

Tragedia starogrecka[edytuj]

[Przejdź do nawigacji](#)[Przejdź do wyszukiwania](#)

Tragedie greckie powstawały od VI w. p.n.e. do okresu rzymskiego, wszystkie zachowane w całości są jednak dziełami trzech wielkich tragików ateńskich [V w. p.n.e.](#) – [Ajschylosa](#), [Sofoklesa](#) i [Eurypidesa](#). Czas ich działalności obejmuje łącznie zaledwie 80 lat. Pierwsze wystawienie tragedii odbyło się w [534 p.n.e.](#) w Atenach za rządów [Pizystrata](#) – pierwsza zachowana tragedia, *Persowie* Ajschylosa ([472 p.n.e.](#)), wiąże się ze zwycięstwem Aten stanowiącym początek ich potęgi politycznej i kulturalnej. Koniec potęgi Aten na skutek ich klęski w wojnie peloponeskiej (404 p.n.e. – trzy lata po śmierci Eurypidesa i dwa lata po śmierci Sofoklesa) jest zarazem końcem epoki wielkich ateńskich utworów tragicznych. Zachowało się siedem tragedii Ajschylosa, siedem tragedii Sofoklesa i osiemnaście tragedii Eurypidesa (w tym *Rhesos*, prawdopodobnie nieautentyczny). Wybór ten (prócz ośmiu przekazanych przez inne źródła) dokonał się w czasach cesarza Hadrian. Nie dotarły do naszych czasów tragedie poprzedzające twórczość Ajschylosa ani następujące po Eurypidesie, a także większość twórczości trójki wielkich tragików – według źródeł starożytnych łącznie z dramatami satyrowymi Ajschylos miał bowiem napisać dziewięćdziesiąt tragedii, Sofokles ponad sto, a Eurypides dziewięćdziesiąt dwie. Świetność tragedii wiąże się więc ściśle z okresem politycznego rozkwitu Aten – tragedie IV w., tragedie aleksandryjskie i tragedie przed Ajschylosem są słabo znane (żadna nie zachowała się w całości) i cechuje je o wiele mniejsza wartość literacka. Mimo że okres twórczości wielkich tragików był tak krótki, między twórczością Ajschylosa i Eurypidesa zachodzą znaczne różnice, był on okresem szybkiej ewolucji gatunku. O ile nie zaznaczono inaczej, informacje zawarte w tym artykule odnoszą się do tragedii V w.

Tragedia grecka była wystawiana na scenie tylko dwa razy do roku – w święta religijne Dionizji miejskich – na wiosnę, i Lenajów – w końcu grudnia. Stanowiła część obrzędów religijnych na cześć Dionizosa – w treści tragedii nie ma wprowadzić prawie żadnych nawiązań do tego bóstwa, jej główną zasadą jest jednak obecność sacrum. Zarazem, ze względu na ścisły związek życia religijnego i politycznego w polis greckich, tragedia miała charakter manifestacji obywatelskiej. Konkurs tragików – [agon](#) – w czasie którego trzech tragików wystawiało po trzy tragedie i dramat satyrowy – organizowało państwo ateńskie, wyznaczające poetów mogących wziąć w nim udział oraz sponsora, który musiał sfinansować przedstawienie. W czasie Lenajów dwóch tragików wystawiało po dwie tragedie, ponadto odbywały się jeszcze przedstawienia w czasie Dionizjów wiejskich w Pireusie.



Spis treści

- [1Geneza tragedii greckiej](#)
 - [1.1Podejście etnologiczne](#)
 - [1.2Wiarygodność przekazu Arystotelesa](#)
 - [1.3Dytyramb jako źródło tragedii](#)
 - [1.4Dramat satyrowy jako źródło tragedii](#)
 - [1.5Epos jako źródło tragedii](#)
- [2Forma tragedii greckiej](#)
- [3Budowa tragedii greckiej](#)

- [4Tematyka i wymowa tragedii greckiej](#)
- [5Grecka twórczość tragiczna](#)
 - [5.1Wczesna twórczość tragiczna](#)
 - [5.2Wielka trójka tragików](#)
 - [5.3Tragedia IV w.](#)
 - [5.4Tragedia hellenistyczna](#)
- [6Zobacz też](#)
- [7Przypisy](#)

Geneza tragedii greckiej[\[edytuj](#) | [edytuj kod](#)

Pierwsze utwory tragiczne powstały w VI w. p.n.e. w starożytnej Grecji. Ich źródłem są obrzędy religijne na cześć Dionizosa, a być może w jakimś stopniu także [misteria eleuzyńskie](#) czy [misteria orfickie](#). Geneza tragedii greckiej jest przedmiotem wieloletniej kontrowersji naukowej obejmującej szeroką gamę sprzecznych stanowisk i tysiące publikacji. Według przekazu [Arystotelesa](#) tragedia stanowi przekształcony [dytyramb](#), utwór liryczny (należący do [liryki chóralnej](#)) związany z kultem Dionizosa. Dytyramby zawierały w sobie elementy sytuacji dramatycznej, takie jak obecność [chóru](#) i [koryfeusza](#). Religijno-kultowa funkcja tragedii greckiej przejawia się także w tym, że wystawiana ona była w czasie święta [Dionizjów](#) jako element obrzędów na cześć Dionizosa. Ponadto tematyka tragedii odwoływała się do wierzeń i mitów greckich, początkowo mitów związanych z Dionizosem – tragedie o tematach niemitologicznych (np. historycznych, współczesnych) były w starożytności bardzo rzadkie. Religijna geneza tragedii greckiej była wciąż silnie odczuwana w czasie wystawień utworów tego gatunku w okresie klasycznym. Spektakle te stanowiły bowiem część świąt religijnych – obchodzonych wiosną Dionizjów miejskich, a także przypadających w grudniu Lenajów. Prócz spektaklów odbywały się rozmaite procesje i ofiary, sam ateński [Teatr Dionizosa](#) mimo kilkukrotnej przebudowy zawsze posiadał kamienny tron dla kapłana bóstwa i jego ołtarz umiejscowiony na samym środku [orchestry](#). Noszone przez aktorów maski i niektóre stroje wywodzą się z pradownych rytuałów.

Tragedia mogła przekształcić się z obrzędu religijnego w klasyczną tragedię V wieku jedynie na skutek przemian politycznych. Wszystkie źródła łączą historyczne powstanie tragedii z opartą na ludzie przeciw arystokracji tyranią grecką. Zachowana w *Księdze Suda* i przekazie [Diaconusa loannesa](#) tradycja przypisywana Solonowi mówi, że pierwszym twórcą tragedii był mający żyć w Koryncie za tyranii [Periandra](#) legendarny poeta [Arion](#). Również Herodot [V, 67] po raz pierwszy wspominając o chórze łączy „zwrócenie chórów Dionizosowi” z tyranią Klejstenesa w [Sykionie](#). Informacje te mówią nam zarazem, że pierwsze formy zbliżone do tragedii zrodziły się na Peloponezie, wśród Dorów, i stamtąd dopiero przeszły do Aten. W Atenach również pierwsza tragedia została wystawiona za opierającego swoją władzę na ludzie tyrana – [Tespis](#) wystawił pierwszą tragedię ateńską za panowania Pizystrata w 534 p.n.e. To Pizystrat rozwinął ludowy kult Dionizosa, u stóp Akropolu zbudował Dionizosowi Eleuteryjskiemu świątynię i ustanowił Dionizje Miejskie (Wielkie) świętem państwowym.

Przekaz o pochodzeniu tragedii z Peloponezu, jej związku z dytyrambem i przemianą struktur politycznych jako koniecznym warunkiem ukształtowania się typowych dla niej treści nie mówi jednak wiele o konkretnym przejściu między religijną improwizacją a znaną z dzieł Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa formą literacką. Problemem jest nazwa tragedii, oznaczająca po grecku „pieśń kozła” –

sporne jest, czym właściwie jest tu kozioł i jaka jest jego relacja do genezy tragedii. Arystoteles wyraźnie łączy kozła z [satyrami](#) i dramatem satyrowym.

Podejście etnologiczne[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)



Taniec rytualny w maskach (Kamerun)

W pierwszych latach XX w. w poglądach na genezę tragedii dominowały koncepcje etnologiczne, całkowicie pomijające świadectwo Arystotelesa na rzecz badań folklorystycznych – są one obecnie o wiele rzadsze, choć nadal spotykane. W Wielkiej Brytanii istnieje tzw. „angielska szkoła etnologiczna”. Martin P. Nilsson w *Geschichte der griechischen Religion* uznaje, że tragedia wzięła początek od przebranych w kozłę skóry śpiewaków opłakujących śmierć Boga w postaci kozła – uzasadnia to badaniami porównawczymi nad folklorem, twierdząc, że pierwotną formę tragedii przypominają obrzędy współczesnych Macedończyków. Według Jane E. Harrison Dionizos i poszczególne postacie mitologiczne są odmianami bóstwa cyklu rocznego. W nawiązaniu do tej koncepcji G. Murray powiązał początki tragedii ze związanymi z bóstwem rocznym obrzędami wiosennymi. Tego rodzaju koncepcje, zwłaszcza próby powiązania poszczególnych elementów tragedii klasycznej z poszczególnymi elementami rytuału, spotkały się z ostrą krytyką W.A. Pickard-CamBridge’a. Teorie etnologiczne wyznaje także G. Thompson, który sądzi, że orszaki dionizyjskie były tajnym stowarzyszeniem o cechach klanu totemistycznego, a ich obrzędy inicjacyjne wpłynęły na orfickie mity o cierpieniach Dionizosa, co otworzyło drogę do tragedii. Zbliżone poglądy reprezentuje T.H. Gaster, który początki tragedii wywodzi z rytuałów cyklu rocznego na podstawie analiz tekstów różnych kultur bliskowschodnich. M. Dietrich początki tragedii wiąże z trenem i attyckim świętem cytry, podobnie jak wielu innych badaczy o podejściu etnologicznym samą formę tragedii wywodzi jednak z misterii eleuzyńskich. A. Lesky uważa jednak, że świat [misteriów](#) i świat tragedii nie przenikały się wzajemnie.

Krytyka podejścia etnologicznego opiera się na braku ogniwa łączącego rytuały z tragedią. Przenoszenie zjawisk znanych z innych kultur na grunt grecki nosi nieraz charakter bardzo swobodnych przypuszczeń. Wielu badaczy podkreśla, że tragedia grecka jest przede wszystkim zjawiskiem literackim i zagadnienie jej początków powinno być rozważane z punktu widzenia problematyki literackiej, której z natury rzeczy etnologia nigdy nie będzie w stanie ująć. Nawet najwięksi krytycy podejścia etnologicznego przyznają jednak, że mimo oryginalnego charakteru literackiego tragedii greckiej istnienie zaczątkowych form dramatycznych w kulturach ludów pierwotnych jest dobrze udowodnione, a wiedza o nich jest istotna dla takich aspektów dramatu greckiego jak tańce i maski. Krytycy podejścia etnologicznego podkreślają, że tragedia grecka jest

tworem oryginalnym i przede wszystkim literackim i uznają, że do jej powstania doprowadziło raczej świadome stworzenie niż powolna ewolucja.

Mimo zmniejszenia roli podejścia etnologicznego jako poglądu na genezę tragedii *tout court*, nadal bardzo istotne są budowane na podstawie danych etnologicznych poglądy o pochodzeniu niektórych jej elementów. Taniec nieodłącznie wiążący się z greckimi gatunkami dramatycznymi wiąże się być może także z jej funkcją katartyczną, jako że powszechnie w kulturach ludów pierwotnych tańce kultowe mają funkcje takie jak ochrona przed demonami lub zapewnienie sobie ich łaski. Maski, których według badań M. Biebera używał także chór, występowały na każdym etapie rozwoju tragedii i komedii greckiej i mają podobne funkcje. Użycie kultowe masek było w Grecji szczególnie silnie związane z Dionizosem i satyrami, choć kontynuujące tradycje mykeńskich demonów w zwierzęcych maskach tańce z maskami związane są także z kultem [Artemidy](#) i [Despoiny](#). M. Untersteiner próbował połączyć zagadnienie początków tragedii z przedgreckimi mieszkańcami Grecji, z cywilizacją egejską – poszukiwał przy tym nie tylko wpływów egejskich na formę tragedii, ale co więcej samo źródło tragizmu widział w napięciu między wartościami egejskich i indoeuropejskich najeźdźców. Otwarta pozostaje poruszana w pracach K. Meuliego kwestia, czy maski reprezentowały umarłych, czy bezpośrednio bóstwa natury. Meuli podkreśla, że dla ludów pierwotnych [maska](#) jest narzędziem przemiany i doświadczenia duchowości, co stanowi w teatrze najgłębszy fundament gry aktorskiej i wyraz najgłębszego współczucia i zrozumienia, którego może doświadczyć człowiek. Należy przy tym zaznaczyć, że źródła starożytne nie przypisują maskom pradawności, ale za ich historycznego twórcę uznają Tespisa – A. Lesky sądzi jednak, że to świadectwo jest jedynie wyrazem skłonności starożytnych do przypisywania każdej rzeczy konkretnego wynalazcy.

Wiarygodność przekazu Arystotelesa [\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Wszystkie poglądy na genezę tragedii o nastawieniu etnologicznym całkowicie lub niemal całkowicie odrzucają przekaz Arystotelesa z *Poetyki*, będący jedynym źródłem pisanym omawiającym zagadnienie wprost. Przeciwna odejściu etnologicznemu grupa uczonych podążając za badaniami U. von Willamowitz-Möllendorfa przypisuje temu źródłu znaczenie decydujące. Głównym problemem tego nurtu jest to, czy Arystoteles w cytowanym fragmencie przedstawił znane mu fakty, czy tylko swoje przypuszczenia. Dowody, że nie są to wyłącznie przypuszczenia, same mają jednak charakter przypuszczeń, choć nieraz wysoce prawdopodobnych – np. sofisci obszernie zajmowali się formami literackimi, a skoro tak, prawdopodobnie zajmowali się tragedią, a skoro Arystoteles znał dobrze poglądy sofistów, musiał też dysponować wcześniejszymi źródłami o pochodzeniu tragedii. Według badań W. Kranza u podstaw *Poetyki* leży obszerny materiał historyczny. O sumienności Arystotelesa świadczy także np. znany fakt jego starannego przygotowania historycznego przy pisaniu *Polityki*. Arystoteles pisze:

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἱκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς--καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα--κατὰ μικρὸν ἠύξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ [15] τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐκ μικρῶν μύθων καὶ [20] λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὕτη ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε: μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν: σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ

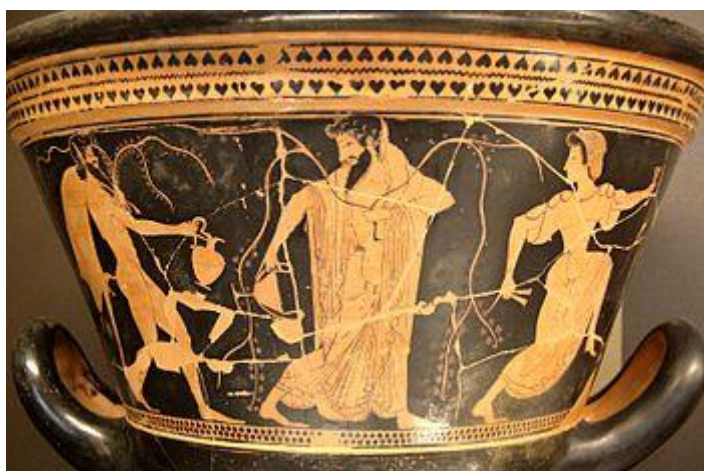
ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὥς [30] ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα: πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

Kiedy zaś pojawiła się tragedia i komedia, poeci, mając naturalne upodobanie w jednym lub w drugim rodzaju twórczości, jedni zamiast jambów zaczęli tworzyć komedie, inni zamiast epopei – tragedie, ponieważ te formy twórczości uznano za wyższe i cenniejsze od poprzednich. Natomiast rozpatrywanie, czy tragedia osiągnęła już (wówczas) odpowiedni rozwój w aspekcie swoich podstawowych składników, czy nie, oraz rozstrzygnięcie tego zagadnienia tak samego w sobie, jak w odniesieniu do teatru, to zupełnie inny problem.

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 po wielu miastach. Tragedia rozwinęła się zatem stopniowo przez udoskonalenie każdego pojawiającego się elementu i po przejściu wielu przeobrażeń zatrzymała się w rozwoju, kiedy osiągnęła najdoskonalszą postać. [...]. Tragedia uzyskała poza tym odpowiednią wielkość porzuciwszy krótkie wątki i żartobliwy język, które zawdzięczała swemu pochodzeniu z dramatu satyrowego; dość późno też przybrała dostojną postać i metrum jambiczne zajęło miejsce tetrametru trocheicznego. Dopóki bowiem miała ona charakter satyrowy i w większym stopniu była związana z tańcem, posługiwała się tetrametrem trocheicznym, lecz gdy zyskał na znaczeniu dialog, sama natura znalazła dla niej właściwą formę wiersza.

[Ar., *Poet.*, 1449 a 1-20; tł. Henryk Podbielski]

Dytyramb jako źródło tragedii[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)



Satyr, Dionizos i menada – przedstawienie archaiczne

Za główne źródło tragedii przekaz Arystotelesa uznaje improwizowane dytyramby. Pierwszym problemem, jaki rodzi tekst *Poetyki* jest znaczenie zwrotu „od przodowników dytyrambu” – ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον i samego czasownika ἐξάρχω. Część uczonych pod wpływem badań F. Bradaca nad znaczeniem tego czasownika identyfikowała „przodowników” chóru, część z podwójnym chórem. Większość pozostała jednak przy najbardziej rozpowszechnionym znaczeniu, uznając, że „przodownik” to po prostu pierwszy śpiewak przewodniczący chórowi. Przy tej interpretacji można sądzić, że występujące w dytyrambie przeciwstawienie „przodownika” chóru i samego chóru jest zaczątkiem dramatycznego dialogu – niektórzy interpretatorzy szli nawet dalej, w „przodowniku” widząc pierwszego aktora, o którego wprowadzeniu Arystoteles milczy.

Pochodzenie samego dytyrambu jest słabo znane – nie wyjaśniono też pochodzenia jego nazwy, która jest prawdopodobnie przedgrecka. Wszystkie dytyramby były natomiast formą liryki chóralnej związaną z kultem Dionizosa – istnieją powody by sądzić że jego wykonania związane były z rytuałem ofiarnym. Za [Hipparcha Laosa z Hermiony](#) wprowadził innowacje w formie muzycznej dytyrambu, a w 509 lub 508 p.n.e. włączono agon dytyrambiczny do uroczystości Wielkich Dionizjów. Dytyramby te wykonywał chór złożony z 50 chłopców i mężczyzn tańczących wokół orchestry. Treść dytyrambów często odchodzi od Dionizosa, ale prawie zawsze nawiązuje do niego w początkowych partiach. *Księga Suda* o Pindarze, autorze wielu dytyrambów, mówi jako o twórcy siedemnastu δράματα τραγικά – prawie na pewno nie ma to jednak związku z tragedią, ale jest omyłkowym powtórzeniem liczby ksiąg jego dytyrambów. Podobnie *Księga Suda* mówi o [Symonidesie](#) – prawdopodobnie także w jego wypadku jest to omyłka, niewykluczone jednak, że Symonides rzeczywiście tworzył również tragedie. Dytyramby [Bakchylidesa](#) nie zawierają wiele odniesień do Dionizosa, co świadczy o ewolucji gatunku w tym kierunku – godne uwagi ze względu na brak odniesień do tego bóstwa w zachowanych tragediach. Fr. 18 utworów Bakchylidesa, dytyramb *Tezeusz*, część badaczy chciała uznać za brakujące ogniwo między dytyrambem a tragedią. Cztery jego strofy stanowią bowiem dialog (toczący się między Egeuszem a nieokreśloną osobą). Papirus, z którym uczeni zapoznali się w 1896, początkowo stał się z tego powodu sławny, współcześnie jednak nie traktuje się raczej tej teorii poważnie, jako że sam dytyramb powstał w czasach, gdy tragedia była już dobrze rozwinięta. Niemniej pewnego rodzaju dialogiczność dytyrambu, przejawiająca się jako opozycja chóru i przodownika chóru, rzeczywiście mogła mieć duże znaczenie dla powstania tragedii. W drugiej połowie V w. p.n.e. sekularyzacja dytyrambu postępuje.

Dramat satyrowy jako źródło tragedii[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)



Dionizos wspierający się na satyrze – przedstawienie hellenistyczne

W opinii Arystotelesa pochodzenie tragedii jest bliskie pochodzeniu komedii i łączy się z orszakiem dionizyjskim i występującymi w nim satyrami, identyfikowanymi z kozłami („przez charakter satyrowy i większy związek z muzyką i tańcem”). Podobnie traktuje zagadnienie jeden z zachowanych fragmentów pism arystotelika [Chamaileona](#). Jednak już starożytni dostrzegali trudności takiej interpretacji. Pierwsza trudność polega na tym, że nigdy i nigdzie w kulturze greckiej nie utożsamiano satyrów z kozłami. Dokonując *ex post* takiej identyfikacji, można powołać się na właściwą i satyrom, i kozłom lubieżność – utożsamienie satyrów i kozłów związanych z tragedią jedynie na podstawie wspólnej im lubieżności rodzi jednak dodatkowe trudności, skoro lubieżność nie pozostaje w żadnym związku z tragedią. Sprośne zachowania satyrów i podobny charakter ich pieśni występują w dramacie satyrowym i należą do jego genezy, żadne zachowane tragedie i ich fragmenty nie noszą jednak śladów sprośności ani nie zawierają najmniejszych aluzji do satyrów.

Pojawiło się więc kilka innych interpretacji znaczenia kozła – w *Marmor Parium*, *Chronica Olympica* Euzebiusza i *Ars Poetica* Horacego uznają kozła za nagrodę dla zwycięzcy agonu lub przedmiot ofiary składanej Dionizosowi w związku z agonem. [Fernand Robert](#) posunął dalej tę interpretację – uznał kozła za [kozła ofiarnego](#), reprezentację wartości katartycznej tragedii, przywracając w ten sposób związek tragedii z uroczystością ofiarną. Teza Roberta, który dytyramb uznał za jedynie wspólny model formalny dla tragedii i dramatu satyrowego, uwzględnia różnice formalne między obu gatunkami i jednocześnie uwidacznia to, co stanowi istotę tragedii, jej funkcję oczyszczającą. Budzi jednak zastrzeżenia, gdyż całkowicie odrzuca przekaz Arystotelesa nie opierając się na innych przekazach źródłowych. Innym ważnym zastrzeżeniem jest to, że Robert nadmiernie eksponuje znaczenie ofiary z kozła – podczas gdy sam kult Dionizosa nie wiązał się z kozłem. Istnieje wiele przekazów łączących Dionizosa z jeleniem i łanią, a tylko dwa łączące go z kozami – epitety bóstwa *Aigobolos* (zabijający kozy) i *Melanajgis* (czarnokoźli).

W. Schmid uznał arystotelesowską próbę związania genezy tragedii z dramatem satyrowym za niepełną i wymęczoną. H. van Horn uznał, że tragedia i dramat satyrowy początkowo powstawały osobno, ale w 501 p.n.e. uległy przemieszeniu. Przekaz Arystotelesa odrzucają także A.W. Pickard-Cambridge, G.F. Else, W. Burket i H. Patzer. A. Lesky uważa, że ścisły związek genetyczny i ostry i wyraźny, podobnie jak ostra i wyraźna jest genetyczna odmienność tragedii i komedii. Podkreśla, że już starożytni wierzyli, że tragedia i komedia to gatunki, które niewiele łączy, np. Sokrates w *Uczcie* dowodzi Arystofanesowi i Agatonowi, że dobry tragediopisarz może nie potrafić napisać dobrej komedii, podobną opinię wyraził też Leukippos [DK A 9] – tymczasem tragedie i dramaty satyrowe pisali i wystawiali ci sami ludzie, można więc tu mówić o „presji gatunkowej”. Istnieje także wyobrażenie ikonograficzne łączące tragedię z satyrami – waza przedstawiająca personifikację tragedii budzonej przez satyrów. Większość badaczy uznających przekaz Arystotelesa uważa, że wpływ dramatu satyrowego na ukształtowanie się tragedii wystąpił, gdy sam dramat satyrowy znajdował się jeszcze we wczesnej fazie rozwoju – Q. Cataudella uważa jednak, że wczesne formy dramatu satyrowego nie miały związku z satyrami.

Poza wymienionym już poglądem, że lekkie i groteskowe przedstawienie satyrowe nie mogło stać się źródłem poważnej tragedii, badacze odrzucający przekaz Arystotelesa opierali się na informacji, że twórcą dramatu satyrowego był dopiero [Pratinas](#). Za twórcę dramatu satyrowego uznają Pratinasa *Księga Suda* i dwa hellenistyczne epigraaty [Dioskoridesa](#). W starożytnej Grecji istniały pewne niechęci między [Dorami](#) i [Jonami](#). Dorem był Pratinas, pochodzący z [Phleios](#). Przeciw poglądom o peloponeskim pochodzeniu tragedii występowali Ateńczycy – w pseudoplatońskim dialogu *Minos* „Tragedia jest zaś tutaj od prawieków, nie bierze zaś początku – jak się przyjmuje – od Tespisa ani od Frynichosa, lecz jeśli chcesz badać, przekonasz się, że jest to bardzo dawny wynalazek tego miasta”^[1]. Wielu uczonych spekuluje, że przypisanie wynalezienia Pratinasowi dramatu

satyrowego nastąpiło w epoce hellenistycznej – wynalezienie dramatu satyrowego miałoby być według aleksandryjczyków nie pierwszym, a ostatnim etapem rozwoju tragedii, która miałaby być znaczenie wcześniejsza i wywodzić się z attyckich zwyczajów wiejskich.

Epos jako źródło tragedii[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

 Ta sekcja jest niekompletna. Jeśli możesz, [rozbuduj ją](#).

Forma tragedii greckiej[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Pierwszego [aktora](#) wprowadził do tragedii greckiej [Tespis](#), uznawany dlatego za „ojca tragedii”. Tragedia grecka ukształtowała się więc jako część [liryki chóralnej](#), czego śladem pozostała w niej na zawsze duża rola chóru. Chór wprowadzał do tragedii przede wszystkim czynnik liryczny i komentował akcję, pełnił jednak także epicką funkcję [narratora](#), a czasem nawet uczestnika wydarzeń.

Klasyczną formę tragedii ukształtowała trójka wielkich tragików greckich – [Ajschylos](#), [Sofokles](#) i [Eurypides](#). Ajschylos wprowadził na scenę drugiego aktora, ograniczył rolę chóru i zwiększył rolę partii dialogowych. Sofokles wprowadził trzeciego aktora, zróżnicował dialog przez wprowadzenie obok dłuższych wypowiedzi [stychomytii](#) (żywego dialogu polegającego na ciągu krótkich, jednowersowych replik w których każda wypowiedź jest analogiczna metrycznie, a czasem składniowo do wypowiedzi partnera), zastosował motywację psychologiczną działań bohaterów, zwiększył dynamikę tragedii przez operację szybkimi zmianami nastroju i kontrastowanie bohaterów. Eurypides pogłębił kierunek rozwoju tragedii zarysowany przez Ajschylosa – zerwał z wiernością wobec mitologii wprowadzając elementy [realizmu](#), znacznie pogłębił znaczenie tematyki psychologicznej dając przy tym bardziej zindywidualizowane postacie, rozwinął monolog posługując się [monodiami](#) (stanowiącymi samodzielną całość rozbudowanymi monologami o charakterze lamentacji), jako pierwszy zastosował chwyt sceniczny [deus ex machina](#), stworzył załączki [tragikomedii](#) przez wprowadzenie w niektórych utworach szczęśliwego zakończenia.

Budowa tragedii greckiej[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Budowa tragedii greckiej poddana była ścisłym rygorom formalnym. Tragedię otwierał [prologos](#) o charakterze monologowym lub dialogowym, którego funkcją było zarysowanie sytuacji fabularnej. Po [prologosie](#) następowały przeplatające się [epeisodia](#) i [stasima](#), których było od trzech do pięciu. Każdy epeisodion obejmował dialogi i monologi postaci oraz fragmenty narracyjne, stasimon stanowił pieśń chóru. Utwór zamykał [eksodos](#), czyli końcowa pieśń chóru schodzącego z orkiestry. W tragedii greckiej zarysowują się również tzw. [trzy jedności](#), nie występują one jednak jeszcze jako samodzielna kategoria ani w poetyce, ani w praktyce literackiej. Dużą rolę w budowie tragedii odgrywała kluczowa dla estetyki starożytnej kategoria [mimesis](#), nakazująca naśladowanie w utworze rzeczywistości z jednoczesnym jej przekształceniem – naśladowanie przyrody przy możliwości uczynienia jej piękniejszą lub brzydszą, przedstawianie zdarzeń typowych i mających znaczenie ogólne, przedstawianie zdarzeń nie tak, jak zaszły faktycznie, ale według zasad konieczności i prawdopodobieństwa, przedstawianie zdarzeń kierując się potrzebami kompozycji, nie chęcią przedstawienia dokładnie wszystkich detali rzeczywistości.

Tematyka i wymowa tragedii greckiej[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Akcja tragedii greckich ukazywała konflikt jej głównego bohatera z fatum. Fatum niweczy wszystkie jego zamierzenia i działania prowadząc go do zguby. Szczególnie wyróżnionymi momentami tragedii były [perypetia](#) i [katastrofa](#). Perypetia to moment akcji, w którym następuje jej niespodziewany zwrot stawiający głównego bohatera wobec przełomu życiowego. Katastrofa to bezpośrednio

poprzedzająca rozwiązanie utworu klęską głównego bohatera, zazwyczaj jego śmierć, wynikająca w sposób konieczny z przebiegu akcji. Los postaci tragicznej, to, że wraz z każdym swoim poczynaniem zbliża się ona do upadku, łączy się w utworze z kategoriami [hybris](#), [hamartii](#) i [ironii tragicznej](#). Hybris prowadzi bohatera do katastrofy jako kary bogów – stanowi przekroczenie przez bohatera na skutek dumy miary, którą mu oni wyznaczyli. Hamartia (wina tragiczna) prowadzi do katastrofy jako błędne rozpoznanie przez bohatera sytuacji, w jakiej się znajduje, skutkujące zawikłaniem się tej sytuacji. Ironia tragiczna (sformułowana teoretycznie dopiero w czasach nowożytnych) wobec działań bohatera prowadzących go do katastrofy polega na znanym widzom ostrym przeciwieństwie między jego świadomością a sytuacją przedstawioną przez dramat. Los bohatera, budujący nastrój tragedii, nacechowany był [patosem](#) i monumentalnością. Miał on wzbudzić w widzu [katharsis](#), oczyszczenie na skutek litości i trwogi. Koncepcja oczyszczenia wywodziła się prawdopodobnie z misterii [orfickich](#). Sformułował ją Arystoteles w VI rozdziale *Poetyki* – dla Arystotelesa katharsis polega jednak inaczej niż u orfików nie na uszlachetnieniu uczuć widza za pomocą litości i trwogi, ale na wyzwoleniu go od takich odczuć.

Grecka twórczość tragiczna[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Wczesna twórczość tragiczna[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

 Ta sekcja jest niekompletna. Jeśli możesz, [rozbuduj ją](#).

Wielka trójka tragików[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

Byli to: [Ajschylos](#), [Sofokles](#) oraz [Eurypides](#). W V wieku p.n.e. pisali oni swe tragedie, które następnie wystawiali w teatrze Ateńskim. Z ich trójcy najwybitniejszy był Sofokles, który nigdy nie zajął trzeciego miejsca w ich konkursach.

Tragedia IV w.[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

W IV w. p.n.e. tragedia grecka zeszła na dalszy plan wobec zainteresowania prozą, a jej poziom artystyczny znacznie spadł. Wystawiano jednak nowe tragedie, a także wznawiano stare. Do najwybitniejszych tragików tego okresu należeli [Astydamas](#), syn tragika Morismosa, jego syn [Astydamas Młodszy](#) i [Teodektes z Faselis](#), ponadto [Afareus](#), [Euretos](#), [Dikajogenes](#), [Timokles](#), [Poliejdos](#), [Antyfon](#) (*Antymach*, *Meleager*), [Kleajnetos](#) i [Klejtofon](#).

Tragedia hellenistyczna[\[edytuj\]](#) | [edytuj kod](#)

W okresie hellenistycznym dramat grecki nie miał wybitnych przedstawicieli, choć epoka ta wydała dość liczne utwory. Głównym ośrodkiem kultury hellenistycznej, w tym twórczości dramatycznej, była Aleksandria. [Ptolemeusz I](#) zbudował w tym mieście teatr Dionizosa, w którym zgodnie z tradycją urządzano agony tragiczne, publiczność aleksandryjska preferowała jednak organizowane w tym samym teatrze widowiska i uroczystości dworskie i religijne. Przepych tego rodzaju widowisk był ogromny, przekraczał przepych przypisywany widowiskom rzymskim. Brak popytu na tragedie wpłynął hamująco na rozwój twórczości dramatycznej.

W czasie panowania [Ptolemeusza Filadelfosa](#) wyodrębniono podczas organizowanych przez niego w latach 384–381 p.n.e. agonów grupę siedmiu tragików, [Pleias](#), nazwaną tak od siedmiogwiazdowej konstelacji Plejady. Do grupy tej należeli (według *Księgi Suda*) [Homer z Bizancjum](#), [Likofron z Chalkis Filikos](#), [Sosysteos](#) (prawdopodobnie z Troady), [Aleksander Etolczyk](#). Na innych listach pojawiają się także [Sosyfanos z Syrakuz](#), [Dionizjades z Taros](#), [Ajantiades](#) i [Eufronios](#). Nie była to spójna grupa literacka, ale raczej sztuczny koncept wymyślony dla uświetnienia widowisk.

Prócz tragedii Likofrona *Alexandra* i sztuki *Exagoge* z tragedii hellenistycznej zachowały się tylko krótkie fragmenty i tytuły (łącznie dziewięć fragmentów, w sumie 24 wersy). Poza poetami Plejady znamy imiona jeszcze 60 innych poetów.

Twórczość Filikosa z Korkyry, o którym wiemy, że w związanych z agonami procesjach szedł jako kapłan Dionizosa, a więc tragik, była już w starożytności mylona z twórczością komediopisarza o tym samym imieniu. Przypisano mu 42 utwory, ale tytuł tylko jednego z nich (*Temistokles*) wskazuje na tragedię. Brak zachowanej spuścizny i opinia starożytnych każą sądzić, że Filikos był pisarzem drugorzędny. To samo można przypuszczać o Homerze z Bizancjum. Sosifanes był najpłodniejszym spośród dramaturgów Plejady – napisał 73 utwory, z których 7 odniosło zwycięstwo w agonie. Na podstawie jednego zachowanego tytułu (*Meleagros*) i kilku krótkich fragmentów nie można wyrobić sobie opinii o wartości jego dzieł.

Alexandra Lykofrona stanowi zagmatwaną i sztuczną przemowę Kasandry wieszczącej zagładę Troi. W dziele tym nie można dopatrzeć się śladu akcji dramatycznej. Mimo to uznawano je za tragedię, co daje świadectwo o odmiennym od klasycznego rozumieniu tragedii w okresie hellenistycznym. Datowanie utworu jest trudne ze względu na aluzje współczesne zawarte w przepowiedniach Kasandry – wiele wskazuje, że są to aluzje do Rzymian, przypuszcza się więc, że *Alexandrę* napisał późniejszy Likofron, wnuk wymienionego na liście członków Plejady.

Większe znaczenie niż członkowie Plejady mają autorzy, którzy do niej nie należeli lub których przynależność do niej jest wątpliwa. Z twórczości Sositeosa zachowały się głównie fragmenty dramatów satyrowych (20 wersów dramatu satyrowego *Dafnis* (*Lityerses*)). Według zachowanego epigramatu [Dioskoridesa](#) (AP VII 707) miał on przywrócić dramатовi satyrowemu wiele z dawnego, doryckiego charakteru. Prócz Filikonosa, tragedie historyczne (*Feryjczycy* i drugą o tytule *Temistokles*) miał napisać Moschion.

Prócz wymienionych, znamy nazwiska jeszcze kilku tragików żyjących między III a I w. p.n.e. Osobliwość stanowi tragedia o tematyce biblijnej Żyda [Ezechiela](#) *Eksagoge*. powstała w II w., traktująca o wyjściu Izraela z niewoli egipskiej. Zachowało się z niej dość wiele fragmentów – 269 trymetrów jambicznych. Ze względu na brak znacznej części tekstu trudno mieć jednak pewność co do przynależności gatunkowej *Eksagoge*.

Sporne jest datowanie fragmentów tragedii zachowanych w *Papyri Osloenses* 1413. Duże zamieszanie wzbudziła publikacja w 1950 papirusu zawierającego fragmenty sztuki *Gyges* – część uczonych datuje ją na czasy przed Herodotem (np. przypisując Frynichosowi), inni uznają za dramat hellenistyczny.

Interpretacje tragedii hellenistycznej jako całości widzą w niej kontynuację tendencji tragedii IV w. Charakterystyczne są motywy egzotyczne (jak w *Adonisie* Filikosa) i historyczne, a nawet wyraźne nawiązania do współczesności, jak w dziele Likofrona. Jeszcze wyraźniej tendencje te zaznaczają się w rzymskiej *fabula praetexta*.

Nie wiadomo, jak zakończyły się dzieje tragedii hellenistycznej – bardzo skąpe informacje omawiają m.in. K. Latte (*Zur Geschichte der griechische Tragödie in der Karseizeit*, „Eranos” 52 (1954)) i M. Kokolakis (*Lucian and the Tragic Performances in his Time*, 1961). Nie ma jednak wątpliwości, że wywarła ona wpływ na tragedię rzymską.