

ROBERT CHODKOWSKI

## NAD KSZTAŁTEM TEATRALNYM AGAMEMNONA

W nowszych badaniach nad dramatem nietrudno zauważyć dążność do oderwania się od rozważań genetycznych, by przez analizę samego dzieła, jego poszczególnych planów dotrzeć do naczelnej zasady strukturalnej utworu, której podporządkowane są wszystkie elementy<sup>1</sup>. Zwraca się również uwagę na szczególny charakter dramatu wśród utworów literackich ze względu na jego przeznaczenie do realizacji scenicznej. W tym punkcie zresztą nie ma zgody wśród uczonych. R. Ingarden<sup>2</sup> np. stoi na stanowisku, że dramat jest dziełem z pogranicza. Dalej idzie S. Skwarczyńska<sup>3</sup>, która stawia tezę, że „dramat nie leży w obrębie sztuki literackiej, że nie jest rodzajem literackim [...], że jest odrębną, swoistą sztuką” i dlatego za przedmiot badań należy uznać tylko widowisko, a więc poszczególne inscenizacje. I. Sławińska<sup>4</sup> ujmuje dramat wieloaspektowo jako zespół uzależnionych od siebie struktur, wśród których wyróżnia „kształt teatralny dramatu”. Przytoczyliśmy przykładowo trzy opinie polskich teoretyków, by pokazać, jak silnie zaakcentowany jest obecnie w badaniach nad dramatem jego aspekt teatralny. Badacze dramatu antycznego nie pozostają w tyle za ogólną tendencją. Przykładem może być wypowiedź wybitnego znawcy tragedii greckiej H. D. F. Kitto, który stwierdza, że język jest tylko jednym ze środków wyrazu sztuki dramatycznej. Jeśli więc badacz dramatu chce, by jego postępowanie miało charakter naukowy, musi uwzględnić inne środki wyrazu, jak splot sytuacji i postaci, konstrukcja czasowa zdarzeń, gest, ogólny ton, efekty wizualne itp.<sup>5</sup> Jeszcze mocniejsze sformułowania znajdujemy u H. Kindermanna, bardzo silnie akcentującego, że „tragedia i komedia greckiego antyku nie są literaturą, lecz partyturą” i jako

<sup>1</sup> Por. I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, [W:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967, s. 290 i n.

<sup>2</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 394 i nn.

<sup>3</sup> S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [W:] *Studia i Szkice Literackie*, Warszawa 1965, s. 95.

<sup>4</sup> I. Sławińska, dz. cyt., s. 293.

<sup>5</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, s. V i n.

takie muszą być interpretowane z uwzględnieniem aspektu teatralnego<sup>6</sup>. Na polskim gruncie potrzebę wyjścia poza tekst podkreśla S. Srebrny w swoich pracach na temat tragedii. Warto przytoczyć jedno z jego sformułowań odnośnie do interpretacji Ajschylosa: „Chcąc zrozumieć sztukę Ajschylosa u szczytu jego rozwoju musimy być czujni na to, co dziś nazywają często »podtekstem«, tj na istotną treść wypowiedzi [...]. Aby uchwycić »podtekst«, nie wystarczy czytać to, co napisane, trzeba słyszeć, a niekiedy nawet widzieć aktora, mieć wyraźnie przed oczyma sytuację sceniczną”. Za postulatami teoretycznymi idą oczywiście prace uwzględniające je w interpretacji dramatów. Jedną z najwyższej ocenianych jest znakomita książka K. Reinhardta — *Aischylos als Regisseur und Theologe*<sup>7</sup>. Mamy prace poświęcone poszczególnym zagadnieniom kształtu teatralnego sztuk, by przykładowo wymienić artykuły: L. Winniczuk<sup>8</sup>, S. Srebrnego<sup>9</sup>, H. D. F. Kitto<sup>10</sup>, czy pozycje książkowe: N. Hourmouziadesa<sup>11</sup>, K. Joerdena<sup>12</sup>, J. Dingela<sup>13</sup>.

W tym krótkim wyliczeniu podaliśmy kilka pozycji starających się ująć taki lub inny element kształtu teatralnego w jego znaczeniu funkcjonalnym. Nie chodziło nam tu więc o opracowania z dziedziny historii teatru antycznego. Nie znaczy to, jak zobaczymy wkrótce, że te ostatnie są w omawianym rodzaju badań nieprzydatne. Postawmy bowiem pytanie: co znaczy badać kształt teatralny dramatu? Oddamy tu głos I. Sławińskiej.

Nie chodzi tu tylko — pisze ona w jednym ze swoich szkiców<sup>14</sup> — o analizę uwag inscenizacyjnych, ale o zbadanie elementów kształtu teatralnego utworu, zawartych w samym tekście: organizację przestrzeni w dramacie, czasu skracanego i wydłużanego na pewnych odcinkach, o postaci na tle tej przestrzeni i czasu, o ich ruch, mimikę, gest, rolę słowa jako elementu dźwięku oraz czynnika napięć, komunikację przeżyć i różnych znaczeń utworu, pauzy, chwile milczenia, puste

<sup>6</sup> H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band I: *Das Theater der Antike und Mittelalters*, Salzburg 1966<sup>2</sup>, s. 43 i n.

<sup>7</sup> K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949.

<sup>8</sup> L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, „Meander”, VI (1951) 284—302; 359—376; 399—413.

<sup>9</sup> S. Srebrny, *Scena i inscenizacja w teatrze ateńskim*, „Meander”, III (1948) 333—339.

<sup>10</sup> H. D. F. Kitto, *The dance in Greek Tragedy*, „Journal of Hellenic Studies”, LXXV (1955) 36—41.

<sup>11</sup> N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.

<sup>12</sup> K. Joerden, *Hinterszenischer Raum und ausserszenische Zeit. Untersuchungen zur dramatischen Technik der griechischen Tragödie*, Tübingen 1960.

<sup>13</sup> J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen 1965.

<sup>14</sup> I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, [W:] *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 162.

sceny, gdzie mówi sama sceneria. Tego rodzaju sprawy wypełniają pojęcie wizji teatralnej czy kształtu teatralnego.

Niniejszy artykuł jest próbą odsłonięcia kształtu teatralnego jednej ze sztuk Ajschylosa — *Agamemnona*, próbą zbadania, jaką, w intencji poety, funkcję w prezentowaniu naczelnej idei utworu pełnią obrazy sceniczne i ich poszczególne elementy. Zaraz na początku może zrodzić się wątpliwość, czy dziś jesteśmy w stanie dotrzeć do tych wszystkich elementów teatralnej wizji, ponieważ w zasadzie mamy do dyspozycji tylko tekst. Jest rzeczą oczywistą, że wiele spraw związanych z widowiskową stroną dramatu pozostaje nie do odtworzenia. Mamy tu na myśli przede wszystkim muzykę i taniec. Tragedia grecka była bowiem spektaklem muzycznym, śpiewały chóry, pewne partie aktorzy śpiewali na przemian z chórem. Tragedia była również przedstawieniem baletowym, bo członkowie chóru wykonywali zgodne z charakterem pieśni układy taneczne<sup>15</sup>. Niestety, strona muzyczna i taneczna są nie do odtworzenia. Ze względu na stosowanie przez aktorów masek nie można również mówić o mimice. Istnieje jeszcze jedna trudność w badaniu kształtu teatralnego starożytnej tragedii: jesteśmy zdani tylko na tekst główny, nie mamy tekstu pobocznego, wskazującego na intencje autora. Pewną tylko pomocą mogą być scholia starożytnych komentatorów.

Mimo trudności i ograniczeń wydaje się, że podjęcie badań w tym kierunku nie będzie bezowocne. I. Sławińska w przytoczonej wyżej wypowiedzi, jak również w innym miejscu<sup>16</sup>, uważa tekst główny utworu za podstawę takich poszukiwań. Tekst tragedii greckiej ma zaś tę dobrą stronę, że zawiera w sobie to, co w nowoczesnym dramacie nazywamy „uwagami scenicznymi”<sup>17</sup>. E. Fraenkel, autor doskonałego komentarza do *Agamemnona*, stwierdza wprost:

In ancient dramatic literature it is never allowable to invent stage directions which are not related to some definite utterance in the dialogue<sup>18</sup>.

Jest jednak z drugiej strony rzeczą oczywistą, że do prawidłowego odczytania tekstu teatralnego bardzo pomocna, a nawet konieczna jest znajomość dziejów teatru, ponieważ taka wiedza o teatrze danej epoki pozwala lepiej poznać intencje autora, „da nam klucz do dzieła, pozwoli

<sup>15</sup> Zob. S. Srebrny, art. cyt.

<sup>16</sup> I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [W:] *Sceniczny gest poety*, s. 27.

<sup>17</sup> Por. H. Kindermann, dz. cyt., s. 44.

<sup>18</sup> *Aeschylus, Agamemnon*, ed. with a comm. by E. Fraenkel, 3 voll., Oxford 1950, t. III, s. 642/3.

odtworzyć kategorie teatralne, którymi myślał twórca”<sup>19</sup>. Filolog klasyczny jest tu również w dobrej sytuacji, ponieważ historia teatru greckiego ma już od dawna wyczerpujące opracowania w tym zakresie, oczywiście na ile źródła pozwoliły rozstrzygnąć poszczególne zagadnienia<sup>20</sup>. Mamy tu na myśli przede wszystkim prace A. W. Pickard-Cambridge’a<sup>21</sup>, M. Bieber<sup>22</sup>, T. B. L. Webstera<sup>23</sup>. Jeśli zaś chodzi o sztuki Ajschylosa, sprzyjającą okolicznością jest także i to, że był on jednocześnie reżyserem własnych tragedii, dzięki czemu można założyć względnie doskonałą jedność tekstu i jego realizacji scenicznej na ateńskiej scenie, a brak dekoracji scenicznej w tym czasie zmuszał poetę do większego aktywowizowania słowa<sup>24</sup>. Jeśli nawet, jak można przypuszczać, pod wpływem Sofoklesa Ajschylos w *Orestei* przyjął coś z nowych zdobyczy sztuki scenograficznej, to jednak główna rola w tworzeniu widowiska przypadała nadal aktorom i wypowiedanym przez nich słowom<sup>25</sup>.

Po tych krótkich uwagach wstępnych, w których staraliśmy się uzasadnić podjęcie niniejszej problematyki oraz wskazaliśmy na metodę, jaką będziemy stosować, przejdźmy do szczegółowej analizy.

*Agamemnona*, pierwszą część wielkiej trylogii Ajschylosa, otwiera prolog. Słowo „prolog” w wyniku tradycji literackiej, wywodzącej się ze sztuk Eurypidesa, a przede wszystkim z komedii nowoattycznej i wzorowanych na niej sztukach Plauta, nabrało znaczenia części wstępnej dramatu tylko zewnętrznie z nim związanej. Monolog Strażnika w *Agamemnonie* nie jest takim sztucznie związanym ze sztuką wstępem, przeciwnie, jest integralną jej częścią, organicznie łączącą się z całością z aspektu kompozycji, jak i zawartości myślowej<sup>26</sup>. Także i z aspektu teatralnego od samego początku przemawia bogactwem różnorodnych środków ekspresji: plastyką i dynamiką zmieniającej się sytuacji, gestem, ruchem scenicznym, milczeniem, zmianą nastroju, efektami wizualnymi, a nawet, jak zobaczymy, są to już w ogólnych zarysach przedstawione tzw. „mikrokosmos sceniczny” i „makrokosmos teatralny”<sup>27</sup>.

<sup>19</sup> I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, s. 305.

<sup>20</sup> Ważniejszą bibliografię można znaleźć w pracy: P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, s. 139 i nn.

<sup>21</sup> A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946 oraz *The Dramatic Festivals of Athens*, 2-nd ed. revised by J. Gould and D. M. Levis, Oxford 1968.

<sup>22</sup> M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961<sup>2</sup>.

<sup>23</sup> T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956.

<sup>24</sup> Zob. P. Arnott, dz. cyt., s. 108.

<sup>25</sup> Zob. G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, London 1962, s. 37.

<sup>26</sup> Zob. E. Fraenkel, dz. cyt., t. II, s. 25 i n. oraz M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Leipzig 1930, s. 96.

<sup>27</sup> Pojęcia to zostały wprowadzone do estetyki teatru przez E. Souriau (w

Przyjrzyjmy się bliżej tym zagadnieniom poprzez szczegółową analizę. Jakich informacji scenicznych dostarcza tekst prologu? Oto wśród nocy rysują się kontury pałacu Atrydów, na dachu którego czuwa Strażnik. Mamy w tekście wyraźnie określone miejsce i czas akcji, scena przedstawia plac przed pałacem. Dom Atrydów nie jest tu tylko tłem zdarzeń. W świadomości teatralnej poety stanowi on element dominujący w zabudowaniach przestrzeni przedstawionej. Jego rola w dramacie jest tak wielka, że G. Méautis nie waha się stwierdzić, iż „pałac Atrydów jest prawdziwym bohaterem sztuki”<sup>28</sup>. Do sprawy tej jeszcze powrócimy. Ograniczając się na razie tylko do prologu, możemy zauważyć, że Ajschylos świadomie dąży do wyeksponowania tego wizualnego elementu zabudowy sceny. W 39 wierszach prologu poeta czterokrotnie zwraca nań uwagę widza: w. 3: *στέγαις Ἀτρειδῶν*; w. 18: *οἴκου τοῦδε*; w. 28: *δομοίς*; w. 37: *οἶκος δ' αὐτός*. Nie jest to jednak mechaniczne tylko powracanie do tej samej rzeczy, bowiem za każdym razem pałac Atrydów jawi się w innym aspekcie, wnosi inną sferę znaczeń. Pierwsza wzmianka, w w. 3, ma charakter ekspozycyjny dla określenia miejsca akcji. Ale nie tylko. Dla starożytnego widza słowa *στέγαις Ἀτρειδῶν* miały jeszcze inną wymowę. Znał on, chociażby z kilkakrotnych opracowań poetyckich oraz poprzedników Ajschylosa<sup>29</sup>, doskonale treść mitu. Dlatego wyrażenie *στέγαις Ἀτρειδῶν* budziło w nim podobne skojarzenia i wносиło nastrój, jak w scenie Kasandry, gdzie na jej zapytanie: *ἄ ποι ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην* (w. 1087), Chór odpowiada: *Πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν* (w. 1038). Zauważamy tu nawet identyczność wyrażen: *στέγαις Ἀτρειδῶν* i *πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν στέγην*. Kasandra znała przeszłość z racji daru jasnowidzenia, widz znał ją z racji wyżej przedstawionych.

Nie będzie więc chyba bezpodstawne twierdzenie, że Ajschylos świadomie już od początku sztuki sygnalizuje ścisłe powiązanie terażniejszości z przeszłością i dlatego pierwsza wzmianka o pałacu Atrydów ma również funkcję zaktywizowania wznoszącego się budynku do wytworzenia od początku nastroju grozy. W w. 18 pałac występuje jako dom Agamemnona i Klitajmestry, w którym od wyruszenia króla na wyprawę nastąpiły zmiany wywołujące lzy współczucia nad nieszczęściem, bliżej przez Strażnika nie określonym. Pałac jest jednocześnie

książce *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris [brw.]. „Mikrokosmos sceniczny to wycinek świata poetyckiego przedstawiony wizualnie na scenie; makrokosmos teatralny obejmuje pełną rzeczywistość postaci, zdarzeń i miejsc w dramacie wspomnianych, ale częściowo tylko pokazanych” — cyt. za: I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, s. 294.

<sup>28</sup> G. Méautis, *Eschyle et la Trilogie*, Paris 1936, s. 124.

<sup>29</sup> Zob. T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 395 i nn.

światem Klitajmestry. Ona w nim rządzi jako kobieta o męskiej woli (ἀνδρόβουλος), ona w nim obecnie przebywa. Najsilniejszy akcent na motyw pałacu kładzie poeta w ostatnich słowach Strażnika:

[...] οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι  
σαφέστατ' ἄν λέξειεν;

Urasta on tu do rozmiarów żywej istoty, świadomej jakiejś budzącej niepokój i grozę tajemnicy. Zaciekawienie widza skupia się na tym budynku, ponieważ z tej strony należy spodziewać się odpowiedzi na wszystkie pytania rodzące się z niedomowień Strażnika. Czy pałac przemówi?

Innym eksponowanym elementem wizji scenicznej jest noc: w. 4: νυκτέρων; w. 11: νυκτίπλαγκτον; w. 22: νυκτός. Motyw ciemności jest znakomicie wykorzystany jako kontrast dla zjawiającego się nagle ognistego sygnału. Noc panująca na początku jest w pierwszej części prologu symbolem znużenia, zniechęcenia i prawie rozpacz, uczuć, jakie emanują ze słów i postawy Strażnika, podczas gdy rozbłyskujący nagle sygnał świetlny wnosi z sobą nadzieję i radość. W drugiej części prologu w wypowiedzi Strażnika pojawiają się wyrażenia oznaczające światło, jasność: λαμπτήρ — w. 22; φάος — w. 23; λαμπάδι — w. 28. Ciemność i światło są charakterystyczne dla całej *Oresteï* — zaczyna się ona w ciemności, by zakończyć wśród światła pochodni procesji, którą kończy się trylogia.

Rozbłyskujący nagle sygnał świetlny jest nie tylko efektem teatralnym. Ma on również znaczenie dramatyczne. Jego pojawienie się powoduje całkowitą zmianę sytuacji, wnosi z sobą wyzwolenie od męczącego wyczekiwania, powoduje radość. Dzięki niemu poeta zaznacza, że wydarzenia pod Troją mają ścisłe powiązanie z rzeczywistością, przedstawioną na scenie, bo przecież zdobycie Troi, które zwiastuje, jest punktem przełomowym dla biegu wydarzeń w Argos. Ten moment przełomowy jest zaznaczony także w postawie i gestach Strażnika. Najpierw poeta ukazuje go leżącego na dachu (κοιμώμενος στέγαις Ἀτρείδων ἄγκυθεν w. 2/3)<sup>30</sup>, znużonego długim czuwaniem, które stało się męczarnią, sięgającą kresu wytrzymałości. Gdy rozbłysnął ogień, ten sam człowiek zmienia się zupełnie: zrywa się, chce tańczyć i śpiewać z radości, jest pełen energii i entuzjazmu.

Tekst prologu sugeruje, że między w. 21 a 22 następuje dłuższa chwila milczenia<sup>31</sup>. Milczenie to ma wzmocnić napięcie oczekiwania, by uzyskać większy efekt, gdy niespodziewanie rozbłyśnie ogień.

<sup>30</sup> Zob. E. Fraenkel, dz. cyt., n. ad loc.

<sup>31</sup> Por. G. Méautis, dz. cyt., s. 125.

W postawie i zachowaniu się Strażnika widzieliśmy odbicie jego wewnętrznych przeżyć. To falowanie uczuć znajdzie jeszcze swój wyraz pod koniec prologu (ww. 36—39), gdy rozentuzjzmowany Argejczyk staje nagle w zamyśleniu i wypowiada tajemnicze słowa, pozostawiając widza w stanie zaciekawienia i niepewności. Odejście Strażnika nie jest zwykłym zniknięciem osoby, która wygłosiła prolog. Dramaturg wykorzystał je funkcjonalnie. Ma ono stworzyć przekonanie, że w tym czasie, gdy na orchesterę wkracza Chór i wygłasza początek Parodosu, w pałacu odbywa się jednocześnie scena powiadomienia Klitajmestry o zdobyciu Troi. W ten sposób nie jest zaskoczeniem dla widza następny obraz sceniczny: Klitajmestra składająca ofiary w otoczeniu służebnic.

Wielu uczonych uważa, że Klitajmestra po raz pierwszy pojawia się dopiero po w. 257. Stosunkowo dość szeroko tę sprawę dyskutuje E. Fraenkel w swoim komentarzu<sup>32</sup>. Wysuwa on przeciw pojawieniu się Klitajmestry argument, że nie ma uzasadnienia milczenie królowej oraz że zwrócenie się Starców do Klitajmestry (w. 83 i nn.) można wytłumaczyć przez potraktowanie ich słów jako apostrofy. Ten ostatni argument popiera powołaniem się na Parodos Ajasa Sofoklesa i *Hippolyta* Eurypidesa. Zastrzeżenia te nie wydają się w pełni uzasadnione. Jest rzeczą nie budzącą sprzeciwu traktowanie bezpośrednich zwrotów do osób nieobecnych w *Ajasie* i *Hippolycie* jako apostrofy. W *Agamemnonie* słowa Chóru nie mają takiego charakteru, noszą one wyraźne cechy bezpośredniego zwrotu do osoby obecnej na scenie. Wskazują na to wiersze 83—87:

Σὸ δέ, Τυνδαρεῶ  
 θύγατερ, βασιλεία Κλοταίμηστρα,  
 τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐπαισθημένη  
 τίνος ἀγγελίας  
 πειθοὶ περίπεμπτα θυοσκεῖς;

jak również ww. 97—98:

Τούτων λέξασ' ὃ τι καὶ δυνατόν  
 καὶ θεμῖς αἶνει

W *Hippolycie* przejście do bezpośredniego zwrotu jest wyrazem stopniowania opisu szalonego uczucia Fedry. W *Agamemnonie* nic podobnego nie ma. Poprzedzające w. 83 słowa Chóru dotyczą zupełnie innych spraw. Apostrofa nie ma uzasadnienia w kontekście. Przejdźmy do argumentu pierwszego. Czy rzeczywiście milcząca postawa Klitajmestry nie ma

<sup>32</sup> E. Fraenkel, dz. cyt., t. II, s. 51 i n.

uzasadnienia? Najpierw stwierdzamy, że takiego zastrzeżenia nie stawiają historycy teatru greckiego. P. Arnott np. pisze: „Her long silence is no objection”<sup>33</sup>.

Spróbujemy obecnie wykazać, że ta scena milcząca jest niezbędna w rozwoju głównego nurtu myśli utworu. H. Kitto zauważył, że charakterystyczną cechą sztuki dramatycznej Ajschylosa jest „odsłanianie myśli przez posługiwanie się poetyckimi symbolami oraz przez wyobrażeniowe zestawienia (imaginative juxtapositions)<sup>34</sup>. W prologu poeta zwrócił naszą uwagę na milczący, ukrywający tajemnicę pałac. Teraz widzimy milczącą Klitajmestrę. Ten element milczenia zdaje się, w myśl przytoczonej zasady zestawień, łączyć znaczeniowo te dwa obrazy milczącego domu i milczącej Klitajmestry. Poeta bez słów rozwija o jeden stopień swą myśl: straszna tajemnica, o której mówił Strażnik, jest związana z osobą Klitajmestry. Ten kierunek postępowania poety ku zwracaniu uwagi widza na Klitajmestrę jako na osobę, ze strony której zagraża niebezpieczeństwo, będzie kontynuowany. Jest to jedna funkcja tej milczącej sceny.

Obraz omawiany działa jeszcze w inny sposób. Jak możemy wyczytać z tekstu, wizja sceniczna jest następująca: wieść o zdobyciu Troi spowodowała, że radość ze zwycięstwa ogarnęła całe miasto. Wyrazem jej są płonące po całym mieście ofiary dziękczynne. Ze wszystkich ołtarzy strzelają w górę słupy ognia, głoszące triumf zwycięstwa. Dla Klitajmestry wieść o zwycięstwie jest również powodem do radości. Jej radość jest jednak inna niż radość Strażnika, inna niż radość mieszkańców miasta. Klitajmestra cieszy się przede wszystkim dlatego, że po tylu latach oczekiwania wreszcie będzie mogła zemścić się na Agamemnonie<sup>35</sup>. Prawdziwe motywy radości Klitajmestry muszą być zasygnalizowane wcześniej, niż przemówi ona po raz pierwszy. Wymaga tego tak charakterystyczna dla pierwszej części sztuki intensyfikacja przeczuć<sup>36</sup>. Funkcję tę, w naszym przekonaniu, znakomicie spełnia obraz milczącej Klitajmestry na tle płonących ołtarzy. Do widza, który dzięki prologowi wie, co oznaczają składane ofiary, milcząca postawa królowej przemawia w określony sposób. Milczenie ma odegrać rolę intelektualnej prowokacji, ma wzbudzić pytanie: dlaczego Klitajmestra nie odpowiada na dwukrotnie bezpośrednio do niej zwrócone słowa Chóru? Nawet jeśli

<sup>33</sup> P. Arnott, dz. cyt., s. 46.

<sup>34</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, s. 13.

<sup>35</sup> Sprawę postawy Klitajmestry w sztuce szeroko i przekonująco przedstawił G. Méautis (dz. cyt., s. 134 oraz 147 i n.). Zob. także H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, s. 10.

<sup>36</sup> Por. G. Thomson, *Aischylos i Ateny*, Warszawa 1956, s. 282 oraz H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, New York 1954, s. 115.



widz nie znajdzie odpowiedzi na nie, to dziwne milczenie wzbudzi w nim niepokój, podobnie jak końcowe tajemnicze słowa Strażnika.

Scena składania ofiar przez Klitajmestrę w towarzystwie służebnych podobnie działa na Chór, który nie otrzymawszy żadnej odpowiedzi od Klitajmestry, kieruje się myślą do początków wyprawy, do złowrogich znaków jej towarzyszących. Ten nagły zwrot myśli Starców do budzących grozę wydarzeń w Aulidzie jest zrozumiały tylko wówczas, gdy przyjmiemy przedstawioną wyżej interpretację sceny składania ofiar. Trudno zrozumieć, dlaczego płonące po całym mieście ołtarze miałyby budzić skojarzenia pełne złych przeczuć i grozy. Natomiast nie dziwi nas, że złowrogie milczenie Klitajmestry powoduje, że Chór wraca we wspomnieniach do ofiarowania Ifigenii w Aulidzie. Dlatego wydaje się nam, że nie można uznać za słuszne rozwiązania, jakoby Klitajmestra po raz pierwszy pojawiła się na scenie dopiero po w. 257. Scena składania ofiar bowiem tylko wtedy stanie się pełnowartościowym elementem spektaklu i nie będzie tylko pustym efektem teatralnym, ale także będzie rozwijać myśl utworu, gdy na tle płonących ofiar wystąpi milcząca Klitajmestra.

Nasza interpretacja tego obrazu scenicznego znajduje również pełne uzasadnienie z punktu psychologii postaci bohaterki. Klitajmestra oczekiwiała upadku Troi. Świadczy o tym fakt, że poleciła Strażnikowi czuwać i wypatrywać umówionego sygnału. Mimo to jednak wieść stanowiła dla niej pewnego rodzaju zaskoczenie: królowa nie jest przygotowana, by mówić o zdobyciu Troi i swojej radości i jednocześnie nie zdradzić się ze swoimi prawdziwymi myślami i zamiarami. Na obmyślenie sposobu przekazania wieści o upadku Troi zgodnego z jej planami potrzebuje czasu. Ajschylos nie mógł lepiej przedstawić tego stanu psychiki bohaterki. O jej radości świadczą ofiary, o zbrodniczych motywach i nieprzygotowaniu do przekazania wieści — milczenie. Jeśli poprawna jest teza K. Reinhardta<sup>87</sup>, że charakterystyczną cechą techniki dramatycznej Ajschylosa jest ukazywanie najpierw strony pozytywnej wydarzeń i skrywanie za nimi strony negatywnej, którą możemy tylko wyczuwać, to nasze rozumowanie znajduje jeszcze jeden dowód słuszności.

Jak w każdym utworze wielkiej miary, tak i w *Agamemnonie* nie mamy do czynienia z jedną tylko funkcją jakiegoś elementu czy motywu przedstawionej rzeczywistości. Mówiliśmy o wymowie milczącej postaci Klitajmestry. Ajschylos przesunął moment powiadomienia Chóru o zdobyciu Troi i sztuka na tym zyskała. Gdyby Klitajmestra przekazała wieść Starcom przy pierwszym pojawieniu się na scenie, byłoby to me-

<sup>87</sup> K. Reinhardt, dz. cyt., s. 45.

chaniczne powtórzenie, z punktu widza, tego, co już głosił Strażnik. Natomiast nie są mechanicznym powtórzeniem jej słowa, gdy pojawiwszy się po raz drugi mówi o zdobyciu Troi. Motyw zdobycia Troi powraca w pierwszej części tragedii wielokrotnie: mówi o tym Strażnik, następnie Klitajmestra; jest on treścią poselstwa Herolda i wreszcie zajmuje główną część przemówienia Agamemnona. Zauważono też, że pierwsza część sztuki, aż do przybycia króla, nie ma akcji w sensie radykalnej zmiany sytuacji<sup>38</sup>. Akcja polega tu bowiem nie na następstwie zdarzeń, lecz na potęgowaniu przeczuć, narastaniu grozy<sup>39</sup>.

W *Agamemnonie* — pisze G. Thomson<sup>40</sup> — Strażnik, Herold i Chór w jednej odzie po drugiej czują się zmuszeni, jakby przez jakąś ukrytą siłę do przechodzenia od radości do stale pogłębiającej się obawy i dzięki temu wciąż powracającemu rytmowi akcja nabiera potężnego impetu. Następnie, kiedy wszystko jest przygotowane do kryzysu, akcja ulega zwłoce w taki czy inny sposób, aż wreszcie niepewność wydaje się bezgraniczna; jednak nagromadzony nacisk jest tak wielki, że napięcie nigdy nie słabnie, a w rezultacie, gdy nadchodzi moment szczytowy, jest ono niemal nie do zniesienia.

Trzecią cechą tej połowy sztuki są olbrzymie partie chóralne, których treścią są zdarzenia z przedakcji. Rola przeszłości w *Agamemnonie* jest wielka. H. G. F. Kitto ujął ją krótko:

[...] Past is an active factor in the Present; not merely that the characters do what they do because of something that happened before, but that the past horror is waiting to be reincarnated as a present horror<sup>41</sup>.

Przeszłość w *Agamemnonie* występuje więc nie tylko ze względów ekspozycyjnych. Zauważmy, że poeta podaje ją w pewnych wycinkach, przy czym chronologiczne względy tu nie decydują. O tym, dlaczego takie, a nie inne zdarzenia wprowadza poeta do sztuki w danym momencie, naszym zdaniem, decydują względy strukturalne, podporządkowane naczelnej idei utworu. Poszczególne partie chóralne, a zwłaszcza zawarta w nich przedakcja są ściśle związane myślowo z następującymi po nich epejzodionami. Jeśli w sztuce, jak to powiedzieliśmy, motyw zdobycia Troi powraca kilka razy, to jednak za każdym razem ukazuje się nam w innym świetle, obarczony nowymi znaczeniami, właśnie dzięki odsło-

<sup>38</sup> Zob. np. G. Murray, dz. cyt., s. 179; oraz H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 105.

<sup>39</sup> Zob. J. de Romilly, *Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle*, [W:] *Le théâtre tragique...* par J. Jacquot, Paris 1962, s. 22 oraz teje autorki: *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.

<sup>40</sup> G. Thomson, dz. cyt., s. 282.

<sup>41</sup> H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, s. 75.

nięciu przez poetę w odpowiednich partiach chóralnych zdarzeń z przedakcji. Dzięki takiemu postępowaniu narasta napięcie i uczucie grozy, a także wzbogaca się sfera znaczeń. Należy również zauważyć, że dla toku akcji i biegu myśli poety ważne są, aż do przybycia Agamemnona, nie zdarzenia przedstawione na scenie, lecz to, co odbywa się, pod Troją lub to, co miało miejsce w dalszej przeszłości. Scena funkcjonuje jak zwierciadło, dzięki któremu można oglądać inne sprawy. Krótko można by problem ująć w ten sposób: równoczesne z przedstawioną na scenie rzeczywistością wypadki pod Troją są siłą motoryczną akcji, natomiast przeszłość, przedakcja daje szerokie tło, na którym nabierają one głębszego sensu, stają się ilustracją prawa rządzącego poetyckim światem dramatu. To jest również powód, dlaczego sztuka nosi tytuł od imienia króla, nie Klitajmestry. Postać Agamemnona, jego dzieje są ważne dla poety, śledzenie jego losu ma prowadzić widza do ogólniejszych wniosków. Inymi słowy, waga postaci Agamemnona ujawnia się dopiero wówczas, gdy w naszej świadomości będziemy mieli makrokosmos teatralny, a więc całość rzeczywistości poetyckiej. W mikrokosmosie scenicznym natomiast postacią niewątpliwie pierwszoplanową jest Klitajmestra<sup>42</sup>. Od postaci Klitajmestry zależy więc akcja sztuki w aspekcie przedstawionym na scenie; idea sztuki, jej myśl przewodnia związana jest z postacią Agamemnona. Nie są to stwierdzenia bez konsekwencji dla dalszych naszych rozważań nad teatralnym kształtem sztuki. Jeśli bowiem mikrokosmos sceniczny, przynajmniej w pierwszej części tragedii, jest niemal tylko pretekstem dla ukazania innych spraw i zdarzeń, to tego rodzaju podporządkowanie istnieje również, jeśli chodzi o poszczególne jego części składowe. Dlatego też i na osoby występujące na scenie musimy spojrzeć w tym aspekcie. Przede wszystkim chodzi nam o postać Klitajmestry. Jeżeli Klitajmestra pojawia się na scenie, jeśli przemawia, jeśli coś czyni, to w pierwszym rzędzie musimy spojrzeć na jej postać w relacji do zdarzeń związanych z osobą Agamemnona. W tym kierunku poszła nasza interpretacja milczącej sceny składania ofiar. Pod tym kątem będziemy interpretować następne obrazy sceniczne.

Ze względu na znaczenie makrokosmosu w tej tragedii mamy w niej tak często do czynienia z powiększaniem wymiarów czasowych i przestrzennym dramatu. W przeszłość cofamy się w Parodosie, gdy Chór Starców przypomina początek wojny trojańskiej, a przede wszystkim ofiarowanie Ifigenii. Ta bezprawna (*ἀνομων*, w. 151) ofiara zrodzi, jak przepowiedział Kalchas, spory między bliskimi, sprawi, że zniknie nawet strach przed mężem —

<sup>42</sup> Por. W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Teil 1, Band 2, München 1934, s. 227.

σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν ἄνομόν τιν' ἄδαιτον  
 νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δεισήμερον

(ww. 150—151)

czuwa bowiem w domu budzący się na nowo straszny Gniew podstępny,  
 pamiętający, mszczący się za dziecko —

μῖμνει γὰρ φοβερὰ παλίνροτος  
 οἰκονόμος δολία μνάμων Μῆνις τεκνόποιος

(ww. 151 i nn.)

E. Fraenkel<sup>43</sup> ma na pewno rację, gdy dowodzi, że Μῆνις τεκνόποιος oznacza tu Alastora, ale jest też rzeczą niewątpliwą, że poeta celowo zamierzył tu dwuznaczność, by wiersze te kojarzyły się widzowi z osobą Klitajmestry, i dlatego słuszna jest uwaga G. Méautisa, że wróżba Kalchasa stanowi „kamień węgielny całej tragedii, ona pozwala nam wniknąć w tajemne mechanizmy sztuki”<sup>44</sup>. Z jednej strony bowiem ukazuje nam wyprawę pod Troję w jej negatywach, z drugiej zaś pozwala widzowi poszerzyć jego wiedzę na temat roli Klitajmestry, wskazując na nią, na razie tylko aluzyjnie, jako na narzędzie mściwego Alastora. Tak więc jak w Prologu sygnał świetlny wskazywał na ścisłe powiązanie wypadków pod Troją z rzeczywistością przedstawioną na scenie, cofnięcie się w przeszłość, poszerzenie wizji teatralnej w wymiarze czasowym, pozwala poecie powiązanie to pogłębić o motywy działania Klitajmestry. Jest to, naszym zdaniem, celowe postępowanie poety, by następna scena mogła działać z całą siłą swego dramatycznego wyrazu.

Klitajmestra pojawia się po raz drugi. Zapytana przez Przodownika Chóru, przekazuje wieść o zdobyciu Troi, wiadomość widzowi już znaną. Powiedzieliśmy jednak, że nie jest to mechaniczne powtórzenie. Nie chodzi nam tu tylko o różnicę w sposobie przekazania: że Klitajmestra czyni to w sposób niezwykle plastyczny i sugestywny; powód jest głębszy. Obecnie widz słysząc ponownie wiadomość o zdobyciu Troi, słyszy ją z ust „Gniewu, który mści się za dziecko”. Z tego powodu zdobycie Troi jawi się w innym świetle, nabiera innego znaczenia. Nie jest już, jak w ustach Strażnika, elementem ekspozycyjnym, lecz przechodzi do sfery znaczeń związanych bezpośrednio z naczelną ideą sztuki. Widz patrzy na zdobycie Troi już przez pryzmat zdarzeń z przeszłości ukazanych przez Chór w Parodosie; wie, że sukces ten był okupiony ceną okrutną — śmiercią Ifigenii, wie, że ofiarowanie Ifigenii wzbudziło Gniew (Μῆνις),

<sup>43</sup> F. Fraenkel, dz. cyt., t. II, s. 92 i n.

<sup>44</sup> G. Méautis, dz. cyt., s. 132.

domyśla się, że jego narzędziem jest Klitajmestra. Tu ujawnia się w całej pełni znaczenie i celowość dążenia poety do ścisłego powiązania Klitajmestry z domem Atrydów; słowa: *Μῆνις οἰκονόμος* (w. 155) nabierają pełnej wymowy. Czas też, by zwrócić uwagę na celowe sięgnięcie w Parodosie do przedakcji w tym jej wycinku, który jest potrzebny do nadania odpowiedniej wymowy sceny po nim następującej.

Ajschylos — pisze G. Méautis<sup>45</sup> — każe się jej [tj. Klitajmestrze] pojawić w tej samej chwili, gdy chór stawia pytanie, skąd przyjdzie kara. Tu mamy jeden z tych efektów scenicznych, które mają sprawić, że widzów przeniknie silny dreszcz; dokładnie w momencie, gdy chór stawia to straszne pytanie, wykonawczynie przeznaczenia zjawia się osobiście; ona słucha słów tych, którzy pytają o przyszłość, którą ona przygotowuje i którą ona zna.

Efekt ten mógł poeta uzyskać właśnie dzięki temu, że wprowadziwszy do sztuki przeszłość, ukazał Klitajmestrę jako narzędzie czyhającego Gniewu, jako „wykonawczynię przeznaczenia”. Ajschylos wykorzystał więc ruch sceniczny, w tym konkretnym wypadku ponowne pojawienie się Klitajmestry na scenie, do uwidocznienia zmiany sytuacji dramatycznej, rozumianej nie jako zmienność zdarzeń, lecz jako intensyfikacja przeczuć i nadawanie nowych znaczeń zdarzeniom już znanym.

Mówiliśmy, że mikrokosmos sceniczny w pierwszej części w *Agamemnonie* pełni rolę zwierciadła, w którym znajdują odbicie elementy makrokosmosu — istotne dla rozwoju myśli utworu sprawy związane z postacią Agamemnona (a tych-poeta nie mógł przedstawić na scenie). W Prologu łącznikiem między światem Agamemnona a rzeczywistością transponowaną na scenie stał się sygnał świetlny. Zdobycie Troi jest wydarzeniem najważniejszym w pierwszej części tragedii. Poeta nie mógł jednak potraktować go jako marginesowe, nie mógł też ze względów technicznych zrealizować scenicznie, dlatego dokładną wizję zdobycia Troi przez Agamemnona, oczywiście w tych wycinkach, które są mu potrzebne, powierzył słowu. Wizja ta jest zawarta w relacji Klitajmestry (w. 320 i nn.). Mamy tu do czynienia z tzw. „spatial approach”, czyli „przywoływaniem przestrzeni”<sup>46</sup>. Zanim przejdziemy do bliższej analizy tej wizji, zwróćmy uwagę, w jaki sposób została ona przygotowana i włączona do dramatu. I tu dochodzimy do stwierdzenia, że tzw. opis telegrafu (ww. 281—314); uważany przez większość uczonych za obraz wspaniały wprawdzie i posiadający olbrzymią siłę poetyckiego wyrazu, ale jednocześnie za element mało związany ze sztuką, który znalazł się w niej z przyczyn zewnętrznych, mianowicie z racji zamiłowania Ajschy-

<sup>45</sup> Tamże, s. 145.

<sup>46</sup> Zob. I. Sławińska, *Przywoływanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, [W:] *Sceniczny gest poety*, s. 131 i nn.

losa do opisów geograficznych<sup>47</sup>; ma pełne uzasadnienie jako konieczne ogniwo w całości dzieła. Jego funkcją jest przygotowanie wizji zdobycia Troi. Opis drogi sygnału świetlnego jest znakomitym sposobem rozszerzenia przestrzennego obszaru dramatu. Tworzy on w sposób niezwykle poetycki i sugestywny pomost między dwoma odległymi punktami — Troją i miastem Argos. F. Dürrenmatt w jednym z artykułów stwierdza: „Trzeba przy tym pamiętać, że miejsce dramatu na scenie nie istnieje, chociażby nawet dekoracja była najbardziej szczegółowa, ładująca podobna, lecz powstać musi dopiero poprzez grę. Jedno słowo — i jesteśmy w Wenecji, znów jedno tylko słowo — jesteśmy w Tower. Wyobraźnia widza potrzebuje drobnej zaledwie pomocy”<sup>48</sup>. Tak jest i w omawianym wypadku — wraz z sygnałem świetlnym, którego drogę opisuje Klitajmestra, wkraczają na scenę nowe obszary przestrzeni, wkracza rzeczywistość wypadków trojańskich. Ajschylos „przywołania przestrzeni” dokonał tu w sposób mistrzowski rekompensując w całej pełni widzowi niemożność oglądania wszystkiego na scenie. Dzięki uaktywnieniu wyobraźni widza mógł następnie powierzyć słowom Klitajmestry opis scen rozgrywających się w zdobytym mieście, którego ona dokonuje tak, jakby oglądała je na własne oczy.

Relacja Klitajmestry (ww. 320—347) rozpoczyna się zdaniem ujmującym krótko całość sytuacji:

Τροίαν Ἀχαιοὶ τῆδ' ἔχουσι ἐν ἡμέρᾳ

(w. 320)

a następnie przechodzi do szczegółowego opisu. Widzimy więc ciała poległych Trojan, nad którymi płaczą ich najbliżsi: żony oplakują mężów, siostry — braci, dzieci — swych sędziwych ojców. Wszyscy, którzy uratowali życie, stali się niewolnikami. Wokoło słysząc płacz i lamenty. Oczyma Klitajmestry oglądamy również zwycięzców. I tu poeta nie ukazuje ich triumfu, radości ze zwycięstwa, a zwraca uwagę na fakt, że dla Achajów jest to dzień wyzwolenia od trudów walki, od niewygód i wszelkich nieszczęść. Zwycięzcy, wygłodniali, posilają się znalezionymi w mieście zapasami, szukają w zdobytych domach miejsca na spoczynek, by wreszcie nie spać pod gołym niebem, jak dotychczas, na-

<sup>47</sup> Zob. np. W. Schmid, O. Stählin, dz. cyt., s. 230; G. Murray, dz. cyt., s. 211. T. Sinko (w swojej *Literaturze greckiej*, Kraków 1932, t. I, cz. 2, s. 60) mówi, że „wspaniały opis stacji telegrafu ogniowego ma, jak opisy geograficzne w trylogii Prometeusza, uzmysłowić olbrzymi teren rezonansu wieści o wielkim czynie wojennym Agamemnona”.

<sup>48</sup> F. Dürrenmatt, *Problemy teatru* (przeł. W. Wirpsza), „Dialog”, 9 (1961) 119.

rażeni na rosę, deszcz i zimno. Jeżeli zastanowimy się nad tym opisem, zauważymy, że nie służy on ukazaniu zdobycia Troi jako triumfu, przeciwnie — uwypukla te elemnty, które potwierdzają opinię Chóru, że wojna trojańska była równym nieszczęściem dla Trojan, jak i Achajów (por. w. 67: *Δαναοῖσιν Τρωσί δ' ὁμοίως*). W takim świetle, różnym od atmosfery całkowitej radości Strażnika, każe nam poeta ujrzeć zdobycie Troi. I ta różnica jest drugim dowodem, że powtórne wprowadzenie motywu zdobycia Troi nie jest mechanicznym powtórzeniem. Wymowę tego obrazu wzmacnia ostrzeżenie Klitajmestry, by zwycięzcy nie znieważyli świątyń i bogów zdobytego miasta (w. 338 i nn.). Królowa ostrzega również, że nieszczęście grozi im ze strony pokonanych, ponieważ wyrządzone zło będzie czuć, by zadać nowy cios (ww. 346 i nn.). Przemówienie swoje kończy Klitajmestra zdaniem, w którym brzmi zamaskowana groźba:

τὸ δ' εὖ κρατοῖη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν  
πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τῆν ὄνησιν εἰλόμην

(ww. 349—350)

Ogólne wrażenie, jakie odnosimy z przemówienia Klitajmestry, trudno nazwać radosnym. Wnosi ono atmosferę niepewności i złych przeczuć. Powierzenie przekazania wizji rozgrywających się w Troi scen Klitajmestrze daje dodatkowy efekt: wieść o zwycięstwie Agamemnona słyszymy z ust Gniewu, który skieruje się przeciwko niemu<sup>49</sup>. To nie jest „eine naive Dramaturgie” — jak pisze Wilamowitz<sup>50</sup>.

Pierwsze stasimon nie rozbrzmiewa radością. H. D. F. Kitto w jednym ze swoich artykułów badając metrum tej pieśni i zakładając, że z określoną miarą wierszową związany był określony ruch taneczny, doszedł do wniosku, iż pieśń ta i towarzyszący jej taniec wyrażają nie radość, lecz uczucie związane z myślą o winie i odpłacie<sup>51</sup>.

Z punktu naszych dociekań spotykamy się tu znowu ze znanym już zabiegiem cofania się w przeszłość. Przedakcję poeta wprowadza w dwu aspektach: w odniesieniu do Parysa i do Agamemnona. Porwanie Heleny, pogwałcenie praw gościnności, wywołanie zgubnej dla Trojan wojny — oto zuchwałe czyny Parysa, za które już został ukarany przez Zeusa zgodnie z zasadą:

τὸν δ' ἐπίτροπον τῶν  
φῶτ' ὀδίκον καθαιρεῖ.

(ww. 397—398)

<sup>49</sup> Zob. H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, s. 10.

<sup>50</sup> U. v. Wilamowitz-Moelendorff, *Aischylos — Interpretationen*, Berlin 1914, s. 167 n. Por. na ten temat uwagi E. Fraenkela (dz. cyt., s. 183 i n.).

<sup>51</sup> H. D. F. Kitto, *The Dance in Greek Tragedy*, s. 36 i nn.

Z kolei oglądamy wojnę trojańską z innego punktu, jako dzieło Atrydów. Porwanie Hélyny było ciosem dla domu królewskiego, ale czy wszczęta wojna była sprawiedliwa? Odpowiedź zawarta jest w pojawiających się obrazach urn powracających do domów zamiast mężów, krwawych bitew, w których giną ludzie, płaczu nad tymi, którzy oddali życie za cudzą żonę, uczucie rozgoryczenia w stosunku do Atrydów (ww. 428—455). Jest to odpowiedź jednoznaczna, lecz poeta ją wzmacnia przez stwierdzenie podsumowujące: o gniewie ludu (ww. 456/7) i potępieniu ludzi rozlewających krew (ww. 461/2). Kontekst nie pozostawia wątpliwości, nad kim wisi groźba gniewnej opinii ludu oraz do kogo odnosi się określenie *πολύκτονος*. To Agamemnon jest odpowiedzialny za śmierć wielu, jego obwinia lud, on osiągnął sukces wbrew sprawiedliwości (*τυχηρόν ὄντ' ἄνευ δίκας*, w. 464). Nie inną wymowę mają następujące słowa Chóru:

Κρίνω δ' ἄφρονον ἔλθον· μήτ' εἶην πολυκτόρης,  
μήτ' οὖν ἀπὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλλων βίον κατίδοιμι.

(ww. 470—474)

Jest w nich pośrednie potępienie Agamemnona, że zdobył sławę budzącą zawiść, że zburzył miasto, że z jego powodu ludzie będą wieść życie niewolników.

Na tym tle powraca w sztuce po raz trzeci motyw zdobycia Troi. Jak poprzednio po wielkich partiach przedakcji, w których najważniejszym faktem było ofiarowanie Ifigenii, zjawiała się Klitajmestra, tak obecnie, po słowach na temat cierpień, jakie wojna trojańska przyniosła ludowi, pojawia się jeden z tych, którzy byli wystawieni na tyle trudów, nieszczęść i niebezpieczeństw. Mamy więc obraz sceniczny przygotowany i logicznie powiązany z pieśnią Chóru. Ruch sceniczny, przybycie Herolda, jest jak najbardziej na usługach dramatyczności — uwidacznia zmianę sytuacji. I znowu robimy zastrzeżenie, że przez „rozwój sytuacji dramatycznej” rozumiemy narastanie nowych znaczeń i intensyfikację przeżyć i grozy, nie następstwo zdarzeń zewnętrznych. W tym ostatnim bowiem sensie zmiana jest niewielka — dowiadujemy się, że Agamemnon przybył już do kraju. Natomiast rozwój sytuacji w sferze znaczeń jest wyraźny: wojnę trojańską i samo zdobycie Troi widzimy teraz z nowej strony, w aspekcie nieszczęść i śmierci wielu ludzi, w aspekcie gniewu bogów, który wzbudzają ludzie winni krwi wielu mężów. Tak się poszerza myśl poety o następny etap znaczeń. Jakże dwuznacznie, złowrogo dwuznacznie brzmią słowa Herolda, by dobrze przyjąć —

Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου  
Διὸς μακέλλη, τῇ κατείρασται πέδον  
βωμοὶ δ' αἴιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα

• (ww. 525—527)



w świetle ostrzeżeń Klitajmestry i wypowiedzi Chóru o burzycielach miast, podobnie zresztą jak zdanie:

ἀναξ Ἀτρείδης πρέσβυς εὐδαίμων ἀνὴρ  
ἦκει, τίεσθαι δ' ἀξιώτατος βροτῶν τῶν νῦν

(ww. 530—533)

w świetle poprzednich wypowiedzi Starców na temat szczęścia wbrew sprawiedliwości oraz zdania ze stasimonu poprzedzającego scenę Herolda:

τὸ δ' ὑπερχόπως κλύειν  
εὖ βαρὺ· βάλλεται γὰρ ὅσσοις  
Διὸθεν κεραυνός.

(ww. 467—470)

Oczywiście Herold nie zdaje sobie z tego sprawy. On widzi tylko jedną stronę zwycięstwa Agamemnona: radość i triumf. W tym szerokim kontekście dopiero dostrzegamy celowość poszerzania wizji teatralnej dramatu w płaszczyźnie czasowej, jakiego Ajschylos dokonał przez wprowadzenie tyłu zdarzeń z przedakcji w I stasimonie. Zabieg ten służy przygotowaniu sceny Herolda, a ściślej — ukazaniu powracającego motywu zdobycia Troi w nowym świetle. Stąd płyną dalsze konsekwencje odnośnie do interpretacji całej sceny.

Spójrzmy na nią jako na element teatralnej wizji sztuki. Przypomnijmy nasze poprzednie stwierdzenie o roli makrokosmosu i mikrokosmosu i ich wzajemnego stosunku w omawianej tragedii. Funkcją sceny Herolda jest nie tylko doniesienie o zbliżaniu się Agamemnona, chociaż taka wiadomość niewątpliwie przygotowuje moment, w którym król zjawia się osobiście. Na akcję Klitajmestry, w której rękę spoczywa intryga, nie ma to doniesienie żadnego wpływu. Dla niej wystarczył znak ognia. By umotywować wystąpienie Herolda, poeta sprawia, że Chór, który dał się początkowo przekonać o prawdziwości wieści i uwierzył Klitajmestrze, teraz, bezpośrednio przed przybyciem Herolda, wyraża swoje zastrzeżenia i wiarę królowej uważa za naiwną (por. w. 475 i nn.)<sup>52</sup>. Jeżeliby główną funkcją tej długiej sceny było przyniesienie wiadomości, wówczas relacja Herolda na temat trudów walki (ww. 551—582), jak również opis burzy (ww. 636—680) nie bardzo pasowałyby do całości, jak czasem sądzą krytycy *Agamemnona*<sup>53</sup>. Trudność ta znika,

<sup>52</sup> Por. uwagi E. Fraenkela, dz. cyt., t. II, s. 247 i n.

<sup>53</sup> Zob. S. Srebrny (tłum.), *Aischylos — Tragedie*, Warszawa 1954, s. 312.

jeśli w scenie tej ujrzymy dążenie poety do ukazania obszarów rzeczywistości poetyckiej utworu, które mogły uzyskać przedstawienie wyłącznie za pomocą środków językowych. Obie te relacje, podobnie funkcjonujące, różnią się między sobą. Pierwsza cofa nas do przedakcji, do początków wyprawy pod Troję. Jej uczestnik rysuje nam obraz trudów i niebezpieczeństw z nią związanych: poznajemy trudy przeprawy przez morze (w. 555 i nn.), nieszczęścia i niewygody obozowania pod Troją (w. 538 i nn.), śmierć wielu współtowarzyszy (w. 568). Ten nie zrealizowany scenicznie obraz wyprawy trojańskiej, przedstawionej jako jedno ciągnące się bez końca pasmo nieszczęść (zauważmy, że Herold cieszy się przede wszystkim nie tyle ze zwycięstwa, co z zakończenia trudów, por. w. 573 i nn.), służy dalszemu odsłanianiu negatywnych stron wojny, podjętej przez Atrydów. Posiada on tym większą wymowę, że rysuje go ktoś, kto sam cierpiał i przeżywał to wszystko. Słowa Herolda są nieświadomym oskarżeniem Agamemnona.

Drugie opowiadanie Herolda nie odnosi się do zdarzeń z przeszłości. Jego treścią jest opis gwałtownej burzy na morzu, która zaskoczyła okręty płynące po zdobyciu Troi. Jest to znowu wspaniały obraz, który przenosi nas w świat Agamemnona. Jeżeli więc poeta ten wycinek rzeczywistości związanej z osobą Agamemnona, którego losy mają ilustrować naczelną myśl tragedii, wprowadza do utworu, musimy przyjąć, że chce przez to coś wyrazić. Czym jest burza w przekonaniu Herolda? Jest wyrazem gniewu bogów:

χειμῶν Ἀχαιοὶς ὄνκ ἀμύμητον θεῶν

(w. 649)

Dlaczego bogowie rozgniewali się na Achajów? Tu jako wystarczająca odpowiedź przypominają się ostrzeżenia Klitajmestry:

εἰ δ' εὖ σέβουσι τοὺς πολιτσούχους θεούς  
τοὺς τῆς ἀλοῦσης γῆς θεῶν ἰδρύματα

(ww. 337—339)

oraz słowa Herolda, że zostały zniszczone

βωμοὶ δ' αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα

(w. 527)

W granicach rzeczywistości przedstawionej w sztuce burza może być wyjaśniona tylko jako kara bogów zesłana za zburzenie świątyni i ołtarzy Troi. Przekładając to stwierdzenie na język znaczeń ogólnych, do-

chodzimy do wniosku, że poeta chciał przez to powiedzieć: każdy czyn bezbożny pociąga za sobą karę. Myśl ta nie pojawia się tu po raz pierwszy, przeciwnie, jest głównym motywem powracającym w wypowiedziach Chóru. Tutaj jednak ma wymowę bardzo konkretną: zwycięstwom Agamemnona, jego triumfowi towarzyszy gniew bogów. Jeśli więc tym razem Agamemnon i jego okręt ocalał wyrwany z nieszczęścia przez jakiegoś boga, to nie znaczy, że król nie zasłużył na gniew; bóg ocalił go, ponieważ dla niego nie nadszedł „znaczony losem dzień”. H. Kitto, za którym idziemy w interpretacji tego obrazu, krótko ujmuje myśl Ajschylosa w ten sposób: „Paris sinned, and Zeus struck him down; the Greek host sinned, and the gods have struck them; Agamemnon sinned [...]”<sup>54</sup>. Oto dlaczego Ajschylos wprowadził do sztuki obraz burzy i zagłady achajskich okrętów.

Zastanawialiśmy się dotąd nad funkcją dwu obrazów ze sceny Herolda, nie zrealizowanych scenicznie, lecz przekazanych słowem. Teraz przyjrzyjmy się tej scenie z innego aspektu, jej realizacji scenicznej.

Zanim Herold stanie przed widzami, Chór opisze jego wygląd: jako posłaniec, uwieńczony jest gałązkami oliwy — *κατάσκιον κλάδοις ἑλαιίας* (w. 494), kurz zaś i błoto na odzieniu mają świadczyć o długiej drodze, jaką przebył — *μαρτυρεῖ δὲ μοι κάσις πηλοῦ ξόνουρος διψία κόνις τάδε* w. (494-5) Pierwsze jego przemówienie przepojone jest radością z powrotu do ojczyzny. Jego gorącym słowom, w których wyraża miłość do ojczystej ziemi, miasta i bogów, niewątpliwie towarzyszyły gesty rąk i ruchy. Słowa posłańca ożywiają całe otoczenie, aktywizują wznoszące się posągi bogów — Zeusa, Apollona, Hermesa, aktywizują progi i ołtarze jako symbole ojczyzny, za którą ginęli Achajowie walczący pod Troją.

Ten nastrój entuzjazmu i radości przygasa podczas dialogu z Chórem i w czasie opowiadania o trudach obozowania i walki na ziemi trojańskiej. To jakby przygotowanie do pojawienia się Klitajmestry. Jak przy poprzednich pojawieniach się Klitajmestra urasta w oczach widza do roli mścicielki, tak i teraz najpierw jej zimny triumf nad Chórem, który wyśmiewał ją, że wierzy ognistym znakom, a następnie chłodne i obojętne potraktowanie Herolda pozwalają widzowi odczuć demoniczność i siłę postaci królowej. Jej pojawienie się, jej słowa zimne i chępliwie rzucają „czarny cień na triumfalną mowę Herolda”<sup>55</sup>. Ukazanie się Klitajmestry jest więc tu również podporządkowane dążeniu poety do zaprezentowania postaci bohaterki w tych rysach charakteru, które uzasadnią okrucieństwo dokonanego w przeszłości czynu. Postawa Klitaj-

<sup>54</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, s. 17.

<sup>55</sup> Tamże, s. 17 oraz 201 i nn.

mestry służy jeszcze zwróceniu uwagi widza na bardzo ważną sprawę: ją interesuje tylko, czy Agamemnon powrócił, nic więcej. Nie pragnie znać żadnych szczegółów. Herold nie zdążył nawet powiedzieć słowa, a Klitajmestra już zniknęła w bramie pałacu. Ma to jednoznaczną wymowę: dla jej planów jest ważne tylko upewnienie się, że król powrócił, jej świadomość zajęta jest tylko jedną myślą, myślą o dokonaniu zemsty, wszystko inne jest nieważne. Polecenie, by Herold zapewnił swego pana o jej wierności, idzie po tej samej linii: ma usunąć wszelkie podejrzenia i zmylić ewentualną ostrożność Agamemnona, która mogłaby pokrzyżować jej zbrodnicze zamiary. Postawa i słowa Klitajmestry są więc całkowicie podporządkowane roli, jaką poeta wyznaczył jej w dramacie.

Herold po dialogu z Przodownikiem Chóru i po swoim opowiadaniu o burzy odchodzi. Chór rozpoczyna II stasimon. Myśl jego zajmuje osoba Heleny, która przyniosła nieszczęście Troi. W tym stasimonie mamy również zdarzenia z przedakcji: ucieczka Heleny, która stała się powodem wojny (ww. 681—697), gody weselne Heleny i Parysa oraz kara, jaką poniosła Troja za czyn Parysa (ww. 698—716 i 733—749). Przywołanie tych zdarzeń służy Chórowi do wyrażenia myśli ogólnej:

τὸ θυσσεβῆς γὰρ ἔργον  
μετὰ μὲν πλείονα τίχτει,  
σφετέρῃ δ' εἰκότα γέννα·

(ww. 758—760)

Poeta wraca do Parysa nie po to, by ukazać jego historię. Musimy znaleźć inne uzasadnienie. Zwróćmy przede wszystkim uwagę, że stasimon to bezpośrednio poprzedza przybycie Agamemnona. Widzieliśmy, że poprzednie pieśń Chóru (Parodos i I stasimon) łączyły się logicznie w całość z następującymi po nich epejzodionami. Podobnie jest tutaj. Los Parysa ilustruje ogólną myśl, że zbrodnia rodzi nową zbrodnię. Przykład Parysa ma widzowi ukazać, że również Agamemnon podlega temu samemu prawu; jego czyny: ofiarowanie Ifigenii i posłanie na śmierć tylu ludzi oraz zburzenie Troi — to są czyny bezbożne, które ściągną karę. W ten sposób Ajschylos potęguje atmosferę przeczuc i grozy, z drugiej zaś strony zdarzeniu dramatycznemu nadaje ogólniejsze znaczenie: los, jaki spotka Agamemnona, jest skutkiem ogólnego prawa, które równie okrutnie zaciążyło nad Parysem.

Po tych scenach, przygotowujących widza myślowo — przez ukazanie różnych aspektów i znaczeń rozgrywających się zdarzeń — oraz uczuciowo — przez wytworzenie atmosfery niepokoju, złych przeczuc i grozy — ukazuje poeta triumfalny wjazd Agamemnona. W Hypothesis tej

tragedii czytamy: Ἀγαμέμνων δ' ἐπὶ ἀπίνης ἔρχεται· εἶπετο δ' ἀβτῶ ἑτέρα ἀπίνη, ἐνθα ἦν τὰ λάφυρα καὶ ἡ Κασσάνδρα. Wielu uczonych (np. G. Murray, P. Mazon, G. Thomson, A. Y. Campbell) przyjmuje te informacje w całej rozciągłości, inni odrzucają je lub przyjmują tylko częściowo<sup>56</sup>. Argumenty tych ostatnich w zasadzie sprowadzają się do zastrzeżeń wyrażonych przez Wilamowitza. Dlatego warto jego opinię przytoczyć w całości:

Nun erscheint Agamemnon vom Chore angemeldet. Er kommt zu Wagen, Cassandra sitzt hinter ihm, dem Publikum durch die Tracht der Prophetin sofort kenntlich. Die Hypothesis redet davon, dass Cassandra mit der übrigen Beute auf einem zweiten Wagen sässe; aber sie zeigt auch sonst keine Kenntnis von der wirklichen Bühne. Agamemnon spricht nicht von Beutestücken, die er mit sich führte, und er darf ja gar keine Begleitung mitbringen, sonst ist der Mordplan gefährdet. Wir haben auch gehört, dass das einzige Schiff gerettet ist: der Sturm sollte den König von den Seinen trennen. Es ist also ganz wider den Sinn des Dichters, diesen Einzug zu der Schaustellung eines Triumphes zu machen<sup>57</sup>.

Czy rzeczywiście nie leżało w zamiarach poety, by wjazd Agamemnona był wjazdem triumfalnym? By odpowiedzieć na to pytanie, należy spojrzeć na ten obraz jako na jeden z elementów strukturalnych utworu. Nie może on być rozpatrywany sam w sobie, lecz jako ogniwo ściśle łączące się z pozostałymi częściami sztuki. Zwróćmy więc uwagę przede wszystkim na wypowiedź Chóru bezpośrednio poprzedzającą wkroczenie Agamemnona. Starcy mówią tu o Sprawiedliwości (Δίκη), która nie zważając na bogactwo wszystko prowadzi do wyznaczonego kresu (ww. 772—781). Jest to jedna z podstawowych myśli wyrażonych przez Ajschylosa w tej sztuce. Kontekst wskazuje, że należy odnieść ją do Agamemnona. Jego bowiem ręce są „skalane brudem” (σὸν πίνω). Słowa Chóru są jakby odsłonięciem drugiej strony rozgrywających się na scenie zdarzeń, strony negatywnej. Im więc wkroczenie Agamemnona będzie wspanialsze, tym większy będzie efekt dramatyczny: za całym przepychem i tryumfem zwycięskiego wodza, pogromcy Ilionu, czai się nieszczęście i klęska osobista, ponieważ Sprawiedliwość, nie zważając na znaczenie bogactw, wszystko prowadzi do wyznaczonego kresu. Argumenty Wilamowitza nie mają wielkiej siły dowodowej. Jeżeli bowiem poszlibyśmy po linii jego rozumowania, jak wyjaśnić, skąd wzięły się branki trojańskie, które stanowią chór w *Choeforach*? Nie uważamy również za słuszny argument, że orszak towarzyszący miałby udaremnić mord, ponieważ obecność dwunastu choreutów, którzy słyszą wołanie Agamemnona o pomoc, nie stoi na przeszkodzie zamiarom Klitajmestry. Dramat poetycki

<sup>56</sup> Zestawienie poglądów w tej kwestii daje E. Fraenkel (dz. cyt., t. II, s. 370 i n.).

<sup>57</sup> U. v. Wilamowitz-Moellendorff, dz. cyt., s. 171 i n.

nie jest bowiem kopią rzeczywistości, ale jej poetycką kondensacją<sup>58</sup>, dlatego poeta nie musi liczyć się z każdym szczegółem. Jeśli jeszcze weźmiemy pod uwagę zamilowanie Ajschylosa do stwarzania wspaniałych efektów teatralnych<sup>59</sup>, trudno nie przyznać racji badaczom, którzy chcą widzieć w scenie wjazdu Agamemnona obraz triumfalnego pojawienia się zwycięskiego wodza. Nie rozstrzygając w szczegółach, jak wyglądał wjazd Agamemnona w inscenizacji samego Ajschylosa, bo jest to niemożliwe, możemy jednak stwierdzić, że w intencji poety leżało, by był wspaniały, bo tylko wówczas stawał się zdarzeniem ściśle związanym z myślą przewodnią utworu. Dodajmy jeszcze, że im wspanialszy teraz jest triumf Agamemnona, tym większą wymowę będzie miał jego upadek.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej samemu obrazowi. Jest on jakby streszczeniem i skondensowaniem pierwszej części sztuki. Mamy nareszcie bezpośrednie zetknięcie się dwóch światów, z jednej strony zwycięski Agamemnon stojący na wozie, któremu towarzyszą okrzyki triumfu i radości mieszkańców Argos z Chórem Starców na czele, z drugiej zaś milczący pałac i w jego głównej bramie Klitajmestra, uosobienie gniewu i zemsty. Jak dotychczas w sztuce na każdą radosną wieść o zwycięstwie padał czarny cień złych przeczuć i obaw mający swoje źródło w pałacu Atrydów, jak każdorazowe ukazanie się Klitajmestry sprawiało, że na falę radości nakładała się fala wyczuwanego nieszczęścia, tak i to nowe ukazanie się królowej w drzwiach pałacu sprawia, że znika nurt triumfalnego podniecenia niezwykle silnie bijący z przemówienia Przodownika Chóru (w. 783 i nn.). Wytwarza się atmosfera napięcia i walki między Agamemnonem i Klitajmestrą. Wrażenie tym większe, że wszystko jest ukryte za słowami pełnymi obłudy i pochlebstwa. Pochlebne słowa i gesty (padanie na twarz — χαμαιπετής; w. 920) Klitajmestry są z góry obmyśloną grą mającą na celu uspienie czujności Agamemnona. W fakcie, że zwraca się nie bezpośrednio do męża w swoim pierwszym przemówieniu, lecz do Chóru — Ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε (w. 855), nie należy widzieć, jak sądzi wielu uczonych<sup>60</sup>, dowodu, że Klitajmestra chce okazać Agamemnowi swoją nienawiść. Wystarczająco jasno wykazał to H. Kitto<sup>61</sup>. Do jego argumentów dorzucmy jeszcze ten: Klitajmestra zwraca się do Chóru, by nadać swoim słowom pozory większego prawdopodobieństwa, bierze Starców na świadków prawdziwości swojej wypowiedzi. Nie można widzieć z jej strony celowego ignorowania małżonka, by dać mu odczuć swoją nienawiść. Jest to sprzeczne z ogólnym

<sup>58</sup> Zob. R. Brandstaetter, *Szpada i kij*, „Teatr”, 1956, nr 7, s. 4.

<sup>59</sup> Zob. R. Arnett, dz. cyt., s. 112 i nn.

<sup>60</sup> Zob. np. G. Thomson, dz. cyt., s. 266; K. Reinhardt, dz. cyt., s. 94 i nn.

<sup>61</sup> H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 202 i nn.

celem jej przemówienia. Nie można przecież jednocześnie obrażać kogoś i starać się pozyskać jego zaufanie. Niezliczony szereg pochlebstw Klitajmestry znajduje swoje ukoronowanie w poleceniu, by służebne rozesłały purpurę na drodze prowadzącej od wozu, na którym stoi Agamemnon, do bramy pałacu. W każdej niemal pracy dotyczącej tej tragedii Ajschylosa znajdziemy krótsze lub dłuższe rozważania na temat znaczenia rozpostartej purpury i sporu, jaki wskutek tego wywiązuje się między parą królewską. Jedni badacze scenie tej przypisują znaczenie symboliczne: podeptanie przez Agamemnona purpury „będzie symbolizować grzech, jaki ma on właśnie odpokutować” — czytamy w cytowanej już książce G. Thomsona<sup>62</sup>, inni natomiast widzą w niej tylko dążenie poety mające na celu ukazanie obłudy Klitajmestry<sup>63</sup>.

Jeżeli chcemy dotrzeć do intencji poety, musimy przede wszystkim wczytać się w tekst. Wydaje się nam, że bardzo ważne dla zrozumienia znaczenia gestu rozpostarcia purpury są słowa i zachowanie się Klitajmestry. Z faktu, że pojawia się ona w drzwiach pałacu ze służebnymi niosącymi purpurowy dywan, należy wyciągnąć wniosek, iż jest to z góry przemyślany czyn. Jeśli tak, to ma on dla królowej jakieś zasadnicze znaczenie. Czy chodzi poecie tylko o to, by ukazać, jak daleko Klitajmestra jest gotowa pójść na drodze pochlebstwa i obłudy? Taka racja jednak jest za błaha, by poświęcać jej ponad 50 wierszy (ww. 905—957). Posłuchajmy jednak słów Klitajmestry i Agamemnona odnośnie do znaczenia purpury w ich odczuciu. One stanowią klucz do rozwiązania problemu:

[...] Νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,  
 ἐκβαίν' ἀπήνης τῆσδε μὴ χαμαὶ τιθεῖς  
 τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, Ἴλιου πορθήτορα.  
 Δμῶαι, τί μέλλεθ', [...]  
 [...] εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος,  
 ἐς δᾶμ' ἄελπτον ὡς ἀν' ἤρῃται Δίκη.

(ww. 905—911)

oraz:

μηδ' εἶμασι στρώσασ' ἐπιφθονον πόρον  
 τίθει· θεοῦς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν·

(ww. 921—922)

Analizując obie wypowiedzi, stwierdzamy, że: 1° droga, jaką ma

<sup>62</sup> G. Thomson, dz. cyt., s. 266; zob. również M. Pohlenz, dz. cyt., s. 99.

<sup>63</sup> Zob. W. Schmid, O. Stählin, dz. cyt., s. 231.

przebyć Agamemnon po rozesłanej purpurze, jest drogą występłą, wzbudzającą zawiść (*ἐπιφθονος πύρος*); 2° jest to jednak droga Sprawiedliwości, po której Agamemnon powinien pójść jako pogromca Ilionu (*Ἰλίου πορθήτωρ*). Dla Klitajmestry więc, która z góry zaplanowała taki sposób wkroczenia do domu dla Agamemnona, podeptanie przez niego purpury i ściągnięcie przez to na siebie zawiści bogów jest zgodne ze Sprawiedliwością. Jeżeli zaś Agamemnon, mimo iż widzi zło swego czynu, ulega ostatecznie woli Klitajmestry, tym samym przyznaje jej rację. Spór o purpurę nabiera głębszego znaczenia: jest osądzeniem postępowania Agamemnona. Klitajmestra chce, by wkroczył do domu jako grzesznik. Rozesłana purpura między triumfalnym wozem a pałacem Atrydów symbolizuje nie tylko grzech Agamemnona, lecz na dalszym planie, na płaszczyźnie prymarnych znaczeń, wskazuje na powiązanie między czynem Agamemnona jako zdobywcy Troi a mściwym Alastorem. Innymi słowy: Agamemnon zabijając córkę, posyłając na śmierć tysiące ludzi, niszcząc ołtarze i świątynie Troi, zasłużył na gniew bogów. Zwycięstwo jego zostało okupione wielokrotną winą i obecnie, gdy staje jako zwycięzca, naprzeciwko niego wychodzi Klitajmestra, wcielenie mszczącego Gniewu, mieszkającego w murach pałacu. Rekwizyt, rozesłana purpura, służy poecie do wyrażenia myśli, iż czynnikiem łączącym osobę Agamemnona z Alastorem są jego winy. Tak jak purpura, symbol hybris, łączy rydwan z pałacem, tak wina Agamemnona jest tym, co oddaje go w moc Alastora, stanowi łącznik między nim jako zwycięzcą Troi a czyhającymi siłami krwawej zemsty.

Oczywiście taka interpretacja nie wyklucza innych znaczeń purpury<sup>64</sup>. Zdaniem np. G. Méautisa Klitajmestra pragnie dzień powrotu Agamemnona, najpiękniejszy dzień w jej życiu, uczynić jak najwspanialszym, aby „Agamemnon marche à la mort avec toute la pompe d'une victime conduite au sacrifice”<sup>65</sup>. K. Reinhardt wyraża pogląd, że rozpostarcie purpury „jest szczytem pochlebstwa i równocześnie, w obiektywnym spojrzeniu, znakiem przeznaczenia zależnego od bogów oraz symbolem zasobności bogatego domu”<sup>66</sup>. M. Pohlenz, poza symbolicznym znaczeniem purpury, dostrzega jeszcze znaczenie tej sceny jako okazji do uwypuklenia siły woli Klitajmestry, która potrafiła przełamać opór Agamemnona<sup>67</sup>. Wszystkie te uwagi są słuszne, ale ujmują tylko jeden aspekt sprawy, od strony postaci Klitajmestry. Musimy jednak pamiętać, że wypowiedź lub zdarzenie w dramacie należy widzieć nie tylko jako własność bohatera, lecz również jako własność autora,

<sup>64</sup> Zob. E. Fraenkel, dz. cyt., 441 i n.

<sup>65</sup> G. Méautis, dz. cyt., s. 178.

<sup>66</sup> K. Reinhardt, dz. cyt., s. 96.

<sup>67</sup> M. Pohlenz, dz. cyt., s. 99 i n.



„który zmierza przeciw do jakichś ogólniejszych celów, do jedności utworu”<sup>68</sup>. Widzieliśmy, jak w pierwszej części sztuki poeta z jednej strony aktywizował pałac Atrydów, wprowadził go do sztuki jako realną siłą działającą, uczynił zeń siedlisko „Gniewu mszczącego krew dziecka”, a na Klitajmestrę wskazał jako na narzędzie tego Gniewu, z drugiej zaś strony powracał ciągle w sztuce motyw zdobycia Troi, wzbogacony o nowe znaczenia i ukazywany w świetle towarzyszących temu czynowi Agamemnona nieszczęść i wykroczeń. Obraz wejścia Agamemnona do pałacu pó rozesłanej purpurze stanowi logiczne powiązanie tych dwóch głównych motywów pierwszej części sztuki w jedną całość. Purpura, symbol krwawych czynów Agamemnona, jest dla niego drogą, po której, wiedzie go Sprawiedliwość (*Δίκη*) i oddaje w moc Gniewu. Mamy więc tu jeszcze jeden przykład, jak obraz sceniczny jest nie tylko silnie związany z akcją, lecz rozwija myśl poety<sup>69</sup>, bo — jak pięknie pisze G. Thomson — gdy Agamemnon „stawia nogę na świętej purpurze, na nowo wybucha potok obrazów, nasuwający myśl o niebezpieczeństwach zbytku krwi, która ma być przelana, i o krwi dziewczęcej przelanej przed dziesięciu laty”<sup>70</sup>. Dlatego kolejna pieśń Chóru (III stasimon) rozbrzmiewa trwogą i złymi przeczuciami, jest to pieśń Eryni (*Ἐρινός* *Ἐρινός*; w. 991), gdy bowiem została rozlaną krew, nie ma już ratunku (w. 1019 i nn.). Agamemnon przed wejściem do pałacu poleca opiece Klitajmestry kobietę, która znajduje się z nim na jednym wozie<sup>71</sup>. Jest to Kasandra. Dotąd pozostawała w milczeniu, nie zauważona przez widza, którego uwaga była zajęta wyłącznie Agamemnonem i Klitajmestrą. Teraz, gdy została ona wprowadzona do akcji, jej milczenie staje się elementem teatralnym, czynnikiem przemawiającym do widza<sup>72</sup>. Budzi ono początkowo ciekawość i zaniepokojenie, znakomicie harmonizując z nastrojem III stasimonu. Milczenie to trwa jednak również i wtedy, gdy Klitajmestra wychodzi z pałacu i zaprasza Kasandrę, by weszła do środka. W tej krótkiej scenie obserwujemy, jak milcząca postawa Kasandry, całkowity brak reakcji na słowa królowej, powoduje narastanie najpierw zniecierpliwienia, a następnie wściekłego gniewu Klitajmestry. W jej pierwszym przemówieniu (ww. 1035—1046) wyraża się duma i pewność siebie, w następnym (ww. 1050—1052) drwina, która przechodzi z kolei w zniecierpliwienie (ww. 1055—1061), a wreszcie we wściekłość (ww. 1064—1068). Co znaczy ten zupełny brak kontaktu między Kasandrą i Klitajmestrą? Nad Agamemnonem Klitajme-

<sup>68</sup> I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, s. 280 i n.

<sup>69</sup> Por. K. Reinhardt, dz. cyt., s. 96 i n.

<sup>70</sup> G. Thomson, dz. cyt., s. 267.

<sup>71</sup> Zob. P. Arnott, dz. cyt., s. 122.

<sup>72</sup> Zob. L. Winniczuk, dz. cyt., s. 294.

stra miała całkowitą władzę; postąpił on tak, jak ona chciała, ponieważ przez swoje czyny oddał się w moc Gniewu. Śmierć Kasandry jest zaś skutkiem gniewu Apollona. Między nią a Klitajmestrą nie ma nic wspólnego. Klitajmestra nie ma nad Kasandrą żadnej władzy. Drogi Kasandry i Agamemnona ku śmierci są różne — jego droga jest wspaniała, ale i grzeszna i z tego powodu poddana woli Klitajmestry; Kasandra nie będzie kroczyć po purpurze, ale też na śmierć pójdzie świadomie, z własnej woli. Oto dlaczego nie może być kontaktu między Klitajmestrą i Kasandrą <sup>73</sup>.

Milczenie Kasandry zostaje nagle przerwane krzykiem, w którym rozpoznajemy imię Apollona. Krzyk ten rozpoczyna ekstazyzną wizję prorokini. Scena Kasandry zawiera w sobie całe bogactwo środków ekspresji teatralnej. Jej dotychczasowe milczenie i całkowity brak reakcji na zachodzące wokół niej sprawy stwarzały wrażenie, że tylko fizycznie jest ona obecna na scenie. Ekstaza, w jakiej wypowiada pierwsze słowa, jest naturalną konsekwencją tego stanu. Chór Starców w tej pierwszej części sceny dla Kasandry nie istnieje, a jego chłodne słowa i zachowanie się kontrastują z wypowiedzią i zachowaniem się Kasandry. Jej myśl przebywa w świecie nie znającym granic przestrzeni i czasu, dlatego poeta może poszerzyć wizję przedstawionej rzeczywistości, dać zdarzeniom nowe naświetlenie. Przede wszystkim pałac Atrydów, dotąd tajemniczy i milczący, choć już niejednokrotnie aktywowany i wprowadzany do akcji, przemawia pełnym głosem i zdradza swoje tajemnice. W obrazowych i sugestywnych wypowiedziach Kasandry wkraczają na scenę obrazy dawnych zbrodni: cudzołóstwo Tyestesa, które było pierwszym występkiem (*πρώταρχος ἀτης*; w. 1192), i uczta Tyestesa w całym straszliwym realizmie (ww. 1094—1097 i 1217 nn.), po nich szczegółowy obraz nowego mordu, jakiego wkrótce dokona Klitajmestra z Ajgistosem (w. 1100 i nn.). Jeżeli cechą dramatu religijnego jest „dwupoziomowość” <sup>74</sup>, to właśnie wizja Kasandry pozwala nam wyjść poza płaszczyznę oglądanych na scenie zdarzeń i dostrzec ich sens istotny. Nie jest ona skrępowana granicami czasu ani przestrzeni i może dokonać zestawienia i spojenia w jedną logiczną całość zbrodni z dalekiej przeszłości i śmierci Agamemnona (por. w. 1223 i nn.). Nie należy oczywiście zapominać, na co już dawno zwrócono uwagę <sup>75</sup>, że wizja zabójstwa Agamemnona, tak dokładna i szczegółowa, ma zastąpić nie zrealizowany scenicznie akt mordu dokonany przez Klitajme-

<sup>73</sup> Por. K. Reinhardt, art. cyt., s. 98 i nn.

<sup>74</sup> H. D. F. Kitto, *God in Aeschylus and Sophocles*, [W:] *Entretiens de la Fondation Hardt*, I, Vandoeuvres—Genève 1954, s. 169—189 oraz I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [W:] *Sceniczny gest poety*, s. 234.

<sup>75</sup> Zob. np. K. Reinhardt, dz. cyt., s. 101.

strę. Natomiast wyjaśnienie E. Fraenkela<sup>76</sup>, że odsłonięcie przeszłości służy Kasandrze jako argument prawdziwości jej wieszczcej sztuki wobec Chóru, jest mniej istotne, jako że fakt, czy Chór jej uwierzy, czy też nie, nie ma większego znaczenia w utworze.

Mówiliśmy dotychczas, że scena Kasandry daje poecie okazję do poszerzenia poetyckiej rzeczywistości utworu. To oczywiście nie wyczerpuje wszystkich elementów kształtu teatralnego, tej sceny. Nie można bowiem pominąć zagadnienia, w jaki sposób Kasandra działa swoim zachowaniem się na scenie, postawą, ruchem i gestem. Zwróciliśmy już uwagę, jak wspaniałym efektem teatralnym jest nagłe przejście ze stanu bezruchu i milczenia do gwałtownego okrzyku, połączonego niewątpliwie z równie gwałtownym gestem. Prorokini dotąd znajdująca się na wozie zstępuje z niego i z oczyma utkwionymi w posąg Apollona przemawia do niego jak do rzeczywiście obecnego bóstwa. Apollon jest siłą poruszającą jej istotę do głębi, wyzwala ją z niej żale i całą gorączkę istnienia. Przedmiot znajdujący się na scenie, posąg bóstwa, działa jako siła realna i wpływa na bieg akcji<sup>77</sup>.

W całej tej scenie można wydzielić partie wypowiedzane w ekstazie, niespokojne, wyrażające podniecenie (ww. 1072—1178, 1214 i nn.; 1256 i n.), które przeplatają się z wypowiedziami opanowanymi, spokojnymi. Znajduje to swoje odbicie w metrach, a więc na pewno w ruchach i gestach Kasandry. Pierwsze są napisane w metrach lirycznych, drugie w spokojnym trymetrze jambicznym. E. Fraenkel wyraża opinię, że śpiewanym w ekstazie partiom towarzyszyły gwałtowne ruchy i gesty, mające postać pewnego rodzaju rytualnego tańca<sup>78</sup>. Na wielką dynamikę tej sceny wskazuje również duża liczba partykuł wykrzyknikowych, którymi rozpoczyna się prawie każda wypowiedź Kasandry, krótkie, urywane zdania i bezpośrednie zwroty. Silnym efektem jest złamanie wieszczcej laski oraz zerwanie i rzucenie na ziemię wełnianych przepasek — oznak profetyckiej sztuki. Jest to gest buntu przeciwko Apollonowi, który przyniósł jej szyderstwa, wyzwiska i pogardę (w. 1271 i nn.). Po wybuchu gniewu i buntu następuje rezygnacja i pogodzenie się z losem. Kasandra, zdecydowana przyjąć śmierć, kieruje się w stronę pałacu. Pałac działa na nią odpychająco. Dwukrotnie Kasandra cofnie się, zanim wstąpi do środka (ww. 1308 i 1315). Poeta chce znowu uwagę widza zwrócić na pałac, miejsce działających zbrodniczych sił. Pod koniec sceny spotykamy wiersze, które mogą być symbolem dwu różnych spojrzeń na otaczającą rzeczywistość: osoby wiedzącej i nie-

<sup>76</sup> E. Fraenkel, dz. cyt., s. 625.

<sup>77</sup> Zob. K. Reinhardt, dz. cyt., s. 100.

<sup>78</sup> E. Fraenkel, dz. cyt., s. 539.

wiedzącej. Gdy Kasandra zatrzymuje się nagle przed wejściem, między nią a Przodownikiem Chóru wywiązuje się następujący dialog:

[K.] Φόνον δόμοι πνέουσιν αίματοσταγῆ.

[P.] Καί πῶς; τόδ' ὄζει θυμάτων ἐφεστίων.

[K.] Ὅμοιος ἀτιμός ὡσπερ ἐκ τάφου πρέπει

[P.] Ὅβ Σόριον ἀγλάισμα δώμασιν λέγεις

(ww. 1309—1312)

Kasandra widzi dalej niż Chór, dostrzega całą prawdę kryjącą się za zewnętrznymi pozorami, podczas gdy Starcy nie wychodzą poza to, co dostrzegają zmysłami.

Kasandra znika we wnętrzu pałacu. Scena pozostaje pusta. Chór w krótkiej wypowiedzi zastanawia się nad losem Agamemnona, który, jak to obwieściła wyraźnie Kasandra, ma zapłacić swoją krwią za krew dawniej rozlaną. Po chwili ciszy z wnętrza pałacu dochodzi głos umiarkującego króla. Ajschylos stworzył efekt sceniczny dotychczas nie stosowany: Chór działający jako jedność pod wpływem wołań dochodzących z domu rozbija się na dwanaście indywidualnych postaci. W tym nagłym załamaniu jedności Chóru można widzieć dramatyczną ekspresję wewnętrznego zamieszania, w jakie pogrążyli Argos mordercy Agamemnona <sup>79</sup>. Po żywej dyskusji, w której każdy wypowiada swoje zdanie, postanawiają wdrzeć się do środka <sup>80</sup>, lecz w tej samej chwili nagle otwierają się drzwi i oglądamy Klitajmestrę z krwawym mieczem <sup>81</sup> w rękę, stojącą w triumfującej postawie nad zwłokami Agamemnona i Kasandry. Wśród badaczy nie ma zgody co do sposobu ukazania wnętrza pałacu. A. Pickard-Cambridge roztrząsając tę kwestię dochodzi do wniosku, że nie ma żadnych dowodów na stosowanie w czasach Ajschylosa urządzenia zwanego „ekkyklema” <sup>82</sup>. T. Webster natomiast uważa, że chociaż nie ma żadnych dowodów posługiwania się takim urządzeniem w V wieku, to jednak musimy dopuścić możliwość jego zastosowania w inscenizacji *Agamemnona* <sup>83</sup>. Podobne stanowisko zajmuje P. Arnott, argumentując użycie ekkyklemy względami dramatycznymi (dramatic considerations) <sup>84</sup>.

<sup>79</sup> Zob. H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, s. 34.

<sup>80</sup> Szerszą dyskusję nad zagadnieniem, czy Starcy rzeczywiście wdzierają się do pałacu, przeprowadza E. Fraenkel (dz. cyt., s. 642 i nn.).

<sup>81</sup> Na temat narzędzia mordu, użytego przez Klitajmestrę, zob. E. Fraenkel, dz. cyt., Appendix B, s. 806—809.

<sup>82</sup> A. W. Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, s. 100 i n.

<sup>83</sup> T. B. L. Webster, dz. cyt., s. 9.

<sup>84</sup> P. Arnott, dz. cyt., s. 85.

Tekst natomiast wyraźnie mówi o innych szczegółach tego strasznego obrazu. Dwukrotnie (ww. 1404, 1438 i nn.) wzmiankuje obecność zwłok Agamemnona i Kasandry, silnie eksponuje zgubną szatę (ww. 1492, 1516, 1580), narzędzie mordu (w. 1520) i miejsce, w jakim zabójstwo zostało dokonane (w. 1539 i nn.).

Obraz Klitajmestry stojącej ze skrwawionym mieczem nad pomordowanymi ofiarami ma niezwykłą wymowę dramatyczną. Agamemnona widzieliśmy tylko jeden raz, gdy jako zwycięzca, który zarzucił na Troję sieć zguby, powrócił w triumfie. Obecnie on sam został powalony i zaplątany w sieć — ἀπειρον ἀμφίβληστρον (w. 1382). Sieć w ten sposób staje się nosicielką akcji, metaforą dokonującej się sprawiedliwości<sup>85</sup>. Stojąca nad trupem Klitajmestra przemawia teraz pełnym głosem, bez obłudy. Jest całkowicie szczerą. W jej postaci jest coś ponadludzkiego, demonicznego. Przypomina nam ów Gniew, Μῆνις οἰκονόμος z Parodosu. Do takiego zresztą przekonania dojdzie ona sama, gdy po jakimś czasie zda sobie w pełni sprawę, jak strasznego dokonała czynu, i wyzna, że to Alastor działał za jej pośrednictwem (w. 1497 i nn.).

Uzupełnieniem tego obrazu jest triumfująca, pełna nienawiści mowa Klitajmestry, w której opisuje, w jaki sposób dokonała morderstwa (ww. 1372—1398). Czyn jej nie mógł być pokazany na scenie<sup>86</sup>, lecz jako najważniejsze zdarzenie w całej sztuce nie mógł być też pominięty. Dlatego poeta wizję morderstwa powierzył słowu, i to słowu samej Klitajmestry, nie posłańcowi. Relacja przez to uzyskuje szczególną wymowę i siłę dramatyczną oraz pozwala odsłonić motywy działania zabójczyni, jej zimną nienawiść do Agamemnona, a także jej prawdziwy charakter.

Po tej chwili upojenia dokonaniem morderstwem obserwujemy następnie zmianę w postawie Klitajmestry, prowadzącą do załamania bohaterki, gdy zobaczyła swój czyn jako kolejne ogniwo w łańcuchu zbrodni dokonanych przez Alastora, a siebie samą jako jego narzędzie (ww. 1497—1503).

Na zasadzie kontrastu wprowadza poeta następny obraz — niespodziewane pojawienie się Ajgistosa z orszakiem zbrojnych. Postać Ajgistosa — jego słowa i zachowanie pełne buty — budzi w widzu pogardę dla tej karykatury męczyzny. Scena jest niezwykle dynamiczna, obfituje w wiele gwałtownych ruchów i gestów, a tylko interwencja Klitajmestry zapobiega krwawej walce na miecze. W tej ostatniej scenie Ajschylos jeszcze raz każe nam cofnąć się w przeszłość do początków waśni między Atreusem i Tyestesem, do krwawej uczty z zamor-

<sup>85</sup> Zob. G. Thomson, dz. cyt., s. 271; K. Reinhardt, dz. cyt., s. 106.

<sup>86</sup> Zob. P. Arnott, dz. cyt., s. 136.

dowanych dzieci, by śmierć Agamemnona przedstawić jako konsekwencję tamtych czynów (w. 1583 i nn.). *Agamemnon* kończy się całkowitym potępieniem Ajgistosa i zapowiedzią, że nadejdzie dzień odpłaty. Łańcuch zbrodni i kary nie jest więc jeszcze zamknięty: Klitajmestra z Ajgistosem znikają we wnętrzu pałacu.

Spróbujmy teraz podsumować nasze rozważania i wyciągnąć ogólne wnioski. Z przeprowadzonej analizy wynika przede wszystkim, że świat poetycki utworu daleko wykracza poza ramy czasowe i przestrzenne, jakie wyznacza mu realizacja sceniczna. Jeśli chodzi o przestrzeń pozasceniczną, włączoną do utworu, musimy najpierw zwrócić uwagę na obszary bezpośrednio przyległe „do miejsca akcji”, a więc pałac Atrydów, który reprezentuje świat Klitajmestry. Poprzez nadawanie mu nowych znaczeń, narastających z biegiem akcji, poeta czyni z niego siłę realnie działającą. Od aluzyjnych słów Strażnika w Prologu, przez wypowiedzi Chóru w Parodosie, obrazowe wizje Kasandry i wreszcie śmiertelny krzyk Agamemnona, pałac przemawia do widza jako miejsce, w którym działa krwawy duch zemsty, Alastor. Przestrzenny wymiar utworu jest również wzbogacony o przestrzeń odległą, potrzebną poecie jako tło dla partii relacjonowanych. Konieczność tych relacji wypływa z faktu, że w pierwszej części sztuki najważniejsze zdarzenia, jak zdobycie Troi, zburzenie jej świątyń, powrotna droga zwycięzców, mają miejsce poza przestrzenią przedstawioną. Wspaniała poezja relacyjnych partii, aktywizująca wyobraźnię widza w stopniu najwyższym, w pełni rekompensuje niezrealizowanie sceniczne tych obrazów. Także powierzenie relacji konkretnym postaciom dramatu — Klitajmestrze, Heroldowi, Agamemnonowi — pozwala poecie uzyskać duże korzyści dramatyczne. W tego rodzaju relacjach zawarte są również obrazy zdarzeń równoczesnych do akcji tragedii. Obecność wielu relacji słownych nie dowodzi braku w tej sztuce efektów wizualnych. Przeciwnie, obrazów zrealizowanych przy pomocy środków scenicznych mamy również niemało. Już w Prologu nagły sygnał ognia na tle ciemnej nocy stanowi znakomite rozpoczęcie akcji. Wspaniałe są obrazy składania ofiar przez Klitajmestrę w towarzystwie służebnych, triumfalnego wjazdu Agamemnona czy wreszcie wzbudzący dreszcz grozy obraz stojącej z krwawym mieczem Klitajmestry nad zamordowanymi Agamemnonem i Kasandrą. Obrazy zrealizowane scenicznie ściśle łączą się z poprzedzającymi je pieśniami Chóru, z których logicznie wypływają jako ilustracja ogólnych myśli.

Jeśli chodzi o wymiary czasowe dramatu, zwracaliśmy uwagę na częste cofanie się w przeszłość, do przedakcji. Dzięki temu poeta mógł przedstawić proces dokonywania się Sprawiedliwości, a śmierć Agamemnona ukazać jako ogniwo w krwawym łańcuchu zbrodni rodowych.

Rzeczywistość czasowa jest również powiększona w aspekcie przyszłości przez zapowiedzenie odpłaty, jaką zgotuje mordercom Agamemnona Orestes. Wprowadzając do sztuki zdarzenia z przedakcji Ajschylos wykorzystuje je dla wzbogacenia o nowe znaczenia zdarzeń przedstawionych.

Ruch sceniczny w *Agamemnonie*, a więc przede wszystkim pojawianie się postaci na scenie, jest całkowicie na usługach dramatyczności, uwidaczniając zmianę sytuacji. Szczególnie każdorazowe pojawienie się Klitajmestry znaczy nowy etap w rozwoju sytuacji dramatycznej i przyczynia się do intensyfikacji złych przeczuć i narastania uczucia grozy, cech tak charakterystycznych dla twórczości Ajschylosa.

Zastrześliśmy się na wstępie, że niestety nie jesteśmy w stanie odtworzyć kształtu teatralnego tragedii antycznej, jeśli chodzi o muzykę i taneczne ruchy Chóru. Odnośnie do analizowanej tragedii można tylko stwierdzić, że jej partie chóralne są coraz krótsze w miarę zbliżania się momentu kulminacyjnego: Parodos liczy ponad 200 wierszy, I stasimon — 134, II stasimon — 102, III stasimon — 60. To skracanie stwarza wrażenie coraz szybszego przybliżania się katastrofy<sup>87</sup>.

Zwracaliśmy uwagę na aktywizowanie pewnych rekwizytów znajdujących się na scenie i wprowadzanie ich do gry. Niektóre z nich, jak purpura rozpostarta przed Agamemnonem oraz sieć, w którą został zaplątany przez Klitajmestrę, stają się nosicielami podstawowych znaczeń w utworze.

Ajschylos, słynący ze swych scen milczących, korzysta z tego elementu działania teatralnego również i w tym dramacie. Milczenie jest wykorzystane przede wszystkim w dwu scenach: składania ofiar oraz w scenie Kasandry.

Główne postaci w sztuce ukazują się zwykle w towarzystwie orszaku: Klitajmestra w otoczeniu służebnic, Agamemnon i Ajgistos w otoczeniu zbrojnych. W ten sposób efekty wizualne zyskują na sile poprzez dynamikę gromad ludzkich i ekspresję masowego ruchu. Tak jest w scenie powitania Agamemnona i w scenie sporu Ajgistosa z Chórem.

Mniejszą uwagę w naszej analizie poświęciliśmy gestom, a to z tego względu, iż problem został szeroko opracowany przez A. Spitzbarth<sup>88</sup>. Powołamy się tu tylko na jej ogólny wniosek, że gestyka w teatrze ateńskim była stylizowana, unikano raczej indywidualnego wyrazu<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> G. Thomson, dz. cyt., s. 259.

<sup>88</sup> A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechische Tragödie*, Zürich 1946.

<sup>89</sup> Tamże, s. 95.

## SUR LA FORME THÉÂTRALE D'AGAMEMNON

En traitant *Agamemnon* non seulement comme un texte littéraire destiné à la lecture, mais surtout comme une oeuvre qui ne trouve sa plénitude que dans une réalisation scénique, l'auteur essaie de choisir les principaux éléments de la „forme théâtrale” du drame d'Eschyle et de montrer leurs fonctions à la lumière de l'idée maîtresse de l'oeuvre. La base de son analyse est le texte de la pièce; elle est enrichie des résultats de recherches des historiens du théâtre antique dans le domaine des réalités théâtrales du V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. L'analyse fait distinguer les éléments suivants de la vision scénique du drame: organisation du temps et de l'espace dans la pièce, mouvement scénique, geste, scènes de silence, intensification des pressentiments et de l'horreur, accroissement des significations, tableaux scéniques réalisés à l'aide des moyens théâtraux, tableaux dont la vision avait été confiée à la parole. Ces derniers étant particulièrement nombreux dans la pièce, l'auteur leur consacre relativement beaucoup de place. Tous ces éléments de la forme théâtrale sont utilisés par le poète très consciemment et lui servent à traduire ce qu'il ne peut pas exprimer directement; ils sont porteurs des significations principales de la pièce. On voit donc qu'Eschyle avait été conscient de leur action et c'est pourquoi on ne peut pas les omettre en interprétant la tragédie.