

ROBERT ROMAN CHODKOWSKI

Lublin

NIEOBECNOŚĆ ATOSSY W KOMMOSIE *PERSÓW* AJSCHYLOSA

Jednym z bardziej intrygujących zagadnień *Persów* Ajschylosa, dotąd jednoznacznie nie rozwiązany, jest problem nieobecności Atossy w końcowej scenie tej sztuki, w kommosie, który wypełnia lament pokonanego Kserksesa i chóru dostojników perskich z racji poniesionej klęski¹. Dlaczego ta nieobecność wydaje się badaczom Ajschylosa tak niezwykła? Po pierwsze dlatego, że brak w trzeciej części tragedii głównej postaci planu dramatycznego, jaką jest niewątpliwie królowa w dwu pierwszych, wyraźnie tę część izoluje od całości. Inaczej mówiąc, w *Persach* nie ma postaci, która swoją obecnością od początku do końca sztuki nadawałaby jej jedność kompozycyjną. W tej sytuacji scena kommosu jest powiązana z resztą dramatu rzekomo jedynie stałą obecnością chóru dostojnych starców. Po drugie, eliminując Atossę z tej sceny, Ajschylos nie wykorzystał – jak się uważa – możliwości dramatycznych, jakie dawałoby mu spotkanie matki i syna i ich patetyczny dialog. Po trzecie, tekst sztuki wydaje się wyraźnie sugerować, że królowa będzie przy powitaniu Kserksesa, ponieważ otrzymała takie polecenie od swego małżonka, króla Dariusza², a sama wobec chóru oświadcza, że ma zamiar polecenie to wypełnić (w. 850 nn.):

¹ Na ten temat pisali m.in.: U. von Wilamowitz-Moellendorf, „Die Perser” des Aischylos. „Hermes” 32:1897 s. 386 nn.; tenże, *Aischylos. Interpretationen*. Berlin 1914 s. 46; R. T. Stephens, *Some Aspects of the Dramatic Art of Aeschylus*. Stanford 1913 s. 6 nn.; H. D. Broadhead, *The „Persae” Aeschylus*. Ed. with Introduction, Critical Notes and Commentary by [...]. Cambridge 1960 s. XXXIX przyp. 1; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford 1977 s. 120 n.; S. Dworkin, *Atossa's Absens in the Final Scene of the „Persae” of Aeschylus*. W: *Arktouros. Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox*. Berlin 1979 s. 101-108. W tej ostatniej pracy można znaleźć przegląd i ocenę stanowisk.

² Zob. Aeschylus, *Persae* w. 831-836 wg wydania G. Murraya (Oxonii 1960²). Według tego wydania będą cytowane inne miejsca *Persów*.

Ja już pójdę i wzięwszy z domu szaty
 Spróbuję synowi memu wyjść naprzeciw.
 Jest mi drogi, w nieszczęściu więc go nie opuszczę³.

Tak się jednak nie dzieje; Atossa w sztuce się już nie pojawi, a Kserkses, jak zwykle się przyjmuje, występuje w kommosie w podartych szatach, co świadczy o tym, że matki nie spotkał.

Różne były próby rozwiązania tego problemu. Wielu badaczy jako powód nieobecności królowej podawało względy techniczne. Argumentowano, że Ajschylos chciał, by ten sam aktor (najprawdopodobniej on sam) grał rolę Atossy i Kserksesa, wobec czego nie mógł zaaranżować spotkania obydwu postaci⁴. Tego rodzaju argumentacja nie ma jednak dużej siły przekonującej, zakłada bowiem, że wielki dramaturg popełnił rażący błąd z błahego powodu. Jest to tym bardziej nieprawdopodobne, że drugi aktor, który grał Dariusza i posłańca, nie może być uznany za słabszego, gdyż jego rola wcale nie jest łatwiejsza, a więc wymagająca mniejszych kwalifikacji.

Inni, poczynając od H. Weila⁵, dla usunięcia trudności zaproponowali przeniesienie wierszy 527-531 po wierszach 849-851, tzn. że cytowana wyżej wypowiedź królowej miałyby następującą kontynuację:

Wam zaś trzeba, na rzeczy bacząc dokonane,
 wierną i czujną myślą wiernej szukać rady.
 A syna mego, gdyby przybył tu przede mną,
 pocieszajcie i do domu towarzyszenie, proszę,
 by snadź do klęsk nie przydał jeszcze nowej klęski⁶.

Te słowa jakby przygotowują widza na ewentualność, że królowa może nie zdążyć na spotkanie z synem, i w jakimś sensie, przez czasownik „pocieszajcie”, zapowiadają kommos, w którym chór faktycznie współboleje ze swym panem. Ta zmiana, paleograficznie możliwa, nie wyjaśnia wszystkich wątpliwości. Nie odpowiada przecież na podstawowe pytanie: dlaczego Ajschylos wyłącza mimo wszystko Atossę ze sceny kommosu?

Bardziej satysfakcjonującą odpowiedź na to pytanie dał U. von Wilamowitz-Moellendorff⁷, którego rozwiązanie z pewnymi modyfikacjami przyjęli m.in. H. D. Broadhead i O. Taplin. Zdaniem Wilamowitza niepoohamowany i wybujały lament kommosu wyklucza dialog dwu osób, wobec tego udział w nim drugiego

³ Przekłady polskie, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

⁴ R. G. F l i c k i n g e r. *The Greek Theater and Its Drama*. Chicago 1930 s. 175.

⁵ A e s c h y l o s. *Tragoediae* Ed. H. Weil. Lipsiae 1884. Za nim poszedł też Stefan Srebrny w swoim przekładzie: A i s c h y l o s. *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Warszawa 1954 s. 128.

⁶ Przekład S. Srebrnego.

⁷ Jw.

aktora jest zbyt czyny. Obecność Atossy, która przez całą sztukę jest pełna godności i opanowania, nie byłaby tu na miejscu. Można przypuszczać, że biorąc udział w tej scenie, w której Kserkses doznaje poniżenia, królowa matka także doznałaby uszczerbku swej godności. Naszym zdaniem ta argumentacja, chociaż wydaje się być akceptowana przez większość uczonych, nie jest w pełni przekonująca. W *Choeforach* tego samego poety mamy przecież także bardzo lamentacyjny kommos, chociaż nie tak orientalny w swym charakterze jak w *Persach*, a jednak występują w nim dwie postaci: Orestes i Elektra. Ponadto, gdyby Ajschylosowi rzeczywiście zależało na obecności Atossy w scenie końcowej, mógłby dostosować charakter kommosu do takiej okoliczności. Najważniejsze jednak jest to, że interpretacja Wilamowitza nie wyjaśnia, dlaczego poeta najpierw zapowiada pojawienie się Atossy, a później nie realizuje tego scenicznie. Zapewne widząc tę trudność, Taplin – który w zasadzie akceptuje propozycje niemieckiego filologa – uzupełnia ją próbą przeniesienia wierszy według wydania Weila z pewną modyfikacją samego tekstu⁸. Lecz i to rozwiązanie, jak słusznie podkreślił S. Dworacki⁹, ma swoje słabe strony. Dworacki zatem w cytowanym artykule przyjmuje, że „nieobecność Atossy w końcowej scenie jest wynikiem świadomego zamysłu Ajschylosa”¹⁰. Po przeprowadzeniu dokładnej analizy tekstu sztuki dochodzi do wniosku, że „nieobecność Atossy wskazuje przede wszystkim na nieskuteczność jej wysiłków, by zapewnić Kserksesowi taki powrót, który by pomimo zaistniałej sytuacji był odpowiedni dla jej syna i władcy; ta nieskuteczność staje się szczególnie wyraźna, gdy Kserkses przybywa sam i w łachmanach. Następnie ta sytuacja daje chórowi odwagę do otwartej krytyki. Nieśmiałe objawy takiego krytycyzmu można było dostrzec już przed nadejściem wieści o klęsce”¹¹. Taka argumentacja jest słuszna jedynie częściowo, co wykażemy pod koniec niniejszego artykułu. Nie możemy natomiast zgodzić się, że nieobecność królowej miała za główny cel („przede wszystkim” – sformułowanie Dworackiego) eksponowanie niemożliwości spotkania przez nią syna. Znaczyłyby to, że poeta stworzył problem dla samego problemu: wprowadził do sztuki zapowiedź ponownego pojawienia się Atossy po to, by jej niepojawienie się mogło podkreślić nieskuteczność jej wysiłków w tym kierunku. Brak tu odpowiedzi na pytanie: dlaczego ten motyw w sztuce w ogóle się pojawił, czemu ma służyć? Druga część argumentacji Dworackiego zakłada, że jednym z celów kommosu jest oskarżenie Kserksesa przez chór, by poeta mógł dać

⁸ T a p l i n, jw. s. 120.

⁹ Jw. s. 102.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

Ateńczykom satysfakcję uczestniczenia w sądzie nad ich wrogiem¹². Naszym zdaniem nie jest to dobra interpretacja sztuki, w której od dawna znajdowano wielki obiektywizm poety, ponieważ potrafił się w niej wznieść ponad łatwy i narzucający się nacjonalizm i za wszelką cenę unikał okazji do dawania swym widzom satysfakcji z klęski wroga.

Scena kommosu w *Persach* na pewno nie jest pomyślana jako oskarżenie Kserksesa przez jego poddanych, lecz skomponowana jako wielki lament nad nieszczęściem całej Persji. W tym lamencie, oczywiście, pojawiają się motywy winy króla, jednakże nie dla oskarżania go przez chór, lecz by stwarzać nowe impulsy do kolejnych fal skarg i lamentów. W tej samej funkcji występują wzmianki o bogach jako sprawcach i przyczynie klęski (np. w. 921 i 1005-1007), bo przecież nie możemy powiedzieć, że dostojni starcy oskarżają bogów. Słowa kommosu i cała jego tonacja skłaniają raczej do zadumy nad biegiem spraw ludzkich i poszukiwania ich głębszego sensu. Ma więc charakter uniwersalny, wykraczający poza konkretną sytuację Kserksesa. Profesor Dworacki sam zresztą o tym pisze¹³. Interpretacja kommosu jako sądu nad jednostką stanowi jednak zaprzeczenie tych jego ponadczasowych znaczeń. Jeżeli Kserkses jest osądzany, to nie jako najeźdźca Aten, lecz jako człowiek, który zgrzeszył nadmierną pychą, i jako taki może wzbudzać litość i trwogę, ale nie może dawać widzowi satysfakcji.

Jakie wobec tego istnieje rozwiązanie problemu nieobecności Atossy w trzeciej części sztuki? Czy w ogóle problem ten istnieje w takim rozumieniu, jak się go zwykle przedstawia? Żeby odpowiedzieć na te pytania, spróbujemy podejść do zagadnienia z nieco innej strony. By jednak tego dokonać, musimy spojrzeć krótko na całą tragedię jako dzieło teatralne, aby uchwycić znaczenie kommosu jako sceny.

Zwykle przyjmuje się, że *Persowie* dzielą się wyraźnie na trzy części¹⁴. Pierwsza z nich ma charakter dramatyczny. Poeta prezentuje w niej zdarzenia związane z główną postacią tragedii, tj. Kserksesem. Ma ona charakter dramatu, ponieważ przedstawia się tu zdarzenia poważne, za pośrednictwem osób działających (Atossa, posłaniec), a zdarzenia te wzbudzają litość i trwogę. Druga część, obejmująca długą scenę z duchem Dariusza, stanowi wielki komentarz religijno-moralny do części pierwszej. Tu zostają odsłonięte przyczyny klęski głównego bohatera jako człowieka, który zgrzeszył młodzieńczą pychą i ściągnął na siebie gniew bogów. Część trzecia, właśnie kommos, jest lirycznym zwieńczeniem całości, a w aspektach wizualnych – przedstawieniem *ad oculos* tego, o czym mówiło się

¹² Jw. s. 107: „We may even say that they [the Athenian audience – R. Ch.] participate in a kind of trial in which the autor of their recent sufferings is judged”.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. L e s k y. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1972³ s. 84.

w części pierwszej i co komentowało się w części drugiej: klęskę Kserksesa i całej Persji. Chór i Atossa prezentowali w części pierwszej potęgę i bogactwo państwa i wyrażali lęk o ich zachowanie. Gdy te lęki znajdą potwierdzenie w relacji posłańca, poeta wprowadzając na scenę Dariusza w pełni majestatu, uzmysławia widzowi, czym była Persja pod rządami mądrego i pobożnego władcy, by potem w scenie kommosu na zasadzie kontrastu tym wyraźniej ukazać skalę upadku młodego króla. Pojawia się on w podartych szatach¹⁵, z pustym kołczanem, bez łuku, który w sztuce jest symbolem siły rażącej i potęgi militarnej Persów¹⁶. Ten końcowy obraz sceniczny jest w jego aspekcie znaczeniowym urzeczywistnieniem złowróżbego nurtu, który pojawia się już w parodosie i nabiera siły z każdą sceną. Jak symbolem klęski militarnej jest pusty kołczan, tak symbolem osobistej klęski króla są jego podarte szaty.

Motyw podartych szat pojawia się w sztuce wcześniej. Trzy różne osoby zapowiadają, że Kserkses przybędzie w podartym odzieniu: najpierw Atossa, relacjonując chórowi swój sen (w. 199); następnie goniec, opowiadając o klęsce pod Salaminą (w. 468); wreszcie duch Dariusza, gdy poleca królowej przygotować dla syna szaty, ponieważ pojawi się on tylko w strzępach dawnego ubioru (w. 834-836). Atossa do sprawy podartych szat powróci jeszcze raz w swej ostatniej wypowiedzi, upatrując hańbę syna przede wszystkim w tym, że może on pojawić się w łachmanach (w. 846-848):

[...] Najbardziej jednak martwi mnie
wśród nieszczęść syna, że ma, jak słyszę,
szaty na sobie hańbiące.

Po tych słowach królowa zapowiada, że spróbuje go spotkać i dać mu nowe szaty (w. 849-851). Jak mówiliśmy, Atossa jednak już się więcej w sztuce nie pojawia. Dlaczego? Zamiast tego tradycyjnego pytania postawmy inne: Czy Ajschylos mógł w ogóle dopuścić do spotkania królowej z Kserksesem i do wręczenia pokonanemu królowi nowych szat?

Pierwsza ewentualność zatem: Czy możliwe było spotkanie Atossy z synem najpierw w przestrzeni pozasceniczej, tzn. jeszcze przed jego przybyciem i ukazaniem się na scenie? Można bowiem przyjąć takie rozwiązanie, że matka spotyka syna wcześniej, zanim wystąpi on publicznie przed chórem, czyli radą swych dostojników. Oczywiście spotyka go w tym celu, by zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią dać mu nowe szaty. Ale wtedy przecież przed widzem stanąłby nie ten sam Kserkses, o którym była mowa wielokrotnie w sztuce, nie człowiek

¹⁵ R. R. Chodkowski. *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław 1975 s. 25; T a p l i n, jw. s. 121: „Nearly everyone has accepted the rags – or, rather, the torn finery”.

¹⁶ Chodkowski, jw.

zdruzgotany klęską, symbol grzesznika ukaranego przez bogów, lecz król perski w pełni majestatu, niczym nie różniący się w ubiorze od wcześniej występującego Dariusza. Atossa przecież dałaby mu normalne wspaniałe szaty króla Persji. Jaki byłby jednak tego skutek? W płaszczyźnie aspektów wizualnych zniszczony by został wpaniały kontrast dwu obrazów scenicznych: sceny z duchem Dariusza i sceny kommosu. A przecież, jak powiedzieliśmy, jedną z funkcji tej pierwszej sceny jest eksponowanie wspaniałości i pomyślności dawnej Persji, by uwydatnić wielkość obecnego upadku. Następnie, między obrazem scenicznym (Kserkses we wspaniałych szatach królewskich) a kommosem (jako lamentacyjnym jękiem nad klęską) wytworzyłby się dysonans nie do przyjęcia w poważnym dziele teatralnym, nie mówiąc już o tym, że zupełnie niepoważnie, jeśli nie wręcz śmiesznie, brzmiałoby pytanie, które król kieruje do chóru, wskazując na swój ubiór (w. 1017): „Czy widzisz ten strzęp mojej szaty?”¹⁷ Nowa szata – o której widz wie, że jest właśnie taka – nie może „grać roli” szaty podartej nawet przy najdalej idącej konwencji teatralnej. Ponieważ w sztuce, jak widzieliśmy, poeta kilkakrotnie podkreśla, że Kserkses porwał na sobie odzienie i że w tym stanie nadal się znajduje (tego rodzaju nieprawdopodobieństwo sytuacyjne dowodzi, jak Ajschylosowi na tym motywie zależało!), pojawienie się młodego króla w zwykłym, tj. nie podartym ubiorze, oznaczałoby, że są to szaty nowe, dostarczone mu przez matkę¹⁸.

Rozpatrzmy teraz drugą ewentualność: Czy możliwe byłoby spotkanie z synem na scenie? Teoretycznie istnieją tu dwa rozwiązania teatralne: albo Atossa każe służebnym oddać szaty synowi i ten przebiera się na oczach widzów, albo służebne trzymają owe szaty na rękach przez cały kommos. Pierwsze rozwiązanie, gdyby nawet było możliwe do realizacji w teatrze greckim, pociągałoby za sobą skutki podobne do tych, które wyżej przedstawiliśmy. Drugie wprost prowadziło do sytuacji komicznej: jak bowiem można uważać się z powodu podartych szat, jeśli ma się nowe w zasięgu ręki? Najważniejsze jednak jest to, że przy żadnej z tych ewentualności Atossa nie osiągnęłaby swego celu, jakim miało być uchronienie syna przed hańbą pojawienia się w łachmanach przed swoimi poddanymi.

Podsumowując tę część naszych rozważań musimy stwierdzić, że Ajschylos jako poważny dramaturg i jednocześnie reżyser własnych sztuk nie mógł w ogóle brać pod uwagę możliwości spotkania Atossy i Kserksesa. Współcześni krytycy robią mu więc zarzut błędu, którego jako człowiek teatru właśnie uniknął.

¹⁷ Niektórzy komentatorzy wprowadzają dla słowa *stolē* znaczenie 'armia', lecz jest ono tu mało prawdopodobne. Por. na ten temat uwagi Taplina (jw. s. 121).

¹⁸ Oczywiście gdyby w sztuce motyw podartych szat wcześniej w ogóle nie zaistniał, wtedy Kserkses w pewnej konwencji teatralnej mógłby i o zwykłych szatach mówić, że są podarte.

Postawa taka wynika z faktu, że w *Persach* widzą jedynie tekst, nie zaś dzieło teatralne.

Jeżeli jednak Ajschylos nie zamierzał doprowadzić do spotkania królowej z Kserksesem, bo spotkanie takie rujnowałoby całą koncepcję utworu – dlaczego możliwość takiego spotkania sygnalizuje?

Wyobraźmy sobie jednak, że tego rodzaju stwierdzeń w sztuce w ogóle nie ma. Czy nie byłoby to dziwne i niezgodne z charakterem Atossy jako kochającej matki, gdyby wiedząc, że syn jest w łachmanach, nie wyraziła przynajmniej pragnienia, że będzie próbować wyjść mu naprzeciw i uchronić od hańby? I tu właśnie mamy odpowiedź na powyższe pytanie i rozwiązanie naszego problemu. Cytowane wyżej słowa Atossy (w. 850 nn.) nie są zapowiedzią czegoś, co ma nastąpić i co nie znajduje realizacji scenicznej, lecz mają jedynie wyrazić stosunek matki do syna i w ten sposób pogłębić rysunek charakteru tej postaci. Temu samemu celowi służy także polecenie Dariusza¹⁹. Gdyby tych wypowiedzi nie było, poeta słusznie naraziłby się na zarzut, że Dariusz i Atossa są przez niego przedstawieni jako ludzie bez głębszych uczuć, dla których los syna jest obojętny. Jeżeli Ajschylos wprowadził do sztuki motyw podartych szat jako oznaki hańby, konsekwentnie musiał zaznaczyć też reakcję Dariusza i Atossy wobec stworzonego faktu. Potwierdzeniem, że poecie chodzi tu właśnie o wyrażenie stosunku uczuciowego ze strony matki, jest w. 851, w którym Atossa jakby uzasadnia, dlaczego próbę spotkania syna podejmie: „nie opuszczę przecież w nieszczęściu tego, co jest mi najdroższe”.

Atossa jednak syna nie spotkała i jej nieobecność w kommosie jest tego dowodem. Tu można przyjąć słuszność stanowiska Dworackiego, ale dopiero w całym tym kontekście, który przedstawiliśmy, a nie jako fakt sam dla siebie. Odpowiedź na pytanie, dlaczego do spotkania nie doszło, poeta pozostawia wyobraźni widza. Czy jest to duży błąd w sztuce dramatycznej? Niewątpliwie jest to jakaś usterka, ale o wiele większy błąd popełniłby poeta, gdyby Atossa w ogóle nie wyraziła pragnienia wyjścia synowi na spotkanie.

Na zakończenie warto może powołać się na analogiczną sytuację z innego dramatu Ajschylosa. W *Błagalnicach* Danaos w krytycznym momencie, po przybyciu Egipcjan, opuszcza córki, lecz zapewnia je, że wkrótce powróci, sprowadzając pomoc z Argos (*Supplices* w. 726). Ta zapowiedź jednak nie znajduje realizacji w spodziewanym czasie, gdy bowiem zjawia się Pelazgos z pomocą, w jego orszaku nie ma Danaosa. Tu przyczyna jest natury technicznej: poeta mając do dyspozycji jedynie dwóch aktorów, mógł wprowadzić na scenę przy obecnym

¹⁹ Ma rację także Broadhead (jw. s. XXXIX) podkreślając, że poczyniona ustami Dariusza wzmianka o podartych sztach syna ma na celu przygotowanie widza na scenę końcową, ponieważ w przeciwnym razie mogłaby się mu ona wydać groteskową lub komiczną.

już heroldzie jedynie Pelazgosa. I tu znowu powstaje pytanie: Dlaczego Ajschylos, wiedząc z góry, że Danaosa nie będzie mógł wprowadzić, każe mu twierdzić, że wkrótce się zjawi z odsieczą? Odpowiedź jest podobna do tej z *Persów*. Poeta każe mu to powiedzieć nie dlatego, żeby zapowiedź mogła się spełnić, lecz po prostu dlatego, że bez złożenia takiej deklaracji odejście Danaosa byłoby niegodnym porzuceniem córek w niebezpieczeństwie. Struktura postaci Danaosa jako ojca i opiekuna Danaid wymusza konieczność tej deklaracji. Widz, znając ograniczenia, jakim w tym czasie podlegał dramaturg, nie musiał potępiać go za tego rodzaju niekonsekwencję.

Wracając jeszcze do *Persów*, musimy przyznać, że obecność Atossy w kommosie rzeczywiście bardziej harmonijnie integrowałaby go z całością. Czy jednak Ajschylosowi na tym zależało? Chyba nie, jeśli nawet ostatnie stasimon w tej sztuce (w. 852-906) komponuje tak, że nie tworzy ono harmonijnego przejścia do sceny końcowej, lecz koncentruje się na motywach związanych z osobą Dariusza. Jedynie ostatnie zdanie (w. 905-906) przywołuje klęskę pod Salaminą, bez żadnej wszelako wzmianki o samym Kserksesie. Tego rodzaju postępowanie Ajschylosa dowodzi, że zależy mu na wprowadzeniu ostatniej sceny nie na zasadzie harmonijnej ciągłości, lecz zaskoczenia i kontrastu. Trudno jednak robić zarzut poecie, że wybrał właśnie taką zasadę kompozycyjną. Atossa jako królowa-matka i żona Dariusza należy do świata pomyślności, nie świata klęski. Jej obecność u boku syna zacierałaby ten kontrast.

Brak Atossy w końcowej scenie *Persów* nie pozbawia tej sztuki jedności. Jedność tę bowiem utrzymują w niej inne czynniki. Jak już zauważył Broadhead, tworzą ją: „częściowo wszechpotężne emocjonalne napięcie, przecucia i niepokój parodosu oraz pierwszego epeisodionu, przeradzające się w przygnębienie, brak nadziei i poniżenie ostatnich scen; częściowo podstawowa idea, wokół której jest zbudowana tragedia: kara za *hybris* ze strony sił boskich; częściowo zaś ustawiczne eksponowanie myśli, że to Kserkses jest pierwszą przyczyną tragedii. Te wszystkie elementy są ze sobą ściśle związane i tworzą wewnętrzną więź, spajającą poszczególne sceny”²⁰. Dodajmy do tego, że jednak najbardziej spaja sztukę postać Kserksesa jako głównego bohatera, którego los jest fundamentem dla podstawowej idei utworu. Fizycznie jest obecny w tragedii jedynie w scenie końcowej, faktycznie natomiast swoją postacią wypełnia przecież cały świat przedstawiony dramatu od parodosu po kommos: wokół niego koncentrują się wypowiedzi, uczucia, postawy i działania tak osób planu akcji, jak i chóru.

²⁰ Broadhead, jw. XL.

THE ABSENCE OF ATOSSA IN THE FINAL SCENE OF *THE PERSIANS*

S u m m a r y

The problem of the absence of Atossa in the final scene of *The Persians* has long been discussed. The author of the paper, however, puts forward yet a new approach. Instead of posing a traditional question, namely, why she is not there, he puts it in a different manner, i.e. could she after all meet her son on the stage or beyond it? He gives a negative answer to that. If Atossa had met Xerxes beyond the stage and there had given him a new garment, then in front of the spectator there would not have stood a man struck by disaster but a Persian king, such as Darius, who was the symbol of success and well-being. In that case the dramatic force of that kommos would have been totally destroyed. Atossa could not meet her son on the stage, either. The king could not have changed his torn garments in full view of the audience. It would also be difficult to imagine a situation in which he himself, in accordance with the text, would have lamented over his rags, while the maids would have been holding new garments. Anyway, one may take into account only these two possibilities. In none of them, however, would Atossa have achieved her purpose which was to protect her son from the shame of being seen by the subjects (the Chorus), since Xerxes would have entered the stage in rags.

If, however, Atossa in no case could meet her son, why does Aeschylus foretell such a possibility in the play? The queen expresses her willingness to go and meet her son in order to give him a new garment but her words should not be taken as a prediction of something which is indeed going to take place. They should rather be understood as an expression of the mother's attitude. When Atossa got to know that her son was coming back in rags she, as a loving mother, could not do anything but to express her desire to give him new garments in order to save him from shame. The poet, however, could not permit such an encounter, and that encounter does not take place in the play. The spectator can only guess that some unpredictable obstacle has taken place. The researcher of Aeschylus, however, must be aware that in tragedy as a theatrical work such an encounter was impossible for the benefit of the work.

Translated by Jan Kłos