

ROBERT R. CHODKOWSKI

Instytut Filologii Klasycznej KUL
Aleje Raclawickie 14, 20-950 Lublin
Polska – Poland

TRACHINKI SOFOKLESA I AGAMEMNON AJSCHYLOSA – ZALEŻNOŚĆ CZY ZBIEŻNOŚĆ STRUKTUR?

ABSTRACT. Chodkowski Robert R., „Trachinki” Sofoklesa i „Agamemnon” Ajschylosa – zależność czy zbieżność struktur? (Sophocles’ *Trachiniae* and Aeschylus’ *Agamemnon*: interrelation or convergence of structures?).

The author of the article draws our attention to the similarities between the two plays, i.e. Sophocles’ *Trachiniae* and Aeschylus’ *Agamemnon*. These similarities apply to the plot structure, the structure of characters, and the time and space dimensions of drama. In author’s opinion, the observed similarities and convergences prove that *The Trachiniae* appeared in the period when Sophocles was still under his predecessor’s influence and the drama belongs to the earliest of his tragedies that survived.

Key words: Greek tragedy, *The Trachiniae* of Sophocles, *Agamemnon* of Aeschylus, interrelation of tragedy structures.

Panuje dość zgodne przekonanie wśród badaczy tragedii Sofoklesa, że wszystkie zachowane sztuki poety należą do trzeciego okresu jego twórczości, nazwanego „etycznym” (od *ethos* – charakter), kiedy już całkowicie wyzwolił się spod wpływów swego poprzednika i mistrza, Ajschylosa, i wypracował własny styl¹. Nie znaczy to jednak, że i w tych siedmiu tragediach nie mamy śladów podobieństw i zależności od starego tragika. Temu zagadnieniu poświęcony jest niniejszy artykuł.

Niewątpliwie odejście Sofoklesa od tradycji ajschylojskiej najdobitniej wyraziło się w zerwaniu z monotematyczną kompozycją trylogiczną i nadaniu każdej sztuce, wchodzącej w skład zgłaszanej do konkursu tetralogii, pełnej odrębności treściowej i formalnej. Także nowy jest język, którym posługuje się Sofokles, ponieważ poeta nie naśladuje patosu swego mistrza ani w aspekcie leksykalnym, ani w obrazowaniu poetyckim², co jednak nie oznacza, iż nawet w późnych jego sztukach nie znajdziemy przykładów

¹ Jeśli przyjąć za autentyczne świadectwo Plutarcha (*De prof. in virt.* 2, 79B), sam Sofokles wyróżnił trzy etapy w swojej twórczości: okres tyłu „wzniosłego”, kiedy pozostawał pod wpływem Ajschylosa; okres stylu „szorstkiego i sztucznego”, w którym podjął próby usamodzielnienia się; wreszcie trzeci okres – własnego stylu „etycznego”. C.M. Bowra (*Sophocles and his own Development*, „American Journal of Classical Philology” 61, 1940, s. 385) uznał ten fragment za autentyczny, przypuszczając, że jego źródłem mógł być Ion z Chios. Zob. też A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 191 oraz 300.

charakterystycznych dla Ajschylosa wyrażen³. „Etyczność” ostatniego etapu rozwoju twórczości Sofoklesa polegała na skupieniu się na charakterach bohaterów tragedii, co także jest wielką nowością, która odróżnia twórczość Sofoklesa od Ajschylosa⁴.

Można by wymienić jeszcze kilka innych cech, które podkreślają nowatorski i wyjątkowy charakter twórczości Sofoklesa, jednocześnie jednak w tej samej twórczości można znaleźć elementy, które wielki klasyk przejął po swym poprzedniku, trudno dziś już powiedzieć świadomie czy nieświadomie. Ślady wpływu Ajschylosa zauważono nie tylko we fragmentach niezachowanych sztuk wcześniejszych, lecz również w dwu tragediach przekazanych w całości, to jest w *Ajasie* i *Antygonie*⁵. W jednym ze swych artykułów już wcześniej starałem się ukazać wyraźne reminiscencje z *Agamemnona* Ajschylosa w parodosie tej ostatniej sztuki⁶. W trakcie pracy nad przekładem trzeciej z wcześniejszych zachowanych tragedii, *Trachinek*, moją uwagę przykuły jeszcze bardziej uderzające podobieństwa między tym dramatem a pierwszą częścią *Orestei*. Podobieństwa te dotyczą spraw bardzo ważnych, a mianowicie struktury fabularnej, struktury postaci oraz struktury czasoprzestrzennej. W niniejszym artykule pragnę przedstawić bardziej szczegółowo tę problematykę.

Podobieństwo struktury fabularnej *Agamemnona* i *Trachinek* widzę przede wszystkim w tym, że w obydwu sztukach poeci tematem swych utworów czynią powrót nieobecnych mężów, którzy dawno opuścili swoje rodziny, udając się na długotrwałe i odległe wyprawy wojenne. W konsekwencji tego w obydwu sztukach świat nieobecnych bohaterów, a więc zdarzenia obejmujące ich czyny i postawy, nie należy do mikrokosmosu scenicznego jako części akcji rozgrywającej się na oczach widzów, lecz jest przywoływany na różne sposoby i uobecniany na scenie w wypowiedziach, lękach, przeczuciach i tęsknotach innych postaci, wieszczych znakach i przepowiedniach lub wróżbach oraz w pieśniach chórów o charakterze refleksyjnych i emocjonalnych komentarzy poetyckich, wyraźnie skoncentrowanych na losach nieobecnych.

W obydwu sztukach akcja sceniczna jest raczej uboga i wyraźnie podporządkowana temu, co dzieje się w czasie pozadramatycznym i przestrzeni pozasceniczej⁷. Scena w nich jest bowiem nie tyle miejscem akcji, ile miej-

² Por. uwagę A. Lesky'ego: „Istotę stylu Sofoklesa stanowi fakt, że nie próbuje on powtarzać ekstremalnej obrazowości Ajschylosa” (*Tragedia grecka*, op. cit., s. 303).

³ F.R. Earp w pracy *The style of Sophocles*, Cambridge 1944, ukazał rozwój stylu poety od bliższego Ajschylosowi do późniejszego, własnego.

⁴ Jednocześnie trzeba się zgodzić ze S. Srebrnym, że tragedie Sofoklesa nie są nigdy „dramatami psychologicznymi”, ponieważ dopiero u Eurypidesa „zainteresowania psychologiczne nabiorą samodzielnego znaczenia” (S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 335).

⁵ *The Oxford Classical Dictionary*, ed. by N.G.L. Hammond, H.H. Scullard, Oxford 1992, s.v. *Sophocles* (1).

⁶ R.R. Chodkowski, *Reminiscencje ajshylejskie w parodosie „Antygony” Sofoklesa*, „Roczniki Humanistyczne” LI, 2003, z. 3, s.19-28.

⁷ Odnośnie do *Agamemnona* zwracali na to uwagę R. Lattimore (*Introduction to the Orestia*, [w:] *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*, ed. by Marsh H. McCall, Englewood Cliffs,

scem wyczekiwania, że musi nastąpić zmiana w zaistniałej sytuacji, i jest ona raczej punktem zbiorczym wiadomości o wielkich nieobecnych. Głównych bohaterów obydwu sztuk można nazwać bowiem wielkimi „nieobecnymi obecnymi”. Są bowiem przez długi czas nieobecni w przestrzeni scenicznej fizycznie, lecz jednocześnie obecni jako postaci koncentrujące na sobie niemal całą uwagę i osób działających na scenie, i pieśni chóralnych.

Taka struktura fabularna z konieczności narzuca kształt strukturze postaci. Agamemnon i Herakles są postaciami dominującymi w makrokosmosie teatralnym i są nosicielami prymarnych znaczeń, natomiast w mikrokosmosie motorami akcji scenicznej i postaciami, które organizują ten wycinek rzeczywistości poetyckiej, są ich żony: Klitajmestra i Dejanira. Działania tych kobiet wypływają z odmiennych motywów i zmierzają do różnych celów, ale skutki ich są nieomal identyczne⁸, bo obie bohaterki swoim postępowaniem doprowadzają do tragicznej śmierci mężów, gdy ci, długo wyczekiwani, wreszcie powracają do domu. Także pozostałe postacie pełnią w obydwu sztukach w zasadzie podobne funkcje: są wykorzystane jako łącznicy między mikrokosmosem scenicznym i makrokosmosem teatralnym, czyli między światem mężów i żon.

Przejdźmy do analizy szczegółowej *Agamemnona* i *Trachinek*, by dokładniej przyjrzeć się zasygnalizowanemu podobieństwu. Obydwie tragedie zaczynają się w momencie, gdy nadszedł już czas powrotu bohaterów, ponieważ ich przedłużająca się nieobecność zaczyna budzić niepokój. Klitajmestra w dziesiątym roku wojny każe strażnikowi wyglądać sygnału świetlnego jako pewnego znaku o zdobyciu Troi przez męża, Dejanira wysłała syna na poszukiwanie ojca i dla zdobycia pewnych o nim wiadomości. Do obydwu bohaterek dochodziły wcześniej niejasne wieści o mężach, które budziły ich niepokój i trwogę. Klitajmestra mówi o tym, zgodnie z techniką starego mistrza, *ex post* w scenie powitania męża, zwracając się do Chóru Starców (w. 858- 864)⁹:

Wierście, nie z posłuchu
znam cierpienia, o których rzec wam chcę, lecz sama
znosiłam tę udrękę, póki mąż mój walczył
pod Troją. Już to ciężka dla niewiasty
niedola – siedzieć w domu samotnie, bez męża ...
I coraz to przybywa ktoś – nowinę niesie
złowroga, za nim inszy z jeszcze gorszą śpieszy...

New York 1972, s. 80-83) oraz J. De Romilly (*Le temps dans la tragedie grecque*, Paris 1971, s. 72).

⁸ H.D.F. Kitto (*Tragedia grecka*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 275), komentując postępowanie Dejaniry, pisze: „Dejanira nie mogłaby postąpić gorzej i nie mogłaby znaleźć się w gorszym położeniu, gdyby była mściwą morderczynią. Wszelkie dobre intencje zostają jakby unicestwione, a najbanalniejsze zdarzenie przynosi nieszczęście”.

⁹ Przekład S. Srebrnego, w. 862-868. W moim przekonaniu, obawy Klitajmestry były rzeczywiste, ponieważ ona pragnęła powrotu męża, by się na nim zemścić.

Dejanira o swoim niepokoju mówi najpierw w prologu (w. 27-30)¹⁰:

Wszakże związek z Heraklesem
niesie mi lęki, którymi wciąż żyję.
Lęki o niego, bo jedna noc w trwodze
nocy następnej trwogę przekazuje.

Następnie motyw lęku Dejaniry powraca w jej przemówieniu w I epejsodionie, gdy troskami dzieli się z Chórem życzliwych sobie kobiet (w. 141n.).

Troski i niepokoje swoich bohaterek obydwaj poeci wzmacniają złowróżbnymi przepowiedniami, które poprzedzały wyprawy wojenne ich mężów. W odniesieniu do Agamemnona jest to wyrocznia Kalchasa, który w Aulidzie zapowiedział zdobycie Troi przez wojska Achajów, lecz także bliżej nieokreślony gniew, mszczący się za krzywdę dziecka – *menis tekнопοinos* (w. 155). W *Trachinkach* natomiast sama Dejanira wspomina o dziwnej, bo dwuznacznej wyroczni, którą Herakles otrzymał w Dodonie. Według niej, jeśli będzie on poza krajem dłużej niż piętnaście miesięcy, może to oznaczać, że albo umarł, albo „że doszedł już do kresu czasu i wreszcie będzie mógł wieść beztrudne życie” (w. 165-168). W obydwu sztukach widz odnosi wrażenie, że bohaterom grożą zapowiedziane niebezpieczeństwa przed powrotem do domu. Tymczasem okaże się, że to moment powrotu zamiast „wyzwolenia od trudów” (*apallage ponon*) przyniesie im zagładę.

W obydwu sztukach po przypomnieniu złowieszczych wyroczni pada stwierdzenie o ich niezawodności. W *Agamemnonie* Chór, kończąc pieśń parodosu, zawierającą m.in. zapowiedź Kalchasa, podsumowuje krótko (w. 258-259)¹¹:

Co potem było, nie wiem ani też nie głoszę,
lecz Kalchas w swojej sztuce nigdy się nie myli.

Podobnie swoją relację o wyroczni danej mężowi kończy Dejanira (w.173-174):

Prawdziwość słów tych potwierdza bieg czasu,
bo przyszła pora, gdy muszą się spełnić.

Podobieństwa można zauważyć następnie w reakcjach Klitajmestry i Dejaniry na doniesienia o rychłym powrocie ich mężów do domu. Obie najpierw w czterowersowych wypowiedziach wyrażają ogromną radość z niespodziewanych nowin, przyniesionych wraz ze wschodem słońca (*Ag.* w. 264-267; *Trach.* w. 2001-2004), by wkrótce potem, znowu analogicznie, zacząć się niepokoić o to, aby sukces wojenny ich mężów nie przerodził się w klęskę (*Ag.* w. 338-347; *Trach.* w. 296-297). Obawy Klitajmestry, że zwycięzców spod Troi może spotkać nagła klęska (w. 347: „ei prospaia me tuchoi

¹⁰ Przekład własny, podobnie jak przy dalszych cytatach z *Trachinek*.

¹¹ Przekład własny.

kaka”), jak echo powtarza Dejanira (w. 296-297: „enesti... tarbein ton eu prassonta me sphalei pote”). Na tym nie wyczerpuje się lista podobieństw, w obydwu sztukach bowiem bohaterki analogicznie wyrażają współczucie dla ofiar-mieszkańców zdobytych przez ich mężów miast (Ag. w. 325-329; *Trach.* w. 298) i wreszcie w obydwu tragediach zauważa się niepokój, by w przyszłości zwycięzców lub ich najbliższych nie spotkał los pokonanych (Ag. w. 471-474; *Trach.* w. 303-306).

Agamemnon i Herakles pojawiają się na scenie na bardzo krótko, by ponieść po niedługim czasie śmierć za sprawą swych żon. Oczywiście ma to miejsce w zupełnie odmiennych okolicznościach, bo odmienne są motywy działania obydwu kobiet. Klitajmestra jest zbrodniarką, która zabija męża, ponieważ ma kochankę, z którym się związała w czasie nieobecności Agamemnona. Ona sama podaje także dodatkowe motywy swej zbrodni: zemsta za śmierć ukochanej córki Ifigenii, złożonej przez męża na ofiarę Artemidzie, oraz odwet za jego zdradę małżeńską z branką trojańską, Kasandrą. Dejanira kieruje się, w czym tkwi głęboka ironia, miłością do męża. Dowiedziawszy się, że ma on kochankę w zdobytej brance Joli, postanawia odzyskać jego miłość. Przesyła mu szatę nasyoną krwią Nessosa jako cudownym lekiem na odnowienie dawnego uczucia. Wbrew jej intencjom cudowny środek okazuje się śmiertcionośną trucizną, która sprowadza na Heraklesa ogromne cierpienia, a w konsekwencji także jego śmierć.

Mimo odmienności sytuacji, w jakich działają obydwie bohaterki, jak również odmienności ich postaw i motywów, obydwie, jak już powiedziałem, powodują tragiczne skutki dla swoich mężów, doprowadzając do ich śmierci. Obydwie jako narzędziem posługują się szatą. Klitajmestra zarzuca płaszcz na Agamemnona w łaźni, by uczynić go bezwolnym na swoje ciosy, Dejanira wysyła mężowi zatruty peplos, by uczynić go odpornym na wdzięki innych kobiet i oddanym tylko jej jednej. W warstwie metaforycznej i płaszcz zarzucony na Agamemnona, i zatruty peplos, posłany Heraklesowi, w obydwu sztukach stają się, jako zabójcze sieci¹², narzędziem sił wyższych, działających poprzez postaci ludzkie. Klitajmestra po dokonaniu zabójstwa w scenie kommosu nagle uświadamia sobie, że działała nie sama, lecz współdziałała z nią jako współuczestnik (*metaitios*) jej zbrodni duch zemsty rodowej, gniewny Alastor – *drimys Alastor* (Ag. w. 1497-1504)¹³:

Więc powiadasz, że śmierć ta – to dzieło mych rąk?

¹² W *Agamemnonie* płaszcz zarzucony na męża Klitajmestra nazywa siecią na ryby – *amphiblestron ichthyon* (w. 1382), w *Trachinkach* peplos zatruty krwią Centaura nazwany jest przez Chór siecią na ptaki – *nefele* (w. 831), w obydwu wypadkach odpowiednio do charakteru użytego podstępu.

¹³ Przekład S. Srebrnego, w. 1497-1505.

To nieprawda, to kłam!
 Nie królowa przed tobą stanęła – to on,
 to ów demon, co zbrodnią napętnia ten dom [...] z jego woli to mąż
 płaci dziś swoją krwią za krew dzieci.

W *Trachinkach* najpierw Dejanira podejrzewa, że Centaur ja oszukał i zamiast cudownego talizmanu mógł dać jej truciznę (w. 705-711), a potem Herakles dowiedziawszy się, skąd żona otrzymała cudowną miksturę, uświadamia sobie, kto posłużył się Dejanirą jako narzędziem, by sprawić mu wiele cierpień i doprowadzić do śmierci (w. 1158-1162):

Oto mój ojciec wieścił mi przed laty,
 że nigdy z ręki żywego nie zginę,
 lecz z rąk martwego mieszkańca Hadesu.
 Ten zwierz, Centaur, zgodnie z przepowiednią,
 mnie żyjącego zabił, choć nieżywy.

Wiele wspólnego łączy również Agamemnona i Heraklesa. Nie tylko ich struktura postaci jako „nieobecnych obecnych” w mikrokosmosie scenicznym, o czym już była mowa, lecz także wspólna im *hybris*. Agamemnon w pieśniach chóru jest potępiany za rozlew krwi wielu (*polyktonos* – Ag. w. 461), poddał się tchnieniu bezbożnych i nieświętych pragnień (Ag. w. 219-220) i podjął wyprawę, która była nieszczęściem „jednako dla Greków i Trojan” (Ag. w. 66-67). Analogicznie postąpił Herakles za to, że dla zaspokojenia własnych ambicji i pragnień zdobywa gród Eurytosa¹⁴. Podobnie jak Agamemnon (zob. Ag. w. 824: „gród cały w proch obrócił krwawy zwierz argejski”)¹⁵, także Herakles „zburzył miasto i wybił wszystkich jego mieszkańców”¹⁶. Co więcej, i Agamemnon, i Herakles składają ofiary dziekczynne Zeusowi, chępiąc się swymi dokonaniem. Lecz jak śpiewają chóry obydwu tragedii, bogowie nie pochwalają zbrodni (Ag. w. 461-462; *Trach.* w. 280), dlatego obydwu zdobywców spotyka kara z woli Zeusa: zgodnie z zasadą boskiej sprawiedliwości sprawca musi ponieść konsekwencję swoich czynów (Ag. w. 1563-1564; *Trach.* 1022, cf. 1278)¹⁷.

Kolejnym elementem wspólnym dla obydwu sztuk jest postać branki, która jest jednocześnie kochanką zwycięskiego wodza. U Ajschylosa jest nią Kasandra, która przybywa, według *hipotesis* sztuki, na drugim rydwanie razem z łupami wojennymi. W *Trachinkach* Jolę przysyła Herakles razem z innymi brankami i łupami ze zdobytej Ojchalii. Kasandra i Jola różnią się wyraźnie rolami, jakie odgrywają w jednej i drugiej tragedii. Kasandra jest wieszczką, której najważniejszą funkcją w sztuce Ajschylosa jest zespolenie w jeden łańcuch przyczynowy zbrodniczych czynów w rodzie Atrydów, od

¹⁴ Por. wypowiedź H.D.F. Kitto (*Tragedia grecka*, s. 271): „zburzenie Ojchalii niewiele różni się od zbrodni”.

¹⁵ Przekład S. Srebrnego, w. 828.

¹⁶ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka*, s. 271.

¹⁷ Charakter winy (*hybris*) Heraklesa dobrze przedstawia H.D.F. Kitto (*Tragedia grecka*, s. 274-275).

uczty Tyjestesa poczynając, a na matkobójstwie Orestesa kończąc¹⁸. Jest to funkcja niezwykle istotna, ponieważ dzięki uniwersalnej świadomości prokiny, przekraczającej granice czasu i przestrzeni, poeta łączy w jedną, spójną myślowo całość trzy części *Orestei*. Jola nie jest ani postacią tak bogatą wewnętrznie, ani nie ma do odegrania tak ważnej roli w planie znaczeniowym utworu jak Kasandra. W planie dramatycznym jednak można dostrzec wyraźne podobieństwa w oddziaływaniu obydwu branek na postępowanie głównych bohaterek: w *Agamemnonie* przybycie Kasandry budzi gniew Klitajmestry i staje się dodatkowym impulsem do mordu mężu (por. Ag. w. 1438-1447); w *Trachinkach* pojawienie się Joli skłania Dejanirę do podjęcia działań (w. 531-587), których skutek będzie równie fatalny dla jej małżonka.

W obydwu sztukach o negatywnych uczuciach głównych bohaterek, a więc zazdrości i nienawiści Klitajmestry oraz zazdrości Dejaniry, widz się dopiero po upływie pewnego czasu, natomiast w scenach ich pierwszego spotkania z rywalkami obie żony próbują najpierw nawiązać z nimi uprzejmy dialog, zapraszają je do swych domów, zapewniając gościnę, a nawet wyrażają współczucie dla sytuacji, w jakich się znalazły (Ag. w. 1035-1046; *Trach.* w. 307-313 oraz w. 329-333). I Ajschylos, i Sofokles nie dopuszczają do bezpośredniego kontaktu słownego między brankami i ich paniami, ponieważ zakłóciłoby to dalszy bieg zdarzeń. Kasandra milczy, ponieważ jest pod wpływem Apollona i przebywa już myślami w świecie rzeczywistości manticznej: przygotowuje się do swej wielkiej roli wieszczki, której nikt nie wierzy. Jola, jak można się domyśleć, ma zakaz mówienia o sobie, narzucony jej przez Lichasa. Skutek milczenia branek w obu utworach jest podobny: pozwala ujawnić prawdziwe motywy działania zdradzonych żon. Klitajmestra, zdenerwowana brakiem reakcji ze strony branki na swe zaproszenie, wpada w gniew i zdradza się, jak bardzo w rzeczywistości nienawidzi kochanki męża oraz że zamierza ją zabić, czemu daje wyraz w ostatnich słowach sceny (Ag. w. 1064 -1067)¹⁹:

Szalona! Myśli swoich pomieszanych słucha!
Ze zdobytego miasta przybywa, a jeszcze
wędziła znieść nie umie? Nauczy się wondrous
dopiero, gdy z krwią razem upór swój wyparska!

Inna jest reakcja Dejaniry. Gdy dowiaduje się, że Jola jest kochanką Heraklesa i że dla niej zupełnie stracił on głowę (por. *Trach.* w. 489), zapewnia mężowego herolda, Lichasa, że nie zmieni swego życzliwego stosunku do branki-rywalki, ponieważ nie chce ulegać „chorobie rodzącej się samorzutnie” (*Trach.* w. 490-492: *nosos epaktos*). Tą chorobą jest oczywiście zazdrość, którą Dejanira teraz w dobrej wierze odrzuca, lecz ostatecznie to zazdrość o młodszą rywalkę skłoni ją do działania, by odzyskać miłość Heraklesa (*Trach.* w. 545-551), mimo że nie gniewa się ani na męża, ani na Jolę.

¹⁸ Zob. R.R. Chodkowski, *Scena Kasandry – jej budowa i znaczenie*, „Roczniki Humanistyczne” XXV, 1977, z. 3, s. 15-25.

¹⁹ W przekładzie S. Srebrnego, w. 1063-1066.

Różnice zachowań bohaterów dwu tragików mają swoje uzasadnienie w odmienności tradycji mitologicznej i literackiej. Klitajmestra zawsze była złą żoną, zdradzała męża, natomiast Dejanira zawsze była oddana Heraklesowi. Jeśli jednak przyjmiemy, że Sofokles pisząc *Trachinki*, myślał o *Orestei* swego poprzednika, którą na pewno doskonale musiał znać, trudno oprzeć się wrażeniu, że podejmuje polemikę z myślą Ajschylosa, że „zło rodzi się ze zła” (Ag. w. 763-766), ponieważ przykład Dejaniry dowodzi, iż zło może się zrodzić także wbrew najlepszym intencjom osoby działającej.

Trachinki przypominają *Agamemnona* również podobnym traktowaniem czasu i przestrzeni. Jak stwierdzono na początku, akcja obydwu utworów rozgrywa się w dwu odległych od siebie miejscach i obejmuje rozległy czas, wykraczający daleko poza ramy czasu dramatycznego. By uzyskać łączność między odległymi światami mężów i żon, obydwaj poeci posługują się różnymi środkami wprowadzania informacji o odległych zdarzeniach.

Ajschylos, by przywołać na scenę nieobecny na niej świat zdarzeń trojańskich, wykazuje się niezwykłą pomysłowością²⁰. Oto mamy u niego najpierw ognisty sygnał świetlny w prologu, przynoszący wiadomość o zdobyciu grodu Priama, potem w formie retrospekcji pojawiają się w parodosie obrazy wizyjne, dotyczące początków wyprawy i towarzyszących jej znaków. W pierwszym epejsodionie wprowadzony jest poetycki i niezwykle sugestywny opis drogi ognistego telegramu, rzucający pomost między Troją i Argos (w. 281-316); następnie mamy obraz zdobytej Troi, zawarty w natchnionej wypowiedzi Klitajmestry (w. 320-350), wypowiedzi będącej rodzajem bezpośredniej relacji z pola walki. Na koniec prawdziwość i znaczenie tego, co się działo pod Troją i w Troi, potwierdza specjalny herold wysłany przez zwycięskiego króla. Odgrywa on rolę posłańca, lecz nie tylko przynosi już pewną i jakby oficjalną wiadomość o zdobyciu miasta i rychłym powrocie zwycięzcy (w. 503-537), ale także przedstawia obraz trudów i nieszczęść, którymi zwycięstwo zostało okupione (w. 555-566). W jeszcze innym ujęciu patrzymy na wyprawę trojańską, gdy mówi o niej sam zdobywca grodu Priama, stojąc na rydwanie przed pałacem Atrydów (w. 810-828). Także dwie pierwsze pieśni stasimonów, zawierające rozważania religijno-moralne na temat winy i kary, ustawicznie odwołują się do początków wyprawy i jej skutków dla Greków i Trojan, a przede wszystkim dla samego Agamemnona.

W *Trachinkach* odległy świat czynów Heraklesa, podobnie jak w *Agamemnonie*, jest przywoływany na scenę poprzez mowę różnych postaci. W prologu Hyllos dzieli się z matką usłyszczanymi informacjami o tym, że Herakles pełnił służbę u królowej lidyjskiej Omfali jako niewolnik (w. 69-70) i że po zakończeniu tej pokuty za zamordowanie Ifitosa wyruszył, by zdobyć miasto Eurytosa na Eubei (w. 74-75). W pierwszym epejsodionie Posłaniec przynosi Dejanirze wiadomość o spodziewanym powrocie męża, który odniósł zwycięstwo i zdobył wielkie łupy (w. 180-184). Ta wiadomość, jako przypadkiem zasłyszana, nie jest jednak całkiem pewna i wymaga dodatkowego potwierdzenia. Dejanira jednak się bardzo cieszy i każe wszyst-

²⁰ Pisałem już o tym w monografii *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 211n.

kim wznosić okrzyki radości (w. 201-204), jakby wzorując się na Klitajme-strze (Ag. w. 264-267 oraz 587), o czym już wspominałem. Niepewną wiadomość potwierdzają pojawienie się i słowa, podobnie jak w *Agamemnonie*, oficjalnego herolda, tam Taltybiossa tu Lichasa. Ten osobisty wysłannik Heraklesa daje niezwykle rozbudowaną, choć nie całkiem zgodną z prawdą, relację o wojennych sukcesach swego pana (w. 248-290), którą w chwilę potem koryguje Posłaniec w swojej wersji dokonań herosa (w. 351-374). Obie kobiety odsyłają heroldów do mężów z zapewnieniami, że wyczekują ich szczęśliwego powrotu do domu (Ag. w. 6040-605; *Trach.* w. 630-632). Przed przybyciem Heraklesa Sofokles wprowadza jeszcze jedną relację. Wysłany już w prologu na poszukiwanie ojca Hyllos, teraz wreszcie wraca i przynosi wiadomość o zdarzeniach w Kenajon, gdzie Herakles składał ofiary dziękczynne Zeusowi, mając na sobie wspaniały peplos, wysłany mu na tę okazję przez Dejanirę (w. 749-812). Gdy cierpiący heros wreszcie sam pojawia się na proscenium, w jednym z przemówień przypomina swoje życiowe osiągnięcia (w. 1046-1110), podobnie jak robi to Agamemnon w mowie skierowanej do chóru starców argejskich (Ag. w. 810nn.).

T. Zieliński, komentując niezwykle dużą ilość elementu narracyjnego w *Trachinkach*, pisze: „wszystko to, razem wzięte, zajmuje dobrą połowę tragedii i nadaje jej raczej charakter epiczny niż dramatyczny”, lecz usprawiedliwia Sofoklesa, pisząc, iż „takim jest cały Ajschylos”²¹. Gdy weźmiemy pod uwagę liczbę zdarzeń przywołanych słowem, bez bezpośredniej realizacji scenicznej, najbardziej epicką tragedią starego poety jest niewątpliwie *Agamemnon*, ponieważ jako pierwsza część trylogii zawiera ekspozycję dla tej całej wielkiej kompozycji. *Trachinki* są jednak utworem samodzielny, stanowią same w sobie kompozycję zamkniętą, trudno więc dla nich znaleźć podobne usprawiedliwienie. Dla naszych rozważań istotne jest, że obie sztuki zbliża do siebie i wielość materiału nieprzetworzonego dramatycznie, i wynikająca z tego konsekwencja, że obaj poeci w swych utworach, oprócz konwencjonalnego posłańca, obarczyli także inne postaci zadaniem przybliżania widzom zdarzeń nie ukazanych w bezpośrednich oglądach.

Na korzyść Ajschylosa jednak należy zaliczyć, że potrafił niezwykle zróżnicować sposoby i środki przywoływania odległych zdarzeń. Także relacje słowne w *Agamemnonie* nie mają nic wspólnego z epicką rozlewnością opowiadań *Trachinek*. Ajschylos bowiem potrafił przełamać jednostajność epickich relacji. Jeśli już posługuje się dłuższym opowiadaniem o zdarzeniach, ogranicza je do kilkunastu wersów i umieszcza w kontekście sytuacji scenicznej. Na przykład relacja Herolda jest podzielona na trzy części. Ponadto jest poprzedzona, przedzielona i zakończona żywym dialogiem w postaci stychomytii. Pierwsza jej część (w. 638-680) to wspaniała mowa, z której tryska szczęście i radość człowieka, który po latach powrócił do wytęsknionej ziemi ojczystej. To nie jest właściwie epicka relacja, lecz dramatyczny wybuch emocji. Samo doniesienie o powrocie zwycięskiego króla (w. 522-531) zajmuje niewiele miejsca i podane jest w formie emfatycznej apostrofy do mieszkańców Argos. Drugie przemówienie (w. 551-582) jest bar-

²¹ T. Zieliński. *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 478.

dziej manifestacją dyskursywno-emocjonalną niż opowiadaniem. Właściwa relacja o samej wyprawie i warunkach obozowania pod Troją obejmuje zaledwie 16 wersów (w. 555-566), ale i one są pełne wewnętrznej dynamiki, wynikającej z zaangażowania emocjonalnego narratora. Trzecia mowa Herolda (w. 636-680) zawiera sprawozdanie z burzy morskiej, zesłanej na okręty Greków przez bogów. Jest to relacja bardzo dramatyczna. Narrator potrafi przedstawić w kilkunastu wierszach potęgę żywiołu, tragedię pokonanych zwycięzców i radość ocalałych. Na koniec swego wystąpienia Herold wyraża niepokój o los Menelaosa, ale wierzy w łaskawość Zeusa.

W trzech kolejnych mowach Herolda, jakby w trzech dramatycznych odsłonach, Ajschylos uobecnia na scenie całą złożoność sytuacji w odległym świecie wydarzeń trojańskich. Możemy tylko podziwiać pomysłowość starożytnego dramaturga, który scenę posłańca (bo taka jest właśnie funkcja Herolda w *Agamemnonie*) pozbawił epickiego wyrazu i uczynił pełną emocji monodramą w dramacie²².

Sofokles poszedł śladami swego mistrza, budując tragedię na wzór *Agamemnona*, nadał jej podobną strukturę fabularną i kompozycyjną, przetworzył tylko część materiału w formę dramatyczną, resztę przelał w epickie opowiadania, nie podejmując nawet próby ich udramatyzowania. We wszystkich mowach, które są tak charakterystyczne dla *Trachinek*, dominuje typowa epickość. Można to wykazać na przykładzie relacji Hyllosa (w. 749-812) o niezwykle dramatycznych przeciwieństwach wydarzeniach w Kenajon, gdy Herakles przystępuje do złożenia ofiary w szacie, przysłanej mu przez Dejanirę. Jest to spokojnie płynące opowiadanie, bez jakiegokolwiek próby dramatyzacji. Mimo że narratorem jest syn człowieka doznającego straszliwych cierpień, w jego relacji brak głębszego zaangażowania emocjonalnego, brak jakiegokolwiek głębszej empatii. Wyjątek, być może, stanowią wersy opisujące śmierć Lichasa (w. 777-782), chociaż groza tego epizodu wyrasta raczej z okrucieństwa postępków Heraklesa niż z dramatycznej formy narracji czy postawy narratora.

Starłem się wskazać na uderzające podobieństwa dwu tragedii mistrza i jego ucznia. Dziś trudno dać wyraźną odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu są one przypadkowe zbieżne, a w jakim stopniu wskazują na bardziej lub mniej świadome zapożyczenia. Jest rzeczą niewątpliwą, że Sofokles musiał doskonale znać słynną trylogię swego poprzednika nie tylko z jej pierwszej prezentacji w roku 458 w teatrze Dionizosa w Atenach, lecz także późniejszych wznowień²³, a być może także lektury, ponieważ w jego czasach coraz więcej tekstów poetyckich przepisywano dla różnych grup inteligencji dla osobistego obcowania z tekstem²⁴. Trudno nawet sobie wy-

²² Podobną technikę dramatycznej narracji poeta stosuje w innych tragediach, na przykład w *Persach* w scenie z posłańcem (w. 249-531).

²³ Według specjalnej uchwały Ateńczyków, po śmierci Ajschylosa każdy mógł ponownie wystawiać jego utwory. Zob. *Vita Aeschyli*. Tych wznowień musiało być sporo, jeżeli poeta pośmiertnie odniósł jeszcze 15 zwycięstw.

²⁴ O. Taplin, *Stagedcraft of Aeschylus*, Oxford 1977, s. 16 pisze: „No doubt tragedies were read by associates of the dramatist, by those who had for some reason failed to see the play, by tragedians, comedians, and rhetoricians who wished to use and draw on an earlier

obrazić, by komponując *Trachinki*, Sofokles nie był świadomy wielu podobieństw i zbieżności między własnym utworem a *Agamemnonem* Ajschylosa w samej fabule, w sytuacjach dramatycznych, w postaciach działających i ich funkcjach, w przewadze zdarzeń opowiedzianych nad ukazanymi na scenie. W moim głębokim przekonaniu Sofokles opracowując dramatycznie fabułę o podobnej strukturze do fabuły *Agamemnona*, świadomie korzystał z gotowego wzoru tam, gdzie to było możliwe. Nie zawsze osiągał dobry skutek. O ile na przykład Ajschylos w sposób mistrzowski poradził sobie z problemem włączania w mikrokosmos sceniczny zdarzeń spoza jego granic czasoprzestrzennych, posługując się wielością sposobów i technik, Sofokles dla osiągnięcia tego samego celu stosuje jedynie sposób najprostszy: relacje różnych osób, mające do tego charakter typowo epicki, nawet bez próby wewnętrznej dramatyzacji. To pozwala przypuszczać, że *Trachinki* powstały w czasie, gdy młody Sofokles próbował wyzwolić się spod wpływów mistrza, ale jeszcze nie zdołał osiągnąć pełnej niezależności ani późniejszej doskonałości²⁵. Zatem moje rozważania nie tylko wskazują na wieloaspektową zależność *Trachinek* od *Agamemnona* Ajschylosa, lecz także dostarczają dodatkowego argumentu za wczesnym datowaniem tej tragedii wśród dzieł zachowanych Sofoklesa.

BIBLIOGRAFIA

- Aeschylus, *Agamemnon*, ed. with the Commentary by E. Fraenkel, vol. 1-3, Oxford 1950.
 Ajschylos, *Tragedie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Kraków 2005 (=1954).
 Bowra C.M., *Sophocles on his own Development*, „American Journal of Classical Philology” 61, 1940, s. 382-407.
 Chodkowski R.R., *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994.
 Chodkowski R.R., *Reminiscencje ajschylojskie w parodosie „Antyfony” Sofoklesa*, „Roczniki Humanistyczne” LI, 2003, z. 3, s. 19-28.
 Dawe R.D., *Studies on the Text of Sophocles*, Leiden 1973-1978.
 Kamerbeek J.C., *The Plays of Sophocles. Commentaries*, cz. 2: *The Trachiniae*, Leiden 1959.
 Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
 Lesky A., *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006.
 Long A.A., *Language and thought in Sophocles*, London 1968.
 Knox B. M.W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley – Los Angeles 1966.
 Sophocles, *Electra*, ed. by J.H. Kells, Cambridge 2000 (= 1973).
 Sophocles, *Trachiniae*, ed. by P.E. Easterling, Cambridge 1999 (= 1982).
 Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
 West M.L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
 Zieliński T., *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928.

tragedy”.

²⁵ Późniejsza relacja o rzekomej śmierci Orestesa na igrzyskach sportowych w *Elektrze* jest przykładem mistrzostwa w dramatyzacji opowiadania. Por.: Sophocles, *Electra*, ed. by J.H. Kells, Cambridge 2000, s. 137-138: „The Messenger’s speech is one of the most splendid and effective in Sophocles”. Zob. też R.R. Chodkowski, *Pierwsza relacja sportowa? (Sofokles, Elektra, w. 680-763)*, „Roczniki Humanistyczne” LIII, 2005, z. 3, s. 39-60.

