

ROBERT R. CHODKOWSKI

REMINISCENCJE AJSCHYLEJSKIE  
W PARODOSIE *ANTYGONY* SOFOKLESA

Według Plutarcha (*De prof. in virt.* 2, 79B)<sup>1</sup> Sofokles, mówiąc o swym stylu, wyróżnił trzy etapy jego rozwoju: okres stylu „wzniosłego” (ὄγκος), kiedy pozostawał pod wpływem Ajschylosa; okres stylu „szorstkiego i sztucznego” (πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον), który stworzył sam; wreszcie trzeci okres – własnego stylu „etycznego” (ἠθικόν), określonego przezeń jako najlepszy i najbardziej odpowiedni do wyrażania charakterów postaci (ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον).

Zwykle przyjmuje się, że zachowane tragedie poety zostały skomponowane i wystawione w trzecim z tych okresów, gdy Sofokles wypracował swój własny styl „etyczny”. Pewne jednak ślady wpływu Ajschylosa zauważono nie tylko w niektórych fragmentach sztuk wcześniejszych, lecz także w dwu tragediach przekazanych w całości, a mianowicie w *Ajasie* i *Antygonie*<sup>2</sup>. Dokładna data wystawienia tych tragedii nie jest znana. Przyjmuje się zwykle, że druga z nich mogła być wystawiona w 442 lub 441 r. przed Chr., a pierwsza jeszcze wcześniej<sup>3</sup>. Datowanie *Antygony* zazwyczaj wiąże się z informacją, zawartą w *hipothesis* (starożytnym streszczeniu) *Antygony*, że Ateńczycy wybrali Sofoklesa do grona dziesięciu strategów na rok 441/440, ponieważ sztuka ta przyniosła mu rozgłos<sup>4</sup>.

---

Prof. dr hab. Robert R. CHODKOWSKI, prof. zw. – kierownik Katedry Teatru i Dramatu Antycznego Instytutu Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: ul. Powstańców Śląskich 28, 20-806 Lublin.

<sup>1</sup> *Tragicorum Graecorum Fragmenta* [TrGF]. Vol. IV: *Sophocles*. Ed. S. Radt. Göttingen 1977 s. 69 n. – T 100 (podana tu jest niewłaściwa lokalizacja tego testimonium: 7, 79B zamiast 2, 79B).

<sup>2</sup> *The Oxford Classical Dictionary*. Ed. by N. G. L. Hammond and H. H. Scullard. Oxford 1992 s.v. *Sophocles* (I).

<sup>3</sup> Zob. *Sophocles: Antigone*. Ed. with translation and notes by A. Brown. London 1987 s. 2.

<sup>4</sup> TrGF t. IV s. 45 – T 25.

Wprawdzie od śmierci Ajschylosa (456 r.) i wystawienia przezeń w Atenach ostatniej trylogii, czyli *Oresteji*, w 458 r. upłynęło około piętnastu lat do czasu powstania *Antygony*, to jednak sztuki starego tragika były wznawiane po jego śmierci (*Vita Aeschyli* 12) i w ten sposób nadal oddziaływały na młodszych dramaturgów, czasem zapewne wbrew ich woli i świadomości tego wpływu. Wyraźne ślady takiego oddziaływania dają się zauważyć w pieśni parodosu *Antygony*. Nie może nas to dziwić chociażby z tego względu, że ta tragedia jest jakby kontynuacją *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa. Wiemy również, że w późniejszych czasach dokonał się proces odwrotny: pod wpływem *Antygony* zmieniono zakończenie tebańskiej tragedii Ajschylosa, wprowadzając do niej obcy organicznie motyw zakazu grzebania ciała Polinejkesa i buntu Antygony przeciw wydanemu przez Kreona prawu<sup>5</sup>.

Akcja *Antygony* skupia się na zdarzeniach, które miały miejsce następnego dnia po odparciu szturmie do bram Teb wrogich wojsk argejskich, biorących udział w słynnej wyprawie siedmiu wodzów, którą podjęto z inicjatywy Polinejkesa. To, co w tragedii Ajschylosa stanowi treść utworu jako zdarzenie dramatyczne, w sztuce Sofoklesa należy do przedakcji i pojawia się jako element ekspozycyjny. O pojedynku synów Edypa i ich haniebnej śmierci, zadanej sobie nawzajem, mamy najpierw krótką wzmiankę w prologu sztuki (w. 26 oraz 55-57). W parodosie natomiast poeta motywy wyprawy siedmiu wodzów i pojedynku braci rozwija w pełni, czyniąc je głównym tematem wypowiedzi lirycznej starców, stanowiących chór tragedii (w. 100-162). Oczywiście gdy chcemy mówić o reminiscencjach ajschylojskich w tym parodosie, nie chodzi nam bynajmniej o to, że w wymienionych tragediach obydwu poetów spotykamy te same motywy treściowe. Owa zbieżność wynika przecież z tej prostej przyczyny, że obaj oparli się na tym samym micie tebańskim o rodzie Labdakidów. Zresztą już przed Ajschylosem istniały literackie opracowania tego mitu, które mogły inspirować Sofoklesa, chociaż zakres tych inspiracji trudno jest dziś ustalić<sup>6</sup>. Nie chodzi więc o zależności treściowe, lecz dotyczące strony formalnej i językowej. Ciekawe może być także to, że widzimy je również w odniesieniu do innych tragedii Ajschylosa, a mianowicie do jego *Agamemnona* i *Persów*.

Najpierw zauważyć trzeba, że chór *Antygony* swym statusem społecznym i swoją rolą w sztuce bardzo przypomina chóry Ajschylosowych *Persów* i *Agamemnona*. W obydwu tragediach tego wielkiego poety są to chóry złożone ze starców mocno zaangażowanych w sprawy państwowe i związanych racją stanu

<sup>5</sup> Zob. A. Lesky. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen 1972 s. 93, 97; W. Steffen, T. Batóg. *Ajschylos twórca tragedii greckiej*. Warszawa–Poznań 2000 s. 59 nn.

<sup>6</sup> Zob. Lesky. *Die tragische Dichtung der Hellenen* s.193.

z głównym bohaterem utworu. Podobny status nadaje swemu chórowi Sofokles. Pod koniec parodosu *Antyfony* (w. 160 nn.) starcy mówią, że zostali wezwani przez Kreona na naradę. Potwierdza to nieco później on sam (w. 164), eksponując ponadto ich wielką rolę, jaką odgrywali również za jego poprzedników na tronie (w. 165-169)<sup>7</sup>:

Boście podporą byli dla Lajosa  
I dla Edypa, gdy ocalił miasto.  
Później, gdy umarł, służyliście radą,  
Dwu jego synom, wspierając ich młodość.

Są, jak u Ajschylosa, lojalni wobec władcy i nie pochwalają np. postępowania *Antyfony*, pouczając ją, że należy nie tylko czcić bogów, ale trzeba też szanować autorytet władzy państwowej (por. w. 873-874). Nie mają wprawdzie okazji, by stanąć w obronie swego władcy i jego czci, jak to czyni chór starców z *Agamemnona* w scenie z Ajgistosem (Ag. 1612 nn.), lecz na wzór tego chóru potrafią włączyć się w akcję sztuki, np. doradzając Kreonowi, jak ma postępować, gdy ten znalazł się w rozterce po rozmowie z Tejrezjaszem (w. 1098 nn.):

TEJREZJASZ: Mądrej decyzji potrzeba Kreonie.  
KREON: Cóż mam więc robić. Powiedz, ja posłucham.  
TEJREZJASZ: Idź, tę dziewczynę wyprowadź z jaskini  
I każ pogrzebać tego, co tam leży.

W sztuce Sofoklesa mamy więcej przykładów na to, że chór wkracza na plan dramatyczny, starając się wpłynąć na działania i postępowanie bohaterów, tak jak czynią to chóry Ajschylosa<sup>8</sup>. Parodos, który ma być przedmiotem naszych rozważań, dostarcza też przykładu szczególnego rodzaju prowadzenia chóru, które przypomina technikę budowania świata przedstawionego stosowaną wcześniej przez Ajschylosa.

Najbardziej uderzającą cechą parodosu *Antyfony* jest to, że na wzór ajschylecki przywołuje w nim poeta na scenę zdarzenia, które rozegrały się poza czasem dramatycznym i poza przestrzenią sceniczną. Jak Ajschylos w parodosie swych *Persów* sięga liryczną pamięcią chóru<sup>9</sup> do początków wyprawy Kserksesa przeciw Helladzie, a w parodosie *Agamemnona* do początków wyprawy trojańskiej Atrydów, tak i Sofokles we wstępnej pieśni *Antyfony* każe chórowi starców tebańskich uobecnić w swej pieśni to, co się zdarzyło podczas wyprawy siedmiu wodzów. Sofokles więc, tak samo jak Ajschylos, ze swego chóru czyni narzędzie

<sup>7</sup> Tekst polski *Antyfony* podaję w przekładzie własnym.

<sup>8</sup> Zob. R. R. Chodkowski. *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994 s. 46 nn.

<sup>9</sup> Zob. R. Lattimore. *Introduction to the „Oresteia”*. W: *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*. Ed. by M. H. McCall, Jr. Englewood Cliffs (N.J.) 1972 s. 83.

do wzbogacenia świata przedstawionego utworu o obszary niedostępne bezpośredniej percepcji wizualno-akustycznej swojej publiczności<sup>10</sup>.

Parodos *Antygony* składa się z dwu par strof, z których każda jest oddzielona od poprzedniej siedmiowierszowymi wstawkami, skomponowanymi w metrum anapestycznym. Mamy tu więc kombinację partii śpiewanych przez cały chór z partiami recytowanymi tylko przez przewodnika (koryfeusza)<sup>11</sup>. U Ajschylosa we wspomnianych dwu tragediach również mamy taką kombinację, z tym że u niego partie anapestyczne w parodosach pojawiają się jako część wstępna pieśni, wykonywana przez koryfeusza w czasie marszu chóru ku orkestrze, a po niej następuje część liryczna, którą chór jako cały zespół śpiewał i tańczył wokół ołtarza (*thymele*). W wersach anapestycznych u obydwu poetów zawarta jest narracja. Koryfeusze przypominają zdarzenia, które jako prehistoria poprzedziły akcję prezentowaną na scenie w oglądach bezpośrednich.

Jednakże u obu poetów elementy ekspozycyjne zawarte są nie tylko w anapestycznych partiach parodosów. U Sofoklesa już pierwsza strofa (w. 100-109) jest manifestacją liryczną, rozpoczynającą się od apostrofy do słońca, które zabłysło nad Tebami jaśniej niż kiedykolwiek, ponieważ zwiastuje uwolnienie od wrogich wojsk:

Słońca promieniu  
Najpiękniejszy z wszystkich,  
Które siedmiobramne oświetlały Teby!  
Zjawiasz się wreszcie,  
Dnia złotą powieką  
Krynicznych nurtów Dirki dotykając.  
Męża, co z Argos  
Z białą tarczą przybył,  
Zmusiłeś, by uciekł w pośpiechu galopem.

Trzy ostatnie wersy, podając przyczyny radości chóru, przywołują tym samym na scenę zdarzenie ubiegłej nocy: ucieczkę wojsk argejskich. Ostatni wers: ὄξυτέρῳ κινήσασα χαλινῶ nawet swym rytmem (staralem się oddać to również w przekładzie) naśladuje galop pędzącej konnicy. Tak poeta, otworzywszy wrota przeszłości w strofie, w następującej po niej wstawce anapestycznej może już przejść do relacji zdarzeń jeszcze wcześniejszych i, podobnie jak to czynił Ajschylos np. w *Agamemnonie* (w. 104 nn.), powiadomić swych widzów o przyczynach i początkach wyprawy (w. 110-116):

<sup>10</sup> Dramaturdzy greccy komponowali swoje utwory przede wszystkim dla widowni teatralnej, natomiast recepcja czytelnicza, która z czasem też zaistniała, była dla nich mniej ważna.

<sup>11</sup> Zob. R. W. B. Burton. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford 1980 s. 91.

To Polinejkes na kraj go sprowadził,  
 Gdy z bratem zwaśniony opuścił nas w gniewie.  
 Z okrzykiem jak orzeł z góry na nas spada  
 Jak śnieg białe skrzydła zawiei rozłożył.  
 Pod nimi rycerzy są liczne oddziały,  
 Kitami końskimi szyszaki się srożą.

Antystrofa stanowi już konsekwentną kontynuację narracji podjętej we wstawce, chociaż oczywiście jest skomponowana w tym samym metrum lirycznym, co strofa. Tu chór w poetyckich słowach śpiewa o tym, jak wróg otoczył Teby, staje u ich siedmiu bram i doznaje klęski (w. 117-127):

Stanął przed domem,  
 Siedem bram otoczył  
 Włóczyniami, co mordy czekały już chciwie.  
 Lecz odszedł nagle,  
 Nim krwią się ubroczył,  
 Nim Hefajst na murach zapalił pochodnie.  
 Gdy smok tebański  
 Dał odpór wspaniały,  
 Wśród wrzawy Aresa pierzchnęli wrogowie.

Druga wstawka anapestyczna ma charakter manifestacji refleksyjnej<sup>12</sup>. Tak jak Ajschylos w parodosie *Agamemnona* w momencie kluczowym każe chórowi zwrócić się do Zeusa (Ag. 160 nn.)<sup>13</sup>, podobnie starcy tebańscy w tragedii Sofoklesa zawieszają swoją, liryczną w formie, relację, by wprowadzić do niej komentarz natury religijnej o gniewie Zeusa i interwencji boga (w. 128-129):

Zeus nienawidzi przechwałek i pychy.  
 Gdy ujrzał idących szerokim potokiem,  
 Pysznych wśród złota i szczęku oręża,  
 Cisnąwszy piorun, razi ich z wysoka,  
 Gdy okrzyk zwycięstwa na murach wznieść chcieli.

O ile jednak hymn do Zeusa w *Agamemnonie* Ajschylosa ma charakter głębokiej refleksji o charakterze religijno-moralnym<sup>14</sup>, u Sofoklesa wzmianka o Zeusie nie ma takiego znaczenia, lecz przecież nie jest to też tylko, jak chce K. W. B. Burton<sup>15</sup>, „konwencjonalna uwaga gnomiczna”. Sofokles, na wzór swego poprzednika, chce bowiem mocno podkreślić, że gdy człowiek przekracza zakreślone mu

<sup>12</sup> Zob. tamże s. 91.

<sup>13</sup> Zob. Chodkowski. *Ajschylos i jego tragedie* s. 164 nn.

<sup>14</sup> Zob. E. Fraenkel. *Der Zeushymnus im „Agamemnon” des Aischylos*. „Philologus” 86: 1931 s. 1-17.

<sup>15</sup> *The Chorus in Sophocles' Tragedies* s. 91.

granice i dopuszcza się aktu pychy-*hybris*, wówczas interweniuje bóstwo, by przywrócić naruszony porządek. Można nawet powiedzieć, że jak w parodosie *Agamemnona* „przedstawiona w opowiadaniu starców sytuacja tytułowego bohatera zostaje ukazana jako *paradeigma* (przykład), ilustrujące suwerenną władzę Zeusa nad ludźmi oraz sposób, w jaki bóg ten prowadzi przez cierpienie do mądrości”<sup>16</sup>, tak Sofokles posługuje się przykładem uczestników wyprawy siedmiu, by przypomnieć swym widzom, że bogowie nie pozostają obojętni wobec występków ludzkich. I jak Ajschylos po hymnie do Zeusa przedstawia w szczególności akt pychy popełniony przez Agamemnona w Aulidzie (Ag. 184 nn.), tak Sofokles w drugiej strofie pieśni parodosu stawia przed widzami przykład butnego zachowania jednego z przywódców aregejskich, Kapaneusa, oraz zapewnia, że innych wodzów spotkał także smutny los (w. 134 nn.):

Zachwiał się nagle  
I na ziemię pada  
Ten, co się w szale nadymał i puszył<sup>17</sup>.  
A innym inne  
Przypadły już zgony,  
Gdy Ares ogromny gwałtownie uderzył.

Następny system anapestyczny o charakterze narracyjnym (w. 141-146), „prosty co do języka, patetyczny w tonacji i treści”<sup>18</sup>, powraca do początków wyprawy:

Bo siedmiu wodzów u siedmiu bram stało,  
By podjąć walkę z równym przeciwnikiem.  
Lecz zbiegli przed Zeusem, zwycięstwo mu dając.  
Z wyjątkiem dwu braci rodzonych, nieszczęsnych.  
Ci włócznie mordercze na siebie kierują  
I obaj padają połączeni w śmierci.

Sofokles, na wzór Ajschylosa w parodosie *Agamemnona*<sup>19</sup>, nie trzyma się chronologii w opowiadaniu zdarzeń, lecz stosuje technikę montażu: zrywa ciągłość opowieści, doprowadzonej już wcześniej do momentu klęski napastników, powraca do jej początków, by tym razem ukazać nowe aspekty przywoływanej rzeczywistości. W ten sposób chce wyeksponować najważniejsze zdarzenie z przedakcji: bratobójczy pojedynek synów Edypa. W *Agamemnonie* wydarze-

<sup>16</sup> E. Fraenkel. *Aeschylus. „Agamemnon”*. T. 2. Oxford 1950 s. 113.

<sup>17</sup> Nie pada tu wprawdzie imię Kapaneusa, lecz zgodnie przyjmuje się, że o niego tu chodzi. Por. *Sophocles: Antigone* (ed. by A. Brown) nota ad v. 134-137.

<sup>18</sup> Burton. *The Chorus in Sophocles' Tragedies* s. 94.

<sup>19</sup> Zob. Chodkowski. *Ajschylos i jego tragedie* s. 211.

niem tak wyeksponowanym było złożenie przez króla ofiary z Ifigenii. Tam chór nie tylko uobecniał to zdarzenie w swojej pieśni, lecz także oceniał czyn Agamemnona w kategoriach religijno-moralnych jako „bezbożny powiew w duszy wodza” (Ag. 219) i „nieszczęsne szaleństwo” (Ag. 223). W parodosie *AntygoŃy* chór także wyraża swój stosunek do przywołanego z przeszłości zdarzenia, tj. pojedynku Eteoklesa i Polinejesa, prezentując ich jako „nieszczęsnych braci”, którzy – mimo że „zostali zrodzeni z jednego ojca i jednej matki” (w. 143-144) – skierowali przeciwko sobie włócznie i zadali sobie śmierć. Nie mamy tu tak wyraźnego słownego potępienia jak w *Agamemnonie*, lecz kontrastowe zestawienie pojedynku braci ze „wspaniałym zwycięstwem” (w. 143), które za sprawą Zeusa odniosły Teby, ma jednoznaczną wymowę.

W drugiej antystrofie swej wejściowej pieśni starcy chóru *AntygoŃy* chcą zapomnieć o wojnie, wzywają do radości i wyrażają nadzieję, że Dionizos powróci do Teb, by przewodzić chórom (w. 147-154):

I tak to Nike, bogini zwycięstwa  
Łaskę okazała Tebom w wozy zbrojnym.  
Więc zapomnijmy  
Teraz już o wojnie,  
Do świątyń bogów  
Udajmy się wszyscy,  
By tańczyć w chórach  
Wspólnie przez noc całą.  
Niech przyjdzie Bakchos  
I Tebom przewodzi.

Chór starców argejskich w *Agamemnonie* nie miał powodów do radości, ponieważ do niego w parodosie nie dotarła jeszcze wiadomość o zwycięstwie wojsk achajskich pod Troją, dlatego i w końcowej antystrofie tej pieśni (Ag. 248-257) mamy tylko wezwanie, by się ani nie cieszyć przedwcześnie, ani też nie smucić, i wyrażona jest nadzieja, że rodzący się dzień przyniesie dobre wieści. W *AntygoŃie* pierwsze promienie wschodzącego słońca wieściły radość zwycięstwa, w *Agamemnonie* wschód słońca jest tylko znakiem nadziei, lecz skojarzenia poetów są sobie bardzo bliskie.

Pewną analogię można też dostrzec w wypowiedziach przewodników obydwu chórow, następujących bezpośrednio po ostatnich antystrofach. U Ajschylosa starcy zwracają się do wychodzącej z pałacu Klitajmestry, w której osobie chór uznaje królową, sprawującą władzę w Argos pod nieobecność męża (Ag. 258-260). Mamy tu zatem nie tylko przedstawienie widzowi z imienia osoby, pojawiającej się na proscenium, lecz także uzasadnienie charakteru pełnionej przez nią funkcji w państwie. Podobnie postępuje koryfeusz u Sofoklesa. On także pre-

zentuje wychodzącego z pałacu Kreona jako prawowitego króla, którym właśnie został wybrany (w. 155-156):

Lecz oto Kreon, syn Menojkeusa  
Nowo obrany władca się zbliża.

Starcy argejscy spodziewają się uzyskać od swej królowej odpowiedź na pytanie, jaka jest przyczyna składanych przez nią ofiar, i wyjaśnienie zaistniałej sytuacji. Starcy tebańscy podobnie patrzą na swego króla jako na osobę, która przypuszczalnie przedstawi im swoje plany na naradzie, na którą ich Kreon wezwał, i wyjaśni sytuację po ostatnich wydarzeniach (w. 157-161):

Szczęśliwe bogów zrządzenia nowe  
W myślach rozważa, gdy szybko kroczy.  
Nas przez herolda starców tu wzywa  
I sam na radę przybywa.

Zależności od Ajschylosa dadzą się zauważyć także w warstwie czysto słownej parodosu<sup>20</sup>. Chodzi tu o zależności od sformułowań ajschylejskich, głównie tym razem z tragedii *Siedmiu przeciw Tebom*. I tak w wierszach 110-111 *Antygony* Sofokles wprowadza grę słów: Πολυνεΐκης – νεϊκέων, w której można widzieć reminiscencję wierszy 577, 658 i 829 n. *Siedmiu przeciw Tebom*, gdzie Ajschylos także wykorzystuje dla celów artystycznych i znaczeniowych etymologiczną złożoność imienia Polinejkesa – człowieka „skłonnego do kłótni”. W wierszach 112 i 113 Sofokles porównuje atakującego Teby Polinejkesa do głośno kraczącego orła (ὄξεα κλάζων αἰετός), podobnie jak to w *Agamemnonie* czyni również Ajschylos, który takie porównanie odnosi do Atrydów wysyłanych przeciwko Troi przez Zeusa (w. 48-49): μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη τρόπον αἰγυπιῶν). To porównanie ma zresztą swoją wcześniejszą tradycję, sięga bowiem *Iliady* Homera (17, 88 oraz 16, 429).

W parodosie *Antygony* silny akcent jest położony na butne zachowanie się wojsk atakujących Teby. Ta postawa wyrażana jest w słownictwie przypominającym sformułowania ajschylejskie, a więc np. μεγάλης γλώσσης κόμπους (w. 128). Słowa κόμπος i κόμπασμα (chęłpliwość, buta) występują w wielu tragediach Ajschylosa dla wyrażenia zarozumiałej postawy bohaterów (por. np. *Ag.* 613; *Se.* 425, 473, 551 i 794; *Pr.* 947 i 1031). Postacią najbardziej reprezentatywną dla takiej postawy tak u Ajschylosa w *Siedmiu przeciw Tebom* (w. 423-434), jak i u Sofoklesa w *Antygonie* (w. 134-137) jest Kapaneus, który u obydwu poetów w szaleństwie pychy chce spalić miasto i nosi epitet πυρφόρος. Inne metaforyczne określenie postawy Kapaneusa w parodosie *Antygony* – jako osoby,

<sup>20</sup> Większość z nich notuje w swoim komentarzu A. Brown (*Sophocles: Antigone* s. 142-145).



która wyrzuca z siebie „powiewy najgorszych wichrów” (ἐπέπνει ῥίπα σ ἐχθίστων ἀνέμων) kieruje myśl odbiorcy tego tekstu do parodosu *Agamemnona*, gdzie w podobnych słowach Kalchas określa zmianę, jaka dokonała się w duszy Atrydy, gdy podjął bezbożną decyzję o złożeniu ofiary z własnej córki (w. 221: φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν). W obu sformułowaniach czasownik πνε ν stanowi podstawę metafory i wyraża stan ducha bohaterów, gdy podejmują swoje działania.

Zauważone podobieństwa między parodosem *Antyfony* a kilkoma sztukami Ajschylosa określiliśmy w tytule artykułu jako reminiscencje, a więc dostrzegalny, choć przez samego poetę, być może, nie uświadamiany, oddźwięk dzieł jego poprzednika. Wprawdzie, jak powiedzieliśmy na początku, *Antygonę* powstała w okresie, gdy Sofokles wyzwolił się już spod wpływów twórcy tragedii greckiej, to jednak analiza literacka parodosu *Antyfony* pokazuje, że nie było to chyba wyzwolenie całkowite.

#### BIBLIOGRAFIA

- B o w r a C. M.: Sophoclean Tragedy. Oxford: Clarendon Press 1944.
- B r o w n A.: Sophocles: *Antigone*. Edited with translation and notes by ... London: Aris & Phillips 1987.
- B u r t o n R. W. B.: The chorus in Sophocles' Tragedies. Oxford: Clarendon Press 1980.
- C h o d k o w s k i R. R.: Ajschylos i jego tragedie. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1994.
- D a w i d s o n J. F.: The Parodos of the *Antigone*. „Bulletin of the Institute of Classical Studies of University of London” 30:1983 s. 41-51.
- F r a e n k e l E.: Der Zeushymnus im *Agamemnon* des Aischylos. „Philologus” 86:1931 s. 1-17.
- Aeschylus: *Agamemnon*. Edited with a commentary by ... Vol. 1-3. Oxford: Clarendon Press 1950-1962.
- L a t t i m o r e R.: Introduction to the *Oresteia*. W: Aeschylus. A Collection of Critical Essays. Ed. M. H. McCall, Jr. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall 1972 s. 73-89.
- L e s k y A.: Die tragische Dichtung der Hellenen. Dritte, völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972<sup>3</sup>.
- S t e f f e n W., B a t ó g T.: Ajschylos twórca tragedii greckiej. Warszawa–Poznań: PWN 2000.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta [TrGF]. Vol. 4: Sophocles. Ed. S. Radt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977.
- W i n n i n g t o n - I n g r a m R. P.: Sophocles: an Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press 1980.

AESCHYLEAN REMINISCENCES IN THE PARODOS OF SOPHOCLES' *ANTIGONE*

## S u m m a r y

The paper discusses some similarities between Aeschylus and the parodos of Sophocles' *Antigone*. The chorus in the *Antigone* is a group of royal counsellors whose social status reminds us of the *choruses of Persians* and Aeschylus' *Agamemnon*. As such, it plays similar functions: it is dramatic and plays the role of a commentary. Like the choruses in Aeschylus, in which the old tragedian penetrates into the past following the principle of retrospection, Sophocles in the introductory part of his chorus also refers to a scene of the event from pre-action (*Vorgeschichte*) and submits it to a commentary in lyrical and reflective manifestations. Introducing narrative elements into the song of parodos, Sophocles – following Aeschylus – does not make his chorus relate the events in a chronological order, but uses “the technique of editing”. He cuts them into certain units and remodels them in time in order to submit them to poetization or reflection, or to expose them as meaningful for the further course of action. In the final part of the paper, the author discusses Aeschylean reminiscences which he noticed in the linguistic layer of the parodos.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** literatura, teatr, tragedia grecka, chór, parodos.

**Key words:** literature, theatre, Greek tragedy, chorus, parodos.