

Bartłomiej Bednarek

MIT DIONIZYJSKI W POEZJI GRECKIEJ OD HOMERA DO EURYPIDESA

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dra hab. Krzysztofa Bielawskiego

Streszczenie

Od czasu publikacji *Narodzin Tragedii* Nietzschego kult Dionizosa stał się jednym z wyjątkowo obszernie dyskutowanych zagadnień. Ta ważna praca spotkała się wprawdzie z ostrą krytyką ze strony Wilamowitza, tym niemniej w kolejnych dekadach okazała się wyjątkowo poczytna i wpływowa. W ramach opisowych modeli greckiej religii sformułowanych przez takich uczonych jak Rohde, Harrison, Dodds czy Jeanmaire, kult Dionizosa odgrywa kluczową rolę, w dużej mierze podobną do tej, jaką wyznaczył mu Nietzsche. I chociaż współcześni uczeni zachowują sporo dystansu w stosunku do koncepcji wypracowanych w wieku dziewiętnastym i w pierwszej połowie dwudziestego, Dionizos cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem badaczy greckiej religii i kultury.

Prezentowana rozprawa zawiera omówienie tekstów o szczególnym znaczeniu dla zrekonstruowania dionizyjskiej mitologii i – w nieco mniejszym stopniu – rytuału. Punkt wyjścia stanowi obserwacja, że tak zwane „wielkie teorie antropologiczne” przeszłości i ich bardziej współczesne kontynuacje są bardzo słabo ugruntowane w starożytnych danych źródłowych. Materiał poddawany przez uczonych analizie bywa dobrany w sposób arbitralny, a kryterium porządkujące często stanowi sama tradycja badawcza. Z tego powodu zachodzi wyraźna potrzeba nowej analizy podstawowych źródeł.

Rozdział pierwszy pracy poświęcony jest przedstawieniu stanu badań, prezentacji założeń i celów rozprawy. Rozdział drugi w całości wypełnia omówienie zagadnień, które, przynajmniej na

pierwszy rzut oka, bardzo luźno wiążą się z mitologią. Zasadniczym celem jest przedstawienie kontekstu kultu Dionizosa, ze szczególnym uwzględnieniem tych jego aspektów, którym uczeni zainteresowani religią grecką często niesłusznie przypisują marginalne znaczenie. Znajdujące się na pograniczu pomiędzy rytuałem świeckim i religijnym obyczaje związane z pićm wina stały się w ostatnich latach przedmiotem intensywnych badań tym niemniej poświęcone im prace wywierają umiarkowany wpływ na uczonych zainteresowanych kultem i mitologią Dionizosa. Być może jest tak dlatego, że od czasów Nietzschego nauka skupia się na innych aspektach tego boga, jego związku z winem albo negując, albo traktując jako mało istotne. Omawianie mitologii dionizyjskiej wydaje się jednak niemożliwe bez zwrócenia uwagi na centralną rolę, jaką spożywanie trunku i zabawa odgrywały w życiu starożytnych Greków. Stąd potrzeba poświęcenia całego rozdziału omówieniu karnawałowych form kultu boga – w pierwszej kolejności komedii starej, a następnie analizowanemu w analogicznych terminach sympozjonowi.

W dwóch kolejnych, obszerniejszych rozdziałach rozprawy omówiono teksty poetyckie zawierające narracje mitologiczne o Dionizosie mieszczące się w ramach chronologicznych wyznaczonych przez jego pierwsze pojawienie się w tradycji literackiej w *Iliadzie* i powstanie najważniejszego poświęconego bogu utworu w literaturze okresu klasycznego, *Bakchantek* Eurypidesa. Tragedia ta, ze względu na swoje rozmiary, wartość literacką i niepokojącą niejednoznaczność doczekała się ogromnej ilości interesujących, a przy tym sprzecznych interpretacji. Tym niemniej każde z odczytań dramatu zmierzających do uchwycenia jego religijnej zawartości można określić jako pozytywistyczne. Zasadnicza różnica pomiędzy bardziej tradycyjnymi i nowocześniejszymi opracowaniami sprowadza się do faktu, że te pierwsze traktują utwór literacki jako rodzaj zniekształconego zapisu historycznych wydarzeń, które doprowadziły do ustanowienia kultu Dionizosa, podczas gdy te ostatnie skupiają się raczej na rytuale, który ma leżeć u podstaw narracji. Oba modele podejścia ignorują fakt, że tragedia jest przede wszystkim dziełem sztuki. Wprawdzie opowiada ona mityczną historię, na której kształt mogły wpłynąć formy rzeczywistego kultu, tym niemniej jej funkcja w prymarnym kontekście społecznym swego powstania z całą pewnością nie ograniczała się do przekładu *performance* rytualnego na teatralne. Z tego powodu analiza tragedii powinna za punkt wyjścia przyjąć próbę rekonstrukcji jej znaczenia w chwili jej wystawienia z uwzględnieniem sensów percypowanych przez pierwotną publiczność.

Procedura taka zaczyna się od ustalenia, co w fabule Eurypidesa przynależy do starszej tradycji, a co stanowi efekt jego własnej inwencji. Wprawdzie niewiele wiemy na temat wcześniejszych wersji mitu Penteusza, tym niemniej nieco informacji można zaczerpnąć z dawniejszych, fragmentarycznie zachowanych tekstów i, co ważniejsze, z ikonografii. Ten sam typ źródeł pozwala na rekonstrukcję figury menady, jej tradycyjnej charakterystyki i funkcji w obrębie imaginarium

kolektywnego. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w świetle zebranych danych ujęcie Eurypidesa jawi się jako wysoce innowacyjne. Prawdopodobnie bowiem był to pierwszy poeta, który przedstawił menady jako – w specyficznym znaczeniu i do pewnego stopnia – trzeźwe, opanowane i cnotliwe. W ramach bardziej tradycyjnego ujęcia, te owładnięte przez bóstwo kobiety oddawały się wszelkim występnyom rozkoszom, którym uleganie męska fantazja przypisywała kobietom. Na ten fakt nie zwraca uwagi zdecydowana większość uczonych, którzy przyjmują, że kilka wersów *Bakchantek* Eurypidesa, w których posłaniec stwierdza, że menady nie były pijane, stanowi wiernie odbicie rzeczywistości rytualnej. Analiza danych ikonograficznych pozwala uchwycić męskie stereotypy na temat płci przeciwnej i prześledzić rozwój tych idei a przestrzeni V w. p.n.e. Na tym tle figura menady, której obraz przekazuje poezja i sztuka, rysuje się jako produkt czystej fantazji mężczyzn na temat kobiety, która wyzwoliła się spod kontroli męża lub ojca. Z tego powodu bezpiecznie jest zaliczyć ją do porządku mitycznego, nie zaś do kultowego.

Za innowację Eurypidesa należy uznać także nacisk, jaki poeta położył na poniżenie Penteusza. We wcześniejszej wersji mitu, na ile jesteśmy w stanie ją zrekonstruować, walczący z bogiem król zebrał wojsko, wyruszył na jego czele przeciwko menadom i został przez nie pokonany. Choć prolog *Bakchantek* zawiera zapowiedź takiego rozwoju wypadków, akcja tragedii nie przynosi jej realizacji. Zamiast tego Penteusz wpada w moc Dionizosa, przebrany za kobietę maszeruje przez miasto, narażając się na drwiny jego mieszkańców, a następnie jak tchórz podpatruje menady z ukrycia. Również śmierć bohatera stanowi precyzyjne zaprzeczenie heroicznego ideału. W ramach takiego odczytania wyraźna staje się intencja Eurypidesa, który ewidentnie przekształcił i rozbudował motyw klęski i poniżenia Penteusza, obecny we wcześniejszych wersjach podania w znacznie prostszej formie. Innowacja poety zdaje się jednak nie mieć na celu zmiany sensu opowieści, lecz uczynienie go wyraźniejszym. Penteusz, hiperboliczny *maczo*, który wzgardził uroczym bogiem rozkoszy, został pokonany przez swego zniewieściałego przeciwnika, kompromitując w ten sposób reprezentowany przez siebie model męskości. Jeśli potraktować tragedię jako komunikat nadany przez poetę do Ateńczyków, można ją odczytać jako ostrzeżenie. W historycznym momencie wystawienia *Bakchantek*, pod koniec Wojny Peloponeskiej, mogły one mieć bardzo wyraźne znaczenie polityczne. Jednocześnie na poziomie religijnym a także w warstwie psychologicznej i społecznej, dramat zdaje się wyrażać wezwanie do oddania się eskapistycznemu nastrojowi święta dionizyjskiego, którego niepoważny i niemęski charakter paradoksalnie przyczyniał się do zachowania męskości przez uczestników.

Inne mity o Dionizosie, które omówiono w pracy, zawarte są w utworach poetyckich starszych niż *Bakchantki*. Żaden z zachowanych tekstów nie przekazuje narracji w formie tak rozbudowanej, jak to czyni ta tragedia. Nic zatem dziwnego, że tradycja badawcza skupia się na przekazie Eurypidesa

i że wyraźna jest skłonność do ekstrapolacji jego wizji na całość kultury. Co jednak zdumiewające, skład i układ korpusu mitów o bogu skomponowanego przez pokolenie uczonych bezpośrednio po Nietzsche, nigdy nie został zakwestionowany. W owym okresie dane mitologiczne najczęściej interpretowano w sposób naiwny jako odbicie faktów historycznych. Z tego powodu opowieści o przybyciu Dionizosa do Grecji uznawano za przynależące do najstarszej warstwy. I choć odczytanie w latach pięćdziesiątych imienia boga na tabliczkach z pismem linearnym B pozwoliło stwierdzić, że od zawsze przynależał on do helleńskiego panteonu, narracja o podboju kraju przez Dionizosa wciąż traktowana jest jako centralna dla jego mitologii. Badanie źródeł wskazuje jednak, że opowieści przynależące do tego kompleksu nie są potwierdzone we wczesnej poezji.

Nawet najwcześniej poświadczony spośród mitów dionizyjskich, bo zawarty w *Iliadzie* 6.130-40, wyłącznie w swoich późnych redakcjach zawiera motyw przybycia boga. W wersji homeryckiej przybiera on niepokojącą formę opowiadki o Dionizosie jako dziecku, które okazuje się całkowicie bezsilne wobec agresywnego zachowania śmiertelnego króla Likurga, zadającego gwałt jego mamkom. Historię tę interpretowano na wiele sposobów, regularnie jednak odwoływano się przy tym do źródeł zewnętrznych w stosunku do samego tekstu, bez zwracania uwagi na funkcję, jaką passus pełni w obrębie *Iliady*. Jeszcze bardziej zdumiewa fakt, że większość uczonych zdaje się nie dostrzegać oczywistych różnic, jakie zachodzą pomiędzy tą wersją narracji, a formą, w jakiej przekazują ją o tysiąc lat późniejsze źródła mitograficzne. Podejście zaprezentowane w rozprawie zrywa z tą tradycją, wykorzystując do badania passusu wyłącznie dane pochodzące z samej *Iliady*. Jego znaczenie można bowiem określić na podstawie kontekstu, w który wtapia się on jako część złożonej kompozycji pierścieniowej. Analiza tej struktury pozwala stwierdzić, że postać Dionizosa wykorzystano tutaj jako antytezę modelowego wojownika homeryckiego.

Inne wcześnie poświadczone mity o bogu, podobnie jak i ten, który opowiedział Eurypides w *Bakchantkach*, bliskie są temu modelowi. W *Odysei*, *Hymnie Homeryckim VII* i w poezji lirycznej Dionizos regularnie opisywany bywa jako dziwaczna figura bezradnego dziecka lub uroczego młodzieniaszka, którego wpływ na ludzi i bogów wymyka się racjonalnemu pojmowaniu. Choć niezwykle potężny, Dionizos jest zawsze zniewieściały lub słaby fizycznie, czasem nawet i tchórzliwy. Większość opowieści konfrontuje go z postacią hiperbolicznego mężczyzny, od którego słabeusz w ten czy inny paradoksalny sposób okazuje się silniejszy. Pomimo tego pozostaje on figurą groteskową.

Analiza powyżej przytoczonych danych nakazuje postawić problem związku pomiędzy mitem dionizyjskim a początkami tragedii. Zgodnie z tradycyjnym ujęciem, ten gatunek poetycki zrodził się w kontekście kultu Dionizosa. Większość uczonych, powołując się na przekazy starożytne, twierdzi, że w szóstym wieku wczesne chóry tragiczne w swych pieśniach opiewały dzieje tego

boga. Źródła antyczne mówią jednak coś innego. Grecy intelektualiści powiadają bowiem, że tragedie wykonywano pierwotnie *dla Dionizosa*, a nie *o Dionizosie*. Co więcej, zgodnie ze starożytnymi przekazami, gatunek ten dopiero w pewnym momencie swej historii stał się poważny. Na początku, jak twierdzą niektórzy, śpiewano tragedie w czasie wieśniaczych zabaw i winobrania. Zmiana charakteru utworów miała wywołać krytykę, wyrażającą się znanym powiedzeniem: *nic wspólnego z Dionizosem*. W celu przywrócenia związków pieśni i świąt z bogiem, wprowadzono dramat satyrowy. Kilka niezależnych od siebie źródeł pozwala datować te przemiany na okolice roku 500 p.n.e. Ponieważ w owym okresie dokonywały się w Atenach rewolucyjne zmiany polityczne i społeczne, wydaje się bardzo prawdopodobne, że teatr stał się wówczas miejscem wyrażania uczuć patriotycznych, a jednocześnie tubą demokratycznej propagandy. Kilka lat wcześniej społeczeństwo Attyki zostało zorganizowane w oparciu o całkowicie nowy system demów i fyli, co uzasadnia potrzebę artykulacji nowych tożsamości zbiorowych. W tym celu prawdopodobnie wprowadzono do fabuły dramatów mity aitiologiczne lokalnych herosów. Potwierdzają to dane epigraficzne i archeologiczne, jako że właśnie w owym okresie wprowadzono formalne listy zwycięzców agonów i zbudowano w Atenach wielki kamienny teatr, co świadczy o wielkim wzroście prestiżu i politycznego znaczenia dionizjów miejskich. Prawdopodobnie zatem gatunek poetycki, który znamy jako tragedię dzięki jego piątowiecznym przykładom, został na nowo stworzony w okolicy roku 500. Ma on zatem bardzo niewiele wspólnego z tym, co określano tą nazwą we wcześniejszym okresie, a mianowicie z jakiegoś rodzaju *performance* o wyraźnie dionizyjskim charakterze, przypuszczalnie zbliżonym do starej komedii attyckiej i nie eksploatującym tematyki mitycznej. Prawdopodobnie więc błędem jest sądzić, że struktura tragedii powstałych w piątym wieku w jakikolwiek sposób opiera się na czymś, co można określić mianem mitu dionizyjskiego.