

ROBERT ROMAN CHODKOWSKI

## FUNKCJA DRAMATYCZNA PRZEDAKCJI W TRAGEDIACH SOFOKLESA

Rzeczywistość przedstawiona w dziele literackim musi być oparta na pewnych kategoriach konstrukcyjnych, które ją określają, „warunkują jej sensowność i literacką prawdziwość, jej prawdopodobieństwo”<sup>1</sup>. Jedną z nich jest kategoria czasu. Czas bowiem jest czynnikiem, który decyduje o wielu właściwościach strukturalnych dzieła literackiego i odgrywa przede wszystkim wielką rolę w utworach fabularnych, których akcja rozgrywa się w jakimś odcinku czasu o ściśle określonym początku i końcu. Wyróżnia się zwykle w utworach czas fabuły i czas przedstawiony. Czas fabuły to „okres czasowy zamknięty ciągłością zdarzeń objętych zasięgiem wątków treściowych dzieła literackiego”<sup>2</sup>. Czas przedstawiony jest to okres objęty zdarzeniami od momentu rozpoczęcia akcji do jej zakończenia, albo — żeby i tu przytoczyć określenie Skwarczyńskiej — „jest to czas przedstawionych zdarzeń, a więc czas zdarzeń ukazanych bezpośrednio w konkretnej, ujednostkowionej postaci; czas, który się niejako «toczy» na «naszych oczach»”<sup>3</sup>.

Doświadczenie zwykłego czytelnika poucza nas, że prawie nigdy te dwa czasy nie są równe sobie w swej długości, ponieważ czas fabuły jest zwykle dłuższy od czasu przedstawionego. Nie wszystkie zdarzenia fabuły są przedstawione w utworze, najczęściej bowiem pewne ich partie wchodzi do utworu przez informacje. Mogą to być oczywiście zdarzenia poprzedzające moment rozpoczęcia akcji bądź też następujące po jej zakończeniu<sup>4</sup>. W niniejszym artykule będą nas interesowały te pierwsze. Obejmuje się je często niemiecką nazwą „Vorgeschichte”. Termin ten jest różnie tłumaczony na język polski: przedfabuła, prehistoria itp. W dalszych naszych rozważaniach będziemy się posługiwać tłumaczeniem polskim tego terminu „przedakcja”, które wydaje

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954 s. 123.

<sup>2</sup> Tamże s. 129.

<sup>3</sup> Tamże s. 130.

<sup>4</sup> Tamże s. 132n.

się najbardziej właściwe i znajdujemy je zresztą w *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego<sup>5</sup>.

To, co wyżej powiedzieliśmy na temat czasu w dziele literackim w ogólności, daje się całkowicie przenieść do rozważań nad dramatem, również dramatem antycznym, bo tu także spotykamy się z zagadnieniem czasu fabuły i czasu przedstawionego oraz ze zjawiskiem przedakcji<sup>6</sup>. Akcja dramatu nie pokrywa się w zupełności z historią zdarzenia, bo przecież nie wszystkie zdarzenia rozgrywają się przed naszymi oczyma. Bardzo często początkiem akcji jest fakt, który w historii zajmuje miejsce dalsze, niekiedy bardzo bliskie rozwiązaniu. Przykładem tego może być *Król Edyp* Sofoklesa, którego akcja rozpoczyna się w chwili, gdy dokonały się już wypadki najważniejsze w historii zdarzenia: zabójstwo ojca i poślubienie własnej matki.

Przy takim traktowaniu zdarzenia dramatycznego pewne fakty istotne dla sztuki znajdują się już poza ramami akcji w jej wąskim znaczeniu<sup>7</sup>, a więc nie należą do czasu przedstawionego. Należą one już do przedakcji. Widzimy więc, że zjawisko przedakcji jest jak najbardziej właściwe dla tego rodzaju utworów, jakimi są dramaty.

Po tych krótkich wyjaśnieniach na temat, jak powstaje zjawisko przedakcji, możemy przejść teraz do jej definicji. W cytowanym już *Słowniku terminów literackich* znajdujemy takie jej określenie: przedakcja to „informacje o zdarzeniach poprzedzających właściwe rozpoczęcie akcji, wcześniejszych w stosunku do czasu przedstawionego. Najczęściej podane w prologu, ale niekiedy w innym miejscu, albo rozsiiane w utworze”<sup>8</sup>. Określenie to da się zupełnie dobrze przenieść na teren tragedii greckiej. Dla większej jasności jednak należy jeszcze dodać, że zdarzenia te muszą należeć do tego samego mitu, który jest treścią sztuki. Takie postawienie sprawy pozwala się odciać od informacji wprowadzanych czasem do sztuki, szczególnie w partiach chóralnych, na zasadzie luźnych skojarzeń poetyckich.

W *Antygonie* Sofoklesa na przykład w. 944 i nn. chór wspomina o nieśczęściach osób, które, podobnie jak bohaterka tytułowa, cierpiały z powodu pozbawienia ich wolności. Informacje te trudno zaliczyć do przedakcji sztuki, gdyż znalazły się w niej zupełnie przypadkowo i nie mają nic wspólnego z łańcuchem zdarzeń objętych fabułą.

Aby stwierdzić, że przedakcja tak rozumiana znajduje się w tragedii, wystarcza zwykła lektura. Stwierdzenie faktu występowania przedakcji nie stanowi więc problemu. Wiele opracowań zawierających treściowe analizy

<sup>5</sup> Kraków 1960 s. 100.

<sup>6</sup> Zob. I. Sławińska. *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Pod red. H. Markiewicza. Wrocław 1967 s. 300.

<sup>7</sup> W nowszej teorii dramatu akcja w tym znaczeniu jest określaną słowem „intryga”. Zob. Sławińska, jw. s. 293.

<sup>8</sup> Jw. s. 100.

poszczególnych sztuk dramatopisarzy attyckich podaje przedakcje omawianych utworów<sup>9</sup>. Są to po prostu zestawienia zdarzeń przedakcji bez uchwycenia ich jako elementów strukturalnych utworu. Nie znajdujemy natomiast w nich odpowiedzi na pytania: dlaczego autor wprowadza przedakcję do sztuki, jaka jest jej rola, jaką pełni ona funkcję w danych sztukach?

Zwykle w opracowaniach na temat tragedii greckiej spotyka się zamienne używanie określeń: „ekspozycja” i „przedakcja”, czyli wszystkie zdarzenia przedakcji znajdujące się w dramacie uważa się za pełniące funkcję ekspozycyjną<sup>10</sup>. Tego rodzaju ujmowanie zagadnienia wydaje się nieuzasadnione, jako że już prosta obserwacja przemawia przeciwko niemu. Łatwo przecież zauważyć bardzo częste, dwukrotne i trzykrotne, występowanie tego samego motywu przedakcyjnego w tej samej sztuce. W *Królu Edypie* Sofokles kilkakrotnie wraca do motywu rozwiązania przez Edypa zagadki Sfingi<sup>11</sup>. Jest oczywistą rzeczą, że o funkcji ekspozycyjnej tego zdarzenia z przedakcji sztuki można mówić przy pierwszym jego wprowadzeniu, natomiast we wszystkich pozostałych wypadkach istnieje inny cel tego zabiegu.

Różnicę między ekspozycją a przedakcją dostrzegają teoretycy literatury. I tak np. Skwarczyńska, omawiając zagadnienie przedakcji<sup>12</sup>, twierdzi, że może ona występować również „wewnątrz utworu i to w szczególniejszej funkcji, np. jako uzasadnienie postępowania bohatera, jako aspekt naświetlający ich charakter, czy jeden z ich czynów”. Funkcja ekspozycyjna przedakcji jest więc tylko jedną spośród wielu innych, jakie może ona pełnić w tragedii. Jedną z najważniejszych funkcji przedakcji, obok ekspozycyjnej i charakteryzacyjnej, jest jej funkcja dramatyczna. Nią właśnie pragniemy się zająć w niniejszym artykule w odniesieniu do tragedii Sofoklesa. Wydaje się nam bowiem, że właśnie w dramacie zasługuje ona na szczególną uwagę.

Co należy rozumieć przez „funkcję dramatyczną” przedakcji? O funkcji dramatycznej przedakcji można mówić wówczas, gdy stwierdzamy, że w jakimś przynajmniej stopniu przyczynia się ona do rozwoju wydarzeń w sztuce, wpływa na zmianę sytuacji fabularnej lub co najmniej zmianę taką zapowiada. Przedakcja w tej funkcji jest więc elementem dynamicznym: jest wprowadzana do sztuki, ponieważ wymaga tego bieg akcji, jej taki a nie inny kierunek.

Z tą funkcją przedakcji spotykamy się nie we wszystkich siedmiu zachowanych tragediach Sofoklesa, lecz tylko w niektórych z nich, a mianowicie: w *Królu Edypie*, *Edypie Kolonejskim*, *Trachinkach*, *Filoktecie* i *Ajasie*. Ko-

<sup>9</sup> Zob. np. A. Mueller. *Aesthetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles*. Paderborn 1904. Z polskich uczonych systematycznie robił to S. Witkowski (*Tragedia grecka*. Lwów 1930).

<sup>10</sup> Np. W. Schmid, O. Staehlin (*Geschichte der griechischen Literatur*. Bd. I/2. München 1934 s. 336 p. 4) mówią o ekspozycji w *Ajasie* Sofoklesa w w. 401 nn. oraz 757 nn.

<sup>11</sup> Wierne: 35 nn., 130 nn., 390 nn., 1525 nn.

<sup>12</sup> Jw. s. 422.

lejność, jaką tu podaliśmy i której będziemy się trzymać przy omawianiu zagadnienia, ma uzasadnienie w tym, że najpierw zajmiemy się sztukami, w których przedakcja odgrywa największą rolę, by stopniowo przechodzić do tych, w których rola ta jest coraz mniejsza.

Zaczynamy zatem od *Króla Edypa*, w której to tragedii przedakcja w funkcji dramatycznej jest wyjątkowo bogata. Wypływa to ze specyficznej budowy tej sztuki. Z chwilą gdy rozpoczyna się tragedia, dokonały się już najważniejsze wypadki. Jak pisze A. Lesky<sup>13</sup>, „*Edypa* nazwano tragedią analityczną, ponieważ najistotniejsze zdarzenia znajdują się poza sztuką i sieć przeznaczenia już została zarzucona na Edypa”. Sztuka jest niejako procesem, którego celem jest wykrycie zabójcy Lajosa, dawnego króla Teb. Aby tego dokonać, trzeba przede wszystkim ustalić zdarzenia z przeszłości, ich przebieg i wzajemne powiązanie. Akcja więc „polega na stopniowym odsłanianiu przeszłości”<sup>14</sup>. Nie oznacza to oczywiście, że to odsłanianie dawnych zdarzeń jest istotną treścią sztuki, jej celem. Przeszłość jest ukazana tylko o tyle, o ile jest to konieczne dla uwypuklenia podstawowej idei sztuki, a mianowicie dla ukazania „bezsilności wszelkich wysiłków ludzkich wobec nieodwołalnego Losu i absolutnej prawdy Wyroczni Apollona”<sup>15</sup>.

Powiedzieliśmy już, że *Król Edyp*, rozpatrywany pod kątem fabuły, ma budowę analityczną. W fabule bowiem cofamy się i poznajemy z niej coraz to inne zdarzenia, tak że dopiero z katastrofą mamy ostatecznie pełny jej obraz. Akcja sztuki jednak nie cofa się, bo zresztą jest to niemożliwe. Ona postępuje, ponieważ jej istotą nie jest odsłanianie przedakcji, lecz jej skutków dla Edypa<sup>16</sup>. Akcja stale rozwija się, w miarę jak Edyp postępuje w swoich „badaniach śledczych”. W tym procesie krok za krokiem, powoli lub gwałtownymi skokami, zbliża się on do wykrycia prawdy. Postęp ten jest uwarunkowany ustaleniem wypadków z przeszłości. Dlatego informacje o nich mają tak ogromny wpływ na przebieg i kierunek akcji, i stąd możemy mówić o funkcji dramatycznej przedakcji, której one są treścią.

W *Królu Edypie* musimy wyróżnić dwojakiemu rodzaju przedakcję: fałszywą i prawdziwą. Pierwsza z nich jest elementem retardacyjnym i jako taka przeciwdziała siłom zmiernym do rozwiązania. Stanowi ją informacja o wielu zabójcach Lajosa, która jest niezgodna z prawdą i dlatego Edyp nie może powiązać własnego losu z losem Lajosa. Przypatrzmy się temu bliżej.

Fakt, że zabójców było wielu, zdają się już sugerować słowa wyroczni, która zabójców każe (w. 107) ścigać pomstą. Następnie Kreon w w. 122 nn.

<sup>13</sup> *Geschichte der griechischen Literatur*. 2. Aufl. Bern 1963 s. 315.

<sup>14</sup> Zob. S. Srebrny. *Wstęp do własnego przekładu Króla Edypa*. W: Sofokles. *Król Edyp*. Wrocław 1952 s. XXXV.

<sup>15</sup> Tamże s. XX.

<sup>16</sup> Zob. O. Mann. *Poetik der Tragödie*. Bern 1958 s. 85.

wyraźnie mówi, że według zeznania jedyne go świadka zajścia, w którym zginął Lajos, zabójców było wielu:

Ληστὰς ἔφασκε συντυχόντας οὐ μῦθ  
 ῥώμη κτανεῖν νιν, ἀλλὰ συν πλήθει χερῶν.

Takie samo jest zdanie chóru, który informuje Edypa o wielu zabójcach (w. 292):

Θανεῖν ἐλέχθη πρὸς τινῶν ὀδοιπόρων.

Jakie znaczenie dla biegu akcji ma ten tak mocno akcentowany motyw, widzimy najpierw w scenie Edypa z Tejrezjaszem (w. 300 i nn.). Wieszczyk, doprowadzony do ostateczności niesłusznymi insynuacjami Edypa, odkrywa przed nim właściwie całą prawdę. Zdawałoby się, że nastąpi już rozwiązanie, bo przecież tak wyraźne słowa Tejrezjasza, piętnujące Edypa jako zabójcę Lajosa, musiały przywieść na pamięć mu jego przygodę ze starcem na rozstajnych drogach. Jeśli jednak nie kojarzy on tych dwu faktów ze sobą, to niewątpliwie bardzo przyczynia się do tego przekonanie, że on był sam podczas zajścia, natomiast Lajosa zabiło wielu rozbójników.

Drugi raz fałszywa przedakcja nie pozwoli Edypowi rozwikłać zagadki swego losu w scenie z Jokastą. Po jej wyznaniu o dawnej wyroczni, jaką otrzymał Lajos (w. 707 i nn.), a wreszcie po ustaleniu bliższych danych na temat okoliczności jego śmierci (w. 729 i nn.), Edyp prawie jest pewny, że to on sam mógł być zabójcą (por. w. 754 i n.). Jedno tylko stoi na przeszkodzie, aby nie nastąpiło ostateczne wyjaśnienie sytuacji: przekonanie, że zabójców Lajosa było wielu. Sam Edyp w tym widzi jedyny ratunek dla siebie (por. w. 836 n. oraz 842 i nn.). Jokasta utwierdza go w przekonaniu, że pasterz rzeczywiście mówił o wielu zabójcach (w. 848). Po jej słowach Edyp się nieco uspokoił (por. w. 859).

Jak widzimy zatem, fałszywy motyw przedakcji o wielu zabójcach Lajosa dwukrotnie wpływa hamująco na bieg akcji i w tym leży jego dramatyczne znaczenie jako elementu retardacyjnego.

O wiele ważniejszą jednak funkcję w przebiegu zdarzeń w tej sztuce odgrywa przedakcja prawdziwa. I tak w pierwszym epeisodionie siłą motoryczną akcji są informacje dostarczone przez Kreona, na które składają się: treść wyroczni i objaśnienia dotyczące pewnych szczegółów śmierci Lajosa. Rozkaz wyroczni determinuje kierunek, w jakim pójdą wysiłki Edypa zmierzające do ocalenia miasta. Natomiast krótka informacja o dawnym królu Teb i okolicznościach jego śmierci mają bezpośredni wpływ na dalszy tok wydarzeń. Dotąd Edyp jeszcze nie wiedział, jak ma postępować, czego się trzymać. Po wyjaśnieniach Kreona jest zdecydowany co do sposobu uratowania miasta. Kolejne sceny, najpierw z Tejrezjaszem, później z Kreonem, naturalnie

wypływają jako konsekwencja postawy Edypa, przyjętej pod wpływem informacji o zdarzeniach z przedaceki sztuki.

Także słowa Edypa (w. 258 i nn.), w których przypomina, że objął władzę jako następca Lajosa i poślubił Jokastę, jego żonę, mają wpływ na akcję, ponieważ niejako mobilizują duchowo bohatera do działania. W tym momencie uświadamia on sobie, że wysłedzenie zabójców i ich ukaranie jest jego obowiązkiem względem swego poprzednika. Dowodzą tego jego własne słowa, które zaraz potem wypowiada (w. 265 i n.):

ὑπερμαχοῦμαι κἀπὶ πάντ' ἀφίξομαι  
ζητῶν τὸν αὐτόχειρα τοῦ φόνου λαβεῖν.

W funkcji dramatycznej występuje następnie przedaceka w w. 390 i nn. Edyp powołuje się tu na fakt, że rozwiązał zagadkę Sfingi, której to zagadki nikt, nawet sam Tejrezjasz, nie mógł rozwiązać. To dumne wywyższanie się Edypa nad boską sztukę wieszczą dodatkowo wpływa na zmianę postawy tego ostatniego i skłania go do wypowiedzenia całej prawdy o Edypie.

Przedaceka zawarta w niejasnych słowach Tejrezjasza (w. 449 i nn.) wprawdzie nie ma bezpośredniego wpływu na dalszy bieg wypadków, ale jej funkcja dramatyczna polega na tym, że jest zapowiedzią katastrofy. Głębokie przekonanie, jakie bije ze słów wieszczą, jest dla widza gwarancją, że to, co on zapowiada, na pewno się spełni.

Specyficzny charakter ma przedaceka dotycząca wyroczni, jaką otrzymał Lajos od Apollona na temat losu własnego i losu swego syna (w. 711 i nn.). Opowiada o tym Edypowi Jokasta w tzw. „scenie podwójnego wyznania”. Specyficzny jej charakter polega na tym, że inna jest jej funkcja w zamiarach bohaterki, a inna w ostatecznych skutkach. Jokasta powołuje się na fakty z życia Lajosa, aby przedstawić Edypowi argument, że żaden człowiek nie może mieć daru wieszczego (w. 709):

βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης.

Chce ona uspokoić męża i usunąć jego obawy. Tymczasem skutek jest wprost przeciwny. Niepokój Edypa pogłębia się (por. w. 726 i n.), a powodem tego są właśnie zwierzenia Jokasty. Szczególnie jeden fakt z przedaceki ma istotny wpływ na dalszy przebieg sztuki. Jest nim mimowolnie rzucony przez Jokastę szczegół, że Lajosa zabito na rozstaju trzech dróg (w. 716) ἐν τριπλαῖς ἀμαξιοῖς. Wiadomość o tym skłania Edypa do bliższego zapoznania się z okolicznościami śmierci Lajosa. Ustala dokładnie miejsce zajścia (w. 733 i n.), czas (w. 736 i n.), wygląd Lajosa (w. 742 i n.), skład jego świty (w. 752 i n.) oraz znajduje potwierdzenie, że uszedł z życiem tylko jeden świadek, który o zajściu opowiedział (w. 756). Skoro człowiek ten wrócił z podróży i zobaczył, że władzę po Lajosie objął Edyp, prosił o wysłanie go z miasta, aby mógł pełnić

po winność pasterza trzód królewskich. Zatem jeden motyw przedakcyjny powoduje konieczność odsłonięcia całej serii następnych i w konsekwencji do prowadza do całkowitej zmiany sytuacji dramatycznej. Zostaje porzucona sprawa domniemanego spisku Kreona, a na pierwszy plan wysuwa się inna: czy zabójcą Lajosa jest Edyp, czy ktoś inny<sup>17</sup>?

Przypomnienie faktu, że jeden człowiek ocalał ze świąty Lajosa (w. 756) ma na celu przygotowanie ostatecznej sceny rozpoznania i w tym leży jego dramatyczne znaczenie. Edyp bowiem, uświadomiwszy sobie to, rozkazuje sprowadzić pasterza niezwłocznie (por. w. 755), aby całą sprawę poznać jak najdokładniej.

Przedakcja zawarta w słowach Jokasty ma jeszcze ten skutek, że doprowadza do wyznania ze strony Edypa (w. 77 i nn.), a to z kolei stanowi dalsze odsłonięcie dawnych zdarzeń. Edyp opowiada mianowicie o latach spędzonych na dworze króla Koryntu Polibosa, którego uważa za ojca, a Merope, jego żonę, za matkę. Uchodził wśród koryntyjczyków za pierwszego męża w mieście, dopóki ktoś w czasie uczty nie powiedział, że nie jest synem Polibosa. To bardzo go wzburzyło i skłoniło do szukania wyjaśnienia zagadki swego pochodzenia u wyroczeni delfickiej. Apollon nie odpowiedział mu wprost, lecz dał przepowiednię, że wejdzie w związki miłosne z własną matką i stanie się zabójcą swego ojca. Edyp nie powrócił już do domu, lecz udał się w obce strony, jak najdalej od Koryntu, aby mieć pewność, że straszna wyroczenia się nie spełni. W swej wędrówce pewnego razu na rozstajnych drogach, właśnie tam gdzie według słów Jokasty został zabity Lajos, napotkał starca, który zmuszał go do ustąpienia drogi. W czasie bójk, jaka wynikła, Edyp zabija starca i jego towarzyszy.

Znaczenie dramatyczne tej bogatej przedakcji, zawartej w relacji Edypa, zasadza się w tym, że umożliwia ona następne sceny z gońcem i pastrzem. Gdyby nie została ona tu wprowadzona do sztuki, wówczas dalsze sceny byłyby niezrozumiałe, a nawet niemożliwe. Szczególną wagę ma ona jednak dla Jokasty. Dzięki temu, że poznała ona te wszystkie szczegóły z życia Edypa jeszcze przed przybyciem gońca z Koryntu, zrozumiała całość sytuacji wcześniej niż mąż. Dzięki temu poeta osiąga gradację katastrofy: śmierć Jokasty poprzedza upadek Edypa.

Rozstrzygające znaczenie w sztuce ma przedakcja przedstawiona przez gońca korynckiego, skonfrontowana następnie z tym, co wie o przeszłości Edypa pasterz tebański. Po wyznaniu Jokasty w królu zrodziła się myśl, że to on może być zabójcą Lajosa, teraz okaże się, że jest zabójcą swego ojca. Tej zmiany sytuacji dokona właśnie przedakcja odsłonięta przez gońca i pasterza. Jej działanie jest stopniowe. Najpierw zostanie zburzone przekonanie Edypa, że jest synem Polibosa. Sprawia to goniec z Koryntu, który wyznaje Edypowi, że otrzymał go jako niemowlę z rąk pasterza (w. 1040 i nn.). Jako

<sup>17</sup> T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*. Kraków 1928 s. 15

dowód na prawdziwość swych słów przytacza fakt, że Edyp miał wtedy przekłute nogi. Konfrontację z pasterzem przygotowuje wyznanie gońca, że człowiek, od którego otrzymał małego Edypa, był z ludzi Lajosa, poprzednika obecnego króla Teb. To sprawia, że Edyp po raz drugi rozkazuje sprowadzić tego pasterza (w. 1063). W scenie konfrontacji tego, co wiedzą o Edypie pasterz i goniec, dochodzi do ostatecznego wyjaśnienia sytuacji. Pasterz jednak jest stary i niewiele pamięta bądź też nie chce sobie przypomnieć, dlatego goniec przywołuje sam dawne dzieje, gdy pasali razem bydło na Kitajronie (w. 1133). Odwołanie się do przedakcji w tych wierszach ma na celu przyspieszenie ostatecznego rozwiązania. Teraz już „w krótkim, szybkim, rwącym jak burza dialogu, wyjaśnia się wszystko ostatecznie”<sup>18</sup>. Okazuje się, że Edyp jest synem Lajosa i Jokasty. Matka oddała go jako niemowlę na porzucenie w górach. Zrobiła to z lęku przed spełnieniem się wyroczni (w. 1174 i nn.).

Prześledziliśmy całą akcję tragedii od jej początku do katastrofy. Widzieliśmy, że o każdorazowej zmianie kierunku decydowały informacje o zdarzeniach, które zaszły przed rozpoczęciem akcji. Przedakcja odsłaniana w toku tragedii umożliwiała rozwój zdarzeń przedstawianych na scenie, będąc ich siłą motoryczną.

Wielką rolę odgrywa przedakcja również w *Edypie Kolonejskim*. Występuje ona tu również w funkcji dramatycznej, chociaż w nieco innym charakterze. T. Zieliński tę sztukę nazywa tragedią łaski<sup>19</sup>. Łaską darzą bogowie Edypa za cierpienia, jakie zniósł bez żadnej winy ze swej strony, ponieważ wybrali go, „by pokazać, jak przez cierpienia prowadzą do ἀσφατος ἀπέτη, nie przez wewnętrzne udoskonalenie człowieka, lecz przez łaskę zyskaną zdaniem się na ich wolę, nawet w największym, najmniej zasłużonym cierpieniu”<sup>20</sup>. Dlatego w tym dramacie akcja nie polega na następowaniu po sobie zdarzeń zewnętrznych. Jej istotną treścią jest zmiana, jaka dokonywa się w duszy Edypa.

Na początku sztuki Edyp jawi się nam jako ostatni nędzarz, podczas gdy pod koniec sztuki występuje jako olbrzym duchowy, świadomy swej mocy i wewnętrznej wartości. Przez ten czas więc w jego duszy dokonała się wielka zmiana wewnętrzna, której powolny i stopniowy rozwój jest właściwą treścią tej tragedii. Ponieważ zaś, jak wykażemy, wielką rolę w tym procesie odgrywa przedakcja, dlatego możemy i tu mówić o jej roli znaczącej dla procesu dramatycznego, czyli o jej funkcji dramatycznej.

W pierwszych scenach poeta przedstawia obraz nędzy dawnego króla Teb, który jest wzgardzony i poniżony prawie przez wszystkich i bezradny

<sup>18</sup> Srebrny, jw. s. XLIX.

<sup>19</sup> Jw. s. 171.

<sup>20</sup> T. Sinko. *Literatura grecka*. T. 1. Cz. 2. Kraków 1932 s. 125.



wobec nawału nieszczęść, jakie nań spadły. Nawet fizycznie, jako ślepiec, jest zdany na łaskę córki Antygony, która służy mu za przewodniczkę. Postać jego wzbudza grozę i litość. Znajduje to wyraz w słownictwie. Epitety, jakimi określa go chór oraz on sam siebie, podkreślają jego nędzny los: ἄθλιος, αἰῶνος (w. 109, 212, 222, 243, 246, 330; τλάμων (w. 203); δύσμορος (w. 224, 327); δύστηνος (w. 556), ταλαίπωρ (w. 14). Z tej nędzy jednak powoli wyrasta przed nami wielka postać. Kiedy Edyp dowiedział się, że jest w gaju Eumenid, przypomina sobie wróżbę, jaką niegdyś otrzymał, według której właśnie tu ma być kres jego nieszczęść. To uświadomienie sobie bliskości spełnienia się wyroczni budzi w nim nadzieję, że nadchodzi koniec jego nieszczęść. Jednak czuje na sobie jeszcze ciężar dawnych win, jak wynika to z jego rozmowy z chórem. Na zapytanie koryfeusza, kim jest, wzbrania się otwarcie powiedzieć prawdę i wyjawić swoje imię. Najpierw więc pośrednio przedstawia się pytając: „Czy znacie syna Lajosa?” (w. 221). Następnie pyta, czy znają nieszczęsnego Edypa (w. 222). Widzimy z tej całej sceny, jak trudno mu mówić o swej przeszłości. Równocześnie jednak wyrażenie w słowach tego, co należy do tajemnicy jego losu, powoduje znaczną ulgę w przeżywanych udrękach. Po wyznaniu nędzy swego żywota i przyznaniu się do winy Edyp czuje się nieco podniesiony na duchu i wydzwignięty z głębi swej nędzy (por. w. 287 n.).

Następnym momentem z przedakcji, który duchowo dźwiga Edypa, jest treść dawnej wyroczni, którą przynosi Ismena. Według niej Edyp stanie się źródłem łaski dla tych, którzy go przyjmą. Dowiedziawszy się o swej potencjalnej wielkiej mocy, niedawny nędzaryz urasta w siłę. Ufny w potęgę, jakiej jest nosicielem, a której gwarantem jest autorytet wyroczni, zyskuje teraz jeszcze większą pewność, że nieszczęścia jego dobiegają końca.

Lecz ostateczny przełom wewnętrzny bohatera następuje w tzw. „scenie spowiedzi” (w. 510 i nn.). „Jeszcze raz przy akompaniamencie ponurej muzyki wybucha płomień szkarłatny — potem gaśnie na zawsze”<sup>21</sup>. Łaska została zapowiedziana przez wyrocznię, lecz Edyp nie wpierv jej dostąpi, aż uwolni się całkowicie od winy. A do tego potrzebny jest silny akt wewnętrzny ze strony bohatera, polegający na wyznaniu całej prawdy o ciężącej strasznym brzemieniem przeszłości. W tym celu wprowadzona jest do tragedii wspomniana „scena spowiedzi”.

Edyp odbywa swoją spowiedź w obecności chóru, który zmusza go do tego aktu bezlitosnym żądaniem. Bohaterowi wspomnienie strasznej przeszłości sprawia wielki ból (por. w. 519, 529, 536, 544). Całe to wyznanie wymaga również od Edypa wielkiej pokory, do której nakłania go chór słowami: „upokórz się” (w. 519).

Chociaż zbrodnie, jakich się dopuścił, są niezawinione, to jednak wstyd i boleść nie pozwalają mu o nich mówić bez wewnętrznej grozy i oporu. Dopiero

<sup>21</sup> Zieliński, jw. s. 199.

zmuszony natarczywymi naleganiami chóru przedstawia swoją przeszłość: zabójstwo ojca i związek małżeński z matką.

Spowiedź ta, która wymagała od Edypa tyle pokory i samozaparcia, a w której przed obcymi ludźmi wynurzył całą głębię swej duszy, ma niejako charakter liturgiczny. Przyznanie się do czynów haniebnych i ich publiczne wyznanie stanowią dopełnienie aktu oczyszczenia Edypa. Od tej chwili staje się wolny od zmazy i godny być nosicielem łaski, jaką obdarzą go bogowie. Odtąd w dalszych partiach tragedii występuje już nie jako zgnębiony nie-szczęściami starzec, lecz jako olbrzym duchowy, świadomy swej mocy i wyższości ponad sprawy, które go otaczają. Takim jest w scenach z Kreonem i Polinejesem. Edyp musiał jeszcze raz przeżyć całą swoją hańbę, wyrazić w słowach wobec innych swoją straszną przeszłość, by się od niej uwolnić raz na zawsze. Zabieg sięgnięcia do głębokiej przedakcji sztuki służy zatem w tej tragedii umożliwieniu wewnętrznej przemiany bohatera i doprowadza do jego uświęcenia jako przyszłego herosa ziemi attyckiej.

Następną z kolei tragedią, w której przedakcja występuje w funkcji dramatycznej, jest *Filoktet*. Już na początku sztuki, bo w w. 72 i nn. motyw przedakcji przyczynia się m. in. do zmiany postawy Neoptolemosa, który dotąd wzbraniał się przed uczestnictwem w obmyślanym przez Odysa planie. Następnie w w. 343 i nn. powołanie się na dawne zdarzenia ma na celu przezwyciężenie nieufności Filokteta do Neoptolema. Syn Achillesa, zgodnie ze wskazówką przemyślnego Odysa, opowiada lemnijskiemu samotnikowi, jak po śmierci ojca przybył pod Troję i tu został skrzywdzony przez Atrydów i Laertiadę, którzy wydarli mu zbroję ojca. To długie opowiadanie młodego bohatera, na które składają się fakty prawdziwe z przeszłości, jak również zmyślane, wywiera wielki wpływ na Filokteta. Neoptolemos swoją opowieścią pozyskał samotnika, który widzi w nim bliskiego sobie człowieka, skrzywdzonego przez tych samych wrogów osobistych.

Podobną rolę w sztuce odgrywają informacje o losach bohaterów greckich walczących pod Troją (w. 412 i nn.). Wspomnienia o starych przyjaciółach do reszty przelamują barierę nieufności i Filoktet zaczyna traktować syna Achillesa jak najbardziej sobie oddanego przyjaciela. Wręcza mu swój łuk i zgadza się na odpłynięcie razem z nim do Hellady. W *Filoktecie* przedakcja w pewnych momentach sztuki pełni więc funkcję w tym sensie, że najpierw umożliwia zawiązanie intrygi, a następnie jej przeprowadzenie. W tej tragedii działa jeszcze inna siła, której źródłem jest charakter Neoptolemosa. Jej działanie ostatecznie zniweczy cały plan Odysa. Neoptolemos mianowicie, z natury szlachetny i prawy, wzbrania się zaraz na początku sztuki przed uczestnictwem w podstępie. Jeżeli potem zmienia zdanie, to tylko w imię posłuszeństwa, jakie jest winien Odysowi jako swemu zwierzchnikowi (por. w. 93 i n.). W głębi duszy jednak czuje wyraźny wstręt do całego przedsięwzięcia. Ostatecznie też zwycięża w nim wrodzona prawość i oddaje zabrany

podstępem łuk Filoktetowi. I tu właśnie czynnikiem, który o tej zmianie w postępowaniu bohatera zdecydował, są pewne obszary przedakcji, które odsłania w swym opowiadaniu Filoktet (ww. 254 i nn.). Przedstawia on synowi Achilleśa historię swych cierpień: został porzucony przez Atrydów i Odyseusza, kiedy na skutek strasznej rany stał się dla nich uciążliwym balastem. Pozostawili go śpiącego na bezludnej wyspie. Samotność, głód, pragnienie i zimno, a nade wszystko okoliczność, że nikt, kto się zabłąkał w te strony, nie chciał go zabrać do ojczyzny, stanowiły nieszczęście nie do zniesienia. Jedynym jego żywicielem był łuk. Tym wzruszającym opowiadaniem Filoktet zyskuje sympatię młodego bohatera oraz sprawia, że ten odstępuje od swego pierwotnego zamiaru i oddaje łuk nieszczęsnemu samotnikowi.

W *Trachinkach* elementy przedakcji dwukrotnie wpływają na tok zdarzeń w sztuce. W pierwszym wypadku jest ona wprowadzona w tym celu, aby dokonać przemiany w Dejanirze i skłonić ją do działania. Chodzi tu o przedakcję zawartą w relacji Lichasa (w. 248 i nn.), uzupełnioną następnie i skorygowaną przez gońca (w. 351 i nn.). Dotyczy ona czynów Heraklesa podczas jego ostatniej wyprawy.

Herakles z powodu zabicia syna Eurytosa, Ifitosa, musiał przez rok pędzić służbę niewolniczą u królowej lidyjskiej Omfali. Po odbyciu tej kary, wyznaczanej mu przez Zeusa, postanawia zemścić się na Eurytosie. Zdobywa jego miasto, mieszkańców zabija lub bierze do niewoli. To opowiadanie Lichasa koryguje posłaniec, który sprawę przedstawia inaczej (w. 351 i nn.). Mówi on, że prawdziwym powodem zdobycia Oichalii była nie chęć zemsty, lecz miłość Heraklesa do córki królewskiej Ioli. Nie będziemy tu zajmować się interesującym zagadnieniem, dlaczego Sofokles wprowadził podwójną relację o tych zdarzeniach<sup>22</sup>. Istotny dla nas jest skutek, jaki one wywierają na dalszy bieg akcji w sztuce. Dejanira, dotąd beczynna, pod wpływem tych opowieści postanawia działać, ponieważ pragnie odzyskać miłość męża.

Następnym motywem przedakcyjnym w tej sztuce, który wyraźnie wpływa na bieg zdarzeń, jest motyw krwi Nessosa. Krew Nessosa jest środkiem dla Dejaniry do odzyskania utraconej miłości męża. Ze względu na konsekwencje, jakie będzie miało zastosowanie tego środka na dalsze losy bohaterów sztuki, poeta wkłada w usta Dejaniry obszernie opowiadanie o okolicznościach jego zdobycia. Oto gdy Dejanira po rozstaniu się z ojcem szła z Heraklesem i stanęła nad rzeką Euno, na której nie było żadnej łodzi, wówczas ofiarował swoje usługi Nessos. Wziął na barki Dejanirę, aby ją przenieść na drugi brzeg. W czasie przeprawy centaur považył się tknąć młodą małżonkę Heraklesa suchą ręką. Rozgniewany syn Alkmeny ranił centaura zatrutą strzałą z łuku. Przed zgonem Nessos poradził Dejanirze, aby wzięła trochę jego skrzeplej krwi: będzie

<sup>22</sup> Obszernie tym zagadnieniem zajmuje się T.v. Wilamowitz-Moellendorff (*Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin 1917 s. 112 i nn.).

ona środkiem na utrzymanie miłości Heraklesa. Dejanira posłuchała tej rady i dar centaury przechowywała w miedzianej czarze.

Ten motyw ma oczywiście przede wszystkim znaczenie ekspozycyjne: poeta wyjaśnia widzowi czy czytelnikowi pochodzenie rzekomo cudownego środka na miłość. Lecz te dawne wspomnienia dynamizują również Dejanirę do działania. Bohaterka uprzytamnia sobie, że sytuacja nie jest jeszcze beznadziejna, że istnieje nadzieja na odzyskanie męża. Rodzi się w niej postanowienie szybkiego działania, a z tego postanowienia sztuka czerpie siłę napędową w dalszym swym biegu.

Ostatnią sztuką, w której przedakcja pełni funkcję dramatyczną, jest *Ajas*. W tym charakterze występuje ona tylko w pierwszej części tej tragedii.

Kiedy Ajas, ochłonawszy z szału, uświadamia sobie grozę swego położenia, zastanawia się nad możliwościami wyjścia z sytuacji, by mógł zmyć hańbę, jaką ściągnął na siebie ostatniej nocy. Po długiej rozwadze postanawia odebrać sobie życie. Do tego kroku skłania go właśnie wzgląd na swą chwalebą przeszłość i sławę, jaką cieszył się jego ojciec. Zestawienie chwalebnej przeszłości i haniebnej terażniejszości doprowadza bohatera do powzięcia tego dramatycznego postanowienia. Sofokles w tej scenie wprowadza motywy przedakcyjne, by przedstawić walkę, jaka toczy się w duszy Ajasa. Z jednej strony służy to charakterystyce bohatera jako rycerza dotychczas nieposzlakowanego i niezłomnego, z drugiej natomiast podkreśleniu beznadziejności obecnej sytuacji i konieczności działania dla zmycia hańby.

I tak w w. 364 i nn. Ajas mówi o sobie, że był odważnym człowiekiem o niezłomnym sercu, który nigdy nie cofał się przed wrogiem w czasie walki. Obecnie zaś wydał się na szyderstwo swoich wrogów i ośmieszył się w oczach wszystkich rycerzy. Podobnie w w. 421 i nn. mówi o sobie jako o największym z mężów, którzy przybyli pod Troję. Teraz zaś zhańbił się całkowicie. Wreszcie porównuje obecną hańbę z chwałą, jaką zdobył jego ojciec (w. 444 i n.), któremu wojsko niegdyś przyznało pierwszą nagrodę za męstwo okazane w bitwie. On sam zaś, stojąc na czele nie mniej licznego wojska, dokonał wprawdzie równie wielkich czynów, ale teraz pograżył się w niesławie. Czuje się zhańbiony przez Atrydów, którzy odmówili mu zbroi po Achillesie, a przyznali ją Odysowi (por. w. 445 i nn.), chociaż jest przekonany, że Achilles sam gdyby żył, przyznałby ją właśnie jemu, Ajasowi, za okazane w boju męstwo. To ciągle odwoływanie się do przeszłości i ukazanie na jej tle kontrastu obecnego położenia budzi w bohaterze myśl, że tylko śmierć jest jedynym wyjściem i sposobem odzyskania dobrego imienia (por. w. 479 i n.). Myśl ta, przekształcona w ostateczne postanowienie, zostaje urzeczywistniona w czynie.

Funkcja dramatyczna przedakcji obok funkcji ekspozycyjnej jest najbardziej znaczącą w analizowanych tragediach Sofoklesa. Występuje ona, jak już powiedzieliśmy, w pięciu z siedmiu zachowanych utworów poety, przy czym największą rolę przedakcja odgrywa w *Królu Edypie*. Jej powolne

odsłanianie w tej tragedii tworzy jeden spoisty ciąg ogniw, obejmując niemal całość utworu od zawiązania węzła dramatycznego aż do katastrofy. Przedakcja jest tu odsłaniana stopniowo, a każdy ujawniony jej wycinek staje się impulsem do dalszych poszukiwań i kieruje akcją sztuki w nowym kierunku, dynamizując jednocześnie Edypa do coraz energiczniejszych działań zmierzających do odsłonięcia całej prawdy, która już się spełniła w przeszłości. Odsłonięcie przedakcji w całej jej rozciągłości prowadzi do nieuchronnej katastrofy najpierw Jokasty, potem zaś Edypa. Przedakcja w tej sztuce, jej pełne odsłonięcie, jest celem działań bohatera tytułowego, lecz w swych poszczególnych odcinkach jest także motorem działań, impulsem dynamizującym Edypa w jego postępowaniu. Ujawniona w całej swej rozciągłości, dyceduje o tragicznym zakończeniu utworu.

W *Edypie Kolonejskim* funkcja dramatyczna przedakcji ma inny charakter. Tu nie wpływa ona na bieg wypadków zewnętrznych, lecz odgrywa ogromną rolę w procesie uświęcenia i heroizacji Edypa. A ten właśnie proces jest faktycznie istotną treścią sztuki. W pozostałych tragediach rola przedakcji jest mniejsza. Nie ma ona w nich znaczenia dla utworów jako całości, lecz jedynie dla niektórych scen, gdzie staje się czynnikiem dynamizującym bohaterów w ich działaniach. Należy także zauważyć, że pewne wycinki przedakcji, które omawialiśmy, obok funkcji dramatycznej pełnią równocześnie inne funkcje, np. ekspozycyjną czy charakteryzacyjną. Wykazaliśmy to w pracy poświęconej całościowemu przedstawieniu funkcji przedakcji w tragediach Sofoklesa, której niniejszy artykuł jest częścią<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> R. Chodkowski. *Funkcja przedakcji w tragediach Sofoklesa* (w maszynopisie).