

KATARZYNA KULIG

## ZWIĄZKI KULTU DIONIZOSA Z TEATREM GRECKIM W ŚWIETLE NOWSZEJ LITERATURY NAUKOWEJ

PRZEGLĄD NAJWAŻNIEJSZYCH STANOWISK\*

Związek kultu Dionizosa z teatrem greckim od dawna zajmował uczonych. W ostatnich latach jednak obserwujemy wyraźny wzrost zainteresowania tą tematyką. Powstało kilka ważnych prac, których autorzy próbują zgłębić tytułowy problem i ustalić rzeczywiste związki bóstwa i jego kultu z powstaniem festiwalu dramatycznego. Nie sposób przedstawić wszystkich publikacji, które pojawiły się na ten temat, ograniczymy się więc do kilku najważniejszych.

Na uwagę zasługuje artykuł S. G o l d h i l l a *The Great Dionysia and Civic Ideology*<sup>1</sup>. Uczony zwraca uwagę na polityczny kontekst przedstawień teatralnych i kładzie nacisk na cztery ważne, jego zdaniem, elementy. Po pierwsze, wyróżnia wybór dziesięciu sędziów – po jednym z każdej *fyle*. Po drugie, za ważne uważa ściąganie przez Ateny podatku z miast greckich, który przeznaczony był na wydatki związane z teatrem. Pieniądze te były zanoszone do teatru wypełnionego publicznością. Świadczyć to mia-

---

Mgr KATARZYNA KULIG – doktorantka Katedry Filologii Klasycznej (Greckiej) Instytutu Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: ul. Nadrzeczna 125/14, 20-443 Lublin; e-mail: kulig@kul.lublin.pl

\* Artykuł ten powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2000 r., która omawia najważniejsze poglądy dotyczące związków kultu Dionizosa z teatrem greckim, w szczególności z grecką tragedią antyczną. Przedstawione w niej zostały najnowsze badania na ten temat.

<sup>1</sup> S. G o l d h i l l. *The Great Dionysia and Civic Ideology*. W: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Ed. by J. J. Winkler and F. I. Zeitlin. Princeton 1990 s. 97-129.

ło nie tyle o szacunku Aten do innych miast, ile o potędze i znaczeniu ateńskiej *polis* w świecie greckim. Trzecią ważną sprawą, którą podkreśla Goldhill, jest publiczne odczytywanie imion tych obywateli, którzy szczególnie przyczynili się do rozwoju miasta. Nagradzanie poszczególnych osób miało być motywacją dla innych, a także promocją obywatelskich obowiązków. Czwarty aspekt uroczystości jest również blisko związany z obywatelską ideologią demokratycznej *polis*. Izokrates donosi, że na scenie stawiane były dzieci, które podczas wojny straciły kogoś bliskiego<sup>2</sup>. Miało to pokazać Grekom, ile dzieci zostało osieroconych na skutek prowadzenia przez Ateny agresywnej polityki. Zdaniem Goldhilla wszystkie te ceremonie dotyczyły relacji między obywatelem jako jednostką a miastem, jego powiązań i obowiązków względem *polis*. Autorzy dramatyczni wielokrotnie zajmowali się współzawodnictwem i konfliktem między ogniskiem domowym a państwem, wielokrotnie skupiali się na młodych ludziach, których brawurowa postawa narażała całe społeczeństwo na ryzyko. Na tle kontekstu społecznego uczony stara się ustalić związek między greckim teatrem a Dionizosem. Cytując greckie powiedzenie: οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, „nic wspólnego z Dionizosem”, zastanawia się, czy rzeczywiście Grecy mieli rację, odnosząc je do Wielkich Dionizji.

Goldhill kojarzy Dionizosa z bóstwem iluzji i zmiany, paradoksu i dwuznaczności, ulgi i wejścia w to, „co jest poza”. Uważa, że Wielkie Dionizje oferowały to wszystko, co wiązało się z dionizyjskim „wykroczeniem”: od intelektualnej oraz pełnej emocji i potęgi niebezpiecznej tragedii, poprzez ironiczne i delikatne zapytania, do obscenicznej, obrzydliwej i wrzaskliwej komedii. Festiwal dramatyczny, a także związane z nim obrzędy i ceremonie oferowały moc i głębię przeżycia wielkiej literatury, ale również zapewniały miastu niezwykle proces rozwoju kulturalnego i ekonomicznego. Wystawienia komedii narażały jednak sposób myślenia i język na pewną wulgaryzację pod wpływem uśmiechającego się i tajemniczego Dionizosa (patrona festiwalu). Uczony widzi interesującą nas zależność we wzajemnym oddziaływaniu normy i wykraczania poza tę normę, co było widoczne podczas przedstawienia, w czasie którego obie głośiły chwałę *polis* i opisywały jej konflikty społeczne. Wielkie Dionizje, zdaniem Goldhilla, wydają się więc być istotnym wydarzeniem związanym z kultem Dionizosa.

---

<sup>2</sup> I z o k r a t e s. *De pace* 82.

W 1998 r. ukazała się polemika z poglądami Goldhilla. Krytyki podjął się R. F r i e d r i c h w artykule *Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionisiac, and the Tragic*<sup>3</sup>. Uczony wyraża w nim najpierw aprobatę dla teorii Goldhilla, dotyczącej politycznego kontekstu przedstawień teatralnych, lecz zamieszcza także uwagi krytyczne i przedstawia własny punkt widzenia. Wprowadza bardzo ciekawe rozróżnienie. Polega ono na stwierdzeniu, że (1) dramat wykorzystuje obrzędy i (2) dramat jest obrzędem; bądź – w bardziej skomplikowany sposób – że (1) obrzędy są częścią dramatycznego materiału tematycznego i (2) obrzęd jest strukturą kształtującą dramat<sup>4</sup>. Według pierwszej wersji sztuki greckie nawiązują do wielkiej różnorodności obrzędów należących do społeczeństwa, w którym powstały. Są one wspomniane w dialogu i pieśniach chóralnych, albo wystawiane właśnie jako część akcji dramatycznej. Friedrich przedstawia także inną ważną różnicę między obrzędem pojmowanym jako (1a) „zasadnicza podstawa i matryca informująca”, która kształtuje dramat, i (2a) obrzęd jako element poprzedzający tragedię<sup>5</sup>. Friedrich zajął się ewolucją tragedii od obrzędu do dramatu, a konkretnie – poziomem, na którym obrzęd wiąże się z mitem i w ten sposób otrzymuje narracyjną treść. Na tym etapie dochodzi do oddzielenia uczestników i widzów. Pierwotnym tematem tej formy mogło być zaledwie dionizyjskie  $\epsilon\rho\delta\varsigma \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , wyrażający obrzęd<sup>6</sup>. Terminem Friedricha na określenie tej formy jest „dramat obrzędowy”. Ma on już rozwiniętą strukturę dramatyczną, lecz wciąż jest związany z treścią obrzędową. Dramat obrzędowy nie jest już czystym rytuałem, ale nie jest jeszcze w pełni rozwiniętym dramatem. Reprezentuje poziom pośredni. Była to religijna sztuka kultu Dionizosa, temat jej początkowo ograniczał się do  $\epsilon\rho\delta\varsigma \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , który prawdopodobnie dotyczył boskich narodzin, rozczłonkowania i powtórnych narodzin – był to pewien rodzaj pasji Dionizosa. Następnie repertuar rozszerzał się aż do włączenia historii o boskich konfliktach, zwycięstwach i boskich przeciwnikach. Zdaniem Friedricha należy przyjąć, że w takich fabułach miało miejsce pewne przesunięcie: centrum zainteresowania pozornie przenosi się z bóstwa na jego przeciwnika. Od

---

<sup>3</sup> R. F r i e d r i c h. *Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionisiac, and the Tragic*. W: *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Ed. by M. S. Silk. Oxford 1998 s. 257-289.

<sup>4</sup> Tamże s. 270.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

tego jest już tylko mały krok ku ostatecznemu zerwaniu z tematyką dionizyjską. Uczony powołuje się na dzieło Plutarcha, w którym widzowie krzyczą: *Τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;*<sup>7</sup> – „co to ma wspólnego z Dionizosem?”. Biorąc pod uwagę owo przesunięcie, tragiczna fabuła rzeczywiście zaczęła nie mieć „nic wspólnego z Dionizosem”. Dionizyjski obraz został zeświecczony i zmieniony w dramat, ale instytucjonalna i religijna struktura przedstawień teatralnych została zachowana. Zjawisko to ma swoją analogię w niemal wszystkich instytucjach *polis* – wszystkie zostały zsekularyzowane w demokratycznym rozwoju ateńskiej *polis*, zachowującej jeszcze swoją religijną strukturę.

Pogląd Friedricha wywołał nowe głosy w kwestii obecności elementów dionizyjskich i samego boga w teatrze greckim. Jednym z uczonych, którzy wdali się z nim w polemikę, był R. S e a f o r d<sup>8</sup>. Uczony ten zwraca uwagę przede wszystkim na dionizyjski mit. Dionizos przybywa spoza granic, ale jest odrzucony przez władcę lub rodzinę rządzącą. W odwecie zsyła na tę rodzinę szala, który sprawia, że kobiety stają się menadami, a jeden członek rodziny zabija drugiego. Owo zabijanie krewnego, często w swoim szale, i włączanie do opowieści perwersyjnego rytuału kończyło się zapowiedzią lub ustanowieniem powszechnego kultu. Ten specyficzny wzór akcji jest dionizyjski w trojakim znaczeniu. Po pierwsze, przypomina główny mit o Dionizosie. Po wtóre, przypomnienie owo ma miejsce, ponieważ ogromny wpływ na tragedię miał właśnie ów mit – pierwszym jej motywem, jak podają już starożytne źródła, był temat zaczerpnięty z problematyki dionizyjskiej. Po trzecie, występujący w tragedii krewny często pociąga dionizyjską metaforę, jak gdyby było to inspirowane przez Dionizosa (np. Eurypides mówi o Heraklesie zabijającym swoje własne dzieci, że jest w bachicznym szale). Uczony tłumaczy to działaniem Dionizosa jako pewnej siły, która narzuca emocjonalną spójność, potrzebną dla tworzenia *polis*. Dionizos przybywa do niej z zewnątrz i patrzy na wszystko bezstronnie. Wchodzi w konflikt z rodziną rządzącą, ponieważ domaga się od wszystkich jej członków czci. Sprawia to, że bóstwo z powodzeniem ustanawia swój kult.

Seaford odwołuje się także do obecnego w dionizyjskich mitach i rytuale zjawiska dionizyjskiej inicjacji, której cechą jest zmiana osobowości.

---

<sup>7</sup> P l u t a r c h u s. *Questiones convivales* 615, A6.

<sup>8</sup> R. S e a f o r d. *Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich*. W: *Tragedy and the Tragic* s. 284-294.

Oczywiście jest to zjawisko, które później było charakterystyczne dla teatru. Podczas inicjacji, tak jak w teatrze, można stać się menadą lub satyrem. Tak więc podczas dionizyjskiej inicjacji łączyły się dwie zasadnicze cechy teatru: sprzeczność lojalności i przyjęcie innej osobowości. Warto zauważyć, że uczony zajął się mitami o charakterze aitiologicznym, czyli mówiącymi o zdarzeniach prowadzących do ustanowienia kultu. Powstanie kultu poprzedzone jest kryzysem, polegającym często na zachwianiu istniejącego porządku społecznego, który można zażegnać przez przestrzeganie kultu. Pod koniec swojej rozprawy Seaford, powołując się na ów mit aitiologiczny, proponuje definicję greckiej tragedii, która podobnie jak inne definicje jest „śmiesznie niekompletna”<sup>9</sup>. Wedle jego definicji tragedia grecka jest udramatyzowaniem mitu aitiologicznego, kształtowanego przez najwyższą potrzebę tworzenia i podtrzymywania *polis*<sup>10</sup>.

Badaniem interesującej nas zależności między kultem Dionizosa a teatrem greckim zajęła się też P. E. Easterling<sup>11</sup>. Uczona ta uważa, że święta dionizyjskie silnie związane były z dytyrambem – pieśnią śpiewaną i tańczoną na cześć Dionizosa przez chór mężczyzn lub chłopców. Jej zdaniem we wczesnym okresie tragedia i dramat satyrowy stanowiły nieodłączną całość. Wspólną dominantą był śpiew i taniec. Najbardziej jednak dionizyjskim elementem była tu postać satyra, a właściwie złożony z nich chór. O ich obecności dowiadujemy się z malowideł wazowych, które świadczą o tym, że satyrowie związani byli z Dionizosem, zanim został ustanowiony festiwal dramatyczny. Easterling skupia się głównie na dramacie satyrowym. Twierdzi, iż wystawianie dramatu satyrowego miało uświadomić publiczności jej „zwierzęcego” ducha, upodobań dotyczących jedzenia, picia, seksu, żartów itp., czyli „dionizyjskości” tych zachowań. Uczona zauważa, że wprowadzenie elementu dramatycznego do festiwalu poświęconemu Dionizosowi było wydarzeniem nieznanym kulturze Zachodu, a przez to także całej historii kultury. Jej zdaniem istniały jakieś podstawy, aby naukowcy uznali, że musiało być „coś”, co miało związek z Dionizosem i było zrozumiałe dla Ateńczyków w VI i V wieku. Znany z hymnów homeryckich jako bóg nieuchwytny, Dionizos wymykał się naukowym defi-

<sup>9</sup> Tamże s. 293.

<sup>10</sup> „Greek tragedy is the dramatization of aetiological myth shaped by the vital need to create and sustain the *polis*” (tamże).

<sup>11</sup> P. E. Easterling. *A Show for Dionysus*. W: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 36-53.

nicjom. Uczona próbuje określić szereg sfer, na które tajemnicze bóstwo wywierało wpływ, mianowicie wino i wydarzenia z nim związane, dzika natura, dzikie zwierzęta, takie jak lew, wąż, byk<sup>12</sup>. W kulcie Dionizosa czczony był przez niosącą fallusy procesję, co wskazuje, iż patronował również seksualności. Dionizos był także bogiem tajemnej inicjacji. Swoim czcicielom ofiarowywał możliwość błogosławieństwa w życiu po śmierci. Wiemy, że był bogiem ekstatycznego opętania, co wyrażały kobiety występujące jako menady. Dionizos był także bogiem tańca, występującym w towarzystwie satyrów, nimf lub menad. Znany jest także jako bóg maski i przebrania, często przedstawiany na rysunkach wazowych jako maska, która jest obiektem czci. Zdaniem Easterling używanie maski w kulcie Dionizosa pozostaje wciąż niejasne. Na rysunkach wazowych i w dramatycznym konkursie, jak zauważa uczona, musi zawierać się jedna z najważniejszych wskazówek dla każdego, kto stara się zrozumieć „dionizyjskość”. Może to być jednak bardzo złudne. Maska umożliwiała poszczególnym aktorom przyjęcie różnych postaci. Podczas gdy aktorzy grali różne role, same maski, niezmiennie i stałe, były dla publiczności widzialnym przypomnieniem o fikcyjnej naturze dramatycznych wydarzeń. O czci, którą darzyli aktorzy swoje maski, świadczyć może to, iż po przedstawieniu zawieszali je w świątyni Dionizosa. Zdaniem Easterling wszystkie te teorie pokrywają się i są związane z Dionizosem jako bogiem teatru. Uczona pisze, że teorie, które czynią świętą historię Dionizosa oryginalnym tematem sztuk, muszą zostać zawężone. Wiemy przecież, że tematyka sztuk, granych podczas dramatycznego festiwalu, wychodziła daleko poza dionizyjski mit. Poszukiwania wyraźnej logiki w dionizyjskich powiązaniach z teatrem zmuszają uczonych do znalezienia hermetycznego modelu, który połączyłby bóstwo z tym, co można nazwać ideologią dramatu attyckiego, w aspekcie socjalnym, politycznym, psychologicznym i religijnym. Easterling sugeruje, że najlepsze jest wypracowanie modelu pozwalającego zobaczyć zależności między różnymi aspektami Dionizosa. Jeżeli zwrócimy uwagę na to, jakim rodzajem zjawiska był dramat, znajdziemy wiele wzmianek w zachowanych tekstach, że to, co było przedstawiane, poświęcone było bogu i charakterystycznie powiązane z jego kultem. Uczona odwołuje się do wizerunku Dionizosa jako aktora (wraz z jego korowodem), który przewodził tańcom i był mistrzem przebrania, także najważniejszym widzem – θεατής. Nigdy jed-

---

<sup>12</sup> Tamże s. 45.

nak nie przestał być tym bóstwem, które dało początek przedstawieniu. Dramat sprawiał więc wrażenie pewnej siły, która tworzyła wzajemną relację między aktorami i publicznością, a to z kolei może być ogniwem łączącym z istniejącymi misteriami dionizyjskimi. Zdaniem Easterling wydaje się to istotne dla osiągnięcia mistycznej wspólnoty, w której czciciele są prawdopodobnie widzami – θεαταί – czegoś, co jest zabronione dla nie wtajemniczonych. Tak więc jeśli Dionizos był wzorem widza oraz tej siły, która czyniła mistyczne doświadczenie możliwym, to zauważamy, że ta sama logika mogła porządkować i teatr, i misteria. Ta teoria angielskiej uczonej może wyjaśniać, dlaczego Dionizos był związany z teatrem bliżej niż inne bóstwa. Easterling zauważa dalej, że wszyscy greccy bogowie opierali się podporządkowaniu ich pewnym kategoriom, ale wielopostaciowość Dionizosa i jego nieuchwytna natura wydaje się wpływać na rozwój tradycji przedstawień, charakteryzujących się szczególną złożonością. Z upływem czasu, gdy mit podczas festiwalu miał znaczący wpływ na wyobraźnię publiczności, Dionizos „stał się” specyficzną postacią teatralną. Był on przedmiotem kultu i mitu na długo wcześniej, zanim powstał dramat. Nie powinno nas to jednak dziwić, jeżeli dramatyczne przedstawienia są postrzegane jako te, które ukazują każdy aspekt wyjątkowej osobowości Dionizosa – jak gdyby zawsze był bogiem teatru”<sup>13</sup>.

Jedną z najnowszych publikacji, jaka ukazała się na temat interesującej nas zależności między kultem Dionizosa a teatrem, jest artykuł Dimitrisa P a l e o t h o d o r o s a<sup>14</sup>. Zdaniem tego uczonego ustanowienie Dionizji, konkursów dramatycznych i wszystkiego, co miało związek z Dionizosem, kojarzone jest z aktywnością polityczną Pizystratydów. Dla historyków, pisze uczony, ustrój Pizystratydów był katalizatorem świadomości narodowej Ateńczyków, którzy kładli duży nacisk na uroczystości i kultury, a te z kolei przyczyniły się do wywołania poczucia jedności między miastem i wsią. Zgodnie z tym rządy tyrańskie były zainteresowane ustanawianiem nowych kultów i przenoszeniem kultów wiejskich do miast. Paleothodoros powołuje się na kult Dionizosa Eleutheryjskiego, który został wprowadzony do Aten za czasów Pizystratydów. Legenda łączy wprowadzenie kultu z Pegazem, przybyłym z beockiej wsi<sup>15</sup>. Został on jednak źle przyjęty i obrażony

<sup>13</sup> Tamże s. 53.

<sup>14</sup> D. P a l e o t h o d o r o s. *Pisistrate et Dionysos*. „Les Etudes classiques” 67:1999 s. 321-340.

<sup>15</sup> Tamże s. 324.

przez lud. Gniew boga był straszny. Ludzie zostali dotknięci chorobą atakującą genitalia. Za radą wyroczni delfickiej zrobiono rzeźby przedstawiające fallusy i zaniesiono je do miasta na pamiątkę tej strasznej plagi. Święto upamiętniające zarazę, jak pisze uczony, jest ściśle związane z legendą Pegaza, jak to ukazuje wstęp do procesji dionizyjskiej. Wizerunek Dionizosa Eleutheryjskiego był niesiony przez efebów z sanktuarium do ołtarza w Gaju Akademos, gdzie pozostawał do wieczora. Był to czas upamiętniający wprowadzenie boga do Aten. W nocnej procesji przenoszono posąg do teatru. Przyjmuje się, jak twierdzi Palethodoros, że ten rytuał należy do fazy początkowej całego święta. Autor odwołuje się tu do Pauzania, który widział w sanktuarium Dionizosa Melpomenosa grupy pomników przedstawiających króla Amfiktyona wraz z zaproszonymi gośćmi. Wśród owych pomników znajdowały się figury Dionizosa i Pegaza<sup>16</sup>. Grupa rzeźbiarska przedstawiała prawdopodobnie mit mówiący o tym, jak przyjmowany przez króla Dionizos przekazuje mu wiedzę o winie. Świadczyć to miało o kulcie, a w konsekwencji o przeniesieniu uroczystości festiwalowych do miasta. Trudno jednak, zdaniem uczonego, ustalić datę tego wydarzenia. Warto przytoczyć metodę Palethodorosa. Uczony odwołuje się do badań archeologicznych prowadzonych na Akropolu. Możliwe, że świątynia Dionizosa Eleutheryjskiego była na początku skromną budowlą. Na południe od niej stała większa, znana pod nazwą „nowej” świątyni Dionizosa. Na podstawie świadectwa Pauzania, który wspomina o świetności pomnika stojącego w drugiej świątyni, jest ona datowana na rok 420 p.n.e. Najważniejsza jest płaskorzeźba należąca do frontonu, przedstawiająca dwóch tańczących satyrów i kobietę lub menadę. Proponuje się też inną datę dla świątyni i frontonu. Zauważono, że ta część mogła pochodzić ze świątyni na Akropolu, a nawet z Limnajonu, który znajdował się niedaleko teatru. Na miejscu teatru natomiast odkryto wiele dowodów architektonicznych, datowanych na okres archaiczny. Data jednak wprowadzenia Dionizji Miejskich zależy od datowania pierwszego zwycięstwa dramatycznego Tespisa w 534 r. Data ta wskazuje na rządy Pizystratydów, chociaż żadna informacja nie łączy tych dwóch wydarzeń. Jako datę wprowadzenia konkursu tragicznego Palethodoros wyznacza rok 502 lub 503<sup>17</sup>, komedia natomiast zyskuje miejsce dopiero w 487-486 r. Aspektem centralizującym Dionizje Miejskie są okoliczności polityczne reform Klejstenesa, które

<sup>16</sup> P a u s a n i a s 1. 2, 50.

<sup>17</sup> P a l e o t h o d o r o s. *Pisistrate et Dionysos* s. 335.



dotyczą administracji państwowej i integracji wsi z systemem miejskim. Sama reguła konkursu dramatycznego jest charakterystyczna dla demokracji. Przypisywanie jednak Dionizji Pizystratowi sprawiło, iż uważa się, że ich wprowadzenie miało przysporzyć tyranowi zwolenników. Istnieje jednak opinia, że reforma święta była przeprowadzona przez nowy system – demokrację. Istotnym faktem jest także aneksja Eleutherei do Aten (447 p.n.e), która poza strategiczną wagą miała także wartość symboliczną. Według Ateńczyków wyzwolonych od tyranii epitet „eleutheryjski” oznacza „ten z Eleutherei”, ale bóg z Eleutherei nazywany jest Ἐλευθερεύς. Uczony powołuje się na W. Connora, stwierdzając, że jak bóg wolności, tak i Dionizos Eleutheryjski został przyjęty do panteonu ateńskiego<sup>18</sup>. Paleothodoros twierdzi, że święto dionizyjskie było najlepszym sposobem celebrowania upadku dawnego ustroju. Tak więc poza uroczystym aspektem elementy święta dionizyjskiego składają się na celebrację wolności: komos ludzi w wieńcach niosących przy dźwiękach aulosa rzeźby imitujące fallusy oraz spożywanie wina. Zdaniem Paleothodorosa Dionizje zostały wprowadzone na początku demokracji. Nie zaprzecza to ani dokumentacji archeologicznej, ani literaturze. Treść święta odpowiadała instytucjom nowego ustroju. Nowe badania nad chronologią agory ateńskiej, gdzie najstarsze budynki datowane są na 500 r. i na ten sam okres datuje się początek panowanie Dionizosa w teatrze (496 r.), wykazują, jak twierdzi uczony, że młoda demokracja powzięła ogromny program reorganizacji ateńskiej wolności paralelnie z reformą systemu plemiennego i podziału terytorium attyckiego na demy i tetryty.

Najnowszą polską publikacją, która także podejmuje interesujący nas temat, jest książka M. K o c u r a *Teatr antycznej Grecji*<sup>19</sup>. Autor w rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Stan badań nad praktyką teatru antycznego*<sup>20</sup>, przedstawia szereg poglądów różnych szkół filologicznych, dotyczących związku kultu Dionizosa z powstaniem teatru greckiego, sam jednak nie ustosunkowuje się do omawianego zagadnienia i nie wysnuwa własnych wniosków.

---

<sup>18</sup> W. R. C o o n o r. *City Dionysia and Athenian Democracy*. „Classica et Medievialia” 40:1989 s. 7-32.

<sup>19</sup> M. K o c u r. *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001. Zob. recenzję tej publikacji, autorstwa R. R. Chodkowskiego, w niniejszym zeszycie s. 113-127.

<sup>20</sup> Tamże s. 28-58.

Tyle mówią najnowsze badania dotyczące związku kultu Dionizosa z greckim teatrem. Czy dają one jednak satysfakcjonującą i wyczerpującą odpowiedź? Możemy zauważyć, że każda z przedstawionych teorii zawiera pewne luki i niejasności, zakładając wiele „na wyrost”. Taki bowiem jest przecież sam Dionizos – do końca nieodgadniony i nieokreślony, a także – z punktu widzenia starożytnych oraz nas samych – wręcz niepoznawalny. Trudno z całą pewnością stwierdzić, że jego kult dał początek festiwalowi dramatycznemu. Biorąc jednak pod uwagę religijny charakter niemal wszystkich instytucji greckiej *polis*, należy też przyjąć, że przedstawienia teatralne miały swoje źródło w religii. Pierwsze budowle przypominające teatr widzimy już na Krecie. Każdy z czterech wielkich pałaców miał miejsce, do którego prowadziła droga procesyjna, gdzie składano ofiary i wokół którego wybudowane były ławy dla widzów. To właśnie tam czczony był bóg wszystkiego, co przyjemne i co dawało człowiekowi odpoczynek od trudów dnia codziennego. Wskazywać na to mogą tabliczki mykeńskie (XV wiek p.n.e), które obok innych bogów zawierają także imię Dionizosa. Czyż więc jest możliwe, by dramatyczne przedstawienia nie miały „nic wspólnego z Dionizosem”?

#### BIBLIOGRAFIA

- E a s t e r l i n g P. E.: A show for Dionysus. W: The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 36-53.
- F r i e d r i c h R.: Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionisiac, and the Tragic. W: Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond. Ed. by M. S. Silk. Oxford 1998 s. 257-289.
- G o l d h i l l S.: The Great Dionysia and Civic Ideology. W: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Ed. by J. J. Winkler and F. I. Zeitlin. Princeton 1990 s. 97-129.
- K o c u r M.: Teatr antycznej Grecji. Wrocław 2001.
- S e a f o r d R.: Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionisiac: Response to Friedrich. W: Tragedy and the Tragic s. 284-294.

THE RELATIONS BETWEEN THE CULT OF DIONYSUS  
AND THE GREEK THEATRE  
IN THE LIGHT OF THE MOST RECENT LEARNED LITERATURE  
A REVIEW OF THE MOST IMPORTANT POSITIONS

S u m m a r y

The paper depicts the most recent literature as regards the relations between the cult to Dionysus and the Greek theatre. We find here the views of, among others, S. Goldhill, who showed the social and political aspect of the festival in honour of Dionysus, and thereby he pointed to Dionysus as the protective deity of the *polis*. R. Friedrich criticized this point of view. He discusses the transitory stage between the rite and the fully developed tragedy. He stated that at the source of the drama one finds ἱερὸς λόγος, dealing with Dionysus' special passion (his suffering, death and resurrection). Another scholar who touched upon this problem is R. Seaford. He directed our attention to the Dionysian myth. The scholar treats that myth and cult as elements of the social process forming the *polis* rather than as a source of tragedy. The theme which is of interest for us here is dealt with by P.E. Easterling. She pointed to a strong link between the Dionysian festival and dithyramb. She laid a great stress on the significance of the satyr drama which – according to her – was supposed to demonstrate the „animal” spirit of the audience. Undoubtedly, this wildness has something to do with Dionysus – the god of dance, singing, wine, and joy. This is on what the scholar bases her theory as regards the relationship between the cult of Dionysus and the theatre. Now D. Paleothodoros, while discussing this relationship, grounds his theory on the archeological research of the Athenian *agora*. His research indicates that the cult of Dionysus and dramatic festival were introduced to Athens at the time of the reign of the sons of Pisistratus.

*Translated by Jan Kłós*

**Słowa kluczowe:** teatr, dramat, Dionizos, obrzęd, kult.

**Key words:** theatre, drama, Dionysos, ritual, cult.