

ROBERT ROMAN CHODKOWSKI

## STRUKTURA PRZESTRZENI W *AGAMEMNONIE* AJSCHYLOSA

Zgodnie z ogólną tendencją panującą w badaniach nad dramatem powstało wiele prac na temat czasu w tragedii greckiej<sup>1</sup>. Mniej natomiast uwagi poświęcono problematyce przestrzeni. Właściwie można wymienić jedną rozprawę, która bezpośrednio zajmuje się tym zagadnieniem, a mianowicie nie publikowaną dysertację K. Joerdena<sup>2</sup>, której streszczenie ukazało się w pracy zbiorowej z serii „Beihefte zu Poetica”<sup>3</sup>. Oczywiście luźne uwagi na ten temat można znaleźć w innych pracach dotyczących tragedii greckiej<sup>4</sup>. Dlatego wydaje się uzasadnione podjęcie tego problemu. Niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia problematyki przestrzeni w *Agamemnonie* Ajschylosa, która to sztuka ze względu na bogactwo zdarzeń nieprzedstawionych na scenie zmusza poetę do ustawicznego przywoływania przestrzeni nieobecnych.

Przestrzeń *Agamemnona* nie jest jednorodna. Podstawową przestrzenią jest – oczywiście – przestrzeń sceniczna, w której działają postaci tragedii. Jest to miejsce przed pałacem Atrydów. Nie jest to przestrzeń zamknięta ani ściśle ograniczona, przeciwnie – jest otwarta ku innym przestrzeniom. Z niektórymi z nich łączy się niemal bezpośrednio, ze względu na bliskie sąsiedztwo. Taką przestrzenią bezpośrednio przyległą, lecz odrębną od przestrzeni scenicznej, jest świat zamknięty ścianami pałacu Atrydów. Jego wnętrze nie jest dostępne dla oczu widza, a jedynie w pewnych momentach sztuki staje się miejscem zdarzeń, które poeta odsuwa z bezpośredniego pola widzenia. Inne przestrzenie, bardziej odległe, jak Aulida czy Troja, są przywoływane

---

<sup>1</sup> Zob. R. R. Chodkowski. *Organisation du temps dans l'„Agamemnon” d'Eschyle*. „Eos” LXVI: 1978 s. 5 p. 7.

<sup>2</sup> K. Joerden. *Hinterszenischer Raum und ausserszenische Zeit*. Diss. (maszynopis) 1960.

<sup>3</sup> *Zur Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen*. W: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Hrsg. v. W. Jens. München 1971 s. 369–412. Por. też J. Duchemin. *L'Espace et le Temps dans le théâtre d'Eschyle*. „Revue de Synthèse” III: 1970 N° 57–58 s. 80–95.

<sup>4</sup> Np. G. Racht. *La tragédie grecque*. Paris 1973 s. 187 i nn.; K. Reinhardt. *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern 1949; J. M. Bremer. *Why Messenger Speeches*. W: *Miscellanea Tragica in hon. J. H. Kamerbeck*. Amsterdam 1976 s. 29–48.

ustawicznie, szczególnie w pierwszej części sztuki, poprzez słowo poetyckie i znaki teatralne. Poza tym można mówić o przestrzeni orkiestry ze znajdującym się na niej ołtarzem – thymele. Jest to przestrzeń wprawdzie również wizualnie dostępna, lecz różna od miejsca akcji (intrygi). G. Rachet interpretuje jej znaczenie następująco:

Thymele jest centrum symbolicznym a także geometrycznym orkiestry i całego teatru. Jest ona środkiem teatru w tym sensie jak ognisko jest centrum domu i symbolizuje przestrzeń świętą, jaką jest teatr, który stanowi „imago mundi”, w którym rozgrywa się dramat mityczny i święty<sup>5</sup>.

Z tego punktu, tańcząc wokół ołtarza, chór obserwuje i rozważa zdarzenia dramatu, z tego miejsca często przenosi się oczyma wyobraźni w świat zdarzeń odległych.

Nie będziemy bliżej zajmować się przestrzenią sceniczną ani jej zabudową. Zagadnieniu temu wiele miejsca poświęca każde podstawowe opracowanie historii i budowy teatru greckiego<sup>6</sup>. Zajmiemy się natomiast przestrzenią teatralną<sup>7</sup>, przywoływaną w wypowiedziach chóru i osób działających. Podstawowymi pytaniami, na które będziemy starali się dać odpowiedź, będą: a) jakie są te przestrzenie przywoływane, b) w jaki sposób następuje w sztuce ich uobecnianie i c) czemu one służą.

Skupimy się najpierw na przestrzeni bezpośrednio przyległej do miejsca akcji. Powiedzieliśmy już, że jest to przede wszystkim przestrzeń zamknięta murami pałacu Atrydów. Fronton tego budynku stanowi tło dla miejsca akcji. Znajduje się w nim troje drzwi, przez które istnieje fizyczny kontakt między przestrzenią sceniczną i wnętrzem domu królewskiego (tak pałac jest

<sup>5</sup> Rachet, dz. cyt. s. 187.

<sup>6</sup> Por. np. M. Bieber. *The History of Greek and Roman Theater*. Princeton 1961<sup>2</sup>; A. W. Pickard-Cambridge. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford 1966<sup>3</sup>; R. Adrados. *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*. Leiden 1975. Zagadnieniem zabudowy scenicżnej w teatrze Ajschylosa zajęliśmy się szerzej w pracy *Funkcja obrazów scenicżnych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław 1975. Tamże dalsza literatura.

<sup>7</sup> Polskie terminy: „przeźrzeń scenicżna” i „przeźrzeń teatralna” zapoźycamy ze studiów I. Sławińskiej poświęconych zagadnieniom przeźrzeni w dramaturgii polskiej. Autorka przeniosta je na grunt polski z estetyki teatralnej francuskiego badacza E. Souriau. Zob. m.in.: I. Sławińska. *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967 s. 298 i nn.; tenże, *Przywołanie przeźrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: *Scenicżny gest poety*. Kraków 1960 s. 131-154; tenże, *Znaki przeźrzeni teatralnej w „Krakusie”*. W: *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 210-226., gdzie znajdujemy następujące rozróżnienie (s. 211): „Propozycja terminologicżna, wprowadzona przez Souriau, odróżnia przeźrzeń wizualnie przedstawioną, w której poruszają się postaci, miejsce intrygi (to przeźrzeń scenicżna – espace scenique) – od przeźrzeni przywołanej tylko w relacjach postaci lub inaczej sygnalizowanej, niewidzialnej jednak dla widza, choć ważnej i «czynnej» w świecie teatralnym utworu (espace théâtral)”. Ze studiów Sławińskiej zapoźycamy ponadto wiele innych sformułowań instrumentalnych, którymi postugujemy się w naszej analizie.

najczęściej określane w tekście sztuki). Sam pałac jako budynek w świadomości teatralnej poety stanowi główny element w zabudowie przestrzeni scenicznej. Często podkreśla się jego wielką rolę w *Agamemnonie*, podobnie jak grobu króla w *Choëforach*. G. Méautis nie wahał się stwierdzić wprost, że „Poeta przez sam dobór słów kładzie nacisk na fakt, że pałac Atrydów jest prawdziwym bohaterem sztuki”<sup>8</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Ajschylos już w prologu świadomie eksponuje dom królewski i włącza go do akcji. W 39 wierszach monologu strażnika poeta czterokrotnie zwraca uwagę widza na pałac: στέγαις Ἀτρείδων (w. 3), οἴκου τοῦδε (w. 18), δόμοις (w. 28), οἶκος δ'αὐτὸς (w. 37). O ile fronton pałacu „gra” w mikrokosmosie scenicznym, o tyle jego wnętrze jest niedostępne, wręcz osłonięte tajemnicą. Pałac ten, zgodnie ze słowami strażnika, najpierw ukazuje się jako świat Klitajmestry, w którym ona przebywa i rządzi w czasie nieobecności męża. Zanim jednak po raz pierwszy otworzą się drzwi pałacu i ukaże się w nich królowa, poeta tę niewidoczną przestrzeń domu królewskiego nacechuje znamieniem groźnej tajemnicy, która od początku sztuki staje przed widzami jako zagadka do rozwiązania. Najpierw bowiem dom królewski ukazany zostaje jako nosiciel enigmatycznego nieszczęścia, nad którym płacze strażnik, wierny sługa nieobecnego króla (w. 18): κλαίω τὸτ'οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων, a następnie jako posiadacz dziwnej tajemnicy, o czym mówi tenże strażnik w następujących słowach (w. 36–38):

τά δ'ἄλλα σιγῶ· βούς βεπὶ γλώσση μέγας  
βέβηκεν· οἶκος δ'αὐτὸς, εἰ φθογγὴν λάβοι,  
σαφέστατ' ἂν λέξειεν.

Znaczenie pałacu narasta i konkretyzuje się z kolei w paradosowej wypowiedzi chóru starców argejskich, gdzie jawi się on jako siedziba wciąż odradzającego się Gniewu mszczącego śmierć dzieci, Gniewu podstępного i pamiętającego (w. 154–155):

μίμνει/ γὰρ φοβερὰ παλίνορτος  
οἰκονόμος δολία μνάμων Μήνις τεκνόποιος.

W następnych scenach pałac jest przez cały czas światem Klitajmestry. Ona stamtąd wychodzi i tam powraca. Tam składa ofiary i przygotowuje zbrodniczą zasadzkę na Agamemnona. Nie dziwne jest też, że to ona po powrocie męża spod Troi zadecyduje o tym, w jaki sposób zdobywca Ilionu ma wejść do pałacu. Rozpostarty na jej rozkaz purpurowy chodnik tworzy szczególny wycinek przestrzeni. Fizycznie należy do przestrzeni scenicznej, lecz w swym znaczeniu symbolicznym i przez konotacje semantyczne (droga nim wyzna-

<sup>8</sup> G. Méautis. *Eschyle et la trilogie*. Paris 1936 s. 124 p. 1. Por. także Reinhardt, dz. cyt. s. 84.

czona określona jest greckim słowem πόρος<sup>9</sup>, w. 921) odnosi się faktycznie do wyprawy Agamemnona i towarzyszącym jej zbrodniom<sup>10</sup>. Mała przestrzeń wyznaczona purpurą jest symbolem Aulidy i Troi, odległych przestrzeni, w których dokonały się krwawe czyny Agamemnona. Jest jednocześnie także znakiem krwi rozlanej w rodzie. O sposób przekroczenia tej niewielkiej przestrzeni, od rydwanu zwycięzcy do wrót pałacu, rozegra się spór między małżonkami<sup>11</sup>. Zwycięzca Troi, który sądził, że wszystko to co najgorsze ma już za sobą, nagle na ostatnim odcinku swej drogi powrotnej napotyka na niespodzianą przeszkodę w postaci rozeslanej purpury. Jej podeptanie jest równoznaczne ze ściąganiem zawiści bogów (por. w. 921–22), ale oznacza także oddanie się w moc Klitajmestry, która w sporze zwycięży. Tak przestrzeń pałacu w postaci purpury wychodzi naprzeciw zwycięzcy i swym symbolicznym wyrazem zwycięstwu Agamemnona nadaje właściwy wymiar: jest ono jak purpura wspaniałe, krwawe i ściągające zawiść bogów.

Gdy Agamemnon wchodzi do domu, a wkrótce potem również i Klitajmestra, przestrzeń wnętrza pałacu staje się głównym miejscem akcji. Ponieważ jest to przestrzeń niedostępna dla wizualnej percepcji, poeta musi szukać nadzwyczajnego środka przełamania fizycznej przeszkody. Znajduje go w niezwykłym darze Kasandry, dla której nie istnieją ani granice czasu, ani przestrzeni. W jej wizjach prorockich pałac odsłania swoje tajemnice – i to w potrójnym wymiarze czasowym: przeszłości, terażniejszości i przyszłości.

W wymiarze czasu przeszłego pałac ukazuje się jako miejsce, gdzie dokonała się straszliwa uczta Tyestesesa (w. 1091–1093), a jeszcze wcześniej cudzołóstwo Tyestesesa z Aeropą, które jest nazwane przez Kasandrę pierwszą zbrodnią – πρώταρχον ἄτην (w. 1192) w rodzie Atrydów, za którą poszły następne. Pałac, który dotąd nazywany był domem Atrydów, dzięki rewelacjom Kasandry odsłania swoje prawdziwe oblicze: jest to dom znieawidzony przez bogów, rzeźnia dla ludzi, w której dokonano wielu mordów na najbliższych (w. 1091–1093):

μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα  
αὐτόφωνα κακὰ καρατόμα,  
ἀνδροσφαγέιον καὶ πεδορραντήριον.

W wymiarze czasu terażniejszego pałac ukazany jest jako miejsce naznaczone zbrodniami przeszłości, pełne śladów dawnych występków – κακῶν... τῶν πάλαι πεπραγμένων (w. 1185). Jest to przestrzeń opanowana przez Erynie, boginie zemsty, których chór nigdy jej nie opuszcza (w. 1186–1187):

<sup>9</sup> πόρος – droga, droga morska, przeprawa, wyprawa, podróż.

<sup>10</sup> Zob. G. Thomson. *Aischylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*. Przeł. A. Dębicki. Warszawa 1956 s. 267; H. D. F. Kitto. *Greek Tragedy: A Literary Study*. New York 1954 s. 79.

<sup>11</sup> Zob. Reinhardt, dz. cyt. s. 91.

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' ὀδοῦτ' ἐκλείπει χορὸς  
σὺμφθογγος οὐκ εὐφανος·

Gromada zuchwałych Furií, pijanych ludzką krwią, przebywa ciągle w domu królewskim i śpiewa swój hymn o pierwszej zbrodni w rodzinie, opanowawszy komnaty (w. 1191–1192):

ὕμνοῦσι δ' ἔμνον δόμασιν προσήμεναι  
πρώταρχον ἀτην·

Dzięki nadzwyczajnym zdolnościom Kasandry poeta nie tylko umożliwia widzowi przeniknięcie murów pałacu Atrydów, ale również ukazuje jego zbrodnicze oblicze. Jego wnętrze, jak widzieliśmy, od początku sztuki nacechowane tajemniczością, teraz ujawnia straszliwą rzeczywistość i przemawia głosem krwawej przeszłości. Jeśli uświadomimy sobie, że za każdym razem, gdy w wizjach Kasandry jest mowa o pałacu, pojawiają się obrazy krwi i zbrodni: w. 1309: φόνον δόμοι πνέουσιν αἵματοσταγῆ; w. 1093: ἀνδροσφαγεῖον; w. 1189: βρότειον αἶμα; w. 1092: αὐτόφωνα κακὰ καρατόμα, nie może nas dziwić, że na powitanie Agamemnona, syna Atreusa przestrzeń pałacu została symbolicznie przedstawiona przez purpurę – kolor krwi i śmierci również w tradycji greckiej<sup>12</sup>.

Przemiana domu królewskiego w przestrzeń napiętnowaną zbrodnią, jaka dokonywa się w utworze dzięki wizjom Kasandry, jest przez poetę szczególnie mocno podkreślona w stichomitii prorokini z chórem pod koniec całej tej sceny. Oto branka trojańska zbliża się do drzwi pałacu i nagle wydaje okrzyk zgrozy (w. 1307): φεῦ φεῦ! Zdziwiony chór pyta się o przyczynę jej nagłego przerażenia (wm 1308 i nn.):

XO. τί τοῦτ' ἔφευξας; εἴ τι μὴ φρενῶν στύγος.  
KA. φόνον δόμοι πνέουσιν αἵματοσταγῆ.  
XO. καὶ πῶς; τόδ' ὄζει θυμάτων ἐφεστίων.  
KA. ὁμοῖος ἀτμός ὥσπερ ἐκ τάφου πρέπει.  
XO. οὐ Σύριον ἀγλαΐσμα δόμασιν λέγεις.

Trudno o bardziej wymowne skonstrastowanie dwu różnych spojrzeń na tę samą rzeczywistość. To, co dla chóru jest zapachem kadzideł palonych przy domowym ognisku (θυμάτων ἐφεστίων) dla Kasandry jest wonią krwawego mordu i wyziewem grobowym. Nie można tu nie przypomnieć, że Agamemnon także widział w budynku, do którego miał wejść, przede wszystkim ciepło ogniska domowego (por. w. 851: νῦν δ' ἔς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφεστίους ἔλθῶν). Natomiast Kasandra, która przenika głębiej i odrzuca pozory, zbliżając się do drzwi pałacu wita je jako wrota Hadesu (w. 1291: "Αἰδοῦ πύλας δὴ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω). Publiczność teatru nie oglądając na własne oczy wnętrza pałacu Atrydów, dzięki wizjom Kasandry i poprzez jej

<sup>12</sup> Zob. np. Homerus. E 83, II 334, Y 477, P 361.

przeżycia (lęku i grozy) poznaje je lepiej i głębiej niż przy percepcji bezpośredniej. Sugestywna siła poetyckiego słowa, cechująca wypowiedzi prorokini, oraz jej osobiste wewnętrzne zaangażowanie, które tę siłę intensyfikuje, pozwalają widzowi w pełni odczuć grozę świata zamkniętego w murach pałacu królewskiego. Straszliwa przeszłość przywołana przez Kasandrę nie jest tylko przeszłością, lecz trwa w czasie teraźniejszym. Wskazuje na to forma użytych czasowników: ἐκλείπει (w. 1186), μένει (w. 1189), ὕμνοῦσι (1191).

Ta przestrzeń wypełniona cieniami starych zbrodni i postaciami bogiń zemsty, erynii, wkrótce stanie się miejscem nowego występku. Dowiadujemy się o tym najpierw również dzięki Kasandrze (w. 1101–1103)

τί τόδε νέον ἄχος μέγα,  
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν  
ἄφερτον

Ukazany w wizjach Kasandry obraz zabójstwa Agamemnona wyprzedza czasowo samo zdarzenie, lecz przedstawiony w formach czasu teraźniejszego ukazuje się niemal jako relacja współczesna. W tych relacjach przestrzeń poddana zostaje dokładniejszej specyfikacji. Morderstwo dokonuje się w łaźni w wannie wypełnionej wodą (por. w. 1127–1128: ἐν ἐνύδρῳι τεύχει i λέβητος oraz w. 1109: λουτροῖσι). Ta konkretyzacja służy silniejszemu zaakcentowaniu podstępny, jakim posłużyli się mordercy króla.

Gdy Kasandra zniknie w drzwiach pałacu, poeta znajdzie inny sposób przedostania się przez zasłonę murów. Widz słyszy śmiertelny okrzyk mordowanego króla, powtórzony dwukrotnie (w. 1341 i 1354). Ten sygnał akustyczny uobecnia krwawe zdarzenie, mające miejsce w niewidzialnej przestrzeni, a jednocześnie zaznacza dystans dzielący chór na orchesterze i Agamemnona w pałacu.

Dyskusja starców na temat sposobu zbadania sprawy wnosi problem konieczności przełamania granic dzielących dwie przestrzenie. Mogłoby nim być wdarcie się do pałacu przez wyważenie drzwi. Do takiej konkluzji, jak się wydaje, dochodzi koryfeusz (por. w. 1370–1371). Byłoby to jednak zbyt śmiałe wkroczenie chóru do akcji. Dlatego poeta zdecydował się na inne rozwiązanie. W chwili gdy starcy zbliżają się do pałacu, otwiera się brama centralna i na ekkyklemacie wysuwa się wewnątrz pałacu, a w jego centrum stoi Klitajmestra nad zamordowanymi Agamemnonem i Kasandrą. Miejsce zbrodni ukazuje się oczom widza. Przestrzeń dotąd tylko przywoływana wkracza w rzeczywistość sceniczną i staje się jej centralnym punktem, wokół którego będą koncentrowały się wypowiedzi osób działających i chóru. Świat Klitajmestry ukazuje się już bez osłony. Oto wewnątrz pałacu, w którym Klitajmestra zdradzała swego męża z Ajgistosem. Tu knuła swoje zbrodnicze plany, tu dokonała mordu.

Wnętrze pałacu ukazane jako miejsce zbrodni rodowych i jako świat Klitajmestry nie wyczerpuje wszystkich znaczeń tej przestrzeni. W kommo-

sie bowiem dowiadujemy się, że pałac Atrydów jest siedzibą demona zemsty rodowej, Alastora, który wziął go w swe posiadanie (w. 1478):

δαίμον, ὃς ἐπιτίθει δόμοισι...

Lecz i to nie jest jeszcze odpowiedź ostateczna na pytanie o znaczenie tego miejsca, ponieważ za wszystkim jako ostateczna przyczyna stoi Zeus, sprawca wszystkiego – παναίτιος πανεργέτης (w. 1486). A zatem dom Atrydów jest i przestrzenią znaczoną zbrodnią i miejscem, w którym dokonywa się Zeusowa sprawiedliwość. Tu Sprawiedliwość-Dike przywiodła najmłodszego syna Tyestesa, Ajgistosa, by spełnił przekleństwo rzucone na ród Plejstenidów (por. w. 1577–1611). Mimo dokonania tej zemsty dom Atrydów nie został jednak uwolniony od krwawego demona i pytanie chóru: τίς ἄν γονᾶν ἀραιὸν ἐκβάλαι δόμων (w. 1565) nie traci na aktualności nawet wtedy, gdy w ostatnich słowach Klitajmestra zapewnia, że ona z Ajgistosem zaprowadzi w domu ład (w. 1672–1673): ἐγὼ καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωματίων καλῶς.

Z tego, co powiedzieliśmy na temat domu Atrydów i jego znaczeniowych konotacji w sztuce, wynika, że jest on nie tylko tłem dla akcji dziejącej się na scenie, lecz także przestrzenią, w której mają miejsce zdarzenia najbardziej istotne dla całości trylogii. Podstawowe zagadnienia z nim związane, które chór wyraża w słowach: γονᾶν ἀραιὸν ἐκβαλεῖν δόμων; (w. 1565), a Klitajmestra: μανίας μελάθρων ἀλληλοφόνους ἀφελεῖν (w. 1575–1576), są bowiem jednocześnie głównym problemem całej *Oresteii*.

Ajschylos – jak widzieliśmy – rozszerza przestrzeń sceniczną poza jej wizualne granice przez włączenie do gry niewidzialnego dla widza wnętrza pałacu Atrydów. W *Agamemnonie* mamy jeszcze inny sposób powiększenia tej przestrzeni o obszary przyległe, lecz niewidoczne. Sposobem tym jest ogień i towarzyszące mu słowa chóru. Przykład tego rodzaju techniki znajdujemy w parodosie. Chór starców w pewnym momencie zwraca uwagę widza na płonące na ołtarzach ognie (w. 88–91):

πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων.  
ὑπάτων, χθονίων,  
τῶν τε θιγαίων τῶν τ' ἀγοραίων,  
βωμοὶ δάροισι φλέγονται.

Niewątpliwie, w rzeczywistości ognie te mogły płonąć tylko przed pałacem, w miejscu akcji, ale słowa chóru każą wyobraźni widza wybiec poza granice sceny i widzieć je na ołtarzach wszystkich bóstw miasta. Jak sugerują słowa dalszej wypowiedzi starców, przestrzeń miasta przywołana na scenę jest potraktowana dynamicznie, ponieważ ognie pojawiają się w coraz to innych miejscach, a podsycane oliwą z domu królewskiego sięgają nieba (w. 92–96):

ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης  
 λαμπάς ἀνίσχει  
 φαρμασσομένη χρίματος ἄγνου  
 μαλακαῖος ἀδόλοισι παρηγορίαις  
 πελανῶν μυχόθεν βασιλείων.

To poszerzenie przestrzeni scenicznej było, oczywiście, potrzebne poëcie dla zaznaczenia, że wieść o upadku Troi, która jest przyczyną składania dziękczynnych ofiar, to nie tylko sprawa domu królewskiego, lecz całego miasta Argos. Płonące na ołtarzach ognie są w świadomości teatralnej poety znakami dobrej nowiny ogarniającej szybko obszar całego miasta (por. w. 475–476: πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου πόλιν διήκει θοᾷ βᾶξις).

O ile pewna część dramatu rozgrywa się na scenie, na oczach widza, to pozostała ma miejsce w przestrzeni bardziej odległej, która może być przywołana słowem lub znakiem teatralnym. W *Agamemnonie* obszary przestrzeni odległej i niewidzialnej odgrywają niezwykle istotną rolę ze względu na jego rozbudowany makrokosmos teatralny. Wiele zdarzeń bardzo ważnych dla sztuki rozgrywa się w miejscach dalekich i mogą one wkroczyć na scenę jedynie poprzez relacje słowne. Na początku tych rozważań powiedzieliśmy, że scena teatru antycznego nie była przestrzenią zamkniętą, pudełkową, lecz otwartą<sup>13</sup>, pozwalającą na naturalny kontakt z innymi przestrzeniami. I tak już w pierwszych wierszach prologu strażnik powiększa przestrzeń sceniczną przez sam fakt, że znajduje się na dachu pałacu (w. 2–3: κοιμώμενος στέγαις Ἀτρείδων), skąd padają jego słowa. Wymiar pionowy tej przestrzeni jest podkreślony jednak o wiele bardziej przez wzmiankę o gwiazdach świecących wśród ciemnej nocy (w. 4: ἄστρων... νυκτέρων ὀμήγουσιν) i eterze, w którym się one znajdują (por. w. 6). Zaraz potem poeta kieruje oczy wyobraźni widza w odległą przestrzeń, ku Troi, skąd strażnik wypatruje znaku o zdobyciu miasta. Od tego czasu rzeczywistość teatralna dramatu będzie miała przez długi okres, bo aż do przybycia Agamemnona (tj. w. 810), dwa różne miejsca akcji w szerokim znaczeniu: przestrzeń sceniczną i przestrzeń daleką zdarzeń związanych z wyprawą trojańską Atrydów. Pierwsza z nich będzie potraktowana instrumentalnie jako zwierciadło, w którym znajdować będzie odbicie świat zdarzeń związanych z osobą Agamemnona. Czasem podkreśla się, że bohater tytułowy naszej tragedii jest obecny na scenie jedynie przez krótki czas. Oczywiście, jest to prawdziwe, jeżeli mamy na uwadze jego obecność fizyczną, jego obecność w mikrokosmosie scenicznym. Jednak jest on stale obecny w rzeczywistości teatralnej. On sam i świat jego czynów jest bowiem punktem centralnym, na który skierowane są oczy chóru i osób działających. Ponieważ przez długi czas jest on

<sup>13</sup> Na temat tego pojęcia zob. V. Klotz. *Geschlossene und offene Form in Drama*. München 1969.



poza miejscem akcji (intrygi) wyznaczonym przestrzenią sceniczną, stąd rodzi się konieczność ustawicznego przywoływania przestrzeni odległych związanych z jego światem. Ta przestrzeń nie ma określonego kształtu, bo poecie nie chodzi tu o efekty plastyczne. Jest ona natomiast nasycona zdarzeniami.

Przestrzeń trojańska, przywołana w w. 9 jedynie hasłem topograficznym, wkracza następnie w rzeczywistość sceniczną poprzez ognisty sygnał (w. 22). Alternacja ciemnej nocy i nagłego triumfu ognia płonącego stosu symbolizuje dynamizm, z jakim rzeczywistość trojańska wdziera się w świat argejski, wyrывая go z nużącego wyczekiwania. Opis drogi ognistego znaku (lampadodromia), który daje Klitajmestra (w. 281–316), konkretyzuje przestrzeń dzielącą Argos i Troję nadając jej uchwytny kształt. Nie jest to już pustka, nad którą świecą jedynie gwiazdy, lecz przestrzeń wypełniona morzem, jeziorami, zatokami, wyspami i szczytami gór, na których płoną sygnałne ogniska. Zostaje niejako utworzony pomost między dwoma odległymi punktami: Troją i miastem Argos, między światem Agamemnona i światem Klitajmestry. Opis drogi, którą biegnie zwiastun ognisty, jest tak nasycony blaskiem, jasnością i ogniem na skutek niezwykłego nagromadzenia słów z tego kręgu semantycznego<sup>14</sup>, że odnosi się wrażenie, iż to nie tylko sygnał świetlny dociera do Argos, lecz ogień płonącego grodu Priama. Ta żywiołowa siła ognia niesie ze sobą nie tylko wiadomość o zwycięstwie, lecz wnosi na scenę cały świat zdarzeń trojańskich. Tak musiał czuć sam poeta, jeżeli w chwilę potem, wbrew wszelkiemu fizycznemu prawdopodobieństwu, każe Klitajmestrze opowiadać o tym, co się dzieje w zdobytym grodzie. A jest to znowu relacja tak sugestywna, że odnosi się wrażenie, jakby bohaterka opisywała rzeczywistość oglądaną na własne oczy. Tym razem jednak przestrzeń przywołana zostaje wypełniona nie szczegółami topograficznymi, lecz zdarzeniami. Oczyma wyobraźni widzimy ciała poległych Trojańczyków, nad którymi płaczą najbliżsi: żony oplakują mężów, siostry – braci, dzieci – swych ojców. Wszyscy, którzy uratowali życie, stali się niewolnikami. Wokół słychać płacz i lament (w. 324–329). Widzimy również zwycięzców, którzy posilają się znalezionymi wśród ruin zapasami, szukają w ocalałych domach miejsca na spoczynek, by nie spać już – jak dotąd – w deszczu i zimnie (w. 330–337). To opowiadanie Klitajmestry, mające charakter typowej relacji współczesnej ze zdarzeń spoza miejsca akcji, zawsze budziło wśród uczonych wiele wątpliwości<sup>15</sup>. Zarzucano Ajschylosowi nieliczenie się z wymogami prawdopodo-

<sup>14</sup> λαμπρόν σέλας (281), φρυκτός δὲ φρυκτόν (282), πυρός (282), πανόν (283), λαμπάδος (287), χρυσοφεγγές (288), ἥλιος (288), σέλας (289), φῶς (292), σημαίνει (293), πυρί (295), λαμπάς (296), φαιδρῶς σελήνης (298), πυρός (299), φάος (300 i 302), πυρός (304), ἀνδαιόντες (305), φλογός (306), ἤλέγονσαν (308), φάος (311), πυρός (311), λαμπαδηφόρων (312).

<sup>15</sup> Przedstawia je E. Fraenkel w swoim komentarzu: *Aeschylus. Agamemnon*. Ed. with Commentary by E. Fraenkel. T. II. Oxford 1950 s. 182–184.

bieństwa oraz stosowanie „naiwnej techniki dramatycznej”<sup>16</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Klitajmestra nie mogła widzieć tego, co działo się w Troi po zdobyciu jej przez Achajów. Nie ulega też chyba wątpliwości, że poeta także zdawał sobie z tego doskonale sprawę, co sygnalizuje chociażby słowem οἴμαι (w. 321) zaraz na początku wypowiedzi Klitajmestry. Musimy po prostu przyjąć, że Ajschylos świadomie rezygnuje z prawdopodobieństwa fizycznego na rzecz prawdopodobieństwa psychologicznego. Królowa podejmuje się zadania opisu sytuacji w zdobytym mieście na prośbę chóru, który porwany jej poprzednim opisem lampadodromii zapomina o ograniczeniach fizycznych i domaga się rzeczy niemożliwej: kontynuacji tego opowiadania (w. 318–319):

λόγους δ' ἀκούσαι τοῦσδε κάποθαυμάσαι  
διηνεκῶς θέλωμ' ἄν, οὓς λέγεις, πάλιν.

Jest to rzecz obiektywnie niemożliwa, ale – jak wynika z przytoczonych słów – chór wcale tak nie sądzi. On domaga się od królowej, by o zwycięstwie trojańskim opowiedziała „od początku do końca” – διηνεκῶς, ponieważ chciałby „znowu słyszeć i podziwiać jej słowa”. Bardzo ważny jest tu czasownik ἀποθαυμάσαι, ponieważ wskazuje na odczucia subiektywne chóru, który tak się zachwyił pierwszym opowiadaniem królowej, że zapomina o nieprawdopodobieństwie tego, czego żąda. O tym, iż starcy zostali oczarowani pierwszą relacją Klitajmestry świadczy również fakt, że na później odkładają modły dziękczynne należne bogom (por. w. 317: θεοῖς μὲν αὖθις... προσεύξομαι – ‘do bogów później zwróć się z modlitwą’).

Magia słów wspaniałego opisu przelamuje więc fizyczne granice przestrzeni i przenosi starców, Klitajmestrę i widzów do zdobytego miasta. Οἷα ἄν γένοιτο, jak określa Fraenkel relacjonowaną sytuację<sup>17</sup>, wkracza w rzeczywistość sceniczną na prawach τὰ γινόμενα. F. Dürrenmatt w jednym ze swych artykułów pisze:

Trzeba przy tym pamiętać, że miejsce dramatu na scenie nie istnieje, chociażby nawet dekoracja była najbardziej szczegółowa, lecz powstać musi dopiero przez grę. Jedno słowo – i jesteśmy w Wenecji, znów jedno słowo tylko – jesteśmy w Tower. Wyobraźnia widza potrzebuje drobnej zaledwie pomocy<sup>18</sup>.

Opowiadania Klitajmestry przez swą poetyckość i wielką plastyczność są tak sugestywne, że widz musi je odbierać mimo woli jako opis tego, co rzekomo rzeczywiście dzieje się w Troi. Poeta świadomie rezygnuje tu z prawdopodobieństwa realnego na rzecz prawdopodobieństwa psychologicznego (za-

<sup>16</sup> Np. U. Wilamowitz-Moellendorff. *Griechische Tragoedien*. Bd. 2.: *Orestie*. Berlin 1904<sup>4</sup> s. 32 i n. oraz *Interpretationen*. Berlin 1914 s. 167 i n.

<sup>17</sup> Jw. s. 186.

<sup>18</sup> F. Dürrenmatt. *Problemy teatru*. Przełożył W. Wirpsza „Dialog” 1961 nr 9 s. 119.

fascynowanie chóru sugestywnym słowem), ponieważ zależy mu, by w rzeczywistość sceniczną wprowadzić rzeczywistość wojny trojańskiej.

Zapytajmy teraz, dlaczego Ajschylosowi tak bardzo zależy na przywołaniu i unaocznieniu tej odległej rzeczywistości świata Agamemnona? Odpowiedź jest prosta. Poeta musi ciągle przywoływać te oddalone wydarzenia, ponieważ świat czynów Agamemnona jest fundamentem, na którym wznosi on konstrukcję prymarnych znaczeń utworu. Ograniczenia techniczne sceny teatru ateńskiego nie pozwalały na ukazywanie akcji równoczesnych, dlatego poeta korzysta ze środka, jakim jest słowo poetyckie, mobilizujące wyobraźnię widza w najwyższym stopniu. Ta konieczność reżygnacji ze scen przedstawionych *ad oculos* na rzecz wizji wywołanych słowami postaci, naszym zdaniem wnosi do sztuki wiele korzyści. Przywołane tylko słowem walki, rzezie, pożary, jęki, płacze bardziej przemawiają niż ich ewentualna inscenizacja, jako że dają możliwość głębszych odczuć w zależności od wyczucia widza i jego własnych doświadczeń. Ponadto nakładają się bezpośrednio na rzeczywistość sceniczną, w której panuje radosne uniesienie, wywołane sygnałem świetlnym zwiastującym zwycięstwo. W ten sposób powstaje naturalna okazja do refleksji na temat ceny odniesionego zwycięstwa.

Przywołana przestrzeń trojańska, wypełniona znaczącymi zdarzeniami, pod koniec relacji (w. 338–347) zostaje ukazana jako miejsce mogące stać się zgubną zasadzką dla zwycięzców. Jeśli bowiem znajdujące się tam świątynie i posągi bogów zostaną zniszczone, a sami bogowie znieważeni, wówczas zwycięstwo może przemienić się w klęskę. Przywołana przestrzeń trojańska jest więc nie tylko miejscem zwycięstwa, ale także miejscem śmierci, bólu i jęków zwyciężonych, a może też stać się zgubną pułapką dla Achajów.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę nad techniką, jaką posłużył się tu Ajschylos dla wprowadzenia na scenę zdarzeń odległych. Zwykle w tragedii greckiej dla poinformowania widza o tym, co dzieje się w przestrzeni pozasceniczej, posługiwano się opowiadaniem zwiastuna lub jego substytutem, czyli tak zwaną *θήσις ἀγγελική*<sup>19</sup>. Tego rodzaju mowy występują już w najstarszej z zachowanej tragedii greckiej, w *Persach* (np. w. 302–330). Mowy gońców mają charakter epicki bez względu na to, czy wypowiada je zwiastun, czy też osoba działająca<sup>20</sup>. Przemówienie Klitajmestry z I epeizodionu, przedstawiające obraz zdobytego miasta, nie ma charakteru takiej *θήσις ἀγγελική*. Podstawowa różnica polega na tym, że mowa gońca prezentuje zdarzenia, które już się odbyły, gdy tymczasem przemówienie Klitajmestry jest relacją ukazującą sytuację w zdobytej Troi jako teraźniejszość, w procesie dziania się, i ma charakter relacji współczesnej, bezpośredniej. Najbliż-

<sup>19</sup> Zob. L. di Gregorio. *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*. Milano 1967; Bremer, dz. cyt. s. 29 i nn.

<sup>20</sup> Zob. T. Zieliński. *Sofokles i jego twórczość tragiczna*. Kraków 1928 s. 68.

szą analogię tej techniki przywoływania i uobecniania na scenie zdarzeń odległych znajdujemy w *Błagalnicach*, gdzie słowami Danaosa poeta w relacji bezpośredniej kreuje akcję lądowania Ajschyliadów u wybrzeży argejskich (Sup 710–733). Tak w *Błagalnicach*, jak i w *Agamemnonie* nie chodzi o opowiedzenie tego, co już się stało, lecz o stworzenie wrażenia o istnieniu akcji w oddalonym przestrzeni, czasowo równoległej do rzeczywistej akcji scenicznej. Różnica między tymi dwoma przywoływaniami przestrzeni pozasцениcznej polega na tym, że w *Błagalnicach* odległość dzieląca miejsce akcji na scenie od miejsca akcji kreowanej słowem jest pokonana zasięgiem wzroku Danaosa, który lądowanie wrogiemu statku widzi ze swej strażnicy (por. w. 713–714: *ἰκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπόσκοπῆς ὄρω τὸ πλοῖον*), natomiast w *Agamemnonie*, ze względu na olbrzymi dystans przestrzenny, poeta musi szukać innego sposobu uzasadnienia wizji sytuacji w zdobytym mieście. Jest nim narzucenie przekonania, że zdarzenia możliwe są zdarzeniami rzeczywistymi. Zafascynowanie chóru pięknem opisu drogi ognia tworzy umotywowane psychologicznie przejście do kolejnej pozornej relacji współczesnej.

Zastosowana tu przez Ajschylosa technika naszym zdaniem nie jest nie tylko naiwna, lecz zasługuje na najwyższe uznanie. Dzięki niej bowiem dramat zyskuje możliwość przedstawienia nie tylko prostego następstwa zdarzeń, lecz również ich paralelizmu. Stworzona zostaje możliwość dramaturgii symultanicznej, która pozwala na bezpośrednią konfrontację dwu oddalonych światów: świata Agamemnona ze światem Klitajmestry. Symultaniczny układ akcji Agamemnona i Klitajmestry sprawia, że uzyskują one względem siebie moc wyjaśniającą. Powstaje jeszcze jeden typ naturalnego komentarza, jeszcze jedno piętrowie interpretacji. Dwa światy, dwie rzeczywistości: teatralna i sceniczna, w prologu jeszcze bardzo odległe od siebie i związane jedynie wyczekiwaniem strażnika, w pierwszym epeizodionie spotykają się ze sobą niemal bezpośrednio. Ponadto poeta każe patrzeć na działania Agamemnona oczyma Klitajmestry, „Gniewu podstępного, pamiętającego o zemście za krzywdę dziecka” (por. w. 155). W jej usta wkłada ostrzeżenia pod adresem zdobywców, by uszanowali bogów i ich świątynie. Tego rodzaju wypowiedzi moralizatorskie poeci tragiczni wkładają zwykle w usta chóru. Jeśli tym razem Ajschylos to ostrzeżenie powierza Klitajmestrze, czyni to z dwu powodów<sup>21</sup>: a) ponieważ chce dać wyraz obawom Klitajmestry o szczęśliwy powrót Agamemnona<sup>22</sup>, by sama mogła dokonać zemsty, b) ponieważ ostrzeżenie z jej ust ma większą wymowę, jako że słyszymy je z ust tej, która wkrótce wymierzy karę.

<sup>21</sup> Inaczej motywy postępowania ocenia S. Srebrny, który twierdzi, że „Klitajmestra chciałaby, żeby Agamemnon zginął, zanim powróci do domu...” (*Wort und Gedanke bei Aischylos*. Wrocław 1964 s. 38). Jest to jednak sprzeczne i z charakterem bohaterki, i z jej własnymi słowami w scenie po zabójstwie (w. 1377–1378).

<sup>22</sup> Por. Méautis, dz. cyt. s. 147–148; Kitto. *Form and Meaning in Drama*. Methuen–London 1960 s. 9–10.

Przestrzeń trojańska przywołana poetyckim słowem i znakiem teatralnym ognistego sygnału będzie odtąd stale obecna na scenie. I tak w I stasimonie gród Priama ukazany jest jako miejsce, w którym dokonała się sprawiedliwość Zeusowa. Tu Parys poniósł karę za pogwałcenie praw gościnności, gdy Zeus zarzucił na baszty Ilionu sieć zagłady (w. 355–366). W tej samej pieśni chóru, lecz nieco dalej, przestrzeń trojańska odśłania swe inne oblicze. Tym razem jest to straszne pole działania Aresa, boga wojny, który jak wekslarz wymienia ciała ludzkie biorąc żywych ludzi a oddając ich prochy (w. 437–444). Jest to także miejsce, które stało się grobem dla wielu rycerzy achajskich, poległych pod murami Troi (w. 452–455):

οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος  
θήκας Ἰλιάδος γᾶς  
εὐμορφοὶ κατέχουσιν· ἐχ-  
θρὰ δ' ἔχοντας ἐκρούφεν.

Jest to drugi aspekt rzeczywistości wojny trojańskiej, odmienny od pierwszego – spontanicznej radości ze zwycięstwa. O ile pierwszy – radosny i triumfalny – skłaniał starców do emocjonalnego akceptowania wszystkich wieści spod Troi, to drugi zmusza ich do zajęcia postawy diametralnie odmiennej. Chór przerażony wnioskami, do jakich doszedł w swojej refleksji nad głębszym sensem wyprawy trojańskiej (por. szczególnie w. 456–474), staje się sceptyczny i nie wierzy już nawet w prawdziwość wieści o upadku Troi (por. w. 478: εἰ δ' ἐτήτυμος, τίς οἶδεν, ἤτι θεῖόν ἐστί πηι ψῦδος). Obecne wątpliwości starców argejskich potwierdzają słuszność interpretacji, że w scenie z Klitajmestrą kierowali się emocją, a dopiero głębsza refleksja pozwala im się wyrwać ze świata narzuconego ich wyobraźni przez opowiadanie królowej. Widz w tym momencie też może przeżywać rozterkę i pytać, czy odległa rzeczywistość zdarzeń trojańskich nie jest jedynie ułudą wywołaną pragnieniami Klitajmestry (por. w. 485: ὁ θῆλος ἔρος) – jak ironicznie mówi chór. Ta chwila zwątpienia pojawia się tuż przed przybyciem herolda, stanowiąc motywację dla wprowadzenia go do akcji.

Herold przybywa od strony morza (por. w. 493: ἀπ' ἀκτῆς), a więc z przestrzeni związanej z osobą Agamemnona. Z nim ponownie na scenę wkracza rzeczywistość trojańska. Lecz pierwsze jego słowa aktywizują przestrzeń sceniczną. To nie jest już tylko zwykłe miejsce przed pałacem Atrydów, lecz część ojczystego kraju, za którym tęsknili wojownicy achajscy, a wśród nich również i herold. To ziemia, nad którą panuje Zeus, a Apollon jest jej, życzliwy. Tu znajdują się bogowie miasta, Hermes, opiekun heroldów oraz herosi życzliwi dla powracających z wyprawy (w. 503–517). Pałac królewski wraz z posągami bogów jest jeszcze symbolem ciepła ogniska domowego (por. w. 518: φίλαι στέγαι). Rzeczywistość argejska w przemówieniu herolda otrzymuje wyidealizowane oblicze. Lecz ten obraz zostaje zaraz skorygowany przez chór, który wyraźnie daje do zrozumienia, że należy raczej

płakać niż się cieszyć (por. w. 546–550). Heroldowe wyobrażenia o rzeczywistości argejskiej, pochodzące sprzed dziesięciu lat, są już nieaktualne. Mamy tu potwierdzenie słów strażnika, że dom królewski nie jest taki jakim był wcześniej (w. 18–19). Na tło tego wyidealizowanego obrazu świata argejskiego rzuca poeta czarny cień nieszczęść i cierpień, doznawanych przez Danaów pod Troją. Rzeczywistość trojańska najpierw wkracza we wspomnieniach herolda o zarazie zesłanej przez Apollona na wojska znajdujące się nad Skamandrem (w. 509–510), by potem w drugim przemówieniu (w. 552–582) znaleźć pełny obraz w opisie wszelkiego zła, jakie spadało na wojsko i na morzu, i na lądzie. Tu przestrzeń przywołana ulega poszerzeniu o obszary morza, które przebywali Achajowie ściśnieni na małych pokładach okrętów (w. 555–557), o obszary obozu rozłożonego pod murami Troi, gdzie nękały ich wszystkie możliwe nieszczęścia: zimno i gorąco, wilgoć i skwar, śniegi i deszcze (w. 558–567). Te nowe przestrzenie są potrzebne do ukazania drugiej strony wyprawy trojańskiej – strony negatywnej. Powiększenie przestrzeni jest zatem konsekwencją powiększenia znaczeń zdarzenia dramatycznego, centralnego w rzeczywistości poetyckiej pierwszej części sztuki, jakim jest wyprawa Atrydów. Wyprawa ta zostaje ukazana jako triumf, ale okupiony cierpieniami i nieszczęściami jej uczestników. Z tych samych powodów w swym trzecim przemówieniu herold przywołuje obraz rozszalonego morza, w którego odmętach giną ludzie i toną rozbite statki (w. 648–670). Ta przestrzeń najpierw jest ukazana w porze nocnej, kiedy to żywioły ognia i wody sprzysięgły się na zgubę wojska Argejczyków a trackie wiatry, olbrzymie fale i rozszalała burza rozpedziły statki i rozbiły je. Potem zaś oglądamy to samo miejsce nocnego dramatu o wschodzie słońca, gdy „morze egejskie zakwitło trupami mężów i szczątkami okrętów” (w. 657–660):

ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος,  
 ὄρωμεν ἀνθούων πέλαγος Αἰγαίου νεκροῖς  
 ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις.

Temat burzy morskiej, zaczerpnięty z eposu cyklicznego (najprawdopodobniej z *Nostoi*), został przez Ajschylosa wykorzystany dla poetyckiego przedstawienia, jak „zwycięstwo tak wymownie chwalone okazuje się klęską bez precedensu, a okryty chwałą Agamemnon przyprowadza w sumie jeden tylko okręt”<sup>23</sup>. O ile w prologu i w I epeizodionie znaki teatralne ognia (w. 22: ὦ χαῖρε, λαμπήρ κτλ. i w. 311: φάος... πυρός) wnosily ze sobą radość ze zwycięstwa, to światło słoneczne (w. 658: λαμπρὸν ἡλίου φάος) z przemówienia herolda ukazuje przestrzeń morską usianą znamionami klęski. Jest to przestrzeń przesycona gniewem bogów (por. w. 649: χειμῶν Ἀχαιοῖς οὐκ ἀμύνιτον θεῶν), a światło służy dla odsłonięcia straszliwości skutków tego gniewu.

<sup>23</sup> Reinhardt, dz. cyt. s. 82.

Przestrzeń odległa, przywołana w trzech kolejnych opowiadaniach herolda, obejmuje trzy różne miejsca, w których rozegrały się zdarzenia układające się w pewien rytm i logiczną całość: zburzona Troja – jako miejsce triumfu zwycięzców, pokłady statków i obóz pod Ilionem – jako miejsce ludzkich cierpień i znojów, jakimi zwycięstwo zostało okupione, morze – jako miejsce klęski zwycięskiej armii, klęski znamionującej stosunek bogów do zwycięzców.

Należy także zauważyć, że nie tylko słowa herolda przywołują przestrzeń odległą, ale również samo jego przybycie stanowi „konkretne powiązanie między sceną i przestrzenią pozasceniczną”<sup>24</sup>.

W II stasimonie przestrzeń odległa jest przywołana z tej racji, że chór w swej pieśni powraca do zdarzeń, które poprzedziły wyprawę trojańską. Jesteśmy znowu w grodzie Priama, w którym najpierw odbywają się gody weselne Heleny i Parysa i rozbrzmiewają radosne pieśni, potem jednak to samo miasto staje się miejscem pomsty i kary za znieważenie Zeusa, opiekuna praw gościnności. Miejsce radości i wesela przemienia się w miejsce, w którym rozlegają się jęki żałobne z powodu zagłady całego miasta. W tej pieśni „starodawne miasto Priama” (w. 710) jest przestrzenią, w której dokonała się sprawiedliwość Zeusa a występki Parysa został ukarany, chociaż dopiero po wielu latach (por. w. 699 i nn.)

W tej samej funkcji gród Priama występuje w przemówieniu Agamemnona (w. 810 i nn.). Powraca tu motyw miasta, które dosięgła sprawiedliwa kara za sprawą bogów:

θεοὺς... τοὺς ἔμοι μεταίτιους  
νόστου δικαίων δ' ὦν ἐπραξάμην πόλιν  
Πριάμου· δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοὶ  
κλύοντες ἀνδροθνήτας Ἰλίου ρφθορᾶς  
εἰς αἵματηρὸν τεύχος οὐ διχορροπίως  
ψήφους ἔθεντο· [...]

Powraca też motyw miasta, w którym dokonano straszliwego spustoszenia ogniem i mieczem. Tam, gdzie niegdyś był bogaty gród, jedynie dym się snuje nad jego zgliszczami, które gasnąc zabierają ze sobą ostatnie jego tchnienie. Ate – zagłada uzyskała pełnię życia (w. 818–820):

καπνώϊ δ' ἄλοῦσα νῦν ἔτ' εὐσημος πόλις.  
ἄτης θύελλαι ζῶσι· συνθνήσκουσα δὲ  
σποδὸς προπέμπει πίονας πλοῦτου πνοάς.

Dla podkreślenia straszliwości tego, co działo się w mieście tej pamiętnej nocy, poeta wkłada w usta Agamemnona opis momentu ataku, gdy lud argejski zbrojny w tarcze jak dziki lew przeskoczył mury i dokonał krwawej rzezi (w. 823–828):

<sup>24</sup> Joerden. *Zur Bedeutung* s. 375.

πόλιν διημάθουνεν Ἀργείων δάκος,  
 ἵππου νεοσσός, ἀσιδηστρόφος λεώς,  
 πῆδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·  
 ὑπερθορῶν δὲ πύργον, θημηστῆς λέων  
 ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ·

Przywołanie przestrzeni trojańskiej w przemówieniu Agamemnona ma dwojakie uzasadnienie. Najpierw Troja jawi się jako miejsce, w którym dokonana się boska sprawiedliwość, karząca za występki Parysa. Użyte słowa: δικαίων, δίκας świadczą o tym wyraźnie. Jednocześnie jest to miejsce nowego występkę, nowej straszliwej zbrodni, gdy dla jednej kobiety (w. 823: γυναικὸς οὐνεκα) zostaje doszczętnie zniszczone całe miasto. Wprawdzie osoba przedstawiająca obraz tych zniszczeń pragnie ukazać wspaniałość odniesionego zwycięstwa, lecz poeta tak buduje jej przemówienie, że faktycznie zostają podkreślone właśnie momenty okrucieństwa i nieumiarkowania zwycięzców w ich zemście. Najbardziej wymowne są stwierdzenia, że dzieło zemsty przekroczyło wszelkie granice (por. w. 822–23: ὑπερκόπως ἐπραξάμεσθα), że „z powodu kobiety zwierz argejski stał w proch miasto” (w. 823–24: γυναικὸς οὐνεκα πόλιν διημάθουνεν) oraz że wojsko Achajów jak lew pożerający surowe mięso aż nadto nachleptało się krwi królewskiej (w. 827: ὠθημηστῆς λέων ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ). Musimy pamiętać także, że jeśli z miasta pozostały jedynie popioły, to zostały zniszczone także świątynie i posągi bogów, przed czym ostrzegała wcześniej Klitajmestra, obawiając się, by nie spowodowało to gniewu bogów (w. 338 i nn.).

Inną odległą przestrzenią uobecnioną w sztuce dzięki słowu jest Aulida. Podobnie jak przestrzeń trojańska to miejsce jest także związane z osobą głównego bohatera sztuki, Agamemnona. W Aulidzie bowiem rozstrzyga się los Agamemnona, gdy dokonywa on tragicznego wyboru i decyduje się na złożenie własnej córki dla ratowania zatrzymanej przez Artemidę wyprawy. Ten czyn, zgodnie z przepowiednią Kalchasa, wzbudził „podstępny gniew mszczący się za krzywdę dziecięcą” – φοβερὰ παλίωροτος οἰκονόμος δολία μνάμων Μῆνις τεκνόποινος (w. 154–155). Ten gniew to krwawy duch zemsty rodowej, Alastor, i jednocześnie jego konkretne uosobienie – Klitajmestra. Atryda Agamemnon składając „bezbożną ofiarę” w Aulidzie (w. 151–152 i 219–220) „wprowadził do domu podstępną Ate”, jak później powie Klitajmestra (w. 1523–1524), i sam stał się jej ofiarą jako człowiek napiętnowany występkiem. Splamiony krwią stał się odpowiednim obiektem dla ukarania za zbrodnię swego ojca Atreusa. Przestrzeń Aulidy dlatego musi być przywołana w sztuce jako miejsce, gdzie dokonano się zdarzenie, które rozstrzygnęło o dalszych losach Agamemnona i wywarło decydujący wpływ na postawę jego żony – Klitajmestry. Zabicie Ifigenii będzie przecież dla niej głównym motywem zamordowania męża, gdy ten powróci z wyprawy.



Podobnie jak przestrzeń trojańska również Aulida nie interesuje Ajschylosa pod względem szczegółów topograficznych, lecz jedynie jako miejsce znaczących zdarzeń: zatrzymania floty przez przeciwnie wiatry i złożenia krwawej ofiary z Ifigenii. Przy czym jest rzeczą bardzo interesującą, że opisując te zdarzenia poeta nie ma na względzie ich znaczenia w porządku fizycznym, ponieważ ani słowem nie wspomina o fizycznych skutkach złożonej ofiary, to znaczy o tym, że wiatry ustały i flota mogła wyruszyć w dalszą drogę. Natomiast cała uwaga chóru jest skupiona na skutkach natury religijno-moralnej decyzji naczelnego wodza. Ocena moralna czynu Agamemnona jest tu najistotniejsza i jej chór poświęca całą strofę czwartą swojej pieśni (w. 218). Tu decyzja naczelnego wodza określona jako φρενός... δυσσεβή τροπαίαν ἀναγνον ἀνίερον rozpatrywana jest w kategoriach religijno-moralnych całkowitego braku rozwagi i umiaru (por. τὸ παντότολμον φρονεῖν), a także zgubnego zaślepienia czyli ate (por. w. 222–223). Później Ajschylos nie obdarza swego chóru wiedzą o tym, co nastąpiło po złożeniu ofiary (por. w. 247: τὰ δ' ἐνθεν οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω), lecz każe mu przypomnieć, że wróżby Kalchasa są nieomyślne i muszą się spełnić – τέχνηαι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἀκράντοι (w. 248). Wszystko to dowodzi, że dla Ajschylosa Aulida to nie miejsce jednego z epizodów w wyprawie Achajów, lecz przede wszystkim miejsce, gdzie Agamemnon popełnił zbrodnię i gdzie rozpoczęła się jego tragedia osobista. Aulida jest także miejscem, gdzie ujawnia się wyraźnie działanie sił wyższych, które próbują dać człowiekowi okazję do zastanowienia się nad swym postępowaniem i wybrać drogę właściwą, drogę rozwagi i umiarkowania, tj. sofrosyne, po której Zeus chce prowadzić ludzi śmiertelnych (por. w. 176–177).

Poza przestrzeniami konkretnymi, wyżej opisanymi, w sztuce naszej przywoływane są miejsca bliżej nieokreślone, jak przestworza powietrzne, w których unoszą się orły z parodosu (w. 49 i nn.). Tu na wysokościach ich głośnie krakanie usłyszał jakiś bóg: Apollo, Pan czy Zeus. Jest to przestrzeń akcji porównania, bo orły są obrazem Atrydów skrzywdzonych przez Parysa. Podobnie bliżej nieokreślony charakter ma przestrzeń, w której ma miejsce akcja przypowieści o lewku, ilustrującej, jak występki ma zrazu przyjemną postać, a dopiero z czasem ukazuje swą prawdziwą naturę (w. 716–136). Do tej samej grupy możemy zaliczyć „zadymione chaty” (w. 716–736), w których jaśnieje Dike, oraz „złoczone pałace” (w. 776 i n.), od których Dike odwraca swe oczy.

Dokonana przez nas próba przedstawienia problematyki przestrzeni w *Agamemnonie* prowadzi do kilku wniosków o istotnym znaczeniu dla uchwycenia kształtu teatralnego tego utworu.

1. Przestrzenny wymiar *Agamemnona* wykracza daleko poza wąskie granice tradycyjnego „miejsca akcji”. Pełnia świata przedstawionego nie mieści się w mikrokosmosie scenicznym, ponieważ wiele zdarzeń o podstawowym

znaczeniu dla toku akcji ma miejsce poza sceną. Te właśnie zdarzenia wymagają rozszerzonej przestrzeni.

2. Możemy mówić o trojakiem rodzaju przestrzeni w tej sztuce, wykraczającej poza obszar wizualnie dostępny dla widza. Pierwszą jest przestrzeń bezpośrednio przyległa do sceny, tj. niewidoczne dla oczu publiczności teatralnej wnętrze pałacu Atrydów. Jest to przestrzeń w której rozgrywają się zdarzenia o istotnym znaczeniu dla przebiegu akcji jak i dla sensu całego utworu. Ta przestrzeń ma wyraźne związki z wymiarami czasowymi świata przedstawionego utworu, dlatego w odniesieniu do niej, bardziej niż w jakimkolwiek innym wypadku, jest adekwatne określenie „czasoprzestrzeń”. Komnaty domu Atrydów są bowiem miejscem zbrodni rodowych, od pierwszej z nich określonej jako „protarchos ate” (w. 1192) począwszy, a skończywszy na zemście Orestesa, zapowiedzianej przez Kasandrę i chór. Wnętrze pałacu jest naznaczone zbrodnią i obecnością ducha zemsty, Alastora, lecz równocześnie jest miejscem, w którym pełni się sprawiedliwość z woli samego Zeusa. Nie tylko pałac królewski, którego fronton stanowi tło dla akcji scenicznej, jest włączany do akcji, lecz również miasto Argos ze swymi świątyniami i ołtarzami bóstw. Jest to miejsce ogarnięte radością z racji zwycięstwa nad Troją, lecz także znaczone bólem i jękiem żalobnym nad tymi, którzy polegli w „walce o występłą kobietę”.

Drugim rodzajem przestrzeni przywołanej są obszary odległe, związane z wyprawą trojańską Agamemnona. Konieczność uobecnienia miejsc takich jak Aulida, Troja, morze Egejskie wynika z doniosłości zdarzeń, które się w nich rozegrały, a które w tragiczny sposób zaważyły na losie głównego bohatera sztuki. Te obszary często są uobecniane nie ze względu na wielość powtarzających się w wymiarze czasowym zdarzeń, które się w nich rozegrały, ale ze względu na ciągłe odwoływanie się do nich w pieśniach chóru i wypowiedziach osób działających. Świat wydarzeń trojańskich i aulidzkich szczególnie często występuje w pieśniach chóralnych jako temat manifestacji lirycznych i punkt wyjścia manifestacji refleksyjnych o charakterze religijno-moralnym.

Mówiliśmy także o przestrzeni – bliżej nieokreślonej – zdarzeń akcji metaforycznych, zawartych w porównaniach, parabolach i przenośniach. Na szczególną uwagę zasługuje fakt przywołania przestrzeni niebieskich (w prologu i parodosie) oraz podziemnych (Hades). W ten sposób uobecniona jest w *Agamemnonie* cała przestrzeń sakralna we wszystkich swych trzech poziomach kosmicznych: Nieba, Ziemi i Podziemia.

3. Przestrzeń przywołana makrokosmosu teatralnego podobnie jak i przestrzeń mikrokosmosu scenicznego jest „usakralizowana” także przez obecność bóstw, ujawniającą się w inspiracji działań bohaterów (Zeus inspiruje wyprawę Atrydów), w bezpośredniej interwencji (Artemida w Aulidzie i bogowie zsyłający burzę morską) a także przez obecność w niej ołtarzy, świątyń, składanych ofiar i wróżebnych znaków.

4. W prezentowaniu przestrzeni przywoływanych Ajschylosowi nie chodzi o ich opis ani szczegółowe ukazanie ich topografii. Z wyjątkiem bogatego w szczegóły obszaru mórz i lądów, jakie przebiega sygnał świetlny niosący wiadomość o zdobyciu Troi, przestrzeń uobecniona dzięki słowu nie ma walorów plastycznych. Najczęściej poeta ogranicza się do rzucenia samej nazwy danego miejsca. Przestrzenie te uzyskują rozmiary dopiero dzięki zdarzeniom, które w nich się dzieją. Można to zilustrować na przykładzie relacji Klitajmestry ze zdobytej Troi. Ajschylos nic nie mówi o samym mieście, jego ulicach, placach i domach. Słyszymy jedynie o tym, co dzieje się w grodzie Priama w chwili zajęcia go przez wojska Achajów. Percypując kolejno relacjonowane akcje poszczególnych grup ludzkich, widz tworzy sobie mimowolnie wyobrażenie o przestrzeni potrzebnej dla tych akcji. Mówiąc krótko – przestrzeń przywołana nie jest znaczonea szczegółami topograficznymi, lecz nasycana zdarzeniami. Dzięki temu zdarzenia te uzyskują znaczenia bardziej uniwersalne: jesteśmy w Troi i jednocześnie w każdym innym mieście, w którym cierpią najmniej winni – dzieci i kobiety, w którym zwycięzcy nie oszczędzają niczego, nawet świątyń i posągów bóstw. Ponadto, ponieważ zdarzenia te są odpowiednio zawiązane z działaniami poszczególnych bohaterów, przywołana przestrzeń reprezentuje świat tych postaci. I tak przestrzeń aulidzka i trojańska jest światem Agamemnona, bo wypełniają ją jego czyny i czyny spełniane z jego woli. Wnętrze pałacu Atrydów jest światem Klitajmestry, a następnie, gdy okaże się, że jest ona tylko narzędziem Alastora, jest to świat erynii – bóstw krwawej odplaty.

5. Częste uobecnianie tych samych przestrzeni wiąże się z narastającym sensem dziejących się w nich zdarzeń. Przestrzeń trojańska na przykład najpierw jawi się jako miejsce triumfu, potem jako miejsce okrutnych zmagañ i śmierci wielu bohaterów bezimiennych oraz miejsce grzechu Agamemnona, który tu staje się „winnym krwi wielu”. Dzięki tak częstemu przywoływaniu przestrzeni odległych związanych z głównym bohaterem sztuki, postać Agamemnona, przez długi czas nieobecny w mikrokosmosie scenicznym, staje się bardziej znana dla widza niż nawet sama Klitajmestra, ciągle obecna na scenie.

6. Najczęstszym sposobem uobecniania zdarzeń dziejących się poza sceną jest w tragedii greckiej mowa gońca. W *Agamemnonie* Ajschylos operuje jednak całą gamą innych środków przywoływania nieobecnych przestrzeni. Jeśli bowiem przyjmiemy nawet, że relacja herolda jest relacją posłańca<sup>25</sup>, to jednak relacje Klitajmestry, rewelacje Kasandry i pieśni chóru takiego charakteru nie mają. Dzięki powierzeniu tej funkcji osobom dramatu relacje słowne przestają być opowiadaniem czysto epickimi, ponieważ nabierają dramatyzmu przez fakt, że osoby relacjonujące są same najmocniej zaangażowane

<sup>25</sup> Jak np. Bremer, dz. cyt. s. 33.

zowane w opowiadane zdarzenia. Ile na przykład dramatyzmu tkwi w faktcie, że to właśnie Klitajmestra opowiada o tym, co dzieje się w zdobytej Troi i ostrzega przed zniszczeniem świątyń bogów<sup>26</sup>. Warto tu zauważyć, że jej opowiadanie nie jest wzorowane na eposie cyklicznym<sup>27</sup>, lecz ma swój własny styl. Jest to opowiadanie istniejące w sztuce na prawach relacji współczesnej: królowa mówi o tym, co rzekomo widzi i słyszy sama, a zwycięstwo nad Troją przeżywa jak własne zwycięstwo, bo ono przybliżyła moment spełnienia jej najskrytszych marzeń o zemście. Równie dramatyczne są wizje Kasandry, która przepowiada nie tylko śmierć Agamemnona, lecz także własną. Nie mniejsze jest zaangażowanie chóru rozdartych wewnętrznie starców argejskich, ponieważ cieszą się ze zwycięstwa swego króla, lecz jednocześnie niemal wbrew sobie ujawniają złowróżbny sens zdarzeń trojańskich i aulidzkich. Oni głębiej niż ktokolwiek uczestniczą w tragedii swego władcy przez cały czas rozdarcia między nadzieją a złymi przeczuciami (por. w. 103–104). Jak więc z tego widać, zdarzenia przestrzeni odległych percypujemy nie przez suche opowiadania gońca, lecz przez przeżycia postaci i chóru, co bardzo intensyfikuje siłę sugestywną relacji i ich wymowę dramatyczną.

7. Słowo poetyckie jest tylko jednym ze sposobów uobecniania przestrzeni odległych w *Agamemnonie*, chociaż jest to niewątpliwie środek najważniejszy. Ajschylos posługuje się także znakami akustycznymi i wizualnymi. Zaraz na początku sztuki błysk ognia łączy scenę ze światem trojańskim, a w momencie kulminacyjnym śmiertelny krzyk mordowanego króla tworzy więź między sceną i wnętrzem pałacu. Także w relacjach słownych spotykamy znaki wizualne i akustyczne, które kreują przestrzenie przywołane. I tak ogień przeskakujący z jednej góry na drugą poprzez morza, lądy, wyspy i jeziora jest głównym wyznacznikiem przestrzeni dzielącej Argos i Troję, świat Klitajmestry i świat Agamemnona. Głośny krzyk Atrydów, podobny do krakania orłów (w. 48–49), a sięgający sfer niebieskich, nie tylko poszerza przestrzeń sceniczną, ale włącza świat bogów do akcji sztuki. Trzask włóczy łamanych w boju i wznoszący się kurz bitewny bardziej konkretyzuje miejsce zmagania Danaów i Trojan (w. 63–66). W pierwszym stasimonie głosy wieszczów rozlegające się po domu Menelaosa (w. 138 i nn.) uwydatniają pustkę komnat opuszczonych przez Helenę i samotność porzuconego męża, błądzącego po pałacu. W relacji ze zdobytej Troi głosy zwycięzców oraz lamenty i jęki zwyciężonych wypełniają miejsca zgliszcz i ruin, stając się jedynymi wyznacznikami przestrzeni.

Powiedzieliśmy już wyżej, że ciągłe poszerzanie przestrzeni w *Agamemnonie* jest ściśle związane z rozbudowanym makrokosmosem teatralnym tej sztuki a także z koniecznością nadawania wciąż nowych znaczeń zdarzeniom

<sup>26</sup> Por. Kitto. *Form and Meaning in Drama* s. 10.

<sup>27</sup> Zob. Reinhardt, dz. cyt. s. 88–89.

odległym w czasie i przestrzeni. Zdarzenia te powracając wielokrotnie w konfrontacji ze zmieniającą się rzeczywistością sceniczną uzyskują nowy wymiar. Nowy sens uzyskują także dzięki temu, że zostają poddane znaczącemu oświetleniu w pieśniach chóru, w manifestacjach lirycznych i refleksyjnych. Bogactwo zdarzeń nieprzedstawionych *ad oculos* wynika, jak się wydaje, nie tylko z faktu, że *Agamemnon* stanowi pierwszą część trylogii i dlatego ma bogatą przedakcję, lecz przede wszystkim ze specyficznych założeń dramaturgicznych. Tragedia ta stanowi szczyt tragedii lirycznej<sup>28</sup> i wykazuje bardzo wiele cech z liryką chóralną i jej techniką poetycką. J. Duchemin w swoich pracach wskazuje na podobieństwo struktury czasu tego utworu z liryką Pindara<sup>29</sup>. Wydaje się, że podobna zależność cechuje również strukturę przestrzeni *Agamemnona*. Jest to jednak zagadnienie wymagające dalszych badań szczegółowych.

## LA STRUCTURE DE L'ESPACE DANS L'*AGAMEMNON* D'ESCHYLE

### Résumé

L'auteur de l'article aborde la problématique de l'espace dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Cette pièce, en raison de l'abondance d'événements non présentés sur la scène, est particulièrement intéressante dans l'aspect du temps et de l'espace. L'espace de l'*Agamemnon* n'est pas homogène. L'espace de base, c'est évidemment l'espace scénique, dans lequel agissent les personnages de la tragédie. C'est l'endroit devant le palais des Atrides. Ce n'est pas là un espace fermé ni rigoureusement fermé; au contraire, elle est ouvert sur d'autres espaces. Avec certains, il communique directement, vu le voisinage immédiat. D'autres espaces, l'Aulide p. ex. ou Troie, sont constamment évoqués, surtout dans la première partie de la pièce, notamment par la parole poétique et par les signes théâtraux. L'orchestre – symbole de l'espace sacré du théâtre, constitue une catégorie particulière de l'espace. L'auteur de l'article s'occupe essentiellement de l'espace théâtral de l'oeuvre et il cherche à répondre aux questions suivantes: quelle est la richesse de cet espace évoqué? de quelle manière est-il rendu présent dans la pièce? à quoi servent les espaces évoqués? La tentative de réponse à ces questions, aboutissement d'une analyse détaillée, permet de tirer bon nombre de conclusions concernant la technique dramatique d'Eschyle.

<sup>28</sup> R. Lattimore. *Introduction to „Oresteia”*. W: *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*. Ed. by H. Marsh and Jr. Mc Call. Englewood Cliffs, New Jersey 1972 s. 83 i nn.

<sup>29</sup> J. Duchemin. *Du lyrisme à la tragédie: réflexions sur l'„Agamemnon” et les „Perses” d'Eschyle*. W: *Serta Turyniana*. Ed. J. Heller. Urbana-Chicago-London 1974 s. 122–142. Tamże dalsza literatura na s. 122 p. 1–3.