

Hanna ZALEWSKA-JURA
(Łódź)

O POCZĄTKACH GRECKIEGO DRAMATU SATYROWEGO

Poszukując źródeł dramatu satyrowego, stajemy przed trudniejszym zadaniem niż próba ustalenia genezy tragedii czy komedii attyckiej. Nie dysponujemy bowiem podobnym, jak w przypadku tych gatunków dramatycznych, zasobem antycznych tekstów z zakresu teorii literatury¹. Największy starożytny autorytet w tej dziedzinie, Arystoteles, nie poświęca najmniejszej uwagi dramatowi satyrowemu w swej *Poetyce*. Co prawda nie jest wykluczone, że omówił interesujące nas zagadnienie w jakimś niezachowanym traktacie², ale możliwe również, iż wzorem swego mistrza, Platona³, ignorował jego istnienie lub uznawał za mało znaczący gatunek sceniczny. Przyjmując jednak, że Arystoteles zlekceważył dramat satyrowy, możemy przypuszczać, iż takie stanowisko nie pozostało bez echa u uczonych aleksandryjskich; mogło zaważyć na niskiej ocenie gatunku w tzw. „nauce oficjalnej” reprezentowanej przez kręgi skupione wokół Aleksandryjskiego Musejon. Dysponujemy świadectwem, że uczeń Arystotelesa, Chamaileon, w traktacie *O Tespisie* wspominał o przyczynach wprowadzenia dramatu satyrowego do agonu tragicznego⁴. Aleksander z Pleuronu, poeta i filolog, miał zajmować się w Bibliotece Aleksandryjskiej uporządkowaniem dzieł tragików, w tym również dramatów satyrowych⁵. Dowodu zainteresowania badaczy aleksandryjskich możemy doszukiwać się w *Ars Poetica* Horacego (w. 220–250). Zawarty tu wykład poety

¹ Najwcześniejsze zdawkowe odniesienia do dramatu satyrowego u Platona (*Uczta*, 222d), Ksenofonta (*Uczta*, IV, 19), Arystofanesa (*Kobiety na Święcie Tesmoforiów*, 157) niewiele mówią.

² Niemal wszyscy badacze twórczości Arystotelesa są zgodni co do tego, że zachowany do naszych czasów średniowieczny rękopis *Poetyki* zawiera niekompletny tekst. Na temat stanu zachowania dzieła: H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, tłum., oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. XIII–XVII.

³ Najciekawsze źródła przedarystotelesowej myśli teoretycznej w zakresie literatury – dialogi Platona: *Państwo*, *Prawo*, *Ion*, *Fajdros*, milczą na temat dramatu satyrowego.

⁴ *Suda* s.v. Οὐδδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

⁵ Zob. *Kleines Wörterbuch des Hellenismus*, hrsg.v. H. H. Schmitt, E. Vogt, Wiesbaden 1988, s. 131.

o istocie i funkcji dramatu satyrowego nosi znamiona aleksandryjskiej szkoły badawczej⁶. Do przedstawionej przez Horacego teorii nawiązywali późniejsi gramatycy: Diomedes, Marek Wiktorinus, Focjusz, do których wypadnie jeszcze powrócić.

Najwięcej informacji dotyczących dramatu satyrowego znajdujemy w leksykonie *Suda* z X w. n.e. Niestety, leksykon ten zawiera nie zawsze pewne wiadomości, co powoduje, że badacze podchodzą do nich czasami z przesadną ostrożnością i częściej niż w przypadku innych źródeł kwestionują ich wiarygodność.

Wobec takiego stanu rzeczy, próbując ustalić genezę dramatu satyrowego, skazani jesteśmy w znacznej mierze na domysły i hipotezy oraz weryfikację i interpretację danych pochodzących ze starożytnych źródeł piśmiennych i ikonograficznych. Trudno zatem podzielać optymizm Wiktora Steffena, najwybitniejszego polskiego znawcy dramatu satyrowego, kiedy stwierdza: „Podczas gdy początkowe etapy powstania i rozwoju tragedii greckiej osnute są dla nas mgłą i giną w mrokach różnych niejasności, to początek i rozwój dramatu satyrowego jest, jak się zdaje, o wiele przejrzystszy i pewniejszy”⁷. Z drugiej strony trzeba jednak przyznać, że sformułowana przez uczonego teoria o początkach dramatu satyrowego usprawiedliwia taki optymizm⁸.

Dramat satyrowy, tak jak tragedia i komedia, sięga korzeniami kultu Dionizosa i ten fakt pozostaje poza dyskusją. Nie wkraczając w rozległy obszar złożoności religii dionizyjskiej, ograniczmy się do zasygnalizowania formalnego dualizmu tegoż kultu: (1) powszechny, otwarty dla zwolenników boga – dawcy wina, radości, zapomnienia – manifestujący się w ludycznych pochodach, procesjach, pieśniach, (2) mistyczny, tajny, dostępny dla grona wtajemniczonych, którzy przeszli etapy inicjacji. Wydawałoby się, że ta druga forma nie powinna oddziaływać na powstanie jakiegokolwiek gatunku dramatycznego ze względu na swoją ezoteryczną naturę. Często podkreślana przez znawców przedmiotu, najbardziej charakterystyczna cecha kultów misteryjnych – ich tajność – utrudnia bowiem ekspandowanie sekretnych rytów poza krąg wtajemniczonych⁹. Z kolei attyckie Antesteria zdają się

⁶ Zob. R. Seaford, *On the Origins of Satyric Drama*, „Maia” 28 (1976), s. 209; S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wyb., oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. LXVIII–LXX.

⁷ W. Steffen, *Grecki dramat satyrowy*, „Eos” XLVII (1954/1955), fasc. 2, s. 59.

⁸ W opublikowanej 24 lata później łacińskojęzycznej rozszerzonej znacznie wersji wspomnianego artykułu (W. Steffen, *De Graecorum fabulis satyricis*, Wrocław 1979), mimo pojawienia się w europejskiej literaturze przedmiotu nowych interpretacji, m.in. w oparciu o świadectwa ikonograficzne, uczonego nie zrewidował swojego stanowiska.

⁹ Na temat kultu Dionizosa istnieje obfita literatura umożliwiająca wnikliwą analizę zagadnienia; bogatą bibliografię wraz z cennymi uwagami na temat kultu Dionizosa i innych kultów misteryjnych czytelnik znajdzie w III rozdziale monografii J. Czerwińskiej, *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999, s. 183–254.

dowodzić, że mistyczny rytuał może być celebrowany w czasie publicznego święta.

Wyjściowe wskazówki do poszukiwań początków dramatu satyrowego znajdujemy wbrew oczekiwaniom w IV rozdziale *Poetyki* Arystotelesa. We fragmencie mówiącym o początkach tragedii (1449a) czytamy:

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠδὲξήθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. [...] ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελόιας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύθη¹⁰.

Zacytowany passus pozwala wysnuć następujące wnioski:

1. Jeśli źródła dwóch spośród trzech gatunków dramatycznych tkwią, zdaniem Arystotelesa, w pieśniach kultowych ku czci Dionizosa – dytyrambach dla tragedii i falloforiach dla komedii, to również dramat satyrowy, genetycznie z nimi związany, powinien wywodzić się z dionizyjskiej pieśni kultowej¹¹.

2. Jeśli, jak pisze filozof, tragedia narodziła się ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, a przybrała dostojną formę (ἀπεσεμνύθη), porzuciwszy krótkie wątki i żartobliwy język, który zawdzięcza pochodzeniu ἐκ σατυρικοῦ, to między dytyrambem a tajemniczym *satyrikon* zachodzi poważniejszy związek niż wspólne pokrewieństwo z kultem dionizyjskim.

Sformułowanie, że tragedia pochodzi ἐκ σατυρικοῦ wywołało wśród badaczy burzliwą dyskusję, której należy poświęcić uwagę przede wszystkim dlatego, że termin *satyrikon* jest kluczowy dla naszych rozważań, a poza tym dlatego, że pozwoli ocenić słuszność konkluzji wyprowadzonych z zacytowanego fragmentu Arystotelesa.

Z pewnością *satyrikon* nie oznacza dramatu satyrowego, co sugerowałoby fonetyczne podobieństwo tych wyrażań. Wówczas bowiem trzeba by przyjąć, że tragedia zrodziła się z dramatu satyrowego¹². Takie przekonanie stałoby w wyraźnej sprzeczności z aleksandryjskim poglądem zachowanym w *Ars*

¹⁰ Tłum. H. Podbielskiego (Arystoteles, *op. cit.*) „Zarówno tragedia, jak komedia narodziły się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, komedia – z improwizacji intonujących pieśni falliczne, które jeszcze dzisiaj wykonuje się w wielu miastach. Tragedia rozwinęła się zatem stopniowo przez udoskonalanie każdego pojawiającego się elementu i po przejściu wielu przeobrażeń zatrzymała się w rozwoju, kiedy osiągnęła swą najdoskonalszą postać. [...] Tragedia uzyskała poza tym odpowiednią wielkość porzuciwszy krótkie wątki i żartobliwy język, które zawdzięczała swemu pochodzeniu z dramatu satyrowego”.

¹¹ S. Seaford, *op. cit.*, s. 211–212, opierając się na innych przesłankach, dochodzi do tego samego wniosku.

¹² Wydaje się, że S. Witkowski (*Tragedia grecka*, Lwów 1930, t. I, s. 28–114), dostrzegł w dramacie satyrowym etap na drodze do powstania tragedii.

Poetica Horacego (w. 220–221), że dramat satyrowy był późniejszym dodatkiem do tragedii oraz obnażałoby niekonsekwencję samego Arystotelesa, jakoby tragedia wywodziła się jednocześnie z dytyrambu i dramatu satyrowego. Co do tego, że *satyrikon* nie jest tożsamy z dramatem satyrowym badacze są zgodni, co więcej, żarliwie polemizują ze zwolennikami przeciwnego stanowiska, nie wymieniając ich jednak z nazwiska¹³.

Gwałtowna debata nad kontrowersyjnym ustępem *Poetyki* i nie zawsze trafne próby jego interpretacji doprowadziły do zakwestionowania wiarygodności Arystotelesa. Uczynił tak A. W. Pickard-Cambridge w cenionej do dziś pracy *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Zdaniem uczonego, δὴ τὸ ἔκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν może oznaczać zarówno „through its ceasing to be satyric drama” jak i „through its passing out of a shape in which it was grotesque”¹⁴. Patrząc z tej perspektywy Pickard-Cambridge nie mógł pogodzić się z myślą, żeby imponująca powaga tragedii wyrosła z obscenicznego dramatu satyrowego, nie wydało mu się również możliwe istnienie jakiegoś prymitywnego rodzaju dytyrambu, który dałby początek tragedii i rozwiniętemu dytyrambowi Symonidesa i Pindara, gdyż, jego zdaniem, taki dytyramb musiałby być satyrowy lub przynajmniej groteskowy. Jedynym możliwym wytłumaczeniem dla niego była opinia, że Arystoteles „teoretyzuje”: że znalazł w swoich czasach egzystujący tuż obok tragedii dramat satyrowy, pod wieloma względami do niej podobny, tyle że utrzymany w prymitywniejszym i mniej cywilizowanym tonie. Również dytyramb, który w jego czasach stał się już widowiskiem półdramatycznym, miał swojego prymitywnego poprzednika w pieśni biesiadnej, dytyrambie Archilocha. A skoro to co niedojrzałe i prymitywne naturalnie poprzedza to co doskonalsze artystycznie, dramat satyrowy mógł być uznany za wczesne stadium tragedii, które przetrwało nawet wtedy, gdy tragedia już się rozwinęła. Ponieważ jednak tak zrekonstruowany tok myślenia Arystotelesa miał wyraźne niedociągnięcia i musiał budzić wątpliwości, Pickard-Cambridge wysnuł ostateczny wniosek: „We have, in short, to admit with regret that it is impossible to accept his authority without question, and that he was probably using that liberty of theorizing which those modern scholars who ask us to accept him as infallible have certainly not abandoned”¹⁵. Nieco dalej, popełniając

¹³ Np. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927, s. 124, 131; W. Steffen, *De Graecorum fabulis...*, s. 10 i idem, *Grecki dramat...*, s. 233; S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 115, G. Thomson, *Ajschylos i Ateny*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1956, s. 243. W czasie wieloletnich studiów nad dramatem satyrowym nie spotkałam się z pracą, której autor identyfikowałby *satyrikon* i dramat satyrowy, wyjątek stanowi cytowany wyżej przekład *Poetyki* Arystotelesa, w którym jednak tłumacz wyjaśnia nieścisłość w oddawaniu greckiego terminu. Tak samo tłumaczy *satyrikon* T. Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne*, Wrocław 1951, s. 10–11.

¹⁴ A. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 124–125.

¹⁵ *Ibidem*, s. 128–129.

ten sam interpretacyjny błąd, uczony stwierdza: „It is not possible to really upon Aristotele’s account of the early development of tragedy, according to which it grew out of dithyramb danced by satyrs”¹⁶, chociaż jak widzieliśmy, passus Arystotelesa faktycznie takiej informacji nie zawiera. Zbliżone do Pickard-Cambridge’a, ale bardziej stonowane stanowisko zajął H. Patzer, uznając pogląd Arystotelesa za zwykłą hipotezę¹⁷.

Interesujące, choć nie pozbawione słabych punktów, rozwiązanie kontrowersyjnego miejsca w *Poetyce* znalazł George Thomson¹⁸. Ponieważ nieco dalej w tym samym ustępie Arystoteles mówi:

τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρωντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν¹⁹,

stosując przymiotnik σατυρικὴν jako przydawkę do ποιήσιν, również formę σατυρικοῦ potraktował Thomson jako przymiotnik. W ten sposób sprowadził kwestię do znaczenia przymiotnika σατυρικός. „Wyraz ten ma dwojakie zastosowanie. W pierwszym, ogólnym, oznacza on: jak satyr, bądź też: należący do satyra, podobnie jak *basilikós* znaczył: królewski, albo: należący do króla. Satyry były to istoty lubieżne, a najbliższy odpowiednik słowa *satyrikós* w tym sensie stanowiło słowo *hybristikós* – rozwiązły, rozpustny, sprośny, wyuzdany, pełen zwierzęcości. W drugim przypadku wyraz ten był używany w sensie technicznym w specjalnym odniesieniu do sztuk satyrowych, które zazwyczaj były nazywane *sátyroi*, ale niekiedy również *satyriká drámata*”. Po tym lingwistycznym wprowadzeniu uczony stawia alternatywę: czy, według Arystotelesa, tragedia była początkowo szumna, rozpustna, sprośna, czy też wzięła początek z dramatu satyrowego. Odrzuca tę drugą możliwość stwierdzając: „Nie ma żadnych dowodów, że dytyramb miał jakiś związek z dramatem satyrowym ani też, że Arystoteles tak sądził. Stąd też, jeżeli uważamy, iż miał on na myśli, że tragedia powstała z satyrowego dramatu, zarzucamy mu sprzeczność z samym sobą”²⁰. Natomiast pierwsza interpretacja, zdaniem Thomsona, nie nastrocza żadnych trudności i pozwala w ten sposób

¹⁶ *Ibidem*, s. 131. Tak samo odczytuje informacje Arystotelesa Wilamowitz-Moellendorff, nie poddając jednak w wątpliwość jego stanowiska. Przeciwnie, uważa nawet, że taki satyrowy dytyramb był dziełem Ariona i został wprowadzony do Aten za czasów Pizystrata. Zob. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1921, s. 49–54.

¹⁷ H. Patzer, *Die Anfänge der Griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962, s. 70–85.

¹⁸ G. Thomson, *op. cit.*, s. 242–243.

¹⁹ „Z początku bowiem używano tetrametru, ponieważ poezja była satyrowa i bardziej taneczna...”

²⁰ R. Seaford, *Dionysiac Drama and Mysteries*, „Classical Quarterly” 31/II, (1981), s. 271, przyp. 175, słusznie odpiera zarzut: „this is inconsistent with his view, in the same chapter, that tragedy originates in the dithyramb only if σατυρικόν is taken to mean «satyric drama», which it does not”.

odczytać intencje filozofa: „Początkowo tragedia nie była poważna; jej intrygi były drobne, jej język komiczny: była ona pospolita, lubieżna, sprośna”. Ostatecznym argumentem autora jest nasuwająca się analogia z dytyrambem Archilocha dla takiej „pospolitej, lubieżnej i sprośnej” tragedii.

Co do tego, że tragedia nie powstała od dramatu satyrowego, jesteśmy zgodni. Wątpliwości leżą gdzie indziej. Pierwsza ma charakter leksykalny: czy rzeczywiście w wyrażeniu ἐκ σατυρικοῦ występuje forma o wartości przymiotnika na podobieństwo zwrotu σατυρικὴν ποιήσιν. Jeśli tak, czego miałby ten przymiotnik być przydawką? Jakiego „domyślnego” rzeczownika?²¹ Na bazie takich spekulacji musiał chyba zrodzić się pomysł rozumienia ἐκ σατυρικοῦ jako „z dramatu satyrowego”. Druga wątpliwość dotyczy kategorycznego stwierdzenia Thomsona: „Nie ma żadnych dowodów, że dytyramb miał jakiś związek z dramatem satyrowym”. Łatwo osłabić stanowczość tej opinii za pomocą prostego zabiegu dialektycznego: nie ma żadnych dowodów, że dytyramb nie miał jakiegoś związku z dramatem satyrowym. Już wcześniej powiedzieliśmy, że, szukając źródeł dramatu satyrowego, skazani jesteśmy na domysły i hipotezy właśnie z powodu braku dowodów czy nawet wyraźnych przesłanek. Na bazie wysuniętych wcześniej dwóch wniosków z cytowanego fragmentu *Poetyki* widać, że związki między dytyrambem a dramatem satyrowym istnieją: (1) obydwie gatunki wywodzą się z kultu dionizyjskiego, (2) dytyramb w swej pierwotnej, przedliterackiej postaci był pieśnią kultową ku czci Dionizosa, a dramat satyrowy powstał, według wszelkiego prawdopodobieństwa, z jakiejś odmiany dionizyjskiego *performance*. Jeżeli, wbrew Thomsonowi, założymy, że w wyrażeniu ἐκ σατυρικοῦ mamy do czynienia z formą *substantivum*, jakimś *satyrikon* (nie będącym tożsamym z dramatem satyrowym, ale wywołującym z nim bardziej lub mniej odległe skojarzenie, które ma związek z dytyrambem), pozostanie rozszyfrowanie możliwego znaczenia tego pojęcia i ustalenie stopnia zależności między nim a dramatem satyrowym.

Warto w tym miejscu zasygnalizować interpretację P. E. Easterlinga, zbliżoną do prezentowanej przez Thomsona, z tą różnicą, że sformułowaną znacznie ostrożniej i nie podsumowaną żadnymi wnioskami. Według Easterlinga, Arystoteles daje do zrozumienia, że sztuki tragiczne w rodzaju takim, jaki przetrwał, były następstwem skromnych dramatów o nieskomplikowanych wątkach i zabawnym języku, „developed from something vaguely described as *satyrikon*, «relating to satyrs» (i.e. less elevated, more boisterous?)”²².

Odczytanie *satyrikon* jako odmiany dionizyjskiej pieśni kultowej czy wręcz improwizowanego widowiska rozpowszechniło się w latach osiemdziesiątych i do tej pory nie zostało zakwestionowane. Można naszkicować kilka

²¹ P. E. Easterling, (*A Show for Dionizos*, [w:] *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, Cambridge 1997, s. 39, przyp. 18) brak rzeczownika dla *satyrikon* tłumaczy nieprecyzyjnością informacji Arystotelesa.

²² *Ibidem*, s. 39.

podobnych wariantów interpretacji zaproponowanych przez uczonych. Karl Kerényi twierdzi, że Arystoteles za punkt wyjścia do powstania tragedii uznawał *satyrykon* z krótkimi fabułami, będącymi podstawą przedstawienia²³. Pierre Voelke przypisuje Arystotelesowi oraz Chamaileontowi i Zenobiuszowi, autorom przekazów na temat pochodzenia powiedzenia Ὀὔδην πρὸς τὸν Διόνυσον, pojmowanie *satyrykon* jako pewnego typu widowiska poświęconego Dionizosowi, stanowiącego wraz z dytyrambem źródło tragedii²⁴. Dla Luigiego Rossi *satyrykon* było widowiskiem o nieoficjalnym charakterze, „era qualcosa di diverso, visto che da Aristotele era nominato – si noti – come *antecedente della tragedia* (insieme al ditirambo). La sequenza sarebbe dunque: *satyrykon* + ditirambo, poi tragedia, e infine dramma satiresco attico, influenzato morfologicamente dalla tragedia stessa”²⁵. Wydaje się, że Rossi lokuje dramat satyrowy na końcu dramatycznego „łańcucha ewolucyjnego”. Nieco inaczej widzi zagadnienie Leonardo Paganelli: jego zdaniem, *satyrykon*, od którego wywodzi się tragedia, jest jednocześnie „un antenato primigenio” dramatu satyrowego²⁶. Na szczególną uwagę załuguje następujące stwierdzenie uczonego: „Del *satyrykon* «primitivo» o «di prima maniera» noi non sappiamo quasi nulla. L'unico dato irrefutabile è la presenza in esso dei Satiri”²⁷. Z obecności satyrów Paganelli wyprowadza dalszą konsekwencję, że prymitywne *satyrykon* lokalizowało się poza granicami miast, w otwartej przestrzeni²⁸. Również dla Richarda Seaforda *satyrykon* to *satyr-play-like*, rodzaj rytualnego *performance*, wykonywanego przez mężczyzn przebranych być może w stroje satyrów – członków dionizyjskiego *thiasos*²⁹.

W świetle zasygnalizowanych teorii widzimy, że *satyrykon* Arystotelesa byłoby nie tyle pieśnią ku czci Dionizosa, ile wręcz prymitywną formą improwizowanego widowiska odgrywaną przez jego wyznawców. Jak słusznie zauważa Margarete Bieber, religia dionizyjska od początku wykazywała skłonność do maskowania indywidualnej powierzchowności na korzyść transformacji na wyższy byt³⁰, stąd też jest wysoce prawdopodobne, że wykonawcy tego rodzaju kultowego widowiska, dla podkreślenia bliskości z bogem, przywdziewali stroje satyrów. Mielibyśmy zatem do czynienia

²³ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s. 273.

²⁴ P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001, s. 395.

²⁵ L. Rossi, *Il dramma satiresco*, „Dioniso” LXI (1991), s. 13, 15.

²⁶ L. Paganelli, *Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena*, „Dioniso” LIX (1898), fasc. 2, s. 222.

²⁷ *Ibidem*, s. 223.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Np. w: *The Oxford Classical Dictionary*, eds S. Hornblower, A. Spawforth, Oxford 1996, s.v. Satyric drama, s. 1361, s.v. Tragedy Greek, s. 1538–1539.

³⁰ *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, s. 2.

z chórem satyrów, co tłumaczyłoby najlepiej użyte przez Arystotelesa pojęcie: *satyrikon* jako rodzaj *performance* wykonywanego przez satyrów.

Można by w tym miejscu zastanowić się nad całkowitym brakiem starożytnych testimoniów dotyczących istnienia takiej formy widowiska. Stwierdzenie, że materiały, którymi dysponował Arystoteles, nie zachowały się do naszych czasów, aczkolwiek wygodne, nie rozprasza wątpliwości. Takie świadectwa musiałyby być niedostępne już dla uczonych z Aleksandryjskiego Musejon, skoro nie pozostał po nich najmniejszy ślad. Wydaje się, że przyczyn tego stanu rzeczy można upatrywać w nieoficjalnym charakterze podobnych przedstawień. Możemy za Rossim przyjąć, że widowiska nieoficjalne mają tendencję do wyginięcia, zmiażdżone przez gatunki dominujące³¹. Z chwilą zinstytucjonalizowania kultu Dionizosa, wprowadzeniem uroczystych obchodów i uświetniających je widowisk prymitywne *satyrikon* mogło naturalnie zagać. Braku testimoniów dotyczących *satyrikon* można upatrywać w jego elitarnym charakterze. Istniał, ale wykonywany był przez określoną grupę, dla innej określonej grupy. Nasuwa się tu nieodparte skojarzenie z widowiskami misteryjnymi, gdzie liturgiczne przedstawienia towarzyszą obrzędom inicjacyjnym³². Jeśli zatem przyjąć sformułowaną przez R. Seaforda³³ hipotezę, że *satyrikon* było improwizowanym widowiskiem misteryjnym, z natury swojej nieoficjalnym, z charakterystyczną dla misterium tajnością, nie może dziwić, że nie znalazł on odbicia w świadectwach historyczno-literackich. Na pytanie o źródła informacji Arystotelesa chyba nigdy nie uda się odpowiedzieć.

O wiele bardziej intrygujące jest pytanie, w jaki sposób ezoteryczne rytualne widowisko mogło tak silnie wpłynąć na powstanie tragedii i dramatu satyrowego. Odpowiedzi na to pytanie usiłował udzielić George Thomson³⁴. Opierając się na wnioskach doskonałej pracy Huttona Webstera³⁵, w której zostały zebrane dowody na rozwój inicjacyjnych rytów wśród prymitywnych społeczności, Thomson drobiazgowo zbadał świadectwa odnoszące się do podobnych instytucji w starożytnej Grecji. Nie zagłębiając się w szczegóły jego rozważań, przedstawmy zaproponowany przezeń schemat końcowego wniosku³⁶:

inicjacja rodowa > tajne stowarzyszenie > *thiasos* dionizyjski
> dytyramb > tragedia.

³¹ L. Rossi, *op. cit.*, s. 12.

³² Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1997, t. I, s. 191.

³³ R. Seaford, *On the Origins of Satyric...*, s. 212–221; Euripides, *Cyclops*, introd., commen. R. Seaford, Oxford 1988, s. 10–33; *The 'Hyporchema' of Pratinas*, „Maia” XXIX (1977–1978), s. 81–94.

³⁴ G. Thomson, *op. cit.*, rozdz. VII–X, *passim*.

³⁵ H. Webster, *Primitive Secret Societies*, Macmillan 1908.

³⁶ G. Thomson, *op. cit.*, s. 133.

Wydaje się, iż Thomson poszukiwał zbyt głęboko źródeł tragedii po to, by wreszcie powiązać jej powstanie z kultem dionizyjskim, chyba że zadał sobie tyle trudu, aby wykazać rolę rytów inicjacyjnych. To przecież wtajemniczenie jest zasadniczym elementem każdego kultu misteryjnego, w tym również dionizyjskiego, zatem rytury inicjacyjne musiały oddziaływać na improwizowane widowiska w rodzaju *satyrikon*. Thomson jednak, jak widzieliśmy, inaczej zinterpretował ἐκ σατυρικοῦ Arystotelesa, stąd też jego poszukiwania musiały przyjąć inny kierunek³⁷. Jednak gdy uczony stwierdza, że „mit staje się misterium ujawnianym osobom niewtajemniczonym jedynie w swej formie zewnętrznej i widzianej, podczas gdy jego znaczenie wewnętrzne jest zastrzeżone wyłącznie dla «tych, którzy rozumieją»”, dostrzegamy, że dzieli nas już tylko krok od wyjaśnienia dróg ekspansji ezoterycznego kultu na zewnątrz. Jak słusznie zauważa Jadwiga Czerwińska, analizując na podstawie *Bakchantek* istotę kultu Dionizosa, dają się wyodrębnić w nim wewnętrzne i zewnętrzne cechy rytuału. Dokonywanie obrzędów na łonie przyrody, z dala od ludzkich siedzib oraz formowanie *thiasos* dionizyjskiego można zaliczyć do cech zewnętrznych³⁸. Zatem istnienie rytów publicznych obok tajnych nie powinno budzić wątpliwości, a po oficjalnym uznaniu kultu Dionizosa obrzędy z nim związane tracą na ezoteryczności, choć zachowują charakter misterium. Stąd też nie ma podstaw, aby nie uznać słuszności teorii Richarda Seaforda, w której dowodzi obecności inicjacyjnych rytuałów w dramatach satyrowych.

Z naszych dotychczasowych ustaleń wynika, że *satyrikon*, o którym mówi Arystoteles, (a) był rytualnym widowiskiem w obrzędach ku czci Dionizosa, zatem jego treścią były epizody z życia boga³⁹, (b) że jego wykonawcami byli czciciele boga przebrani za satyrów, (c) że język tego widowiska był zabawny, (d) że odbywało się poza miastem, na otwartej przestrzeni, co wynikało z jego nieoficjalnego charakteru.

Ponieważ na bazie fragmentu *Poetyki* wysnuliśmy wniosek o związku między *satyrikon* a dytyrambem, warto zatrzymać się przy tym gatunku melicznym również w kontekście wspomnianej koncepcji Paganellogo i Seaforda o wykonywaniu *satyrikon* przez mężczyzn przebranych za satyrów⁴⁰. Źródła pisane mówiące o chórach satyrów, odnoszą się właśnie do dytyrambu, ale ich prawdziwość poddawana bywa w wątpliwość. Przede wszystkim dlatego,

³⁷ Krytycznie ocenił teorię Thomsona R. Seaford (*On the Origins of Satyric...*, s. 215–216).

³⁸ J. Czerwińska, *op. cit.*, s. 197–198; uczona uściśla, że te same cechy mogą mieć jednocześnie charakter przeżycia wewnętrznego, jakie daje bakchantom łączność z naturą i euforyczne doznania wywołane tańcem bakchicznym.

³⁹ Zob. L. Paganelli, *op. cit.*, s. 236.

⁴⁰ H. Patzer, (*op. cit.*, s. 86) posługuje się terminem δρώμενα dla określenia chóru satyrów wykonujących pierwotnie improwizowane przedstawienie ludowe, później zamienione przez Ariona w chóralną sztukę sceniczną.

że pochodzą z leksykonu *Suda*⁴¹, którego, jak wspomniano, wiarygodność bywa kwestionowana, a po wtóre dlatego, że badacze nie są zgodni co do tego, że dytyramb Ariona był w istocie wykonywany przez chór mężczyzn w przebraniu satyrów.

Jest wątpliwe, czy Arystoteles, mówiąc, że tragedia powstała ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, mógł mieć na myśli dytyramb w jego literackiej fazie rozwojowej, czy raczej taki, który Pickard-Cambridge nazwał „a kind of primitive dithyramb”⁴². Bernhard Zimmermann wyróżnia trzy etapy rozwoju tego gatunku: (a) dytyramb przedliteracki, (b) instytucjonalizację dytyrambu w VI w. p.n.e., (c) ostatnią fazę, która rozpoczyna się w połowie V w.⁴³ W pierwszej fazie dytyramb musiał być mało poważną pieśnią, najprawdopodobniej improwizowaną, wykonywaną przez grupę śpiewaków pod kierunkiem przewodnika (ἐξάρχων). Dowodzi tego najstarszy zachowany fragment dytyrambiczny z twórczości Archilocha (120 West):

ὡς Διονύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνῳι συγκερανωθεῖς φρένας⁴⁴.

Widzimy, że mocno eksponowanym elementem wykonawczym jest oszołomienie wywołane winem, jak to dobitnie określił Pickard-Cambridge: „song, which required plenty of wine to make it «go»”⁴⁵. Wesoły charakter tej pieśni w pełni koresponduje z klimatem wczesnej tragedii, o którym mówi Arystoteles. Możemy sobie wyobrazić sytuację wykonawczą: w czasie uczt *eksarcha* na przemian z pozostałymi biesiadnikami tworzącymi chór wielbią w pieśni boga i jego cudowny dar przynoszący radość i zapomnienie o troskach. Supozycja, że wykonawcy dytyrambu mogliby w takich okolicznościach przywdziewać maski satyrów lub w jakikolwiek inny sposób naśladować towarzyszy Dionizosa, jest nie do przyjęcia. Wymagałoby to bowiem jakiejś formy przygotowania występu, co stoi w sprzeczności z jego improwizacyjnym charakterem. Jest natomiast bardzo prawdopodobne, że uczestnicy biesiady przyozdabiali głowy tradycyjnymi wieńcami z bluszczu i kwiatów.

Zgodnie z tradycją przekształcenie „amoibaicznego” dytyrambu w literacką pieśń chóralną miało się dokonać za sprawą Ariona z Metymny, miasta na

⁴¹ S.v. Ἀρίων.

⁴² *Ibidem*, s. 127.

⁴³ *The Oxford Classical...*, s.v. dithyramb, s. 487.

⁴⁴ Tłum. J. Danielewicz w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984: „Umiem władcy Dionizosa / piękne pieśni – dytyramby / Intonować, kiedy wino / niczym piorun mnie porazi”.

⁴⁵ A. W. Picard-Cambridge, s. 6. W zachowanym u Atenajosa werse z *Filokteta* Epicharma (fr. 132) mamy świadectwo, że taki „prijany” dytyramb nie stracił jeszcze na aktualności ok. półtora wieku po Archilochu: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅτιχ’ ὕδωρ πίηις.

wyspie Lesbos⁴⁶. Poeta przybył do Koryntu na zaproszenie tyra Perandra, panującego w latach ok. 625–585, w celu uświetnienia występem swego chóru świąt ku czci Dionizosa. Wspomina o tym fakcie Herodot (I, 23), wykorzystując okazję do przedstawienia później pięknej legendy o cudownym ocaleniu Ariona przez delfiny:

ἐτυράννευε δὲ Περίανδρος Κορίνθου. Τῷ δὴ λέγουσι Κορίνθιοι (ὁμολογέουσι δὲ σφι Λέσβιοι) ἐν τῷ βίῳ θῶμα μέγιστον παραστήναι, Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφίνος ἔξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἔοντα καθαροῦ τῶν τότε ἔόντων οὐδενὸς δεύτερον, καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ⁴⁷.

Bez wątpienia Herodot był źródłem informacji zawartej w księdze *Suda*, ale leksykograf bizantyński rozszerza te informacje (s.v. Ἀρίων):

Ἀρίων, Μηθυμναῖος, λυρικὸς, Κυκλάδος υἱὸς, γέγονε κατὰ τὴν λη' Ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμάνος ἱστορήσαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾄσματα· προοίμια εἰς ἔπη β. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρητὴς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας⁴⁸.

Nie ulega wątpliwości, że kiedy Herodot, a za nim autor informacji w księdze *Suda*, mówi o Arionie jako „pierwszym, który stworzył dytyramb”, jest świadom istnienia gatunku w wersji improwizowanej, takiej jak we fragmencie Archilocha. Zatem „stworzenie” dytyrambu przez Ariona polegać musiało na nadaniu mu artystycznie dopracowanej formy. Z kolei „nazwanie” dytyrambu powinniśmy rozumieć jako „zatytułowanie”, czyli ukierunkowanie zamkniętego w utworze opowiadania, wprowadzeniu określonego tematu⁴⁹. Passus, w którym leksykograf bizantyński wykracza poza wiadomości przekazane przez Herodota, jest dyskusyjny. Po pierwsze, badacze nie są zgodni co do interpretacji notatki o wynalezieniu przez Ariona τραγικὸς

⁴⁶ Niezwykle cenne uwagi na temat starożytnych świadectw związanych z działalnością Ariona wraz z przeglądem współczesnych prób ich interpretacji przynosi artykuł S. Dworackiego, *Arion – testimonia i rekonstrukcje*, *Classica Wratislaviensia* XIII (1990), s. 3–11.

⁴⁷ „Tyranem Koryntu był Perander; za jego życia, jak twierdzą Koryntyjczycy i zgadzają się z nimi Lesbijczycy, przedziwny cud zdarzył się Arionowi z Metymny, kiedy delfiny przeniosły go bezpiecznie na Tajnaron. Był on kitharzystą, o jakim nigdy nie słyszano i pierwszym z ludzi, który, jak wiemy, stworzył dytyramb, nazwał go i wystawił w Koryncie” – tłum.

⁴⁸ „Arion: liryk z Metymny, syn Kukleusa, żył w czasie 28 Olimpiady, według niektórych uczeń Alkmana. Napisał pieśni, 2 wstępy do eposów. Mówi się, że był wynalazcą tragicznego *tropos*, pierwszy przygotował chór dla odśpiewania dytyrambu, nazwał pieśń wykonaną przez chór i wprowadził satyrów mówiących wiersze” – tłum.

⁴⁹ J. Danielewicz, *op. cit.*, s. XLIII; S. Srebrny, *op. cit.*, s. 112; A. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 20–21.

τρόπος, po drugie zaś, kontrowersje budzi wiadomość o choreutach przebranych w stroje satyrów. Pickard-Cambridge zauważa, że świadectwo zawarte w księdze *Suda* wyraźnie dzieli się na trzy części, co wskazuje na jego pochodzenie z trzech różnych źródeł. Część mówiąca o przygotowaniu i nazwaniu dytyrambu z pewnością jest parafrazą Herodota, natomiast wzmianki odnoszące się do „tragicznej manieri” i do satyrów są innego autorstwa i nie dotyczą tego samego przedstawienia. Sposób dowodzenia Pickard-Cambridge jest zaskakujący i polega na dyskwalifikowaniu paradoksów: gdyby informacja odnosiła się do jednego typu przedstawienia, mogłaby być źle wyrażonym przez leksykografa wnioskiem z *Poetyki*, że tragedia, według Arystotelesa, wyrosła z dytyrambu i była satyrowa; gdyby więc Arion wynalazł dytyramb, musiałby wynaleźć tragedię i wprowadzić satyrów. Po obaleniu takich niedorzeczności uczony mógł spokojnie konkludować, że autor informacji w księdze *Suda* znalazł tradycje przypisujące Arionowi trzy różne dokonania: wynalezienie muzycznego wzorca, który był później przejęty przez tragedię, że uporządkował dytyramb, nadał mu konkretną tematykę i tytuł, że zmodyfikował taniec satyrów, który prawdopodobnie już istniał, poprzez „wprowadzenie satyrów mówiących wiersze”⁵⁰. Opinię o trójczłonowej budowie informacji zawartej w księdze *Suda* podziela Stefan Srebrny. Przyznaje także, że można ją interpretować dwójako: wszystkie części odnoszą się do jednej rzeczy lub mowa o trzech różnych rzeczach. Na tym kończy się jednak zgodność między Pickard-Cambridge a Srebrnym, który krytycznie ocenia wnioski angielskiego uczonego i jego drogę dochodzenia do nich poprzez kwestionowanie wiarygodności Arystotelesa: „Stąd ci, którym twierdzenie Arystotelesa o pochodzeniu tragedii z dytyrambu wydaje się jego własną kombinacją, nie obowiązującą nas do niczego, wyprowadzają wniosek, że według autora leksykonu Arion, po pierwsze był wynalazcą muzycznego troposu, który potem stosowano w tragedii, po drugie – twórcą dytyrambu, po trzecie – wprowadził jakieś recytacje satyrów. Nie mielibyśmy tu zatem żadnego pomostu między dytyrambem a tragedią”⁵¹. Ten pomost znajduje Srebrny w testimonium nieznanego skądinąd retora Jana Diakona, którego świadectwo opublikowano z rękopisu w 1908 r. (*Comm. in Hermogenem*, FGrHist. 4 F 86,):

τῆς δε τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἀρίων ὁ Μηθυμαῖος εἰσήγαγεν, ὡς περ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Ἀράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δράμα φησὶ πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θεσπιδος⁵².

⁵⁰ A. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 131–135.

⁵¹ *Ibidem*, s. 113.

⁵² „Pierwszy dramat tragedii wprowadził Arion z Metymny, jak pokazał Solon w swoich elegiach, ale Drakon z Lampsakos mówi, że w Atenach pierwszy wystawiony dramat był Tespisa”.

Wiarygodność tej informacji nie podlega dla Srebrnego dyskusji, niemniej jednak uważa za konieczne ją uściślić: „Oczywiście nasz retor mógł się wyrazić nieścisłe: Solon⁵³ powiedział może raczej tylko tyle, że Arion w Koryncie zapoczątkował to, co potem jako nowy rodzaj sztuki – tragedia – pojawiło się w Attyce. Ale w każdym razie teza Arystotelesa o pochodzeniu tragedii z dytyrambu została potwierdzona z bardzo starego źródła”⁵⁴. Skoro, zdaniem uczonego, dwie części informacji bizantyńskiego leksykografa pozostają ze sobą w ścisłym związku, również trzecia odnosi się do tego samego zagadnienia: „Że więc Arion wprowadził do dytyrambu satyrów i w ten sposób zapoczątkował przyszłą tragedię. Chór przestał być bezosobowy, otrzymał maskę i kostium, jego członkowie – to już nie tylko śpiewacy, ale i aktorzy. Decydujący krok w kierunku dramatu został zrobiony”⁵⁵.

Ponieważ przedmiotem naszych dociekań nie jest geneza tragedii, zrezygnujemy z przedstawienia dalszych dywagacji obydwu uczonych. Podkreślimy, że obydwaj, mimo zasadniczych różnic w swoich teoriach, nie podważają wiadomości o istnieniu chóru satyrów. Co prawda dla każdego wynikają z tego inne konsekwencje dla początków tragedii, ale to zagadnienie wykracza poza temat naszych rozważań.

Diametralnie inny, choć również zdumiewający, wniosek z notatki bizantyńskiego leksykografa wyciągnął Wiktor Steffen: „Satyros autem ab Arione statim inductos esse non arbitror. Quod si Arion fecisset, certe ludus eius non modus tragicus, sed potius modus satyricus appellatus esset”⁵⁶. Co prawda uczonego przyznaje, że w dytyrambie „satyros autem non multo post adhibitos esse suspicamur”⁵⁷, ale nie uczynił tego, jego zdaniem, Arion.

Jaka jest zatem zasługa poety rodem z Mitylene w dziele tworzenia chóru satyrowego w zinstytucjonalizowanej formie widowiska dytyrambicznego? Przyjmując prawdziwość zawartej w leksykonie informacji, dowiadujemy się, że Arion stworzył dytyramb – muzykę i słowo – jako utwór o określonym temacie, przygotował do jego wykonania chór, dla którego opracował choreografię i charakteryzację. Czy wystąpienie z chórem imitującym zwierzęco-ludzkie hybrydy, niewykluczone, że z uwzględnieniem ich ityfalicznych cech, na oficjalnych uroczystościach religijno-państwowych mogłoby zostać ocenione jako niestosowne? Tak, pod warunkiem, że takie wizerunki i wyobrażenia

⁵³ Fr. 30 a West (= 39 Gentili-Prato).

⁵⁴ S. Srebrny, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ W. Steffen, *De Graecorum fabulis...*, s. 5; w stosunku do wspomnianej już wcześniejszej wersji tej rozprawy (*idem*, *Grecki dramat satyrowy*, s. 59) obserwujemy zmianę stanowiska uczonego, ponieważ pisze tam o Arionie: „wynalazł on manierę tragiczną (τραγικὸν τρόπον), polegającą na tym, że zorganizował specjalny chór dla odśpiewania dytyrambu, który sam ułożył i któremu dał nazwę, tzn. tytuł, i on właśnie wprowadził satyrów jako wykonawców pieśni przez siebie przygotowanej”.

⁵⁷ W. Steffen, *De Graecorum fabulis...*, s. 6.

były obce świadomości kulturowej widzów. Jednak Arion musiał liczyć, że występ przygotowanego przez niego chóru trafi na podatny grunt: zyska powodzenie publiczności i oczywiście aprobatę Periandra. Ponieważ u podstaw organizowania podobnych uroczystości leży zazwyczaj populistyczna polityka władzy, można śmiało zaryzykować stwierdzenie, że aplauz ludu gwarantował i w tym przypadku życzliwość tyrana dla autora widowiska. Nie powinno także być wątpliwości w identyfikowaniu adresata przedstawienia: w aspekcie religijnym był nim Dionizos, ale w aspekcie pozareligijnym, realnym byli nim mieszkańcy Koryntu oraz, a może przede wszystkim, społeczność zamieszkująca obszary poza granicami *polis*. Ludzie ci od dawna oddawali cześć Dionizosowi, organizowali lokalne uroczystości związane z różnymi etapami uprawy winorośli i produkcji wina, brali udział w religijnych misteriach, improwizowali dla boga pieśni i przedstawienia – jakieś lokalne *satyrika*. Czy możemy wątpić, że szukali łączności z bogiem przywdziewając stroje lub maski uczestników dionizyjskiego *thiasos*? Trudno wątpić również, że Arion wykorzystał w swoim dytyrambicznym przedstawieniu kultowo-religijny archetyp, istniejący niezależnie od siebie w różnych częściach świata greckiego. Nadał mu artystyczną formę i treść i stworzył, nieoficjalnym dotychczas, chórom satyrowym wrota do oficjalnych występów. W ten sam sposób ubrał w efektowną poetycko-muzyczną szatę, nieoficjalny do tej pory, dytyramb i przedstawił go szerokiej widowni. Krótko mówiąc, jego zasługa polegała na genialnym połączeniu elementów prymitywnego dytyrambu i elementów *satyrikon* „di prima maniera” w niemożliwych do ustalenia dla nas proporcjach. Można domniemywać, że pierwotny dytyramb zaowocował wprowadzeniem opozycji *eksarcha*/chór, natomiast *satyrikon* (jako forma improwizowanego widowiska) wpłynął na ukierunkowanie narracyjne przedstawienia. To bezprecedensowe wydarzenie artystyczno-religijne musiało odbić się szerokim echem po całej niemal Helladzie, przynosząc bardzo istotne konsekwencje dla rozwoju dytyrambu jako artystycznego chóralnego *performance*. Bez względu na to, jak daleko odszedł dytyramb od formy⁵⁸ i treści zaproponowanej przez Ariona, zyskał sobie poczesne miejsce w oficjalnych obchodach świąt dionizyjskich w wielu greckich *poleis*.

Przedstawiona hipoteza zmierzała do wykazania relacji zachodzących między dytyrambem przedliterackim a *satyrikon*. Według niej elementy jednego i drugiego miałyby się złożyć na powstanie dytyrambu w jego drugiej fazie rozwojowej. Co więcej, ta sama koncepcja rzucać może światło na wyjaśnienie

⁵⁸ M. Bieber, (*The History of the Greek...*, s. 6) słusznie zauważa: „Thus the song in honour of Dionysus was originally performed by men in the disguise of the demonic followers of the god, the satyrs with equine ears and tails, as represented on so many vase paintings. But the extant examples of the dithyramb – such as the song to Theseus by Bacchylides and those presented in the Athenian theater – were performed in festive dress and not in this disguise of horse-like or goat-like creatures”.

intrygującego nas od początku fragmentu *Poetyki*, mówiącego o genezie tragedii. Jeśli przyjąć, że Arystoteles widział w dytyrambiczej opozycji *eksarcha*/chór pierwociny dramatycznego dialogu, a w *satyrikon* załazek akcji dramatycznej, tragedia i dojrzały dytyramb wyrastałyby z tych samych korzeni. Rzecz jasna ewolucja jednego i drugiego gatunku musiała przebiegać w innych kierunkach.

Jednak hipoteza ta opiera się na kontrowersyjnych, jak widzieliśmy, testimoniach, ich interpretacji i domysłach dotyczących istnienia i natury prymitywnego *satyrikon*. Dodatkowych argumentów na jej rzecz można szukać w przekazach ikonograficznych. Na ich podstawie daje się dowieść istnienia przeddramatycznych chórów satyrowych, które w swym artystycznym pomysśle wykorzystał Arion, a które mogą świadczyć na rzecz *satyrikon*.

Antesteria, stare attyckie święto ku czci Dionizosa, dostarcza dobrze udokumentowanego świadectwa dla praktyki przebijania się za satyrów. W drugim dniu uroczystości, zwanym $\chi\omicron\epsilon\varsigma$ (święto dzbanów), odbywały się wesołe zawody, polegające na tym, kto pierwszy wypije dzban wina. Zachowały się naczynia przedstawiające sceny z uroczystości. Bez wątpienia malowidła te są owocem artystycznej fantazji malarzy, ale inspirowanym autentycznymi zwyczajami. W tym dniu ulicami Aten przeciągała wesoła procesja, której najważniejszym elementem był *currus navalis* wiozący Dionizosa w otoczeniu satyrów⁵⁹. Zdaniem R. Seaforda, $\chi\omicron\epsilon\varsigma$ kończyły się na ceremonii, w czasie której żona archonta basileusa, w towarzystwie czternastu kobiet, składała sekretną ofiarę i wkraczała w sekretny związek ($\iota\epsilon\rho\delta\varsigma \gamma\acute{\alpha}\mu\omicron\varsigma$) z Dionizosem⁶⁰. Były to elementy dionizyjskich misterii. W ten sposób Antesteria łączyły powszechne publiczne święto z mistycznym kobiecym rytuałem. Seaford uważa również za prawdopodobne, że eskortę boga do świętych zaślubin stanowił *thiasos* satyrów⁶¹. Znana czara malarza Eksekiasa, datowana na ok. 530 r.⁶², przedstawia Dionizosa na okręcie-rydwanie w otoczeniu satyrów. Wizerunek ten, jak inne z tym samym motywem, tradycyjnie wiązany jest dionizyjską procesją w czasie ateńskich Antesterii⁶³. Warto w tym miejscu powołać się na jeszcze jedno świadectwo: Platon w *Prawach* (VII, 815 c) wspomina o tańcu bakchicznym, w którym ludzie w przebraniu Nimf, Panów, Sylenów i Satyrów spełniają rytuały oczyszczenia ($\kappa\alpha\theta\alpha\rho\mu\omicron\iota$) i wtajemniczenia ($\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\alpha\iota$). Kontekst fragmentu nie zawiera bliższych informacji co do tego obrzędu, trudno jednak wątpić, że ma on długą tradycję.

⁵⁹ Zob. K. Kerényi, *op. cit.*, s. 272; S. Srebrny, *op. cit.*, s. 105.

⁶⁰ Szerzej na temat tego obrzędu P. Voelke, *op. cit.*, s. 311–312, 383.

⁶¹ Eurypides, *op. cit.*, s. 8.

⁶² Monachium 2044, *ABV* 146/21; ten sam motyw „żeglującego Dionizosa” pojawia się na trzech innych wazach z ok. 500 r.: Muzeum na Akropolu w Atenach 12812, *ABL* 250/29; Londyn B 79, *ABL* 250-/30; Bolonia 130, *ABL* 253/15.

⁶³ Zob. P. Voelke, *op. cit.*, s. 46.

T. B. L. Webster, analizując materiał archeologiczny w związku z chórami greckimi, stwierdza pojawienie się w okresie archaicznym nowego typu malowidła wazowego, przedstawiającego chóry satyrów i menad. Zdaniem badacza, ten motyw zdobniczy występuje na naczyniach korynckich, attyckich, beockich, lakońskich i chalkidyckich⁶⁴.

Skoro malarze mają zwyczaj wizualizować w swojej twórczości rzeczywistość, niezależnie od innych przesłanek, nie może być wątpliwości co do istnienia w różnych rejonach Hellady publicznych i tajnych obrzędów związanych z kultem Dionizosa, które manifestowały się w upodabnianiu się wyznawców boga do uczestników dionizyjskiego *thiasos* – satyrów⁶⁵.

W świetle zaprezentowanych rozważań: (1) wstępnych wniosków wysnutych z fragmentu *Poetyki* Arystotelesa, (2) interpretacji terminu *satyrikon* i jego cech jako prymitywnego widowiska rytualnego (opowiadania z życia Dionizosa przedstawione w zabawnej formie i języku przez wykonawców w strojach satyrów w wiejskiej scenerii), (3) identycznej genealogii dytyrambu i tragedii, można pokusić się o konkluzję dotyczącą rodowodu dramatu satyrowego. Stan naszej wiedzy na temat dramatu satyrowego przede wszystkim w oparciu o teksty *Tropicieli* Sofoklesa, *Cyklopa* Eurypidesa, fragmenty innych sztuk i starożytne testimonia dotyczące ich treści nie pozostawiają cienia wątpliwości co do homogeniczności tego gatunku z tragedią. Dramat satyrowy wywodzi się z połączenia pierwotnego dytyrambu z *satyrikon*, zawdzięczając temu pierwszemu załączek dramatycznego dialogu, temu drugiemu zaś – pierwociny dramatycznej narracji i chór satyrowy, który zachował do końca swego istnienia. Pod tym względem ewolucja dramatu satyrowego w porównaniu z tragedią przebiegała nie tyle w innym kierunku, ile w innym, znacznie spowolnionym, tempie.

Powiedzieliśmy wcześniej, że Arion z Lesbos jako pierwszy dokonał dzieła połączenia archilochejskiego dytyrambu i *satyrikon* w artystyczną formę chóralnego *performance*. Miało to miejsce w Koryncie za panowania Periandra,

⁶⁴ T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970, s. 11; T. H. Carpenter (*Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black Figure Vase Painting*, Oxford 1986, s. 89–90) polemizuje z Websterem w kwestii związku tzw. *padded dancers* z Dionizosem na wczesnych naczyniach korynckich i z identyfikowaniem *padded dancers* jako satyrów na wczesnych wazach attyckich. Rozbieżności między obydwu uczonymi dotyczą jednak szczegółów i w żadnym wypadku nie podważają istnienia przeddramatycznych chórów satyrowych w tych miastach. T. H. Carpenter (*op. cit.*, s. 80), stwierdza wręcz: „Satyrs appear on several Attic vases that certainly pre-date both the first appearance of Dionysos and the appearance of satyrs on non-Attic vases”. W adnotacji do tego zdania dodaje (*ibidem*, przyp. 19): „Satyrs appear on Lakonian, Corinthian, East Greek and «West Greek» vases of the sixth century, but none of these is earlier than the earliest Attic example”.

⁶⁵ Uczestnictwa mężczyzn przebranych za satyrów w różnego typu widowiskach w Atenach, Lacjum, Beocji, Koryncie na początku VII w. dowiódł G. M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor 1992, s. 125–153.

czyli między ok. 625 a 585 r. p.n.e. Natomiast ok. roku 534, według tradycji, miała być wystawiona pierwsza tragedia dla uświetnienia Wielkich Dionizjów, wprowadzonych przez Pizystrata do oficjalnego kalendarza świąt państwowych. Autorem tego widowiska był Tespis, poeta rodem z attyckiej Ikarii⁶⁶. Na pytanie o datę pojawienia się oficjalnego dramatu satyrowego nie łatwo dać jednoznaczną odpowiedź na podstawie tekstów źródłowych. Pozostawmy na razie to pytanie otwartym.

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

Πρατίνας, Φλιάσιος, ποιητής τραγωδίας· ἀντιγωνίζετο δὲ Αἰσχύλω τε καὶ Χοιρίλω ἐπὶ τῆς οὐλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. [...] καὶ δράματα μὲν ἐπεδείξατο ν, ὧν Σατυρικὰ λβ· ἐνίκησε δὲ ἅπασι⁶⁷.

Z informacji bizantyńskiego leksykografa wynika, że w latach 499–496 p.n.e., przypadających na 70 Olimpiadę, Pratinas był w Atenach i współzawodniczył w agonie tragicznym z Ajschylosem i Choirilosem. Nie znaczy to wcale, że na ten okres przypada sceniczny debiut Pratinasa w Atenach. Wiadomo, że ok. 502–501 r. p.n.e., 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 satyrowy⁶⁸. 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 inscenizacjami⁶⁹. W precyzyjniejszym datowaniu pomagają świadectwa ikonograficzne. Po 520 r. p.n.e. w attyckich malunkach wazowych

⁶⁶ Gruntowną analizę tekstów źródłowych dotyczących Tespisa przeprowadził A. W. Pickard-Cambridge, (*op. cit.*, s. 97–121). Z przytoczonej przez uczonego inskrypcji *Marmor Parium* pod rokiem ok. 534 wynika, że Tespis za zwycięstwo zdobył w nagrodę kozła. Na temat ewentualnej konkurencji Tespisa źródła milczą, niestety Pickard-Cambridge też nie próbuje zająć w tej kwestii stanowiska. Dowodzi natomiast, na podstawie wzmianki u Plutarcha (*Solon*, XXIX) i Diogenesa Laertiosa (III, 56) o kontrowersji między tragikiem a Solonem, że Tespis musiał wystawiać swoje tragedie już ok. 560 r. p.n.e. w rodzinnej Ikarii. Zdaniem R. Seaforda (*The «Hyporchema» of Pratinas...*, *op. cit.*, s. 82): „dramatic competitions were instituted about 534 BC”.

⁶⁷ „Mieszkaniec Fliuntu, tragik; współzawodniczył z Ajschylosem i Choirilosem w czasie Siedemdziesiątej Olimpiady. Pierwszy napisał dramaty satyrowe.... i wystawił pięćdziesiąt dramatów, w tym 32 satyrowe. Raz zwyciężył” – tłum.

⁶⁸ Od tej daty rozpoczynają się oficjalne didaskalia; zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 11; G. Thomson, *op. cit.*, s. 241; Euripides, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁹ L. Rossi (*op. cit.*, s. 16–17), szukając uzasadnienia dla zaproponowanej hipotezy o politycznych przyczynach (reformy Kleistenesa) wprowadzenia do teatru ateńskiego dramatu satyrowego, datuje to wydarzenie na ok. 500 r. p.n.e.

pojawiają się przedstawienia satyrów pozostające pod wpływem dramatu. Ukazani są w nowych sytuacjach: jako atleci lub z kitharami, albo z włóczniami, w towarzystwie Heraklesa lub Hermesa, których można uznać za dramatycznych protagonistów⁷⁰. Italo Gallo zanalizował wśród innych naczyń attycką wazę z Salerno, datowaną przez Beazleya na lata 520–500 p.n.e.⁷¹, przedstawiającą śpiącego Heraklesa w otoczeniu siedmiu satyrów, którzy próbują okraść herosa, a jeden z satyrów gra na aulosie. Obecność protagonisty oraz aulety pozwoliła badaczowi jednoznacznie uznać to przedstawienie za dramatyczne⁷². 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. p.n.e.

Taka chronologia wprowadzenia dramatu satyrowego ma ważne konsekwencje dla ustalenia przyczyn zaistnienia tego gatunku w teatrze greckim. Podważa także panujący w nauce⁷³ dłużej niż do połowy XX w. powszechny pogląd, że dramat satyrowy od początku swego istnienia na scenie ateńskiej był czwartym elementem składowym tetralogii. Wśród rzeczników tezy, że dramat satyrowy wprowadzony został do dramatycznych obchodów dionizyjskich zaledwie kilkanaście lat po tragedii jako autonomiczna sztuka należy wymienić G. Thomsona⁷⁴, Richarda Seaforda⁷⁵, Luiggiego Rossi⁷⁶, Leonarda Paganelli⁷⁷ i ostatnio Pierra Voelke⁷⁸. Do przedstawionych wyżej matematyczno-logicznych i ikonograficznych argumentów na rzecz zaproponowanego datowania dramatu satyrowego warto dodać jeszcze jeden (dotychczas

⁷⁰ Zob. P. Voelke, *op. cit.*, s. 26–27.

⁷¹ ARV 2 1699

⁷² I. Gallo, *Un drama satiresco arcaico in testimonianze vascolari del territorio salernitano*, „Atene e Roma” 34 (1989), s. 1–13.

⁷³ T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, t. I, Warszawa 1959, s. 334, 339; S. Srebrny, *op. cit.*, 118, 124; W. Steffen, *Grecki dramat...*, s. 62; A. W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, s. 90; M. Bieber, *op. cit.*, s. 53 i in. W wielu opracowaniach pogląd ten jest nadal aktualny.

⁷⁴ 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”.

⁷⁵ Euripides, *op. cit.*, s. 13–15.

⁷⁶ 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”.

⁷⁷ L. Paganelli, *op. cit.*, s. 225.

⁷⁸ P. Voelke, *op. cit.*, s. 18–19.

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, zaakceptować go i wreszcie uznać za wystarczająco ważny element Wielkich Dionizjów, aby dołączyć go do didaskaliów. Takie zmiany nie zachodzą w obyczajowości z roku na rok, potrzeba na nie znacznie więcej czasu, że nie wspomnimy o procedurach instytucjonalnych.

Nieuchronnie rodzi się pytanie o racje, dla których nieateński twórca zaistniał na ateńskiej scenie. Nie wnikając w zagadnienie celu i funkcji dramatu satyrowego, które wymagają osobnego omówienia, zauważmy, że, gdyby dramat satyrowy był w całości produktem importowanym z doryckiego Fliuntu, gdyby w Atenach nie było religijnego i obyczajowego gruntu, z którego mógłby wyrosnąć, miałyby raczej nikłe szanse podbicia szerokiej widowni ateńskiej. Na ten aspekt nie zwrócili uwagi wybitni polscy filologowie klasycyści, Tadeusz Sinko⁷⁹, Stefan Srebrny⁸⁰ i Wiktor Steffen⁸¹, którzy, a szczególnie ostatni z nich, poświęcili swoje zainteresowanie dramatowi satyrowemu. Uczenci ci stwierdzili jednomyślnie, że gatunek ten musiał być pochodzenia peloponeskiego, ponieważ takiego pochodzenia byli sami satyrowie. Steffen i Srebrny poszli dalej w swojej argumentacji, upatrując powstanie dramatu satyrowego od dytyrambu Ariona, który miał być po raz pierwszy wystawiony w peloponeskim Koryncie⁸². Fakt, że Pratinas pochodził z peloponeskiego Fliuntu, uznany został za ostateczny dowód nieatycznej genezy sztuki satyrowej. Steffen dla poparcia swojej teorii zakwestionował nawet istnienie chórów satyrowych w Atyce przed pojawieniem się dramatu. Takie stanowisko stoi w sprzeczności ze świadectwami ikonograficznymi, o których wspominaliśmy. Wydaje się, że kontrowersyjne koncepcje Srebrnego i Steffena na temat genezy dramatu satyrowego są efektem uwikłania się uczonych w próbę połączenia w logiczną całość wszelkich przekazów dotyczących pochodzenia i tragedii i dramatu satyrowego, a szczególnie wyeksponowaniem związków chórów satyrowych obecnych w dramacie satyrowym z etymologią rzeczownika *tragodia* jako „pieśń kozłów”, czyli pieśń wykonywana przez choreutów przebranych za satyrów o kozłych cechach anatomicznych.

⁷⁹ T. Sinko, *op. cit.*, s. 331.

⁸⁰ S. Srebrny, *op. cit.*, s. 116–118.

⁸¹ W. Steffen, *De Graecorum fabulis...*, s. 5–11; *idem*, *Grecki dramat...*, s. 59–65.

⁸² Takiemu pogładowi sprzeciwił się T. Sinko (*op. cit.*, s. 330), jednak w oparciu o zupełnie inne przesłanki; zdaniem uczonego choreuci Ariona nie mogli występować w strojach satyrów, bo byłby to już dramat satyrowy, a tego wynalazku nie przypisuje się poecie z Metymny.

Jeśli uznaje się, że pojawienie się dramatu satyrowego na scenie ateńskiej było wynikiem religijnego konserwatyzmu publiczności, która domagała się powrotu elementów dionizyjskich do widowisk teatralnych⁸³, to trzeba zgodzić się, że Pratinas, proponując nowy rodzaj przedstawienia, odwoływał się do zakorzenionej w świadomości Ateńczyków obecności satyrów w rytuale religijnym. Zasługi Pratinasa dobrze określił Seaford: „And so his importance as a innovator may have consisted in introducing from Phleius, which is a few miles from Corinth, the practice of writing texts for the satyric element at the Dionysiac celebrations. He would thereby have brought the Attic *silenoi* from the disorganized periphery of the festival into its stationary centre, the *orchestra*, where, being acceptable to the Athenians as restoring the Dionysiac element, they were at some point integrated into the tragic *didaskalia*”⁸⁴. W ten sposób uczony znalazł, jak się wydaje, „złoty środek” między teorią Sinki, Srebrnego i Steffena o doryckim pochodzeniu dramatu satyrowego a skrajnie przeciwnym poglądem Ernsta Buschora, opublikowanym w 1943 r., że „dramat satyrowy jest attycką rośliną wyrosłą na attyckiej ziemi”⁸⁵.

Warto zauważyć, że jest mało prawdopodobne, aby Pratinas zaistniał na attyckiej scenie jako mało znany debiutant z doryckiego Fliuntu. Musiał szczyć się uznanym dorobkiem dramatycznym, który utorował mu drogę do ateńskiego teatru. Gdzie poeta miałby zdobywać popularność? Być może w rodzinnym mieście, skoro, według świadectwa Pauzanasza⁸⁶, pamięć o nim i jego synu, Aristiaszu, była we Fliuncie żywa jeszcze kilka wieków później. Niestety, na temat charakteru widowisk dramatycznych na Peloponezie starożytne źródła milczą. Trudno nie przyznać racji Steffenowi, kiedy stwierdza: „Cuius silentii causa in eo posita esse videtur, quod Athenae cultu et humanitate atque rerum publicarum excellentia ceteras Graeciae civitates tamquam in umbra relinquerunt et fortasse quoque earum merita consulto supprimebant aut comminuebant, ut omnem humanitatis gloriam sibi arriperent”⁸⁷. Podkreślmy, że dramat w kształcie, jaki zaproponował Pratinas, niewątpliwie zawierał elementy przedstawień istniejących na Peloponezie, nie powstał bowiem *ex nihilo*, niewątpliwie również bazował na obecnych w Attyce nieoficjalnych formach widowisk rytualnych ku czci Dionizosa, odwołując się w ten sposób do zakorzenionej w świadomości

⁸³ Zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1975, s. 285.

⁸⁴ Euripides, *op. cit.*, s. 14.

⁸⁵ E. Buschor, *Satyrtänze und frühes Drama*, „Sitzungsberichte Bayrische Akademie der Wissenschaften” 5 (1943), s. 74: „mag er von manchen Erinnerungen an mimetisches Treiben peloponnesischer Satyrchöre gespeist worden sein; erwachsen ist dieser Baum als attisches Gewächs auf dem attischen Boden dieser Jahre”.

⁸⁶ II, 13, 6.

⁸⁷ W. Steffen, *De Graecorum fabulis...*, s. 8.

widowni ateńskiej tradycji religijnej. Mógł więc stanowić wypadkową attyckiej i peloponeskiej odmiany *satyrikon*.

Hanna ZALEWSKA-JURA

DE FABULAE SATYRICAE ORIGINIBUS

(Argumentum)

In disputatione opinio ad origines fabularum satyricarum pertinens, quae contra sententias doctissimorum virum resistit, continetur. Initia dramatis satyrici e coniunctione dithyrambi prisci et cuiusdam *satyrikon* deduci demonstrantur. Quid *satyrikon* fuerit, plane exponitur. Primae fabulae satyricae agenda tempus quoque in disputatione inveniri potest, i.e. paulo post anno quingentesimo vicesimo a.Ch.n. Scriptores antiqui dramatis satyrici inventorem Pratinam e Phliunte habebant, sed drama dorico genere in toto fuisse negatur, cum in Attica, priusquam Pratinas advenerit, *satyrikon* notum fuerit.