teatr antycznej...*, s. 288–291. W podobny sposób utworzono nazwy określające rekompensaty otrzymywane za udział w Zgromadzeniu, sądzie i Radzie: *ekklēsiastikón*, *dikastikón*, *bouleutikón*.

⁴¹ Demostenes w *Mowie przeciw Mejdiasowi* (51–54) cytuje wyrocznie nakazujące Ateńczykom czczenie chórami Dionizosa. Por. B. Kowalzig, *Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond*, [w:] *Music and the Muses...*, s. 60–65.

zaczyna się w roku 502/501 p.n.e. Być może agon tragiczków wprowadzono do programu Dionizjów na wzór zawodów chórów dytyrambicznych, które – reprezentując dziesięć nowych fyli – najpełniej wcieliły program reform Klejstenesa⁴². Do zawodów tragediowych stawało trzech poetów. W ciągu trzech dni przedstawiali po trzy tragedie i jednym dramacie satyrowym. Związek tragedii z demokracją zwykle nie wydaje się tak oczywisty jak chórów dytyrambicznych. Trzy tragiczne tetralogie, dopuszczane co roku do konkursu, odzwierciedlały jednak istotny element reform Klejstenesa: geograficzny i polityczny podział Attyki na trzy części – miasto, wybrzeże i równiny. W każdej z dziesięciu fyli musiały się znaleźć demy reprezentujące wszystkie te części.

Tragedie pozwalały ujrzeć uniwersalne mity, fundament greckiej tożsamości, przez filtr lokalny. Najbardziej skuteczną strategią umieszczania rzeczywistości mitologicznej we współczesności była aitiologia, wyjaśnianie – a często także konstruowanie – źródeł kultów praktykowanych wciąż w mieście⁴³. Tragedie także artykułowały podstawowy dla demokratycznej polis konflikt pomiędzy wybitną jednostką i wspólnotą. Demokracja z jednej strony promowała swobodny rozwój najzdolniejszych obywateli, z drugiej jednak karała bezlitośnie tych, którzy się wyróżnili. Największych swoich wodzów i polityków Ateńczycy skazali na wygnanie, a zbyt niezależnym myślicielom kazali pić cykutę. W każdej tragedii, rozgrywającej się publicznie, bo zawsze w obecności chóru, tylko bohaterowie ponoszą klęskę, a nigdy chór. Tragedia zdawała się oferować masowej widowni szczególną satysfakcję, składając jej niejako w ofierze wielkich bohaterów. Podczas *Agamemnona* Ajschylosa krzyk króla, mordowanego za budynkiem skene, mieszał się z krzykiem zwierząt, zarzynanych na ołtarzu przed świątynią Dionizosa, która znajdowała się także z tyłu skene. Widzowie z wyższych rzędów mogli w trakcie przedstawienia widzieć kapłanów podryzających gardła bykom ofiarowanym Dionizosowi. W ostrym, śródziemnomorskim słońcu zapach rozkładającej się krwi drażnił nozdrza publiczności, potęgując doświadczenie tragedii w teatrze. Czyżby rzymski „teatr śmierci” narodził się w demokratycznych Atenach?

6. Teatr Dionizosa w Atenach był największym z attyckich teatrów. Szacuje się dziś, że w V wieku p.n.e. mógł pomieścić 7 tysięcy widzów. W okresie klasycznym Teatr Dionizosa był najprawdopodobniej budowlą drewnianą. Na czas festiwalu przedsiębiorca, który dzierżawił teatr od państwa, wznosił rusztowania z ławami dla widzów i budynek sceniczny. W źródłach zachowały się dwa różne określenia takiego kontraktora – *theatrónēs* („kupiec miejsc

⁴² Inskrypcja w: A. P i c k a r d-C a m b r i d g e, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968, s. 103. Por.: W. R. C o n n o r, *City Dionysia and Athenian...*, s. 13, przyp. 21; G. A n d e r s o n, *op. cit.*, s. 181.

⁴³ R. P a r k e r, *Polytheism and Society...*, s. 136–152.

siedzących”) i *theatropólēs* („sprzedawca miejsc siedzących”). To synonimy: przedsiębiorca był „kupcem” z perspektywy państwa, bo wykupywał zezwolenie na wzniesienie budowli i zarządzanie jej eksploatacją, a „sprzedawcą” – z perspektywy widzów, od których pobierał opłatę za wstęp. Po festiwalu rusztowania rozbierano. Używano ich zapewne podczas innych świąt. Na agorze, przy drodze Panatenajskiej, odkryto otwory na słupy drewnianych trybun regularnie używane od początku V wieku p.n.e.⁴⁴ W drugiej połowie IV wieku p.n.e. Likurg, genialny ateński finansista, przebudował Teatr Dionizosa w budowlę kamienną, nie rozbieraną po festiwalu. Prostokątną orchesterę teatru drewnianego zastąpiono orchesterą okrągłą, zachowaną do dzisiaj, a widownię powiększono ponad dwukrotnie. Dzierżawców zastąpił urzędnik, *architékton*, „szef robót publicznych i inspektor budowlany”. Otrzymywał od państwa skromną dniówkę, dwie drachmy, i odpowiadał za rozdział miejsc na widowni⁴⁵.

Finansowanie festiwalu było dość skomplikowane⁴⁶: pieniądze pochodziły od państwa, prywatnych sponsorów, darczyńców, a także z opłat pobieranych przy wejściu do teatru – Dionizje to pierwsze greckie święto religijne z płatnym wstępem! W czasach Demostenesa⁴⁷ – kiedy teatr był budowlą kamienną – żeby zobaczyć przedstawienie, trzeba było zapłacić dwa obole. Udział w całym, pięciodniowym festiwalu kosztowałby zatem dziesięć oboli, jeśli opłatę za wstęp pobierano każdego dnia (na co jednak nie ma żadnego dowodu). Cały dochód tylko z tych opłat – przy założeniu, że przez pięć dni kamienną widownię wypełniało 15 tysięcy osób – wynosiłby 25 tysięcy drachm, czyli cztery i jedną szóstą talenta (ok. 1,5 miliona zł).

Pod koniec V wieku p.n.e. państwo ze swojej kasy dopłacało corocznie do święta od pięciu do sześciu talentów, a nawet więcej, jeżeli każdy z trzech autorów tragedii dostawał po jednym talencie⁴⁸. Koszty przygotowania

⁴⁴ J. C a m p, *The Athenian Agora: Excavations in the Heart of Classical Athens*, London 1986, s. 45–46. Literackie świadectwa potwierdzają wznoszenie trybun na Panatenaje najpóźniej od II wieku p.n.e. P. a t e n a j o s, *Uczta mędrców* 4.167F.

⁴⁵ E. C s a p o, *The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Architektones*, [w:] P. W i l s o n, *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford 2007, s. 87–115.

⁴⁶ E. C s a p o, *Some Social and Economic Conditions Behind the Rise of the Acting Profession in the Fifth and Fourth Centuries BC*, [w:] *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, éd. Ch. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi, Tours 2004, s. 53–54; M. K o c u r, *Teatr antycznej...*, s. 5–6, 61–63, 288–291; L. K a l l e t, *Accounting for Culture in Fifth-Century Athens*, [w:] *Democracy, Empire, and the Arts in the Fifth-Century Athens*, eds. D. Boedeker, K. Raaflaub, Cambridge 1998, s. 46–47, 54–55; E. C s a p o, J. W. S l a t e r, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, s. 140–141.

⁴⁷ D e m o s t e n e s, *O wieńcu* 28.5 = 1.13.

⁴⁸ J. M. B r e m e r, *Poets and their Patrons*, [w:] *Fragmenta Dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, eds. H. Hoffmann, A. Harder, Göttingen 1991, s. 56.

i opłacania chórów pokrywali choregowie, najbogatsi obywatele Aten, w ramach świadczeń publicznych zwanych liturgią. Co roku dwudziestu ośmiu bogaczy – sponsorów dwudziestu chórów dytyrambicznych, pięciu komediowych i trzech tragediowych – wydawało razem 117 tysięcy drachm, czyli dziewiętnaście i pół talenta (ok. 7 milionów zł) – przyjmując, że każdy wydał tyle samo, co oskarżony o łapówki obywatel, dla którego mowę obrończą napisał Lizjasz⁴⁹. Twierdził on, że na tragedie wyłożył 3000 drachm (ok. 180 tys. zł), na komedię – 1600 drachm (ok. 100 tys. zł), a na dytyramb mężczyzn – 5000 drachm (ok. 300 tys. zł).

Można przyjąć, że w ciągu pięciu dni Dionizjów z rąk do rąk przechodziła ogromna suma trzydziestu dwóch talentów – była to jedna dziesiąta rocznych kosztów utrzymania ateńskiej floty i więcej niż Hipponikos, najbogatszy Ateńczyk, potrafił zarobić w ciągu pięciu lat⁵⁰. Na taki wydatek nie mógł sobie pozwolić żaden arystokrata ani żadna świątynia. Złożony system finansowania uroczystości sprawiał, że święto Dionizosa uniezależniło się od prywatnych sponsorów. Podczas Dionizjów najważniejsza była publiczność, a masowe uczestnictwo leżało w interesie wszystkich organizatorów, łącznie z państwem, bo wiązało się z dochodami. Zatem w teatrze attyckim od początku wszystko sprzyjało rozrywce masowej.

7. Autor *Ustroju politycznego Aten* (22.1–5) informuje, że w latach 487–486 p.n.e. weszły w życie znamienne innowacje demokratyczne. Po raz pierwszy przeprowadzono wówczas w Atenach procedurę ostracyzmu, czyli skazano na wygnanie obywatela, którego Zgromadzenie Ludowe uznało za szczególnie zagrażającego wolności. Procedura ta, zaproponowana przez Klejstenesa po upadku tyranii, miała chronić demokrację. Głosowano zapisując imię zbyt ambitnego obywatela na glinianej tabliczce, zwanej *ostrakon*, stąd nazwa „ostracyzm”. W tym samym roku wprowadzono też losowanie archontów według fyl. Wcześniej wszyscy najważniejsi urzędnicy w państwie byli wybierani. Prawdopodobnie na fali tych radykalnych reform w roku 486 do programu Dionizjów włączono agon komedii, uznając w tej coraz popularniejszej sztuce ważne narzędzie krytyki społecznej. Sądząc po zachowanych fragmentach, początkowo sztuka ta miała jednak charakter burleski mitologicznej.

Dopiero kolejne reformy, utrwalające władzę demokracji, wprowadziły do komedii politykę. W roku 461–460 Efiates, wspierany przez Peryklesa, zdołał przeprowadzić ustawy marginalizujące radę Areopagu, w której zasiadali byli archonci. Większa władza sądownicza przekazana została do instytucji

⁴⁹ Lizjasz, *Obrona przeciw oskarżeniu o łapówkarstwo* 1–5 = 1.14; por. *W sprawie obalenia ustroju demokratycznego: obrona* 12–13 = 1.15.

⁵⁰ J. K. Davies, *Athenian Propertied Families 600–300 B.C.*, Oxford 1971, s. 260.

demokratycznych, co skutecznie umocniło rządy ludu. Niedługo potem Kratinos przedstawił w Atenach pierwsze komedie polityczne. W imieniu ludu (*démos*) piętnował występki obywateli, zwykle najbogatszych⁵¹. Nie oszczędził nawet siebie. W sztuce *Flaszka* pod postacią Komedii ukazał własną żonę, która domagała się rozwodu z powodu pijaństwa męża. W czasach bratobójczych wojen peloponeskich ze Spartą na festiwalach Dionizosa rozbłysła gwiazda Arystofanesa, najbardziej jadowitego spośród ateńskich poetów. Znieważał i ośmieszał swoje ofiary strategiami zapożyczonymi od mówców politycznych i sądowych. Występował przed tą samą widownią, czyli ludem demokratycznych Aten. Arystofanes rzadko był obiektywny. Nie wahał się publicznie dokonywać rozrachunków z osobistymi wrogami. Jako pierwszy w roku 424 p.n.e. poświęcił całą komedię, *Rycerze*, krytyce tylko jednego człowieka, Kleona. Dziś jeszcze zadziwia ostrość jego ataków. Sławna wolność słowa ateńskich komików była przypuszczalnie ubocznym produktem walk frakcyjnych pomiędzy demokratami i oligarchami⁵². Poeci nigdy nie mieli pełnej swobody w wyrażaniu własnych poglądów. Zachowały się świadectwa prześladowań dwóch dramaturgów⁵³ oraz kilku prób wprowadzenia cenzury⁵⁴. Teatr, funkcjonujący w ramach świąt religijnych, był instrumentem polityki, także zagranicznej.

8. Wielkie Dionizje to pierwszy festiwal teatralny w Attyce, lecz nie jedyny. Najpóźniej pod koniec V wieku p.n.e. zawody teatralne włączono do programu co najmniej pięciu innych świąt, w połowie wieku IV istniało już piętnaście lub szesnaście festiwali teatralnych, a pod koniec wieku IV – osiemnaście lub dziewiętnaście! W samych Atenach ok. 440 roku p.n.e. komedie – a nieco później tragedie – znalazły się w programie Lenajów, zaś ok. roku 330 – Anthesteriów. Inskrypcje i wiarygodne źródła literackie pozwalają datować włączenie dramatu lub dytyrambu do Wiejskich Dionizjów w trzynastu demach⁵⁵: Anagyrous (ok. roku 440 p.n.e.), Ikarion (440–415), Eleusis (koniec wieku V), Thorikos (ok. roku 400), Acharnai (wczesny wiek IV), Salamina (wczesny wiek IV), Aiksone (wczesny wiek IV), Kollytos (ok. roku 370), Phlya (ok. roku 370), Pireus (przed rokiem 346), Aigilia (w połowie wieku IV), Paiania (połowa wieku IV), Halai Aksonides (koniec wieku IV).

⁵¹ Por. Pseudo-Ksenofont, *Ustrój polityczny Aten* 2.18 = 1.16.

⁵² E. Csapo, J. W. Slater, *op. cit.*, s. 165–166.

⁵³ Herodot 6.21 = 1.16; Arystofanes, *Acharnejczycy* 369–382 (= 1.17), 496–516, 628–632 i scholia do 378 (*Żywot Arystofanesa* 19–26) = 1.18.

⁵⁴ Scholiach do Arystofanesa: *Acharnejczycy* 67 (= 1.19), 1150; *Ptaki* 1297. Scholion do *Mowy* 3.8 Arystydesa sugeruje, że po awanturze z Arystofanese Kleon wprowadził prawo zakazujące wyśmiewania ludzi w komediach.

⁵⁵ A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 43–56; E. Csapo, J. W. Slater, *op. cit.*, s. 121–132; E. Csapo, *The Politics of the New Music*, [w:] *Music and the Muses...*, s. 208–209.

W platońskim *Państwie* (5.457d) Glaukon szydzi z obywateli, którzy – zamiast wdawać się w inteligentne rozmowy – biegają po Attyce, żeby nie opuścić żadnego występu chóru podczas Dionizjów w miastach i wsiach.

W ostatnich dekadach V wieku p.n.e. festiwale teatralne organizowano także w Macedonii oraz na Sycylii (Syrakuzy) i Euboji (Eretria). Szczególnie widowiskowe musiały być mimetyczne popisy pięćdziesięciosobowych chórów dytyrambicznych. Chórzyści występowali wprawdzie bez masek, ale za to w bogatych kostiumach i z wieńcami na głowach, a ich pieśni komponowali najwybitniejsi wówczas poeci. Z pewnością starali się zrobić jak największe wrażenie na widzach i sędziach, bo zwycięstwo, wyryte na kamiennych monumentach, na wieki rozślawiało ich fyle. Pod koniec V wieku p.n.e. konkurs dytyrambów znalazł się w programie świąt także innych bogów: Ateny (Mniejsze i Większe Panatenaje), Apollona (Targelia), Hefajstosa (Hefajsteje) i Prometeusza (Prometeje). Poza Atenami⁵⁶ istnienie agonów dytyrambicznych w V wieku poświadczono jest na Delos⁵⁷ i w Delfach, a w IV – w Tebach oraz na Euboji, Thasos i Cykladach⁵⁸.

9. Sława greckiego teatru sprawiła, że wiele antycznych miast rościło sobie prawa do wynalezienia dramatu. Arystoteles twierdził na przykład, że ateńscy komediopisarze nauczyli się pisać fabuły (*mýthoi*) od Epicharma z Syrakuz na Sycylii⁵⁹, „znacznie starszego” od ateńskich poetów. Skąpe świadectwa utrudniają dziś rzetelną ocenę tej opinii, a sądząc po zachowanych fragmentach sztuk, jeśli Sycylijczyk kogokolwiek w Atenach inspirował, to bardziej filozofów niż poetów⁶⁰. Nie ulega jednak wątpliwości, że w Syrakuzach istniało silne i niezależne od Aten centrum teatralne. Najwięksi attyccy poeci wystawiali na Sycylii swoje dramaty. Tyrani – w rodzaju Gelona czy Hierona (władali Syrakuzami w latach 490–466 p.n.e.) – otaczali się artystami, żeby zwiększyć swój prestiż. Ajschylos dwukrotnie odwiedził wyspę. Pod koniec V wieku p.n.e. teatr stał się symbolem awansu cywilizacyjnego. Eurypides zmarł w Macedonii, gdzie przebywał na zaproszenie tyrauna Archelaosa (413–399 p.n.e.), który nie szczędził pieniędzy na wystawne przedstawienia i festiwale. Szczodre patronowanie działalności wybitnych poetów i aktorów miało dowodzić przynależności Macedonii do cywilizacji greckiej, co nie wszystkim wydawało się oczywiste. Archelaosa naśladowali potem także późniejsi władcy, łącznie z Filipem II i Aleksandrem Wielkim.

⁵⁶ Krytyczny przegląd świadectw w: P. Wilson, *The Athenian Institution of Khoregia: The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge 2000, s. 279–302.

⁵⁷ Oprócz listy zwycięzców (*Inscriptiones Graecae* 11.105–133) zachował się sławny pomnik fallusa w kształcie ptaka, wzniesiony przez jednego z triumfujących choregów.

⁵⁸ J.-P. Moretti, *op. cit.*, s. 93–97.

⁵⁹ Arystoteles, *Poetyka* 1448a, 1449b.

⁶⁰ R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München 2001.

W roku 322 p.n.e. sławny macedoński wódz Antypater (400–319) ostatecznie rozgromił bunt Greków, inspirowany ateńskimi ideałami demokratycznymi. Ubożsi Ateńczycy zostali pozbawieni praw obywatelskich, a w roku 317 ustanowiono w polis oligarchię pod kontrolą Demetriusza z Faleronu (350–283), ucznia Arystotelesa i Teofrasta. Demetriusz zniósł dodatek teatralny i choregię. Za wystawianie dramatów odpowiedzialny był odtąd urzędnik zwany „organizatorem agonów”, agonoteta (*agonothētēs*), dobierany co roku spośród wąskiej grupy najwybitniejszych i najzamożniejszych obywateli. Rywalizacja choregów, czyli zamożnych obywateli, którzy w okresie klasycznym prześcigali się w wydatkach na lud, zastąpiona została przez instytucję bardziej stabilną, wspieraną z kasy państwa. Na inskrypcjach sławiących zwycięstwa pierwsze miejsce zajmuje teraz lud, „nowy choreg”, to w jego imieniu działał agonoteta. Decyzje konserwatywnego Demetriusza, zgodne z zaleceniami Arystotelesa, spowodowały umocnienie się rządów garstki oligarchów⁶¹. Kontrolę nad sztuką teatru przejęła zamożna elita. Demokratyczne ideały wciąż jednak były żywe, kultywowała je Komedia Nowa, wbrew oligarchicznej ideologii narzucanej Atenom przez kolejnych rządców wspieranych przez Macedonię. Ignorując politykę sztuki Menandra przemieniały się w forum obywatelskiego oporu⁶². Niektórzy agonoteci dalej sprzyjali ludowi. Hojnym dobroczyńcą, także jako agonoteta, okazał się na przykład komediopisarz Filippides, który nie bał się krytykować w swoich sztukach potężnego Demetriusza Poliorketesza i pewnie dlatego musiał spędzić dziesięć lat na wygnaniu. Brązowy posąg poety Ateńczycy postawili potem w Teatrze Dionizosa. Przetrwiała jednak tylko tablica z tekstem bardzo długiej uchwały⁶³.

4. Teatr władzy

1. W roku 336–335 p.n.e. Filip II, król Macedonii, uczcił ślub swojej córki Kleopatry, urządając wielkie święto dla wszystkich Greków. Filip mógł się czuć władcą całej Grecji, bo nieco wcześniej, latem 338 roku, rozgromił wojska Ateńczyków i Tebańczyków pod Cheroneją w Beocji. Osłabione Ateny pozostawały w szoku i prowadziły politykę ugodową. Kulminacją uroczystości była wielka procesja do teatru w Ajgaji. Na koniec niesiono trzynaście posągów – dwunastu bogów i Filipa. Sam król, w prostym białym płaszczu, stał w gęstym

⁶¹ *Pomnik Ksenoklesa (IG II² 3073) = 1.20; Arystoteles, Polityka 4.6.1321a31-42 = 1.21.*

⁶² S. L a p e, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton 2004.

⁶³ *SIG 374 = 1.22.* Por. A. Ś w i e r k ó w n a, *Hellenika. Wizerunek epoki od Aleksandra do Augusta*, Warszawa 1978, s. 47–48.

tłumie widzów i upajał się wizją własnego sukcesu. Odprawił nawet przyboczną obstawę, bo chciał pokazać, że strzeże go dobra wola wszystkich Greków, a nie strażnik z dzidą. Może też coś przeczuwał, bo kiedy odbierał gratulacje od stłoczonych ludzi właśnie jeden z ochroniarzy, Pauzaniasz, precyzyjnie się przez tłum i zadał królowi śmiertelny cios w żebra⁶⁴. Wizerunek Filipa, ustawiony pośród podobizn bogów, wynosił wprawdzie króla ponad człowieka, ale równocześnie – jak maska aktora – obnażył jego ludzką nędzę. W greckim teatrze to maska miała magiczną moc, nie aktor.

Hellenistyczni wodzowie pojęli naukę. Demetriusz Poliorketes, czyli Zdobywca Miast, po długotrwałym obleganiu Aten, w roku 294 p.n.e. wkroczył do polis niczym bohater tragiczny. Wcześniej jednak dobrze się przygotował do odegrania tej roli. Najpierw polecił wszystkim mieszkańcom zebrać się w Teatrze Dionizosa. Następnie budynek sceniczny i widownię otoczył uzbrojoną po zęby obstawą. Dopiero wówczas w jednym z górnych wejść pojawił się Demetriusz i w ciszy zszedł przez cały teatr na scenę, wzbudzając na widowni trwogę, jak podczas dobrej tragedii. Ateńczycy z pewnością dobrze pamiętali, jaki los spotkał mieszkańców tesalskiego miasta Skotussa, którzy w roku 367 p.n.e. także zbrali się w teatrze i zostali wybici przez łuczników tyrana Aleksandra⁶⁵. Demetriusz okazał się mistrzem teatralnych efektów. Zaskoczył wszystkich, bo zwrócił się do Ateńczyków niemal tonem przyjaznym i tylko delikatnie ich zbeształ – a wszak jeszcze niedawno ateńskie Zgromadzenie karą śmierci groziło każdemu, kto się opowiadał za pojednaniem z królem. Wykorzystując efekt zaskoczenia, Demetriusz kazał rozdać wygłodzonym obrońcom miasta zboże i zapowiedział mianowanie do publicznych urzędów osób „mile widzianych przez lud”⁶⁶. Wdzięczni Ateńczycy imieniem króla nazwali jeden z dni w miesiącu Munychion, a do Dionizjów dodali Festiwal Demetriusza⁶⁷.

2. Budowle teatralne od początku służyły nie tylko rozrywkom⁶⁸. Podczas Dionizjów odbywało się wiele ważnych uroczystości religijnych i państwowych. W okresie hellenistycznym polityka zawładnęła teatrem. Kiedy w roku 337 p.n.e. – w trakcie kampanii Timoleona przeciw Kartagińczykom i przychylnym im władcom na Sycylii – lud pochwylił tyrana Mesyny, próbującego

⁶⁴ Diodor Sycylijski, *Biblioteka* 16.92–93.

⁶⁵ Diodor Sycylijski, *Biblioteka* 15.75.1; Pauzaniasz, *Wędrowki po Helladzie* 6.5.2–3.

⁶⁶ Plutarch, *Demetriusz* 34.1–7.

⁶⁷ Zwrot „Dionizje i Demetrieje” pojawia się w inskrypcji z roku 292 (*IG II²* 649). Plutarch natomiast w *Żywocie Demetriusza* (12.2) stwierdza, że zmieniono wówczas nazwę Dionizjów na *Démétria*.

⁶⁸ A. Chaniotis, *Theatricality Beyond the Theater. Staging Public Life in the Hellenistic World*, „Pallas” 1997, Vol. 47, s. 224–225, 234–235.

wymknąć się z obłożonego miasta, sprowadzono go do teatru, a jego egzekucję, poprzedzoną chłostą, przemieniono we „wspaniały spektakl”, na który ściągnięto nawet dzieci ze szkół. Z kolei tyran Katanii, poddając się Timoleonowi, zażądał wręcz, by go sądzono w teatrze w Syrakuzach. Od dawna miał w pogotowiu specjalną mowę na podobne okazje; lud nie chciał go jednak słuchać, zdesperowany władca zrzucił więc płaszcz, pędem przebiegł teatr i zaczął walić głową w kamienny stopień pod siedzeniami. Spektakularne samobójstwo także mu się jednak nie udało i został później stracony w tradycyjny sposób⁶⁹. Sto lat później – ok. roku 212 p.n.e., podczas drugiej wojny punickiej – lepszym aktorem okazał się inny Sycylijczyk, Nikias, czołowy obywatel miasta Engyjon. Przekonywał rodaków, by w wojnie z Kartaginą, stanęli po stronie Rzymu, a kiedy przeciwnicy zawiązali spisek i chcieli go pojmać podczas zgromadzenia w teatrze, Nikias padł na ziemię, przez chwilę wodził dzikim wzrokiem po oniemiałej publiczności i wydawał z siebie coraz straszniejsze dźwięki, po czym zerwał himation, rozdarł chiton i półnagi w podskokach wybiegł z teatru wrzeszcząc, że ścigają go Matki, boginie prastare i sławne z objawień. I pędził tak do bram miasta, przez nikogo nie powstrzymany⁷⁰.

Równą pomysłowością i skutecznością wykazali się dwaj politycy w Sykionie na Peloponezie w roku 169/168 p.n.e. Bardzo chcieli doprowadzić do zgody pomiędzy królami Ptolemeuszem VIII i Antiochem IV. Mieszkańców Achaji przekonali do swej polityki za pomocą znakomicie użytych środków teatralnych. Podczas zgromadzenia w teatrze, kiedy argumenty przeciwników zdawały się przeważać, pojawił się nagle – niczym *deus ex machina* – Posłaniec z listem, w którym rzymski protektor prowincji, konsul Kwintus Marcjusz Filippus, prosił Achajów, by zgodnie z polityką Rzymu poparli ugodę królów⁷¹. Posłanica odgrywał przypuszczalnie wynajęty aktor, a list, jak w wielu komediach, był fałszywy. Teatr stał się sposobem robienia polityki.

3. W hellenistycznych monarchiach, adoptowanych z Macedonii, teatr masowy uzyskuje nowy wymiar – relację pomiędzy aktorami i widzami dopełnia potężny patron. Odtąd pojedynczy człowiek mógł być nie tylko autorem, głównym aktorem i sponsorem spektaklu, ale też wyłącznym adresatem uroczystości. Hellenistyczny król ukazuje się ludowi jako bóg. Wyglądem zewnętrznym przypomina postać z greckiej tragedii. Teatr świetnie się nadaje nie tylko do robienia polityki, ale też do kształtowania zewnętrznego wizerunku totalitarnego władcy. Aleksander Wielki po zdobyciu Persji i po śmierci Dariusza III stał się jedynym władcą potężnego imperium.

⁶⁹ Plutarch, *Timoleon* 34.

⁷⁰ Plutarch, *Marek Klaudiusz Marcellus* 20.

⁷¹ Polibiusz, *Dzieje* 29.25.

Wprowadził więc wschodni ceremoniał dworski (*proskýnēsis*): zależnie od rangi należało odtąd w obecności króla padać na ziemię, pochylać głowę, klękać lub składać pocałunek. Wzbudziło to oczywiście silny opór macedońskich i greckich oficerów⁷². Wkrótce jednak nawet wojenna kampania zamieniła się w spektakl. Marsz macedońskich wojsk przez Karmanię jesienią 325 roku p.n.e. przypominał procesję dionizyjską. Aleksander uctował bez przerwy na wysokiej platformie ciągnionej przez osiem koni, a za nim, na wozach przyozdobionych bogatymi dywanami i zielonymi gałęzmi, jechali inni wodzowie z wieńcami na głowach. Wszelką broń skrzętnie ukryto⁷³. Obłąkana procesja bachiczna Aleksandra bardzo się przyczyniła do popularyzacji mitu o Dionizosie, który po podboju Indii wracał do Europy na wozie ciągniętym przez słonie, lwy i rysie.

Demetriusz Poliorketes również naśladował Dionizosa⁷⁴. W tym celu i on zamienił insygnia królewskiej władzy na akcesoria dionizyjskie: ozdobny kostium, wieniec z bluszczu i tyrs. Zatrudnił nawet aktorów, by odgrywali rolę mitycznych towarzyszy boga, czyli chór ithyfaliczny – z penisami we wzwodzie⁷⁵. Kiedy w roku 291 p.n.e. Demetriusz wracał do Aten, mieszkańcy witali go publicznymi i prywatnymi występami ithyfalicznych chórów, które skomponowano specjalnie na Misteria Eleuzyńskie⁷⁶. W Attyce Dionizos był bogiem teatru. Plutarch w biografii Demetriusza bardzo często używa terminów teatralnych. Odmianę losu swego bohatera przedstawia jako przejście ze sceny komicznej na tragiczną, ucieczkę z pola walki jako zmianę kostiumu: „poszedł do swego namiotu i – jakby był aktorem, a nie prawdziwym królem – nałożył ciemny płaszcz zamiast swego królewskiego kostiumu, a potem wykradł się niepostrzeżenie”⁷⁷. Klęskę Demetriusza komentuje Plutarch cytatami z Sofoklesa i Eurypidesa, a jego pogrzeb opisuje jak finał tragedii – złota urna z prochami umieszczona została na największym okręcie, okryto ją purpurą i położono na niej królewski diadem, najślawniejszy muzyk grał na aulosie najdosłojniejszą melodię, a wiosłarze – niczym chór płaczków bijących się w piersi rękami – uderzali wiosłami w wodę do rytmu aulosa⁷⁸. Być może żołnierz samochwał, tak często ośmieszany w Komedii Nowej, to także ukryty portret hellenistycznego władcy.

⁷² Arrian, *Wyprawa Aleksandra Wielkiego* 4.10.5–12.5.

⁷³ Plutarch, *Aleksander Wielki* 67 = 1.23.

⁷⁴ Plutarch, *Demetriusz* 2.3.

⁷⁵ Herodian 1.3.3. Por. J. Köhler, *Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, Frankfurt 1996, s. 128.

⁷⁶ Tekst hymnu za Durisem z Samos przytacza Atenajos w *Uczcie Mężów* 6.253D–F.

⁷⁷ Plutarch, *Demetriusz* 44.

⁷⁸ Plutarch, *Demetriusz* 53.

4. Żadne wielkie święto w Grecji nie mogło się obejść bez procesji. W okresie hellenistycznym spektakl zdominował uroczystości. Święte prawa regulowały coraz więcej szczegółów inscenizacji i zachęcały każdego do udziału. Jak w teatrze, ważnym elementem królewskich procesji był wyraźny podział na widzów i aktorów. Stawiano nawet mocne bariery oddzielające publiczność od uczestników⁷⁹. Kiedy zimą roku 275/274 p.n.e. król Egiptu Ptolemeusz II Filadelfos organizował w Aleksandrii Wielką Procesję⁸⁰, prawdopodobnie z okazji drugich Ptolemajów na cześć Ptolemeusza I Sotera, główne ceremonie zdecydował się urządzić na stadionie – aby zapewnić najważniejszej publiczności, w tym wielu ambasadorom, jak najlepszą widoczność. Atenajos, grecki literat działający w II wieku n.e., przytoczył w piątej księdze *Uczty Mędrców* obszerne fragmenty relacji jednego z wcześniejszych historyków. Kallikseinos z Rodos, choć urodził się zbyt późno, by samemu być świadkiem procesji, miał przypuszczalnie wgląd w archiwalne rejestry. Opisy wypełniają szczegółowe dane. Cała impreza kosztowała 2239 talentów i 50 min (czyli prawie 100 milionów zł). Był to dar władcy dla ludu. Z ogromnej jaskini na jednym z wozów wylatywały gołębie ze wstążeczkami u nówek, żeby widzowie mogli je łatwo schwytać.

Główna część uroczystości dedykowana była Dionizosowi. Funkcję służby porządkowej, zgodnie zresztą z ich rolą w dramacie satyrowym, pełnili sylenowie. Szli na czele procesji i powstrzymywali tłum. Za nimi ciągnęły setki satyrów – w zbrojach, pomalowani złotem, na osłach, pieszo. Trzystu mężczyzn ciągnęło wóz z olbrzymią tłocznią do winogron, pełną dojrzałych owoców, a sześćdziesięciu satyrów, pod wodzą sylena, deptało je, śpiewając do muzyki granej na aulosie. Za nimi jechał olbrzymi bukłak. Na znak obfitości z tłoczni lał się na drogę sok, a z bukłaka wino. Wieziono też potężny złoty fallus, pomalowany kolorowo, ze złotymi wstążkami i gwiazdą na czubku. Centralnym przesłaniem ideologicznym tej części procesji było przywołanie mitu o powrocie Dionizosa. Posąg boga, wysoki na dwanaście greckich łokci (ok. 5 m) i zaopatrzony we wszystkie dionizyjskie atrybuty, spoczywał oczywiście na grzbiecie słonia, a przed nim siedział niewiele tylko niższy satyr ze złotym rogiem w dłoni. Dla wzmocnienia efektu za wozem szło pięćset dziewcząt w purpurowych chitonach, prowadzono także dzikie zwierzęta z Indii, a pod namiotami na wozach siedziały kobiety, też głównie z Indii, w kostiumach branek. Stu pięćdziesięciu mężczyzn dźwigało drzewa obwieszane zwierzętami i ptakami. Inni, liczniejsi, paradowali w bogatych kostiumach i biżuterii. Trzystu muzyków naraz grało na złotych lirach. Wszystko

⁷⁹ J. Köhler, *op. cit.*, s. 147–153.

⁸⁰ Atenajos, *Uczta Mędrców* 5.197C–203E; E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford 1983. Por. K. M. Coleman, *Ptolemy Philadelphus and the Roman Amphitheater*, [w:] *Roman Theater and Society*, ed. W. J. Slater, Ann Arbor 1996, s. 49–68; A. Świderkówna, *op. cit.*, s. 116–118.

musiało być jak największe i jak najdroższe. Religijna procesja w Aleksandrii – mieście założonym przez Aleksandra tylko pół wieku wcześniej, bo w roku 331 p.n.e. – zawierała wyraźne przesłanie polityczne: potężna i bogata dynastia Ptolemeusza przejmowała od Macedonii dominację nad greckim światem! Posąg Aleksandra, Nowego Dionizosa, wieziony był obok posągu Ptolemeusza. Oszałamiający spektakl miał inspirować patriotyzm i dumę. Teatr władzy nie tylko jednak kreował i wzmacniał tożsamość mieszkańców Aleksandrii, adresowany był też do Seleukidów, głównych rywali Ptolemeusza w walce o dominację na Bliskim Wschodzie. Sto lat po Wielkiej Procesji Ptolemeusza polityczna geografia świata radykalnie się odmieniła, w walce o władzę na pierwszy plan wysunął się Rzym. Zmaganiom militarnym towarzyszyła bitwa na symbole. Antioch IV, król Seleukidów, świętował pokonanie Egiptu jesienią roku 166 p.n.e. na sposób rzymski⁸¹.

5. Masowe widowiska na wolnym powietrzu wymagały odpowiednich środków wyrazu. Już w okresie klasycznym, oprócz masek i bogatych kostiumów zaczęto stosować maszyny teatralne. Sceny we wnętrzach demonstrowano na ekkyklemacie, platformie na kółkach z aktorami zastygłymi w kluczowych pozycjach. Bogów i herosów unoszono w powietrze na żurawiu, a efekt ten nazwano potem *deus ex machina*. Uderzenie pioruna demonstrowano waląc w blachę worami z kamieniami i obracając gwałtownie graniastosłup z namalowaną błyskawicą. W teatrze hellenistycznym wzrosła rola urządzeń mechanicznych, zwanych *autómata*⁸². Termin ten w formie przymiotnikowej *autómatos* pojawia się już co prawda u Homera w opisie skonstruowanego przez Hefajstosa trójnogu, który sam się poruszał⁸³, ale dopiero w czasach Arystotelesa mechanika wyodrębniła się jako osobna dziedzina naukowa. Ruchome maszyny świetnie się nadawały do demonstrowania i legitymowania dominacji hellenistycznych władców nad ludem. Tyran Sparty Nabis (w latach 207–192) kazał podobno skonstruować Żelazną Dziewicę, która do złudzenia przypominała jego własną żonę. Jej ręce, ramiona i piersi pokrywały żelazne gwoździe, osłonięte bogatym strojem. Kiedy jakiś osobnik odmawiał Nabisowi pieniędzy, król polecał wnieść „żonę”, po czym za pomocą sznurków unosił ją z krzesła i sprawiał, że machina brała krnąbrnego gościa w objęcia⁸⁴.

Urządzenia mechaniczne zagościły także w teatrze. Dla Demetriusza z Faleronu wykonano w Atenach mechanicznego węża. Zwykle poprzedzał procesje, a na Dionizjach Wielkich w roku 309/308 p.n.e. pluł nawet śliną⁸⁵. Podczas Wielkiej Procesji w Aleksandrii sześćdziesięciu mężczyzn ciągnęło

⁸¹ Polibiusz, *Dzieje* 30.25–26 = 1.24. Por. A. Świderkówna, *op. cit.*, s. 251–253.

⁸² J. Köhler, *op. cit.*, s. 97–99; A. Chanotis, *op. cit.*, s. 243–245.

⁸³ Homer, *Iliada* 18.372–379.

⁸⁴ Polibiusz, *Dzieje* 13.7.2–11.

⁸⁵ Polibiusz, *Dzieje* 12.13.11.

wóz z olbrzymim posągiem siedzącej Nysy (piastunki Dionizosa lub miejscowości, w której nimfy wychowywały boga). Nysa – ozdobiona złotym wieńcem i bogatą biżuterią, w żółtym, przetykanym złotem chitonie, owinięta lakońskim chimationem – bez niczyjej pomocy wstawiała, ze złotego naczynia łała mleczne libacje i siadała⁸⁶. W roku 88 p.n.e. podobne urządzenie omal nie zabiło króla Mitrydatesa w Pergamonie. Podczas publicznej koronacji w teatrze bogini zwycięstwa (Nike) w postaci posągu – poruszanego mechanicznie – pochyliła się do przodu, żeby ukoronować pontyjskiego władcę, ale tuż przed dotknięciem głowy Mitrydatesa posąg pękł i korona roztrzaskała się o ziemię. Taki sam mechanizm użyty został kilka lat później w trakcie sympozjonu na cześć Cecyliusza Metellusa, tym razem jednak pomyślnie⁸⁷.

6. Hellenistyczny teatr władzy potrzebował wielu rzemieślników. Król, jeśli chciał być czczony i postrzegany jako Nowy Dionizos, musiał zatrudnić rzeszę artystów do kreowania wizerunku i propagowania kultu. Masowe zapotrzebowanie na ludzi teatru po raz pierwszy wystąpiło w czasach panowania Aleksandra Wielkiego. Macedoński władca nie tylko otaczał się artystami, ale nade wszystko organizował wielkie agony teatralne. Po powrocie z Egiptu urządził w fenickim Tyrze konkurs chórów dytyrambicznych i tragediowych, w którym choregami byli królowie Cypru⁸⁸. W lutym roku 324 p.n.e. jego wesele w Suzach uświetnili rapsodzi, muzycy, śpiewacy, chóry, a także aktorzy tragediowi i komediowi⁸⁹. Pod koniec lata tego samego roku Aleksander sprowadził do Ekbatan w Medii aż trzy tysiące artystów z Grecji⁹⁰. W Ajgaji zaś kazał przez dziewięć dni czcić igrzyskami dziewięć Muz – każdego dnia inną⁹¹.

Po śmierci Aleksandra zapotrzebowanie na artystów zaczęło wzrastać lawinowo wraz z „eksplozją” nowych świąt. Zachowało się na przykład unikalne świadectwo o urządzaniu festiwalu na cześć Demetriusza Poliorketesa także poza Atenami. Około roku 290 p.n.e. cztery miasta na wyspie Euboja – Chalkis, Karystos, Eretria i Oreos – zawiązały układ, żeby zapewnić sprawną obsługę najważniejszych uroczystości⁹². Artyści zostali zobowiązani

⁸⁶ Atenajos, *Uczta Mędrców* 5.198F. Być może obracające się koła wozu, za pomocą systemu przekładni, wprawiały maszynę w ruch (E. E. Rice, *op. cit.*, s. 64).

⁸⁷ Plutarch, *Sulla* 11, *Sertorius* 22.

⁸⁸ Plutarch, *Aleksander Wielki* 29 = 1.25.

⁸⁹ Atenajos, *Uczta Mędrców* 12.538b–539a.

⁹⁰ Plutarch, *Aleksander Wielki* 72 = 1.26. Por. Arrian, *Wyprawa Aleksandra Wielkiego* 7.14.10 = 1.27.

⁹¹ Arrian, *Wyprawa Aleksandra Wielkiego* 1.11.1 = 1.28; por. Diodor Sycylijski, *Biblioteka* 17.16–3–4.

⁹² Prawo Euboji regulujące rekrutację artystów do różnych uroczystości odbywanych na wyspie = 1.29.

do odwiedzania kolejnych miast i uczestniczenia najpierw w Dionizjach, a potem, w odwrotnej kolejności – w Festiwalach Demetriusza. Umowa zalecała rekrutację auletów (muzyków grających na aulosie), aktorów tragicznych i komicznych, instruktorów dla chórów (*didaskaloi*), a także dostawcę kostiumów i rekwizytów (*himatiomísthēs*). Przewidywała też sowite wynagrodzenia. Najwięcej, bo aż 600 drachm (ok. 36 tysięcy zł), otrzymywał muzyk, nieco mniej aktor (400 drachm = ok. 24 tys. zł) i rekwizytor (300 drachm = ok. 18 tys. zł), najmniej zaś instruktor chóru (100 drachm = ok. 6 tys. zł). Na czas festiwalu gwarantowano artystom także nietykalność. Zerwanie kontraktu groziło ostrymi sankcjami. Artysta tracił immunitet i musiał zapłacić karę w wysokości podwójnej gaży. Przy czym pieniądze wpłacał albo on sam, albo szef zespołu, albo poręczyciel. Agonoteta mógł też ukarać osobę naruszającą regulamin konkursu, a jeśli ktoś nie stosował się do praw wyspy, musiał płacić podatek od własności. Istniała jednak możliwość uniknięcia kary poprzez złożenie przysięgi niewinności.

5. Artyści Dionizosa

1. Początkowo poeci sami występowali w swoich sztukach. Jednak już Aj-schylos zatrudniał zawodowych aktorów i sam ich dobierał – najpierw Kleandrosa, potem Mynniskosa. Sofokles regularnie korzystał z usług Tlepolesa i podobno komponował dramaty z myślą o możliwościach konkretnych wykonawców. Wielu autorów komedii także rozpoczynało karierę od grania na scenie. Krates, zanim zaczął pisać własne sztuki, grał w komediach Kratinosa, z kolei Ferekrates występował u Kratesa. Kiedy wzrosła ranga i popularność tragedii, wybór trzech głównych aktorów przejęło państwo – prawdopodobnie w osobie archonta, który losowo przyznawał po jednym protagoniście każdemu z trzech poetów⁹³. Zmiana ta dokonała się przypuszczalnie w połowie V wieku p.n.e., bo właśnie wtedy po raz pierwszy imię aktora tragicznego zaczęło się pojawiać w rejestrze zwycięzców. Żadne świadectwo nie łączy jednak obu tych zdarzeń bezpośrednio. Wiadomo tylko, że zwycięski tragik miał prawo być jednym z trzech protagonistów także w roku następnym. Aktor wylosowany przez poetę grał prawdopodobnie we wszystkich czterech sztukach jego tragediowej tetralogii. Mniej wiadomo o procedurach wyboru wykonawców komedii, ale z pewnością aktorzy byli losowani.

Pod koniec V wieku p.n.e. wielu artystów utrzymywało się z teatru, a niektórzy sławą przewyższali poetów. Podczas zawodów teatralnych istnieje

⁹³ Hasło „przyznawanie aktorów” (*neméseis hypokritón*) w słownikach Hezychiusza i Focjusza oraz w księdze *Suda*.

jący system faworyzował jednak wciąż tego poetę, któremu przypadł najlepszy aktor. W połowie IV wieku p.n.e. wprowadzono zatem kolejne zmiany. Odtąd każdy z trzech protagonistów, wybranych do konkursu tragedii, musiał wystąpić w jednej sztuce każdego z trzech poetów. W rezultacie wkład aktora został zdecydowanie odróżniony od dzieła poety. W roku 386 p.n.e. wykonawcy tragedii stanowili na tyle odrębną grupę zawodową, że sami potrafili opłacić i wystawić na początku zawodów dramatycznych „starą tragedię”⁹⁴. Aktorzy dowiedli tym samym dużej niezależności od poetów, sponsorów i urzędników państwowych. Było to wydarzenie przełomowe także z innych względów: korporacja aktorów – choć wciąż nieformalna – ofiarowała ludowi dar, a tym samym wzięła czynny udział w służbie publicznej zastrzeżonej dotąd wyłącznie dla najbogatszych obywateli. Od roku 341 p.n.e. dawne tragedie pokazywano corocznie⁹⁵. Dwa lata później aktorzy komediowi ofiarowali ludowi po raz pierwszy „starą komedię”⁹⁶, a po roku 311 p.n.e. robili to każdego roku⁹⁷. W przyszłości członkowie Związku Artystów Dionizosa mieli z powodzeniem kontynuować tradycję publicznych darowizn i świadczeń.

2. Wedle relacji zachowanej przez Atenajosa, na początku Wielkiej Procejsji Ptolemeusza II, tuż za satyrami, aktorem w kostiumie tragediowym i poetą Filiskosem, który był kapłanem Dionizosa, maszerował „cały Związek Artystów Dionizosa”⁹⁸. Powstanie oficjalnego Związku Artystów wiązało się przypuszczalnie z próbą zapewnienia sobie szczególnego, bo podwójnego patronatu: boga, czyli Dionizosa, i króla, czyli Nowego Dionizosa. Najwcześniejszy dekret Związku Artystów w Egipcie – z lat 269–246 p.n.e. – oddawał hołd Dionizosowi i Boskiemu Rodzeństwu (czyli Ptolemeuszowi II oraz jego zmarłej siostrze i żonie, Arsinoe II), a zatem i w tym przypadku można mówić o „podwójnym patronacie”⁹⁹. Hojny sponsorat hellenistycznych władców z pewnością odegrał kluczową rolę w genezie Związku, równie istotne było jednak wsparcie miast. W III wieku p.n.e. greckie *poleis*, a przede wszystkim Ateny, utraciły wprawdzie znaczenie polityczne i ekonomiczne, zachowały jednak wciąż dominację kulturową i literacką. Związek Artystów Dionizosa stał się głównym ambasadorem tradycyjnych wartości reprezentowanych przez Grecję epoki klasycznej i wciąż utożsamianych z awansem cywilizacyjnym. Oficjalnie Związek był odpowiedzialny za prawidłowe odprawianie

⁹⁴ *Fasti* = 1.30.

⁹⁵ *Inscriptiones Graecae* II² 2320.

⁹⁶ *Inscriptiones Graecae* II² 2318.

⁹⁷ *Inscriptiones Graecae* II² 2323a.

⁹⁸ A t e n a j o s, *Uczta Mędrców* 5.198C.

⁹⁹ Dekret Artystów Dionizosa na Cyprze i w Egipcie na cześć Dionizjosa = 1.31.

obrzędów religijnych, w praktyce jednak żadne miasto aspirujące do miana ucywilizowanego nie mogło się obejść bez teatru i coraz liczniejszych festiwali.

W greckim opisie procesji Ptolemeusza II pojawia się fraza *hoi peri tòn Diónyson technítai*, dosł. „artyści wokół Dionizosa”. Najpóźniej od II wieku p.n.e. brzmiała tak oficjalna nazwa Związku Artystów i zwrot ten pojawia się często w inskrypcjach. Najstarszy dokument zawierający tę frazę w pełnym brzmieniu jest zarazem pierwszą inskrypcją poświadczającą istnienie Związku Artystów Dionizosa w Atenach. W roku 279/278 lub 278/277 p.n.e. urzędnicy (*Amfiktýones*) odpowiedzialni za sanktuarium i igrzyska w Delfach potwierdzili dekretem przywileje ateńskich artystów, pośród których byli dwaj najwięksi wówczas tragicy – poeta Astydamas i aktor Neoptolemos¹⁰⁰. W tym samym czasie Ateńczycy wygrawerowali w Teatrze Dionizosa imiona zwycięzców na Lenajach i Dionizjach Wielkich. Powstanie w Atenach Związku Artystów Dionizosa było zapewne elementem szeroko zakrojonej polityki polis usiłującej przejąć kontrolę nad własnym dziedzictwem teatralnym. Dekret gwarantował ateńskim artystom nietykalność w całej Grecji – zarówno podczas wojny, jak też pokoju – a także zwalniał ich ze służby wojskowej i z wszelkich podatków. Apolityczność miała im umożliwić prawidłowe wypełnianie podwójnej misji: czczenie bogów za pomocą sztuki i odprawianie obrzędów wymaganych przez tradycję.

3. Obok potężnych związków artystów ateńskich i egipskich w III wieku p.n.e. działał także cech artystów peloponeskich i ten w świetle zachowanych dokumentów był wówczas najbardziej aktywny. Związek Artystów peloponeskich, czyli istmijskich i nemejskich, rekrutował członków nie tylko z Argolidy, Arkadii i Achaji, lecz też z Fokidy, Beocji, Macedonii i wysp jońskich, a nawet z Sycylii i samych Aten. Współorganizował wielkie panhelleńskie święta w Tebach i Tespiach oraz wiele lokalnych uroczystości na Peloponezie. Wszystkie trzy główne Związki Artystów Dionizosa rozkwitły w pierwszej połowie II wieku, uaktywnił się wówczas także Związek Jonii i Hellespontu. Korporacje rywalizowały oczywiście zażarcie o strefy wpływów i dochody. W roku 112 p.n.e. rzymski senat musiał rozstrzygać finansowy spór pomiędzy artystami ateńskimi i istmijskimi¹⁰¹. Kiedy coraz potężniejszy Rzym przejął kontrolę nad greckimi państwami, artyści nawiązali ściśle związki z rzymskimi wodzami, a potem także z cesarzami. Pod koniec okresu republikańskiego, w czasach krwawych wojen domowych, Związki Artystów Dionizosa utraciły wprawdzie władzę, ale poszczególni członkowie dalej świetnie sobie radzili. W roku 32 p.n.e. kolejny Nowy Dionizos, czyli Marek Antoniusz,

¹⁰⁰ Dekret Amfiktionów na cześć Związku Artystów w Atenach = 1.32.

¹⁰¹ B. Le Guen, *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, vol. 1: *Corpus documentaire*, vol. 2: *Synthèse*, Nancy 2001, s. 98–113 (TE 12).

zwołał „wszystkich artystów” na Samos, a po występach zaoferował im jako miejsce pobytu Priene¹⁰².

W okresie Cesarstwa lokalne cechy działały wprawdzie nadal, jednak zgodnie z globalną ideologią Rzymu powstał Światowy Związek Artystów Dionizosa, tak w każdym razie w roku 43 Tyberiusz zaadresował dokument, w którym potwierdzał przywileje nadane artystom przez Augusta¹⁰³. Od czasów Hadriana globalna organizacja ludzi teatru miała swoją siedzibę w Rzymie. II wiek n.e. to ostatni okres prosperity dla Artystów Dionizosa. Hadrian, jeszcze jeden Nowy Dionizos, należał do największych miłośników i patronów greckiej kultury. Całe stulecie wyróżniało się wielkim zamiłowaniem do organizowania świąt, przeważnie dedykowanych cesarzom. W czasach chrześcijańskich Światowy Związek Artystów istniał wciąż w Egipcie, ale w III wieku, żeby zachować przywileje, musiał się połączyć ze światowym związkiem atletów.

4. Związki Artystów były zorganizowane jak miasta. Nad ich sprawnym funkcjonowaniem czuwał zastęp urzędników na czele z kapłanem Dionizosa i agonotetami odpowiedzialnymi za organizację konkursów i religijną stronę uroczystości¹⁰⁴. Kilku osobnych urzędników dbało o finanse. Sprawami administracyjnymi zajmował się sekretarz. Do jego obowiązków należało dopilnowanie, by dokumenty zostały właściwie przepisane na kamienne tablice. Związki wydawały bowiem nawet własne dekryty! Zatrudniały też urzędników do spraw politycznych. W Syrakuzach archont Związku zgłaszał prawa. Korporacja Artystów organizowała nie tylko święta Dionizosa, ale także innych tradycyjnych bogów – Apollona, Demeter czy Afrodyty. Brała też udział w charakterystycznych dla okresu hellenistycznego kultach nowych bóstw: hojnych dobroczyńców, jak Kraton z Chalcedonii, i królów w rodzaju Demetriusza, Attalosa II Filadelfosa czy Ptolemeusza. W roku 167 p.n.e. członkowie Związku pojawili się w stolicy Macedonii, Amfipolis, żeby uświetnić grecki festiwal urządzony przez rzymskiego generała Emiliusza Paullusa z okazji jego macedońskich zwycięstw. Rok później byli już w Rzymie i uczestniczyli w triumfie generała Anicjusza Gallusa¹⁰⁵.

Członkiem Związku Artystów Dionizosa mogła zostać wyłącznie osoba wolno urodzona. Z zachowanych dokumentów wynika, że jedynym warunkiem było posiadanie obywatelstwa. Artyści reprezentowali różnorodne dyscypliny. Aktorzy najczęściej i zgodnie z tradycją specjalizowali się zwykle w jednej

¹⁰² P l u t a r c h, *Marek Antoniusz* 56.4–57.1.

¹⁰³ E. C s a p o, J. W. S l a t e r, *op. cit.*, s. 254–255 (47B).

¹⁰⁴ Szczegółowe informacje dotyczące Artystów Dionizosa w epoce hellenistycznej można znaleźć w tabelach reprodukowanych w tomie drugim dzieła: B. L e G u e n, *op. cit.*

¹⁰⁵ P o l i b i u s z, *Dzieje* 30.22.1–12 = 2.20.

tylko dziedzinie: tragedii, komedii albo dramacie satyrowym. Do Związku Artystów Jonii i Hellespontu należał aktor „wesołej tragedii” (*hilarotragōidia*) i kilku rapsodów. Pośród choreutów, czyli chórzystów, najwięcej było wykonawców dytyrambów (zarówno chłopców, jak mężczyzn), tylko kilku specjalizowało się w komedii. Obok wielu imion poetów tragediowych i komediowych inskrypcje zachowały także imiona poetów epickich, a także kompozytorów dramatów satyrowych i hymnów. Liczną rzeszę stanowili instruktorzy chórów. Najliczniej reprezentowani byli jednak śpiewacy i muzycy. Po raz pierwszy w dziejach antycznego teatru pojawili się też artyści, którzy opanowali kilka odmiennych rzemiosł: wielu śpiewaków występowało w komediach lub tragediach, a kilku z nich potrafiło ułożyć dramat satyrowy albo nawet tragedię. Muzycy z kolei komponowali dramaty i peany, a niektórzy rapsodzi bywali śpiewakami i występowali w tragediach. Na inskrypcji artystów z Egiptu z końca panowania Ptolemeusza II Filadelfosa zachował się unikalny spis członków Związku. Obok poetów, aktorów, śpiewaków i muzyków wymieniono także dostawcę kostiumów (lub wytwórcę masek), tancerza (być może pantomima), a nawet pięć osób, które nie były artystami – nazwano „przyjaciółmi artystów” (*philotechnitai*)¹⁰⁶.

5. Za sprawą działalności Artystów Dionizosa ateński teatr przeobraził się w sztukę masową o zasięgu globalnym. To oni narzucili ówczesnemu cywilizowanemu światu modę na greckie tragedie i komedie oraz greckie praktyki teatralne. Dzięki ich wędrówkom do Azji Mniejszej, Syrii czy Egiptu znajomość attyckich arcydzieł dramatycznych stała się wręcz powszechna. Drugą, mniej pozytywną stroną globalizacji teatru była rewolucja w sztukach performatywnych. W epoce klasycznej najważniejsi byli poeci, potem aktorzy zdominowali teatr, w okresie hellenistycznym widowiskami zawładnęli śpiewacy i muzycy. Wiązało się to również z przemianami w samej muzyce: Nowa Muzyka, preferująca brzmienie ponad znaczenie, była trudna i mogła być wykonana tylko przez profesjonalnych muzyków. Pierwszymi artystami utrzymującymi się wyłącznie z masowego przemysłu rozrywkowego byli auleci. Wkrótce wykształciło się aż 151 odmiennych rzemiosł muzycznych¹⁰⁷. Muzyka zdominowała nawet dostojną tragedię. Główny wykonawca tragedii na większości zachowanych inskrypcji Związków Artystów Dionizosa określany jest wyrazem *tragōidós*, dosł. „śpiewak tragedii”.

Konserwatywni Artyści Dionizosa szczylicili się sponsorowaniem i wykonywaniem na religijnych festiwalach starych dramatów z okresu klasycznego. Oprócz attyckich arcydzieł powstawały też wciąż dramaty nowe, niestety żaden nie przetrwał do naszych czasów. To wielka strata. Zachowane tytuły

¹⁰⁶ Dekret Związku Artystów w Egipcie na cześć Lysimachosa = 1.33.

¹⁰⁷ E. C s a p o, *Some Social and Economic Conditions...*, s. 210.

tragedii sugerują treści współczesne¹⁰⁸. Na przykład Likofron (ur. między 330 a 325 p.n.e.) w sztuce *Kassandrejczycy* dramatyzował albo zdobycie w roku 276 p.n.e. miasta założonego przez Kasandra czterdzieści lat wcześniej w miejscu dawnej kolonii korynckiej Potidaję, albo tyranie Apollodorosa (279–276), albo tyranie Apollorosa (280–276), natomiast w dramacie satyrowym *Menedemos* naśmiewał się zapewne z filozofa Menedemosa z Eretrii. Tymczasem aktorzy w tragediach chodzili na coraz wyższych butach i nakładali maski z coraz większymi otworami na usta, w komediach zaś artyści coraz bardziej przypominali zwykłych ludzi z ulicy. Demetriusz z Faleronu – który na co dzień rozjaśniał włosy, twarz zaś nacierał różem, a boki balsamem – wprowadził do greckiego teatru mimów, artystów najbardziej pogardzanych¹⁰⁹. Specjalizowali się w rubasznym farsach, które odgrywali zwykle bez masek i często bez butów. Sztuka masowa o zasięgu globalnym rozwinęła i uprościła wynalezione w Atenach środki wyrazu. Monologi aktorów przera-biano na arie, występy chórów redukowano i zamieniano w choreograficzne popisy bez związku z akcją sztuki. Attycki teatr stał się masową rozrywką o zasięgu globalnym.

¹⁰⁸ Znakomita analiza wszystkich zachowanych fragmentów tragedii hellenistycznej w: A. K o t l i Ń s k a - T o m a, *Tragedia hellenistyczna*, Wrocław 2006.

¹⁰⁹ A t e n a j o s, *Uczta Mędrców* 12.542D, 14.620B.