

Hanna Zalewska-Jura

Katedra Filologii Klasycznej
Zakład Literatury Greckiej
i Kultury Śródziemnomorskiej
Uniwersytet Łódzki

W SIDŁACH *LIBIDO*. MOTYWY SEKSUALNE W GRECKIM DRAMACIE SATYROWYM

IN LIBIDINIS LAQUEIS DE MATERIA SEXUALI
IN GRAECORUM FABULIS SATYRICIS

Cum fabulae satyricae nomen suum a choro satyrorum, quorum natura ad sexum conciliata semper hominibus in mentem veniebat, acceperissent, materia sexualis in dramatibus invenienda erat. Notandum est choreutis unicum vestimentum *peridzoma* cum magno pene a fronte fuisse. Qua de causa iam imago speciesque participum chori obscena fuisse videbatur. At in hac disputatione de lascivia et iocis sexualibus textis fabularum insertis narratur. Exempla a fragmentibus *Dictyulcorum* et *Amymonae* Aeschyli, *Achillis amatores* Sophoclis atque *Sylei* et *Cyclopis* Euripidis deducta quo modo tres tragici materia sexuali uti sint ad lusum hilarem construendum demonstrant.

Czy może dziwić, że w obyczajowości bez pruderii akceptującej wszelkie przejawy fizyczności, cielesności, które można określić najkrócej jako ἔργα Ἀφροδίτης, seks zajął istotne miejsce również w teatrze – „świątyni” Dionizosa?

Dramat satyrowy był tym gatunkiem scenicznym, który z założenia epatował seksualnością¹. Taki jego charakter zdeterminowany był kilkoma czynnikami, przede wszystkim nieodzowną dla gatunku obecnością chóru satyrów. Ci od niepa-miętnych czasów wywoływali u starożytnych asocjacje seksualne. Świadczą o tym rozliczne przedstawienia ikonograficzne oraz wzmianki w najstarszych przekazach literackich². Po drugie, dla niemal wszystkich dramatów, o których wiemy, kanwą

¹ Aspekt seksualny odgrywał również znaczącą rolę w inscenizacjach starej komedii attyckiej. Standardowym elementem ubioru aktora komediowego był trykot z potężnym fallosem, zob. J. Laver, *Costume in Antiquity*, London 1964, s. 52–53; M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 232–233. W komedii Arystofanejskiej fallos wykorzystywany był jako rekwizyt dla obscenicznych żartów.

² Dla przykładu, w homeryckim hymnie *Do Afrodyty* o identyfikowanych z satyrami sylenach mówi się, że wraz z Hermesem łączą się z nimfami w namiętnych uściskach ukryci w urokliwych grotach (V 263–264).

akcji jest trawestacja jakiegoś znanego opowiadania mitycznego; mity greckie, jak wiadomo, przesyczone są wątkami seksualnymi. Sama zatem materia mityczna musiała oddziaływać na obecność seksualnych motywów. Jeśli nawet konkretne podanie było takowych pozbawione, autorzy konstruowali akcję w taki sposób, aby uzasadnić pojawienie się satyrów, a tym samym stworzyć miejsce dla kojarzonej z nimi fizyczności. Trzeci czynnik wiąże się z miejscem i ludyczną funkcją dramatu satyrowego w agonie tragicznym. Wiadomo, że ok. 502 – 501 r., w wyniku reorganizacji obchodów Wielkich Dionizjów, do agonu tragicznego wprowadzona została zasada tetralogii; każdy z trzech współzawodniczących tragiczków obowiązany był dołączyć do trylogii tragicznej jeden dramat satyrowy. Wystawiano go jako ostatnią sztukę po trzech tragediach dla widowni złożonej z mężczyzn, którzy przez cały dzień absorbowali umysły śledząc perypetie tragicznych bohaterów. Podochocona winem publiczność oczekiwała na dobrą rozrywkę, która pozwoli rozładować napięcie emocjonalne. Tę funkcję spełniała sztuka satyrowa. Rubaszny, dosadny humor seksualny, chociaż niekoniecznie wyszukany, z pewnością odpowiadał gustom znaczącej liczebnie grupie widzów nieskomplikowanej wrażliwości i niewyrafinowanych potrzeb intelektualnych – prostego, niewykształconego ludu ateńskiego. Można przypuszczać, że wywoływał także rozbawienie bardziej wymagającej publiczności.

Seksualny charakter dramatu ujawnia się już w warstwie inscenizacyjnej; choreuci byli prawie nadzy, ich jedyne okrycie stanowiły charakterystyczne futrzane „spodenki” – *περίζωμο*, zaopatrzone w sterczące fallosy i krótkie końskie ogony. Twarze choreutów przykrywały charakterystyczne maski ze zwierzęcymi uszami, spłaszczonym nosem i gęstą brodą. Bogatym źródłem informacji na temat wyglądu satyrowych choreutów dostarczają przedstawienia ikonograficzne, a wśród nich słynna waza Pronomosa³. Na wolutowym kraterze, wykonanym techniką czerwonofigurową, malarz przedstawił zespół artystów, wykonawców dramatu satyrowego. Jedna z postaci uchwycona została w ruchu; jest to *pas* właściwego dla gatunku tańca – *sikinnis*. Testimonia ikonograficzne i tekstowe dowodzą, że był to taniec niezwykle żywiołowy, pełen gwałtownych ruchów rąk, nóg i głowy, podskoków, przysiadów i przytupów. Można się domyślać, że w układach choreograficznych uwzględniany był również gest obsceniczny, wizualizujący pikantne dialogi, monologi lub choćby aluzje.

Już samo, tak bardzo oczekiwane, pojawienie się chóru satyrów na orkestrze musiało wywoływać salwy śmiechu widzów, a co dopiero swawolny taniec wpleciony zręcznie w przebieg akcji oraz kwestie aktorów i choreutów.

³ Waza, datowana na ok. 425–375 r. p.n.e., znajduje się obecnie w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu (nr H3240).

W poniższych rozważaniach skupimy uwagę na warstwie tekstowej sztuk satyrowych. Materiał badawczy, choć skromny, ograniczony w znacznej mierze (wyjątek stanowi *Cyklop* Eurypidesa) do ich krótkich fragmentów, czasem strzępów zaledwie, pozwala docenić inwencję twórczą tragików w eksploatowaniu motywów seksualnych dla budowania słownych efektów komicznych. Być może to właśnie charakter przywołanych niżej fragmentów sprawił, że przetrwały do naszych czasów w tradycji pośredniej.

Jest mało prawdopodobne, żeby fabuła jakiegokolwiek dramatu satyrowego zdominowana była przez seks. Tragicy z wyczuciem i umiarem odwoływali się do tej tematyki. Bez wątplenia jednak żart seksualny pojawiał się w treściach sztuk osnutych wokół mitów z pięknymi heroinami w roli głównej. Przykładu dostarczają fragmenty *Rybaków* Ajschylosa. Kanwą dramatu było podanieo zamknięciu Danae i małego Perseusza w skrzyni, którą na rozkaz króla Akrisjosa wrzucono do morza. W jednym z fragmentów (fr. 1) dwaj rybacy ciągną z morza pełną sieć i żywo dyskutują na temat jej zawartości. Ciężar sieci pozwala im domniemywać, że znajduje się w niej jakaś ogromna ryba lub morski potwór. Ponieważ nie mają dość sił, wzywają na pomoc okolicznych rolników, myśliwych i pasterzy. Tu urywa się fragment. Nie ulega wątpliwości, że wołanieo pomoc inicjuje przybycie Sylena z satyrami. Można się domyślać, że wyciąganiu sieci towarzyszył zgłębienie wzajemnych nawoływań, ostrego dowcipu, ciętych replik i przepychanek⁴. Można wyobrazić sobie również nie pozbawione akcentów humorystycznych zdumienie Sylena i satyrów na widok Danae i Perseusza wyłaniających się ze skrzyni. Z monologu (*rhesis*) Danae wynika, że stała się ona obiektem ich natarczywych załotów.

Dzeusie! Bogowie! Kimże jest ten,
który w trudach pomoc niesie?
Oddacież mnie tym potworom,
które dręczyć będą ohydnyimi słowami?
Mam jeszcze bardziej cierpieć jak jakaś branka?
Ucieknę! Powieszę się!⁵

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kontrast między tragicznym patosem wypowiedzi Danae, pełnej rozpaczliwej niepewności i nawet groźby samobójstwa a przedmiotem lęku kobiety; Danae boi się rozbuchanej chuci satyrów. Pewne wyobrażenie o bezceremonialności załotników daje finałowa wypowiedź Sylena (lub

⁴ Porównanie z zachowanymi fragmentami *Tropicieli* Sofoklesa zdaje się potwierdzać takie domniemanie, cf. H. Zalewska-Jura, *W rytmie sikinnis. Studium nad warstwą aluzji i podtekstów w greckim dramacie satyrowym*, wyd. UŁ, Łódź 2006, s. 126–137.

⁵ Przekłady *Rybaków* na podstawie rekonstrukcji E. Siegmana, *Die neuen Ajschylos-Bruchstücke*, „Philologus” XC VII, 1941, w. 773–778. Przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, autorstwa H. Z.-J.

satyrów), który sądzi, że Danae, po długim poście seksualnym, nie może się doczekać fizycznego zbliżenia z nim lub satyrami (w. 821–882):

Dalej, przyjaciele, chodźmy
pomyśleć weselisku, bo pora właściwa
do tego zachęca.
A i narzeczona nad wyraz
spragniona nasycić się naszą miłością.
Nic dziwnego, wiele czasu
samotnie na morzu spędziła
w udręce.

Zadufana wiara Sylena i satyrów we własną atrakcyjność tworzy element komiczny. Jego seksualność nie pozostaje także bez wpływu na relacje z małym Perseuszem (w. 786–788):

Ten maluszek śmieje się słodko
na widok mojej błyszczącej,
czerwonej, łysej pały.

Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z niewybrednym żartem skonstruowanym na bazie dwuznaczności; wyrażenie „błyszcząca, czerwona, łysa pała” może odnosić się do głowy Sylena, rzeczywiście tradycyjnie pozbawionej owłosienia, a przez to zaczerwienionej i połyskującej. Jednak użyty przez Ajschylosa wyraz – *phalakron* (φαλακρόν) może oznaczać także coś podobnego do łysej głowy, coś zaokrąglonego, coś zakończzonego jakby gałką. Jeśli dodamy, że kilka wersów dalej w tekście, uszkodzonym w stopniu uniemożliwiającym jego rekonstrukcję i odczytanie, pojawia się nieoczekiwane bardzo wyraźne sformułowanie „chłopaczek, który lubi wielkiego członka” (ποσθοσφίλης ὁ νεσσός), nasze domysły znajdują potwierdzenie.

Autorzy dramatów satyrowych często odwoływali się do schematów strukturalnych. Dlatego, *per analogiam* do *Rybaków*, moglibyśmy spodziewać się natarczywych zalotów Sylena i satyrów także w *Amymone* Ajschylosa. Treść widowiska osnuta była na podaniu przekazanym przez Apollodora (II 1,4) i Hyginusa (169 i 169a), według którego Amymone, wysłana przez ojca, Danaosa na poszukiwanie źródła, spotkała niespodziewanie satyra. Zaatakowanej przez niego przyszedł z pomocą Posejdon, któremu Amymone się oddała, ten zaś wskazał jej źródło lernejskie. Można domniemywać, że w fabule dramatu napastnikami był chór satyrów i Sylen. Sporo miejsca zajmować musiał wątek nachalnych zalotów do Amymone, z którego zdaje się pochodzić fragment: „Twoim przeznaczeniem jest wyjść

za mąż, moim ożenić się” (1 St.)⁶. Nie mniej rozbudowana była prawdopodobnie scena, w której Posejdon przychodzi Amymone z pomocą, ganiąc natarczywość satyrów i Sylena. Z tej części może pochodzić fragment (3 St.), w którym pojawia się kpina, że fizyczny kontakt satyra z dziewczyną skończyłby się spółdzeniem potworków (κνώδαλα).

Sfera *libido* dotyczy także bohaterów dramatu satyrowego. Przykładu dostarcza Syleus Eurypidesa. Mityczna kanwa sztuki jest odległa od problematyki seksualnej; według tradycji Syleus, który był właścicielem winnicy, zatrzymywał przechodniów i zmuszał ich do pracy w tejże winnicy, po czym pozbawiał życia. Nie ma pewności, jaką rolę odegrali w treści dramatu satyrowie. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że, tak jak w innych sztukach mówiących o okrutnych *despotai* łamiących boskie prawo gościnności, pozostawali w niewoli lub na służbie u Syleusa. Do niewoli dostaje się także Herakles, któremu pan zleca pracę w winnicy. Heros wyrwa z korzeniami winorośle, zanoszą je do zagrody, niszczy piwnicę gospodarza, zabija wołu na ofiarę, podtapia zagrodę kierując na nią koryto rzeki i organizuje z zapasów Syleusa ucztę, zbudowawszy biesiadny stół z wyrwanych z ram drzwi. W trakcie hucznej zabawy dochodzi do gwałtownej sprzeczki między Heraklesem i Syleusem, która kończy się użyciem maczugi przez tego pierwszego. Nie ma pewności co do sytuacji, w jakiej padają słowa z ostatniego zachowanego fragmentu (34 St.):

Skoro weszliśmy, chodźmy się pokochać! Otrzyj sobie
łzy!⁷

Jest bardzo prawdopodobne, że to Herakles zachęca Ksenodike, oplakującą śmierć ojca, aby poszła z nim do łóża⁸. Taka scena doskonale odzwierciedlałaby gruboskórną naturę Heraklesa, który po zamordowaniu Syleusa miałby nakłaniać jego córkę do fizycznego kontaktu. W ten sposób bowiem należy rozumieć czasownik – *hapax legomenon* βαυβᾶν, który podkreśla może nazbyt trywialny w naszej ocenie, ale z pewnością rubaszny, a przez to atrakcyjny dla męskiej widowni ateńskiej, humor sytuacyjny.

W *Cyklopie* Eurypidesa, którego fabuła oparta jest na wątku pobytu Odysa u Cyklopa, znanym z IX ks. *Odysei*, piękna Helena staje się obiektem bezceremonialnego potępienia przez satyrów, którzy wyrażają w komicznej formie to, co inni bohaterowie teatru Eurypidejskiego wygłaszali na serio. Na zamieszkałej przez

⁶ σοὶ μὲν γαμείσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί. Cytaty z *Amymone* i z *Wielbicieli Achillesa* za wydaniem W. Steffen, *Satyrographorum Graecorum fragmenta*, Poznań 1952.

⁷ βαυβῶμεν εἰσελθόντες ἀπόμορξαι σέθεν
τὰ δάκρυα

Cyklopa Sycylii pojawia się Odys w drodze powrotnej spod Troi. Sylen wraz satyrami są w niewoli u Polifema. Przy nadarzającej się sposobności przodownik chóru wypytuje bohatera o wynik wojny trojańskiej. Z tym, że zainteresowanie satyrów wojną sprowadza się przede wszystkim do losów pięknej kobiety i jej pojmowania (w. 179–185):

Czemu, gdy młodą wzięliście kobietę,
to nie wytrześliście jej po kolei,
skoro tak lubi brać śluby z wieloma?
Zdrajczyni – widząc te pstre szarawary
dookoła łydek i złoty naszyjnik,
który obnosił na swym karku Parys,
popadła w zachwyt i Menelaosa,
tego pocziwca, rzuciła. Ród kobiet
niechby nie istniał nigdy – chyba dla mnie!⁹

Motyw Heleny jako jeńca wojennego widz znał z tragedii Eurypidesa (*Hekabe* w. 267–270, *Trojanek* w. 34–35). W proponowanej przez chór obscenicznej karze na Helenie dostrzegał naturalny dla wymogów gatunku wariant tragicznego *topos* zabicia jej dla pomszczenia poległych na wojnie. Wspomniana przez satyrów kara cielesna, w ich pojęciu, słuszna dla młódki za jej rozwiązłość, jest wyraźną parodią tego *toposu*. Warte podkreślenia jest ostatnie zdanie przytoczonej kwestii: „Ród kobiet/Niechby nie istniał nigdy – chyba dla mnie” dopełniające tradycyjnej charakterystyki satyrów jako obsesyjnych rozpustników. Ten sam rys pojawia się później, kiedy Odys proponuje satyrom potajemną ucieczkę z niewoli okrutnego Cyklopa. Plan Odysa wzbudza ich euforię, komiczny jest natomiast powód, dla którego pragną wolności (w. 437–440):

Najmilszy, żeby tego dnia doczekać,
gdy uciekniemy od łotra Cyklopa,
bo bardzo długo ta kochana rura
jest wdowcem.

W pojęciu satyrów abstynencja seksualna urasta do najdotkliwszego przejawu niewoli. Wypada jeszcze zaznaczyć, że w oryginale pojawia się rzeczownik *siphon* (σίφων), tworząc śmieszne skojarzenie rury wodociągowej, bo takie jest jego dosłowne znaczenie, z rozmiarami satyrowych fallosów.

Dramat Eurypidesa dostarcza jedyne przykłady przemocy seksualnej, oczywiście ukazanej w groteskowej formie. Znany z IX ks. *Odysei* fortel Odysa polegający na upiciu Polifema mocnym winem w dramacie znajduje odmienny finał. Racząc się trunkiem Polifem, coraz bardziej zamroczony, osiąga szczyt błogo-

⁹ Cytaty z *Cyklopa* w tłumaczeniu J. Łanowskiego, Eurypides, *Tragedie*, t. IV, Warszawa 2007.

ści, wydaje mu się, że płynie aż do nieba, widzi się wśród bogów i dostrzega nawet pięknego Ganimedesa w osobie starego, grubego, łysiego i zapijaczanego Sylena. Wlecząc go siłą do jaskini i tam daje upust swojej żądzy. Sylen, zazwyczaj sprośnię natarczywy w stosunku do kobiet, który chwilę wcześniej próbując wina śpiewał (168–172):

Kto się nie cieszy, pijąc, ten szalony!
Gdy można tego tu postawić sztorcem,
Podrażnić cycki, i łonko gotowe
Łapać oburącz, to razem i taniec
I zapomnienie nieszczęść!

teraz sam pada ofiarą homoseksualnych zapędów podochoconego trunkiem monstrualnego potwora.

Motyw *eros paidikos* wykorzystał Sofokles w dramacie *Wielbiciele Achilleśa* z którego zachował się jeden dłuższy dziewięciowersowy fragment o treści dramatu, poza tym, że najpewniej do grona tytułowych wielbicieli Achilleśa należeli satyrowie, niewiele więcej można powiedzieć. Wspomniany fragment zawiera opis praktyk homoseksualnych (ewentualnie masturbacji), wyrażony z taktem przy pomocy dwuznacznych sformułowań, w zręcznych aluzjach, bez cienia wulgaryzmu. Właśnie styl wypowiedzi pozwala widzieć w niewiadomym lokutorze postać inną niż Sylen czy chór satyrów; ich język byłby prawdopodobnie swobodniejszy przy tak sprzyjającej tematyce. (19 St.):

Ta choroba jest dopustem upragnionym.
Nie mógłbym źleo niej mówić;
kiedy tylko się pojawi sterczący wzgórek,
chłopcy mocno sopel chwytają w dłonie,
zrazu ogarnia ich nieoczekiwana przyjemność,
a wreszcie dreszcz i już chłopak nie chce ani dotykać,
ani w rękach sopelka trzymać.
Tak to sama żądza często zmusza
kochanków działać i nie działać.

Focjusz, cytując inny fragment: „ojej, widzisz? straciłeś chłopca” (23 St.), podaje, że powiedział to Fojniks do satyrów, chcąc odwrócić ich uwagę od dziewczyny i zainteresować ponętym Achillesem¹⁰. Z tego wynika, że początkowo obiektem zabiegów satyrów była kobieta. Achilles, mimo iż niewątpliwie urodziwy, nie skupiał na sobie ich uwagi.

¹⁰ *Lexicon*, p. 369,10.

Zaprezentowany przegląd motywów seksualnych w zachowanej spuściźnie satyrowej daje wyobrażenieo preferowanym przez ateńską widownię typie humoru scenicznego, charakterystycznego, jak widać, dla kultury patriarchalnej i androcentycznej: jędrnego, rubasznego, nie stroniącego od obscenów. Co ciekawe, nie obserwujemy obecności wulgaryzmów, przynajmniej w warstwie leksykalnej. Autorzy z podziwu godną zręcznością posługują się sugestywnymi przenośniami, dwuznacznościami, aluzjami, co potęguje walor komiczny. Wart podkreślenia jest również brak akcentów seksistowskich; kobiety nie są przedmiotem żartów, ale instrumentem do konstruowania zabawnych sytuacji. Wyjątek stanowi motyw potępienia pięknej Heleny w *Cyklopie*, który jednak, jak wskazano, spełnia rolę parodii obecnego w tragediach Eurypidesa *toposu*. Zasadniczo śmiech wzbudza zachowanie satyrów i Pappasylena. Jeśli przyjąć pogląd wychowawczym działaniu mechanizmu antytypu czy antywzoru, wedle którego satyrowie uosabiali wszystkie wady, które można zestawić z cnotami obywateli ateńskich, a ich obecność na scenie miała uzmysłwić widowni wartość modelu pozytywnego¹¹, to ta sama widownia śmiała się z własnych przywar. Nie ulega wątpliwości bowiem, że dramat satyrowy, tak jak inne gatunki sceniczne, miał do spełnienia funkcję parenetyczną. Znajduje tu odzwierciedlenie powszechne przekonanie starożytnych, że poeci, dzięki talentowi, będącemu darem bogów, są głosicielami boskiej woli, co automatycznie predestynuje ich do roli nauczycieli ludzi. Poeta-mędrzec, „wtajemniczony posłaniec Nieśmiertelnych i prorok”¹² miał, poprzez swoją twórczość, dzielić się z innymi mądrością.

Na zakończenie jeszcze jedno spostrzeżenie: dramat satyrowy odsłania nieznanne lub mało znane nam oblicze wielkich tragików greckich, którzy potrafili zastąpić dostojną powagę niewymuszonym uśmiechem. Z podziwu godną zręcznością realizowali ludyczne założenia gatunku, umiejętnie przy tym profilując zamierzone reakcje odbiorców.

¹¹ Takie znaczenie przypisał dramatowi satyrowemu F. Lasserre, *Le drame satyrique*, „Rivista di filologia e di istruzione classica”, 101, 1973, s. 273–301.

¹² A. M. Komornicka, *Pindar i Platon o roli poetów i poezji*, Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN, XXXIV, 1, 1980, s. 1.