

WSTĘP

Kultura starogrecka przekazała nam dwie prace, poświęcone sztuce tanecznej. Jedną z nich napisał *Lukian z Samosate* w II w. po Chr., drugą zaś *Athenaios z Naukratis* w początkach III w. po Chr. Te dwa studia o tańcu były jedynym źródłem w literaturze, omawiającej zagadnienie tańca artystycznego, aż do drugiej połowy XVIII wieku, gdy sławny reformator tańca, baletmistrz francuski *J. G. Noverre*, ogłosił swoje „Lettres sur la danse et sur les ballets“ w Paryżu, 1760. Do literatury tej nie można zaliczać podręczników choreografii, traktujących o technice tańca. Takim podręcznikiem praktycznym był m. in. traktat księdza *Thoinot Arbeau*, wydany w r. 1588 pt. „Orchésographie“.

Z dwóch prac pisarzy starogreckich zasadnicze znaczenie ma rozprawa *Lukiana z Samosate*, ujęta w ulubioną w Grecji formę dialogu i wartością swą górująca nad rozprawą *Athenaios*a, który porusza zagadnienia tańca wśród mnóstwa innych zagadnień, omówionych

w dziele „Deipnosophistai“ („Uczający mędrcy“); dzieło to jest kopalnją wiadomości z różnych dziedzin życia; stąd więc znalazły się tam i „rozmowy o tańcu“; Athenaios poświęca temu zagadnieniu niespełna trzy rozdziały w XIV ks. swego dzieła (629a—631e) i wymienia jedynie same nazwy tańców, gdzie niegdzie tylko wplatając jakiś drobny, interesujący szczegół.

Inaczej Lukian; traktuje on swój temat obszernie i wyczerpująco i zamyka swoje wywody w ramach 85 rozdziałów dłuższych lub krótszych.

Autór dialogu o tańcu jest postacią dobrze znaną w literaturze, jako moralista i dialektyk i niezrównany satyryk. Pochodził z Samosate w prowincji Kommagene nad Eufratem; zhellenizowany Syryjczyk prowadził życie burzliwe; był obrońcą sądowym w Antiochii, to znowu był wyższym urzędnikiem sądowym w Egipcie i znowu wędrował; działalność jego przypada na okres „Złotego wieku“ za Antoninów. Nie miał ambicji, by go zaliczano do filozofów, a był umysłem ścisłym i błyskotliwym i krytycznym. Walczył o prawdę; piętnował fałsz i obłudę w swych szyderczych i satyrycznych dialogach¹). Wydano je drukiem w okresie renesansu i odtąd stał się Lukian jednym z najbardziej poczytnych pisarzy starogreckich.

W zbiorowym wydaniu dzieł Lukiana lub w wyborze tych dzieł drukowano także i dialog o tańcu; osobno nigdy go nie wydano. Ale w niektórych wydaniach dzieł Lukianowskich brak dialogu o tańcu. Pochodzi to stąd, że niektórzy filolodzy kwestionują jego autentyczność i uważają za apokryf, a więc za dzieło jakiegoś P s e u d o - L u k i a n a.

Trudno rozstrzygnąć, jak jest naprawdę. Czy tak, czy owak, dialog o tańcu jest nieocenioną pozycją literatury,

¹ Tadeusz Sinko. Umysłowość Lukiana z Samosate. „Meander“, 1950 N. 3—4.

jest wspaniałym dokumentem epoki i rozprawą napisaną niezmiernie zajmująco, żywo, z werwą i temperamentem; czyta się ją, jak doskonały felieton, ujęty w błyskotliwą formę literacką, dialektycznie mistrzowski; oczywista, że nie ma w nim charakterystycznych dla Lukiana rysów sztytcherzej satyry, bo temat do tego się nie nadawał; wyjątkowo tylko przewija się finezyjny uśmiech lekkiej ironii.

Dialog toczy się między e n t u z j a s t ą tańca, Lykinosem, a między w r o g i e m tańców Kratonem. Zaraz na wstępie występuje Kraton z zarzutami, wymierzonymi w taniec i jego demoralizujące działanie (cap. 2—6).

Zarzuty, które z ust Kratona padły pod adresem tańca, powtórzą się później w pismach teologów scholastycznych i przede wszystkim w okresie humanizmu, a nadto u moralistów na przełomie XVI i XVII wieku, głównie od czasu owej zbiorowej psychozy, która jako „szał tańca“ grasowała w Europie. Do opozycji przeciw tańcom przyczynił się również gorszący tryb życia wędrownych taneczników, skoczków i wesołków średniowiecznych. Począwszy od satyryka i humanisty niemieckiego, H. C. Agrippy ad Nettesheim i jego traktatu „De incertitudine ac vanitate scientiarum“ 1527 r., snuje się łańcuch zarzutów przeciw „szatańskim tańcom“ i ich „uwodzicielskiej“ mocy. Jezuita X Jakób Wujek, gromi tańce, jako „warsztat każdej wszeteczności, cudzołóstwa, wszelakiego zbytku i cielesności“...

Zarzuty Kratona odpiera Lykinos; w replice swojej staje on nie tylko w o b r o n i e t a ń c a, ale wygłasza entuzjastyczną m o w ę p o c h w a l n ą na jego cześć. Tu znów mamy wzór owych „laudes“ pochwał na cześć m u z y k i; zajmą one w literaturze dużo miejsca aż do końca XVI wieku.

Mowa Lykinosa wypełnia cały dialog (cap. 7—85). Przeciwnik słucha zrazu obojętnie, a nawet lekceważąco „bła-

żeńskich niedorzeczności" o tańcu i ani razu nie przerywa wywodów Lykinosa. A obrona i pochwała, którą wygłasza Lykinos, jest mistrzowskim dziełem dialektyki; znać tutaj doświadczonego „sofistę-retora“, który niejednokrotnie, a skutecznie bronił przed sądem niejednej i może trudniejszej sprawy. W sposób mistrzowski osacza on zwolna i oplątuje swego przeciwnika siecią argumentów, którym nic zarzucić nie można, bo mają w sobie taką logikę i siłę przekonania. Szczytem dialektyki jest moment, w którym Lykinos ostrzega swego przeciwnika, by w swych oskarżeniach, skierowanych przeciw tańcom, nie posunął się do — bluźnierstwa! Bo przecież sztuka taneczna jest pochodzenia boskiego i kosmogonia zbudowana jest na prawach rytmu tanecznego: wszak Eros gwiazdy w rytm tańca poruszył! „Walcząc z tańcem, z bogami walczysz“ — mówi Lykinos.

Taniec nie jest tylko płochą rozrywką, ale jako dzieło sztuki, jako pantomima sceniczna¹⁾ operująca w y m o w ą g e s t u, ma taniec wyższość nad tragedią i komedią; a zarazem łączy on w sobie i radość życia i pożytek nauki, rozwija zalety fizyczne i zalety duchowe w człowieku; w przeciwieństwie do brutalnych zapasów siłaczy i walki na pięście (cap. 71), taniec uszlachetnia, poucza i wzrusza. Taniec jest syntezą wszystkich dziedzin sztuki z muzyką na czele.

A jakie jest bogactwo tematów w tańcu! Dowodem tego olbrzymia lista tematów, wziętych z mitologii (cap. 37—60).

Znakomicie określa dialog i s t o t ę tańca w słowach: „istota tańca polega na tym, by wiernie wyrażał i przed-

¹⁾ Przy sposobności należy zwrócić uwagę, że zazwyczaj używa się u nas błędnego wyrazu „pantomina“ zamiast „pantomima“; poprawny wyraz pantomima oznacza grę, która „wszystko naśladuje“.

stawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze“...

Jest to wprost klasyczna definicja tańca, oczywista jako tańca „ekspresyjnego“.

Dialog bowiem nie jest rozprawą o technice tańca czyli o choreografii, ani nie zajmuje się różnymi rodzajami tańca; przeciwnie uważa omawianie tych zagadnień za pseudonaukową i pretensjonalną chełpliwość (cap 33). Dialog jest głęboko ujętą analizą „sztuki tanecznej“ ze stanowiska estetycznego i psychologicznego. Toteż wykonawca tej sztuki musi być „t a n c e r z e m d o s k o n a ł y m“; musi mieć w sobie wysokie zalety duchowe i wysoką kulturę umysłu. Ostro piętnuje dialog tancerzy, którym brak wykształcenia intelektualnego, brak muzykalności i poczucia rytmu; dosadnie wytyka dialog nienaturalną grę gestów i przejawskrawioną afektację gry.

Lykinos, stopniując umiejętnie efekt w swej mowie pochwalnej, osiąga wreszcie wielki triumf: Kraton, który tak potępiał wszelkie tańce i który się zarzekał, że nigdy by się nie poniżył do tego stopnia, by oglądać „gorszące i niedorzeczne“ widowisko tańca, nagle pod urokiem wspaniałej apologii Lykinosa, prosi go, by idąc do teatru na przedstawienie pantomimy — zarezerwował mu miejsce obok siebie!

Piękny i głęboki jest dialog Lukiana czy Pseudo-Lukiana o tańcu. Wartość tego dialogu potwierdził dalszy rozwój tańca, jego literatura i realizacja jego zasad. Wszystkie jego wywody pokrywają się z tym, co rozwinął w kilkanaście wieków później w swym studium o tańcu główny reformator sztuki baletowej, J e a n G e o r g e s N o v e r r e (1727—1810). W swych sławnych listach o tańcu i o baletach, z r. 1760 (często wyd. i tłum. później) dąży on do wyzwolenia choreografii z wirtuozostwa akrobatyki

baletowej i do zarzucenia schematycznych formuł w ruchach, krokach i gestach. Taniec ma być według niego — tak samo, jak według Lukiana — d r a m a t e m, o b r a z e m ż y c i a; każdy ruch ma wyrastać z akcji i odpowiadać drgnieniom duszy („mouvements de l'ame"); stawia on również, jak Lukian, wysokie wymagania t a n c e r z o w i i żąda od niego kultury umysłu i zdolności odczucia; i on także widzi w sztuce tanecznej s y n t e z ę muzyki, poezji, malarstwa i rzeźby. Sam Noverre był głęboko i wszechstronnie wykształcony, o czym świadczy m. in. jego korespondencja z Voltairem, a swą sztukę baletową wzorował na grze sławnego aktora angielskiego, G a r r i c k a, z którym się przyjaźnił. Dialog Lukiana znał on z cytatów, zawartych w traktacie współczesnego mu pisarza, Louis de Cahusac'a, „La danse ancienne et moderne“, 1754; w swych listach dwukrotnie przytacza słowa Lukiana.

Na pozór zdawać by się mogło, że dialog Lukiana jest wyidealizowanym obrazem tańca, jakże dalekim od rzeczywistości. Tymczasem ta właśnie „rzeczywistość“ dowiodła czego innego, a mianowicie, że rozwój n o w o c z e s n e g o tańca artystycznego poszedł po linii tych zasad, które w swej „obronie i pochwale“ tańca głosił dialog Lukiana. Nie znaczy to, by r e f o r m a t o r z y tańca ostatniej doby (Isadora Duncan, Sierg. Diagilew, Wacław Niżyński, Mich. Fokin, Rudolf Laban, Mary Wigman, Ida Rubinstein i w. in.) znali ten dialog i na nim się oparli; z pewnością nie wiedzieli o jego istnieniu, a przecież w naturalnej ewolucji historycznej musieli dojść do tych samych wyników, do których doszedł Lukian w swym dialogu i które stały się założeniem estetyki tańca nowoczesnego.

W tym tkwi historyczne znaczenie dialogu Lukiana czy Pseudo-Lukiana.

Osoby dialogu:

LYKINOS

KRATON

1. **L y k i n o s.** Występujesz, Kratonie, z ciężkim i zdaje się długo przygotowanym oskarżeniem przeciw tańcom i przeciw sztuce tanecznej, a poniekąd i przeciwko mnie, zarzucając mi, że znajduję upodobanie w takiej płochy, niewieściej rozrywce. Pozwól więc, że stanę w obronie tej szlachetnej sztuki i wykażę ci, jak mylnie oceniasz rzecz, która jest jedną z najcenniejszych zdobyczy w naszym życiu społecznym. Usprawiedliwia cię twoje zamknięte w sobie, surowe życie, które od najmłodszych lat prowadzisz, uznając za dobre tylko to, co wymaga walki, a potępiając z góry to, co jest łatwe i miłe.

2. **K r a t o n.** Ale, mój drogi, co myśleć o tobie, człowieku naukowo wykształconym, który tak dobrze obznajomiony jest z filozofią, a który odwrócił się od szlachetnej nauki i wyrzekł się obcowania ze starymi mędrcami po to, by mieć uszy pełne muzyki i oczy napawać widokiem jakiegoś eunucha, który w stroju kobiecym śpiewa lubieżne pieśni i za pomocą wyuzdanych ruchów gra rolę Fedry, Partenopy, Rodopy i licznych innych nierządnic staroży-

ności. Czy to rzecz godziwa, by taki mąż stateczny, jak ty, znajdował przyjemność w hałaśliwej muzyce, koloraturowych ruladach śpiewaków i w wybijaniu taktu nogami.

Gdy mi powiedziano, że trawisz czas na takich pustych rozrywkach, ogarnął mnie wstyd za ciebie i byłem zły, że zapomniałeś o takich mędrkach, jak Platon, Chrysippos i Arystoteles i że siedzisz tu, jak człowiek, który uszy piórkami łaskocze. A przecież istnieją tysiące innych, odpowiedniejszych rozrywek, miłszych dla oczu i dla słuchu, jeśli już są koniecznie potrzebne, a więc np. gra fletnistów, występujących publicznie tu i ówdzie, albo gra lutnistów, którzy deklamują odpowiednie poezje przy wtórze swego instrumentu, przede wszystkim zaś poważna tragedia i wesoła komedia, które uznano za godne zajęcia miejsca w zawodach na igrzyskach.

3. Kochany przyjacielu, będziesz musiał dobrze się bronić przed uczonymi, jeśli nie chcesz narazić się na to, by cię usunięto z grona tych czcigodnych ludzi. Ostatecznie będzie najlepiej, jeśli wyprzesz się wszystkiego i nie przyznasz się do tego, żeś kiedykolwiek zapomniał się do tego stopnia. Na przyszłość zaś miej się na baczności, byś się nie przemienił w jakąś Lidyjkę lub Bakchantkę, sam o tym nie wiedząc. Uczynionoby z tego zarzut nie tylko tobie, ale może i nam, gdyż powinniśmy byli odciągnąć cię od niebezpiecznego lotosu, tak jak to swego czasu uczynił Odyseusz ze swymi towarzyszami i powinniśmy cię byli skierować znowu do twych zwykłych studiów, zanim wpadniesz całkowicie w sidła syren teatralnych. A te syreny są jeszcze gorsze od owych Syren Homerowych, które tylko ujarzmiały słuch; starczyło więc, by uszy zakleić woskiem, a można było bezpiecznie przepłynąć obok nich. Tymczasem syreny teatru urzekają oczy, by cię uczynić swym całkowitym niewolnikiem.

4. L y k i n o s. Ej, ej, Kratonie, cóż to za z ł o s l i-
w e g o p s a na mnie poszczułeś. Porównanie mojej
sprawy z Lotofagami i z Syrenami jest zupełnie niewła-
ściwe. Kto bowiem skosztował lotosu albo kto słuchał śpie-
wu syren, ten za karę za swe łakomstwo i za rozkosz swych
uszu, ginął. Natomiast moja rozrywka dała mi nie tylko du-
żo rozkoszy, ale ostatecznie i dużo dobrego. Nigdy nie do-
prowadzałem do zupełnego zapamiętania się o sobie sa-
mym i muszę tu stwierdzić, że wychodziłem z teatru, zaw-
sze wzbogacony jakimś doświadczeniem życiowym. Mogę
dowiedzieć, że ten, kto widział przedstawienie teatralne, wy-
chodzi stamtąd — jak powiada Homer (Odys. XII. 188) —
„podniesiony na duchu i wzbogacony większą wiedzą“.

K r a t o n. Na Boga, Lykinosie, to aż do tego doszło,
że ty chełpisz się tym, czego powinienes się wstydzić! Je-
śli chwalisz takie ohydne i wstrętne rzeczy, to nie ma na-
dziei, by był jaki ratunek dla ciebie.

5. L y k i n o s. Powiedz mi, Kratonie, czy ty potę-
piasz tańce i podobne im widowiska na tej podstawie, żeś
je sam oglądał czy też zwalczasz je jako coś ohydneho i ha-
niebnego, chociaż ich nie widziałeś? W pierwszym wypad-
ku byłbyś winny na równi ze mną, w drugim zaś wypad-
ku musiałbyś uchodzić za ograniczonego i próżnego kryty-
ka, który wyrokuje o nieznanych sobie rzeczach.

K r a t o n. No, wiesz, tego jeszcze brakło, bym ja
siwowłosy starzec, ze swą brodą poważną, zasiadł w gronie
kobiet i ogłupiałych mężczyzn i wśród oklasków i gorszą-
cych wrzasków patrzył na jakiegoś młodego zboczeńca,
wykręcającego się na wszystkie strony.

L y k i n o s. Trzeba ci przebaczyć, że tak mówisz. Ale
jeśli byś dał się nakłonić do tego, by przynajmniej raz, na
próbę, przypatrzeć się takiemu widowisku, to wiem, że nie
spocząłbyś tak długo, póki byś nie znalazł sobie odpowied-

niego miejsca, skąd mógłbyś wszystko widzieć i słyszeć najdokładniej.

K r a t o n. Obym zginął tu na miejscu, jeśli bym miał się zapomnieć aż do tego stopnia, dopóki jeszcze mam nogi kosmate i brodę niewyskubaną. Ubolewam tylko nad tobą, że dałeś się tak ogarnąć szałowi dionizyjskiemu.

6. L y k i n o s. Przyjacielu, nie unoś się tak bardzo i zechciej posłuchać kilku moich uwag o tańcu i o tkwiącym w nim pięknie. Wykażę ci, że taniec nie tylko bawi, ale daje pożytek, kształci i uczy. Oswajając nas z widokiem pięknych form i rozciągając przed nami świat czarujących dźwięków, łączy harmonijne piękno duchowe i piękno cielesne i w ten sposób rozwija i kształci nasz smak. A że to wszystko dzieje się za sprawą muzyki i rytmu, to tańcowi należy się za to raczej pochwała, niż nagana.

K r a t o n. Wprawdzie nie mam na tyle wolnego czasu, by słuchać człowieka, który wychwala własną słabość. Ponieważ jednak przyszła ci ochota, by wylać na mnie kubel twoich błazeńskich niedorzeczności, więc wyświadczę ci tę przyjacielską przysługę i będę słuchał cierpliwie, bo przecież można mimo uszu puszczać rozmaite głupstwa, nie zatykając uszu woskiem. A więc mów, nie będę ci przerywał i mów tak, jakby tu nie było nikogo, kto ci się przysłuchuje.

7. L y k i n o s. No, to doskonale, mój Kratonie, o to właśnie chciałem cię prosić. Wnet się przekonasz, czy to naprawdę jest takie niedorzeczne, co ci zamierzam powiedzieć.

Przede wszystkim nie wiesz prawdopodobnie, że taniec nie jest czymś nowym, lecz jest spuścizną przekazaną nam przez naszych ojców i praojców. Ci, którzy znają jego

TABLICA I



Taniec wojenny Kuretów — kapłanów bogini Rei wokół
nowonarodzonego Zeusa.

Rzymski relief terrakotowy architektoniczny z pierwszych lat
I wieku n. ery.

powstanie od pierwszych początków, pouczają nas, że taniec
zjawił się równocześnie z tą chwilą, w której powstał
wszechświat i że źródłem tańca jest odwieczna miłość,
Eros. A ruchy gwiazd, stanowisko planet wobec gwiazd
stałych, prawidłowy bieg ciał niebieskich i ład, harmonia,
czy to wszystko nie jest odbłaskiem k o s m i c z n e g o
p r a t a ń c a?

Kosmiczny prątaniec

Rozwijając się stopniowo i coraz bardziej się doskonala-
jąc, przybierając różnorodną postać, wśród ludzi, wspiął
się taniec na wyżyny, przepojony harmonią. W ten sposób
stał się taniec jednym z największych darów, danym nam
od Muz.

Taniec to dar od Muz

8. Mówi legenda, że pierwsza Rea rozmiłowała się
w sztuce tanecznej i nauczyła tańca swych Korybantów
we Frygii i Kuretów na Krecie. I zaprawdę, nie mało ko-
rzyści dała jej ta sztuka. Bo przecież Kureci uratowali ży-
cie jej nowonarodzonemu Zeusowi, albowiem tańczyli, wo-
kół niego w chwili jego narodzin (domyślne: przegłuszając
jego krzyki) i sam Zeus to przyzna, że tylko dzięki ich tań-
cowi uniknął pożarcia go przez ojca (Saturna-Kronosa).

Taniec Kuretów był jakby tańcem wojennym, w któ-
rym tancerze uderzali mieczami w tarcze i dzikimi skoka-
mi wyrażali swój zapał wojenny. Później na Krecie
wszyscy, czy to pochodzący z ludu czy z najszlachetniej-
szych rodów, dążyli do tego, by wydoskonalić się w tańcu.
Tak np. Homer nazywa wojownika Meriona „wielkim tan-
cerzem“ nie dlatego, by tymi słowy obniżyć jego wartość
jako żołnierza, lecz przeciwnie, by podnieść jego wartość.
Bo rzeczywiście, Merion tak się odznaczył i wsławił
w sztuce tanecznej, że znany był z tego chlubnie nie tylko
wśród Greków, ale nawet i wśród swych wrogów, Trojan.
Niewątpliwie dzięki tańcom zdobył zwinność w walce
i opanowanie ruchów. A chociaż Eneasz mówił do niego:

Amor p. 100

— „Merionie, zwinny tancerzu, nie wiele brakło,
a włócznia moja byłaby położyła kres twoim
tańcom“ (Il. XVI. 615)

— to jednak nie zdołał go ugodzić, bo Merion, wyćwiczo-
ny w zwinnych piasach, umiał łatwo uniknąć wymierzo-
nych przeciw sobie rzutów włóczni.

9. Mógłbym tu przytoczyć jeszcze wielu innych ze
świata bohaterów, którzy słynęli z biegłości w tańcu i trak-
towali taniec, jakby jedną ze sztuk pięknych. Dość wy-
mienić tu syna Achillesowego, Neoptolemosa, który był
mistrzem sztuki tanecznej i wprowadzał do niej nowe,
piękne formy, noszące od jego imienia (Pyrrhus) nazwę:
Pyrrhichia. Jestem przekonany, że ojciec jego, Achilles, do-
wiedziawszy się o tych nowych pomysłach syna swego,
cieszył się z tego jeszcze bardziej, niż z jego piękności i za-
let wojennych. A przecież ostatecznie ten właśnie tancerz
zajął niezdobyte dotąd Ilion i z ziemią je zrównał.

•10. Lacedemończycy, uchodzący za najdzielniejszy na-
ród wśród Greków, nauczyli się od Polluksa i Kastora nowej
formy tańca, rozpowszechnionego w lakońskiej miejscowo-
ści, Karyatis. Muzyka towarzyszy temu narodowi we
wszystkich jego czynnościach: Nawet do bitwy idą Lacede-
mończycy mierzonym krokiem i walczą przy wtórze aulo-
su i w rytmie rozbrzmiewającej muzyki. Zawsze bowiem
aulos daje znak do ataku. Można by wprost powiedzieć, że
muzyce i prawidłowości rytmu zawdzięczają oni wszystkie
swe zwycięstwa.

Jeszcze dzisiaj widzimy, że młodzieńcy lakońscy uczą
się zarówno tańca, jak i robienia bronią. A gdy chcą po
walkach zapaśniczych i walkach na pięści odpocząć, to koń-
czą je spokojnym tańcem. W gimnazjach siedzi wśród nich
auleta, przygrywa do ćwiczeń na swym instrumencie i wy-
bija takt nogą; oni zaś, podzieleni na szeregi wykonują

w takt jego muzyki ewolucje taneczne różnego rodzaju, to wojenne, to skoczne, to oszałamiające tańce dionizyjskie, to tańce miłe Afrodycie.

11. Jedną z pieśni, które do tańca śpiewają, jest wezwanie, by Afrodyta i boginie miłości wzięły udział w ich płasach wesołych. Druga zaś pieśń — bo dwie pieśni śpiewają — zawiera wskazówki, jak tańczyć należy i zaczyna się od słów:

„Naprzód chłopcy! wystąpcie śmiało i żywo płasajcie wokół, a więc tańczcie lepiej“.

To samo czynią w tańcu, zwanym „hormos“ czyli naszym.

12. Hormos jest wspólnym tańcem młodzieńców i dziewcząt, krocących na przemian tak, że istotnie podobny jest on do „naszajnika“. Rej wiedzie młodzieniec, którego płasy składają się z samych kroków wojennych, takich, jakie mu potem będą potrzebne na polu walki. Za nim kroczy przodownica, która spokojnym ruchem wskazuje towarzyszkom, jak mają tańczyć. Całość wygląda, jak łańcuch, spojony z dziewczęcej skromności i męskiej dzielności. Prócz tego mają Lacedemończycy tańce, zwane gymnopodia.

13. To, co mówi Homer w opisie tarczy (Achillesowej Il. XVIII. 592) o tańcu, jaki wykonał Dedalos dla Ariadny, znasz chyba dobrze. Mogę więc to pominąć. Wiesz również o tych dwóch młodzieńcach, przodownikach w tańcu; poeta nazywa ich „hybisteterami“ czyli akrobatami, (Il. XVIII. 605). Znasz także to miejsce z opisu tarczy, gdzie „młodzieńcy tańczyli w zawrotnym wirze wśród dźwięków aulosu i kitary“ (XVIII. 494). Sceny te należą do najpiękniejszych, jakimi Hefaist ozdobił tarczę (Achillesową).



Również i Feacy, ów naród, żyjący w błogim spokoju i w ciągłym dobrobycie, byli rozmiłowani w tańcu; toteż Homer przedstawia Odyseusza, jak z podziwem patrzy na „tańczących, którzy w szybkim tempie przebierali nogami“ (Odys. VII zb 5).

14. W Tessalii była sztuka taneczna w takim poważaniu, że naczelników państwa i wodzów w bitwie nazywano „przodownikami tańca“ (wodzirejami) — świadczą o tym napisy na kolumnach, które państwo wzniosło na cześć swych mężów zasłużonych. Oto jeden z tych napisów:

„Miasto wybrało go na przodownika w tańcu“,
lub inny:

„Eilationowi, znakomitemu wodzirejowi w bitwie,
postawili obywatele ten pomnik“.

15. Mimochodem wspomnę tylko, że wśród dawnych obrzędów sakralnych nie ma ani jednego, który by się odbywał bez tańców. Orfeusz i Musaios, najwięksi wszystkich czasów tancerze, ustanowiwszy te obrzędy, podnieśli ich powagę w ten sposób, że nowych uczestników przyjmowano wśród rytmów (muzyki) i tańców. Nie ulega wątpliwości, że tak było, ale o tym trzeba milczeć ze względu na niewtajemniczonych. Dodam tylko to, o czym zresztą wszyscy wiedzą, że o takim, który nie przestrzega tajemnicy misterii, mówią, że „zdradził święte tańce“ (= wykroczył poza taniec).

16. Na Delos składano zawsze ofiary tylko wśród tańców i przy wtórze muzyki. Chór składał się z chłopeów, z których jedni tańczyli przy wtórze aulosu i kitary, a inni, zwinniejsi od tamtych i wybrani z reszty, tańczyli oddzielnie sami. Przepisane na ten cel pieśni taneczne nazywały się hyporchemata; roi się od nich poezja liryczna.

17. Pocóż tu mówić o Grekach, jeśli np. Indowie, składając o świcie hołd bogu słońca, czynią to nie tak, jak my, którzy ręką przesyłamy słońcu ucałowanie, lecz zwróceniem twarzy ku słońcu, oddają mu hołd, wykonując w uroczystym milczeniu taniec, który naśladuje „taniec słońca po niebie“. Taka jest u nich adoracja słońca, taki chór i ofiara. Spełniają ją codziennie dwukrotnie, o wschodzie i zachodzie słońca, prosząc o łaskę boga słońca.

18. Etiopowie idą do bitwy wśród tańca. Żaden Etiopczyk nie zdejmie strzały z głowy — głowa bowiem służy im za kołczan i otoczona jest strzałami, jakby promieniami — i nie wypuści jej na nieprzyjaciela, zanim nie wykona przedtem wojennego tańca i groźnymi gestami nie przerazi wroga.

19. Skoro już wymieniłem Indów i Etiopów, to należy również wspomnieć o ich sąsiadach, Egipcjanach.. Zdaje mi się, że stara legenda o Proteuszu, który był Egipcjaninem, nie oznacza nic innego, jak tylko bardzo zwinnego tancerza, który miał szczególną zdolność do naśladowania i mógł przybierać najróżniejszą postać. Gestami i mimiką przedstawiał potoczysty nurt wody, to znowu żar ognia z jego gwałtownością, to rozjuszonego lwa, to wściekłość pantery, albo szum listków na drzewie, słowem wszystko, co tylko chciał. Legenda, chcąc temu nadać znamiona większej jeszcze cudowności, podaje, że to, co było sztuką, było wrodzoną właściwością Proteusza, który był naprawdę tym, co naśladował. Taką zdolność mają także i nasi tancerze, którzy umieją — jak Proteusz — zmieniać się bardzo szybko: Przypuszczać należy, że i Empusa umiała wcielać się w coraz to inną postać i dlatego legenda zrobiła z niej czarownicę (wampira).

20. Trzeba tu jeszcze wspomnieć o tańcu, który u Rzymian wykonuje kollegium kapłanów, pochodzących z najznakomitszych obywateli, zwanych Salioi, na cześć boga

wojny, Aresa. Ten taniec należy do najdostojniejszych i najświetniejszych obrzędów.

21. Pewne pokrewieństwo z tym italskim mitem ma podanie Bityńskie o Priapie, demonie wojny, jednym z Tytanów czy Daktylów Indyjskich. Głównym jego zadaniem było kształcenie w rzemiośle wojennym. Od Hery otrzymał on rozkaz, by Aresa, wprowadzie bardzo jeszcze młodego, ale niezmiernie dzikiego i silnego ponad wiek, uczył sztuki wojennej; dokonał tego dopiero wtedy, gdy wykształcił go na znakomitego tancerza. W nagrodę za to przyznała mu Hera na stałe dziesiątą część tych zdobyczy, które w każdej wojnie staną się udziałem Aresa.

22. Chyba nie czekasz na to, bym dopiero ja ci powiedział, że w kulcie dionizyjskim i w orgiastycznych bakchaniach taniec był rzeczą najistotniejszą. Trzy rodzaje tego tańca, tj. „kordax“, „sikinnis“, i „emmeleia“, otrzymały swą nazwę od trzech satyrów z orszaku Dionizosa jako od swych wynalazców. Jedynie tylko przy pomocy tej sztuki zdołał Dionizos pokonać Tyrenów, Indów i Lidów; orszak (pijanych menad i satyrów) ujarzmił swym tańcem te tak wojownicze plemiona.

23. Wobec tego, mój drogi, miej się na baczności, byś nie popełnił błuźnierstwa, potępiając sztukę, która jest pochodzenia boskiego i stanowi część misterii, która jest ulubienicą bogów i która służy do ich czci, a nadto łączy w sobie i radość i pożytek nauki. Jestem zdumiony, że ty, taki wielbiciej Homera i Hezjoda, — poetów, do których nieustannie wracam — odważasz się wystąpić przeciw nim, chociaż oni mówią o tańcu w słowach najwyższych pochwał.

Homer wylicza wśród najpiękniejszych i najmiłszych dla człowieka rzeczy: sen, miłość, śpiew i taniec (Il. XIII, 636, Od. XVIII, 303) i nazywa taniec „nienagannym“, a śpiewowi przypisuje słodycz. Te obydwie zalety tj. słodycz

śpiewu i nienaganny charakter tańca, są właściwością sztuki tanecznej, którą ty pragniesz potępić.

W innym zaś miejscu swego poematu tak mówi Homer:

„Jednemu dał Bóg zdolności wojenne,
Drugiego zaś obdarzył tańcem i uroczym śpiewem“.
(II. XIII. 730 i Od. I 421).

Bo naprawdę, uroczy jest śpiew, łączący się z tańcem.
Jest to chyba najpiękniejszy dar bogów.

Homer podzielił prawdopodobnie wszystkie dziedziny życia na dwie części, tj. na wojnę i pokój; wojnie zaś przeciwstawił te dwie właśnie sztuki, śpiew i taniec, jako najpiękniejsze.

24. Także i Hezjod, który poranne tańce Muz znał nie tylko ze słyszenia, ale sam je oglądał, śpiewa na ich cześć największe pochwały zaraz na początku swego poematu („Teogonia“, w. 3. 4.), mówiąc:

„tańczą w powiewnych płasach nad źródłem,
ciemnym jak fiolet, i okrążają ołtarz Zeusa“.

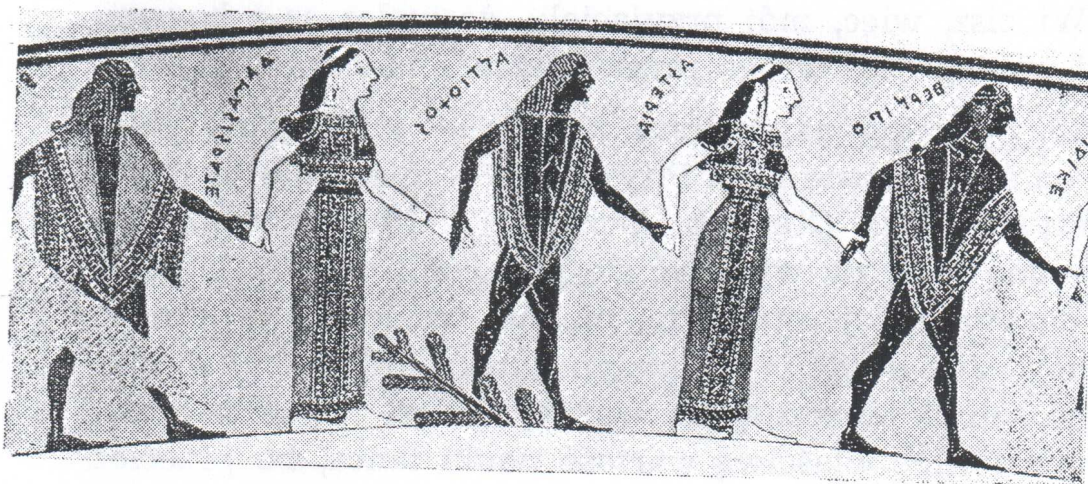
Widzisz, więc, mój przyjacielu, że walczysz z bogami, jeśli występujesz wrogą przeciw sztuce tanecznej.

25. Sokrates, najmędrszy z ludzi — jeśli mamy polegać na świadectwie boga Pityjskiego — nie tylko pochwalał sztukę tańca (Xenoph. Uczta II. §. 16), ale uważał ją za godną tego, by wyuczyć się jej; ceniał w niej bowiem jej eurytmię, jej estetyczne piękno, wdzięk, wytworność ruchów. Już będąc w podeszłym wieku, nie wahał się zaliczać sztuki tanecznej do ważnej gałęzi wykształcenia. Uznawał więc właściwą wartość nauki tańca, bo przecież interesowały go zawsze i drobne sprawy; chodził nawet do szkół fletnistek i nie gardził tym, by od takiej tancerki, jak A s p a z j a, dowiedzieć się czegoś ważnego. A przecież za czasów Sokratesa sztuka taneczna była zaledwo w związku i nie doszła do takiego rozkwitu, jak dzisiaj. Gdy-

TABLICA III



1. Hormos — spartański taniec młodzieńców i dziewcząt.
Waza dolnoitalska. Muzeum Borbonico.



2. Gieranos — taniec grecki.
Waza Francois, Florencja.

by zaś mógł widzieć naszych teraźniejszych mistrzów, którzy sztukę tańca wynieśli na wyżyny, to jestem przekonany, przyznałby tańcom pierwszeństwo wśród wszelkich widowisk i kształciłby młodzież przede wszystkim w nauce tańca.

26. Chwaląc komedię i tragedię, zapomniałeś niezawodnie o tym, że każda z nich ma właściwe sobie tańce, a więc w tragedii występuje taniec eumeleia, w komedii zaś kordax, a nieraz i trzeci jeszcze rodzaj tańca, sikinnis. Ponieważ i tragedię i komedię stawiasz znacznie wyżej, aniżeli sztukę taneczną, oraz ponieważ auletów, występujących publicznie i kitarodów, popisujących się na agonach darzysz takim poważaniem, to może byśmy spróbowali ocenić tragedię i komedię kolejno, zestawiając je ze sztuką taneczną. W rzeczywistości możemy pominąć śmiało tak grę na aulosie, jak i grę na kitarze, gdyż i jedna i druga pozostaje tylko w służbie tańca.

27. Spójrzmy najpierw na tragedię i rozpatrzmy jej wygląd zewnętrzny. Jaki to okropny i odpychający widok. Ludzie dziwacznie ubrani, kroczący na koturnach, jak na szczudłach, z potwornymi maskami na twarzy, sterczącymi ponad głowę; usta szeroko rozdziawione, jakby miały pożreć widzów. Nie mówię już o wypychaniu piersi i brzucha, ażeby swej postaci nadać pozory otyłości i w ten sposób zatrzeć śmieszłą dysproporcję między nadmierną wysokością postaci, a zbytnią szczupłością. Z każdej maski wydobywa się wrzask człowieka, który wydziera się co sił starczy, oraz to podnosi, to zniża głos, nieraz zaś przeciąga i wlecze swoje jamby w nieznośny sposób; ale co najbardziej razi, to śpiew, którym aktor przedstawia swoje przygody, przy czym myśli tylko o swoim głosie, bo przecież wszystko inne dał tu poeta. Jak długo to jest np. Andromacha czy Hekuba, to można jeszcze słuchać takiego śpie-

wu. Ale gdy wystąpi Herakles i niepomny tego, kim jest i zapominając, że okryty jest lwia skórą, a w ręku ma maczugę, nie wstydzi się tego, by się wydzierać, wtedy każdy rozsądny uzna to za grzech przeciw dobremu smakowi.

28. Ten sam zarzut, który postawiłeś sztuce tanecznej, mówiąc, że mężczyźni przejmują rolę kobiet, można z równą słusnością postawić i tragedii i komedii, bo przecież tutaj więcej jest ról kobiecych, aniżeli męskich.

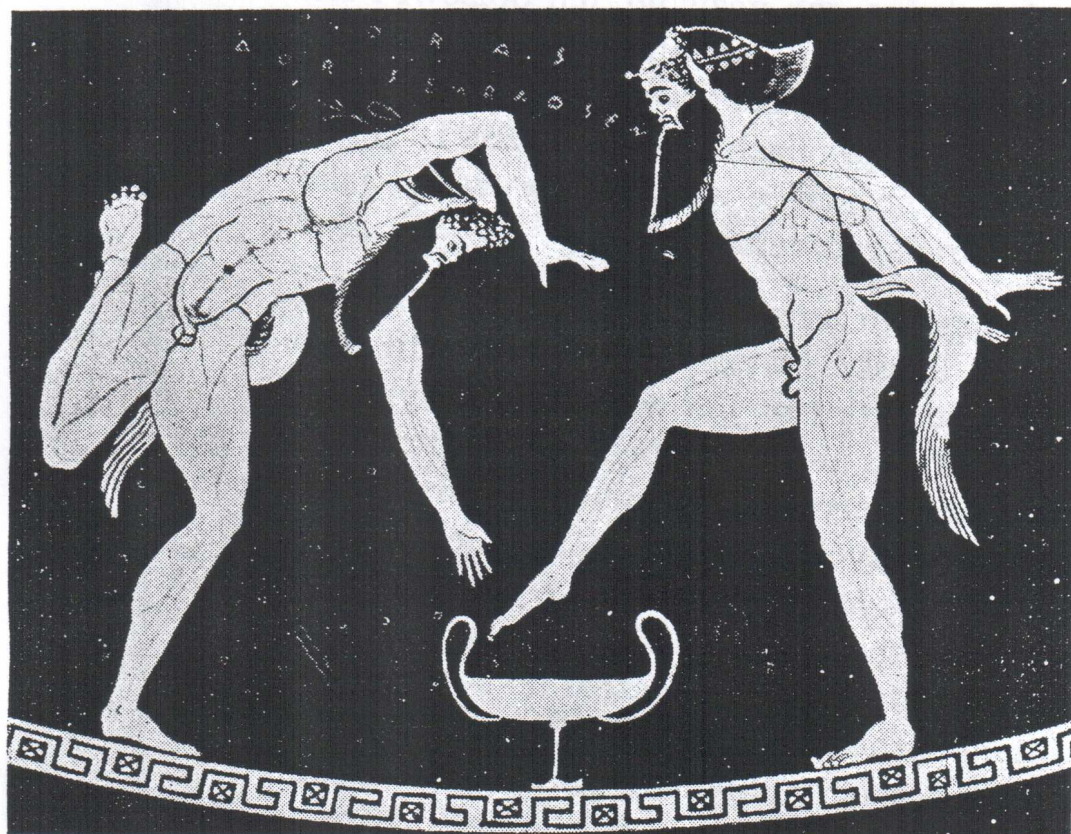
29. Komedia musi posługiwać się kilkoma stałymi typami charakterów dla wydobycia zamierzonego komizmu, jak np. typami głuptasów, łobuzów czy błaznów (dosłownie: Daanów, Fibiów czy kucharzy). Jakże wytwornie i miłe wyglądają wobec tego wszystkiego tańce mimiczne; chyba tylko człowiek zaślepiony może tego nie widzieć. Maski na twarzy tancerza ma zawsze ujmujący wyraz, jest piękna i zastosowana do rodzaju akcji; usta są zamknięte, a nie rozdziawione, jak w tragedii i komedii; tancerz nie śpiewa, gdyż zamiast niego śpiewa liryczny chór.

30. Pierwotnie bowiem tancerze i śpiewali i tańczyli; ponieważ jednak wskutek szybkiego ruchu brak oddechu utrudniał śpiewanie, dlatego uznano za lepsze, by inni zamiast tancerzy towarzyszyli im śpiewem.

31. Zresztą t e m a t y t a ń c a i dramatu są jednakie, a różnica między nimi polega tylko na tym, że taniec ma większą rozmaitość form, ma bogatszą skalę wyrazu i pozwala na nieskończoną ilość (odcieni) zmian.

32. A jeśli taniec nie występuje jako składowa część igrzysk, to nie widzę w tym innej przyczyny, jak tylko tę, że sędziowie igrzysk uważają taniec za rzecz zbyt wielką i dostojną, by go czynić przedmiotem walk o nagrodę. Mimo to mógłbym tu wymienić jedno z miast na wybrzeżu Italii i to jedną z najznakomitszych kolonii chalkidyjskich

TABLICA IV



Sikinnis — taniec dramatu satyrowego.
 Fragment czerwonofigurowego psykteru Durisa. Londyn.

(prawdopodobnie Neapol), gdzie do uroczystych igrzysk włączono i taniec, jako szczególną ich ozdobę.

33. Pragnę usprawiedliwić się tutaj, dlaczego dotąd umyślnie pomijam wiele rzeczy; nie chciałbym ściągnąć na siebie zarzutu nieuctwa czy też nieznajomości rzeczy. Wiem dobrze, że liczni pisarze, którzy przede mną zajęli się rozważaniami o tańcu, większą część swych rozpraw poświęcili różnym rodzajom tańca, ich nazwom, ich opisowi i ich wynalazcom i to w przekonaniu, że dali tym samym dowody nadzwyczajnej uczoności. Ja zaś uważam taką c h ł o p i e n s j o n a l n ą i pomijam te wszystkie wywody, jako nie wiążące się z moim zagadnieniem.

34. Trzeba to wszystko uwzględnić i o tym pamiętać, że nie zamierzam tu kreślić historii tańca od chwili jego powstania. Zaraz na początku swych wywodów przytoczyłem kilka rodzajów tańca; teraz nie będę tu wyliczał ich nazw szczegółowych. Głównym celem moich obecnych rozważań jest to, by należycie oświecić z n a c z e n i e d z i s i e j s z e j s z t u k i t a n e c z n e j i wskazać, ile miłych i pożytecznych pierwiastków ona w sobie zawiera. Nie tak to dawno, jak taniec doszedł do swego obecnego rozkwitu. Stało się to bowiem dopiero z a c e s a r s t w a. Początki tańca były zaledwie jakby korzonkami i zalążkami sztuki tanecznej. W swej dzisiejszej doskonałej postaci jest ta sztuka jakby kwiatem i dojrzałym owocem stopniowego rozwoju. Taki to właśnie taniec w swym dzisiejszym rozkwicie jest przedmiotem moich rozważań. Pomijam tu taki dziki taniec, jak thermaistris (taniec ze skokami na krzyż) oraz inny taniec, zwany „żurawiem“, geranos i rozmaite, liczne tańce, nie mające nic wspólnego z dzisiejszymi naszymi tańcami. Pominę również taniec frygijski. Tańczą go tylko c h ł o p i, upojeni winem, na

zabawach przy muzyce kobiet, grających na aulosach i wykonują dzikie skoki aż do omdlenia.. Taniec ten tuła się jeszcze gdzieś po wsiach. A jeśli go pomijam, to nie z braku wiadomości, lecz tylko dlatego, bo również i w nim nie ma nic wspólnego z naszą sztuką taneczną.

Także i Platon w swych „Prawach“ (ks. VIII) chwali niektóre rodzaje tańców, a inne zarzuca zupełnie. Dzieląc zaś tańce na miłe i pożyteczne, wyrzuca z państwa tańce wyuzdane, inne zaś ceni należycie i uznaje ich wysoką wartość.

35. Tyle o tańcu w ogóle. Byłoby niewłaściwością z mej strony, gdybym zbytnimi szczegółami przewlekał moje wywody. Chcę tylko mówić o samym t a n c e r z u i to, jakie on winien mieć warunki, jak się ma kształcić, czego się ma nauczyć i jak ma opanować technikę tańca. Mówię to, by cię przekonać, że taniec nie jest sztuką łatwą i nadającą się do szybkiego opanowania. Wymaga on bowiem wszechstronnego i nader starannego wykształcenia oraz znajomości nie tylko muzyki, rytmiki i geometrii, lecz przede wszystkim filozofii, fizyki i etyki. Natomiast subtelności wykrętnej dialektyki są mu niepotrzebne. Za to retoryka winna być bliska sztuce tanecznej, bo zadaniem tej sztuki jest wyrażanie naszych stanów duchowych, naszego usposobienia i naszych wzruszeń, a do tego samego dążą także i retorzy. Taniec spokrewniony jest i z malarstwem i z rzeźbą, bo i on stara się o uzewnętrznienie pięknych form tak, że ani Fidiasz ani Apelles nie mogą sztuce tanecznej nic lepszego przeciwstawić.

36. Tancerz musi zjednać sobie przede wszystkim przychylność bogini pamięci, Mnemosyny i jej córki, Polihymnii, by mógł tyle różnych rzeczy ogarnąć pamięcią. Ma on być, jako homerycki wróżbita, Kalchas, który wiedział „co

jest, co będzie i co było“ (Il. I. 70), aby nic nie zacierało się w jego pamięci, lecz by wszystko było każdej chwili gotowe na jego usługi. Istota tańca polega na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmyslał to, co jest dla nas tajemnicze. Słowa, którymi Tukidydes wielbi Peryklesa, mogą być także pochwałą dla tancerza, który ma „wiedzieć to, co potrzebne i ma umieć to należycie wyrazić“. (Il. 60). A tym „wyrazem“ jest w sztuce tanecznej wymowa gestu.

37. Wszystkie tańce czerpią swą treść z podań i z dawnych dziejów. Wykonawca musi mieć — jak już zaznaczyłem — cały materiał na zawołanie w pamięci i ma go plastycznie przedstawić w pięknej formie. Tancerz musi więc rozporządzać olbrzymim zasobem wiedzy i znać wszystkie fakty, od chaosu począwszy i chwili, w której wyłonił się wszechświat, aż po czasy królowej egipskiej, Kleopatry.

Zamknięta w tych granicach wszechstronna wiedza tancerza, musi objąć główne zdarzenia, zawarte między jedną epoką a drugą, a więc: kastrację Uranosa, narodziny Afródyty, walkę Tytanów, narodziny Zeusa i podstęp Rei, która podsunęła (swemu mężowi) kamień do pożarcia, skępowanie Kronosa i podział władzy nad światem między trzech braci.

38. A dalej bunt Gigantów, kradzież ognia, stworzenie ludzi, karę Prometeusza, potęgę Erosa w jego dwojakiej postaci, a następnie wędrówkę wyspy Delos, pływającej po morzu, poród Latony, zabójstwo Pytona, zdradę Tityosa i odkrycie środka ziemi i lot dwóch orłów.

39. A dalej Deukalion i wielki potop za jego życia, i skrzynia ocalała nieliczne resztki rodu ludzkiego i ponowne stworzenie ludzi z kamieni; nadto rozszarpanie Jakcho-

sa, podstęp Hery, spalenie Semeli, dwukrotne narodziny Dionizosa i to wszystko, co o Atenie, Hefajstosie, Erich-toniosie i o kłótni o Attykę, oraz o Halirotiosie i o pierw-szym sądzie na wzgórzu Aresa i w ogóle to, co o całej A t t y c e mitologia podaje.

40. W szczególności zaś wędrówka Demeter, odszuka-nie Kory, gościnne przyjęcie u Keleosa, praca Triptolemo-sa na roli i uprawa winnej latorośli przez Ikariosa i nie-szczęście (jego córki) Erigone i wszystko o Boreaszu, o Ore-ityi, o Tezeuszu i Egeuszu, prócz tego o przyjęciu Medei i znowu o jej ucieczce do Persów, o córkach Erechteusza i Pandiona, co w Tracji ucierpiały i działy, nadto o Aka-masie i o Fyllidzie, o pierwszym porwaniu Heleny i o wy-prawie Dioskurów na Ateny i o nieszczęśliwym losie Hi-polita i o odwrocie Heraklidów. Wszystko to należy zali-czyć do mitów a t t y c k i c h. Dla przykładu przyto-czyłem tu tylko kilka podań, pominąwszy wiele innych z historii Aten.

41. Z kolei mity M e g a r y o Nisosie, (jego córce) Skil-li, o purpurowych lokach, o wyprawie Minosa i jego nie-wdzięczności wobec tej, która mu dobrodziejstwa wyświad-czyła. Następnie o Kitaironie i o Tebanach, o nieszczęściach Labdakidów i tułaczce Kadmosa, o poskromieniu byka, o zębach węża; o wystąpieniu Spartan, o przemianie Kad-mosa w smoka, o murach wzniesionych dźwiękami liry (Amfiona) i o obłędzie budowniczego tych murów, o chełp-liwości jego żony, Nioby i jej bólu w milczeniu, o Pente-uszu i Aktionie, o Edypie i zabójstwie dwóch braci, o He-raklesie i wszystkich jego pracach.

42. A dalej K o r y n t pełen różnorodnych mitów: Glauke i (jej ojciec) Kreon, a z dawnych czasów Bellerofon i Stenoboia; walka Heliosa z Posejdonem, a dalej szal Ata-manta, ucieczka dzieci Nefeli przez powietrze na grzbie-

cie barana i przyjęcie Ino i Melikertesa (przez bóstwo morza).

43. Następnie mity o Pelopidach i o M y k e n a c h z tym wszystkim, co w nich się działo i co przed tym: Inachos i Io i jej strażnik Argos i Atreus i Tyestes i Aerope i złoty baranek i małżeństwo Pelopei i zamordowanie Agamemnona i krwawy sąd nad Klitemnestrą. A z dawniejszych mitów wyprawa siedmiu wodzów (przeciw Tebom) i przyjęcie przez Adrastosa uciekających zięciów i wyrocznia o nich i zakaz pogrzebania poległych i związany z nim tragiczny los Antigony i Menoikeusa.

44. Konieczną jest rzeczą, by tancerz pamiętał dobrze i mity N e m e i: dzieje Hypsipyli i Archemorosa, a przedtem dziewictwo Danae i narodziny Perseusza i jego walkę z Gorgonami; z czym spokrewnione jest podanie etiopskie o Kasiopei, Andromedzie, i Kefeuszu, których późniejsze wierzenia zaliczyły do gwiazd. Prócz tego powinien znać stary mit o Aigiptosie i Danaosie i o skrytobójczym morderstwie w nocy poślubnej.

45. Nie mało tematów dostarcza także i S p a r t a, jak miłość Apolina do Hyakinta i zazdrość Zefira i śmiertelna rana młodzieńca wskutek rzutu dyskiem i kwiat z krwi Hyakinta wyrosły i napis pełen żalu; a nadto wskrzeszenie zmarłego Tyndareja i wynikły stąd gniew Zeusa na Asklepiosa; wreszcie jeszcze ugoszczenie Parysa i porwanie Heleny wskutek sporu o (złote) jabłko.

46. Widać z tego, że historia Sparty pozostaje w związku z historią T r o i, tak bogatą i pełną różnych postaci. Każdy bohater tam poległy stanowi temat dramatu na scenie, a tancerz musi mieć to zawsze w pamięci, począwszy od owego porwania aż do powrotu wojsk greckich do ojczyzny; jest tu więc: i tułaczka Eneasza i miłość Dydony; z tym wiążą się losy i czyny Orestesa i niebezpie-

czeństwa, jakie ten bohater musiał zwalczać w Taurydzie. Tu należą zdarzenia dawniejsze wprawdzie, ale łączące się z wojną trojańską, jak pobyt Achillesa na wyspie Skyros w przebraniu dziewczęcym, jak (udane) pomieszenie zmysłów Odyseusza i osamotnienie Filokleta i w ogóle cała tułaczka Odyseusza i Kirke i Telegonos i władza Eola nad wiatrami i wszelkie inne podania aż do ukazania się załotników; z dawniejszych zaś wypadków podstęp użyty przeciw Palamedesowi, zemsta Naupliosa, szal Ajasa i rozbicie się drugiego Ajasa o skały.

47. Także i E l i d a daje dużo materiału dla tańca mimicznego; mity o Oinomaiosie, Myrtilosie i dwóch pierwszych zawodnikach olimpijskich: Kronosie i Zeusie.

48. Bogata jest także i mitologia A r k a d i i; tu należy: ucieczka Dafne (przed Apollinem), przemiana Kallisto w dzikie zwierzę, szal pijanych Kentaurów, narodziny Pana, miłość Alfeiosa (do Aretuzy) i jego podwodna wędrówka.

49. Jeśli zaś zwrócimy się na K r e t ę, to i stąd możemy zaczerpnąć dużo tematów dla sztuki tanecznej: Europe, Pasifae, obydwie byki, Labirynt, Ariadna, Fedra, Androgeos, Dedalos, Ikar, Glaukos, wróżbita Polyides i spiżowy Talos, strażnik, krążący naokoło Krety.

50. A skoro pójdziemy do E t o l i i, to i tutaj znajdzie sztuka taneczna wiele materiału dla siebie; jest tu: Altea, Meleager, Atalanta i pożar, walka Heraklesa z bogiem rzek (Achelousem), narodziny Syren i przemiana Echinad w wyspy i przebywający na jednej z nich wyleczony z szalu Alkmeon, wreszcie Nessos i zazdrość Dejaniry i spalenie na górze Oeta.

51. Także i T r a c j a ma wiele podań, które tanecznicz znać powinien, jak mit o Orfeuszu, o jego zwłokach rozszarpanych i jego głowie, która śpiewała, płynąc na

TABLICA V



Kordax — taniec komediowy.

Fragment czerwonofigurowej wazy, Corneto, Tarquinia.

lifze, o Haimonie i (jego żonie) Rodope i o ukaraniu Likurga.

52. Więcej jeszcze mitów dostarcza T e s s a l i a, jak: mit o Peliasie, o Jazonie, o Alkestis, o wyprawie pięćdziesięciu, o okręcie Argo z jego dziobem śpiewającym.

53. Przygody tych bohaterów na Lemnos, Ajetes, sen Medei, rozszarpanie Absyrta, zdarzenia w powrotnej przeprawie, a następnie losy Protesilaosa i Laodamii.

54. A gdy stąd przejdziemy do A z j i, znajdziemy i tam mnóstwo tematów. Naprzód Samos i tragiczny los Polykratesa i wędrówka jego córki aż do Persji. Do starszych podań należy jeszcze mit o Tantalu, o zdradzie tajemnicy bogów i o uczcie, którą dał na ich cześć, porąbawszy ciało swego syna Pelopsa i jak brakło jego przedramienia z kości słoniowej.

55. W I t a l i i zaś Eridanos i Faeton i jego siostry bolejące, zamienione w topole, jak ich łzy zmieniają się w krople bursztynu.

56. Tancerz musi znać także i mit o Hesperydach i o smoku, strzegącym ich złotych jabłek i Atlasie, dźwigającym straszne brzemie i o Gerionie i wykradzeniu jego wołów z Erytrei.

57. Ma on również znać wszystkie p r z e m i a n y mityczne, jak ludzie przybierali postać drzew, dzikich zwierząt, ptaków lub w jaki sposób zmieniały się niewiasty w mężczyzn i odwrotnie, jak np. Kaineus, Teiresias i in.

58. I w F e n i c j i spotka on podanie o Myrrze i w A s y r i i ów uroczyście święcony lament (o Adonisa), a z późniejszych mitów, to, co się działo po upadku państwa Macedońskiego z winy Antipatra i z miłości Seleukosa do Stratoniki.

59. Tancerz powinien dobrze znać także i tajemnicze

obrzędy Egiptan; ale musi dbać o to, by je przedstawiał tylko w sposób symboliczny; mam tu na myśli mit o Epafosie i Osirisie i o przemianach bogów w zwierzęta, przede wszystkim zaś ich związki miłosne oraz różnorodne postacie, jakie Zeus w tych sprawach przybierał.

60. Wreszcie musi tancerz znać wszelkie sceny tortur Hadesu i wszystkie kary tamtejsze i wszystkie ich przyczyny i ową wierną przyjaźń, którą Tezeusz dochował Peiritosowi, towarzysząc mu do Hadesu. •

61. Jednym słowem, wykonawca tańców nie może pominąć nic z tego wszystkiego, co stworzyli i Homer i Hezjod i inni najznakomitsi poeci, a przede wszystkim tragicy. To, co tutaj wymieniłem, jest zaledwie drobną częścią z niezmierzonego bogactwa tematów, ale częścią najważniejszą. Oczywiście, że poeci mogą te podania po swojemu opiewać, a tancerze mogą je obrazowo przedstawiać, przy czym każdy z nich może sam stwarzać coś nowego według przytoczonych wzorów. Wszystko zaś razem jest materiałem, z którego tancerz może w razie potrzeby czerpać każdej chwili, jakby z gotowych zapasów.

62. Ponieważ sztuka tancerza polega na naśladowaniu i ponieważ tancerz podejmuje się wyrażania gestami treści, zawartej w wykonywanych pieśniach, dlatego musi on, tak samo, jak retor, wydoskonalić w y m o w ę g e s t u, by każdy jego ruch był dla każdego zrozumiały bez wszelkich objaśnień.

Widzowie muszą tu, jak to powiedziała wyrocznia delicka, „rozumieć głuchego i słyszeć go, chociaż nie mówi“.

63. Przekonał się o tym filozof Demetrios, ze szkoły Kyników. Wysunął on podobne zarzuty, jakie ty stawiasz tańcom i dowodził, że istotną częścią widowiska jest głos aulosu i syringi oraz uderzenia perkusji, natomiast tancerz jest tu figurą podrzędną, bez znaczenia dla

dramatycznej treści. On bowiem wykonywa tylko bezładne, niedorzeczne ruchy, nie mające żadnego sensu. Widzów zaś olśniewają zewnętrzne akcesoria tj. jedwabiste szaty, piękna maska, szczebiotliwy głos aulosu i zgodny śpiew chóru; bez tych wszystkich (upiększających dodatków) ozdób taniec nie byłby niczym. Sławny za czasów Nerona tancerz, człowiek wykształcony i jak mało który, znający historię, a przytem odznaczający się pięknnością (szlachetnością) ruchów, zwrócił się do Demetriosia z prośbą, w całej pełni uzasadnioną, aby przyglądał się jego tańcom, a potem dopiero wydał potępiający wyrok. Zarazem przyrzekł, że będzie tańczył sam bez wtóru aulosów i śpiewu. I tak się stało.

Umilkła muzyka bębenków, aulosów i chóru, a sam tylko tancerz przedstawiał obrazowo tajemną schadzke Afrodyty i Aresa, wykrycie ich przez Heliosa, zasadzkę Hefaista, złowienie obojga w sieci; następnie chwilę, gdy bogowie się zbiegają i patrzą na winowajców, zawstydzienie Afrodyty, trwogę i błagania Aresa. Tancerz uwypuklił to wszystko, co mīt podaje, tak, że wreszcie Demetrios, na widok tego porwany zachwytem, obdarzył tancerza najwyższą, jaką mógł pochwalać, zawoławszy donośnym głosem:

„Cudowny człowieku, przecież ja nie tylko widzę to, co ty czynisz, ale ja to słyszę, mam wrażenie, że ty potrafiłbyś mówić samymi tylko rękami“.

64. Skoro już mowa o czasach Nerona, to wspomnę tutaj o jednym cudzoziemcu (przybyłym do Rzymu), obecnym na przedstawieniu owego tancerza. To, co tam się zdarzyło, stanowi najchlubniejsze świadectwo, dane sztuce tanecznej. Jeden z książąt panujących nad Pontem, przyjechał w jakiejś sprawie na dwór Nerona i wraz z innymi widział tego tancerza, tańczącego z taką praw-

TABLICA VI



Tańczące kariatydy.
Marmurowy relief, Villa Albani, Rzym.

dą wyrazu, że książę, chociaż obcy i nie rozumiejący słów, które śpiewano, — był to bowiem pół-Grek, — zorientował się dobrze w treści.

Gdy już miał wracać do swego kraju, Neron, żegnając go, spytał się go, czy ma jakieś życzenie i przyrzekł mu, że je spełni. Na to odpowiedział książę: „Ucieszysz mnie tym najwięcej, jeśli mi podarujesz swego tancerza“, — „Na co on może tam ci się przydać?“ — spytał Nero. „Mam w sąsiedztwie — odpowiedział książę — „różne plemiona barbarzyńskie, mówiące różnymi językami, a nie łatwo można znaleźć tłumacza dla porozumienia się z nimi. Jeśli więc potrzebowalbym czegoś od nich, to on swą gestykulacją wyjaśni im, czego chcę od nich“.

Tak głębokie wrażenie wywarł na księciu naśladowczy zmysł tancerza, zdumiewającego wyrazistością i jasnością swej mimiki.

65. Głównym celem i zadaniem sztuki tanecznej jest — jak powiedziałem — umiejętność przybierania różnych postaci. Jest to umiejętność potrzebna także i mówcom, a zwłaszcza recytatorom. Sztuka ta zdobywa tym większe uznanie, im wierniej zdoła naśladować postacie, które ma przedstawić, a mowa nie odbiega od mowy wprowadzonych osób, czy to szlachty czy tyranobójców, czy żebraków czy wieśniaków i umie w każdym wypadku podkreślić odrębne i najbardziej znamienne cechy.

66. Chcę tu jeszcze wspomnieć o tym, co powiedział inny cudzoziemiec o tej sztuce. Widząc pięć masek, przygotowanych dla tancerza — bo akcja dramatyczna miała pięć części — a zobaczywszy tylko jednego tancerza, zapytał się ów cudzoziemiec, gdzie są inni aktorzy, mający tańczyć i odegrać pozostałe role. A gdy dowiedział się, że ten jeden aktor będzie grał i tańczył, jako wykonawca wszystkich pięciu ról, zawołał:

— „Przyjacielu, nie przypuszczałem, że masz jedno ciało a, dusz kilka“.

67. Tyle o owym cudzoziemcu. Nie bez słuszności nazywają w Italii tancerza „pantomimikiem“ (wszystko naśladowującym), czym określają dość wiernie to, co się dzieje (na scenie). Piękna rada poetycka: „Synu mój, bądź jak polip w morzu, przyczepiony do skały i umiej znaleźć się w każdym miejscu“, — jest także dla tancerza-mimika nieodzowna. Tancerz musi zgłębić każdą rolę, jaką ma odegrać i musi zespolić się z nią jak najściślej. Sztuka taneczna ma uzmysławiać i wyrażać wszystkie porywy i cierpienia, wprowadzając to człowieka, ogarniętego miłością, to uniesionego gniewem, to porwanego szaleństwem, to pogrążonego w smutku, ale zawsze musi ona przestrzegać należytej miary. Tak więc, ku naszemu zdumieniu, w jednym i tym samym dniu staje przed nami i szalejący Athamas i przerażona Ino, to znowu Atreus, a zaraz potem Thyestes i znów Aigistos czy Aerope; a przecież te wszystkie postacie to jeden i ten sam człowiek.

68. Wszystko inne, co oglądamy i czego słuchamy, wymaga zawsze osobnego wykonawcy, czy to gdy idzie o grę na aulosie czy na gitarze lub o piękny śpiew lub o rolę dramatyczną w tragedii czy w komedii lub też o farsę. Tancerz zaś łączy to wszystko w swej sztuce i daje widowisko, niezmiernie urozmaicone i złożone; jest tam i aulos i syringa, tupot nóg i brzęk talerzy mosiężnych, głos aktora i śpiew chóru.

69. To wszystko, co się dzieje w człowieku, ma dwojaki charakter; jest bowiem albo pracą ducha albo pracą fizyczną; natomiast w tańcu łączą się z sobą dwie dziedziny. To, co się dzieje w tańcu, wykazuje znamiona należytego przemyslenia oraz sprawność fizyczną, nabytą w długich ćwiczeniach; ale co najważniejsza: każdy ruch jest

* w tańcu nie daje się ogarnąć

wynikiem rozwagi i nic nie dzieje się tu bez uzasadnienia. Filozof Lesbonax z Mitilene, rozmiłowany w pięknie, nazywał tancerzy „tłumaczami gestu“ (mówcami rąk) i chodził na ich przedstawienia, by — jak mówił — wrócić z teatru jako lepszy człowiek. Timokrates zaś, nauczyciel jego, będąc raz przypadkowym świadkiem przedstawienia, na którym występował tancerz, zawołał: „Jakiego pięknego widowiska pozbawiła mnie źle pojęta godność filozofa“.

70. Jeśli prawdą jest to, co Platon mówi o duszy, to nikt inny, jak właśnie tancerz uzmysławia najlepiej jej trzy części: namiętność, gdy maluje stan człowieka rozgniewanego, pożądanie, gdy gra rolę zakochanego, rozsądek, gdy każdy z tych afektów trzyma na wodzy. To opanowanie rozumu musi przenikać każdą część tańca tak, jak zmysł dotyku rozsiany jest w całym ciele.

Dążenie do wydobycia piękna w tańcu i do harmonii form jest tylko pełnym potwierdzeniem tego, mówi Aristoteles o pięknie, (Eth. Nicom. I. 8) chwalać je i uważać je za jedno z najważniejszych dóbr. Słyszałem nawet raz, jak ktoś z właściwą młodości przesadą dowodził, że w samym milczeniu pantomimy tkwi coś z filozofii pitagorejskiej.

71. Wszelkie inne sztuki piękne mają w sobie albo tylko radość albo pożytek. Jedyna sztuka taneczna łączy w sobie jedno i drugie. A przecież pożytek daje o wiele więcej korzyść wtedy, gdy idzie w parze z radością. Toteż zamiast patrzeć na młodzieńców, którzy walczą, zadając sobie ciosy pięściami i którzy ociekają krwią i tarzają się w kurzu, o wiele przyjemniej jest podziwiać młodociane postacie, które taniec ukazuje nam bez wszelkiego niebezpieczeństwa, a zarazem w formie piękniejszej i miłszej. Nagłe ruchy tańca, zwroty, krążenia, skoki i przeginanie

taniec
jest połączeniem
radości i
pożytku

ciała są dla widzów bardzo miłe, a przy tym są one dla tancerza zdrowe, bo wzmacniają jego siły. Sądę, że ze wszystkich ćwiczeń cielesnych taniec jest najpiękniejszym i najszlachetniejszym ćwiczeniem; rozwija on bowiem lekkość i gibkość ciała, nadaje mu zwinność i obrotność przy wykonywaniu wszelkich ruchów, a przy tym przysparza ciału nie małej siły.

72. Czy więc taniec nie jednoczy w sobie wszystkiego, co najlepsze?

Wszakże taniec podnosi nas na duchu, krzepi nasze ciało, daje radość tym, którzy na niego patrzą, uczy wielu dawnych rzeczy i wśród dźwięków aulosów, zgiełku bębenków i śpiewu zgodnych głosów czaruje oczy i uszy. A jeśli szukasz rozkoszy, którą daje piękny głos, to gdzie, jak nie w tańcu, możesz ją znaleźć a zarazem gdzie bogatszy chór pięknych głosów? Jeśli zaś wolisz wysokie, przenikliwe dźwięki aulosu i syringi, to w tańcu nasłuchasz się ich do syta. Pomijam już to, że częste bywanie w teatrze wpływa uszlachetniająco na nasze obyczaje, skoro się widzi, że teatr potępia to, co jest złe, że łączy wyciska na widok skrzywdzonych i w ogóle budzi i kształci zmysł moralny widzów.

73. Zaraz powiem, co w tańcach jest najbardziej godne pochwały: Oto taniec daje członkom ciała naszego siłę i gibkość. Na pozór wydaje się to sprzeczne i wygląda tak, jakby ktoś pokazywał równocześnie na sobie i wytrzymałość Heraklesa i delikatność Afrodyty.

74. A teraz chcę wywodami swymi wykazać ci, jakie zalety duchowe i cielesne powinien mieć dobry tancerz. Wprawdzie o jego zaletach duchowych mówiłem przedtem dość wiele. Teraz dodam tylko, że musi on mieć dobrą pamięć, musi być zdolny i mieć umysł spostrze-

Tancerz musi: mieć dobrą pamięć, być zdolny,
mieć umysł spostrzegawczy,
odpowiednie doświadczenie.
MUSI MIEĆ UMYSŁ SPOSTRZEGAWCZY!

gawczy i bystry, a przede wszystkim musi się orientować w każdej sytuacji. Nadto konieczny mu jest zmysł krytyczny dla poezji, pieśni i melodii i dla oceny, które z nich są najlepsze, a które należy odrzucić jako bezwartościowe.

75. Jeśli idzie o budowę ciała, to wydaje mi się, że należy jako kryterium przyjąć kanon piękna, stworzony przez Polikleta.

A więc tancerz nie powinien być długi, jak tyka i za wysoki ponad zwykłą miarę, ale też nie powinien być za niski i do karła podobny. Musi zatem być zbudowany jak najbardziej prawidłowo, ani za otyły, — bo przez to byłby niezgrabny — ani za chudy, bo wyglądałby jak szkielet lub trup.

76. Wspomnę jeszcze o jednym narodzie, który w sposób bezpośredni umie reagować w każdej sytuacji. Mieszkańcy Antiochii, odznaczający się temperamentem i bystrością, cenią taniec bardzo wysoko; chwytają oni w lot wszystko, co się mówi i co się dzieje tak, że nic nie ujdzie ich uwagi. Gdy raz wystąpił u nich tancerz bardzo małego wzrostu i tańcem swym przedstawiał Hektora, wykpiłi go wszyscy, wrzeszcząc:

— To chyba Astyanax, ale gdzie Hektor?

Innym razem jakiś tancerz, istny longinus przedstawił (zdobywcę Teb) Kapaneusa w chwili, gdy rzuca się na mury Teb i chce je rozwalić. Na to widzowie krzyknęli:

— Przeskocz mury, drabina ci nie potrzebna. —

A gdy znowu jakiś zatłuszczony grubas próbował skakać jak najwyżej, wołali:

— Na Boga, nie rozwalaj sceny (ołtarza).

Zupełnie inaczej zachowali się wobec nadmiernie chudego i wątłego tancerza, krzycząc na niego jakby do chorego:

TABLICA VII



Satyr i menada.
Fragment z wazy czerwonofigurowej. Neapol.

— Uważaj na siebie, szanuj się.

Przytoczyłem tu te anegdotki nie w tym celu, by cię rozśmieszyć, lecz byś się przekonał, że całe narody przywiązują wielką wagę do sztuki tanecznej i umieją w należyty sposób ocenić, co w niej jest piękne, a co brzydkie.

77. Tancerz musi więc opanować wszystkie ruchy; ciało jego musi być gibkie, a zarazem jędrne, ażeby mogło wykonać obroty i zgięcia lub też mocno się trzymać, zależnie od roli.

78. W zakres sztuki tanecznej wchodzi także gestykulacja rąk taka, jaką się posługują zapaśnicy. Tancerz stosuje wszelkie piękne pozycje z walk Hermesa, Polydeukosa czy Heraklesa. O tym możesz się przekonać, zaznajomiwszy się z każdą z takich scen z osobna. Zdaniem Herodota wszystko to, co dochodzi do naszej świadomości drogą wzroku jest pewniejsze od tego, co dochodzi drogą słuchu. A sztuka taneczna łączy wrażenia obydwóch zmysłów.

79. Sztuka taneczna działa tak czarodziejsko, że np. zakochany, przyszedłszy do teatru, odzyskuje równowagę umysłu, gdy widzi, jak smutno kończy się szal miłości. Albo np. człowiek strapiony wychodzi z teatru weselszy tak, jakby wypił jakieś „lekarstwo zapomnienia“, zgodnie ze słowami poety, „kojące smutek i wszelki gniew“ (Homer. *Odys*: IV 221).

A jak bliskie jest nam to, co się dzieje na scenie i jak łatwo zrozumiały jest dla każdego z patrzących tok akcji, to dowodem tego są łzy, płynące z oczu widzów często wtedy, gdy dzieje się coś smutnego i wzbudzającego litość.

Taniec bakchiczny zaś, tak bardzo rozpowszechniony w Jonii i nad Pontem, chociaż satyryczny, opanował, opętał do tego stopnia mieszkańców tych okolic, że zawsze, ilekroć nadchodziła właściwa pora, wszystko porzucali i

całymi dniami wysiadali w teatrze, upajając się widokiem tańczących korybantów, satyrów i pasterzy, A rolę ich postaci grają mężowie z najznakomitszych rodzin, piastujących wysokie godności w każdym mieście i nie tylko nie uchylają się od tego wstydliwie, lecz przeciwnie wyżej sobie cenią ten talent, aniżeli szlachectwo, swój urząd i swoje godności.

80. Dotąd mówiłem tylko o zaletach tancerza. Z kolei poruszę także i jego wady. O błędach fizycznych tancerza wspomniałem już przedtem, na błędy duchowe zaś będziesz mógł teraz zwrócić uwagę. Wielu z tancerzy popełnia liczne błędy w tańcu z braku wykształcenia — niemożliwą jest bowiem rzeczą, by wszyscy byli uczeni. — Jedni wykonują niewłaściwe ruchy i zupełnie nie stosują się, jak to się mówi, do taktu; co innego tańczą nogi, a co innego nakazuje rytm muzyki. Inni znowu tańczą wprowadzić do taktu, ale to, co chcą wyrazić, zjawia się albo za późno albo za wcześnie. Przypominam sobie, że sam widziałem taki wypadek:

Jakiś tancerz bowiem, mający ilustrować narodziny Zeusa i okrucieństwo Kronosa, pożerającego własne dzieci, zaplątał się nagle w historię o nieszczęsnym Thyestesie, zmylony podobieństwem obydwu mitów. Inny zaś tancerz, mający odmalować scenę śmierci Semeli, która pada rżona piorunem, pomieszał to ze śmiercią Glauki, która przecież występuje znacznie później, niż Semele.

Sądzę jednak, że z powodu błędów, które popełnia jeden lub drugi tancerz, nie należy wydawać potępiającego wyroku na całą sztukę taneczną, ani też nie należy traktować nienawistnie samej pracy, lecz trzeba jednych oceniać tak, jacy oni są, tzn. jako nieokrzesanych prostaków, a darzyć pełnym uznaniem tych, którzy wykonują swą sztukę prawidłowo i zawsze w ścisłej zgodzie z jej przepisami.

81. Tancerz powinien w ogóle opanować do najdrobniejszych szczegółów swą sztukę, aby wszystko było zgodne z rytmem, miało piękny kształt i symetrię, było jednolite, nienaganne, bez skazy i jakichkolwiek braków i łączyło w sobie to, co najlepsze. Tancerz musi więc mieć żywą wyobraźnię, głęboką wiedzę, a przede wszystkim odczucie duszy człowieczej. Spotka się on z pełnym triumfem ze strony widzów, jeśli każdy z nich odnajdzie tu samego siebie, a raczej jakby w zwierciadle zobaczy siebie w tańcerzu tak, jak zwykł wszystko odczuwać i zawsze działać. Wtedy ludzie nie mogą już pohamować swej radości, lecz wszyscy razem dają wyraz swym zachwytem, widząc obraz własnej duszy i siebie tu poznając. W sposób bezpośredni staje się na takim widowisku ich udziałem owo delfickie „Poznaj siebie samego“. I wychodzą z teatru uświadomieni, czym się kierować, a czego unikać i nauczywszy się wielu rzeczy, których przedtem nie znali.

82. Tak, jak wśród mówców, są i wśród tancerzy tacy, którzy nieraz w przesadnej afektacji przekraczają właściwą miarę naśladownictwa i bez uzasadnienia przeciągają strunę, wyolbrzymiając to, co jest uczuciowe oraz doprowadzając to, co silne do najdalszej granicy dzikości i zezwierzecenia.

83. Pamiętam, że raz byłem świadkiem, jak jeden tancerz, człowiek światły i powszechnie szanowany, a zasługujący na pełny szacunek, nie wiadomo z jakiego powodu ujął swą rolę przesadnie i ohydnie ją zniekształcił. Przedstawiając bowiem Ajasa, który zaraz po poniesionej klęsce, wpadł w szal, posunął się do takiego przejaskrawienia, że nie naśladował człowieka ogarniętego szałem, ale wyglądał tak, jakby sam oszalał: Najpierw zerwał suknie z człowieka, wybijającego takt podkutymi sandałami, następnie jednemu z auletów porwał pieszczalkę i uderzył nią w głowę

najbliższego aktora, grającego rolę Odyseusza, który chełpi się odniesionymi zwycięstwami i gdyby go czapka nie ochroniła i nie osłabiła głównego ciosu, zginąłby ów nieszczęsny Odyseusz, jako przypadkowa ofiara oszalałego tancerza. Ale i cała widownia poczęła szaleć wraz z Ajasem; widzowie skakali, wrzeszczeli, zrzucali ze siebie szaty. Prostacy, ludzie z gminu, nie mający odczucia dla tego, co godziwe ani nie umiejący rozróżnić dobra od zła, uważali tę scenę szału za szczyt sztuki mimicznej. Światlejsi zaś, orientując się w tym, co się działo, zakłopotani, nie śmieli potępiać tego milczeniem, lecz oklaskiwali scenę szaleństwa, choć dobrze widzieli, że to nie był szal Ajasa, lecz samego tancerza. Ale nasz bohater nie poprzestał na tym wszystkim; zeszedł ze sceny na widownię i siadł między dwoma senatorami, którzy się przerazili, że weźmie jednego z nich za kozła ofiarnego i zaczną go smagać. Widownię ogarnęło zdumienie, niektórzy śmiali się, inni zaś zatrwożyli się, czy tancerz w swym nadmiernym zapale naśladowczym nie stracił naprawdę zmysłów.

84. Podobno, wróciwszy do przytomności, tak żałował tego, co zrobił, że się rozchorował; najbardziej to go martwiło, że go wzięto naprawdę za szaleńca. Dał temu też wymowny wyraz. Gdy bowiem stronnicy jego nakłaniali go, by jeszcze raz zagrał rolę Ajasa, odpowiedział: „Wystarczy, że raz szalałem” — i na swe miejsce polecił innego aktora do tej roli. Ten rywalizujący z nim tancerz przysporzył mu wielkich zmartwień: Gdy bowiem napisano dla niego nowy scenariusz o Ajasie, zagrał on scenę szału umiejętnie i z wielkim umiarem. Chwalono go jednogłośnie za to, że utrzymał się w granicach pantomimy i nigdzie swej gry nie przejawiał.

85. Tych kilka szczegółów, spośród wielu innych, o produkcjach tanecznych i o nauce tańca, chciałem ci przyja-

cielu, przedstawić w tym celu, abyś nie brał mi za złe mego upodobania w sztuce tanecznej. Gdybyś zaś dał się nakłonić do towarzyszenia mi do teatru, to jestem przekonany, żebyś uległ czarowi tańca, a nawet rozmiłowałbyś się w nim aż do zapamiętania. Zbyteczne chyba kierować do ciebie słowa Kirki (Odys. X. 326):

„Dziwię się, że ten napój nie zdołał cię zaczarować”. Bo zostaniesz zaczarowany, i klnę się, że oczywista nie będziesz miał głowy osła ani serca wieprza (jak to się stało z towarzyszami Odyseusza), lecz umysł twój stanie się bystrzejszy, a ty pod wpływem doznanej rozkoszy będziesz zachęcał drugich, by jak najwięcej czerpali z kielicha czarodziejskiego napoju. To bowiem co mówi Homer o złotej lasce Hermesa, że

„zamyka nią oczy śmiertelnych, gdy tego chce,
a znowu budzi nią śpiących” (Odys. V. 47)

— to samo czyni taniec w sposób bardzo prosty; sprawia on, że mrużymy oczy z zachwyty i znowu je szeroko otwieramy, by patrzeć z napiętą uwagą na wszystko, co się dzieje na scenie.

K r a t o n. Teraz wreszcie, Lykinosie, zostałem najzupełniej przekonany, mam otwarte i uszy i oczy. Pamiętaj tylko, przyjacielu, byś idąc do teatru, postarał się i dla mnie o miejsce obok siebie; nie chcę, byś tylko ty sam wracał z teatru, wzbogacony wiedzą.

