

---

Acta  
Universitatis  
Wratislaviensis  
No 3038

*Mirosław Kocur*

Uniwersytet Wrocławski

## ***Praktykowanie tragedii w antyku***

Prace  
Kulturoznawcze X  
Wrocław 2007

---

W czasach starożytnych wykształciły się dwie zasadniczo odmienne tradycje teatralne – grecka i rzymska. Tragedię wynaleźli Grecy i rozwinęli ją w doskonałą formę poetycką. Rzymianie, inspirowani przez ateńskich poetów, nie tylko przełożyli attycką tragedię na łacinę, ale przede wszystkim wynaleźli dla rzymskiej tragedii własną formę teatralną. By ukazać swoistość obu praktyk teatralnych, zrekonstruuję dwa sławne przedstawienia osnute wokół mitu Atrydów. Wystawiono je w teatrach, które stały się wizytówką i kulturowym symbolem obu miast, Aten i Rzymu.

### ***Rok 458 p.n.e., Ateny, Teatr Dionizosa***

Jest kwiecień. Mroźny poranek przed wschodem słońca. Widzowie szczerle wypełniają Teatr Dionizosa. Głównie mężczyźni. Na głowach wieńce. Przemarznięte ciała, udrećzone całonocnymi rozrywkami i nadmiarem wina, otulają w ciepłe płaszcze. Rozgrzewają się głośnymi rozmowami i tupaniem. Spoza drewnianego budynku *skēnē* bije w niebo świetlista luna – to kapłani przygotowują zwierzęta do rytualnego mordu na ołtarzu przed świątynią Dionizosa. Rozpalają ogień pod rożnami. Wszyscy w podnieceniu wypatrują nowej premiery sędziwego Ajschylosa. Mistrz, zgodnie z zapowiedziami, przygotował tetralogię, czyli cztery dramaty, z których trzy – znane pod wspólnym tytułem *Oresteja* – stanowiły spójną całość (tragedie *Agamemnon*, *Ofiarnice* i *Eumenidy*), a czwarty, dramat satyrowy *Proteusz*, był prawdopodobnie swoistym komentarzem do trylogii – prawdopodobnie, bo tekst tej sztuki nie przetrwał do naszych czasów.

Nagle publiczność milknie. Ze *skēné* wychodzi pierwszy aktor. W prawej ręce dźwiga pochodnię, w lewej niesie maskę i naczynie z płynną ofiarą. Ma status kapłana<sup>1</sup>, jak każdy z trzech głównych aktorów. Zatrzymuje się pośrodku prostokątnego placu orchestry i – recytując modły – wylewa płynne ofiary na ołtarz zwany *thymélē*. Potem wspina się po drabinie na dach *skēné*. Tam uroczystie nakłada maskę i z kapłana przeistacza się w postać dramatu – Strażnika.

Rozpoczyna się *Agamemnon*. Strażnik wznosi modlitwy do bogów, by go wreszcie uwolnili z mąk. Od roku dzień i noc wypatruje z dachu ognistego znaku, który ma zwiastować zakończenie wojny i powrót króla. Strażnik jest równie udręczony co widzowie, choć z innych powodów. Jego skargi wyrażają uczucia dużej części widowni. W teatrze rodzi się swoista wspólnota kapłana-artysty i publiczności uczestniczącej w święcie boga wina. Zanika granica pomiędzy światem rzeczywistym i przedstawianym. Wszyscy, zarówno aktorzy, jak i publiczność, przebywają w jednej i tej samej przestrzeni sakralnej, należącej do boga także w sensie dosłownym, bo Teatr był częścią przybytku Dionizosa.

Nagle po lewej stronie *skēné* błyska oślepiające światło. W Grecji słońce wschodzi znienacka, bez przeciągania czy dramatyzmu typowego dla wschodów w krajach północnych, jak Polska. Na widok słońca aktor reaguje, jakby ujrzał wyczekiwany ognisty znak<sup>2</sup> – chce tańczyć z radości! Wszak właśnie na wschodzie – na lewo od widowni – znajduje się Troja, a król, na którego czeka Strażnik, to Agamemnon, zdobywca Troi. Przyroda odgrywa w inscenizacji rolę fundamentalną. Wkrótce cały kosmos stanie się sceną *Oresteji* – w częściach drugiej (*Ofiar-nice*) i trzeciej (*Eumenidy*) wystąpią nawet bogowie.

Motorem fabuły *Agamemnona* jest seria mordów. Pierwszy mord, rytualny, dokonany został dziesięć lat wcześniej. Zdarzenie to uobecnia pieśnią i mimetycznym tańcem chór starców, który wkracza na orchestrę po zejściu Strażnika. Co-famy się zatem w czasie, niczym w montażu filmowym. Parys z Troi, goszczony przez Menelaosa, króla Sparty, porywa gospodarzowi żonę Helenę. Zeus jako bóg gościnności urażony postępkami Trojanina najpierw poleca królowi Agamemnonowi wspomóc brata, czyli Menelaosa, w wyprawie na Troję, ale kiedy okręty wypełnione wojownikami opuszczają grecki port, pierwszy z bogów posyła obu królom problematyczną wieszczbę. Dwa orły wzbijają się w powietrze, a zaraz potem opadają na brzemienną zajęczycę – rozszarpują i pożerają ją samą i jej miot. Artemida, bogini leśnych zwierząt, rozgniewana krwawą jatką, żąda, by za czyn ptaków Zeusa zapłacił człowiek. Agamemnon – jeśli chce, by wiatry dalej sprzyjały greckim okrętom – musi złożyć w ofierze własne dziecko. Król sprowadza więc do obozu córkę, Ifigenię, pod pretekstem jej ślubu z Achillesem, a gdy ta przy-

<sup>1</sup> Por. Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Maryland 2003, s. 159–160, 199.

<sup>2</sup> To oczywiście tylko hipoteza, niepoparta żadnym świadectwem, przyjmuje ją, by podkreślić harmonijny związek greckiej kultury z przyrodą.

bywa, rozkazuje zawlec przerażoną i szamoczącą się dziewczynę do innego ołtarza. Zostanie zarżnięta w ofierze dla bogini, żeby Grecy mogli dopłynąć do Troi i wyróżnić z kolei niemal całe miasto w zemście za uprowadzenie ze Sparty żony króla Menelaosa.

Drugi mord stanowi główny temat sztuki. Agamemnon, tytułowy bohater tragedii, pojawia się dopiero w połowie przedstawienia (wers 810) i po niespełna stu pięćdziesięciu wersach znika w czeluściach pałacu-*skēnē*. Wkroczy tam po purpurowym dywanie – symbolu pychy, który przetnie orchesterę niczym rana. Wkrótce, omotany siecią podczas kąpieli, zwycięzca spod Troi zginie od ciosów zadanych toporem przez własną żonę Klitajmestrę. Najpierw jednak widzowie będą świadkami jednej z najsławniejszych scen w antycznym dramacie: widzenia Kasandry.

Na czterech z pięciu średniowiecznych kodeksów<sup>3</sup>, które zachowały tekst *Agamemnona*, sztukę poprzedza streszczenie, *hypóthesis*. Ten niezwykle cenny, acz kontrowersyjny tekst zawiera unikatowe szczegóły antycznej inscenizacji. Anonimowy autor pisze: „Agamemnon wjeżdża na rydwanie, za nim [jedzie] drugi rydwan, z łupami i Kasandrą”. Współcześni komentatorzy uznają ten drugi rydwan za przykład wybujałej inscenizacji, typowej dopiero dla okresu hellenistycznego. Jednakże Ajschylos słynny był już w antyku ze wspaniałych spektakli, co potwierdza wiele anegdot, bez względu na ich wartość historyczną – nie zachowały się podobne przekazy na temat żadnego innego autora dramatów! Kasandra wydaje się jedną z centralnych postaci sztuki, scena jej widzenia była potem wiele razy naśladowana i cytowana, stała się modelem dla autorów zmagających się z mitem domu Atrydów. Wyróżnienie tej postaci za pomocą środków inscenizacyjnych – osobnym rydwanem – wydaje się zatem całkiem prawdopodobne. Wywyższenie miało bowiem wymiar tragiczny, było zarazem poniżeniem – na drugim rydwanie wieziono łupy i Kasandra taki właśnie miała status, była łupem wojennym.

Ajschylos stworzył całą galerię sławnych postaci milczących. Królowa Klitajmestra, po wprowadzeniu do pałacu króla Agamemnona, próbuje zwabić do środka także Kasandrę. Na próżno. Wieszcza milczy i nie reaguje na słowa królowej. Ta z kolei nie ma czasu, musi się spieszyć, by dokonać krwawej zemsty na mężu. Królowa wbiega do pałacu i odracza na później egzekucję trojańskiej wieszczki. Kasandra zostaje sama z chórem starców i prawie natychmiast opętuje ją przeklęty dar wieszczcy. Najpierw widzi mroczną przeszłość: szczątki dzieci pożeranych przez własnego ojca. To początki klątwy domu Atrydów. Potem kolejne obrazy. Tym razem z przyszłości. Widzi topór wbijający się w ciało Agamemnona. I własną śmierć. Wszystko w konwulsjach poetyckiego natchnienia. Na koniec zrzuca

---

<sup>3</sup> Venetus 653 (Biblioteka Marciana, Wenecja, XIII wiek), Triclinius II.F 31 (Biblioteka Narodowa, Neapol, XIV wiek), Laurentianus 31.8 (Biblioteka Laurenziana, Florencja, między 1330 a 1374), Venetus 663 (Biblioteka Marciana, Wenecja, XV wiek).

swój wieszczy kostium i „obnażona” wkracza do czeluści pałacu. Sama wybiera los, który został jej przypisany. Jest to równocześnie potężna manifestacja metateatralna – aktor zrzuca kostium, bo jego rola w sztuce dobiegła końca.

Dopiero kiedy Kasandra znika w pałacu, z wnętrza rozlegają się krzyki morderwanego króla. Wołania o pomoc bohatera dramatu mieszają się z rykiem zwierząt zarzynanych za budynkiem *skēnē*, na ołtarzu przed świątynią Dionizosa. Widzowie z wyższych rzędów mogą nawet dojrzeć kapłanów-rzeźników i miotające się ofiary. Każdy mord w Teatrze Dionizosa ma kontekst realny. Krzyk króla dobiega z tego samego kierunku co ryk zwierząt. Na widowni roznosi się zapach prawdziwej krwi. Tragedia, pokazywana w ramach rytuału, sama staje się rytuałem.

Bohaterkami *Agamemnona* są kobiety. Centralną rolę w akcji sztuki odgrywa Klitajmestra. To ona planuje zemstę i własnoręcznie morduje kolejne ofiary. Nie spotyka jej za to żadna kara. Chełpi się nawet swymi czynami przed chórem. A kiedy starcy chcą ją wygnać z miasta, Klitajmestra wyzywa ich do walki wręcz – kolejny przykład metateatralnej ironii Ajschylosa, wszak grecki chór nigdy nie podejmował żadnych działań, bo nie taka była jego rola w spektaklu. Działanie było domeną aktorów. W finale sztuki kobieta „męskiego ducha” tryumfuje i wraz z kochankiem – nieco zniewieściałym Ajgistosem – przejmuje pełną władzę w państwie.

Dla wielu widzów takie zakończenie sztuki musiało być szokiem. W seksjostowskiej *polis*, rządzonej niepodzielnie przez mężczyzn, którzy odmawiali kobietom elementarnych praw, Ajschylos ukazał bezkarną mężobójczynię jako skutecznego polityka! Dopisał co prawda dwie dalsze części trylogii, by królowa mogła ponieść zasłużoną karę, ale finał *Agamemnona* był ideologicznie jednoznaczny: kobieta przejmowała polityczną kontrolę nad polis.

## ***Rok 55 p.n.e., Rzym, Teatr Pompejusza***

Koniec września. Napięcie w Rzymie sięga zenitu. „Jesteśmy w przeddzień obchodów najlepiej przygotowanych i najwspanialszych igrzysk w pamięci człowieka” – zapowiada Cynceron w mowie *Przeciwko Pizonowi* (65). I dodaje: „trudno sobie wyobrazić, by kiedykolwiek w przyszłości [igrzyska] mogły przybrać podobną skalę”. Intensywne prace budowlane na Polu Marsowym, poza świętymi granicami Wiecznego Miasta, trwają już od roku 61 p.n.e. To wówczas rzymski wódz Gneus Pompejusz święcił swój trzeci wielki triumf, nad Azją, po dwóch wcześniejszych nad Afryką i Europą. „Podbił w tych trzech triumfach cały zamieszkały świat”, napisał 150 lat później Plutarch w *Żywocie Pompejusza* (45.5). Pompejusz miał wówczas dopiero czterdzieści pięć lat i był u szczytu sławy, na wzór Aleksandra Macedońskiego nadano mu nawet przydomek Wielki. „Ileż by zyskał – zauważył wnikliwy Plutarch (46.1) – gdyby zakończył żywot wtedy, kiedy sprzyjało mu szczęście Aleksandra”. Ambitny wódz, zaślepiony bogatymi

łupami z wojennych kampanii, postanowił uwiecznić swój triumf w kamieniu. Rozpoczął budowę świątyni dla Wenus Zwycięzcy. Po sześciu latach okazało się jednak, że pod pretekstem przybytku bogini Pompeusz wzniósł pierwszy w Rzymie stały teatr. Musiał się posłużyć wybiegiem, bo w okresie republikańskim senat zezwalał jedynie na wznoszenie tymczasowych budowli teatralnych, które należało rozbierać natychmiast po zakończeniu igrzysk.

Pompeusz, wytrawny polityk, hucznymi i bogatymi obchodami chciał zdobyć przychyłność Rzymian i skłonić lud do zaakceptowania kontrowersyjnego projektu, a przy okazji zamknąć usta przeciwnikom. W dół rzędów, dla ochłody, spływała świeża woda. Rozpięte nad teatrem zadaszenie gwarantowało cień. Z ukrytych rur tryskały perfumy. Do teatru dobudował też olbrzymi portyk z ogrodem i licznymi dziełami sztuki<sup>4</sup>.

Cycon, świadek naoczny spektakli uświetniających inaugurację Teatru Pompeusza, relacjonował w liście do Marka Mariusza (7.1.2): „widowiska były bardzo wystawne, lecz, jak mniemam, nie w twoim guście. Najpierw bowiem powrócili ci, którzy, jak mi się wydawało, ze sceny już – z całym szacunkiem – odeszli. A twój ulubieniec – nasz Ezop<sup>5</sup> – dał taki popis, że nikt nie miał nic przeciwko, aby już skończył... I kiedy zaczął wypowiadać tekst przysięgi, dokładnie przy słowach: »jeśli z premedytacją oszukuję« – stracił głos! Co ja ci będę dalej opowiadał! Znasz zapewne pozostałe widowiska – one nawet nie posiadają tego uroku, który mają zazwyczaj widowiska pospolite. Oglądanie tego całego przepychu odbiera całą wesołość! Nie wątpię, że zostałeś pozbawiony tego widoku z prawdziwie lekkim sercem. Co to bowiem za przyjemność oglądać sześćset mułów w *Klitajmestrze* [Akcjusza] lub trzy tysiące mis w *Koniu trojańskim* [Liwiusza Andronika lub Newiusza] czy też najróżniejsze rodzaje broni piechoty i konnicy w jakiejś bitwie! Chociaż zdobyło to podziw tłumu, tobie nie przyniosłoby żadnej przyjemności”<sup>6</sup>.

Być może szyderczy list Cyconera trzeba interpretować jako próbę pocieszenia starszego przyjaciela, który przegapił sławne igrzyska. Dokument zawiera jednak bezcenną informację: w inscenizacji tragedii Lucjusza Akcjusza *Klitajmestra* orszak Agamemnona składał się z sześciuset mułów. Zwycięzca spod Troi ukazany był zatem jako rzymski triumfator! Nie wiadomo, czy dramat Akcjusza wymagał aż tylu zwierząt, czy też jedynie dopuszczał takie rozwiązanie. Sztuka powstała po wojnach punickich i macedońskich, w drugiej połowie II wieku p.n.e., kiedy triumfalne procesje z łupami przybrały w Rzymie monstrualne rozmiary.

Do naszych czasów przetrwało jedynie kilkanaście wersów dramatu<sup>7</sup>. Sądząc po zachowanych fragmentach, u Akcjusza *Klitajmestra* jest zazdrośna o Kasandrę,

<sup>4</sup> Szczegóły architektoniczne i rekonstrukcje Teatru Pompeusza w: M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 128–136.

<sup>5</sup> Najsławniejszy rzymski aktor tragediowy, bardzo bogaty, należał do kręgu przyjaciół Cyconera.

<sup>6</sup> Przeł. K. Chiżyńska.

<sup>7</sup> Przyjmując, że tragedia Akcjusza *Aegisthus*, z której Noniusz cytuje 8 wersów, była identyczna z dramatem *Clytaemestra*.

nie przejawia większych ambicji politycznych i z pewnością nie działa sama. Wraz z kochankiem zabija Agamemnona podczas uczty. Głównym architektem mordu wydaje się jednak Ajgistos. On też narzuca na poddanych tyrańskie rządy. Klitajmestra Akcjusza bardziej przypomina znerwicowaną cudzołożnicę z *Agamemnona* Seneki niż mężną władczynię dominującą w *Agamemnonie* Ajschylosa.

U Seneki Agamemnon jest jeszcze krócej na scenie niż u Ajschylosa – tylko przez 26 wersów. Opętane wizje Kasandry stają się jeszcze potężniejsze – wieszczka przywołuje z podziemi poległych Trojan na świadków, a mordowanie zwycięskiego wodza przemienia się w spektakl gladiatorski. Portret Klitajmestry jest zaś najbardziej złożony ze wszystkich powstałych w antyku. Królową mającą sprzeczne porywy: pragnie wytrwać w wierności małżeńskiej, a jednocześnie znajduje rozkosz w myślach o zemście i użyciu przemocy. Odczuwa na przemian złość na męża i strach przed karą, zazdrość o trojańską brankę i pożądanie do kochanka. *Agamemnon* Seneki to widowisko namiętności.

W tragedii rzymskiej prawdopodobnie od początku spektakl dominował nad akcją sztuki. Rzymianie byli niedościgłymi mistrzami sztuki spektaklu. Z opisu Cyserona wynika, że także inauguracja Teatru Pompejusza miała być nade wszystko serią zapierających dech widowisk. Spektakle odbywały się również w cyrku. Tam właśnie doszło do osławionej rzezi słoni. Wydarzenie to musiało zrobić na widzach potężne wrażenie, bo relację z wypadków zachowało aż pięć różnych źródeł<sup>8</sup>. Pierwsze świadectwo, Cyserona, powstało już w roku 55 p.n.e., ostatnie – około roku 200.

W liście do Mariusza Cyseron pisał (7.1.3): „Ostatni dzień należał do słoni. I chociaż pokazy te wzbudzały wiele podziwu w stłoczonym tłumie, to jednak nie dawały żadnej przyjemności. Można było za to odczuć pewne współczucie i nabrać przekonania o istnieniu jakiegoś związku pomiędzy dzikimi zwierzętami a rodzajem ludzkim”<sup>9</sup>. Seneka Młodszy spojrzął na wypadki w cyrku od innej strony. W *De brevitae vitae* (13.6–7) zarzucił Pompejuszowi, że nie dbał o życie człowieka, skoro wystawił ludzi na zmiżdżenie przez potężne zwierzęta. Więcej szczegółów przytoczył Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* (8.7.19–21): najpierw jeden z ranionych słoni opadł na kolana i podrzucał w górę tarcze swoich prześladowców, potem wszystkie zwierzęta rzuciły się na ogrodzenie otaczające arenę, a kiedy i to nic nie dało, słonie zaczęły żałośnie zawodzić, widzowie zaś płakali i „wszyscy razem” (*universus*) złorzeczyli organizatorowi widowisk Pompejuszowi. Dzieło Pliniusza powstało we wczesnym okresie cesarskim, a zatem ponad sto lat po opisywanych wypadkach. Pięćdziesiąt lat później Plutarch (*Pompejusz* 52.4) stwierdzał jedynie lakonicznie, że „wojna słoni” była zdumiewają-

<sup>8</sup> Gruntowna analiza świadectw w: Jo-Ann Shelton, *Elephants, Pompey, and the Reports of Popular Displeasure in 55 BC*, [w:] Sh.N. Byrne, E.P. Cueva (eds), *Veritatis Amicitiaequae Causa. Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark*, Bolchazy-Carducci, Wauconda, Illinois 1999, s. 231–272.

<sup>9</sup> Przeł. K. Chiżyńska.

cym i przerażającym spektaklem. Kasjusz Dion, działający około roku 200, powtórzył relację Pliniusza, wzbogacając ją o dodatkowe szczegóły. Ranne słonie, wbrew zamysłom Pompejusza, paradowały po arenie, wznosiły do góry trąby i lamentowały, domagając się nie litości, ale sprawiedliwości. Słonie weszły bowiem na statki w Libii dopiero wówczas, kiedy handlarze przysięgli zwierzętom, że nie doznają żadnej krzywdy. Bez względu na samą wartość historyczną wymowa tego przekazu jest podobna do wniosku Cycerona: widzowie, którzy przyszli do teatru podziwiać oszałamiające widowisko, zostali – wbrew intencjom sponsora i reżysera spektaklu – skonfrontowani z dylematem moralnym.

Pompejusz poniósł klęskę jako reżyser widowisk, co tylko przyspieszyło jego upadek jako polityka i wodza. Wspaniała inscenizacja *Klitajmestry*, która miała mu przynieść miłość rzymskiego ludu, uznana została za symbol pychy i zaślepienia. Kiedy Lucjusz Domicjusz Ahenobarbus i inni oskarżali Pompejusza o ambicje monarchiczne, nazywali go Agamemnonem i królem królów<sup>10</sup>. Niedługo potem, w roku 48 p.n.e., Cezar rozgromił wojska Pompejusza w bitwie pod Farsalos, przypieczętowując ostatecznie los ambitnego wodza. Zdaniem Lukana (*Pharsalia* 7.7–12) w przeddzień bitwy Pompejusz śnił, że siedzi w swoim teatrze, a niezmiernie tłumy rzymskiego ludu oklaskują go i wynoszą jego imię do gwiazd.

## *Ku poetyce tragedii antycznej*

### *Teatr śmierci*

Wbrew obiegowym teoriom śmierć była w ateńskim teatrze obecna i miała wymiar realny. Grecki teatr śmierci różnił się jednak zasadniczo od rzymskiego. W Teatrze Dionizosa poświęcano żywe ofiary bogu, a śmierć bohatera w dramacie była tajemnicą, misterium. W *Orestei* z wnętrza budynku *skēnē* wytaczano ekkyklemat z kolejnymi ofiarami mordu, żeby objawić „rzeczy ukryte”, tajemne, jak podczas misteriów eleuzyńskich. W Eleusis, wewnątrz potężnego Telestorionu, w którym spotykali się wierni, znajdował budynek mniejszy, zwany „pałacem” (Anaktoron). Do tego pałacu, jak do *skēnē*, mógł wstępować jedynie kapłan, zwany hierofantem, co znaczy: „tym, który objawia rzeczy święte”. Podczas inicjacji kapłan otwierał drzwi „pałacu” i w oślepiającym świetle ukazywał inicjowanym „rzeczy święte”, *hierá*.

Rzymianie również rozpoczynali igrzyska od złożenia bogom żywych ofiar, ale w teatrze odzierali śmierć z tajemnicy. Najpóźniej od roku 186 p.n.e. popularne były w Rzymie *venationes*, publiczne spektakle, podczas których torturowano i zarzynano zwierzęta. Przesłanie tych widowisk nie było religijne, jak w Ate-

<sup>10</sup> Plutarch, *Pompejusz* 67.3, *Cezar* 41.2; Appian, *Bella civilia* 2.67.

nach, ale polityczno-militarystyczne. W spektakularnych polowaniach racjonalna cywilizacja wykazywała swą wyższość i dominację nad dziką przyrodą. Mord egzotycznych zwierząt symbolizował podbicie przez legiony nowej krainy. Podczas *venationes* zwierzęta pożerały także siebie nawzajem. Ostateczna dominacja Rzymu nad światem wyrażała się w autodestrukcyjnym spektaklu natury unicestwiającej samą siebie<sup>11</sup>. W okresie cesarskim do programu igrzysk wprowadzono inscenizowane egzekucje. Ludzie ginęli na arenie, wcielając się w postaci z mitu. „Człowiek – pisał Seneka w liście do Lucylusza (95.33) – rzecz święta dla drugiego, zabijany jest obecnie dla zabawy i rozrywki”<sup>12</sup>.

### **Widowisko**

Spektakl w Teatrze Dionizosa często, jak w eleuzyńskim Telestorionie, sygnalizował obecność bogów, porządek wyższy. Błysk światła na początku *Agamemnona* zwiastował wybawienie i zapowiadał upadek. Ludzie, poddani wpływow potężnych mocy, ponosili klęskę, choć starali się jak najlepiej poznać i wypełnić wolę bogów. Ajschylos, sławny mistrz spektakularnych widowisk, pochodził z Eleusis, ze znakomitego rodu kapłanów. Oskarżano go nawet później o zdradę tajemnicy eleuzyńskich misteriiów.

W Rzymie spektakl propagował wartości elity rządzącej. Dramat Akcjusza wprowadzono do programu inauguracji Teatru Pompejusza, żeby pod pretekstem triumfu wielkiego zwycięzcy spod Troi sławić sponsora budowli Pompejusza. Artysty czerpali inspirację z triumfalnych procesji i politycznych spektakli rzymskich wodzów. Widowisko umacniało i legitymizowało władzę. Mistrzami sztuki spektaklu byli cesarze. „Spektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów – wyjaśniał Guy Debord w *Spoleczeństwie spektaklu* (1.4) – ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”<sup>13</sup>. Rzymskie widowisko należało do technologii sprawowania władzy.

### **Metateatr**

Twórcy ateńskich przedstawień wywodzili się spośród pełnoprawnych obywateli. Aktor podczas Dionizjów Wielkich kreował bohaterów w dramatach i równocześnie pełnił funkcję kapłana w uroczystościach, chór uczestnicząc w przedstawieniu brał zarazem udział święcie religijnym, widzowie podziwiając sztuki

<sup>11</sup> K.M. Coleman, *Ptolemy Philadelphus and the Roman Amphitheater*, [w:] W.J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor 1996, s. 68.

<sup>12</sup> Przeł. W. Kornatowicz.

<sup>13</sup> G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006; oraz tegoż, *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34.



teatralne wyrażali hołd bogu. W Teatrze Dionizosa osoby i działania funkcjonowały w dwóch odmiennych rzeczywistościach: sakralnej i mimetycznej. Strategie metateatralne wyrażały ową ontologiczną podwójność: współtworzenie dzieła sztuki było najlepszym sposobem uczestniczenia w obrzędach religijnych. Metateatr sygnalizował sakralność sztuki. Kasandra, idąc na śmierć, zrzuciła strój wieszczki, grający ją aktor nie tracił jednak po tym geście statusu kapłana, w *skēnē* nakładał kostium i maskę Ajgistosa.

W Rzymie każdy, kto wkraczał na scenę, automatycznie tracił wszelkie prawa, stawał się *infamis*, dosł. „niesławny”. Aktor był zwykle obcokrajowcem lub niewolnikiem, a prawnicy zadbali, by nie mylono go z obywatelem. Politycy i adwokaci często wykorzystywali w swoich występach techniki aktorskie. Należało więc wyraźnie odróżnić mówcę od aktora. W dodatku członkowie elity – *nobiles*, czyli „znani” – na co dzień przedstawiali się światu także za pomocą strategii zaczerpniętych z teatru. Bycie „znanym” wiązało się z konstrukcją odpowiedniego wizerunku publicznego, łącznie z maską (*imago*). Metateatr – „teatr samoświadomy teatralnie, czyli teatr demonstrujący świadomość własnej teatralności”<sup>14</sup> – definiował mieszkańców świata fikcyjnego jako aktorów. Po każdym spektaklu artyści musieli publicznie zdjąć maski, żeby zademonstrować, iż nie kryje się pośród nich żaden szlachetnie urodzony obywatel. W Rzymie metateatr wyrażał także instrumentalność teatru. Pompejusz użył *Klitajmestry* Akcjusza jako pretekstu do zademonstrowania własnego triumfu.

### ***Kilka uwag końcowych***

Greckie tragedie często przedstawiały genezę ateńskich instytucji i obrzędów. Ajjschylos w *Orestei* zaproponował etiologię sądu na Areopagu, fundamentu demokratycznej polis, a także radykalnego systemu patriarchalnego, który wykluczała kobiety z życia publicznego<sup>15</sup>. Treść sztuk była najważniejsza. Dobrze zbudowana tragedia wyróżniała się spójną fabułą. Publiczność, obeznana z mitami, fascynowała się nowymi zwrotami w akcji i zaskakującymi zachowaniami bohaterów. Grecki poeta modyfikował tradycyjne przekazy, przepuszczając stare mity przez filtr rzeczywistości współczesnej widzom. *Oresteję* wieńczyła apologia demokratycznej polis. *Agamemnon* kończył się zwycięstwem mężobójczyni i przejęciem przez nią pełnej władzy w polis. Klitajmestra odbierała mężczyznom kontrolę nad sferą publiczną i prywatną. Nic podobnego nie wydarzyło się w żadnej innej greckiej tragedii.

<sup>14</sup> N.W. Slater, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton 1985, s. 14. Por. M. Erasmo, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin 2004.

<sup>15</sup> F.I. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny, „Arethusa”* 1978, 11, s. 149–184 (repr. w: *Playing the Other*, Chicago 1996, s. 87–119).

Ajschylos, świadek narodzin i być może aktywny współtwórca ateńskiej demokracji, a także bohater wojen z Persami, miał sporo odwagi. Wprawdzie w *Eumenidach*, trzeciej części *Oresteji*, Apollon dowodził, że kobieta jest istotą mniej doskonałą niż mężczyzna, ale w części pierwszej, w *Agamemnonie*, patriarchat ponosił klęskę zarówno na poziomie państwa, jak i rodziny. Wkrótce Perykles, który wcześniej sponsorował wystawienie *Persów* Ajschylosa na Dionizjach, ograniczył prawa publiczne Atenek, a obywatelom nakazał żenić się jedynie z rodowymi obywatelkami.

Niebawem też Klitajmestra „męskiego ducha” zastąpiona została przez postać mniej dominującą i bardziej apolityczną. Taka jest Klitajmestra w *Elektrze* Sofoklesa, a także w dwóch tragediach Eurypidesa, *Elektra* i *Ifigenia w Aulidzie*. Tę nową Klitajmestrę mógł wynaleźć sam Ajschylos (w niezachowanej tragedii *Ifigenia*) lub młodszy od niego o pokolenie Ion z Chios. Pomiędzy rokiem 452 lub 449 (kiedy debiutował) a rokiem 421 (kiedy zmarł) Ion wystawił własnego *Agamemnona*. Sądząc po zachowanych fragmentach Ion, podobnie jak Sofokles w *Elektrze*, przywrócił homerową wersję mitu: Agamemnon ginął podczas uczty, a głównym mordercą był mężczyzna – Ajgistos. Najpóźniej w IV wieku p.n.e. ustalili się zwyczaj grania tylko dwóch części *Oresteji* – *Ofiarnic* i *Eumenid*. *Agamemnona* zwykle pomijano<sup>16</sup>.

Jeśli symbolem greckiej kultury był teatr wkomponowany harmonijnie w zбочe góry, to Rzym symbolizowała budowla wolno stojąca, dominująca nad przyrodą niczym sterczący w erekcji fallus. Tragedie Akcjusza promowały wartości rzymskiej elity. Dramatyzowały hegemonię Rzymu. Agamemnon wracał spod Troi w glorii rzymskiego triumfatora. Setki mułów dźwigały jego łupy, a on sam miał zapewne twarz pomalowaną na czerwono i odziany był w strój Jowisza, jak przystało wodzowi, któremu senat zezwolił na uświetnienie zwycięstwa uroczystą procesją triumfalną. Triumfujący wódz na jeden dzień odgrywał rolę boga. W Rzymie najważniejszy był spektakl!

Nie jesteście dziś w stanie zrekonstruować *Klitajmestry* Akcjusza być może dlatego, że akcja nie była w tego rodzaju sztukach najistotniejsza. Tragedie Akcjusza, jak można sądzić po wielu zachowanych fragmentach, to zarazem swoiste „lingwistyczne spektakle”, które po części antycypowały, a po części konstituowały widowisko<sup>17</sup>. Obrazy atakowały zatem i uszy publiczności, i oczy (w postaci choćby setek mułów). Głównym wehikułem tych dramatów nie była fabuła, ale potężne namiętności. Kultura miała służyć do ujarzmiania natury, także w człowieku.

Tragedie Akcjusza, choć wznawiane po śmierci autora, nie przetrwały, bo służyły celom doraźnym. Zainspirowały jednak następców. W *Agamemnonie* Seneki

<sup>16</sup> E. Hall, *Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition*, [w:] F. Macintosh, P. Michalakis, E. Hall, O. Taplin (eds), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford 2005, s. 53–75.

<sup>17</sup> A.J. Boyle, *An Introduction to Roman Tragedy*, London 2006, s. 117.

znaleźć można wiele scen, których nie ma u Ajschylosa. Ślady jednej z nich – konfrontacja Elektry z matką, Klitajmestrą, tuż po zabójstwie Agamemnona – zachowały się we fragmentach *Klitajmestry* Akejusza. Tragedie Seneki przetrwały po części dzięki niezwykłej potędze poetyckich obrazów, a po części dlatego że, paradoksalnie, były wyrazem sprzeciwu wobec kultury masowych widowisk.

**Podsumowanie.** Sztukę tragedii praktykowali w antyku zarówno Grecy, jak i Rzymianie. Obie cywilizacje, pomimo wzajemnych wpływów, rozwinęły jednak zasadniczo odmienne tradycje teatralne. W Atenach pisanie dramatów było częścią służby publicznej. Tragedia odróżniała się radykalnie od komedii czy eposu, należała do oficjalnego kultu Dionizosa, a udział w święcie, czy to w charakterze widza, czy to aktora, każdy obywatel poczytywał sobie za honor. Kobiet nie wpuszczano na scenę, trwają wciąż spory, czy mogły zasiadać na widowni. W Rzymie poeci pisali dramaty za pieniądze i często nie specjalizowali się w gatunkach dramatycznych, tragedie przypominały eposy, a wykonawcy, choć byli profesjonalistami, wywodzili się spośród niewolników i obcokrajowców. Kobiety dopuszczono do występów podczas oficjalnych igrzysk, żeby zadowolić gusta mniej wybrednej widowni masowej. Rozrywka górowała nad religią, a spektakl nad treścią.