

EDWARD ZWOLSKI

OBRZĘDOWY ASPEKT WALKI ORĘŻNEJ W GRECJI

W ciągu wieków życie religijne w Grecji nie zawsze toczyło się pod znakiem obiat, libacji i modlitw. W pewnych obrzędach tak na bogów, jak i na ludzi spadały ciosy różg, kijów lub kamieni powodując w wypadku ludzi obrażenia, nawet zgony — w wypadku bogów sromotną ucieczkę. Czczyciele tworzyli nieraz samorzutnie dwa powaśnione obozy, które od obelg przechodziły do rękoczynów. Działo się tak zwłaszcza w religii duchów natury, wracających na ziemię co wiosnę lub co jesień.

Rytualne starcia przybierały czasem postać walki orężnej, w której człowiek narażał życie, by osłaniać młodego boga przed zamachami ze strony wrogich sił i wzmacniać ofiarą z krwi. Do walki z bronią w rękę, pozorowanej bądź przekształconej w taniec, uciekał się przede wszystkim w dziedzinie wojny, od której, tak jak od bujności natury, zależał jego materialny byt. Czynił to z różnorodnych pobudek. Pozorując starcie z zastępami wroga odsłaniał wynik wojny, do której z niepokojem się sposobił, bądź przez magię sympatyczną wpływał na jej pomyślny przebieg. W nieco innym celu uprawiał taniec z bronią. Stwierdziwszy po wielekroć, że doświadczana na co dzień, „udomowiona” energia zawodzi w nagłym spotkaniu z duchami czy nieustraszonym wrogiem, szukając lekarstwa na słabość, która wróżyła zgubę, brutalnymi metodami wzmacniał aktywność organizmu. Zwiększał ją do granic patologii przez szybki, miarowy ruch całego ciała, drażniącą czerwień skóry, szat i oręża — barwę mocnych elementów: ognia i krwi, tudzież podniecającą wrzawę głosów ludzkich, podkreśloną dźwiękiem przedmiotów z mocnego materiału: spiżu lub żelaza. Stosowany zbiorowo trojaki lek na słabość z reguły dawał zamierzony skutek: moc budziła się z uspienia. Świadczyło o niej poczucie gorąca, ogień.

Doznanie mocy pod postacią żaru, płomieni — też w płaszczyźnie fizjologicznej — było celem inicjacji typu wojennego u wielu ludów

indoeuropejskich¹. Grecki rzeczownik *menos*, oznaczający moc, wiąże się z czasownikiem *mainomai*, określającym jej przejaw w szale. Klasyycznym starciem dwu mocy, dwu ogni: piorunu z niebios i żaru buchającego z głębi ziemi jest Hezjodowy pojedynek Zeusa z Tyfonem o władztwo nad światem (*Theog.* 820-868).

Wzbudzenie mocy pod wrażeniem krwawej barwy należy do najstarszych doświadczeń człowieka i jest uzasadnione przez psychologię eksperymentalną. Okazuje się bowiem, że czerwień faktycznie wzmacnia rytm procesów organicznych. Już człowiek neandertalski starał się ożywić zwłoki swych zmarłych czerwoną ochrą, co do dziś czynią na przykład Buszmeni z Południowej Afryki. Malowanie czerwoną ochrą ciał zmarłych i żywych stosował powszechnie pierwszy przedstawiciel rozumnych, człowiek kromanioński. Pólmocnoamerykańscy Indianie otrzymali od białych osadników nazwę „czerwonoskórych”, ponieważ malowali się na czerwono, szczególnie podczas wojny. Zwyczaj noszenia czerwonych szat z okazji wojny panował wśród ludów pierwotnych naszych czasów². Znał go dobrze starożytny Wschód. W wizji armii sposobiącej się do szturm na Niniwę w 612 r. biblijny prorok Nahum rozróżnia „mężnych z tarczami czerwonej barwy i wojowników w szkarłat odzianych” (2,4). Qumrański zwój wojenny poleca kapłanom nosić na czas bitwy pasy, między innymi z tkaniny purpurowej i szkarłatnej (1 QM 7,11). U św. Jana czerwony jest koń wojny wśród ludzi (Ap 6,4) i smok wojny kosmicznej (Ap 12,3). W Rzymie purpurowy płaszcz nosił imperator, szkarłatną tunikę i obramowaną purpurą suknię — skocz-kowie Marsa, szkarłatne tuniki — zbrojni tancerze na Igrzyskach Wielkich, purpurową lub szkarłatną odzież — żołnierze i myśliwi na scenie. W Grecji, uprawiającej powszechnie taniec bojowy, *pyrrichę*, zwany tak od czerwonego płaszcza wykonawców, purpurę zachowali w praktyce wojennej Spartanie (zob. niżej), a w obrzędzie religijnym Platejanie. Ich archont, który z racji godności kapłańsko-królewskiej ubierał się zawsze na biało i nie mógł nawet dotykać żelaza, podczas dorocznej uroczystości ku czci poległych w bitwie z Persami w 479 r. nakładał, jako wódz, szkarłatny płaszcz i przypasywał miecz (Plut. *Arist.* 21).

Wiara w magiczną moc spiżu i żelaza sięga również głęboko w przeszłość. Homerowy Odyseusz w zaświatach utrzymuje w bezpiecznej odległości dusze zmarłych, dzierżąc miecz w dłoni (*Od.* XI 48-50), co scholiasta tłumaczy: „wśród ludzi panuje przekonanie, że zmarli i duchy lękają się żelaza”. Płoszył je zwłaszcza dźwięk spiżu lub żelaza (Luc.

¹ Zob. G. Dumézil. *Mythes et dieux des Germains*, Paris 1939; tenże. *Horace et les Curiaces* Paris 1942. Wszystkie występujące w tekście daty odnoszą się do okresu p.n.e.

² Zob. E. Grosse. *Die Anfänge der Kunst*. Freiburg i. B. 1894 s. 60 nn.

Philopseudes 15), lecz działała również sama obecność przedmiotów żelaznych. W przypisywanej Augustynowi homilii *O świętokradcach* autor z VII w. piętnuje ludzi, którzy noszą pierścienie lub obręcze z żelaza bądź trzymają w domu przedmioty żelazne, by odstraszać duchy³.

Narodzona z głodu mocy grecka *choreia* orężna służyła jako psychologiczna broń przeciw siłom zła w obrzędach agrarnych i pogrzebowych oraz przeciw wrogom na wypadek wojny. Obie funkcje częściowo pokrywały się, gdyż pogrzeb nierzadko był następstwem wojny; poza tym śródziemnomorskie boginie, w różnym stopniu odziedziczone przez Greków, z reguły łączyły cechy wojowniczkki i pani życia. Z tej racji podział chorei oręża na choreię natury i wojny może budzić zastrzeżenia. Stosuję go dla wygody, kierując się w konkretnych wypadkach przewagą jednego bądź drugiego pierwiastka. Szczegółowiej omawiam spartański taniec oręża ze względu na jego znaczenie w życiu narodu, który wojnę uznał za swą misję dziejową.

Tanec z bronią w religii natury

Orężne płasy, związane z cyklem natury, mieli po raz pierwszy uprawiać na Krecie mityczni Kureci, młodzi towarzysze bóstwa wegetacji wracającego co rok na czele duchów, by „skakać” do łożnic małżeńskich, na stada owiec, niwy zbóż i winnice, na miasta, okręty, młodych obywateli i na boginię ładu Themis⁴. Grecy utożsamili go z nowonarodzonym Zeusem, na którego życie czyhał ojciec, Kronos; szczęk oręża Kuretów miał zagłuszać płacz niemowlęcego boga, ukrytego przez matkę. Złe moce były szczególnie aktywne przy narodzinach tak bogów, jak i ludzi. Tanec Kuretów posiadał więc na pewno charakter apotropaiczny; że nie ograniczał się do niego, świadczy cytowany wyżej hymn, w którym śmiertelni naśladowcy Kuretów, kapłani, śpiewając pod lutnię i flety, dosadnym językiem sfery seksualnej („skacz”) błagają boga o błogosławieństwo dla wszystkim form życia na ziemi.

Jako instrumentów perkusyjnych Kureci używali spiżowych tarcz, najprawdopodobniej w typie sławnych „tarczy kreteńskich”, znalezionych w grocie Diktejskiej, Idejskiej i w Phaistos⁵, sami też skakali.

³ Zob. E. Rohde. *Psyche*. 2. Aufl. Bd. 1. 1897 s. 56; A. Cook. *The Gong of Dodona*. „Journal of Hellenic Studies” T. 22:1902 s. 14 nn.; 1. Goldziher. *Eisen als Schutz gegen Dämonen*. „Archiv für Religionswissenschaft” Bd. 10: 1907 s. 41-46 (żelazo lekiem na zło u Żydów, w Indiach, Indonezji i zwłaszcza wśród mahometan: wiara w moc podkowy w Magrebie).

⁴ *Hymn do Zeusa Diktejskiego*. *Inscr. Creticae* III p. 12 (pochodzi z IV w. przed Chr., zachowany w kopii inskrypcyjnej z II lub III w. po Chr.).

⁵ Zob. H. Tiersch. „Archäologischer Anzeiger” Bd. 28:1913 s. 47-53.

Pojęcie skoku, podstawowe w magii agrarnej na całym świecie, odgrywało ważną rolę w obrzędach italskich „Skoczków” zbrojnych Saliów, którzy w Rzymie płąsali dwukrotnie: w miesiącu Marsa, u progu wiosennego nowego roku, i w 8 miesięcy później, pod koniec roku agrarnego, w porze jesiennych siewów.

Odpowiednikiem, a może wzorem Kuretów w kulcie frygijskiej Matki Bogów, Kybeli, byli Korybanci, również orszak drugorzędnych mocy spieszących z pomocą naczelnemu bóstwu w krytycznych chwilach misteryjnego dramatu. Kybele dotarła do Grecji pod koniec VI w.; w V w. opiewał ją Pindar, rzeźbił Fidiasz. Korybanci i ich śmiertelni naśladowcy, nie ograniczając się do funkcji apotropaicznej Kuretów, uprawiali czystą choreię natury, natury w stanie skrajnego wzburzenia. Ich dzikim płąsom i urywanym krzykom towarzyszyła melodia żywiołów, w której rzewne tony fletów tłumił metaliczny dźwięk broni, głuche dudnienie tamburów i suchy trzask bębenków. Gdy szal osiągał szczytu, zdarzało się, że ktoś tracił świadomość i poczucie bólu; w uniesieniu ranił się składając bogini i jej okaleczonemu oblubieńcowi ofiarę z krwi i męskości.

Do dźwięku oręża jako narzędzia ekstazy uciekali się czasem sakralni rzezańcy Kybeli, Gallowie, systematycznie zaś studzy kappadockiej Ma, przez Rzymian utożsamionej z Belloną, którzy uzbrojeni w miecz i obosieczny topór wirowali dziko w takt bębnów i piszczałek, kalecząc się, by skropić krwią posąg bogini.

Podobną choreią czciły kiedyś efeską boginię Amazonki, dziewczyny z toporem i tarczą. W pamięci potomnych ich dzikie praktyki żyły w obrazie niewiast, które dobrowolnie poświęcają znak swojej płci, pierś; nie po to, by lepiej strzelać z luku, jak sądzili Grecy, lecz w darze bogini, wielopiersnej pani życia; ranne Amazonki z Efezu rzeźbił Poliklet, Fidiasz, Kresilas. Choreia w służbie Matki Bogów zdradzała wiele wspólnych rysów z mityczną choreią dionizyjską. Obie łączy Pindar w obrzędzie niebieskich orgii.

Zaczyna je przed Wielką Matką huk bębnów; trzeszczą grzechotki i płonące żagwie sosnowe; zawodzą donośnie Najady; szal, krzyk, zawrotny taniec. Ukryty ogień w piorunie Zeusa rozżarza się i porusza, skacze włócznia Aresa, syczą tysiącnymi głosy węże na egidzie Ateny. Zaprzęgiem z lwów nadciąga Artemida, bo Boga Wrzawy urzekają również płąsy stad dzikiego zwierza⁶.

Może więc przez obrzędy ku czci Kybeli choreia oręża trafiła do religii dionizyjskiej. Był to proces, który — wnosząc z malowideł na wazach — zaczął się z początkiem V w. Natomiast jej obecność w ce-

⁶ Fr. 86 Turyn (dytyramb dla Teban).

remoniach ku czci Artemidy (pyrriche na Amaryzjach eubejskich i Soteriach megaryjskich), Ateny (pyrriche ma attyckich Panatenajach, procesja wojowników z bronią na Atenajach spartańskich) i Hery (tłumny pochód młodych z bronią i zawody z nagrodą w postaci tarczy na Hekatombaiach argiwskich) jest prawdopodobnie religijnym spadkiem po egejskiej Pani natury.

Wyrazem związków religii artemizyjskiej i dionizyjskiej jest bakchiczny taniec Amazonek. Pod koniec epoki archaicznej chóry Amazonek pojawiają się na 2 czerwonofigurowych wazach: z Luwru (nr CA 2925) i Berlina (nr 3766); na berlińskiej gałązki winorośli i kozioł podkreślają klimat dionizyjski.

Tak chóry pyrrichiczne, jak i cykliczne wchodziły do programu Dionizjów w hellenistycznym Teos (CIG II 3089, 3090). Związki chorei oręża z choreią dionizyjską sprawiły, że Aristokles, w ślad za Aristoksenem, uważał *pyrriche* i satyrowy taniec *sikinnis* za pokrewne gatunki orcheistyczne.

Konkretnym zastosowaniem chorei oręża w służbie uprawy roli był tessalski i macedoński taniec plonów, *karpaia*, uprawiany z okazji siewów zboża i obrazujący walkę z jego grabieżcą⁷.

W czasach Kallimacha taniec orężny uświetniał w Kyrenie uroczystość apollińską, Karneia; wykonywali go mężczyźni z jasnowłosymi Libijkami (*Hymn Apoll.* 85-96). Wiadomość o tym jest bardzo cenna, ponieważ Karneia były jednym z głównych świąt obchodzonych powszechnie przez Dorów, po drugie zaś ze względu na udział niewiast libijskich. Już bowiem Herodot podawał, że dziewczęta libijskie z nad jeziora Tritonis urządzają krwawe walki ku czci bogini wojny, którą autor, naturalnie, utożsamiał z Ateną (IV 180). W sferze religii zaś od walki do dzikich piasów wiedzie krótka droga.

Wojenny taniec z bronią

Jest samo przez się zrozumiałe, że choreia oręża wiązała się z rzemiosłem wojennym. Spotykana u różnych ludów na całym świecie, narodziła się z głodu mocy i z przeżycia mocy w obliczu wroga, z gniewu na żywego i lęku przed poległym. Sama walka miała do pewnego stopnia charakter tańca, który regulowały ściśle określone normy.

W starożytnej Grecji zachowały się ślady tych koncepcji. Podobnie jak rzymski Mars, tancerzem był uosabiający wir bitwy Ares, który pisał w chórze olimpijskim z *Hymnu do Apollona*, a na hezjodejskiej

⁷ Xen. *Anab.* VI 1, 7; Hesych. s. *karpaia*; zob. K. Latte. *De saltationibus Graecorum.* Giessen 1913 s. 54-56.

Tarczy Heraklesa „ryknąwszy szalał wokoło”⁸. Przed spotkaniem z Aja-
sem, które będzie przebiegać niemal jak scena baletowa, Hektor oświad-
czał z dumą, że potrafi uderzyć w gęstwę szybkich rydwanów i potrafi
w starciu wręcz tańczyć na cześć Aresa (II. VII 240). Z pojedynku z Me-
nelaosem, stoczonym w obrzędowy sposób, Paris wrócił do swej kom-
naty — co prawda z pomocą Afrodyty — piękny i strojny, jak gdyby
powracał nie z boju, lecz z chóru (II. VIII 391-394). Jeszcze ok. 410 r.
boga wojny, płásającego na czele zastępów zbrojnych, przedstawia
Eurypides w tebańskiej tragedii *Fenicjanki*, której chór przerażony ko-
lejnym najazdem Argiwów ubolewa nad swoim losem:

Aresie, dlaczego zachwycasz się krwią i śmiercią, głuchy na głos świąt dionizyj-
skich? Dlaczego nie rozplatasz włosów młodych pod wieniec, ozdobę pięknych chórów,
nie grasz na oboju słodkiej melodii, w której objawiają się miłośniczkę chórów,
Charyty, lecz „bronionośną” pieśnią pobudziwszy [epipneusas] wojsko przeciw Tebom
wiedziesz w płasach pochód z przeklętym fletem [anautotaton komon prochoreueis]?
(784-791).

Na związek chorei i walki wskazują różne terminy stosowane za-
razem w jednej i drugiej dziedzinie. Hektor znał „śpiewo-taniec” na
cześć Aresa. Świeckim odpowiednikiem kreteńskich Kuretów byli ku-
roi spartańscy, doborowi wojownicy, niegdyś komi, z czasem piesi.
„Naprzód, zbrojni kuroi Sparty, w taniec Aresa!” — wołał do nich ano-
nimowy autor pieśni, uchodzącej za dzieło Tyrteusza⁹. Cypryjski taniec
wojenny, *prylis*, jest etymologicznie powiązany z Homerowym rze-
czownikiem *pryleis*, oznaczającym pieszych wojowników. Na szczególną
uwagę zasługuje pod tym względem epicki czasownik *rhoomai*, używa-
ny na określenie szybkiego ruchu pieszych wojowników (II. XI 50),
ich tańca wokół stosu pogrzebowego (Od. XXIV 69) i chóralnych płą-
sów Nimf (II. XXIV 616; *Hymn. Ven.* 261).

W Tessalii mężni wojownicy byli rzekomo okreśłani mianem *proor-
chesteres* (synonim Homerowych „wojowników na przedzie”, *proma-
choi*) i otrzymywali posągi w nagrodę za „dobrze odtańczoną” bitwę¹⁰.
W połowie VI w. Spartanom, noszącym się z zamiarem podboju Arkadii,
Delfy obiecały „pod taniec Tegeę uderzaną stopami” — zwodnicze
słowa, bo płásali w niej nie jako zwycięzcy, lecz jako brańcy, w oko-
wach (Herod. I 66). Blisko 2 wieki później Epaminondas, mąż stanu
obeznany z problemami muzyki jak żaden inny, nazywał równinę beo-
cką „orchestrą wojny”¹¹.

W świetle tych przekazów zaskakuje nieco stanowisko Homera,

⁸ Hesiod. *Scutum* 99. Wyrażenie interpretuje w kategoriach „mocy” G. Murray, którego niesłusznie krytykuje Latte (jw. s. 29).

⁹ PMG 857; zob. IGV 1 nr 457.

¹⁰ Lucian. *De salt.* 14.

¹¹ Plut. *Apophth. imper.* 18 s. 193 E.

którego zdaniem ludzie chorei i ludzie walki kroczą różnymi drogami. W *Iliadzie* Eneasze z sarkazmem określa Merionesa z Krety mianem tancerza (XVI 617), a Priam wspominając z żalem 3 poległych synów, „dobrych” w boju, łaje surowo 9 pozostałych przy życiu nazywając ich kłamcami i tancerzami, „dobrymi” w płasach chóralnych (XXIV 261). Odyseusz, co prawda, zachwyca się tańcami Feaków, lecz Feacy są szczęśliwym ludem, który mieszka daleko i nie musi się obawiać wrogów. Z uwagi na bezpieczeństwo wspólnoty otoczonej wrogami poeta odrzuca choreię, lecz tęskni za życiem, w którym można ją spokojnie uprawiać. Zobaczymy niebawem, że Sparta, kraj uosabiający męstwo i nie lękający się sąsiadów, nie musiała dokonywać tak bolesnego wyboru.

*

Za kolebkę chorei oręża w służbie wojny uchodziła również Kreta. Z Krety pochodził Meriones, Homerowy tancerz. Młodzieńcy płasający w chórze knossyjskim z Tarczy Achilleśa noszą jeszcze złote mieczyki na srebrnych pasach. Na Krecie były uprawiane jako tańce orężne: *orsites*, czyli „pobudzacz do walki”, *epikredios*, którego natury nie udało się dotąd określić na podstawie nazwy, i *telesias*, powiązany etymologicznie z *telete*, obrzęd misteryjny¹². Taniec *telesias* znano również na dworze macedońskim: w 368 r. podczas niego padł ofiarą zamachu król Aleksander II. Między innymi również z Krety wywodzono *pyrriche* — najbardziej rozpowszechnioną formę (lub nazwę) chorei orężnej w Grecji.

Nazwa *pyrriche* pochodzi od czerwonej (*pyrre*) szaty noszonej podczas walki¹³. Jest to zwyczaj znany u ludów pierwotnych, na starożytnym Wschodzie i w Rzymie (zob. wyżej). W swych początkach *pyrriche* była najprawdopodobniej tańcem-bitwą. Jej zasad można dopatrzeć się w Homerowych pojedynkach Menelaosa z Parysem, Ajasa z Hektorem, zwłaszcza zaś Diomedesa z Ajasem na igrzyskach pogrzebowych ku czci Patroklosa.

Dwa zabytki ukazują choreię orężną, która zachowała jeszcze coś z pozorowanej walki: geometryczny *kantharos* z Kopenhagi (Muz. Nar. nr 727) i terakotowy sarkofag z Klazomenai w British Museum¹⁴. Na wazie 12 postaci męskich (13 jest lutnistą) wykonuje różne ewolucje ta-

¹² Wymienia je Athenaios; pierwsze dwa za Aristoklesem (XIV 629 C), trzeci dwukrotnie — za Tryphonem (XIV 629 D, 630 A). Z Krety wywodził *telesias* Tryphon, zob: Latte, jw. s. 6 n., 31.

¹³ Hesych s. *pyrricha*; „płaszcz lub pawęż”. Przez „pawęż należy rozumieć tarczę z wikliny, obciążoną czerwoną skórą wołą. Tak Latte (jw. s. 28 n.), z powołaniem się na przykłady u innych ludów.

¹⁴ A. S. Murray. *Terracotta sarabphagi, Greek and Etruscan, in the British Museum*. London 1898 tabl. 2.

neczne; 2 pośrodku, osłonięci tarczami, włócznie dzierżąc, tańczą naprzeciw siebie; w lewym krańcu zmagają się 2 pary z mieczami w dłoniach. Również na sarkofagu są przedstawione pary uzbrojone w tarczę, hełm i miecz, obecność fletnisty wskazuje, że spotkania mają charakter igrzysk.

Zasadę tańca zbrojnego w parach z biegiem lat zarzucono. Liczne wazy z 2. poł. VIII w. ukazują pochody wojowników, czasem jak się zdaje, wykonujących taniec. Na amforze z Luwru (nr C A 1823) 23 mężczyzn kroczy jeden za drugim, podnosząc włócznię jak gdyby do zadania ciosu¹⁵. *Kantharos* z Drezna (nr 1699) zdobi szereg postaci, z których zewnętrzne mają miecze i włócznie, wewnętrzne zaś suną z gestem osób dzierżących tarcze¹⁶. Na zabytkach z VII-IV w. pyrrichiści tworzą chóry bez podziału na pary.

Pyrriche uświetniała attyckie Panatenaje, tak Wielkie, urządzone co 4 lata od 566 r., jak Małe, obchodzone co rok od czasu zjednoczenia Attyki gdzieś w X wieku. Panatenajską *pyrriche* zdaje się upamiętniać *kantharos* z Kopenhagi i z Drezna (oba z VII w.). W epoce klasycznej piszą ją poeci — zawiera więc słowo — a wykonują zawodnicy podzieleni na chłopców i mężczyzn (w IV w. dochodzi, jako trzecia, grupa efebów), rekrutowani i nagradzani według fyl. Ceniono zwłaszcza umiejętność operowania tarczą, co już Hektor uważał za znamię rzemiosła wojennego¹⁷.

Zdaniem Platona¹⁸, sama Atena chętnie ruszała w taniec z bronią. Amazońskie cechy bogini najprawdopodobniej sięgają czasów, z których pochodzą jej związki z Wężem, duchem wegetacji, tudzież obrzędy natury agrarnej w rodzaju pokutnych Plynteriów przed żniwami czy Arretoforiów, zapobiegających obumarciu płododajnych mocy, po żniwach.

Egejska przeszłość leży też zapewne u źródeł chorei oręża w służbie Artemidy. Główne bóstwo jońskiej Eubei, Artemida, zwana Amarysia — od miejsca kultu, Amarynthos w pobliżu Eretrii — miała zdecydowanie wojenny charakter. W pochodzie ku jej czci brało kiedyś udział 3 tys. hoplitów, 600 jeźdźców i 60 rydwanów (Strabon X 448). Zrozumiałe jest więc, że do programu eubejskich Artemizjów wchodziła *pyrriche* zajmując ważne miejsce: podczas niej ogłaszano dekrety na rzecz zasłużonych osób¹⁹.

¹⁵ Zob. A. Kauffmann-Samaras, „Revue archéologique” 1972 nr 1 s. 23-30.

¹⁶ T. R. L. Webster. *The Greek Chorus*. London 1970 s. 6 n.

¹⁷ Aristoph. *Nubes* 988-989; Eurip. *Andr.* 1135-1136; zob. II. VII 238.

¹⁸ *Leges* 796 B. *Crat.* 407 A; zob. Dion. Hal. VII 72,7 (*pyrriche* wynalazkiem Ateny).

¹⁹ Zob. M. Nilsson. *Griechische Feste*. Leipzig 1906 s. 239.

W tym kontekście należy wspomnieć o chórach pyrrichicznych z megaryjskiej osady Pagai. Wspomina je inskrypcja z lat 65-57²⁰ jako główny składnik miejscowych Soteriów — obrzędu, który A. Wilhelm odniósł do czczonej w Pagai Artemidy z przydomkiem Soteira (*Paus.* I 44,4). Według Pauzaniaza (I 40,2-3) Artemis Soteira w dobie najazdu Kserksesa dała zwycięstwo armii megaryjskiej nad potężnym oddziałem perskim. Na podobieństwo delfickich, megaryjskie Soteria mogłyby więc upamiętniać po prostu triumf nad wrogiem, w tym wypadku uprawiana na nich choreia oręża miałyby czysto wojskowy charakter. Lecz Artemis Soteira była w szczególnym stopniu boginią wegetacji; w lakańskich Boiai odbierała cześć pod postacią drzewa mirtowego. Przydomek Soteira nosiła przede wszystkim Kore; stąd prawdopodobnie sama Artemida uchodziła czasem za córkę Demeter.

Z przeżycia mocy i głodu mocy, w obliczu śmierci wroga lub druha w walce, narodził się taniec z bronią. Według tradycji starożytnej, powołującej się na Arystotelesa i Archilocha, *pyrrichę* miał „wynaleźć” Achilles przy stosie (*pyra*) Patroklosa (*Aristot.* fr. 519 R.) bądź jego syn Pyrrros, rad z zabicia w pojedynku trojańskim wodza Ketejów, Eurypylosa (*Archil.* fr. 190 B.). Nie etymologia terminu „*pyrriche*”, lecz okoliczność tańca zasługuje w obu przekazach na uwagę.

Taniec zwycięstwa żył w Grecji jako *pean*, w którym doznanie potęgi mieszało się z uczuciem lęku przed poległymi wrogami, z czasem przybierającym postać lęku przed bóstwem, które zazdrości człowiekowi powodzenia. Element niepokoju przeważał w pogrzebowym tańcu z bronią.

O pogrzebowej chorei oręża każe myśleć — z uwagi na swe przeznaczenie — sarkofag klazomeński (zob. wyżej). Na Cyprze, jeszcze za życia Arystotelesa, w czasie pogrzebów królewskich na czele pochodu ze zwłokami kroczyło wojsko wykonując *pyrrichę*²¹. Platon w pogrzebie swych idealnych urzędników-kapłanów — z którego wyklucza treny na rzecz hymnów wznoszonych przez chłopców i dziewczęta — każe otwierać orszak ze zwłokami młodzieńcom pod bronią (*Leges* XII 947 C—D).

Zmarły potrzebował pomocy ze strony żywych, szczególnie gdy już płonął na stosie. Kiedy płomienie ogarnęły zwłoki Achillesa, wojownicy achajscy obiegali stos (czasownik „obiegali” można by oddać przez „tańczyli”). Powstał ogromny hałas — dodaje poeta (*Od.* XXIV 69-70). Jego uwaga tłumaczy sens obrzędu: hałas miał odstraszyć wrogie siły.

²⁰ I G VII 190; zob. A. Wilhelm, „Oest. Jahresh.” Bd. 10:1907 s. 17 nn.

²¹ *Aristot.* fr. 519 R. (gdzie na podstawie townlejańskich scholiów do Homera, których nie znał Rose, należy poprawić „Krete” na „Cypr”, zob. Latte, jw. s. 114).

W tym samym celu, gdy umierał król spartański, kobiety obchodziły miasto uderzając w spiżowe misy²².

Tanec z bronią w Sparcie

Tradycja literacka uważała Spartę za kraj szczególnie uprawiający igrzyska orężne, zwłaszcza taniec z bronią *pyrriche*. Omawia je dość szeroko Athenaios (XIV 630 D—631 C), opierając się na późnohellenistycznym autorze monografii O *chórach*, Aristoklesie, którego źródłem jest z kolei — działający w 2. poł. IV i w początkach III w. znany teoretyk muzyki, nostalgiczny zwolennik starej muzyki helleńskiej, uczeń Arystotelesa — Aristoksenos z Tarentu. W czasach, kiedy żył Aristokles (ok. 110 r.), w większości krajów greckich *pyrriche* utraciła charakter orężny zastępując włócznie dionizyjskim tyrsem, lecz nadal cieszyła się uznaniem słynąc z pięknych melodii i energicznych rytmów. Snując przy okazji refleksje natury historycznej Aristokles stwierdzał:

Pyrriche nie zachowała się u innych Hellenów; i tak się złożyło, że razem z jej upadkiem ustały też wojny. Jedynie wśród Spartan utrzymuje się nadal jako zaprawa do wojny. W Sparcie bowiem uczą się tańczyć *pyrrichę* wszyscy chłopcy z chwilą ukończenia pięciu lat życia (631 A).

Aristoksenos sądził, że *pyrriche* ze względu na szybkość przypomina taniec satyrowy²³, jakkolwiek zdaje się mieć charakter wojenny — co do tego więc można już było wtedy żywić wątpliwości — ponieważ tańczą ją chłopcy uzbrojeni, na wojnie zaś potrzebna jest szybkość tak w pościgu, jak w ucieczce (630 D).

W IV w. wśród Greków bez porównania bardziej był rozpowszechniony taniec bez broni. Pewną jego postać Aristoksenos nazywał gimnopedyczną, prawdopodobnie pod wpływem spartańskiego święta Gimnopediów, sławnego ze swych popisów chóralnych. Taniec gimnopedyczny, raczej spokojny, polegał głównie na rytmicznych ruchach rąk i stąd budził skojarzenia z ćwiczeniami palestry: zapasami i wielobojem (631 B). W ciekawym rozdziale Athenaiosa, który poprzez Aristoklesa (z uwagi na rolę chórow) odtwarza może pogląd samego Aristoksenosa,²⁴ czytamy:

²² Herod. VI 58; pewna kategoria wojennych tancerzy nosiła po prostu miano „hałaśników”. Por. H e s y c h. s. Bryaliktai; zob. L a t t e, jw. s. 31.

²³ Zob. H e s y c h. s. sikinnis: energiczny taniec wojskowy Satyrów.

²⁴ Jego zasługą byłoby uznanie rzeźby za etap *paidei*. W szkole Arystotelesa przywiązywano znikome znaczenie do pedagogicznej roli sztuk plastycznych, jakkolwiek zalecano młodym oglądać raczej obrazy Polignota niż Pausona, ponieważ pierwszy ukazywał ludzi lepszych niż w rzeczywistości, drugi gorszych; zob. A r i s t o t. Pol. 1340a. Poet. 1448 a.

Rzeźby starożytnych mistrzów są zabytkami dawnego tańca. Z tej racji gesty rąk [cheironomia] są na nich ukazane ze szczególną troską. Również bowiem w tej dziedzinie szukali ruchów pięknych i dostojnych osiągając wielkość w dobrym. Z rzeźb przenosili gesty do chórów, z chórów zaś do palestr. Przez muzykę bowiem i troskę o ciało zdobywali dzielność i z uwagi na ruchy z bronią ćwiczyli się z pieśnią. Stąd uprawiali tak zwane pyrrichy i inne tańce tego rodzaju (XIV 629 B-C).

Aristoksenos opowiadając się za „tradycyjnym” czterostopniowym systemem wychowania przez rzeźbę, chór, palestrę z jej orchestycznymi odpowiednikami i *pyrrichę*, z drugiej strony zaś rzucając gromy na „barbarzyńską”, „pospolitą” muzykę teatrów, która królowała w Grecji za jego życia (632 B), przypominał zarazem, że „starożytni najpierw ćwicząc się w tańcu gimnopedycznym przechodzili do *pyrrichy* przed wkroczeniem do teatru”, i dodawał: „*pyrriche* zaś zwie się również gestykulacją rąk, cheironomia” (631 C). Tak więc idealną *paideię* zaczynała *cheironomia* w rzeźbie, a kończyła *cheironomia* w igrzyskach z bronią. Odnosiło się to do przeszłości już w epoce Aristoksena. W czasach Aristoklesa *pyrriche* spartańska, jedyna autentyczna, była uprawiana przez chłopców od szóstego roku życia, a zatem otwierała *paideię*.

Sam Aristoksenos był tak uderzony zamiłowaniem Spartan do igrzysk z bronią, że na przekór tradycji, uznanej nawet przez lakońskiego pisarza Sosibiosa (fr. 23 Jac.), nie wierzył w kreteńskie pochodzenie *pyrrichy*, lecz uważał ją za wynalazek Lakona, imieniem Pyrrichos (630 E).

Jakie miejsce zajmowała *pyrriche* w życiu Spartan? Platon uważający taniec z bronią za naśladownictwo pięknych ciał i odważnych dusz w trudach wojennych, pod tym kątem oceniał wysoko lakońskie „igry orężne”, *enoplia paignia* (*Leges* VII 796 B). Jeszcze Aristokles widział w nich zaprawę do wojny (631 A). Oba przekazy są owocem refleksji, nad którą zaciążył pogląd, kanoniczny w greckich kręgach intelektualnych od czasów oświecenia sofistycznego, że zjawiska kultury są formami z góry zamierzonej *paidei*; refleksji poczynionej na dodatek w dobie, kiedy w większości krajów greckich taniec z bronią zanikł bądź uległ daleko idącym przekształceniom. Nie mogą więc służyć za źródło do oryginalnej *pyrrichy*, która jako twór zamierzchłej przeszłości jest raczej obrzędową syntezą pewnej dziedziny życia niż świadomą próbą jej modyfikacji. Jedno nie ulega wątpliwości: tylko w Sparcie, tak pieczołowicie strzegącej tradycyjnych form kultury i z takim zapałem uprawiającej taniec z bronią, *pyrriche* winna zdradzać ślady swej pierwotnej funkcji. Rzeczywiście, inne źródła wskazują, że spartańska choreia oręża zachowała coś z obrzędu w religii natury, wojnie zaś służyła nie w sensie zaprawy do walki, lecz jako środek ułatwiający bezpośrednio przeżycie nastroju bojowego z jego wszystkimi odcieniami.

Ze względu na szybki rytm Aristoksenos uważał *pyrrichę* za podobną

do chorei satyrowej, którą Aristokles — śladem innych badaczy — zdaje się wywodzić z Krety. Rozumuje bowiem następująco: taniec nóg wynaleziono przed tańcem rąk, gdyż starożytni ćwiczyli bardziej nogi niż ręce w igrzyskach i na łowach. Kreteńcy są zaś myśliwymi, stąd też szybko nogami (630 B—C). Jak wiadomo, określenie „szybkonogi” nosi w *Iliadzie* Achilles, wzór wojownika. Rzecz jasna, samo podobieństwo rytmu nie upoważnia do mówienia o pokrewieństwie dwu gatunków muzycznych. Wydaje się jednak, że *pyrriche* i taniec satyrowy mają wspólne podłoże, którym jest choreia natury.

Wynika to z samego charakteru Satyrów. Na pół zwierzęce, falliczne bóstwa lasów i gór, z ochotą zaciągający się pod znaki Dionizosa, Satyrowie należeli do kategorii nadprzyrodzonych istot, których powołaniem była prokreacja i taniec. W tym aspekcie mieli wspólne cechy z kreteńskimi Kuretami. Już Hezjod uważał 5 siostr za matki górskich boginek — Nimf, niecnot i próżniaków — Satyrów, tudzież „igrołubych” tancerzy — boskich Kuretów (fr. 129 Rz).

Pierwowzory Satyrów pochodzą z epoki minojskiej. Krater „François” (ok. 570 r.) ukazuje ich pod nazwą Silenów, zapisaną już na tabliczce mykeńskiej z Knossos (KN V 466); nazwa „satyr” pojawia się na attyckim kielichu czerwono-figurowym z ok. 520 r. (ARV² p. 173, nr 12). Od V w. obie nazwy są używane zamiennie z tendencją do określania przez słowo Silen starego Satyra.

Hezjodejski motyw: Nimfa — Satyr — taniec, z obrzędowymi i artystycznymi wariacjami, wciąż i wciąż powraca na wazach od schyłku VII w. W 1. poł. V w. u Pindara pojawia się gniewny, płasający towarzysz łoża Najady, Silen z lakońskiego półwyspu Malea (P a u s. III 25,2). Omawiając tańce lakońskie z Maleli, Pollux, uczoney z czasów rzymskich, powtarza za swym źródłem: „Byli tam Silenowie i tańczący strasznie pod ich przewodem [lub „do ich muzyki”] Satyrowie (IV 104).

Powody „gniewu” i „strachu” odsłania częściowo Pauzanasz cytujący wspomniany fragment Pindara w związku z miastem Pyrrichos, położonym na drugim dzikim półwyspie lakońskim Tainaron. Według źródeł Pauzanasza nazwa miasta pochodziła: a) od Pyrrosa, syna Achillesa; b) od boga (Kureta imieniem Pyrrichos); c) od przybyłego z Malei Silena imieniem Pyrrichos — którego Pindar nie podawał. Z obowiązku przewodnika autor dorzuca, że mieszkańcy Pyrrichos czczą — związaną z wyprawą Amazonek — Artemidę z wojennym przydomkiem Astrateia i Apollona Amazońskiego, uważając archaiczne, drewniane posągi obu bóstw za dary wotywnie Amazonek.

Satyrowie, taniec grozy, Kureci, *pyrriche*, Artemida, Amazonki: wszystko układa się w obraz dzikich płasów na łonie natury, płasów orężnych, w każdym razie hałaśliwych. Silen Pindara jest *chorotypos*, dosłownie,

uderzający nogami plac taneczny — celem odstraszenia złych mocy w krytycznej porze roku, gdy nowe życie budzi się z zimowego letargu, zagrożone przez niespodziewane nawroty chłodu, szczególnie dotkliwego w górach²⁵. Przeżycie misterium wiosny z jego nadziejami i obawami jest na pewno jednym z głównych źródeł tak chorei satyrowej, jak pyrrhicznej i tłumaczy narodziny *pyrrichy* dionizyjskiej, której mimo-dramy przedstawiają zwłaszcza wojenne epizody z życia boga, jak jego wyprawa indyjska czy konflikt z Pentheusem.

Za bóstwa szczególnie związane z choreią oręża uchodzili w Sparcie Dioskurowie: Kastor i Polydeukes, bardziej znany pod rzymskim imieniem Polluksa. Platon rozprawiając o pedagogicznej roli chórów powołuje się na zbrojne gry kreteńskich Kuretów, lakońskich Dioskurów tudzież ateńskiej Dziewczyny i Pani, która ucieszona igrzyskami chorei nie uważała za stosowne pisać z próżnymi rękoma, lecz strojna w idealną *panoplię* odprawiała taniec; śmiertelni chłopcy, *koroi*, i śmiertelne dziewczyny, *korai*, winny naśladować gesty boskich chłopców (*kouretes*, *koroi*) z Krety i Lakonii tudzież boskiej dziewczyny z Aten (*Leg.* VII 796 B—C).

Kureci byli duchami wegetacji, boskimi towarzyszami i zbrojnymi współpracownikami „Zeusa kreteńskiego”, zwanego po prostu „największym chłopcem” (*megistos kuros*). „Dziewczyna” (*kora*), Atena, zachowując pewne cechy bóstwa agrarnego, z mykeńskiej opiekunki pałacu królewskiego stała się przewodniczką w boju, panią zastępów. Dioskurowie również należą do prastarych bóstw. W Lakonii odbierali kult w położonej na przedpolu Sparty Therapne, znanej ze swej przeszłości mykeńskiej. Uważano, że żyją pod ziemią lub na przemian: pod ziemią i w niebie — zdradzali więc cechy agrarne; stąd w samej Sparcie mieli wspólny przybytek z Charytami (*P a u s.* III 14,6). Uchodzili za młodych, bliźniaczych synów głównego boga²⁶. Ich kultowym znakiem była drewniana konstrukcja z 2 belek równoległych, spojonych 2 poprzecznymi, bądź 2 amfory z węzem. M. P. Nilsson uważa znak pierwszy za kratownicę domu²⁷. Dioskurowie byliby więc duchami domu. To samo znaczenie mogły z powodzeniem posiadać amfory z węzem. Z domowym charakterem Dioskurów wiązały się uczta, na którą zapraszał ich pan

²⁵ „Satyrowie na Tainaron” są wspomniani przez gramatyka Herodiana z II w. po Chr. (vol. I s. 244 Lentz) może jako alternatywny tytuł komedii Eupolisa *Heloci*.

²⁶ Dioskuroi, dosłownie „synowie Zeusa”, są znani też jako Tindaridai lub Tyn-daridai, według mitu „synowie Tyndareusa”. Zyskując uznanie wielu uczonych G. Maresch uważa (*Glotta* XIV 1925 s. 298 n), iż grecki wyraz Dioskuroi jest tłumaczeniem egejskiego Tindaridai, w którym element Tin- wiąże się z etruskim *Tinia*, bóg nieba, a -dar jest składnikiem patriotycznym (zob. etruski Numi-tor).

²⁷ *Geschichte der griechischen Religion*. 2. Auf. Bd. 1. München 1955 s. 408.

domu, uczta zazwyczaj skromna, złożona z sera, placka, fig i czosnku (*theoksenia*).

Podobnie jak inny strażnik domu, Soter, czyli Zbawiciel (utożsamiany z Zeusem), strażnicy domu, Dioskurowie nosili przydomek Soteres (Zbawiciele). „Zbawiali” dom przed złem w postaci głodu, lecz również przed napadem ze strony wroga. W Atenach ich przybytek leżał w newralgicznym punkcie podgrodzia, u północnego zbocza akropolis, skąd droga prowadziła na wzgórze zamkowe; w Lakonii — na przedprożu Therapne i samej Sparty; w Argos²⁸, jak się zdaje, na południowo-wschodnim stoku wzgórza zamkowego Larisy, skąd w jedną stronę wiodła ścieżka na akropolis, w drugą droga na południe (groźnie odsłonięte ze strategicznego punktu widzenia).

W spartańskim przybytku Dioskurów efebowie składali, w nocy przed obrzędową walką na Placu Jaworowym (P a u s. III 20,2), lustracyjną ofiarę z psa prastaremu bóstwu wojny imieniem Enyalios. W pobliżu wznosiła się archaiczna świątynia Aresa z przydomkiem Thereitas, którego posąg mieli sprowadzić z Kolchidy Dioskurowie (III 19,7-8). Drugim bóstwem wojny, z którym łączył Dioskurów spartańskich mit i obrzęd, była Atena. Pauzaniusz podaje, że Dioskurowie po powrocie z Kolchidy wzniesli świątynię Ateny z przydomkiem Azji (Asia) w lakońskiej osadzie Las (III 24,7), że w samej Sparcie doprowadzili do końca zaczęta przez Tyndareusa świątynię Ateny Pani Grodu, zwaną Spiżowym Domem (III 17,2), a na agorze mieli ołtarz w pobliżu ołtarza Ateny (III 13,6). Co więcej, już Epicharm uważał Dioskurów pospołu z Ateną za wynalazców *pyrrichy* pisząc, że Atena grała na flecie Dioskurom orężny *nomos* (fr. 75 Kaibel). Jest to opinia, którą podzielali inni autorzy dodając, że „odtąd Lakonowie uderzają na wrogów z towarzyszeniem fletu”²⁹.

Na związek Dioskurów z wojną wskazuje też ich ikonografia. Przedstawiani w ludzkiej postaci Dioskurowie są zawsze młodymi wojownikami, konnymi lub pieszymi, uzbrojonymi we włócznię, a czasem również w miecz, noszącymi na głowie *pilos* — charakterystyczne stożkowe nakrycie, które można uznać za rodzaj archaicznego hełmu. Cechy wojowników zachowują nawet podczas epifanii pokojowych. Naśladując je, z początkiem drugiej wojny messenijskiej 2 młodzi Messenianie zjawili się w obozie Spartan, świętujących Teoksenia, na pięknych koniach, odziani w białe chitony i purpurowe płaszcze, z piloi na głowach, z włóczniami w dłoniach; powitani jako Dioskurowie, rzucili się z włóczniami na wrogów, dokonując wśród nich rezi (P a u s. IV 27,1-3).

²⁸ Zob. G. R o u x. „Bulletin de correspondance hellénique” T. 80: 1956 s. 388.

²⁹ Scholium do P i n d. *Pyth.* II 127; zob. A r i s t i d e s. Or XXXVII 22 s. 310. Keil: Dioskurowie tańczą *pyrrichę* do melodii Ateny.

Z 2 Dioskurów w micie główną postacią był Polydeukes, syn Zeusa, w religii zaś raczej Kastor, mimo że niekiedy uważany za syna śmiertelnika, Tyndareusa. Doskonały biegacz i poskromiciel koni, Kastor uchodził za wynalazcę sztuki jeździeckiej i woźniczej; Polydeukes słynął z walki na pięści. Boscycy „chłopcy” byli wzorem chłopców ludzkich jako patroni agonistyki sportowej i współzałożyciele igrzysk olimpijskich. Stąd w Sparcie mieli świątynię przy Bieżni (Dromos), przez którą rozumiano z czasem cały zespół urządzeń sportowych (P a u s. III 14,6). U progu Bieżni stały ich posągi jako „dających znak do biegu”, *aphe-terioi* (P a u s. III 14,7)³⁰. Jeszcze w czasach Cesarstwa odbierali w Sparcie kult razem z Hermesem, panem igrzysk. Ku ich pamięci obchodzono wtedy igrzyska zwane Wielkimi lub Czcigodnymi Dioskuriami.³¹

W Sparcie Dioskurowie patronowali również agonistyce wojennej. W tej dziedzinie przodował znów Kastor jako jeździec na koniu i rydwanie. Był więc wzorem bohatera z czasów, kiedy zwycięstwo zależało od konnicy i wozów bojowych, kiedy doborowi wojownicy spartańscy, *koroi*, zwali się i byli konnymi (w epoce klasycznej zachowali nazwę konnych, lecz walczyli pieszo).

Dioskurowie byli wodzami armii spartańskiej w sferze religijnej, tak jak królowie w sferze świeckiej. Pod postacią posągów towarzyszyli Spartanom na wyprawach. Gdy w następstwie wyprawy przeciw demokratycznym Atenom w 507 r., nieudanej wskutek waśni między królami, postanowiono, że odtąd jeden król będzie wyruszał z wojskiem, a drugi zostawał w domu, zasadę tę odniesiono również do posągów Dioskurów (Herod. V 75). Wojsko wchodziło w kontakt z boskimi naczelnikami przez rytmiczny dźwięk i rytmiczny gest. Gdy „koroi Sparty ruszali w taniec Aresa”³², fletniści grali *melos* Kastoreion, pieśń lub melodię Kastora³³.

Prawdopodobnie wspominał ją już Pindar, który Hieronowi z Syrakuz, zwycięskiemu z czworokonnym zaprzęgiem na igrzyskach pytyjskich z 470 r., posyłał „kastoryjski” [hyporchem]³⁴, a istmijskie zwycięstwo Herodota z Teb uświetnił „hymnem kastoryjskim” (*Isth.* I 16). Komentując drugą *Odę Pytyjską* scholiasta zaznaczał, że utwór, posyłany Hieronowi był *hyporchemem*, a zwał się kastoryjskim, ponieważ według niektórych Dioskurowie wynaleźli taniec orężny. I dorzucał:

³⁰ W Olimpii ich ołtarz wznosił się u wejścia do hippodromu. P a u s. V 15,5.

³¹ I G V 1 nr 658 (napis dedykacyjny ku czci Dioskurów Zbawicieli i Hermesa, pana igrzysk); nr 559 (Wielkie Dioskuria); nr 602 (Czcigodne Dioskuria).

³² Page. *Poetae Melici Graeci* nr 857.

³³ Plut. *Lyc* XXII 2. *De mus.* 26 s. 1140 C; Pollux IV 78; Philostratus. *Gymn.* 19.

³⁴ *Pyth.* II 69 et scholia.

„Epicharm zaś mówi, że Atena grała na flecie Dioskurom *nomos* orężny; odtąd Lakonowie ruszają na wrogów z towarzyszeniem fletu. Inni przez kastoryjski rozumieją rytm, którym posługują się Lakonowie w starciach z wrogiem. Na temat zaś tańca *pyrrichicznego*, do którego pisano *hyporchemy*, panują różne opinie [...]”. (Wśród jego wynalazców figurują Kureci, *Pyrrichos* i *Thaletas* — obaj z Krety, *Pyrrros*, syn *Achillesa*, i sam *Achilles*).

Jak słusznie wskazuje U. Wilamowitz³⁵, scholiasta najprawdopodobniej powiedział za dużo, gdyż *Pindar* przez „kastoryjski” rozumiał po prostu „odnoszący się do zwycięstwa w jeździe na rydwanie”, czyli w sztuce, której patronował *Kastor*. Ze słów scholiasty wynika w każdym razie, że *hyporchem* budził skojarzenia z choreią oręża, mimo że był uprawiany również jako śpiewo-taniec bez broni. Wyraz *hyporchem* oznacza dosłownie „pieśń pod taniec”. Ponieważ całą grecką lirykę chóralną tworzyły pieśni pod taniec, w *hyporchemie* element taneczny musiał silniej dochodzić do głosu.

Wiązani z *hyporchemem* orężnym Dioskurowie uchodzili też za nauczycieli spartańskich *Karyatyd* (L u c. *De salt.* 10), których pląsy zdradzały dalekie pokrewieństwo z ekstatycznym, kiedyś zbrojnym tańcem dziewcząt w kulcie *lidyjskiej Artemidy* z *Efezu*, a nawet z tańcem w ogóle³⁶.

Za autora tekstów poetyckich do *pyrrichy* spartańskiej uchodził *Thaletas* z Krety. Drugim poetą, który dostarczał podkładu słownego do tańca z bronią, miał być *Tyrteusz*. Nie w elegiach, za pomocą których w dobie drugiej wojny *messeńskiej* uratował przed rozkładem wojsko spartańskie, lecz w krążących pod jego imieniem *anapestycznych* pieśniach marszowych, określających rytm kroku chłopców podczas ćwiczeń z bronią i dorosłych na wojnie³⁷. Rytmiczny krok, dźwięk fletów i słowa pieśni — 3 klasyczne składniki chorei — zaskakują w starożytnych opisach *Spartan* uderzających na wroga³⁸.

Już w obliczu nieprzyjaciół, po rozwinięciu linii bojowej, król polecał grać fletnistom melodię (*nomos*, *melos*) *Kastora*, sam zaś intonował *pean* marszowy. Zaczynał się taniec *Aresa*, zbrojny *agon*, do którego każdy *Spartanin* sposobił się całe życie w sportowych *agonach* *hoplickich* i *gimnicznych*, i do którego stawał w podniosłym nastroju. Podkreślał go zewnętrznym wyglądem: starannie uczesany³⁹, z rozpuszczo-

³⁵ *Pindaros*. Berlin 1922 s. 294.

³⁶ Sch. Townl. II. XIII 637; zob. *Attē*, jw. s. 30

³⁷ Athen. XIV 630 F; źródłem *Aristokles*.

³⁸ Zob. Thuc. V 70; Xen. *Resp. Lac.* XIII 8; Plut. *Lyc.* 22, *Inst. Lac.* 16 s. 238 etc.

³⁹ *Kesrkses* podziwiał czeszących się *Spartan* w *Termopilach*. Herod. VII 208.

nymi włosami, z wieńcem na skroniach, z orężem doprowadzonym do połysku, w purpurowych szatach — szczególnie, na który zwraca uwagę wielu autorów.

Ciekawe są ich interpretacje. Ksenofont uważa purpurową szatę za „jak najmniej kobiecą” (*Resp. Lac.* XI 3). Zdaniem Arystotelesa Spartanie noszą ją w boju, ponieważ purpura jest barwą męstwa i uczy lekceważyć krew płynącą z ran (fr. 542 R). Podobnie sądzą: Plutarch — purpura jest barwą męstwa, a zarazem, jako barwa krwi, potęguje lęk u niedoświadczonych i pomaga ukryć rany przed wrogiem (*Inst. Lac.* 24); Elian — barwa purpurowa tchnie powagą i sprawia, że krew z ran bardziej przeraża wrogów (*Varia historia* VI 6); Valerius Maximus — purpurowe tuniki miały ukrywać krew z ran (II 6,2).

Mimo pewnych kłopotów z lekturą, ze względu na swój kontekst, na uwagę zasługuje zwłaszcza przekaz Ksenofonta. Autor, znający doskonale obyczaje spartańskie, wymienia purpurową szatę i spiżową tarczę jako 2 pomysły Likurga w odniesieniu do agonu z bronią dodając, że pierwsza jest „jak najmniej kobieca”, druga „jak najbardziej wojenna”, gdyż najszybciej nabiera połysku i najwolniej śniedzieje. Odbijająca zły wzrok, lustrzana powierzchnia spiżowej tarczy była równie „pomysłową” bronią, jak „męską” purpura siejąca grozę wśród wrogów.

Pisarzy starożytnych zdumiał fakt, że Spartanie ruszali do boju wolnym, miarowym krokiem, zestrzajając ruch ciała ze słowami pieśni i dźwiękiem fletu, instrumentu artystycznego, nie zaś jak inni Hellenowie, pośpiesznie czy nawet biegiem, poderwani hukiem trąb i rogów. Rzeczowy Tukidydes widział w tym nie zwyczaj religijny, lecz troskę o zwartość szyku, trudną do zachowania przy uderzeniu dużymi masami wojska (V 70). Inni zwracają uwagę na zespolenie pierwiastków wojennych i muzycznych, podkreślając z podziwem, że Spartanie tym samym krokiem rytmicznym posługują się w chórach i — z towarzyszeniem fletu — uderzając na nieprzyjaciół⁴⁰. Bez względu na to, czy w tym konkretnym wypadku kierowali się celem praktycznym, jak sądzi Tukidydes, czy też tradycją, która czyniła z boju obrzęd religijny, zdołali nadać rzemiosłu wojennemu znamię dostojnej sztuki. Przy całej surowości i okrucieństwie obyczajów na co dzień, w bitwie potrafili opanować krwiożercze instynkty osiągając wielkość w grozie. Straszni i wspaniali zarazem, nie rzucali się na wroga z dziką wrzawą, pokona-

⁴⁰ Zob. Plut. *Inst. Lac.* 16 s. 238 B. Nawet w epoce Augusta, kiedy *pyrriche* należała już do groteskowego rodzaju orchestycznego, w swym słowniku nazw, związanych z grą na flecie, uczony aleksandryjski Tryphon wymienił między innymi utwór wojenny, polemikon, z podsumowującą uwagą: te wszystkie grano z udziałem tańca (A t h e n. XIV 618 C).

nego nie ścigali z zapamiętaniem⁴¹. Zbrojny agon na orkestrze wojny starali się rozegrać zgodnie z zasadami obowiązującymi w agonach na placu tanecznym. Kto zawiódł w boju, nie nadawał się do chórów, tchórzów spychano w nich na najpodlejsze miejsca⁴² — zwyczaj, który zdaje się mieć na myśli Sokrates głosząc: „Kto w chórach najpiękniej czci bogów, jest najdzielniejszym w wojnie” (Athen. VIX 628 F).

Odzwierciedleniem roli muzyki wojennej w życiu Sparty był kult Muz jako bóstw związanych z wojną. Ich przybytek leżał na akropolis, obok świątyni Ateny Ze Spiżowego Domu, dokąd na ważny obrzęd państwowy zdążali procesyjnie mężczyźni w poborowym wieku w pełnym uzbrojeniu⁴³. Zdaniem Pauzania Muzy odbierały cześć w tak ekspozowanym miejscu, ponieważ Spartanie ruszali w bój nie na hasło trąb, lecz w takt melodii fletów i uderzeń lutni⁴⁴.

Przed samą bitwą król spartański składał ofiarę Muzom. Według Plutarcha, który wspomina o tym parokrotnie⁴⁵, czynił to w imię paidei, by uśmierzyć gniew w piersiach wojowników, i w imię sławy — by dokonać czynów godnych pamięci. Traktując obrzęd spartański jako ilustrację obiegowej teorii muzyki Plutarch niczego nie tłumaczy. Mówi językiem filozofii, nie religii, Muzy Sparty zaś należą do sfery religii — religii wojny. Nie uznawał jej już Tukidydes widząc w wojennej muzyce spartańskiej środek na zwartość szyku bojowego. Platon uważał choreię oręża w ogóle za szkołę walki, bo uczy w igrzyskach unikania i zadawania ciosów. Pod tym samym kątem oceniał *pyrrichę* spartańską Aristokles.

Oba poglądy: że nawet wojenna muzyka uspokaja i że choreia oręża jest szkołą walki, wyrosły z wiary w dwojakie działanie muzyki: kojące, które uśmierza zło i nawet drapieżne zwierzęta zespala w zgodne chóry, i podniecające, które z udomowionych ludzi może uczynić na powrót dzikie stwory. Przez choreię oręża człowiek usiłował zawiesić na czas wojny swoje człowieczeństwo. Z tak pojętą choreią oręża Hellenowie spotkali się jeszcze w epoce klasycznej — u barbarzyńców. Ksenofont, na przykład, opisuje z zacięciem taniec z bronią paflagońskich Mossynojków, który sam oglądał podczas powrotu Dziesięciu Tysięcy spod Kunaksy.

W obozie greckim znano dobrze płąsy z bronią. Na dyplomatycznej uczcie z udziałem posłów króla paflagońskiego, Korylasy, oglądano wal-

⁴¹ Thuc. V 75; Plut. Lyc. 22,5.

⁴² Xen. Resp. Lac. IX 5.

⁴³ Zob. Polyb. IV 35.

⁴⁴ III 17,5. Warto dodać, że na akropolis ateńskiej miała posąg i czcicieli Atena Muzyczna: Plin. Nat. hist. XXXIV 76; I G II₂ 1447.

⁴⁵ Lyc. 21,4; Apophth. Lac. s. 221 A; Inst. Lac. 16 s. 238 B. De cohib. ira s. 458 E.

kę pozorowaną przez parę Traków i solistę z Myzji, taniec plonów w wykonaniu Tessalów i chóralne popisy Arkadów, którzy jak najpiękniej uzbrojeni śpiewali w rytm bojowy fletu, wznosili pean i ruszali w taniec, jak w procesjach do bogów; na koniec, by olśnić barbarzyńców, ktoś wprowadził dziewczynę, która z lekką tarczą w ręku wykonała z wdziękiem *pyrrichę*. Goście paflagońscy zapytali, czy niewiasty walczą u boku Hellenów i, naturalnie, otrzymali twierdzącą odpowiedź (*Anab.* VI 1). Uwierzyli w nią, ponieważ sami najprawdopodobniej uprawiali klasyczną choreię wojny, tak jak ich wschodni sąsiedzi, Mossynokowie, którzy przybywszy z pomocą Grekom ustawili się w szeregach po około 100 osób, jedni naprzeciw drugich, jak chóry. Następnie jeden wznosił pieśń, wszyscy inni zaś ruszyli śpiewając rytmicznie i zaraz uderzyli na wrogów (którymi byli ich ziomkowie). Napadnięci odniósłszy zwycięstwo ucieli głowy poległych napastników i pokazując je wrogom oraz Hellenom odprawiali taniec śpiewając pod jakąś melodię (*Anab.* V 4, 12-17). Obie strony podzieliły się niejako partiami chorei: napastnicy wykonali taniec szturmowy, napadnięci taniec zwycięstwa.

Z tych samych przeżyć narodziła się spartańska choreia oręża. Ślady jej pierwotnej tożsamości z wojną zachowały się przez wieki w historycznej Sparcie, której młodzież wykonując *pyrrichę* pozorowała walkę, a wojsko ruszając w bój naśladowało taniec z bronią.

L'ASPECT RITUEL DU COMBAT ARME EN GRECE

R é s u m é

Face aux situations critiques perturbant la vie quotidienne, l'homme primitif tâchait de s'armer en puissance. Les manifestations de celle-ci: passion et chaleur — au sens physique de ce terme — il les atteignait par le pourpre, couleur forte du sang et de la flamme, par le son ou par la seule vue des éléments puissants: airain ou fer, par le mouvement rythmé du corps enfin. Ainsi, naquit en Grèce une chorée en armes, considérée comme remède contre la faiblesse devant les mauvais génies ou l'ennemi homme. Elle était pratiquée, au service des divinités de la végétation, par les prêtres crétois-les Curètes, par les prêtres phrygiens de la Grande Mère-les Corybantes et, en partie, par les Amazones artémisiennes et les génies mystérieux du cortège de Dionysos. La chorée proprement guerrière laissa des traces dans la terminologie se rapportant en même temps à la lutte et à la danse, dans la danse du rouge — la pyrrhique, mais avant tout dans les pratiques guerrières des Spartiates: ils portaient au combat, conçu comme la danse d'Arès, au rythme des flûtes, couronnes sur la tête, vêtus d'habits pourpres, armes étincelantes de propreté; leur place dans les chœurs de paix dépendait de leur attitude dans la chorée de guerre. Ce sont les Dioscures qui étaient les patrons de cette chorée, comme ils étaient les vrais chefs de l'armée en marche et à l'attaque.