

ROBERT ROMAN CHODKOWSKI

SŁOWO I OBRAZ SCENICZNY W PERSACH AJSCHYŁOSA

Zagadnienie obrazów scenicznych w greckiej tragedii antycznej w ogóle, a w *Persach* w szczególności, nie jest zagadnieniem nowym, stawianym tu dopiero po raz pierwszy. Każda niemal większa praca, poświęcona problemom ateńskiego teatru, w jakimś stopniu, mniejszym czy większym, zajmuje się również kwestią obrazów scenicznych, przynajmniej w pewnym aspekcie. Autorom licznych opracowań, których tematem są dzieje teatru starożytnej Grecji, zależy bowiem na ustaleniu pewnych danych dotyczących zabudowy sceny, scenografii w takim czy innym okresie rozwoju sceny ateńskiej, ubioru autorów itp. problemów. Ponieważ jednym z ważniejszych źródeł do ustalenia tych szczegółów są teksty zachowanych dramatów, przeto nie jest dziwne, że historycy teatru często analizują sztuki ateńskich dramaturgów, by na ich podstawie zrekonstruować, przynajmniej w głównych zarysach, odpowiednie obrazy sceniczne. Szczególnie dużo uwag na ten temat można znaleźć w uchodzących dziś już za klasyczne pracach M. Bieber¹ i A. Pickarda-Cambridge'a². Z polskich uczonych problemami tymi zajmował się w licznych swoich pracach³ S. Srebrny, z których na szczególną uwagę zasługują jego *Studia scaenica*, poświęcone wprawdzie przede wszystkim scenerii starej komedii ateńskiej (s. 41-129), ale zawierające także wiele bardzo cennych uwag na temat zabudowy sceny i scenerii w dramatach trzech wielkich tragiczków.

Mamy również opracowania zajmujące się bezpośrednio tematem obrazów scenicznych. Do nich zaliczyć należy książkę niemieckiego uczonego H. Bülle *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.*⁴ Praca ta składa się z dwóch części napisanej przez Bülle'a

¹ *History of the Greek and Roman Theater*. Ed. 2. Princeton 1961.

² Mamy tu na myśli przede wszystkim dwie prace tego autora, a mianowicie: *The Theatre of Dionysus in Athens* (Ed. 3 Oxford 1966) oraz *The Dramatic Festivals of Athens* (Ed. 2 revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford 1969).

³ Np. *Scena i inscenizacja w teatrze ateńskim*. „Meander” R. 3: [1948] s. 333-339; *Studia scaenica*. Wrocław 1960.

⁴ Berlin 1950.

krótkiego (s. 15-25) historycznego wprowadzenia na temat starożytnego teatru oraz z 12 tablic stanowiących próbę rekonstrukcji scenerii do 5 dramatów Ajschylosa, 3 Sofoklesa, 4 Eurypidesa i 3 komedii Arystofanesa. Ilustracje te wykonane przez Wirzinga są zaopatrzone w objaśnienia G. Bruns. Niestety ani tekst Bülle'a, który jest fragmentem uległej zniszczeniu w czasie wojny książki, wydanym przez jego uczniów po śmierci autora, ani też ilustracje Wirzinga niewiele wnoszą do naszej wiedzy na temat inscenizacji w teatrze ateńskim V wieku przed Chr. Przeciwnie, mogą nawet wprowadzić w błąd, ponieważ dokonane rekonstrukcje opierają się na fałszywym założeniu, że w V w. istniały już paraskenia, oraz że fronton budynku scenicznego w tym czasie był identyczny z frontonem tegoż budynku w okresie hellenistycznym⁵.

Problemem obrazów scenicznych w *Persach* zajmował się H. Jurenka w krótkim artykule *Szenisches zu Aischylos „Persern“*⁶. Nie jest to jednak opracowanie wyczerpujące, a do tego w wielu wypadkach jest bardzo powierzchowne i subiektywne.

Wszystkie wymienione wyżej prace mają za cel jedynie rekonstrukcję obrazów scenicznych, nie interesuje ich natomiast zupełnie obraz sceniczny jako element funkcjonalny w strukturze dramatu jako dzieła teatralnego, stanowiącego pewną zorganizowaną całość. Celem niniejszego artykułu jest nie tylko sam opis kolejnych obrazów scenicznych tragedii *Persowie*, lecz przede wszystkim uchwycenie podstawowych funkcji, jakie pełnią one w tej tragedii, ukazanie ich roli w przekazywaniu metaforycznego sensu tego dramatu.

Akcję *Persów* Ajschylos umieszcza w Persji, niewątpliwie idąc za swym poprzednikiem, Frynichosem. Wiadomo, że Dariusz był pogrzebany w Persepolis, lecz na podstawie różnych wzmianek w tekście sztuki przyjmuje się ogólnie, że Ajschylos przenosi akcję do Suzy — faktycznej stolicy monarchii perskiej⁷. Fakt, że akcja rozgrywa się w Persji, w Suzie, nie jest bez znaczenia dla wymowy tego dramatu jako całości, ponieważ — jak trafnie zauważył Kitto⁸ — „Tylko z perskiego punktu widzenia zdarzenie to (tzn. klęska Kserksesa — R. Ch.) było tragiczne, a naprawdę tragiczne nie w obozie perskim, lecz w centrum zagrożonego imperium”. Ponadto odsunięcie miejsca akcji w przestrzeń odległą dla ateńskiego

⁵ Por. recenzję tej pracy napisaną przez M. Biebera i umieszczoną w „Gnomie” (T. 23: 1951 s. 106-108) oraz recenzję T. Webstera w „Journal of Hellenic Studies” (T. 70: 1950 s. 104).

⁶ „Wiener Studien” Bd. 23: [b.r.] s. 231 nn.

⁷ Por. H. D. Broadhead: *The Persae of Aeschylus*. Ed. with Introduction Critical Notes and Commentary. Cambridge 1960 s. XLIII.

⁸ H. D. F. Kitto. *Greek Tragedy — A Literary Study*. New York 1954 s. 36.

widza pozwalało wytworzyć dystans wobec zdarzeń niedawnych⁹, a więc zmuszało patrzeć na nie raczej jako na zdarzenie dramatyczne służące ilustracji ogólnej myśli, a nie jako zdarzenie historyczne, konkretne, jednostkowe.

Hypothesis *Persów* mówi nam, że akcja tej tragedii ma miejsce przy grobie Dariusza: *καὶ ἔστιν ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῇ τάφῳ Δαρείου*. Zresztą i tekst sztuki wspomina o istnieniu grobu Dariusza w przestrzeni przedstawionej oraz jego obecności wymaga bieg akcji (por. ww. 658 i inn.). Obecność grobu Dariusza na scenie nie budzi dlatego żadnych wątpliwości. Nie ma natomiast zgody wśród uczonych, jeżeli chodzi o identyfikację obiektu, o którym chór mówi w w. 141 jako o „στέγος ἀρχαῖον”. Przeważa obecnie pogląd, że jest to budynek rady¹⁰, który jednak niekoniecznie musiał być realnie przedstawiony na scenie, chociaż Broadhead, autor cenionego komentarza do *Persów*, stara się wykazać, że budynek rady tworzył tło dla akcji¹¹. Wprawdzie historycy teatru ateńskiego nie odrzucają całkowicie możliwości istnienia już w tym nawet czasie, gdy Ajschylos wystawiał *Persów*, tymczasowego budynku scenicznego¹², to jednak nie ma na to żadnych dowodów. Dlatego przy obecnej wiedzy na ten temat najbardziej prawdopodobny wydaje się pogląd, którego rzecznikiem na terenie polskim był Srebrny, że pod słowem στέγος należy rozumieć podium wzniesione na orchestrze, które zależnie od potrzeby raz pełniło funkcję bliżej nieokreślonego „pradawnego budynku”, potem grobu Dariusza, w ostatniej części tragedii jest w ogóle bez dramatycznego znaczenia¹³.

Z całą pewnością należy odrzucić sugerowaną przez niektórych uczonych hipotezę, że akcja miała miejsce przed samym pałacem królewskim. Z faktu, że królowa Atossa za pierwszym razem przebywa na rydwanie (por. w 607), jak również z jej polecenia, by Starcy odprowadzili Kserksesa do pałacu (por. w. 530), musimy wnosić, że poeta umieszcza dom królewski nie na scenie, lecz gdzieś w pewnym oddaleniu od miejsca akcji¹⁴.

Po tych krótkich uwagach wstępnych przejdźmy obecnie do szczegółowej analizy obrazów scenicznych, jakie spotykamy w tej tragedii.

Wstępny obraz sceniczny tworzy chór sędziwych dostojników perskich,

⁹ Tamże s. 36 n.

¹⁰ Por. A. W. Pickard-Cambridge. *The Theater of Dionysus in Athens*. Oxford 1966 s. 35; Broadhead, jw. s. XLIV.

¹¹ Jw. s. XLV.

¹² Por. Pickard-Cambridge, jw. s. 10 n.

¹³ S. Srebrny. *Critica et exegetica in Aeschylum*. Toruń 1950 s. 17.

¹⁴ Por. P. Arnott. *Greek Scenic Conventions in the V-th Century*. Oxford 1962 s. 57 oraz Pickard-Cambridge, jw. s. 36.

którzy siebie samych nazywają „wiernymi” (por.: Τάδε μὲν [...] πιστὰ καλεῖται w. 1-2, of. ὃ πιστὰ πιστῶν [...] Πέρσαι γεραιοὶ — w. 681-82). Wkraczają oni na orchesterę z powagą recytując słowa parodosu. O ich wyglądzie zewnętrznym możemy wnosić na podstawie wzmianek w tekście sztuki oraz na podstawie malowidła zachowanego na fragmentach hydrii¹⁵. Byli więc, jak się przyjmuje¹⁶, ubrani w długie spadające w fałdach (por.: πέπλον κολπίαν — w. 1060), obficie złotem zdobione płaszcze, w charakterystyczne dla Persów spodnie, a na głowach mieli perskie nakrycia — kidarisy. Dostojeństwa i powagi dodawały im długie siwe brody (por.: γενύου [...] λευκῆρη τρίχα — w. 1056). Dla greckiego widza był to strój egzotyczny, a zatem poeta od początku sztuki przy pomocy efektów scenicznych wzbudza ciekawość publiczności i jej zainteresowanie dla dalszej akcji.

Wspaniały strój doradców królewskich harmonizuje w pełni z treścią wypowiedzianych przez nich słów o potędze państwa perskiego. W zamyśle poety reprezentują oni bowiem Persję cieszącą się bogactwem i pomyślnością. Ciągłe powtarzający się epitet πολύχρυσος (ww.: 3, 9, 45, 53, 79) w wypowiedziach chóru na temat potęgi monarchii podobnie jak i inne założenie z πολυ- (por. np. πολυάνδρου — w. 73, πολυναύτας — w. 83), czy też równie często określenia-komposita z παν-¹⁷ wskazują, że Aischylosowi w pierwszej części tragedii zależy na uwypukleniu potęgi i bogactwa państwa perskiego, którego Starcy są reprezentantami.

W parodosie ukryty jest w słowach, nie zrealizowany scenicznie, obraz pośredni wyprawy Kserksesa przeciwko Helladzie. Słusznie mówi Zieliński¹⁸, że wiersze dźwięcznych anapestów, w których wylicza się poszczególne narodowości biorące udział w wyprawie i wymienia imiona wodzów, „[...] brzmią niby huczne kroki idących na wojnę żołnierzy”. Opis wyprawy Kserksesa zawarty w słowach chóru daje odczuć niezmierną potęgę, która jak lawina (por.: μέγαλω βέουματι φωτῶν — w. 88) sunie morzem i lądem na zgubę Hellady. Sam wódz naczelny, król Kserkses, przedstawiony jest jako mąż bogom podobny — ἰσόθεος φῶς (w. 80), którego oczy rzucają ciemne spojrzenie niosącego śmierć węża (por ww. 81 n.), a jego potęgę podkreślają epitety πολύχειρ i πολυναύτας (w. 83). Pędząc na syryjskim rydwanie wiedzie przeciw zbrojnym w oszczepy mężom zabijającego z łuku Aresa:

¹⁵ Fragmenty hydrii Korynt T 1144 (American School of Classical Studies. Athens).

¹⁶ Por. A. W. Pickard - Cambridge. *The Dramatic Festivals of Athens*. Ed. 2 rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford 1968 s. 209; T. Zieliński. *Eschyl i jego „Persowie”*. W: *Studia i szkice*. Ser. 2. Warszawa 1939 s. 96.

¹⁷ Pełne zestawienie daje W. N. Jarcho (*Kompozycja „Persów” Eschyla*. „Eirene” R. 4: 1967 s. 48).

¹⁸ *Jw.* s. 96.

Σόριόν θ' ἄρμα διώκων
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
 δράσι τοξόδαμνον Ἄρη.
 (ww. 84-86).

Przedstawiony wyżej obraz sceniczny dostojników perskich oraz obraz pośredni wyprawy Kserksesa mają swoje krańcowe przeciwstawienie w końcowym obrazie scenicznym ukazującym powrót pokonanego króla Persów i ogólny lament nad doznaną klęską.

Kserkses, który ukazany jest w obrazie pośrednim na początku sztuki jako πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων (w. 73) i obdarzony epitetami πολύχειρ i πολυναύτας (w. 83), w trzeciej części sztuki zjawia się na scenie sam, nawet bez przybocznej świty (por.: γυμνός εἰμι προπομπῶν — w. 1036 oraz ἔταφον ἔταφον οὐκ ἄμφι σκηναῖς τροχηλάτοισιν ὄπιθεν ἐπομένους w. 1000). Przybywa wprawdzie na rydwanie (por.: σκηναῖς τροχηλάτοισιν — w. 1000), lecz w podartych szatach, które porwał na sobie z bólu pod wpływem klęski (por.: πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακῶ w. 1030 oraz, ὄρας τὸ λοιπὸν τότε τὰς ἐμὰς στολὰς — w. 1017)¹⁹. Z całego uzbrojenia pozostał mu tylko kołczan (por.: τόνδε τ' ὀιστοδέγμονα — w. 1020), który Kserkses pokazuje Starcom jako niewielką cząstkę ocalałą ze swego zbrojnego wyposażenia (por.: βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν w. 1023). Ten obraz króla-wojownika, mającego tylko kołczan bez łuku silnie nawiązuje do pośredniego obrazu wyprawy perskiej z parodosu, gdzie o wojsku Kserksesa była mowa jako o „rażącym z łuku Aresie (— τοξόδαμνον Ἄρη w. 86). Brak łuku w obrazie końcowym symbolizuje utratę przez króla siły rażącej, tj. armii.

Ten końcowy obraz sceniczny, o którym mowa, przynajmniej w pewnych aspektach jest wcześniej przygotowany²⁰. Trzy różne osoby wcześniej zapowiadają, że król zjawia się w podartych szatach: najpierw Atossa relacjonując chórowi swój sen (por.: πέπλους ῥήγνουσιν ἄμφι σώματι — w. 199), następnie goniec, gdy opowiada o bitwie pod Salaminą (por.: ῥήξας δὲ πέπλους — w. 468), wreszcie duch Dariusza, kiedy poleca Atosie przygotować dla syna odpowiednie szaty, ponieważ ma on na sobie tylko strzępy dawnego ubioru: (...) Πάντα γὰρ κακῶν ὄπ' ἄλγους λακίδες ἄμφι σώματι σημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων (ww. 834-36) Atossa do sprawy podartych szat powróci jeszcze raz w swej ostatniej wypowiedzi, podkreślając, że wieść o hańbie syna, który ma na sobie podarte szaty, najbardziej ją rani:

¹⁹ Por. Broadhead, jw. n. ad v. 1017.

²⁰ Por. J. Dingel. *Das Requisit in der griechischen Tragödie*. Tübingen 1965 s. 112, 238.

[...]. μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει
 ἀτιμίαν γε παῖδες ἀμφὶ σώματι
 ἐσθημάτων κλυοῦσαν, ἣ νιν ἀμπέχει.
 (ww. 846-48)

Kilkakrotne repetycje motywu podartych szat w sztuce upoważniają nas do stwierdzenia, że Ajschylosowi szczególnie zależało na uwypukleniu tego szczegółu w wyglądzie Kserksesa. A do tego musimy pamiętać, że dla króla Persji ukazanie się wobec poddanych w podartych szatach było straszną degradacją²¹. Był on przecież czczony jak bóg. „Zawsze towarzyszył mu liczny i wspaniały orszak, jego szaty były najwspanialsze i najkosztowniejsze, jakie można było mieć; bez tego wszystkiego trudno było sobie króla wyobrazić”²². A zatem jeżeli Ajschylos stawia przed oczyma widza obraz króla pokonanego, w podartych szatach, to tylko w tym celu, by wyeksponować jego upadek i klęskę, którą ściągnął na siebie przez pychę — ὕβρις i młodzieńczą zuchwałość (por.: νῆφ θράσει — w. 744). Podarte szaty są symbolem jego upadku i hańby — ἀτιμίαν (w. 847), jaką ściągnął na siebie i swój naród.

Obraz złamanego klęską Kserksesa ma kontynuację w postawie, jaką przyjmuje w eksodosie cały chór. Dostojnicy perscy upodabniają się do swego pana poprzez rozdarcie swych szat (por. w. 1060) i solidaryzują się z nim przez podjęcie lamentów nad nieszczęściem, które spadło na króla i państwo. Lament ten ma charakter wschodni, towarzyszą mu orientalne gesty, jak bicie się w piersi (por. w. 1054), wrywanie włosów z brody (w. 1057), rozdzieranie szat (w. 1060), wrywanie włosów z głowy (1062). „Scena ta — jak pisze Srebrny²³ — posiada dziś olbrzymią ekspresję w samej sile słowa, w rytmie, w kompozycji, jakże potężne wrażenie wywierać musiała wówczas, gdy niósł ją rwący prąd ekstazy muzyki i rzeźbiła plastyka zbiorowego gestu”. Ten końcowy obraz lamentującego chóru dopełnia odczucie widza o ogromie klęski, którą ściągnął na kraj młody, nierozważny król. Obraz ten stoi w silnym kontraście do obrazu chóru z pierwszej sceny. Godność i dostojeństwo, cechujące tam ruchy i całą postawę starców, znikają, a na ich miejsce pojawiają ruchy i gesty gwałtowne, wyrażające silne uczucia rozpacz. Ulegają zniszczeniu wspaniałe szaty (por.: πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀμυή χερῶν — w. 1060), a spokojna, zrównoważona wypowiedź parodosu silnie kontrastuje z krótkimi, rwanymi słowami zbiorowego lamentu, przeplatanymi ustawicznie okrzykami bólu w rodzaju: ἰὼ ἰὼ μοι (np. w. 973), παπαὶ παπαὶ (w. 1031), αἰαὶ αἰαὶ, δῶα δῶα (w. 1039), itp. Tak więc obrazy

²¹ Por. Broadhead, jw. s. XX.

²² Tamże.

²³ Ajschylos. *Tragedie*. Tłum. S. Srebrny. Warszawa 1954 s. 86.

parodosu i eksodosu, które omówiliśmy, ujmują w ramy całą tragedię, ukazując w płaszczyźnie scenicznej katastrofę głównego bohatera, przemianę jego losu i losu królestwa perskiego ze szczęścia w nieszczęście, z pomyślności w klęskę.

Poza omówionymi wyżej dwoma obrazami scenicznymi, z których jeden otwiera, a drugi zamyka *Persów*, na podstawie tekstu możemy jeszcze odtworzyć dwa inne obrazy sceniczne. Pierwszy z nich jest związany z osobą Atossy, matki Kserksesa, drugi, bardzo rozbudowany, ukazuje pojawienie się Ducha Dariusza.

Obraz towarzyszący pojawieniu się Atossy buduje Ajschylos na zasadzie gradacji efektów wizualnych przedstawienia *Persów*. Pierwszym punktem na tej wznoszącej się linii gradacyjnej był obraz dostojników perskich. Ostatnim, najwyższym stopniem będzie pojawienie się Ducha Dariusza. Obraz sceniczny pierwszego przybycia Atossy zajmuje miejsce pośrednie między tymi dwoma.

Przybycie Atossy jest zapowiedziane przez przodownika chóru (ww. 150 i nn.), który dostrzega królową Persów w chwili, gdy zamierzał się ze swymi towarzyszami na stopniach „starodawnego budynku”²⁴, by rozważyć zaistniałą sytuację państwową. Królowa wjeżdża na orchesterę na rydwanie przez prawy parodos. Możemy przypuszczać, choć tekst nic nam o tym nie mówi, że towarzyszy jej orszak służebnych. Przyjmuje się bowiem, że bardziej znaczącym osobom towarzyszył orszak przyboczny, o którym zwykle nie ma żadnej wzmianki w tekście²⁵.

Ajschylos w dwojaki sposób podkreśla dostojność i wspaniałość królewskiego dworu, który reprezentuje Atossa:

1. Przez reakcję chóru, który zgodnie ze wschodnim zwyczajem pada na twarz przed królową (por: *προσπίπνω* — w. 152) oraz pozdrawia ją słowami wyobrażającymi najgłębszy szacunek (por. *ὡ ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη* — w. 155, *ἤδε θεῶν ἕσον ὀφθαλμοῖς [...] φάος* — w. 150, *μητρὴ Ἐσέρου γεραιά* — w. 156). Jak zauważa Broadhead, „Głęboka cześć i szacunek chóru dla swej królowej znajdują odbicie w sposobie zwracania się do niej. Przy swym pierwszym pojawieniu się jest ona witana w majestatycznych i wyszukanych zdaniach (155-6)”²⁶.

2. Przez wspaniałość jej pojawienia się: na rydwanie, w pełnym przepychu szat królewskich, w otoczeniu służebnic. Tym razem kontekst najbliższy nic nam nie mówi na ten temat. Dopiero pośrednio możemy wnioskować co do tego z późniejszych wzmianek w naszej sztuce oraz z prze-

²⁴ Por. Broadhead, jw. n. ad vv. 140-43.

²⁵ Por. A. E. Haigh. *The Attic Theater*. Oxford 1907 s. 236.

²⁶ Por. Broadhead, jw. n. ad v. 173.

kazów tradycji starożytnej, mówiącej o zamiłowaniu Ajschylosa do wspaniałych efektów scenicznych²⁷.

Jeżeli chodzi o tekst naszej tragedii, to nawiązanie do tego obrazu znajdziemy w słowach Atossy przy jej powtórny przybyciu. Stwierdza ona wówczas, że zjawia się tym razem już nie na rydwaniu, lecz skromnie bez przepychu:

τοι γὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
 χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
 ἔστειλα, [...] (ww. 607—609).

Jak dowodzą te wiersze, Ajschylos świadomie przeciwstawia te dwa kolejne pojawienia się królowej, matki Kserksesa. W ten sposób zmiana sytuacji dramatycznej znajduje, być może po raz pierwszy w historii teatru europejskiego²⁸, odbicie i uzewnętrznienie w zmianie kostiumu aktora i zmianie obrazu scenicznego towarzyszącego dwom różnym wejściom tego samego aktora na scenę. Warto może również zauważyć przy okazji, że zmiana sytuacji dramatycznej wnosi również zmiany w sferze słownictwa, jakim posługuje się Atossa. Przy drugim pojawieniu się, w jej wypowiedzi dom królewski już nie nosi dumnego epitetu: χρυσέοτομος — ozdobiony złotem (w. 159 i 608).

Nie pada też ani jedno słowo o bogactwie i dostatku, o czym poprzednio królowa nie omieszkała wspomnieć kilkakrotnie: por.: ὄλβον — w. 164; χρημάτων πλῆθος — w. 166; πλοῦτος — w. 168.

Zmianę sytuacji dramatycznej spowodowała relacja gońca, który przybywa z wieściami z pola walki. Jego przybycie jest wcześniej zapowiedziane przez przodownika chóru (por. w. 246 n.). Goniec, jak można przypuszczać²⁹, wkracza na orchesterę przez lewy parodos, tak że naprzeciw siebie ma Atosę znajdującą się po prawej stronie orchestry. Wydaje się, że to jest wszystko, co możemy na podstawie tekstu powiedzieć o scenicznym aspekcie epizodu z gońcem, bowiem hipoteza Jurenki³⁰, że wraz z gońcem na orchesterę wpada tłum kobiet ciekawych usłyszeć wieści o swoich mężach, nie może być brana poważnie³¹. Należy natomiast zwrócić uwagę na inny szczegół bardzo istotny, a mianowicie na milczenie Atossy, trwające przez długi czas dialogu gońca z przodownikiem chóru.

²⁷ Por. *Vita Aeschyli*.

²⁸ Por. H. Kindermann. *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg 1966 s. 60.

²⁹ Por. Haigh, jw. s. 191 n.

³⁰ H. Jurenka. *Szenisches zu Aischylos „Persern“*. „Wiener Studien“ T. 23: [b.r.] s. 213 nn.

³¹ Por. na ten temat uwagi Broadheada, jw. s. 95 przypis 1.

Można oczywiście przyjąć niemal za pewne, że we wcześniejszej formie tragedii goniec zwracał się zawsze bezpośrednio do chóru i w tym wypadku mamy niewątpliwie wpływ tej dawnej praktyki³². Niemniej słowa Atossy: σιγῶ πάλαι δόστηνος ἐκπεπληγμένη κακοῖς — (w. 290) wskazują, że Ajschylos wykorzystał milczenie Atossy dla celów dramatycznych i faktycznie służy ono do wyrażenia siły ciosu, jaki spadł na matkę Kserksesa i królowę. Wieść przyniesiona przez gońca zaskoczyła ją i przeraziła (por.: ἐκπεπληγμένη — w. 290) do tego stopnia, że przez jakiś czas nie potrafiła znaleźć słów (σιγῶ πάλαι), by mówić. Za tym milczeniem kryje się bowiem lęk o losy królestwa, a nade wszystko obawa o życie syna. Milczenie postaci w tym wypadku służy dramaturgowi do zasygnalizowania wewnętrznego nurtu psychologicznego, jaki toczy się w duszy bohaterki, głębszego przeżywania przez nią przyniesionych przez gońca wieści, a także do podkreślenia ogromu klęski, która jest tak zaskakująca, że królowa nie może ani mówić, ani pytać:

[...] ὑπερβάλλει γὰρ ἤδε συμφορά,
τὸ μήτε λέξει μήτ' ἐρωτῆσαι πάδη (w. 291-92).

Być może ma rację również Broadhead³³, gdy twierdzi, że milczenie pozwala Atossie zapanować nad sobą, by zachować postawę godną królowej wobec poddanych.

Punktem kluminacyjnym na wznoszącej się linii potęgowania efektów wizualnych przedstawienia *Persów* jest scena z duchem Dariusza. Towarzyszący jej obraz sceniczny stanowi nie tylko śmiałe w pomyśle i oryginalne widowisko³⁴, lecz pełni równocześnie ważną funkcję w budowaniu podstawowych znaczeń w dramacie.

Zapowiedź tej niezwyklej sceny daje nam przybycie Atossy z darami ofiarnymi dla zmarłego króla. Atossa mówi o nich szczegółowo do chóru, wymieniając kolejno wszystko, co zamierza złożyć duchowi zmarłego małżonka, a mianowicie: białe mleko krowy, która nie nosiła jarzma, klarowny miód pszczeli, wodę z dziewiczego źródła, wino, owoce, oliwki oraz wieńce splecione z kwiatów, a więc są to składniki ofiar należące do obrzędowego kultu zmarłych, znane także z innych źródeł starożytnych³⁵. Wcześniej Atossa nie wspomina żadnym słowem o swoim zamiarze wywołania ducha zmarłego Dariusza³⁶. Gdy opuszcza scenę po relacji

³² Por. Tamże s. XLI.

³³ Tamże.

³⁴ Por. Ajschylos, jw. s. 83.

³⁵ Por. np. Euripidesa *Ifigenia w Taurydzie* w. 162 nn. oraz Sofoklesa *Elektra* w. 895 n.

³⁶ Por. Broadhead, jw. s. XXXVI.

gońca w ostatnich słowach zapowiada tylko, że wróci jeszcze, by przynieść placek ofiarny (πέλανος), jako dar dla Ziemi i zmarłych:

ἔπειτα Γῆ τε καὶ φθιτοῖς δωρήματα
ἤξω λαβοῦσα πέλανον ἐξ οἴκων ἐμῶν· (mm. 523-24).

Dopiero po powtórnyim zjawieniu się na scenie odsłania przed starcami wyraźnie cel, jaki jej przyświeca: poleca mianowicie chórowi, by zaintonował pieśń w chwili składania przez nią ofiar oraz by wywołał ducha Dariusza:

ἀλλ', ὦ φίλοι, χοαῖσι ταῖσδε νερέτερον
ὕμνους ἐπευφημεῖτε τὸν τε δαίμονα
Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε. γαπότης δ' ἐγὼ
τιμὰς προπέμψω τάσδε νερέτεροις θεοῖς.
(ww. 619-22)

Od tego momentu rozpoczyna się scena wywoływania ducha zmarłego króla. Atossa wstępuje na stopnie wzniesienia imitującego grób, aby zgodnie z zapowiedzią złożyć przyniesione ofiary. Prawdopodobnie również i w tej scenie towarzyszą jej służebne, ponieważ trudno przypuścić, by królowa perska sama niosła ofiary, o których wspominaliśmy przed chwilą. Tymczasem chór rozpoczyna swoją pieśń, na której treść składają się zaklęcia i wezwania do bogów podziemnych, by pozwolili wyjść duszy zmarłego do świata żywych³⁷. Obraz sceniczny towarzyszący akcji wywoływania ducha zmarłego działa przede wszystkim walorami akustycznymi, na które składają się egzotyczny rytm strof i egzotyczne wezwania³⁸. Odpowiednio dobrane metrum strof, a mianowicie chorijamby, joniki i dochmie wiernie oddają napięcie uczuciowe i podniecenie chóru³⁹. Pieśni, którą chór nazywa „źle brzmiącą barbarzyńską mową żałobną”, towarzyszą lamenty — γόοι (por. ww. 697, 705), a być może, zgodnie

³⁷ W. Headlam traktuje tę scenę jako magiczny zabieg (*Ghostraising, Magic and the Underworld*. C. R. T. 16: 1902 s. 52-61). Słuszniejszy jest na pewno pogląd J. C. Lawsons, który odrzuca interpretację Headlama i wykazuje, że scena ta da się wyjaśnić w kategoriach obrzędów czysto religijnych (*The evocation of Darius*. C.Q. XXVIII. 1934 s. 79-89). Por. także Broadhead, jw. Appendix III C s. 305 nn. oraz Arnott, jw. s. 55.

³⁸ Por. U. von Wilamowitz-Moellendorff. *Aischylos-Interpretationen*. Berlin 1914 s. 45.

³⁹ Por. Broadhead, jw. Appendix II s. 290.

⁴⁰ Por. Tamże n. ad v. 683.

z przyjętym w takich wypadkach zwyczajem ⁴⁰, uderzenia rękoma w ziemię (por.: κέκοπται — w. 683) ⁴¹.

Ofiary i zaklinalnia odnoszą zamierzony skutek, bo oto „na szczycie mogilnego wzgórza — ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ἕχθρου (w. 659) ukazuje się wywołany z podziemi duch Dariusza, ubrany we wspaniałe szaty, z królewską tiarą na głowie, w sandałach szafranem barwionych:

χροκόβαπτον ποδὸς εὐμαριν ἀείρων, βασιλείου
 οὐ τήρας φάλαρον πιφαύσκων (ww. 660-61).

Chór z szacunku i przerażenia pada na twarz i nie śmie nawet spojrzeć w oblicze królewskie, ani też podjąć dialogu z duchem swego dawnego władcy (por. ww. 694/ 96). Dopiero stojąca na stopniu grobowca Atossa zdobywa się na odwagę, by poinformować małżonka o klęsce, jaka spadła na państwo Persów.

Informacja ta jest krótka i zwięzła: „runęła potęga Persów” — διαπεπόρθηται τὰ Περσῶν πράγματα², ὡς εἶπεν ἔπος (w. 714). Później w dalszym dialogu, padną szczegóły o klęsce Kserksesa.

Problem techniczny, w jaki sposób duch Dariusza wychodzi z grobu, nie jest ostatecznie rozstrzygnięty. Haigh ⁴² sądził, że miały tu zastosowanie schody, o których pisze Polluks ⁴³ w następujących słowach: αἱ δὲ Χαρωνίοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἶδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν. Takie urządzenia odkryto w dobrym stanie w teatrze na Erytrei, lecz jest to teatr z okresu hellenistycznego ⁴⁴. Nie ma jednak żadnych dowodów na to, że podobne urządzenie mogło być stosowane już w teatrze Ajschylosa. Dlatego należy przyjąć prostsze rozwiązanie, jakie sugeruje Pickard-Cambridge ⁴⁵, a mianowicie, że wzniesienie imitujące grób Dariusza było wystarczająco wysokie, by mógł w nim lub za nim kryć się aktor, który we właściwym czasie pojawia się na wierzchołku grobu, tak jak to stwierdza chór w w. 659 ⁴⁶.

⁴¹ W interpretacji w. 683, a szczególnie wyrażenia: κέκοπται idziemy za komentarem Broadheada, który po dość szerokiej dyskusji odrzuca znaczenie κέκοπται jako „bije się w piersi” (tak tłumaczą niektórzy uczeni — np. Mazon) i jako jedyne możliwe tłumaczenie uważa wersję „ziemia jest uderzana” (domyśl. χερσί lub ποσί). Tamże. Appendix I s. 275/76 cf. n. ad v. 683.

⁴² Jw. s. 217.

⁴³ *Onomasticon*. Ed. E. Bethe. Leipzig 1931-37 T. 4 s. 132.

⁴⁴ Por. M. Bieber. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton 1961 s. 78.

⁴⁵ *The Theater of Dionysus in Athens* s. 35.

⁴⁶ M. Croiset (*Eschyle: étude sur l'invention dramatique dans son theatre*. Paris 1928 s. 94 n.) wysuwa hipotezę, że jedna ze służebnic towarzyszących królowej mogła w odpowiednim momencie wejść za podium grobowca, przywdziać szaty królewskie i tiarę, by tak przebrana wystąpić następnie w roli Dariusza.

Scena z duchem Dariusza, rozpatrywna w jej aspekcie widowiskowym, pełni co najmniej dwie ważne dla całego dramatu funkcje.

Po pierwsze stanowi ona niezwykle urozmaicenie w sztuce o dość nieskomplikowanej akcji, w której od przybycia gońca, z wieścią o klęsce przeważają lamentsy i jęki pokonanych. I chociaż — jak pisze Sinkó⁴⁷ — „sztuka Ajschylosa zabłysnęła w umiejętnym podnoszeniu coraz to nowych ich fal, w coraz większym ich natężeniu”, to jest z drugiej strony rzeczą zrozumiałą, że w tym potoku lamentów konieczna była przerwa, by nie znużyć widza jednostajnością tematyki. „Wspaniała poetycko i widowiskowo scena z duchem Dariusza”⁴⁸ pełni zatem w przedstawieniu *Persów* funkcje swoistego rodzaju urozmaicającego akcję interludium, które pobudza ciekawość widza i ożywia jego uwagę. Oczywiście, gdyby Ajschylos tylko na tym poprzestał, wówczas nasze stwierdzenie musiało by brzmieć jako zarzut.

Wielkość talentu Ajschylosa polega jednak na tym, że potrafił tę scenę uczynić koniecznym ogniwem w całości. Dariusz bowiem obdarzony wiedzą szerszą, sięgającą głębiej do istoty rzeczy, podobnie jak potem Kasandra w *Agamemnonie* ukazuje wewnętrzne i istotne znaczenie zdarzeń, wskazuje na ich przyczynę w aspekcie moralno-filozoficznym. Jest nią, według Dariusza, pycha — ὑβρις młodego i nierozważnego Kserkseasa (por. ww. 744 nn. oraz 820 nn.), za którą karzą bogowie. W ten sposób przedstawione zdarzenie historyczne, jednostkowe, uzyskuje charakter metaforyczny, „historia sama staje się tu mitem tragicznym, ponieważ katastrofa człowieka tak wyraźnie daje poznać rządy boże nad światem”⁴⁹.

Lecz zapytany z kolei, jaką rolę w przekazaniu tej głównej myśli dramatu pełnią elementy wizualne sceny, którą analizujemy? Poprzednio już stwierdziliśmy, że w *Persach* można zaobserwować pewien wyraźny nurt wstępujący gradacyjnego potęgowania aspektów widowiskowych dramatu. Kolejne etapy tej gradacji to: chór jako grupa wspaniale odzianych dostojników perskich reprezentująca potęgę państwa perskiego, następnie pierwsze pojawienie się Atossy w całym przepychu dworu królewskiego i wreszcie majestatyczna postać zmarłego króla Dariusza reprezentującego potęgę i szczęśliwość państwa Achemenidów. Równoległe jednak z tym nurtem wspaniałości, szczęśliwości i potęgi płynie nurt inny, katastroficzny, również ciągle wzmagający się, który na koniec zawładnie całą akcją.

Jest to nurt nieszczęścia i klęski. Najpierw objawia się on tylko w

⁴⁷ *Literatura grecka*. T. 1. Cz. 2. Kraków 1935 s. 45.

⁴⁸ Wstęp S. Srebrnego w: Ajschylos, jw. s. 83.

⁴⁹ Por. W. Jaeger. *Paideia*. Przeł. M. Plezia. T. 1. Warszawa 1962 s. 275.

niejasnych złych przeczuciach chóru (por. w 10 nn. oraz w. 144 nn.), wzmaga się w lęku królowej i jej złowróżbnych snach (por. ww. 174 nn.), z przybyciem gońca złe przeczucia znajdują potwierdzenie w wieści o klęsce i na koniec pojawia się na scenie Kserkses, by swym wyglądem dopełnić obrazu nieszczęścia i klęski. Te dwa nurty znajdują swoje odbicie w przeciwstawnych obrazach scenicznych: obraz dostojników z parodosu, uosabiających potęgę i pomyślność państwa, ma swój odpowiednik w obrazie tych samych dostojników złamanych nieszczęściem w końcowej partii sztuki; pierwsze wspaniałe pojawienie się Atossy jest skonstrastowane z jej drugim pojawieniem się; wreszcie obraz sceniczny Ducha Dariusza w pełni królewskiego majestatu uzyskuje swój odpowiednik w obrazie obdartego, złamanego klęską Kserksesa. W tym ostatnim wypadku kontrast jest najsilniejszy, a poeta uzyskuje go przez następstwo bezpośrednie dwu obrazów stanowiących punkty kulminacyjne przeciwstawnych nurtów: pomyślności i klęski. W ten sposób dochodzimy do uchwycenia drugiej podstawowej funkcji obrazu scenicznego towarzyszącego scenie z Duchem Dariusza: wspaniałość tego obrazu ma symbolizować potęgę, bogactwo i szczęśliwość państwa pod rządami mądrego, kierującego się roztropnością króla (por. ww. 852 nn.). W osobie Dariusza staje przed oczyma widza jeszcze raz Persja w pełni swej pomyślności, by tym silniejsze wrażenie na widzu wywarł powrót zdruzgotanego klęską Kserksesa. Wspaniałość Ducha Dariusza zatem daje odczuć skalę katastrofy głównego bohatera, skalę katastrofy człowieka, który zgrzeszył pychą i zuchwałością. Dla wzmocnienia tego kontrastu Ajschylos ukazuje Dariusza jako idealnego władcę i przemilcza nawet wszystkie ujemne strony jego panowania⁵⁰. Wydaje się również, że można — idąc za Broadheadem⁵¹ — dostrzec jeszcze jedną funkcję omawianego obrazu. Cała ta scena jest kluczem do właściwego zrozumienia sensu sztuki. Ajschylos słowami Dariusza komentuje zdarzenia dramatyczne i nadaje im, jak powiedzieliśmy, sens metaforyczny, istotny dla dramatu. Z tego powodu, by nadać słowom Dariusza właściwą wagę, poeta musiał jego ukazanie się przedstawić jako pewnego rodzaju teofanię, wspaniałą i niezwykłą, uderzyć w możliwie najwyższy ton koturnowy.

Dotychczas mówiliśmy w zasadzie o obrazach scenicznych w ścisłym tego słowa znaczeniu, tzn. takich, które uzyskują swój kształt dzięki środkom teatralnej ekspresji, a słowa im towarzyszące podkreślały tylko pewne ich aspekty. Raz wspomnieliśmy o obrazie, który został przekazany jedynie słowem. Chodziło nam o opis wymarszu wojsk perskich, jaki zawarty jest w słowach parodosu. Znajdują on swój kontrastowy odpo-

⁵⁰ Por. Wstęp Srebrnego, jw. s. 84.

⁵¹ Jw. s. XXVIII.

wiednik w relacji gońca zawierającej opis śmierci wodzów Kserksesa (ww. 302-330), na który składają się straszne, kolejno następujące po sobie wyliczenia poległych, tworzące w sumie jeden obraz całkowitej klęski Persów.

Dalsza relacja gońca wzbogaca opis klęski Kserksesa o nowe szczegóły, jak podstęp Temistoklesa, bitwa pod Salaminą, ucieczka Persów, wreszcie epizod psyttalejski i ucieczka samego króla. Po doniesieniach gońca nad dalszą akcją zapanuje atmosfera przygnębienia, którą pogłębia powracający ciągle w pieśniach chóru obraz pośredni trupów huśtających się na falach. Być może rację ma Srebrny, gdy widzi w tym realistycznym i drastycznym obrazie „uporczywą obsesję” osobistych przeżyć i doświadczeń Ajschylosa — uczestnika wojny z Persją ⁵².

Czas jednak, by przejść do wyciągnięcia wniosków ogólnych, jakie wynikają z naszych dotychczasowych rozważań. Przede wszystkim musimy podkreślić monumentalny i w zasadzie statystyczny charakter obrazów scenicznych w *Persach*. Niewątpliwie ma to związek z ich funkcją, a mianowicie ukazywaniem przepychu i potęgi państwa perskiego w okresie jego świetności. Tylko ostatni obraz — lament Kserksesa i chóru nad klęską wyróżnia się dynamiką gestu i zbiorowego ruchu. Dominantą wszystkich obrazów jest ich egzotyczny dla Greka czasów Ajschylosa charakter, znajdujący odbicie we wschodnim przepychu szat, wschodnich gestach, orientalnych zawodzeniach na komendę, a nawet w swoistym zabarwieniu języka ⁵³.

Najważniejszą jedną cechą omawianych obrazów scenicznych jest ich całkowite podporządkowanie naczelnej idei utworu. Jak staraliśmy się wykazać, współdziałają one ze słowem w przekazaniu głównej myśli autora o „bożym sądzie i karze, dopełniających się nad ludzką hybris” ⁵⁴. Ukazują one przemianę losu głównego bohatera ze szczęścia w nieszczęście, nie tylko stanowiąc ilustrację dla słów, ale same stając się nosicielami akcji. Obrazy sceniczne w *Persach* są bowiem jak najbardziej związane z warstwą słowną utworu, jednak nie na zasadzie całkowitego podporządkowania, lecz raczej na zasadzie równorzędności w stosunku do słowa, jeżeli chodzi o ich znaczenie w płaszczyźnie metaforycznego sensu całości zdarzeń przedstawionych.

Obrazy sceniczne *Persów* układają się w całość kompozycyjną na dwóch zasadach: gradacji i kontrastu. Wskazywaliśmy na wstępującą gradację efektów wizualnych, ukazujących potęgę i świetność państwa perskiego, oraz na równoczesne potęgowanie złych przeczuć, złowróżb-

⁵² Jw. s. 85.

⁵³ Por. Broadhead, jw. s. XXX.

⁵⁴ Jaeger, jw. s. 277.

nych znaków i złych wieści z pola walki. Z paralelnego występowania tych dwóch motywów: pomyślności i nadchodzącej klęski, rodzi się napięcie dramatyczne oraz wyłania się prawda o dopełniającej się sprawiedliwości. Tak jak gradacja, również i kontrast obrazów scenicznych stoi na usługach dramatyczności. Kontrast obrazów scenicznych towarzyszących dwom kolejnym pojawieniom się Atosy służy ukazaniu w płaszczyźnie scenicznej zmiany sytuacji, natomiast kontrast wstępnego i końcowego obrazu scenicznego silnie uwypukla skalę katastrofy głównego bohatera, Kserksesa.

Nie brak w *Persach* obrazów pośrednich, które nie znajdują wprawdzie transpozycji scenicznej, lecz są jak najbardziej obecne w rzeczywistości teatralnej dzięki sugestywności poetyckiego słowa. Rozszerzają one poza granice wizualnie dostępne świat poetycki utworu, wzbogacają jego walory poznawcze oraz, co najważniejsze, pogłębiają jego sens w płaszczyźnie prymarnych znaczeń.

Z tego widać, że cały utwór w swej oprawie scenicznej jest wyraźnie ustawiony biegunowo: od skrajnej, pysznej pomyślności do skruszonej nędzy istnienia. Między tymi kontrastującymi silnie biegunami akcja toczy się gradacyjnie, poprzez obrazy sceniczne bezpośrednio unaoczniające stopniowy upadek skrajnej, pysznej pomyślności. W ten sposób obrazy sceniczne integralnie współdziałają ze słowem, podsuwają widzowi abstrakcyjną ideę kary za hybris.

PAROLE ET IMAGE SCÉNIQUE DANS LES PERSÉS D'ESCHYLE

Résumé

Le but que se pose l'auteur du présent article est de décrire les images scéniques figurant dans les Perses d'Eschyle, de définir aussi leur fonction dans la structure de la tragédie en tant qu'oeuvre littéraire. Partant d'une analyse détaillée, il vise à démontrer que celles-ci coopèrent strictement avec la parole pour transmettre la pensée du poète sur le jugement divin et sur le châtement qui pèsent sur la hybris humaine. Les images scéniques montrent le changement de fortune du héros principal — Xerxès — passant du bonheur au malheur et, loin d'être seulement l'illustration pour les paroles, elles sont elles-mêmes porteuses de l'action. Ce lien entre image et parole ne résulte pas du principe de subordination; dans les Perses, les images fonctionnent au même titre que les paroles s'il s'agit du sens métaphorique de l'ensemble des événements présentés.

Les images scéniques dans les Perses sont composées, de l'avis de l'auteur du présent article, selon deux principes: celui de gradation et celui de contraste. Le premier point sur la ligne montante de gradation est l'image des notables persans. Le dernier, le plus haut degré — l'apparition de l'Ombre de Darios. L'image scénique de la première apparition d'Atossa se trouve entre les deux, constitue comme une étape intermédiaire. Cet accroissement d'effets visuels est accompagné d'une amplification de mauvais présages, de signes maléfiques, de mauvaises nouvelles

du champ de bataille. Le parallélisme de ces deux motifs, du bon augure et de la défaite qui menace, fait naître la tension dramatique et met au jour la vérité sur la justice qui vient.

Le contraste des images scéniques accompagnant les deux apparitions successives d'Atossa sert à démontrer, sur le plan scénique, le changement de situation: le contraste entre l'image scénique de l'épisode avec l'Ombre de Darios et celle de la défaite de Xerxès, qui suit immédiatement, rend plus intense la catastrophe qui touche le héros principal.

Ainsi, dans son cadre scénique, l'ouvrage présente diamétralement opposées une magnifique prospérité et une misère repentie de l'existence. Entre ces deux pôles, l'action évolue par gradation, au moyen d'images scéniques qui illustrent la chute progressive de la magnificence initiale. Les images scéniques coopèrent donc avec la parole, suggèrent au spectateur l'idée abstraite du châtement pour hybris.