

ROBERT ROMAN CHODKOWSKI

TRAGEDIA AJSCHYLOSA JAKO WIDOWISKO TEATRALNE*

Z dwu istniejących teorii dramatu: literackiej i teatralnej, ta druga, jak się wydaje, jest bardziej przydatna do właściwego ujmowania i przedstawiania problematyki antycznego dramatu greckiego, a tragedii Ajschylosa w szczególności. Teoria ta głosi, że "dramat nie jest samoistnym gatunkiem literackim, lecz stanowi swojego rodzaju partyturę, która w pełni realizuje się dopiero w trakcie spektaklu"¹. R. Ingarden uznał utwór teatralny za wypadek graniczny dzieła literackiego w tym sensie, że "istnieje w nim obok języka inny środek przedstawiania, mianowicie dostarczane przez aktorów i dekoracje konkretne wyglądy wzrokowe, poprzez które rzeczy i osoby przedstawione tudzież ich działania i zachowanie się ukazują się widzowi"². W pracach na temat dramatu greckiego właśnie aspekt teatralny zachowanych sztuk jest często pomijany w interpretacjach i ocenach, co – naszym zdaniem – uniemożliwia ich pełną recepcję jako dzieł teatralnych, którymi przecież były tak dla ich twórców, jak i dla widzów.

Literacka teoria dramatu swym rodowodem sięga *Poetyki* Arystotelesa i często się na nią powołuje. Wynikałoby więc z tego, że jest ona mimo wszystko stosowniejsza w odniesieniu do badań nad tragedią grecką, której Stagiryta w głównej mierze poświęcił swe dzieło. Filozof rzeczywiście kilkakrotnie bardzo mocno podkreśla, że tragedia jest przede wszystkim literaturą. Najpierw – w rozdz. VI – pisze, że widowisko (ᾠψις) jest "elementem najmniej artystycznym i

* Tekst referatu wygłoszonego przez autora na LXXXVI Walnym Zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Filologicznego w Rybniku 20 X 1990 r.

¹ *Teatralna teoria dramatu*. W: M. G ł o w i ń s k i [i i n n i]. *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988 s. 527.

² *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*. W: t e n ż e. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1988 s. 461.

najluźniej związanym z samą sztuką poetycką"³, ponieważ "tragedia posiada swą moc oddziaływania nawet bez wystawienia na scenie i bez udziału aktorów"⁴, a następnie w rozdz. XIV – mówiąc o sposobach wzbudzania litości i trwogi – stawia przed poetą wymaganie, by tak budował fabułę dramatyczną, iżby "nawet nie oglądając sztuki w teatrze słuchacz odczuwał te uczucia w wyniku samego rozwoju zdarzeń"⁵. Jest to jednak czysto teoretyczne stanowisko Arystotelesa i odnoszące się do sytuacji idealnych. Faktycznie bowiem w *Poetyce* ma przed oczyma tragedię jako dzieło teatralne, tj. w kształcie, jaki uzyskuje ona w realizacji na scenie, z uwzględnieniem postaci i sytuacji w ich wyglądach wzrokowych. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu.

Tragedia – według Arystotelesa – jest "naśladowczym przedstawieniem akcji prowadzonej przez postaci działające"⁶, a naśladowanie dokonuje się w niej za pośrednictwem postaci działających za pomocą takich środków, jak widowisko (κόσμος ὄψεως), śpiew (μελοποιία) i wysłowienie (λέξις)⁷. Te stwierdzenia Stagiryty nie pozostawiają wątpliwości, że ma na uwadze tragedię w jej kształcie teatralnym, ponieważ w tragedii jako dziele czysto literackim nie ma miejsca ani na wyglądy wzrokowe (ὄψις), ani na śpiew. Również pod określeniem "postaci działające" (οἱ πράττοντες) należy rozumieć w tym miejscu fizyczne wcielenia postaci przedstawianej *ad oculos* rzeczywistości, a nie postaci czysto literackie⁸,

³ Aristoteles. *Poetica* 1450b 16-18: ἡ δὲ ὄψις [...] ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. Przekłady polskie, jeżeli nie zaznaczono inaczej, autorstwa H. Podbielskiego: Aristoteles. *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Wrocław 1983.

⁴ Tamże 1450 18-20: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγωνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν.

⁵ Tamże 1453b 3-6: δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν ὄψαι συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φέρτειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων. Z tekstu oryginału nie wynika bynajmniej, jak to sugeruje błędny – naszym zdaniem – w tym miejscu przekład Podbielskiego, by Arystoteles uważał, że wzbudzanie uczucia przerażenia przez ὄψις nie miało nic wspólnego z tragedią. Błąd w przekładzie zdania 1453b 8-10 polega na opuszczeniu istotnego słowa: "tylko" (μόνον) oraz nadaniu wyrażeniu τὸ τερατώδες znaczenia "przerażenie" zamiast "cudowność, niezwykłość". Powinno więc ono brzmieć: "Jeżeli zaś [poeci – R. Ch.] przez widowisko nie wzbudzają uczucia litości, lecz jedynie wrażenie niezwykłości, ich postępowanie nie ma nic wspólnego z tragedią". Arystotelesowi chodzi więc o to, by ὄψις była podporządkowana głównemu celowi tragedii, jakim jest wzbudzanie litości i trwogi, a nie o jej całkowitą deprecjację. Byłoby to zresztą sprzeczne z pierwszym zdaniem tego rozdziału: "Litość i trwożę więc można wzbudzić albo oprawą sceniczną, albo [...]" (1453b 1).

⁶ Tamże 1449b 36-37: ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων [...]

⁷ Tamże 1449b 31-34: ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος. εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

⁸ Błędna wydaje się interpretacja Podbielskiego (jw. s. 17 przyp. 3), że pod pojęciem οἱ πράττοντες należy rozumieć również aktorów. Aktorzy jako tacy nie tworzą składnika widowiska teatralnego (ani tym bardziej rzeczywistości czysto literackiej). "Są oni" – jak pisze Ingarden (jw. s. 463 przyp. 1) – "jedynie psychofizycznymi p o d s t a w a m i b y t o w y m i wystawianego na scenie widowiska, których składniki

podobnie jak najważniejsze pojęcie tego miejsca: *mimesis* ma tu znaczenie nie abstrakcyjne, jakie nadają mu komentatorzy *Poetyki*⁹, lecz znaczenie konkretne: kreowanie spektaklu na scenie. Grecki oryginał tekstu brzmi bowiem następująco: οἱ πρῶττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν. W tym stwierdzeniu zdolność tworzenia przypisana jest nie poecie (dramaturgowi), lecz osobom działającym. Taka zdolność nie przysługuje postaciom literackim w tragedii, przysługuje jednak postaciom widowiska teatralnego, które kreują żywi aktorzy. Natomiast sformułowanie ποιεῖν τὴν μίμησιν znaczy w tym miejscu tyle, co nadawać konkretny kształt teatralny wystawianej tragedii. Tego rodzaju *mimesis* jest czymś innym niż *mimesis* samego poety, o jakiej Arystoteles mówi na przykład w rozdz. II¹⁰, utożsamia się natomiast z *mimesis* tancerzy, którzy "rytmicznym tańcem i gestami odtwarzają (μιμοῦνται) charaktery, doznania i działania"¹¹.

Inny dowód na to, że Arystoteles patrzył na tragedię jako na dzieło teatralne, znajdujemy w rozdz. XVII i XXIV jego *Poetyki*. W pierwszym z nich zaleca poetom, by w czasie tworzenia mieli przed oczyma całość sytuacji w jej aspekcie wizualnym: "Przy układaniu i opracowaniu językowym fabuły trzeba mieć możliwie najbardziej wyraźny obraz zdarzeń przed swymi oczyma. Tylko bowiem wtedy, gdy widzi poeta zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, jest on w stanie znaleźć to, co stosowne, i nie przeoczyć żadnej sprzeczności. Zasadę tę poświadcza zarzut postawiony Karkinosowi. Jego Amfiaraos mianowicie wychodził ze świątyni, co umykało uwadze czytelnika, natomiast na scenie został wygwizdany, ponieważ widzowie oburzyli się takim przeoczeniem"¹². H. Podbielski w komentarzu do tego miejsca słusznie zauważa, że bez względu na szczegóły tego zdarzenia "istotne jest to, że Arystoteles zwraca tu uwagę na aspekty wizualne, które winny być integralną częścią akcji dramatycznej"¹³. W rozdz. XXIV Stagiryta przedstawia różnicę między tragedią a epopcją. Różnicę tę dostrzega przede wszystkim w tym, że tragedia ma charakter dzieła teatralnego; różni się więc od epopcji dwoma składnikami: śpiewem i widowiskiem¹⁴,

stanowią dopiero osoby przedstawione w dziele, *dramatis personae*".

⁹ Zob. na ten temat uwagi Podbielskiego (jw. s. XLV-LXI).

¹⁰ Jw. 1448a 1: 'Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πρῶττοντας.

¹¹ Tamże 1447a 27-28.

¹² Ostatnie zdanie cytatu w przekładzie autora artykułu. Tekst oryginału: 1455a 22-29.

¹³ Jw. s. 51 przyp. 2.

¹⁴ Jw. 1459b 27.

a także tym, że może zawierać tylko te zdarzenia, które dadzą się naśladowczo przedstawić na scenie za pośrednictwem aktorów¹⁵.

Podsumowując nasze dotychczasowe rozważania, możemy stwierdzić, że Arystoteles w *Poetyce* nie zajmuje wyraźnego stanowiska, czy ostatecznie tragedia jest dla niego utworem literackim czy też dziełem teatralnym. W rozważaniach czysto teoretycznych wyraźnie optuje za pierwszym rozwiązaniem, jednak wszędzie tam, gdzie przechodzi do rozpatrywania sytuacji konkretnych, ma przed oczyma tragedię w jej realizacji scenicznej. Inaczej mówiąc, wspomniane na początku tego artykułu Ingardenowskie "konkretne wyglądy wzrokowe" były uwzględniane przez Filozofa jako istotne części tragedii.

Uzasadnienie słuszności patrzenia na tragedię grecką również jako na widowisko znajdujemy także, gdy sięgamy do okoliczności, w jakich się ona rodziła. Abstrahując od szczegółów jej genezy, ogólnie należy przyjąć, że zrodziła się z religijnego rytuału: śpiewu i tańca, i pozostała do końca rodzajem baletu z poetyckim tekstem¹⁶. Była tworzona dla jednorazowych przedstawień w otwartej przestrzeni w ramach uroczystości religijnych na cześć boga Dionizosa. Odbiorca tej tragedii percypował ją nie jako tekst, lecz jako widowisko w konkretnej realizacji scenicznej. O jej kształcie teatralnym we wczesnym okresie rozwoju decydował sam poeta – jako jej reżyser i jednocześnie odtwórca głównej roli. Tak więc tragedia grecka była dziełem teatralnym zarówno w swej genezie gatunkowej, jak i w swej genezie jednostkowej – poeta tworzył ją dla widza, a nie dla czytelnika.

Do czasu zachowanych sztuk Ajschylosa niewiele da się powiedzieć na temat scenicznych realizacji zaginionych, znanych jedynie z tytułów, utworów. Można jednak za J. Heringtonem stwierdzić, że nowością, którą wniosła tragedia, był element wizualny¹⁷, a dokładniej mówiąc – element wizualno-akustyczny. Ten nowy wymiar – przynajmniej na gruncie attyckim – jest tradycyjnie wiązany z postacią Tespisa. Na tym wczesnym etapie śpiew w wymiarze akustycznym, a taniec w wymiarze wizualnym tworzyły zarazem widowisko i słuchowisko. Do tego etapu rozwoju tragedii można by odnieść cytowane już słowa Arystotelesa, że "poprzez rytmiczny taniec i gesty tancerze wyrażają charaktery, doznania i działania"¹⁸.

¹⁵ Tamże 1459b 25-26.

¹⁶ F. R. A d r a d o s. *Text and Staging in Performing Classical Drama*. W: *International Meeting of Ancient Greek Drama*. Athens 1987 s. 78.

¹⁷ *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley 1985 s. 145.

¹⁸ Jw. 1447a 27-28. Faktycznie jednak Arystoteles w tym miejscu ma na myśli tancerzy w ogóle, nie zaś członków chóru w tragedii.

Pierwsza poświadczona wzmianka o zabudowie miejsca akcji wiąże się z imieniem Frynichosa. Jak podaje Glaukos z Regium (?) w *hipotesis* do *Persów*¹⁹, w prologu *Fenicjanek* tego poety pojawia się eunuch i zaściela krzesła dla przybocznej Rady Królewskiej. Jak wiadomo, rozwój tragedii przebiegał w ten sposób, że widowisko słowno-taneczno-muzyczne, kreowane początkowo jedynie przez chór, zostało wzbogacone partiami dialogu poprzez wprowadzenie najpierw jednego aktora, co tradycyjnie wiąże się z imieniem Tespisa, następnie drugiego i trzeciego. W związku z tym kształt teatralny tragedii zostaje wzbogacony nie tylko na skutek pojawienia się nowej postaci, która prowadzi dialog z przodownikiem chóru, porusza się, gestykuluje, lecz także pojawienia się całego szeregu innowacji w zakresie szeroko pojmowanej scenografii. Źródła starożytne olbrzymie zasługi w tym zakresie przypisują Ajschylosowi. Gdy sięgniemy do tych świadectw, bez trudu zauważymy, że ukazują one Ajschylosa nie tylko jako poetę, lecz także – a może nawet przede wszystkim – jako człowieka teatru, nie tylko jako twórcę greckiej tragedii literackiej, lecz również jako twórcę spektaklu teatralnego. Przykładowo wystarczy sięgnąć do *Vita Aeschyli*, która najpierw ogólnie stwierdza, że Ajschylos "dalece przewyższył swoich poprzedników nie tylko jako poeta, lecz także jako scenograf wspaniałością przedstawień, strojem aktorów i dostojnością chóru"²⁰, a następnie rozwija tę myśl, podkreślając, że on "jako pierwszy przyozdobił scenę i wzbudził zdumienie w oczach widza wspaniałością [wystawy – R. Ch.], malowidłami, maszynerią, ołtarzami, grobami, trąbami, zjawami, erylami"²¹. Angielski uczone D. Sider²² w artykule na temat mistrzostwa Ajschylosa słusznie zauważa, że ten dramaturg bardziej niż dwaj pozostali wielcy tragicy, Euripides i Sofokles, był znany w starożytności tak samo z powodu swego kunsztu scenicznego, jak i literackiego. Arystoteles wprawdzie twierdzi, że "w przygotowaniu widowiska (δψις) większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety"²³, to jednak ta uwaga jest słuszna w odniesieniu do tragedii późniejszej, Ajschylos bowiem, jak wiadomo, sam był reżyserem swych sztuk i od niego przede wszystkim zależał kształt teatralny wystawianych tragedii. Potwierdza to zresztą świadectwo Chamajleona, który naszego poetę czyni w pełni

¹⁹ *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Rec. G. Murray. Oxonii 1960 s. 52.

²⁰ Tamże s. 370-372. Tekst oryginału brzmi: καὶ πολὺ τοῦς πρὸ ἑαυτοῦ ὑπερήρεν κατὰ τὴν ποιήσιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς, τὴν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν, τὴν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα (1, 2-5).

²¹ Tamże: πρῶτος Αἰσχύλος [...] τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεομένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγγιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι (14, 1-3).

²² *Stagecraft in the "Oresteia"*. "American Journal of Philology" 99:1978 s. 12.

²³ Jw. 1450b 20.

odpowiedzialnym za całość spraw związanych z wystawianiem jego utworów: "i krótko mówiąc [Ajschylos – R. Ch.] samego siebie obarczał całością spraw związanych z wystawieniem tragedii"²⁴.

Niestety, mimo tych i wielu innych ogólnych świadectw potwierdzających zasługi Ajschylosa jako twórcy teatralnego to, co przetrwało do naszych czasów z jego teatru, sprowadza się w zasadzie do zachowanych tekstów. Nie mamy żadnych uwag reżyserskich poety, czyli tzw. tekstu pobocznego, jakim najczęściej nowożytni dramaturdzy w dużej mierze sugerują wizję teatralną swych dzieł, nie mamy danych dotyczących scenografii konkretnych sztuk, kostiumów, figur tanecznych, układów choreograficznych, muzyki. Nasza wiedza na ten temat jest pośrednia: pochodzi ze żmudnej dedukcji wskazówek scenicznych zawartych w samych tekstach, chociaż i te wnioski nie zawsze są pewne i dość często wzbudzają wiele kontrowersji. Dużą pomoc stanowią ustalenia archeologiczne, informacje starożytnych pisarzy o teatrze antycznym i warunkach przedstawień, malarstwo wazowe, inskrypcje, didaskalia. Dzięki wykorzystaniu wszystkich tych możliwości daje się ożywić mniej lub bardziej dokładnie partyturę przedstawień starożytnych, jak często nazywane są zachowane teksty tragedii. W pewnym sensie bowiem, jak to już dawno zauważył H. Kindermann, "tragedia i komedia greckiego antyku nie są literaturą, lecz partyturą"²⁵. W dramatach starożytnych, tworzonych bezpośrednio dla teatralnego konkursu, każde słowo od pierwszej chwili koncepcji było pomyślane dla sceny. Komponowano utwór uwzględniając warunki teatralne, możliwości inscenizacyjne, a nawet konkretnych aktorów. Dlatego musimy zachowane teksty interpretować z uwzględnieniem ich związku z całą naszą wiedzą o starożytnej sztuce scenicznej. Słowa nie należy traktować w izolacji, ponieważ już w chwili narodzin utworu dramatycznego stawało się ono akcją i postacią, występowało nie tylko jako słyszane, lecz także jako widziane w świętej przestrzeni teatru i współdziałające ze wszystkimi środkami i znakami teatralnej ekspresji.

Nie jest naszym zadaniem w tym artykule szczegółowe odtwarzanie kształtu teatralnego zachowanych sztuk Ajschylosa. Po pierwsze – byłoby to niemożliwe w ramach tak szczupłej wypowiedzi; po drugie – byłoby powtarzaniem rzeczy już opracowanych²⁶. By jednak zilustrować twierdzenie, że Ajschylos jako człowiek teatru był niezrównanym mistrzem, przytoczę opinię S. Srebrnego o *Błagalnicach*. Uczony ten słusznie twierdzi, że jeśli ta sztuka, być może, nie jest jeszcze w pełni

²⁴ Fragment 41 (Wehrli).

²⁵ *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und Mittelalters*. 2. Aufl. Salzburg 1966 s. 43.

²⁶ Tą problematyką zajmowałem się szerzej w pracy *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa* (Wrocław 1975). Tamże podaję literaturę zagadnienia.

dramatem, to jest jednak w całej głębi i bogactwie teatrem, ponieważ "przemawia z równą mocą wszystkimi środkami wyrazu teatralnego: słowem, dźwiękiem, plastyką i dynamiką zmiennych sytuacji ukazujących los człowieka. Jest widowiskiem misteryjnym, w którym każdy z elementów składających się na całość służy jednemu celowi: poprzez treść myślową i ładunek uczuciowy rozgrywającego się zdarzenia i wypowiedzanych słów, poprzez ekspresję dźwiękową słowa i muzyki, poprzez wymowę plastyczną obrazu i ruchu dać odczuć głębię spraw nie dających się wyrazić bezpośrednio, a jedynie przez aluzję i znaki"²⁷. Te uwagi wielkiego znawcy tragedii greckiej pozwalają nam uświadomić sobie, czym dla Ajschylosa był aspekt teatralny jego utworów. Są to stwierdzenia ogólne, wynikające z filologicznego obcowania z tekstem. W dalszej części naszej wypowiedzi chcielibyśmy pójść jednak dalej – dać konkretne przykłady i jednocześnie dowody, że aspekt teatralny sztuk twórcy tragedii jest elementem organicznym, tworzącym na równi ze słowem kreowaną rzeczywistość.

Wiemy, że Ajschylos wprowadził do greckiego teatru wspaniałe kostiumy aktorów. W ten sposób niewątpliwie wzbogacił aspekt widowiskowy swoich przedstawień. O prawdziwym jednak mistrzostwie tego dramaturga świadczy fakt, że kostium aktora potrafił on wykorzystać nie tylko jako ozdobę, lecz także nadać mu ważną funkcję w strukturze znaczeń. Przykład tego możemy znaleźć już w najstarszej z jego zachowanych tragedii – w *Persach*. W pierwszej części tej sztuki mamy dwa pojawienia się Atossy, matki Kserksesa. Przy pierwszym wkroczeniu na scenę, jak możemy wnosić z samego tekstu, a także na podstawie ustaleń historyków teatru greckiego, Atossa występuje w pełni majestatu, na rydwanie, we wspaniałych szatach królewskich, w otoczeniu służebnic. Przez chór, który pada przed nią na twarz, witana jest słowami wyrażającymi najwyższą cześć i szacunek. To pierwsze pojawienie się królowej ma miejsce wówczas, gdy w uszach widzów brzmią jeszcze majestatyczne słowa parodosu, prezentujące potęgę perską w jej szczytowym momencie. Tymczasem następuje zmiana sytuacji dramatycznej: goniec przynosi wieść o klęsce Kserksesa. Królowa zjawia się po raz drugi. Tym razem jednak, jak sama stwierdza (*Pe* 607-608), bez rydwanu, bez przepychu, być może nawet w żałobnej szacie, ponieważ zamierza złożyć nagrobne ofiary i zanieść pokorne modły do bogów. W ten sposób – jak to już zauważył Kindermann²⁸ – Atossa jest pierwszą postacią w historii europejskiego teatru, która unaocznia bieg zdarzeń dramatycznych zmianą kostiumu. Ponieważ sam poeta w tekście sztuki zwraca na to uwagę widza, możemy zasadnie wnioskować, że ta zmiana kostiumu nie jest zabiegiem przypadkowym. Ajschylos z pełną świadomością zmianę sytuacji

²⁷ *Wstęp do "Błagalnic"*. W: A i s c h y l o s. *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Warszawa 1954 s. 23.

²⁸ *Jw.* s. 60.

dramatycznej przeprowadza w obydwu warstwach dzieła teatralnego: w jego warstwie słownej, a więc czysto literackiej, oraz w warstwie wyglądown wzrokowych. W sztuce tej zresztą i inne obrazy sceniczne, jak pisałem już o tym gdzie indziej²⁹, występują równolegle ze słowem nie na zasadzie podporządkowania, lecz równorzędności, tworząc *Persów* jako dzieło teatralne. I jeżeli podkreślamy olbrzymi postęp, jaki stanowią one w stosunku do *Fenicjanek* Frynichosa, należy pamiętać nie tylko o aspekcie literackim, np. o rozwoju techniki dramatycznej, jaki niewątpliwie daje się zauważyć, lecz także o tym, że jest to już dzieło mające swój wyrazisty kształt teatralny.

W tragediach Ajschylosa można bez trudu znaleźć także sceny, w których obraz sceniczny jest elementem dominującym, a słowo jest mu podporządkowane – sceny, w których nie wyglądown wzrokowe stanowią ilustrację do wypowiedzi osób działających, lecz komentarz słowny, jaki pada, w swej genezie i rozwoju jest warunkowany obrazem. Najbardziej znane wypadki tego rodzaju to sceny z zastosowaniem ekkyklematu, na którym pojawia się gotowy obraz, wymagający interpretacji szczegółowej. Bardziej interesująca jest scena z purpurą w *Agamemnonie*. J. Kott, uznający Ajschylosa za "najbardziej spektakularnego tragika greckiego", purpurowy dywan, po którym Agamemnon kroczy ku zgubie, określił jako "znak poza-słowny, trwałą *arché* i wyobraźni, i ruchu"³⁰. Przyjrzyjmy się bliżej tej sytuacji.

Zwycięski syn Atreusa pojawia się na scenie witany najpierw przez chór starców argejskich, potem przez Klitajmestrę. Po wygłoszeniu przemówień przez wszystkich wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, by zwycięzca mógł wejść do pałacu, którego drzwi stoją przed nim otworem. Klitajmestra jednak w ostatniej chwili – pod pozorem uczczenia męża – każe na drodze od rydwanu rozwinąć purpurowy chodnik. Ten rekwizyt jasną sytuację czyni nagle skomplikowaną. Agamemnon sprzeciwia się wkroczeniu do domu po rozesłanej purpurze, ponieważ byłby to – według jego własnych słów (Ag 921 nn.) – akt pychy, ściągający gniew bogów. Ostatecznie jednak król daje się przekonać żonie i wchodzi do pałacu po purpurze, jedynie zdjęwszy obuwie z nóg. Jeżeli spojrzymy na tę scenę z punktu widzenia biegu akcji, jest to zbędne zamieszanie, które niczego nie zmienia w planie dramatycznym: król miał wejść do pałacu i wszedł do niego. Można z dużą dozą słuszności przyjąć za M. Pohlenzem i H. Kitto³¹, że scena ta pozwala

²⁹ R. Chodkowski. *Słowo i obraz sceniczny w "Persach" Ajschylosa*. "Roczniki Humanistyczne" 12:1974 z. 3 s. 37-52.

³⁰ *Zjanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*. Kraków 1986 s. 43 n.

³¹ M. Pohlenz. *Die griechische Tragödie*. Bd. 1. Leipzig 1930 s. 99; H. D. F. Kitto. *Greek Tragedy. A Literary Study*. Garden City – New York 1954 s. 78.

Ajschylosowi uwypuklić się woli Klitajmestry i jej przewagę nad mężem. Naszym zdaniem jest to jednak jedynie jej funkcja wtórna, akcydentalna. Sens tej krótkiej, ale bardzo ważnej scenie nadaje użyty w niej rekwizyt, który nagle staje w centrum zainteresowania osób działających i widza, ponieważ poeta obarcza go wieloma sensami metaforycznymi. Klitajmestra widzi w tych, jak sama określa, "drogocennych materiałach" (Ag 909) symbol bogactwa domu królewskiego i znak pomyślności, jaką osiągnął zwycięzca Ilionu (por. Ag 960 nn.). Te konwencjonalne stwierdzenia nabierają wymowy dramatycznej, gdy skojarzymy je z wcześniej głoszoną przez chór doktryną religijno-moralną, że Sprawiedliwość – Dike odwraca wzrok od bogactwa, a wielki sukces rodzi nieszczęście (por. Ag 382-384; 471-473; 772-780). Badacze znaczeń poetyckiego języka Ajschylosa wskazują na ścisły związek, w płaszczyźnie prymarnych znaczeń utworu, purpury rozesełanej przed królem a jego wcześniejszymi czynami oraz – idąc dalej – ze wszystkimi zbrodniami w całej trylogii³². A. Lebeck wykazała logiczne powiązanie między purpurą, szafranową szatą Ifigenii (Ag 231) a szatą--siecią zarzuconą na Agamemnona w czasie mordu przez Klitajmestrę³³. Najlepiej chyba gest podeptania purpury przez króla ujął G. Thomson w następujących słowach: "A gdy [Agamemnon – R. Ch.] stawia nogę na świętej purpurze, na nowo wybucha potok obrazów nasuwających myśl o niebezpieczeństwie zbytku, krwi, która ma być przelana, i o krwi dziewczęcej przelanej przed dziesięciu laty"³⁴. Symboliczne znaczenie purpury jako znaku teatralnego jest więc ambiwalentne. Z jednej strony sięga wstecz, ogniskując w sobie ocenę postępowania Agamemnona, ponieważ przywołuje rozlaną przez niego krew Ifigenii i tych wszystkich, którzy padli pod Troją, z drugiej wybiega naprzód, stanowiąc zapowiedź śmierci króla. Nie jest rzeczą przypadkową, że poeta na określenie drogi wiodącej od rydwanu do pałacu, zasłanej purpurą, używa dwukrotnie (Ag 910, 921) słowa *πόρος*, które może oznaczać i drogę, i wyprawę. Uwzględniając znane zamiłowanie Ajschylosa do posługiwania się określeniami dwuznacznymi, możemy z dużym prawdopodobieństwem powiedzieć, że i tu mamy do czynienia z dwuznacznością zamierzoną: obraz zasłanej czerwoną szatą ścieżki jest zarazem obrazem znaczonej krwią wyprawy trojańskiej. Purpura bowiem, zgodnie z tradycją homerycką³⁵, budziła w Grekach skojarzenia z krwią i ze śmiercią. Tak więc użyty w samym środku sztuki rekwizyt staje się w swej metaforycznej wymowie nośnikiem

³² Szerzej na ten temat pisałem w pracy "Agamemnon" Ajschylosa. *Studium nad strukturą tragedii lirycznej* (Lublin 1985 s. 214 nn.).

³³ *The Robe of Iphigenia in "Agamemnon"*. "Greek, Roman and Byzantine Studies" 5:1964 s. 39 nn.

³⁴ *Ajschylos i Ateny*. Przeł. A. Dębicki. Warszawa 1956 s. 267.

³⁵ U Homera śmierć nosi epitet "purpurowa" (E 83, Y 477, P 361).

podstawowej myśli utworu, powracającej jak echo w całej trylogii, że winny musi ponieść karę, krew raz rozlana nie da się zmyć, lecz żąda pomsty.

W obydwu omówionych przez nas wypadkach słowo i obraz sceniczny współdziałały z sobą. Kostium Atossy i purpura w *Agamemnonie* zostały zaprezentowane w dwojaki sposób: poprzez wyglądy wzrokowe i za pomocą tworów językowych. W kilku sztukach Ajschylosa mamy jednak i takie sytuacje, gdy pewne przedmioty zostają najpierw ukazane widzowi tylko w sposób spostrzeżeniowy, a dopiero po jakimś czasie uzyskują także komentarz słowny. Tak jest na przykład z grobem Agamemnona w *Choëforach*. Rola tego elementu zabudowy sceny jest tak wielka, że niektórzy uczeni nie wahają się przed stwierdzeniem, iż gra on w sztuce rolę postaci działającej³⁶. Podobną sytuację mamy z grobem Dariusza w *Persach*, z pałacem Atrydów w *Agamemnonie* i ze skałami Kaukazu w *Prometeuszu*. Te elementy składają się same przez się na widowisko teatralne oraz swą obecnością tworzą określony kontekst semantyczny dla akcji utworów.

Na świat ukazany w dziele teatralnym, jak czytamy u Ingardena³⁷, składają się także "przedmioty, które uzyskują przedstawienie wyłącznie za pomocą środków językowych, które przeto nie ukazują się na scenie same, choć jest o nich mowa w obrębie tekstu głównego". Nie znajdują się one jednak, zdaniem Ingardena, na tym samym poziomie, co przedmioty w dziele czysto literackim. Odmiennosc ich pojawiania się polega na tym, że "pozostają w różnych stosunkach i związkach z przedmiotami pokazanymi wprost na scenie i należą do ich dalszego otoczenia. Uzyskują one przez to bardziej sugestywny charakter realności niż przedmioty przedstawione w dziełach czysto literackich"³⁸. Ajschylos, można powiedzieć, był mistrzem w kreowaniu poetyckim słowem światów i przestrzeni pozasceniczych w taki sposób, że "zjawiają się" one w mikrokosmosie scenicznym jakby rzeczywiście obecne. W partiach chóralnych tego rodzaju uobecnianie rzeczywistości kreowanej jedynie słowem było potęgowane w teatrze antycznym dzięki muzyce i tańcom. W partiach dialogowych przede wszystkim dzięki poetyckim walorom słowa. Dobry przykład takiego zabiegu mamy w *Siedmiu przeciw Tebom*. W tej sztuce wyraźnie rysują się dwa miejsca akcji: w Tebach i pod murami miasta. To, co się dzieje w Tebach, przynajmniej w najważniejszym wycinku, oglądamy na własne oczy, natomiast świat siedmiu atakujących wodzów jest wprowadzany na scenę słowem. Uobecnia go zwiadowca, Eteokles, a przede wszystkim chór dziewcząt tebańskich. Wydaje się, że w sztuce tak "pełnej Aresa" bardziej odpowiedni byłby chór męski, podobnie jak w *Persach*, gdzie Ajschylos,

³⁶ Na przykład: G. M é a u t i s. *Eschyle et la trilogie*. Paris 1936 s. 79.

³⁷ Jw. s. 463 n.

³⁸ Tamże.

odmiennie niż Frynichos, dał chór mężczyzn dla lepszej harmonii całości³⁹. Tym razem jednak poeta postąpił inaczej, ponieważ – jak można się domyślać – właśnie potrzeba ciągłego uobecniania rzeczywistości nie zrealizowanej scenicznie, a niezwykle ważnej dla biegu zdarzeń, zmusiła Ajschylosa do posłużenia się chórem kobiecym. Jedyne chór złożony z dziewcząt obdarzonych wielką wyobraźnią i wrażliwością dawał gwarancje naturalnego przekazywania w pieśni i tańcu atmosfery zagrożenia oraz tworzenia kolejnych obrazów przedstawiających przygotowania i przebieg ataku na siedem bram oblężonego miasta. Ich przerażenie i trwoga, oddane w ruchu scenicznym i gestach, tworzą właśnie realną podstawę do sugestywnego uobecniania świata wrogów wdzierających się na mury miasta. Męski chór takich możliwości poecie nie dawał. Wizje szturmów kreowane przez ten chór oszalałych ze strachu dziewcząt jest tak bardzo sugestywny, że nie zauważa się nawet, iż widzą one sytuację, która faktycznie nie miała miejsca. W pewnym momencie mianowicie (*Se* 338 nn.) przedstawiają w swej pieśni okropności, jakie się dzieją w zdobytym już mieście, chociaż w rzeczywistości napór wroga na bramy tebańskie zostanie odparty. Mamy tu przykład pogwałcenia prawdopodobieństwa sytuacyjnego, ale nie psychologicznego. Nie jest to jednak wizja czysto literacka, ponieważ ma ona oparcie w przedmiotach i działaniach ukazanych wprost na scenie: w postaci i działaniach Eteoklesa jako wodza oblężonych, w postaci i relacjach zwiadowcy i oczywiście w fizycznych objawach przeżyć samych dziewcząt, w ich konkretnym zachowaniu. W tym właśnie sensie kreatywną funkcję chóru jako grupy tancerzy widzieli również i starożytni: Arystoteles w cytowanej już wypowiedzi⁴⁰, że tańcem można wyrazić charakter, uczucia i zdarzenia, oraz Atenajos⁴¹, gdy pisze, że zgodnie ze świadectwem Arystoklesa koryfeusz chóru w *Siedmiu przeciw Tebom* wykazał takie mistrzostwo, iż tańcem potrafił tak przedstawić rozgrywające się poza sceną zdarzenia, że stawały się widoczne.

Podobną funkcję wprowadzania na scenę rzeczywistości pozasceniczej za pośrednictwem chóru pełnią paradosy *Persów* i *Agamemnona*. Tutaj rzeczywistość przywoływana przez chóry pochodzi nie tylko z innych niż mikrokosmos sceniczny przestrzeni, lecz i z innych niż czas dramatyczny – czas zdarzeń przedstawianych *ad oculos* – czasów. Szczególnie interesujące jest wzajemne powiązanie rzeczywistości przywołanej słowem ze sceną w *Agamemnonie*. Gdy bowiem chór w swej pieśni śpiewa o początkach wyprawy trojańskiej, złowieszczych znakach towarzyszących Atrydom i o składaniu przez Agamemnona ofiary z Ifigenii, na scenie Klitajmestra, uosobnienie zemsty za rozlaną krew, w milczeniu składa

³⁹ Zob. S r e b r n y, jw. s. 81.

⁴⁰ Zob. przyp. 11 niniejszej pracy.

⁴¹ A t h e n a i o s I 22a.

dziękczynne ofiary z racji odniesionego zwycięstwa. W ten sposób zdarzenia sprzed dziesięciu laty spotykają się nagle z teraźniejszością: złowróżbne początki wyprawy – z jej szczęśliwym zakończeniem, ofiara Agamemnona w Aulidzie – z ofiarą Klitajmestry w Argos. Ta nagła konfrontacja dwu światów jest oczywiście możliwa w *Agamemnonie* jako dziele teatralnym.

Czasami świat zdarzeń pozasceniczych przywołanych słowem czy tańcem jest tak żywy i plastyczny, że osoby kreujące go oraz ich słuchacze zatracają poczucie tej (wtórnej) fikcyjności i traktują postaci w niej występujące tak, jakby rzeczywiście były one obecne na scenie. I tak Klitajmestra po przedstawieniu tego, co rzekomo dzieje się w Troi po zdobyciu jej przez Achajów, kieruje słowa ostrzeżenia do zwycięzców, by nie burzyli świątyń, nie niszczyli ołtarzy i mieli się na baczności przed zemstą zabitych wrogów (Ag 338 nn.). Potem Kasandra, przekazując swą wizję śmierci Agamemnona, w pewnym momencie zwraca się wprost do Klitajmestry ze swych widzeń, by ją powstrzymać od zadania ciosu: "Stój, nieszczęsna! Cóż to czynić chcesz!" (Ag 1107). Niezwykle sugestywny opis lampadedromii, także w pierwszej części *Orestei*, stwarza wrażenie, jakby świat wypadków trojańskich nagle został przeniesiony do Argos, i tak bardzo narzuca się wyobraźni chóru, że starcy argejscy, wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu i wbrew swej dotychczasowej sceptycznej postawie wobec informacji Klitajmestry, proszą ją, by dokładnie opowiedziała o tym, co się dzieje w zdobytym grodzie Priama (Ag 317 nn.).

Wszystkie przytoczone przykłady świadczą o tym, że kreatywna funkcja słowa w tragedii w jej aspekcie teatralnym nie jest wymysłem współczesnego komentatora, lecz celowym i w pełni świadomym zabiegiem twórcy antycznego dramatu jako widowiska teatralnego. Wydobyte natomiast przez nas przykładowo aspekty teatralne utworów Ajschylosa dowodzą, że patrzeć na jego dzieła jedynie jako na literaturę nie pozwala ujrzeć ich w pełnym bogactwie i różnorodności.

Na zakończenie chcielibyśmy mocno podkreślić, że eksponowany przez nas w tym artykule aspekt teatralny tragedii nie może być pojmowany jako element dominujący czy też w niej najważniejszy. Dramat bowiem jest i literaturą, i spektaklem, gdy uzyska realizację sceniczną. Najważniejsze jest słowo, bo na nim opiera się także aspekt wizualny sztuki. Widowisko (ὄψις) jest w mniejszym lub większym stopniu dopełnieniem rzeczywistości kreowanej słowem. Nie można jednak tragedii greckiej traktować jedynie jako tekstu, bez uwzględniania strony widowiskowej.

AESCHYLUS' TRAGEDY AS A THEATRICAL PERFORMANCE

S u m m a r y

In the initial section of the article the author justifies the view that it is both useful and necessary to apply the theatrical theory of drama to the study of ancient Greek tragedy. Analyzing Aristotle's *Poetics* he first shows that while the Philosopher says several times that tragedy can achieve its effect even without stage production (δύσις), in his many observations on tragedy he envisages it as a theatrical performance and in fact takes the performance aspect of drama as its organic part.

As the author argues next, tragedy originated as a performance; this concerns the genre as a whole as well as individual plays. As a genre it enriched poetry by contributing visual and acoustic aspects, a fact also recognized by Aristotle. The Greek playwright made his plays for the stage and the spectator, not for the reader. Since in Aeschylus' days the dramatic poet was also a director and an actor, every word in his plays was both literature and theatre.

In the second section of the article the author uses examples selected from Aeschylus' extant plays to demonstrate how closely interwoven the poet's word and stage image are and how they work together in the creation of the represented world. The word does not lose its poetic force in the process; it is not merely a score as has sometimes been said, but – supported by visual images – it is the more effective in stirring the viewer's imagination.

Translated by Adam Pasicki