

ROBERT R. CHODKOWSKI

WIDOWNIA ANTYCZNEGO TEATRU GRECKIEGO

Agony dramatyczne w Atenach, jako jeden z punktów uroczystych obchodów świątecznych na cześć Dionizosa, gromadziły w teatrze tego boga dużą część społeczności ateńskiej polis. Przedstawienia teatralne były ważnym wydarzeniem w kalendarzu miasta Pallady. Były instytucją, dzięki której manifestowano wspólnotę obywatelską na widowni oraz poddawano ją próbie we współzawodnictwie na scenie i orchesterze¹. Najważniejszym świętem Dionizosa, na którym występowały chóry dytyrambiczne, tragediowe i komediowe, były oczywiście Dionizje Wielkie, zwane też Miejskimi (Διονύσια τὰ μεγάλα, Διονύσια τὰ ἐν ἅσται). Dlatego też mówiąc o publiczności greckiego teatru, będziemy mieli na względzie widownię gromadzącą się u stóp ateńskiej akropolis podczas tych uroczystości. Zresztą materiały źródłowe, jakie na ten temat posiadamy, odnoszą się w głównej mierze do publiczności na Dionizjach Wielkich².

Teatr ateński przechodził kilka faz swego rozwoju³. Najpierw występy chórów najprawdopodobniej miały miejsce na agorze⁴. Z tego okresu nie

Dr hab. ROBERT R. CHODKOWSKI, prof. zw. – kierownik Katedry Teatru i Dramatu Antycznego Instytutu Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: ul. Powstańców Śląskich 28, 20-806 Lublin.

¹ S. G o l d h i l l. *The Audience of Athenian Tragedy*. W: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 55.

² Zbiera je w angielskim przekładzie praca: E. C s a p o, W. J. S l a t e r. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor 1995 s. 286-330.

³ M. B i e b e r. *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton 1961 s. 54 nn.; A. W. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford 1966; N. G. L. H a m m o n d. *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*. „Greek, Roman and Byzantine Studies” 13:1972 nr 4 s. 387-450 oraz 29:1988 nr 1 s. 5-33; S. S c u l l i o n. *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Stuttgart 1994; D. W i l e s. *Tragedy in Athens*. Cambridge 1999 s. 23-62.

⁴ Chodzi tu raczej o pierwotną agorę na północno-wschodnim stoku Akropolis. Por. S. G. M i l l e r. *Ikria and Orchestra – in Which Agora?* W: *Sources for the Ancient*

mamy prawie żadnych wiadomości o widowni, jaką gromadziły występy Tespisa, Choirilosa, Frynichosa, Pratinasa oraz młodego Ajschylosa. Patriarcha Focjusz w swoim *Leksykonie* (s.v. ἴκρια) pisze, że pierwotnie na agorze znajdowały się drewniane ławy (ἴκρια), „z których widzowie oglądali agony dionizyjskie, zanim zbudowano teatr w okręgu Dionizosa”⁵. *Księga Suda* (s.v. Pratinas) informuje nas, że gdy Pratinas w okresie 70. olimpiady (500/499-497/496) współzawodniczył w konkursie dramatycznym z Ajschylosem i Choirilosem, w czasie przedstawienia ławy zawaliły się pod widzami, którzy na nich stali, i dlatego Ateńczycy zbudowali teatr⁶. Słownik Hezychiusza, powołując się na Eratostenesa, filologa aleksandryjskiego z III wieku przed Chr., objaśnia wyrażenie παρ’ αἰγείρου θέα – „miejsce przy topoli”, które weszło do języka greckiego jako zwrot przysłowiowy, oznaczający miejsce w teatrze o słabej widoczności, w następujący sposób⁷: „miejsce przy topoli: Eratostenes podaje, że było to miejsce przy jakiejś topoli (jest to rodzaj drzewa) niedaleko ław. Aż do tego więc drzewa sięgały przygotowane ławy, wykonane z prostych drewnianych słupów i przytworzone do nich deski, tworzące jakby schody, na których siadano, zanim zbudowano teatr”. Eustacjusz w komentarzu do *Odysei* (5, 64) wyjaśnia ponadto, że było to miejsce dla widzów, dla których zbrakło siedzeń na ławach, miejsce najtańsze (εὐωνοτέρα).

Z przytoczonych przekazów starożytnych możemy wyciągnąć wniosek, że Ateńczycy byli żywo zainteresowani agonami dramatycznymi już w pierwszym okresie ich istnienia i licznie brali w nich udział, tak że nie wystarczało dla nich miejsc siedzących na ławach. Zawalenie się tych ław, jak można przypuszczać, nastąpiło zapewne na skutek ich przeciążenia zbyt liczną widownią. Ta katastrofa, według cytowanej *Księgi Suda*, była przyczyną przeniesienia miejsca przedstawień. Naszym zdaniem nie był to chyba powód najważniejszy: ławy przecież można było naprawić. Należy raczej przypuszczać, że na agorze nie było już dość miejsca na rozbudowę widowni odpowiednio do potrzeb wzrastającej liczby mieszkańców Aten, dlatego poszukano nowej lokalizacji dla teatru na stoku Akropolis, w pradawnym

Greek City-State. Ed. by M. H. Hansen. Copenhagen 1995 s. 218-219; D. W i l e s. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge 2000 s. 104.

⁵ Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysus* s. 11.

⁶ *Tragicorum Graecorum Fragmenta* [TrGF]. Vol. 1. Ed. B. Snell. Göttingen 1971 s. 80 – T 1.

⁷ Całość materiału dotycząca tego wyrażenia zbiera N. G. L. Hammond (*The Conditions of Dramatic Production* s. 391 nn.).

świętym okręgu Dionizosa, gdzie znajdowała się już świątynia tego boga⁸. Było to rozwiązanie optymalne tak ze względów religijnych, jak i architektonicznych. Ze względów religijnych – ponieważ święty okrąg wznosił sakralną atmosferę dla współzawodnictwa chórów; ze względów architektonicznych – ponieważ nowe miejsce oferowało naturalne warunki dla stworzenia bezpiecznej i wygodnej widowni na pochyłości wzgórza.

Teatr Dionizosa, usytuowany we wschodniej części południowego zbocza ateńskiej akropolis, wraz z upływem czasu podlegał ustawicznej przebudowie i przekształceniom⁹. W najwcześniejszym okresie widzowie prawdopodobnie zajmowali miejsca na stoku, siedząc tam lub stojąc¹⁰. Być może z czasem wykonano tarasy, by sobie wzajemnie nie przeszkadzali.

We wczesnych latach Peryklesa podjęto przebudowę teatru, która ciągnęła się niemal przez pół wieku. Najważniejszą innowacją było wzniesienie stałego budynku scenicznego (σκηνή)¹¹. Aby zrobić dla niego miejsce, przesunięto orchesterę o 12 metrów w stronę akropolis, co spowodowało konieczność przesunięcia także widowni. Dokonano wydrążenia w stoku wzgórza, dzięki czemu cofnięta nisza teatru powiększyła się. Dodano też nowe tarasy na górze. W tym teatrze, zwanym czasem peryklejskim, widzowie siedzieli na drewnianych ławach, umocowanych na zboczu, a jedynie pierwsze rzędy siedzeń były wykonane bardziej starannie z kamienia¹². W *Kobietach na święcie Tesmoforiów* Arystofanesa (w. 395) jest wzmianka o ławach (ἑκρία), a więc przetrwały one przynajmniej do 411 r., kiedy ta komedia była wystawiana na Wielkich Dionizjach.

Audytoryum powiększono następnie, gdy z inicjatywy Likurga Ateńczyka, słynnego mówcy i wpływowego polityka, ok. 330 r. dokonano całkowitej przebudowy teatru Dionizosa. Powiększono je do rozmiarów dziś widocznych. Widownia uzyskała kształt przedłużonego półkola z 78 stopniami w pionie, przedzielonymi dwoma szerokimi chodnikami poziomymi (διάζωμα). Chodnik wyższy sięgał poziomu biegnącej górą ulicy, zwanej *Peripatos* (promenada) i stanowił jej odcinek przejściowy. Znajdujące się za nim siedzenia sięgały, być może, aż do pionowego wycięcia w skale

⁸ Wspomina ją Pauzaniusz (120, 3).

⁹ W i l e s. *Tragedy in Athens* s. 23 nn.

¹⁰ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysos* s. 10 n.

¹¹ O. T a p l i n. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford 1977 s. 453-459; S. M e l c h i n g e r. *Das Theater der Tragödie*. München 1974 s. 83; P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysus* s. 34-40.

¹² P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysus* s. 19.

(κατατομή)¹³, gdzie w 319 r. choreg Trasylos wzniósł pomnik dla uczczenia swego zwycięstwa, zburzony przez Turków w 1827 r.¹⁴ Stopnie widowni spoczywały bądź na skale, bądź na podmurowaniu. Mają one wgłębienia służące do oparcia nóg widzów siedzących wyżej, jak i do odprowadzania wody deszczowej.

Ta nowa widownia była podzielona na trzynaście segmentów pionowych, zwanych *kerkides* (κερκίς – czółenka tkackie) ze względu na swój kształt, przypominający wydłużone trójkąty. Czternaście przejść między nimi oraz ścianami bocznymi, które tworzyły mury podporowe, umożliwiało dotarcie do wyznaczonych miejsc siedzących. Przyjmuje się, że miejsc tych było od 14 do 17 tysięcy. W wyjątkowych wypadkach, gdy widzowie się bardzo ścięśnili, teatr mógł pomieścić nawet do 20 tysięcy osób. Platon wprawdzie podaje, że sztuki Agatona oglądało aż 30 tysięcy widzów¹⁵, lecz uważa się, że byłoby to fizyczną niemożliwością. Wielki filozof posłużył się zapewne grzecznościową przesadą lub też 30 tysięcy oznacza tu tyle, co prawie całe Ateny, a więc ma znaczenie symboliczne¹⁶.

Pierwszy rząd liczył 67 siedzisk honorowych (προέδραι), wykonanych bardzo starannie z marmuru pentelikońskiego, z wygodnymi oparciami. Centralne miejsce w tym rzędzie zajmował tron kapłana Dionizosa Eleutherosa. Jego wierna kopia z I wieku przed Chr.¹⁷ mimo upływu tylu wieków zachowała się w dobrym stanie wraz z archaizującą rzeźbą oraz napisem: ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως – „(tron) kapłana Dionizosa Eleutherosa”. Także wiele z pozostałych zachowanych 59 siedzisk ma napisy określające miejsca innych dostojników: archontów, strategów, polemarchów, kapłanów, a nawet heroldów. Prawo do miejsc honorowych (proedrii) mieli także ważni goście zagraniczni, zasłużeni obywatele (prytanowie) oraz synowie obywateli poległych za ojczyznę¹⁸, lecz niekoniecznie w pierwszym rzędzie. Większość siedzeń honorowych, które dziś możemy oglądać w teatrze Dionizosa, pochodzi także z okresu rzymskiego i przypuszczalnie też są

¹³ Tamże s. 138 oraz 169.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ P l a t o. *Symposium* 175 E.

¹⁶ G o l d h i l l. *The Audience* s. 57 n.; C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 286.

¹⁷ Jego stan zachowania omawia A. W. Pickard-Cambridge (*The Theatre of Dionysus* s. 142 n.).

¹⁸ G o l d h i l l. *The Audience* s. 59 n.

wiernymi kopiami foteli z teatru Likurga¹⁹. Wysokość widowni w Atenach wynosiła ponad 30 metrów, a jego rozpiętość w najszerszym miejscu – ok. 100. Od tyłu i z obydwu boków biegły wspomniane już mury podporowe zwane *analematami* (ἀναλήματα).

Już w epoce klasycznej wznoszono teatry także poza Atenami, lecz najczęściej takich budowli powstało w epoce hellenistycznej. Gdy po podbojach Aleksandra Wielkiego kultura grecka rozprzestrzeniła się na wielkie obszary Azji Mniejszej i Egiptu, niemal każde większe miasto miało swój teatr. Dlatego resztki antycznych teatrów greckich można spotkać nawet w tak odległych krajach, jak Irak, Gruzja, Armenia czy Afganistan²⁰. Zatrzymajmy się na moment przy widowniach niektórych z tych budowli, by wskazać na istniejące różnice między nimi a audytorium teatru ateńskiego.

Najlepiej zachowała się widownia teatru w Epidauros na Peloponezie²¹. Powstał on przypuszczalnie w IV wieku przed Chr. i jest wyrazem będącej wówczas w rozkwicie greckiej matematyki, która pozostawała pod silnym wpływem pitagoreizmu i platonizmu²². Jako całość wykazuje więc doskonałą harmonię stosunków liczbowych. Jego widownia nie należy do największych, ponieważ na miejscach siedzących może pomieścić około 14 tysięcy osób. Jest ona podzielona na 12 segmentów w pionie, nie ma więc 13., który w teatrze Dionizosa w Atenach był prawdopodobnie zarezerwowany dla Rady Pięciuset (*Bule*)²³. Teatr w Epidauros bowiem nie był teatrem miejskim, lecz służył pielgrzymom przyjeżdżającym tu do świętego okręgu Asklepiosa, pełniącego funkcję medycznego centrum, w którym bóg dokonywał uzdrowień.

O ile teatr w Epidauros miał charakter typowo religijny, to powstały ok. 360 r. teatr w Megalopolis w Arkadii miał charakter raczej polityczny²⁴. Wzniesiono go dla podkreślenia znaczenia miasta, które przeciwstawiło się potężnej Sparcie. Był wykorzystywany nie tylko do przedstawień, lecz służył także jako miejsce zgromadzeń obywateli. Mógł on pomieścić

¹⁹ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Theatre of Dionysus* s. 271.

²⁰ H.-D. B l u m e. *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt 1984² s. 54 n.

²¹ A. v o n G e r g a n, W. M u e l l e r - W i e n e r. *Das Theater von Epidauros*. Stuttgart 1961; L. K a e p p e l. *Das Theater von Epidauros*. „Jahrbuch des Deutschen Archeologischen Institut” 1989 s. 83-106.

²² W i l e s. *Tragedy in Athens* s. 40.

²³ A. W. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd Ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford 1968 s. 269.

²⁴ W i l e s. *Tragedy in Athens* s. 36 n.

ponad 20 tysięcy widzów, był więc największym teatrem greckim. Z 59 rzędów kamiennych siedzeń, które były podzielone poziomymi przejściami na trzy kondygnacje, zachowało się zaledwie kilka, najbliższych orchesterze. Teatr ten był połączony na stałe z wielką salą posiedzeń rady miejskiej, mającą 6 tysięcy miejsc, usytuowaną za budynkiem scenicznym.

Za najbardziej odległy od Grecji właściwej należy uznać teatr w Ai-Khan, starożytnym mieście grecko-baktryjskim, nad rzeką Oksos (Amudarią) w Afganistanie²⁵. Jego widownia wyróżnia się tym, że została wzniesiona nie z kamienia, lecz z suszonej cegły, w latach 329-327. Składała się prawdopodobnie z 35 rzędów siedzeń, podzielonych na 8 sektorów. Ponad dwudziestym rzędem biegł poziomy chodnik o szerokości 2 metrów, dzielący amfiteatr na dwie części. Bezpośrednio poniżej tego przejścia znajdowały się łoża dla dostojników i osób zasłużonych: jedna pośrodku widowni, mająca 15 metrów szerokości, i dwie boczne – dziesięciometrowe. Ich głębokość wynosiła 3,30 metra. Łoża składały się z wygodnych siedzeń oraz znajdujących się nad nimi krytych małych pomieszczeń z drzwiami, które służyły zapewne jako szatnie. Przeniesienie *proedrii* na tak wysoki poziom wiązało się z tym, że aktorzy występowali już na podwyższonym *proskenie*, co spowodowało, że widoczność z pierwszych rzędów znacznie się pogorszyła. Wysoko położone łoża miał także teatr w Pergamonie, chociaż w nim zachowano także *proedrie* w pierwszym rzędzie.

Przejdźmy teraz do przedstawienia widowni rozumianej nie jako część budynku teatralnego, lecz jako zgromadzenia osób zajmujących w nim miejsca podczas przedstawienia. Wspomniano już, że teatry greckie mogły pomieścić od kilkunastu do 20 tysięcy widzów na miejscach siedzących. Wielkość tej widowni można więc porównać z liczbą osób gromadzących się dziś na koncertach muzyki młodzieżowej lub na zawodach sportowych w olbrzymich halach i na otwartych stadionach. Pod tym względem nie można więc jej kojarzyć z publicznością teatrów nowożytnych. Lecz i pod innymi względami widownia teatru greckiego różniła się od widowni teatrów nam współczesnych. Przede wszystkim teatr grecki był tworzony przez mężczyzn i dla mężczyzn jako instytucja obywatelska. Nie było kobiet tworzących dramaty czy nawet dytyramby, chociaż znamy kobiety piszące lirykę, jak Safona czy Korynna. Tylko mężczyźni mogli być choreutami, aktorami czy nawet statystami. Mężczyznom też powierzano wszystkie sprawy

²⁵ Opiaramy się na opisie, który daje M. L. Bernhardt (*Sztuka grecka IV wieku p.n.e.* Warszawa 1974 s. 252).

związane z przygotowaniem i organizacją przedstawień. Ta męska dominacja w teatrze greckim jest tak absolutna, że zrodziły się wątpliwości, czy kobiety w ogóle mogły być obecne na przedstawieniach. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu.

Najważniejsze świadectwa, które są wykorzystywane do wykazania obecności kobiet w teatrze w okresie klasycznym, pochodzą z dzieł Arystofanesa i Platona. Poza tym mamy kilka innych doniesień, lecz są to informacje późniejszych autorów, czasem o charakterze anegdotycznym, które odzwierciedlają sobie współczesną rzeczywistość²⁶.

Arystofanes w *Pokoju*, sztuce wystawionej na Dionizjach Wielkich w 421 r., parodiuje ofiarę, którą składa u niego Trygajos ze swym niewolnikiem (w. 956 nn.). Gdy w pewnym momencie sługa rzuca z kosza na widzów ziarna jęczmienia, Trygajos go pyta, czy już wszyscy dostali ziarna. Ten odpowiada, że każdy z widzów już je ma. Trygajos replikuje, że nie otrzymały ich jeszcze kobiety (w. 966): οὐχ αἱ γυναῖκες γ' ἔλαβον. Wówczas sługa oznajmia, że one otrzymają je wieczorem od swych mężów (w. 966-967): ἀλλ' εἰς ἑσπέραν δώσουσιν αὐταῖς ἄνδρες.

Ponieważ słowo greckie κριθή (ziarno jęczmienne) w żargonie oznaczało także penisa, mamy tu do czynienia z żartem o podtekście seksualnym, charakterystycznym dla starej komedii. Dla naszych rozważań nie to jednak jest ważne, lecz wzmianka o kobietach. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że Arystofanes ma na myśli kobiety siedzące w teatrze wśród widzów. Tak też to miejsce interpretuje większość badaczy, wyjaśniając, że chodzi tu o kobiety zajmujące wyznaczony dla nich odleglejszy sektor widowni, tak że rzucane ziarna do nich nie dotarły²⁷. Istnieje jednak możliwość i takiej interpretacji, że do zrozumienia żartu obecność kobiet nie była konieczna. Nie wyklucza jej A. W. Pickard-Cambridge, a w najnowszej literaturze zagadnienia broni jej S. Goldhill²⁸.

²⁶ Zestaw źródeł można znaleźć w pracy: C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 290 n.

²⁷ Tamże s. 289; A. J. P o d l e c k i. *Could Women Attend the Athens? A Collection of Testimonia*. „Ancient World” 21:1990 s. 27 nn.; J. J. H e n d e r s o n. *Women and the Dramatic Festivals*. „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 121:1991 s. 133-147.

²⁸ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 264; G o l d h i l l. *The Audience* s. 63. Goldhill jednak bardziej interpretuje własny przekład niż tekst oryginalny.

Naszym zdaniem to ostatnie rozwiązanie jest mniej prawdopodobne. Użyty przez Trygajosa czasownik λαμβάνω w czasie przeszłym dokonanym (aoryst) przez swe konkretne znaczenie i formę gramatyczną wskazuje, że bohater komedii ma na myśli moment dokonania czy też niedokonania czynności, to jest niepochwycenia ziarna przez realnie siedzące na widowni kobiety. Gdyby bowiem Arystofanesowi chodziło, jak sugeruje Goldhill, o wyrażenie myśli, że „kobiety nie mają penisa – women don't have a penis”, użyłby zapewne czasownika „mieć – ἔχειν”, a nie „złapać, schwytać – λαμβάνειν”. Użyłby też zapewne czasu teraźniejszego, analogicznie do słów swego sługi: οὐκ ἔστιν οὐδεὶς ὅστις οὐ κριθῆν ἔχει²⁹.

W języku polskim interesujący nas dialog można więc oddać następująco, tłumacząc słowo κριθῆν polskim: „nasienie jęczmienne”:

Trygajos: Jęczmiennego nasienia rzuć też trochę widzom.

Sługa: Proszę bardzo.

Trygajos: Już dałeś?

Sługa: Na Hermesa, pośród wszystkich widzów nie ma nikogo, kto nie ma nasienia.

Trygajos: Kobiety nie otrzymały.

Sługa: Wieczorem dadzą im mężowie.

W tym dialogu Trygajos traktuje rzecz poważnie, jego sługa natomiast robi sobie żarty. Mamy tu ponadto do czynienia z wyraźnym złamaniem iluzji scenicznej, co podkreślone jest dwukrotnym użyciem słowa θεαταί – „widzowie”. To ich Trygajos czyni uczestnikami swej procesji i ofiary, którą składa. Wspomniane kobiety są traktowane przez niego na równi z mężczyznami, a więc musiały być rzeczywiście na widowni teatru Dionizosa. Ponieważ siedzą na dalszych miejscach (prawdopodobnie w skrajnym sektorze), bohater sztuki stwierdza, że nie zdołały złapać (οὐκ ἔλαβον) rzuconego ziarna.

Innym tekstem źródłowym przytaczanym na dowód obecności kobiet w przedstawieniach tragedii są wypowiedzi Platona. I tak w *Gorgiaszu* (502 D) Sokrates pyta Kaliasza, czy jego zdaniem poeci stosują retorykę w teatrze. Otrzymawszy od niego potwierdzenie, mówi: „A zatem odkryliśmy pewien rodzaj retoryki kierowanej do publiczności złożonej z dzieci,

²⁹ S. Goldhill (*The Audience* s. 63) obydwie te zdania tłumaczy podobnie: „all the spectators have their barley/penis” (słowa niewolnika) oraz „women don't have barley/penis” (słowa Trygajosa). Tymczasem w tekście greckim mamy dwa różne czasowniki: ἔχω i λαμβάνω.

kobiet i mężczyzn, niewolników i wolnych”. Podobną myśl znajdujemy w *Prawach* tegoż filozofa (VII 817 B-C), że tragedia jest formą retoryki kierowaną w teatrze do chłopców, kobiet i całego tłumu. S. Goldhill stara się podważyć znaczenie także tych świadectw, twierdząc, że są one nieprzekonujące³⁰, ponieważ są wynikiem negatywnego stosunku Platona do tragedii i retoryki. Trudno zrozumieć tego rodzaju argumentację. Obydwa teksty wyraźnie mówią, że chodzi o publiczność w teatrze, a nie o odbiorców tragedii czy retoryki w ogóle. Poważniejszy jest drugi argument Goldhilla: zwraca on uwagę, że w zachowanych komediach nie ma bezpośrednich zwrotów do kobiet, chociaż jest ich dużo pod adresem mężczyzn, oraz że chociaż teksty antyczne mówią wiele na temat obecności i działań kobiet podczas innych świąt, nie wspominają żadnej kobiety w kontekście Dionizjów Wielkich³¹. Musimy jednak pamiętać, że kobieta w starożytnych Atenach zawsze stała na drugim, a może i dalszym planie. Jeśli wspomniano kobiety, to tylko wtedy gdy zachodziła tego konieczność. W teatrze aktorzy i choreuci mieli przed sobą męską publiczność, która i przeważała liczebnie, i siedziała bliżej, nie może zatem nas dziwić, że to mężczyźni są adresatami wypowiedzi padających ze sceny³². Tak więc należy chyba raczej przyjąć, że kobiety ateńskie także mogły oglądać przedstawienia w teatrze.

Oczywiście, jeśli się tam udawały, to zapewne nie w towarzystwie swoich mężów, jak to potem miało miejsce w starożytnym Rzymie, lecz razem ze swymi znajomymi czy przyjaciółkami. Zajmowały, jak powiedzieliśmy, miejsca odległe, a i liczebnie ich obecność była marginalna³³.

Pewniejsze informacje mamy odnośnie do obecności dzieci czy raczej chłopców na przedstawieniach teatralnych. Pewne jest, że efebowie, a więc starsi chłopcy, brali udział w procesji dionizyjskiej, podczas której nieśli posąg boga i prowadzili ofiarnego byka³⁴. Należy przypuszczać, że podczas agonów byli także na widowni. Teofrast w *Charakterach* (9, 5), przedstawiając człowieka bezwstydного (ἀναίσχυντος), pisze, że jest to ktoś, „kto kupuje miejsca dla zagranicznych gości, a potem im ich nie daje. Następnego zaś dnia zabiera ze sobą do teatru synów oraz ich wychowaw-

³⁰ Tamże s. 64 i 61.

³¹ Tamże.

³² Czy z tego, że w liturgii katolickiej są używane formy męskie (np. „Panie, nie jestem godzien”), można wnosić, że w kościołach nie ma kobiet?

³³ H e n d e r s o n. *Women and the Dramatic Festivals* s. 142.

³⁴ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 61.

cę”. Tekst ten pochodzi wprawdzie z ok. 320 r. przed Chr., lecz można wnosić, że i wcześniej chłopcy byli obecni na przedstawieniach. Świadczy o tym chociażby to, że efebowie, których ojcowie polegali na wojnie za ojczyznę, po uroczystej prezentacji w teatrze zajmowali miejsca na widowni w specjalnych rzędach dla nich przeznaczonych³⁵. Arystoteles w *Polityce* (VII 1336 b 20) chciałby zabronić młodym ludziom oglądania komedii, dopóki nie osiągną tego wieku, w którym wolno im brać udział w ucztach z winem, oraz dopóki nie uzyskają edukacji zabezpieczającej przed złym wpływem. Wynika z tego, że faktycznie młodzi ludzie komedie oglądali.

Dotychczas mówiliśmy o widowni teatru Dionizosa w Atenach, składającej się z wolnych obywateli i ich rodzin. Niektóre z cytowanych już źródeł wskazywały jednak na obecność w teatrze także niewolników, jak chociażby wspomniany przez Teofrasta wychowawca. O obecności niewolników na widowni wzmiankuje także Platon w swoich dialogach³⁶. Można przypuszczać, że bogatszym obywatelom niewolnicy towarzyszyli jako ich zwykła obsługa³⁷: nieśli dla nich poduszki do siedzenia i artykuły spożywcze, jak owoce czy napoje.

Osobną grupę stanowili metojkowie³⁸, to jest stali mieszkańcy Aten bez praw obywatelskich. Wiadomo, że brali oni udział w procesji dionizyjskiej, mogli być też aktorami. Należy zatem wnosić, że stanowili także znaczną część publiczności w teatrze. Wspomina ich Dikajopolis w *Acharnejczykach* Arystofanesa (w. 508). Sztuka ta wystawiana była na Lenajach, a więc święcie w zasadzie zastrzeżonym tylko dla Ateńczyków, lecz metojkowie są tu zaliczeni do nich jako „poślad po obywatelach – ἄχουρα τῶν ἀστών”, tzn. mieszkańcy drugiej kategorii.

Kilka wierszy wcześniej w tejże komedii (w. 505-506) Dikajopolis stwierdza brak na przedstawieniu lenajskim obcych (ξένοι) oraz sprzymierzeńców (ξύμμαχοι) Związku Ateńskiego. Wynika z tego, że jedni i drudzy byli obecni w teatrze podczas agonów na Dionizjach Wielkich. Świadczy o tym również to, że gdy w 424 r. Kallistrates w imieniu młodego Arystofanesa wystawił na Dionizjach jego *Babilończyków*, w których po-

³⁵ G o l d h i l l. *The Audience* s. 59.

³⁶ P l a t o. *Gorgias* 502 D; *Leges* 700 C – 701 A.

³⁷ T h e o p h r a s t u s. *Characteres* 9, 5 i 2, 11.

³⁸ Wspomina ich Arystofanes w *Acharnejczykach* (w. 501-508); zob. też: P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 61; C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 286.

tępiął ucisk sprzymierzeńców, wówczas Kleon wytoczył mu proces o znieważenie ludu ateńskiego właśnie wobec obcych i sprzymierzeńców³⁹, co potwierdza, że byli oni wśród widzów. Także Platon w *Uczcie* (175 E) twierdzi, że sukces Agatona tragika podziwiała ogromna liczba Hellenów, a więc nie tylko Ateńczyków. Teofrast, jak widzieliśmy, także mówi o obcych, dla których człowiek bezwstydnym kupuje bilety, by je sam wykorzystać.

Tak więc nie ulega wątpliwości, że wśród widzów w teatrze Dionizosa na Dionizjach Wielkich (lecz nie na Lenajach) znajdowała się spora liczba przybyszów spoza Aten, szczególnie z państw sąsiednich i sprzymierzonych. Sława ateńskich agonów zapewne przekraczała granice miasta Pallady i przyciągała ludzi zainteresowanych bądź tylko zaciekawionych nowym sposobem prezentacji poezji. Na podstawie zachowanych źródeł nie można jednak nawet w przybliżeniu określić, jak liczna była to grupa. Nie wiemy też, czy dla tej kategorii widzów były wyznaczone miejsca specjalne. Można tylko domyślać się, że oficjalni przedstawiciele innych państw, którzy w czasie agonów przebywali w Atenach, zajmowali miejsca honorowe. Do *proedrii* mieli zapewne prawo przede wszystkim wysłannicy miast sprzymierzonych, którzy prezentowali w teatrze przywiezione daniny roczne na rzecz Związku⁴⁰.

Wspominaliśmy już, że widownia teatru Dionizosa była podzielona na 13 sektorów. Przynajmniej połowa jednego z nich (centralnego?) była przeznaczona prawdopodobnie dla Rady, to jest 500 obywateli, wybieranych losowo po 50 z każdej z 10 fyli, którzy przygotowywali i wykonywali uchwały Zgromadzenia Ludowego. Ten blok siedzeń nosił nazwę *buleutikon* – βουλευτικόν. Specjalne siedzenia dla rady służyły budowaniu autorytetu urzędników demokratycznego miasta oraz eksponowały społeczno-polityczną organizację demosu⁴¹. O honorowych miejscach dla innych urzędników państwowych i kapłana Dionizosa już wcześniej była mowa. Warto może jeszcze wspomnieć, że w okresie rzymskim, jak poświadczają inskrypcje (IG

³⁹ Aluzję do tego wydarzenia czyni Arystofanes w *Acharnejczykach* (w. 630 n.).

⁴⁰ G o l d h i l l. *The Audience* s. 60.

⁴¹ Tamże s. 59. J. J. Winkler (*Phallos Politicos: Representations of the Body Politic in Athens*. „Difference” 2:1990 s. 29 nn.) przyjmuje, że sektor centralny prócz Rady zajmowali efebowie.

II² 5063A, 5093-5164), do miejsc honorowych w teatrze miały prawo także kapłanki ważnych kultów oraz wybitne matrony⁴².

Poza miejscami i sektorami zarezerwowanymi, a więc najlepszymi w teatrze, pozostałe także różniły się między sobą. Nie wiemy jednak, jak je dzielono: czy decydowała zasada „kto pierwszy, ten lepszy”, czy też stosowano inne kryteria w zajmowaniu siedzeń. Być może, przy rozdziale sektorów kierowano się kryterium trybalnym, a więc każda fyle miała przeznaczony dla siebie sektor⁴³. Można by wówczas przyjąć, że sektor centralny był przeznaczony dla Rady oraz efebów, dwa zewnętrzne (przy murach podporowych) dla kobiet oraz nieobywateli ateńskich⁴⁴. Odsłonięte bazy trzech posągów z czasów rzymskich, znalezione u podnóża sektorów pierwszego, szóstego i dziewiątego, mają nazwy trzech fyli ateńskich: Erechteis, Akamantis i Oineis⁴⁵. Także znaki, identyfikowane jako bilety teatralne, mają czasem nazwę fyli⁴⁶. Zajmowanie sektorów fylami ułatwiałoby niewątpliwie dopingowanie własnych chórów, szczególnie podczas agonów dytyrambicznych, na które każda gmina wystawiała dwie grupy swoich choreutów: mężczyzn i chłopców. A przecież dla Ateńczyków te agony były na pewno nie mniej ważne niż konkursy tragedii czy komedii.

Prawdopodobnie Perykles, przeprowadzając reformy demokratyczne, przed 449 r. wprowadził specjalny fundusz państwowy, przeznaczony na pokrycie kosztów biletów dla biedniejszych obywateli. Był to tak zwany *theorikon* – θεωρικόν⁴⁷. Każdy obywatel zapisany na liście fyle, to jest lokalnej organizacji samorządowej, miał prawo domagać się zapłaty za bilet, którego cena zwykle wynosiła dwa obole, a więc równowartość dniówki robotnika niewykwalifikowanego⁴⁸.

⁴² P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 265.

⁴³ C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 289.

⁴⁴ C r a t i n u s. W: *Poetae Comici Graeci* frg. 360; *scholium ad Ecclesiazusas Aristophanis* (w. 22); por. C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 289.

⁴⁵ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 270.

⁴⁶ Tamże; B i e b e r. *The History of the Greek and Roman Theatre* s. 71.

⁴⁷ P l u t a r c h u s. *Vita Periclis* 9, 2-3; *Scholium Ulpiani ad Demosthenis orationem Olynthiacam* I, 1 p. 32 (Dindorf); por. C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 287 n.; P i c k a r d - C a m b r i d g e. *Dramatic Festivals of Athens* s. 266 nn. E. Ruschenbusch (*Die Einführung des Theorikon*. „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 36:1979 s. 303-308) przyjmuje, że *theorikon* wprowadzono dopiero około 355 r.

⁴⁸ G o l d h i l l. *The Audience* s. 67; Focjusz i *Księga Suda* mówią o jednej drachmie (= 6 oboli), lecz być może chodzi wówczas o koszt wstępu na trzy dni agonów tragicznych.

Nie ma pełnej jasności co do charakteru i funkcji tej subwencji teatralnej⁴⁹. Według źródeł starożytnych⁵⁰ *theorikon* miał zapobiegać bałaganowi przy zajmowaniu miejsc na widowni oraz zapewniać uboższym dostęp do teatru na równi z bogatymi. Ponieważ jednak nie rozdawano biletów, lecz przydzielano pieniądze na ich zakup, można wnosić, że państwu zależało także na tym, by koszty wstępu do teatru były pod jego kontrolą⁵¹. Z otrzymanych dwu oboli jeden tylko był przeznaczony na bilet, drugi zaś mógł być użyty na wydatki związane z uczestnictwem w obchodach świątecznych, np. na żywność⁵². Demostenes poświadcza⁵³, że z dotacji teatralnej w IV wieku korzystali także bogaci obywatele.

Wspominaliśmy o biletach teatralnych. W źródłach pisanych mamy tylko jedną o nich wzmiankę u Teofrasta, który używa słowa *σύμβολον* – „znak” na określenie czegoś, co dawało prawo do wolnego wstępu na przedstawienie⁵⁴. Wszystko jednak wskazuje na to, że bilety były w użyciu, że kupowano je wcześniej, by zapewnić sobie prawo do siedzącego miejsca w teatrze⁵⁵. Wśród znalezisk archeologicznych są różne przedmioty, które identyfikuje się jako bilety do teatru. Są one wykonane z brązu albo ołowiu, a jako ozdobę z jednej strony mają głowę Ateny lub inne symbole, z drugiej zaś często litery oznaczające, jak się przypuszcza, sektor w teatrze⁵⁶. Są też takie, które mają litery z obydwu stron. A. W. Pickard-Cambridge jednak za autentyczne bilety uznaje tylko te, które zostały wykonane z ołowiu⁵⁷. Ołów, jako metal miękki, łatwo mógł być przerabiany wielokrotnie i stemplowany na nowo, zależnie od zużycia czy potrzeby zmiany napisu. Te znaki są sygnowane zazwyczaj jednostronnie. Na niektórych z nich są odbite maski tragiczne lub komiczne, trójnogi czy też inne symbole związane z teatrem. Napisy na nich wskazują na osoby oficjalne,

⁴⁹ C s a p o, S l a t e r. *The Context of Ancient Drama* s. 287 n.; P. C a r t l e g e. „*Deep Plays*” – *Theatre as Process in Greek Civic Life*. W: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* s. 9.

⁵⁰ Podają je E. Csapo i W. J. Slater (*The Contexte of Ancient Drama* s. 293-301).

⁵¹ Tamże s. 288.

⁵² Scholium Ulpiani (zob. przypis 47).

⁵³ D e m o s t h e n e s. *Philippica* IV 38.

⁵⁴ T h e o p h r a s t u s. *Characteres* VI 4.

⁵⁵ B i e b e r. *The History of the Greek and Roman Theatre* s. 71; P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 270 nn.

⁵⁶ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 271.

⁵⁷ Tamże.

choć pojawiają się także nazwy gmin, jak np. gminy Ajantydy⁵⁸. Na biletach znalezionych w Pergamonie i Aleksandrii z jednej strony jest odbita głowa poety Menandra, trzymającego w ręku maskę, z drugiej zaś jego imię oraz cyfry rzymskie i greckie⁵⁹.

Zaopatrzeni w bilety Ateńczycy oraz ich goście mogli dotrzeć do wyznaczonych miejsc przechodząc przez bramy dwu *parodosów*, w nowszej literaturze przedmiotu coraz częściej zwanych *ejsodosami*⁶⁰ (εἴσοδος – wejście, wjazd). Ludzie, którym miasto powierzało pieczę nad teatrem (zwani po grecku różnie: ἀρχιτέκτων, θεατρώνης, θεατροπώλης)⁶¹, czuwali nad tym, by widzowie mieli karty wstępu. Nie wiemy, czy osoby oficjalne także musiały mieć bilety. W teatrze Likurga, gdy widownia została powiększona poza biegnącą górą ulice (*Peripatos*), która w ten sposób stała się jednym z chodników teatru, do miejsc wyżej położonych zapewne można było się dostać także tym górnym wejściem.

Przedstawienia rozpoczynały się wcześniej rano, tuż przed wschodem słońca⁶². Jego pierwsze promienie w niektórych sztukach (np. w *Antygonie* Sofoklesa czy *Ionie* Eurypidesa) są przedmiotem apostrofy chóru lub osoby wygłaszającej prolog. obejrzenie trylogii tragicznej i dramatu satyrowego czy też, innego dnia, aż pięciu komedii zajmowało wiele czasu. Dlatego Arystofanes żartuje sobie, że niejedyn z widzów, znużony oglądaniem tragedii i długim postem, gdyby miał skrzydła, chętnie poleciałby do domu, by sobie podjeść⁶³. Bez wątplenia w rzeczywistości wielu Ateńczyków zabierało ze sobą na widownię napoje i coś do jedzenia, by zaspokoić pragnienie i głód. Arystoteles mówi o tym, że gdy przedstawienie było zbyt nudne, widzowie najczęściej sięgali do przyniesionych smakołyków⁶⁴. Filochoros, autor nieco późniejszy od Stagiryty, informuje, że dawni (a więc z wieku V) Ateńczycy najpierw zjadali w domu dobre śniadanie, popijając je winem, potem dopiero szli do teatru i z wieńcami na głowach oglądali agony. Podczas nich także pili wino oraz zjadali owoce i inne łakocie⁶⁵.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ B i e b e r. *The History of the Greek and Roman Theatre* s. 90 fig. 320.

⁶⁰ W i l e s. *Tragedy in Athens* s. 11 n., 79; S c u l l i o n. *Three Studies* s. 72-74.

⁶¹ P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 266.

⁶² S. S r e b r n y. *Teatr grecki i polski*. Warszawa 1984 s. 128.

⁶³ A r i s t o p h a n e s. *Aves* 786-789.

⁶⁴ A r i s t o t e l e s. *Ethica Nicomachea* X 1175 b 12.

⁶⁵ P h i l o c h o r u s. *Atthis*. W: A t h e n a e u s XI 464 (= 328 F 171 Jacoby).

Według tego świadectwa winem częstowano także choreutów na początku i końcu występów.

Jeśli publiczności przedstawienie nie przypadło do gustu lub aktor pomylił się, wówczas rzucano w kierunku sceny niedojedzonymi owocami. Demostenes, szydząc z Ajschynesa, przypomina mu, że jeszcze jako młody aktor stoczył niejedną walkę z widzami⁶⁶. Niekiedy zaś, by pozyskać sobie życzliwość widowni, aktorzy w imieniu poety rzucali między widownię figi, orzechy i słodycze⁶⁷.

Publiczność teatralna czasami zachowywała się ekscentrycznie. Teofrast, opisując człowieka beczelnego (βδελυρός), mówi, że jest to ktoś, kto w teatrze klaszcze, gdy inni już przestali, gwizdże na aktorów, których inni oglądają z przyjemnością; gdy widownia słucha w milczeniu, on wstaje i chrząka, by zwrócić na siebie uwagę⁶⁸. Natomiast według tego samego autora człowiek otępiały (ἀναίσθητος) zasypia na przedstawieniu i głośno chrapie, nawet wówczas gdy inni już pójdą do domu⁶⁹.

Chociaż bowiem przedstawienia teatralne były częścią uroczystości na cześć Dionizosa, nastrój na widowni bynajmniej nie przypominał nie tylko atmosfery naszych kościołów, lecz także sal teatralnych. Mamy wiele świadectw mówiących o głośnym zachowaniu się publiczności, czy to gdy jej reakcja była pozytywna, czy też negatywna wobec artystów scenicznych lub poety⁷⁰. I tak Platon mówi o gwizdach i grze na syrindze, o prostaczkich odzywkach tłumu, o oklaskach wyrażających uznanie. Píše nawet o teatrokracji (θεατροκρατία), to jest narzucaniu przez widownię swojej woli poetom, wykonawcom czy sędziom⁷¹. Polluks natomiast písze (IV 122), że gdy widzowie chcieli kogoś zmusić do opuszczenia teatru (wykonawcę czy poetę), uderzali drewnianymi obcasami o drewniane ławy, a Atenajos (XIII 583 n.) opowiada o tym, jak poeta komiczny Difilos siłą został wyrzucony przez widzów z teatru. Wygwizdany został także tragic Karkinos, gdy jego bohater Amfiaraos wyszedł ze świątyni, chociaż wcześniej do niej nie wchodził, co nie uszło czujnej uwagi widowni⁷².

⁶⁶ Demosthenes. *De corona* 262.

⁶⁷ Aristophanes. *Vespae* 58 oraz *Plutus* 797-799.

⁶⁸ Theophrastus. *Characteres* XI 3.

⁶⁹ Tamże XIV 4.

⁷⁰ Pickard - Cambridge. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 272 n.

⁷¹ Plato. *Leges* III 700 C; por. tenże. *Res publica* VI 492 B.

⁷² Aristoteles. *Poetica* 1455 a 21 nn. Przekład H. Podbielskiego jest tu niedokładny: czasownik ἐκπίπτειν nie oznacza przepadnięcia sztuki, lecz wygwizdanie poety.

Jak podkreśla A. W. Pickard-Camridge⁷³, stosowanie przemocy w teatrze było występkiem surowo karanym. Nie mieli do tego prawa nawet urzędnicy państwowi, a jedynie woźni teatralni (ὑπερέται, ῥαβδοῦχοι, ῥαβδοφόροι), których zadaniem było utrzymywanie porządku. Mimo to zdarzały się i zwyczajne burdy, jak ta, którą wywołał Alkibiades, gdy jako choreg chóru dytyrambicznego uderzył pięścią i wyrzucił z teatru choreutę swego rywala Taureasa i zastrasząc sędziów wymusił przyznanie zwycięstwa swojemu chórowi, chociaż widownia była innego zdania⁷⁴. Plutarch zaś opisuje, jak w 468 r., gdy Sofokles po raz pierwszy wystawiał swoje sztuki, skłócona widownia wszczęła walkę, tak że sędziowie nie byli w stanie przyznać nagród. Wówczas Kimon jako archont zmusił strategów do rozstrzygnięcia sporu i wskazania zwycięzcy⁷⁵.

Teatr grecki nie miał kurtyny, był teatrem otwartym pod gołym niebem. Skupienie uwagi widzów, szczególnie na początku agonu, było niewątpliwie rzeczą trudną. Nie można było przecież dokonać tego przez wygaszenie świateł, jak to się dzieje w teatrach nowożytnych, ani podniesienie kurtyny. Jak wykazał P. D. Arnott⁷⁶, wstępne sceny niektórych komedii Arystofanesa pokazują nam, jak poeta ten usiłował zapanować nad żywiołową widownią, być może już nieco podpitą, by zmusić ją do skupienia uwagi na tym, co się dzieje na scenie.

Arnott wyróżnia dwie formy scen wstępnych starej komedii⁷⁷. Niektóre sztuki Arystofanesa rozpoczynają się od niewybrednych żartów. W *Ryeczach* dwaj niewolnicy, karykatury dwu znanych powszechnie strategów, biegają po proscenium, płaczą i narzekają, że są bici. Ta bufonada znajdowała łatwy dostęp do ogółu publiczności, zaciekawiała ją i zmuszała do wyciszenia się. Dopiero gdy widownia zostaje opanowana, jeden z niewolników zaczyna wyjaśniać, o co idzie w sztuce. W ten sposób właściwa akcja zaczyna się od wersu 40, gdy niewolnik wreszcie przystępuje do wyjaśnienia sytuacji wyjściowej. Zaznaczone jest to krótkim stwierdzeniem: „wreszcie mogę mówić”. Podobny charakter ma scenka wstępna w *Pokoju*. Tutaj także dwaj niewolnicy najpierw zabawiają widzów, przygotowując

Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 273.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ A n d o c i d e s. *In Alcibiadem* 20-21.

⁷⁵ P l u t a r c h u s. *Cimon* 8, 7-9.

⁷⁶ *Public and Performance in the Greek Theatre*. London 1989 s. 5 nn. Zob. też: S r e b r n y. *Teatr grecki i polski* s. 77.

⁷⁷ A r n o t t. *Public and Performance* s. 6.

karmę dla żuka-gnojowca, gonią za nim po scenie, by wreszcie go nakarmić. Niewybredny humor tego epizodu ma także na celu przyciągnięcie uwagi publiczności jeszcze przed właściwym rozpoczęciem sztuki. Gdy to się udaje, Ksantiasz przystępuje do wyjaśniania punktu wyjścia akcji zgromadzonym w teatrze „chłopcom, mężom i dostojnikom”. Ma to miejsce jednak dopiero w wersie 50. Nie inaczej jest w *Ptakach*, gdzie Euelpides przystępuje do prezentacji ekspozycji dopiero po wesołej scenie, obejmującej 26 wersów perypetii z kawką i wroną. Wszystkie te trzy sztuki mają rodzaj wstępu, obliczonego – jak można przypuszczać – na uspokojenie widowni i skupienie jej uwagi na przedstawieniu.

Inny sposób zaczynania komedii, według Arnotta⁷⁸, mamy w *Acharnejczykach*, *Osach* i *Żabach*. W tych sztukach poeta stara się skupić uwagę widowni przez opowiadanie niewczesnych żartów i aktualne aluzje do osób i sytuacji. Wszystko to jest zabawne, lecz jeszcze nie związane z akcją utworów. Aluzje aktualne zawiera także prolog *Chmur*. Natomiast w *Tesmofoiach* Mnesilochos i Eurypides, zanim rozpoczną swój dialog, w milczeniu obchodzą dookoła orchesterę. Ma to oznaczać ich marsz w kierunku domu Agatona, lecz jest także sposobem na wywołanie zaciekawienia widowni tym niezwykłym rozpoczęciem przedstawienia. Eurypides zresztą i w późniejszej rozmowie nie wyjaśnia swemu ciekawemu towarzyszkowi, dokąd go prowadzi, drocząc się z nim i oczywiście z widzami przez 28 wersów początkowych.

Nie może nas dziwić, że tego rodzaju chwytów nie ma w dwu komediach „kobięcych”: *Lizystracie* i *Sejmie niewieścim*. Tutaj bowiem uwagę męskiej przecież w większości widowni od samego początku skupiają na sobie postaci kobiece, które już swym pojawieniem się zapowiadają coś nowego, odmiennego od innych komedii, zdominowanych zazwyczaj przez męskich bohaterów.

Oczywiście, takich wstępnych scenek, służących uspokojeniu widowni i przyciągnięciu jej uwagi, nie ma w tragedii. Dostojeństwo i powaga tego gatunku wykluczała takie postępowanie poety. Można też przyjąć, że po dwu pierwszych dniach wesołej zabawy, w dniu trzecim, gdy rozpoczynano agony tragiczne, publiczność była już spokojniejsza i zapewne z góry była nastawiona na recepcję poważnej tematyki. P. D. Arnott wprawdzie uważa, że oskarżenie, które przeciw Ajschylosowi wysuwa Eurypides w *Żabach*

⁷⁸ Tamże s. 8.

Arystofanesa, iż „wpadał on na scenę i opowiadał głupstwa” (w. 945), może być aluzją do „jakiegoś starego zwyczaju jego kolegi, który w ten sposób starał się przykuć uwagę widza”⁷⁹, lecz jest to mało prawdopodobne. Eurypidesowi chodzi zapewne o to, że prologi starego poety były zbyt zawiłe i niezrozumiałe dla przeciętnego widza. Nieco później właśnie ten zarzut pada z jego ust (w. 1122), że mianowicie Ajschylos w swych prologach „nie potrafił jasno zapowiedzieć akcji”. Mamy natomiast wiele przykładów na to, że akcja tragedii bardzo oddziaływała na zachowania widzów w teatrze, wywołując wśród nich spontaniczne reakcje emocjonalne: przerażenie, współczucie, oburzenie czy też zachwyty⁸⁰. Pomijamy tu znane powszechnie stwierdzenie Arystotelesa, że celem tragedii z założenia było powodowanie katarsis u widzów (*Poetyka* 1449 b 24-28) przez wzbudzenie litości i trwogi.

Najwcześniejsze świadectwo dotyczy przedstawienia *Zdobycia Miletu*, historycznej tragedii Frynichosa. Sztuka ta prawdopodobnie była wystawiona w 492 r., a więc niespełna dwa lata po zdarzeniach, które były jej treścią. Jak podaje Herodot, Ateńczycy oglądali ją ze łzami w oczach (choć nie przeszkodziło im to w ukaraniu poety grzywną 1000 drachm za to, że „przywołał na pamięć ich własne nieszczęścia”)⁸¹.

Życie Ajschylosa podkreśla, że ten poeta lubił zaskakiwać widzów niezwykłymi efektami wizualnymi⁸². W jednym z rozdziałów tego dziełka czytamy, że w czasie przedstawień *Eumenid* wejście chóru erynii tak bardzo przeraziło widzów, „że kobiety zaczęły rodzić przed czasem, a dzieci traciły przytomność”⁸³. Autentyczność tej informacji często bywa podawana w wątpliwość. Niewątpliwie autor tej relacji wyolbrzymił działanie grozy, nie wydaje się jednak, by można było ją traktować jedynie jako jedną z wielu anegdot bez pokrycia w rzeczywistości. Przerażający wygląd erynii (węże we włosach, oczy ociekające krwią, szaty budzące wstręt nawet Apollona) oraz okoliczność, że w pewnym momencie jedna po drugiej, wychodząc ze świątyni, zaczęły się zbliżać do widzów, gdy szły ku orkestrze, mogły spowodować popłoch wśród mniej odpornych, a więc

⁷⁹ Tamże s. 7.

⁸⁰ W. B. S t a n f o r d. *Greek Tragedy and the Emotions*. London 1983; J. de R o m i l l y. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris 1958.

⁸¹ H e r o d o t u s 6, 21, 2 (= TrGF t. 1 s. 69 T 2).

⁸² *Vita Aeschyli* 7. Polski przekład: R. R. C h o d k o w s k i. *Życie Ajschylosa. Wstęp – Przekład – Komentarz*. „Roczniki Humanistyczne” 41:1993 z. 3 s. 59.

⁸³ *Życie Ajschylosa* 9 (s. 59).

dzieci i kobiet. R. Flacelière słusznie zauważa, że reakcja Ateńczyków jest analogiczna do zachowania się publiczności podczas pierwszego pokazu filmu *Wjazd pociągu na dworzec w La Ciotat*: w obydwu wypadkach siła iluzji wytworzonej przez sztukę była tak wielka, że fikcyjna rzeczywistość wywołała reakcję niezgodną ze zdrowym rozsądkiem⁸⁴.

Lukian z Samosat, żyjący w II wieku po Chr., w dialogu *O tańcu* opisuje grę pewnego aktora, który oddając rolę Ajasa (w sztuce Sofoklesa?) nie tylko sam wpadł w szal, lecz zaraził nim także widzów:

Widzowie wpadli razem z Ajasem w szal: nuż skakać, nuż krzyżeć, nuż zdierać z siebie szaty, oczywiście jako gawiedz, prostactwo pozbawione zmysłu estetycznego [...]. Oświeceńsi [...] wstydzi się tego, co się działo, nie mieli jednak odwagi okazać milczeniem swego niezadowolenia, ale owszem, starali się oklaskami zatuszować nierozum tancerza⁸⁵.

Tego rodzaju zachowanie było jednak czymś wyjątkowym i przypuszczalnie w teatrze Dionizosa w Atenach w V wieku raczej nie mogłoby mieć miejsca. Lukian zresztą z wyraźną dezaprobatą pisze i o aktorze, i o reakcji publiczności, a potem chwali innego wykonawcę tej samej roli, który zachował umiar i zyskał pochwały za to, że trzymał się w granicach swej sztuki⁸⁶.

Jak wiadomo, tragiccy greccy nie nadużywali *ekpleksis* jako środka do wzbudzenia przerażenia wśród widzów. Z zasady nie pokazywano *ad oculos* scen drastycznych, a więc zabójstw czy innych krwawych czynów⁸⁷. Samobójstwo Ajasa w sztuce Sofoklesa czy też śmierć Alkestis u Eurypidesa są raczej wyjątkiem potwierdzającym regułę. W większości wypadków poeci takie zdarzenia zawierali w opisach wypełniających mowy posłańców⁸⁸ bądź prezentowali je *ex post* jako gotowe obrazy sceniczne na *ekkykle-macie*⁸⁹.

⁸⁴ R. Flacelière. *Histoire littéraire de la Grèce*. Paris 1962 s. 140. Autentyczność przekazu uznaje także W. B. Stanford (*Greek Tragedy and the Emotions* s. 6).

⁸⁵ Lucianus. *De saltatione* 83. Przekład polski K. Boguckiego.

⁸⁶ Tamże 84.

⁸⁷ P. Arnott. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.* Oxford 1962 s. 134-139.

⁸⁸ Przykładem mogą być mowy gońców w *Medei* i *Hipolicie* Eurypidesa.

⁸⁹ Tak postępuje Ajschylos w dwu pierwszych częściach *Oresteji*, gdzie po zabójstwach dokonanych wewnątrz pałacu ukazują się na *ekkykle-macie* Klitajmestra (w *Agamemnonie*) i Orestes (w *Choeforach*) nad ciałami zabitych. Zob. R. R. Chodkowski. *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław 1975 s. 74 nn., 85 nn.

Do opisu słownego uciekano się także przy prezentowaniu takich reakcji postaci scenicznych, jak darcie policzków, płacz, grymasy twarzy, zmiana cery, szła z pianą na ustach, zjeżenie się włosów. W tych wypadkach bowiem maska nie pozwalała na realne dokonywanie tych czynności czy też demonstrowanie stanów. Tylko w wyjątkowych wypadkach aktor mógł zmienić maskę, jak to miało miejsce np. w *Królu Edypie* Sofoklesa⁹⁰. W czasach poklasycznych stosowano maski o dwu różnych połówkach twarzy. Aktorzy w takich maskach ustawiali się z profilu do publiczności, pokazując tylko połowę twarzy, gdy zaś zachodziła potrzeba ukazania innego wyrazu, zmieniali szybko pozycję⁹¹.

Gwałtowna reakcja publiczności mogła się też rodzić z pobudek moralnych bądź religijnych. I tak na przykład Seneka⁹² pisze, że gdy jedna z postaci *Danae* Eurypidesa wychwalała złoto jako najlepszą dla ludzi rzecz, ponieważ daje im więcej przyjemności niż matka, dzieci czy ojciec, cała widownia oburzona powstała na znak protestu. Plutarch zaś podaje, że gdy w *Ajolosie* tego samego poety padło retoryczne pytanie:

τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆι;
Cóż to jest za hańba wbrew zhańbionych sądom?

Antystenes, filozof i zdecydowany moralista, przeciwstawił się powszechnej aprobacie tego zdania przez Ateńczyków i w teatrze natychmiast zareplikował:

αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρὸν, κἄν δοκῆι κἄν μὴ δοκῆι
Hańba zawsze hańbą, wbrew wszelkim osądom!⁹³

⁹⁰ Przypuszcza się, że zmiana maski mogła mieć też miejsce w następujących sztukach Eurypidesa: *Helenie* (w. 1186 nn.), *Hekabie* (1049 nn.), *Alkestis* (w. 512 nn.) i *Cyklopie* (w. 663 nn.). Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 173.

⁹¹ B l u m e. *Einführung in das antike Theaterwesen* s. 92 n.

⁹² S e n e c a. *Litterae* 115, 15.

⁹³ P l u t a r c h u s. *Moralia* 33 C (*De audiendis poetis*). Dotychczasowe przekłady polskie: J. Łanowskiego („Swym sprawcom hańba nie zdaje się hańbą”) oraz K. Jeżewskiej („Gdzież jest hańba, gdy w mniemaniu sprawców nie jest nią”), jak również przekład angielski w wydaniu Loeba („What's shameful if its doer think not so?”) są błędne. Greckie wyrażenie: αἰσχρῶτι χρωμένοι nie oznacza sprawców hańby, lecz ludzi nią dotkniętych, zhańbionych. Liczne użycie tego czasownika w takim znaczeniu odnotowuje LSJ s. 2002: III: experience, suffer, be subject to. Logicznie biorąc nie ma też sensu, by to sprawcy mogli decydować, czy czyn haniebny przynosi hańbę. Zhańbiony natomiast w pewnych okolicznościach mógłby uznać, że nie splamił się. Tak w *Ajasie* Sofoklesa mógłby uznać bohater

Kilka przekazów starożytnych na temat zachowania się na widowni dotyczy Sokratesa. Gdy nie podobała mu się wypowiedź na temat cnoty (ἀρετή) w *Auge* Eurypidesa, opuścił teatr. Innym razem, na przedstawieniu *Orestesa* tegoż poety, kazał sobie powtórzyć pierwsze trzy wiersze z tej sztuki⁹⁴:

Nie ma rzeczy tak strasznej, jak się czasem mówi,
Ani cierpienia, ani nieszczęścia zesłanego z góry,
Których ciężaru nie mogłaby znieść ludzka natura.

Jak wynika z tekstu Cyncerona, tym razem filozof był zaskoczony znaczeniem tych słów, ponieważ wyjaśniały one „warunki i prawo życia”. Mówca niestety nie podaje, czy to żądanie Sokratesa spełniono.

Powodem do interwencji ze strony widzów mogły być też względy religijne. Religia starożytnych Greków nie miała wprawdzie określonych dogmatów, jak się często słusznie podkreśla, ale też istniały pewne granice poprawności, których nie wolno było przekraczać. I tak Ajschylos miał się spotkać z nieprzychylnym przyjęciem ze strony publiczności, gdy rzekomo ujawnił tajemnice misteriiw eleuzyńskich⁹⁵. Eurypides zaś został skarcony za wers ze swej *Melanippy Mądrej*, który budził wątpliwość w istnienie boga⁹⁶:

Zeus, jakiś tam Zeus, znam go tylko z wieści.⁹⁷

Te kilka przykładów z komedii i tragedii, które przytoczyliśmy, świadczą wyraźnie, że publiczność ateńska była czynnym uczestnikiem przedstawienia, reagującym żywo i czasami zdecydowanie na to, co działo się na scenie. Brak rampy w teatrze Dionizosa, kurtyny czy też tylko jakiejś granicy wyznaczonej światłem sprawiały, że scena i widownia stanowiły przestrzenne kontinuum. Dlatego nie bez racji P. D. Arnott przyjmuje, że gdy w niektórych tragediach osoba przemawiająca zwraca się do tłumu

tytułowy, ponieważ działał w szale. Ajas jednak uznał, jak Antystenes, że hańba jest zawsze hańbą wbrew wszelkim okolicznościom. Sprawczyni jego hańby, Atena, nie ma tu nic do rzeczy.

⁹⁴ C i c e r o. *Tusculanae disputationes* 4, 29, 63. Przekład J. Łanowskiego.

⁹⁵ Mówi o tym m.in. Arystoteles (*Ethica Nicomachea* 2, 1111 a 9). Inaczej Klemens Aleksandryjski (*Stromata* II 14 p. 145). Zob. A. L e s k y. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1972³ s. 66.

⁹⁶ P l u t a r c h u s. *Moralia* 756 b.

⁹⁷ Przekład J. Łanowskiego.

obywateli, to adresatami jej wypowiedzi byli na równi statyści grający w sztuce, jak i widzowie⁹⁸. By to zilustrować, ograniczymy się do dwóch przykładów.

W *Królu Edypie* chór śpiewa o upadku praktyk religijnych oraz o panowaniu się niesprawiedliwości (w. 873-910) i w pewnym momencie woła w uniesieniu (w. 895 n.):

Jeśli takie dzisiaj sprawy są we czci,
To po co tu płasam?⁹⁹

Chociaż te słowa, oczywiście, należy brać w kontekście sytuacji dramatycznej, to jednak pytanie chóru było też zwrócone do widowni i miało następujący sens: „Jeśli w Atenach nie ma sprawiedliwości i czci bogów, to nasze przedstawienie nie ma sensu”. Dlatego S. Srebrny pisze we *Wstępie* do własnego przekładu tej sztuki¹⁰⁰:

Tzw. iluzja sceniczna została przełamana. To już nie starcy tebańscy, przybocznicy króla Edypa przemawiają, ale chór obywateli ateńskich, uczestników uroczystego widowiska ku czci Dionizosa.

Są to rzeczywiście słowa skierowane do widzów, do Ateńczyków obecnych w teatrze, których wiara pod wpływem nieszczęść wojny osłabła, szczególnie po przeżytej świeżo zarazie, kojarzonej od czasów Homera z Apolonem jako jej sprawcą.

Drugim przykładem mogą być *Eumenidy* Ajschylosa. Tu Orestes, uwolniony przez sąd obywateli ateńskich, zwraca się do mieszkańców Aten (w. 762-774), zapowiadając wieczną dla nich przyjaźń i życzliwość. Nie chodzi tu tylko o mitologiczne realia, lecz o życzliwość historyczną, której właśnie wtedy potrzebowali Ateńczycy ze strony Argos, ojczyzny Orestesa.

Przemówienie bohatera było więc kierowane do Ateńczyków i jako widzów przedstawienia, i jako obywateli Aten¹⁰¹. Publiczność w teatrze utożsamia się z postaciami sztuki, a postaci te uzyskują niemal realne istnienie jako część społeczności ateńskiej polis. Procesja kończąca tragedię jest pomyślana przez poetę jako procesja całej społeczności ateńskiej, która

⁹⁸ A r n o t t. *Public and Performance* s. 17.

⁹⁹ Przekład S. Srebrnego.

¹⁰⁰ S o f o k l e s. *Król Edyp*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Wrocław 1952³ s. XXXIII.

¹⁰¹ A e s c h y l u s. *Eumenides*. Ed. A. H. Sommerstein. Cambridge 1989 s. 30.

odprowadza przemienione erynie-eumenidy do miejsca ich kultu, rzeczywistość istniejącego. Dlatego współczesny komentator *Oresteï* może zasadnie powiedzieć, że „dzięki tej procesji poeta wyprowadza swe opowiadanie z mroku starożytności na jasne światło współczesnych mu Aten”¹⁰².

O wiele więcej przykładów włączania publiczności w akcję sceniczną można znaleźć w komedii Arystofanesa. Tutaj aktorzy i chór wprost przypuszczają bezpośrednie ataki na widzów, nazwanych nierzadko po imieniu¹⁰³.

Zwyczaj zwracania się bezpośrednio do publiczności w *parabazie* był uświęcony tradycją chyba tak starą, jak stara była komedia, ponieważ ta część komedii została przeniesiona do niej z pierwotnego *komosu*, wesołego pochodu na cześć Dionizosa¹⁰⁴. Podczas jej wygłaszania chór stawał się wyrazicielem samego poety i w jego imieniu, po zdjęciu masek i podejściu do widzów¹⁰⁵, zabierał głos w sprawach aktualnych, poruszając zagadnienia polityczne, kulturowe czy wychowawcze. Te tematy były kierowane wprost do widowni i poddawane jej osądom. Był to jeden ze sposobów wciągania publiczności w rzeczywistość sceny. Innym były ataki imienne, kierowane przeciwko konkretnym widzom czy widowni jako całości. Oto kilka przykładów.

W *Chmurach* Arystofanes atakował znanego powszechnie i popularnego Sokratesa. Gdy na proscenium pojawił się aktor grający tę postać w karykaturalnym przebraniu, oczy widzów zwróciły się w kierunku filozofa znajdującego się na widowni. Ten, by ułatwić odnalezienie go wśród tłumu i identyfikację, powstał, być może również po to, by można było kontynuować przedstawienie¹⁰⁶. W pierwszej części *Żab* tegoż komediopisarza bóg Dionizos podczas przeprawy do Hadesu w pewnym momencie znalazł się w opałach. Atakowany przez empuzę prosi o pomoc kapłana, który w teatrze siedział w pierwszym rzędzie na centralnym tronie (w. 297):

Ratuj mnie, kapłanie, a popiję z tobą!

¹⁰² G. T h o m s o n. *Aischylos i Ateny*. Przeł. A. Dębicki. Warszawa 1956 s. 303.

¹⁰³ A r n o t t. *Public and Performance* s. 12.

¹⁰⁴ A r y s t o f a n e s. *Wybór komedii*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Warszawa 1955 s. 10.

¹⁰⁵ *Parabasis* – παράβασις oznacza właśnie podejście, wystąpienie naprzód.

¹⁰⁶ A e l i a n u s. *Varia historia* 11, 13.

Można sobie wyobrazić poruszenie widowni po takim okrzyku i reakcję kapłana, gdy oczy wszystkich zostały nagle skierowane na niego.

Źródła starożytne milczą, jak zareagował Kleon, najbardziej wówczas wpływowy polityk ateński, gdy niezwykle ostro zaatakował go młody jeszcze Arystofanes w swoich *Rycerzach*, sztuce wystawionej na Lenajach w 424 r. Już bowiem w prologu jest on scharakteryzowany wyzywająco (w. 44-45):

Jest to Paflagon, garbarz, drań, łotr i oszczerca.

Żaden widz nie miał wątpliwości, że to właśnie Kleona komediopisarz tak prezentuje jako rzekomego dobroczyńcę ludu ateńskiego. W miarę rozwoju akcji charakterystyka ta będzie pogłębianą, gdy m.in. padnie zarzut pod adresem Paflagona-Kleona, że jest również złodziejem, który ukradł zwycięstwo Demostenesowi i Nikiaszowi¹⁰⁷. Wiemy natomiast, że gdy we wcześniejszej komedii pt. *Babilończycy* Arystofanes atakował Kleona, ten wytoczył mu proces pod pretekstem, że poeta zniesławił lud ateński w obecności przedstawicieli państw związkowych¹⁰⁸. Polityk proces przegrał, a komediopisarz zyskał rozgłos i życzliwość widzów.

Wracając do *Rycerzy*, możemy stwierdzić, że poeta nie tylko szydzi z Kleona, lecz nie schlebia także widowni. Lud ateński bowiem przedstawia jako gniewliwego gospodarza, nieco przygłuchego wieśniaka w starczym wieku i zjadacza bobu (w. 40-42). Chyba jednak na korzyść Ateńczyków należy zapisać, że sztuka otrzymała pierwszą nagrodę, a Kleon w następnym roku ponownie został wybrany strategiem.

Arystofanes wielokrotnie żartuje sobie imiennie z ówczesnych indywidualności, wielkich i małych, wyróżniających się jakąś cechą szczególną, powszechnie rozpoznawalną. Może to być wielki polityk – jak Kleon, poeta – jak Kratinos czy Eurypides, filozof – jak Sokrates. To samo zresztą robili i inni komediopisarze. Kratinos np. atakował samego Peryklesa. Przedmiotem ataków i szyderstw mogli być też ludzie pospolici, jak gruby Kleonimos lub chudy jak tyka Chajrefont, Kratinos z ostrzyżoną głową lub

¹⁰⁷ Chodzi o zdobycie przez Kleona wysepki Sfakterii w 425 r., obleganej wcześniej przez wymienionych strategów. Kleon włączył się do akcji w ostatnim momencie i chwałą zwycięstwa jemu przypadła.

¹⁰⁸ Mówi o tym poeta w parabazie *Acharnejczyków* (w. 630 n.); zob. też scholium ad locum.

z długą brodą Agyrrios, czy wreszcie głupawy Pantakles, który zgubił pióropusz podczas parady wojskowej.

W starej komedii ataki na publiczność mogą być kierowane też pod ogólny adres. W *Chmurach* Strepsiades, rozzuchwalony sukcesem w sporach z wierzycielami, w pewnej chwili zwraca się do widzów (w. 1201-1203):

Świetnie! No, czemu się gapicie tępo,
Głuptaki, kloce, czysty zysk dla mędrców?
Stado baranów, kupa pustych garnków!¹⁰⁹

Wyzwanie całej publiczności rzuca poeta także w *Żabach*. Tu Dionizos przepłynąwszy Styks pyta swego sługę Ksantiasza, czy widział gdzieś ojcobójców i krzywoprzysięzców. Gdy zaś niewolnik odpowiada mu pytaniem: „A ty nie?“, bóg wskazując na widownię replikuje (w. 276):

Na Posejdona teraz także widzę!¹¹⁰

Tego rodzaju ataki czy wyzwania uświadamiają nam, jak ścisła była więź w teatrze greckim między aktorami, chórem i widownią. Osoby działające na scenie nie zamykały się dokładnie w świecie fikcji, lecz ustawicznie przerzucały mosty do świata realnego. W *Plutosie*, ostatniej z zachowanych komedii Arystofanesa, Chremylos wskazując na widownię kolejno wymienia zawody poszczególnych widzów, by wykazać Plutosowi, ilu to Ateńczyków zawdzięcza mu swoją pracę (162 nn.):

O ten tu – siedzi i wciąż robi buty.
Ten jest kowalem, tamten znowu cieślą.
A ten złotnikiem – złoto ma od ciebie.
Ten jest złodziejem, tamten włamywaczem...

Sukces zespołu przedstawiającego sztukę zależał i od sędziów, i od publiczności. Dlatego w komedii starej spotykamy wezwania o życzliwe przyjęcie i przyznanie pierwszej nagrody. I tak w parabazie *Rycerzy* chór apeluje do publiczności (545 nn.):

Niech brawa usłyszy, jak morski szum, jedenaście wiosel niech kłaśnie.
Niech buchnie szlachetny lenajski zgiełk,

¹⁰⁹ Przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej.

¹¹⁰ Przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej.

By poeta odchodził z radością,
Że podobał się wam,
By szedł z czołem sławą promiennym.

W *Ptakach* chór jest świadomy, że zwycięstwo sztuki zależy od sędziów i publiczności (w. 444-445), i grozi, że jeśli komedia nie otrzyma pierwszej nagrody, wówczas chór ptaków zrzuci na sędziów odchody (w. 1115 nn.). W *Chmurach* także chór, stosując i pochlebstwa, i groźby, wprost domaga się dobrego przyjęcia swego występu (w. 1115-1130).

Gdy mówimy o chórze w dramacie greckim, musimy pamiętać, że on sam też był pewnego rodzaju publicznością. Jednym z jego zadań było komentowanie zdarzeń scenicznych, dlatego mówi się, że pełnił rolę idealnego widza. Architektura greckiego teatru podkreślała bliski związek chóru z publicznością: orchestra, na której występowali choreuci, była otoczona widownią i stawała się jej centralną częścią. Jak pisze P. D. Arnott, „publiczność i chór stanowili dwa różne aspekty ateńskiego społeczeństwa w teatrze”¹¹¹. To byli zresztą ci sami obywatele, znający się wzajemnie i zamieniający ciągle rolami. Ci, którzy jednego dnia siedzieli na widowni, następnego już mogli być członkami chóru i odwrotnie. Wśród choreutów byli często najbliżsi: ojcowie, bracia, synowie czy wnuki, nie mówiąc o sąsiadach i znajomych. Była to jedna rodzina ludzi, którzy się dobrze znali, wspierali, ale też rywalizowali ze sobą w szlachetnym agonie. Teatr ateński był przejawem tej samej demokracji, na którą składały się niezawisłe sądy i zgromadzenia ludowe¹¹².

Dotychczas mówiliśmy głównie o ścisłych związkach między sceną a widownią. Wspomiane przez nas aluzje, wycieczki osobiste, szyderstwa i wezwania są tego dowodem, lecz mówią nam także wiele o samej publiczności, o Ateńczykach, którzy zasiadali w teatrze.

Okoliczność, że w komedii starej mamy wiele nawiązań literackich, szczególnie do wcześniej wystawianych tragedii, dowodzi, że Arystofanes zakładał, iż przedstawienia tych sztuk zostały zapamiętane przez jego rodaków. W przeciwnym wypadku komediopisarz nie uzyskałby odpowiedniego odzewu na swoją satyryczną krytykę tych utworów i żartobliwe ich

¹¹¹ A r n o t t. *Public and Performance* s. 12.

¹¹² C a r t l e g e. „*Deep Plays*” – *Theatre as Process in Greek Civic Life* s. 3-35. Jak obliczył R. Rehm, podczas agonów na Dionizjach Wielkich na scenie występowało nie mniej niż 1250 mężczyzn i chłopców (*Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton 1994 s. 29).

oceny. Najbardziej znanym świadectwem wyrobienia literackiego widowni jest słynny agon Ajschylosa i Eurypidesa w *Żabach* (w. 830 nn.). Poruszana tu wielość zagadnień z krytyki literackiej i jej głębia dowodzą nie tylko znakomitej znajomości tej problematyki przez Arystofanesa, lecz także zakładają przynajmniej u sporej grupy publiczności, adresata tych uwag, wysoki poziom kultury literackiej. Problematyka literacka jest obecna także w kilku innych sztukach tego poety. Atakuje on ze szczególnym upodobaniem Eurypidesa: jego nowatorstwo w ogóle, jak i konkretne sztuki, wystawiane przed rokiem lub nawet wcześniej. Jeśli widownia reagowała śmiechem na te ataki i rozumiała aluzje literackie, czasami bardzo subtelne, to dowodzi, że przedstawienia tragedii zapisywały się na stałe w jej świadomości. Mając na uwadze taką publiczność, wielki komediopisarz stawiał autorom dramatów wysokie wymagania: według niego mają oni bowiem i tworzyć dzieła na odpowiednim poziomie artystycznym, i przez swoje utwory wychowywać współobywateli¹¹³. Sam też starał się sprostać takim kryteriom¹¹⁴.

Z tekstów tragedii także możemy wyczytać pewne preferencje widowni ateńskiej. Ajschylos np. wychodząc naprzeciw oczekiwaniom swojej publiczności, ciekawej ludzi i świata, dawał w swoich sztukach rozbudowane opisy geograficzne, jak to ma miejsce w *Agamemnonie*, *Prometeuszu* czy nawet *Persach*¹¹⁵. Wielkie dysputy retoryczne, charakterystyczne dla tragedii Eurypidesa, świadczą nie tylko o upodobaniach tego poety, lecz także o tym, że widzowie jego czasów z przyjemnością słuchali długich przemówień, pełnych figur retorycznych i wyszukanej argumentacji. Sofokles zaś często podejmował się obrony religii tradycyjnej i autorytetu Apollona, ponieważ – jak już wspominaliśmy – jego współcześni ztratili wiele z dawnej pobożności swoich przodków.

Publiczność teatralna w Atenach miała jednak też wiele małych przywar i cech niezbyt sympatycznych. Z parabazy *Rycerzy* (w. 507 nn.) można się dowiedzieć, że widzowie byli bardzo zmienni w swoich upodobaniach i potrafili nawet uwielbianych wcześniej poetów wygwizdać i przegnać ze sceny, jak to miało miejsce wobec Magnesa i Kratinosa, wielkich poprzedników Arystofanesa. W parabazie *Acharnejczyków* komediopisarz wypomina swoim widzom takie wady, jak nadmierne oczekiwanie na pochwały i po-

¹¹³ *Ranae* w. 1008 n.

¹¹⁴ W. J a e g e r. *Paideia*. Przeł. M. Plezia. T. 1. Warszawa 1962 s. 377 nn.

¹¹⁵ B. D e f o r g e. *Eschyle poète cosmique*. Paris 1986 s. 159-228.

chlebstwa, których chętnie słuchali „z rozdziawionymi gębami” (w. 635). Dobrze zaś o nich świadczy, że pod wpływem jego sztuk wyzbyli się tej wady, w każdym razie taką zasługę poeta sobie przypisuje (w. 634). Autor *Chmur* mówi także (w. 537 nn.) źle o swoich widzach, ponieważ znajdują przyjemność w słuchaniu i oglądaniu płaskich żartów i niewybrednych chwytów komediowych, jak wyśmiewanie łysych, bójki na scenie, bieganie po scenie ze sterzącym fallosem, chociaż sam wcześniej do takich gagów się uciekał. W *Chmurach* jednak rzeczywiście ich nie stosuje i dlatego może apelować do „wizdów mądrych i prawych” (w. 525 nn.) o życzliwe przyjęcie swej komedii.

O małomiasteczkowych gustach ateńskiej publiczności świadczy to, że jej śmiech budziła wszelka odmienność¹¹⁶. Arystofanes kpi sobie, i tego oczekuje od swej publiczności, z grubych i łysych, z obcokrajowców i ludzi o odmiennych upodobaniach seksualnych, z tych, którzy nie potrafią dobrze mówić po grecku.

Tragedia jest w zasadzie wolna od tego rodzaju odniesień, chociaż w *Agamemnonie* Ajschylosa chór pół żartem, pół serio twierdzi, że Kasandrze zapewne potrzebny jest tłumacz, bo nie rozumie jasnej greckiej mowy Klitajmestry (w. 1062 n., cf. 1050 nn.). Ksenofobię Ateńczyków można jednak widzieć w podejściu do mitów i ich wyborze¹¹⁷. Niemal wszystkie straszne czyny, jak morderstwa w rodzie, oślepienie swych ofiar, incest i kanibalizm, składanie ofiar z ludzi, mordowanie własnych dzieci dzieją się bądź wśród barbarzyńców, bądź innych Greków, nie-Ateńczyków. Medea, która morduje własnych synków, jest barbarzynką; Hekabe, która oślepia Polimestora i zabija jego synów, jest Trojanką; Fedra, opanowana występłą miłością do pasierba, pochodzi z Krety; zbrodniczy ród Atrydów panuje w Argos lub Mykenach; tchórzliwy i wiarołomny u Eurypidesa Menelaos jest królem Sparty, a Edyp jest Tebańczykiem. Ateńczycy są prawie zawsze szlachetni, jak Tezeusz, który daje schronienie starymu Edypowi w *Edypie w Kolonos* Sofoklesa, czy ateński król Demofont, który u Eurypidesa przyjmuje Heraklidów, czy też Ajgeus, udzielający azylu wygnanej z Koryntu Medei. W *Eumenidach* Ajschylosa Ateńczycy za sprawą swej patronki, Pallas Ateny, uwalniają od erynii Orestesa i zyskują jego wdzięczność. Widownia ateńska uwielbiała, gdy poeci sławili ich miasto. Nawet królowa perska Atossa w *Persach* nazywa je „sławnymi Atenami” (w. 476), a w

¹¹⁶ A r n o t t. *Public and Performance* s. 11.

¹¹⁷ Tamże s. 9.

Medei Eurypidesa mieszkańcy tego grodu są „szczęśliwymi potomkami Erechteusa” i „dziećmi błogosławionych bóstw”, „żywiącymi się najprzedniejszą mądrością” (w. 824 nn.). W *Ionie* Eurypidesa (w. 184 nn.) chór służebnych Kreuzy, ateńskiej królowej, wyraża zdziwienie, że poza „boskimi Atenami” mogą być świątynie wsparte na kolumnach. W tej samej sztuce Ksutos, chociaż był synem Ajola, potomka Zeusa, dopiero wtedy stał się godny ręki Kreuzy, gdy oddał Atenom przysługę jako sprzymierzeniec wojenny (w. 59-64).

Arystofanes żartował sobie z tego szowinizmu widowni ateńskiej, mówiąc, że wystarczy, by ktoś rzekł: „o wy, fiołkami wieńczone Ateny”, by publiczność czuła się wniebowzięta (*Acharnejczycy* w. 637 nn.)¹¹⁸.

Na koniec naszych rozważań zastanówmy się jeszcze nad sposobami zamykania przedstawienia w teatrze greckim, a więc dawania znaku, że sztuka się skończyła. W nowożytnym teatrze spuszczenie kurtyny, odcinającej świat fikcji od świata realnego, oraz zapalenie świateł na widowni jest tego czytelnym znakiem. Widzowie mogą klaskać i wyrażać mniej lub bardziej spontanicznie uznanie dla aktorów, poety i reżysera. W antycznym teatrze greckim dawanie takiego sygnału było niemożliwe, o czym już mówiliśmy.

W teatrze Dionizosa dni poświęcone na przedstawienia tragedii kończono wystawieniem dramatu satyrowego. Lecz tragedia w swojej strukturze ma charakterystyczną część ją zamykającą. Jest to *eksodos*, czyli w wąskim znaczeniu pieśń chóru, śpiewana na zakończenie, kiedy choreuci opuszczali orchesterę. Eksodos ma zazwyczaj charakter wypowiedzi podsumowującej lub wyrażającej jakąś myśl ogólną. Przykładem mogą tu być zakończenia *Antygony* czy *Króla Edypa* Sofoklesa. Ajschylos czasami na zakończenie wprowadzał odejście procesyjne. Procesją taką kończy się aż cztery z jego zachowanych sztuk¹¹⁹. Procesjami kończą się też niektóre sztuki Sofoklesa i Eurypidesa¹²⁰. W pięciu sztukach tego ostatniego: *Alkestis*, *Medea*, *Andromache*, *Helena* i *Bachantki* mamy bardzo charakterystyczne „końcówki”¹²¹. „Tak więc – pisze J. Łanowski – w zaokrągleniu jedna czwarta zachowanej twórczości Eurypidesa w zakończeniu sztuk, a więc w miejscu

¹¹⁸ Przekład S. Srebrnego.

¹¹⁹ T a p l i n. *The Stagecraft of Aeschylus* s. 127.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Określenie J. Łanowskiego (*Pięć Eurypidejskich „końcówek”*. „Eos” 84::1996 s. 237).

«znaczącym», powtarza ten sam lub niemal ten sam tekst i oczywiście zawartą w nim myśl¹²². Oto przykładowo zakończenie *Alkestis*:

Wielorakie są kształty losów,
Wiele wbrew nadziejom spełniają bogowie.
Co spodziewane, to się nie stało,
Z niespodziewanego wynalazł bóg wyjście,
I tak się skończyła ta sprawa.¹²³

Łanowski wysnuwa chyba słuszny wniosek, że ostatni z tych wersów można by tłumaczyć: „I tak się skończył ten dramat”¹²⁴. Jest on więc wyraźnym sygnałem zakończenia tragedii, skierowanym do widzów. W innych sztukach Eurypidesa mamy jeszcze bardziej czytelne sygnały o zakończeniu przedstawienia¹²⁵. Są to wezwania chóru do opuszczenia orkiestry, a więc „idźcie – στείχετε” (*Dzieci Heraklesa*) i „ιτε” (*Hekabe*), „pójdźmy – στείχωμεν” (*Błagalnice*), „idziemy – στείχομεν” (*Oszalały Herakles*), „ruszajmy – πρόφερε πόδα” (*Trojanki*), „ruszaj – ικού” (*Ifigenia w Aulidzie*). Innym typem zakończenia są pożegnania połączone z życzeniami powodzenia: „żegnajcie – χάρετε” (*Elektra* i *Ion*), „idźcie ciesząc się szczęściem – ιτε ... ἐπι εὐτυχία” (*Ifigenia w kraju Taurów*). W dwu sztukach (*Fenicyjankach* i *Orestesie*) mamy wezwania do Nike:

Wielce czcigodna Nike, żywot
Opieką mój otaczaj
I nigdy nie przestawaj mnie wieńczyć¹²⁶.

Jest to oczywiście prośba chóru o przyznanie nagrody poecie.

Komedia stara Arystofanesa ma także charakterystyczne wypowiedzi, które służyły jako sygnały dla publiczności, że sztuka się kończy¹²⁷. W kilku z nich mamy wezwanie do odejścia i zaproszenie na ucztę, która czeka chór i główne postaci. I tak *Acharnejczycy* kończą się wezwaniem do uczty, wydanej na cześć zwycięstwa pokoju nad wojną. Dikajopolisa, głównego bohatera sztuki, już pijanego wynoszą słudzy, a chór opuszcza

¹²² Tamże s. 238. Zob. też: A r n o t t. *Public and Performance* s. 39.

¹²³ Przekład J. Łanowskiego.

¹²⁴ *Pięć Eurypidejskich „końcówek”* s. 241.

¹²⁵ Tamże s. 139.

¹²⁶ Przekład J. Łanowskiego.

¹²⁷ A r n o t t. *Public and Performance* s. 39.

orchestrę tanecznym krokiem, śpiewając wesołą pieśń eksodosu. W *Ryce-rzach* odmłodzony i pełen werwy Demos zaprasza na ucztę do prytanejonu. Chór i aktorzy opuszczają scenę tanecznym krokiem. Wezwaniem do tańca i opuszczenia sceny kończą się także *Osy*. Ucztę zapowiada zakończenie *Tesmofoarów*, a *Żaby* wieńczy triumfalna procesja na cześć Ajschylosa, którego chór wprowadza między żywych, by swoją poezją służył miastu jak dawniej. W ostatniej scenie *Ptaków* formuje się orszak weselny, który w radosnym korowodzie odprowadza Radodaja i Basileję na uroczystość zaślubin. *Lizystrata* zamiast eksodosu ma występ Spartanina, który śpiewa piosenkę, wzywającą do radości i wesołych piasów. Zapowiedzią uczy kończy się także *Sejm kobiet*. Na jej uczestników czeka potrawa złożona z dwudziestu kilku dań, wyrażonych w oryginale najdłuższym słowem greckim.

Takie kończenie starej komedii było niewątpliwie czytelnym sygnałem, że przedstawienie sztuki zbliża się do finału, nie było jednak chyba zbyt humanitarne wobec widzów, jeśli pamiętamy, że podczas wojny peloponeńskiej komedie były wystawiane po tetralogii tragicznej. Publiczność pod koniec dnia była już dobrze przegłodzona, a musiała przecież wysłuchać jeszcze werdyktu sędziowskiego o nagrodach (przynajmniej w dniu ostatnim). Należy chyba jednak przyjąć, że wrodzona ciekawość Ateńczyków była silniejsza od imperatywu pustego żołądka¹²⁸.

BIBLIOGRAFIA

- A r n o t t P.: Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C. Oxford 1962.
A r n o t t P. D.: Public and Performance in the Greek Theatre. London 1989.
B i e b e r M.: The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton 1961.
B l u m e H. D.: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt 1984².
B e r n h a r d t M. L.: Sztuka grecka IV wieku p.n.e. Warszawa 1974.

¹²⁸ Zagadnienie sposobów kończenia nowej komedii przedstawił wyczerpująco S. Dworacki w artykule pt. *The Ending Formula in New Comedy* („Symbolae Philologorum Posnaniensium” 3:1977 s. 35-40).

- C a r t l e g e P.: „Deep Plays” – Theatre as Process in Greek Civic Life. W: The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 3-35.
- C h o d k o w s k i R. R.: Życie Ajschylosa. Wstęp – Przekład – Komentarz. „Roczniki Humanistyczne” 41:1993 z. 3 s. 57-67.
- C h o d k o w s k i R. R.: Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa. Wrocław 1975.
- C s a p o E., S l a t e r W. J.: The Context of Ancient Drama. Ann Arbor 1995.
- D e f o r g e B.: Eschyle poète cosmique. Paris 1986.
- D w o r a c k i S.: The Ending Formula in New Comedy. „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 3:1977 s. 35-40.
- F l a c e l i è r e R.: Histoire littéraire de la Grèce. Paris 1962.
- G e r g a n A. von; M u e l l e r - W i e n e r W.: Das Theater von Epidauros. Stuttgart 1961.
- G o l d h i l l S.: The Audience of Athenian Tragedy. W: The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 54-67.
- H a m m o n d N. G. L.: The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus. „Greek, Roman and Byzantine Studies” 13:1972 nr 45 s. 387-450.
- H e n d e r s o n J. J.: Women and the Athenian Dramatic Festivals. „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 121:1991 s. 133-147.
- J a e g e r W.: Paideia. Przeł. M. Plezia. T. 1. Warszawa 1962.
- K a e p p e l L.: Das Theater von Epidauros. „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut” 1989 s. 83-106.
- L e s k y A.: Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen 1972³.
- Ł a n o w s k i J.: Pięć Eurypidejskich „końcówek”. „Eos” 84:1996 s. 237-241.
- M e l c h i n g e r S.: Das Theater der Tragödie. München 1974.
- M i l l e r S. G.: Ikria and orchestra – in Which Agora? W: Sources for the Ancient Greek City-State. Ed. by M. H. Hansen. Copenhagen 1995.
- P i c k a r d - C a m b r i d g e A.: The Dramatic Festivals of Athens. 2nd rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford 1968.
- P i c k a r d - C a m b r i d g e A.: The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford 1966.
- P o d l e c k i A. J.: Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens? A Collection of Testimonia. „Ancient World” 21:1990 s. 27-43.
- R o m i l l y J. de: La crainte et l’angoisse dans le théâtre d’Eschyle. Paris 1958.
- S c u l l i o n S.: Tree Studies in Athenian Dramaturgy. Stuttgart 1994.
- S r e b r n y S.: Teatr grecki i polski. Wybór i opracowanie Sz. Gąssowski. Wstęp J. Łanowski. Warszawa 1984.
- S t a n f o r d W. B.: Greek Tragedy and the Emotions. London 1983.
- T a p l i n O. P.: The Stagecraft of Aeschylus. Oxford 1977.
- W i l e s D.: Greek Theatre Performance. An Introduction. Cambridge 2000.

W i l e s D.: Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning. Cambridge 1999.

THE AUDITORIUM AND THE AUDIENCE OF THE GREEK ANCIENT THEATRE

S u m m a r y

The author deals with the auditorium of the Greek theatre in a twofold meaning: as a part of the stage building and as its audience who took seats in the theatre during performances. The first part of the paper depicts the following issues from the historical point of view: the auditorium of the Greek theatre as instanced by the most characteristic remnants of the ancient theatrical buildings, that is the size of the audience, its division into blocks of seats, benches for the audience, seats and seats of honour.

The second part deals with the theatrical audience: their number, their social composition, their behaviour during performances, relations between the stage and the audience. The latter aspect is more particularly exposed in the paper; the close relations between the spectators and actors have been discussed on the example of the texts of dramas (tragedy and ancient comedy) that have been preserved until now. As far as other particular issues are concerned, one should stress that the author is in favour of women in the theatre both during agons (dramatic contests) of tragedies, and in comedies, disputing in this matter with the opposite view presented by S. Goldhill (of 1997).

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: Teatr, Grecja, widownia, dramat grecki.

Key words: Theatre, Greek drama, auditorium, audience, Greece.