

Joanna Rybowska

Obłaskawienie mocy, czyli racjonalizm Greków w irracjonalnym stosunku człowieka do bogów : na przykładzie Dionizosa i jego dytyrambu

Collectanea Philologica 9, 123-148

2006

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna RYBOWSKA
(Łódź)

OBLASKAWIANIE MOCY, CZYLI RACJONALIZM GREKÓW W IRRACJONALNYM STOSUNKU CZŁOWIEKA DO BOGÓW (NA PRZYKŁADZIE DIONIZOSA I JEGO DITYRAMBU)

*THE TAMING OF POWER OR GREEKS' RATIONALISM IN THE IRRATIONAL HUMAN
RELATION TO THE GODS (ON THE BASIS OF DIONYSUS AND HIS DITHYRAMB)*

The author of the article offers a presentation of the historical treatment of the dithyramb and his association with Dionysos. In the first section she has tried to show the process of transforming of the dithyramb from a cult song addressed to „the bull” to the regular performances at the Dionysia. In the second section she has tried to describe the characteristics of the dithyramb literature in chronological perspective.

Czyż ktokolwiek mógłby ujawnić większą pobożność od mojej, kiedy domagam się, po pierwsze, by składano ofiary według ojczystego zwyczaju, po drugie, by były to ofiary uchwalane przez lud, a równocześnie takie, których koszty będziemy mogli pokryć z publicznych dochodów?¹

W tytule mego artykułu świadomie unikam słowa „religia Greków”, gdyż jest to współcześnie ukuty termin, który nie powinien być odnoszony do kultów i rytów, za pomocą których lud ten oddawał cześć bogom. W starożytnej Grecji nie istniała „jednolita religia”, mająca na całym jej obszarze identyczne formy doktrynalne i kultowe. W różny sposób czczono tych samych bogów na terenie poszczególnych ethnosów czy danych *polis*. Zdarzało się niejednokrotnie, iż sanktuarium czy świątynia wznoszona dla jednego z Olimpijczyków po jakimś czasie stawała się siedzibą innego bóstwa. Wiemy, że na terenach tych dochodziło do przenikania wierzeń ludności przedgreckiej z wierzeniami napływowej ludności indoeuropejskiej, zdajemy sobie sprawę z tego, iż synkretyzm religijny jako zjawisko nie miał miejsca dopiero w okresie hellenistycznym, ale był obecny tutaj od najwcześniejszego okresu historycznego; jednak z powodu

¹ Lizjasz, *Przeciwko Nikomachowi*, [w:] *Mowy*, tłum. R. Turasiewicz, Kraków 1998, s. 235.

niezachowanych częstokroć relacji pisanych nie jesteśmy w stanie do końca procesów tych odtworzyć. Nie bez znaczenia przy rozpatrywaniu wszelkich aspektów wierzeń Greków jest również ewolucja ustrojowa, jaką możemy obserwować od epoki mykeńskiej do epoki klasycznej. Spotykamy się na tych terenach również z przekształcaniem się kultów o charakterze typowo rolniczym i chtonicznym w kult o charakterze miejskim². Pomimo tak licznych problemów, jakie wynikają z przedstawionych faktów, podejmujemy jednak próbę odnalezienia pewnych stałych elementów, które umożliwią nam choć w minimalnym stopniu zrozumienie, czym dla Greków był kult, w jaki sposób był kształtowany, jakie miał zaspokajać potrzeby człowieka w kontaktach z bogami, co miał wyrażać i czemu służyć. Procesy, jakie możemy zaobserwować, dzięki różnym wzmiankom zachowanym w materiałach źródłowych nazwałam oblaskawianiem Mocy, czyli racjonalizmem Greków w irracjonalnym stosunku człowieka do bogów. Bogowie greccy nie byli osobami, lecz Mocami³. W pewnym sensie musieli oni, jak napisał Marcel Detienne⁴, zostać obywatelami, by stać się w pełni bogami. Ten proces stawania się bogów Greków bogami danej *polis* miał trzy zasadnicze konsekwencje, wyrażające się: po pierwsze, w tendencji do przedstawiania bogów przede wszystkim w antropomorficznej postaci (czasami przy jednoczesnym zachowaniu starych wyobrażeń); po drugie, w silnym powiązaniu wielu form kultowych z systemem politycznym poszczególnych *polis*⁵; po trzecie, osłabieniem pierwotnego znaczenia rytu na rzecz czynnika ludycznego oraz kulturotwórczego, wyrażanego głównie w formie przeróżnych agonów. Znamy z imienia wielu reformatorów kultu. Wiemy o procesie ustanawiania kalendarzy kultowych, świętych praw. Decydowano także o organizacji świąt, o podziale sanktuariów i o ofiarach, te ostatnie składane w imieniu całej *polis* stały się uporządkowane „i skadrowane w odpowiedni, z góry założony sposób przez obowiązujące prawo”⁶. To stawanie się Mocy bogami ma miejsce właśnie w kulcie państwowym, kult sprawowany przez osoby indywidualne – bo przecież nie było to w Grecji zakazane – oraz kult o charakterze misteryjnym zachowują to, co możemy nazwać kontaktem człowieka z Mocą. Wyżej wymienione procesy zostaną zaprezentowane na przykładzie boga Dionizosa.

Bachus (łac. *Bacchus*, z gr. *Bákchos*) – bóg, który nigdy w Grecji nie utracił Mocy bóstwa wegetacyjnego, z zadziwiającą łatwością zostaje poddany procesom oblaskawiania, stając się nie tylko bogiem przynoszącym ludziom radość

² Szerzej na ten temat K. Banek, *Szkice o religii greckiej*, Kraków 1998, s. 148–160.

³ Por. J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, tłum. K. Środa, Warszawa 1998, s. 14.

⁴ G. Sissa, M. Detienne, *La Vie quotidienne des dieux grecs*, Paris 1989, s. 172; por. także s. 218–230.

⁵ K. Banek, *Mistycy i bezbożnicy. Przełom religijny VI–V w. p.n.e. w Grecji*, Kraków 2003, s. 109–166.

⁶ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 13.

w postaci wybornego trunku, ale także patronem teatru⁷, a więc najdoskonalszej postaci agonistyki, jaką przekazali nam starożytni Grecy. Oczywiście może się pojawić zastrzeżenie, że to oblaskawianie dotyczy bóstwa, o którym się mówi, że było przybyszem, Mocą obcą, inną, czasami wrogą⁸. Stąd tak wiele zabiegów, aby siłę Mocy nieokielznanej, wymykającej się temu, co racjonalne, okiełznać i zamknąć w ramach tego, co powszechnie przyjmowano za zbożne i możliwe do zaakceptowania w społeczeństwie. Czy Dionizos był bogiem obcym? Na to pytanie nie znajdziemy zadowolającej odpowiedzi, ale jeśli uwzględnimy fakt, iż był on bóstwem czczonym już w epoce mykeńskiej⁹, to w okresie archaicznym i klasycznym był z pewnością Mocą dobrze zdomowioną na tych terenach. Jedną z form, jaką Grecy czcili to bóstwo, był dytyramb (**διθύραμβος**), określane częstokroć krótko: jako pieśń kultowa ku czci Dionizosa¹⁰. Pieśń wykonywa-

⁷ A. F. H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie: Politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text*, „Classica Monacensia“ 1 (Tübingen 1991).

⁸ Takie stanowisko zajmuje Francuska szkoła strukturalistyczna: J. P. Vernant, M. Detienne. Za cechę charakterystyczną boga uznali jego epifanijny charakter, kładąc przede wszystkim nacisk na ukazanie „inności” boga epifanijnego w stosunku do pozostałych bogów greckich; wyrazem tej „inności” miało być również obce pochodzenie Dionizosa. W szkole francuskiej określenie boga jako „obcego” i „przynoszącego obcość” zostało podkreślone najpierw przez L. Gernet, a następnie znalazło swoje centralne miejsce w pracach Vernanta i Detienne’a. „Obcość” tę przyjęli za drugą – po epifanijności – cechę charakterystyczną dla Dionizosa, jako „strukturalny komponent boskości”, używając w odniesieniu do boga takich określeń, jak: *L’Autre, l’étrange étranger, the strange stranger, déconcertante étrangeté*. Rozszerzając pojęcie obcości na całą domenę kultu Dionizosa, starej koncepcji nadali nowy wymiar i znaczenie, dostrzegając w Dionizosie najbardziej obcego z bogów. Za rodzaj manifestu tej szkoły możemy uznać wypowiedź Vernanta: „Co zatem stanowi o oryginalności Dionizosa i jego kultu? Kult ten, w przeciwieństwie do misterii, nie był przedłużeniem religii państwowej, ale stanowił przypadek uznania przez miasto religii, która pod wieloma względami wymykała mu się, zaprzeczała mu i je przekraczała. Wprowadził on do życia publicznego zachowania religijne, wyrażające w sposób aluzyjny i symboliczny, a czasem zupełnie otwarcie, dążenie do odmienności. [...] W świecie bogów olimpijskich, do którego został przyjęty, Dionizos uosabia, by użyć pięknej formuły Louisa Gerneta, postać Innego. Jego rolą nie jest utwierdzenie, podtrzymywanie i uświęcanie ładu ludzkiego i społecznego. Dionizos kwestionuje ten porządek, rozsądza go, ujawniając swoją obecnością inny aspekt *sacrum*, które nie jest regularne, stałe i określone, lecz dziwne, nieuchwytnie i zbijające z tropu. Jako jedyny grecki bóg obdarzony władzą magiczną, jest on ponad wszelką formą, wymyka się wszelkiej definicji, przybiera rozmaite aspekty, nie dając się zamknąć w żadnym z nich. Jak iluzjonista żongluje pozorami i zaciiera granicę między fantazją i rzeczywistością. Będąc wszechobecny, nigdy nie jest tam, gdzie jest, zawsze przebywając tu, gdzie indziej i nigdzie [...] Dionizos bawi się ujawnianiem w tym życiu i w tym świecie, w nas i wokół nas, wielorakich postaci Innego. Otwiera przed nami, na tej ziemi i w ramach ziemskiego miasta, drogę ucieczki ku zadziwiającej obcości”. Cyt. za J. P. Vernant, *op. cit.*, s. 87–88, 91.

⁹ Por. J. Rybicka, *Mykeńskie świadectwa potwierdzające obecność boga Dionizosa na obszarze Grecji w II tysiącleciu p.n.e.*, [w:] *Grecja Mykeńska a Grecja klasyczna*, Warszawa–Olsztyn 2000, s. 14–24.

¹⁰ Contra M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 30. „Dytyramb choć w zasadzie poświęcony bóstwu – Dionizosowi, ma znacznie mniej sakralny charakter”.

na przy ołtarzu czy prosodion – pieśń procesyjna, musiały spełniać pewne wymogi, aby za takie mogły uchodzić.

1. Tak zwany dytyramb kultowy¹¹

1.1. *Nota – ignota*

Etymologia starożytnego słowa **diqŭramboj** nie jest znana¹². Z całą pewnością nie jest to słowo pochodzenia greckiego. Najczęściej przyjmowaną hipotezą jest ta, iż oznacza ono krok taneczny¹³ w rytmie na cztery¹⁴, wykonywany najprawdopodobniej podczas rytualnego tańca towarzyszącego składaniu ofiary. Wiemy, iż nie tylko w przypadku Bakchosa, ale także innych bogów panteonu greckiego, temu najistotniejszemu elementowi rytualnemu towarzyszyła muzyka wydobywana z aulosu¹⁵. W przypadku dytyrambu i czczonego nim Dionizosa mamy najprawdopodobniej do czynienia ze specjalną jego odmianą frygijską, zwaną również przez Greków **bómbux** (*bombyks*)¹⁶. Pierwotnemu, związanemu jak najściślej z rytuałem dytyrambowi, towarzyszył nie tylko specyficzny rodzaj muzyki, ale również tańca. Zwano go **turbas.a**¹⁷. Poza poświęceniem samej nazwy nie wiemy o nim nic więcej. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż słowa **diqŭramboj** i **θr.amboj** były także epitetami samego boga Dionizosa, na takiej samej zasadzie¹⁸, jak pean poświęcony Apollinowi.

Wymienione elementy: taniec, muzyka, epitet boga związany z pieśnią, to cechy dytyrambu, które bez wątplenia umożliwiają nam zakwalifikowanie go do tzw. pieśni kultowych.

¹¹ W historii dytyrambu wyodrębnia się zazwyczaj dwa lub trzy etapy jego rozwoju: (1) etap kultowy i literacki; (2a) dytyramb przedliteracki, (2b) dytyramb zinstytucjonalizowany w VI w. p.n.e; (2c) dytyramb drugiej połowy V w. p.n.e. tzw. „nowy dytyramb”.

¹² Platon (*Prawa*, III 700b) wśród hymnów rozróżnia kultowe pieśni ku czci Apollona (peany) i pieśni ku czci Dionizosa (dytyramby). Hymnami nazywa zarówno peany, jak i dytyramby także Polluks Onomasticon, I, 38; por. także pracę J. M. Bremer, *Greek Hymns*, [w:] *Studies in Greek and Roman Religion*, ed. H. S. Versnel, Vol. 2: *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden 1981, s. 193–215.

¹³ Por. M. J. H. van der Weiden, *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam 1991, s. 1–2; M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974, s. 23; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927, s. 14–18.

¹⁴ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 285.

¹⁵ Por. M. L. West, *Muzyka...*, s. 28–29; J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 19.

¹⁶ Por. Aischylos, fr. 57 Nauck.

¹⁷ Hesychios: **turbas.a** ϰgwg» tij tîn diqurambikîñ; Pollux, IV, 105: **turbas.an d' "kEloun tō Ōrchma tō diqurambikōn.**

¹⁸ Eur., *Bacchae*, w. 527; *Delficki Pean do Dionizosa*, Etym. Magn., 274, 44; Prat., fr. 1; Arrian, *Anab.*, VI, 28; Plut., *Vit. Marcell*, 22; *Athen*, XI, 465a.

1.2. Hipoteza dotycząca pierwotnej ofiary

Z punktu widzenia rozwoju samego dytyrambu, jak i genezy tragedii, której powstanie Arystoteles¹⁹ wiąże właśnie z pieśnią poświęconą Dionizosowi, pisząc: „tragedia narodziła się z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb” (ἔρῳ τῆν ἄρχοντων τὸν διθύραμβον) „komedia z improwizacji intonujących pieśni falliczne”, najistotniejszą kwestią jest oczywiście zagadnienie, jakiej formie rytu mógł towarzyszyć dytyramb? W zachowanych źródłach literackich, Dionizos – „**diθύραμβος**”, jest przywoływany pod postacią niemalże wszystkich znanych nam epifanii roślinnych i zwierzęcych boga. Jego Moc raz tkwi w winie²⁰, innym razem w bluszczu²¹, aby jeszcze gdzie indziej objawić się w bogu o „byczej głowie”²². Ta różnorodność – *licentia poetica*, jak przypuszczam – jest niczym innym, jak stosowaniem metonimii; niemniej nie jest nam w stanie pomóc, wręcz przeciwnie, zaciemnia jedynie interesującą nas kwestię – jakiemu rodzajowi rytu związanego z Dionizosem dytyramb pierwotnie mógł towarzyszyć. Bóg ten był obecny dla Greków pod postacią wina, bluszczu, byka i kozła. Bóg nadawał Moc tym roślinom i zwierzętom, dzięki niemu stawały się one święte²³. Mimo trudności, jakie napotykamy w interesującej nas kwestii, skłaniamy się ku hipotezie, iż pieśń ta była jednak wykonywana przy składaniu w ofierze byka – zwierzęcej epifanii samego boga²⁴. Wczesne świadectwo Pindara (*Ol.*, 13. 19), jak również scholia do tego fragmentu mówią nam o radosnych świętach Dionizosa, organizowanych w Koryncie, z dytyrambem „pędzącym byka”. Jak słusznie zauważył E. Zwolski, określenie użyte przez Pindara sugeruje rodzaj procesji²⁵, której kulminacyjnym momentem była najprawdopodobniej ofiara składana z tego zwierzęcia. Podobną informację

¹⁹ *Poetyka* (1449a).

²⁰ Archiloch, fr. 120; Epicharm, fr. 132.

²¹ Por. Pratinas (PMG, 708; w. 18–19): „O triambie, dytyrambie, władco z bluszczem we włosach”, tłum. J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Wrocław 1996, s. 356; AP, XIII, 28: „Wielokrotnie już w chórach szczepu Akamasa bluszczonośnym dytyrambom wtórowały dionizyjskie Hory”, tłum. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 164.

²² Ion z Chios (PMG, 744).

²³ Na temat tej zwierzęcej epifanii Dionizosa por. W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, „Greek, Roman and Byzantine Studies” 7 (1966), s. 81–121; W. Lengauer, *Dionizos rogaty*, [w:] *Studia archaeologica et historica Georgio Kolendo ab amicis et discipulis dicata*, Warszawa 1995, s. 307–311; W. F. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933; angielskie tłumaczenie: *Dionysus: Mythos and Cult*, transl. R. B. Palmer, Bloomington, London, 1965, s. 160–167.

²⁴ Podobny pogląd reprezentuje G. Thompson, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1956, s. 170–175.

²⁵ E. Zwolski, *op. cit.*, s. 55, 158, 201 i przyp. s. 31.

przynosi epigram Symonidesa (79 D), który chwali się, iż za wykonanie dytyrambów otrzymał jako nagrody: 56 byków i tyleż samo trójnogów²⁶. Z kolei Plutarch w utworze *De gloria Atheniensium* (349c) mówi o dwóch nagrodach, jakimi obdarzani byli poeci po agonach, byku i koźle: **βοῶν ἑπαθλον ἑκοῦσαι ἡ τρέγων**. Być może byk był nagrodą dla zwycięzcy w konkursie dytyrambicznym, natomiast koziol nagrodą za przedstawiany tam najlepszy utwór dramatyczny. Scholia do *Państwa* Platona (II, 394c) przedstawiają jeszcze inną listę nagród: pierwszą miał stanowić byk, drugą amfora wina, trzecią zaś koziol:

tîn d^m poihtîn tîi mèn a' boāj epaθlon ἄn, tîi d^m B' cμforeύj tîn d^m g' trēgoj, ὄn trug' kecristmōnoj cpÁgen.

Przy rozważaniach dotyczących pierwotnej ofiary, towarzyszącej pieśni dionizyjskiej zwanej dytyrambem, wyłaniają się dwie dość złożone kwestie. Pierwsza dotyczy samej formy nagrody; druga świadectwa Arystotelesa, które wskazuje na związek dwóch różnych zwierzęcych epifanii boga, związanych z dwoma odrębnymi gatunkami literackimi.

Założenie, jakie czynimy w stosunku do pierwotnej ofiary, opiera się na dość powszechnym – nie tylko w Grecji – schemacie rytualnym. Pierwotnie zabijanie zwierzęcia służyło do zaspokojenia głodu i wspólnej uczty ofiarników. Element nagrody pojawiać się może wówczas, gdy dochodzi do zmiany nieskomplikowanej pieśni towarzyszącej rytuałowi, z prostego, łatwego do zapamiętania i powtarzanego niezmiennie tekstu, w utwór uzupełniany o nowe elementy, który zaczynają komponować członkowie wspólnoty, a następnie poeta, bądź – jak ma to miejsce w przypadku dytyrambu – rywalizujący ze sobą poeci. I tutaj pojawia się pierwsza z nierozstrzygniętych kwestii. Czy wykonawca i twórca otrzymywał w nagrodę prawdziwego byka, czy też poeta otrzymywał jedynie ekwiwalent równy wartości zwierzęcia? Na tak postawione pytanie nie znajdziemy jednoznacznej odpowiedzi. Rzecz mogła ulegać zmianie, jak tego dowodzi chociażby regulacja prawna, pochodząca z drugiej połowy IV w. p.n.e., zachowana na inskrypcji, wprowadzona przez Likurga, słynnego męża stanu i reformatora. Czytamy tam, iż prawodawca zaleca „w miesiącu Poseideon urządzać w Pireusie zawody chórów cyklicznych, co najmniej trzech, i dać w (nagrodę) zwycięzcom co najmniej dziesięć min (=1000 drachm), zdobywcom drugiego miejsca osiem min, zdobywcom trzeciego miejsca sześć min”²⁷.

²⁶ „Pięćdziesiąt sześć byków i trójnogów zdobyłeś, Simonidesie, zanim poświęciłeś tę tablicę. Tylokrotnie nauczając miły chór mężczyzn wstępowałaś na wspaniałą rydwan Nike”, tłum. E. Zwołski, *op. cit.*, s. 165.

²⁷ Cyt. za: E. Zwołski, *op. cit.*, s. 173.

Drugą wspomnianą kwestią sporną nadal pozostaje pochodzenie nazwy tragedii²⁸, inaczej mówiąc pytanie, dlaczego zamiast „taurodii”, „pieśni byka”, mamy „tragodię”, „pieśń kozła”. Mamy świadomość, że samo stwierdzenie, iż Dionizos odbierał cześć również jako kozioł, problemu tego nie rozwiązuje. Pamiętać jednak musimy, iż zarówno dytyramb, jak i tragedia, nawet jeśli wywodzą się ze wspólnego pnia dionizyjsko-dytyrambicznego, jak widział to Arystoteles, nie powstawały w Atenach, a więc nie były kształtowane w tym samym miejscu i czasie. Być może w zależności od tego, jaka wspólnota, czy jaka *polis*, składała ofiarę bogu, różne mogły być jej formy, a także treści z nimi związane. Jaki był udział obu epifanii w kształtowaniu się osobnych gatunków literackich, niestety nie wiemy, jesteśmy skazani na hipotezy. Dla nas istotny jest jednak fakt, iż pierwszą nagrodą w każdym z przytoczonych świadectw literackich – jeśli chodzi o wykonanie dytyrambu – był byk. Ważnym będzie również fakt, iż dytyramb jako w pełni ukształtowany utwór sceniczny będzie miał swoje odrębne cechy gatunkowe, zdecydowanie różniące go od tragedii.

1.3. Źródła starożytne mówiące o kultowych formach dytyrambu

Być może ta najbardziej pierwotna postać pieśni ku czci Dionizosa najdłużej przetrwała w Delfach, gdzie, jak opisuje Plutarch²⁹, na trzy miesiące w roku, podczas zimy, zamierał pean, by mógł rozbrzmiewać w tym miejscu dytyramb:

Śpiewają przy tej okazji na cześć Dionizosa dytyramby, pieśni pełne cierpienia i opiewające przemiany losu, jakieś tulanie się i niepokój. Bo i Ajschylos mówi:

Godzi się, by zmieszany z krzykiem dytyramb

Towarzyszył Dionizosowi w procesji ku jego czci³⁰.

²⁸ Wciąż aktualnym i wyczerpującym studium na temat związków greckiego rytuału ofiarniczego z grecką tragedią jest praca W. Burkerta, *op. cit.*, s. 87–121; por. także H. Lloyd-Jones, *Ritual and Tragedy*, [w:] *Ansichten griechischer Rituale*, Leipzig, 1998, s. 271–295, gdzie autor omawia i cytuje najważniejsze prace dotyczące związków tragedii z obrzędami ofiarnymi Greków oraz próbuje odpowiedzieć na pytanie, czego możemy dowiedzieć się o genezie tragedii z utworów scenicznych Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa; A. F. H. Bieri, *Was hat die Tragödie mit Dionysos zu tun? Rolle und Funktion des Dionysos am Beispiel der Antigone des Sophokles*, *WüJbb* 15 (1989), s. 43–47 oraz i dem, *Dionysos und griechische Tragödie*, gdzie autor stara się dowieść, że starożytne powiedzenie „οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” musimy odnieść do faktu, iż pierwotnie na scenie pojawiały się tylko sztuki oparte na tematach dionizyjskich, czy to związanych z kultem czy też mitem; stara się też wykazać istnienie tych tematów w tytułach zaginionych sztuk.

²⁹ ka` °dousi tū mēn diqurambik! mšlh paqīn mest! ka` metabolāj plēhn tin! ka` diafōrshin °coūshj · 'mixobōan' g;r A,scūloj (fr. 355) fhs.. 'pršpei diqūrambon martēn slūgkwmon DionūsJ'.

³⁰ *Moralia II, O E delfickim*, tłum. Z. Abramowiczówna, Warszawa 1998, s. 19, tłum. uściślone w dwóch miejscach przez J. Rybowską.

To, co przekazuje Plutarch, najwyraźniej wskazuje, iż w pierwotnym dytyrambie czynnik *tremens* – tak charakterystyczny element przeżycia religijnego, był bardzo silnie obecny. W Delfach, w których Dionizos był nie mniej czczony niż sam Apollo³¹, pieśń poświęcona bogu mogła przy pełnej aprobacie – dla świętego miejsca i odbywających się tam ofiar dionizyjskich – przetrwać najdłużej. Jednak gdy dytyramb „przeniknął przez szczyty Parnasu”, nie od razu zyskał sobie uznanie.

Dzięki zachowanej inskrypcji Mnesiepesa³² (251 W) dowiadujemy się, że na Paros dytyramb, skomponowany przez Archilocha, przeznaczony do wykonania grupowego, z powodu zbyt śmiałych wyrażen i zwrotów o wyraźnej symbolice seksualnej, został uznany przez mieszkańców rodzinnej wyspy poety za zbyt jambiczny. Dodany do narracyjnej części napisu utwór poety wspomina o Dionizosie, ofiarach z ziarna jęczmiennego, a dalej o kwaśnych gronach, figach słodkich jak miód dla „Dosiadacza” (*Oipholios*):

Ϡ Diϑnosoj |
oϑlaj tuaz|ϑmfakej a|
suka mel|icr| o„fol„wi™r³³.

Zachowany w postaci szczątkowej utwór Archilocha pozwolił m.in. na postawienie hipotezy, iż w kultowej formie dytyrambu dużą rolę musiał odgrywać element falliczny, a Dionizos, wyobrażany pod postacią fallosa, był w takiej formie czczony podczas Dionizjów Wiejskich, obchodzonych przez ludność Attyki w miesiącu Posejdeonie (grudzień–styczeń)³⁴.

Najstarsze zachowane świadectwo literackie, zawierające nazwę gatunkową **diϑϑramboj** (*dithyrambos*, fr. 120 Archilocha), wskazywałby jeszcze na inny element kultowy pieśni; poeta bowiem twierdzi tam, iż potrafi intonować dytyramby, „kiedy wino go porazi niczym piorun”. Powołując się m.in. na ten utwór poety, twierdzi się, iż pierwotnie dytyramb był „radosną pieśnią” śpiewaną przez tych, którzy uprzednio zdołali uraczyć się kilkoma kubkami dionizyjskiego wina.

Fragment 120, w którym poeta szczyci się tym, iż umie – jako przewodnik chóru – intonować dytyramb (dosł. zacząć, zaintonować **™xϑrxai**), może nas przekonywać jedynie co do tego, że ten rodzaj pieśni we wczesnej fazie rozwoju był gatunkiem przeznaczonym do wykonania chóralnego, a jego twórca potrafił

³¹ Por. S. O ś w i e c i m s k i, *Zeus daje znak, Apollo wieszczy o sobiście. Starożytne wróżbiarstwo greckie*, Wrocław, 1989, s. 114–136.

³² Wydał ją N. M. Kondoleon, *Archaiologike Ephemeris*, 1952, s. 32–95; por. także E. Z w o l s k i, *op. cit.*, s. 44.

³³ cyt. za M. J. H. van der Weiden, *op. cit.*, s. 16.

³⁴ Jedną z hipotez dotyczącą form procesji ku czci Dionizosa, odbywającej się zarówno podczas Dionizjów Wiejskich, jak i Miejskich, zakłada udział w nich mężczyzn, dźwigających długie belki, na których szczytach mocowano zrobione ze skóry genitalia. Byli to tak zwani Phalloi.

przewodząc chórowi³⁵. Fragment ten, choć sam nie jest częścią dytyrambu³⁶, dowodzi istnienia dytyrambicznych pieśni kultowych ku czci Dionizosa w VII w. p.n.e.

Dytyramb jako pieśń kultowa zawierał w sobie pewne elementy, które musiały ulec oblaskawieniu. Po pierwsze, na dalszy plan zejdzie znaczenie ofiary krwawej – nie będzie ona już stanowić centrum uroczystości, wokół której – czy na cześć której – pieśń powstawała (do zagadnienia tego jeszcze powrócę nieco dalej); ponadto daleko idącemu, choć stopniowemu i powolnemu przekształceniu ulegnie również forma dytyrambu, we wszystkich jego znanych elementach, a więc w muzyce, śpiewie i treści. Z utworu, któremu towarzyszył okrzyk, jak przekazał nam to Plutarch, z utworu, który podlegał starożytnej cenzurze (inskrupcja), do utworu, który zaistniał na scenie ateńskiej podczas Wielkich Dionizjów, wiodła z pewnością niejedna i to kręta droga.

2. Kształtowanie się dytyrambu scenicznego

2.1. Wynalazek Ariona

Zachowana u Herodota opowieść o Arionie jest raczej świadectwem mówiącym o kształtowaniu dytyrambu jako gatunku literackiego niż o pierwotnej formie pieśni. Ojciec historiografii, wzmiankując w swych *Dziejach*³⁷ o Arionie, używa sformułowania: **διτύραμβον πρώτητον [...] Ἰννομῆσαντα**, które, jak podkreśla to wielu badaczy, nie wskazuje na pieśniarza jako bezwzględnie pierwszego twórcę dytyrambu – **πρῆτοιοῦ εὐρέτηος**, lecz określa pewien wynalazek, czy też reformę rozwijającej się już wcześniej odmiany pieśni lirycznej. Arion, żyjący ok. dwóch pokoleń po Archilochu, z pewnością nie był jego wynalazcą, skoro dytyramb istniał już w VII w. p.n.e. i był tworzony przez poetę z Paros. Innowacja Ariona polegała najprawdopodobniej na wprowadzeniu do dytyrambu nowych treści mityczno-heroicznych, być może przeznaczonych do prezentowania podczas zawodów poetycko-muzycznych³⁸. Były to, jak przypuszczamy, trudne początki czegoś pomiędzy starą pieśnią kultową a kształtowanym dopiero utworem scenicznym. Do postawienia takiej hipotezy skłania nas analiza

³⁵ *Liryka grecka*, t. I: *Jamb i elegia*, oprac. K. Bartol, Warszawa–Poznań 1999, s. 106.

³⁶ Por. M. J. H. van der Weiden, *op. cit.*, s. 16.

³⁷ I, 23: „Arion z Metymny pierwszy ze znanych nam ludzi ułożył dytyramb, nazwał go i wystawił w Koryncie”, tłum. R. Chodkowski, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I: *Epika – liryka – dramat*, s. 632.

³⁸ Na temat Ariona oraz wzmianki zachowanej u Herodota por.: S. Dworacki, *Arion – testimonia i rekonstrukcje*, „Classica Wratislaviensia” 13 (1990), s. 3–11; G. A. Privitera, *Aspetti musicali nella storia del ditirambico arcaico e tardoarcaico*, „Annali dell’ Istituto Universitario Orientale di Napoli” 12 (1991), s. 141–153; K. Bartol, *Studia historyczno- i teoretycznoliterackie nad dialogiem Pseudo-Plutarcha „O muzyce”*, Poznań 1995, s. 88–89.

szeregu źródeł, które informując nas o kształtowanej i zmienianej linii melodycznej dytyrambu, mówią nam także sporo o tym, w jaki sposób przekształcano pozostałe elementy składowe pieśni; jak obłaskawiano pieśń Pana Bakchosa.

2.2. Przedstawienia dytyrambiczne i ich związek z zachowanymi elementami kultowymi

W Atenach bogiem Dionizosem i formami czci, jaką Grecy od dawna darzyli to bóstwo, szczególnie zainteresowani byli tyran Pizystrat oraz jeden z jego synów i następców – Hipparch. W otoczeniu tyranów działali Onomakritos (reformator misterii dionizyjskich) oraz poeta i kompozytor, Lasos z Hermione³⁹.

To za rządów arystokratycznego tyrana Pizystrata⁴⁰ zostały ustanowione Wielkie Dionizje, podczas których wystawiano przedstawienia poezji lirycznej i dramaty. Dionizje Miejskie lub Wielkie obchodzono w miesiącu Elafebolionie⁴¹. Ten festiwal – bo możemy chyba do Dionizjów użyć takiego określenia – był otwarty dla całego helleńskiego świata⁴², miał być symbolem potęgi Aten. Na nim już wkrótce prezentowane będą m.in. dytyramby, a bóg Bakchos, w swej nowej obłaskawionej postaci będzie podczas całego tego święta szczególnie obecny i czczony.

Lasosowi przypisuje się wprowadzenie już po śmierci syna Pizystrata, Hipparcha⁴³, konkursów dytyrambiczych w Atenach⁴⁴, co miało mieć miejsce w 508 r. p.n.e.

Reformy polityczne i zmiana ustroju⁴⁵, jakie dokonują się w 507 r. p.n.e. za sprawą Klejstenesa (wnuka Klejstenesa z Sikionu⁴⁶), były niezwykle pomyślne

³⁹ Por. G. A. Privitera, *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965; Klemens Aleksandryjski, *Kobierce*, I, 16, podaje Lasosa jako twórcę dytyrambu.

⁴⁰ Tyran, poza dwoma okresami wygnania, sprawował władzę w Atenach od 561 do 527 r. p.n.e.

⁴¹ Miesiąc trwał od połowy marca do połowy kwietnia.

⁴² Por. M. Kocur, *Polityczna maska Dionizosa*, „Dialog” 1 (2000), s. 141–154.

⁴³ Zamachu na życie synów Pizystrata dokonano podczas Panatenańców w 514 r. p.n.e.; zamachowcom udało się zgładzić jedynie Hipparcha, starszy z braci, Hippiasz, sprawował władzę w Atenach jeszcze przez cztery lata.

⁴⁴ Schol. Pind. Ol., 13, 26b; schol. Ar. Av., 1403, *Suda*, III, 207, 27; 236, 26; Marm. Par., FGrH, 239A 46 z komentarzem Jacoby’ego.

⁴⁵ Szerzej na ten temat M. H. Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa. Struktura, zasady i ideologia*, Warszawa 1999, s. 49–52.

⁴⁶ Herodot w V księdze *Dziejów* (66–68) opowiada o Kleistenesie, tyranie Sikionu w latach 600–570, który za sprawą śmiałego posunięcia politycznego doprowadził do zmian „religijnych”. Zamiast dotychczasowego kultu herosa Adrastosa i uroczystości z nim związanych, podczas których występowały również chóry, wprowadził kult Dionizosa, uświetniany również występami chórów, tym razem ku czci boga.

dla rozwoju dytyrambu, jako gatunku liryki chóralnej, prezentowanej na scenie. Klejstenes młodszy podzielił Attykę na 10 nowych jednostek administracyjnych, zwanych fylami. Chóry dytyrambiczne, reprezentujące poszczególne fyle, odzwierciedlały w pewien sposób nowo utworzony porządek administracyjno-polityczny, były jednym z elementów „budowania” i kształtowania młodej demokracji. Podział ludności na dziesięć fyl stworzył podstawę do powstania dwudziestu chórów dytyrambicznych. Każda jednostka administracyjna wystawiała do konkursu po dwa pięćdziesięcioosobowe chóry, jeden z nich współzawodniczył w kategorii chłopców, drugi mężczyzn⁴⁷. Na scenie w Atenach prezentowało się więc tysiąc śpiewaków. Każda z fyl zobowiązana była także do wylonienia po jednym choregu. Przedstawiciele poszczególnych fyl traktowali przygotowanie chóru dytyrambicznego wystawianego podczas Dionizjów jako sprawę o istotnym znaczeniu publicznym i prestiżowym. Wystawienie takiego chóru było przedsięwzięciem niesłychanie kosztownym, stąd choregów wybierano i mianowano na 11 miesięcy przed Dionizjami. Za ich wybór ponosił odpowiedzialność *archont eponim* i *epimeletai* z poszczególnych fyl. *Choregos*, a więc człowiek, który opłacał wystawienie chóru, otrzymywał od *polis* opłacany z funduszy publicznych brązowy trójnóg⁴⁸. Trójnogi te, ofiarowywane Dionizosowi, wystawiano na widok publiczny w okolicach teatru i wzdłuż ulicy Trójnogów, która prowadziła do świątyni boga. Wydaje się, iż w ten sposób miasto Ateny honorowało oficjalnie przede wszystkim tych spośród swoich obywateli, którzy przyjmowali na siebie trud liturgii, a więc tych, dzięki którym festiwal mógł dojść do skutku. Dla jednych spośród bogatych obywateli był to z pewnością przykry obowiązek, byli jednak i tacy, którzy rujnowali się z tego powodu, bądź to chcąc okazać swą pobożność, bądź dając jedynie świadectwo ludzkiej próżności. Komediodpisarz Antiphanes (fr. 204 Kock) kpi z chorega, który ubrał swe chóry dytyrambiczne w złote szaty, a sam chodzi w lachmanach. Plutarch⁴⁹ nazwał ofiarny trójnóg zwycięzcy dodatkową libacją nad majątkiem, który się rozplątał, grobem nad ogoloconym domem.

Dytyramby, które były prezentowane na festiwalu, należało zamówić u poetów⁵⁰, a następnie podczas prób wyuczyć chór wykonania utworu. Pamiętać musimy, iż dytyramby prezentowane na scenie wykonywali zwykli obywatele, a nie aktorzy zawodowi⁵¹. Choreg był więc odpowiedzialny za wyznaczenie

⁴⁷ Por. Sch. Aeschin., in *Tim.* 10; D. 21 *hypoth.*; Antiph., 6, 11; oraz M. Kocur, *Teatr...*, s. 203, przyp. 3.

⁴⁸ Symon., fr. 77; 79 Diehl; D. 21, 5; AP, 13, 28, 6.

⁴⁹ *De gloria Atheniensium*, 6, p. 349B.

⁵⁰ Por. Ar. Av., 1403–1404.

⁵¹ Taki stan rzeczy miał z pewnością miejsce we wczesnym okresie dytyrambu scenicznego, gdyż jak wynika to ze świadectwa Arystotelesa (*Probl.*, 19, 918b, 18), w którymś momencie zwykłych obywateli zastąpili zawodowi aktorzy: „Stąd gdy również dytyramby zaczęły służyć naśladowaniu, pozbyły się w ogóle antystrof, choć uprzednio je miały. Przyczyną zaś tego jest to,

prób, zorganizowanie miejsca do ich odbywania i za całokształt przygotowywanego przedstawienia. Zdarzało się niejednokrotnie, iż jeśli nie był w stanie dobrowolnie zachęcić współobywateli do ćwiczeń, musiał się uciekać do różnych wymyślnych sposobów, aby na próbach pojawili się przyszli wykonawcy. Wszystkie przekazy dotyczące dytyrambu scenicznego charakteryzują go jako taniec cykliczny, w przeciwieństwie np. do tańca dramatycznego, któremu Polluks przypisywał postać prostokątną⁵². Podczas przedstawienia dytyrambu chór tańczył wokół koryfeusza, śpiewającego i być może także dyrygującego ze środka. Odtwórcy dytyrambów, tancerze – śpiewacy występowali przed publicznością w wieńcach, opleceni kwiatami oraz bluszczem, ale bez masek. Za ich odświętne sceniczne stroje również odpowiedzialny był *choregos*.

Przedstawienia chórów dytyrambicznych były opracowywane drobiazgowo nie tylko w zakresie wyboru chorega czy zmuszonego przygotowania obywateli – odtwórców pieśni i tańca, ale także od strony czysto organizacyjnej. Przed festiwalem każda z dziesięciu fyle dostarczała spisy imion *kritai*, a więc sędziów, którzy oceniali przedstawienia dytyrambiczne. Sędziowie składali przysięgę o wydaniu bezstronnego wyroku.

Na ogół przyjmuje się, że na festiwalu nie nagradzano poetów czy muzyków jako współtwórców dytyrambów, ale ich pełne przedstawienie; w agonie miały więc rywalizować fyle, a nie poszczególni artyści. Faktem jest, iż w oficjalnych dokumentach rejestrujących zwycięzców w konkurencji dytyrambów odnotowywano jedynie fyle i choregów⁵³. My jednak opowiadamy się za hipotezą, że również poeci byli wynagradzani. Po pierwsze, świadczą o tym przytoczone przez nas wcześniej świadectwa Pindara, Symonidesa, Plutarcha i scholiów do Platona, po drugie, imiona twórców, jacy tworzyli na potrzeby konkursów dytyrambicznych: Symonides, Bacchylides, Pindar. Wszyscy trzej byli poetami, którzy swymi wersami zarabiali na życie, przemierzali Grecję wzdłuż i wszerz właśnie za chlebem; konkursy dytyrambiczne oprócz możliwości zaprezentowania swej sztuki poetyckiej, najprawdopodobniej stwarzały im również możliwość uzyskania wynagrodzenia.

Można sądzić, iż przy tak przyjętych i drobiazgowo opracowanych „zasadach” konkursów dytyrambicznych w Atenach, element agonistyczny został doprowadzony do niespotykanego dotąd w Grecji natężenia; współzawodniczyło tam bowiem wszystko: zwykły obywatel – ze zwykłym obywatelem, częstokroć sąsiad z sąsiadem, choreg z choregiem, fyla z fylą, poeta z poetą reprezentują-

że niegdyś wolni obywatele sami byli członkami chórów. Było przeto trudno, iżby wielka liczba mogła wykonywać pieśni tak jak śpiewacy zawodowi, wobec czego śpiewali razem melodię jednogłośnie”.

⁵² Na temat form tańca, zachowanych źródeł oraz jednoznacznego utożsamiania chórów cyklicznych z chórami dytyrambicznymi por. L. B. Lawler, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City 1964.

⁵³ Por. IG, II 2, 2318.

cym poszczególne fyle. Ku czci Dionizosa – współzawodnicząc – tańczyli i śpiewali, odziani w odświętne szaty, przyozdobieni bluszczem i kwiatami, mężczyźni dorośli, i ci, którzy takimi dopiero się staną, głosy wykształcone z głosami dopiero się kształtującymi. Widzom zaś ofiarowane zostało ku ucieście ich oczu i uszu nie tylko dokładnie wyreżyserowane widowisko, z piękną treścią i linią melodyczną, ale także możliwość zobaczenia na scenie – pośród tych tysiąca osób, które podczas konkursów dytyrambicznych występowały – jeśli nie kogoś ze swoich bliskich, to przynajmniej znajomych, a taka okoliczność zawsze podnosi atmosferę oglądanego spektaklu.

Z pieśni kultowej, towarzyszącej ofierze z byka stał się dytyramb „jednocześnie widowiskiem i wymyślną formą artystyczną [...] gatunkiem równie wyrażnym i intelektualnie wymagającym, jak każdy inny przedstawiany publiczności. Nie zatracił przy tym swej odrębności gatunkowej”⁵⁴.

Czy wyszukana postać pieśni, jaką stał się dytyramb, całkowicie zatraciła w Atenach pierwotną postać kultową? Przypuszczam, podobnie jak W. Burkert⁵⁵, iż pamiętano o niej, choć została zepchnięta na dalszy plan, wyparta przez idee polityczne i agonistyczne. Co prawda oblaskawiony dytyramb stał się widowiskiem, jednym z wielu elementów Wielkich Dionizjów, ale w Atenach pamiętano, któremu z bogów, i jaka ofiara powinna być złożona, i to nie tylko w podzięce za przedstawienia dytyrambiczne. Wielkie Dionizje – m.in. widowisko sceniczne – poprzedzały uroczystości kultowe. I w obrębie sfery *sacrum* będziemy mogli obserwować, jak wiele starań uczyniono, aby z boga „dzikiego” uczynić boga „ludzkiego” i na ludzką miarę wyobrażanego.

Pierwszym z elementów kultowych poprzedzających Wielkie Dionizje była *eisagoge*. Był to rodzaj procesji, podczas której wynoszono posąg boga Dionizosa ze świątyni znajdującej się na południowym zboczu Akropolu, gdzie był przechowywany przez cały rok, i niesiono go do małej świątyni, znajdującej się poza murami miasta, na drodze do Eleuterai. Tam składano ofiary. Gdy zapadała noc, pochód wraz z posągiem boga powracał do Aten, a efebowie przy świetle pochodni wprowadzali Dionizosa na Akropol, a następnie do teatru. Nie jest rzeczą wiadomą, czy posąg pozostawał tam do końca festiwalu, czy też był przenoszony do świątyni Dionizosa, gdzie następnego dnia zmierzala uroczysta procesja. Rzecz uderzająca i charakterystyczna; początkowo to, co przenoszono, miało postać drewnianego słupa z przytwierdzoną maską, później rzeźbiono całą postać. Najpierw przedstawiano boga jako starca, aby wraz z upływem czasu przedstawiać go jako atletycznie wyglądającego młodzieńca. Podczas *eisagoge* rzeźbę ubierano i wieńczono laurami. Bóg oblaskawiony, to bóg w antropomorficznej postaci. Mitycznie rzecz była wiązana z przybyciem Dionizosa z górskiej miejscowości Eleutherai do Aten, jednak, jak się przypuszcza, ceremonię tę ustanowiono bądź zreformowano po wprowadzeniu demokracji. „Rytualna

⁵⁴ M. L. West, *Muzyka...*, s. 31.

⁵⁵ W. Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, Oxford–Cambridge 1985, s. 99.

procesja do przybytku boga zakreślała obszar, nad którym sprawował on władzę, odnawiała jego związek z ziemią i ponawiała prośbę o opiekę. Sprzyjała też krystalizowaniu się *polis*, jednocząc centrum z otaczającym go terenem⁵⁶.

Następnego dnia miała miejsce *pompe*, wielka procesja ofiarna ku czci Dionizosa. Nie wiadomo, jaką trasę pokonywała procesja, wiemy jedynie, iż kończyła się w świątyni boga. Jak zapewnia nas jedna z odnalezionych inskrypcji⁵⁷, zabijano z tej okazji wiele byków; lecz jeden z nich, najbardziej okazały – **taàron Ξxion toà qeoà** – był prowadzony w procesji tuż przed posągami Dionizosa, który przenoszono – czy też raczej przewożono – do świątyni w pobliżu teatru. Tam dopiero składano w świątyni byka w ofierze.

3. Pieśń dytyrambiczna i jej twórcy

Ku czci boga Dionizosa wykonywano w Grecji co roku dziesiątki, jeśli nie setki dytyrambów. Poza Dionizjami były one prezentowane również podczas wielu greckich świąt, nie zawsze związanych bezpośrednio z kultem Dionizosa: Antesteriów (luty–marzec) Thargeliów (maj–czerwiec), Hefajstejów i Prometejów (daty niepewne), Panatenajów (lipiec–sierpień)⁵⁸. To, co przetrwało do naszych czasów z literackiej twórczości dytyrambiczej, możemy określić – niestety – jedynie słowem „zgliszcza”. Za najstarszy zachowany, małeńki fragment dytyrambu możemy chyba uznać to, co zachowało się na wspomnianej wyżej inskrypcji Mnesiepesa.

Nie zachował się żaden z dytyrambów Lasosa z wyjątkiem jednego słowa – **skúmnoj**, zachowanego u Aeliana⁵⁹.

Choć z pewnością bardzo popularnym i cenionym dytyrambistą był Symonides (pamiętamy, iloma zwycięstwami się szczycił), z jego twórczości znamy jedynie tytuł dytyrambu *Memnon*⁶⁰.

Pierwszym poetą, którego pieśni ku czci Dionizosa przetrwały do naszych czasów w postaci dłuższych lub krótszych fragmentów, jest uczeń Lasosa – Pindar. Jednak i w tym wypadku to, co pozostało po słynnym Tebańczyku – dwa utwory nieco obszerniejsze (fr. 70B – 27 pełnych wersów oraz fr. 75 – 20 wersów) oraz drobne fragmenty (fr. 70a–c; fr. 70d) – budzić może jedynie naszą tęsknotę. Wiemy bowiem, że Tebańczyk skomponował tych utworów wiele, uczeni aleksandryjscy wspominają o dwóch księgach⁶¹, a zachowane fragmenty zdradzają prawdziwego mistrza.

⁵⁶ Cyt. za M. Kocur, *Polityczna maska...*, s. 144.

⁵⁷ K. Kerényi, *Dionizos*, Kraków 1997, s. 150.

⁵⁸ Por. Lys. 21, 1, 2; Ps. Xen. Ath. Pol., 3, 4; I G I 2 673; Dittenberger, 3, 1091, 16.

⁵⁹ NA, 7, 47 = PMG 703.

⁶⁰ Por. Strabon, XV, 728.

⁶¹ *Vit. Ambr.*, I, 3, 6 Dr.

Jeśli wierzyć Horacemu⁶², Pindar był poetą, który ośmielił się dokonać wielu zmian w ramach poezji dytyrambiczej:

seu per audacis nova dithyrambos
verba devolvit numerisque fertur
lege solutis...

(albo dzięki śmiałym dytyrambom rzuca nowymi słowy i używa nowych miar wierszowych).

Pomimo tego, czy może właśnie dzięki temu, jego utwory były bardzo popularne i cieszyły się zasłużoną sławą tak wśród współczesnych, jak i potomnych, którzy uznali je za klasykę gatunku⁶³. Dytyramby Pindara miały budowę astroficzną, o metryce nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic pewnego.

Wielu badaczy, porównując zachowane fragmenty Pindara oraz Bacchylidesa, stawia tezę, iż w dytyrambach Tebańczyka zarówno bóg Dionizos, jak i elementy „religii dionizyjskiej” są jeszcze silnie obecne i mają związek z kultem boga. Hipoteza to śmiała, zarówno ze względu na ilość tego, co przetrwało ze spuścizny Pindarowej, jak i jej treść.

To, co możemy stwierdzić, to fakt, iż w dytyrambach Pindara pamięta się o bogu, nawiązuje się do znanych form jego kultu, ale – jak przypuszczamy – poezja dytyrambiczna Tebańczyka to taki okres w rozwoju dytyrambu, w którym powoli ztraca się element dionizyjski. W zachowanych fragmentach Bacchylidesa będziemy obserwować niemalże całkowite zerwanie łączności dytyrambu z bogiem, na cześć którego pierwotnie pieśń ta była komponowana.

Fragment 70b Pindara, który umownie przyjęło się nazywać od pierwszych zachowanych wersów *Herakles i Cerber*, przedstawia wprawdzie opis dionizyjskiego ekstatycznego święta, poeta używa nawet określenia „takie jak misteria Bromiosa⁶⁴” (**ořan Brom.ou [teletjan]**), ale opisane jest ono z perspektywy ponadludzkiej, odbywa się na górze Olimp, przed obliczem Zeusa i Wielkiej Macierzy. Uroczystość ma miejsce nocą, na co wskazują używane przez celebrantów pochodnie sosnowe (w. 11: **xanqa<si peŭkajj**). Do „ekstazy” pobudzają instrumenty uważane za typowo orgiastyczne (w. 9: **tŭpana**, w. 10: **krŏta | a**). Jak na Olimp przystało, głównymi celebrantkami nie są Menady, lecz Najady, które – sądząc z opisu – zachowują się jak typowe Bakchantki. Głośno

⁶² Hor., *Od.*, 4, 2; tłum. J. R.

⁶³ „Wszyscy choć trochę wrażliwsi na słowa na pewno przyświadczą, że w tych wierszach jest moc, krzepkość, godność...”. Dionizjusz z Halikarnasu, *O zestawieniu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie*, tłum. W. Madyda, Wrocław 2006, s. 243.

⁶⁴ Używamy tu określenia misteria w takim znaczeniu jak w: W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne, homini*, wstęp i tłum. K. Bielawski, Bydgoszcz 2001, s. 46: „misteria są ceremoniami inicjacyjnymi, kultami, w których dopuszczenie do uczestnictwa uzależnione jest od pewnych rytuałów, spełnionych na osobie inicjowanego. Konieczność zachowania tajemnicy i w większości przypadków nocna pora obrzędów są składnikami tych nocnych spotkań spełnienia”.

zawodzą, wydają szaleńcze okrzyki, poruszają gwałtownie głowami. Wersy (15–18) ukazują efekt dionizyjskiej ekstazy na Zeusie, Aresie i Pallas Atenie. W końcowych partiach zachowanego fragmentu poeta mówi sam o sobie, kończy zaś pochwałą Teb, a więc miasta, dla którego dytyramb został skomponowany. Użyte w wersie 8 omawianego dytyrambu słowo **†[sta]nti** wskazywałoby na jeszcze jedną możliwość interpretacyjną utworu (jeśli oczywiście słowo to w ten sposób może być odczytane, przy tak dużej lakunie w zapisie papirusowym) – mianowicie że utwór ten stanowi opis wprowadzenia boga Dionizosa i jego kultu na Olimp⁶⁵. Mielibyśmy więc w tym utworze dwa zwyczajowo przywoływane obrazy najczęściej kojarzone z bogiem: motyw późnego przyjęcia Dionizosa do „rodziny olimpijskiej” oraz tego, co powszechnie uważało się za typowy stan „ekstazy bakchicznej”. Pindarowa *ars poetica* splata nam owo przedstawienie w „misteria olimpijskie”; stanowi „szaleństwa” ulegają sami bogowie, w tym najwyższy z bogów, a jednocześnie rodzony ojciec Dionizosa. Oczywiście mamy w tym utworze coś z atmosfery dionizyjskiej, Pindar odwołuje się do znanych elementów zachowania Bakchantek⁶⁶, przedstawiona jest niesłychana Moc Bakchosa, ale przede wszystkim, jak przypuszczamy, moc wyobraźni samego Pindara.

Drugi z dłuższych fragmentów (75), noszący tytuł *Dytyramb dla Ateńczyków*, najprawdopodobniej był wykonywany podczas uroczystości kultowych, jakie towarzyszyły Dionizjom Wielkim, a więc nie był wykonywany w teatrze, lecz na agorze przed Ołtarzem Dwunastu Bogów, wzniesionym przez Pizystrata Młodszego. Utwór ten, choć jest dytyrambem, nosi wszelkie znamiona typowego hymnu kletycznego⁶⁷. Rozpoczyna się inwokacją do bogów olimpijskich z prośbą o przybycie do „świętych Aten” oraz o łaskawe przyjęcie wieńców i pieśni „uwitych z fiołków”. Poeta co prawda w dwóch wersach (w. 9–10) zwraca się do boga „znającego bluszcz”⁶⁸ (**kissodaÁ qe0n** – w. 9), w wersie 10 zaś wymienia dwie epiklezy, którymi przywykli przywoływać go śmiertelni: **t0n Br0mion, t0n `Erib0an te Broto^ kalšomen**, jednak na tym „przywoływanie” samego boga się kończy. Ostatni wers dytyrambu przynosi jednak dość cenną informację – co prawda pośrednio zwiastującą z samym Bakchosem, niemniej godną uwagi, wskazuje na fakt, oddawania czci śmiertelnej matce boga. Pindar wspomina bowiem o tym, iż przy wtórze aulosów „Chóry kroczą

⁶⁵ Por. M. J. H. van der Weiden, *op. cit.*, s. 67–68.

⁶⁶ Por. J. Rybowska, *Maski Bakchantek*, „Collectanea Philologica”, 8 (2004), s. 43–57.

⁶⁷ Por. J. M. Bremer, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁸ A. Szastyńska-Siemion, [w:] J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 337, tłumaczy ten epitet „bluszczem darzącego boga”, przybliżając w jakiś sposób znaczenie tego słowa, ale chyba nie oddając w pełni jego znaczenia; por. G. Kirkwood, *Selections from Pindar*, Chico 1982, s. 329: „the word would mean <ivy-knowing>, <whose knowledge is in the ivy>”; a także M. J. H. van der Weiden, *op. cit.*, s. 198: „Its meaning would be <knowing the ivy>”.

ku Semele wieńczzonej diademem”. Choć nie wiemy, w jakiej formie cześć tę oddawano, czy była to pieśń jej poświęcona, czy jedynie składano kwiaty matce boga, to jednak utwór ten wskazuje, że jakaś część procesji, w której brały udział również chóry cykliczne, była poświęcona Semele.

Dzięki odnalezionemu w 1896 r. papirusowi w Meir, w pobliżu Alkussiah, i opublikowanemu przez F. G. Kenyon w 1897 r., dysponujemy obecnie pięcioma (z szóstego ucalało parę wierszy) dytyrambami Bacchylidesa⁶⁹.

Dytyramb 1 (*Bacch.*, XV): Ἄνθνορ δαί Ἄ Εἰρήνη Ἐπαθήσῃ (*Antenorydzi* czyli *żądanie zwrotu Heleny*), wykonywany był prawdopodobnie na Panatynajach. Pieśń opowiada o wysłaniu do Troi Menelaosa i Odyseusza z żądaniem zwrotu Heleny. Obaj bohaterowie zostają tam bardzo gościnnie przyjęci przez Antenora i jego żonę Theano. Synowie zaś Antenora zaprowadzili gości na miejsce zgromadzenia ludu. Tam zostaje wyjawiony cel wizyty. Z dytyrambu zachowała się także część przemowy Menelaosa, dotycząca *hybris* i pogwałcenia sprawiedliwości.

Dytyramb 2 (*Bacch.*, XVI): *Herakles*, składa się z apostrofy w formie hymnu kletycznego do Apollona, którego nieobecność w Delfach w czasie zimy staje się powodem tego, iż zamiera tam Pean, a rozbrzmiewa dytyramb, oraz z krótkiej opowieści o Dejanirze i Heraklesie.

Najdłuższy i najpiękniejszy z zachowanych dytyrambów poety: Ἡΐθεοι Ἄ Ὀησεύῃ (*Młódzież albo Tezeusz*) 3 (*Bacch.* XVII), został skomponowany dla chóru z Kos, który prezentował go na Delos, przed ołtarzem Apollona⁷⁰. Pieśń opowiada o podróży morskiej z Aten na Kretę Tezeusza, Minosa oraz siedmiu młodzieńców i siedmiu dziewcząt, którzy są posyłani jako haracz i ofiary dla Minotaura. Na pokładzie statku w Minosie rodzi się pożądanie ku Eriboi, dotyka jej twarzy, co wzbudza niechęć i przerażenie dziewczyny, która zwraca się z prośbą do Tezeusza, aby przybył jej z pomocą. Między Minosem a Tezeuszem dochodzi do ostrej wymiany zdań, którą ma rozstrzygnąć pojedynek. Heros ateński próbuje przekonać Minosa – syna Zeusa, iż stanie do walki jak równy z równym, gdyż jego ojcem z kolei jest Posejdon. Chcąc wystawić Tezeusza na próbę, Minos rzuca do morza pierścień i nakazuje Tezeuszowi, aby przyniósł go z powrotem, co nie powinno mu sprawić kłopotu, jeśli rzeczywiście jest synem pana mórz. Tezeusz bez wahania skacze w głęboką toń morza, w wyprawie po pierścień towarzyszą herosowi delfiny. Po gościnnym pobycie u ojca, który wręcza Tezeuszowi pierścień, a jego żona Amfitryta płaszcz i wieniec z róż, Tezeusz powraca na statek, gdzie jest radośnie witany przez oczekującą na niego młodzież.

⁶⁹ Na temat dytyrambów Bacchylidesa por. także J. Danielewicz, *Liryka chóralna w epoce późnoarchaicznej i w V wieku*, [w:] *Literatura...*, s. 424–425, 432–434.

⁷⁰ Por. także G. Ierano, *Il ditrambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee di Delo*, QS 30 (1989), s. 157–183.

Dytyramb 4 (*Bacch.*, XVIII) noszący tytuł *Tezeusz*, również został poświęcony herosowi. Przypuszcza się, że utwór ten mógł być wykonywany podczas Thargeliów. Jest to jedyny w literaturze greckiej utwór liryczny w formie czysto dramatycznego dialogu, skomponowany najprawdopodobniej pod wpływem współczesnej poecie tragedii. Oparta na opowieściach mitycznych pieśń Bakchylidesa, nawiązuje do wydarzeń związanych z narodzinami Tezeusza i koniecznością wychowywania się z dala od ojca – Ajgeusa. Dytyramb ma formę dialogu rozgrywającego się pomiędzy królem ateńskim Ajgeusem a chórem młodzieńców ateńskich. Z dialogu tego dowiadujemy się, iż ku Atenom zmierza jakiś dzielny młodzian, który w Argolidzie dokonał już wielu znakomitych czynów. Do swego ojca podąża więc jego syn Tezeusz, który całe swe dzieciństwo i młodość spędził w Troidzenie, wraz ze swą matką Ajtrą i dziadkiem Pitteusem.

Dytyramb 5 (*Bacch.*, XIX), noszący tytuł *Io*, został skomponowany prawdopodobnie na uroczystość Wielkich Dionizjów w Atenach, gdyż w oryginale widnieje dedykacja: „dla Ateńczyków”. Pieśń opowiada dzieje kapłanki Hery, Io, córki króla Argos, Inachosa, która została kochanką Zeusa. Zazdrosna małżonka zamieniła swą rywalkę w jałówkę i oddała pod straż Stuokiego Argosa. Za sprawą Olimpijczyka Argos ginie. Brzemienna Io dociera do Egiptu, gdzie wydaje na świat syna Zeusa Epafosa. W dalszej części utworu poeta przypomina, iż z tego samego rodu co Epafos wywodzi się również Kadmos, ojciec Semeli. Przywołanie tak dalece sięgającej genealogii umożliwiło poecie wzmiankę o matce boga i jej synu: **τὸν Ἴρσιβέκκαν τ...kten Διόνυσον**.

Dytyramb 6 (*Bacch.*, XX), zatytułowany *Idas*, zachowany w bardzo fragmentarycznej postaci zawiera hymenajos, jaki niegdyś Lakonki śpiewały na weselu Idasa z Marpesą.

Spośród innych poetów tworzących dytyramby w V w. p.n.e. możemy wymienić: Iona z Chios (PMG, 740–741, 744)⁷¹; Praksyllę z Sykionu (PMG, 748)⁷²; Likymniosą z Chios (PMG, 768)⁷³, ale prawie wszystko z ich twórczości zaginęło.

⁷¹ (Ok. 490–422) znany przede wszystkim jako wybitny twórca tragedii i dytyrambów.

⁷² Poetka dorycka z V w. p.n.e.; jej akme datują starożytni na rok 451. Zachował się dwuwiersowy fragment jej utworu zatytułowanego *Achilles*, który część badaczy jest skłonna uważać za dytyramb. Utwór został przełożony przez J. Danielewicza, [w:] *Liryka starożytnej Grecji*, Wrocław 1984, s. 216.

⁷³ Druga połowa V w. p.n.e. Był przede wszystkim poetą dytyrambicznym, ale także retorem, uczniem Gorgiasza. Arystoteles (*Ret.*, 1413b, 13 i n.) podaje, iż poeta cieszył się dużą popularnością, chociaż jego utwory przeznaczone były do czytania.

4. Od okrzyku i „falszywie brzmiącego s” ku harmonii i jej zburzeniu, czyli o kształtowaniu się linii melodycznej pieśni Dionizosa

Nie tylko słowu dytyrambicznemu trudno było uzyskać akceptację, również muzyka, pierwotnie jak najściślej połączona ze sferą *sacrum*, która służyła wywoływaniu specyficznego nastroju, podtrzymywała napięcie, jakie towarzyszyło składaniu krwawej ofiary, musiała ulec metamorfozie, aby uzyskać rangę utworu przeznaczonego do publicznego wykonania; zanikać będą więc pobudzające tony, a na ich miejsce napłyną brzmienia, które powinny przede wszystkim sprawić publiczności *delectas*. Pierwotna linia melodyczna, towarzysząca wykonaniu dytyrambu, budowała niepowtarzalną ekstatyczno-orgiastyczną atmosferę. Znamienne jest tu świadectwo Arystotelesa, który pisze:

Tryb frygijski ma bowiem tę samą moc wśród trybów, co aulos wśród instrumentów: oba są podniecające (orgiastika) i emocjonalne. Widać to w praktyce, bo wszystkie obrzędy baktichiczne i ten rodzaj tańca mają przeważnie akompaniament aulosu, i najlepiej odbywają się przy melodiach w trybie frygijskim. Na przykład dytyramb powszechnie uważa się za frygijski. Znawcy przytaczają na to wiele przykładów, choćby że Filoksenos próbował skomponować dytyramb „Myzycyzy” w trybie doryckim, ale mu się to nie udało; natura tego gatunku kazała mu wrócić do właściwego trybu⁷⁴.

O pierwotnej linii melodycznej starego dytyrambu nie bez ironii wypowiada się Pindar w początkowych wersach omawianego wcześniej dytyrambu (70b)⁷⁵:

Niegdyś dytyrambiczna pieśń biegła,
ciągnąc się niczym lina,
a z ust wydobywało się fałszywie brzmiące „s”.
Lecz teraz nowe wrota otwarły się szeroko
dla świętych kręgów chóru.

O Lasosie – zarówno dytyrambiście, jak i muzyku – również słyszymy, że dokonał jakichś zmian w tempie dytyrambicznym: „dostosowując swoje rytmy do tempa dytyrambu oraz używając większej ilości rozrzuconych dźwięków, w zgodzie z obfitością brzmień możliwych do uzyskania na aulosie, zmienił dawniejszą muzykę w coś nowego”⁷⁶. Najczęściej przyjmuje się, iż Lasos przyśpieszył tempo wykonywania dytyrambów oraz zróżnicował melodię, zwiększając rozpiętość tonów.

⁷⁴ Pol., 1342a, 32–b12; tłum. A. Maciejewska, [w:] M. L. West, *Muzyka...*, s. 197.

⁷⁵ Tłum. A. Maciejewska, [w:] M. L. West, *Muzyka...*, s. 350.

⁷⁶ Pseudo-Plutarch, *O muzyce*, 29. Ps. Plut., *De mus.*, 1141c, tłum. A. Maciejewska, [w:] M. L. West, *Muzyka...*, s. 349.

Odpowiedzią na innowacje muzyczne Lasosa był najprawdopodobniej hyporchemat Pratinasa z Fliuntu (PMG, 708), muzyka i dramaturga działającego w Atenach przed 500 r. p.n.e. W swym utworze pragnął on wyrazić swój sprzeciw wobec nowinek zaproponowanych przez Lasosa⁷⁷:

Cóż to za zgiełk?
Co znaczą te pląsy gromadne?
Jacyż zuchwalcy dionizyjski ołtarz
z wrzaskiem na scenie oblegli?
Mój, mój jest Bromios! To ja mam hałas podnosić,
to ja mam wznosić okrzyki.....a aulos
Skromnie niech z tyłu podąża – bo przecież to sługa!
.....
Przepędź ropuchy skrzeków naśladowcę,
Do ognia z tym, co ślinę w ustach nam wysusza!
Precz z krzykliwym gadułą, rytmu gwałcicielem,
Dziurawym świdra wytworem!

To zmaganie się kompozytorów z linią melodyczną dytyrambu doprowadzić musiało w końcu do uzyskania efektu zadowolającego publiczność, o czym świadczy wcześniej cytowane świadectwo Pindara, jak również zachowany z pierwszej połowy V w. epigram, w którym poeta wspomina, iż wypielęgnował dytyramb na doryckich aulosach⁷⁸. Wypracowano pewien kanon melodii, która powinna była towarzyszyć dytyrambowi prezentowanemu na scenie. Jednak ten proces „przynależności” i „rozpoznawalności” linii melodycznej, przy tak rekordowej liczbie prezentowanych na ateńskiej scenie utworów nazywanych dytyrambami, nie mógł trwać zbyt długo; pojawi się nowy trend, i jak każda nowość będzie podlegał ostrej krytyce.

5. Nowy dytyramb – „Nowa szkoła” (Melanippides, Kinesias, Timotheos, Filoksenos)

Druga połowa V w. p.n.e. oraz pierwsza połowa IV w. p.n.e. przynosi prawdziwą rewolucję w zakresie prezentowanych na scenie utworów dytyrambiczych. Jak każda rewolucja, tak i ta będzie miała swoich zagorzałych przeciwni-

⁷⁷ At hen a j o s XIV, 14, 617b–f przytacza fragment z Pratinasa jako przykład hyporchematu. Za hyporchemat i jednocześnie wyraz protestu wobec twórczości Lasosa uznaje ten utwór także R. Se a f o r d, *The „Hyporchema” of Pratinas*, „Maia” 29 (1977–1978), s. 81–94. Odmienne stanowisko zajmuje w tej kwestii B. Z i m m e r m a n n, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, MH 43 (1986), s. 145–154, który twierdzi, że utwór jest dytyrambem, jedynie fałszywie przypisanym Pratinasowi i powinien być datowany na okres tzw. „Nowego dytyrambu”. Cytowany fr. w tłum. J. D a n i e l e w i c z a, *op. cit.*, s. 355–356.

⁷⁸ AP, XIII, 28: „dobrze słodki głos piastował argijski Ariston rozsiewając z fletów doryckich mile dźwięki”, tłum. E. Z w o l s k i, *op. cit.*, s. 164.

ków. To, co wiemy o „nowym dytyrambie”, zawdzięczamy w dużej mierze tym autorom, którzy występowali z jawnym protestem wobec nowinek, prezentowanych przez poetów i kompozytorów dytyrambicznych.

Krytyka ogólnych tendencji rozwoju „nowego dytyrambu” wychodzi zarówno ze strony komediopisarzy, jak i filozofów. Dotyczy trzech podstawowych elementów: (1) wzrastającej roli instrumentu⁷⁹ i mieszania dotychczasowych harmonii; (2) przerostu formy nad treścią prezentowanych pieśni; (3) przesadnej „sztuki naśladowczej” „nowego dytyrambu”.

Ogólne uwagi dotyczące krytyki nowinek muzycznych całej „nowej szkoły” w przeciwstawieniu do starych dobrych czasów znajdujemy u Arystofanesa⁸⁰ i Pseudo-Plutarcha.

Komediopisarz opowiada się za „wybijaniem z głowy rewolucji” muzycznych przyszłym adeptom sztuki scenicznej, jak to dawniej bywało, na dość wczesnym etapie wychowania młodzieży, i to za pomocą dość drastycznych środków, aby nie powstało nowe „plemię dytyrambistów”: „A jeśli który fałszować zaczął albo w bok skręcił melodię, / jak ci wszyscy dzisiejsi, co wedle Frynisa przekręcają muzykę dawną, / tego różgą na dobrą sprowadzano drogę, by Muz nie obrażał ni kalaf”⁸¹.

Świadectwa Pseudo-Plutarcha⁸² również odnoszą się do niepożądanych zmian w zakresie muzycznych nowinek towarzyszących dytyrambom:

[...] gra na aulosie zmieniła się z prostej sztuki muzycznej na bardziej skomplikowaną. Dawniej, aż do czasów kompozytora dytyrambów Melanippidesa [...] główną rolę odgrywała poezja [lub kompozycja]. Później jednak wszystko zmieniło się na gorsze.

Kompozytorzy tego pokolenia stali się bardziej prostacy i oddani nowinkom w swej pogoni za tym, co się dziś zowie przystojnym i godnym nagrody (?); ograniczenie do mniejszej ilości dźwięków, prostoty i dostojeństwa w muzyce stało się staromodne.

Nowatorstwo w stosowaniu nowych środków stylistycznych przez poetów dytyrambicznych tego okresu, jak również schlebianie tłumowi widzów jest porównywane do sztuki retorycznej i sofistycznej. Określenia: robić coś jak „sofista”, jak „retor”, to synonim poety cyklicznego i na odwrót⁸³. Najpełniej mamy przedstawiony ten proces w platońskim dialogu *Gorgiasz*⁸⁴, gdzie zostały

⁷⁹W prezentowanych na scenie dytyrambach w IV w. p.n.e. auleta zaczął odgrywać znacznie większą rolę, niż miało to miejsce wcześniej. Znamienny jest tutaj fakt, iż zachowane inskrypcje wymieniają go, po raz pierwszy, najpierw po choregu i nauczycielu chóru, później przed nim.

⁸⁰ B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, „Hypomnemata” 98 (Göttingen 1992), s. 124, dopatruje się także krytyki szkoły w wersach (227–262) *Ptaków* Arystofanesa.

⁸¹ Aristh., *Chmury*, 966–972, tłum. J. Lawińska-Tyszkowska, [w:] Arystofanes, *Komedie*, t. 1, Warszawa 2001.

⁸² Cyt. za: M. L. West, *Muzyka...*, s. 365, 366–367.

⁸³ Por Aristh., *Nub.*, 333 i n.

⁸⁴ Cytowany fr. 501e, tłum. P. Siwek; por. także (501e–502e).

zestawione ze sobą dwie „sztuki oszukańczo schlebiające”: retoryka i twórczość dytyrambiczna:

No cóż; a ćwiczenie chórów i pisanie dytyrambów nie wydaje ci się czymś podobnym? Czy też myślisz, że się Kinezjasz, syn Melesa, troszczył o to, żeby powiedzieć coś takiego, przez co by się słuchacze lepszymi stawali, czy też tylko to, co by się podobało tłumowi widzów? Kalikles: Oczywiście, że to, Sokratesie, jeżeli chodzi o Kinezjasza.

Zarówno Platon⁸⁵, jak i Arystoteles⁸⁶ przekazują nam, że cechą charakterystyczną dytyrambów były wyrazy złożone; Stagiryta dodaje, że poeci ci zachwycali się samym brzmieniem słów. Dionysios z Halikarnasu⁸⁷ określa styl dytyrambu jako poważny. A jako cechę tej powagi wymienia: wyrazy długie, zawierające długie sylaby, podkreślające majestatyczne tempo.

Mimetyczny charakter „nowego dytyrambu” jest wzmiankowany przez Arystotelesa⁸⁸, jego zaś posunięte do absurdu zastosowanie u niektórych przedstawicieli wydaje się ganić Platon w *Państwie*⁸⁹:

A inny znowu, to im będzie lichszy, tym bardziej będzie naśladował raczej, niż opowiadał i nie będzie niczego odczuwał poniżej swojej godności, zaczem wszystko będzie próbował naśladować z poważnym zamiarem i wobec wielu słuchaczy; nawet i to, cośmy przed chwilą wymieniali, te grzmoty i szumy wiatrów, i odgłosy gradu, i osi wozów, i kólek, i trąb, i fleatów, i pozytywek poslušnych, i głosy wszystkich instrumentów, a jeszcze psów i owiec do tego, i śpiew ptaków. W jego mowie pełno będzie naśladowania głosów i wyglądów, a mało opowiadania.

Za prawdziwego „łotra-innowatora”, który ośmielił się całkowicie zburzyć ukształtowaną już postać sceniczną dytyrambu w Atenach, autorzy starożytni zgodnie uznawali Melanippidesa z Melos, działającego w latach 440–415. Pochodził on z rodziny muzyków, którzy jeszcze przed nim odnosili zwycięstwa podczas zawodów dytyrambicznych w Atenach. Przypisywaną mu innowacją było wprowadzenie w miejsce antystrofy tzw. *anabolai* (wstawek solowych). Muzyczne określenie *anabole* oznacza zazwyczaj wstęp do śpiewu. Dytyramb pozbawiony antystrofy to utwór składający się z serii śpiewanych sekcji przerywanych przez frazy grającego solo aulosu⁹⁰.

⁸⁵ *Cra.*, 409c; *Phaedr.*, 241e, 1.

⁸⁶ *Rhet.*, III, 1406b, 1; *Poet.*, 22, 1459a, 8.

⁸⁷ *Comp.*, 22.

⁸⁸ *Probl.*, 19, 918b, 18: „Jak przeto słowa, tak też melodie sposobne do naśladowania zawierają coraz nowe motywy. Dla melodii bowiem naśladowanie jest czymś bardziej koniecznym niż dla słów. Stąd gdy również dytyramby zaczęły służyć naśladowaniu, pozbyły się w ogóle antystrof, choć poprzedni je miały”, tłum. L. Regner, [w:] Arystoteles, *Dziela wszystkie*, t. IV.

⁸⁹ 397a, 3–8, tłum. W. Witwicki.

⁹⁰ Por. M. L. West, *Muzyka...*, s. 365.

Zbyt długie okresy przeradzają się jakby w mowę i stają się podobne do wstępu dytyrambu. Powstaje więc sytuacja, jaką wyśmiewa w żartach Demokryt z Chios⁹¹ zwracając się do Melanippidesa, który zamiast uzupełniających się strof tworzył wstępy:

„Sam siebie tym krzywdzi, czym innych napada
wstęp długi – dla poety prawdziwa zagłada”⁹².

Ferekrates w komedii zatytułowanej *Chejron*, która dotyczyła aktualnych trendów muzycznych, twierdził, że Melanippides uczynił Muzykę „rozluźnioną kobietą”⁹³. Tego samego poetę uznaje się także za pierwszego z twórców, który użył harmonii lidyjskiej w dytyrambie.

Zachowało się kilka fragmentów Melanippidesa (PMG, 757–766), a wśród nich następujące tytuły: *Danaidy* (757 PMG), *Marsjasz* (758 PMG), *Persefona* (759)⁹⁴, nie ma jednak pewności, czy pochodzą one z dytyrambów. Natomiast fragmenty 760–761 PMG przyjmuje się za części składowe pieśni ku czci boga. W obu utworach Melanippides „przywołuje” Dionizosa – dawcę wina⁹⁵.

Kinezjas (Kinesias 450–390) – jedyny rodowity Ateńczyk wśród poetów dytyrambicznych, jest wymieniany jako przedstawiciel „nowej szkoły” i zwycięzca na ateńskich Dionizjach⁹⁶. Z jego dytyrambów zachowało się tylko jedno słowo: **Fqîîta** (PMG, 775). Wiemy natomiast z innych źródeł odnoszących się do Kinezjasa, że na scenie ateńskiej nie tylko gościł jego „wywrócone do góry dytyramby”, ale także postać samego poety. Wyśmiewano jego chuderlawość, nerwowość i chorowitość, a także manierę górnołotnego stylu jego poezji dytyrambicznej. Komediodpisarz Strattis poświęcił mu całą komedię zatytułowaną *Kinesias*⁹⁷. Prześmiewca Arystofanes przypomina Ateńczykom tę postać w *Żabach*, *Lyzystracie*, *Sejmie kobiet*⁹⁸. Krytyka Kinezjasa oraz jego twórczości znalazła najpełniejszy wyraz w *Ptakach* komediopisarza⁹⁹:

Kinezjas: Ku Olimpowi unoszą mnie
skrzydła lekkie jak wiatr!
Lecę tam, gdzie niesie szlak pieśni mych.
Pejsthetajros: Temu całego trzeba kosza skrzydeł!
Kinezjas: Młodzieńcze ciało, młodzieńczy duch! I lecę w świat...
Pejsthetajros: Witam poetę lekkiego jak piórko!
Po co się wkręcasz, kręcąc krzywą nóżką?
Kinezjas: Ptakiem pragnę się stać,

⁹¹ Znany muzyk grecki współczesny filozofowi, Demokrytowi z Abdery (V–IV w.).

⁹² Arystoteles, *Rhet.*, III, IX, 1409b, 25 i n.

⁹³ Źródło to podaje za: J. G. L a n d e l s, *op. cit.*, s. 119–120.

⁹⁴ Wymienione fragmenty utworów Melanippidesa tłum. J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 364–365.

⁹⁵ Tłum. J. Danielewicz, *op. cit.*, s. 365.

⁹⁶ IG, 2/3 2, 3028.

⁹⁷ Fr., 14–22 K.-A.

⁹⁸ *Ran.*, 153, 1437; *Lys.*, 860; *Eccl.*, 330.

⁹⁹ *Ptaki*, 1372–1409, tłum. J. Ławińska-Tyszkowska, [w:] Arystofanes, *Komedie*, t. II, Warszawa 1988.

słowikiem, co dźwięczny ma głos!

Pejsthetajros: Przestańże śpiewać, mów, co masz powiedzieć.

Kinezjas: Pragnę od ciebie dostać skrzydła, latać

w przestworzach, czerpać górnolotne pieśni

z chmur, wirujące niczym płatki śniegu.

Pejsthetajros: Z chmur można czerpać górnolotne pieśni?

Kinezjas: Tak nasza sztuka unosi się w górze, a najpiękniejsze z dytyrambów błyszczą

powietrzem, mrokiem, granatowym lśnieniem

i lotnym skrzydłem. Na przykład – posłuchaj!

Pejsthetajros: Nie, nie chcę słuchać.

Kinezjas: Słuchaj, na Herakla!

Ja całe niebo dla ciebie przelecę.

Śpiewa

Skrzydlate cienie

przez eter mknące

ptaków o smukłych szyjach...

Pejsthetajros: Zaraz zatrzymam te twoje porywy!

Kinezjas: To na południe wiedzie mój szlak,

to ku północy, w Boreasza dom,

ciało me bruzdę eteru tnie!

Ślicznie, staruszkule, mądrze wymyśliłeś.

Pejsthetajros: Przyjemnie fruwać w porywach wichury?

Bije Kinesjasa.

Kinezjas: Kinesjas Tak się nie robi z poetą kolistym!

O mnie się biją wszystkie greckie gminy!

Pejsthetajros: Nie chcesz tu zostać, pieśni swoich uczyć

chórów ptaszęcych dla Leotrofida

we wroniej gminie? Kinesjas Wyśmiewasz się ze mnie!

Ale pamiętaj, ja nie spocznę, póki

całych przestworzy nie przemierzę skrzydłem.

Tymoteusz (Timotheos z Miletu 450–360) jest uważany za najsmielszego z innowatorów poezji okresu klasycznego. Był twórcą niesłychanie płodnym, łącznie jego dzieła wypełniły osiemnaście ksiąg, wśród nich wymienia się osiemnaście dytyrambów. Innowacje tego poety dotyczyły m.in. metryki („wolne wiersze”, astroficzność). Ponadto Tymoteuszowi zawdzięcza dytyramb wprowadzenie „nowych dźwięków” naśladowujących naturę. Wszyscy krytycy jego nowego stylu podkreślają mimetyczny charakter jego twórczości dytyrambicznej. Z zapisu inskrypcji i odnotowanego tam zwycięstwa aulety Pantaleona z Sykionu w roku 320/319 dowiadujemy się, że Tymoteusz był autorem dytyrambu zatytułowanego *'Elp»nwr* (*Elpenor*, 779 PMG)¹⁰⁰. Dzięki Lukianowi i opisywanemu przez niego przedstawieniu w Atenach poznajemy tytuł dytyrambu: *Ałaj 'Emman»j*. (*Ajas szlony*)¹⁰¹. Z dytyrambu *Skúllia* (*Skylla*, 793–794

¹⁰⁰ Por. A. W. Pickard - Cambridge, *op. cit.*, s. 68.

¹⁰¹ Harmonides, l.

PMG) zachował się jeden wers. Arystoteles w *Poetyce*¹⁰² wymienia ów utwór jako przykład niestosowności. Stagiryta uznał za nieprzyzwoity i niestosowny zawarty w tym dytyrambie tren Odyseusza, którego poeta obdarzył cechami charakteru kobiecego, skłonnego do lamentów i rozpacz. W innym miejscu *Poetyki* Arystoteles¹⁰³ wspomina, że podczas wykonywania Skylli marny fletnista ciągnął koryfeusza. Filozof wyraża się w ten sposób niepochlebnie o artyście, który nie będąc w stanie za pomocą samej muzyki oddać tego, co można było wydobyć z instrumentu, ucieka się jak marny aktor do zbędnych gestów na scenie. Athenajos¹⁰⁴ wspomina także inny z utworów poety, *Σεμσίη Ἰδῆ* (*Ból porodowy Semele*, 792 PMG), w którym zadaniem aulety było oddanie bólu i krzyku kobiety tuż przed rozwiązaniem. Autor, przywołując ów dytyramb, zaopatruje go dowcipnym komentarzem, iż ów ból zrodził nie boga, lecz glos. Ten sam autor¹⁰⁵ przytacza również dytyramb *Ναύπλοιοι* (*Żegluga morska*), podając, że naśladowano w nim burzę morską, która przypominała burzę w szklance wody. Tymoteusz był twórcą zarówno klasycznego nomosu, jak i dytyrambistą, stąd czasami jest niesłychanie trudno zakwalifikować zachowane fragmenty bądź do jednego, bądź do drugiego z gatunków. Taki właśnie problem wylania się w przypadku zachowanych fragmentów, zatytułowanych: *Περσowie*¹⁰⁶ (788–799 PMG), oraz *Κύκλωες* (*Cyklop*, 780 PMG)¹⁰⁷.

W zachowanym fragmencie *Cyklopa* mamy co prawda temat *par excellence* dionizyjski, ktoś bowiem miesza lzy nimf – czyli wodę, z krwią Bakchosa – czyli winem, ale na dobrą sprawę tak zachowany obraz poetycki mógł być w omawianym okresie zarówno częścią nomosu, jak i dytyrambu.

Filoksenos z Kythery (435/434–380/379), poeta dytyrambiczny; przypisuje się mu autorstwo dwudziestu czterech dytyrambów. Za najsłynniejszy z nich uznaje się utwór *Cyklop albo Galatea* (815–824 PMG)¹⁰⁸. Z utworem tym wiąże

¹⁰² *Poetyka*. 1454a, 29 = 793 PMG.

¹⁰³ 1461b, 30–32 = Fr. 793 PMG.

¹⁰⁴ 252b–e = fr. 792 PMG.

¹⁰⁵ VIII, 338.

¹⁰⁶ Por. J. H. J a n s s e n, *Timotheus, Persae: A Commentary*, Amsterdam 1984; U. von W i - l a m o w i t z - M ö l l e n d o r f f, *Der Timotheos – Papyrus*, Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Abusir 1902–1908, Bd. IV; Leipzig 1903; J. D a n i e l e w i c z, *op. cit.*, 1996, s. 93–94.

¹⁰⁷ Przekładu obu utworów dokonał J. D a n i e l e w i c z, *op. cit.*, s. 369–377.

¹⁰⁸ A r y s t o t e l e s w *Poetyce*, 1448a, 14, gdy pisze o przedmiocie *mimesis* w zakresie prezentowanych charakterów na scenie, twierdzi, iż powinny one być przedstawiane jako dobre lub złe. Jako przykład wymienia m.in. *Cyklopów* Timotheosa i Filoksenosa. To jednak, co Stagiryta przekazuje ponadto, nie rozwiewa naszych wątpliwości co do gatunku utworu stworzonego przez obu poetów: „W ten sam sposób można przedstawić postacie w nomach i dytyrambach, czego przykładem jest przedstawienie *Cyklopów* przez Tymoteusza i Filoksenosa”. Tak więc i w przypadku Filoksenosa obserwujemy podzielone opinie, czy utwór ten był nomosem czy dytyrambem. Opowiadamy się za hipotezą, iż był to dytyramb, który zbliżał się w swej formie do nonosu. D. F. S u t t o n, *Dithyramb as Drama: Philoxenus of Cythera's Cyclops or Galatea*, QUCC n. s. 13

się pewna anegdota antyczna. Powiada się bowiem, że Filoksenos spędził część swego życia na dworze tyrana Syrakuz, Dionizjosa. Tam poeta miał się zaangażować w jakąś intrygę konkubiny tyrana, Galatei. Władca skazał poetę na zesłanie do kamieniołomów, gdzie poeta miał stworzyć swój najsłynniejszy dytyramb *Cyklop albo Galatea*. W dytyrambie tym występowało dwóch śpiewaków solowych: tytułowy bohater, zakochany w Nereidzie Galatei, śpiewał swą partię przy wtórze liry. Jeśli rzeczywiście *Cyklop* miał swą partię solową w tym utworze, to Filoksenos byłby pierwszym spośród dytyrambistów, który wprowadził do pieśni dionizyjskiej partię solową. Była to istotna zmiana, gdyż tak skomponowany dytyramb upodobił się do nomosu¹⁰⁹. Parodię tego utworu odnajdujemy najprawdopodobniej w *Phutosie* Arystofanesa (w. 290 i n.).

Jak pamiętamy z wcześniej przytaczanego źródła, był również autorem, któremu nie udało się skomponować dytyrambu *Myzycjczy* w trybie doryckim.

Reakcje twórców komedii starej oraz filozofów Platona i Arystotelesa na dytyramby „nowej szkoły” najdobitniej świadczą, jak dalece rytualna pieśń została przekształcona w odrębny gatunek liryki chóralnej, która zaczęła żyć własnym życiem, niewiele mając wspólnego ani z Bakchusem, ani z formami kultu, jakie pierwotnie jej towarzyszyły. Dytyramb stał się utworem w o wiele większym stopniu służącym Muzom niż Dionizosowi¹¹⁰.

Taplin¹¹¹ stawia w odniesieniu do Wielkich Dionizjów może zbyt daleko idące uproszczenie:

Dla Ateńczyków [...] były okazją do tego, by nie pracować, pić dużo wina, zjeść co nieco mięsa i być świadkiem lub uczestnikiem rozmaitych ceremonii, procesji i kapłańskich obrzędów, które są częścią takiego święta na całym świecie. Była to też okazja do wystawienia tragedii lub komedii, nie widzę jednak żadnego sposobu, w którym kontekst świąteczny naruszałby lub wpływał na rozrywkowy charakter przedstawienia.

Ze swojej strony możemy jednak dodać, że im dłużej trwał proces obłaskawiania boga, im dalej odchodzono od pierwotnego rytu i towarzyszącej mu kultowej formy pieśni, tym więcej miejsca pozostawało już jedynie na jedzenie, picie i gwizdy tłumu w teatrze.

Oblaskawianie przez Greków Mocy dionizyjskiej prowadzi nas od formy rytu związanej z krwawą ofiarą składaną ze zwierzęcia – a więc od czynnika irracjonalnego, który możemy nazwać *tremens*, ku formie *ludens*, a więc racjonalnej, wyrażanej głównie w postaci agonistyki.

(1983), s. 37–43, dochodzi do wniosku, że utwór Filoksenosa był rodzajem eksperymentu, hybrydą, czymś pomiędzy dytyrambem a **drama**.

¹⁰⁹ „[...] daß Philoxenos in die Dithyramben Elemente des kitharodischen Nomos aufnehmen wollte“, B. Z i m m e r m a n n, *Dithyrambos...*, s. 128.

¹¹⁰ Na temat „Nowej szkoły dytyrambiczej”, por. także K. Barto1, *Poezja schyłku V i IV w.*, [w:] *Literatura...*, s. 486–490.

¹¹¹ O. T a p l i n, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 259.