

KATARZYNA PIETRUCZUK  
(Warszawa)

## TROPICIELE Z OKSYRYNCHOS ZNÓW W LONDYNIE

W styczniu 2017 r. w teatrze Finborough w zachodnim Londynie przez miesiąc można było obejrzyć przedstawienie *Trackers of Oxyrhynchus* – inscenizację dramatu Tony’ego Harrisona z 1988 r. w reżyserii Jimmy’ego Waltersa. Sztuka została w Wielkiej Brytanii zaliczona do setki najlepszych dramatów dwudziestego wieku w rankingu National Theatre Millennium Poll. Mimo to spektakl Waltersa był pierwszą prezentacją *Tropicieli...* od 1990 r.: premierowe przedstawienie, pomyślane jako jednorazowe, odbyło się na stadionie w Delfach w 1988 r., ale dwa lata później miała miejsce powtórna inscenizacja z tą samą obsadą, oparta na nieco zmienionym tekście, na deskach Olivier Theatre – jednej ze scen londyńskiego Royal National Theatre. Przedstawienie w teatrze Finborough stanowiło zatem nie lada gratkę dla wszystkich miłośników dramatu antycznego i wariacji na jego temat.

Tony Harrison, w Polsce raczej nieznany, w Wielkiej Brytanii popularność zyskał głównie za sprawą telewizyjnej adaptacji jego społecznie zaangażowanego poematu „v.”, wyemitowanej 4 listopada 1987 r. w czwartym programie brytyjskiej telewizji. Natomiast jako dramaturg zasłynął właśnie za sprawą *Tropicieli z Oksyrynchos*, choć już wcześniej napisał, nigdy nie wystawione, sztuki inspirowane dramataми antycznymi: *Medea: A Sex-War Opera* i *The Common Chorus*, przygotował również angielski przekład *Oresteii* na potrzeby przedstawienia Petera Halla (premiera w 1981 r.). W zainteresowaniach tych widzów trzeba chyba pochodną jego klasycznego wykształcenia – naukę greki rozpoczął w Leeds Grammar School już w wieku jedenastu lat.

Na czym polega wyjątkowość jego *Tropicieli*? O ile wielu współczesnych autorów mierzyło się z formułą tragedii greckiej, a i komedia, w każdym razie komedia nowa i wywodząca się z niej rzymska *palliata*, wywarła znaczny wpływ na dramatopisarzy ery nowożytnej, Harrison w *Tropicielach z Oksyrynchos* dokonuje wariacji na temat *Tropicieli* Sofoklesa – dramatu satyrowego. Czyli gatunku, który po zasadniczym okresie rozkwitu w V wieku p.n.e., a następnie jeszcze chwili wzlotu w epoce hellenistycznej, został w zasadzie zarzucony. Dlaczego tak się stało? Być może dlatego, że dramat satyrowy powstał jako gatunek ściśle skontekstualizowany. Przypomnijmy: według Zenobiusza, autora starożytnego zbioru przysłów, tragedie wystawiane na Wielkich Dionizjach początkowo adaptowały historie o Dionizosie, z czasem jednak ich autorzy zaczęli rozszerzać repertuar

dramatyzowanych mitów. Miało to doprowadzić do buntu ateńskiej publiczności, która protestowała, jak podaje Zenobiusz: „To nie ma nic wspólnego z Dionizosem!”. Dlatego wprowadzono do programu konkursów dramat satyrowy, który miał przypominać o tym dionizyjskim kontekście wystawiania tragedii<sup>1</sup>. Za ojca gatunku uznaje się Pratinasa z Fliuntu, który miał gościnnie wystawiać dramaty satyrowe w Atenach na przełomie VI i V wieku p.n.e.<sup>2</sup> I tak w V wieku każdy z autorów tragicznych do trylogii tragicznej musiał dołączyć właśnie dramat satyrowy. Według naszych źródeł i opartych na nich domysłów nie wszyscy z wielkiej trójki tragiczków na równi się w tej formule odnajdywali. Na pewno duże osiągnięcia na polu dramatu satyrowego były udziałem Ajschylosa; poświadczą to Pauzaniusz, który w *Wędrownce po Helladzie* twierdzi, że dramaty satyrowe Ajschylosa słynniejsze były nawet od tych napisanych przez Pratinasa, ojca gatunku<sup>3</sup>.

Natomiast Eurypides potrafił formalne wymagania konkursowe obejść, wystawiając na czwartym miejscu w tetralogii tak zwane *parabolon* – sztukę w tonie tragicznym, ale o szczęśliwym zakończeniu. Właśnie w miejscu dramatu satyrowego wystawiona została najwcześniejsza spośród zachowanych sztuk Eurypidesa, *Alkestis* z 438 r. p.n.e.<sup>4</sup> Paradoksalnie, właśnie spod pióra tego autora, który chyba nie był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli gatunku, wyszedł jedyny zachowany w całości dramat satyrowy, *Cyklop*. Ponadto, jeśli chodzi o zachowane dramaty satyrowe, to na początku XX wieku Arthur Hunt i Bernard Grenfell odczytali papirus z mniej więcej połową tekstu *Tropicieli* Sofoklesa (na kanwie tego znaleziska osnuta została fabuła interesującego nas tu dramatu Harrisona), a Ajschylos na satyrowe znaleziska papirusowe musiał czekać aż do lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku, kiedy to odnaleziono fragmenty *Rybaków* i *Delegatów* lub *Uczestników igrzysk istymijskich*<sup>5</sup>, po około dziewięćdziesięciu wersów z każdej z tych sztuk<sup>6</sup>.

Szczegółowa charakterystyka gatunku rozsadziliby ramy tego artykułu, odeśle więc czytelnika do literatury przedmiotu<sup>7</sup>. Warte odnotowania wydaje mi się, że

<sup>1</sup> Zenob. s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, zob. też Plut. *Mor.* 615 a (*Quaest. conv.* I 1).

<sup>2</sup> Zob. *Suda* s.v. Πρατίνας.

<sup>3</sup> Paus. II 13, 6: ἐνταῦθα ἔστι καὶ Ἀριστίου μνημα τοῦ Πρατίνου· τούτω τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνα τῷ πατρὶ εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατοι („W tymże samym miejscu jest pomnik Arystiasza i Pratinasa. Ten Arystiasz i jego ojciec Pratinas pisali dramaty satyrowe, najbardziej cenione po Ajschylosowych”, nieco zmieniony przekład Janiny Niemirskiej-Pliszczyńskiej).

<sup>4</sup> *Hyp. ad Eur. Alc.*

<sup>5</sup> Tłumaczenie tytułów za: H. Zalewska-Jura, *W rytmie sikinnis. Studium nad warstwą aluzji i podtekstów w greckim dramacie satyrowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006, s. 50.

<sup>6</sup> Papirusy z fragmentami *Rybaków* opublikowane zostały: PSI 1209 – w 1935 r. przez G. Vitellego i M. Norsę (w *Papiri della Società Italiana*, t. XI), natomiast *P. Oxy.* 2161 – w 1941 r. przez E. Lobela (w *Oxyrhynchus Papyri*, t. XVIII). W tym samym tomie *Oxyrhynchus Papyri* Lobel opublikował papirus z fragmentami *Delegatów* (z *P. Oxy.* 2162).

<sup>7</sup> Zob. zwłaszcza W. Steffen, *De Graecorum fabulis satyricis*, Ossolineum, Wrocław 1979; D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Hain, Meisenheim am Glan 1980, *Satyr Drama: Tragedy*

w fabułach gatunku, który miał przypominać o kontekście dionizyjskim, Dionizos jest w rzeczywistości wielkim nieobecnym, i to wcale nie jego mit jest adaptowany. Kontekst dionizyjski przywołuje chór satyrów z ich ojcem, Sylenem, jako przodownikiem. A zadaniem dramaturga jest włączenie satyrów do epizodów mitycznych, które oryginalnie ich obecności nie przewidywały. Pretekstem do rozdzielenia satyrów z Dionizosem jest ich niewola u antagonisty (na przykład Cyklopa w dramacie Eurypidesa), którego główny bohater ma pokonać, uwalniając ich przy okazji, lub też samowolna ucieczka satyrów od Dionizosa (jak w *Delegatach*, gdzie satyrowie porzucają Dionizosa, żeby zająć się atletyką). Chętnie dobierano takie epizody mityczne, które opowiadały o ważnych wynalazkach cywilizacyjnych, na przykład niezachowany dramat satyrowy Ajschylosa *Prometeusz niosący ogień* opowiadał historię tego właśnie wynalazku, a *Tropiciele* Sofoklesa, wzięci na warsztat przez Harrisona, opowiadają historię wynalezienia liry przez Hermesa. Satyrowie, pół ludzie, pół zwierzęta, zatem z założenia nienadążający za postępem cywilizacji, z natury ciekawscy, ale bardzo tchórzliwi, byli w świecie przedstawionym idealną publicznością dla prezentacji tych wynalazków. Jak dziedzictwo satyrowe potraktowane zostało przez Harrisona?

Fabula *Tropicieli z Oksyrynchos* osnuta jest wokół historii odnalezienia w 1907 r. przez dwóch brytyjskich filologów – pionierów papirologii, Grenfella i Hunta, papirusu, który po złożeniu ze skrawków przyniósł około czterystu wersów dramatu satyrowego *Tropiciele* Sofoklesa (jeśli sugerować się objętością jedyne zachowanego w całości przedstawiciela gatunku – *Cyklopa* Eurypidesa – byłaby to mniej więcej połowa tekstu sztuki). Grenfella, który dzień i noc pracuje nad odczytaniem nowych papirusów, prześladowany myślą, że codziennie kolejne bezcenne dzieła greckich twórców gniją na kompostowniku, zaczyna nawiedzać Apollo, domagając się odnalezienia „jego sztuki”. Apollo wstępuje w końcu w ciało uczonego (takie nawiedzenie przez bóstwo Grecy określali terminem *enthusiasmos*) i w tym miejscu fabuła Harrisona przechodzi płynnie w fabułę *Tropicieli* Sofoklesa – Harrison swobodnie przekłada, uzupełniając, papirusowy tekst Sofoklesa<sup>8</sup>.

Mianowicie Apollo-Grenfell werbuje Sylena (w tę rolę wciela się aktor grający wcześniej Hunta) oraz satyrów (których Sylen musi najpierw wywołać z tekstu papirusu, a pomaga mu w tym publiczność) do poszukiwania jego uprowadzonych wołów. Trop wiedzie satyrów do jaskini nimfy Kyllene, skąd słyszą nieznaną im wcześniej dźwięki. Poza nimfą w jaskini zastają małego Hermesa. W tym punkcie urywa się papirus z dramatem Sofoklesa; ciąg dalszy historii mitycznej Harrison opowiada na podstawie innych źródeł, z których najważniejszym jest homerycki *Hymn do Hermesa*. U Harrisona więc uwagę satyrów, a także Apolla (przybyłego

at Play, oprac. G. W. M. Harrison, The Classical Press of Wales, Swansea 2005; C. A. Shaw, *Satyr Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford University Press, Oxford 2014.

<sup>8</sup> O sposobie wykorzystania fragmentów dramatu Sofoklesa w tekście *Tropicieli z Oksyrynchos* zob. H. R. Marshall, *Tony Harrison's „The Trackers of Oxyrhynchus”*, [w:] *A Companion to Sophocles*, oprac. K. Ormand, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, s. 557–571.

za nimi) przykuwa nowy wynalazek Hermesa – lira, której struny, jak się okazuje, zrobione zostały ze ścięgien poszukiwanych wołów. Apollo odbiera ją Hermesowi, a satyrowie, którzy, również oczarowani jej dźwiękiem, chcą spróbować gry, stają przed groźbą podzielenia losu Marsjasza, obdartego przez Apolla ze skóry za stnięcie z nim do konkursu muzycznego.



1. Dylan Mason jako Hermes.  
Fot. Samuel Taylor

Harrison, który niczym dramatopisarze antyczni mógł wybierać spośród przekazanych wersji mitu lub modyfikować je, rezygnuje z wersji z hymnu homeryckiego o dobrowolnym podarowaniu Apollovi liry przez Hermesa, a wybiera wersję poświadczoną pośrednio przez Pausaniasza. Ten ostatni mianowicie w *Wędrownice po Helladzie* przekazuje, że widział w Dolinie Muz niedaleko Askry na Eubei brązową rzeźbę Apolla i Hermesa walczących o lirę<sup>9</sup>. Odwołuje się też do innych przekazów mitycznych o tym, jak Apollo doszedł do pozycji olimpijskiego patrona sztuk, zwłaszcza muzyki, bezwzględnie rozprawiając się z nieboskimi przeciwnikami, którzy odważyli się stanąć z nim do agonu: zabijając Linosa<sup>10</sup> czy właśnie obdzierając ze skóry Marsjasza<sup>11</sup>.

W nagrodę za odnalezienie wołów satyrowie otrzymują więc obiecane przez Apolla złoto i wolność, pod warunkiem jednak, że pozostaną na terenie Arkadii. W drugiej wersji tekstu *Tropiciele z Oksyrynchos*, tej napisanej z myślą o przedstawieniu w Olivier Theatre i wykorzystanej teraz przez Waltersa, satyrowie, przed-

<sup>9</sup> Paus. IX 30, 1.

<sup>10</sup> Ibid., 29, 6–7.

<sup>11</sup> Ps.-Apollod. I 4, 2.

stawieni w finale jako bezdomni chuligani, buntują się przeciw takiemu stanowi rzeczy, paląc papirus, z którego pochodzą.

Ile w *Tropicielach z Oksyrynchos*, napisanych z myślą o wystawieniu na International Meeting of Ancient Drama w Delfach, jest dramatu antycznego? Wspomniana już przeze mnie niepopularność *Tropicieli z Oksyrynchos* na deskach teatralnych jest jak najbardziej po myśli ich autora: we wstępie do wydania *Trackers of Oxyrhynchus* Tony Harrison wyznaje, że zawsze chciał napisać sztukę na jedno przedstawienie, jak starożytni dramatopisarze. To założenie, jak już wiemy, poszło dość szybko w niepamięć, ponieważ sztuka napisana z myślą o wystawieniu na starożytnym stadionie w Delfach niecałe dwa lata później została wystawiona powtórnie.

Ale i pogląd o teatrze ateńskim jako teatrze wyłącznie premier został w nauce znacząco zrewidowany. W ostatnich latach filolodzy dużą uwagę poświęcają ponownym wystawieniom sztuk, zwłaszcza (ze względu na stan źródeł) tych spod pióra kanonicznych autorów ateńskich, zarówno jako ważnemu składnikowi greckiego życia teatralnego, jak i ich znaczeniu dla transmisji tekstów dramatów. Wspomnijmy tu chociażby wydaną w 2014 r. monografię Vesya Vahtikariego *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*<sup>12</sup> oraz jeden z ostatnich tomów dynamicznie rozwijającej się serii wydawnictwa de Gruyter – „Trends in Classics” pod redakcją Franca Montanariego i Antoniosa Rengakosa<sup>13</sup>. I o ile zjawisko ponownego wystawiania sztuk kanonicznych autorów w IV wieku, czyli po śmierci ich autorów, było już wcześniej badane, to obecnie mówi się również o tym, że sztuki mogli ponownie wystawiać sami autorzy, co więcej, na potrzeby tych ponownych przedstawień przerabiając teksty<sup>14</sup>.

Tony Harrison, niczym tragediopisarz ateński V wieku p.n.e., obydwie inscenizacje – tę w Delfach w 1988 r. i tę w Londynie w 1990 r. – wyreżyserował sam. W styczniu 2017 r. publiczność w Finborough Theatre, młodsza o pokolenie od tej pierwotnej, była pierwszą, której dane było obejrzeć *Tropicieli z Oksyrynchos* w cudzej interpretacji. Tak więc losy dramatu Harrisona odpowiadają, mimo wszystko, losom ich modelu. Tak jak Arystofanejski Dikajopolis, karmiony zapewne od dziecka przy okazji Wielkich Dionizjów opowieściami na przykład o legendarnej inscenizacji *Oresteji*, gorliwie nadrabiał zaległości, chodząc do teatru na ponowne przedstawienia sztuk tego autora<sup>15</sup>, tak współczesny entuzjasta teatru greckiego, który nasłuchiwał się od nauczycieli (zwłaszcza, jeśli akurat jest uczniem prof. Mał-

<sup>12</sup> V. Vahtikari, *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*, Vammalan Kirjapaino Oy, Helsinki 2014.

<sup>13</sup> Trends in Classics 7, nr 2, 2015, numer specjalny: *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, oprac. A. A. Lamari. Zob. też *Imagined Performance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, oprac. R. Hunter, A. Uhlig, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

<sup>14</sup> P. J. Finglass, *Reperformances and the Transmission of Texts*, Trends in Classics 7, 2015 (zob. poprzedni przyp.), s. 259–276.

<sup>15</sup> Por. Aristoph. *Ach.* 10 i scholion do tego miejsca.



gorzaty Borowskiej...) o mitycznej już inscenizacji dramatu Harrisona sprzed prawie trzydziestu lat, mógł wreszcie zobaczyć tę sztukę na własne oczy.

Przestrzeń, w której odgrywane było przedstawienie w Finborough Theatre, znajduje się dokładnie na drugim biegunie w stosunku do tej, z myślą o której dramat był pisany: przestrzeń sceniczna teatru Finborough to mała sala na pierwszym piętrze narożnej kamienicy, której parter zajmuje również dość kameralny pub. Trafic tam (ze zwykłą mapą) niełatwo, a i brak czytelnego szyldu nie ułatwia sprawy. Wszystko to buduje atmosferę raczej wydarzenia dla wtajemniczonych niż czegoś w rodzaju państwowego święta, podczas którego Ateńczyk spotykał w teatrze wszystkich sąsiadów, czy też – współcześnie – corocznie organizowanego w Delfach International Meeting of Ancient Drama, z myślą o którym powstał *Tropiciele z Oksyrnychos*. Według Harrisona jednym z najważniejszych elementów doświadczenia teatralnego starożytnych jest obecność światła dziennego<sup>16</sup>. Tego widz w teatrze Finborough na pewno nie doświadczy. Jeśli jednak wczytamy się dalej w myśl autora, najistotniejszą konsekwencją odgrywania w starożytności przedstawień przy świetle dziennym jest to, że nie tylko publiczność widziała chór i aktorów, ale aktorzy i chór widzieli publiczność, co dawało widzowi poczucie większego zaangażowania („not only did the audience (οἱ θεαταί, ‘those who see’ in Greek) see the action of tragedy, not only did the audience see the actors and chorus, but the actors and chorus saw the audience. They were all equally illuminated by the light of the sun. [...] A chorus of masks patrols the attention of the audience. If you know you are seen, you know you are being addressed, and you attend”<sup>17</sup>). Okazuje się, że w małej salce teatru Finborough, może na stu widzów, gdzie publiczność w pierwszym rzędzie musi chować nogi, ilekroć któryś z aktorów chce wyjść nieco naprzód (wiem, bo tam siedziałam), ten warunek zostaje spełniony, choć innymi środkami. Poza tym, sam scenariusz przewiduje aktywny udział publiczności: musi ona pomóc Sylenowi wywołać satyrów uwięzionych w papirusie, skandując zapisany w nim fragmentaryczny tekst grecki.

Wybór takiej przestrzeni ma dodatkowy skutek. To, czy na widowni Teatru Dionizosa w V wieku p.n.e. mogły w ogóle zasiadać kobiety, jest przedmiotem dyskusji uczonych, a charakter źródeł – albo teksty normatywne, jak *Państwo* Platona, albo komedie, w których konstruuje się świat na opak – nie pozwala na wysnucie definitywnych wniosków<sup>18</sup>. W Londynie XXI wieku obecność kobiet na widowni nie podlega dyskusji. Z przymrużeniem oka można więc skonstatować, że chór półnagich aktorów w futrzastych spodniach z doczepionymi fallusami różnej wielkości, którzy stepują (bo tak rozwiązano kwestię choreografii, czyli tradycyjnego

<sup>16</sup> T. Harrison, *Introduction to the Delphi Text*, [w:] id., *Plays*, 5: *Trackers of Oxyrhynchus, Square Rounds*, Faber and Faber, London 2004, s. 4–6.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Zob. dyskusję na ten temat w: A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, wyd. II, Oxford University Press, Oxford 1988, s. 264–265, 268–269; S. Goldhill, *The Audience of Athenian Tragedy*, [w:] *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, oprac. P. E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 61–66.

tańca satyrów – sikinnisa) tuż nad głowami widzów, przywodzi na myśl występy grup spod znaku Chippendales. Tym bardziej że ponieważ *Tropiciele z Oksyrnychos* są nowoczesną wariacją na temat dramatu satyrowego, a nie dramatem satyrowym dosłownie, brak tu masek, które oryginalnie brały to, co dzieje się na scenie, w dodatkowy nawias. Efekt chyba niezamierzony, ale całkiem adekwatny do regularnie przewijających się w recenzjach z przedstawienia odczytań sztuki jako dyskursu o podziałach kultury na niską i wysoką i ich konsekwencjach<sup>19</sup>.



2. Richard Glaves jako Sylen.  
Fot. Samuel Taylor

A co do kontekstu sąsiedzkich i towarzyskich spotkań w teatrze, to zarówno przed, jak i po przedstawieniu rozglądałam się ciekawie wokół, zakładając, że na spektaklu o takim charakterze połowa widowni to uczeni starożytnicy z pobliskiego Oksfordu, a druga połowa – z Cambridge. Żadnych twarzy zapamiętanych z tamtejszych starożytniczych bibliotek nie widziałam. Albo przedstawienie było mniej niszowe, niż sądziłam, albo moja znajomość kadry okolicznych uniwersytetów zawodzi. Nie-

<sup>19</sup> Recenzje ze spektaklu: M. Billington, *Guardian*, 6 stycznia 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/jan/06/the-trackers-of-oxyrhynchus-review-sing-along-a-sophocles>; P. Taylor, *Independent*, 6 stycznia 2017, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-trackers-of-oxyrhynchus-finborough-theatre-review-tony-harrison-a7512916.html>; M. Trueman, *What's on Stage*, 6 stycznia 2017, [http://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/trackers-of-oxyrhynchus-finborough-theatre\\_42600.html](http://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/trackers-of-oxyrhynchus-finborough-theatre_42600.html); S. Hemming, *Financial Times*, 9 stycznia 2017, <https://www.ft.com/content/afd0726c-d407-11e6-9341-7393bb2e1b51?mhq5j=e3>; R. Marcus, *The Stage*, 9.01.2017, <https://www.thestage.co.uk/reviews/2017/trackers-oxyrhynchus-review-finborough-theatre-london/>.

mniej jednak to dla starożytników-pasjonatów sztuka Harrisona będzie najbogatsza w znaczenia, autor bowiem pod pretekstem zabawy z antycznym gatunkiem snuje metaliterackie refleksje o istocie gatunku, jego transmisji, historii nauki. Przykłady?

Dramat satyrowy Harrisona eksponuje przede wszystkim postać Apolla. To on każe Grenfellowi odnaleźć *Tropicieli*, wprost nazywając tę sztukę swoimi dramatem, on też w finale zdobywa lirę i uzyskuje dzięki niej status patrona muzyki. Gdzie tu jest miejsce dla Dionizosa? W starożytnych Atenach patron świąt teatralnych czuwał nad ich przebiegiem, siedząc (w formie posągu) na środku pierwszego rzędu widowni. W Finborough Theatre obecny był jedynie w kieliszkach wina, które niektórzy widzowie zabrali ze sobą z pełniącego funkcję foyer pubu na przedstawienie – w samym dramacie Dionizosa, moim zdaniem, nie ma. Ten utwór opowiada poniekąd historię tego, jak Dionizos traci wpływy w sztuce: tragedia, która wyewoluowała z tańców satyrowych, nie tylko tematycznie odeszła od Dionizosa, ale i przeszła formalną ewolucję od improwizowanych występów chóralnych w kierunku formy wysublimowanej metrycznie i literacko, przy ograniczeniu roli chóru na rzecz partii aktorskich – słowem, nietzscheańskiej apollińskości.

Z kolei los satyrów, którym, jako półzwierzętom, Apollo odmówił dostępu do „wyższej” sztuki, tym samym spisując ich na straty, można odczytywać jako metaforę losów gatunku satyrowego. W późniejszych wiekach przegrał on z kretesem walkę o zainteresowanie kopistów i nabywców książek, a przede wszystkim być może o aprobatę nauczycieli szkolnych, z poważniejszą częścią dramatopisarskiego dorobku Aten V wieku p.n.e. To kolejny możliwy poziom odczytania sztuki Harrisona jako refleksji nad rolą wtórnych podziałów na kulturę niską i wysoką.



3. Nik Drake w roli jednego z satyrów.  
Fot. Samuel Taylor



Filolog klasyczny w sztuce Harrisona aluzji i żarcików branżowych znajdzie więcej: Grenfell załamuje ręce nad tym, że obiecująco wyglądająca strona *verso* kolejnego odczytywanego papirusu to nic innego jak kolejny dokument sprzedaży osła, a Hermesa zawija się tu w pieluchę z papirusów.

Czytelnik tego tekstu nie będzie miał już szansy zobaczyć przedstawienia *Tropicieli z Oksyrynchos* w Finborough Theatre – sztukę z końcem stycznia zdjęto z afisza. W oczekiwaniu na to, że ktoś kiedyś podejmie się ponownego wystawienia dramatu Harrisona, pozostaje zapoznać się z tekstem dramatu. Autor, pisząc *Tropicieli...* z myślą o wystawieniu ich osobiście, zawarł w tekście liczne didaskalia. Ograniczają one w założeniu swobodę ewentualnych innych reżyserów, którzy chcieliby wziąć ten dramat na warsztat (jeśli Czytelnik ma wrażenie, że w gruncie rzeczy mało piszę tu o inscenizacji Waltersa, to właśnie dlatego, że wiernie idzie on za wytycznymi reżyserskimi od autora). Można się zastanawiać, czy ten tekst daje w ogóle jakieś pole do popisu reżyserowi i czy tu przypadkiem nie leży częściowo przyczyna jego małej popularności na scenie. Pozostaje nam więc czekać jak Dikajopolisowi na sztukę Ajschylosa, by przekonać się, za ile lat *Tropieciele z Oksyrynchos* ponownie zawitają na deski teatralne. Możemy sobie przy okazji uświadomić – co odnosi się również do teatru antycznego – że praktyka ponownego wystawiania sztuk wcale nie oznacza łatwego dostępu do wybranych tytułów na scenie. Pociecha w tym, że didaskalia dają czytelnikowi dość dobre wyobrażenie o inscenizacji również bez inscenizacji.

*k.pietruczuk@uw.edu.pl*

#### ARGUMENTUM

*Censura fabulae Antonii Harrison, cui titulus Oxyrynchii ichneutae, nuper ab Iacobo Walters in Londiniensis theatri Finborough scaenam inductae.*