

ROBERT CHODKOWSKI

MAKROKOSMOS TEATRALNY W *SIEDMIU PRZECIW TEBOM*

Dramat Aischylosa *Siedmiu przeciw Tebom*, ostatnia część trylogii tebańskiej, wystawionej przed ateńską publicznością w 467 r., jest zaliczany do wczesnego okresu w rozwoju greckiej tragedii. H. D. F. Kitto w swej znakomitej książce¹ umieszcza go wśród sztuk, które opatruje wspólnym mianem „stara tragedia” (Old Tragedy). Wprawdzie tragedię tę dzieli już tylko dziewięć lat od chwili, gdy wielki dramaturg skomponuje i wystawi swą największą i najdoskonalszą trylogię — *Oresteję*, to przecież dla każdego wnikliwego czytelnika staje się jasne, jak olbrzymia przepaść istnieje między tymi dziełami, przepaść, dla której nawet trudno jest znaleźć wytłumaczenie². *Siedmiu przeciw Tebom* są bowiem stosunkowo dość blisko jeszcze tego stadium rozwoju tragedii, gdy stanowiła ona pewnego rodzaju oratorium, gdzie akcja znajdowała odbicie tylko w relacjach i pieśniach³.

R. Ingarden⁴, uznając sztukę teatralną za wypadek graniczny dzieła literackiego, stwierdza, że nie wszystkie elementy dramatu znajdują realizację sceniczną in concreto. Istnieją w nim pewne warstwy, które takiej realizacji nie uzyskują. Są to „przedmioty i wydarzenia, o których się opowiada i informuje i które znajdują, resp. rozgrywają się poza sceną, a sposób ich przedstawiania i ukazywania jest całkiem taki sam, jak w czysto literackim dziele”⁵. Mimo wielu niewiadomych odnośnie do początków greckiej tragedii, niewątpliwie da się stwierdzić w jej rozwoju, przynajmniej w pierwszym okresie, dążność, by coraz szerszy wycinek przedstawionej rzeczywistości znajdował realizację sceniczną, czego świadectwem w strukturze tragedii jest zmniejszanie się w późniejszych sztukach partii chóralnych na korzyść dialogu oraz wprowadzenie drugiego i następnie trzeciego aktora.

Siedmiu przeciw Tebom są dramatem, w którym wprawdzie stosunek partii lirycznych do dialogu nie wiele odbiega od podobnego stosunku w *Orestei*⁶, niemniej

¹ *Greek Tragedy: A Literary Study*, London 1968, rozdz. II: „Old Tragedy”. Poza *Siedmioma przeciw Tebom* Kitto omawia w cytowanym rozdziale jeszcze *Persów* i *Prometeusza Skowanego*.

² A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplines: Play and Trilogly*, Cambridge 1969, s. 86.

³ Por. M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Leipzig 1930, s. 137.

⁴ *O dziele literackim*, Warszawa 1960, rozdz. XII: „Wypadki graniczne”.

⁵ Tamże, s. 399.

⁶ K. Ziegler, R.-E. VI. 2. 1956 f. podaje następujące liczby: *Supp.* — ok. 60%, *Pers.* — 50%, *Sept.* — 43%, *Oresteia* — 42% (*Ag.* — 48%, *Choe.* — 42%, *Eum.* — 36%), P. V. — mniej niż 30%.

jednak wiele wydarzeń i to chyba najważniejszych, rozgrywa się poza sceną, a widz dowiaduje się o nich z relacji, które zajmują w sztuce dużo miejsca. Faktycznie to, co dzieje się na scenie i jest ad oculos pokazane widzowi, stanowi zaledwie mały wycinek całego obszaru rzeczywistości poetyckiej utworu.

W dotychczasowych badaniach, jak wydaje się, zbyt mało uwagi poświęcano problemom związanym właśnie z taką strukturą tego dzieła. Najważniejszymi kategoriami, w jakich rozpatrywano i oceniano w większości dotychczasowych rozpraw tragedię grecką, były akcja i charakter. Ta ostatnia kategoria w badaniach nad *Siedmionią przeciw Tebom* odgrywała dominującą rolę, ponieważ postać Eteoklesa okazała się niezwykle wdzięczna dla tego rodzaju rozważań⁷. Powstały nawet prace⁸, które starały się ująć postać Eteoklesa jako doskonały typ władcy. Abstrahując od oceny poprawności takiego podejścia do dramatu w ogóle⁹, a do tego rodzaju tragedii, jakim są *Siedmiu przeciw Tebom* w szczególności, w naszych rozważaniach chcielibyśmy pójść inną drogą.

Przyjmując jako fakt nie podlegający dyskusji, że w tej sztuce, jak powiedzieliśmy, z różnych względów poeta ukazuje tylko wąski wycinek poetyckiego świata przy pomocy środków scenicznych, natomiast rozległe jego obszary wprowadza na scenę w inny sposób, pragniemy zająć się wynikającym z takiej konstrukcji dramatu problemem, jak Aischylos „przywołuje”¹⁰ te nie transponowane na scenie obszary, dlaczego to czyni oraz jakie przydziela im funkcje w prezentowaniu naczelnej zasady utworu. Zagadnienie takie podejmujemy w przekonaniu, że na tej drodze łatwiej będzie przybliżyć się do zrozumienia artystycznej koncepcji utworu, co powinno być przecież głównym celem każdej analizy literackiej¹¹.

Termin „makrokosmos teatralny”, użyty w tytule niniejszego artykułu, został wprowadzony do estetyki teatru przez E. Souriau¹² wraz z innym terminem: „mikrokosmos sceniczny”. 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 pokazanych¹³. W tym sformułowaniu makrokosmos teatralny obejmuje sobą również mikrokosmos sceniczny. W naszych rozważaniach terminem tym będziemy

⁷ Przykładem tego jest rozprawa K. von Fritza *Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus „Sieben gegen Theben”*, [W:] *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1960, s. 193-226. Tam też można znaleźć omówienie innych prac na temat.

⁸ Por. np. V. Woods, *Types of Rulers in the Tragedies of Aeschylus*, University of Chicago Dissertation 1941, rozdz. IV.

⁹ Por. na ten temat uwagi I. Sławińskiej (*Struktura dzieła teatralnego*, [W:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967, s. 290, 295).

¹⁰ Termin ten zapożyczyliśmy ze studium I. Sławińskiej *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”* (*I. Sławińska, Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 131-153).

¹¹ Por. S. Sawicki, *Uwagi o analizie utworu literackiego*, [W:] *Problemy teorii literatury*, s. 390.

¹² E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris (b. r.).

¹³ Cytuję wg: Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, s. 298.

operować w węższym znaczeniu, a mianowicie używamy go tylko na określenie tego wycinka rzeczywistości poetyckiej, który nie znajduje realizacji przy pomocy środków scenicznych.

Po tych wstępnych uwagach, które wydawały nam się konieczne, przejdziemy do analizy tekstu tragedii. Z pierwszym przekroczeniem granic przestrzeni wyznaczonej (wprawdzie raczej umownie niż przy pomocy iluzjonistycznej dekoracji) sceną, tj. tebańskiej Akropolis, gdzie ma miejsce akcja, spotykamy się we wstępnym przemówieniu Eteoklesa do zgromadzonych mieszkańców miasta. Tu padają słowa o fakcie oblężenia miasta (πυρρηρουμένους — w. 22) i o tym, co dzieje się w obozie wrogów (ww. 24—29). Wypowiedź Eteoklesa ma przede wszystkim ekspozycyjny charakter, ale właśnie przez to poeta od początku sugeruje, że dla akcji ważne jest nie tylko to, co dzieje się w obrębie murów, lecz również z ich drugiej strony. By umożliwić Eteoklesowi przekroczenie granic wyznaczonej sceną przestrzeni, Aischylos każe mu w w. 24 powołać się na słowa wieszczka (ὅς ὁ μάντις φησίν — w. 24), bo ten dzięki swej zdolności niezwykle wie, że Argiwi właśnie w tej chwili, w porze nocnej, zebrał się na naradę, by powziąć decyzję rozstrzygającego szturm. W ten sposób widz nie tylko zapoznaje się z sytuacją panującą w mieście, ale uwaga jego jest również skierowana na to, co dzieje się poza jego murami, w przestrzeni przyległej, lecz nie transponowanej na scenie. Taka ogólna jednak informacja jeszcze nie odpowiada założeniom dramaturga, dlatego wzbogaca ją o dalsze szczegóły stosując inny sposób jej uzyskania. Wysłany przedtem na zwiady szpieg przybywa właśnie, by nakreślić szczegółowy obraz tego, co dzieje się w obozie wrogów (ww. 39-56) i co oglądał na własne oczy (αὐτὸς κατόπτης δ'εἶμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων — w. 41). Oto siedmiu żądnych walki wodzów, dotykając rękoma krwi zabitego byka zebranej na tarczy, złożyło przysięgę na Aresa, Enyo i chciwą krwi Grozę, że albo zburzą gród Kadmosa, albo sami polegą w boju. Oddali już pamiętki po sobie, by zostały odesłane do domów ich rodzicom, i chociaż z oczu płynęły im łzy, z ust nie wyrwała się żadna skarga, bo rozpala ich niezłomny duch męstwa. Gdy zwiadowca tebański odchodził, rzucili między siebie losy, by w ten sposób zdecydować, na jaką bramę kto z nich ma uderzyć ze swoim wojskiem.

W tych dwóch wstępnych scenach notujemy zatem dążność poety do przedstawienia zdarzeń odbywających się poza przestrzenią sceniczną, w obozie wrogów. Z tego, co powiedzieliśmy, widać, iż Aischylos dokonywa tego zabiegu gradacyjnie. Najpierw Eteokles ogólnie mówi o oblężeniu miasta przez wrogów, potem następuje poszerzenie tych informacji: słowa wieszczka przenoszą nas do obozu Argiów i ukazują obradujących wodzów; wreszcie mamy dokładną w szczegółach relację zwiadowcy.

Tej gradacji w udzielaniu nam przez poetę wiedzy na temat zdarzeń odbywających się poza sceną towarzyszy urozmaicenie w sposobach ich uzyskiwania, a mianowicie jako środek do tego celu służy najpierw ogólna wiedza Eteoklesa jako dowódcy, następnie zdolność jasnowidzenia Tejrezjasza i wreszcie relacja specjalnego zwia-

dowcy. Dzięki tym zabiegom sceny ekspozycyjne uzyskują duże walory artystyczne przez urozmaicenie i dramatyzację. Poszerzenia wymiarów przestrzennych utworu wymaga doniosłość zdarzeń rozgrywających się poza sceną, które okazują się źródłem akcji sztuki, jej siłą napędową. One absorbują w pełni uwagę naczelnego wodza i decydują o jego postępowaniu, a więc zwołaniu mieszkańców miasta na zgromadzenie, by ich zachęcić do walki i wydać odpowiednie rozkazy do zajęcia pozycji na murach i basztach.

Cechą tej wstępnej części dramatu jest żołnierska rzeczowość i brak jakiegokolwiek uczuciowego ustosunkowania się, przede wszystkim ze strony Eteoklesa, do nadchodzących wiadomości. Padają tylko słowa zwięzłej, wojskowej informacji. Na to tło rzuca Aischylos diametralnie inny obraz następnej sceny — wejście chóru. „Chór nie zjawia się tu jako zwarta całość, nie wkracza na orchesterę, jak w *Bla-galnicach*, *Persach*, *Agamemnonie* lub *Ofiarnicach*, ale wbiega w rozsypce, popłochu. Pierwsza część jego partii — to urywane, bezładne wykrzykniki, jęki, lamenty. Część ta nie posiada nawet budowy stroficznej, która jest poza tym stałą cechą pieśni chóralnych w tragedii. Ale nie dość na tym: z treści wynika jasno, że mamy przed sobą nie jednolity śpiew całego zespołu, ale na przemian, w chaotycznym pomieszaniu odzywające się coraz to inne grupy lub nawet oddzielne głosy”¹⁴. Tak charakteryzuje tę scenę niezwykle wyczulony na wizję teatralną, zawartą w tekście sztuki, Stefan Srebrny. Nie zgodzilibyśmy się jednak z jego wnioskiem, który jest następujący: „W ten sposób poprzez odbicie w duszach ogarniętych popłochem kobiet oddana zostaje sytuacja oblężonego, atakowanego miasta”¹⁵. Naszym zdaniem ocena funkcji tej sceny powinna być raczej taka: w ten sposób, poprzez odbicie w duszach ogarniętych popłochem kobiet, oddany został obraz szturmów Argiwów. Wydaje się nam bowiem, że Aischylosowi w jego dramacie chodziło o przedstawienie dwu spraw: wyprawy siedmiu wodzów przeciw Tebom, co znajduje również odbicie w tytule sztuki, oraz dalszego tragicznego rodu Labdakidów. Jak te dwa zagadnienia poeta połączył, postaramy się przedstawić w dalszej partii artykułu. Przedstawienie losu miasta i jego mieszkańców nie jest pierwszorzędnym celem poety.

Chór w tragedii greckiej może pełnić różne funkcje¹⁶. W naszej sztuce dramaturg, przynajmniej w pierwszej jej części, obdarzył go specjalną rolą. Służy on jako niezwykle wierne zwierciadło, w którym oglądamy przebieg szturmów do bram grodu Kadmosa. Niewątpliwie nadanie choreutom postaci młodych, wrażliwych dziewcząt, mających nie tylko dobre oczy, ale i bogatą, plastyczną wyobraźnię, ułatwiło im spełnienie tego zadania. Tu nie jest ważne, czy w rzeczywistości z agory tebańskiej chór dziewcząt mógł widzieć to wszystko, co nam relacjonuje. Faktem jest, że poeta chce, by ta wizja wzbogaciła wymiary teatralne przedstawienia. Scena otwarta,

¹⁴ *Aischylos — Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Warszawa 1954, s. 231.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. np. W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, s. 167 nn.

nie pudełkowa, ateńskiego teatru, ułatwiła niewątpliwie takie „przywołanie” nieobecnych przestrzeni.

Przejdźmy do szczegółowej analizy wizji teatralnej zawartej w słowach chóru (ww. 79 i nn.). Najpierw należy zauważyć, iż jest to kontynuacja tego, o czym wiemy z pierwszych scen. Tam pozostawiliśmy Argiwów w chwili, gdy gotowali się do szturm. Obecnie oglądamy już sam atak. Wojsko po opuszczeniu obozu ruszyło do boju. Pierwsza idzie konnica. Płynie jak rzeka, z wielką szybkością. Wzbijający się ku niebu kurz znaczy jej drogę. Tętent kopyt końskich dochodzi do uszu, jak szum górskiego potoku. Lecz oto obraz się zmienia. Przenosimy się na mury (ww. 88 i nn.), które atakuje piechota. Piechurzy argejscy wyposażeni w białe tarcze, w pełnej gotowości rzucają się do szturm. Rozlega się łoskot tarcz, trzask wielu włóczy. Wrogowie otaczają miasto, budząc strach szczękami oręża i zgrzytem wędzideł w końskich pyskach. Siedmiu wodzów we wspaniałych zbrojach stoi gotowych do walki, by uderzyć na wyznaczone losem bramy. Wreszcie ruszają bojowe rydwany. Odgłos pędzących kół i zgrzyt osi daje się słyszeć po całym mieście. Powietrze przeszywa świst lecących włóczy. Ze szczytów muru lecą kamienie, pod bramami rozlega się szczęk spiżowych tarcz. Taki obraz szturm Argiwów oglądamy oczyma strwożonych dziewcząt.

Jest rzeczą oczywistą, że Aischylos nie mógł tego wycinka rzeczywistości poetyckiej dramatu zrealizować przy pomocy środków scenicznych. Wizję powierzył słowu. Nie jest to jednak sucha relacja gońca, często spotykana w tragedii antycznej. Jej walory poetyckie, aktywizujące wyobraźnię widza w najwyższym stopniu, nie są trudne do uchwycenia. Aischylos stara się przede wszystkim o plastyczne przedstawienie szturm. W tym celu posługuje się różnymi środkami.

¹⁰ — nagromadzeniem czasowników oznaczających ruch i odznaczających się wybitnymi walorami ekspresji, jak np. μεθεῖται (w. 89), στρατός (w. 79), ῥεῖ λεὼς ἰππότης (w. 80), ὄρνυται λαός (w. 89) κῆμα ἀνδρῶν καχλάζει (w. 115), Ἀργεῖοι πόλισμα Κάδμου κυκλοῦνται (w. 120/21), ἑπτὰ δ' ἀγάνορες ... προσίστανται (w. 124-26), ἐγχεῖται βοά (w. 84);

²⁰ — eksponowaniem efektów akustycznych: ὄπλων κτύπος (w. 83), βρέμει (w. 84), ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον (w. 100), κτύπον δέδορκα πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός (w. 103), βοά ὑπὲρ τειχέων (w. 87), κῆμα καχλάζει (w. 115), κινύρονται χαλινοί (w. 123), ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω (w. 151), ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι (w. 153), δοριτίνακτος αἰθήρ ἐπιμαίνεται (w. 155), κόναβος χαλκοδέπων σακέων (w. 160), ἑτεροφώνῳ στρατῷ (w. 170), βοά ποτᾶται (w. 84).

³⁰ — operuje efektami wizualnymi: αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσα (w. 81), ὁ λευκασπὶς λαὸς εὐτρεπῆς (w. 89), κῆμα δοχμολόφων ἀνδρῶν (w. 112), ἑπτὰ δ' ἀγάνορες πρέποντες στρατοῦ δορυσσοῦ σαγᾶ (w. 124/25), χαλκοδέτων σακέων (w. 160).

⁴⁰ — Posługuje się dynamicznym porównaniem w w. 85 — δίκαν ὕδατος

ὄροτύπου i takąż metaforą (w. 114/115): κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν καχλάζει πνοαῖς ἄρεος ὀρόμενον.

50 — Niezwykle dynamizuje całą relację przez użycie krótkich, asyndetycznych zdań oraz przez nadanie jej charakteru bezpośredniego („na gorąco”) reportażu z pola walki.

Nie tylko słowa, ale i sama postawa chóru, wyrażające strach gesty i ciągle zwracanie się do bogów, opiekunów miasta, służą poecie dla podkreślenia grozy rozpoczętego szturm. Nie możemy również zapominać, że tej śpiewanej relacji towarzyszyła muzyka i taniec działający plastyką zbiorowego gestu i ruchu. A jak dobrze wiemy, Aischylos w starożytności uchodził za mistrza choreografii¹⁷. Ekspresywne walory tańca w *Siedmiu przeciw Tebom* uwydatnia jedno z przekazanych nam świadectw starożytnych: Ἀριστοκλῆς οὖν φησιν ὅτι Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστής οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ θήβας φανερά ποιῆσαι τὰ πράγματα δι’ ὀρχήσεως¹⁸. Telestes grał, jak można przypuszczać¹⁹ rolę, Przodownika Chóru w naszej tragedii i jako pierwszy choreuta właśnie potrafił tańcem tak przedstawić rozgrywające się poza sceną zdarzenia (τὰ πράγματα), iż stały się widoczne (φανερά).

Wizja teatralna szturm do bram miasta trwa i poprzez następne sceny. W pierwszej z nich, w której Eteokles stara się uspokoić strwożone dziewczęta i napomina je ostro, by swoim strachem i przerażeniem nie nękały obrońców i nie szerzyły zamieszania (por. ww. 191 i nn., 250, 254, 262), obraz szturm co chwila wdziera się w rzeczywistość sceniczną²⁰ i całkowicie absorbuje świadomość Chóru i Eteoklesa. Dominującą rolę w tworzeniu tej wizji odgrywają efekty akustyczne: turkot pędzących rydwanów (w. 204), zgrzyt osi (w. 205), chrzęst miedzianych wędzideł (w. 206/7), rżenie koni (w. 245), głuchy jęk ziemi (w. 247), szczęk broni przy bramach (w. 249).

Trwająca nieustannie w sztuce wizja szturm nie słabnie bynajmniej w tej scenie, lecz nawet uzyskuje większy stopień obiektywizacji: Eteokles, wódz naczelny, nie twierdzi bowiem, że są to wytwory wyobraźni wystraszonych dziewcząt, przeciwnie, zapowiada nawet, że szturm będzie jeszcze straszniejszy, będą ranni i zabici (w. 242), dlatego też stara się zapobiec niebezpiecznej dla miasta panice.

Słowa naczelnego wodza mają ten skutek, że Chór nieco się uspokoił, lecz poeta nie pozwala, by trwanie wizji krwawych walk na murach misata zostało przerwane. Lękliwa myśl dziewcząt krąży i w następnej pieśni ciągle wokół groźącego niebezpieczeństwa. Wrogowie otaczający misato jawią się jej na kształt węży, które niosą śmierć piskletom gołębiczy wdarłszy się do gniazda (w. 291 i n). Atakują mury, prą całą masą, ze wszystkich stron lecą kamienie na obrońców (w. 295 i nn). W dal-

¹⁷ Zob. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1969, s. 250 n.

¹⁸ Atheneus, i. 22 a.

¹⁹ Por. S. Srebrny, *Aischylos*, Warszawa 1925, s. 40.

²⁰ Przez wyrażenie „rzeczywistość sceniczną” rozumiemy tu wycinek rzeczywistości poetyckiej wyznaczony wąskimi granicami sceny.

szej partii pieśni wizja szturmowania uzyskuje inną transpozycję: znajduje odbicie w błagalnej modlitwie do bogów, by stanęli po stronie obrońców, a na wrogów zesłali lęk i popłoch (ww. 312 i nn.); znajduje potwierdzenie w rozważaniu okropności, jakie dzieją się w zdobytym mieście. Tutaj dramaturg niewątpliwie nawiązuje do wspomnień z okresu wojen perskich²¹. I tak z pieśni Chóru wyłania się obraz mordów, pożarów, krzyku zabijanych mężów, kobiet i dzieci, grabieży, brania do niewoli kobiet (ww. 321-368).

Można oczywiście zapytać, dlaczego Aischylos daje tę wizję, wizję nieszczęść spadających na zdobyte miasto, chociaż, jak wiemy, szturm, o którym mowa w tragedii, załamał się i Teby nie zaznają podobnego losu? Naszym zdaniem należy w tym widzieć świadome dążenie poety, by przez tego rodzaju oderwanie się od konkretnej sytuacji przekazanej przez mit, nadać akcji znaczenie bardziej uniwersalne: potępienie wszelkich rodzajów wojen, które niosą ze sobą śmierć, ból i zniszczenie. To pacyfistyczne nastawienie Aischylosa daje się bez trudu odnaleźć w innych jego tragediach, jak np. w *Persach*, *Błagalnicach* i *Agamemnonie*. Dla przykładu warto może zacytować znane miejsce z tej ostatniej sztuki, kiedy Chór potępia wyprawę przeciw Troi słowami:

μήτ' εἶην πτολιπόρθης
μήτ' οὖν αὐτὸς ἄλοός ὑπ' ἄλ—
λω βίον κατίδοιμι (w. 472-74).

Z punktu widzenia techniki dramatycznej poety stwierdzamy więc, że posłużył on się tu chórem, by nadać akcji bardziej uniwersalną wymowę. Drugą funkcją tej pieśni, jak już powiedzieliśmy, jest utrzymanie atmosfery zagrożenia wiszącego nad miastem oraz wizji nieprzerwanie trwającego szturmowania.

W następnej z kolei scenie rolę tę przejmuje znowu, jak pałeczkę sztafety, wysłany uprzednio przez Eteoklesa na dalsze zwiady Ἄγγελος, którego chór właśnie dostrzega, jak w szybkim biegu śpieszy z nowymi wieściami (w. 369/71). W długiej scenie dialogu między Wysłańcem i Eteoklesem otrzymujemy opis tarcz siedmiu wodzów wrogich wojsk, przeciw którym Eteokles wysłał siedmiu bohaterów tebańskich jako obrońców poszczególnych bram miasta. Interpretacja znaczenia tej sceny zawsze sprawiała trudności uczynom. Najwłaściwiej chyba zagadnienie ujął A. Lesky, mówiąc, że mamy przed sobą obraz natarcia i obrony²². Aischylos kładąc tak duży nacisk na wprowadzenie do sztuki wizji szturmowania, nie mógł oczywiście zaniechać ukazania głównych jego aktorów, ponieważ jednak ze względów technicznych, skrópowany i jednością miejsca akcji, i ilością aktorów, nie był w stanie wprowadzić ich na scenę, szukał innego wyjścia z sytuacji: każe naocznemu świadkowi zdać relację z tego, jak zachowują się i co reprezentują sobą wodzowie wrogich wojsk.

²¹ Por. np. uwagi W. Steffena w jego *Wstępie* do niemieckiego tłumaczenia dzieł Aischylosa: *Aischylos — Werke in einem Band*, Berlin 1968, s. XXII.

²² *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1963, s. 276.

Prezentacji wodzów wyprawy przeciw Tebom Wysłaniec dokonywa w ten sposób, iż najpierw charakteryzuje samego bohatera, potem daje opis jego tarczy. Tylko jeden z nich, sprawiedliwy Amfiaraos, nie ma na tarczy żadnego godła. Cechą wszystkich z wyjątkiem Amfiaraosa, jest chępliwa pycha — ὕβρις. Ona staje się przyczyną ich zguby, bo każdy z nich swoją postawą i słowami wydaje na siebie wyrok. Taką interpretację poszczególnych opisów tarcz daje Eteokles (por. ww. 406, 445, 478, 516, 553, 659).

W scenie opisu tarcz ukazuje nam poeta siedmiu wodzów, ale równocześnie przedstawia ich zgubę, którą sami na siebie ściągają. W dalszym toku akcji padnie już tylko krótkie stwierdzenie Gońca, że: „runęła gromka chwalba mężów pełnych buty”²³ πέπτωκε δ' ἀνδρῶν ὀβριμῶν κομπήσματα (w. 794). Scenie opisu tarcz siedmiu wodzów Aischylos nadaje formę dialogu między Wysłanicem i Eteoklesem, dialogu urozmaiconego jeszcze krótkimi wypowiedziami Chóru. Dzięki takiej kompozycji scena ta uzyskuje dramatyczną formę i nie nuży widza jednostajnością relacji. Lecz o wiele bardziej dynamizuje ją wewnętrzne napięcie, mające swoje źródło w ciężącym nad całą sceną pytaniu: Czy Eteokles i Polinejkes staną do bratobójczej walki?²⁴ Kolejne pary przemówień są „[. . .] jakby kolejnymi stopniami, po których scena wspina się ku punktowi najwyższej grozy, aby znaleźć wydźwięk w patosie muzycznym dialogu z Chórem”²⁵.

Przez opis tarczy Polinejka poeta wzbogaca akcję w nowe znaczenie. Od tej chwili sprawą centralną staje się los Eteoklesa i jego brata, nad którymi wisi przekleństwo Edypa. Nie znaczy to bynajmniej, że sztuka jest dwudzielna. Te dwie części stanowią bowiem integralną całość przede wszystkim dzięki postaci głównego bohatera, a akcja jest konsekwentnie prowadzona tak, że los Eteoklesa ukazuje się jako jej kolejne ogniwo. Eteokles staje do walki jako jeden z obrońców ojczystego miasta, lecz przeznaczenie stawia go przeciw własnemu bratu. Kiedy padają słowa:

ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι (w. 674-75)

wyprawa siedmiu przeciw Tebom nabiera nowego znaczenia. Ukazuje się teraz jako narzędzie, którym posługuje się Los, by spełnić do końca klątwę wiszącą nad rodem Labdakidów²⁶. Chór tego nie dostrzega i z tego powodu próbuje jeszcze przekonać Eteoklesa, by nie stawał do walki z bratem. Bohater jednak jest nieugięty, widzi jasno swoje przeznaczenie, jak Kasandra w *Agamemnonie*²⁷. Syn Edypa świadomy wiszącego nad nim i całym rodem przekleństwa (por. ww. 689-91, 695-98, 709-11) odchodzi, by spełnił się Los.

²³ Tłum. Srebrnego w. 785.

²⁴ Zob. Kitto, dz. cyt., s. 60 nn.

²⁵ *Aischylos — Tragedie*, s. 230.

²⁶ Por. tamże.

²⁷ Por. θεῶν δίδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοι κακά (*Sept.*, 719)

oraz οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὐ, ξένοι. χρόνῳ πλέον (*Ag.* 1299).

Wraz z przesunięciem punktu ciężkości z problemów wyprawy siedmiu na jednostkowy los bohatera dokonywa się zmiana treści pieśni Chóru. Koncentruje się on obecnie (ww. 720-91) na zagadnieniu klątwy ciążyącej nad rodem Labdakidów. W swej wypowiedzi Chór cofa się w czasie aż do wyroczni danej przez Apollona Laiosowi, że dla ocalenia miasta powinien wyrzec się własnego potomstwa. Następnie ukazuje los Edypa, który zabił swego ojca i poślubił matkę, a potem poznawszy nieszczęście, jakie go dotknęło, pozbawia się oczu. Wreszcie w ostatniej strofie słyszymy o klątwie rzuconej przez Edypa na własnych synów. W ten sposób, posługując się Chórem jako wygodnym narzędziem, Aischylos poszerza wymiary czasowe dramatu, by jednostkowe losy Eteoklesa i jego brata ukazać jako ogniwo w długim szeregu nieszczęść spadających na cały ród:

τέλαιαι γὰρ παλαιφάτων ἀρᾶν
βαρεῖται καταλλαγαί· (w. 766-67).

W tej pieśni Chóru o dokonującej się klątwie, która trwa do trzech pokoleń (αἰῶνα δ' ἔς τρίτον μένει — w. 744), jest jedna strofa (ww. 758-765), która odbiega treścią od pozostałych. Zawiera ona następującą metaforę: nawał nieszczęść ukazuje się jako fale pędzone przez morze i piętrzone jedna na drugiej. Metafora ta pełni istotną funkcję w budowaniu znaczeń w naszym dramacie. Dzięki niej poeta uzyskuje możliwość kojarzenia ze sobą dwu spraw: wyprawy przeciw Tebom i losu rodu Labdakidów. Słownictwo użyte w niej (κῦμα, καχλάζει, πρύμναν πόλεως, πύργος) nawiązuje silnie do pierwszej części sztuki — do szturm, który również był przedstawiony jako burza morska (por. np. ww. 114/15). Kontekst jednak, w jakim ta strofa się znajduje, każe nam widzieć w omawianej metaforze również obraz nieszczęść spadających na dom królewski. Trzy razy uderzająca fala (τρίχalon [. . .] κῦμα w. 760) kojarzy się z winą, która trwa do trzeciego pokolenia (cyt. wiersz 744). Nie ulega więc wątpliwości, że Aischylos umyślnie daje w tym miejscu taką metaforę, która przywołuje naraz dwie sprawy. Dzięki jej kluczowej funkcji Aischylos na wyprawę siedmiu przeciw Tebom każe nam spojrzeć jako na trzecią falę nieszczęść, która uderza właśnie teraz w tebański dom królewski. Chór wyraża tylko obawę, by wraz z królami nie zginęło miasto (ww. 764-65).

Odpowiedzią na te obawy jest kolejna relacja Wysłańca (ww. 792 i nn.), za pomocą której po raz ostatni przekraczamy granice sceny, by ujrzeć, jak fala szturm rozbiła się o mury miasta. Gród Kadmosa ocalał, lecz przy siódmej bramie w bratobójczej walce giną obaj synowie Edypa, bowiem.:

τὰς δ' ἐβδόμας ὁ σεμνὸς ἐβδομαγέτης
ἄναξ Ἐπόλλων εἴλετ', Οἰδίπου γένει
κράϊνων παλαιᾶς Λαῖου δυσβουλίας (ww. 800-3).

W tych wierszach znajduje ostateczne potwierdzenie teza postawiona wcześniej, że w płaszczyźnie prymarnych znaczeń wyprawa Siedmiu staje się narzędziem

w ręku boga, by spełnił się los, jaki ściągnął na cały ród swym nieposłuszeństwem Lajos: βουλαί δ' ἄπιστοι Λαῶν δτήρκεσαν (w. 842).

Nie możemy zapominać, że tragedia *Siedmiu przeciw Tebom* stanowi ostatni człon trylogii tebańskiej Aischylosa, poświęconej zagadnieniu winy i kary w łańcuchu pokoleń. Zagadnienie to było ideą naczelną w całej trylogii i dlatego dramaturg również w tej sztuce musiał tak poprowadzić tok myśli, by ta zasada generalna wyłoniła się w pełni z całości akcji. Analogicznie jak w *Agamemnonie* wojna trojańska, wokół której w pierwszej części sztuki koncentrują się wszystkie wypowiedzi osób działających, ustępuje z czasem miejsca zagadnieniom związanym z tragicznym losem domu Tantalidów, tak w *Siedmiu* podobna wyprawa wojenna ustępuje na dalszy plan, ponieważ do głosu dochodzi problem winy i kary w rodzie Labdakidów. Ścisłe mówiąc, słowo „ustępuje” powinno być wycofane. W obu wypadkach bowiem wymienione motywy nie tyle ustępują, co uzyskują nowe znaczenia: zostają ukazane jako narzędzia, którymi posługuje się bóstwo, by ukarać człowieka za ciężące na nim dziedziczne winy.

Przechodząc do wniosków końcowych stwierdzić możemy przede wszystkim, że świat poetycki *Siedmiu przeciw Tebom* ulega poszerzeniu w dwu wymiarach: przestrzennym i czasowym. Poszerzenie przestrzenne dramatu jest uwarunkowane faktem, że rzeczywistość poetycka utworu daleko przekracza wąskie granice wyznaczone przez zabudowę sceny. Ciągłego przywoływania przestrzeni wymaga również waga zdarzeń rozgrywających się poza sceną: przez cały niemal dramat uwagę osób działających w nim i widzów absorbuje i skupia na sobie, to, co dzieje się w wizualnie niedostępnym obozie wrogów. Nie powinno to nas dziwić, jeśli pamiętamy, że Aischylos nadał swojej sztuce tytuł, w którym właśnie wyeksponowana została wyprawa siedmiu wodzów. Nasza analiza, jak się wydaje, w dostatecznym stopniu uwydatniła to świadome dążenie poety do ukazywania zdarzeń i osób związanych ze szturmem siedmiu wodzów. Taka struktura dramatu zawiera w sobie niebezpieczeństwo rozrostu relacji słownych. A „nadmiar tego rodzaju” „opowiadań” i relacji stanowi właśnie pewien brak widowiska teatralnego²⁸ Aischylos, poeta o tak wielkim wyczuciu teatru²⁹, niewątpliwie zdawał sobie z tego sprawę i dlatego zastosował środki, które pozwoliły mu na wyjście obronną ręką z tego niebezpieczeństwa. Dla poszerzenia wizji teatralnej dramatu Aischylos posługuje się nie tylko typową dla tragedii antycznej strukturą, jaką stanowi postać Zwiastuna, lecz również osobą głównego bohatera, Eteoklesa, zdolnością jasnowiedzenia tebańskiego wieszczka i wreszcie Chórem.

Wykorzystanie Chóru wrażliwych i przerażonych młodych dziewcząt do przekazywania wizji zdarzeń rozgrywających się poza sceną, pozwoliło poecie uzyskać szczególnie duże korzyści dramatyczne. Pełne zaangażowanie emocjonalne choreutów, wewnętrzna dynamika relacji, jej walory plastyczne i ekspresywne, obrazowa me-

²⁸ Ingarden, dz. cyt., s. 399. Por. uwagi Sławińskiej na ten temat w: *Sceniczny gest poety*, s. 151.

²⁹ Por. Srebrny, dz. cyt., s. 42.

tafora — to wszystko przyczynia się w wybitnym stopniu do aktywizowania wyobraźni widza, budzenia w nim napięć uczuciowych, a co za tym idzie, do niezwykle sugestywnego i wyrazistego przekazania mu wizji rozpoczętego szturm do bram miasta. W tworzeniu obrazu walącej na miasto nawały wrogów dużą rolę odgrywał, jak można przypuszczać, taniec i towarzysząca pieśniom Chóru muzyka. Podobną funkcję pełni metafora. Jak zauważono już dawno³⁰, w *Siedmiu przeciw Tebom* przeważa metafora zaczerpnięta z dziedziny związanej z morzem, burzą, nawałnicą. Dzięki takiej metaforze poeta mógł silniej i plastyczniej zarysować grozę sytuacji, gwałtowność szturm, potworność wiszącego nad miastem niebezpieczeństwa.

Utrzymanie przewagi takiej metaforyki w całej sztuce pozwoliła Aischylosowi na wykorzystanie jej nie tylko do wzbogacenia świata poetyckiego utworu w wartości plastyczne i emocjonalne, ale również do powierzenia jej funkcji nosiciela ogólnych znaczeń. Jak widzieliśmy, Aischylos w drugiej części sztuki każe nam na wyprawę siedmiu wodzów spojrzeć jako na wielką nawałnicę, która już po raz trzeci uderza w ród Labdakidów. W ten sposób przedstawione zdarzenie dramatyczne uzyskuje samo ogólny metaforyczny charakter i zostaje integralnie związane z losem Eteoklesa i klątwą ścigającą jego nieszczęsny ród.

Poszerzania wymiarów czasowych sztuki dokonuje dramaturg przy pomocy środków bardziej oszczędnych, a mianowicie krótkich, czasem tylko aluzyjnych wypowiedzi Eteoklesa i przede wszystkim Chóru na temat winy Lajosa i przekleństwa rzuconego na synów Edypa. Przywołanie minionego czasu umożliwia pocie wyjście poza dosłowny sens zdarzeń przedstawionych i przeniesienia ich na wyższy plan znaczeniowy, a jednocześnie powiązania ściśle z pozostałymi dwiema sztukami trylogii.

W rozważaniach nad tragedią grecką nie możemy zapominać, że miała ona, według Arystotelesa, budzić dwa najważniejsze uczucia ($\pi\alpha\theta\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$): litość ($\xi\lambda\epsilon\omicron\varsigma$) i trwogę ($\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$). W. Jaeger stwierdza, że te właśnie pojęcia lepiej niż jakiegokolwiek inne odpowiadają faktom spotykanym w dramatach Aischylosa³¹. Jest rzeczą niewątpliwą, że omawiane przez nas zdarzenia makrokosmosu teatralnego odgrywały w budzeniu tych uczuć bardzo dużą rolę, tym większą, że niektóre z nich wyraźnie nawiązują do wypadków z wojen perskich³². Zagadnienie to odnośnie do całej spuścizny Aischylosa przedstawiła J. de Romilly³³, dlatego w naszym artykule nie poświęciliśmy mu więcej miejsca.

³⁰ Por. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1934; M. Mielke, *Die Bildersprache des Aischylos*, Breslau 1934 oraz nowszą rozprawę D. van Nes'a *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.

³¹ *Paideia*. Przeł. M. Plezia, Warszawa 1962, t. I, s. 481, przypis 34.

³² Por. np. Steffen, dz. cyt., s. XXI-XXII.

³³ *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.

LE MACROCOSME THÉÂTRAL
DU DRAME *LES SEPT CONTRE THÈBES*

Résumé

Dans le drame d'Eschyle *Le sept contre Thebes* l'auteur de l'article s'intéresse au problème de ces domaines du monde poétique du drame, qui ne peuvent pas être réalisés à l'aide de moyens scéniques. Il prête attention à leur importance dans le drame et tâche d'indiquer les moyens, grâce auxquels Eschyle inclut cette partie de la réalité poétique dans la réalité scénique; il tâche aussi de parvenir à connaître la fonction essentielle de ces réalités dans la formation des significations fondamentales. Le rôle du choeur est mis en relief dans ce drame; il sert au poète d'instrument habile, qu'il emploie pour transmettre la vision de l'assaut aux sept portes de la ville; cet assaut n'est pas représenté sur la scène. L'analyse du macrocosme théâtral du drame *Les sept contre Thèbes* nous permet de saisir sa logique intrinsèque; l'expédition des quatre commandants est représentée comme l'instrument, dont la déité se sert pour réaliser la malédiction qui menace les fils d'Oedipe.