

Mirosław K o c u r. *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego ss. 395.

Wielką luką w polskich badaniach naukowych nad kulturą antycznej Grecji był brak wyczerpującego opracowania na temat greckiego teatru. Niegdyś Tadeusz Sinko wyraził nadzieję, że lukę tę wypełni Stefan Srebrny, który z polskich filologów klasycznych był chyba najlepiej przygotowany do podjęcia tego zadania. Niestety, przedwczesna śmierć tego znakomitego znawcy dramatu i teatru stanęła, być może, na przeszkodzie spełnieniu owej nadziei. Dlatego z wielką radością należy powitać ukazanie się obszernej pracy Mirosława Kocura pt. *Teatr antycznej Grecji*. Książka ta stanowi drugą pozycję w serii Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego „Dramat i teatr”, w której – według słów prof. Janusza Deglera – „będą ukazywać się prace poświęcone historii dramatu i teatru polskiego oraz powszechnego, a także szeroko pojętej problematyce sztuki teatralnej i tekstu dramatycznego” (okładka książki).

Jak pisze w przedmowie M. Kocur, praca jego „jest próbą przedstawienia praktyki teatru antycznego w świetle najnowszej interpretacji zachowanych świadectw”. Gdyby wziąć dosłownie to stwierdzenie, wówczas należałoby postawić Autorowi zarzut niezgodności treści jego książki z tytułem. Tytuł bowiem zapowiada przedstawienie całości zagadnień związanych z teatrem greckim, tymczasem cele, jakie sobie stawia M. Kocur, są wyraźnie zawężone: „(1) ukazanie antycznej praktyki teatralnej [...]; (2) sformułowanie procedury interpretacyjnej, która umożliwiłaby dzisiejszym inscenizatorom starożytnych dramatów twórcze wykorzystanie wiedzy historycznej w budowaniu własnej i oryginalnej wypowiedzi artystycznej” (s. XIII). O ile pierwszy cel nie wyczerpuje tematyki zapowiadanej tytułem, drugi poza nią wykracza. Z możliwości drugiego zarzutu zdawał sobie chyba sprawę sam M. Kocur, ponieważ próbę sformułowania procedury interpretacyjnej umieszcza w aneksach, a więc już poza głównym swym wywodem (s. 313–328).

Autor nigdzie nie mówi wyraźnie, co rozumie pod sformułowaniem „antyczna praktyka teatralna”, lecz z uwag wstępnych zawartych w przedmowie wyczytać możemy, że w książce „podjęto próbę rekonstrukcji modelowego przedstawienia w ateńskim teatrze” (s. XIII). Problem w tym, że nigdzie na 395 stronach opracowania takiej rekonstrukcji nie znajdziemy. Czy dzisiaj jest to w ogóle możliwe, by wspomniane modelowe przedstawienie odtworzyć? Takie próby podej-

mowano kilkadziesiąt lat temu, lecz już dawno uznano je za bezpodstawne. Jak słusznie pisze J. Axer¹, „to, co pokoleniu naszych nauczycieli uchodziło za dobrze czytelny dokument historii kultury, jawi się nam jako bardzo trudny do odczytania palimpsest. Każda próba wyjścia poza ogólny schemat i odtworzenie szczegółu może być tylko hipotezą, i to jedną z wielu”.

Wydaje się, że M. Kocur, przejęty nowoczesną terminologią teatralną, chce koniecznie zabłysnąć nią w swojej pracy, by – jak to pisze równie uczenie – „wykorzystać nowe strategie interpretacyjne zachowanych przekazów” (tamże). Pogoń za nowoczesnością jest tym, co ma recenzowaną monografię wyróżniać od innych opracowań na temat teatru greckiego.

I tak Autor chwali się, że jego monografia „różni się od większości opracowań obcojęzycznych też tym, że XX-wieczne strategie interpretacyjne zostały szerzej uwzględnione”. Być może owe strategie znalazły się w jakichś niedrukowanych aneksach, ponieważ w głównym toku wywodu trudno mówić o jakichkolwiek strategiach, poza tym że Autor przytacza na każdy poruszany temat bardzo wiele opinii naukowych, a jego strategia polega na unikaniu zajęcia własnego stanowiska. Jest to chyba jednak bardziej postępowanie taktyczne niż strategiczne. Kolejną nowością monografii M. Kocura ma być to, że „praktykę teatralną ukazano nie tylko w odniesieniu do zachowanych dramatów, ale także w kontekście formowania się ideologii obywatelskiej, szczególnie w relacji do parateatralnych elementów Dionizjów (pompe, komos, uroczystości państwowe, libacje, ofiary z byków, walka o prestiż etc.)” (tamże). Nie widzę w takim, zresztą bardzo słusznym, postępowaniu niczego nowatorskiego, ponieważ każde obszerniejsze opracowanie na temat teatru greckiego uwzględnia ten kontekst elementów parateatralnych, czego najlepszym dowodem jest, że pisząc o tych sprawach Autor recenzowanej monografii ustawicznie powołuje się na owe opracowania i tym razem niczego nowego od siebie nie wnosząc. Trzecią nowością monografii ma być to, że „chórowi, ignorowanemu przez wielu współczesnych badaczy, przywrócono dominujące miejsce w definiowaniu swoistości teatru greckiego” (tamże). I znowu musimy stwierdzić, że żaden poważny badacz ateńskiego teatru nie może ignorować chóru i tylko wyjątkowo chór i jego rola z jakichś względów są pomijane. Czy jednak chórowi należy przyznać dominujące znaczenie w definiowaniu teatru greckiego – można dyskutować. Musimy przecież pamiętać, że chóry w kulturze greckiej istniały na długo przed stworzeniem dramatu i powstaniem teatru. Dopiero pojawienie się pierwszego aktora i jego występy przed publicznością zdecydowały o nowej jakości w kulturze greckiej: narodzinach dramatu i pierwszych przedstawieniach. Tak więc możemy powiedzieć, że obecność chóru w teatrze greckim (i to nie zawsze) jest jego cechą charakterystyczną i wyróżniającą ten teatr od późniejszych jego odmian (też nie wszystkich), natomiast chór dominował w teatrze greckim tylko w pierwszym okresie jego rozwoju, bo następnie był stopniowo ograniczany i tracił swoje znaczenie na rzecz aktorów i ich akcji. Tyle uwag krytycznych na temat celów i założeń pracy M. Kocura, zawartych w jego przedmowie.

¹ J. A x e r. *Filolog w teatrze*. Warszawa 1991 s. 44.

Przejdźmy teraz do poszczególnych rozdziałów. *Wstęp* (s. 1-27), który zdaniem Autora ma „sytuować ateńską kulturę uczestnictwa na mapie złożonych procesów historycznych” (s. XIII), po kilku zdawkowych stwierdzeniach o związku teatru z religią i życiem obywatelskim Ateńczyków przedstawia krótko okoliczności wystawiania w Atenach tragedii, dramatu satyrowego oraz komedii, a na zasadzie luźnych skojarzeń rozwój niektórych z tych gatunków dramatu. Znajdziemy tu także informacje o występach mimów greckich i rzymskich (s. 19–27). Nie ze wszystkim stwierdzeniami Autora można się zgodzić. Na przykład na s. 7 pisze on, że „jeśli sztuka ateńskiego autora nie doczekała się premiery w Atenach, nie wystawiano jej prawdopodobnie nigdzie indziej” (s. 7). W przypisie do tej konstatacji nie znajdujemy jednak jej potwierdzenia, a przeciwnie powołanie się na komentatorów, którzy są odmiennego zdania. Nieco dalej zresztą Autor sam przypomina (s. 9 i 10), że Ajschylos swoje *Etnijki* napisał i wystawił na Sycylii, a Eurypides *Archelaosa* po raz pierwszy zaprezentował na scenie w Macedonii. A więc premiery miały miejsce także poza Atenami; można natomiast przypuszczać (lecz bez żadnej pewności), że z zasady dramaty, które raz zostały odrzucone przez archonta, nie były ponownie zgłaszane do konkursu.

Trudno też uznać, że „przyczyną olbrzymiej różnicy w produktywności pomiędzy autorami żyjącymi w piątym wieku i poetami późniejszymi” było to, że w wieku V nie kopiowano manuskryptów (s. 7). Po pierwsze takich różnic nie ma: w wieku V Ajschylos skomponował 90 dramatów, Sofokles około 120, Arystofanes zaś 40, natomiast w wieku IV Menander napisał 105 komedii. „Olbrzymia różnica w produktywności” istnieje tylko między Arystofaneselem a Menandrem, lecz nie musi wynikać ona z przyczyny podanej przez M. Kocura. Arystofanes ostatnie sztuki przecież tworzył już w wieku IV; ponadto trudniej było skomponować komedię starą niż komedię nową, która nie miała już chórów. Wiadomo też, że Menander odznaczał się wielką łatwością w pisaniu tekstów sztuk. Wreszcie nie da się wykluczyć, że już w wieku V zaczęto sporządzać kopie manuskryptów autorskich do prywatnej lektury².

Bałamutne też jest kategoriyczne stwierdzenie, że „późne utwory Eurypidesa w niczym nie przypominają sztuk Sofoklesa” (s. 9), bo przecież podstawowa struktura tragedii nie uległa całkowitej zmianie, a np. *Bachantki* mają wiele cech tragedii klasycznej. Na s. 10 w przypisie 8 Autor wymienia wydania tekstów *Tropicieli* Sofoklesa. Wypadałoby chyba też wspomnieć edycję W. Steffena (Varsoviae MCMLX), którą przyjął S. Radt w *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (T. 4 s. 274–308), oraz najnowsze wydanie w *Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta* w opracowaniu J. Diggle (Oxford 1998 s. 45-63).

Rozdział pierwszy w zamyśle Autora pracy ma przedstawiać „główne tendencje interpretacyjne w obecnych studiach nad praktyką teatru antycznego” (s. XIV). Jak wynika z tego rozdziału, pod pojęciem „praktyki teatralnej” M. Kocur rozumie tym razem całość problematyki związanej z dramatem i teatrem greckim, a faktycznie bardziej niż teatr interesuje go geneza tragedii i komedii oraz związki tych ga-

² O. T a p l i n. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford 1977 s. 15.

tunków z religią i kultem dionizyjskim. Tak więc znowu tylko sformułowania wstępne zapowiadają nowe ujęcie. Autor omawia bowiem poglądy F. Nietzschego na pochodzenie tragedii, poglądy rytualistów z Cambridge, a następnie koncepcje W. Burkerta, R. Girarda i S. Seaforda. Jeśli chodzi o Burkerta, nazwany jest on największym znawcą antycznych religii i wyliczone zostają główne jego dzieła. O jego koncepcjach nie ma ani słowa. Więcej możemy dowiedzieć się o poglądach R. Girarda i antropologii genealogicznej (s. 31–32), a jeszcze bliższy sercu M. Kocura jest R. Seaford, uznany przezeń za „autora podstawowych prac na temat dramatu satyrowego”, ponieważ napisał jeden artykuł na jego temat oraz komentarz do *Cyklopa* Erypidesa (s. 33). Wśród przeciwników rytualistów wymienieni zostali O. Taplin, Ch. Segal, by na koniec pojawiły się nazwiska P. Easterling oraz Ch. Sourvinou-Inwood, które próbowały znaleźć miejsce dla obecności rytuałów w praktykach teatralnych (s. 36–37). W tym przeglądzie M. Kocur nie uwzględnił poglądów z dwu najnowszych zbiorów wypowiedzi wybitnych uczonych, a mianowicie pracy *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond* (Ed. M. S. Silk. Oxford 1998) oraz *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Ed. P. E. Easterling. Cambridge 1997), chociaż obie je umieszcza w bibliografii, a więc są mu znane. Ich uwzględnienie pozwoliłoby na wszechstronniejsze i bardziej krytyczne przedstawienie problematyki związków tragedii i teatru z religią dionizyjską. Tymczasem otrzymaliśmy obraz niepełny i bez żadnej próby systematyzacji czy też krytycznej oceny.

W drugim punkcie rozdziału pierwszego M. Kocur prezentuje „gramatykę antycznych konwencji scenicznych”. Tutaj słusznie eksponuje doniosłość publikacji Olivera Taplina, chociaż twierdzenie, że przed nim „uczeni zajmowali się praktyką sceniczną wyłącznie w ramach studiowania historii teatru” (s. 41), nie jest prawdziwe. Wystarczy sięgnąć na gruncie polskim do S. Srebrnego wstępów do przekładu Ajschylosa oraz do książki K. Reinhardta *Aischylos als Regisseur und Theologe*³, ażeby stwierdzić fałsz takiego stanowiska.

W trzecim punkcie rozdziału Autor omawia „konteksty antycznych przedstawień”. Prezentowane tu są, z jednej strony, poglądy G. Thomsona, J. P. Vernanta, P. Vidal-Nequeta i P. Veyne’a jako przedstawicieli ujęć marksistowskich oraz, z drugiej strony, zaliczanych chyba błędnie do strukturalistów (tak wynika z tytułu tego punktu: „Marksizm i strukturalizm”) wybitnych filologów anglojęzycznych: S. Goldhilla, F. Zeitlina, J. Winklera, E. Csapo, W. Slaterera oraz D. Wilesa. O ile mi wiadomo, do strukturalizmu wyraźnie przyznaje się tylko ostatni z wymienionych uczonych, czyli D. Wiles.

Ostatni punkt omawianego rozdziału jest zatytułowany „Kobiety w greckim teatrze” (s. 54–58). Autor znów nas zaskakuje, ponieważ nie omawia zagadnienia obecności kobiet w teatrze (jest o tym mała wzmianka w przypisie 5), lecz ubolewa nad „zafałszowaniem tematu kobiet w nauce o kulturze antycznej” oraz daje przykłady prac, które tę tematykę ukazują w nowym świetle, poświęcając wiele miejsca „interpretacjom problematyki ciała i cielesności” (s. 57). Niektóre

³ K. R e i n h a r d t. *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern 1949.

z tych prac – jak stwierdza Autor – zajmują się również „architekturą przestrzeni scenicznej”, lecz co to ma wspólnego z kobietami, Autor już nam nie wyjaśnia. Trudno też domyślić się, jaki związek z kobietami w antycznym teatrze mają przedstawione poglądy Ruth Padel, która doszła do wniosku, „że Grecy myśleli i czuli organami wewnętrznymi” i że „zapełniona [tymi] realnymi organami przestrzeń wewnętrzna [kobiet?] mogła zostać zaatakowana z zewnątrz” (s. 57). Ten podrozdział najlepiej chyba ilustruje stosowaną czasami przez M. Kocura swoistą metodę naukowego wywodu: dać interesujący tytuł, a potem pisać o wszystkim innym, do czego się ma notatki, niekoniecznie na temat.

Umieszczona na końcu rozdziału nota bibliograficzna też nie jest na temat, ma bowiem zawierać „najważniejsze opracowania studiów podejmujących zagadnienie antycznych praktyk teatralnych”, tymczasem mamy tu głównie zestaw bibliografii trzech wielkich tragiczków. Jedyną pozycją dotyczącą teatru jest bibliografia J. R. Greena, lecz M. Kocur wymienia tylko pierwszą jej część („Lustrum” 31:1989 s. 7–95), nieznana mu już jest część druga, obejmująca publikacje z lat 1987-1995 („Lustrum” 37:1995 s. 7-202), a przecież to w niej zawarte są najnowsze prace. Jeśli zaś teatr traktuje się bardzo szeroko, to dlaczego obok bibliografii tragedii nie ma bibliografii komedii?

Rozdział drugi, bardzo obszerny (s. 60-141), jest poświęcony chórowi, lecz rozumianemu bardzo szeroko. Dlatego Autor najpierw omawia instytucję choregii, najwięcej przy tym miejsca poświęcając muzyce (s. 104-129). Centrum wywodu zajmują takie zagadnienia jak liczebność chóru w różnych gatunkach dramatu greckiego, ruch sceniczny, układy taneczne i gestyka chóru (s. 76-103). Ten rozdział jako całość jest opracowaniem bardzo dobrym, opartym na bogatej literaturze. Na szczególne podkreślenie zasługuje obszerne przedstawienie podstawowych zagadnień związanych z rekonstrukcją muzyki towarzyszącej pieśniom chóru. Zarzut niewykorzystania bardzo ciekawej pracy J. G. Landelsa *Music in Ancient Greece and Rome* byłby chyba nie na miejscu, ponieważ wydano ją w Londynie w 1999 r.

Rzeczywisty zarzut można by postawić Autorowi co do tego, że w swych wywodach przytacza wiele różnych poglądów innych badaczy, lecz w zasadzie unika zajęcia własnego stanowiska. Na przykład w sprawie liczby choreutów w tragedii czytelnik nie otrzymuje informacji, czy było ich zawsze piętnastu, czy też, że dopiero Sofokles dodał trzech członków chóru do wcześniejszej dwunastoosobowej grupy tancerzy scenicznych. Sprawa jest kontrowersyjna, lecz w olbrzymiej większości opracowań przyjmuje się przecież to drugie rozwiązanie. I przynajmniej to czytelnik ma prawo wiedzieć.

Dziesięć ostatnich stron (130-141) rozdziału Autor poświęca omówieniu funkcji chóru. Najpierw przedstawia poglądy innych badaczy, by następnie zaprezentować własne ujęcie tego zagadnienia „z perspektywy praktyki teatru antycznego” (s. 140). Czyżby inni uczeni rozważali funkcje greckiego chóru w całkowitej abstrakcji od teatru? Czy gdy chór pełni „funkcję teologa, komentatora i narratora” (s. 135), dokonuje tego poza teatrem, a funkcję „uwiarygodnienia postaci bohaterów i akcji sztuki” (s. 140) – w teatrze? Jest to co najmniej dziwne rozróżnienie.

Owych funkcji „z perspektywy praktyki teatralnej” M. Kocur wymienia dziewięć (s. 140-141). Wyraźnie widać, że Autor ma na względzie tylko chóry tragedii, ponieważ nie daje ani jednego przykładu z komedii czy dramatu satyrowego. Następnie można zauważyć, że wymienione dziewięć funkcji chór może pełnić niekoniecznie w dramacie jako dziele teatralnym, ponieważ nie znikną one, gdy będziemy obcować z dramataми antycznymi jako czytelnicy. Przecież i przy czysto literackiej recepcji tragedii greckiej chór może „uwiarygodniać postaci bohaterów”, „kanalizować emocje”, „zamykać dramat”, by wymienić tylko kilka z tych funkcji, rzekomo wynikających z perspektywy praktyki teatru antycznego.

Zastrzeżenia muszą budzić także stwierdzenia szczegółowe. I tak Autor twierdzi, że chór w greckim teatrze „nigdy nie może stanąć na zewnątrz świata przedstawianego” (s. 140). Zapomniano tu wyraźnie o parabazie starej komedii, gdy chór z zasady łamie iluzję sceniczną i zwraca się bezpośrednio do widzów. Zresztą jeśli M. Kocur pisze słusznie, że w końcu *Oresteii* chór wciąga widzów w obręb przedstawienia (s. 141), to jest to przecież przykład wyjścia chóru poza świat przedstawiony. Finał *Eumenid* przedstawia bowiem włączenie chóru erynii-eumenid w istniejący rzeczywistości w Atenach kult tych bogiń. Zdaniem M. Kocura chór w *Siedmiu przeciw Tebom* „definiuje świat przedstawiony” (s. 141). Świat przedstawiony w tej sztuce jest dokładnie określony w prologu przez Eteoklesa i jego zwiadowcę. Funkcją chóru nie jest tu podejmowanie na nowo tego zadania, lecz przywołanie na scenę słowem, tańcem i gestem świata zdarzeń wojennych w ich złowróżbnej wymowie jako bezpośredniego zagrożenia dla Teb. Właśnie funkcja przywoływania przez chór zdarzeń z przestrzeni pozascenicznych i czasów przedakcyjnych jest jedną z jego funkcji podstawowych od *Persów* Ajschylosa do *Bachantek* Eurypidesa. Na przykład w *Antygonie* chór w pieśni parodosu przywołuje klęskę wyprawy siedmiu wodzów, poszerzając ramy świata przedstawionego *ad oculos*. Funkcją chóru w *Prometeuszu w okowach* nie jest „wzmacnianie nastrojów bohatera” (s. 141). Jak można wzmacniać nastrój Prometeusza? Chór w tej sztuce daje tytanowi możliwość uzewnętrznienia przed kimś współczującym swoich przekonań i odczuć. Pełni więc tu rolę powiernika bohatera. I to znowu jest kolejną ważną funkcją, jaką chór może pełnić w tragedii greckiej, czego M. Kocur nie bierze pod uwagę. Na przykład taką funkcję w *Medei* Eurypidesa pełni chór kobiet korynckich wobec bohaterki tytułowej. M. Kocur zapomina też o niezwykle istotnej funkcji, jaką jest udział chóru w akcji. Mam tu na myśli nie tylko te sztuki, w których jest on osobą działającą (*Błagalnice* i *Eumenidy* Ajschylosa), lecz także sytuacje, gdy chór poprzez koryfeusza bierze udział w dialogu albo też wpływa na postępowanie osoby działającej. Ma to miejsce np. w *Ofiarnicach* Ajschylosa, gdzie chór wpływa na zachowanie Elektry, Orestesa i Piastunki; w *Ionie* Eurypidesa chór służebnic zdradza Kreuzie plany Ksutosy, a w *Antygonie* Sofoklesa usiłuje wpłynąć na postawę Kreona, ostrzegając go, że pogrzb Polinejka jest zgodny z wolą bogów (w. 288-289), a następnie przyjmuje relację posłańca (w. 1155 nn.).

Czasami odnoszę wrażenie, że Autor nie zdaje sobie sprawy z tego, co pisze. Na przykład wedle Autora jedną z funkcji chóru ma być to, że „kanalizuje on emocje”. „Kanalizować” w znaczeniu przenośnym znaczy „ukierunkować”, tymcza-

sem dla M. Kocura chór kanalizuje emocje, gdy staje się „pasem transmisyjnym” i ułatwia widzowi zachowanie dystansu wobec wybuchu namiętności u aktorów (*sic!*). Kanał to nie pas transmisyjny, a aktor to nie postać sceniczna! Nie wiadomo też, co oznacza, że „chór negocjuje znaczenia”, i z kim to robi. M. Kocur wyjaśnia, że polega to na mylnym reagowaniu, uleganiu złudnym nadziejom i dopytywaniu się o tożsamość osób dramatu. Czy na tym polega negocjacja? Przypuszczam, że Autor źle przetłumaczył angielskie słowo „to negotiate”, które może być synonimem „to overcome”; podobnie jak wcześniej „to canalize”.

Oceniając ten osobisty wkład M. Kocura w określenie funkcji chóru w teatrze greckim, musimy stwierdzić, że z dziewięciu wymienionych przezeń tylko ostatnia nie budzi zastrzeżeń, a mianowicie – że chór zamyka dramaty; lecz to było wiadome już w starożytności.

Rozdział trzeci (s. 142-181) poświęcony jest aktorowi. Tutaj również możemy powiedzieć, że dopóki Autor relacjonując cudze poglądy, daje nam przekonujący i dość jasny wywód, błędy natomiast czasem popełnia, gdy usiłuje dodać coś od siebie. Może także budzić zdziwienie pewna sprzeczność w podejściu do istniejących opracowań. Na samym początku rozdziału (s. 142) informuje, że istnieją dwa najlepsze opracowania na temat antycznego aktora: praca P. Ghiron-Bistagne⁴ oraz I. E. Stephanisa⁵, lecz do żadnej z nich później nie znajdujemy ani jednego poważniejszego odwołania. O ile druga z nich jest napisana w nowogrecie, co może utrudnić jej wykorzystanie, to pierwsza jest przecież opublikowana po francusku, a Autor cytuje wiele innych opracowań napisanych w tym języku. Należy też zaznaczyć, że obydwa opracowania dotyczą t y l k o aktorów greckich, nie antycznych, jak pisze M. Kocur. Zresztą w wielu innych partiach swej książki błędnie używa określenia „antyczny” zamiast „grecki”.

W przypisie 1 na stronie 143 znajdujemy informacje o edycjach tekstu *Fasti*, brakuje jednak wśród nich najważniejszego chyba wydania: w pierwszym tomie *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Göttingen 1986 s. 21-58). Dość obszernie M. Kocur omawia zagadnienie reguły trzech aktorów w dramacie greckim (s. 150-156). Tutaj spotykamy się z dziwnym wnioskiem odnośnie do komedii starej. Autor stwierdza, że „w Komедии Starej zasadniczą część pracy powierzano trzem głównym aktorom, rezerwując sobie jednak prawo do zaangażowania aktora czwartego w pomniejszych epizodach, gdy zachodziła taka potrzeba” (s. 155). To zdanie opatrzone jest jednak przypisem, z którego wynika, że wybitni znawcy teatru greckiego są innego zdania. Także w opracowaniu E. Csapo i W. J. Slatera, które słusznie jest bardzo często cytowane w recenzowanej książce, czytamy, że na jedenaście zachowanych sztuk Arystofanesa tylko dwie (*Rycerzy* i *Plutos*) można wystawić z udziałem trzech aktorów, pozostałe wymagają czterech, a *Chmury*

⁴ P. G h i r o n - B i s t a g n e. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris 1976.

⁵ I. E. S t e p h a n i s. *Dionysiakoi Technitai*. Heraklion 1988.

i *Acharnejczycy* nawet pięciu⁶. Poza tym w teatrze greckim nie było „trzech głównych aktorów”, główny aktor był dla Greka tylko jeden – protagonista, inni pozostawali od niego całkowicie zależni.

W omawianym rozdziale poświęconym aktorowi brak wyraźnie szerszego kontekstu, a więc informacji na temat sytuacji społeczno-ekonomicznej aktorów greckich, ich związków zawodowych, gwiazd sceny greckiej, rozwoju sztuki aktorskiej poprzez wieki. Ruchowi scenicznemu oraz działaniom i gestom aktorów Autor opracowania na temat praktyki teatralnej poświęca zaledwie trzy strony! Nie ma też żadnej wzmianki o relacji słowo–obraz sceniczny czy też słowo–gest. A to są przecież istotne problemy w rozważaniach nad praktyką teatralną. O wiele ważniejsze niż zastanawianie się nad historią terminologii dotyczącej aktora, czemu poświęcono aż siedem stron (143-150).

M. Kocur słusznie odróżnia, idąc za S. Melchingerem, postaci milczące od statystów (s. 157), lecz błędnie do postaci milczących (*kopha prosopa*) zalicza bohaterów niektórych sztuk (Achillesea, Niobe, Kasandrę, Atosę), którzy milczą tylko przez pewien czas, by wyrazić swój ból, pogardę czy brak kontaktu z rzeczywistością na skutek wieszczego natchnienia (Kasandra w *Agamemnonie* Ajschylosa). *Kopha prosopa* – to ważne dla akcji dramatu postaci, postaci znaczące, które nigdy nie biorą udziału w dialogu, jak np. Pylades w *Elektrach* Sofoklesa i Eurypidesa; u Ajschylosa, wbrew temu, co twierdzi M. Kocur, był on grany przez aktora, ponieważ poeta udziela mu głosu. Przy omawianiu ról dziecięcych nie uwzględniono ważnego artykułu G. M. Sifakisa (jest w bibliografii), który przekonująco dowodzi, że role te były grane przez chłopców, którzy przygotowywali się do występów na scenie⁷.

Tytuł książki M. Kocura brzmi, jak pamiętamy, *Teatr antycznej Grecji*, a więc zaskakuje nas, że w rozdziale IV, omawiającym teatr jako budowlę, Autor ogranicza się tylko do teatru Dionizosa w Atenach, nie dając ogólnego obrazu. Przecież teatr grecki to nie tylko teatr Dionizosa. Szkoda, że nie dano chociażby krótkiej informacji o wielu innych teatrach (nie tylko w Epidauros), których pozostałości zachowały się do naszych czasów. Zresztą informacja o teatrze Dionizosa też jest ograniczona do wyjaśnienia pod jego ilustracją (s. 184).

Szczegółowo natomiast Autor omawia poszczególne wycinki przestrzeni scenicznej, zaczynając od orchestry. Pierwotną orchesterę M. Kocur lokalizuje na agorze, „gdzie Sokrates m.in. kupił książkę” (s. 185), a więc na agorze V wieku. Nowsze badania jednak wykazują, że być może była to pierwotna agora – nie w centrum miasta, lecz na stoku Akropolis⁸. Mówiąc o kształcie orchestry, Autor stwierdza, że „według dzisiejszego stanu badań więcej argumentów przemawia za tym, iż teatr Dionizosa miał w epoce klasycznej orchesterę prostokątną” (s. 189). Jest to nie

⁶ E. C s a p o, W. J. S l a t e r. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor 1994 s. 222.

⁷ G. M. S i f a k i s. *Children in Greek Tragedy*. BICS 26:1979 s. 67-80.

⁸ Zob. S. G. M i l l e r. *Ikria and Orchestra – in which Agora? W: Sources for the Ancient Greek City-State*. Copenhagen 1995 s. 218 nn.

tylko niezgodne z prawdą, lecz również z tym, co czytamy we wstępie (s. XVII): „nowsze badania podważyły jednak słuszność tej kontrowersyjnej tezy” (o prostokątnej orkestrze – R. R. Ch.). W dyskusji o kształcie orkiestry M. Kocur pomija milczeniem (choć daje w bibliografii) dwa obszerne i niezwykle ważne artykuły N. G. L. Hammonda, który skutecznie broni tradycyjnego stanowiska⁹.

Pisząc o *skene* teatru Dionizosa, Autor błędnie podaje, że pierwotna jej postać pojawia się dopiero około 460 r., zwykle bowiem przyjmuje się, że *skene* najpierw była tymczasowym namiotem bądź barakiem (stąd wzięta się nazwa), w którym aktorzy mogli się przebierać. Istnienie takiej tymczasowej budowli A. Pickard-Cambridge przyjmuje już dla *Persów* i *Siedmiu przeciw Tebom*¹⁰. Ten namiot (*skene*) pierwotnie nie odgrywał jeszcze żadnej roli w inscenizacji sztuk. Stały budynek sceniczny z drewna wzniesiono około 460 r. i ta *skene*, jako pałac bądź świątynia, z drzwiami i mocnym dachem, stanowiła tło i przestrzeń wewnętrzną już dla *Orestei*. Budynek ten, jak pisze Pickard-Cambridge¹¹, „musiał być wystarczająco solidny”, a więc nie tymczasowy. M. Kocur błędnie tłumaczy też przekaz Polluksa (4.130) dotyczący *teologeionu*, pisząc, że na nim „ukazywał się Zeus wraz z bogami”, gdy tymczasem tekst jest następujący: „z *teologeionu*, znajdującego się ponad *skene*, ukazują się w górze bogowie, jak Zeus i osoby mu towarzyszące w *Psychostazji*”.

Dość szczegółowo i wyczerpująco jest omówione użycie machin teatralnych w tragedii (s. 211-220). Nie wiadomo jednak, dlaczego Autor wymieniając miejsce użycia ekkyklematu słabo eksponuje komedię starą, dla której świadectwa są o wiele pewniejsze, chociaż sam zaznacza, że czasowniki *ekkyklein* i *eiskyklein* pojawiają się po raz pierwszy w komediach Arystofanesa.

Przy przedstawianiu zagadnienia maski (s. 239 nn.) nie znajdujemy wyjaśnienia sprzeczności w podanych informacjach. Jeśli bowiem Autor przyjmuje, że maska do teatru została przeniesiona z kultu religijnego, to dlaczego źródła uznają Tespisa za wynalazcę maski. Gdyby Tespis przejął ją z kultu, nakładałby maskę na twarz, a nie smarował się winnym moszczem.

Rozdział V, zatytułowany *Przedstawienie*, ma być w zamyśle M. Kocura najbardziej oryginalnym, ponieważ rzekomo „podjęto w nim po raz pierwszy próbę rekonstrukcji całego festiwalu poświęconego teatrowi” (s. XIV). Jest to stwierdzenie obliczone bardziej na ignorancję czytelnika niż wynikające z ignorancji Autora. Przecież podstawowa praca, na której się on opiera – monumentalne opracowanie A. Pickarda-Cambridge’a *The Dramatic Festivals of Athens*, ukazuje ateniński festiwal teatralny w kontekście o wiele szerszym, niż czyni to M. Kocur, bo uwzględnia nie tylko Dionizje Wielkie, lecz wszystkie święta dionizyjskie oraz

⁹ N. G. L. H a m m o n d. *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*. GRBS 13:1972; t e n ż e. *More on Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*. GRBS 29:1988 s. 5-33.

¹⁰ A. Pickard-Cambridge. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Cambridge 1966 s. 19. Zob. też: T a p l i n. *The Stagecraft of Aeschylus* s. 452-459.

¹¹ *The Theatre of Dionysus in Athens* s. 46.

szczegółowo omawia ich program, również w kontekście społecznym. M. Kocur informacje Pickarda-Cambridge'a wzbogaca jedynie odwołaniem się do nowszej literatury i nowszych interpretacji materiału źródłowego, niewiele dodając od siebie. Jego własne uwagi zresztą, podobnie jak w poprzednich rozdziałach, zawierają sporo nieściśłości. Na czym więc polega zapowiadana oryginalność?

M. Kocur, w przeciwieństwie do Pickarda-Cambridge'a, nie omawia w ogóle kilku świąt dionizyjskich, a informacje o Dionizjach Wiejskich sprowadza do jedyne go źródła, tj. *Acharnejczyków* Arystofanesa. Błędnie twierdzi, że święta te nie miały „bezpośredniego związku z dramatem” (s. 254), podczas gdy od dawna wiadomo, że jednym z głównych punktów ich programu obok procesji były przedstawienia komedii i tragedii. Mówi o tym m.in. prawo Egerosa¹². Program tych świąt był zależny od poszczególnych gmin i ich zamożności. Bogata gmina Eleuzis organizowała Dionizje Wiejskie z pełnym zestawem, a więc dawano nie tylko tragedie i komedie, lecz także dytyramby¹³. Spora liczba teatrów wzniesiona poza Atenami także jest dowodem, że Dionizje Wiejskie były związane z przedstawieniami dramatycznymi. Najstarsza inskrypcja dotycząca Dionizjów Wiejskich (IG I³ 253) mówi również o chórach tragicznych w Ikarion.

M. Kocur szerzej niż Pickard-Cambridge przedstawia składanie ofiary z byka. Nie znaczy to jednak, że jest oryginalny, ponieważ po prostu streszcza fragmenty artykułu Ch. T. Parkera (s. 272 n.). Pisząc o procesji (*pompe*), przypisuje jej sprzeczne ze sobą funkcje: „procesja stanowiła podstawowy środek kształtowania się grupy z amorficznego tłumu”, lecz jednocześnie „była ważnym narzędziem w procesie krystalizowania się tożsamości lokalnych” (s. 273). Przecież amorficzny tłum nie może służyć wyodrębnianiu się lokalnych grup, by mogła krystalizować się tożsamość. Jeśli, jak chyba słusznie przyjmuje Autor (s. 270), Ateńczycy w procesji byli podzieleni według demów, to nie byli amorficznym tłumem ani nie potrzebowali szukać swej lokalnej tożsamości! Następnie Autor zapewnia nas, że rytuał ten „nie miał określonego z góry charakteru politycznego”, ale już dwa zdania dalej czytamy, że procesja „definiowała nową tożsamość polityczną mieszkańców demokratycznej polis” (s. 274). Wiadomo od dawna, że nie tylko procesja, lecz cały festiwal Dionizjów Wielkich miał charakter i religijny, i polityczny, a Pizystrat, jak się przyjmuje, „z góry” nadał im wspaniały charakter właśnie ze względów politycznych. Zresztą sam M. Kocur we *Wstępie* pisze, że uroczystości związane z przedstawieniami w Atenach wymagały „objęcia wszystkich działań kontrolą państwa, już choćby dlatego, że podstawową funkcją uroczystości miało być składanie hołdu instytucji polis” (s. 33).

Omawiając strukturę widowni (nieco chaotycznie), M. Kocur przyjmuje, że kobiety zajmowały w teatrze dwa zewnętrzne sektory razem z „noncitizens” (s. 277). Jeśli przyjmiemy, że kobiety brały udział w przedstawieniach jako

¹² Tekst grecki podaje A. Pickard-Cambridge w *The Dramatic Festivals of Athens*. Second edition rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford 1968 s. 27.

¹³ IG II² 1186 oraz II² 3100. Por. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 47 n.

widzowie (ja również jestem tego zdania), to oczywiście nie mogły być pomieszczone z nieobywatelami, lecz zajmowały tylko jeden sektor krańcowy, a drugi przeznaczony był dla nie-Ateńczyków.

Niezbyt fortunne jest wprowadzenie na s. 279 określenia „uroczystości państwowe” dla aktów o charakterze czysto świeckim, a więc składanie i prezentowanie w teatrze danin miast związkowych, wieńczenie zasłużonych obywateli, przyjmowanie parady osieroconych synów poległych żołnierzy. Przecież całe Dionizje były uroczystościami państwowymi, a składały się na nie ceremonie, które dziś nazwalibyśmy religijnymi (procesja, ofiary, poświęcenie teatru), cywilnymi (wymienione przed chwilą) i literackimi (występy chórów). Oczywiście dla Greków wszystko miało jednocześnie charakter obywatelski – świecki i religijny, łącznie z teatrem. Nie jest prawdą, że to dopiero analizy S. Goldhilla (z 1990 r.) „zwróciły uwagę uczonych na te wydarzenia”, ponieważ pisano o nich również dużo wcześniej¹⁴. Sam Goldhill przecież też odwołuje się do wcześniejszych opracowań.

Nieprzekonujące jest twierdzenie Autora, że „płatny wstęp faworyzował obcokrajowców, a głównie metojków, w większości rzemieślników i kupców w większości nastawionych na zarobek” (s. 290). Przecież oni nie otrzymywali od państwa specjalnego dodatku (*theorikon*), bilety więc musieli kupować za własne pieniądze. Czy to jest przywilej, nawet jeśli mieli pieniądze? Przywołane teksty *Błagalnic* (w. 609, 994) oraz *Eumenid* (w. 1011, 1018) nie mówią o metojkach jako grupie społecznej, lecz w pierwszym wypadku o tym, że Danaidy uzyskały prawo zamieszkania (*metoikeien*) w Argos, a w drugim – że eumenidy mają stałe miejsce kultu (*metoikian*) w Atenach. Przecież eumenidy-boginie to nie metojkowie! Nie należy mylić porządków i trzeba pamiętać, że słowa zmieniają znaczenia w zależności od kontekstu. Motojkos-Danaos został królem, a metojkowie-erynie odbierały cześć. To chyba nie przydarzało się zwykłym metojkom w Atenach.

Przedstawiając agon komediowy (s. 291 nn.), M. Kocur niezbyt poprawnie interpretuje niektóre teksty źródłowe. I tak na podstawie *Ptaków* Arystofanesa (w. 786-789) wyciąga wniosek, że widzowie wymykali się z teatru do domu np. na posiłek. Być może, że tak było, lecz przywołany tekst nie daje podstaw do takiej interpretacji. Chór w swojej wypowiedzi używa trybu nierzeczywistego, a więc opisywaną czynność uznaje za nierealną! Także tekst mowy *O wieńcu* Demostenesa (262) nie mówi, że wino, owoce i słodczyce mogły służyć do obrzucania aktorów w teatrze, lecz że Ajschynes, nie mogąc utrzymać się jako aktor, kradł figi, winogrona i oliwki. Demostenes mówi też wprawdzie, że ten aktor w teatrze narażał życie; jak możemy przypuszczać, z powodu kiepskiej gry był atakowany, lecz chyba nie winem. Opisuując przedstawienia komedii starej, Autor wreszcie (od s. 295) zaczyna mówić o praktyce teatralnej w greckim teatrze, stosowanej przez Arystofanesa, który oferował widzom przede wszystkim dobrą

¹⁴ Zob. np. P i c k a r d - C a m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 59 i 67; H. D. B l u m e. *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt 1984² s. 17 i 20.

zabawę. Tu też znajdujemy interesujące uwagi o reakcji publiczności i częstym łamaniu iluzji scenicznej.

Prezentację agonów tragediowych zaczyna M. Kocur od opisu libacji, jakie – jego zdaniem (za S. Goldhillem) – składali stratedzy przed rozpoczęciem przedstawień. A. Pickard-Cambridge jest bardziej ostrożny w tej sprawie¹⁵ i ma chyba rację. Z relacji Plutarcha (*Kimon* 8.7-9), która jest tu najważniejszym źródłem informacji, wynika raczej, że w opisanym epizodzie stratedzy pojawili się wtedy przypadkowo: „gdy zaś Kimon ze współstrategami wszedłszy do teatru złożył zwyczajową ofiarę płynną bogu, archont nie pozwolił im odejść...” Pickard-Cambridge stwierdza, że niestety nic nie da się powiedzieć o charakterze tych ofiar ani też o tym, jak one przebiegały. Tymczasem M. Kocur rozpisuje się na ich temat dość szeroko i łączy je, nie wiadomo na jakiej podstawie, z ofiarami płynnymi składanymi w niektórych tragediach – *Persach*, *Ofiarnicach* i *Edypie w Kolonos* (s. 303). Przy okazji myli dwa różne ołtarze: *thymele*, która – jak sam pisał wcześniej – „nie była elementem przedstawienia” (s. 192), z ołtarzem używanym dla akcji niektórych dramatów, znajdującym się na proscenium.

M. Kocur stara się też włączyć do świata przedstawionego ołtarz Dionizosa znajdujący się w świętym okręgu za budynkiem *skene*. „Obecność w tle ofiarnego ołtarza nadawała [scenom ofiary w sztukach – R. R. Ch.] wymiar namacalnej aktualności” (s. 305). Istnieje jednak mała trudność, albowiem widzowie z wielu niższych ław, a więc najważniejsi, tego ołtarza nie mogli w ogóle widzieć z za budynku *skene*! Tak więc długie rozważania Kocura o dalszej przestrzeni (s. 305) nie mają podstaw. Podobnie nie w pełni prawdziwa jest teza o „wertikalnej organizacji widowń” (s. 306); aktor nie dla wszystkich widzów „znajdował się w dole”, bo jeśli proscenium było wyniesione nawet tylko na jeden metr, to dla kilku rzędów widzów sytuacja była odwrotna: aktorzy patrzyli na nich z góry. Większość widzów patrzyła z góry przede wszystkim na dostojników siedzących w pierwszych rzędach, lecz z tego nikt nie wyciąga wniosku, że „symbolizowało to dominację widowń” nad nimi i „wcielało znakomicie idee ateńskiej demokracji, władzy ludu” (tamże). Nie doszukujmy się symboli tam, gdzie ich nie ma.

Na następnych stronach (307 nn.) Autor trafnie przedstawia związek tragedii z rzeczywistością codzienną Aten, ale przecież był o wiele silniejszy taki sam związek komedii starej, o tym jednak nie wspomina się ani słowem. Horacego kilka wersów ze *Sztuki poetyckiej* (w. 225–231) M. Kocur uznaje za „główne źródło wiedzy na temat dramatu satyrowego” (s. 310), co oczywiście nie jest prawdą. Z wystawienia przez Eurypidesa *Alkestis* w miejsce dramatu satyrowego Autor wyciąga błędny wniosek, że „już w 438 r. dramat satyrowy stał się zbędny” (s. 311). Sam przecież wcześniej pisał (s. 12), że ten gatunek usunięto z konkursów tragicznych dopiero w wieku IV. Wiadomo, że dramaty satyrowe towarzyszyły i ostatnim sztukom Eurypidesa, chociaż nie znamy ich tytułów. Dotyczy to oczywiście przedstawień na Dionizjach, ponieważ na Lenajach dramat satyrowy w ogóle chyba był nieobecny.

¹⁵ P i c k a r d - C o m b r i d g e. *The Dramatic Festivals of Athens* s. 95 n.

Książkę M. Kocura zamyka „krótki zarys problematyki związanej z inscenizowaniem antycznych dramatów w czasach nowożytnych” (s. 313–328). Są to dwa aneksy: pierwszy poświęcony problematyce inscenizowania Antyku, drugi – przedstawieniu stanowiska reżysera wobec tekstu. Przedstawiając historię najważniejszych inscenizacji, Autor zaczyna od pierwszej nowożytnej premiery dramatu greckiego (*Króla Edypa*) w Teatro Olimpico w 1585 r., a kończy na przedstawieniach francuskiej reżyserki A. Mnouchkine z początku lat dziewięćdziesiątych (*Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa i *Oresteja* Ajschylosa). W swym wywodzie opiera się głównie na opracowaniu H. Flashara *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Buehne der Neuzeit* (München 1991). Może dziwić, że prawie zupełnie zostały pominięte doskonałe opracowania P. Buriana (*Tragedy Adopted for Stages and Screens: the Renaissance to the Present*¹⁶) oraz F. Macintosh *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-century Production*¹⁷. To pominięcie spowodowało, że obraz przedstawiony przez M. Kocura ma pewne luki. Autor pomija np. przedstawienie R. Garniera sztuki *Antigone ou la piété* (z 1580 r.), które jest niezwykle ciekawym materiałem dla śledzenia przemian praktyki teatralnej i stosunku do praktyki antycznej.

Drugi aneks stanowi oryginalne, bez odniesień do jakiegokolwiek literatury teoretycznej, przedstawienie zagadnienia stosunku reżysera do tekstu. I tak M. Kocur głosi zasadę podmiotowości tekstu, która ma polegać na tym, że reżyser nie ma prawa interpretowania tekstu; „tekst w przedstawieniu winien zapraszać [widzów – R. R. Ch.] do interpretacji” (s. 326). Reżyser ma skupić uwagę na praktyce teatralnej i oderwać się od „anachronicznych debat nad psychologią postaci czy intencjami poety”. Jego główny problem to „przełożenie antycznej praktyki na praktykę współczesną”. Uznanie podmiotowości tekstu nie oznacza więc, że reżyser ma się z nim liczyć. Przeciwnie, podmiotowość tekstu „zwalnia go z obowiązku wierności literze tekstu”, a „inscenizacja nie musi wyrażać tego, co jest w tekście”. Jest to więc chyba przedmiotowość, nie podmiotowość tekstu.

Dalej czytamy, że najważniejsza jest znajomość antycznej praktyki teatralnej, natomiast odrzucić należy uwagi inscenizacyjne filologów-tłumaczy i analizy „czynione samotnie w uniwersyteckich gabinetach” (tamże). Po wygłoszeniu takiego *credo* Autor powinien uznać za nieprzydatną całą swoją książkę, która przecież w odkrywaniu „praktyki teatralnej” opiera się właśnie na tym, co zostało napisane w uniwersyteckich gabinetach na podstawie analizy tekstów i innych źródeł.

Autor zaleca też, aby np. przy wystawianiu *Antygony* nie inscenizować tezy sztuki, lecz „autentyczne wydarzenie teatralne”. Trudno zrozumieć, o co tu chodzi, bo przecież z autentycznymi wydarzeniami teatralnymi możemy mieć do czynienia dopiero wtedy, gdy sztuka będzie wystawiona. Co Autor chce inscenizować? Przecież nawet w pantomimie musi być najpierw idea, którą reżyser wyraża mimiką, ruchem i gestem aktorów. Takie postępowanie („strategia”!) rzekomo jest „bliskie

¹⁶ W: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. by P. E. Easterling. Cambridge 1997 s. 228-283.

¹⁷ Tamże s. 284-323.

duchowi praktyki teatralnej Greków, pojmujących sztukę w kategoriach rzemiosła” (s. 327). Grecy nie pojmowali sztuki w kategoriach rzemiosła, lecz mieli jedno pojęcie *techne* dla obydwu tych sfer działalności, a to jest duża różnica. Dla Arystotelesa w przedstawieniu i poeta, i aktorzy są kreatorami, ponieważ ich działanie jest określone jako *mimesis*. A to jest sztuka, nie rzemiosło. Poeci dramatyczni z zasady byli reżyserami własnych sztuk, inscenizowali własne teksty i własne idee, które chcieli w nich wyrazić, nie zaś jakieś „autentyczne wydarzenie teatralne”. Gdy odnosili sukces, wtedy ich dzieło stawało się autentycznym wydarzeniem teatralnym

1. Oceniając ogólnie książkę M. Kocura, musimy stwierdzić, że zastosował on w niej zasadę, którą zaleca reżyserowi, a mianowicie że nie miał on na początku idei swojego opracowania, lecz zgromadzony przez niego materiał stał się „podmiotem”. Praca prezentuje ten ogromny materiał, lecz nie został on przetworzony w koherentną, logiczną całość. Co innego zapowiada tytuł, inne cele stawia sobie Autor w przedmowie, a jeszcze czym innym jest wypełniona sama praca.

2. Autor chce pisać o praktyce teatralnej w antycznej Grecji, lecz nie definiuje tego pojęcia i faktycznie termin ten ma u niego bardzo rozległe znaczenie. Równie szeroko traktowany jest termin „teatr”. Tak nieokreślone pojęcia przestają być użyteczne i w konsekwencji M. Kocur sam się gubi, ponieważ pisze o wszystkim, z czym się spotkał w literaturze na temat demokracji, religii, teatru, dramatu, świąt, ofiar itp. Jeśli ma odpowiedni materiał, chętnie wkracza też na teren kultury rzymskiej. O doborze tematyki decyduje bowiem u niego nie metoda naukowa, lecz zasada luźnych skojarzeń.

3. M. Kocur nie stosuje też rozróżnień diachronicznych. Teatr grecki zmieniał się ustawicznie i inna była praktyka teatralna (we właściwym tego słowa znaczeniu) w zależności od epoki, a nawet od dekad. Odwołując się do antycznej praktyki teatralnej nie określa, jakiego okresu praktykę ma na myśli. Inny był np. styl gry w czasach Ajschylosa, a inny w wieku IV. Inna była praktyka teatralna, gdy sam poeta był protagonistą, a inna gdy pojawili się aktorzy zawodowi. Jeśli reżyser ma się odwoływać, według jego zalecenia, do antycznej praktyki teatralnej, nie wiadomo, której epoki praktykę ma brać pod uwagę.

4. M. Kocur często sam sobie zaprzecza i jest niekonsekwentny. Kilka przykładów już podaliśmy wcześniej. Oto następny: na s. 45 pisze on, że M. Griffith „ostatecznie podważył autentyczność tragedii *Prometeusz w okowach*”. Oczywiście nie jest to prawdą, lecz jeśli przyjmuje się taki pewnik, nie wolno potem ciągle powoływać się na tę sztukę jako... dzieło Ajschylosa (por. s. 156, 173, 179, 210, 304). Sprzeczność bierze się stąd, że mimo pewnych wątpliwości faktycznie *Prometeusz* przez większość uczonych nadal uznawany jest za dzieło Ajschylosa, a nawet M. Griffith jako odpowiedzialny badacz swoje odrębne stanowisko wyraża bardzo ostrożnie.

5. Praca jest sztucznie rozbudowana. Wprawdzie Autor stosuje słusznie skrótowny zapis cytowanych pozycji (czasami są błędy!), lecz jednocześnie chyba świadomie dąży do zwiększenia liczby stron. Służą temu i niepotrzebne dygresje nie na temat, i takie zabiegi jak pisanie w tekście głównym wszystkich imion cytowanego autora w formie pełnej, np. Carlo Ferdinando Russo (s. 155), Horst-

Dieter Blume (tamże), Nicholas Geoffrey Lampriere Hammond (s. 27). Dziwić przy tym może jednak, że nie zna pełnej formy imienia prof. W. Steffena (s. 393). Autor i w tym zresztą jest niekonsekwentny. Niekonsekwentny jest także, gdy przy jednych rozdziałach daje krótki wykaz bibliografii (rozdziały I i II), przy innych rezygnuje z tej praktyki (pozostałe rozdziały).

Te wszystkie ogólne i szczegółowe uwagi krytyczne nie oznaczają jednak, że książka M. Kocura nie jest wartościową pozycją. Jeśli pominiemy *Wstęp*, rozdział I i aneksy, musimy stwierdzić, że czytelnik polski po raz pierwszy otrzymał obszerne, oparte na bogatej literaturze, a przede wszystkim na bogatych (w miarę ich istnienia) źródłach, opracowanie wielu zagadnień związanych z greckim teatrem antycznym. Wbrew jednak temu, co pisze Autor w przedmowie, nie wnosi ono niczego nowego ani w zakresie wykorzystania nowych źródeł, ani też ich interpretacji. Nie ma też polemiki z dotychczasowymi ustaleniami. Nie jest to wszakże zarzut, ponieważ w tej dziedzinie trudno liczyć na jakieś odkrycia i rewelacje. Ważne jest, że polski czytelnik po raz pierwszy otrzymuje tak rozległy (choć niepełny) obraz spraw związanych z teatrem Greków. Na uznanie zasługuje również umieszczenie w książce licznych i dobrze dobranych ilustracji. Korzystanie z niej ułatwiają katalog ilustracji, indeks źródeł antycznych i indeks ogólny. Indeks ogólny nie jest jednak kompletny, ponieważ uwzględnia nazwiska nowożytnie pojawiające się tylko w tekście głównym. Objasnienie skrótów cytowanej literatury jest jednocześnie wykazem bogatej literatury, uwzględniającym publikacje niemal do końca XX wieku. Mam nadzieję, że omawiana książka, mając dużą wartość sama w sobie, stanie się też inspiracją do dalszych badań i publikacji na temat teatru greckiego.

Robert R. Chodkowski