

Jerzy Axer, *Teksty tragików greckich jako scenariusze*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, red. H. Podbielski, t. 1: *Epika, liryka, dramat*, Lublin: TN KUL 2005, s. 647-668.

W wydanej w 2005 r. *Literaturze Grecji starożytnej* znalazł się tekst Jerzego Axera zatytułowany *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. Opracowanie to zwraca na siebie uwagę nie tylko tym, że w podręcznikach literatury zazwyczaj nie umieszcza się prac przyczynkarskich, poruszających nawet bardzo ważne zagadnienia, lecz także rzekomą nowością podejścia do starych zagadnień. Przede wszystkim niezwykle nowa, lecz i kontrowersyjna jest podstawowa teza, przyjęta przez Autora, całkowicie sprzeczna z dotychczasowymi ustaleniami badaczy, zajmujących się historią teatru greckiego, jak i dramatem attyckim.

J. Axer przyjmuje jako „podstawowe założenie”, którego nie stara się nawet udowodnić, że „tekst dramatu greckiego uzyskiwał ostateczną formę dopiero w trakcie przygotowywania prapremiery” (s. 648). Z tego wyciąga kolejny wniosek: „Sprawą zasadniczą jest uświadomienie sobie, że dramat grecki – inaczej niż dramat nowożytny – nie był scenariuszem przedstawień, które na jego podstawie miały zostać zainscenizowane w przyszłości, lecz zapisem scenariusza już zrealizowanego: w pewnym stopniu można go porównać do nagrania ze spektaklu” (s. 648). Jak czytamy dalej: „Tekst [tragedii greckich – R. R. Ch.] nie jest rezultatem wcześniejszego zamysłu autorskiego, lecz powstaje w procesie przygotowywania «komunikatu», w trybie montażu słowa, gry aktorskiej i rekwizytów z sugestiami wizualnymi przewidywanymi jako reakcja widza na ten komunikat. Jest to zatem wynik innego procesu twórczego niż ten, którego rezultatem jest scenariusz teatralny w naszej rzeczywistości. Może być traktowany jako „skrypt poprodukcyjny”, dokumentujący cały zestaw iluzji wzrokowych i słuchowych, które składały się na przeżycia widza w Teatrze Dionizosa” (s. 649). Czytelnik współczesny wobec tego ma możliwość swoistej weryfikacji, polegającej na sprawdzaniu, „w jakim stopniu tekst dramatu zachował ślady aktorskiej interpretacji [...] oraz w jakim stopniu zachował zapis efektów scenicznych. [...] Zamiast patrzeć na dramat jako na matrycę, z której mogą być odbijane kolejne warianty – przedstawienia, trzeba za matrycę uznać niegdy-

siejszą prapremierę, a tekst za «pośmiertną maskę» zdjętą z tego wydarzenia. [...] Czytelnik, któremu uda się odtworzyć matrycę – przedstawienie – z którego tekst został «nagrany», uzyskuje obiektywne potwierdzenie własnej kompetencji czytelnicznej” (s. 649). Dalej czytamy, że ponieważ teksty tragedii nie są właściwie tekstami literackimi, lecz zapisem widowiska, zbędne są umiejętności filologa w odtwarzaniu matrycy pierwotnego przedstawienia jako konsultanta i doradcy reżysera (s. 650).

J. Axer pisze też, że dla czytelnika antycznego dramatu przydatna jest tylko ogólna wiedza o teatrze jako instytucji, lecz już didaskalia, którymi opatrują wydawcy lub tłumacze dramatów te teksty, są nieprzydatne, „skoro autor-reżyser sam budował przedstawienie, instruował aktorów, dostosowywał wersy do działań i na odwrót. Wszystkie didaskalia, które znajdujemy w wydaniach i przekładach, odbijają zatem nie wolę autorską, lecz sposób lektury proponowany przez komentatorów lub tłumaczy” (s. 655).

Te wszystkie twierdzenia J. Axer narzuca czytelnikowi swego opracowania prawie jak prorok, który nie ma obowiązku wykazania ich prawdziwości ani nawet źródeł ich pochodzenia. Nie informuje czytelnika, skąd posiadał tę niezwykłą wiedzę. Nie pisze, skąd wie, że tekst dramatu greckiego „nie jest rezultatem wcześniejszego zamysłu autorskiego”, że rzekomo powstawał on „w trybie montażu słowa, gry aktorskiej i rekwizytów”, że jest „skryptem poprodukcyjnym” oraz „że autor-reżyser dostosowywał wersy do działań i na odwrót”. Wiadomo jednak, że informacje, które przekazała nam Starożytność na temat teatru i dramatu greckiego, a także ustalenia historyków teatru Dionizosa, niestety, przeczą tym „podstawowym założeniom”.

Przypomnijmy zatem, co na pewno wiemy na temat stosunku tekstu dramatów greckich i ich realizacji scenicznej:

1. Wiemy, że każdy poeta, by uzyskać możliwość brania udziału w agonach, musiał kilka miesięcy wcześniej złożyć teksty swoich tragedii czy komedii u odpowiedniego archonta: basileusa, gdy ubiegał się o prawo występu na Lenajach, lub eponima – na Dionizjach Wielkich. Musiały to być już teksty kompletne, a nie na przykład tylko informacje o sztukach czy ich konspekty, ponieważ Platon w *Prawach* (817 d) mówi o obowiązku władz *polis* dokładnego sprawdzenia, czy utwory nadają się do ich prezentacji publicznej w teatrze „wobec dzieci, kobiet i całego tłumu”. Dopiero po ocenie i wybraniu tych utworów, które zdaniem archonta były najlepsze, poeci mogli otrzymać chór¹. Takie sprawdzenie mogło jednak dokonać się tylko na podstawie pełnego tekstu. Platon żył wprawdzie na przełomie wieku V i IV, lecz jego informacje są przez historyków teatru uważane za ważne także dla dramatów Ajschylosa oraz Sofoklesa.

2. Źródła antyczne nic nie mówią nam o prapremierach wystawianych sztuk, z których – zdaniem J. Axera – zachowane teksty są matrycami. Wiemy, że w odeonie

¹ Por. na ten temat uwagi A. Pickarda-Cambridge’a (*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968, s. 84) oraz D.-H. Blumego (*Die Einführung in das Theaterwesen*, Darmstadt 1991, s. 31).

miały miejsce proagony, podczas których aktorzy i choreuci występowali bez masek i kostiumów i prawdopodobnie prezentowali widzom jedynie pewne partie tekstów, lecz nie była to ani prapremiera, ani nawet próba generalna², ponieważ czas nie pozwalał na prezentację wszystkich sztuk, to jest dziewięciu tragedii i trzech dramatów satyrowych (komedie nie miały proagonów w ogóle!).

3. Mamy wypadki wystawiania dramatów po śmierci ich autorów: na przykład Aristias wystawiał dramaty swego ojca Pratinasa, a Sofokles Młodszy *Edypa w Kolonos* swego dziadka, Sofoklesa Starszego, Eurypides syn wystawiał, być może, ostatnie tragedie ojca. Jak więc na przykład tekst tragedii Sofoklesa *Edyp w Kolonos* można traktować jako zapis przedstawienia, jeśli powstał on co najmniej kilka lat przed realizacją sceniczną w teatrze Dionizosa? Sofokles zmarł w 405, a przedstawienie miało miejsce w 401 r. przed Chr. Dodajmy jeszcze, że niektóre komedie Arystofanesa były wystawiane przez jego przyjaciół. Według tezy J. Axera to nie Pratinas, Sofokles, Eurypides czy Arystofanes, lecz osoby wystawiające ich dramaty byłyby prawdziwymi autorami tekstów, czyli w jego terminologii „skryptów poprodukcyjnych”.

4. W *Tesmofoiach* Arystofanesa mamy scenę pisania tragedii przez Agatona (448 – ok. 400). Sługa poety w takich oto słowach opisuje jego akt twórczy (w. 53-57)³:

Wygina łuki najnowszych słów
i cyzeluje, układa wiersz,
przydomków szuka, doбира gnom
i zaokrągla, lepi jak wosk
i wlewa w formy...

Chyba dla każdego jest jasne, że dramaturg tu tworzy całą sztukę wcześniej, w domu, a nie podczas prób⁴.

5. Mamy zachowaną anegdotę związaną z komediopisarzem Menandrem. Niedługo przed agonem scenicznym, ktoś z bliskich spytał go: „Niedługo już do Dionizjów, Menandrze, a tyś jeszcze nie napisał komedii”? Ten odparł: „Na bogów, już stworzyłem, treść ułożona, trzeba tylko jeszcze dopisać wierszyki”⁵. Wynika z niej, że poeta przed agonem miał w głowie cały zamysł swej sztuki i przed agonem pisał jej tekst („wierszyki”), w przeciwnym wypadku brak tekstu nie budziłby zdziwienia. Ta

² Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 259.

³ Przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej.

⁴ M. Kocur, powołując się na C. J. Heringtona, tak komentuje w. 25-265 sztuki Arystofanesa: „Uczeni różnie ten fragment interpretują, wydaje się jednak, że Agaton w trakcie komponowania tragedii, sam śpiewa zarówno partie solowe, jak i żeńskiego chóru – Arystofanes naśmiewa się w swej komedii z poety, który nałożył strój kobięcy, by pełniej utożsamić się z tworzoną przez siebie postacią sztuki. Nie jest to jednak scena z próby teatralnej, podglądany poeta zdaje się być sam” (*Teatr antycznej Grecji*, s. 68).

⁵ Cyt. za: J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] *Menander, Wybór komedii i fragmentów*, Wrocław 1982, s. XXXVIII.

anegdota, bez względu nawet na swą autentyczność⁶, dowodzi, że nie jest prawdą, iż tekst dramatu greckiego „nie jest rezultatem wcześniejszego zamysłu autorskiego”, jak głosi J. Axer (s. 469). Przecież Menander stwierdza: „treść już ułożona”.

6. Wiemy, że aktorzy otrzymywali od poety swoje teksty i ćwiczyli oddzielnie, a dopiero w ostatniej fazie przygotowań „zgrywano” całość. Główny wysiłek poety-reżysera był natomiast skupiony na przygotowaniu chóru, Trudno przypuścić, by poeta podczas tego ostatniego etapu prób wprowadzał jakieś zmiany do tekstów. Czy w ogóle miał do tego prawo po zatwierdzeniu sztuki przez archonta? Jak słusznie pisze M. Kocur: „W dniu premiery wszyscy musieli być w stu procentach gotowi, spektakl nie mógł «dojrzewać» na kolejnych prezentacjach, jak to się często dzieje w teatrze współczesnym”⁷.

7. Komik Arystofanes wyśmiewa tragika Iofonta, że ojciec Sofokles pomaga mu pisać tragedie. Gdyby właściwy akt twórczy przenieść na prapremierę, wówczas zarzut komediopisarza powinien dotyczyć nie pisania tragedii, lecz ich przygotowywania do wystawienia, bo według J. Axera akt tworzenia tam miał miejsce.

8. Z założeń Axera wynikałoby, że tekst pierwszego przedstawienia *Orestei* Aj-schylosa był inny niż tekst wznowienia tej trylogii po jego śmierci, gdy pozwolono na ponowne wystawienia jego sztuk. Z pierwszego możemy wyczytać „to, co nietypowe, jednostkowe i niepowtarzalne, użyte w konkretnym i jedynym spektaklu” (s. 655), a z drugiego, oczywiście, już nie. Lecz skąd moglibyśmy mieć pewność, że zachowany tekst jest zapisem prapremiery, a nie późniejszych inscenizacji? Nasze manuskrypty tragedii wywodzą się przecież od tekstów spisanych dopiero około 330 r. przed Chr. na wniosek Likurga Ateńczyka. A zatem pomysł Axera w swych założeniach jest sprzeczny sam w sobie.

Moim zdaniem przytoczone argumenty, oparte na źródłach starożytnych, bezdyskusyjnie przeczą tezie J. Axera, że teksty dramatów greckich nie poprzedzały swej realizacji scenicznej. Jest to argumentacja negatywna. Możemy spojrzeć na to zagadnienie z innej, pozytywnej strony. J. Axer miał unikatowy sposób sprawdzenia swej hipotezy, z którego niestety nie skorzystał. Jak już wspomniano, mamy zachowane dramaty, których nie wystawiali ich autorzy. Możemy więc z całą pewnością powiedzieć, że ich teksty nie są ani „matrycą przedstawienia”, ani „skryptem poprodukcyjnym”, lecz zwykłym tekstem: tekstem napisanym bez autorskiej realizacji scenicznej. Gdyby teza Axera była prawdziwa, wówczas bez trudu można by było wykazać, że np. *Edyp w Kolonos*, na pewno nie będący zapisem popremierowym, ma odmienną strukturę w aspekcie teatralnym niż pozostałe sztuki Sofoklesa. Z mojego osobistego doświadczenia tłumacza tragedii Sofoklesa i jednocześnie badacza, wyczulonego na aspekty teatralne, wynika, że takiej odmienności nie da się wykazać. J. Axer także jej nie wykazał.

⁶ Jej starożytny autor nie mógł stworzyć historyjki niezgodnej z realiami.

⁷ K o c u r, *Teatr antycznej Grecji*, s. 69; zob. też R. R e h m, *Greek Tragic Theater*, London–New York 1992, s. 25-26.

Po części teoretycznej J. Axer przechodzi do uświadomienia czytelnikowi różnic między czytaniem tragedii jako scenariusza a czytaniem jej jako zwykłego tekstu. Nazywa to „specjalną fizjologią czytania tekstu tragedii jako scenariusza”. Jego uwagi sprowadzają się właściwie do rzeczy ogólnie znanych badaczom tragedii w jej aspektach teatralnych, a więc:

1. Zwraca uwagę na szczególną wrażliwość starożytnych odbiorców na sugestie wizualne, wynikającą z obcowania z utworami w ich postaci akustycznej, oralnej, a nie cichego czytania: widz starożytny oglądał dramaty „oczyma duszy” jako obrazy, a współczesny czytelnik widzi tekst w jego cichej lekturze. (Dlaczego widza starożytnego J. Axer przeciwstawia współczesnemu czytelnikowi, a nie widzowi, nie wiadomo.)

2. Pamięć odbiorców starożytnych była doskonalsza, co pozwalało dramaturgowi na układanie długich sekwencji obrazów malowanych słowem, rozmieszczanych w całym scenariuszu i niejako kumulujących się w wyobraźni odbiorcy.

3. Widz ateński był bardziej skupiony i wyciszony i bardziej przygotowany od nas do obcowania ze słowem. Powtórzmy jeszcze raz: te uwagi Axera natury „fizjologicznej” dla badaczy aspektów teatralnych starożytnego dramatu nie są żadną rewelacją. Z ich istnienia zdają oni sobie doskonale sprawę i o tym piszą, trzeba tylko do tego dotrzeć. Można natomiast zauważyć, że we współczesnych teatrach panuje mimo wszystko większe skupienie niż w ogromnych teatrach greckich⁸.

W *Założeniach wstępnych* (s. 653) J. Axer proponuje wyeliminowanie tego wszystkiego, czego nie przekazuje nam tekst tragedii jako scenariusz, a więc na przykład muzykę oraz milczenie i pauzy. Muzyka w tragedii to przede wszystkim chóry. Kto chce patrzeć na tragedię V wieku z pominięciem chórów, a więc muzyki i tańca, ten nie bada tragedii, lecz jej karykaturę⁹. Jak już wspominałem, poeta jako *chorididaskalos*, to jest reżyser i choreograf w jednej osobie, pracował przede wszystkim z chórem. Aktorzy przygotowywali się sami. Przy założeniach J. Axera zatem, jeśli chcemy tropić ślady inwencji autorsko-reżyserskiej, właśnie powinniśmy ich szukać w partiach chóralnych. Wiadomo też, dzięki komediopisarzowi Arystofanowskiemu¹⁰, że w tragediach Ajschylosa milczenie było istotnym środkiem ekspresji teatralnej. Pomijanie go w analizach sztuk poety w znacznym stopniu zawęża pole obserwacji. Zresztą J. Axer sam analizuje obraz milczącej Klitajmestry (s. 663-664) i przypisuje mu istotną rolę w przekazywaniu reżyserskiego zamysłu dramaturga.

W dwu kolejnych punktach *Obraz sceniczny* oraz *Rekwizyty i działania fizyczne aktorów* (s. 654-655) nie znajdują niczego nowego, o czym nie można by przeczytać w istniejących już opracowaniach R. Ingardena, K. Reinharda, S. Srebrnego, I. Sławińskiej, O. Taplina, R. R. Chodkowskiego i wielu innych. Na przykład pisząc o obrazach

⁸ Pisałem o tym w swojej monografii *Teatr grecki* (Lublin 2004, s. 34).

⁹ M. Kocur (*Teatr antycznej Grecji*, s. 61) słusznie pisze, że „Chór stanowi centralny element greckiego przedstawienia, odróżniający ten teatr od jego wszystkich późniejszych odmian”.

¹⁰ Arystofanes, *Żaby*, 911-913.

scenicznym, szczególną uwagę zwraca na rolę słowa w ich kreowaniu. Nie cytując, idzie tu za moimi propozycjami¹¹ i potem w trakcie dalszego wywodu nawet posługuje się wprowadzonym przeze mnie terminem pośredniego obrazu scenicznego (np. s. 664).

W uwagach o didaskaliach (s. 655-656) J. Axer odrzuca uwagi sceniczne komentatorów nowożytnych, nawet takich jak T. Zieliński czy S. Srebrny (nowszych i obcojęzycznych nie wymienia). Ważne są natomiast dla niego didaskalia własne czytelnika, który nie jest obarczony ani wiedzą filologiczną, ani wiedzą teatralną. Samego siebie uważa za takiego właśnie czytelnika!

Tego, że Profesor J. Axer jest takim czytelnikiem, dowodzi ostatnia, najobszerniejsza część opracowania, zatytułowana *Przykłady* (s. 656-667). Najpierw uwaga ogólna: dziwi mnie, dlaczego J. Axer bierze pod uwagę przykłady obrazów scenicznych, które były wielokrotnie opisywane i komentowane przez filologów klasycznych na podstawie starych metod, przez niego przecież odrzuconych jako nieprzydatne. Czy to oznacza, że za pomocą nowej metody nie można odkryć i opisać żadnego obrazu scenicznego, nieznanego dotąd? Jeśli tak, to po cóż ta nowa metoda? A może nowość leży w szczegółach ujmowania obrazów i ich interpretacji? Przyjrzyjmy się temu bliżej.

1. Pierwsze dwa obrazy sceniczne, odczytane przez J. Axera, pochodzą z *Prometeusza w okowach* Ajschylosa. Co nowego, „jednostkowego i nietypowego” (por. s. 655), odkrywa czytelnik, gardzący wiedzą filologiczną i teatralną? Według niego tekst nie poświadcza zastosowania w scenach pojawiania się Okeanid maszyny teatralnej, bo lot w powietrzu imituje „grupa aktorów” (sic!, s. 658) tańcem na dachu budynku *skene*.

Odwołanie się do tańca jako środka imitującego lot Okeanid nie jest czymś oryginalnym. Takie rozwiązanie zaproponował już G. Thomson w swoim wydaniu *Prometeusza*¹², a potem w zmienionej formie, lecz identycznej jak J. Axer, M. Griffith¹³. Thomson jednak wiedział, że chór nie mógł tańczyć na dachu budynku *skene*, lecz tylko na orkestrze. Rozwiązanie z tańcem na dachu zostało odrzucone także przez wybitnego znawcę historii teatru A. Pickarda-Cambridge’a i przez najlepszego badacza obrazów scenicznych Ajschylosa – O. Taplina¹⁴. Drewniany dach *skene*

¹¹ R. R. Chodkowski, *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975, s. 9-10.

¹² Aeschylus, *The Prometheus Bound*, ed. with an Introduction, Commentary and Translation by G. Thomson, Cambridge 1932, s. 142-144.

¹³ Aeschylus, *The Prometheus Bound*, ed. by M. Griffith, Cambridge 1983, s. 109. M. Kocur w swej pracy, której recenzentem był prof. J. Axer, tak streszcza hipotezę Griffitha: „Okeanidy najpierw pojawiły się na dachu budynku *skene*, tańcząc (128-192), a później, w trakcie sceny z Okeanosem (284-396), schodziły na orkestrę z tyłu budynku i dlatego pozostawały niewidoczne dla ojca” (*Teatr antycznej Grecji*, s. 217).

¹⁴ A. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysus in Athens*, Oxford 1996, s. 40; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, s. 252-257.

ciężaru dwunastu (a może i piętnastu?) osób by nie wytrzymał¹⁵ i oczywiście nie było tam żadnych warunków dla ewolucji tanecznych. Za czasów Ajschylosa budynek *skene* był bowiem tylko prowizorycznym barakiem¹⁶, na którego dachu znajdowała się jakaś mównica, zwana *theologeion*, z której przemawiać mogli bogowie. Mównica była najprawdopodobniej na środku. Gdzie zatem chór mógłby tańczyć? Zauważmy także, że w sztuce Ajschylosa chór odnosi do siebie określenie ἀπέδιλος, to jest „bez sandałów” (w. 135). S. Srebrny tłumaczy je jako „bosy” i to znaczenie przyjmuje J. Axer, wyjaśniając, że Okeanidy nie zdążyły w pośpiechu włożyć obuwia¹⁷. Czy jednak chór bez sandałów mógłby tańczyć, i to jeszcze na miejscu do tego nieprzystosowanym?¹⁸ Oczywiście, że nie. Przymiotnik ten ma, moim zdaniem, zupełnie inne znaczenie w tekście *Prometeusza*. Jest on utworzony za pomocą *alpha privativum* od rzeczownika πῆδιλον, który może oznaczać sandał, lecz w kontekstach muzycznych także stopę metryczną, rytm¹⁹, jak poświadcza to tekst Pindara (*Ol.* 3.5): Δωρίῳ φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίλω – „układać utwory w rytmie doryckim”. O wiele zatem sensowniejsze jest przyjęcie znaczenia przymiotnika ἀπέδιλος jako „bez rytmu, bez muzyki”, a w konsekwencji „bez tańca” w odniesieniu do pieśni w tragedii²⁰. Jak wiadomo, rytm do tańca chórowi podawał i pomagał utrzymać auleta swoją grą. Chór Okeanid więc, odnosząc do siebie określenie ἀπέδιλος, zwraca uwagę widza nie na boscie nogi (bo i po co?)²¹, lecz na wyjątkowość sytuacji: chór wykonuje pieśń, której nie towarzyszy muzyka i taniec! A takim właśnie jest ten

¹⁵ Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, s. 254. Dodajmy, że tańczący rytmicznie wieloosobowy chór mógłby doprowadzić do zawalenia całego budynku. Na przykład wojsko ma zakaz mariowego marszu po mostach, mimo że ich konstrukcje wytrzymują ciężar setek ton.

¹⁶ Piccard - Cambridge, *The Theater of Dionysus in Athens*, s. 34. Oczywiście trzeba jeszcze udowodnić, że *Prometeusz* był wystawiany na scenie z budynkiem scenicznym!

¹⁷ J. Axer ma wyraźnie przed oczyma przekład S. Srebrnego (przyjmuje też jego numerację wersów), z którego może to wynikać, jednak tekst oryginału na takie wnioski nie pozwala. Axer przyjmuje także (s. 658), że „motywy nagich stóp powraca w wierszach 290-293”, lecz śladu tego nie ma ani w przekładzie, ani w oryginale. Wyrażenie ἐλαφρῶ πῶδι nie nawiązuje do ἀπέδιλος, lecz do ἐλαφρὸν πῶδα z wypowiedzi Prometeusza (w. 263), a więc eksponuje lekkość, z jaką (dzięki machinie) Okeanidy najpierw przybyły, a teraz odlatują. Ἐλαφρός znaczy „lekki, wykonywany bez trudu”. Taniec „na bosaka” trudno takim nazwać.

¹⁸ Jest inna trudność takiego rozwiązania: jeśli Okeanidy pozostawiły swoje sandały w grotach morskich, skąd biorą je później do tańca już na orchestrze, jak przyjmuje J. Axer (s. 658).

¹⁹ Analogię widzę w podobnie utworzonym (od rzeczownika νόμος) przez Ajschylosa przymiotniku ἄνομος. Ἄνομος ma pierwotne znaczenie – „bezprawny, niegodziwy”, lecz także metaforyczne – „niemelodyjny” (zob. Aesch. Ag. 1142: νόμος ἄνομος – „niemelodyjna pieśń” według słowników, a dosłownie „nomos nienomosowy”, to jest odbiegający od normy nomosu).

²⁰ Rytm to nie tylko metrum. Zob. M. L. West, *Greek Music*, Oxford 1992, s. 132.

²¹ Okeanidy miały czas na założenie sandałów, ponieważ ich ojciec, Okeanos, nie od razu zgodził się na ich odlot. (por. *Prom.* 131), ponadto grecki czasownik σεύω, który wyraża ich lot (σύ-θην – w. 135) nie sugeruje pośpiechu na starcie, lecz szybkość ruchu w trakcie przemieszczania się.

nietypowy parodos *Prometeusza*²². Pindar w cytowanym miejscu podkreśla, że jego „słowo (jest) z doryckim zgrane rytmem”²³; z pieśnią Okeanid jest przeciwnie – nie towarzyszy jej rytm podawany zwykle przez auletę, stąd chór do siebie odnosi określenie ἀπέδιλος. Chór nie może tańczyć, ponieważ dopiero po wezwaniu Prometeusza (w. 272: πέδοι δὲ βᾶσαι) schodzi ze swego wozu na ziemię.

Dla inscenizacji pojawienia się Okeanosa na skrzydlatym ptaku J. Axer przyjmuje już zastosowanie dźwigu. To także nie jest nic nowego. Takie rozwiązanie przyjęto dawno, m.in. M. Griffith w swoim komentowanym wydaniu²⁴. A. Piccard-Cambridge pisał jeszcze w połowie ubiegłego wieku: „Nie ma powodu odchodzić od ogólnie przyjętego poglądu, że Okeanos na swym τετρασκελῆς οἰονός unosił się w powietrzu na γέρανος i że prawdopodobnie nie opuszczał swego wozu podczas krótkiej sceny, w której występuje, ponieważ jego czworonożny ptak mógłby tylko z trudem machać skrzydłami na ziemi, o czym mówi tekst [w. 394-395]”²⁵. J. Axer, przyjmując użycie maszyny, uzupełnia ten obraz innymi szczegółami, a mianowicie informacją, że „kostium Okeanosa był rekwizytem przedstawiającym skrzydlatego konia”. Taki kostium mógłby jednak nosić tylko aktor komedii starej, nie tragedii! Rzekomo „ten rekwizyt był wyposażony w mechanizm umożliwiający uruchamianie skrzydeł” (s. 658). To już jest wyzwanie nie dla Ajschylosa ani Arystofanesa, lecz raczej Leonarda da Vinci! Podobno te informacje są zawarte w tekście. Problem w tym, że to czczy wymysł Profesora. Oryginał sztuki nic o tym nie mówi. Tekst natomiast mówi o „czworonożnym ptaku”, a zatem ta „wyszukana maszyna teatralna”, wymyślona przez J. Axera (s. 659), miała zapewne dodatkową funkcję podwajania nóg aktora. Tekst oczywiście też nic nie mówi o dźwigu²⁶, a według przyjętych założeń teoretycznych, tylko tekst ma być podstawą rekonstrukcji obrazu scenicznego. Dodajmy, że Okeanos rumakiem kieruje nie uzdą, lecz myślą, co jest zgodne z przekładem S. Srebrnego i takie wyjaśnienie przyjmuje J. Axer. Czy jednak użyte w oryginale słowo γνώμη (w. 287) ma znaczenie myśli jako rodzaju energii, którą można oddziaływać na odległość, bardzo wątpię. Γνώμη ma bardziej praktyczne znaczenie niż νοῦς, νόησις lub νόημα²⁷ i w tym kontekście bliższe jest polskiemu „pomysłowi” niż emanacji myśli. A jeśli tak, to przypuszczalnie Okeanos odwołuje się do pomysłu

²² Por. O. Taplin (*The Stagecraft of Aeschylus*, s. 255): „and they [the chorus – R. R. Ch.] have it [the parodos – R. R. Ch.] sung without any dance, presumably from a sitting position”.

²³ Przekład M. Brożka.

²⁴ A e s c h y l u s, *The Prometheus Bound*, ed. by M. Griffith, s. 140.

²⁵ *The Theater Dionysus in Athens*, s. 40. Zwolennicy autentyczności *Prometeusza* przyjmują najczęściej jego wczesne wystawienie, a więc przed wzniesieniem *skene*!

²⁶ D. Wiles (*Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge 1997, s. 81) zauważa nawet, że „powszechnie założenie, że Ocean wlatuje na dźwigu ponad Prometeuszem, to przestrzenny absurd, bo oceany nie zamieszkują w powietrzu, jak olimpijscy bogowie, ale krążą w pustce wokół ziemi” (przekład M. Kocura).

²⁷ Gdy Homer (*Od.* VIII, 559) mówi o przekazywaniu myśli na odległość, używa słowa νοήματα.

zastosowania *mechané*, dzięki któremu nie musi kierować rumakiem. Nie chodzi tu zatem o przekazywanie myśli na odległość do głowy wierzchowca²⁸.

Podsumowując, muszę stwierdzić, że propozycje J. Axera w odniesieniu do inscenizacji *Prometeusza* są w gruncie rzeczy powielaniem wcześniejszych (częściowo już nieaktualnych) interpretacji. Własne dodatki natomiast jako „wnikliwy czytelnik” oparł bądź na niezrozumieniu tekstu, bądź na bogatej wyobraźni. W każdym razie jego propozycje są bardzo dyskusyjne i wymagają potwierdzenia analizą filologiczną, której brakuje.

Co zatem mówi tekst? Mówi on, że i Okeanos, i Okeanidy przybywają bez mozołu drogą powietrzną, a zatem w obydwu wypadkach Ajschylos chyba posłużył się dźwigiem²⁹. Wiemy to jednak nie tylko z tekstu, lecz i ze źródeł antycznych i opartych na nich ustaleń (właśnie didaskaliów) historyków teatru i filologów. Być może było to pierwsze zastosowanie takiego urządzenia w teatrze, o czym świadczyłaby wyraźna fascynacja tym rozwiązaniem w *Prometeuszu*, bo takiej fascynacji nie ma już w innych tragediach wymagających dźwigu – *mechané*. Ponieważ o teatrze z tych czasów nie wiemy wiele, trudno dziś mówić o szczegółach.

2. Następny obraz to „płaszcz Agamemnona”. Nie wchodząc w szczegóły, mogę z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że poza odmiennością sformułowań i błędów w interpretacji nie widzę niczego nowego w stwierdzeniach J. Axera, czego by nie było we wcześniejszych pracach dotyczących *Agamemnona*. Wystarczy porównać na przykład dwa teksty: z mojej monografii Ajschylosa³⁰ i uwagi J. Axera na s. 659-660. Idąc za przykładem A. Lebeck, zwróciłem uwagę na znaczenie metafory płaszcz-sieci w *Orestei*. Ukazałem, jak ten motyw najpierw pojawia się jako obraz słowny w I stasimonie *Agamemnona* (w 356-360: sieć zarzucona na Troję), potem już jako rekwizyt rozpostartej purpury pod stopami zwycięzcy Troi (w. 908 nn.), jako „sieć Hadesa” zarzucana przez Klitajmestrę na męża w wizjach wieszczki (w. 114-1117 i 1126-1129), wreszcie jako realna szata-sieć, którą jest na ekkyklemacie przykryty zamordowany Agamemnon. Pisałem, że w *Ofiarnicach* pod koniec sztuki Orestes ukazuje ją znowu jako konkretny dowód zbrodni matki. Te same obrazy i te same miejsca przywołuje J. Axer, cytując jednak nie wiersze oryginału, lecz przekładu, by ostatecznie powtórzyć moją myśl, że obrazy te układają się w logiczną sekwencję znaczeniową. Oczywiście wnioski też są niemal identyczne. Ja pisałem w podsumowaniu, powołując się na istniejącą literaturę: „Jest bowiem ogólną tendencją Ajschylosa, że w miarę rozwoju akcji sztuki czy trylogii obrazy sceniczne przechodzą od ekspresji metaforycznej do konkretyzacji w postaci przedmiotów materialnych, postaci lub akcji dramatycznej”. Natomiast Axer nieudolnie zmienia to

²⁸ Grecki czasownik *μεγαλόμεαι* oznacza „wymyślić”, „obmyślić”.

²⁹ A. Lesky (*Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 161) pisze: „Ostatecznie z tekstem najlepiej zgadza się wyobrażenie, że chór, podobnie jak Okeanos na swoim gryfie, był przenoszony w powietrzu przez maszynę”.

³⁰ R. R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 332-333.

stwierdzenie: „tekst dokumentuje efekty osiągnięte dzięki posługiwaniu się rekwizytem stopniowo przesuwającym się ze sfery sugestii, powstających w wyobraźni odbiorcy pod wpływem słowa, do sfery realnie na scenie istniejących przedmiotów”. Piszę, że zmiana jest nieudolna, ponieważ ja pisałem o dostrzeganym u Ajschylosa przechodzeniu od obrazu szaty-sieci jako metafory do jej konkretnego obrazu jako realnego przedmiotu, natomiast J. Axer mówi o tej szacie jako o „rekwizycie przesuwającym się ze sfery sugestii [...] do sfery realnie istniejących na scenie przedmiotów”. Czyżby rekwizyt nie był realnym przedmiotem? Także uwaga J. Axera (s. 660), że w *Ofiarnicach* szata-sieć, już jako rekwizyt, pozwala ukazać czyn Orestesa jako kolejny etap zbrodni rodowych, nie jest czymś nowym. W swojej pracy doktorskiej³¹ stwierdzałem to bardzo wyraźnie, choć w innych słowach: „Szata staje się impulsem dla Orestesa, by zrozumiał swój czyn jako kolejne ogniwo w łańcuchu zbrodni rodowych”³².

Trzeba jednak przyznać, że J. Axer zdobywa się także na uwagi własne. Pisze on o omawianym obrazie: „płaszcz zaczyna przekształcać się w oczach samego Orestesa z narzędzia zbrodni w żałobny całun i w ten sposób z dowodu zbrodni Klitajmestry przeobraża się w akt oskarżenia przeciwko synowi mordującemu matkę” (s. 660) i dostrzega tu „metaforę, uogólnienie, znak uniwersalny” (tamże). To przeobrażenie nie dokonuje się jednak w oczach Orestesa, lecz w głowie piszącego. Czytając bowiem polski przekład (w. 1007-1031), a nie tekst oryginału (w. 997-1000), odkrywa w nim obraz całunu pogrzebowego Klitajmestry, podczas gdy słowa νεκροῦ [...] δροίτης κατασκήνωμα oznaczają, według komentatorów, obraz „płaszcz, który Klitajmestra zarzuciła na nogi męża w łaźni”³³. Tekst oryginału bowiem wskazuje, że Orestes ma na myśli nie sytuację martwej Klitajmestry, jak sugeruje polski przekład, lecz tworzy on przywołany z przeszłości obraz słowny Agamemnona mordowanego przez żonę w łaźni. Wskazuje na to słowo δροίτη³⁴ – „wanna” (nie „trumna” – jak jest w przekładzie!), w której król został zamordowany. Ten sam obraz był użyty przez Chór w pierwszej sztuce trylogii dla opisanego Agamemnona (w. 1540), leżącego „w srebrnej wannie” – ἀργυροτόλου δροίτης, a potem jeszcze dwukrotnie w *Eumenidach* (w. 458-462 oraz 633-635)³⁵, gdzie słowo δροίτη znowu się pojawia w znaczeniu wanny. Taką interpretację potwierdzają też powtarzające się w tych opisach inne słowa, a więc ἄγρευμα, ἄρκυς, δίκτυον, określające podstęp Klitajmestry podczas mordu na mężu (por. Ag. 1048, 1115; *Eum.* 458-462 i 633-635). A zatem

³¹ T e n ż e, *Funkcje obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, s. 86.

³² Oczywiście nie pisałem, jak J. Axer, o „barwnych haftach” tej szaty, ponieważ u Ajschylosa ta szata jest barwiona, nie haftowana!

³³ Zob. A e s c h y l u s, *Choephoroi*, with introduction and commentary by A. F. Garvie, Oxford 1987, s. 328: „νεκροῦ ... κατασκήνωμα: a bath-covering to cover the feet of a corpse”.

³⁴ Zob. tamże.

³⁵ J. Axer te miejsca pomija, ponieważ, niestety, ja w swoich pracach też je przeoczyłem, a przecież to jest także przykład kolejnych obrazów układających się w logiczną sekwencję.

κατασκήνωμα νεκροῦ to nie całun śmiertelny Klitajmestry, lecz szata-sieć zarzucona w łaźni na Agamemnona. Ze strony wnikliwego czytelnika mamy więc powtórzenie znanego manewru: podanie za własne cudzych rozwiązań i okraszenie ich błędnymi dodatkami, wynikającymi z braku kontaktu z tekstem oryginalnym.

3. Sąd nad Orestesem. Można bez trudu zauważyć, że J. Axer z każdym kolejnym obrazem coraz śmielej sięga do cudzych rozwiązań i koncepcji, podając je jako własne. O ile w dwu poprzednio omówionych wypadkach starał się zapożyczenia skryć za osłoną własnych sformułowań, utrudniając ich identyfikację, to przy omawianiu obrazu sądu nad Orestesem (s. 661) odrzuca taki kamuflaż.

Obraz sądu nad Orestesem najpierw analizowałem szczegółowo w swojej pracy doktorskiej³⁶, potem ponownie, tym razem krótko, w monografii Ajschylosa³⁷. W obydwu wypadkach sygnalizowałem swoją zależność od koncepcji H. D. F. Kitto. Tymczasem tę samą koncepcję i jej zastosowanie w interpretacji obrazu sądu nad Orestesem J. Axer przedstawia jako własne nowatorskie rozwiązanie, do którego doszedł na podstawie lektury tekstu, uwzględniającej podane przez siebie reguły (s. 661).

Porównajmy zatem dwa teksty. Tekst z mojej monografii: „Rozpoczyna się scena głosowania. Sędziowie kolejno podchodzą do urn i wrzucają swe głosy. Czynnościom tym towarzyszy akompaniament następujących po sobie przemiennie dwuwierszowych wypowiedzi przodownicy chóru i Apollona. Jest ich w sumie jedenaście, z tym, że ostatnia jest trzywierszowa. Według interpretacji H. D. F. Kitto, akceptowanej przez wielu innych badaczy, należy przyjąć, że podczas jednej wypowiedzi podchodzi do urny jeden sędzia, wrzuca swój kamyk i wraca na miejsce. Natomiast trzywierszowa wypowiedź daje czas na spełnienie tej czynności, tzn. na podejście do urny i wrzucenie swojego głosu, jedenastemu z nich oraz Atenie, jako dwunastej. Bogini jednak pozostaje przy urnie, dlatego brak jednego wersu dla wypełnienia czasu jej powrotu na poprzednie miejsce”³⁸.

Tekst Axera: „Na przemian dwuwiersowe kwestie wygłasza Przodownica Chóru i Apollo, to stwarza dziesięciu sędziom możliwość złożenia głosu. Tekst narzuca rytm, w jakim ten akt musi się odbywać. Jedna linijka na dojście do urny, jedna linijka na powrót na miejsce. [...] Rytm zostaje zaburzony³⁹ ostatnią wypowiedzią Przodownicy Chóru, która liczy trzy wersy. Konsekwentne byłoby przyjęcie, że na pierwszych dwóch wersach jednak składa głos i wraca na miejsce sędzia optujący za skazaniem⁴⁰, pozostaje zagospodarować ruchem trzecią linijkę. Jedyna osoba, która

³⁶ *Funkcje obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, s. 94-95.

³⁷ *Ajschylos i jego tragedie*, s. 269

³⁸ Tamże.

³⁹ Oczywiście rytm nie zostaje zaburzony, zaburzenie jest tylko w tekście: zamiast dwóch mamy trzy wersy, a rytm jest utrzymany: podejście, odejście, podejście.

⁴⁰ Z tekstu Ajschylosa nie można wywnioskować, że ostatni ateński sędzia wrzucał czarny, „skazujący” kamyk, a jedynie, że ateńscy sędziowie wrzucili 6 czarnych i 5 białych kamyków. Oczywiście ów stosunek (6:5) nie jest żadnym odkryciem Axera, przyjął go już H. D. F. Kitto.

jeszcze nie złożyła głosu, to Atena. Jeśli założymy, że wykorzystwała ten czas na podejście do urny (w tym rytmie co każdy z sędziów), to dalsza partia tekstu doskonale wyjaśnia, jaka była istota jej decyzji”.

W obydwu opisach mamy to samo założenie, że sędziów ateńskich było jedenastu, że wypowiedzi dwuwierszowe wypełniają czas podejścia do urny i powrotu dziesięciu sędziów, a trzywierszowa pokrywa czas podejścia i odejścia jedenastego sędziego oraz podejścia do urny Ateny, która już nie odchodzi. W obydwu wypowiedziach mamy istotne wyeksponowanie podporządkowania tekstu ruchowi scenicznemu.

Na koniec (s. 662) J. Axer pisze: „Obliczenie zgadza się z naszą [*sic!* – R. R. Ch.] rekonstrukcją ruchu scenicznego. Zbędne stają się didaskalia (takie jak u Srebrnego), nakazujące bogini dokonywać w tym momencie «głosowania po głosowaniu»”. Fałsz i nieetyczność tego stwierdzenia polega tym, że (1) rekonstrukcja ruchu nie jest „nasza” (tzn. Axera), lecz jest oczywistym zapożyczeniem z H. D. F. Kitto oraz R. R. Chodkowskiego; (2) jest oparta nie na tekście oryginalnym, lecz na przekładzie S. Srebrnego, bo w nim jest niefortunna uwaga, iż Atena składa swój kamyk dopiero po obliczeniu głosów, to jest po w. 750 (= 751 oryg.). S. Srebrny miał pełne prawo do takiej interpretacji, ponieważ jego przekład opierał się na współczesnych mu, starych ustaleniach, a drukiem ukazał się przecież w kilka lat przed pracą H. D. F. Kitto. J. Axer natomiast miał możliwość sięgnięcia do nowszych opracowań i z nimi podjąć naukową polemikę lub je akceptować, cytując. Nie skorzystał z żadnej z tych możliwości.

4. Milczenie Klitajmestry (Ajschylos, *Agamemnon*, 82-273). W uwagach J. Axera na temat tego obrazu także znajduję bardzo wiele zapożyczeń z moich publikacji⁴¹. Oto niektóre z nich: (1) powiązanie obrazu milczącej Klitajmestry z treścią pieśni parodosu; (2) zwrócenie uwagi, że słowa Przodownika Chóru (w. 88-91) zwielokrotniają obrzęd ofiarny Klitajmestry oraz przenoszą go w przestrzeń poza-sceniczną; (3) że pieśń parodosu zawiera w sobie kilka obrazów pośrednich, wywołanych ofiarami Klitajmestry, składanych w złowróżbnym milczeniu; (4) że sugestywny opis ofiary Ifigenii narzuca się widzowi z niezwykłą sugestią; (5) że milczenie Klitajmestry jest swoistym rodzajem odpowiedzi na pytanie Chóru o znaczenie jej ofiar w ich złowróżbnej wymowie. Muszę jednak też przyznać, że w szczególności są także znaczne różnice.

Na przykład J. Axer odmiennie od mojej interpretacji przyjmuje, że Klitajmestra jest na proscenium przez cały czas trwania parodosu, ja natomiast, że odchodzi po złożeniu ofiar, a przed aluzjami ze strony Chóru, iż w pałacu przebywa Gniew podstępny, mszczący się za dziecko (w. 154-155 – *μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος οἰκονόμος δολίᾳ μνάμων Μῆνις τεχνόποινος*). Milcząca Klitajmestra jako uosobienie tego Gniewu (Μῆνις) odchodzi do pałacu, zanim te słowa padną. Nie ma wprawdzie wyraźnej wzmianki o jej odejściu (w tragediach odejścia postaci czasem

⁴¹ Mam na myśli cytowaną już moją pracę doktorską *Funkcja obrazów scenicznych* (s. 62-64) oraz monografię „*Agamemnon*” Ajschylosa (Lublin 1985, s. 39-53).

są przemilczane), lecz tu przecież słowa Chóru o „podstępnym Gniewie panującym w domu” (οἰκονόμος δολία μνάμων Μῆνις – w. 155) zakładają wcześniejsze odejście królowej do jej świata, do pałacu, ponieważ obecna na proscenium Klitajmestra nie mogłaby być tak określona przez swoich poddanych, a i widz nie mógłby kojarzyć tego określenia z jej osobą. Tymczasem Chór, zbyty milczeniem, przechodzi do drugiej części parodosu, rozpoczynającej się hymnem do Zeusa. Ta druga część pieśni, ze względu na głęboką treść religijną, wymaga od widza szczególnego skupienia uwagi na słowach Chóru, a obecna na proscenium królowa skupiałaby tę uwagę na sobie. Dodajmy wreszcie, że gdyby królowa pozostawała cały czas na scenie, wówczas nieuzasadnione byłoby jej ponowne witanie przez Starców (w. 258-263).

Bardzo interesująca jest również uwaga J. Axera, że Ajschylos w parodosie zawarł zamysł inscenizacyjny, „polegający na skonstruowaniu dwóch ofiar, współistniejących w obrazie scenicznym, choć zbudowanych z innej materii”: „ofiara Ifigenii, zbudowaną ze słów” i ofiarę Klitajmestry, składaną realnie na proscenium (s. 664). Trudno jednak się domyślić, na czym polega kontrast, jeśli i jedna, i druga ofiara ma, według niego, złowrogi sens. Raczej należałoby chyba mówić o współbrzmieniu tych dwu obrazów, a nie o kontraście.

Jeśli jednak, zgodnie z J. Axerem, przyjmiemy obecność Klitajmestry na proscenium do końca pieśni parodosu, wówczas rzeczywiście możemy mówić o kontraście ofiary składanej przez Klitajmestrę i ofiary w Aulidzie, ale w zupełnie już innym znaczeniu. Widz, wiedząc z prologu, że Troja została zdobyta, ma jedyną możliwość interpretacji ofiar królowej i sytuacji scenicznej: ofiara jest wyrazem wielkiej radości królowej, dobro ostatecznie zwyciężyło, zgodnie z refrenem pieśni (w. 121, 139, 158, 217), a to, co stało się w Aulidzie, nie jest już istotne, skoro nawet Klitajmestra się cieszy. Królowa nie jest już przecież uosobieniem Gniewu, trwającego w domu, skoro jest poza domem; w radosnej przestrzeni proscenium straciła cały swój demoniczny charakter. Lecz taka interpretacja, wynikająca logicznie z założeń J. Axera, zniszczyłaby cały misterny zamysł dramaturga, o którym pisałem w cytowanej monografii. Można by się tylko dziwić, dlaczego ta Klitajmestra, ciesząca się ze zwycięstwa, potem zabija męża. Tego absurdu unikniemy, gdy – zgodnie z moją interpretacją – Klitajmestra wróci do pałacu w odpowiednim czasie i tam jako „Gniew panujący w domu i mszczący się za krzywdę dziecka” będzie gotować zemstę na powrót zwycięzcy, w czasie gdy chór będzie przywoływał rzeczywistość Aulidy.

Dziwnie także brzmi dla mnie stwierdzenie, że „ofiara Ifigenii zostaje zatem odkupiona ofiarą Agamemnona” (s. 664). Czyżby Agamemnon złożył się w ofierze, by zgładzić swoją zbrodnię popełnioną na córce w Aulidzie? Na pewno bowiem nie można zbrodniczej Klitajmestry nazwać odkupicielką. W podsumowaniu tego punktu mogę podać znany już refren: i w tym wypadku mamy powielanie cudzych interpretacji oraz uzupełnianie ich własnymi sugestiami, nieuzasadnianymi analizą oryginalnego tekstu, wynikającymi może z „fizjologicznej” (por. s. 651), lecz nie filologicznej lektury oryginału.

5. Szturm na Teby (Ajschylos, *Siedmiu przeciw Tebom*, 39-68 oraz 78-251). Ostatni obraz omawiany przez Axera jest również zapożyczony z mojej pracy doktorskiej⁴². Chodzi tu o zauważone przeze mnie nowatorskie rozwiązanie zastosowane przez poetę, a polegające na posłużeniu się chórem młodych dziewcząt tebańskich dla przekazania wizji oblężenia Teb przez siedmiu wodzów. W swej pracy pisałem m.in.: „Jest rzeczą oczywistą, że Ajschylos nie mógł tego wycinka rzeczywistości poetyckiej utworu zrealizować za pomocą środków scenicznych. Wizję szturmową powierzył więc słowu. Nie jest to jednak sucha relacja gońca, często spotykana w tragedii antycznej. Jej walory poetyckie aktywizujące wyobraźnię widza w najwyższym stopniu nie są trudne do uchwycenia”. Dalej przedstawiam środki wizualne i dźwiękowe, jakimi posługuje się poeta, by swój zamysł zrealizować.

J. Axer stwierdza to samo: „tradycyjna rola posłańca [...] zostaje tutaj zastąpiona pieśnią chóru”, w której mamy „sugestie wizualne, a przede wszystkim dźwiękowe” (s. 665). Potem obydwaj przytaczamy te same teksty na poparcie identycznej tezy, że Ajschylos w sposób nowatorski posłużył się chórem, jego pieśnią (ja dodaję: i tańcem), dla stworzenia wizji szturmowej do bram miasta. J. Axer, jak w poprzednich wypadkach, i tu odwołuje się do polskiego przekładu i w ten sposób jakby tłumaczy te miejsca, które ja przytaczam w brzmieniu oryginalnym. Interesujące jest, że w swoich polskich cytatach słyszy „cały zespół dźwięków”, „niskich i wysokich tonów” oraz „wszechogarniającą muzykę”. Czyżby widzowie greccy słyszeli polską, barbarzyńską mowę w teatrze Dionizosa? Mogę także dodać, że o ile ja użyte przez Ajschylosa środki ekspresji grupuję i wskazuję na ich powiązanie z sytuacją sceniczną, J. Axer wszystko wrzuca do jednego worka. A już zupełnie rewelacyjnie brzmi stwierdzenie, że zniecierpliwiony Eteokles „wypędza chór z orchestry” (s. 667). To jest rzeczywiste oryginalne odkrycie, ponieważ dotąd żaden badacz Ajschylosa takiego zejścia chóru nie zauważył, faktycznie bowiem zganiony chór nie tylko pozostaje nadal na swoim miejscu i tworzy nową wizję ataku, a proscenium opuszcza Eteokles (*Sept.* 286). Tej nowej wizji J. Axer już nie uwzględnił, dzięki czemu, na szczęście, ogranicza rozmiar swoich zapożyczeń. Oto ta wizja, opisana przeze mnie: „Wrogowie jawią się w niej na kształt węży, które niosą śmierć pisklętom gołębicy, wdarlwszy się do jej gniazda (w. 291 i nn.), atakują mury, prą całą masą, ze wszystkich stron lecą kamienie na obrońców (w. 295 i nn.)”⁴³.

W podsumowaniu całości (s. 667) J. Axer usprawiedliwia się, dlaczego dla zilustrowania tekstów tragedii jako scenariuszy posłużył się utworami Ajschylosa. Dla mnie odpowiedź jest prosta: ponieważ nikt dotąd w języku polskim nie zajmował się obrazami scenicznymi i ich funkcją w tragediach Sofoklesa i Eurypidesa, natomiast takie opracowanie istnieje w odniesieniu do sztuk Ajschylosa. Nie jest bowiem prawdą, że „scenariusze” Eurypidesa są tylko cząstkową relacją z prapremiery, a w znacznym

⁴² *Funkcja obrazów scenicznych*, s. 38-39.

⁴³ Tamże, s. 40.

stopniu autonomiczną wobec niej kompozycją literacką. Co zresztą by znaczyło, że część tekstu jest autonomiczną kompozycją literacką, a reszta relacją z prapremiery? Znaczyłoby to, gdy przyjmiemy założenia J. Axera, że część sztuki Eurypides pisał przed przedstawieniem, a reszta byłaby zapisem z prapremiery. Lecz jakie są dowody na stosowanie tak dziwnej praktyki?

Ostatecznie można stwierdzić, co następuje:

1. Podstawowa teza J. Axera, że teksty dramatów greckich są scenariuszami w tym sensie, iż stanowią „skrypt poprodukcyjny”, nie została przez niego udowodniona, a ponadto jest sprzeczna z materiałem źródłowym i wynikami badań na nim opartych.

2. J. Axer swoje analizy (?) tekstu opiera na polskim przekładzie. Gdyby nawet przyjąć prawdziwość jego dziwacznej hipotezy, to przecież scenariuszami byłyby teksty oryginalne, a nie przekład.

3. Interpretacje obrazów scenicznych, prezentowanych przez J. Axera jako rzekome ustalenia własne, nie są wynikiem jego analiz, lecz w dużej mierze zapożyczeniami z prac wcześniejszych. Jako takie w żadnej mierze nie potwierdzają głównej tezy Autora.

4. Niemal za każdym razem, gdy J. Axer podejmuje próbę wyjścia poza granice istniejących opracowań na temat obrazów scenicznych, popełnia poważne błędy interpretacyjne, a zatem jego metoda „lektury fizjologicznej” przynosi opłakane skutki.

5. W opracowaniu J. Axera jest kilka ciekawych sformułowań i uwag, lecz nie mają wartości naukowej, ponieważ zastosowana metoda analizy jest nienaukowa.

6. Wydaje się, że podstawowa, lecz nie udowodniona teza J. Axera, iż teksty tragedii greckiej są „zapisami poprodukcyjnymi” z ich prapremier, zapisami, które da się odczytać bez wiedzy teatralno-filologicznej, służy po prostu jako zasłona dymna, za którą Profesor ukrywa swoją niechęć, by sięgać do oryginalnych tekstów tragedii, oraz wyraźną skłonność do przedstawiania jako własnych dawno znanych interpretacji, bez cytowania i sporządzania odsyłaczy.

Robert R. Chodkowski
Katedra Teatru i Dramatu Antycznego
w Instytucie Filologii Klasycznej KUL