

Stebnicka, Krystyna

Nowe spojrzenie na teatr grecki : (o pracach Oliviera Taplina w związku z jego nową książką *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Clarendon Press, Oxford 1993, s. 127)

Przegląd Historyczny 85/1-2, 143-149

1994

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

KRYSTYNA STEBNICKA

Nowe spojrzenie na teatr grecki

(o pracach Oliviera Taplina w związku z jego nową książką *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Clarendon Press, Oxford 1993, s. 127)

Oliver Taplin jest wykładowcą greckiej i łacińskiej literatury w Magdalen College w Oxfordzie. Znany jest jako autor wielu artykułów i książek poświęconych greckiej tragedii, komedii oraz epice, a także jako znakomity popularyzator antyku, współpracownik BBC Radio 4 i BBC TV¹. Chociaż pole jego zainteresowań nie ogranicza się do badań nad greckim dramatem, to jednak szczególnie znaczące i odkrywcze, a znane tylko wąskiemu gronu teatrologów i warte przybliżenia czytelnikom, są jego prace o tej właśnie tematyce.

Dramat grecki jest dla Taplina nierozdzielnie związany z teatrem, bowiem tekst utworu literackiego, zachowany do naszych czasów, stanowi scenariusz inscenizacji teatralnej. Autor dramatów w V wieku nie pisze (gr. *graphein*) przeciw sztuce, lecz ją reżyseruje (*didaskain, poiein*): decyduje o wypełnieniu przestrzeni aktorami, o ich gestach, ruchu scenicznym, doborze masek, kostiumów, maszynerii teatralnej, często sam zajmuje się choreografią (Frynichos i Ajschylos byli za nią bardzo podziwiani).

Do swojej pierwszej książki wybrał Taplin znamienne motto, które mają charakteryzować jej treść: „Dla tragedii greckiej istnieje jakby gramatyka techniki dramatycznej” (Ed. F r a e n k e l), „Nikt nie może napisać odpowiedniego komentarza do greckiej sztuki, a nawet odpowiednio jej wydać, bez odtworzenia tej sztuki w teatrze wyobraźni” (K. J. D o v e r), „znaczenie, które może być widziane” (N. C o g h i l l, o Szekspirze)². Słowa te pokazują, jak ważne dla Taplina są przy lekturze tekstu dramatu elementy wizualne (po grecku *opsis*), które istnieją już tylko w teatrze wyobraźni czytelnika, słowa te wskazują jednocześnie na trudności, z którymi zmagają się badacze Szekspira i jego teatru The Globe.

Od XIX wieku toczy się dyskusja o sposobie przedstawiania sygnalizowanego w tekście dramatu ruchu scenicznego. Spór dotyczy realizmu i iluzjonizmu w teatrze greckim: niektórzy badacze twierdzą, że jest to teatr podporządkowany konwencji, podobnie jak japoński teatr *No* i *Kabuki*, inni, że każdy gest zapowiedziany słowem ma swój odpowiednik na orchesterze.

Prace Taplina pokazują, że skrajności te są mylne, że dopiero szczegółowa analiza konkretnego fragmentu może pomóc w zrozumieniu jego wizualizacji teatralnej, a często tylko słowo kreuje sytuację sceniczną.

¹ Serial radiowy, którego Taplin był prezydentem, opowiadał o Odysuszu i wątkach Odyssei w kulturze europejskiej aż do czasów współczesnych. Zaowocował on książką „An Odyssey round Odysseus” (wraz z B. R u b e n s), London 1989, opatrzoną wspaniałymi zdjęciami malarstwa wykorzystującego motywy eposu Homera. Jako konsultant serialu „Greek Fire”, traktującego o szeroko rozumianych wątkach antycznych, Taplin napisał książkę pod tym samym tytułem.

² O. T a p l i n, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

W swojej pierwszej książce „The Stagecraft of Aeschylus” Taplin komentuje wejście i wyjście aktorów we wszystkich zachowanych utworach jednego autora. Warto przedstawić charakterystyczną dla tej pracy analizę „wyjścia” aktora — wielokrotnie dyskutowaną w literaturze przedmiotu scenę, w której Klitajmestra schodzi z orkiestry tuż przed morderstwem króla Agamemnona („Agamemnon”, po wersie 974)³.

Ostatnie słowa Klitajmestry: „O Zeusie-Spełniacielu! Spełnij moje modły! / Pomnij, pomnij, co dzisiaj spełnić masz, mocarzu!” (wersy 973-4) towarzyszą wyjściu Agamemnona, który wstąpił na purpurowy chodnik rozestany na cześć zwycięstwa spod Troi i prowadzący do pałacu — miejsca mordu. Kiedy Klitajmestra zaczęła swoją kwestię „Jest morze — kóż wysuszyć głębię jego zdoła?” (wersy 958-72), Agamemnon w czasie jej wypowiedzania, w milczeniu, powoli, porusza się w stronę *parodosu*. Taplin zauważa, że milczenie towarzyszące jego długiemu wychodzeniu z orkiestry, jest dla widowni znaczące: oto Klitajmestra przejęła inicjatywę. Ponadto, jak twierdzi, kiedy dwie tak ważne w tragedii postaci wychodzą niemalże razem (różnica dwóch wersów), dramatyczne napięcie skupia się na tej osobie, która mówi ostatnia. Taplin przywołuje poruszone przez innych badaczy znaczenia tej sceny: rolę delikatnie tkanej purpury, symbolizującej uprzednie grzechy i *hybris* Agamemnona oraz jego wielkie zwycięstwo pod Troją w zestawieniu z czekającą w pałacu niechlubną śmiercią. Taplin słusznie zauważa, że przy końcu przedstawienia zawinięte w szatę ciało Agamemnona pojawia się przed oczami widzów (ta sama materia?), a purpura ma kojarzyć się z krwią, która jest łącznikiem trzech części „Oresteji” Ajschylosa — ubranie i ręce Orestesa skalane krwią w „Ofiarnicach”, Furie tropiące Orestesa po śladach krwi i sąd nad Orestesem uwalniający go od grzechu krwi w „Eumenidach”.

W podobny sposób analizuje Taplin wszystkie sceny z wejściami i wyjściami aktorów, podkreślając zaznaczenie tych momentów akcji w tekście dramatu, towarzyszący im ruch sceniczny i wymowę omawianych fragmentów.

Wydana w następnym roku książka angielskiego uczonego koncentruje się również na technice teatralnej w inscenizacji greckiej tragedii⁴. Tym razem autor wybrał dziewięć dramatów wielkich pisarzy: trylogię Ajschylosa („Agamemnona”, „Ofiarnice”, „Eumenidy”), „Ajasa”, „Króla Edypa” i „Filokteta” Sofoklesa oraz „Hippolita”, „Jona” i „Bakchantki” Eurypidesa, aby pokazać różne elementy inscenizacyjne, jak przedmioty ważne dla treści sztuki i obecne na orkiestrze, gesty aktorów, sceny lustrzane, hałasy i pukania, wejścia i zejścia aktorów.

Książka ta przeznaczona jest dla znacznie szerszego kręgu czytelników niż omawiana poprzednio (analizowane fragmenty podawane są tylko w przekładzie angielskim, brak cytatów greckich). Trzy pierwsze rozdziały wprowadzają w krąg zainteresowań wizualizacją tragedii (roz. I, „The visual dimension of tragedy”, s. 1-8, jako motto wybrane piękne słowa T. S. Eliota, a warto przytoczyć te najbardziej znamienne: „Za dramatem słów stoi dramat akcji”), rozdział drugi przedstawia budowę opartego o południowy stok Akropolu w Atenach teatru Dionizosa oraz maszynię teatralną, używaną w greckim teatrze („Stage management and stage directions”, s. 9-21), rozdział trzeci opowiada o wybranych przez Taplina tragediach i ich autorach („Introduction to nine plays”, s. 22-30), dopiero następne są analizą wybranych miejsc z dziewięciu dramatów.

Taplin pokazuje, że znaczący dla tragedii ruch sceniczny możliwy jest do odtworzenia tylko na podstawie słów wypowiedzianych przez aktorów i jest częścią dramatu.

Szczególnie interesujący jest rozdział zatytułowany „Objects and tokens”, s. 77-100, w którym Taplin omawia używane w teatrze greckim rekwizyty: wspomniany wyżej purpurowy chodnik, miecz Ajasa i odegranie samobójstwa w teatrze, zmianę maski przez aktora-Edypa na końcu sofoklesowej tragedii, gdy pojawia się król z krwawiącymi oczodołami, miecz Filokteta, oglądany przez publiczność.

³ O. Taplin, *The Stagecraft...*, s. 308-316. Numeracje wersów podane są według tekstu oryginału, cytaty za: Ajschylos, *Tragedie*. Warszawa 1954, tł. Stefan Śrębski.

⁴ O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.

Książka ma 12 ilustracji przedstawiających malowidła wazowe nawiązujące do gry aktorskiej i spektakli teatralnych, wraz z ich dokładnym opisem.

Najnowsza, wydana w 1993 roku książka Olivera Taplina dotyczy innego gatunku dramatycznego niż omawiane poprzednio ważne prace tego badacza. Nie znaczy to jednak, że Taplin nie interesował się przedtem grecką komedią⁵. Jest autorem niezwykle zajmującego artykułu, który stawia banalny, tylko jednak z pozoru, problem: jaka jest w V wieku p.n.e. różnica między oboma gatunkami dramatycznymi, tragedią i komedią?⁶

Przy końcu platońskiej „Biesiady” wszyscy uczujący goście zmorzeni winem i zmęczeniem całej nocy zasnęli, tylko Agaton, Arystofanes i Sokrates pili i dyskutowali: „Całej rozmowy Aristodemos nie pamiętał, bo i nie słuchał od początku i raz za razem posypiał. Lecz wynik do jednego się sprowadzał:

Sokrates naciskał, by się zgodzili, że ten sam człowiek umie ułożyć komedię i tragedię, i kto jest mistrzem sztuki tragicznej, jest zarazem mistrzem sztuki komicznej.

Naciskani o to i niezbyt śledząc bieg myśli, drzemali. Na dobre pierwszy zasnął Aristophanes, a kiedy już świeża, Agathon”⁷.

Dla epoki po-szekspirowskiej nie ma nic dziwnego w twierdzeniu, że można pisać zarówno tragedie, jak i komedie. Jednak nie znamy ani jednego przypadku w V w.p.n.e., aby komediopisarz stworzył tragedię, bądź odwrotnie. Różnica gatunkowa jest mocno podkreślana przez samych twórców, znane są słowa komika Antyfanasa, narzekającego na trudność pisania komedii, która musi wymyślać nowe sytuacje, gdy tragedia wykorzystuje powszechne mity i sztuczki, jak na przykład *deus ex machina*. Jaka jest więc rzeczywista różnica między tragedią a komedią, które były pokazywane w tym samym teatrze, obie z wprowadzeniem chóru i aktorów w maskach przy dźwiękach aulosu?

Taplin pisze, że wyróżnikiem tych gatunków jest ich wzajemna opozycja i niechęć do wkraczania w swoje kompetencje. Podstawowym zaś wyróżnikiem tej opozycji jest „metateatralność”, czyli świadomość, że przedstawiana rzeczywistość toczy się w teatrze, przed zgromadzoną publicznością, i nawiązania w tekście do tej już teatralnej rzeczywistości.

Taplin tak szereguje owe wzajemne dopełnianie się gatunków: w komedii spotkać można wiele przykładów bezpośredniego zwrócenia się aktorów do publiczności, nigdy w tragedii. Publiczność podczas spektakli komediowych mogła żywo reagować gwizdami, śmiechem, oklaskami, takie zachowanie podczas przedstawień tragicznych nie uchodziło za przyzwoite. Komediopisarzowi wypadało wspominać o sobie jako o autorze danego utworu, jest to niespotykane w tragedii. Często w komedii widać odwołania do własnej sceniczności, „metateatr” nie jest znany w tragedii⁸. Komedie starożytna robi teatralny użytek z kostiumów aktorów, którzy czasami wkładają je bądź zdejmują na scenie, spotyka się też wyraźne wskazania na ubranie innych, jak na przykład w „Rycerzach” o Paflagonii: „Wszyscy wytwórcy masek byli w strachu / I nie zrobili tej maski. A jednak / Nasi widzowie są mądrzy. Poznają!”⁹, w tragedii nie ma nawiązań do kostiumów aktorów. Wreszcie komedia wielokrotnie parodiuje tragedię. Tragedia mówi o prawdach uniwersalnych, a wydarzenia jednostkowe służą do zbudowania ponadczasowych uogólnień, komedia piątwieczna nie ma prawa generalizować wypadków. Wszystkie powyższe uwagi Taplina, jak sam zaznacza, nie odnoszą się do Komedii Nowej.

⁵ Najlepszym przykładem są publikowane wcześniej artykuły: *Phallogogy, Phylakes, Iconography and Aristophanes*, PCPhS 1987, s. 92-104; *Auletai and Auletrides in Greek Comedy*, NAC Quaderni Ticinesi 1991, s. 31-48.

⁶ *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkresis*, JHS 1986, s. 163-174.

⁷ P l a t o n, *Biesiada*, Kraków 1993, tł. E. Zwolski, s. 217.

⁸ Taplin słusznie zauważa, że nic nie wiadomo o użyciu w V w. pewnych słów, które dzisiaj są odczytywane jako typowe dla terminologii teatralnej, jak np. *mechane, kommos, skene*. Nie wiadomo więc, czy ich użycie w kilku miejscach tragedii greckiej nie może oznaczać nawiązania do sytuacji scenicznej. Taplin odrzuca taką możliwość.

⁹ A r y s t o f a n e s, *Komedie*, Wrocław 1991, tł. J. Lawińska-Tyszkowska, s. 132.

Wydana w 1993 r. książka Taplina pod tytułem „Comic Angels” wyrasta z jego zainteresowań greckim dramatem, ale nie ogranicza się do klasycznych utworów ateńskich. Autor tak określa treść tej książki:

„Miejsce: greckie miasta Sycylii i południowej Italii, Wielka Grecja, Megale Hellas, szczególnie Tarent i położone w sąsiedztwie miasta wzdłuż Zatoki.

Czas: piąty, czwarty i trzeci wiek, szczególnie okres od około 425 do 325 p.n.e.

Temat: teatr, zarówno tragedia, jak i komedia, ale przede wszystkim komedia.

Odpowiedź: malowana ceramika i jej odbiór przez kupujących i użytkowników tych naczyń” (s. 1).

Taplin na początku zaznacza, że twórczość attycka znana była mieszkańcom innych *poleis* greckich, bowiem wśród publiczności na Wielkich Dionizjach zasiadali nie tylko Ateńczycy, odbywały się one, wedle słów Ajschinesa, w obecności wszystkich Greków. Komedia miała znacznie mniejszą widownię, ale nie każde przedstawienie teatralne wystawiane było po raz pierwszy w Atenach. Poświadczą to fragment komedii „Chmury” Arystofanesa, w którym w parabazie aktorzy zwracają się do widzów: „Wam ja [komedię] dałem skosztować jako pierwszym” (wers 528). Wynika z tego, że premiera, jak powiedzieliśmy dzisiaj, spektaklu komediowego mogła się odbyć poza Atenami.

Taplin podkreśla, że niewiele zostało odnalezionych waz attyckich z wyobrażeniami przedstawień komediowych, obecnie istnieje tylko 14 waz z okresu 420-390 nawiązujących tematyką do tego gatunku dramatycznego i są to przede wszystkim małe naczynia. Taplin uważa, że była to za blaha tematyka dla malarstwa na ceramice, szczególnie naczyń przeznaczonych na eksport (roz. I. „Athens”, s. 1-11). Nie wyjaśnia jednak dlaczego, jego zdaniem, Grecy, którzy nie uznawali tematyki sympozjonalnej za mało ważną, a nawiązywała ona często do skrajnych zachowań biesiadników, czy też przedstawiali na wazach drastyczne sceny z życia erotycznego, unikali dobrze znanej ze świąt połączonych ze spektaklami w teatrze, tematyki komediowej.

Attycka produkcja wypada rzeczywiście błado w porównaniu ze znaleziskami z Wielkiej Grecji. W drugim rozdziale książki autor prezentuje teatralną mapę tego rejonu, akcentując znaczenie teatrów w Tarencie, Thurici i Metaponcie oraz omawia krótko czerwono-figurową ceramikę italską, produkowaną na tych terenach już od połowy V wieku („Megale Hellas”, s. 12-20). Omawiane przez Taplina wazy z południowej Italii publikowane są od lat trzydziestych przez A. D. T r e n d a l l a, nazywanego „B e a z l e y e m ceramiki italskiej”, gdyż bez wątpienia jest on wybitnym znawcą ceramiki Wielkiej Grecji. Taplin przyjmuje jego klasyfikację i datowanie zabytków, często jednak odmiennie interpretując znaczenie malarstwa na wazach. Wiele z nich, tradycyjnie uważanych za „teatralne”, czyli przedstawiające sceny z konkretnych dramatów, budzi wątpliwości, czy malarz istotnie chciał pokazać fragment spektaklu teatralnego, czy też nawiązywał do znanego powszechnie mitu? Louis S e c h a n, autor klasycznej pracy o związkach tragedii z malarstwem wazowym, dostrzegał zależność ikonografii od utworu literackiego znacznie częściej, niż pozwalałaby na to obecność wyraźnych szczegółów z teatru jak maska, koturn, budynek sceniczny¹⁰.

Taplin słusznie zauważa, że przy takim rozpoznaniu trzeba brać pod uwagę zainteresowania nabywców waz, a nie ich wytwórców (roz. III, „Tragedy and Iconography”, s. 21-29). Na przykładzie waz z południowej Italii widać wyraźnie, że ikonografia zaczyna żyć własnym życiem, wzbogacać się w tak różne szczegóły, że późniejsi odbiorcy nie musieli pamiętać o tekście dramatu. Krater z Paestum przedstawia Orestesa z odkrytym mieczem, kobietę z podpisem ALEKT-RA oraz dwie Furie, nazwane POINA i TEISIPHONÉ. Scena ta nie nawiązuje z pewnością do „Eumenid” Ajschylosa, gdzie nie ma Elektry, a Furie-Eumenidy są bezimienne. Zdaniem Taplina tylko te wazy wyraźnie reprezentują sytuacje sceniczne, które zaznaczają elementy inscenizacyjne,

¹⁰ L. S e c h a n, *Études sur la tragedie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

a wśród kilkuset waz z malarstwem o treści mitologicznej tylko dwie można zakwalifikować jako bez wątpienia „teatralne”: znaleziony w Syrakuzach krater Malarza z Capodarso oraz krater z Capodarso (na Sycylii), oba naczynia pochodzące z IV w.p.n.e. Pierwsze z nich, ukazujące starego człowieka, dwie małe dziewczynki, postać centralną mężczyzny i stojącą z boku kobietę, interpretuje Taplin jako scenę z „Króla Edypa”. U Sofoklesa posłaniec z Koryntu wyjawia prawdę o rodzicach Edypa, a Jokasta słyszy jego słowa. Ta właśnie scena ukazana jest na wazie, a dwie dziewczynki to siostry, Antygona i Ismena, obecne podczas sycylijskiej inscenizacji (s. 28-29). Fakt, że malarz nie stara się podkreślić elementów teatru, wyjaśnia Taplin wpływem komedii.

Ikografia waz nawiązujących do komedii nie przedstawia podobnych trudności — z pewnością stara się pokazać szczególnie moment konkretnej inscenizacji. Wazy takie są znacznie liczniejsze niż te o tematyce tragicznej (roz. IV, „Comedy and Iconography”, s. 30-47). Jedna z najwcześniejszych waz tego typu pochodzi z Tarentu z 400 r. p.n.e. (za życia Arystofanesa!) i nazywana jest Wazą z Gęsią. Przedstawia starą kobietę z koszykiem, w którym leży gęś, oraz dwóch mężczyzn z doczepionymi, zgodnie z konwencją komediową, fallusami. Postać centralna stoi na czubkach palców ze wzniesionymi rękami, drugi aktor trzyma rękę na biodrze. Wszystkie postaci mają wręcz komiksowe podpisy, warto zaznaczyć, że w dialekcie attyckim, ale mimo tego komediowa sytuacja nie jest jasna¹¹.

Na trzydzieści lat starszym kraterze z Apulii widzimy bardzo podobną scenę, brak jedynie kobiety. Obie wazy nawiązują do tej samej komedii, którą Taplin uważa za komedię attycką. Znajduje on również inne reprodukcje attyckich utworów, „Kobiety na świętach Tesmoforiów” Arystofanesa na wazie z Würzburga oraz nawiązanie do komedii Eupolisa na wazie przedstawiającej dwie postaci, Frynisa i Pyronidesa.

Z przekazu Atenajosa dowiadujemy się, że mieszkańcy Wielkiej Grecji nazywali swoje przedstawienia komediowe *flyakes*. Traktowane są one często przez wielu uczonych jako prymitywne, prowincjonalne spektakle, których przedstawienia spotykamy na wielu wazach wyodrębnianych we wszystkich katalogach jako *flyakes vases* (roz. V, „Phlyakes”, s. 48-54). W 1991 r. opublikowana została po raz pierwszy waza pochodząca z 380 r. p.n.e., którą wydawca A.D. Trendall opisał jako „scenę z przedstawieniem *flyax*, nie mającą odpowiednika w malarstwie południowo-italskim”. Waza ta, której zdjęcie widnieje na okładce książki, jest przedmiotem wnikliwej analizy Taplina (roz. VI, „Comic and Tragic Angels”, s. 48-54). Przedstawia ona dwóch aktorów komediowych, każdy nazywany jest choregiem, stojącego mężczyznę w stroju aktora komediowego z podpisem *Pyrrias* oraz postać w kostiumie charakterystycznym dla aktora tragedii, a nad nią podpis: *Aigistos*. Taplin zauważa, że wyglądający odmiennie choregowie (stary-młody) są reprezentantami dwóch opozycyjnych pół-chórów. Taki podział chóru znany jest z „Lizystraty” Arystofanesa (mężczyźni-kobiety) oraz z komedii „Marikas” Eupolisa (biedni-bogaci). *Choregos* określa w interpretacji Taplina nie przodownika chóru, lecz osobę pełniącą liturgię, publiczną służbę. Choreg pokrywał koszty wystawienia dramatu w teatrze. Ów *Aigistos* bowiem, postać rodem z tragedii, która przysłała bez maski do komedii, reprezentuje tragedię jako gatunek, tak jak niewolnik *Pyrrias* uosabia gatunek komediowy. Jeden z choregów wpatrzony jest w *Aigistosa*, drugi zaś w *Pyrriasa*, opozycja w chórze dotyczy więc wspierania różnych gatunków dramatycznych. Tytuł książki nawiązuje do tego przedstawienia wazowego, terminem *angel* w slangu amerykańskim określa się bowiem sponsora teatralnego.

¹¹ J.D. Beazley, *The New York „Phylax-Vase”*, AJA 1952, s. 193-195, podaje swoją interpretację namalowanej scenki. Stojąca na palcach postać wypowiada, zgodnie z podpisem, następujące słowa: „Przywiązałem moje ręce, nie mogę ich opuścić!” (*katedes' ano to cheire*), lecz nie widać żadnych krępujących rąk więzów. Beazley uważa, że jest to wynik czarów, termin *katedesis* jest często spotykany w znanych od IV w. *Defixionum tebellae atticae*. Aktor po lewej stronie zaczarowanego mężczyzny wypowiada niezrozumiałe słowa NORARETTEBLO (może nie mówi po grecku?). Całość Beazley interpretuje jako *in the spirit of Old or even Middle Comedy*.

W interpretacji Taplina omawiana waza musi nawiązywać do komedii attyckiej, choregia jest instytucją znaną tylko z Aten.

Dwa następne rozdziały poświęcone są szczegółowej analizie waz przedstawiających auletów i, być może, aulistki (roz. VII, „Metatheatrical Players”, s. 67-78) oraz motywom tragicznym wykorzystywanym dla celów komediowych (roz. VIII, „Paratragedy and Paraiconography”, s. 79-88).

Komedia wprowadzała postaci tragiczne, aby je parodiować. Ślady tego widzimy w „Acharnejczykach”, gdzie występuje Telefos, a w „Kobietach na Świącie Tesmoforiów” spotykamy Helenę i Andromedę. Taplin przedstawia interesującą interpretację malowidła na kraterze apulijskim z około 370 r. na którym widać starego mężczyznę; mimo długiego ubrania zaznaczony jest fallus, w prawej ręce trzyma maskę charakterystyczną dla roli kobiety, w lewej hydrię. Po jego obu stronach postaci komediowe, trzymające włócznię z ręką na ramieniu starca. Już od XIX w. przyjęto, że kluczem dla zrozumienia tej wazy jest postać Antygony, a Sechan opisał postać starca jako aktora, który bez tragicznego kostiumu i z maską Antygony miał złożyć ostatnią posługę Polinikowi¹². Według Taplina strażnik to Kreon, daleki jednak od zakazu pogrzebu, lecz raczej nakłaniający starca do pełnienia swej roli. Komedia byłaby więc odwróceniem utworu tragicznego: zamiast bohaterki, która stawia opór władcy, mamy „Antygonę”, która pod przymusem dokonuje heroicznego czynu (s. 84-87). Ostatni rozdział („The Transplantation of Athenian Comedy”, s. 89-99) pokazuje, w jaki sposób attycka komedia przeszła do Wielkiej Grecji. Bez wątplenia kupujący wazy i ich wytwórcy myśleli o przedstawieniu teatralnym, a nie o tekście utworu. Wydaje się wielce prawdopodobne, że dramaty wystawiane były także poza wielkimi świątami przez nieprofesjonalne trupy teatralne, o których wspomina kilkakrotnie Demostenes w mowie „O wieńcu”; „No więc, Ajschinesie, jaką rolę miałbym tobie, a jaką sobie w owym dniu przydzielić? Twoim zdaniem powinna to być rola Battalosa, którego imieniem mnie obdarzyłeś, twoją zaś miałaby być rola bohatera i to nie byle jakiego, lecz z tragedii — Kresofonta, Kreona, albo Ojnomaoosa. Tę zresztą rolę z kretesem położyłeś w czasie przedstawienia na Kollitos [dzielnica Aten]”. (& 180); „Ale i późniejsze koleje twojego życia nie przyniosły wstydu jego początkom. Otóż wstąpiłeś na służbę do aktorów, Simykasa i Sokratesa, popularnie zwanych odtwórcami rozpaczliwych języków” (& 262)¹³.

Istnienie takich trup poświadcza również Platon („Laches”, 183 A): „Kto myśli, że mu się udało dobrze tragedię napisać, ten jedzie ze swoim przedstawieniem naokoło Attyki i nie urządza pokazów po innych miastach, tylko z miejsca i w te pędy tutaj jedzie i przed tymi się tu popisuje”.

Trupy takie mogły również wyjeżdżać do Wielkiej Grecji. Nie można jednak powiedzieć, jak wyglądała inscenizacja wystawionego już poprzednio tekstu: wiadomo, że chór nie był tak liczny jak w Atenach na aulosie grały również kobiety. Wydaje się jednak oczywiste, że poza Atenami większą populacją cieszyły się na przykład „Kobiety na świątach Tesmoforiów”, niż „Rycerze”, komedia wyśmiewająca konkretnego ateńskiego polityka. Za ważny w kontaktach kulturalnych (nie tylko, rzecz jasna, militarnych) między Atenami a Wielką Grecją uznaje Taplin okres 415-390 r. p.n.e.

Na końcu dołączone są dwa załączniki. Pierwszy („The Getty Bird's”, s. 101-110) stanowi komentarz do nietypowej wazy z Muzeum Gettyego, przedstawiającej grającego na aulosie i dwóch aktorów z fallusami w stanie erekcji przebranych za ptaki. Drugi to lista fragmentów literackich dotyczących auletów, które mogą być aluzją komediopisarza do obecnego podczas przedstawienia muzyka („Possible Metatheatrical Pipers in Comedy”, s. 105-110). Warto przytoczyć fragment „Pokoju” Arystofanesa (w polskim przekładzie wersy 974-979) wraz z interpretacją Taplina: (chór) „Hej, żywo, na wyścigi! Toć / gdy tylko Chajris zoczy was, / przybiegnie, nie proszony, wnet / i

¹² L. Sechan, op. cit., s. 49.

¹³ Wszystkie cytaty z *Mowy o wieńcu* pochodzą z: Demostenes, *Wybór mów*, Wrocław 1991, t. I. R. Turasiewicz.

będzie wam na flecie grał / tak długo, aż za znój, za pot, / coś przecież mu dacie”¹⁴. W komedii tak często spotyka się żarty na temat Chajrisa, że Taplin uważa za niewiarygodne ogólnie przyjęte wyjaśnienie scholiasty, iż umiejętności aulety nie odpowiadały jego niezasażonej stawie. Być może jest to gra między chórem a występującymi w przedstawieniu „Pokoju” auleta, z pewnością dobrym profesjonalistą, który nie jest w stanie odpowiadać z ustami zamkniętymi *phorbeia*, skórzanym ustnikiem używanym do przytrzymywania podwójnych piszczałek i regulowania dźwięku. Również wersy 866-868 „Ptaków”: „A to co / Na bogi! / Wielom dziwów na świecie widział, ale kruka / z fletem w dziobie — nie, tegom nie oglądał jeszcze” interpretuje Taplin jako żart skierowany do grającego na aulosie, który prawdopodobnie miał czarne włosy¹⁵. W tym załączniku Taplin wymienia 12 podobnych fragmentów.

Omawiana książka opatrzona jest 46 ilustracjami waz, a na końcu dołączony jest ich katalog (s. 115-119).

Książka Olivera Taplina otwiera nowy rozdział w badaniach greckiego teatru i dramatu: stosunku malarstwa wazowego do tekstów literackich, eksportu ateńskich utworów poza Attykę, ale również powiększa naszą wiedzę o życiu kulturalnym Wielkiej Grecji, jej związków z życiem teatralnym Aten.

Prace Olivera Taplina z lat siedemdziesiątych są już klasyką dla badaczy greckiego teatru, którzy stawiają pytania o sceniczność piątowiecznych dramatów, traktując je jako egzemplarze reżyserskie.

Taplin wpisywał swoje rozwiązania sceniczne w kolistą, zgodnie ze wszystkimi obowiązującymi wyobrażeniami ateńskiej orchestry, przestrzeń teatru Dionizosa, gdzie były wystawiane znane nam dramaty wielkich tragiców i Arystofanesa. W latach osiemdziesiątych niemiecki uczoneg Egert P ö h l m a n n wysunął tezę, iż piątowieczna orchestra była prostokątem o wymiarach 30 na 10 metrów¹⁶. Myślenie o teatrze greckim musiałyby ulec w takim wypadku całkowitej zmianie, teatr ateński byłby podobny do sceny pudełkowej, a co za tym idzie, wiele rozwiązań Taplina należałoby poddać ponownej analizie. „Schemat Pöhlmann” znalazł wielu zwolenników zarówno wśród archeologów, jak i teatrologów. Jednak pytania Taplina, zmuszające do uważnej lektury tekstu, pozostają aktualne niezależnie od przestrzeni scenicznej, która dyktuje na nie odpowiedź.

¹⁴ A r y s t o f a n e s, *Wybór komedii*, Warszawa 1954, tł. S. S r e b r n y, s. 212.

¹⁵ Tamże, s. 304.

¹⁶ Por. J. A x e r, *Teatr Dionizosa w Atenach — problem przestrzeni scenicznej*, [w:] *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 32-38.

World War II. An article discusses organization of these units and their extremely difficult conditions of life and compulsory work for serving soldiers. Such form of military service was not in conformity with the Law on the Common Military Service and also broke International Labour Organization Convention so this problem was kept in secret for a long time.

MATERIALS

J. TĘGOWSKI — Glosa to elaborate a list of clerks in Wielkopolska in XII-XV centuries.

DISCUSSIONS

K. STEBNICKA — A new outlook on Greek theatre (on works of O. Taplin in relation to his new book: "Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama").

R. MICHAŁOWSKI — Policy of Otto III in a new approach (in connection with work of K. Goerich: "Otto III. Romanus, Saxonicus et Italicus. Kaiserliche Rompolitik und Saechsische Historiographie").

(transl. by Marek Kaździelski)