

ROBERT R. CHODKOWSKI

SCENA KASANDRY — JEJ BUDOWA I ZNACZENIE

Scena Kasandry, zajmująca w „Agamemnonie” Ajschylosa ponad 250 wierszy (1072-1330), stanowi prawie 1/6 część tej najdłuższej z zachowanych tragedii poety. I jest to niewątpliwie jedna z najdłuższych scen w tragedii greckiej w ogóle. Już sam fakt, że Ajschylos tak bardzo ją rozbudował, świadczy o ważnej roli, jaką wyznaczył dla niej w tej sztuce, a jak zobaczymy, także w całej trylogii. Nic więc dziwnego, że poświęcono jej wiele uwagi w badaniach naukowych nad twórczością Ajschylosa¹. Zadaniem autora niniejszego artykułu jest dorzucić kilka własnych przemyśleń na ten temat. Pozwolą one, być może, jeszcze wyraźniej ukazać znaczenie tej sceny dla struktury „Orestei”.

Scena Kasandry wyraźnie dzieli się na dwie części główne, z których pierwsza (ww. 1072-1177) ma głównie charakter manifestacji lirycznej ze strony Kasandry, przerywanej od czasu do czasu spokojnymi uwagami chóru, wypowiedzianymi w trymetrach jambicznych². Natomiast część druga sceny ma charakter manifestacji refleksyjnej, utrzymanej tak ze strony Kasandry, jak i chóru w trymetrach jambicznych. Rozpocznijmy analizę od części pierwszej.

W poprzedniej scenie (ww. 1035-1071) poeta bardzo mocno wyeksponował milczenie Kasandry, która mimo kilkakrotnych wezwań ze strony Klitajmestry nie zareagowała na nie nie tylko słowem, ale nawet gestem (por. w. 1061 i nn.). Branka trojańska jest pogrążona całkowicie w świecie własnych myśli, jak to podkreśla poeta przez słowa królowej: ἡ μαινεταί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν — (w. 1064). Jej absolutne milczenie i niereagowanie na natarczywe wezwania Klitajmestry stawia ją poza granicami świata podległego woli żony Agamemnona, której

¹ Por. np. E. Fraenkel. *Die Kassandraszene der Orestie*. Stuttgart 1937, oraz obszerne uwagi tegoż w: Aeschylus *Agamemnon*. Oxford 1950 s. 539nn., R. Blank, *Sprache und Dramaturgie*. München 1969 s. 9-68; *Die Aischyleische Kassandraszene, Aeschylus, Agamemnon*, ed. by J.D. Denniston, D. Page. Oxford 1968 (reprinted from 1957) s. 164nn.

² Na temat metryki *Agamemnona* por. U. v. Wilamowitz-Moellendorff. *Griechische Verskunst*. Berlin 1921 oraz w. cyt. komentarz Fraenkela.

dotychczas wszystko i wszyscy byli poddani. Wołę Klitajmestry spełniał strażnik w prologu. W I epeizodionie królowa triumfowała nad chórem (ww. 590 i nn.), następnie podporządkowała sobie Herolda i wreszcie nawet sam Agamemnon uznaje jej wyższość, spełniając życzenie swej małżonki odnośnie do sposobu wkroczenia do pałacu (ww. 956 i nn.). W końcowej partii sztuki Klitajmestra narzuci swoją wołę Ajgistosowi i chórowi starców, nakazując im zaprzestania sporu (ww. 1654 i nn.) i rozejście się. Jej władza nie rozciąga się jedynie na Kasandrę, przynajmniej do czasu, dopóki ta znajduje się w mocy Apollona. Jest to fakt znaczący i godny odnotowania. Wyłączenie Kasandry ze świata Klitajmestry ma swoje uzasadnienie w funkcji, jaką poeta powierza prorokini w sztuce: jej wieszczce słowa nie stanowią bowiem elementu akcji, która właśnie jest w swym przebiegu podporządkowana woli Klitajmestry, lecz stanowią one jej nadbudowę, stanowią plan komentarza dla całości zdarzeń, składających się na fabułę trylogii.

Słowa Klitajmestry: Εἴσω κομίζου καὶ σὺ, Κασσάνδραν λέγω (w. 1035) przemieniają bezimienną dotąd, stojącą na wozie zwycięzcy, postać kobiecą w Kasandrę, powołują ją do scenicznego istnienia, lecz równocześnie milczenie wieszczki i brak z jej strony jakiegokolwiek reakcji na słowa królowej wyłączają ją z antropomorficznych granic czasu i przestrzeni i umieszczają ją na innym planie, ponad planem dramatycznym, który, jak powiedzieliśmy, jest całkowicie zdominowany przez Klitajmestrę i jej woli podlega. Wypowiedzi Kasandry należą do planu komentarza, który generalizuje sens zdarzeń, nadaje im emocjonalną tonację, a rozgrywa się poza czasem dramatycznym. Plan komentarza wykracza także „poza horyzont dzieła rozumiany jako horyzont jego postaci”³, dlatego też Ajschylos posługuje się w „Agamemnonie” w budowaniu planu komentarza Kasandrą, która jako wieszczka, osoba obdarzona nadprzyrodzoną zdolnością, bez trudu i chciałoby się powiedzieć w sposób naturalny — w sensie: umotywowany, może przekroczyć granice, w których pozostają zamknięte inne osoby działające w sztuce.

Pierwsze słowa Kasandry padają nie jako odpowiedź na nalegania ze strony osób działających na scenie, lecz wyrwywają się z piersi prorokini na widok posągu boga Apollona, znajdującego się przed wejściem do pałacu. W tym posągu Kasandra widzi żywego boga i Apollo staje się adresatem jej wypowiedzi. Wypowiedź ta najpierw, jak pisze Fraenkel⁴, jest „czymś między śpiewem a tymi dzikimi nutami lamentacji, które były znane Ateńczykom z rytualnych obrzędów kobiet-żałobnic ze Wschodu. To, co słyszymy, to nie są oczywiście nie wygładzone i bezpostaciowe krzyki, lecz dźwięki uszlachetnione rytmem mowy helleńskiej”. Pierwszym słowem artykułowanym, jakie wychodzi z ust Kasandry jest imię Apollona, bo właśnie Apollon trzyma ją w swej mocy i prorokini pozostanie pod jego wpływem, i będzie jego narzędziem aż do chwili, gdy odrzuci od siebie symbole swego daru wieszczę-

³ A. Wirth. *Struktura sztuk Brechta*. Wrocław 1966 s. 53.

⁴ Gw. Aeschylus. *Agamemnon* s. 539.

nia łaskę, wstęgi i strój, i w ten sposób oderwie się od boga, wyzwoli z jego wszechwładzy nad sobą.

Podobnie jak posąg Apollona działa na Kasandrę pałac Atrydów. Na jego widok przerażona wykrzykuje: ἄ ποί ποτ' ἠγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην w.1087. W tym zapytaniu chodzi Kasandrze nie o ustalenie, gdzie ona faktycznie znajduje się w tej właśnie chwili, przed czym pałacem, jak to mylnie rozumie chór, który odpowiada jej, że jest przed pałacem Atrydów: πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν εἰ σὺ μὴ τόδ' ἐννοεῖς w. 1088. Chodzi jej bowiem o wyrażenie swego przerażenia wobec strasznej rzeczywistości, która się jej ukazuje. Chór, nie wykraczając poza granice akcji dramatycznej, widzi jedynie posąg Apollona i budynek pałacu, Kasandra natomiast dostrzega za tymi rekwizytami żywego boga i całe zbrodnicze dzieje rodu Atrydów, przeszłość i przyszłość, których pałac jest jedynie symbolem. Dalsze wypowiedzi Kasandry powoli odsłaniają ten drugi, ukryty przed chórem aspekt rzeczywistości. Jawi się ona Kasandrze w postaci kolejnych wizji, coraz bardziej konkretnych i szczegółowych. Najpierw mamy wizję ogólną zniechęconego przez bogów (μῖσῶθεν) domu, w którym dokonano wielu strasznych zbrodni krwawych w rodzie, domu ociekającego krwią (ww.1091-1093). W następnej wypowiedzi Kasandry wizja ta staje się bardziej konkretna, posiada więcej szczegółów. Przybiera formę bardziej określoną. Słyszymy o płaczu mordowanych dzieci. Ich ciała upieczone, zostały podane ojcu do spożycia (ww.1096-1097).

Bezpośrednio potem Kasandra przechodzi do relacjonowania wizji najbliższej przyszłości. Wizję tę wypełnia opis nowej zbrodni, jaka jest przygotowywana w pałacu, zbrodni nie do naprawienia i nie do zniesienia dla najbliższych (ww.1100-1104). Po tej wizji ogólnej następuje znowu jej rozwinięcie bardziej szczegółowe: słyszymy o kobiecie, która oczekuje swego męża w łaźni z zamiarem dokonania na nim morderstwa. Już wyciągają się do czynu dłonie, jedna za drugą (ww.1107-1111). Dalszy ciąg tej wizji zawarty w wierszach 1114-1118 ukazuje nam sieć śmierci, sieć Hadesa. W wizji tej sieć i kobieta stanowią niemal jedność trudną do rozróżnienia dla Kasandry, a łączy je to, że są współuczestniczkami zbrodni: ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναίτια φόνου — w.1116.

Następna wypowiedź Kasandry jest kontynuacją tej samej wizji odnoszącej się do zabójstwa Agamemnona. Teraz Klitajmestra ukazuje się w postaci krowy, Agamemnon w postaci byka o czarnych rogach. Został on podstępnie schwytyany w zasadzkę i omotany szatą. Klitajmestra uderza, Agamemnon pada do wanny pełnej wody (ww.1125-1128). Widzimy zatem, że wizje Kasandry obejmują dwa zdarzenia: zdarzenie z odległej przeszłości — ucztę Tyestesa oraz zdarzenie, które dopiero nastąpi — mord dokonany na Agamemnonie. To bezpośrednie zestawienie przeszłości i przyszłości dowodzi, jak Kasandra jest wolna od ludzkich ograniczeń w czasie i przestrzeni. Dla niej przeszłość i przyszłość bytują obok siebie, na jednej płaszczyźnie, nie mają aspektu czasowego, są ahistoryczne. Potwierdzeniem tego jest również fakt, że w przekazie słownym Kasandry nie ma żadnej określonej formy czasownika przeszłej lub przyszłej, która wyraźnie umieszczałaby

w czasie przedstawione zdarzenia. Spotykamy natomiast głównie imiesłowy, które nie mając odniesienia do formy określonej czasownika, same nie wyznaczają żadnego momentu w czasie. Jeżeli zaś sporadycznie pojawiają się formy czasu teraźniejszego, to bynajmniej nie dowodzi to, że rzeczywistość zawarta w wizjach Kasandry znajduje jakieś oparcie w czasie, jest to bowiem praesens rzeczywistości relacjonowanej, nie mający nic wspólnego ani z czasem akcji, ani z czasem realnym.

Wizje Kasandry mają też swoją własną strukturę, która polega na tym, że na początku występuje stwierdzenie ogólne, stanowiące syntezę relacjonowanego obrazu, a dopiero potem ukazują się szczegóły. I tak w ujawnianiu uczty Tyestesasa Kasandra najpierw rzuca ogólne stwierdzenie $\mu\iota\sigma\theta\eta\epsilon\omicron\nu$, a dopiero potem, bez żadnego sygnału słownego, który by zaznaczał jakąś zależność logiczną, następują szczegółowe, choć bardzo zwarte, jednokadrowe obrazy: „obcięte głowy” — $\kappa\alpha\rho\alpha\tau\omicron\mu\alpha$, „ludzka rzeźnia” — $\acute{\alpha}\nu\delta\rho\omicron\sigma\phi\alpha\gamma\epsilon\iota\omicron\nu$, „rozlana na ziemi krew” — $\pi\epsilon\delta\omicron\rho\rho\alpha\nu\tau\eta\rho\iota\omicron\nu$, nieco dalej zaś „płaczące dzieci” — $\kappa\lambda\alpha\iota\omicron\mu\epsilon\nu\alpha \tau\acute{\alpha}\delta\epsilon \beta\rho\acute{\epsilon}\phi\eta$, „mięso pieczone, zjedzone przez ojca” — $\delta\pi\tau\acute{\alpha}\varsigma \tau\epsilon \sigma\acute{\alpha}\rho\kappa\alpha\varsigma \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \pi\alpha\tau\rho\acute{\omicron}\varsigma \beta\epsilon\beta\rho\omega\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma$. Podobną budowę ma wizja dotycząca akcji zabójstwa Agamemnona. Tutaj także najpierw mamy stwierdzenie ogólne: $\tau\acute{\iota} \tau\omicron\delta\epsilon \nu\acute{\epsilon}\omicron\nu \acute{\alpha}\chi\omicron\varsigma \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha, \mu\epsilon\gamma\prime \acute{\epsilon}\nu \delta\omicron\mu\omicron\iota\omicron\iota\varsigma \tau\omicron\iota\sigma\delta\epsilon \mu\acute{\eta}\delta\epsilon\tau\alpha\iota, \kappa\alpha\kappa\acute{\omicron}\nu, \acute{\alpha}\phi\epsilon\rho\tau\omicron\nu \phi\iota\lambda\omicron\iota\sigma\iota\nu, \delta\upsilon\sigma\iota\alpha\tau\omicron\nu$ (ww.1100-1103), a szczegóły pojawiają się w chwilę potem. Dzięki takiej budowie wizje Kasandry dają wrażenie swej całkowitej zależności od inspiracji Apollona. Tylko bóg, dla którego nie ma granic czasu, widzi jednocześnie całość i jej szczegóły. Człowiek musi najpierw znać szczegóły, by potem na ich podstawie wydać ogólną ocenę. Kasandra zatem zawdzięcza Apollonowi nie tylko zdolność widzenia rzeczy przeszłych i przyszłych, lecz także ich oceny. Ona sama jest jedynie narzędziem w ręku boga, służącym do przekazania jego prawd w języku zrozumiałym dla ludzi. Można by do niej zastosować słowa Heraklita, które ten miał wypowiedzieć na temat wyroczeni delfickiej, a mianowicie: $\delta \acute{\alpha}\nu\alpha\chi, \omicron\upsilon \tau\omicron \mu\alpha\nu\tau\epsilon\iota\omicron\nu \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota \tau\omicron \acute{\epsilon}\nu \Delta\epsilon\lambda\phi\omicron\iota\varsigma\prime \omicron\upsilon\tau\epsilon \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota \omicron\upsilon\tau\epsilon \kappa\rho\upsilon\pi\tau\epsilon\iota \acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\alpha} \sigma\eta\mu\alpha\iota\nu\epsilon\iota$ ⁵.

Znaczenie pierwszej wizji, dotyczącej uczty Tyestesasa, w tej części sceny nie rysuje się jeszcze dostatecznie wyraźnie. Ujawni się w pełni dopiero dzięki następnym wypowiedziom Kasandry. Natomiast możemy już teraz zastanowić się nad funkcją wizji zabójstwa Agamemnona. W tych krótkich i aluzyjnych wypowiedziach Kasandry jest zawarty bardzo ekspresywny obraz morderstwa, które zostanie dokonane na Agamemnonie. Mamy tu zatem do czynienia z antycypacją dramatyczną. To, co dopiero się zdarzy na planie akcji w najbliższej przyszłości, dzięki wizjom Kasandry wcześniej wkracza w rzeczywistość świata przedstawianego, by w konfrontacji ze zdarzeniami przeszłymi powiększyć nośność poznawczą sztuki; po raz pierwszy w tragedii dokonane zostaje bezpośrednie zestawienie występku Atreusa i śmierci Agamemnona, zestawienie sugerujące przyczynową zależność między tymi

⁵ H. Diels, W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Hamburg 1957 fr. 93: por. Blank, jw. s. 63.

faktami. Ponieważ jednak na razie Kasandra nic nie wspomina o tej zależności, widz jest zmuszony do samodzielnego myślenia: poeta pozostawia mu możliwość skomentowania faktów przedstawionych przez Kasandrę i dojścia do własnych wniosków.

W jaskrawym kontraście do wypowiedzi i postawy Kasandry rysują się słowa chóru i jego zachowanie na scenie. Podczas gdy prorokini, jak powiedzieliśmy, myślami znajduje się poza granicami czasu i przestrzeni scenicznej, chór nie tylko nie traci kontaktu z rzeczywistością, ale tkwi w niej mocno i całkowicie, i dzięki swej racjonalnej postawie, i dzięki swej znajomości całej historii rodu Atrydów (por.: ἐκεῖνα δ' ἔγνων· πᾶσα γὰρ πόλις βοῶ — w.1106). Kasandra nagle została wprowadzona w bieg akcji, chór natomiast towarzyszy od początku do końca wszystkim zdarzeniom i przeżywa je razem z innymi osobami działającymi. To silne powiązanie chóru starców z rzeczywistością sceniczną stanowi główną przeszkodę dla zrozumienia przez niego słów Kasandry. Wszystko, na co się może on zdobyć, to próba wyjaśniania wypowiedzi i zachowania Kasandry w kategoriach dla niego zrozumiałych, kategoriach naturalnych. W scenie z Klitajmestrą stara się być pośrednikiem między królową i wieszczką, przypuszczając najpierw, że Kasandra nie może się pogodzić ze swym stanem niewolnicy i stąd się bierze jej upór (por.w.w.1047 i nn. oraz 1053 i n.), a następnie — że nie rozumie ona słów Klitajmestry jako cudzoziemka (por.w.w.1062/3). Ustawivszy się w roli tłumacza — ἔρμηθεύς w.1062, mimo najlepszych chęci chór nie potrafi przez długi czas nawiązać żadnego kontaktu z wieszczką.

W pierwszych swych wypowiedziach jest on bardzo pewny siebie wobec Kasandry. Gdy prorokini zwraca się do Apollona z okrzykami bólu i narzekania, koryfeusz strofuje ją przypominając, że jest rzeczą niestosowną łączyć imię tego boga z lamentami i jękami (por.w.w.1074-5 oraz 1078-9). Podobną postawę widać w jego następnych wypowiedziach (por. np.: ἐγὼ λέγω σοι καὶ τὰδ' οὐκ ἔρεῖς ψύθῃ — w.1089). Pierwszą oznakę załamania się pewności chóru dostrzec można dopiero w słowach przodownika w w.1094. Sygnałem tego jest wyrażenie ἐδίκεν — wydaje się. W następnej jego wypowiedzi zachwiana pewność siebie przeradza się w agresywność: chór zdradza strach przed zbytnią dociekliwością Kasandry i chce zatrzymać odślanianie przeszłości przez nią stwierdzając zaczepnie, że Argejczycy nie potrzebują żadnych proroków: προφήτας δ' οὐτινας ματεύομεν w.1099. Z tych słów daje się wyczuć, że chór stracił dotychczasowy spokój i opanowanie, rodzi się w nim zaniepokojenie. Całkowite załamanie się dotychczasowej postawy chóru następuje w chwili, gdy Kasandra odślania najbliższą przyszłość dotyczącą losu Agamemnona. Teraz koryfeusz w imieniu chóru wyznaje swoje zagubienie się. Nic już zupełnie nie rozumie z jej wieszczenia, słowa Kasandry są dla niego zagadkami, których nie może zrozumieć:

τούτων ἄιδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων. (w. 1105)

οὐπω ξυνήκα' νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων

ἐπαργέμοισι θεοφάτοις ἀμυχανῶ. (ww. 1112-1113).

Jego dotychczasowa racjonalna postawa nie zdaje się na nic, przeciwnie, jest główną przeszkodą na drodze zbliżenia się do Kasandry. Dopiero gdy poddaje się emocjom, nieracjonalnemu pierwiastkowi przeczuć, zaczyna powoli zbliżać się do świata Kasandry. Uczucia niepokoju i zagrożenia znajdują wyraz w lirycznych strofach chóru, jakie od w.1121 następują po każdorazowej jambicznej wypowiedzi Koryfeusza. Siła wizji Kasandry jest zbyt silna, by nie spowodować zmiany w postawie starców. Pod ich wpływem zaczynają oni też mówić językiem obrazowym, bardzo zbliżonym do języka Kasandry, lecz „jest to jeszcze język daleki od języka Kasandry, co widać, jeżeli zważymy, że tkwi on wciąż w naturalnych granicach czasu i przestrzeni”⁶.

Wprawdzie chór nadal niewiele rozumie z tego, co ujawnia branka trojańska, lecz uczuciowo zaczyna się z nią zestrajać. Znajduje to wyraz zewnętrzny w formalnej budowie strof⁷, które od w.1130 pozbywają się już zupełnie trymetrów jambicznych i całkowicie są utrzymane w metrach lirycznych. Wskazuje to na wzrost napięcia emocjonalnego. Po raz pierwszy pojawia się w wypowiedzi chóru słowo: φόβος (w.1135).

Decydujące zbliżenie chóru do Kasandry dokonuje się w ww.1140-1145, kiedy to starcy uświadamiają wreszcie sobie, że jest ona opętana boskim szałem: φρενομανής τις εἰ θεοφόρητος i dlatego pieśń jej jest pieśnią tak niezwykłą: νόμον ἄνομον⁸. Następnie odwołanie się ze strony chóru do losu Filomeli zamienionej w słowika i jej życia pełnego nieszczęść, jeszcze bardziej zbliża go do Kasandry i pozwala uzyskać to, że po raz pierwszy Kasandra reaguje na jego słowa i bezpośrednio do nich nawiązuje. Stwierdza mianowicie z żalem, że los Filomeli był szczęśliwszy w porównaniu z jej własnym przeznaczeniem (ww.1146-1149). Metafora okazuje się mostem między racjonalnym światem chóru i światem Kasandry. Od tej chwili starcy i prorokini znajdują wspólny język, zrozumiały dla obydwu stron. Kasandra oplakując nieszczęścia Troi, przypominając bezskuteczne wysiłki Priama, by uchronić miasto przed zgubą oraz oplakując swój własny los, znajduje w chórze wdzięcznego słuchacza, który w pełni ją rozumie i potrafi się wczuć w jej stan wewnętrzny, pojąć jej ból i wyrazić swoje współczucie (por.ww.1140-1175). Wreszcie strofy chóru i Kasandry brzmią zgodnym tonem.

W tej części sceny nie mamy już wizji, choć Kasandra nadal pozostaje pod wpływem Apollona, który pozwala jej spojrzeć w przyszłość, by mogła poznać swój własny koniec, śmierć z ręki Klitajmestry. Wpływ ten nie jest jednak już tak całkowicie ogarniający jej osobowość. Świadczy o tym fakt, że od czasu do czasu prorokini może zdobyć się na uwagi refleksyjne odnośnie do przepowiedzianych zdarzeń (por. np.: ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι κτλ. — w.1136). Powoli też uświadamia sobie rzeczywistość, w jakiej się znalazła. Zaczyna mówić i działać

⁶ Blank, jw. s. 42.

⁷ Fraenkel, jw. s. 540.

⁸ Por. Fraenkel, jw. s. 519, n. ad v. 1142.

ze świadomością antropomorficznych granic czasu i przestrzeni, w jakich została umieszczona. W jej wypowiedziach pojawiają się wyrażenia wskazujące na odczuwanie aspektu czasowego zdarzeń. I tak np. znajdujemy przeciwstawienie formy czasu przeszłego: *περέβαλον* (1147) terażniejszej formie: *μίμνει* (1149), podobnie jak nieco dalej kontrast czasowy, który tworzą wyrażenia: *τότε ... ἤνυτόμαν* i *νῦν ... ἔοικα θεσπιφodήσειν* (ww.1158 i nn.) oraz: *ἔπῆρκεσεν* (1170) i *ἔχει παθεῖν* (1171)⁹. W ten sposób poeta sygnalizuje, jak Kasandra uwalnia się od wszechogarniającej ją mocy Apollona i wkracza w historyczne obszary otaczającej ją rzeczywistości. Ten odcinek sceny, zawierający ważne przede wszystkim treściowo proroctwo odnośnie do śmierci samej Kasandry, stanowi przejście do drugiej części sceny, części dialogicznej, utrzymanej w metrach jambicznych.

Druga część sceny ma budowę bardzo przejrzystą. Składa się z trzech mniejszych części i krótkiego epilogu¹⁰. Wszystkie one mają podobną strukturę wewnętrzną, którą tworzą: przemówienie Kasandry i następujący po nim dialog z chórem o charakterze stichomittii. Treścią tej części sceny jest głównie osobisty, tragiczny los Kasandry jako osoby związanej z Apollonem. Relacje na ten temat są jednak stale przerywane wizjami odnoszącymi się do przeszłości rodu Atrydów lub zdarzeń, które za chwilę mają się rozegrać w pałacu.

W przeciwieństwie do części pierwszej, tutaj Kasandra stara się o mowę jasną, zrozumiałą dla chóru: mówi bez osłony — *ὁ χρησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων ἔσται δεδορκώς* (w.1178) i bez zagadek — *φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων* (w.1183). Jej postawę cechuje obecnie nie emocja, lecz rozważa i racjonalizm¹¹. Część ta ma, jeśli pominiemy sporadyczne wizje, charakter manifestacji dyskursywnej tak ze strony chóru, jak i Kasandry.

Pierwsze przemówienie Kasandry (ww.1178 i nn.) jest utrzymane w tonie spokojnym. Prorokini, z dystansem tym razem, wraca jeszcze raz do strasznej przeszłości rodu Atrydów — *κακῶν τῶν πάλαι πεπραγμένων* (w.1185). Motywem takiego postępowania jest dążenie do uzyskania od chóru poświadczenia o prawdziwości jej proroctw i bezbłędności wieszczego daru (por.: *μαρτυρεῖτε* — w.1184 oraz: *ἡ ψευδόμαντις εἰμι θυροκόπος φλέδων*; — w.1195). Przemówienie to jest pełne poezji, na którą składają się piękne porównania i przenośnie. Relacja zaś od strony treściowej nie jest jedynie powtórzeniem zdarzeń z poprzedniej wizji, lecz zostaje rozszerzona i pogłębiona myślowo. Rozszerzona — bo Kasandra cofa się aż do pierwszej zbrodni: *πρώταρχον ἄτην* (w.1193), tj. cudzołóstwa Tyestesasa z żoną Atreusa, co z kolei było powodem zbrodni tego ostatniego. Pogłębiona — ponieważ za czynami ludzkimi ukazane są siły wyższe, Erynie, których chór nigdy nie opuszcza pałacu: *τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς* (w.1186), chór pijany ludzką krwią: *πεπαικώς ... βρότειον αἶμα* (w.1189). Wobec takich dowodów starcy

⁹ Blank, jw. s. 60.

¹⁰ Denniston, jw. s. 165.

¹¹ Denniston, jw. s. 166.

muszą przyznać, że Kasandra, choć jest osobą obcą, zna doskonale całą prawdę o Atrydach: θαυμάζω δέ σε... τὸ πᾶν κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστᾶταις (1200-1).

W dialogu, jaki wywiązuje się między Kasandrą i chórem, prorokini wyjawia źródło swej wiedzy: πάντις μ' Ἀπόλλων τῷδ' ἐπέστησεν τέλει — 1203 oraz swój grzech oszukania boga, skutkiem czego nikt od tamtego czasu nie wierzy jej słowom: ἐπειθὸν οὐδέν' οὐδέν, ὡς τὰδ' ἤμπλακον — 1212. To ostatnie stwierdzenie stanowi przygotowanie dla usprawiedliwienia późniejszej postawy chóru, który nic nie potrafi zrozumieć z proroctw Kasandry. Dzięki temu właśnie wieszczka żadnym słowem w najmniejszy sposób nie wpłynie na przebieg zdarzeń na planie dramatycznym, żadna z jej wypowiedzi nie przeniknie z planu komentarza do planu akcji. Jedynym łącznikiem między tymi dwoma planami będzie Kasandra jako przedmiot nienawiści i zemsty Klitajmestry.

Drugie przemówienie (ww.1214-1241) zaczyna się od okrzyków bólu: ἰοὺ ἰοὺ, ὦ ὦ κακά, podobnie jak każda z wypowiedzi Kasandry w pierwszej części sceny. Na chwilę bowiem powracają męczące wizje. Ponownie pojawiają się obrazy pomordowanych dzieci, ucztę Tyestesza i groźba zemsty ze strony Ajgistosza. Najważniejszym elementem jest tutaj stwierdzenie, że istnieje logiczny związek między zbrodnią Atreusa a mającym nastąpić zabójstwem Agamemnona:

ἐκ τῶνδε ποινὰς φημι βουλευεῖν τινα
λέοντ' ἀνακτιν ἐν λέχει στρωφόμενον
οἰκουρόν, οἴμοι, τῷ μολόντι δεσπότη
ἐμῷ

(ww. 1223-1226)

Ponadto, chociaż nie padają jeszcze imiona, wyrażenie: μολόντι δεσπότη ἐμῷ już wyraźnie określa osobę zagrożoną, tj. Agamemnona. Od w.1223 udaje się Kasandrze znowu odnaleźć język racjonalny. Surowo ocenia zakłamanie Klitajmestry w scenie powitania Agamemnona, porównuje ją do zniechęconej sukki i zdradliwej furii (1228-1230). I wreszcie pada jednoznaczne stwierdzenie, że żona zabija męża: θῆλυς ἄρσενος φονεὺς ἔστι (w.1231). Chór jednak i tym razem nie może zrozumieć słów Kasandry, tak że ta jeszcze raz, bardziej jasno powtarza, że wkrótce zobaczą śmierć Agamemnona: Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόνον — w. 1246. Pada zatem po raz pierwszy z ust Kasandry imię Agamemnona. Wydaje się, że już wszystko zostało powiedziane. Niestety, starcy bronią się przed przyjęciem tego, co przekracza ich wyobraźnię, nie chcą dopuścić do siebie nawet myśli o śmierci króla (por.ww.1247 i 1249). Kasandra z rezygnacją stwierdza, że chór niewiele zrozumiał z jej wieszczona: ἢ κάρτα λίαν παρεκόπησ' χρησῶν ἐμῶν — (w.1252). I tak spełnia się przekleństwo Apollona, że słowom córki Priama nikt nie będzie wierzył.

Trzecie przemówienie Kasandry jest najdłuższe (1256-1294). Jego treścią są osobiste nieszczęścia prorokini i lęk przed śmiercią, jaka ją czeka. Na początku wyrwyją się z jej piersi okrzyki bólu, ponieważ pojawiają się ponownie wizje: Klitajmestra przygotowująca zabójstwo męża i Kasandry. Trwa ona bardzo krótko.

Kassandra szybko wraca do rzeczywistości i w buncie przeciwko Apollonowi, który wystawiał ją na pośmiewisko i szyderstwo ludzkie, rzuca w gniewie na ziemię wieszczą laskę i wstęgi prorockie, by zniszczyć je przed śmiercią. Wnet uświadamia sobie, że i to dzieje się z woli Apollona: ἰδοὺ, Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ χρηστηρίαν ἐσθῆτα (w.1269), który przywiódł ją tutaj, by poniosła śmierć z ręki Klitajmestry (por.w.1276).

W tym przemówieniu smutek i gniew Kasandry osiągają punkt najwyższy. I tutaj u szczytu całej sceny prorokini dokonuje nagle odstonięcia dalekiej przyszłości, w której zjawi się bezdomny, pozbawiony ojczyzny wygnaniec, by z wyroków bożych pomścić ojca i zabić własną matkę. On dopełni miary nieszczęść wśród najbliższych. Prowadzić go będzie zaś duch zamordowanego ojca:

ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμῶρος,
μητροκτόνον φίλυμα, ποινάτωρ πατρός·
φυγᾶς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
κάτεισιν, ἄτας τάσδε θριγκώσκων φίλους·
ἄξει νιν ὑπίασμα κειμένου πατρός.

(ww. 1280-1284)

W ten sposób Kassandra dorzuca następne, już ostatnie ogniwo, ogniwo zamykające łańcuch zbrodni i kary w rodzie Atrydów. Teraz już wszystko zostało ujawnione, pozostaje jedynie rozpacz i cierpienie. Ostatnie słowa przemówienia Kasandry wyrażają pogodzenie się z losem: ἰούσα, πράξω, τλήσομαι τὸ κατθανεῖν — (w. 1289). Jedynym jej pragnieniem jest, by spotkała ją śmierć szybka, bez długich mąk. Zbliżając się do bramy pałacu królewskiego pozdrawia ją jako wrota Hadesu: Ἄιδου πύλας — (w.1291). W dialogu z chórem przezwycięża strach przed śmiercią, który nawiedza ją przy zbliżeniu się do pałacu (ww.1305,1309,1311), i znika we wnętrzu przeklętego domu jako uosobienie nędzy i kruchości ludzkiego losu (por.: ἰὼ βρότεια πράγματα κτλ. — w.1327 i nn.). Na tym kończy się scena Kasandry, zajmująca w sztuce miejsce centralne, między triumfalnym powrotem pogromcy Troi i jego upadkiem za sprawą kobiety.

Budowa tej sceny, już sygnalizowana, jest niezwykle przejrzysta. Składa się ona z dwu paralelnych odcinków, z których każdy ma podobną strukturę. W pierwszej części sceny, jak wynika z przeprowadzonej analizy, możemy wyróżnić trzy odrębne całości: 1^o zawierającą wizję zbrodni w rodzie Atrydów (ww.1072-1100), 2^o całośćkę wypełnioną wizją mordu na Agamemnonie (ww.1101-1135), 3^o oraz trzecią, która obejmuje proroctwo Kasandry odnośnie do jej własnego losu. Analogiczne całości zawiera część druga sceny, a mianowicie: 1^o przemówienie Kasandry i następujący po nim dialog z chórem. Tutaj znowu powraca motyw zbrodni rodowych (ww.1178-1213). 2^o drugie przemówienie Kasandry i następny dialog z chórem. Głównym motywem tu występującym jest zabójstwo Agamemnona (ww. 1214-1255). 3^o trzecie przemówienie Kasandry i kolejny dialog z chórem. Ich treścią są nieszczęścia Kasandry i jej tragiczna śmierć (ww.1256-1314). Całość zamyka epilog podsumowujący o charakterze lirycznym (ww.1315-1341).

Pierwsza część sceny utrzymana jest w zasadzie w metrach lirycznych, a zatem była śpiewana. Druga natomiast — w trymetrze jambicznym, a więc była recytowana¹². Te same motywy zostały opracowane więc w dwu różnych tonacjach, dzięki czemu ich pojemność znaczeniowa osiąga niezwykłą głębię, ponieważ „tam, gdzie wyczerpane są możliwości jednej formy, wkracza druga i ją uzupełnia”¹³. Przejdźmy zatem do sprawy znaczenia tej sceny.

Niektóre aspekty tego znaczenia podkreślaliśmy już w trakcie analizy. Najogólniej należy stwierdzić, że scena Kasandry rozgrywa się ponad planem dramatycznym i poza czasem dramatycznym. Można by powtórzyć za H.D.F. Kitto, że podczas niej „czas i akcja ulegają zawieszeniu”¹⁴. Czas dramatyczny utracił rzeczywistość ciągłość, stał się jednak bardziej pojemny. Na scenę wkraczają zdarzenia przeszłe i przyszłe, by stać się teraźniejszością i spoić się z nią w jedną logiczną całość. Zdarzenia te tracą swój aspekt czasowy, by uzyskać znaczeniowy: zbrodnia Atreusa, zabójstwo Agamemnona i zemsta Orestesa na matce stają naraz obok siebie, tworząc logiczny łańcuch przyczyn i skutków, zbrodni i kary. Dzięki antycypacji odnośnie do czynu Orestesa, wypowiedzi Kasandry w swym znaczeniu przekraczają ramy jednej tragedii i sięgają do drugiego członu „Oresteii”, do „Choe-for”.

Gdy rozpatrujemy scenę Kasandry z punktu widzenia techniki dramatycznej, musimy stwierdzić, że już w tak wczesnym okresie rozwoju tragedii, jaki reprezentuje „Oresteia”, Ajschylos potrafił wstrzymać tok zdarzeń na planie dramatycznym, cofnąć akcję i w czasie teraźniejszym przedstawić to, co działo się wcześniej niż zdarzenia przedstawione w porządku sukcesywnym. Potrafił przerwać ciągłość czasu dramatycznego i umotywić to w sposób należyty bez zakłócenia wewnętrznej struktury dramatu i nie odwołując się do epickiego opowiadania. Scena Kasandry bowiem nie ma w sobie nic z epickości, przeciwnie, jest par excellence „dramatem w dramacie”, bo będąc integralną częścią większej całości, sama przedstawia dramat Kasandry.

Scena ta jest przykładem, jak po mistrzowsku Ajschylos potrafił wprowadzić do dramatu retrospekcję i antycypację, by przez konfrontację przeszłości i przyszłości uzmysłowić sens teraźniejszości, a więc tego, co dzieje się na scenie sukcesywnie. Antycypacja i retrospekcja była możliwa jedynie wówczas, jeżeli jeden z bohaterów sztuki odznaczał się uniwersalną świadomością, dla której nie ma granic czasu i przestrzeni. Taką świadomością obdarza Ajschylos Kasandrę, czyniąc ją osobą ogarniętą mocą Apollona. Jeżeli pamiętamy, że motyw Kasandry obdarzonej przez Apollona darem wieszczym i jednocześnie obarczonej przekleństwem, że jej słowom nikt nie będzie wierzył, jest wynalazkiem Ajschylosa, stworzonym dla naszej sztuki¹⁵, wówczas dopiero rysuje się nam w pełni mistrzostwo tego poety

¹² Fraenkel, jw. s. 623.

¹³ Fraenkel, jw. s. 623.

¹⁴ *Greek Tragedy: A Literary Study*. New York 1954 s. 81.

¹⁵ B. Snell. *Aischylos und das Handeln im Drama*. Leipzig 1928 s. 119.

jako dramaturga. Scena Kasandry bowiem może pełnić swoją funkcję dopiero przy tych dwóch założeniach, iż prorokini odznacza się uniwersalną świadomością, a jednocześnie jej rewelacje nie mają żadnego wpływu na bieg zdarzeń w planie dramatycznym. A zatem dramatyczna technika tego rodzaju, jaką spotykamy w „Agamemnonie”, nie jest dziełem przypadku, lecz świadomym zabiegiem wielkiego twórcy. Na podobną technikę zdobył się dopiero film w pełni rozwoju. Technika retrospekcji i antycypacji w europejskim dramacie nowożytnym pojawi się dopiero u Brechta i zostanie uznana za „rewolucję w teatralnej technice dramatycznej”¹⁶, chociaż u niego „nie jest to technika dramatu, lecz opowiadania”¹⁷.

LA SCENE DE CASSANDRE — SA CONSTRUCTION ET SA SIGNIFICATION

Résumé

A propos de la scène de Cassandre dans Agamemnon l'auteur de l'article étudie deux problèmes: celui de sa construction et celui de sa signification. La scène qui nous intéresse se divise nettement en deux parties dont la première révèle principalement le caractère d'une manifestation lyrique tandis que la seconde présente plutôt le caractère d'une manifestation réflexive. Chacune de ces deux parties laisse entrevoir trois unités thématiques parallèles. Ainsi conçue, en deux tons différents, la scène constitue une sorte de commentaire pour l'ensemble des événements présentés. La scène de Cassandre se joue au dessus du niveau dramatique et en dehors du temps dramatique de la pièce. C'est grâce à cette scène que le poète put introduire dans son oeuvre la rétrospection et l'anticipation et nous faire sentir le sens du présent au moyen d'une confrontation entre le passé et le futur, plus immédiat ou plus éloigné. L'anticipation et la rétrospection n'ont pu être possibles qu'en vertu de la conscience universelle dont le poète dota Cassandre en tant que prophétesse. Cassandre est douée d'une telle conscience lorsqu'elle est visitée par le dieu Apollon. La tradition épique connaît ce genre de contact entre Cassandre et Apollon, le mérite d'Eschyle est pourtant d'avoir su utiliser ce motif pour les buts dramatiques. Quant à un autre motif, celui de la malédiction d'Apollon qui fera que personne ne prendra au sérieux les révélations de Cassandre, il est trouvé par le poète lui-même qui avait soin de ne pas faire dépendre le cours de l'action des prophéties de Cassandre. L'on peut dire par conséquent que la scène de Cassandre fut sciemment composée ainsi: elle devait faire fonction d'une superstructure par rapport au plan dramatique de la pièce, en accentuant par là-même la portée significative de la tragédie.

Le fait est qu'Eschyle sut interrompre la continuité du temps dramatique, arrêter le cours des événements sur le plan de l'action et rendre au présent ce qui eut lieu avant; il eut également l'art d'évoquer le futur, d'appeler sur scène ce qui aura seulement lieu et de motiver ce procédé sans compromettre la structure interne du drame et sans recourir pour autant au récit; ceci témoigne le mieux de la perfection de son art dramatique.

¹⁶ Wirth, jw. s. 91.

¹⁷ Tamże s. 96.