

Lengauer, Włodzimierz

"Theatre in Ancient Greek Society", J. R. Green, London and New York 1996 : [recenzja]

Przegląd Historyczny 88/1, 165-168

1997

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.

Niewątpliwie najlepsze są w omawianej książce rozdziały syntetyczne kończące poszczególne epoki. Rozdziały Tymowskiego o gospodarce i systemach politycznych do końca XVI w. należą do wręcz mistrzowskich. Może jedynie w podrozdziałku dotyczącym rad wolałbym nieco więcej informacji o tej tak typowej i ważnej dla wielu społeczeństw afrykańskich instytucji.

Nie w pełni przekonuje mnie poświęcenie przez Dziubińskiego w rozdziale „Afryka Północna od XVII do początku XIX w.” odrębnego podrozdziału Libii (s. 813-815), tym bardziej, że sam autor przyznaje, iż Libia w dzisiejszych granicach jest tworem epoki kolonialnej. W rezultacie jej ówczesne dzieje stanowią część dziejów Tunisu i część — Egiptu. Jest to wyjątek od zasady omawiania historii zgodnie z dawnymi podziałami politycznymi.

Podobnie jak poprzednio, tak i rozdziały podsumowujące okres XVII-XVIII w., pisane tym razem przez Nowaka, czyta się z prawdziwą przyjemnością. Zawarte tu ciekawe i inspirujące przemyślenia i wnioski zapadają głęboko w pamięć. Nie razi tutaj, a wręcz zdaje się zupełnie na miejscu, świetna dyskusja nad używaniem pojęcia „europejska ekspansja w Afryce”. Natomiast można mieć wątpliwości, czy nie zbyt szerokie tło chciał nam przedstawić autor, omawiając prowadzone na całym świecie wojny holendersko-portugalskie (s. 1098 i nast.). Wiele tu szczegółowych informacji należących w praktyce już do dziejów Azji i Ameryki Łacińskiej. Dla odmiany nie miałem wcale uczucia, że tracę czas czytając o handlu europejsko-afrykańskim. Autor potrafił świetnie uzmysłowić czytelnikowi olbrzymie znaczenie tego handlu, zwłaszcza dla Wielkiej Brytanii. Są to sprawy przez wiele lat w naszych podręcznikach nie dostrzegane. Bardzo spokojne, dalekie od skrajności rozważania o wpływie handlu niewolniczego na zacofanie Afryki zaliczam do najciekawszych i najbardziej pouczających w całej książce. Podobnie gdy chodzi o ocenę znaczenia kontaktów handlowych z Europą dla wnętrza Afryki. Natomiast miałbym wątpliwości, czy konieczne było tak obszerne potraktowanie tworzenia gospodarki plantacyjnej w Ameryce (s. 1209 i nast.).

W sumie otrzymaliśmy, mimo wszystkich zastrzeżeń, dzieło imponujące, które przez dziesięciolecie będzie podstawowym dla czytelnika polskiego źródłem informacji o dziejach Afryki. Oby ten pierwszy krok zachęcił redaktorów, autorów, sponsorów i wydawnictwo do przyspieszenia prac nad następnymi tomami dziejów Afryki. Bez tego niedawno wydany tom pozostanie niedokończony i kaleki. Aktualny system finansowania nauki nie sprzyja podobnym inicjatywom. Niemniej sędzę, że należałoby zrobić wszystko, co tylko będzie możliwe, aby doprowadzić zaplanowane kiedyś zamierzenie trzutomowej historii Afryki do pomyślnego końca.

Marek Czapliński

J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London and New York 1996 (1. Wyd. 1994), s. 206, bibliografia, indeksy.

Wolno stwierdzić od razu, że przy skromnej objętości tej książki (171 stron tekstu, resztę stanowią przypisy) tytuł wydaje się nieco na wyrost, zwłaszcza że zapowiada ujęcie całości problematyki w całym okresie istnienia teatru greckiego (czyli do schyłku cesarstwa rzymskiego). Sporo miejsca zajmują przy tym ilustracje w tekście, a więc na wywody autora zostaje już niewiele. Czytelnik zaś ma pełne prawo spodziewać się dokładnego i pełnego przedstawienia problematyki, bo żaden podtytuł jej nie ogranicza, a wstęp (s. 1-15) nawet utwierdza w tym przekonaniu. Tymczasem autor prezentuje wyłącznie studia nad ikonografią teatralną (od pierwszych scen na wazach z epoki archaicznej aż po rozmaite przedstawienia ze schyłku starożytności) i to ograniczając się do nie-

których tylko aspektów, choć czasem zmiierzając do szerokich i generalnych wniosków, a tylko sporadycznie i raczej *exempli gratia* odwołuje się do tekstów literackich.

Nie ulega wątpliwości, że w badaniach nad teatrem greckim (rozumianych jako studium przedstawienia dramatycznego) ikonografia od dłuższego już czasu zyskała pozycję źródła pierwszej rangi. O ile pierwsze studia nad dramatem koncentrowały się wokół tak tekstów samych sztuk, jak i wypowiedzi innych źródeł pisanych (Arystoteles na pierwszym miejscu, ale także komentatorzy i pomniejsi uczeni starożytni), o tyle prace ostatnich kilkudziesięciu lat przynoszą coraz dokładniejszą analizę materiału ikonograficznego dochodząc często do wyników niemożliwych do osiągnięcia na drodze najbardziej nawet wnikliwej lektury tekstów.

Przyczyny tego stanu rzeczy były różne. Jest oczywiste, że badania nad teatrem zapoczątkowali historycy literatury zajmujący się dramatem ateńskim V wieku. Niemal też od początku naukowych studiów nad kulturą grecką dramat i przedstawienie teatralne znalazły się w centrum uwagi historyków religii antycznych, którzy z tekstów literackich potrafili wydobyć wiadomości o obrzędowym charakterze przedstawienia łącząc w swych studiach analizę rytuału z analizą struktury dramatu. Szczególne zasługi mieli tu przedstawiciele tak zwanej szkoły etnologicznej (Gilbert Murray, Jane Harrison, Francis Cornford). Ten właśnie kierunek badań zwrócił większą uwagę na komedię i jej związek z rytuałem dionizyjskim, a w czasach nam bliższych nowe spojrzenie nie tylko na komedię i teatr, lecz na całość problematyki święta dionizyjskiego jest bez wątpienia wynikiem oddziaływania koncepcji Michała Bachтина. W ten to sposób badania nad teatrem coraz bardziej odchodziły od analizy samego tylko tekstu zachowanych sztuk.

Z kolei w latach ostatnich daje się zauważyć silny wpływ badań nad oralnością i piśmiennością (*orality, literacy*) oraz wizualnością (*visuality*) klasycznej kultury greckiej. Panuje dziś powszechna zgoda co do tego, że tak w VI i V, jak jeszcze w dużym stopniu i w IV w. p.n.e. tekst sztuki teatralnej był szeroko znany z widzenia i słyszenia, a rzadko bywał czytany. Badacz nowożytny przystępował więc nierzadko z błędnym założeniem do analizy tekstu wydobywając takie jego znaczenia, które stają się możliwe do uchwycenia tylko przy uważnej, skupionej lekturze, a nie doceniał mechanizmu odbioru (i co za tym idzie, rozumienia) sztuki przez widza współczesnego nie mającego na ogół kontaktu z tekstem pisany. Dla zrozumienia funkcji i znaczenia teatru w kulturze starożytnej Grecji jest niezbędne, by chociaż spróbować odtworzyć reakcje widza ówczesnego, to zaś wymaga zbadania sposobu wystawienia sztuki i odpowiedzi na pytanie, jak postrzegano teatr i co wiedzano o sztukach, których nie czytano, lecz tylko oglądano. Stąd właśnie rola ikonografii.

Green pisze o tych problemach w krótkim wstępie, ale odnieść można wrażenie, że daje wyłącznie nader powierzchowny przegląd badań, do których w dalszej części swojej książki wcale nie nawija. Następnym rozdział („The early period and the fifth century”, s. 16-48) zaopatrzone już jest w podtytuł znacznie zawężający pole zainteresowań autora („The visual evidence”).

Trzeba zaznaczyć, że autor jest znanym i uznanym specjalistą w zakresie ceramiki greckiej, a ściślej — ikonografii waz. Od lat przedmiotem jego studiów były sceny teatralne przedstawione na wazach i wynikiem tych jego prac było przygotowanie nowych wydań klasycznych już dziś i absolutnie niezbędnych dzieł W ebstera („Monuments Illustrating Old and Middle Comedy” oraz „Monuments Illustrating New Comedy”). Tu zresztą spotykamy kolejny powód wspomnianego wyżej przesunięcia ciężaru badań nad teatrem greckim. Jest to mianowicie opracowanie i sklasyfikowanie olbrzymiego materiału ikonograficznego, nierzadko pochodzącego z nowych znalezisk lub dopiero ostatnio poznanego przez naukę (sporo obiektów pochodzących może z prywatnych zbiorów pojawiało się niedawno na rynku antykwarycznym). Poza przedstawieniami na wazach poczesne miejsca w tym materiale zajmują figurki terrakotowe, a następnie także reliefy i mozaiki.

Oczywiście materiał ten był w dużej części znany i wcześniej oraz wykorzystywany przy analizie dramatu (zwłaszcza zwracano uwagę na przedstawienia aktorów i wyobrażenia masek), wystarczy sięgnąć chociażby po klasyczne dzieło sir Artura Picarda-Cambridge (pierwsze wydanie w 1953 roku) by przekonać się, że badanie teatru bez danych ikonografii nigdy nie było możliwe. Wydaje się jednak, że dwa stosunkowo nowe czynniki zmieniły od niedawna perspektywę badawczą.

Po pierwsze, nowsze badania, zwłaszcza francuskie, umożliwiły lepszą, subtelniejszą „lekturę” (tego terminu używają badacze szkoły strukturalistycznej tak francuskiej, jak i angielskiej) malarstwa wazowego. Od czasu prac B é r a r d a, L i s s a r r a g u e' a, V e r n a n t a czy F r o n t i s i - D u c r o u x znacznie lepiej rozumiemy język ikonografii, a z kolei zrozumienie konwencji przedstawień malarstwa wazowego pozwala nierazko na nową interpretację całej sceny i w tym konkretnym przypadku (sceny teatralne na wazach) umożliwia dostrzec aluzje do teatru tam, gdzie ich dotąd nie widziano. Green dobrze zna prace francuskie i często je przywołuje, choć można by mu czasem wytknąć luki w bibliografii, dziwi na przykład pominięcie ważnej książki Vernanta zawierającej streszczenie arcyciekawych wykładów tego uczonego w Collège de France („Figures, idoles, masques”, Paris 1990). Przy tej samej problematyce (maska teatralna i jej obrzędowa geneza) przydałoby się uwzględnienie ze starszej literatury prac Karla M e u l i, ogromnie ważnych i interesujących także dla zagadnienia genezy obrzędowej komedii i przedstawienia teatralnego w ogóle.

Drugim czynnikiem, który spowodował zwiększenie roli materiału ikonograficznego w badaniach nad funkcją, rozpowszechnieniem i znajomością teatru jest zastosowanie nowych metod przy jego interpretacji. Chodzi tu o ujęcia kwantytatywne, możliwe z kolei dzięki wynikom studiów nad proveniencją i datowaniem zabytków. Efekty takiego podejścia widoczne są w książce Greena tam, gdzie autor analizuje najlepiej mu znany materiał dotyczący średniej i nowej komedii. Potrafił tu przekonująco wykazać, jak w ciągu okresu hellenistycznego rośnie rola maski jako emblematu teatralnego (przy czym jest to maska komediowa), a maleje jednocześnie rola figurek terrakotowych przedstawiających aktorów. Maski aktorskie na wazach stają się znakiem świata Dionizosa (występuje bowiem także na wazach z przedstawieniami sympozjonu i na naczyniach związanych z tą instytucją), jest to zarazem dowód popularności komedii, teatr w świadomości szerokich warstw społeczeństwa staje się z nią tożsamy. Przedstawienia niewolników na wazach i w postaci figurek to z reguły wyobrażenia aktorów komediowych. Maski i kostium aktora znaczą czasem po prostu postać realną z życia wyobrażaną w ikonografii tak, jak wyglądała postać ze sztuki. Przywołuje tu Green słynne zdanie Arystofanesa z Bizancjum, który wskazywał, że nie da się powiedzieć, czy to Menander naśladował życie, czy też życie Menandra.

Zdaniem Greena sytuacja ta świadczy o ogromnej popularności teatru, przedstawień i konkretnych sztuk, do których znane nam sceny czy postaci zawierają aluzje. Tu jednak można mieć pewne wątpliwości i to ściśle na gruncie metody autora.

Z jego bowiem analizy wynika wskazany tu już wyżej wniosek, że atrybuty teatru w przedstawieniu ikonograficznym wcale nie zawsze muszą wskazywać na teatralny charakter sceny, skoro odnosić się mogą do świata Dionizosa (święto, picie wina, sympozjon). Dodać należy, że często nie możemy odnieść wyobrażenia do konkretnej sztuki, co wiąże się, oczywiście, ze sprawą zachowania tekstów; ze średniej komedii attyckiej mamy jedynie fragmenty, z nowej — zaledwie część twórczości Menandra. Powstaje zatem wątpliwość, czy istotnie scena, w której na wazie pojawia się *papposilenos* czy niewolnik w masce teatralnej rzeczywiście zawiera aluzję do określonej sztuki, czy też może raczej przedstawia scenkę rodzajową wyobrażoną zgodnie z konwencjami i w stylistyce znanej artyście. Z tej trudności zdaje sobie sprawę autor, gdy analizuje zabytki wcześniejsze szukając na wazach przedstawień scen z tragedii. Sam wyraża wątpliwość (s. 26), czy interpretowane sceny mitologiczne odnoszą się do znanych wątków tragedii, czy też po prostu ukazują mit znany artyście i odbiorcom z różnych innych źródeł (epika, ale także ciągle jeszcze w V wieku opowieści ustne). Podejmowane czasem, niezależnie od Greena, próby rekonstrukcji różnych zaginionych tragedii na podstawie malarstwa wazowego mogą być zawodne i podchodzić do nich należy z dużą dozą ostrożności.

Dwa przykłady mogą najlepiej ukazać trudności takiej interpretacji przedstawień ikonograficznych. Pierwszym jest słynna scena na hydrii attyckiej z Ermitażu (S t e p h a n i 1538 = P e r e d o' s k a j a 87). Waza datowana jest na lata 490-480, a przedstawia zagadkową scenę, w której centrum znajduje się Hermes wyraźnie ciągnący w stronę stojącego z prawej strony Dionizosa dwie opierające się postacie męskie. Zdaniem Greena (s. 84) mamy tu do czynienia z wyobrażeniem dwóch chórzystów chóru tragicznego, których Hermes prowadzi w kierunku boga, a ich

opór tłumaczy się tym, że jakoby mają oni wątpliwości co do zasadności czczenia bóstwa poprzez wystawienie sztuki i nie są też przygotowani na spotkanie z nim.

Otóż waza ta ma olbrzymią literaturę i jej interpretacja stanowi do dziś nie rozwiązana zagadkę. Trudno się też zgodzić z pomysłem autora, który nie wyjaśnia roli Hermesa, ani faktu, że ten trzyma w rękę tabliczkę do pisania. Nadto Green uważa, że zachowanie chórzystów da się wytłumaczyć faktem, że w tym wczesnym okresie teatru attyckiego panowały wątpliwości co do zasadności czczenia Dionizosa poprzez przedstawienie teatralne (*it is an unfamiliar way to honour the god*). Takie stwierdzenia nie wydają się jednak słuszne, raczej właśnie we wczesnym okresie związek przedstawienia z kultem dionizyjskim był bardziej przez publiczność zgromadzoną na święcie dionizyjskim wyczuwalny niż potem. W tym wypadku Green nie odnosi omawianej sceny do konkretnej sztuki, ale też nie tłumaczy, dlaczego dwie postacie męskie uważa za chórzystów. Ich wschodni strój wskazywałyby, jeśli istotnie są to członkowie chóru tragicznego, na sztukę, której tematyka wiązała się ze Wschodem. Nie było jednak takich wiele, można więc postawić uzasadnione pytanie, dlaczego właśnie postacie z takiej (nie znanej nam dziś) sztuki wybrał artysta, by ukazać trudności kontaktu chórzystów z Dionizosem.

Rzecz bowiem w tym, że Green dość niefrasobliwie traktuje kwestię materiału literackiego. Drugi przykład ilustruje słabość takiej metody. Chodzi tym razem o interpretację tak zwanej wazy jeźdźców (attycka amfora czarnofigurowa z Berlina, ok. 540-530, F 1697). Tę scenę autor zalicza do *depictions which derive from Old Comedy* (s. 28). Istotnie, łączy się to zagadkowe przedstawienie jeźdźców dosiadających postacie ludzkie w końskich przebraniach z choreją komediową, ale dość trudno mówić o starej komedii w okresie, z którego pochodzi zabytek. Raczej mamy do czynienia z obrzędem, z którego komedia wyrosła, a może tylko z jednym z takich wielu obrzędów, w których występowali ludzie przebrani za zwierzęta. Nie wszystkie doprowadziły do powstania literackiej komedii. Rzecz w tym, że Green swobodnie używa pojęć oznaczających określone i uformowane gatunki literackie (komedia, tragedia) także dla epoki, w której przedstawienia teatralne (jeśli w ogóle wolno już o nich mówić) nie miały jeszcze żadnego tekstu literackiego, może żadnego tekstu pisanego w ogóle, a bazowały bądź na improwizacji, bądź na ustnie przekazywanych tekstach tradycyjnych.

Lekceważenie sprawy gatunków literackich widoczne jest też w dalszych częściach pracy poświęconych epoce hellenistycznej i rzymskiej. Autor zdaje sobie sprawę (por. s. 145), że w tych czasach zmienił się odbiór teatru dlatego, że w znacznie większym stopniu znajomość sztuk pochodziła już z lektury tekstu. Nie wyciąga jednak z tej konstatacji należytych wniosków. Badając poświadczenia ikonograficzne komedii Menandra zapomina, że mówią one o znajomości literatury przynajmniej w takim stopniu, co i o popularności teatru. Można takie scenki interpretować wręcz jako dowód rozwoju czytelnictwa. Nadto zdaje się zapominać, zwłaszcza gdy analizuje wyobrażenia postaci aktorów, że w późnej epoce hellenistycznej i w czasach rzymskich pojawiły się zupełnie nowe gatunki sceniczne i przedstawienia teatralne nowego rodzaju. O nowych funkcjach teatru i innym charakterze kultury teatralnej więcej niż ikonografia mówią teksty literackie, potraktowane przez autora jedynie marginalnie. Charakterystyczne dla jego stanowiska badawczego jest, że pasjonującemu zagadnieniu funkcjonowania teatru w chrystianizującym się cesarstwie poświęcił autor niecałe dwie strony. Jest jasne, że nie pociągała go lektura pism ojców kościoła, brak kwerendy w źródłach literackich zauważalny jest i wcześniej, o stosunku ludzi epoki cesarstwa do teatru bardzo wiele mówią różni autorzy tylko sporadycznie przez Greena przywoływani.

Zakończyć więc wypada stwierdzeniem, że tytuł jest rażąco nieadekwatny do treści, całość powinna nosić podtytuł „The visual evidence” a i to chyba z zastrzeżeniem, że rzecz traktuje o zagadnieniach wybranych.