

Rozdział piąty

TANIEC JAKO ŹRÓDŁO DRAMATU

Amirthanayagam David, amerykański uczonego pochodzenia hinduskiego, dowodził niedawno w przewodzie doktorskim, że eposy Homera powstały jako słowa do starożytnego tańca *syrtós*. Doktorat został znakomicie przyjęty przez amerykańskich starożytników, wersja książkowa – *The Dance of the Muses* – ukazała się w prestiżowym Oxford University Press, żadna uczelnia nie zaoferowała jednak młodemu filologowi etatu. Czy performatywne źródła kultury są wciąż tabu? A jeśli tak, to dlaczego? Jakie mogły być źródła greckiego dramatu? Dlaczego taniec?

Każdy długodystansowy biegacz może być uznany za archetypalnego tancerza. Ciało człowieka rozwinęło się w wyniku ewolucji do biegu wytrzymałościowego. Ruch jest więc najbardziej naturalnym sposobem wykorzystania wszystkich naszych potencji. W mózgu centra motoryczne pokrywają się z centrami kognitywistycznymi. Aktywność ciała pobudza aktywność umysłu. Używanie złożonych narzędzi sprzyjało emergencji języka (Stout *et al.* 2009). Genealogicznie taniec człowieka poprzedzał i umożliwiał kulturę.

Dobry tancerz miał mózg wyćwiczony w konstruowaniu złożonych struktur, także semantycznych. Z perspektywy neurologicznej taniec stanowi złożony, wielowymiarowy problem logistyczny. Ważną rolę w koordynowaniu rytmicznego ruchu ciała odgrywają jądra podstawne (Brown *et al.* 2006), a zatem ta sama część mózgu, która bierze udział w koordynacji mięśni twarzy podczas używania głosu (Lieberman 2013). Tam też zlokalizowany został „gen mowy” FOXP-2, omówiony wyżej w rozdziale 1 (*O pochodzeniu performerera*). Czy taniec stymulował emergencję mowy?

Uczni sprzeciwiający się dominacji neuronauki, szczególnie w jej obecnym, wciąż jeszcze początkowym stadium rozwoju, również rozpoznają fundamentalne funkcje tańca, choćby jako skutecznej metafory. Kalifornijski filozof Alva Noë, wspomniany już przeze mnie we wstępie do pierwszego rozdziału (*O pochodzeniu performerera*), nawołuje w tytule swojej drugiej książki do „wyjścia poza własną głowę”: Nie jesteś swoim mózgiem! Żyjemy w świecie, nie w naszych głowach, powtarza Noë. „Ludzkie doświadczenie jest tańcem, który rozwija się w świecie i z innymi” (Noë 2009: xiii). Podobną myśl rozwija archeolog Ian Hodder, pisząc w konkluzji do swej książki *Entangled. An archaeology of the relationships between humans and things* (2012: 220): to „taniec z rzeczami” sprawia, że jesteśmy ludźmi.

Osobny problem stanowi rekonstruowanie tańca prehistorycznego. Czy można odtworzyć choreografię na podstawie wykopalisk archeologicznych? Można, choć nie jest to

łatwe. Jakości materialne, niezwiązane z językiem, mogły przecież stymulować działania rytualne czy emocjonalne (Boivin 2008, 2009). Wydaje się na przykład – o czym pisałem szerzej w rozdziale drugim (*Paleoperformanse*) – że źródłem paleolitycznego malarstwa jaskiniowego były skały: to załamania i pęknięcia na ścianach, drgające w świetle pochodni, mogły sprowokować „artystę” do „wydobycia” ze skały głowy zwierzęcia z pomocą węgla drzewnego lub ochry. Coraz więcej uczonych przeciwstawia się redukowaniu świadectw materialnych do niemych refleksów kultury.

Regularny kształt placu może świadczyć o wykorzystywaniu miejsca przez większe grupy ludzi do performansów religijnych, militarnych lub politycznych. Paleolityczne malowidła, rysunki i rzeźby ludzi z głowami zwierząt mogą być portretami solowych tancerzy w maskach, a neolityczne przedstawienia z powtarzającymi się schematami osób w ruchu mogą dokumentować taniec chóralny. Najwcześniejsze napisy w greckim alfabecie miały strukturę metryczną, a ich treść często sugeruje związek z tańcem. Tancerze dominowali na greckich malowidłach wazowych w całej epoce archaicznej.

W rozdziale pierwszym dowodziłem, że większość zwierząt nie tańczy do muzyki. Nie znaczy to jednak, by w ogóle nie tańczyły. Pszczoła po odkryciu kwiatów bogatych w nektar wraca do ula i tańcem informuje pozostałe pszczoły o swoim znalezisku. Najpierw pozwala im skosztować nektaru ze swych czułków, by mogły się same przekonać o jakości pokarmu. Potem wibruje odwłokiem w kierunku miejsca z kwiatami. Po częstotliwości wibracji inne pszczoły orientują się w odległości (von Frisch 1950, 1967; Seeley 1995; Griffin 2001). Uczeni odkryli niedawno, że choć azjatyckie i europejskie pszczoły wykształciły nieco odmienne języki tanecznej komunikacji, to jednak potrafią z łatwością dekodować nawzajem swoje tańce (Su *et al.* 2008). Tańczy również żuk gnojnik. Po ulepieniu z gnoju kulki i przed jej odkulaniem z gnojowiska, żuki mają zwyczaj wirować wokół własnej osi na swojej kulce gnoju (Baird *et al.* 2012). Tańce godowe wykonuje wiele zwierząt, pośród nich najsławniejszym tancerzem – co najmniej od czasu monolitów w Göbekli Tepe – jest bezsprzecznie żuraw, o czym wspominałem w rozdziale trzecim (*O pochodzeniu budowli*).

Jeśli pierwszym tańcem naszych przodków był bieg wytrzymałościowy, to kolejnym etapem w rozwoju tej sprawności mógł być taniec komunikujący, jak w przypadku pszczół czy ptaków. Takie funkcje pełnić mogły solowe performanse łowców-zbieraczy w maskach zwierząt. Pierwsze bezsprzeczne świadectwa tańca grupowego pojawiają się dopiero w neolicie. Rytmiczne i jednakowe zachowania konstruowały tożsamość wspólnotową egalitarnych społeczności rolniczych. W czasach historycznych taniec, przejęty przez elity,

zaczął służyć umacnianiu hierarchii i różnic społecznych, pojawiły się większe ośrodki urbanistyczne, tam też narodził się dramat.

Studia etnograficzne potwierdzają fundamentalną rolę tańca w wielu kulturach pozaeuropejskich. Robert Henry Codrington (1830-1922), anglikański misjonarz i profesor w Oksfordzie, autor pierwszych słowników języków malezyjskich, jako pierwszy Europejczyk studiował społeczeństwa i kultury północnej Melanezji w drugiej połowie XIX wieku, mógł więc być świadkiem wielu performansów dziś już zapomnianych i od dawna niepraktykowanych. Codrington twierdził, na podstawie licznych obserwacji i wywiadów, że lokalne społeczności na Wyspach Banksa określały własną odrębność głównie poprzez taniec. Olbrzymią wagę przywiązywano do właściwego i precyzyjnego wykonania tanecznego performansu. Nauka kroków, wiązana z inicjacją, trwała od trzech do czterech miesięcy, a kiedy młodzieńcy demonstrowali swoje umiejętności po raz pierwszy publicznie, starsi członkowie wspólnoty otaczali ich kołem i strzelali z łuku do każdego, kto zrobił w tańcu błąd (Codrington 1891: 86).

PALEOLIT: TANCERZ W ZWIERZĘCEJ MASCE

Czarownik

Ponad trzydzieści tysięcy lat temu nieznany łowca-zbieracz ujrzał kobiece łono w kamieniu zwisającym w najgłębszych czeluściach jaskini na południu dzisiejszej Francji (znanej dziś jako jaskinia Chauveta), co skrzętnie uwiecznił węglem drzewnym. Zamiast kobiecego tułowia i głowy, u góry dorysował jednak korpus z olbrzymim łbem żubra. W tym samym czasie inny łowca w Jurze Szwabskiej wyrzeźbił w ciosie mamuta figurkę człowieka z głową lwa (zob. rozdział 3. *Paleoperformanse*). Czy były to wizerunki tancerzy w maskach? Być może. Obie rzeźby wydają się jednak bardzo statyczne. Nie można tego powiedzieć o najślawniejszym wizerunku zwierzoczłowieka, theriantroposa, namalowanym przed czternastoma tysiącami lat na ścianie jaskini Les Trois Frère we francuskich Pirenejach.

Tajemnicza figura, usytuowana wysoko, 4 metry ponad ziemią, na nierównej skale, góruje w sali zwanej przez archeologów „sanktuarium”. Malowidło dziś nie jest jednak zbyt dobrze widoczne. W latach 20. ubiegłego stulecia Henri Breuil, jeden z pionierów badań malarstwa jaskiniowego i znakomity rysownik, wykonał kopię przedstawienia, często potem reprodukowaną jako „czarownik” lub *Le Dieu cornu*, „rogaty bóg” (Breuil 1952; Bégouën, Breuil 1958, pl. XVIIIa). Płaska wersja nie oddaje oczywiście całej dynamiki oryginału, pozwala jednak zidentyfikować wiele zaskakujących szczegółów.

„Czarownik” to postać pod wieloma względami niezwykła. Ma brodę i ludzkie kończyny, lecz także rogi, sowie oczy i koński ogon, a jego męskie genitalia osadzone są jak u drapieżnika. Został częściowo namalowany, a częściowo wyryty, co zdaje się również sygnalizować wyjątkowość tego przedstawienia. Jest największą figurą pośród trzystu siedmiu obrazów zwierząt ulokowanych w Sanktuarium i zdecydowanie nad wszystkimi dominuje (Lewis-Williams 2010: 219-220). Poniżej, w gmatwaninie kresek, ukazujących splątane zwierzęta, zidentyfikować można rysunek innego zwierzoczłowieka: pół-człowieka pół-żubra. Na przedstawieniu zachowały się ślady licznych zadrapań – osoby odwiedzające Sanktuarium próbowały zapewne wejść w bezpośredni kontakt z tą figurą (Lewis-Williams 2010: 219-221). Kirchner (1952) przypuszczał, że to „szaman”.

Amerykański archeolog David Whitley (2009: 170) dowodzi, że „szamanem” był także rogaty „czarownik”, najważniejsza figura w Sanktuarium. W świetle obecnego stanu naszej (nie)wiedzy nie sposób rozstrzygnąć, co te przedstawienia ukazują. „Czarownika” widać z daleka, a jego kontury często odnawiano, pełnił więc być może jakąś ważną funkcję w lokalnej społeczności łowców-zbieraczy. Może to portret tancerza w kostiumie i masce?

Podczas świąt „rogaty bóg” mógł być „odgrywany” przez człowieka pełniącego specyficzną rolę we wspólnocie. Skalne przedstawienia utwierdzałyby i sankcjonowały tę jego wyjątkową funkcję. Raz nakładał maskę z rogami i twarzą sowy, innym razem łeb żubra. Kim mógł być ów tancerz? Dlaczego tak rzadkie są przedstawienia ludzi-zwierząt w paleolicie? Dlaczego są to zawsze figury samotne, soliści? I dlaczego do ich malowania używano takiej samej techniki jak do przedstawiania zwierząt?

Studia etnograficzne mają oczywiście ograniczoną użyteczność w rekonstruowaniu prehistorycznych praktyk. Z dużym prawdopodobieństwem możemy jednak przyjąć, że paleolityczni łowcy tańczyli, choć o samym tańcu niewiele dziś można powiedzieć. Ślady stóp w jaskiniach, należące zwykle do młodych osób, nasuwają skojarzenia z rytuałem przejścia. Szczególnie zagadkowe są odciski pięt w głębinach jaskini Tuc d'Audoubert. Czy to ślady tajemniczego obrzędu? Czy raczej zabawy?

Tancerze mogli też zostać sportretowani na malowidłach w jaskini del Genovese na wyspie Levanzo w pobliżu Sycylii i w jaskini Addaura pod Palermo.

Naśladowanie zwierząt

Łowcy-zbieracze malowali i rzeźbili głównie drapieżniki. Zdawali się nie dostrzegać różnicy pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem (Bradley 2001). W portretach zwierzoc człowieka, jak „czarownik” w Les Trois Frères, tą samą techniką wykonane zostały części ludzkie i zwierzęce. Nie jest więc wcale pewne, czy przedstawienia innych zwierząt w jaskiniach ukazują wyłącznie zwierzęta, a nie ludzi w kostiumach i maskach. W społeczeństwach łowieckich granica pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem jest niestabilna, o ile w ogóle istnieje (Russell 2012: 2-5).

Skuteczny tropiciel utożsamia się ze śledzonym zwierzęciem, wyobraża sobie, co sam by zrobił na jego miejscu (Morris 2000: 21). Identyfikacja ze zwierzęciem, także emocjonalna, zwiększa skuteczność myśliwego. Dzisiejsi łowcy-zbieracze często zaliczają dzikie zwierzęta i ludzi do wspólnej kategorii „istnień obdarzonych czuciem”, w przeciwieństwie do zwierząt hodowlanych (Kent 1989: 15). Miewają też bardzo szczególny stosunek do własnego środowiska – nie traktują go jako źródła eksploatacji, nie próbują zwierząt czy roślin zdominować (Ingold 1984; Bird-David 1999). Świat łowców-zbieraczy jest zbiorem żywych bytów, obdarzonych mocami i nawołującymi do negocjacji. Zwierzęta ofiarują człowiekowi siebie w postaci pożywienia, a człowiek rewanżuje im się odpowiednim traktowaniem,

inwestując tym samym w przyszłe polowanie (Russell 2012: 169). Plemiona łowieckie wciąż też kultywują dobre relacje z duchami zwierząt (Brightman 1993; Descola 1994: 257-260; Harrod 2000: 47-49; Ingold 1987: 245-255; Tanner 1979; Willerslev 2007).

Kristen Hawkes (2001: 231), antropolożka z University of Utah, zauważyła, że współcześni łowcy po upolowaniu grubego zwierza rzadko biorą udziału w rozdziale mięsa i powierzają te czynności wspólnocie. Nie mięso bowiem, ale reputacja skłania ich do polowania na duże zwierzęta. Na tej podstawie Hawkes zaproponowała intrygującą hipotezę – polowanie na grubą zwierzynę mogło się rozwinąć tylko u tych z naszych przaprzodków, którzy posługiwali się językiem. Reputacja zależy bowiem od opowieści, nawet najlepszym myśliwym rzadko udaje się upolować grube zwierzę. To język, wedle Hawkes, stymulował polowanie na grube zwierzę, chęć stworzenia „opowieści”. Jednym ze sposobów performowania takiej „opowieści” mogło być malowanie w jaskiniach zwierząt w ruchu. Jeszcze skuteczniejszym sposobem „opowiadania” byłby oczywiście performans poprzez utożsamienie się w transie z duchem zwierzęcia. Wiele rdzennych ludów Ameryki Północnej – jak Paunisi, Mandanowie czy plemię Hidatsa – rozpoczynało sezon łowiecki od tanecznych obrzędów, podczas których urządzano rytualne polowania na tancerzy przebranych za bizona (Harrod 2000: 86-93).

W większości znanych kultur znaczenie polowania wykracza poza dostarczanie pożywienia (Adams 1990; Biesele 1993; Brightman 1991: 233; Descola 1994: 250; Kent 1989; Russell 2012: 155-156; Woodburn 1968). Nawet szympansy polują głównie wtedy, gdy mają dostęp do nadmiaru innego pożywienia. Polowanie to niemal wyłącznie domena samców. Szympansy wymieniają mięso nie z samicami za seks, ale pomiędzy sobą, by zawiązać koalicję i wzmocnić więzi (Mitani, Watts 1999, 2001; Stanford 1999, 2001). Plemiona łowieckie z kolei zdają się często mordować zwierzęta głównie po to, żeby osiągnąć ich moc i siłę życia (Morris 1998: 186; Russell 2012: 156). Podobne funkcje pełni taniec w przebraniu drapieżnika. Taka też mogła być geneza „czarownika” w Les Trois Frère.

Szczególnie spektakularny sposób przenoszenia mocy zwierzęcia na człowieka wykształcili Mandanowie. Zimą nestorka klanu wykonywała taniec Kobiety Bizona, w skórze zwierzęcia narzuconej na nagie ciało. Łono miała zakryte skorupą żółwia. Towarzyszyli jej starzy łowcy w kostiumach i maskach bizonów. Widownię stanowili głównie młodzi członkowie klanu. Przyprawdzali na uroczystość swoje również młode żony, by mogły one doświadczyć „spaceru z bizonem”. Po zakończeniu każdego tańca jedna z młodych żon podchodziła do starego tancerza, wskazanego przez męża, i proponowała mu „spacer”, czyli

seks. Jeśli starzec się zgadzał, odbywali stosunek seksualny i moc bizona przechodziła na kobietę, a potem, przez seks z mężem, na całą rodzinę (Bowers 1950: 284-285).

Obrzędy z tancerzami w maskach zwierząt są także praktykowane przez niektóre społeczności rolnicze w Afryce. Rewolucja agrarna zmieniła jednak radykalnie relacje pomiędzy ludźmi i zwierzętami (Bradley 2001). Człowiek przestał rozpoznawać siebie w dzikich zwierzętach. W „sztuce” neolitycznej ludzie i zwierzęta są przedstawiani osobno. Plemiona pasterskie nie tańczą w maskach dzikich zwierząt, ich rytuały koncentrują się wokół składania ofiar (Morris 2000). Kategoria „zwierzęcia”, po udomowieniu, przekształciła się z partnera do negocjacji w żertwę ofiarną i źródło pożywienia podatne na modyfikacje. Zwierzę hodowlane jest izolowane od naturalnego środowiska, a jego wychów, odtąd ściśle kontrolowany, podporządkowany zostaje profitowi hodowcy (Bökönyi 1969: 219; Clutton-Brock 1994: 26). Ludzie i zwierzęta stają się sobie obcy.

Dzikie zwierzęta nie przestały jednak ludzi fascynować. Szczególną kreatywność w przekraczaniu granicy pomiędzy naturą i kulturą wykazali antyczni Grecy. Powrócił nawet zwierzoczłowiek i to w wielu wcieleniach: jako satyr, centaur, Minotaur, harpia, meduza, erynia itd. Satyr czy Minotaur różnił się jednak zasadniczo od „czarownika” z *Les Trois Frères*: należał do kultury, a nie do natury.

Prehistoryczni łowcy wcielali się w zwierzęta, by nabrać ich mocy, jak syberyjscy szamani. Z szacunkiem odnosili się do przyrody, postrzeganej jako źródło życia i kultury. Dla antycznych Greków natura była przeciwieństwem kultury. Źródłem zagrożeń. W *Iliadzie* dominuje obraz grasującego lwa, polującego na trzodę i na ludzi (Alden 2005; Lonsdale 1990; Schnapp-Gourbeillon 1981). Tragiczne wypadki ukazane przez Ajschylosa w trylogii *Oresteja* inicjuje atak orłów na zajęczyce (*Agamemnon*: 109-115). W trzeciej części trylogii Orestesa ścigają erynie, przerażające bóstwa chtoniczne z wężami we włosach. Przed niechybną śmiercią ratuje go bogini Atena – oddziela w finale sferę ludzką od zwierzęcej oswajając i udomowiając dzikie bestie. Greckiego herosa zbawia kultura, nie natura (Lonsdale 1990: 109). Stosunek Greków do zwierząt najlepiej oddaje sławna anegdota, przekazana przez Diogenesa Laertiosa w *Żywocie Talesa z Miletu* (1.34): „Hermippos w *Żywotach* przypisuje Talesowi słowa, które inni przypisują Sokratesowi. Miał bowiem, wedle tego autora, mówić, że za trzy rzeczy składa dzięki losowi: po pierwsze, że się narodził człowiekiem, a nie zwierzęciem, po wtóre, że się urodził mężczyzną, a nie kobietą, po trzecie, że urodził się Grekiem, nie barbarzyńcą” (przekł. W. Olszewski).

Być może archaiczni Grecy, podobnie jak Mandanowie, tańczyli w maskach byków. W londyńskim British Museum (B 308) zachowała się hydria, znaleziona w Vulci i datowana

na lata 520-510 p.n.e., z czarno-figurowym przedstawieniem trzech osobników z łbami i ogonami byków. Biegną w prawo z głowami zwróconymi w lewo, a w dłoniach trzymają kamienie. Brak towarzyszącego muzyka i wyraźnie zaznaczonych konturów masek zdaje się wskazywać, że to postaci mityczne. Przypominają Minotaura, potwora z ciałem człowieka i głową byka, trzymanego w sławnym labiryncie wzniesionym na Krecie przez Dedala i zabitego przez Tezeusza. W podobny sposób przedstawiano również bogów rzek. Uczeni nie są wciąż zgodni w interpretacji trzech zagadkowych osobników (Rothwell 2007: 45-52).

W Grecji byk był też kojarzony z Dionizosem. W uroczystej procesji rozpoczynającej Wielkie Dionizja efebowie wiedli wspaniałego byka, by go złożyć bogu w ofierze (Kocur 2001: 272-273). W *Bachantkach* Eurypidesa, jedynej zachowanej tragedii z udziałem Dionizosa, bóg wielokrotnie utożsamiany bywa z bykiem (wersy 100, 618, 920-922, 1017 i 1159). Trzej osobnicy z łbami byków na londyńskiej wazie wykonują niemal identyczne gesty, a tak Grecy zwykli przedstawiać tańczący chór, malowidło może więc mieć związek z kultem dionizyjskim (Steinhart 2004: 23-25).

Dionizos znosił granicę pomiędzy zwierzęciem i bogiem (Lada-Richards 1999: 22). Utożsamiany bywał nie tylko z bykiem. W *Hymnie homeryckim do Dionizosa* (wers 44) przybierał postać lwa. Towarzyszyli mu najczęściej satyrowie i kobiety okryte skórami jelenków. Dionizos podarował człowiekowi wino, napój, który destabilizuje tożsamość. Podobną funkcję pełnił teatr, dedykowany Dionizosowi w Atenach. Destabilizował tożsamości obywateli transformując ich w osoby dramatów, często o statusie herosa czy nawet boga. Paleolityczni łowcy przemieniali się w zwierzęta, bo nie rozpoznawali wyraźnej granicy pomiędzy sferami natury i kultury. Grecy eksperymentowali z własnymi tożsamościami, żeby się odróżnić od zwierząt. W Teatrze Dionizosa kultura dominowała nad naturą.

NEOLIT: TANIEC SIMULAKRÓW

Robin Dunbar (2003) zaproponował interpretowanie ewolucji mózgu w kategoriach poziomów intencjonalności, od jednego poziomu (*wierzę, że...*) do czterech, właściwych dla współczesnych ludzi. Dwa poziomy (*wierzę, że ty wierzysz...*) pojawiają się u dzieci pomiędzy trzecim i piątym rokiem, kiedy odkrywają, że inni mogą mieć odmienne intencje i poglądy (Avis, Harris 1991; Baron-Cohen 1995; Knight *et al.* 2004; Wimmer, Perner 1983). Zdolność podporządkowywania się normom społecznym wymaga rozumienia trzech poziomów intencji (*chcę, byś wierzył, że musisz się zachowywać tak, jak my chcemy*), natomiast religia – aż czterech: muszę *wierzyć*, że ty *wierzysz* w istnienie bytów nadprzyrodzonych, które można skłonić do *rozumienia*, czego ty i ja *pragniemy*. Religia nazywana przez Dunbara „wspólnotową” potrzebuje wzajemności, a to się wiąże z pięcioma poziomami intencji: *chcę, byś wiedział, że oboje wierzymy, że bogowie rozumieją, czego oboje pragniemy*. Liderzy społeczności zwykle potrafią wspiać się na więcej niż cztery poziomy intencjonalności (Kinderman *et al.* 1998).

Wedle tej koncepcji, nawet jeśli źródłem wiary w istoty nadprzyrodzone jest jednostkowe doświadczenie cielesne (Grim 2006: 91), to „religia” musi być postrzegana jako zjawisko społeczne, nie jednostkowe (Dunbar 2003: 177-178). Wedle Dunbara zdolność do rozumienia poziomów intencjonalności zależy od pojemności mózgu, a konkretnie płatów czołowych. Dwa poziomy intencji można przyznać australopitekowi, a trzy – wczesnym przedstawicielom gatunku *homo*, jak *Homo erectus* czy *Homo heidelbergensis*. Cztery poziomy rozwinęłyby się dopiero u neandertalczyka i człowieka (Pettitt 2011: 332). Religia, postrzegana jako fenomen społeczny, rozwinęła się zatem stosunkowo późno – podobnie grupowe obrzędy.

Ewidentne przedstawienia tańczących chórów pojawiają się dopiero po rewolucji neolitycznej. Społeczności rolnicze zasiedlały zwykle wioski w większych skupiskach, wznosząc trwałe budowle, które izolowały ludzi od siebie (Wilson 1988). Grupowe rytuały zaczęły odgrywać kluczową rolę w integrowaniu społeczności, konstruując i utrwalając tożsamość wspólnotową. Taniec – jak dowodzi Yosef Garfinkel z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie – scalał społeczności wyjątkowo skutecznie. W monografii *Dancing at the Dawn of Agriculture* Garfinkel (2003) zebrał ze stu siedemdziesięciu miejsc niemal czterysta świadectw praktykowania tańca grupowego przez „społeczności wiejskie” na Bliskim Wschodzie, w Europie i Egipcie, w okresie od ok. 12 000 do 3 000 lat p.n.e. Podczas dziewięciu tysięcy lat dokonały się na tych terenach gruntowne przeobrażenia w każdej

dziejnie ludzkiej egzystencji – o czym pisałem szerzej w rozdziale *O pochodzeniu budowli teatralnej*. Rozwój kultury stałych osad (Flannery 1972, 2002) łączył się z eksplozją populacji (Binford 1968; Cohen 1997, 2009) i wzrostem produkcji żywności w oparciu o udomowiane rośliny i zwierzęta (Ucko, Dimbleby 1969; Flannery 1973; Bender 1975; Zohary *et al.* 2012; Davis 1987: 126-154). Nowe technologie z użyciem ognia do produkcji gipsu stymulowały wynalezienie ceramiki (Gourding, Kingery 1975; Kingery *et al.* 1988), umożliwiając dokumentowanie wydarzeń kulturowych. Świadectwa tańca publikowane przez Garfinkela pochodzą głównie z dekoracji waz (86%).

Sceny tańca – jak podkreśla Garfinkel (2003: 11) – to najpopularniejsze i niemal jedyne przedstawienia interakcji pomiędzy ludźmi aż do epoki brązu. Tancerze musieli zatem odgrywać kluczową rolę w emergencji kultur rolniczych i łowiecko-rolniczych. Performanse w kostiumach i maskach nadawały się znakomicie zarówno do konstruowania świadomości historycznej, jak i do edukacji czy definiowania swoistości lokalnych wspólnot. Taniec mógł też koordynować codzienne funkcjonowanie społeczności, zapowiadając czy sygnalizując ważne wydarzenia. Był zatem ważnym elementem rewolucji kognitywnej związanej z przejściem łowców-zbieraczy do uprawiania roli.

Neolityczne świadectwa tancerzy różnią się zasadniczo od paleolitycznych przedstawień zwierząt. Są schematyczne, wręcz geometryczne, ukazują głównie strukturę ludzkich sylwetek. Przypominają nieudolne szkice jeśli je porównać z malowidłami w jaskini Chauveta czy w Lascaux. Sądzę, że ta różnica wynika z radykalnie odmiennych strategii performatywnych. Konie i lwy, malowane przez paleolitycznych łowców, były realne i obecne. „Ożywiały” podczas płucia farbą czy dotykania skały rękami umazanymi barwnikiem. Natomiast rolnicy ze społeczności osiadłych dokumentowali zdarzenia z przeszłości, czyli zapamiętane performanse kulturowe, w których przypuszczalnie sami uczestniczyli i które zakończyły się wcześniej, zanim mogli je uwiecznić na ścianie domu lub na wazie. Ceremonie te odbywały się też zwykle nie tam, gdzie je upamiętniano.

Zachowane wizerunki tancerzy nie stanowią „fotograficznego” zapisu zdarzeń. Anonimowi artyści nie tyle malowali czy rzeźbili to, co widzieli, ale raczej to, co wiedzieli. Tym samym ich przedstawienia, jak zauważa Garfinkel (2003: 23), można uznać za „bardziej autentyczną dokumentację” tańca niż współczesna fotografia. Schematy sylwetek, poparte własną wiedzą i doświadczeniem, oddają istotę ruchu. Zwykle są czarne, co zdaje się sugerować performans nocny. W sześćdziesięciu pięciu przypadkach można zidentyfikować kierunek tańca – najczęściej niezgodny ze wskazówkami zegara (70%), co wedle Garfinkela, wskazuje na rytuały funeralne. Hebrajski korzeń *rqd* oznaczający „taniec”, w języku

syryjskim używany jest na oddanie czynności żałobnych – starożytni Semici prawdopodobnie tańczyli podczas uroczystości pogrzebowych (Garfinkel 2003: 62). Przykład takiego performansu zachował się na fragmencie ceramiki znalezionej w Tchechme Ali pod Teheranem (Garfinkel 2003: 188, nr 72, fig. 9.25a, 9.28; Mecquenem 1928: 118, fig. 24:1).

Na zachowanych przedstawieniach tancerze zwykle wykonują podobne gesty i przyjmują identyczne postawy ciała. Malowani są w rzędach, często ze wzniesionymi do góry rękami, ugiętymi w łokciach, niektórzy zdają się mieć maski. Nie towarzyszy im nigdy żaden muzyk czy instrument – tańczono najprawdopodobniej w rytm śpiewanej pieśni.

Pośród zebranych przez Garfinkela świadectw zdecydowanie przeważają sceny grupowe i tańce w kręgu – dlatego zapewne malowidła z performansami zdobiją głównie okrągłe naczynia, a w okresie późniejszym także okrągłe pieczęci. Ślady dominacji we wczesnym okresie choreografii na planie okręgu można też odnaleźć w terminologii języków semickich (Garfinkel 2003: 60-63). Hebrajski wyraz *hag*, w Starym Testamencie określający uroczystości związane z pielgrzymowaniem – jak w Księdze Sędziów (21: 19-21) czy 1 Księdze Królewskiej (12: 32-33) – znaczył zarówno „święto”, jak też „chodzić dookoła”, „tworzyć koło”, co zdaje się sugerować, że podczas niektórych świąt tańczono w kręgach (Mandelkern 1896: 396; Loewenstamm 1965). Podobne dwa znaczenia – „koło” i „święto” – ma także aramejski wyraz *hinga* (Jastrow 1903: 458). Z kolei arabski termin *hadjdj*, określający pielgrzymkę w drodze do Mekki, wywodzony bywa od korzenia *hwg*, „chodzić w koło” (Wensinck 1986). Głównym celem pielgrzymki do Mekki jest wszak do dziś siedmiokrotne okrążenie sanktuarium al Ka’aba ze świętym kamieniem. Taniec w okręgu dominował na minojskiej Krecie (Soar 2010).

Również grecki wyraz *χορός* (*chorós*), z którego wywodzi się termin „chór” w większości języków współczesnych, początkowo mógł opisywać „taniec w okręgu”. Hezychiusz w swoim leksykonie zdefiniował *χορός* jako *κύκλος*, „po kole” (Fitton 1973: 258). Etymologia tego terminu nie jest jednak pewna (Frisk 1960-72).

Taniec w okręgu mógł być stosowany jako technika transformacji. Bieganie w kółko, wirowanie, kręcenie się wokół własnej osi stymulują odmienne stany świadomości bez potrzeby zażywania narkotyków. Te najbardziej naturalne sposoby wprowadzania się w trans zostały prawdopodobnie rozpoznane przez naszych przodków wcześniej, czego dowodem mogą być właśnie przedstawienia grup identycznych tancerzy (Garfinkel 2003: 42; Lange 1976: 66-67).

W miejscowości Samarra nad brzegami Tygrysu, na północ od Bagdadu, niemiecki archeolog i iranista Ernst Herzfeld (1879-1948) odnalazł fragmenty ceramiki z malowidłami

zagadkowych postaci, być może w odmiennym stanie świadomości, choć sam odkrywca sądził, że to demony (Herzfeld 1930: pl. III i IV, fig. 1; 1941: 30, fig. 36; Garfinkel 2003: 146-147, fig. 8.4a-d, 8.19, 8.20). Ich ciała są wprawdzie symetryczne, ukazane frontalnie, ale długie, powiewające w bok włosy, a także zgięte w łokciach ramiona, sugerują wirowanie. Rozmieszczenie tych figur po promieniach od wspólnego punktu centralnego wskazuje z kolei na taniec po kole w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. Czy na tych przedstawieniach uwieczniono tancerzy w ekstazie? Całkiem możliwe.

Niektóre zabytki z młodszej epoki kamienia zdają się posiadać zadziwiające właściwości performatywne. Herzfeld odnalazł w Tall-i Bakun, na południu Iranu pod Persepolis, rozbite naczynie z niezwykle, jak się okazało po odrestaurowaniu, malowidłem (Herzfeld 1941: pl. V). Na ścianie zewnętrznej trzykrotnie powtórzona została figura ludzka ze wzniesionymi rękami, na przemian z motywami geometrycznymi. Postać tę za każdym razem namalowano nieco inaczej i jeśli się wazę ogląda obracając ją równocześnie wokół pionowej osi, figura zdaje się tańczyć – tak w każdym razie twierdzą autorzy opisu zabytku na oficjalnej stronie British Museum (ME 128622).

Tancerze na malowidłach wazowych to swoiste simulakra: nikt nie jest wyróżniany, postaci ludzkie sprowadzane są do geometrycznych schematów, bez żadnych odniesień do rzeczywistości. Nie sposób na tych przedstawieniach zidentyfikować konkretnego człowieka, nawet płeć często bywa trudna do ustalenia. Garfinkel (2003: 89-90) podkreśla, że owa „ideologia równości” jest sprzeczna z procesami stratyfikacji społeczeństw Bliskiego Wschodu i południowoschodniej Europy w późnej epoce kamienia. Być może sceny tańca, ukazujące równość wszystkich mieszkańców wspólnot wiejskich, miały maskować narastające podziały i różnicowania społeczne. Byłby to w takim przypadku wczesny przejaw propagandy wykluwających się elit. Równość symboliczna mogła bowiem niwelować negatywne skutki nierówności ekonomicznej, stymulując produktywność wszystkich członków społeczności. Ceremonie i święta skutecznie też zapewniały porządek w społecznościach bez policji i biurokracji. Choć, wbrew twierdzeniom Garfinkela, nie ma wcale pewności, że sceny tańca w okresie neolitycznym miały związek z obrzędami.

Przedstawienia tańczących chórów zanikły w okresie rewolucji urbanistycznej pod koniec IV tysiąclecia p.n.e. Miasta, o wiele ludniejsze niż wsie, wymagały nowych narzędzi zarządzania: księgowości i pisma. Obrzędy miały wzmacniać i utrwalać nowy ład, silnie zhierarchizowany. Wspólne działania ukazywano nie w postaci tańca, ale scen z wystawnych uczt. W zurbanizowanych społeczeństwach elity w pełni przejęły kontrolę nad performansami

kulturowymi – zawłaszczyły publiczne rytuały, a wszystkim spoza obozu władzy odebrały prawo do głosu i obrazu.

Ludzie oczywiście nie przestali tańczyć. Świadczy o tym wiele przekazów historycznych i ikonograficznych zarówno ze starożytnej Mezopotamii (Matoušová 1970, 1993; Collon 1987: 151-153, 2003; Gabbay 2003), jak też z Egiptu (Lexová 1935; Brunner-Traut 1958, 1985; Wild 1963; Baldacci 1987; Spencer 2003). Tańczono również w biblijnym Izraelu (Gruber 1981; Mulder 1992). Taniec w tych kulturach nie odgrywał jednak tak kluczowej roli jak w neolitycznych wsiach.

Sceny tańca zespołowego powrócą na Krecie, u zarania kultury greckiej, zwiastując eksplozję nowej kultury performatywnej. Taniec stanie się nieodłączną częścią obrzędów religijnych i państwowych, a także świąt prywatnych. Ale będzie to zupełnie inny taniec od praktykowanego w epoce kamienia. Tancerze nabiorą cech indywidualnych, a sam performans będzie służył opowiadaniu fabuł. Narodzi się sztuka mimetyczna.

GRECJA: TANIEC MIMETYCZNY

KRETA

Na podłodze grobowca w Isopata, nieopodal Knossos, podczas wykopalisk w 1906 roku sir Arthur Evans znalazł niewielki pierścień o długości 2,25cm i szerokości 1,16cm (*CMS II*,3 nr 51). Uznał, że przedstawia orgiastyczny taniec wyznawczyń Wielkiej Bogini, pośród kwitnących lilii (Evans 1914: 10). Cztery kobiety mają na sobie długie spódnice o różnych kształtach i zdają się obnażać piersi. Poziome znaki nad łokciami sugerują, że trzy z nich – środkowa i dwie po lewej – założyły bransolety lub kurtki z krótkim rękawem, znane z egejskich fresków (Jones 2000: 36-41; Cain 2001: 104). Na prawo od postaci środkowej znajduje się obiekt przypominający olbrzymie oko. Nad nim wije się węzowata linia. Jej prawy koniec dotyka kropli, nazywanej przez niektórych komentatorów „sercem”. Powyżej znajduje się gruby obiekt, przypominający obrośniętą gałąź. Nad wyciągniętymi w górę rękami kobiet po stronie lewej wije się kolejny wąż, a nad nim zdaje się unosić w powietrzu niewielka postać w stożkowej, czteroczęściowej spódnicy. Wyciąga do przodu ramię. Pierścień datowany jest stylistycznie na lata 1550-1450 p.n.e. (Pini 1983: 39-49; Younger 1983: 109-36; 1995: 154).

Kim mogą być kobiety uwiecznione na złotym pierścieniu? Ich owalne głowy bez rysów twarzy, z kropkami w miejsce włosów, a także specyficzne, wygięte pozycje ciała, zdają się sugerować odmienne stany świadomości (Morris 2001; Peatfield 2001; Morris, Peatfield 2002, 2004). Czy są to zatem uczestniczki mistycznego obrzędu, w trakcie którego doświadczają opętania przez bóstwa? W czasach późniejszych Kreteńczycy uchodzili za obdarzonych szczególnymi mocami mantycznymi (Morris, Peatfield 2004: 53-54; Kingsley 1999). Już w starożytnym Egipcie uznawano ich za znawców roślin i rytuałów leczniczych (Warren 1995).

Lecz jeśli nawet na pierścieniu przedstawiono religijny rytuał, to równocześnie jest to świadectwo jeszcze jednego performansu, mimetycznego, nieobecnego w neolitycznych scenach tańca. Żeńskie figury są zróżnicowane i zindywidualizowane. Każda ma inny kostium. Tylko dwie wykonują podobne gesty. Jedna różni się zasadniczo wielkością. Wydaje się, że anonimowy artysta usiłował na pierścieniu opowiedzieć jakąś fabułę. Uczeni przypuszczali, że to scena epifanii (Wedde 1992: 187; Sourvinou-Inwood 1990: 195), że ekstatyczny taniec przywoływał bóstwo (Niemeier 1989: 178; Brandt 1965: 5-8), że na pierścieniu ukazano naraz kilka etapów objawienia: niewielka postać, zdająca się unosić w

powietrzu, to bogini nadlatująca, widziana z daleka, a figura centralna to bogini w pełni objawiona (Niemeier 1989: 169). Ta ostatnia hipoteza jest oczywiście problematyczna z uwagi na różne kostiumy pięciu figur (Cain 2001: 43).

Definitywna interpretacja sceny na pierścieniu jest niemożliwa. Przedstawienie proponuje jednak zupełnie nowe strategie performatywne, dwa performansy realizowane równocześnie: (1) realny obrzęd czyli taniec obnażonych kobiet, wykonywany pośród kwitnących roślin; (2) narrację mityczną, być może epifanię, ukazywaną poprzez kostiumy, gesty i różnej wielkości figury. Rzeczywiste osoby w przebraniu odgrywają zatem performans, w ramach którego objawia się postać mityczna z innego świata. Tysiąc lat później podobnymi strategiami posługiwali się aktorzy podczas inscenizacji dramatów. Pierścień z Isopata, jedno z najwcześniejszych świadectw kultury wczesnogreckiej, zapowiada teatr!

Czy Kreta epoki brązu była miejscem narodzin greckiej kultury performatywnej? Całkiem możliwe. W rozdziale *O pochodzeniu budowli teatralnej* wspomniałem o prostokątnych „teatrach kultowych”, wznoszonych na wyspie w II tysiącleciu p.n.e. Świadectw jest więcej.. Podczas wykopalisk na terenie Knossos w latach 1978-1982 zespół brytyjskich archeologów pod kierunkiem Petera Warrena odkrył trzy okrągłe budowle z kamienia: dwie mniejsze, o średnicach około trzech metrów i jedną większą, o średnicy około ośmiu metrów (Warren 1984). Obiekty wzniesiono, jak można sądzić na podstawie zachowanych fragmentów ceramiki, w latach 1400-1350 p.n.e. Nie mogły to być fundamenty domów czy wież, bo pokryto je brukiem. Dwa mniejsze kręgi nie nadawałyby się też do młócenia ziarna, są za małe. Warren zaproponował uznać okrągłe podwyższenia za estrady do tańca. Na dwunastu blokach wielkiego kręgu zachowały się tajemnicze zygzaki, mogły to być wskazówki choreograficzne dla tancerzy.

Na potwierdzenie „tanecznej” hipotezy Warren przytacza grupę trzech terakotowych figurek z grobowca w Kamilari niedaleko Fajstos, datowaną na lata 1900-1300 p.n.e. (Levi 1961-2). Czterech tancerzy wiruje na okrągłym podium. Rogi, umieszczone pomiędzy performerami sugerują, zdaniem Warrena, sakralny charakter kolistego miejsca do tańca. Podobne funkcje pełniły być może kamienne kręgi w Knossos. Dwa mniejsze podwyższenia mogły służyć do występów akrobatów albo muzyków, lub jako trybuny dla osób wyróżnionych, na przykład kapłanów albo dostojnych gości.

Z Krety epoki brązu i kultury minojskiej zachowało się wiele innych zabytków, które bywają dziś interpretowane jako wizerunki tancerzy. Przykładem figurki trzech tancerek i muzyka znalezione w Palaikastro na wschodzie wyspy (Dawkins 1903-4: 216-225), a także

liczne pierścienie ze złota i gliny: np. CMS VS IB nr 113, 114 i 115; I nr 86, 162 i 226; IX nr 164. Redukowanie tych scen do samego tylko tańca bywa przez uczonych słusznie kwestionowane (Cain 2001: 40-44; Wedde (2004: 180-181). Każde przedstawienie zawiera sugestie działań mimetycznych, przywołuje konkretne wydarzenie z życia mieszkańców wyspy, choć niekoniecznie „obrzęd religijny”.

Kreta już w starożytności uchodziła za ojczyznę tancerzy. Wyspę tradycyjnie uznawano za miejsce narodzin wielu gatunków tańca (*ThesCRA* 2: 301). Atenajos w *Uczcie mędrców* (5, 181b) używał zwrotu „chóry z Krety” i twierdził, że Kreta była miejscem narodzin sztuki tańca i akrobacji. Na dowód cytował wersy 590-594 i 603-606 z księgi 18. *Iliady* Homera. Lukian w dialogu *O tańcu* (8) napisał, że bogini Rea, matka Zeusa, jako pierwszym kazała tańczyć Korybantom we Frygii i Kuretom na Krecie. Dodawał też, że wszyscy Kreteńczycy, bez względu na urodzenie, byli znakomitymi tancerzami, a przez to dobrymi żołnierzami. Również Strabon w *Geografii* (10, 4, 16) wiązał narodziny tańca wojennego z Kuretami i Kretą. Anonimowy autor traktatu *O muzyce* (9: 1134c-d), przypisywanego Plutarchowi, wywodził z Krety tańce chóralne zwane hyporchematami, wykonywane przez tancerzy w zbrojach, którzy gestami naśladowali słowa pieśni solisty (scholia do 2 Ody Pytyjskiej Pindara, wers 127; Atenajos, *Uczta mędrców* 1, 15d-e). Atenajos (14, 629c-d) wymieniał jeszcze takie tańce jak *ὀρσίτης*, *ἐπικρήδιος* czy *Τελεσιάς* – wszystkie przypominały *pyrrhiche*, grecki taniec wojenny (Lawler 1964: 31). Na wyspie tańczyły także kobiety, co potwierdzają nie tylko wspomniane wyżej pierścienie i figurki, lecz także Safona we fragmencie 58. Tańce w kręgu praktykowane są na Krecie do dziś. Tam też zachował się unikalny taniec o schemacie metrycznym heksametru, *συρτός* (*syrtós*).

HEKSAMETRY

Na obszarze nekropolii Osteria dell’Osa w Gabii niedaleko Etrurii, 20 km na wschód od Rzymu, w grobowcu starej kobiety (Grób nr 482.1), włoscy archeolodzy znaleźli niedawno niewielkie naczynie kremacyjne (wys. 13,2 cm) z wrytymi pięcioma znakami, przypominającymi greckie litery (*SEG* 42 899; Bietti Sestieri *et al.* 1989-90; Bietti Sestieri 1992: 184-185). Jeśli znaki czytać od lewej do prawej, napis można zrekonstruować jako grecki rzeczownik EULIN[OS?], „dobra w przedzeniu” (Bietti Sestieri) lub jako EUOIN – zawołanie dionizyjskie (Peruzzi 1992), pojawiające się m.in. u Sofoklesa w *Trachinkach* (219), u Eurypidesa w *Bachantkach* (157) i u Arystofanesa w *Lizystracie* (1294), cytuje je też Pauzaniusz (4,31,4). Z EUOI wywodzi się EUIOS, jedno z imion Dionizosa u Eurypidesa w

Bachantkach (566 i 579) i u Arystofanesa w *Tesmoforiach* (993). Te same litery czytane wspak, od prawej do lewej – czyli po etrusku – można jednak interpretować jako starołaciński zwrot NI LUE, „nie bierz”, „precz z rękami” (Colonna 2005).

Naczynie datowane jest połowę lat 770 p.n.e., a zatem na czas pierwszej Olimpiady (776 p.n.e.). Jest to najstarsze znane dziś świadectwo greckiego alfabetu. Jeśli rację ma Emilio Peruzzi, interpretujący pięć liter jako EUOIN, zawołanie Bachantek, pierwsze świadectwo greckiego pisma byłoby zarazem świadectwem praktyk performatywnych. Nie ma takich wątpliwości w przypadku interpretacji najwcześniejszej inskrypcji, składającej się z więcej niż kilku liter. Na dzbanie typu oinochoe, znalezionym w 1871 roku na cmentarzu Kerameikos w pobliżu Bramy Dipylońskiej w Atenach (*IG I² 919; CEG 432*), ktoś wyrzył jeden pełny wers w metrum heksametrowym i początek wersu następnego, po czym przerwał pisanie z nieznanymi dziś powodów. Heksametr to metrum, w jakim Homer i Hezjod komponowali eposy.

Treść napisu jest równie znamienita (oryginalną inskrypcję – ciąg dużych liter pisany od prawej do lewej – cytuję w kolejności od lewej do prawej):

HOΣNYNOPXEΣTONΠANTONATAΛOTATAΠAIZEITOTOΔEKAMIN...

Transkrypcja: hoc vñv òρχεστὸν πάντων ἀταλότατα παίζει, τὸ τόδε κλ[.]μν[...]

Heksametry: ὄς vñv | ὀρχη|στῶν πάν|των ἀτα|λότατα | παίζει

τῶ τόδε ...

Przekład: Który teraz z tych wszystkich tancerzy najpiękniej gra, dla niego to...

Tekst zachował się na wazie z warsztatu sławnego Mistrza Dipylońskiego, wynalazcy stylu późno geometrycznego, odpowiedzialnego za nagłą eksplozję malarstwa figuratywnego na ceramice. Wykonywał olbrzymie kraterzy z wojennymi scenami, w których pojawiała się nawet setka postaci (Davison 1961: 73; Coldstream 2003: 110).

Pierwsze zdanie zapisane greckim alfabetem wychwala najlepszego tancerza i zostało zapisane w heksametrach. Związek pisma z praktyką performatywną wydaje się więc zadziwiająco silny. Z tego samego okresu pochodzi sławny „puchar Nestora” – znaleziony na wyspie Ischia, a wyprodukowany na Rodos – z inskrypcją w heksametrach (*SEG 14 604; CEG 454; Buchner, Russo 1955*), parodiującą *Iliadę* (11: 632-637). Kolejny zabytek datowany na czasy, w których mógł żyć Homer. Niektórzy uczeni przypuszczają nawet, że pismo alfabetyczne narodziło się w celu zapisania heksametrów, a konkretnie Homerowych eposów (Wade-Gery 1952: 11-14; Snodgrass 1980: 82-83; Powell 1991; krytyka w: Powell *et al.* 1992). Tego akurat trudno dziś dowieść, choć pismo musiało odegrać kluczową rolę podczas przemiany aoidów w rapsodów, o czym pisałem w rozdziale wcześniejszym.

Inskrypcje sugerują wyraźnie, że grecki alfabet był od początku używany do zapisu wersów oralnych. Jasper Svenbro (1988: 6) twierdził nawet, że w Grecji archaicznej pismo było „maszyną do produkowania dźwięków”. Tekst, wedle tej koncepcji, był wyłącznie transkrypcją mowy, reaktywowaną przez ludzki głos – cicha litera byłaby martwa.

Nie ulega jednak wątpliwości, że pierwsi skrybowie rozpoznali doniosłość performansu poetyckiego w kulturze archaicznej Grecji. Nie zachowały się żadne ślady używania pisma do celów ekonomicznych lub choćby zapisu liczby przed VI wiekiem p.n.e. (Powell 2009: 240). We wczesnych inskrypcjach królował heksametr. To metrum fundamentalne dla kultury antycznej Grecji. W heksametrach komponowano eposy narracyjne (jak *Iliada* czy *Odyseja*), kultowe (jak *Hymny homeryckie* czy orzeczenia wyroczni w Delfach), dydaktyczne (jak *Prace i dni* Hezjoda), kosmogoniczne (jak *Teogonia* Hezjoda), filozoficzne (jak wersy Ksenofanesa, Parmenidesa czy Empedoklesa), a także parodie (jak *Margites*). Do około 550 roku p.n.e. heksametry stanowiły typową miarę wierszową inskrypcji (West 2003: 43).

Klasyczny heksametr, używany przez Homera i Hezjoda, składa się z sześciu (gr. ἑξ, *heks*, „sześć”) miar podstawowych, zwanych daktylami (gr. δάκτυλος, *daktylos*, „palec”). Daktyl składa się z trzech sylab, jednej długiej i dwóch krótkich, oznaczanych: – ∪∪. W heksametrze daktyl może być zamieniony na spondej, składający się z dwóch sylab długich: – – (spondej to metrum muzyki towarzyszącej obrzędowi składania ofiary z wina, zwanej *σπονδή*, *spondē*). Owa zamiana dwóch sylab krótkich na długą dokonuje się szczególnie rzadko w daktylu piątym (5% wszystkich wersów). Ostatnia stopa, szósta, jest zawsze dwusylabowa (tzw. katalektyczna): – – lub – ∪. Heksametr katalektyczny składa się więc z od 12 do 17 sylab.

W wartościach nutowych heksametr można przedstawić w taki oto sposób (w dwóch skrajnych postaciach, jako A: zbiór sześciu daktyli lub B: sześciu spondejów):

	1	2	3	4	5	6
A:	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪
B:	♪♪	♪♪	♪♪	♪♪	♪♪	♪♪

Możliwość zastępowania daktyli spondejami ożywia metrum heksametru, wprowadzając swoiste synkopy. Pierwszy wers *Iliady* w konwencji nutowej wygląda następująco:



Mê - nin a - ei - de, the - ā, Pê - lê - i - a - deô A - chi - lê - os

Mḥ - viv ᾗ - ει - δε, θε - ά, Πη - λη - ῖ - ά - δεω Ἄ - χι - λῆ - ος

Grecki muzykolog Thrasybulos Georgiades (1958) pół wieku temu zwrócił uwagę na podobieństwa pomiędzy strukturami heksametru i tańca w kręgu, zwanego *συρτός*, *syrtos*. Georgiades twierdził, że jeśli melodie greckich pieśni uległy dużym zmianom, to antyczne rytmy tańców zachowały się i funkcjonują dziś jako niezmiennie formy dla nowych treści. Antyczne wzmianki o syrtosie są wprawdzie późne, ale świadectwo najwcześniejsze, beocka inskrypcja z I wieku, nazywa syrtos „tańcem przodków” (*IG 7,2712,66: πάτριος ὄρχησις*). Syrtos, najpopularniejszy wciąż taniec na Krecie (Dawe 1996: 100), wykonywany tam w metrum 2/4, składa się ze stóp metrycznych o strukturze daktyli. Na tej podstawie Amirthanayagam David (2006) zaproponował intrygujące porównanie syrtosa z heksametrami Homera.

Pośród wielu różnych typów syrtosa, popularnych dziś w Grecji, David – w oparciu o dokumentację Teda Petridesa (1975: 73-74) – wyróżnił taniec składający się z sześciu głównych stóp metrycznych, przypominających heksametr (David 2006: 108, tab. 4.1):

Stopa	Krok	Tempo	Opis ruchu
1	1	wolne	Krok w PRAWO na prawej stopie
	2	szybkie	Krok w PRAWO na lewej stopie, nieco z tyłu prawej
	3	szybkie	Krok w PRAWO na prawej stopie
2	4	wolne	Krok w PRAWO na lewej stopie z przodu prawej
	5	szybkie	Krok w PEAWO na prawej stopie wzdłuż lewej
	6	szybkie	Krok w PRAWO na lewej stopie z przodu prawej
ZATRZYMANIE RUCHU POSUWISTEGO: KROKI W MIEJSCU			
3	7	wolne	Krok w PRAWO na prawej stopie
	8	szybkie	Krok z przodu prawej stopy na lewej stopie
	9	szybkie	Przeniesienie ciężaru ciała ze stopy lewej na prawą, która staje

4	10	wolne	z tyłu na poprzednim miejscu Krok ukośnie do tyłu w LEWO na lewą stopę
	11	szybkie	Krok ukośnie do tyłu na prawą stopę przed lewą stopę
	12	szybkie	Przeniesienie ciężaru ciała ze stopy prawej z powrotem na lewą, która staje z przodu na poprzednim miejscu
5	13	wolne	Krok w PRAWO na prawą stopę
	14	szybkie	Krok w PRAWO na lewą stopę nieco z tyłu prawej
	15	szybkie	Krok w PRAWO na prawą stopę
6	16	wolne	Krok w PRAWO na lewą stopę z przodu prawej
	17	szybkie	Krok w PRAWO na prawą stopę wzdłuż stopy lewej
	18	odpoczynek	(Przygotowania do następnej sekwencji kroków)

W trzeciej stopie ruch posuwisty tańca ulega zatrzymaniu. W analogicznym miejscu heksametru, również w stopie trzeciej, występuje często cezura, rozpoczęcie nowego wyrazu, a niekiedy też zwrot we frazowaniu, jak w cytowanym wyżej pierwszym wersie *Iliady*. Na tej podstawie David dowodził, że rytm tańca było pierwotny wobec słów i że heksametry eposów mogły powstać jako swoiste liryki do istniejącego rytmu tańca. O pierwotnym charakterze performansu świadczy również terminologia stosowana do opisu metrum greckiej poezji, wszystkie wyrazy – jak stopa (*πόδες, podes*), w górę (*ἄνω, ano*), w dół (*κάτω, katō*), podniesienie (*ἄρσις, arsis*), krok (*βάσις, basis*) czy postawienie (*θέσις, thesis*) – wywodziły się od ruchu nóg podczas tańca. Już Georgiades proponował traktować metrum heksametru jako „formę rzeźbiarską”, do której poeci „wlewali” własne wersy. David z kolei argumentował, że jeśli uznać heksametry za słowa do istniejącego wcześniej tańca, to lirykę należy interpretować odwrotnie, jako kroki do nowych fraz wierszowych, wynajdywanych przez poetów. Ajschylos był wysławiany właśnie jako wynalazca „wielu układów choreograficznych” (*πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ*) – m.in. przez Plutarcha w *Moraliach* (747c) i Atenajosa w *Uczcie mędrców* (1, 21e).

Po koniec VIII wieku p.n.e. na wielu wazach z malowidłami – dziś zaliczanymi do późnego stylu geometrycznego – przedstawiano korowody tancerzy. Muzeum Narodowe w Atenach przechowuje kantharos (nr 14447), na którym muzyk z lirą wiedzie czwórkę tancerzy, każdego w innej pozycji (*ThesCRA* 2: 303, nr 2; Tölle 1964: 12-13, nr 4, pl. 3). Pierwszy tancerz, od prawej, klaska w dłoń, dwaj następni wykonują skoki, a jeden z nich klaska nad głową, ostatni porusza się wolno, również klaszcząc.

W Muzeum Narodowym w Atenach (nr 874) zachował się także puchar bez stopki z korowodem trzynastu kobiet i siedmiu mężczyzn, wymalowanym po wewnętrznej stronie wazy (CVA 2, III.HD.9, pl. 10-11; *TheCRA* 2: 303, nr 5). Większość tancerzy trzyma się za ręce, choć nie wszyscy, trzech mężczyzn gra na instrumentach. Po zewnętrznej stronie naczynia namalowano osiem trójnogów, przedzielonych pionowymi liniami. Na tej podstawie S. Karouzou (w CVA) przypuszczał, że waza przedstawia scenę ze ateńskich Thargeliów. Podczas tego święta, jak informuje w haśle *Πύθιον* bizantyjski leksykon zwany księgą *Suda*, zwycięzcy tańca w kręgu składali trójnogi w sanktuarium Apollona z przydomkiem *Pythios*.

Malowidła na wazach z VIII wieku p.n.e. dobrze oddają szczegóły tańca w kręgu przekazane przez Homera w sławnym opisie Tarczy Achillesa, arcydzieła kulawego boga Hefajstosa (*Iliada* 18: 593-606, przeł. K. Jeżewska):

Chłopcy tam oraz dziewczęta bogato wyposażone,
wzajem za giętkie ramiona trzymając się, wiedli tany.
W szatach przejrzystych tańczyły dziewczęta, a chłopcy w chitonach,
tkanych misternie i lśniących miękkim połyskiem oliwy.
W wieńce uroczę dziewczęta były przybrane, a chłopcy
mieli mieczyki złociste na srebrem kutych rzemieniach.
Korowód zwijać się zaczął pływającymi stopami
łatwo i lekko – tak garncarz wypróbowuje swoje koło,
czy mu swobodnie wiruje w sprawnych od pracy ramionach.
Potem tańczyli inaczej – naprzeciw siebie rzędami.
Liczni widzowie korowód prześliczny w krąg otoczyli
rozradowani, a pośród nich pieśniarz boski pieśń śpiewał,
grą na formindze wtórując, i jeszcze dwaj tam kuglarze
koziołkowali pośrodku do taktu pieśni śpiewaka.

Na oinochoe w Bostonie (Museum of Fine Arts 25.43) można podziwiać popisy wspomnianego przez Homera „kuglarza” (gr. *κυβιστητήρ*), czy raczej „akrobata” (*TheCRA* 2: 303, nr 3). W obramowanej scenie dwaj mężczyźni, zwrócenii do siebie twarzami, klaszczą w dłonie, a między nimi trzeci, mniejszy, stoi na głowie. Wszyscy mają miecze.

W świetle nowych odkryć antropologii i neuronauki, o których pisałem w rozdziale pierwszym (*O pochodzeniu performerów: Rytm*), fundamentalna, pierwotna wobec muzyki i śpiewu rola rytmu wydaje się być zakorzeniona w biologii naszego gatunku. Jeśli gestykulacja mogła być źródłem języka, to taniec mógł być źródłem kultury i poezji.

Emergencja sztuki teatru dokonywała się w Grecji podczas trzech kolejnych procesów. Najpierw aoidowie komponowali/improvizowali pieśni do istniejących tańców, być może fundamentalną rolę odgrywał w tym procesie *syrtós*, taniec o metrum heksametru. Po wynalezieniu pisma poeci liryczni zaczęli komponować pieśni z nowymi układami metrycznymi, co wymagało wynajdywania nowych tańców podczas performansu takiej pieśni. Równocześnie rozkwitła sztuka rapsodów, odtwórców spisanych wcześniej librett i scenariuszy. Rapsodzi podczas swych melorecytacji „naśladowali” głosem i gestem postaci, których słowa wypowiadali. Nałożenie maski gruntownie zrewolucjonizowało rapsoda, przemieniając go w aktora, człowieka „opętanego” rolą. Być może kluczową rolę odegrało w tym przypadku doświadczenie religijne, znane z kultów misteryjnych. Nałożenie maski było czymś więcej niż zastąpieniem własnej osoby postacią ze sztuki. Maską okazała się potężnym narzędziem transformującym. Po nałożeniu maski taniec człowieka zmieniał się i radykalizował. Uwolniony od siebie „aktor” czynił i performował często akty, które były zakazane lub niedostępne w życiu codziennym. Działania te wymyślali i komponowali poeci. Tancerze w maskach zostali zmuszeni do tańczenia i śpiewania mitu. Uobecnianie herosów i bogów na scenie teatru bardzo silnie oddziaływało na widownię, o czym może świadczyć nieustająca popularność greckiej tragedii i komedii.

KΩΜΑΣΤΑΣ

W Koryncie na przełomie VII i VI wieku p.n.e. dokonał się zwrot performatywny. Skala tego zjawiska była ogromna. Z warsztatów w samym tylko Koryncie zachowało się do dzisiaj więcej niż sześćset naczyń i ponad tysiąc pięćset obrazów tancerzy (Steinhart 2004: 33). W VI wieku p.n.e. wazy z tancerzami produkowano w całej Grecji, od Attyki i Beocji po Sycylię i Azję Mniejszą. Ilość wszystkich znanych obecnie zabytków szacuje się na dwa tysiące (Csapo, Miller 2007: 13). Tancerze na tych malowidłach zwykli być określani terminem *κωμαστάς* (*komastas*, „hulaki”, „pijaki”), a sceny z ich udziałem *κῶμος* (*kōmos*, „hulanka”, „pijatyka”). Wyrazy te pojawiły się w literaturze wcześniej, bo już w *Hymnie homeryckim do Hermesa* tytułowy bohater posyła Apollonowi lirę na ucztę i *kōmos* (wers 481). W przypisywanej Hezjodowi *Tarczy Heraklesa* młodzieńcy w procesji weselnej „hulają” (wers 281: *κῶμάζουσι*) przy muzyce *aulosa*. Określenia te zdają się poświadczać radosny charakter tanecznych performansów w Grecji. Nawet Pindar wykonanie swoich pieśni, sławiących atletów, nazywa w 5 Odzie Pytyjskiej „komosem mężczyzn” (wers 22: *κῶμον ἀνέρον*). W

wielu regionach energetyczne figury tancerzy były pierwszymi przedstawieniami postaci ludzkiej w malarstwie czarnofigurowym. W Grecji archaicznej człowieka utożsamiano z tancerzem.

Pijackie korowody niesfornych tancerzy przetrwały do okresu klasycznego, choć nie jest pewne – wbrew temu, co sam wcześniej twierdziłem (Kocur 2001: 287) – czy weszły do oficjalnego programu Wielkich Dionizji w Atenach. Tańce komastów najprawdopodobniej do końca pozostały głównie pijatykami (Sourvinou-Inwood 2003: 70; Parker 2005: 318). Komastów epoki klasycznej barwnie opisał Platon w *Uczcie* (223B): „Wstał już Agaton, żeby się ułożyć przy Sokratesie, kiedy przez drzwi otwarte, których ktoś, wychodząc, nie zamknął, gromada pijaków (*κομιστάς*) wpadła. Wpadli, rozgościli się, zrobili hałas okropny, zaczęto pić bez żadnego porządku, pod przymusem i nad miarę” (przeł. W. Witwicki). Zdarzenie to można jednak interpretować nie tylko w kategoriach banalnej pijatyki. Oto biesiada, jedna z fundamentalnych instytucji ateńskiej kultury arystokratycznej, zakłócona zostaje przez ingerencję z zewnątrz żywiołu dzikiego i irracjonalnego. Komastowie na setkach zachowanych waz wydają się mało komiczni, już raczej są groźni i niebezpieczni.

W roku 1931 młody brytyjski archeolog Humfrey Payne, opierając się częściowo na własnych pracach wykopaliskowych w Grecji, opublikował studium sztuki korynckiej w okresie archaicznym, zatytułowane *Necrocorynthia*. Książka ta do dziś jest pilnie czytana i cytowana – choć sam autor zmarł tragicznie w trakcie wykopalisk trzy lata później, zarażony gronkowcem podczas operacji. Payne uznał groteskowych tancerzy ze sterzcącymi brzuchami i zadkami za „prostych i zwykłych ludzi” w specjalnie wypchanych kostiumach. Odtąd w literaturze anglojęzycznej zwykło się określać komastów terminem *padded dancers* („watowani tancerze”). W piśmiennictwie niemieckim od czasu Adolfa Greifenhagena (1929: 37-39) dominuje określenie *Dickbauchtänzer* („tancerze z grubymi brzuchami”).

Figury te zdają się pochodzić ze Wschodu. Najwcześniejszych komastów znaleziono na Cyprze (Gjerstad *et al.* 1934: 461-465; Smith 2010: 14-15). Na reliefie u wejścia do grobowca w Trachonas dwaj półmetrowi tancerze, zwrócenii do siebie twarzami, zdają się wykonywać skoczny taniec. Mają brody, pogrubione brzuchy i tyłki, ich nogi są ugięte, a ręce wykonują charakterystyczny dla komastów gesty. Scena ta miała zapewne jakiś związek z uroczystościami pogrzebowymi. Cypr mógł odegrać funkcję kulturowego przekaźnika i filtra pomiędzy praktykami performatywnymi starożytnego Wschodu i Zachodu. Niektórzy uczeni twierdzą, że grecki alfabet został wynaleziony w środowisku cypryjskich skrybów ok. 850 roku p.n.e. (Woodard 1997).

Na dobre „wadowani tancerze” zagościli na wazach produkowanych od ok. 630 roku p.n.e. w Koryncie. To najprawdopodobniej fenomen lokalny (Smith 2010: 17). Korynccy tancerze wyróżniali się, oprócz nieco groteskowych kształtów, czerwonymi chitonami i charakterystyczną gestykulacją – zawsze na ugiętych nogach, jedną rękę wznosząc do góry, a drugą zdają się klepać we własny tyłek. Gest ten powtarza się niemal na każdej wazie. Poświadczony jest też w literaturze. W *Odysei* (8: 376-380) młodzi Feakowie tańczą entuzjastycznie, klaszcząc lub klepiąc się rękami po udach (Dale 1969: 158), a *Osy* Arystofanesa kończą się brawurowym tańcem z wirowaniem i klepaniem się dłońmi po brzuchu (wers 1529-1530). Atenajos, wyliczając w *Uczcie mędrców* (14, 630a) rodzaje tańca, wymienia dwa, które mogły mieć związek z uderzaniem we własny zadek: *ἐκατεπίδες* („na przemian [ręce]”) i *χείρ καταπρηνής* („dłonie w dół”) – ten ostatni gest znalazł się także w katalogu Polluksa (4: 104).

Wszystkie charakterystyczne cechy wyglądu i zachowania korynckiego komasty można podziwiać na terakotowej flaszce do oleju (aryballos), przechowywanej w nowojorskim Metropolitan Museum of Art (06.1021.17), a datowanej na okres wczesno koryncki (lata 620-590 p.n.e.).

W niektórych przedstawieniach komastom towarzyszą postaci kobiece, zawsze malowane jasnym kolorem, w przeciwieństwie do ciemnych sylwetek tancerzy. Często takie sceny miały związek z uczcą, jak malowidło na amforiskosie z lat 575-550 p.n.e. w British Museum (B41). Po jednej stronie czarnofigurowej wazy na biesiadnym łożu spoczywają dwie postaci, męska i żeńska. On ma brodę i długie włosy, odziany jest w purpurowy himation. Ona ma skórę pomalowaną na białą. Po prawej od nich mężczyzna gra na aulosie, a resztę wazy zajmuje korowód jedenastu roztańczonych figur, w tym siedmiu mężczyzn i czterech kobiet. Tancerze mają na sobie purpurowe chitony, tancerki są nagie. Na lewo od łoża nagi mężczyzna stoi przy olbrzymiej wazie, zapewne pełnej wina.

Podobny korowód zachował się na psykaterze do chłodzenia wina w Brukseli (R 248). Nadzy tancerze podpisani zostali najprawdopodobniej zbiorami przypadkowych liter. Nikomu jak dotąd nie udało się odkryć sensu tych „imion” (Pappas 2011: 45; Immerwahr 1990: 44-45).

Na korynckich wazach komastowie uczestniczą też w rozbudowanych scenach mimetycznych. W Luwrze przechowywana jest waza ozdobiona malowidłem Malarza z Samos (nr CA 3004), ilustrującym jedną z mitologicznych prac Heraklesa, walkę z lernejską Hydram, wielogłowym potworem. W interpretacji sceny pomagają znakomicie wkomponowane imiona postaci, tym razem znaczące.

Po jednej stronie wazy Atena, oznaczona imieniem, powozi rydwan z parą koni, należącymi – jak głosi napis HERAKLEOS („Heraklesa”) – do herosa. Bogini dzierży w dłoni dzban z winem. Obok HERAKLES walczy z Hydrą. Pomaga mu przyjaciel Jolaos (WIOLAS). Na prawo sześciu komastów. Pierwszy nie tańczy. Stoi przy olbrzymiej wazie z winem (*dinos*), a jego imię LORDIOS – „wygięty” – może sugerować, że po nabraniu wina odrzuci głowę do tyłu. Dwaj następni tańczą zwrócenii do siebie twarzami. To WHADESIOS (co może znaczyć „zgodny”) i PAICHNIOS („swawolny”). Oba imiona zostały intrygująco wkomponowane w ruch postaci, dynamizując akcję. Trzeci tancerz to KOMIOS, a czwarty LOKSIOS, „ponętny”(Green 2007: 99-100). Imię KOMIOS mogło mieć związek z ospałym nieco chórzystą, nazwanym „Kōmias” w wersie 230 komedii Arystofanesa *Osy* (Smith 2010: 29-30).

Słowo KOMIOS dosłownie znaczy „[człowiek] z komosu” lub „jak komos”, sugeruje więc związek z KOMOSEM. We wczesnym okresie wyraz ten używany był prawdopodobnie w sensie „dytyramb”. *Fasti*, fragmentaryczne inskrypcje ze spisem zwycięzców na ateńskich Dionizjach w latach 473-328 p.n.e., poprzedzone zostały znamienym, choć uszkodzonym nagłówkiem (*IG II² 2318*; Millis, Olson 2012):

[ΠΡΩ]ΤΟΝ ΚΩΜΟΙ ΗΣΑΝ ΤΩ[Ι ΔΙΟΝΥ]ΣΩΙ ΤΡΑΓΩΔΙΟΙ Δ[...].

[ΝΑ]Ι ΠΙΕΡΩ ΒΥΛΥ ΚΟΜΟΙ Δ[ΛΑ ΔΙΟΝΙΖΟ]ΣΑ, ΤΡΑΓΕΔΙΕ Π[ΟΤΕΜ?].

Program Dionizjów rozpoczynał się od występu chórów dytyrambicznych, termin KOMOI zdaje się więc w tym kontekście znaczyć „dytyramby” (Csapo, Slater 1994: 41). Potwierdza taki wniosek kolejność zapisu w *Fasti* (najpierw nazwa fyle, która zwyciężyła w dytyrambach chłopców, potem nazwa fyle, która wygrała dytyramby mężczyzn), a także program Wielkich Dionizji, zachowany w Prawie Euegorosa, a cytowanym przez Demostenesa w *Mowie przeciw Meidiasowi* (10): „procesja i chłopcy, i komos, i aktorzy komediowi, i aktorzy tragediowi”. Podczas Dionizjów odbywały się dwa osobne konkursy dytyrambów: chórów chłopięcych i chórów męskich. Jeśli termin „chłopcy” odnosiłby się do chórów chłopięcych, to „komos” znaczyłby „męskie chóry dytyrambiczne” (Kocur 2001: 287). Słowo KOMIOS mogło więc być „archaizującą nazwą dytyrambu” (Steinhart 2007: 212), praktyki chóralnej dedykowanej w Atenach Dionizosowi, a inaugurującej festiwal, w ramach którego odbywały się także performanse tragedii i komedii.

Mathias Steinhart (2004: 43) zaproponował uznać komos na wazie w Luwrze za parodię sceny heroicznej, czyli mitu Heraklesa (por. Pappas 2011: 44-45). Jedność kompozycji malowidła wcale jednak nie musi prowadzić do uznania, że na wazie ukazany został tylko jeden, wspólny performans. Problem interpretacji tego obrazu wydaje mi się

bardziej złożony. Komastowie wykonują gesty i ruchy z ich własnego repertuaru, nic nie wskazuje, by parodiowali zachowania bohaterów sceny heroicznej. Tancerze nie należą do mitu. Na poziomie performatywnym jesteśmy świadkami dwóch odmiennych wydarzeń: sceny mitycznej i tańca wатовanych komastów. Imiona odgrywają, moim zdaniem, intrygującą funkcję transformującą. Znaczące napisy, dynamicznie wkomponowane w ciała komastów, destabilizują tożsamości tancerzy, przemieniając ich w swoisty „chór”. Status obu grup – heroicznej i komosowej – jest przy tym zasadniczo odmienny. Główni bohaterowie – Herakles, Atena i Jolaos – obdarzeni zostali na obrazie tylko jedną tożsamością, to postaci z mitologii. Tancerze zdają się natomiast przebywać w przestrzeni liminalnej, ich tożsamość jest niestabilna, są zarówno prostymi komastami w tradycyjnych kostiumach, jak i postaciami obdarzonymi namiastką tożsamości indywidualnej. Znaczące imiona przenoszą prostych tancerzy w świat fikcji. Komos na wazie w Luwrze nie parodiuje sceny heroicznej, już raczej nadaje jej ramy nieokielzanej dzikości. Pijacka ekstaza tworzy kontekst do walki w potworem. Spotykają się dwa żywioły, ludzi i nadludzki.

Konfrontacja komosu ze sceną heroiczną mogła mieć dodatkowe znaczenie na Peloponezie. Plutarch informuje w *Żywocie Likurga* (28,8-9), że Spartanie zmuszali helotów, rdzennych mieszkańców traktowanych jak niewolnicy, „do wypicia większej ilości czystego wina”, żeby zademonstrować młodzieży „czym jest pijaństwo”. Kazali „im też śpiewać i tańczyć prostackie, wzbudzające pogardliwy uśmiech tańce” (przeł. K. Korus). Francuski historyk Jean-Pierre Vernant (1989: 181-190) wyobrażał sobie nawet, że młodzi Spartanie na pewnym etapie wojskowego treningu musieli wykonywać podobne tańce, żeby podkreślić, iż wciąż nie byli w pełni równi, a także by się uodpornić na podobne rozrywki osób o niższym statusie. Korowody komastów, wywodzące się być może w Sparcie z performansów helotów, rzadko jednak były łączone ze scenami mitologicznymi (Smith 2010: 27-32).

Niezwykły obraz na wazie w Luwrze zachował ślad fascynującego myślenia mimetycznego, z którego mógł się rozwinąć w niedalekiej przyszłości grecki teatr, bardzo odmienny od teatru współczesnego, bo ufundowany na chórze o złożonej tożsamości i niestabilnej roli w performansie. Jednym z kluczowych źródeł antycznego dramatu był taniec, rytmiczny ruch ciała, koordynowany przez te same obwody neuronowe, które są odpowiedzialne za wytwarzanie narzędzi i za mowę. Komos, pomimo podobieństw do komedii – karykaturalny kostium i widoczne genitalia to atrybuty zarówno komasty, jak i aktora komediowego – zdaje się być źródłem każdej praktyki performatywnej uprawianej przez Greków w okresie klasycznym. Arystoteles przyznawał w *Poetyce* (1449a9-21):

zarówno komedia jak i tragedia narodziły się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, komedia – z improwizacji intonujących pieśni falliczne [...]. Tragedia uzyskała poza tym odpowiednią wielkość porzuciwszy krótkie wątki i żartobliwy język [...]; dość późno też przybrała dostojną postać (przeł. H. Podbielski).

Poczym filozof dodawał, że początkowo tragedia „w większym stopniu była związana z tańcem”.

Wedle Arystotelesa tragedia narodziła zatem się późno. Długo była zdominowana przez taniec i elementy żartobliwe. Jeśli „dytyramb” oznaczał początkowo „komos”, to zdanie o narodzinach tragedii z dytyrambu można by rozumieć jako uznanie komosu za źródło tragedii. Komedia z kolei – wedle cytowanego tu fragmentu – wywodziłaby się wprost z komosu fallicznego, bo taki też mógł być sens greckiego terminu *φαλλικά* (*fallika*), tłumaczonego przez Henryka Podbielskiego zwrotem „pieśni falliczne”. Wcześniej jednak Arystoteles stwierdzał (1448a37): *ὡς κωμωδῶς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας*, „aktorzy komediowi nie od κωμάζειν biorą swą nazwę”, czyli zaprzeczał wywodzeniu terminu „komedia” z czasownika opisującego zachowanie komastów. Nie sposób dziś obu tych opinii pogodzić. Niespójności *Poetyki* są dobrze znane. Sprzeczne sądy i powtórzenia były zawsze zmorą każdego wydawcy tego tekstu, jak wyznał we wstępie do klasycznej dziś rekonstrukcji greckiego oryginału Donald William Lucas (1969: x-xi). Bez względu na te niejasności trzeba jednak uznać, że Arystoteles potwierdzał kluczową rolę tańca w narodzinach dramatu, choć nigdzie nie precyzował, że owym tańcem mógł być komos.

Jednoznaczna interpretacja komosu i jego związku z późniejszym teatrem nie jest możliwa. Brzuchaci tancerze przedstawiani byli głównie na wczesnych wazach korynckich, produkowanych w latach 625-550 p.n.e. W Atenach komastowie, malowani na ceramice dopiero od połowy VI wieku p.n.e., zostali odchudzeni i rozebrani. Oprócz wатовanych, coraz częściej pojawiali się tancerze nadzy, a nawet kobiety – jak na czarnofigurowym kraterze kolumnowym, wyprodukowanym ok. 580 roku p.n.e., a przypisywanym Malarzowi KY (Berlin, Staatliche Museum 1966.17; Steinhart 1992; Beazley Archive, nr 4637).

Równie lokalny charakter miały wizerunki tancerzy w Sparcie, Beocji czy Azji Wschodniej. Najlepsze świadectwo udziału komastów w obrzędzie religijnym wyprodukowano w Beocji. Niezwykły trypo-kothon znaleziony w Tanagrze, dziś w Berlinie (Antikensammlungen F 1727; Smith 2007, il. 24-26), datowany na lata 575-560 p.n.e., zachował na każdej z trzech stron obraz kolejnej fazy święta: procesję ofiarną z dzikiem, komos i ucztę.

Po jednej stronie trójnogu kothonu ubrani mężczyźni prowadzą do ołtarza ofiarnego olbrzymiego dzika. Na kolejnej stronie nagi auleta wiedze korowód pięciu nagich tancerzy. Na stronie trzeciej ubrani mężczyźni spoczywają na dwóch łóżach, towarzyszy im ubrany auleta i dwaj niewolnicy rozlewający wino, również ubrani. Dodatkowe obrazy na nogach trypodu ukazują nagich atletów. Całość stanowi przypuszczalnie artystyczną wizję festiwalu religijnego. Nie jest jednak jasne jaką funkcję mógł pełnić komos w programie tego święta.

Podobieństwo, szczególnie brzuchatych tancerzy z Koryntu, do wykonawców komedii attyckiej jest wprawdzie uderzające, ale dostrzec też można istotne różnice. Genitalia komastów, widoczne na większości obrazów, rzadko przypominają olbrzymie fallosy aktorów komediowych. Korynccy tancerze nie są też ukazywani w maskach – być może z kilkoma, wciąż dyskutowanymi wyjątkami. Pierwsze znane dziś portrety aktorów z Aten powstały ponad sto lat po ostatnich zachowanych przykładach komastów. Najwcześniejszym wizerunkiem aktora, datowanym na lata 40. V wieku p.n.e. (Moore 1997: 326, nr 1449, pl. 136), jest wciąż malowidło na fragmencie czerwonofigurowej czary znalezione na Agorze w Atenach (Agora P10798).

Na jednym z trzech fragmentów wazy zachował się obraz kostiumu aktora z pełnym rękawem. Komastowie w Koryncie byli zwykle ubrani w krótkie chitony bez rękawów, a w innych regionach, jak na trójnogu z Beocji, bywali nadzy.

Jeszcze bardziej problematyczne jest łączenie brzuchatego tancerza z wykonawcą tragedii. Ciągłość tradycji performatywnej od komosu do teatru niemożliwa jest dziś do odtworzenia. Być może nigdy nie istniała. Komosy pozostają jednak świadectwem kultury performansów w VII i VI wieku p.n.e., urządzanych przez lokalne społeczności wielu greckich regionów. Była to praktyka przede wszystkim oparta na tańcu. Nakładanie karykaturalnego kostiumu, przynajmniej w Koryncie, pełniło zapewne funkcje transformujące. Człowiek ze sterzącym zadkiem i brzuchem przemieniał się w swoistego „dzikusa”, anty-ideał greckiego mężczyzny (Isler-Kerényi 2007: 84-85). W innych regionach transformującą rolę mogły pełnić specyficzne ruchy ciała i gesty. Obsceniczne zachowanie i obnażone genitalia marginalizowały i wyobcowywały komastów ze społeczności, sytuując performerów w przestrzeni liminalnej. Członkowie komosu, wykonujący rytmiczne, wciąż takie same gesty, nasuwają mi skojarzenia z kultami opętania. Ci niezwykli performerzy zdają się być w transie, w odmiennym stanie świadomości. Doświadczenie to mogło być kluczowe i przełomowe dla rozwoju teatru jako sztuki przemiany obywateli polis w mitycznych herosów czy nawet bogów.

Na wyspie Tanna, należącej do Republiki Vanuatu na Oceanii, do dziś wykonywany jest latem taniec w kostiumach, przypominających ubiory archaicznych komastów. Mężczyźni tańczą nago z przepaską i sterzącym fallosem, obwiązanym słomą. Ruchy ich nóg przypominają pozycję brzuchatych tancerzy.

DYGRESJA : CHÓR W KOLE

Arion z Metymny był tym, „który pierwszy prowadził chór [tańczący] w kręgu” (*ὁς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν*). To słowa neoplatonczyka Proklosa (412-485), zachowane w *Bibliotece* (320a 30-33) Focjusza (ok. 810-ok. 893), najlepszego uczonego bizantyjskiego. Proklos powoływał się na autorytet samego Arystotelesa. Informację tę potwierdzali także inni autorzy z V i IV wieku p.n.e., jak Herodot (*Dzieje* 1:23), kronikarz Hellanikos z Lesbos (*FGrH* 4 F 86), uczoney Dikajarchos z Messany (fragm. 75 Wehrli), a nawet, pośrednio, Pindar w 13 Odzie Olimpijskiej (wersy 18-21). Kim był ów Arion?

Niewiele o nim wiadomo. Urodził się na Lesbos. Szczyt jego poetyckiej kariery księga *Suda* wyznacza na okres trzydziestej ósmej Olimpiady, a zatem na lata 628-624 p.n.e. Wedle Herodota (1: 23) Arion był „cytrzystą, który żadnemu z wówczas żyjących nie ustępował, a zarazem pierwszym, o ile wiemy, człowiekiem, który stworzył dytyramb, nazwał go i wystawił w Koryncie”. Przebywał tam „przez długi czas” za rządów tyrana Periandra (626-586 p.n.e.), jednego z siedmiu mędrców starożytnej Grecji. Około roku 630 p.n.e. właśnie w Koryncie rozkwitła nagle produkcja terakotowej ceramiki z czarnofigurowymi malowidłami, przedstawiającymi komastów, performerów w działaniu. Pierwszy raz na skalę masową zaczęto produkować wizerunki ludzkich figur w ruchu, nie odgrywających jednak żadnych scen mitycznych. Arion mógł być jednym z inicjatorów tego zwrotu performatywnego.

Sceny z komastami od początku wiązały się z tańcem i piciem wina, czy generalnie z pijaństwem. Nic więc dziwnego, że już od VI wieku p.n.e. hulacy bywali kojarzeni z Dionizosem, bogiem wina. Archiloch potwierdzał w jednym z zachowanych fragmentów, że bez picia nie mógł się odbyć żaden dytyramb, taniec dedykowany Dionizosowi (fragm. 120 West):

Umiem władcy Dionizosa

piękne pieśni – dytyramby

Intonować, kiedy wino

niczym piorun mnie porazi (przeł. J. Danielewicz).

W V wieku p.n.e. w Atenach dytyramb utożsamiono z „tańcem kolistym” i prawdopodobnie właśnie w tym czasie Arionowi przypisano wynalezienie dytyrambów czy *kýklios chorós* (*κύκλιος χορός*), wymyślając równocześnie – jak poświadcza *Suda* – odpowiednie imię dla jego ojca: Kykleus (Zimmermann 2008: 26-28). Kto jednak Arion rzeczywiście wynalazł taniec w okręgu?

Armand D’Angour (1997) zaproponował performatywną rewizję początków dytyrambu. Wiele wskazuje na to, że wczesne chóry dytyrambiczne miały formę procesji, bo ich główną funkcją, jak w cytowanej kompozycji Archilocha, było konstruowanie wspólnoty (Burkert 1985: 99). Pięćdziesięcioosobowe chóry, tańczące w procesyjnym korowodzie, miały jednak problemy z koordynacją kroków i dźwięków – nie wszyscy dobrze słyszeli muzykę graną przez auletę, idącego zwykle na końcu pochodu. D’Angour dowodził, że rewolucyjna transformacja dytyrambu procesyjnego w taniec na planie okręgu, z muzykiem pośrodku, dokonała się dopiero pod koniec VI wieku p.n.e., po ustanowieniu w Atenach agonu teatralnego, bo chóry w tragediach czy komediach, występujące w szyku czworobocznym, musiały się wywodzić z dytyrambu procesyjnego, a nie „kolistego”. Autorem owej rewolucji performatywnej mógł być tylko, poświadczony przez niektóre źródła, Lasos z Hermione, żyjący kilka pokoleń po Arionie. Wielką nowością hipotezy D’Angoura było uznanie performansu za argument rozstrzygający.

Najwcześniejsza wzmianka o dytyrambie kolistym, w wersach rozpoczynających *Dytyramb 2* Pindara, nie zawiera żadnych odniesień do Ariona. Pindar – jak błyskotliwie wykazał D’Angour (1997) – sugerował w tym nieco uszkodzonym fragmencie, że dytyramb początkowo miał formę procesji „w linii prostej”, co skutecznie utrudniało wykonawcom zgodne brzmienie podczas recytowania dźwięku „s”. Poeci unikali więc tego niemuzycznego, syczącego dźwięku. Zachowany u Atenajosa (14,624e) początek *Hymnu do Demeter* Lasosa z Hermione to przykład kompozycji „asygmatycznej”, bez sigmy czyli bez „s”. Lasos, działający krótko przed Pindarem, zdawał się więc być świadom złego współbrzmienia chóru procesyjnego, a wynalezienie przez niego dytyrambu w okręgu mogło być próbą polepszenia jakości performansu. Następcy Lasosa hojnie z jego wynalazku korzystali. Dźwięk „s” można znaleźć w wielu utworach Pindara, nawet we wspomnianym *Dytyrambie 2* (D’Angour 1997: 334, przyp. 22). Klement z Aleksandrii w dziele *Stromata* (1,16) przypisał więc Lasosowi wręcz wynalezienie dytyrambu, a bizantyjski uczyony Jan Tzetzes próbował pogodzić obie tradycje pisząc, że „dytyramb w kole” wynalazł najpierw Arion, a potem Lasos (cyt. w: D’Angour 1997: 350, przyp. 110).

Wynalezienie dla chóru tańca w okręgu musiało być wydarzeniem doniosłym w życiu Aten, skoro przypisano je na poły mistycznej postaci Ariona. Herodot w *Dziejach* (1,24,6) zachował opowieść o cudownym uratowaniu Ariona przez delfina. Korynccy żeglarze, wynajęci przez Ariona, postanowili go zamordować, żeby przejąć skarby, które sławny pieśniarz zdobył w Italii i na Sycylii, skąd wracał do Koryntu. Arion uprosił żeglarzy, by mu pozwolili przed śmiercią zaśpiewać. W uroczystym stroju, z lutnią, wykonał pieśń pochwalną na cześć Apollona, poczym wskoczył do morza. Nie utonął jednak, bo wziął go na grzbiet delfin.

Incydent z delfinem łączy Ariona z Dionizosem. Bóg, porwany z brzegu na statek przez tyrreńskich piratów, zamienił się w ryczącego lwa, a kiedy przerażeni marynarze skakali do morza, zamieniali się w delfiny (*Hymn homerycki do Dionizosa* 51-53; Owidiusz, *Metamorfozy* 3,582-691; Apollodoros, *Biblioteka* 3,5,3; por. Herter 1981). Arystoteles w *Zoologii* (7, 589a31-b11) zaliczył delfiny do zwierząt „najbardziej zadziwiających”: żyją w wodzie, jak ryby, nie mają jednak skrzel i oddychają pyskiem, jak zwierzęta lądowe. Malowidła jeźdźców na delfinach zachowały się aż na siedmiu wazach, datowanych na lata 520-480 p.n.e. (Rothwell 2007: 58-71). Związek tych przedstawień z mitem o Arionie czy Dionizosie nie jest jednak oczywisty. Nie wiadomo też co właściwie owe malowidła przedstawiają? Performans czy iluzję? Na niektórych – np. na skyfosie w Bostonie (Museum of Fine Arts 20.18) – ukazano muzyka. Jeźdźcy jednak i delfiny na wszystkich przedstawieniach zdają się należeć do świata mitu.

REASUMUJĄC

W obliczu skąpych i niejednoznacznych przekazów trudno dziś zrekonstruować początki chóru kolistego w Grecji. Wydaje się mało prawdopodobne, by praktyka ta nie była znana przed końcem VI wieku p.n.e., choć być może właśnie wtedy została oficjalnie wprowadzona do głównych uroczystości religijnych. Wczesne istnienie chórów kolistych wcale też nie musiało eliminować czy ograniczać chórów procesyjnych. Obie tradycje kwitły w okresie klasycznym i później (Bremer, Furley 2001; Rutherford 2001; Kowalzig 2007).

KULT DIONIZOSA

Performanse przemiany

Dionizos, wynalazca wina, to bóg transformacji. Obrzęd dionizyjski, jako regularny kult opętania, był performansem przemiany. Związki Dionizosa z teatrem są więc ewidentne, choć wielce złożone (Scullion 2002).

Herodot wspomina w *Dziejach* (5,67,1), że na początku VI wieku p.n.e. w Sikyonie „chóry tragiczne” zostały przesunięte do kultu Dionizosa z obrzędów na cześć herosa Adrastosa. Wedle Herodota „chóry tragiczne” początkowo opiewały cierpienia Adrastosa – grecki historyk zdaje się więc nie dostrzegać dionizyjskiej genezy tragedii (bez względu na anachronizm zwrotu „chóry tragiczne”). Inskrypcje z III i II wieku p.n.e. poświadczają wystawianie w Grecji przedstawień podczas świąt i na cześć innych bogów niż Dionizos. W świątyni Apollona Delijskiego w Amorgos zachował się napis dokumentujący przyznanie korony komikowi Nikofonowi z Miletu za wykonanie trzech sztuk „dla boga”, zapewne Apollona (*IG* XII 7,226). Tego samego boga tragiccy czcili w Delfach (*SIG*³ 659). Natomiast lista zwycięstw aktora tragicznego znaleziona w Tegea w Arkadii wymienia, oprócz ateńskich Dionizjów, także Soteria w Delfach – dedykowane Apollonowi Pythiosowi, Zeusowi Soterowi i Nike – a także Heraja, sławne święto Hery w Argos i Naja, święto Zeusa Najosa w Dodonie (*SIG*³ 1080). W Atenach jednak wszystkie przedstawienia teatralne wystawiane były pod egidą Dionizosa.

Dionizos należy do bogów najwcześniej poświadczonych w greckich inskrypcjach. Imię *di-wo-nu-so* zachowało się na trzech fragmentach tabliczek z pismem linearnym B, znalezionych w Pylos i w Chanii na Krecie, a datowanych na połowę XIII wieku p.n.e. Jedna tabliczka z Pylos sugeruje nawet związki boga z winem – na jej tylnej stronie zapisano *wo-no-wa-ti-si*, co mogło być żeńską nazwą miejsca, wywodzącą się od słowa *Ῥοῖνος*, „wino” (Kerschensteiner 1970: 69-70). Inna nazywa Dionizosa „synem Zeusa”, *di-wi-jeu*. Na tabliczce z Chanii Dionizos został wymieniony wspólnie z Zeusem jako adresat libacji z miodu (Hallager *et al.* 1992: 76-79; Ruipérez 1989: 293-297). Mniej pewne wydaje się natomiast istnienie kultu Dionizosa w Ayia Irini na Keos, gdzie w latach 60. dwudziestego

wieku znaleziono liczne posągi kobiet stojących lub tańczących, datowane na lata 1500-1300 p.n.e. (Caskey 1986: 39-42).

Dionizos bywał groźny. Destabilizował tożsamości i komplikował relacje między ludźmi. Kontakt z tym bogiem mógł prowadzić do nieszczęść. Wieśniak Ikarios ugoszczenie Dionizosa przypłacił życiem. Szczegóły tego zdarzenia, pochodzące najprawdopodobniej z czasów archaicznych, przekazał Eratosthenes z Cyrene (ok. 285-194 p.n.e.) w elegii *Erigone* – zachowanej tylko we fragmentarycznych cytatach u takich autorów jak Hyginus (*De astronomia* 2,4) czy Apollodoros (*Biblioteka* 3,14,7). Dionizos, wdzięczny za gościnę, nauczył Ikariosa produkowania wina. Wieśniak podzielił się boskim trunkiem z sąsiadami. Podał im jednak wino niez mieszane z wodą. Tamci szybko się więc upili, a po wytrzeźwieniu zamordowali Ikariosa, bo sądzili, że chciał ich otruć. Pies Ikariosa przyprowadził do zwłok jego córkę, Erigene. Ta pochowała ojca i z rozpaczony się powiesiła. Wkrótce na miejsce wydarzeń powrócił Dionizos, żeby nauczyć ludzi mieszania wina z wodą, a Zeus całą trójkę – Ikariosa, Erigene i psa Maira – umieścił na niebie w postaci gwiazd. Kult Ikariosa w demie Ikaria na zboczach góry Pentelikon niedaleko Maratonu istniał już w V wieku p.n.e. Zachowały się stele z inskrypcjami dumnie obwieszczającymi istnienie funduszy dla czczenia Ikariosa i dla odprawiania kultu Dionizosa, a także wystawianie tragedii w małym lokalnym teatrze (*IG I³* 253 i 254). Ruiny tego obiektu amerykańscy archeolodzy odnaleźli już pod koniec XIX wieku na południe od agory (Buck 1892; Biers, Boyd 1982; Wiles 1997: 27-29; Sear 2006: 399).

Atenajos (2, 40a-b), w swoistym komentarzu do mitu Ikariosa, stwierdzał wprost: „z pijaństwa wynaleziono komedię i tragedię w attyckiej Ikarii podczas winobrania”. Z górskim demem Ikaria niektóre późniejsze źródła wiązały Susariona, „wynalazcę” komedii (*Marmor Parium* 39) i Tespisa, „wynalazcę” tragedii (*Suda*). Związek kultu Dionizosa z teatrem w Attyce wydaje się zatem oczywisty.

W literaturze Dionizos pojawia się już w *Iliadzie*: jako bóg „szalejący” (6,132: *mainómenos*) i „radość śmiertelnych” (14,325: *chárma brotoísin*). W innym miejscu (22,460) termin *mainás*, „szalona”, zdaje się przywoływać rytualny „szał” kobiet. Hezjod w *Pracach i dniach* (614) nazywa wino „darem Dionizosa”. Upojenie trunkiem i kultowe „szaleństwo” zdają się od początku łączyć Dionizosa z bardzo szczególną praktyką rytualną, nazywaną w późniejszych czasach ekstazą, od gr. *ékstasis*, „wyjście poza siebie”. To samo doświadczenie wcześniej określane było terminem entuzjizm, od gr. *enthúsiasmós*, „[mieć] w sobie boga”.

Religijne „szaleństwo” (gr. *mania*) polegało zatem na wypełnianiu siebie bogiem w akcie entuzjazmu przy równoczesnym opróżnianiu siebie z samego siebie w akcie ekstazy. Praktyka ta nie ograniczała się do kultu Dionizosa. Strabon w *Geografii* (10,3,7) podzielił wszystkie greckie obrzędy na zawierające i nie zawierające *enthousiasmós*. Praktykowanie ekstazy/entuzjazmu łatwo mogło się przeobrazić w sztukę teatru – granie roli w przedstawieniu stanowi wszak formę „opętania Innym”, choć w dziejach teatru rozwinięto także odmienne techniki aktorskie. Nie każdy kult opętania zmieniał się w teatr. Kluczową rolę w emergencji greckiego teatru odegrali poeci, autorzy słów do pieśni towarzyszących tańcom (Herington 1985).

Poezja nie była jednak sztuką racjonalną. Grecy za główne źródło poezji uznawali szaleństwo. Demokryt – zdaniem Cyserona (*De divinatione* 1,37,80) – powtarzał, że bez szaleństwa (łac. *furor*) nikt nie mógł być wielkim poetą. Klemens Aleksandryjski (*Stromata* 4: 168, fragm. B 18 Diels-Kranz) cytował Demokryta: „cokolwiek poeta pisze, kierowany przez bogów (*μετ' ἐνθουσιασμοῦ, met' enthousiasmou*) i święte natchnienie, to na pewno jest piękne” (przeł. W. Tatarkiewicz). Podobną opinię wyraził Platon w *Fajdrosie* (249d).

Teksty pełniły ważną rolę w performansach przemiany odgrywanych w ateńskim Teatrze Dionizosa i dziś stanowią główne źródło naszej wiedzy o tych wydarzeniach. Doświadczenie antycznych widzów nie ograniczało się jednak do słuchania performerów. Często głównym źródłem głębokich przeżyć w teatrze był wstrząsający obraz sceniczny – jak sugerują przekazy na temat recepcji sztuk Ajschylosa, uchodzącego w antyku za twórcę najbardziej widowiskowych tragedii. Wedle anonimowego *Żywota* (13) poety początek trzeciej części *Orestei* wywołał na ateńskiej widowni istny popłoch: dzieci mdlały, a ciężarne kobiety roniły na widok przerażających Erynii, pradawnych bóstw w ciemnych sukniach, z wężami we włosach i maskach ociekających krwią. Historyczna wartość przekazu jest oczywiście wysoce wątpliwa, o żadnym innym poecie nie powtarzano jednak podobnych plotek.

W sztuce archaicznej i klasycznej Grecji tylko Dionizos, satyrowie i gorgony przedstawiani byli w postaci bezcielesnej maski, ukazywanej frontalnie (Carpenter 1997: 96). Maską, zwróconą w kierunku widza, najtrafniej wcielała moc transformacyjną Dionizosa, bóg bowiem opętywał człowieka głównie poprzez oczy. Widzowie w teatrze poddawali się sile dionizyjskiej magii wierząc, że to na co patrzą, wydarzało się naprawdę.

Procesja falliczna

Dionizos, bóg na wskroś grecki, zawsze ukazywany był jako Obcy przybywający z daleka: z Lidii, Indii czy Tracji (Csapo 1997: 255; Detienne 1986: 21-27; Henrichs 1982: 152-155). Najczęściej przedstawiano Dionizosa w postaci pała, słupa, pnia lub maski (Casadio 1984). Dominował wizerunek falliczny – maska wisiała zwykle na słupie. W Methymnie Dionizos Fallus (gr. Φαλλήν) czczony był jako pień oliwki z wyrzeźbioną na szczycie głową (*IG* 12,2,503,10; Pauzaniusz 10,19,3; por. Frontisi-Ducroux 1991: 193-201), na Rodos przybierał postać fallusa z drzewa figowego (Detienne 1986: 84-85), a przydomek „z jądrami” (gr. ἐνορχής) miał na Samos i w Figalii (Jameson 1993: 52-53). Na Delos zachował się pomnik Dionizosa w postaci koguta z fallosem zamiast głowy (Vallois 1922).

Geneza związku fallusa z kultem Dionizosa opisana została w scholionie do wersu 243 *Acharnejczyków* Arystofanesa (Csapo, Slater 1994: 110-111, nr 9; Csapo 1997: 266).

Kultowy wizerunek Dionizosa został sprowadzony do Aten z miasta Eleutherai w Beocji przez niejakiego Pegasosa, kojarzonego z królem Amfiktionem (ok. 800 p.n.e.). Ateńczycy nie powitali jednak boga z szacunkiem i ten za karę poraził genitalia mężczyzn nieuleczalną chorobą. Udali się więc do wyroczni. Tam usłyszeli, że mają czcić Dionizosa. Od tego czasu, posłuszni nakazom wyroczni, prywatnie i publicznie składali bogu hołd z pomocą fallusów, które konstruowali na pamiątkę swoich cierpień. Scholiasta, zasłaniając się tajemnicą sekretne obrzędu, nie wyjawiał rodzaju choroby, ale porównanie z innymi opisami dolegliwości zsyłanych na ludzi przez Dionizosa sugeruje, że bóg wywołał u krnąbrnych obywateli Aten permanentną erekcję (Csapo 1997: 266-267).

We Florencji przechowywana jest czara z czarno-figurowym malowidłem dwóch procesji fallicznych (Museo Archeologico 3897; Beazley Archive, nr 547). Sześciu mężczyzn ugina się pod ciężarem olbrzymiego pnia w kształcie fallusa. Wszyscy są nadzy. Na stronie A wazy tragarze wyposażeni zostali w sterczące fallusy, pomalowane na czerwono. Towarzyszą im dwaj mężczyźni bez fallusów, na przedzie i w tyle pochodu. Obaj stoją na czubkach palców i pochylają się w kierunku niesionej belki. Człowiek na przedzie unosi w górę rękę, co może oznaczać, iż był liderem prowadzącym procesję (Csapo 1997: 268). Arystoteles wymienia w *Poetyce* (1149a10-12) „liderów” (gr. ἐξάρχοντες, *eksárchontes*) pieśni fallicznych. W *Acharnejczykach* Arystofanesa funkcję takiego lidera pełni Dikajopolis, który kroczy na przedzie procesji fallicznej i inicjuje pieśń do fallusa. Osobnicy dźwigający fallusa

także śpiewali i tańczyli, co potwierdzał Semos z Delos (*FGrH* 396 F 24), cytowany przez Atenajosa (622a-b): szli w metrum intonując hymn do Dionizosa.

Na stronie A czary do niesionego fallusa przytwierdzona została olbrzymia kukła satyra, a na stronie B – równie potężna kukła komasty z powiększonymi piersiami, brzuchem i zadkiem. Obie kukły podtrzymują ukośne belki w kształcie fallusów, wsparte na belce poziomej. Satyr na stronie A dosiadany jest, jak koń, przez człowieka. W prawej ręce ma róg (gr. *κέρας*) – naczynie do picia wina albo instrument muzyczny.

Przedstawienia na florenckiej wazie zwykle się interpretować w kategoriach mitologicznych (np. Vallois 1922; Deubner 1932: 136; Nilsson 1906: 265), wiele szczegółów nie zgadza się jednak z taką wykładnią (Csapo 1997: 269). Osobnicy dźwigający fallusa, podobnie jak pozostali ludzie, to performerzy – animują olbrzymie kukły satyra i komasty. Na wazie namalowano sznury. Malowidło powstało w Attyce ok. 560 roku p.n.e. Jest więc kolejnym świadectwem przewrotu performatywnego: postaci mitologiczne zastąpione zostały przez portrety performerów uczestniczących w performansie rytualnym.

Cytowany już Semos z Delos rozróżnił dwa rodzaje uczestników procesji fallicznej, rozpoczynającej Dionizja. Osobnicy z „penisami we wzwodzie” (gr. *ιθύφαλλοι, ithýfalloi*) występowali w maskach pijaków, z wieńcami na głowach, nosili długie, haftowane rękawy i tuniki w kolorze złamanej bieli, a także obwijali się w suknie z Tarentu, sięgające do kostek. Do teatru wkraczali w milczeniu i dopiero na środku orchestry zwracali się do widowni z zawołaniem: „W tył! Zrobić drogę dla boga! Bo bóg, wyprostowany i nabrzmiały, chce przejść pomiędzy wami!” (Atenajos 622c).

Z kolei osobnicy „dźwigający fallusa” (gr. *φαλλοφόροι, fallofóroi*) byli bez masek, w wiankach z tymianku i dębu, przykrytych wieńcami z fiołków i bluszczu. Odziani w ciężkie koce wchodzili do teatru wszystkimi wejściami, krokiem rytmicznym i z hymnem dla Dionizosa na ustach. Po odśpiewaniu pieśni podbiegali do widzów, żeby się z nich naśmiewać. Tylko osobnik dźwigający posąg Dionizosa kroczył dalej, obsypany sadzą. Procesja towarzyszyła zatem wnoszeniu posągu boga ze świątyni na widownię teatru. Nie jest jednak jasne, czy obrzęd ten odbywano tylko raz, na początku Dionizjów, czy też powtarzano go każdego dnia przed rozpoczęciem performansów.

Wiele szczegółów przytaczanych przez Semosa pozostaje wciąż niewyjaśnionych, opisy procesji zdają się jednak zachowywać klimat obrzędów rozpoczynających Dionizja

także w czasach najdawniejszych. Christiane Sourvinou-Inwood (2003: 69-100) zaproponowała uznać procesje falliczne za nieodłączny element powtarzanych co roku uroczystości „powitania boga” (gr. *θεοξένια*, *theoksénia*; por. *ThesCRA* 2: 225-229). Podczas tego święta – jak informuje scholion do Pindara (*Ol.* 3, *arg.* 14-16, w: Drachmann, t. 1: 105) – bóg obecny był w polis. Z tej okazji urządzano na cześć boga wystawną biesiadę. Wspomniałem już wcześniej – w rozdziale 4. *O pochodzeniu budowli* (Teatr Dionizosa) – że agony każdego dnia wieńczono losowaniem szaszłyków z mięsa zwierząt składanych Dionizosowi w ofierze podczas performansów. Dionizja zachowały zatem charakter archaicznej biesiady ludzi z bogami.

Dziś zapewne nie łatwo pojąć ową wszechobecność fallusów w kulturze antycznej Grecji. Sterczący w erekcji penis był nieodłączną częścią herm, pomników Hermesa stawianych u wejścia do domów i na skrzyżowaniach. Stanowił też element kostiumu aktorów w każdej komedii i być może chórów. Olbrzymie fallusy paradowały podczas uroczystej procesji otwierającej Dionizja. Fallus – wbrew wcześniejszym próbom interpretacji – nie symbolizował jednak ani płodności, ani agresji, nie służył też wyłącznie do odstraszenia zła: „erekcje to zewnętrzne znaki stanu fizjologicznego i mentalnego, który Grecy przypisali czynnikowi boskiemu i który Platon utożsamia z jednym z czterech typów *boskiego szaleństwa*” (Henrichs 1987: 97; por. Burkert 1985: 166; Csapo 1997: 259-260).

Grecy postrzegali penis jako organ autonomiczny, obdarzony własną wolą. Arystoteles w traktacie *O ruchu zwierząt* (703b) porównał męski narząd rozrodczy do zwierzęcia. Fallusy dźwigane przez mężczyzn na czarze we Florencji posiadają uszy i oczy. Penis, niczym dzikie zwierzę, usiłował wszystkich i wszystko pojąć. Syntezę antycznych poglądów na funkcje fallusa najbardziej obrazowo przedstawił Platon w *Timajosie* (91b): „organ rozrodczy mężczyzny, z natury niesforny i napastliwy jak zwierzę głuche na głos rozumu przypierany gwałtownymi namiętnościami usiłuje wszystko opanować” (przeł. P. Siwek).

Penis w erekcji sygnalizował pożądanie. To atrybut satyra, reprezentującego „czystą seksualność”, przeciwieństwa człowieka (Lissarrague 1990: 66). Heraklit (fragm. 15 Diels–Kranz) uznawał demonstrowanie sterczących fallusów poza Dionizjami za bezwstydne, a nawet szalone (Adoméas 1999: 92-94; Kahn 1979: 264-266). Olbrzymi fallus wzbudzał u Greków wesołość. Nawet Apollon śmiał się, kiedy Hyperborejczycy składali mu w ofierze osła ze wzwodem (Pindar, *Oda pytyjska* 10: 36). Długie fallusy zdobyły kostiumy aktorów

komicznych. Małe penisy były oznaką elegancji i atrybutem efebów. Sprawiedliwy Logos w *Chmurach* Arystofanesa opisywał idealnego młodzieńca następującymi słowami (wersy 1011-1014):

zawsze będziesz miał

pierś lśniącą i cerę gładką,

ramiona potężne, a język krótki,

tyłek potężny, kutasa małego (przeł. J. Ławińska-Tyszkowska).

Erekcja nie musiała niczego symbolizować. Sterczący fallus stawał się naczyniem boskiej epifanii. Fizjologia przybliżała doświadczenie opętania. Bóg Fallus udzielał niekiedy swej mocy ludziom podczas performansu przemiany. Analogie pomiędzy opętaniem i seksem były zapewne oczywiste dla większości Greków. Fallus w erekcji był równocześnie rezultatem i instrumentem opętania (Csapo 1997: 260).

TANIEC JAKO ŹRÓDŁO KULTURY GRECKIEJ

Grecy dostrzegali w tańcu praktykę fundamentalną dla swej kultury, podstawę edukacji moralnej. Platon – ostatni bezpośredni świadek wczesnej tradycji (Lonsdale 1993: 8) – w swym ostatnim, niedokończonym dziele, *Prawach* (654a-b), uznał praktykowanie tańca chóralnego za warunek „wychowania”. Bez takiej edukacji nikt nie mógł być dobrym obywatelem polis. Nauka tańca, wpajając umiłowanie porządku, ćwiczyła młodych Ateńczyków w umiejętności odróżniania tego, co było cnotliwe, od tego, co nie było. Późniejsze dzieje Europy zakwestionowały wprawdzie platoński idealizm pedagogiczny, Grecy jednak silnie wierzyli w moc wychowawczą tańca i uprawiali tę sztukę powszechnie. Polibiusz, urodzony w Arkadii, z dumą wychwalał w *Dziejach* (4,20,8) swoją ojczyznę za ćwiczenie dzieci w chórowych performansach niemal od kołyski (Kowalzig 2007: 4). Wedle Polluksa (9,14), Dorowie szkołę nazywali „chórem” (gr. *χορός*), a kierownika szkoły „choregiem” (gr. *χορηγός*).

Taniec chóralny bywał wręcz utożsamiany z praktykowaniem religii (Henrichs 1995). Tukidydes w *Wojnie peloponeskiej* (3,104,3-6) zachował barwny opis modelowego festiwalu:

Zresztą od bardzo dawna zbierali się tłumnie na uroczystości na Delos Jończycy i mieszkańcy okolicznych wysp; przychodzili tam z kobietami i dziećmi, tak jak obecnie Jończycy podczas świąt Efezja. Odbywały się tam zawody sportowe i muzyczne, a miasta występowały z chórami; świadczy o tym przede wszystkim Homer w hymnie na cześć Apollina:

Ale na Delos, Fojbosie, najwięcej swe serce radujesz,

Gdzie w powłóczystych chitonach Jończyków gromadzi się ciżba,

Gdzie na swej świętej ulicy kobiety prowadzą i dzieci.

Tam twe serce radują i cześć twej pamięci oddają,

Kiedy agon rozpoczną pięściarski, taneczny, śpiewaczy.

Że zaś odbywa się tam także agon muzyczny i że przybywali tam artyści, by wziąć w nim udział, wskazuje również Homer w słowach tego samego hymnu. Pochwaliwszy

bowiem kobiecy chór na Delos, w ten sposób kończy pochwałę, wspominając także o samym sobie:

Niechże więc będą łaskawi Apollo i Artemida,

Wy zaś żegnajcie, niewiasty, i o mnie pamięć chowajcie;

Jeśli kiedyś w przyszłości ktoś z ludzi żyjących na ziemi

Zjawi się tutaj strudzony i takie wam zada pytanie:

„Dajecie odpowiedź, dziewczęta, kto wam najmilszy z śpiewaków,

Którzy na Delos bywają, kto radość największą wam sprawia?”

Wtedy mu wszystkie dacie radosną, szczęśliwą odpowiedź:

„Śpiewak najlepszy to ślepiec, co mieszka na Chios skalistej”.

Poświadcza więc Homer, że już w dawnych czasach odbywały się tego rodzaju zebrania i uroczystości na Delos. W późniejszej dobie posyłali wprawdzie Ateńczycy i okoliczni wyspiarze także zespoły chóralne i ofiary, jednakże nie urządzano już igrzysk, ani uroczystości na wielką skalę” (przeł. K. Kumaniecki).

Delos pośrodku Cyklad to wyspa święta, w antyku jedno z najważniejszych centrów pielgrzymkowych. Znajdowały się tam wielkie sanktuaria Apollona i Artemidy. Cytowane przez Tukidydesa fragmenty hymnu poświadczają praktykowanie rytualnego tańca na wyspie najpóźniej od VII wieku p.n.e. Wczesne festiwale Jończyków organizowano z wielkim rozmachem. Tysiące osób przyływały na Delos nie tylko z Jonii, lecz z całego greckiego świata, także z Aten. Arystoteles informował w *Ustroju politycznym Aten* (56: 3), że do najważniejszych obowiązków nowowybranego archonta, urzędnika sprawującego przez rok polityczną władzę nad miastem, należało wyznaczenie spośród najbogatszych Ateńczyków choregów, którzy musieli finansować wysyłanie chórów na delijskie święto Apollona. Święto to – nazywane przez Arystotelesa „ateńskim” – zostało przez Ateńczyków odnowione zimą 426/5 roku p.n.e., po rytualnym oczyszczeniu wyspy (Tukidydes 3,104,2)

Sami Ateńczycy wierzyli, że Delia ustanowił Tezeusz, kiedy zatrzymał się na Delos po drodze z Krety do Aten. On też wprowadzić miał zwyczaj czczenia Apollona sławnym tańcem *geranos* (gr. γέρανος, „żuraw”; por. *ThesCRA* 2: 308-310). Wspominał o tym m.in.

Kallimach w jednym z hymnów (4: 307-315). Taniec ten wykonywano do muzyki granej na lirze, lecz bez śpiewu. Mężczyźni i kobiety tańczyli w rzędzie (Polluks 4,101), dookoła ołtarza z rogami, dedykowanego Apollonowi (Plutarch, *Tezeusz* 21). Pierwszy taniec, wykonany przez Tezeusza w towarzystwie czternastu ateńskich dziewcząt i chłopców, upamiętniał pokonanie Minotaura i ucieczkę Dedala z kretańskiego labiryntu. Skomplikowana choreografia wiązała się prawdopodobnie z tańczeniem w kole i częstymi zmianami kierunku ruchu, co miało przypuszczalnie naśladować drogę przez labirynt. Nazwa tańca – żuraw – mogła mieć związek z szeroko podziwianą inteligencją tego ptaka, talent nawigacyjny wielce był przydatny podczas szukania wyjścia z labiryntu (Detienne 1983: 545-549).

Żuraw był zatem tańcem mimetycznym, „naśladował” wychodzenie z labiryntu. Krok taneczny, z wysoko wznoszonym kolaniem, mógł przypominać taniec ptaka. *Hymn homerycki do Apollona* (156-164) potwierdza, że także inne występy chórów na Delos miały charakter mimetyczny. Dziewczyny śpiewały pieśni nie tylko o bogach i herosach, ale także o dawnych mężczyznach i kobietach, potrafiły też „performować” (gr. *μιμῆσθαι*, *mimeisthai*) głosy wszystkich ludzi, a także brzmienie kastanietów. Jest to najwcześniejsze świadectwo użycia wyrazu należącego do grupy słów związanych z *mimesis* – trzeba przy tym podkreślić, że sam termin *mimesis* pojawia się dopiero w V wieku p.n.e., po raz pierwszy u Demokryta w odniesieniu do śpiewu przejętego przez ludzi od ptaków (fragm. 154 Diels–Kranz). Samą *mimesis* Grecy interpretowali bardzo różnie, a definicję tego terminu próbował sformułować dopiero Platon, a po nim Arystotelesa (Koller 1954; Gomme 1954: 56-57; Kardaun 1993: 10-18; Halliwell 2002; por. Chantraine 1984-90, 2: 704). W kontekście studiów nad źródłami teatru proponuję skupić uwagę na performatywnym wymiarze *mimesis*.

Drugim wczesnym przykładem wyrazu z rodziny *mimesis* jest *mimos*. Wyraz ten po raz pierwszy pojawia się u Ajschylosa. W niezachowanej tragedii *Edonianie* chór barwnie opisywał orgiastycznych muzyków towarzyszących przybyciu Dionizosa do Tracji, wymieniając, pośród innych: „byko-głosych [...] przerażających performerów” (*TrGF* 3, fragm. 57: 9-10: *ταυρόφθογγοι [...] φοβεροὶ μῦμοι*). Owe instrumenty, produkujące dźwięki skojarzone z głosem byka to oczywiście czuringi, używane już w jaskiniach paleolitycznych (o czym pisałem szerzej w rozdziale 2. *Paleoperformanse*). Dionizyjscy „mimowie” niczego zatem nie naśladowali. To performerzy produkujący przeraźliwie niskie dźwięki. Ich mimetyczne działanie było performansem nakierowanym na wywołanie przemiany: wzbudzenie trwogi w obliczu nadchodzącego boga.

Mimesis jako sztuka przemiany była głównym źródłem kultury greckiej, fundamentem wszelkich praktyk: od dionizyjskich kultów opętania i eleuzyńskich misterii po edukację i trening wojskowy. Taniec, praktykowany przez naszych przodków od tysięcy lat, w Grecji uzyskał wymiar mimetyczny, stał się sposobem uobecniania mitu poprzez transformację cielesną.

Jeśli jednym ze źródeł malarstwa w paleolitycznych jaskiniach była próba udokumentowania przez duchowego przewodnika plemienia doświadczenia odmiennego stanu świadomości, genezą poezji lirycznej mogła być próba opisanie wizji podczas transowego tańca na cześć boga. Malarstwo paleolitycznych łowców-zbieraczy było równie mimetyczne, co poezja ateńskich tragików. Paleoperformanse i greckie tragedie to transformanse, performanse przemiany.

REASUMUJĄC

Emergencja greckiej kultury performatywnej nie była celem, ale konsekwencją ewolucji. Człowiek-performer pojawił się na ziemi w wyniku splotu wielu przypadkowych zdarzeń. Kluczową rolę w tym procesie odegrała ekologia. Cieleśność naszych przodków warunkowała ich silny związek ze środowiskiem naturalnym. Ta sama cieleśność doprowadziła do emergencji kultury wysokiej, przeciwstawianej niekiedy właśnie cieleśności – z czym nie zgadzam się fundamentalnie. Przywrócenie człowiekowi związku z własnym ciałem nie musi wcale prowadzić do determinizmu. Lepsze rozpoznanie mechanizmów neuronowych może nas uwolnić od wielu chorób i pomóc nam w polepszeniu jakości naszego życia na co dzień. Neurony lustrzane wcale nie ograniczają naszej wolności wyboru, pozwalają nam jednak głębiej zrozumieć nasze funkcjonowanie w świecie i pośród innych ludzi. Możemy tę wiedzę wykorzystać w analizowaniu emergencji naszych tożsamości jako performansów mało stabilnych i zmiennych.

Źródłowo każdy z nas jest śpiewającym tancerzem. Staliśmy się sobą dzięki kilku przełomowym zdarzeniom w odległej przeszłości naszego gatunku:

- przyjęcie pozycji wyprostowanej w środowisku umiarkowanie zalesionym;
- emergencja prymitywnych więzi kulturowych w wyniku ograniczenia sposobów lokomocji do dwunożności;
- stymulacja rozwoju mózgu biegiem wytrzymałościowym, najkorzystniejszym sposobem lokomocji i polowania na dużych odległościach;
- stymulacja rozwoju mózgu produkowaniem narzędzi, co równocześnie prowadziło do lepszego rozumienia środowiska i rozpoczęło dzieje dominacji człowieka nad przyrodą;
- umocnienie więzi kulturowych poprzez gestykulację i rozwój języka;
- paleoperformanse i emergencja tożsamości plemion łowieckich w epoce lodowcowej;
- rewolucja rolnicza i performanse przemiany plemion osiadłych;
- emergencja kultów opętania;
- wynalezienie pisma;
- emergencja teatru.