

Dorota Gorzelany

## Oblicza dionizyjskie

### Kilka uwag o ikonografii Dionizosa i Ariadny na wazach greckich w zbiorach Fundacji Książąt Czartoryskich i Muzeum Narodowego w Krakowie

Kult Dionizosa podczas świąt ateńskich odnosił się do dwoistej natury boga opiekującego się roślinnością i światem podziemnym oraz wskazywał na jego pochodzenie przez odwołanie do wcześniejszych praktyk religijnych w różnych rejonach świata greckiego. Bóg, czczony na terenach Grecji północnej, wraz z przesuwanymi się na południe grupami ludności dotarł na wyspy greckie, gdzie rozpowszechniona była wiara w analogiczne bóstwo opiekujące się roślinnością winnej latorośli z tradycjami kultowymi sięgającymi na Keos połowy II tysiąclecia p.n.e.<sup>1</sup> W późniejszym okresie monety z wizerunkiem głowy Dionizosa, winnego grona, kantarosu oddawały znaczenie gospodarcze produkcji wina w regionie północnym i na wyspach<sup>2</sup>.

Zaszczepianie miłości do wina natrafiało jednak na poważny opór, co znalazło odzwierciedlenie w opowieści mitologicznej przedstawionej na kalpis czerwonofigurowej Późnego Manierysty (460–450 p.n.e., il. 1)<sup>3</sup>. Za sprzeciwienie się bogowi król Edonów Likurg został dotknięty szaleństwem, które doprowadziło do zbrodni. Jego stan symbolizuje diadem z liści bluszczu. Ubrany w krótki chiton, charakterystyczny tracki wzorzysty płaszcz z szeroką bordiurą i wysokie buty zamierza się podwójnym toporem na siedzącego na ołtarzu nagiego młodzieńca, swojego syna, wyciągającego ku niemu błagalnie ręce. Między nimi klęczy zrozpaczona królowa, chwytając się obiema rękami za głowę i bezsilnie opuszczając wzrok. Dostojny, brodaty Dionizos z tyrsosem w dłoni, patrzy wprost na Likurga, trzymając w wyciągniętej nad głową chłopca ręce gałąź winnej latorośli, w którą w oczach osza-

<sup>1</sup> E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1998, s. 289. „Wyspami winnymi” były też Lesbos, Chios, Samos, których mieszkańcy kontaktowali się z Hetytami, znanymi z uprawy winnej latorośli. W późniejszym okresie tradycje te przejęły Lidia i Frygia.

<sup>2</sup> Z produkcji wina słynęły miasta na wybrzeżu trackim: Mende, Maroneia, Tazos, Lete (B. V. Head, *Historia numorum*, Oxford 1911, s. 198–265) oraz wyspy Peparetos, Andros, Naksos, Eubea (*ibidem*, s. 312n., 364, 482, 488).

<sup>3</sup> Nr inw. MNK XI-1225, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie, zob. L. Piotrowicz, *De Lycurgo insano in hydria Cracoviensi repraesentato* [w:] *Stromata in honorem Casimiri Morawski*, Kraków 1908, s. 79–87, tab. IX; J. D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen 1925, s. 253, nr 18; J. D. Beazley, *Greek Vases in Poland*, Oxford 1928, s. 44n.; K. Bulas, *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne, 2: Cracovie, Varsovie-Cracovie* 1935 (CVA), s. 14, pl. 12.1; S. Gąsiorowski, *Malarstwo starożytne w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1952, s. 9, tab. XX–XXI; J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vases*, Oxford 1963, s. 1121,17; A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, s. 49; T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford 1997, s. 37; T. Mannack, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*, Oxford 2001, s. 147; D. Gorzelany, *Wielkie Muzea. Muzeum Narodowe w Krakowie*, Warszawa 2007 (Album „Rzeczpospolitej”), s. 24n.

łałego króla zamienił się jego syn. Za Dionizosem roztańczona menada zmierza w stronę siedzącego na skale satyra grającego na aulosie. Tę tracką historię Dionizosa przekazuje Homer w opowieści Diomedesa:

Wszakże i Likurg potężny, syn Dryasa, nie żył zbyt długo,  
Kiedy z bogami, co w niebie mieszkają, rozpoczął niesnaski.  
Szalejącego on kiedyś Dyjonizosa piastunki  
Ścigał na świętym Nysejon. Wszystkie strwożone rzuciły  
Tysy bachiczne na ziemię, przez mężobójcę Likurga  
Biczem na woły smagane. A przerażony Dionizos  
W fali zanurzył się morskiej, gdzie go przyjęła Tetyda  
Przestraszonego. Bo mocno drżał przez Likurga groźbami.  
A na Likurga zawrzeli gniewem szczęśliwi bogowie.  
Syn go Kronosa osłepił i Likurg nie żył już długo,  
wszyscy go bowiem wieczyści znienawidzili bogowie<sup>4</sup>.

Mit ten nie należał do tematów często ilustrowanych przez malarzy waz. Przedstawiona na krakowskiej kalpis scena nawiązuje do wersji przekazanej przez Ajschylosa w *Lycurgia* – zaginionej tetralogii napisanej po 467 r. p.n.e.<sup>5</sup> Inspiracją mógł być także obraz ukazujący historię Likurga, wiszący w świątyni Dionizosa Eleutherosa przy jego teatrze wzniesionym na południowym zboczu Akropolis. Tam też znajdowały się malowidła wyobrażające Penteusa, śpiącą Ariadnę i przybywającego po nią Dionizosa oraz sprowadzenie Hefajstosa na Olimp<sup>6</sup>.

Malarz kalpis, należący do grupy późnych manierystów V w. p.n.e., nawiązywał do archaicznego stylu malowania i schematów kompozycyjnych, których przykładem jest miniaturowy fryz zdobiący kyliks czarnofigurowy Malarza Amasisa (550–540 p.n.e., il. 2)<sup>7</sup>. Tu dostojny Dionizos prowadzi na Olimp siedzącego na mule Hefajstosa, upojonego wcześniej winem, o czym świadczy trzymany przez niego ryton<sup>8</sup>. Za nim podążają towarzysze Dionizosa – utożsamiani ze sobą w okresie archaicznym sylenowie–satyro-

<sup>4</sup> Homer, *Iliada* 6.130–140, tłum. K. Jeżewska, Warszawa 1999.

<sup>5</sup> Por. J. G. Griffith, *The Myth of Lycurgos, King of the Edonian Thracians in Literature and Art* [w:] A. G. Poulter, *Ancient Bulgaria: Papers presented to the International Symposium on the Ancient History and Archaeology of Bulgaria*, Nottingham 1981, vol. I [1983], s. 217–232.

<sup>6</sup> Pausaniasz, *Wędrowki po Helladzie*, I 20,3.

<sup>7</sup> Nr inw. MNK XI-30, ze zbiorów Fundacji Księżąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie, zob. CVA Cracovie, s. 10, tab. 5.1; F. Brommer, *Die Rückführung des Hephaistos*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 52, 1937, s. 202; J. D. Beazley, *The Attic Black-Figure Vases*, Oxford 1956, s. 156, nr 84; S. Karouzo, *The Amasis-Painter*, Oxford 1956, s. 36, nr 65; D. von Bothmer, *Three Vases by the Amasis Painter*, „Madrider Mitteilungen”, 12, 1971, s. 124, tab. 25; D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World. Vase Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Paul Getty Museum, Malibu (California) 1985, s. 209; T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Oxford 1986, s. 42n.; T. H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford, 1989, s. 46; C. Isler-Kerényi, *Dionysos und Solon. Dionysische Ikonographie V*, „Antike Kunst”, 36, 1993, s. 3–10, tab. 1; eadem, *Artemide e Dioniso: Korai e Parthenoi nella città delle immagini* [w:] *Le orse di Brauron*, red. B. Gentili, F. Perusino, Pisa 2002, s. 117–138; D. Gorzelany, *Zwei Gottheiten kurotrophoi auf einer Schale des Amasis-Malers in Krakau*, „Archeologia”, LVII, 2006 [2007], s. 25–31.

<sup>8</sup> *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III 1, s. 567–569; Simon, o.c., s. 219–223.

wie<sup>9</sup>. Ich taneczny krok i swobodne zachowanie nadaje scenie radosną atmosferę: jeden z satyrów ciągnie za ogon muła, drugi – uginając się pod ciężarem bukłaka z winem – patrzy prowokująco wprost na widza. Uwieńczony Dionizos<sup>10</sup>, ubrany w długi chiton i himation, niesie w lewej ręce ryton. Gest jego zgiętej prawej ręki z otwartą dłonią wskazuje, że bóg zwraca się do kobiety niosącej wieniec, która wychodzi naprzeciw procesji. Dzięki wcześniejszej o około 20 lat inskrypcji na przedstawieniu tego mitu na Kraterze François<sup>11</sup> można identyfikować ją z Afrodytą, przyszłą małżonką Hefajstosa. Sposób przedstawienia Dionizosa na omawianym kylikcie, będącym przykładem malarstwa wazowego okresu archaicznego, pokrywa się z formą nielicznych zachowanych z tego czasu posągów kultowych boga. Jeden z przykładów pochodzi z Naksos<sup>12</sup>. Na północnym krańcu wyspy, w kamieniołomie nad wioską Apollonas, leży niedokończony 10,5-metrowy posąg z początku VI w. p.n.e. Był przeznaczony do pozamiejskiego sanktuarium w Yria, gdzie miał stanąć przy świątyni wzniesionej już z początkiem VIII w. p.n.e., a do około połowy VI w. p.n.e. czterokrotnie przebudowywanej<sup>13</sup>. W zgiętej prawej ręce, gdzie pozostała nieopracowana warstwa kamienia, bóg miał trzymać kantaros<sup>14</sup>. Kielich, w VI w. p.n.e. powszechnie uznany jako atrybut Dionizosa i symbol wyspy, widniał na monetach wybijanych przez Naksos<sup>15</sup>. Wskazywał na kultywowanie winnej latorośli<sup>16</sup> i na kult boga w dwóch aspektach – oddzielnie czczono Dionizosa Meilichiosa i Bachusa<sup>17</sup>. W obu przypadkach przedstawiano go, alternatywnie do całopostaciowych posągów, w formie maski wykonywanej – w zależności od epitetu kultowego – z drewna figowca lub dzikiej winnej latorośli<sup>18</sup>. Taki wizerunek oddziaływał intensywniej poprzez

<sup>9</sup> Carpenter, *Dionysian Imagery...*, s. 76–97; A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Götterborg 1987, s. 9–10.

<sup>10</sup> W podobny sposób został ukazany Dionizos, trzymający ryton i dorodną gałąź winnej latorośli, na medalionie zdobiącym wnętrze kyliksu Siana (nr inw. MNK XI-1227, ze zbiorów Fundacji Książąt Czarotoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie). Po sklejeniu naczynia w XIX w. przedstawienie zostało jednak przemalowane i w wielu miejscach zachodzą wątpliwości co do pierwotnego wyglądu tej sceny, por. CVA *Cracovie*, s. 9, pl. 4,3.

<sup>11</sup> Por. A. Minto, *Il Vaso François*, Firenze 1960; Carpenter, *Dionysian Imagery...*, s. 76.

<sup>12</sup> Naksos była miejscem epifanii Dionizosa w postaci źródła winnego (por. Simon, *o.c.*, s. 288), a w dionizyjskiej tradycji złotego wieku wyspa obfitowała w naturalne źródła mleka, miodu, wina; por. Eurypides, *Bachantki*, parodos 72nn., pierwsze stasimon 370nn.

<sup>13</sup> V. Lambrinoudakis, G. Gruben [i in.], *Naxos – Das Heiligtum von Gyroula bei Sangri*, „Antike Welt”, 4, 2002, s. 389, 391; G. Gruben, *Naxos und Delos*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 112, 1997, s. 293nn; idem, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München 2001, s. 375nn.

<sup>14</sup> G. M. Hedreen, *Silens in Attic Black-Figure Painting: Myth and Performance*, Ann Arbor 1992, s. 89.

<sup>15</sup> *Sylloge Nummorum Graecorum* (SNG), vol. III: *The Lockett Collection. Part ii, Sicily–Thrace (Gold and Silver)*, by E. S. G. Robinson, London 1939, 261.

<sup>16</sup> W wyobrazeniach mitycznych uprawą i produkcją wina zajmowali się na wyspach satyrowie, którzy należeli także do jego orszaku, tiazosu.

<sup>17</sup> Por. niżej.

<sup>18</sup> Athenaios, *Deipnosophistai*, 3,78c. (Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł., wstępem i koment. opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Poznań 2010, s. 209); K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Kraków 1997, s. 113.

połączenie sprzecznych, zaskakujących odczuć, wyzwolonych epifanią boga w postaci ludzkiej twarzy pozbawionej jednak *zoé* (gr. ‘życie’, ‘istnienie’)<sup>19</sup>. Maska symbolizowała obecność boga podczas jego nieobecności związanej z pobytym w podziemiu<sup>20</sup>, wyrażała bliskość i jednocześnie boski dystans, a jej nieruchome olbrzymie oczy nieodparcie przykuwały uwagę.

Wyobrażenie Dionizosa pod postacią maski, odnoszące się do jego posągu kultowego w formie ksoanonu<sup>21</sup>, występuje w scenie namalowanej w manierze Malarza Londynu E 342 na lekycie czerwonofigurowym z około 470 r. p.n.e. (il. 3)<sup>22</sup>. Widoczna jest tu maska boga w wieńcu bluszczowym, zawieszona na kolumnie, poniżej owiniętej szatą i gałązkami bluszczu. Na częściowo zasłoniętym przez posąg stoliku stoi kantaros. Czynności kultowe spełnia celebrantka-bachantka z rozwianymi włosami, zbliżająca się żywym krokiem do posągu Dionizosa, wyciągając ku niemu ręce. Całe jej ciało spowija drobno sfałdowany długi chiton z naciągniętymi na dłonie rękawami, sprawiającymi wrażenie rozpostartych skrzydeł<sup>23</sup>. Odstawiony na bok tyrsos<sup>24</sup> bachantki dekoruje gałązka bluszczu.

Forma posągu i czynności kultowe kobiety pozwalają odnieść tę scenę do ateńskiego święta Lenajów<sup>25</sup>. Ich nazwa wywodziła się od *lenos* – miejsca wytłaczania i przechowywania wina. Celebrantkami były bachantki, menady, na obszarze jońskim zwane też *lenai*. Święta odbywały się z początkiem roku, w czasie przesilenia, ze względu na związek mie-

<sup>19</sup> Kerényi, *o.c.*, s. 80; W. F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933, s. 81nn.

<sup>20</sup> Kerényi, *o.c.*, s. 239.

<sup>21</sup> Sama drewniana maska była przedmiotem kultu w świątyni w słynnym z uprawy winnej latorośli demie Ikarion (Dionisos). Fragmentarycznie zachował się pochodzący stamtąd posąg tronującego Dionizosa z kantarosem w dłoni (540–530 p.n.e.), którego oblicze nawiązywało do znanych z tego okresu masek na wazach greckich; por. Kerényi, *o.c.*, s. 238; Simon, *o.c.*, s. 276.

<sup>22</sup> Nr inw. MNK XI-1252, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie, zob. W. Froehner, *Collection van Branthege*, Bruxelles 1892, nr 143; A. Frickenhaus, *Lenäenvasen*, Berlin 1912, s. 36, nr 15; P. Bieńkowski, *O lecytach greckich w krakowskich zbiorach*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 1, Kraków 1919, s. 17–19, nr 11, fig. 9, 10; G. Q. Giglioli, „Annuario della Regia Scuola Archeologica Italiana di Atene”, IV–V, 1921–1922, s. 134n., fig. 3, 4; Beazley, *Greek Vases...*, s. 30n.; L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932, 123nn.; CVA *Cracovie*, s. 13, pl. 10, 6; Beazley, *Attic Red-Figure...*, s. 672, 14 (atrybucja: Painter of Slight Nolans and Lekythoi).

<sup>23</sup> S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Mainz 1998, s. 55.

<sup>24</sup> W malarstwie wazowym od około 520 r. p.n.e. menady trzymają dodający im godności i odróżniający od satyrów i nimf tyrsos, jako symbol wtajemniczenia w rytę dionizyjskie. Z formuły tych rytuałów w owym czasie kształtowała się tragedia, w której występowały chóry menad, trackich opiekunek Dionizosa; por. Simon, *o.c.*, s. 292n.

<sup>25</sup> Athenaios, II, 465A: „Fanodemos podaje, że Ateńczycy przynosili do sanktuarium Dionizosa na bagnach moszcz winny i po wyjęciu go z kadzi mieszali na cześć boga i sami go również próbowali. Stąd też wziął się przydomek Dionizosa – Limnajski (Bagienny), gdyż najpierw mieszano moszcz z wodą i zmieszany pito. Z tego też powodu nimfy nazwano żywicielkami Dionizosa, ponieważ woda zmieszana z winem zwiększa jego objętość. Rozweseleni tą mieszką [Ateńczycy] czcili Dionizosa pieśniami i tańcami, nazywając go Piękną Ukwieconym (Euanthes), Dithyrambosem, Bakcheutasem i Bromiosesem”, tłum. za: Atenajos, *o.c.*, s. 868; Kerényi, *o.c.*, s. 235–239.

sięcy zimowych z Dionizosem. Chłody, szczególnie dotkliwie odczuwane w *gamelionie*<sup>26</sup> (styczeń/luty), wpływały korzystnie na proces sklarowania trunku, wtedy też po raz pierwszy otwierano kadzie (*pithoi*) z młodym winem (*gleukos*). Święto obchodzono przy należącej do najstarszych w Atenach świątyni<sup>27</sup> boga na moczarach (*en limnais*) na południe od Akropolu, gdzie czczono go pod postacią ksoanonu<sup>28</sup>. Funkcję kapłanek, podobnie jak w Antesteriach, pełniły czcigodne kobiety *gerairai*, wśród których znajdowała się żona archonta *basileusa*<sup>29</sup>. Świątynię w przedstawieniu na lekycie symbolizuje forma wyobrażenia boga: kolumna oznacza świątynię, maska Dionizosa zawieszona na kolumnie spowitej długą szatą – posąg kultowy<sup>30</sup>. Gałązki bluszczu, w naturze rozrastającego się w zielone dywany i pnącego się po drzewach, są aluzją do witalnej mocy boga podczas świąt, odbywających się w porze zimowej, gdy winorośl zamiera. Był to czas narodzin boga, któremu składano w ofierze *gleukos*, urządzano komos oraz wystawiano komedię. Jej radosny i satyryczny charakter pozwalał oddać się zabawie w trudnym zimowym okresie. Zarówno podczas najstarszych komosów, jak i w komedii praktykowane było pokrywanie twarzy fusami, tworzącymi rodzaj maski. Podczas wspomnianych świąt ateńskich, Lenajów, Dionizos przejawiał swe podwójne pochodzenie i funkcję, ale także bliskie im charakterem Dionizje odnosiły się do jego tracko-beockiej proveniencji. Natomiast w czasie Antesteriów czczono boga wegetacji przybyłego z wysp.

Wśród przedstawień powstających od około V w. p.n.e. Dionizosa ukazywano w scenach mitologicznych często już w nowy sposób – jako młodzieńca bez brody, przy czym

<sup>26</sup> Na wyspach zwany też *lenaion*, por. Hezjod, *Prace i dni*, 504; Deubner, o.c., s. 123nn.

<sup>27</sup> Tukidydes, II 15, 4. Sanktuarium znajdowało się w obrębie murów Temistoklesa (Isaios, 8,35) na zachodnim stoku Akropolis. Temenos podzielony był na małą część południową ze świątynią Dionizosa oraz *oikos* – większą część północną z ołtarzem pośrodku oraz piwnicami do przygotowywania wina. Umiejscawianie Lenaionu w pobliżu agory łączy się z koniecznością wskazania miejsca, gdzie zbierali się uczestnicy kultu. W przypadku tej lokalizacji stok Akropolu gwarantował korzystną „widownię” lub też w miejscu tym znajdował się drewniany teatr. Informacja Pauzaniasa (I 20,3) identyfikująca sanktuarium z zainicjowanymi przez Pizystrata Dionizjami i ufundowaną tam świątynią Dionizosa Eleutherosa wynika z przeniesienia uroczystości Lenajów do teatru Likurga i stojącej w pobliżu drugiej świątyni boga z początku V w. p.n.e., por. W. Judeich, *Topographie von Aten*, Chicago 1994, s. 290–296. Świątynia na moczarach, ze względu na powiązanie jej podmokłego otoczenia z bagnami lernejskimi, skąd Dionizos zszedł do podziemia, była również miejscem składania ofiar podczas Choes, drugiego dnia Antesteriów (Arystofanes, *Żaby*, 216–219).

<sup>28</sup> Forma posągu Dionizosa Kadmeiosa w Tebach w postaci kolumny okrytej brązową blachą (*stylos*; por. Pauzaniasz, 9,12,4: „razem z piorunem, który uderzył w Semele, spadł z nieba pień drzewa. Polidor zaś miał go przyozdobić spiżem...”), charakterystyczna już dla okresu minojskiego, występowała również na terenie Atyki jako statua kultowa czczona tak podczas Lenajów, jak i Dionizjów; por. Simon, o.c., s. 271, 276.

<sup>29</sup> S. C. Humphreys, *The Strangeness of Gods: Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford 2004, s. 232, 241, 267.

<sup>30</sup> Podobny związek istniał w mitologii egipskiej w opowieści o Ozyrysie. Jego sarkofag obrósł wrzosem, z którego wykonano podporę w pałacu królewskim w Byblos (czyżby aluzja do importowania drewna cedrowego?). Izyda zabrała trumnę z powrotem do Egiptu, natomiast pień owinięty cienkim płótnem, skropiony wonnościami, pozostał jako posąg kultowy w jej świątyni. Symbolem boga w kolumnie jest *dzed*, jako amulet znany od okresu I dynastii; por. Plutarch, *De Iside et Osiride*, XV–XVI, 357; A. Niwiński, *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 1992, s. 206; Kerényi, o.c., s. 238.

w aspekcie kultowym zachowywana była postać dostojnego brodatego boga z długimi włosami<sup>31</sup>. Konwencja ta, złagodzona miękkimi konturami stylu bogatego, widocznymi na fragmencie wazy z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie dekorowanej przez malarza bliskiego Malarzowi Millin<sup>32</sup>, występuje do ostatniej ćwierci V w. p.n.e. Niewątpliwy wpływ na upowszechnienie nowego wizerunku w malarstwie wazowym miały wykonane według projektu Fidiasza w latach 442–440 p.n.e. rzeźby młodzieńczego Dionizosa, siedzącego wśród zgromadzenia bogów na fryzie wschodnim ateńskiego Partenonu i nieco później – około 432 r. p.n.e. – ukazanego w pozycji półleżącej w przyczółku wschodnim świątyni<sup>33</sup>. Istotne znaczenie dla ukształtowania się takiego typu ikonograficznego musiały mieć też źródła literackie opisujące nie tylko dorosłego Dionizosa, ale też jego dzieciństwo spędzone pod opieką nimf-menad<sup>34</sup>.

Dionizos był bogiem czczonym głównie przez lud za możliwość odczuwania i oddawania się radości<sup>35</sup>, przejawiającej się w prostych czynnościach, jak taniec rolników podczas pracy przy winie czy udział w ekstatycznych bachanaliach. Radość prowadziła do wyzwolenia, zadowolenia, poczucia braku odpowiedzialności, którą była obciążona jednostka tkwiąca w strukturach społecznych. Jako bóg teatru, maski, Dionizos symbolizował zawartą w *ekstasis* możliwość uwolnienia i zmieniania swej tożsamości. Rytuały dionizyjskie miały funkcję katartyczną, pozwalały w tańcu rozładować napięcie, emocje.

Dołączenie do tiazosu gwarantowało szczęście<sup>36</sup>. Przedstawienie młodzieńczego Dionizosa zdobi powstałą w połowie IV w. p.n.e. pelike w stylu kerczeńskim z Grupy Późnych Kraterów<sup>37</sup>, należąca do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>38</sup>. Tiazos, towarzyszący Dionizosowi w scenach mitologicznych, ale także w ilustracjach rytów dionizyjskich, tworzą satyrowie i menady, którymi stały się według *Hymnu homeryckiego do Dionizosa* (26) nimfy opiekujące się małym bogiem.

Układ kompozycyjny pary Dionizosa i Ariadny pomiędzy dwoma satyrami, wprowadzony przez Lydosa, jak również otoczenie pary tiazosem przez Malarza z Heidelbergu<sup>39</sup> około połowy VI w. p.n.e., było powtarzane w zmieniających się konwencjach stylistycznych na późniejszych wazach, co jest widoczne zwłaszcza w „cytowaniu” pozy satyrów. Na krakowskiej pelike kerczeńskiej scenę ramują satyrowie, z których ten przy Dionizosie

<sup>31</sup> Carpenter, *Dionysian Imagery...*, s. 105.

<sup>32</sup> Nr inw. MNK XI-A-355/2 (niepublikowany). Por. M. B. Moore, *The Athenian Agora*, vol. XXX, *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery*, Princeton 1997, s. 129.

<sup>33</sup> B. F. Cook, *The Elgin Marbles*, London 2007, s. 46, 62; J. Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001, s. 35.

<sup>34</sup> Homer, *Iliada*, 6.130nn.

<sup>35</sup> Homer *Iliada*, 14.325; Hezjod, *Teogonia*, 941.

<sup>36</sup> E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, Kraków 2002, s. 75n.

<sup>37</sup> И. И. Вдовиченко, *Керченские вазы*, „Bosporos Studies”, III (Simferopol 2003), s. 427n., rys. 11.

<sup>38</sup> Nr inw. MNK XI-A-361. Por. K. Moczulska, *Zabytki antyczne z północnych wybrzeży Morza Czarnego w Dziale Sztuki starożytnej w Muzeum Narodowym w Krakowie* [w:] *Skarby znad Morza Czarnego*, red. J. Bodzek, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–czerwiec 2006, Kraków 2006, s. 67n.

<sup>39</sup> Schöne, o.c., s. 49–53.



przypomina swojego ukazanego *en face* odpowiednika z kyliksu Malarza Amasisa<sup>40</sup>. Przy nim unosi się Eros. Pośrodku przedstawienia tańczą zwróceniem tyłem do siebie sam bóg trzymający tyrsos i menada/Ariadna grająca na tympanonie. Kobieta – lekko odchylna do tyłu w religijnym uniesieniu – przyciąga spojrzenia pozostałych postaci. Dla wzbogacenia efektu kolorystycznego karnację kobiety i Erosa oddano w kolorze białym, natomiast biżuteria miała pierwotnie barwę żółtą.

Podobieństwo ikonograficzne Ariadny i menady ma swoje uzasadnienie mitologiczne, podobnie jak związek pomiędzy postaciami Afrodyty i Ariadny, które niekiedy są także przedstawiane w niemal identyczny sposób. W malarstwie czarnofigurowym występuje postać kobieca przy Dionizosie, która jest często interpretowana jako Ariadna, choć żadna inskrypcja nie podaje jej imienia<sup>41</sup>. Ich związek małżeński jest jednak poświadczony w sposób pośredni przez przedstawienie na amforze Eksekiasa z około 540–530 p.n.e.<sup>42</sup>, ukazujące ich syna Oinopiona, stojącego z oinochoe w dłoni przed Dionizosem. Młodzieniec kontynuuje nauki swego boskiego ojca, przekazując Chiotom metody wyrobu wina. Boską parę ukazywano najczęściej stojącą twarzą w twarz. W starszych przedstawieniach Ariadna wykonuje związany z aktem zaślubin gest *anakalyptēria*, czyli odsłaniania himationu okrywającego jej głowę. Od ostatniej ćwierci VI w. p.n.e. pojawiają się sceny „pierwszego spotkania” (?)<sup>43</sup> i towarzyszącej mu rozmowy – sugeruje to gest zgiętej ręki Ariadny z otwartą dłonią; ukazywano także sceny orszaku weselnego i bankietu. Również w malarstwie czarnofigurowym można znaleźć pierwsze przedstawienia Dionizosa i Ariadny siedzących obok siebie<sup>44</sup>. Pomimo tendencji narracyjnej w malarstwie czarnofigurowym nie zachodzi tu prawdopodobnie związek z ceremonią zaślubin, lecz ukazany jest raczej „zwyczajny dzień” boskiego małżeństwa, choć nie można też wykluczyć, że scena ta ewokowała u ówczesnych Greków skojarzenia z jakimś wydarzeniem mitycznym<sup>45</sup>.

Na wazach czarnofigurowych Ariadna trzyma niekiedy w prawej dłoni wieniec, o którym jest mowa we fragmencie tekstu Ferekydesa<sup>46</sup> z V w. p.n.e.: Dionizos ofiarował go małżonce w prezencie weselnym, a później umieszczony został wśród gwiazd. Wieniec był uważany powszechnie za symbol miłości. W późnoklasykcznych przedstawieniach za wprowadzenie aury miłości odpowiadał Eros, a jego obecność pozwala identyfikować menadę jako Ariadnę. Tendencja do przejmowania roli bachantki przez Ariadnę występuje od ostatniej ćwierci VI w. p.n.e., a coraz częstsza stawała się w IV w. p.n.e. Jej funkcja została określona poprzez poślubienie Dionizosa i przyłączenie do orszaku boga.

<sup>40</sup> Por. wyżej.

<sup>41</sup> Hedreen, *o.c.*, s. 36.

<sup>42</sup> Londyn, British Museum B 210; Beazley, *Attic Black-Figured...*, s. 144,7.

<sup>43</sup> Hedreen, *o.c.*, s. 36–51. W późniejszym malarstwie czerwonofigurowym moment pierwszego spotkania zachowuje pełną spójność atmosferę, lecz Ariadna ukazywana jest siedząca na łożu w nawiązaniu do jej wcześniejszego snu.

<sup>44</sup> H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1951, s. 117–122.

<sup>45</sup> Hedreen, *o.c.*, s. 49n.

<sup>46</sup> F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, 3F 148.

Wiele scen malarstwa wazowego odnosi się do tego mitologicznego wydarzenia, które ocierało się też o świat śmiertelników – Ariadna jako panna młoda mogła poszczycić się boskimi dziadkami, ale w wyniku ich „mezaliansów” młoda dziewczyna, córka króla kretańskiego Minosa i Pazyfae, nie należała do grona bogów. Główna strona pelike kerczeńskiej<sup>47</sup> z warsztatu Malarza Hippolita<sup>48</sup> z około połowy IV w. p.n.e. (il. 4) ukazuje nagiego Dionizosa, siedzącego na płaszczu rozłożonym na niewidocznej skale, który wspiera się lekko na lewej ręce, a w prawej trzyma tyrsos. Głowę zwraca w lewo ku siedzącej obok Ariadnie, która lewą rękę opiera na stojącym obok tympanonie, prawą wskazując na siebie. Jej tors zdobi skrzyżowana między piersiami wstążka, a zsunięty himation osłania dolną część ciała<sup>49</sup>. Włosy podtrzymuje *sphendone* założona pod krobylos. Bizuterię, kolczyki, naszyjnik i bransoletki zaakcentowano białą farbą, obecnie miejscami już nie zachowaną. Pomiędzy boską parą unosi się zwrócony ku Ariadnie Eros, wspierający się na ramieniu Dionizosa, lewą rękę wyciągając w kierunku Ariadny. Rozpostarte skrzydła tworzą tło dla oddanego białą farbą ciała, ozdobionego przechodzącym dwukrotnie przez tors naszyjnikiem. Na ziemi leży róg. Po lewej scenę zamyka stary satyr w bluszczowym wieńcu, spoglądający ku stojącemu po przeciwnej stronie młodemu satyrowi opartemu na ramieniu Ariadny. Spojrzenia Dionizosa i Erosa skierowane na Ariadnę czynią z niej główną osobę przedstawienia, co jest podkreślone dodatkowo wykonywanym przez nią gestem; poprzez układ ciał postaci są połączone symetrycznie (Dionizos i Ariadna) i w odbiciu lustrzanym (Ariadna i młody Satyr; Dionizos i Eros).

Przedstawienie zdobiące pelike, określane jako „hieros gamos”, odnosiło się pierwotnie do boskiej pary Zeusa i Hery, i ogólnie do świętego związku pomiędzy bogami, zawartego zgodnie z wszystkimi zwyczajami ceremonii zaślubin śmiertelników. W tym kontekście hierogamia Dionizosa i Ariadny jest wyjątkowym przypadkiem, który jednak uchodził za mitologiczne uzasadnienie aktu małżeństwa pomiędzy ludźmi i rytu zaślubin Dionizosa i *basiliny* podczas ateńskich Antesteriów, świąt dionizyjskich obchodzonych w miesiąc po Lenajach.

W micie Dionizos, pan wysp egejskich, w odróżnieniu od boga tebańskiego, czczono go podczas Lenajów, przybył na wyspę Naksos<sup>50</sup>, gdzie odnalazł śpiącą Ariadnę. Tam też odbył się ich ślub. Pomimo że Ariadna urodziła się jako śmiertelniczka, Zeus obdarzył ją wiecznym życiem i młodością<sup>51</sup>. Na górze Drios, skąd wstąpili na Olimp, znajdowało się

<sup>47</sup> Nr inw. MNK XI-1082, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie, zob. Beazley, *Greek Vases...*, s. 71; CVA *Cracovie*, pl. 13,4; V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Ch.*, Mainz am Rhein 1994, s. 43.

<sup>48</sup> Por. K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Leipzig 1934, s. 88nn., 101 nr 364 (Ermitaż 6791), 55. 141 nr 514 (pelike London E 435).

<sup>49</sup> Podobnie jest przedstawiona siedząca Afrodyta na fragmencie kyliksu Malarza z Jenu z końca V w. p.n.e., por. Paul-Zinserling, *o.c.*, s. 70n., tab. 11.2.

<sup>50</sup> Hyginus, *Astronomica*, II 5, mówi o wysepce Dia, położonej u wybrzeży Krety tuż przy Amnisos. Według Diodora Sycylijskiego (V 51,3) to Naksos nazywała się początkowo Dia, a wówczas Palatia, rafa przed portem, mogła być miejscem wydarzeń mitologicznych; por. Kerényi, *o.c.*, s. 112nn.

<sup>51</sup> Hezjod, *Teogonia*, 948. Ariadna jako kobieta śmiertelna spoczęła w Argos (Pauzaniasz, 2,23,8) w pobliżu sanktuarium „kretańskiego Dionizosa” i świątyni Afrodyty; inny jej grób znajdował się także w Amathus na Cyprze w świętym gaju Afrodyty, por. Otto, *o.c.*, s. 168.



miejsce kultu Dionizosa o dwóch przydomkach: Meilichios i Bachus oraz Ariadny, jako śmiertelniczki i boskiej małżonki, która przewodziła bachantkom w tiazosie<sup>52</sup>. Obdarzona złotą koroną Afrodyty, była uważana za jej odpowiedniczkę na ziemi<sup>53</sup>, a same zaślubiny z Dionizosem były postrzegane jako apoteoza śmiertelniczki. Znaczący układ rąk postaci na krakowskiej pelike – wskazującego na siebie samą gestu Ariadny i jednoczesne zbliżenie dłoni jej i Erosa – sugeruje moment wręczania wstążki, motyw występujący w przedstawieniach przygotowania panny młodej do zaślubin.

Pozycję Ariadny jako małżonki boga ugruntował w okresie klasycznym Eurypides (*Hippolytos*, 339). Przedstawienie półnagiej bogini nawiązuje do scen przygotowań do zaślubin. Skromność kobiet ubranych w chiton i himation, ukazanych we wnętrzu domowym, należąca do konwencji malarstwa wazowego w V w. p.n.e., pod koniec wieku ustąpiła śmiało malowanym odsłoniętym torsom. Malarz krakowskiej pelike nie oddaje realistycznego ubioru, lecz poprzez nawiązanie do przedstawień Afrodyty stwarza odpowiednią dla tego tematu atmosferę. Celem ukazania nagiego ciała jest zaakcentowanie jego boskiego piękna – „idealnej półnagości”<sup>54</sup>.

Czas powstania omówionej pelike pokrywa się z *akme* Praksytelesa<sup>55</sup>, którego zasługą jest wprowadzenie istotnych zmian ikonograficznych w postaciach mitologicznych w stosunku do epoki klasycznej. Zwieńczeniem procesu stopniowego odsłaniania ciała, ukazywania go przez cienką tkaninę chitonu, jest wyobrażenie Afrodyty Knidyjskiej, stworzone około 350 r. p.n.e. Rzeźbiarz poprzedził je posągami Afrodyty, wykonanym około 370 r. p.n.e. dla Tespiów, którego rzymską kopię z końca I w. p.n.e. jest Wenus z Arles<sup>56</sup>. Półnaga bogini jest okryta zsuniętym na biodra himationem, podkreślającym je poziomo ułożonymi obfitymi fałdami, którego koniec ma przerzucony przez zgiętą lewą rękę. Jej lekko sfalowane włosy, podtrzymywane podwójną opaską, rozdzielone nad czołem, zebrane są w węzeł nad karkiem. Prawa ręka jest zrekonstruowana, a atrybuty – jabłko i lustro – dodane w sposób dowolny, lecz układ ramienia wskazuje jednoznacznie na jej lekkie uniesienie. Tak przedstawiona Afrodyta przypomina siedzącą Ariadnę na omawianej pelike, co jest widoczne w układzie szaty odsłaniającej tors, uczesaniu włosów podtrzymywanych opaską, w geście uniesionej zgiętej prawej ręki. Złota korona połączyła obdarzoną nieśmiertelnością kobietę z boginią, co wyjaśniałoby dodatkowo sens zaczerpnięcia wzorca przez Malarza pelike z nieco wcześniej powstałej rzeźby Praksytelesa.

Silny ładunek erotyczny niesie nieco późniejszy wizerunek satyra odpoczywającego (*Anapauomenos*), niezwykle popularny w starożytności, zachowany w licznych kopiach i często inspirujący nowe formy posągów<sup>57</sup>. Praksyteles przeniósł tę dionizyjską postać

<sup>52</sup> Nonnos, *Dionysiaca*, 47,664 nn.

<sup>53</sup> Związek ten wyraźny jest na Cyprze, gdzie czczono Ariadnę Afrodytę; na Delos Afrodyta otrzymała przydomek *αρνή* ('nietykalna, czcigodna'), bliski alternatywnie występującej formie imienia Ariadny – „Ariagne”; por. Otto, *o.c.*, s. 169nn.

<sup>54</sup> S. Moraw, *Schönheit und Sophrosyne*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 118, 2003, s. 43.

<sup>55</sup> Pliniusz, *Historia Naturalis*, XXXIV, 51–52, podaje czas 104. olimpiady.

<sup>56</sup> J.-L. Martinez, *Praxitéle*, katalog wystawy, Musée du Louvre, Paris 2007, s. 34.

<sup>57</sup> Martinez, *o.c.*, s. 14–17.

z dzikiej strefy pozamiejskiej do kulturowej przestrzeni *polis*, nadając mu wygląd efeba, atlety. Upozowanie oddaje naturę satyra. Młodzieńcze ciało o miękkiej muskulaturze rzeźbiarz ukazał w postawie rozluźnionej, z mocnym przegięciem bioder, wynikającym z nieco nonszalanckiego wsparcia się prawym przedramieniem na pniu drzewa. Lewą ręką satyr podtrzymuje przewieszoną przez tors skórę pantery, odsłaniając genitalia. Z gestem tym koresponduje delikatny prowokujący uśmiech. Są to subtelne aluzje w duchu epoki do zwierzęcej, ityfalicznej postaci sylena-satyra z okresu archaicznego<sup>58</sup>. Układ nóg oraz w tym kontekście nieuzasadnione poufale wsparcie na ramieniu Ariadny, sugeruje nawiązanie do powszechnie znanego wzorca, jakim mógł być powstały w tym czasie posąg satyra.

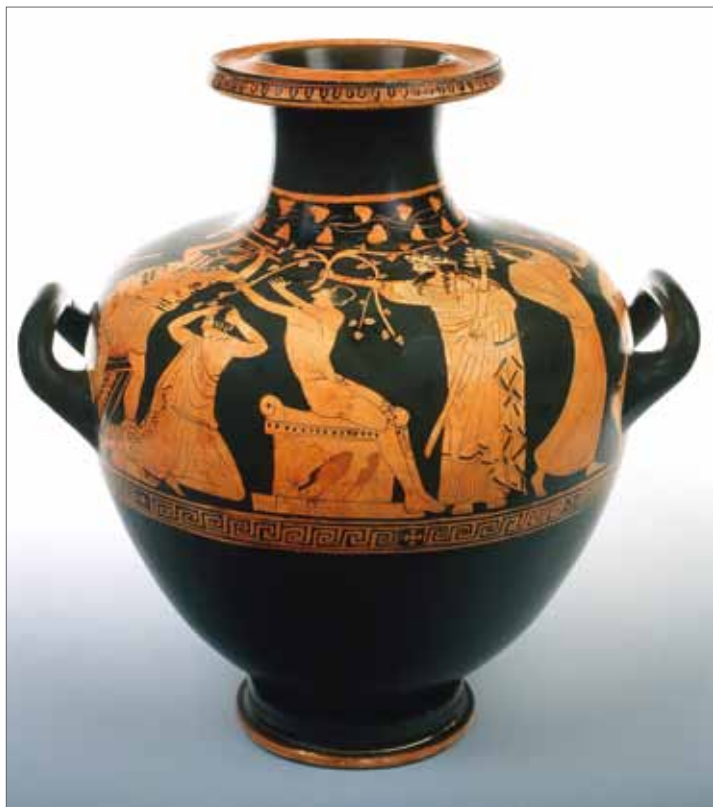
Tematyka dionizyjska występowała najczęściej na naczyniach sympozjalnych, związanych ze sferą męską, rzadziej na wazach wiązanych z kobietami, jak hydrie (kalpis), czy na czerwonofigurowych lektych. Dionizosa przedstawiano w kontekście mitologicznym i kultowym, a jego zmienny charakter oddaje bogata ikonografia, rozwijająca się od okresu archaicznego do późnoklasycznego, którą ilustrują omówione powyżej przykłady. Ukazują one także zależność kreowanych przez malarzy scen na wazach od wzorców statuarycznych. Z satyrami i menadami tworzącymi orszak boga identyfikowali się uczestnicy komosu i kobiety sprawujące kult boga. Jego przystępność i obecność na co dzień w życiu Greków raczących się winem – darem Dionizosa – wpłynęły na popularność tematów dionizyjskich zarówno w sztuce, jak i w literaturze. Inaczej niż to było w przypadku innych bogów olimpijskich, tylko w wyobrażeniu boskiego związku Dionizosa i Ariadny śmiertelnicy mogli ujrzeć siebie, co pokazuje pantomima opisana przez Ksenofonta na zakończenie uczyty (*Uczta* 9, 2–4):

Ariadna, szanowni goście, wejdzie do komnaty wspólnej dla niej i Dionizosa. Wkrótce potem przybędzie Dionizos, trochę podпиты na uczycie u bogów, i wejdzie do niej, i będą wesoło zabawiać się z sobą.

Rzeczywiście po tych słowach weszła najpierw Ariadna, wystrojona jak panna młoda, i usiadła na tronie, a ponieważ nie zjawiał się jeszcze Dionizos, zagrano na flecie melodię bakchiczną. Wtedy dopiero zebrani mieli sposobność podziwiać sztukę tanecmistrza. Ariadna zaraz od pierwszych dźwięków słuchała z takim przejęciem, że z całego jej zachowania i z twarzy każdy mógł spostrzec, że się upaja melodią. Nie wyszła na spotkanie Dionizosa, nawet nie wstała, ale widać było po niej, że tylko z trudem może spokojnie usiedzieć na miejscu. Dionizos zbliżył się do niej krokiem tanecznym, jak ktoś bardzo zakochany, usiadł jej na kolanach, objął i pocałował. Ariadna wyglądała na zawstydzoną, odwzajemniała mu się jednak ścisnąc go i tuląc miłośnie do siebie. Na ten widok goście raz bili brawa, a raz wznosili okrzyki<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> J. Daehner, *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 120, 2005, s. 267–272.

<sup>59</sup> Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1967.



1. Kalpis czerwonofigurowa Późnego Manierysty, 460–450 p.n.e., nr inw. MNK XI-1225, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. M. Studnicki)



2. Kyliks czarnofigurowy Malarza Amasisa, 550–540 p.n.e., nr inw. MNK XI-30, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. M. Studnicki)



3. Lekyt czerwonofigurowy Malarza Londynu E 342, około 470 p.n.e., nr inw. MNK XI-1252, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. M. Studnicki)



4. Pelike kerczeńska, 360–350 p.n.e., nr inw. MNK XI-1082, ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w depozycie w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. M. Studnicki)