

MAGDALENA MAJEWSKA

### PRZESTRZEŃ I CZAS W TRAGEDIACH SOFOKLESA\*

Większość opracowań dotyczących twórczości Sofoklesa skupia się bardziej na jej interpretacji w aspektach literackich niż teatralnych. Wielcy badacze, tacy jak C. M. Bowra, K. Reinhardt, H. D. F. Kitto czy T. Zieliński, starali się odkryć ideę, zasadę strukturalną lub indywidualny charakter sztuk wielkiego tragika, badając je w wymiarze literackim, moralno-religijnym lub psychologicznym. Są to aspekty niezwykle ważne, lecz dramat jest wyjątkowym tworem artystycznym, w którym istotną rolę odgrywa także wizja teatralna zawarta w tekstach. Tę wizję czy kształt teatralny, jak wykazała I. Sławińska<sup>1</sup>, wspiera między innymi struktura czasu i przestrzeni. Dlatego też celem mojego artykułu jest ukazanie organizacji przestrzeni<sup>2</sup> i czasu w teatrze Sofoklesa, kompozycji tych elementów, ich stosunku do konwencji oraz ewentualnych innowacji poety. Nie jest to zagadnienie dotąd wystarczająco opracowane, choć pojawia się w nowszych publikacjach, do których będę się starała nawiązywać w trakcie swego wywodu.

Arystoteles (*Poet.* 1449 a 18) przypisuje Sofoklesowi wprowadzenie scenografii, która ma niewątpliwie ogromne znaczenie dla teatru nie tylko klasycznego. W interpretacji P. E. Easterling należy nazwę tę odnieść do paneli pokrytych perspektywicznymi malowidłami i umieszczonych na ścianie

---

Mgr Magdalena MAJEWSKA – adres do korespondencji: Żurawica 840c/4, 37-710 Żurawica; e-mail: irismay@poczta.onet.pl

\* Artykuł jest częścią pracy magisterskiej pt. *Wizja teatralna w tragediach Sofoklesa*, napisanej pod kierunkiem prof. R. R. Chodkowskiego.

<sup>1</sup> I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 290-309.

<sup>2</sup> Rozmiary artykułu nie pozwalają na całościowe przedstawienie tematyki związanej z przestrzenią, dlatego jej zakres został świadomie zawężony do obszaru mikrokosmosu scenicznego.

budynku scenicznego (*skene*), co miało reprezentować raczej architektoniczną fasadę *skene* niż scenerię związaną z konkretną sztuką<sup>3</sup>. Takie ujęcie i rozumienie scenografii jest zgodne z poglądem Witruwiusza (*De arch.* V, VI, 7), rzymskiego inżyniera i architekta z I wieku po Chr., według którego „scenografia jest szkicem fasady oraz ścian bocznych [...], aby pewne obrazy mogły dać wyobrażenie o rzeczywistości przedstawionej w malarstwie scenicznym”<sup>4</sup>. Nie była więc scenografia klasyczna tym, czym jest w naszym rozumieniu, możemy mówić jedynie o pewnym jej zarysie, zaczątku. Słuszność chyba ma R. Padel, która przypisując początek stosowania scenografii w sensie malowideł na *skene* wiekowi IV, twierdzi, że nie miała ona stanowić w V wieku dekoracji, a jedynie podstawę wizualną dla wyobrażeniowego odbioru tragedii przez widzów<sup>5</sup>. Dzięki swojemu niezmiennemu wyglądowi<sup>6</sup> mogła wyobrażać każdą scenerię, w zależności od potrzeb konkretnej sztuki. U Sofoklesa sceneria jest malowana słowem<sup>7</sup>, i to ze szczegółami. Czegoś podobnego nie spotykamy np. u Ajschylosa.

Teatr V wieku przed Chr. był teatrem na wolnym powietrzu, cechowała go ogromna powierzchnia, nieporównywalna ze standardami współczesnych teatrów<sup>8</sup>. D. Seale twierdzi, że był on widowiskowy ze względu na rządzące nim konwencje<sup>9</sup>. Spozstrzega także, że to było coś więcej niż teatr, to była sceneria<sup>10</sup>. Cechowała ją prostota, jako że składały się na nią trzy konwencjonalne elementy: budynek sceniczny (*skene*), orchestra i ołtarz (*thymele*), który jako stały element wyposażenia sceny, umieszczony na środku orchestry<sup>11</sup>, miał przypominać, że jest to przestrzeń sakralna<sup>12</sup>. *Skene* była drugą,

<sup>3</sup> P. E. Easterling, *Form and Performance*, [w:] *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, s. 45.

<sup>4</sup> Przekład K. Kumanieckiego.

<sup>5</sup> R. Padel, *Making Space Speak*, [w:] *Nothing to do with Dionysos?*, ed. by J. J. Winkler and F. Zeitlin, Princeton–New Jersey 1992, s. 347–348: „But we are dealing not with ‘decoration’ of the stage but the visual foundation for the audience’s whole imaginative grasp of a tragedy”.

<sup>6</sup> Tamże, s. 346.

<sup>7</sup> P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, s. 26.

<sup>8</sup> Tenże, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London–New York 1995, s. 60.

<sup>9</sup> D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982, s. 14.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> R. R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 95–96.

<sup>12</sup> D. Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000, s. 117. Co-rocne agony dramatyczne odbywające się w ramach Wielkich Dionizjów rozpoczynały się od rytuału oczyszczenia teatru przez złożenie na tym ołtarzu płynnej ofiary. Zob. Chodkowski, dz. cyt., s. 39.

alternatywną przestrzenią, poszerzającą perspektywę teatralną; stanowiła barierę między tym, co widziane i niewidziane w teatrze<sup>13</sup>. W tak surowym stanie sceneria była anonimowa i niezróżnicowana<sup>14</sup>, a konkretnym miejscem stawała się dzięki dookreśleniu werbalnemu w zależności od potrzeb konkretnej sztuki. Dzięki temu scena, z jej skąpym wyposażeniem, miała większą możliwość adaptacji do bycia tym, czym dramaturg chciał, aby była<sup>15</sup>.

Docieramy w tym momencie do istotnego zagadnienia, którym jest stopień realizmu na scenie teatru Dionizosa<sup>16</sup>. Był on całkowicie wykluczony ze świata scenicznego przez wzgląd na skromną liczbę środków pomocnych w jego osiągnięciu. Ale – jak argumentuje P. Arnott<sup>17</sup> – realistyczna scena najwyraźniej nie była konieczna, skoro w momencie największego rozkwitu teatru greckiego była ignorowana. S. Srebrny uważał, że „drobiazgowa charakterystyka miejsca za pomocą dekoracji imitującej naturę byłaby estetycznie nie do zniesienia na tle prawdziwej natury, w teatrze pod gołym niebem [...], nie wydaje się zresztą nikomu – ani poecie-reżyserowi, ani jego widzom potrzebna”<sup>18</sup>. Klasyczni tragicy cenili iluzję sceniczną, która dawała im większe możliwości scenograficzne niż realistyczna sceneria. Polegali przede wszystkim na sile słowa poetyckiego<sup>19</sup>, które miało nieocenioną moc kreowania rzeczywistości scenicznej. Dzięki niemu rzeczywiste elementy przestawały być postrzegane jako takie, jeśli tylko wymagała tego sytuacja w sztuce: drzwi *skene* raz wyobrażały frontowe wejście do pałacu, innym razem zaś odosobnione miejsce; ołtarz<sup>20</sup> mógł być ołtarzem, przedstawiać grób albo też był zupełnie ignorowany<sup>21</sup>. S. Srebrny nazywa *skene* sceną równoczesną, która mogła wyobrażać wszystko<sup>22</sup>. Nieoceniona była przy tym

<sup>13</sup> P a d e l, dz. cyt., s. 346. Zauważa ona również, że wejście na scenę przez drzwi *skene* jest jednocześnie wyjściem z przestrzeni, która jest w wyobraźni widza wypełniona (tamże, s. 355). Inna obserwacja dotyczy symbolicznego znaczenia dualizmu przestrzeni teatralnej, w świetle którego *skene* wyobraża wnętrze człowieka, skrywa ludzkie dramaty i słabości, które na zewnątrz wydobywają się w formie komentarza słownego, bo są zbyt nieprzyjemne, by je oglądać (tamże, s. 358).

<sup>14</sup> A r n o t t, *Public and Performance*, s. 137.

<sup>15</sup> Tamże, s. 144.

<sup>16</sup> S e a l e, dz. cyt., s. 26.

<sup>17</sup> A r n o t t, *Greek Scenic Conventions*, s. 93.

<sup>18</sup> S. S r e b r n y, *Scena i inscenizacja w teatrze ateńskim*, „Meander” 3 (1948), s. 337.

<sup>19</sup> P. Arnott (*Greek Scenic Conventions*, s. 108) podkreśla, że to brak dekoracji prowadził do większej aktywizacji słowa.

<sup>20</sup> Chodzi tu nie o *thymele*, lecz o ołtarz stanowiący wyposażenie proscenium.

<sup>21</sup> A r n o t t, *Greek Scenic Conventions*, s. 114.

<sup>22</sup> S r e b r n y, dz. cyt., s. 337-338.

rola wyobraźni widza, bez której sceniczna fikcja nie miałaby racji bytu. Lokalizacja miejsca akcji poszczególnych sztuk musiała być w takiej sytuacji zidentyfikowana słownie. Była to konwencja, która występuje również u Sofoklesa.

Zwykle już na początku sztuki zasygnalizowane jest miejsce akcji. Identyfikacja może być bezpośrednia, jak w *Filoktecie*:

To brzeg Lemnosu – ziemia pośród morza  
bez dróg dla ludzi, jest niezamieszкана<sup>23</sup>.

Równie bezpośrednie wprowadzenie w scenerię widzimy w *Elektrze* (4-10):

Oto jest Argos stare i gaj święty –  
córkę Inacha stąd wygnał giez Hery –  
tam, Orestesie, jest rynek likejski  
wilczego boga, a po lewej stronie  
Hery świątynia sławna; a teraz już  
w złotych Mykenach jesteście, bo tam masz  
zbrodnią skalany pałac Pelopidów<sup>24</sup>.

Wychowawca, który dokładnie określa miejsce akcji – pałac w Mykenach – opisuje również jego okolicę<sup>25</sup>. Możemy go sobie wyobrazić rozglądającego się i wskazującego ręką to na prawo, to na lewo. Zbliża się do budynku scenicznego, który ma przedstawiać pałac królewski, jest zwrócony prawdopodobnie twarzą w jego stronę i tym samym kieruje uwagę widzów na miej-

<sup>23</sup> Przekład – tu i dalej – R. R. Chodkowskiego.

Ἀκτή μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς  
Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη (*Phil.* 1-2).

Tekst oryginalny cytowany za: *Sophoclis Tragoediae*, ex recensione G. Dindorfii, editio sexta, Lipsiae 1925.

<sup>24</sup> Τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε,  
τῆς οἰστροπλήγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης·  
αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ  
ἄγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὄδε  
Ἦρας ὁ κλεινὸς ναὸς· οἱ δ' ἰκάνομεν,  
φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσους ὄρᾶν,  
πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε. (*El.* 4-10).

<sup>25</sup> Świątynię Hery prawdopodobnie wyobrażał posąg bogini. Dodatkowe posągi były dość często stosowane w teatrze greckim, a ich liczba i charakter zależały od wymogów akcji. Zob. Chodkowski, dz. cyt., s. 97.

sce, wokół którego skupiona będzie przyszła akcja<sup>26</sup>. Identyfikacja właściwego miejsca akcji jest poprzedzona dodatkowym opisem; przez tę retardację autor zdaje się zapełniać czas potrzebny do przejścia odcinka od bramy ejsodosu do *skene*, by aktor, dopiero stając przed frontem pałacu, mógł go wskazać.

Niekiedy lokalizacja jest wspomniana tylko mimochodem przez osobę wygłaszającą prolog. Taka sytuacja ma miejsce w *Trachinkach*, gdzie Dejanira skarży się na los swojej rodziny jako „wynańców w obcym domu w Trachis” (*Trach.* 39-40), oraz w *Ajasie*, gdzie zjawiająca się w obozie Achajów Atena, uzasadniając swoje przybycie, określa miejsce akcji.

Czasem umiejscowienie jej jest pośrednio zasugerowane, jak w *Królu Edypie* (1-3):

Dzieci Kadmosa, Tebańczycy młodzi!  
Czemu siedzicie tu przed moim domem  
w wieńcach z gałęzi jako błagalnicy?<sup>27</sup>

W tej inwokacji do Teban, zawierającej mitologiczną aluzję, Edyp wprowadza publiczność do Teb, przed pałac królewski. Z kolei szereg wskazówek zawartych w prologu *Antyfony* sugeruje, że miejscem akcji są Teby, choć dopiero w parodosie (*Ant.* 102) bezpośrednio padnie nazwa miasta. Każdemu widzowi znającemu mit powiedzieć to mogły wymienione imiona Edypa, Eteoklesa, Polinejesa i Kreona, a nade wszystko dwóch sióstr: Ismeny i Antyfony.

Odosobnionym przykładem wydaje się wprowadzenie w scenerię *Edypa w Kolonos*. Niewidomy starzec pyta córkę o nazwę miejsca, do którego przybyli. Identyfikacja miejsca jest stopniowa<sup>28</sup>. Antygoną domyśla się, na podstawie widzianych z oddali wież, że zbliżają się do Aten<sup>29</sup>, ale nie jest tego pewna. Podobnie jak nie jest pewna, ale przypuszcza wraz z ojcem, że

<sup>26</sup> M. Kuntz, *Narrative Setting and Dramatic Poetry*, Leiden–New York–Köln 1993, s. 26. J. C. Kamerbeek (*The Plays of Sophocles: Commentaries, Part V: The Electra*, Leiden 1974, s. 21) twierdzi, że stoi on obok *skene* i rozgląda się po audytorium, wyobrażającym pole Argolidy.

<sup>27</sup> ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,  
τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε  
ἰκτηρίους κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; (*OT* 1-3).

<sup>28</sup> Kuntz, dz. cyt., s. 35.

<sup>29</sup> M. Ringer (*Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill 1998, s. 91) uznaje, że te „dwie wieże” to nic innego, jak świątynie ateńskiego Akropolu, które wznosiły się za plecami widzów w Teatrze Dionizosa.

znaleźli się w miejscu świętym<sup>30</sup>. Przybywający tubylec potwierdza, że są w okręgu Posejdona i Prometeusza, na przedmieściach Aten (*OC* 55 nn.), zwanych Kolonos od imienia lokalnego herosa.

Akcja wszystkich sztuk Sofoklesa, i nie tylko jego, ma miejsce „na zewnątrz”; bez względu na to, czy rozgrywa się przed bramą pałacu, wejściem do namiotu, jaskini czy gaju – jest to tylko tło, a plan gry aktorskiej i rozgrywających się zdarzeń zawsze nacechowany jest pewną przestrzenną nieograniczonością. Jest to specyficzna cecha teatru greckiego, wyrażająca jednocześnie pewną postawę Greków jako społeczeństwa otwartej przestrzeni; całe ich życie: spotkania towarzyskie, procesy, interesy, uroczystości religijne, odbywały się na wolnym powietrzu<sup>31</sup>. Ich styl życia znajduje odzwierciedlenie na scenie. Tytułowa bohaterka *Antygony* nawet specjalnie wywołuje siostrę z domu, aby wyjawić jej swoje zamiary. Taka postawa, w kontekście sztuki, ukazuje szczerość i otwartość bohaterki oraz jawność jej przysiężnych działań.

Zamknięte pomieszczenia są zarezerwowane tylko dla zdarzeń, które nie powinny widzieć światła dziennego, głównie ze względu na swój odrażający charakter. Za zamkniętymi drzwiami u Sofoklesa odbywa się morderstwo Klitajmestry i Ajgistosa, samobójstwa Eurydyki, Jokasty i Dejaniry, wreszcie samoślepienie Edypa; w przestrzeni niedostępnej dla wzroku widza giną Antygona i Hajmon. Tego typu krwawe sceny mogłyby budzić niesmak i sprzeciw ze względów religijnych, dlatego są wizualnie odseparowane, a widzom pozostaje jedynie wysłuchanie relacji werbalnej z przebiegu zdarzeń pozascenicznych. J. Axer argumentuje<sup>32</sup>, że nie warto było wystawiać takich sytuacji na scenie, gdyż byłyby nieefektywne i niewystarczająco drastyczne.

W *Elektrze* tytułowa bohaterka pozostaje przed pałacem prawie cały czas trwania sztuki, co ma podkreślić jej wewnętrzny bunt i chęć odizolowania się od morderców ojca. Jedyna sytuacja, kiedy opuszcza scenę, poprzedza moment realizacji planu zemsty, czyli zamordowania Klitajmestry. Dla Elektry jest to długo oczekiwana chwila, dlatego też osobiście wprowadza Orestesa i Pyladesa – wykonawców wyroku – do domu. Po chwili jednak ponownie pojawia się przed bramą, by przyjąć rolę komentatora zdarzeń,

---

<sup>30</sup> M. Ringer (tamże) dostrzega też pewną paralelę między Kolonos a Teatrem Dionizosa: są to miejsca sakralne, gdzie rzeczy ludzkie przeplatają się z boskimi; łączy je też to, że zajmują one centralne miejsce w życiu społeczności ateńskiej.

<sup>31</sup> A r n o t t, *Public and Performance*, s. 133.

<sup>32</sup> J. A x e r, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 16.

mających miejsce we wnętrzu pałacu. Publiczność może zobaczyć jedynie ich skutki, gdy na rozkaz Ajgistosa (*El.* 1458 n.) brama zostaje otwarta i oczom widzów ukazuje się obraz zawierający statyczną grupę: zabójców stojących nad martwą ofiarą<sup>33</sup>.

W podobnym schemacie – bo można tu już mówić o schemacie, skoro większość spuścizny, jaka przetrwała do naszych czasów, pasuje do tego wzorca – osadzona jest tragedia Edypa (*Król Edyp*) i jego córki (*Antygona*) oraz dramat Dejaniry (*Trachinki*). Prezentują one pewną konwencjonalną dychotomię przestrzeni scenicznej, która rozpada się na zewnętrzną i wewnętrzną, przy czym każda z nich dostępna jest publiczności z innego poziomu: pierwsza – werbalno-wizualnego, druga – jedynie werbalnego.

Padło już wcześniej stwierdzenie, że scenografia jest werbalnie zarysowana albo raczej namalowana słowami. Niekiedy bardzo szczegółowo, jak w *Filoktecie*, gdzie natura otoczenia jest bardzo ważna dla akcji sztuki<sup>34</sup>. Jaskinia Filokteta opisana jest z dwóch różnych punktów widzenia: przez Odyseusza jako miejsce, jeśli nie sielankowe, to przynajmniej dogodne do życia; przez Filokteta zaś jako pole zmagania o przetrwanie. Tworzywo słowne daje Sofoklesowi możliwość modyfikowania przestrzeni w zależności od nastroju bohatera. Budynek sceniczny, który zazwyczaj reprezentował front pałacu, tutaj symulował skalne mieszkanie Filokteta, znajdujące się na szczycie urwiska. Niemożliwością było pokazanie tego w rzeczywistości, dlatego prawdopodobnie publiczność musiała sobie wyobrazić, że ma przed sobą wysoką ścianę skalną, uwieńczoną dwoma wejściami do jaskini<sup>35</sup>. Orchestra stanowiła plażę, znajdującą się poniżej.

Rola „naturalnej” scenerii jest przypisana miejscu akcji<sup>36</sup> również w *Edypie w Kolonos* (16-18):

A jestem pewna, że miejsce jest święte:  
pełne wawrzynów, bluszczu i oliwek;  
pięknie śpiewają w nim „stada” słowików<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Arnott, *Public and Performance*, s. 139.

<sup>35</sup> Seale, dz. cyt., s. 27.

<sup>36</sup> Arnott, *Greek Scenic Conventions*, s. 35.

<sup>37</sup> χῶρος δ' ὄδ' ἱρός, ὡς σάφ' εἰκάσαι, βρύων  
δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'  
εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες· (*OC* 16-18).

Ten sielankowy opis miejsca stanowi kontrast dla śmierci, która czeka tu Edypa.

Wizualno-akustyczne wrażenia zawarte w tym opisie mają oddać pulsowanie przyrody i kojący charakter miejsca. Zmęczony długą wędrówką starzec przysiadł na głazie nieopodal gaju. Biorąc pod uwagę realia teatru greckiego, funkcję imitującą go musiał pełnić ołtarz<sup>38</sup>, tak jak w *Persach* Ajschylosa był on wyobrażeniem grobu Dariusza. Gaj w Kolonos jest dla Edypa azylem, miejscem odpoczynku, ukojenia i schronienia (wycofuje się do wnętrza *skene* przed przybyciem chóru Ateńczyków). Jest to przestrzeń odizolowana, mistyczna, idealna, by zakończyć w niej wędrówkę i życie.

U Sofoklesa zasadą organizującą przestrzeń, stosowaną raczej intuicyjnie przez poetę, jest jedność miejsca. W tragediach Sofoklesa raz ustalona lokalizacja raczej się nie zmienia – poza jednym wyjątkiem: Ajas, po odzyskaniu przytomności umysłu, staje w obliczu hańby, od której trudno byłoby się uwolnić nawet bohaterowi jego pokroju. Duma wojownika podsuwa mu myśl o zmyciu hańby śmiercią samobójczą. Do realizacji tego zamiaru wybiera odosobnione miejsce. Zmieniająca się sytuacja sceniczna pociąga za sobą zmianę miejsca akcji, którą symbolizuje zejście chóru z orchestry<sup>39</sup>, przerywające tym samym ciągłość akcji scenicznej<sup>40</sup>. Odejście chóru, który niejako „zabiera”<sup>41</sup> ze sobą dotychczasową scenerię, można by porównać z funkcją kurtyny w teatrze współczesnym: kiedy opada, spodziewamy się zmiany dekoracji. U Sofoklesa nie może być mowy o zmianie dekoracji; tylko pojawiający się na scenie Ajas „wnosi” ze sobą nową scenerię – jak się okaże, będzie to bliżej nieokreślony zakątek plaży (*Aj.* 654-657). To miejsce pozostanie niezmienione do końca sztuki, nawet gdy chór pojawi się ponownie.

Jedność wydaje się być u Sofoklesa zasadą regulującą nie tylko przestrzeń, przez ograniczenie jej do jednego miejsca, ale także i czas, który na scenie był zredukowany do jednego dnia, jednego cyklu słońca<sup>42</sup>. Jeżeli to rzeczywiście była konwencja teatru klasycznego, wynikała ona raczej z jego naturalnych warunków, uniemożliwiających osadzenie akcji sztuki w godzinach wieczornych, niż z pewnej umowności. Nie ma na istnienie takiej reguły pewnych dowodów, ale pojawiające się w tekstach Sofoklesa odniesienia do pory dnia, choć nieliczne, mogłyby ją sugerować. Tego typu

<sup>38</sup> Arnot, *Greek Scenic Conventions*, s. 35.

<sup>39</sup> Chór jest w sztukach Sofoklesa elementem stale obecnym na scenie (orchestrze), ten wyjątek musi więc być znaczący.

<sup>40</sup> Seale, dz. cyt., s. 162.

<sup>41</sup> Por. Arnot, *Public and Performance*, s. 144.

<sup>42</sup> Tamże, s. 156: „one revolution of the sun”.



informacje znaleźć można w *Antygonie* i *Elektrze*. Akcję pierwszej otwiera wschód słońca, o czym śpiewa chór w parodosie (*Ant.* 100-103):

Słońca promieniu,  
najpiękniejszy z wszystkich,  
co oświeślały Teby siedmiobramne!<sup>43</sup>

Inwokacja do wschodzącego słońca koresponduje z informacją podaną w prologu przez Ismenę, która wspomina ucieczkę hufców argiwskich, po ataku przeprowadzonym „tej właśnie nocy” (*Ant.* 16) na Teby. O poranku rozpoczyna się także akcja *Elektry* (17-19):

Przecież czas nagli, bo jasny brzask słońca  
już ptakom każe powitać jutrzeńkę,  
a z czarną nocą znikły także gwiazdy.<sup>44</sup>

Również w *Trachinkach* znajdujemy wzmiankę tego typu. Chór kieruje uwagę na realia czasowe przedstawienia<sup>45</sup> w swojej inwokacji do słońca (*Trach.* 95):

O Słońce, Słońce, ciebie przyzywam,<sup>46</sup>

Wyznacznikiem formalno-strukturalnym czasu, również określonym konwencją, jest chór. Swoją stałą obecnością w centrum orchestry, wspomaganą tańcem i śpiewem, chór udziela tła i ram dla akcji. Nie jest to tło bierne, skoro chór ma zdolność ułatwiania przejść między scenami, wypełniania luk w akcji lub rozszerzania jej czasowej rozpiętości<sup>47</sup>. W *Antygonie* chór daje strażnikowi czas na powrót na miejsce warty, aresztowanie tytułowej bohaterki, złapanie na gorącym uczynku, i przyprowadzenie jej przed oblicze Kreona. Wypełniając swoją obecnością przestrzeń sceniczną pod nieobec-

<sup>43</sup> Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλω φανὲν  
Θήβα τῶν πρότερον φάος,  
ἐφάνθη ποτ', ὃ χρυσέας ἀμέρας βλέφαρον, (*Ant.* 100-103).

<sup>44</sup> ὡς ἡμῖν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας  
ἔῴα κινεῖ φθέγματ' ὀρνίθων σαφῆ,  
μέλαινά τ' ἄστρων ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη. (*El.* 17-19).

<sup>45</sup> Ringer, dz. cyt., s. 54: „[...] calls attention to the performative realities of the drama with its sonorous invocation to the sun”.

<sup>46</sup> Ἄλιον, Ἄλιον αἰτῶ (*Trach.* 95).

<sup>47</sup> G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, Melbourne 1972, s. 225.

ność innych postaci sztuki, wstrzymuje bieg zdarzeń, pozwalając im dopełnić się lub częściowo rozegrać poza sceną. Lukę czasową redukuje on także w momencie najwyższego napięcia dramatycznego, gdy Kreon, po zmianie decyzji, udaje się do miejsca ukarania Antygony, by ją uwolnić. Swoją optymistyczną, ale zwodniczą pieśnią powoduje zawieszenie czasu dramatycznego, umożliwiając jego upływ poza sceną.

Pieśni choralne połączone z tańcem są wyznacznikiem strukturalnym sztuki, oddzielając poszczególne sceny<sup>48</sup>, a ponadto imitują upływ czasu<sup>49</sup>. Ilustracją niech będzie przykład z *Edypa w Kolonos*. Oto orszak królewski z Tezeuszem na czele wypędza zbrojnych towarzyszy Kreona i schodzi tuż za nimi ze sceny, by siłą odzyskać córkę Edypa. Czas oczekiwania na ich powrót wypełnia pieśń chóru, która daje malowniczy obraz gonitwy, walki i zawiera modlitewną prośbę do Zeusa, by przyniósł Tezeuszowi i Ateńczykom zwycięstwo. Modlitwa zostaje wysłuchana, skoro tuż po niej król z orszakiem i dziewczętami pojawia się znowu. Jest jeszcze jeden moment w tej sztuce, kiedy czas jest pozostawiony do zagospodarowania chórowi; mam tu na myśli odcinek dzielący odejście procesji z Edypem na czele do gaju, gdzie ma być wzniesiony jego grób, od powrotu posłańca z relacją przebiegu pogrzebu i cudownego zniknięcia bohatera.

Powyzsze przykłady dowodzą, że czas w sztuce może zostać zagęszczony<sup>50</sup>, ale równie dobrze może ulec wydłużeniu. Jako tworzywo elastyczne, podobnie jak przestrzeń, daje się dowolnie wydłużać lub skracać<sup>51</sup>, głównie przez zastosowanie równoległych wymiarów czasowych. Sceniczna terażniejszość jest często, choć może nie konwencjonalnie, urozmaicona perspektywą przyszłości. Antycypacja przyszłych wypadków, przez zastosowanie takich elementów jak przepowiednia wyroczni lub wieszczka czy sen, jest na usługach spektaklu o tyle, o ile potencjalność przedstawionej wizji wzmacnia atmosferę oczekiwania na właściwy bieg zdarzeń.

Wieszczek Tejrezjasz w *Królu Edypie* zapowiada dramat, który nastąpi nieuchronnie jako następstwo zdarzeń z przeszłości głównego bohatera: morderstwa ojca i cudzołóstwa z matką (*OT* 449-463). Jak zauważa P. Arnott, „one of the most powerful aspects of *Oedipus the King* is the way in which

<sup>48</sup> Easterling, dz. cyt., s. 158.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Arnott, *Public and Performance*, s. 156.

<sup>51</sup> Gellie, dz. cyt., s. 225. Por. Padel, dz. cyt., s. 359: „Space as well as time had a certain elasticity”.

past action is created for us, simultaneously with present action: past and present continually intertwine, illuminate each other and entangle, until they meet in the dreadful moment of Oedipus' self-realization"<sup>52</sup>. Umiejscowienie zdarzeń aktualnie dziejących się na scenie w szerszym kontekście czasowym prowadzi do ukazania szeregu przyczynowo-skutkowego, a tym samym uzasadnienia akcji, którego także na scenie nie może zabraknąć.

W podobnej roli pojawia się Tejrezjasz w *Antygonie*. Przeróżająca relacja przebiegu i wyniku wróżb (*Ant.* 998-1030) ma skłonić Kreona do odstąpienia od zakazu pogrzebania Polinejkesa. Dla przestrogi wieszczek roztacza przed nim wizję czekających go nieszczęść (*Ant.* 1064-1083). Przepowiednia jest nadprzyrodzoną motywacją i antycypacją przyszłych zdarzeń. Pod jej wpływem Kreon zmienia zdanie.

Optymistyczną, dla odmiany, zapowiedź zdarzeń zawiera delficka wyrocznia, którą otrzymał bohater *Edypa w Kolonos*. Przepowiedziała mu ona nie tylko ogrom nieszczęść, ale też szczęśliwy koniec życia w uświęconym miejscu (*OC* 87-95). Aktualna akcja uzyskuje uzasadnienie w postaci wizji z przeszłości, na której tle kierunek rozwoju zdarzeń w sztuce pokazany jest jako jej wypełnienie.

Odosobniony wśród zachowanych sztuk Sofoklesa przykład snu występuje w *Elektrze*, a jest to sen Klitajmestry (*El.* 417-423); jego bohaterem jest Agamemnon, który, nagle ożywając, sadi berło przy domowym ognisku, a z niego wyrasta ogromne drzewo ocieniające całą Argolidę. W tej metaforycznej formie zamaskowane są przyszłe zdarzenia – przybycie i zemsta Orestesa.

Na podstawie powyższych rozważań na temat przestrzeni i czasu scenicznego powstaje pewien obraz kształtowania tych kategorii przez Sofoklesa. Na ogół daje się zauważyć schematyczne przestrzeganie jedności miejsca i czasu oraz równie schematyczne stosowanie rozwiązań w kategoriach scenograficznych. Z drugiej jednak strony pojawia się tendencja do eksperymentowania i poszukiwania technik alternatywnych, niekiedy nawet prowadząca do zaburzenia tradycyjnego schematu. W obu przypadkach znacząca jest rola słowa, które czynnie uczestniczy w kreowaniu ram czasowo-przestrzennych dla akcji.

---

<sup>52</sup> Arnott, *Public and Performance*, s. 156: „jednym z najmocniejszych aspektów *Króla Edypa* jest sposób, w jaki kreowane są dla nas zdarzenia z przeszłości, równocześnie z terażniejszą akcją: przeszłość i terażniejszość nieustannie się splatają, wzajemnie wyjaśniają i nawiązują do siebie, aż do zetknięcia w strasznym momencie odkrycia przez Edypa jego tożsamości”.

## BIBLIOGRAFIA

- Arnett P.: *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.  
 — *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1995.
- Aristoteles: *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2001.
- Axer J.: *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.
- Chodkowski R. R.: *Teatr grecki*, Lublin 2003.
- Easterling P. E.: *Form and Performance*, [w:] *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- Gellie G. H.: *Sophocles. A Reading*, Melbourne 1972.
- Kaimio M.: *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970. *Commentationes Humanarum Litterarum* 46
- Kamerbeek J. C.: *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part V: The Electra*, Leiden 1974.
- Kirkwood G. M.: *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca–New York 1958.
- Kuntz M.: *Narrative Setting and Dramatic Poetry*, Leiden–New York–Köln 1993.
- Padel R.: *Making Space Speak*, [w:] *Nothing to Do with Dionysos?*, ed. J. J. Winkler, F. Zeitlin, Princeton–New Jersey 1992.
- Ringer M.: *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill 1998.
- Seale D.: *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.
- Srebrny S.: *Scena i inscenizacja w teatrze ateńskim*, „Meander” 3 (1948), s. 333-339.
- Wiles D.: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.
- Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999.

## SCENIC SPACE AND TIME IN SOPHOCLES' THEATRE

## Summary

The article presents how the Athenian dramatist created the scenery of his plays with the simple scenic furnishings of the fifth-century stage, consisting only of a skene-building, an orchestra and an altar. The scenery could not be realistic and Sophocles painted the settings verbally, with all details. The localization of his plays was usually signalled in the texts themselves. Both the theatrical space and time were modified by the poet with the word. As to the time, that could be lengthened or compressed in the play by the odes of the chorus. The paper presents whether Sophocles complies or not with the classical convention of the unity of space and time, and cases discussed by the author of the article show that mostly he does (there is one exception, also presented).

*Summarized by Magdalena Majewska*

**Słowa kluczowe:** czas sceniczny, przestrzeń sceniczna, scenografia, Sofokles, teatr grecki, tragedia.

**Key words:** scenic time, scenic space, scenery, Sophocles, Greek theatre, tragedy.