

MARTA STEINER
Wrocław

PRAKTYKOWANIE TEATRU W GRECKIEJ KULTURZE UCZESTNICTWA

„Inscenizując greckie dramaty trzeba za każdym razem wynajdywać teatr od nowa. Ogromną rolę odgrywa w tym procesie intuicja. Intuicja nie funkcjonuje jednak w próżni, odnosi się zawsze w jakiś sposób do sytuacji artysty, do energii, jakie jest on w stanie mediować. Żeby zaufać sobie, trzeba sporo wiedzieć”.

Cytowane słowa to ostatni akapit tekstu z opasłego tomu *Teatr antycznej Grecji*¹. Jego autor podsumowuje w ten sposób swoje dywagacje w rozdziale poświęconym praktycznym wskazówkom dla reżyserów, którzy decydują się na przygodę i wyzwanie związane z inscenizacją antycznego dramatu. Słowa te jednak z powodzeniem mogłyby posłużyć również jako zwięzła charakterystyka całej książki Mirosława Kocura. Wrocławski badacz rekonstruuje

Adres do korespondencji: marta.steiner@uni.wroc.pl

¹ Mirosław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, stron 395 + XVII, bibliografia, katalog ilustracji, indeks źródeł antycznych i indeks ogólny. Pozycja nr 2 w serii DRAMAT-TEATR pod redakcją Janusza Deglera. Fragmenty książki dostępne są w internecie pod adresem: http://wroclaw.naszemiasto.pl/strony_specjalne/artukul/12485.html

funkcjonowanie antycznej instytucji teatru również musiał posiłkować się swą intuicją, jako że w analizach praktyki antycznego teatru zdani jesteśmy dziś w większości przypadków jedynie na domysły. Z powodzeniem mógł przy tym „zaufać sobie”, ponieważ „sporo wie”.

Mirosław Kocur — jako nie tylko badacz i wykładowca uniwersytecki, ale też reżyser teatralny — sam również jest adresatem cytowanych wskazówek. Sprawdził je w praktyce. To reżyseria bowiem sprawiła, że uległ fascynacji antykiem. Podczas pracy nad inscenizacjami klasycznych dramatów skrupulatnie przeprowadzał badania źródeł historycznych i komentarzy (rozpoczął od nauki starogreckiego!), w końcu po latach ich wyniki złożyły się na książkę — ona z kolei stała się jedynym dostępnym w języku polskim tak szczegółowym opracowaniem praktyki teatru antycznej Grecji. W ten sposób koło się zamyka: teoria wspomogła praktykę, ta z kolei przywiodła do nowego spojrzenia na zastaną teorię... Oby wszystkie książki tak były pisane!

Książka Mirosława Kocura w sposób jak najmniej narzucający się realizuje jeden z najważniejszych postulatów antropologii widowisk. Opowiada o teatrze jako „rzeczy ludzkiej”; teatrze uwikłanym w sieć znaczeń i wydarzeń spo-

lecznych — będącym produktem historycznego kontekstu społecznego i zachowań ludzkich. Co zatem i jak rekonstruuje Mirosław Kocur?

Na pierwsze pytanie można odpowiedzieć: teatr i życie teatralne antycznej Grecji. I nie będzie to odpowiedź na wyrost — holistyczne podejście autora sprawia, że jego praca opowiada historię „teatru jako instytucji mediującej energie społeczne” (s. xvi) i niewiele ma wspólnego z zalegającymi półki światowych bibliotek nudnymi monografiami tragedii greckiej. Kocur nie skupia się, jak większość autorów, na analizach zachowanych tekstów tragedii. Równie pieczołowicie bada inne gatunki teatru greckiego, co więcej, idzie jeszcze dalej — ku parateatrowi, podejmując odważną i pionierską próbę rekonstrukcji całego festiwalu teatralnego poświęconego Dionizosowi. Na narodziny i późniejsze funkcjonowanie teatru greckiego spogląda z perspektywy „greckiej kultury uczestnictwa” (s. xvi).

Odpowiadając na pytanie drugie, jak Kocur rekonstruuje świat teatru antycznej Grecji, wypada od razu stwierdzić, iż robi to z trzech perspektyw: historycznej, antropologicznej oraz związanej z praktyką teatralną. Jego książka wolna jest zatem od autorytatywnych i wszechwiedzących interpretacji filologicznych. Podejście takie pozwala mu na ukazanie teatru greckiego jako społecznego procesu — na przykład w odniesieniu do instytucji choregii, którą można postrzegać jako symbol „haraczu” wymuszanego przez pospólstwo (*demos*) na najznakomitszych obywatelach. Te socjologiczne uwagi Kocur zgrabnie łączy z zachowanym przekazem historycznym, co z kolei prowadzi do antropologicznej konkluzji: „Do obowiązków chorega należało też wydawanie hucznych biesiad. [...] chórowi podawano wino zarówno po, jak i przed występem [...]. Horacy twierdził nawet, że do programu Dionizjów wprowadzono dramat satyrowy tylko po to, żeby «za pomocą przynęt i ciekawej innowacji» (*inlecebris et grata novitate*) zatrzymać w teatrze «pijanego (*potus*) widza»” (s. 76).

Mirosław Kocur przekonany jest, iż „historii nie należy [...] utożsamiać z zachowanymi przekazami [...]. Istotną rolę odgrywa w takim procesie wyobraźnia autora [...] — wyobraź-

nia jest zawsze współczesna osobie wyobrażającej, a nie światu wyobrażonemu” (s. xviii). Jako „osoba wyobrażająca” wrocławski badacz posiada wszelkie kwalifikacje — sam będąc praktykiem teatralnym (i parateatralnym!). Dlatego w jego książce pojawiają się takie kwestie, jak rodzaje mowy scenicznej czy ruch sceniczny, których omówienia nie podejmowało się dotąd wiele sceptycznie nastawionych autorytetów badawczych w tej dziedzinie.

Z pozoru proste spojrzenie na teatr jako na „ludzką sprawę”, z perspektywy zrehabilitowanego — „używającego swej wyobraźni” — badacza, nie jest tylko antropologicznym sztafagem, przynosi bowiem konkretne owoce. Czytelnikom przyzwyczajonym do traktowania teatru antycznej Grecji jako klasycznego wzoru *teatru-sztuki* Kocur proponuje spojrzenie zgoła odmienne. Dla niego teatr grecki: „Mniej był sztuką w rozumieniu współczesnym, a bardziej wyrazem tożsamości tworzącej go wspólnoty [podkr. — M.S.] — tożsamości zarówno społecznej i politycznej, jak też religijnej” (s. 1). Nie przez przypadek zatem w Atenach produkcje teatralne odbywały się w centrum miasta: najpierw na agorze, potem na zboczach Akropolu. Inaczej niż w Rzymie, który swe obiekty teatralne wznosił poza granicami miasta. Grecki teatr był częścią „kultury uczestnictwa”. Taki też tytuł nosi wstęp do książki. I pewnie dlatego zasadniczą rekonstrukcję przedstawienia greckiego w drugim rozdziale rozpoczyna autor od kwestii chóru. Lud zgromadzony w teatrze rozpoznawał bowiem siebie samego właśnie w chórach.

Jak się wydaje, książka Kocura pisana jest z przeświadczeniem, że każda informacja o minionych kulturach jest potencjalnym kluczem do interpretacji wszelkich instytucji przez nią wytworzonych; jest „interpretującym detalem”, jak mówią neohistorycy. W jego pracy można znaleźć kilka pouczających anegdot w błyskotliwy sposób oddających naturę omawianych zjawisk. Na przykład temat wciągania greckiej widowni do akcji dramatu autor omawia ilustrując go historią, jaka przydarzyła się Arystofanowski. „W finale komedii *Osy* [...] Arystofanes przypuszczalnie zaprosił na scenę prawdziwych synów Karkinosa, by wykonali popisowe tańce.

Rok później poeta skarżył się [w dramacie *Pokój*]: «Jeśli Karkins poprosi, byś tańczył z jego synami, odmów!». Ich udział w wystawieniu *Os* musiał zadecydować o przegranej i Arystofanes żałował, że ich zatrudnił. Takie wydaje się najprostsze wyjaśnienie tej sceny. Jeżeli jest słuszne, byłby to [...] przykład samoświadomości komediopisarza — aktor w spektaklu zapraszał na scenę znanych powszechnie tancerzy, zwracając się do nich za pomocą ich prawdziwych imion. Świetny żart, a zarazem sposób na wciągnięcie widowni do akcji” (s. 296). Obaleniu powszechnego przekonania, jakoby maska krępowała ekspresję uczuć postaci antycznego teatru, służy z kolei szokująca wzmianka o jednym z aktorów: „Za prekursora metody Stanislawskiego trzeba uznać Polosa z Eginy (IV w. p.n.e.) [...]”. Pogłębił on wyraz kreowanej przez siebie roli Elektry w scenie lamentacji nad prochami Orestesa, umieszczając w urnie popioły własnego, zmarłego niedawno syna. Smaczku dodaje tej anegdocie fakt, że była to tragedia Sofoklesa, a w tej wersji mitu owe prochy były fałszywe” (s. 181).

Zasadniczy tok narracji książki nie jest bynajmniej zbudowany li tylko z anegdot. Jej trzon stanowi niespotykane pieczołowite zestawienie faktów i hipotez, z których chyba ani jedna nie została pozostawiona bez przypisu, odnośnika czy komentarza. *Teatr antycznej Grecji* jest znakomitym skarbcem wskazówek dla czytelników, którzy pragną później poszerzyć swą wiedzę, docierając do źródeł historycznych. Kocur objawia się zatem jako oryginalny historyk teatru; historyk skrupulatny, ale nie pozbawiony „wyobraźni antropologicznej”.

Nie przypadkiem już na wstępie zwróciłam uwagę na dwa wymiary dyskursu Kocura: antropologiczny i historyczny. W polskiej teatrologii toczył się niedawno spór między zwolennikami obu tych tendencji. Autor godzi więc wodę z ogniem, pokazując jak owocna może stać się perspektywa holistyczna. Wrocławski badacz jest, jak się wydaje, „antropologicznie ukierunkowanym historykiem”. Fakt ten sprawia, że jego książkę cenić można nie tylko jako nowoczesną syntezę wiedzy o antycznym teatrze, ale i jako pracę badawczą praktycznie realizującą nową metodologię.

Fascynującą lekturą jest już pierwszy rozdział, „Stan badań nad praktyką teatru antycznego”. O rozmiarze pracy, jaką włożył autor w powstanie tego syntetycznego wprowadzenia może mieć wyobrażenie każdy, kto próbował ogarnąć choćby bibliografię tego tematu. Zwłaszcza że — jak już na początku zaznacza Kocur — „W ostatnich dwóch dekadach studia nad kulturą antyczną przeżywają wielki rozkwit” (s. 28). Spośród bezmiaru stanowisk, jakie wyłoniły się w badaniach nad teatrem antycznej Grecji, autor wybiera najbardziej wpływowe, zwracając uwagę przede wszystkim na krańcowo odmienne perspektywy wprowadzane przez: antropologię, gramatykę konwencji scenicznych, marksizm i strukturalizm oraz feminizm.

Przewrotem w stosowanej przez filologów klasycznych metodologii badań stało się bez wątpienia wystąpienie tak zwanej szkoły rytualistów z Cambridge — od niej też rozpoczyna Kocur, wymieniając tu najbardziej znane nazwiska: Jane Ellen Harrison, Gilberta Murraya i Francisa Macdonalda Cornforda. W antropologicznym kontekście pojawiają się również oczywiste odwołania do Nietzschego i Arystotelesa. Jak się wydaje, wzmianki wymagałoby jednak i nazwisko Jamesa Frazera. Wszak to dzięki niemu rytualiści z Cambridge zdecydowali się spojrzeć na kulturę antycznej Grecji poprzez wiedzę o, tak zwanych wówczas, ludach pierwotnych. Skoro autor wspomina, że Harrison ogłosiła się „uczennicą Nietzschego”, trzeba również przypomnieć, że podobne deklaracje słała i w stosunku do Frazera (jak i innych „swoich mistrzów”) ². W antropologicznym nurcie autor umieścił również rytualne teorie Waltera Burkerta, René Girarda i Richarda Seaforda.

Kocur krytykuje zarówno Nietzschego, jak i samego Arystotelesa za zignorowanie polityczno-społecznego wymiaru tragedii greckiej. Przytacza też w tym miejscu komentarz Edith Hall: „*Poetyka* Arystotelesa z pewnością odegrała niebłahą rolę w zaciemnieniu dokładnie tych lokalnych, historycznych i ideologicznych charakte-

² Por. J. E. Harrison, *Reminiscences of a Student's Life*, Published by L. and V. Woolf at the Hogarth Press, London 1925, s. 82.

rystyk, których tak bardzo świadomi byli inni współcześni [...]” (s. 30)³. Wydaje się, że choć uwaga ta jest bardzo celna, można ją opacznie zrozumieć, wyciągając wnioski, że z dzieła Arystotelesa trudno cokolwiek dowiedzieć się o samym społeczeństwie greckim — że tak nie jest, przekonują choćby uwagi greckiego uczonego na temat upodobań estetycznych widowni greckiej. O ściśle politycznym tle greckiego teatru jednak w istocie niewiele można dowiedzieć się z *Poetyki*. Kocur tłumaczy dlaczego: „Wywodzący się ze Stagejry w Tracji Arystoteles, który nigdy nie stał się pełnoprawnym obywatelem ateńskiej polis, opisał teatr w kategoriach uniwersalnych, umożliwiając tym samym rozpowszechnienie się tej sztuki poza Ateny [...]” (s. 30). Przy okazji omawiania poglądów Arystotelesa znajdziemy również sformułowania: „Związanie pochodzenia tragedii z Dionizosem i tańcem stanowiło bezsprzecznie doniosłe dzieło Arystotelesa [...]” (s. 39) i „[...] Arystoteles (*Poetyka* 1449a9) twierdził, iż tragedia narodziła się z dytyrambu, religijnego śpiewu na cześć Dionizosa [...]” (s. 47). Pozostawienie przez Mirosława Kocura tak sformułowanych wzmianek bez komentarza może zostać opacznie rozumiane przez mniej zorientowanych czytelników, którzy mogą przyjąć, że Arystoteles faktycznie pisał w *Poetyce* o Dionizosie. W dziele tym jednak bóg winnej latorośli ani razu nie jest wspomniany z imienia.

Omówienie w pracy Kocura poglądów René Girarda i ich odczytania przez Erica Gansa (twórcę antropologii generatywnej) bardzo pomocne może być zwłaszcza dla tych, którzy są po lekturze nie tak dawno wydanej w polskim tłumaczeniu książki Richarda Schechnera *Przyszłość rytuału*. Jak pisze Kocur: „Gans proponował zastąpienie instytucji kozła ofiarnego schematem «sparagmos» — w kulcie Dionizosa określano tym terminem rozszarpywanie ofiary przez bachantki. Ponieważ w akcie sparagmos ofiara zostaje całkowicie unicestwiona, centralna figura może przetrwać jedynie w znaku, którego pojawienie poprzedzałoby działanie przemocy” (s. 32). Po odpowiedź, jak sam aktor

staje się owym znakiem „odroczonej przemocy”, odsyłam już do książki Schechnera⁴.

Przywołanie różnorodnych argumentów zarówno zwolenników rytualnej teorii teatru, jak i jej przeciwników spełnia w tym rozdziale nie tylko funkcję informacyjną. Służy też sformułowaniu niezwykle ważnej tezy, pod którą — jak łatwo się zorientować — podpisuje się i sam autor książki: „Problemu związków teatru z rytuałem nie da się [...] sprowadzić wyłącznie do pytania o to, czy dramat jest czy nie jest obrzędem. Równie istotne jest bowiem zagadnienie obecności rytuałów w samych praktykach teatralnych” (s. 36). Wartość pracy Kocura polega właśnie między innymi na tym, że ukazuje on teatr antycznej Grecji jako twór, w którym odzwierciedlone są inne instytucje społeczne, a zatem i rytuał, i religia, jak również pozostałe sztuki, czy w końcu polityka i ekonomia.

Kwestia powinowactwa między teatrem a innymi sztukami pozwala autorowi na przykład poruszyć sprawę zwykle mało wnikliwie dyskutowanego w popularnej literaturze i podręcznikach związku antycznego dramatu z występami aoidów, rapsodów i chórów. Pojawia się tu koncepcja traktowania teatru jako odmiany poezji (jako „poezji powiększonej o jeden wymiar”, jak określa to cytowany przez Kocura John Herington). W istocie istniały takie części tragedii, które były niejako występami rapsodycznymi samymi w sobie; „Zadania «aktorskie» dla Posłańca i rapsoda były podobne: zrelacjonować wydarzenia spoza teatru” (s. 38).

Spojrzenie na grecki teatr w szerokim kontekście formowania się ideologii polis oraz rozpoznanie w samym teatrze instytucji publicznej, podstawowej dla kształtowania się religijnej i obywatelskiej tożsamości, to również nurt intelektualny charakterystyczny dla pokolenia badaczy, którym już nie wystarczyły klasyczne, oparte na samym przedstawieniu, analizy „gramatyki antycznych konwencji” dokonywane przez Olivera Taplina. Taplinowi poświęca jednak Kocur osobny podrozdział, przyznając, iż publikowane w latach siedemdziesiątych

³Podaję za Kocurem: Aeschylus, *Persians*, E. Hall (red.), Warminster 1996, s. 305.

⁴R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Volumen, Warszawa 2000, s. 226–228.

XX wieku prace tego wybitnego brytyjskiego uczonego otworzyły nowy okres w studiach nad praktyką teatru antycznego. Samemu Taplinowi ma też polski autor wiele do zawdzięczenia (nawet jeśli nie podziela już stosowanej przez niego metodologii), jako pierwszy bowiem tak stanowczo zaproponował on uznanie akcji scenicznej — a zatem pośrednio i praktyki teatralnej — za podstawowy probiez proponowanych interpretacji danej tragedii. Wcześniej nikt tego nie robił — „[p]onieważ antyczne dramaty zachowały się praktycznie bez żadnych wskazówek inscenizacyjnych, uczeni także własne rekonstrukcje tekstów tragedii pozbawiali jakichkolwiek odniesień do działań scenicznych” (s. 41). Własna, oryginalna rekonstrukcja praktyki antycznego teatru zajmuje ponad trzysta stron książki wrocławskiego autora. Pora zatem oddać mu głos.

W rozdziale drugim, autor rozpoczyna od pierwszej osoby dramatu starogreckiego, czyli od chóru. Już na wstępie uznaje go za „najmniej rozumiany aspekt attyckiej praktyki teatralnej”. Chór stanowi bowiem „centralny element greckiego przedstawienia, odróżniający ten teatr od jego wszystkich późniejszych odmian” (s. 60). Co roku na samych tylko Wielkich Dionizjach występowało w chórach co najmniej 1250 mężczyzn. (Teatr grecki faktycznie był „społecznym obowiązkiem”!) Analizując ruch sceniczny chóru, autor porusza też niezwykle ciekawą kwestię związku tańca ze śpiewem. „[...] charakterystyczną cechą tańca starożytnych Greków zdaje się użytek czyniony z rąk — *cheironomia*, czyli «gestykulacja». Wystarczyło rytmicznie ruszać rękami, by powołać do istnienia taniec (*orchesis*), i można było tańczyć, nie ruszając się wcale z miejsca. Gesty opowiadały historie, ich związek ze słowem mówionym musiał być ścisły” (s. 94–95). Ten komentarz Kocura może być inspiracją do badań porównawczych sytuujących grecki taniec dramatyczny obok wykorzystujących „mowę rąk” azjatyckich form widowisk.

W bogatym podrozdziale „Muzyka chóru” Kocur gromadzi wszelkie możliwe przekazy i strategie badawcze pozwalające zrekonstruować niebagatelną rolę akompaniamentu muzycznego w teatrze starogreckim. Rozważania o metrum, rytmie i melodii ukazują, jak to-

nalny język Greków w swej scenicznej postaci nie mógł obejść się bez muzyki i poezji, podporządkowanych złożonym systemom rytmicznym i metrycznym. Elementy muzyczne konstruowały w istocie strukturę całego dramatu, dzieląc go na: pieśni chóru; pieśni, w których chór śpiewał na przemian z aktorem lub dwoma aktorami; arie solowe; fragmenty recytowane przez chór lub aktorów do akompaniamentu muzycznego oraz krótkie wstawki instrumentalne między pieśniami. Ta muzyczna struktura wypowiedzi dramatycznej jest problemem także często ignorowanym w monografiach teatru antycznej Grecji, a wszak od niej powinno zaczynać się rozważania idei teatru jako takiego, skoro to właśnie śpiewany dialog aktora z chórem zwykło się uważać za początek sztuki teatru, a formę antyfonalną miały przypuszczalnie pierwsze greckie improwizowane dytyramby.

W trzecim rozdziale autor zajmuje się zagadnieniem aktora. Grecki termin *hipokrites* można tłumaczyć zarówno jako „tłumacz, interpretator”, jak i jako „ten, który odpowiada na pytania”. „Kiedy *hipokrites* zaczął udzielać odpowiedzi-wyjaśnień «nie będąc o nic pytany», utracił swoją pierwotną funkcję i stał się aktorem” (s. 145). Sformułowana przez Arystotelesa reguła trzech aktorów była już wielokrotnie kwestionowana. Inny problem stanowi obecność na scenie postaci milczących oraz statystów. Zagadnieniom tym Kocur poświęca zatem osobne miejsce. Prawdziwym majstersztykiem jest jednak podrozdział „Gra aktorska”, w którym autor podaje tak cenne i mało znane polskiemu czytelnikowi informacje jak: sposób operowania głosem, rodzaje mowy scenicznej (*agon*, *stichomythia*, *rhesis*, *rhesis angelike*, *parakataloge*, *monodia* oraz *amoibaion* i *duet*) i ruch sceniczny. Informacje te dają koherentny obraz sztuki antycznego performerera, przez co mogą stać się inspiracją zarówno dla reżysera, jak i filologa, choreologa, etnomuzykologa czy antropologa teatru.

Czwarty rozdział pracy poświęcony jest przestrzeni teatralnej, którą autor omawia na przykładzie Teatru Dionizosa w Atenach. Znaleźć w nim można zestawienie niezliczonych hipotez, których autorzy usiłują dać wykładnię funkcji pełnionych przez orchesterę, skene, ołtarz czy proskenen. Osobne miejsce zajmują też

w rozważaniach maszynieria teatralna, kostium i maska.

Zdaniem Mirosława Kocura, wagę wizualnego przekazu, jaki niosła ze sobą maska, wzmocnił fakt, iż „w V wieku p.n.e. społeczeństwo greckie podlegało procesowi przechodzenia od fazy oralnej do wizualnej. Odkrywano siłę tekstu pisanego [...]” (s. 240). Tematykę tę rozwinęła ostatnio amerykańska badaczka Jennifer Wise w pracy *Dionysus Writes*⁵. Warto tu może przytoczyć jej zdanie, jako że stanowi ono *pendant* do koncepcji autora (a pozycji tej nie ma w skądinąd wszechstronnie opracowanej i niewiarygodnych rozmiarów bibliografii). Zdaniem Wise: „[...] teatr pojawił się jako pierwszy rodzaj sztuki opartej na tekście, jako sztuka, której główne cechy gatunkowe zależne były od alfabetycznego pisma, którym władali pierwsi [teatralni] praktycy”⁶.

Polski autor z kolei, śledząc związki greckiej kultury wizualnej z teatrem, zauważa jeszcze inną ciekawą zależność, sugeruje, że „istniał silny związek pomiędzy sposobem konstruowania obrazu w teatrze i malarstwie” (s. 199). Z właściwą sobie dociekliwością w badaniu źródeł ostrzega jednak: „Starożytne malarstwo trzeba traktować nie tyle jako próbę rejestracji sytuacji scenicznych, ile raczej jako reakcję na spektakl” (s. 199). W rozdziale o Teatrze Dionizosa w Atenach znalazły się także dociekania dotyczące wagi samego malarstwa scenicznego — funkcja pomalowanej fasady stanowiącej rodzaj scenografii w greckim teatrze do dziś pozostaje bowiem w nauce kwestią sporną.

Kolejny rozdział, „Przedstawienie”, w sposób szczególnie uświadamia nam, jak dalece zdani jesteśmy w studiach praktyki teatru greckiego na hipotezy i intuicyjne przypuszczenia. Na temat posiadanych przez nas świadectw pisali między innymi Eric Csapo i William Slater w książce *The Context of Ancient Drama*⁷. „Zna-

mienne, że w jednym tylko tomie obaj uczeni zdolali pomieścić i omówić większość głównych dokumentów związanych z antyczną praktyką teatralną i jej kontekstami!” (s. 253). Znikomość źródeł tym bardziej przekonuje, że — jak twierdzi Kocur — opisywanie widowiska nie ma sensu w oderwaniu od złożonych religijno--polityczno-ekonomicznych kontekstów. W rozdziale tym autor analizuje zatem naturę związku teatru z obrzędem, sądownictwem oraz Zgromadzeniem Ludowym. W odniesieniu do konotacji politycznych zauważa z kolei, że w wielu poważnych studiach poświęconych greckim dramatom nie wspomina się o zwyczaju poprzedzania konkursu serią uroczystości państwowych, na przykład paradą osieroconych synów bohaterów.

Nie tylko polityka, ale również idea rozgrywek o charakterze sportowym kształtowała oblicze greckiego teatru. Taki był pierwszy agon w konkursie, czyli zmagania chórów dytyrambicznych. Tancerze dytyrambiczni pragnęli rozślawić rodzimą fylę. Widzowie musieli zatem zachowywać się jak sportowi kibice — „jedni chcieli, by ich rodacy wypadli jak najlepiej, inni przeciwnie, życzyli sąsiadom jak najgorzej [...]” (s. 293).

W trakcie agonu komediowego z kolei organizatorzy widowiska posiłkowali się socjotechniczną strategią — część wydatków ponoszonych przez chorega odpowiedzialnego za przygotowanie chóru szła na „opłacenie jedzenia i wina, które roznoszono na widowni w trakcie przedstawienia lub rzucano z orchestry. Trudno się więc dziwić, że widzowie reagowali żywo na akcję sztuki” (s. 299). Wertykalna organizacja widowni, czyli usadzenie publiczności wysoko nad aktorami, symbolizowała również, zdaniem autora, dominację widowni nad przedstawieniem.

Wszystkie te konteksty doskonale pokazują, jak wiele społecznych zjawisk — prócz osławionej kwestii rytuału — brać musi pod uwagę badacz antycznego teatru. Skomplikowane związki polityki i teatru autor książki rozwinął też przy innej okazji w artykule, do którego wypada tu odesłać⁸.

⁸M. Kocur, *Polityczna maska Dionizosa*, „Dialog” 2000, nr 1, s. 141–151.

⁵J. Wise, *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca–London 1998.

⁶Tamże, s. 3–5.

⁷Podaję za Kocurem: E. Csapo, W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, s. 1–88.

Ukazanie kontekstów, umieszczenie faktów w ich konkretnym zastosowaniu i zebranie ich w całość tworzącą spójny obraz to podstawowe atuty książki Mirosława Kocura. Nie tylko stanowi ona jednak doskonałe źródło informacji na temat praktyki teatru antycznej Grecji, ale i zachęca do twórczej interpretacji zebranego materiału. Funkcję tę w pełni realizują aneksy do pracy: *Inscenizowanie antyku*, w którym omówione zostały dzieje inscenizacji dramatów antycznych, oraz *Reżyser wobec tekstu*, gdzie współczesnemu realizatorowi przedstawienia opartego na tekście antycznej sztuki Kocur zaleca stosowanie pięciu „przykazań”.

Podobnie jak widzowie przedstawień reżyserowanych przez Mirosława Kocura, czytelnicy jego książki mogą mieć różne zdania na temat

proponowanej perspektywy. Praca ta jest jednak na pewno jednym z ważniejszych „wydarzeń teatralnych” sezonu⁹.

⁹W jaki sposób autor wcieli w życie swoją interpretację praktyki teatru starożytnej Grecji, mogli się przekonać widzowie jego przedstawień. Pierwsze z nich, pokazane w Teatrze Drugie Studio Wrocławskie w roku 1986, reżyserował na podstawie własnego przekładu *Prometeusza* Ajschylosa. Jego inscenizacja *Antygony* Sofoklesa w Teatrze Miejskim w Gdyni miała premierę w roku 1999 (partia Jokasty w antycznej grece!). Ze studentami szkoły teatralnej w latach 1998–2001 zrealizował też m.in.: *Fenicjanki* Eurypidesa, *Lizystratę* Arystofanesa, *Antygonę* Sofoklesa (po grecku), *Kobietę z Samos* Menandra i *Bachantki* Eurypidesa.