

Joanna Zalewska-Jura

Gatunek satyrowy jako narzędzie polityczne Pizystratydów

Collectanea Philologica 9, 113-122

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Hanna ZALEWSKA-JURA
(Łódź)

GATUNEK SATYROWY JAKO NARZĘDZIE POLITYCZNE PIZYSTRATYDÓW

DE GRAECORUM FABULIS SATYRICIS, QUAE INSTRUMENTUM POLITICUM PISISTRATIDARUM PUTARI POSSINT

*Initia fabulae satyricae difficilius cognosci posse videntur quam origines tragediae Graecae. Non est tamen dubium quin utrumque dramatis genus ab eadem stirpe, quam in cultu Bacchi invenimus, ortum sit. Eam rationem gravissimam ad causam exponendam habemus, cum species hilara tragediae mutata sit in temporis spatio ab **μικροῦ μάχοι** et **γελόκα Ἰσχυῖ** ad **μάχοι καὶ Πρατῖνη**. Poeta Pratina, qui Phliunte in Peloponneso natus est, dramatis satyrici inventor ab antiquis scriptores habebatur. Res memoratu digna est, quod omnes antiquiores sive Pratinae aequales poetae tragici, quos noverimus: Thespis, Choerilus, Phrynichus, Aeschylus Athenienses fuerant. Quaestio autem oritur, quo modo poeta peregrinus in scaenam Atticam cum fabulis suis intraverit. Explicatio testimoniorum concludere licet Pratinam paulo post anno quingentesimo vicesimo ante Christum novum ludum scaenicum Atheniensibus ostendisse. Poeta Athenas invitatus esse a Pisistratidis videtur, ut spectatoribus Atheniensium antiquum celebrandi Bacchi morem postulantibus drama lascivium monstraret. Eo modo tyranni instrumento politico, cui nomen "panem et circenses" est, usi approbationem auctoritatemque sibi apud populum acquisiverunt.*

Zasygnalizowane w tytule zagadnienie wiąże się z przyczynami, dla których dramat satyrowy zaistniał w kalendarzu Wielkich Dionizjów i na kilka dziesięcioleci zagościł w teatrze ateńskim.

Wprowadzenie dramatu satyrowego na scenę ateńską tradycja przypisuje Pratinasowi z Fliuntu, peloponeskiego miasta leżącego kilkanaście kilometrów na południe od Koryntu. W księdze *Suda s.v. Pratinas* czytamy:

Πρατῖνῆς, Φλιεσίου, ποιητῆς τραγῳδῶν. ἐκ τῆς γῆς τῆς κατὰ Κοῖραν. Ἰσχυῖ οὐλοπιπέδοι, καὶ πρῖν τοῦ ἔργου τῶν Σατύρων. [...] καὶ δὲ ἔματα μὴ πᾶσι πᾶσι, ἵνα Σατύροι, ἵνα πᾶσι πᾶσι.¹

¹ „Mieszkaniec Fliuntu, tragic; współzawodniczył z Ajschylosem i Chojrilosem w czasie Siedemdziesiątej Olimpiady. Pierwszy napisał dramaty satyrowe [...] i wystawił pięćdziesiąt dramatów, w tym 32 satyrowe. Raz zwyciężył”; tłum. H. Z.-J.

Z informacji bizantyńskiego leksykografa wynika, że w latach 499–496, przypadających na Siedemdziesiąt Olimpiadę, Pratinas był w Atenach i współzawodniczył w agonie tragicznym z Ajschylosem i Chojrilosem. Nie znaczy to wcale, że na ten okres przypada sceniczny debiut Pratinasa w Atenach. Wiadomo, że ok. 502–501 r., w wyniku reorganizacji obchodów Wielkich Dionizjów, do agonu tragicznego wprowadzona została zasada tetralogii: każdy z trzech współzawodniczących tragików do swojej tragicznej trylogii obowiązany był dołączyć dramat satyrowy². Proporcja trzydziestu dwu dramatów satyrowych Pratinasa w stosunku do ogółem pięćdziesięciu jego sztuk wskazuje, że dramaturg musiał wcześniej pojawić się w Atenach ze swoimi satyrowymi inscenizacjami³. W precyzyjniejszym datowaniu pomagają świadectwa ikonograficzne. Po 520 r. na attyckich malunkach wazowych pojawiają się przedstawienia satyrów, pozostające pod wpływem dramatu. Ukazani są w nowych sytuacjach: jako atleci lub z kitharami, albo z włóczniami, w towarzystwie Heraklesa czy Hermesa, których można uznać za dramatycznych protagonistów⁴. I. Gallo zanalizował wśród innych naczyń attycką wazę z Salerno, datowaną przez Beazleya na lata 520–500⁵, przedstawiającą śpiącego Heraklesa w otoczeniu siedmiu satyrów, którzy próbują okraść herosa, jeden z nich gra na aulosie. Obecność protagonisty oraz aulety pozwoliła badaczowi jednoznacznie uznać to przedstawienie za dramatyczne⁶. Należy zaznaczyć, że chronologię najstarszych malowideł wazowych, uznanych przez uczonych za dramatyczne, musimy traktować w kategoriach *terminus ante quem*, w związku z tym można przyjąć, z dużym prawdopodobieństwem, że dramat satyrowy Pratinasa pojawił się na ateńskiej scenie niedługo po 520 r. Taka chronologia wprowadzenia dramatu satyrowego ma ważne konsekwencje dla ustalenia przyczyn zaistnienia tego gatunku w teatrze greckim. Podważa także panujący w nauce⁷ dłużej niż do połowy XX w. powszechny pogląd, że dramat satyrowy od początku swego istnienia na scenie ateńskiej był czwartym elementem składowym tetralogii.

² Od tej daty rozpoczynają się oficjalne *didaskalia*, por. M. K o c u r, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 11; G. T h o m s o n, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1956, s. 241; R. S e a f o r d, *Euripides, Cyclops*, Oxford 1984, s. 15.

³ L. R o s s i, *Il dramma satiresco*, „Dioniso 61 (1991), fasc. II, s. 16–17, szukając uzasadnienia dla zaproponowanej hipotezy o politycznych przyczynach (reformy Klejstenesa) wprowadzenia do teatru ateńskiego dramatu satyrowego, datuje to wydarzenie na ok. 500 r. p.n.e.

⁴ Por. P. V o e l k e, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001, s. 26–27.

⁵ *ARV*² 1699.

⁶ *Un drama satiresco arcaico in testimonianze vascolari del territorio salernitano*, „Atene e Roma” 34 (1989), s. 1–13.

⁷ T. S i n k o, *Zarys historii literatury greckiej*, t. I, Warszawa 1959, s. 334, 339; S. S r e b r n y, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 118, 124; W. S t e f f e n, *Grecki dramat satyrowy*, „Eos” 47 (1954/1955), fasc. 2, s. 62; A. W. P i c k a r d - C a m b r i d g e, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927, s. 90; M. B i e b e r, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961, s. 53 n. W wielu opracowaniach pogląd ten jest nadal aktualny.

Wśród rzeczników tezy, że dramat satyrowy wprowadzony został do dramatycznych obchodów dionizyjskich zaledwie kilkanaście lat po tragedii jako autonomiczna sztuka, należy wymienić takich uczonych, jak: G. Thomson⁸, R. Seaford⁹, L. Rossi¹⁰, L. Paganelli¹¹ i ostatnio P. Voelke¹². Do przedstawionych wyżej matematyczno-logicznych i ikonograficznych argumentów na rzecz zaproponowanego datowania dramatu satyrowego warto dodać jeszcze jeden (dotychczas dziwnym trafem niezauważony przez badaczy) natury socjologicznej; wydaje się, że dramat satyrowy musiał zyskać sobie dużą popularność, aby zostać włączonym do agonu tragicznego jako jego integralna część składowa. Trudno wyobrazić sobie, aby jakiegokolwiek widowisko zostało narzucone ateńskiej publiczności wbrew jej woli, przeciwnie, musiało być wprowadzone na jej wyraźne życzenie. Zatem publiczność musiała mieć czas, aby oswoić się z nowym gatunkiem scenicznym, zaaprobować go i wreszcie uznać za wystarczająco ważny element Wielkich Dionizjów, aby dołączyć go do *d i d a s k a l i ó w*. Takie zmiany nie zachodzą w obyczajowości z roku na rok, potrzeba na nie znacznie więcej czasu, że nie wspomnimy o procedurach instytucjonalnych.

Wypada teraz przejść do kwestii przyczyn, które zainicjowały obecność tego gatunku w teatrze.

Źródła starożytne zawierają różne, choć niewykluczające się wzajemnie, wyjaśnienia. Jedno znajduje się w *Ars Poetica* Horacego (w. 220–224):

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
mox etiam agrestis satyros nudavit et asper
incolumni gravitate iocum temptavit eo quod
inlecebris erat et grata novitate morandus
spectator functusque sacris et potus et exlex.¹³

⁸ G. Thomson, *op. cit.*, s. 242: „Dramat ten został importowany do konwencji ateńskiej przez Pratinasa w ciągu ostatniego ćwierćwiecza szóstego stulecia p.n.e. i wówczas budowa jego upodobniła się do budowy tragedii, która już była bliska dojrzałego stadium. W ostatniej dekadzie tegoż stulecia, kiedy uroczystości miejskich Dionizjów ateńskich uległy reorganizacji, dano tej sztuce stałe miejsce w nowej konwencji tetralogicznej, które to miejsce utrzymała ona bez wyjątku niemal przez całe stulecie”.

⁹ R. Seaford, *op. cit.*, s. 13–15.

¹⁰ L. Rossi, *op. cit.*, s. 14: „In principio si presentava come spettacolo indipendente, poi cominciò precedere le tragedie, finché alla fine occupò, nella tetralogia drammatica, l'ultimo posto”.

¹¹ L. Paganelli, *Il drama satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena*, „Dioniso” 59 (1989), fasc. II, s. 225.

¹² P. Voelke, *op. cit.*, s. 18–19.

¹³ Tłum. J. Sękowski:

Ten, kto walczył o kozła w tragicznym utworze,
Wkrótce wprowadził leśnych satyrów półnago,
Dopuścił ostry dowcip, lecz zawsze z powagą,
By dać widzowi jakąś nowość i przynętę.
Pijanemu, co spełnił obowiązki święte.

Widać, że, według Horacego, dramaty satyrowe, jako *grata novitas*, miały zatrzymać w teatrze widza, który wziął udział w rytualnych obrzędach (*functus sacris*), był nietrzeźwy (*potus*) i był *exlex*, cokolwiek ten eufemizm miałby oznaczać¹⁴. Na uwagę zasługuje wzmianka o uczestnictwie w świętych obrzędach (*sacra*), po których trzeba było zatrzymać widzów w teatrze. Wiadomo, że uroczysta *thysia* (jeśli tak rozumieć *sacra* u Horacego) mogła mieć miejsce przed rozpoczęciem agonu tragicznego w danym dniu, czyli przedstawienie dramatu satyrowego następowałoby bezpośrednio po rytualnym składaniu ofiar, a więc poprzedzałoby sekwencję tragiczną. Tak odczytane testimonium Horacego można zaliczyć na korzyść hipotezy o wprowadzeniu dramatu satyrowego (*grata novitas*) jako niezależnego od trylogii tragicznej widowiska, które mogło poprzedzać tę trylogię. Jeśliby dramat satyrowy miał otwierać dzień teatralny, to kiedy widz znalazłby czas na osiągnięcie stanu upojenia alkoholowego? Nie wydaje się, by można traktować dosłownie świadectwo Horacego; *licentia poetica* zaowocowała w tym przypadku skrótem myślowym, w wyniku którego w jednym zdaniu połączone zostały dwie sprawy: wprowadzenie dramatu satyrowego i zwrócenie uwagi na praktykę picia w czasie uroczystości. Zresztą z wcześniejszych wersów (208–210) wynika, że Horacy uważał zwyczaj nadmiernego raczenia się winem w czasie przedstawień za późniejsze zjawisko w rozwoju teatru. Jest też bardzo prawdopodobne, że i pod względem chronologii nie jest poeta dokładny, że *sacra* spełnione były na początku dnia, a widownię zatrzymywałaby w teatrze perspektywa obejrzenia dramatu satyrowego pod koniec dnia. Nie jest też wykluczone, że Horacy połączył w jedną całość kilka przekazów i obiegowych opinii dotyczących tradycji wystawiania dramatu satyrowego, wprowadzając w swojej informacji pewne zamieszanie, które może sprowadzić na manowce zbyt wnikliwego interpretatora. Można przyjąć, że w jakimś okresie istnienia zasady tetralogii dramaty satyrowe pełniły funkcję magnesu przyciągającego widownię, ale trudno dać wiarę, by taka funkcja spowodowała wprowadzenie gatunku na scenę. Trudno nie zgodzić się ze zdaniem R. Seaforda, gdy mówi: “But it is improbable that Horace, or his source, believed that in earliest phase of the tetralogy a significant section of the audience watched the tragedies in a state of intoxicated impatience”¹⁵. Nie jest wykluczone, że podstawą uwagi Horacego o nietrzeźwym widzu było mniej lub bardziej fałszywe przekonanie, że dzień spędzony w teatrze musiał zakończyć się wieczornym pijaństwem.

Zacytowany fragment *Ars Poetica* był parafrazowany w IV w. n.e. przez gramatyka Diomedesa (I, 491, 4–12 Keil):

¹⁴ Zdaniem R. Seaforda, *op. cit.*, s. 26, termin ten należy rozumieć jako skłonność do agresywnych zachowań pod wpływem wina.

¹⁵ *Ibidem*, s. 27.

Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non heroas aut reges, sed Satyros induxerunt ludendi causa iocandique, simul ut spectator inter res tragicas seriasque Satyrorum iocis et lusibus delectaretur, ut Horatius sensit his versibus: „Carmine [...] spectator”.

Podobnie pisał Marek Wiktorinus (VI, 81, 37–82, 9 Keil):

Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stilum medium est. Haec apud Graecos metri species frequens est sub hac condicionis lege, ut non heroas aut reges, sed Satyros inducat ludendi iocandique causa, quo spectatoris animus inter tristes res tragicas Satyrorum iocis et lusibus relaxetur, quod Horatius his versibus testatur: „Carmine [...] spectator”.

Obydwaj gramatycy wyraźnie zwracają uwagę na inny aspekt obecności dramatu satyrowego; zgodnie z *Ars Poetica* pijany widz był tak daleki od potrzeby relaksu po obejrzeniu tragedii, że trzeba go było zatrzymywać; według Diomedesa i Wiktorina publiczność potrzebowała umysłowego odpoczynku po absorbującej powadze tragedii. U Horacego nie ma wzmianki o emocjach wywołanych zetknięciem się z tragicznymi losami bohaterów; jego *grata novitas* może odnosić się do zmiany poważnego nastroju lub, co bardziej słuszne, do oryginalności nowego gatunku. Wydaje się, że Diomedes i Wiktorinus wyciągnęli wiarygodny wniosek z charakteru dramatu satyrowego oraz jego ostatniego miejsca w tetralogii. Pytanie, czy ich wniosek można uznać za trafny. Arystoteles niejednokrotnie zwraca uwagę w *Poetyce* (np. VI, 1449b, 25 i n.; IX, 1451b, 25 i n., XIII, 1453a), że zadaniem tragedii jest dostarczanie emocjonalnej ulgi, wynika to zresztą z definicji gatunku i jego katartycznej funkcji¹⁶; widowisko, które z natury swojej ma dobroczynne działanie dla ludzkiej *psyche*, nie wymaga „zaworu bezpieczeństwa” w postaci mniej poważnego i mniej dostojnego przedstawienia. Poza tym funkcja łagodzenia emocji wzbudzonych przez tragedię nie znajduje uzasadnienia dla okresu poprzedzającego wprowadzenie reguły tetralogicznej i po jej zaniechaniu ok. 340 r.¹⁷, odkąd wystawiano jeden dramat satyrowy w czasie świąt ku czci Dionizosa jako preludium. Świadectwo Diomedesa i Wiktorina pięć wieków później poparł Focjusz (II 502 P.), twierdząc, że celem dramatu satyrowego było rozładowanie (**διεξουσij**) napięcia tragicznego. We współczesnej nauce rzecznikiem poglądu o dramacie satyrowym jako środku rozładowującym emocje towarzyszącym spektaklom tragicznym jest D. Sutton. Jego zdaniem dramat satyrowy ma za zadanie dostarczenie

¹⁶ Podobną funkcję przypisywał tragedii G o r g i a s z (*Pochwała Heleny*, 8, 10), mówiąc, że wywołuje grozę, litość, tęsknotę, a jednocześnie sprawia przyjemność, oddala cierpienie, oczarowuje i zmienia duszę jakąś magiczną siłą.

¹⁷ *Inscriptiones Graecae*, II, 2, 2320; w inskrypcjach dotyczących Dionizjów z lat 341–339 wymieniony jest jeden tytuł dramatu satyrowego na początku listy, co pozwala wnioskować, że wystawiano go jako wstępne widowisko, prawdopodobnie poza właściwym konkursem.

„komicznej ulgi”¹⁸. Jednak „komicznej ulgi” mogła równie dobrze dostarczyć komedia, zwłaszcza odkąd została wprowadzona do programu Wielkich Dionizjów ok. 488–486 r. p.n.e.¹⁹ Poza tym trudno wyobrazić sobie, aby widz ateński, po latach trwania agonów tragicznych, poczuł nagle znużenie i przygnębienie wywołane powagą tragedii do tego stopnia, aby domagać się lżejszej sztuki, która złagodzi napięcie; gdyby tak miało być w istocie, publiczność wymusiłaby na organizatorach dionizyjskiego festiwalu znacznie dalej idące następstwa. Nie można kwestionować, że na jakimś etapie istnienia konkursów tragicznych dramat satyrowy dostarczał dawki optymizmu, ale nie była to chyba wyjściowa funkcja gatunku.

Zdaniem D. Suttona, w niwelującą napięcie funkcję dramatu satyrowego miałyby się wpisywać tendencja do wykorzystywania go jako *mock-tragedy*²⁰. Jednakże dokonana przez R. Seaforda gruntowna analiza dających się zidentyfikować kombinacji tetralogicznych wskazuje, że tematyczna więź między trylogiami tragicznymi i sztukami satyrowymi widoczna jest jedynie w didaskaliach tetralogii Ajschylosa²¹. W twórczości pozostałych tragiczków taki związek prawdopodobnie albo z pewnością nie zachodzi. Wynika zatem, że dramat satyrowy nie musiał kontynuować opowiadania z trylogii, a w wyborze jego tematu autorzy kierowali się innymi względami. W związku z tym nęcąca hipoteza D. Suttona o dramacie satyrowym jako parodii tragedii należących do tej samej tetralogii nie może się ostać bez zastrzeżeń. Jeśli u Ajschylosa obserwujemy tematyczną łączność między tragediami a dramatem satyrowym, jest to wynikiem tendencji tragika do zachowania ciągłości jednego opowiadania, z którą zerwał Sofokles. Trzeba podkreślić, że, obecne u Ajschylosa tematyczne powiązanie sztuk składających się na tetralogię, usprawiedliwia teorię o „odbrązawiającej” tragedię funkcji dramatu satyrowego

Demetrios nazwał dramaty satyrowe **tragwid...a pa...zousa** (*De elocutione* 169). Określenie to z pewnością oddaje obiegową opinię o charakterze dramatu satyrowego i jego specyficznym humorze. Można zatem mieć wątpliwości, czy dramat satyrowy zaistniał na scenie **prōj diĒcusin**, ale nie można wątpić, że taką funkcję – nie bez racji – mu przypisywano²².

Starożytne źródła wspominają o jeszcze jednej ważnej przyczynie wprowadzenia dramatu satyrowego. Wiąże się ona z powiedzeniem **Oūd n prōj tōn**

¹⁸ D. Sutton, *The Satyr Play*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, eds. P. E. Easterling, E. J. Kenney, Oxford 1985, s. 353.

¹⁹ Według informacji zawartej w Księdze *Suda* (s.v. *Chionides*), komedia miała zostać wprowadzona do Wielkich Dionizjów osiem lat przed wojnami perskimi, czyli przed 480/479; por. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 286–287.

²⁰ D. Sutton, *op. cit.*, s. 349.

²¹ R. Seaford, *op. cit.*, s. 21–23.

²² Zdaniem L. Paganello, *op. cit.*, s. 224, początkową funkcją dramatu satyrowego było rozśmieszanie widzów.

Diònusun. Według świadectwa Plutarcha (*Quaest. conv.*, I,1,5), zrodziło się ono, kiedy pod wpływem Frynicha i Ajschylosa tragedie wypełniły **μῦθοι καὶ πᾶσι**, czyli kiedy gatunek ten zmienił swój charakter na poważny. Wzmiankę u Plutarcha rozwija Zenobiusz (s.v. **Οὐδὸν πρὸς τὸν Διόνυσον**):

'Epeid% tîn corîn "x ĆrcÁj e„qismšnwn diqŰrambon ³dein e,j tîn Diònusun, of poihta` Űsteron "kbEntej t%n sun»qeian taŰthn Ašantaj ka` KentaŰrouj grEfein "pece..rhsan. Űqen of skèptontej elegon, OŰdèn prŰj Diònusun. di | goàn toàto toŰj SatŰrouj Űsteron edoxen aŰtoçj ina m% dokî sin "pil anqEnesqai toà qeoà²³.

Także leksykograf bizantyński zamieszcza w Księdze *Suda* wyjaśnienie pochodzenia tego powiedzenia²⁴. Jego wersja pokrywa się z informacją Zenobiusza: powiedzenie powstało z chwilą, gdy utwory pisane początkowo ku czci Dionizosa straciły wyraźny dionizyjski charakter i treść.

Trzy przywołane testimonia dowodzą, że widz ateński zdolny był wyrażać opinię o kształcie swojego teatru i że ta opinia nie była ignorowana, skoro w efekcie dramat satyrowy znalazł swoje miejsce na scenie. Ponadto wskazują, co ów widz chciał oglądać. Czy rzeczywiście domagał się nieustannego powtarzania widowisk traktujących o mitach dionizyjskich, które funkcjonowały wszak w ograniczonej ilości? Wątpliwe, bo z czasem stałoby się to po prostu nudne. Chodziło raczej o przywrócenie pewnej specyfiki spektakli, tego co Arystoteles scharakteryzował za pomocą wyrażen *geloia lexis* i *mikros mythos*, a co zastąpiły *mythoi* i *pathe*. Czyli widz chciał akcentów typowej dla świąt dionizyjskich wesołości, beztrudnej swobody, zabawy²⁵. Podkreślmy raz jeszcze: nie zabiegał o spektakl rozładowujący napięcie emocjonalne, ale o powrót widowiska gwarantującego dobrą rozrywkę. Można jednak snuć wątpliwości: jeśli taka była wola publiczności ateńskiej, dlaczego nie wymusiła wcześniej na władzy jej zadośćuczynienia? Z pewnością nawet pod panowaniem Pizystratydów dysponowała stosownymi środkami nacisku. Dlaczego przez kilkanaście, lub przynajmniej kilka lat, widz pozwolił co roku w czasie Wielkich Dionizjów trapić swój umysł cierpieniami tragicznych herosów? Na to pytanie można udzielić kilku, uzupełniających się wzajemnie, odpowiedzi.

1. Nie wiemy, w jakim tempie przebiegała ewolucja charakteru tragedii między tradycyjną datą wystawienia przez Tespisa pierwszej tragedii w 534 r. a hipotetycznym terminem pojawienia się dramatu satyrowego Pratinasa po 520 r. Plutarch wiąże proces „udostojnienia” się tragedii z twórczością Frynicha

²³ „Od początku chóry zazwyczaj śpiewały dytyramb ku czci Dionizosa, później poeci odeszli od tego zwyczaju i zaczęli opisywać Ajasów i Centaurów. Publiczność, widząc to, mówiła: <to nie ma nic wspólnego z Dionizosem>. I dlatego potem, jak się wydaje, wprowadzono im Satyrów, aby nie zapomnieli o bogu”; tłum. H. Z.-J.

²⁴ S.v. **Οὐδὸν πρὸς τὸν Διόνυσον**.

²⁵ Por. W. Steffen, *De Graecorum fabulis satyricis*, Wrocław 1979, 8–10.

i Ajschylosa; jest to logiczny wniosek wyciągnięty z charakteru znanych mu sztuk obydwu autorów, ale odejście od *geloia lexis* i *mikros mythos* w historii tragedii musiało nastąpić jeszcze przed debiutem Ajschylosa, które miało miejsce ok. 500 r. Jest prawdopodobne, że pewnych zmian w klimacie gatunku dokonał Chojrilos, pierwszy po Tespisie tragik, o którym słyszymy. Nie mogły być to rewolucyjne, znaczące innowacje, skoro przeszły bez echa. Według leksykonu *Suda* (s.v. *Chojrilos*), pierwsze z szesnastu zwycięstw w agonie tragicznym miał odnieść w czasie Sześćdziesiątej Czwartej Olimpiady (523–520) i był autorem aż 160 dramatów. Oczywiście druga część informacji jest wyraźnie zawyżona, ale wiadomość chronologiczna nie budzi zastrzeżeń. Na uwagę zasługują zachowana u gramatyka z przełomu III i IV w. n.e. Mariusza Plotiusza Sacerdosa wzmianka, że Chojrilos był królem dramatów satyrowych (*De Metris*, VI, 508 Keil). Wiadomo także, że miano najlepszego twórcy dramatów satyrowych starożytni przyznawali Ajschylosowi (Pausaniasz II, 13, 6; Diogenes Laertios, II, 133). Chyba ocena Plotiusza jest nieco przesadzona, zwłaszcza że gramatyk chciał ubrać ją w formę wzorcowego *metrum Choerileum*²⁶, ale niewykluczone, że stanowi świadectwo, jak ważne miejsce w twórczości Chojrilosa zajmowały dramaty satyrowe, które, zgodnie z naszymi obliczeniami, pojawiły się niedługo po pierwszym zwycięstwie poety w agonie tragicznym²⁷. Co się natomiast tyczy Frynicha, pierwszą uchwytną datą związaną z jego działalnością są lata 511–508, kiedy miał odnieść zwycięstwo w agonie tragicznym²⁸.

Przedstawione informacje pozwalają domniemywać, że do czasu pojawienia się dramatu satyrowego tragedia zmieniała swoje oblicze stopniowo, powoli tracąc dionizyjski, tzn. wesoły, charakter, intrygując widownię nowatorstwem i nie pozwalając jej się znudzić ani znużyć.

2. Od 534 r. przez lata agon tragiczny osiągnął już z pewnością taką rangę i znaczenie polityczne, społeczne, religijne i ekonomiczne, że wpisał się na stałe w tradycję obchodów Wielkich Dionizjów²⁹. Rezygnacja z widowisk tragicznych, czy nawet zmniejszenie ich liczby na rzecz spektakli o mniejszym ciężarze gatunkowym, bo taka miałaby być wola publiczności, byłoby ciosem zadany

²⁶ Na temat interpretacji wiadomości przekazanej przez Plotiusza, kwestionującej dramaty satyrowe w twórczości Chojrilosa, por. A. W. P i c k a r d - C a m b r i d g e, *op. cit.*, s. 97.

²⁷ Z twórczości Chojrilosa poświadczony jest tylko jeden tytuł dramatu *Alope*, osnutego wokół attyckiego mitu o herosie Tryptolemosie. Dwa zachowane strzępy utworu nie pozwalają określić nawet w przybliżeniu gatunku dramatu. Nie wynika to także z przekazanego przez Pausaniasza streszczenia (I, 14, 3). Trudno zrozumieć, na jakiej podstawie W. S t e f f e n zaliczył *Alope* do dramatów satyrowych i umieścił w opracowanym przez siebie zbiorze *Satyrographorum Graecorum fragmenta*, Poznań 1952, s. 116.

²⁸ *Suda* s.v. *Frynichos*.

²⁹ Na temat rangi Wielkich Dionizjów, przygotowania festiwalu i jego przebiegu cenne studium oparte o najnowsze światowe osiągnięcia badawcze i gruntowną analizę tekstów źródłowych przedstawił M. K o c u r, *op. cit.*, s. 253–312.

kształtującemu się obyczajowi, gwałtem dokonanym na wyrosłej z kultu religijnego tradycji. Trzeba podkreślić jeszcze jeden ważki aspekt: Wielkie Dionizje niemal od pierwszych lat przestały być lokalnym attyckim świętem religijnym, stały się świętem panhelleńskim, manifestacją siły i znaczenia Aten. Zatem dokonywanie drastycznych zmian w porządku uroczystości klóciłoby się z interesami *polis* na arenie polityki zagranicznej.

3. Kiedy mówimy, że widz ateński domagał się przywrócenia rozrywkowych elementów w widowiskach tragicznych, dopuszczamy się pewnego uogólnienia. Jest oczywiste, że widownia nie stanowiła monolitu o jednakowej wrażliwości, gustach, intelektualnych potrzebach. Części widowni odpowiadały przedstawienia tragiczne, część szukała innego rodzaju rozrywki. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że ta pierwsza grupa rekrutowała się z warstw uprzywilejowanych, zamożnych, wykształconych, drugą natomiast stanowił prosty lud attycki. Wydaje się, że właśnie ta druga część, niewątpliwie liczniejsza, przyczyniła się wprowadzenia nowej atrakcji do widowisk teatralnych, jaką był dramat satyrowy.

W ten sposób dochodzimy do rozwiązania problemu początkowego celu dramatu satyrowego. Mógł nim być populistyczny gest Pizystratydów, skierowany do określonej, ale znacząco licznej, części publiczności teatralnej; zainicjowanie nowego typu przedstawienia, które odpowiadałoby jej gustom. Zastosowanie politycznej strategii, znanej pod nazwą *panem et circenses* zawsze spełniało swoje zadanie; urzeczywistnienie woli społeczeństwa w mniej ważnej sprawie zyskiwało poparcie dla władzy i jednocześnie odwracało jego uwagę od ważkich problemów społecznych, politycznych czy ekonomicznych. A jeśli udaje się jeszcze danej władzy poprzeć swoje działanie względami religijnymi, to taki manewr demagogiczny gwarantuje sukces. Czyż nie na podobnych przesłankach oparł Pizystrat wprowadzenie Wielkich Dionizjów do kalendarza świąt państwowych? Szukając poparcia chłopstwa attyckiego, ustanawia religijny festiwal wzorowany na Wiejskich Dionizjach, obchodzonych od dawna na wsiach³⁰. Jego synowie zjednują sobie lud Aten i całej Attyki o wiele mniejszym kosztem: zapraszają Pratinasa do wystawienia dionizyjskiej w klimacie sztuki satyrowej. Jednocześnie fakt, że autor pochodzi z Peloponezu jest politycznym gestem w stronę Sparty, a także ukłonem w kierunku arystokratycznej młodzieży zauroczonej lakońskimi nowinkami³¹. Krótko mówiąc, dramat satyrowy pełnił początkowo funkcję, którą dziś nazwalibyśmy „społeczna”, podyktowaną pobudkami politycznymi zręcznych demagogów³².

³⁰ Por. S. Srebrny, *op. cit.*, s. 120.

³¹ L. Paganelli, *op. cit.*, 246–248, podkreśla występującą w dramatach satyrowych krytykę arystokratycznej *paideia*, opartej na fascynacjach Spartą.

³² Również L. Rossi, *op. cit.*, s. 16–17, sformułował hipotezę o funkcji politycznej dramatu satyrowego; przesuwając datę pojawienia się Pratinasa na ok. 500 r., powiązał ją z reformami

Ciekawe, że na przestrzeni kilku dziesięcioleci istnienia dramatu satyrowego w konwencji tetralogicznej jego funkcja zmieniała się wprost proporcjonalnie do upływu czasu i uwarunkowań społeczno-politycznych; na podstawie kruchych ułamków satyrowej twórczości Ajschylosa nie jesteśmy w stanie ocenić związków jego twórczości satyrowej z aktualiami; zachowana część *Tropicieli* Sofoklesa zawiera niewiele aluzji do współczesności autora, ale *Cyklop* Eurypidesa – jedyna zachowana w całości sztuka satyrowa – jest tak pełna odniesień do realiów historycznych, politycznych, społecznych i kulturowych, że w żadnym wypadku nie da się prawidłowo odczytać jej odautorskiego przesłania bez związku z współczesnymi poecie aktualiami.

Klejstenesa. Konfrontując charakter wiejski dramatu satyrowego z miejskim charakterem tragedii, sugerował, że dramat satyrowy musiał odpowiadać potrzebom wieśniaków. Zdaniem włoskiego badacza, funkcja ta miała jednocześnie aspekt psychologiczny, polegający na administrowaniu politycznymi emocjami *polis*. Por. także interpretację funkcji politycznej u P. V o l k e, *op. cit.*, s. 387–389.