

KAZIMIERZ KORUS

Instytut Filologii Klasycznej UJ
al. Adama Mickiewicza 9/11, 31-120 Kraków
Polska – Poland

MIM I MOTYWY KOMICZNE W ORESTEI AJSCHYLOSA

ABSTRACT. Korus Kazimierz, *Mim i motywy komiczne w „Orestei” Ajschylosa* (Mime and comic motives in Aeschylus' *Oresteia*)

Aeschylus used the structure of the mime in the prologue of *Agamemnon* (v. 1–35) and the comic *topoi* such as the motive of drunken old women (*Eumenides*, v. 46 and n.), the scolds (*ibidem*, v. 206) etc. in order to decrease the dramatic tension.

Key words: the Greek mime, comic motives, Aeschylus, *Oresteia*.

Arystoteles zastanawiając się nad genezą tragedii, doszedł do wniosku, że zrodziła się ona z dramatu satyrowego czy, jak chcą inni uczeni¹, z formy komicznej odpowiadającej dramatowi satyrowemu (to\ saturiko/n, h(saturikh\ poi/hsij; *Poet.*1449a 20-22) i stopniowo redukowałą elementy komiczne, wyzwalając się z jednoscenicznych (?) tematów (e)k mikrw=n mu/qwn) oraz z języka i stylu komicznego (kaì le/cewj geloi/aj). Jeżeli dobrze rozumiemy słynnego filozofa, to jego stwierdzenie o jednoscenicznych tematach może sugerować wpływ krótkich, jednowątkowych scen mimicznych, których celem przecież było pobudzenie do śmiechu (gelwtopoiei=n).

Wprawdzie Albin Lesky przestrzega przed wykazywaniem w rozwiniętej tragedii śladów pierwotnego geloi=on (komizmu)², ale przecież musi się nieodparcie rodzić pytanie o wzajemną relację pomiędzy komedią i tragedią, zwłaszcza że nie tylko początki miały wspólne, ale od dwudziestu kilku lat oficjalnie podczas Wielkich Dionizjów obok siebie istniały (komedia

¹ W latach siedemdziesiątych podsumował tę dyskusję A. Lesky (*Tragedia grecka*, Kraków 2006, s. 9-46, przekł. M. Weiner z drugiego poprawionego wydania oryginału z roku 1972) zdecydowanym stwierdzeniem (s. 27): „...nie mamy powodu, aby wątpić w stwierdzenie Arystotelesa o dramacie satyrowym jako jednej z pierwotnych form tragedii...” Dyskusje po roku 1972 jasno i syntetycznie przedstawił R.R. Chodkowski w rozdziale pt. *Początki tragedii greckiej*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, pod red. H. Podbielskiego, t. I, Lublin 2005, s. 629-638, i opowiedział się za poglądem A. Lesky'ego. Tam też literatura przedmiotu.

² A. Lesky, op. cit., s. 26, powołuje się w tym miejscu na wielokrotnie krytykowaną, choć ogólnie przez siebie podziwianą i cytowaną pracę H. Patzera, *Die Anfänge der griechischen Tragedie*, Wiesbaden 1962 (tu akurat cytuje 83.2).

od 486 r., a *Oresteja* wystawiona w 458 r.) i musiały sięgać do podobnych technik budowania świata przedstawionego.

W zebranej od 1518 do 1974 roku bibliografii historycznej i krytycznej do Ajschylosa oraz do greckiej tragedii przez A. Wartelle oraz innych późniejszych badaczy³ nie znajdujemy pracy, która podjęłaby w pełni odpowiedź na tak postawione pytanie. Oczywiście, że nie brak w ogromnej literaturze przedmiotu uwag i przedstawień, które chętnie mówią o Ajschylosowej umiejętności niweczenia napięcia dramatycznego przez zaskakujące obniżenie tonu w zakończeniu wypowiedzi, polegające na wprowadzenie żywiołu potoczności, pospolitości itp.⁴. Często nazywano tę technikę poety antyklmaksam, terminem z retoryki antycznej (np. Kitto 1997; 68). Wszystkie te uwagi i dyskusje podsumował w 1982 r. Bernd Seidensticker, który zagadnieniu elementów komicznych w greckiej tragedii poświęcił osobną monografię. W przypadku Ajschylosa doszedł do jednoznacznego wniosku, że „w [jego] zachowanych tragediach nie ma żadnych, rzeczywiście komicznych elementów” (*keine wirklich komischen Elemente*)⁵. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku znów pewne zainteresowanie tą tematyką wzbudziły prace O. Taplina⁶.

Zagadnienie jednak trzeba postawić inaczej, jeszcze wyraziściej: otóż uważam, że spośród wielu technik budowania tragicznej trwogi, obawy czy też strachu (w zależności od tego, jak przetłumaczymy pojęcie fo/boj⁷) tragik ateński wybrał również kontrastowanie scen o charakterze komicznym z tragicznymi. Wprowadzał konsekwentnie zasadę falowania nastrojem dra-

³ A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris 1978. Do roku 1990 wybiórczo wprowadził, ale obficie zebrał literaturę przedmiotu R.R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 391-403, a potem uzupełnił w swoim szerokim wprowadzeniu do początków tragedii greckiej (2005; 644 i n.). Z wymienionych tam przewodników po bibliografii do greckiego teatru warto zwrócić uwagę na przegląd literatury J.R. Green, *Theater production 1987-1995*, „Lustrum” 37, 1995, s. 7-202. Najnowszą literaturę przedmiotu, do roku 2007, też wybiórczo reprezentowaną, można znaleźć w pracy: D. Willis, *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge 2007, s. 291-314.

⁴ Z takim obniżeniem tonu spotykamy się w scenie pierwszej: w prologu strażnika. Ma ona już osobną literaturę przedmiotu, o czym nieco dalej. Do dyskusji włączył się w Polsce W. Steffen, *Der Prolog des Wächters im „Agamemnon“ des Ajschylos*, „Eos” LXVI, 1978, fasc. II, s. 187-194, który przedstawił argumenty za odrzuceniem prologu jako nieautentycznego. Por. też H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przekł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 67, który zgadzając się z D. Page (*Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972), zacytował jego wypowiedź: „Napięcie rośnie dzięki powierzchownej wesołości [strażnika]; chcieliśmy, ażeby ulotnił się, byśmy od razu mogli dowiedzieć się o najgorszym”.

⁵ B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, „Hypomnemata”* (Göttingen) z. 72, 1982, s. 74. Za zwrócenie mi uwagi na tę pracę i jej udostępnienie dziękuję serdecznie Pani prof. Krystynie Bartol.

⁶ O.P. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Oxford 1994; idem, *Comedy and the Tragic*, [w:] M. S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and Beyond*, Oxford 1998, s. 188-202; *Fifth Century Tragedy and Comedy*, [w:] *Oxford Readings in Aristophanes*, ed. E. Segal, Oxford 1996, s. 9-28.

⁷ Oczywiście, pojęcie wzięte z definicji tragedii Arystotelesa (*Poet.*, 6, 1449 b 21 i n.), por. też rozdz. 14 w tłum. H. Podbielskiego: *Teleologiczna koncepcja fabuły tragicznej: budzenie litości i trwogi* (1453 b, 40 i n. por. też 1452 a 3; 1453 a 3,5,6; 1456 b 1).

matycznym: już to go napinał, już to go obniżał. Raz będzie to scena komiczno-mimiczna, a raz motyw komiczny, zderzony z motywem tragicznym, a jeszcze innym razem dowcip i żart. Nas tu szczególnie będzie interesować scena mimiczna i nią się w pierwszej kolejności zajmiemy, ale przy okazji dowodzenia tej tezy wspomnimy przynajmniej o jeszcze innych motywach komicznych.

Jednym ze znanych stwierdzeń w literaturze dramaturgicznej jest odwołanie się do odbiorcy – to publiczność daną scenę czy zdarzenie spostrzega w perspektywie tego, co zdarzyło się wcześniej, bądź tego, co ma nastąpić później⁸. Tragediopisarz musi ogarnąć przede wszystkim wymiar linearny sztuki. Zgodzić się więc wypada z Arystotelesem, że litość i trwoga jest wynikiem samego układu zdarzeń. A sposobem artystycznym jest prowadzenie akcji przez postaci świadome lub nieświadome swych czynów. Właściwość zaś najskuteczniejszego budzenia litości i trwogi uzyskują zdarzenia wtedy, kiedy przebiegają wbrew oczekiwaniu (*para\ th\ n do/can*⁹), wynikając jedne z drugich (1452 a 1-4). Nas interesuje tu technika Ajschylosa w sposobie prowadzenia owych zdarzeń w *Orestei*, o czym z oczywistych względów nie wspominał Arystoteles.

Scena ze strażnikiem otwierająca *Oresteję*¹⁰ (w. 1-39) w interpretacji nowożytnych uczonych ma już swą długą tradycję. Zgadzać się w dużej mierze z *opinio communis* uczonych, dobrze przedstawionej przez R.R. Chodkowskiego¹¹, a dotyczącej znaczenia i funkcji tej sceny, pragniemy jedynie dotychczasowe sposoby widzenia jej struktury przeprowadzić inaczej i wnioski uczonych uzupełnić¹². Nie dostrzeżono bowiem zależności jej budowy od wzbudzania *fobos*. Patrząc z tego punktu widzenia, a więc z punktu widzenia, powtórzmy to raz jeszcze, konstytuującego, zdaniem Arystotelesa, tragedię, dostrzegamy wyraźnie podział na dwie części, a nie trzy, jak to chcieli widzieć strukturaliści, poczynając od U. Wilamowitza¹³.

Pierwsza część (w. 1-35) ma wyraźnie budowę ramową zamkniętą. Rama otwarcia w. 1-3 zapowiada cel sceny: *a)pallagh\ tw=n po/nwn* – uwolnienie od nienaturalnych, przykrych obowiązków conocnego czuwania na dachu¹⁴. Ten cel zręcznie powtórzony w połowie sceny (w. 20) zostaje po chwili milczącego wyczekiwania zrealizowany: oto pojawia się ogień, „za-

⁸ H.D.F. Kitto, op. cit., s. 109.

⁹ Zdaniem A. Lesky'ego (op. cit., s. 179) starożytna krytyka zdefiniowała cel tragedii jako zaskoczenie – *e)/kplhcij*.

¹⁰ Wiersze oryginału cytowane według wydania M.L. Westa, Aeschylus, *Agamemnon, Choephorae, Eumenides*, Stuttgartiae in aed. Teubneri 1991, a przekładu według tłum. S. Srebrnego, Aischylos, *Tragedie*, Kraków 1952. W dalszym ciągu zachowało swoją wysoką jakość trzynomowe wydanie E. Fraenkla, Aeschylus, *Agamemnon*, Oxford 1950 (1962), z jasnym wstępem, dobrym przekładem i znakomitym komentarzem. Por. także R.R. Chodkowski, op. cit., s. 393 i n.

¹¹ R.R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 149-155.

¹² Por. jeszcze R.R. Chodkowski, *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975. Nie dostrzegł również tej kwestii zajmujący się m.in. poszczególnymi scenami w *Orestei* O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przekł. A. Wojtasik, Kraków 2004.

¹³ R.R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, s. 150.

palający wśród nocy słońce dnia”, od tego momentu rozpoczyna się spontaniczne okazywanie radości, niczym nie zmacone, nawet zapowiedzią, że pójdzie on, zwiastun radosnej nowiny, do Klitajmestry i zmusi ją do wstania z łoża – bo radość wszystko wybacza. Rama końcowa pełna jest radosnych okrzyków i zapowiedzi równie radosnych tańców (w. 31) αὐτὸς τ' ἄεγwege fro...mion coreÚsomai – „ja pierwszy w tan się puszcze, ja rozpocznę plasy...” oraz dobrej wróżby dla władcy (τὴ despotῖn gr̄r eâ pesÒnta q»somai – „z mego rzutu wygrana dla panów”).

Warto w tym miejscu odnotować pracę V. Gordziejewa, *De prologo Acharnensium*¹⁵, w której udowadnia zależność budowy prologu *Acharnejczyków* i *Chmur* Arystofanesa od Ajschylosowej sceny ze strażnikiem. Tu tylko przypomnijmy, że chodzi o świadome nawiązywanie do Ajschylosa, o czym autor ustami Dikajopolisa poinformował widzów: „siedząc z otwartą gębą czekam na Ajschyła...”, tłum. S. Srebrny (Ὅτε δὲ 'κε«nh prosdokῖn tÒn A„scÚlon, w. 10). Dodać również można, że to uderzające podobieństwo konstrukcji wynika z przyjęcia dominanty kompozycyjnej pierwszej części komedii (do parabazy), która sprowadza się do zasady czekania na uwolnienie od czegoś nienaturalnego, w tym przypadku od bratobójczej wojny i od zmuszania chłopów do mieszkania w mieście (w. 28): „ja tu zawsze przychodzę pierwszy; siadam, czekam...i spoglądam ku polom, i pragnę pokoju”. Spełnienie pragnienia następuje, jak u Ajschylosa, również po chwili milczenia (w. 173-174), chociaż u Arystofanesa owo niecierpliwe wyczekiwanie przedzielone zostało krótkimi scenkami: pierwszą z udziałem Dookołapółbożka (Amfiteosa, w. 40-60), drugą z posłami od króla perskiego i Okpiartabasem (Pseudartabas, w. 61-127), w trzecią Dikajopolis wysłał Dookołapółbożka, by zawarł pokój ze Spartą (w. 128-133) oraz czwartą z przyjmowaniem posła Teora (Theoros, w. 134-173). Celem ich jest wzrost napięcia komediowego i uzasadnienie decyzji zawarcia odrębnego pokoju ze Spartą. Amfiteos dostarcza Dikajopolisowi trzech „próbek” upragnionego pokoju i po wybraniu najdłuższego następuje zamknięcie sceny podobną ramą jak u Ajschylosa: radosnym krzykiem-śpiewem, na którego ostatnie dwa wiersze (201 i 202) warto zwrócić uwagę: „dla mnie wojna skończona, skończone niedole; idę do domu święcić Wiejskie Dionizje” (tłum. S. Srebrny). W oryginale:

'Egē d# polšmou ka^ kakîn ¶pallage^j
 ¥xw t' kat' ¶groÝj e„siēn DionÚsia.

Zachodzi wyraźne podobieństwo użytego zwrotu u Ajschylosa: a)pal-lagh\ tw=n po/nwn, u Arystofanesa: kakîn ¶pallage...j. Moim zdaniem, i aluzja (wymienienie Ajschylosa), i dominanta kompozycyjna prologu, i określenie jej tym samym zwrotem wyraźnie wskazują na wspólną funkcję obu

¹⁴ Pomijamy tu wielokrotnie w nauce uwypuklanie „owego szerszego znaczenia” zwrotu a)pallagh\ tw=n po/nwn, który oznacza uwolnienie od nieszczęść nekających dom królewski, por. D.F. Kitto, op. cit., s. 69 i n.; R.R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, s. 150.

¹⁵ V. Gordziejew, *De prologo Acharnensium*, Lwów 1938.

scen – ulga w cierpieniach czekania w pierwszym utworze na powrót ukochanego pana, w drugim na upragniony pokój przeradza się w żywiołową radość – te/ryj. Z pewną oczywistą ostrożnością możemy stwierdzić, że skoro scena Ajschylosa staje się wzorem dla Arystofanesa¹⁶, na co wskazuje strukturalne podobieństwo, to albo jest komiczna, albo mimiczna.

Moim zdaniem, jest to scenka mimiczna, właściwa tym scenkom, które tkwiły w innym gatunku, nie żyły samodzielnie. Za przyjęciem tej tezy przemawiają następujące argumenty: Arystoteles wprawdzie powiedział (1459 b 2), że z „*Iliady* czy *Odysei* można utworzyć zaledwie po jednej lub co najwyżej po dwie tragedie”, ale przecież wcześniej zauważył (1453 a 35 i n.), że *Odyseja* dostarcza swoistego rodzaju przyjemności właściwego komedii. Euanthius, uczony gramatyk z I połowy IV wieku po Chr., w jedynej zachowanej części komentarza do komedii Terencjusza tak pisze (c. I) o początkach komedii i o poszukiwaniach jej wzorców literackich¹⁷:

Jakkolwiek z badania przeszłości (podkreśl. – K.K.) wynika przekonanie, że wynalazcą tragedii był Tespis, a „starej” komedii [ojciec] Eupolis, a wraz z nim Kratichos i Arystofanes, to jednak Homer, który jest źródłem niemal wszelkiej sztuki poetyckiej, w pieśniach swoich dał tutaj przykład i stworzył przy pomocy swoich dzieł jakby pewne prawo gatunków; otóż dowodzi się, że *Iliadę* napisał na wzór tragedii, a *Odyseję* na podobieństwo komedii.

Celowo uwypukliliśmy w tym cytacie odwoływanie się autora do całej tradycji badań starożytnych, ponieważ ich początków dopatrujemy się w szkole Arystotelesa, i dlatego także, iż Euanthius jako uczony cieszył się niezwykłym szacunkiem wśród swoich uczniów i następców: znamienna jest tu wysoce prawdopodobna zależność od niego i Eliusza Donata, znanego komentatora Terencjusza¹⁸. Opinia starożytnych uczonych wyrażona jednoznacznie przez Euanthiusa pozwala nam szukać literackich wzorów komedii, a więc także i mimu, w *Odysei*. Szczegółowo zajmowałem się kwestią mimu w epice Homerowej wcześniej¹⁹. Tu tylko przytoczę wyniki moich poszukiwań. Otóż okazało się, że sceną mimiczną jest między innymi pieśń Demodoka (VIII 264-369). Starłem się dowieść, że jest to struktura jedno-sceniczna, jednowątkowa i ma budowę ramową zamkniętą. Jej funkcja staje się widoczna w kontekście szerszym: powstała w wyniku łągodzenia przez Alkinoosa konfliktu pomiędzy Odysem i Euryalosem (VIII 105-416). Sytuację w porównaniu z Ajschylosową sceną mamy odwróconą: najpierw lęk (fo/boj), wynikający z obaw króla i innych Feaków po złośliwej zaczepce Euryalosa, iż obrażony gość może słusznie dochodzić swojej racji, a potem po-

¹⁶ Na temat oceny Ajschylosa w starożytności por.: A. de Propriis, *Eschilo nella critica dei Greci*, Turyn 1941.

¹⁷ *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, przekł. S. Stabryła, BN II, 207, Wrocław 1983, s. 412.

¹⁸ Por. uwagi ibidem, s. CXI.

¹⁹ K. Korus, *U źródeł greckiego mimu literackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Prace Historycznoliterackie* 1998, z. 92-93, s. 9-29; idem, *Die griechische Satire. Die theoretischen Grundlagen und ihre Anwendung auf Homers Epik*, Warszawa-Kraków 1991.

przez pogodną pieśń Demodoka o złapanych in flagranti Afrodycie i Aresie zmiana nastroju na przeciwny – pogodny (VIII 367):

taàt' ʒr' ɕoidŃj ʒeide periklutŃj: aŮtʃr 'OdusseŮj
tšrpet' TMn^ fres^ n İsin ɕkoŮwn °d# ka^ ʒlloi
 Fa...hkej dolíc»retmoi, nausikluto^ ʒndrej.

Tak zaśpiewał przestępny aoid. A Odys
 ucieszył się w swoim sercu słuchając, jak również i inni
 Feakowie, lud używający długich wiosel i sławny z okrętów (tłum. K.K.).

Reakcję Odysa Homer wyraźnie zaznaczył: „uradował się w swoim sercu”. Określił w ten sposób funkcję sceny mimicznej. Czasownik *te/rpein* – jak się okazuje – odpowiada właściwej funkcji mimu, później już samodzielnie żyjącego gatunku, a wyrażonej czasownikiem *gelwtopoiei=n*. Warto jeszcze zauważyć, że scenę pieśni Demodoka wieńczy taniec Haliosa i Laodamasa (w. 370-380). Podobnie radość swoją wyrażał poprzez taniec i zapowiedź tańców strażnik Ajschylosowy („ja pierwszy w tan się puszcze, ja rozpocznę płasy...” w. 30, oryg. 31). W przypadku Alkinoosa ten taneczny popis pozwolił mu na oddalenie wiszącej nad wszystkimi kłótni (w. 396: „A Euryalos, który się tak niestosownie odezwał [ou] kata\ moi=ran], odpłaci mu słowem i darem”).

Zadanie jednak strażnika jest inne, jego wystąpienie ma wzbudzić trwożę (*fo/boj*). Przejście do budowania trwoży następuje łagodnie poprzez budzenie sympatii i współczucia dla przyszłej ofiary (*e*)/*leo* w.33 i n.): „bogdajby mi pozwolił los dłoń ukochaną włodarza tego domu uściskać w mej dłoni...” [eu]filh= xe/ra]. Potem dopiero poraża widzów odwołaniem się do ich ogólnej znajomości wydarzeń tragicznych rodu Atrydów. Dodajmy jeszcze, że Ajschylos łamie zasadę iluzji scenicznej zwrotem, jak w parabazach komicznych, bezpośrednio do widzów (w. 37 i n.): „O reszcie milczeć wołę...dla wiedzących jasno rzekę: kto nie wie nic, dla tegom niemy...”²⁰.

Podsumowując, jeszcze raz stwierdzić pragniemy, że scena ze strażnikiem dzieli się na dwie bardzo nierówne części. Pierwsza (w. 1-34) jest sceną mimiczną. Ma budowę ramową, opiera się na motywie czekania jako dominancie kompozycyjnej. Strukturę tę naśladował Arystofanes w *Acharnejczykach*. U niego pełni funkcję *gelwtopoiei=n*, a u Ajschylosa jej wyraźnym celem jest *te/rpein*. Jak się okazuje, podobną funkcję pełni scena mimiczna w epice Homera – chodzi o Pieśń Demodoka w VIII ks. *Odysei*.

Druga scena ze strażnikiem jest znacznie krótsza (w. 35-39), ma już odmienny cel, kreuje tragiczne napięcie, buduje *fobos*. Ajschylos jednak nie zmienia od razu nastroju na diametralnie inny. Najpierw łagodnie przecho-

²⁰ W oryginale zwrot do słuchaczy jest jeszcze wyrazistszy (por. participia): tʃ dʃ ʒlla sigŃ... æj ʃkën TMgë maqoàsın aŮdŃ koŮ maqoàsi l»qomai. W tym miejscu należy odnotować skrajnie odmienny pogląd O. Taplina, op. cit., s. 264: „...nigdzie w greckiej tragedii nie ma żadnego bezpośredniego zwrotu skierowanego do publiczności lub jakiegoś innego odniesienia do widzów...teatralna iluzja ma pozostać bezwzględna...”.

dzi do *eleos* (strażnik wyraża życzenie, by ucałować ukochaną dłoń pana), a następnie nakazuje sobie milczenie i łamiąc iluzję sceniczną, odwołuje się do wiedzy widzów o tragicznym przeznaczeniu mieszkańców pałacu. To zaś przypomnienie obliczone było na wzbudzenie trwogi i obawy o życie Agamemnona po jego wkroczeniu do pałacu.

Tę samą technikę obserwujemy w pierwszych scenach trzeciej części dramatu pt. *Eumenidy*, tylko w odwrotnej kolejności: najpierw *fobos*, a potem stopniowe przechodzenie poprzez *eleos* do *terpsis*. Monolog Pytii, idącej na modlitwę do świętego przybytku Apollona w Delfach, wprowadza nastrój podniosły. Kapłanka zapowiada swoją służbę (w. 31 i n.): „z Hellenów jeśli kto przybył, losem znaczoną koleją niechaj pyta: odpowiem, jak mi bóg rozkaże”. Po czym wchodzi do świątyni. Chwila ciszy. Nagle wypada z krzykiem (w. 34): *ta\ deina\ le/cai, deina\ o)fqalmoi=j...* – „Strach wyrzec...strach ujrzyć oczyma...”. Rozpoczyna się opis potwornych Eryni, tworzony jest nastrój grozy, lęku, *fobos*. Kapłanka mówi o własnym przerażeniu (w. 38: *dei/sasa...*). Poeta jednak po kilku wierszach łagodzi nastrój: po pierwsze gromada okropnych kobiet śpi (w. 46: *lo/xoj eu/(dei gunaikw=n)*), a po drugie kapłanka zapowiada oczyszczenie Orestesa ze zmazy przez pana tej świątyni, Apollona (w. 60). Kolejna scena rozmowy Apollona z Orestesem ma już zupełnie inny charakter. Apollo przyrzeka mu pomoc i ochronę, budując w ten sposób litość i współczucie (*eleos*) dla przerażonego i błagającego o opiekę nieszczęśnika. Po czym bezpiecznie odsyła go do Aten i daje mu do towarzystwa i dla bezpieczeństwa Hermesa. A Erynie obdarza pełnymi pogardy epitetami (w. 67 i n.): *af katēptustoi (plugawe, wstretne)*; *tj mērgouj Đr'j (czy widzisz wściekłe kobiety ...?)*. Pogarda Apollona ma także swoistą, konkretną przyczynę: on je podstępem spił, co wytknie mu później Przodownica chóru (w. 727: *sÚ toi palaij dianomj katafq...saj oʒnJ parhpēfhsaj črca...aj qeēj* – „prawość odwieczne złamał, ład święty pogwałcił, winem spoiwszy zwiódłś prastare boginie”). Tego jednak widzowie jeszcze nie wiedzą, trwają w zbożnym, już jednak nie pełnym obaw, nastroju, co szczególnie uwypukla pojawienie się ducha Klitajmestry. Całkowicie jednak nastrój zmieniają daremne z początku wysiłki zamordowanej królowej, aby wybudzić stare kobiety zmorzone pijackim snem: chór bowiem wzdycha, jęczy, co autor ustami Klitajmestry z naciskiem odnotowuje (w. 117: *mÚzoit' Ÿn...* – wzdychasz; w. 124: *ēzej* – jęczysz; *Øpnēsseij-oŸk čnast»sV tēcoj* – a wciąż we śnie! Wstawajcie co żywo!). Sen jest ciężki obezwładniający (w. 118: *Ÿgan Øpnēsseij koŸ katoikt...zej pēqoj* – Mocno śpicie! Poczujcież jak was tu skrzywdzono!). Czar nastroju pełnego obaw prysł. Scena staje się jednoznacznie komediowa, bo motyw pijanych starych kobiet należał do częstych w komedii. Powaga nadzwyczajna Klitajmestry („o moją własną duszę tu idzie...”; w.114: *čkoŸsaq', æj œlexa tÁj ṽmÁj pšri yucaj*) zderza się z bezwładem i pochrapywaniem śpiących. Zderzenie komiczne jest zapowiedziane wcześniej: Klitajmestra przypomina śpiącym, że składała im obiady bez wina i w dodatku daremnie (w.110): *ka^ pēnta taata l;x Đr'j patoŸmena* – „dziś to wszystko, widzę, nogami podeptane”. Apollo zaś dał wino i skutecznie, dlatego Przodownica chóru nazywa go nie tylko współwinnym zbrodni

matkobójstwa (w. 199: *metai/tioj*), ale całkowicie winnym (w. 200: *panai/tioj*), bo utrudnił pościg i dał azyl błagalnikowi w świątyni. W gniewie zarzuca mu lżenie starych bóstw (w. 206: *loidorei=j*), pomniejszanie ich czci i w ten sposób szydzenie z nich (w. 227: *tim'j s'Ý m¾ x'Útemne t'j TMm'j lÒgJ*).

Połąjanki słowne to również arsenał środków komediowych. I tak nastrój zmienia się od grozy, strachu, poprzez litość aż do pogodnego, pełnego nadziei na zwycięstwo, co najpierw zapowiada Apollo (w.722: *nikh/sw d)e)gw/*), a potem Atena (w. 740): „Chcę, by wolny był Orest, nawet jeśli głosy padną równo”. Funkcja owego stopniowego przechodzenia jest oczywista, chodzi o przygotowanie widza na przemianę Eryinii w Eumenidy, co z trudem udaje się Atenie uzyskać. Przewodnica chóru po chwili wyzna (w. 888): „uwodzisz mnie swym czarem...W sercu gniew przycicha”, a Atena z dumą podsumuje swoje starania (w. 918): „dobrze czynię, zaprawdę, mej ziemi – i lud będzie wdzięczny mi za to, żem groźną tę moc pozyskała i tu zbudowała jej dom”.

Szczęśliwy koniec! Trzeba stwierdzić, że *Oresteia* to trylogia z pomyślnym zakończeniem, wyraźnie o tym świadczy właśnie końcowa pełna radości pieśń chóru, gdzie jak refren powtarza się zamknięcie dwóch ostatnich strof (w.: 1043 i 1047: *ŃlólŰxate nàn TMp^ molpa'j*). W dyskusji naukowej zwrócono już dawno uwagę na motyw palącej się pochodni, czy w ogóle światła, spinającego całą tragedię²¹. Nie dostrzeżono tylko, że ze światłem połączona jest radość i strażnika (*terpsis*), i Ateny, i Eryinii-Eumenid, i Ateńczyków, o czym chór dobitnie informuje (w. 1042):

deàr' ðte, Semna^ <qea...>, purid£ptJ
lamp£di terpŌmenai kaq' ÐdŌn.

w drogę, Dostojne!
Niechże po drodze
świętych pochodni raduje was blask.

Podkreślmy raz jeszcze ową zgodność i zestawmy z radosnymi okrzykami strażnika (w. 27 i n.):

'Agamšmnonoj gunaik^ shma...nw tor'j
eŰnÁj TMpante...lasan æj t£coj dŌmoij
ŃlologmŌn eŰfhmoànta t£de lamp£di
TMporqil£zein.

Agamemnona żonie dam znać: niech co prędzej
wstaje z łoża, okrzyki wnet radosne w domu
niechaj zabrzmia na światła tego powitanie!

²¹ Por. G. Thomson, *Aischylos i Ateny*, Warszawa 1956, s. 303; A. Kavoulaki, *Processional Performance and the Democratic Polis*, [w:] *Performance Culture and Athenian Democracy*, ed. by S. Goldhill i R. Osborne, Cambridge 1999, s. 306 i n.; na te prace z aprobatą powołuje się też R.R. Chodkowski, *Początki tragedii greckiej*, s. 709.

Porównajmy na koniec powtarzające się wyrażenie w ustach strażnika: Ἰλολυγμὸν ...λαμπῆδι, a w ustach chóru: Ἰλολύxate... λαμπῆδι. Zgodność jest oczywista i celowa, a związek między prologiem trylogii i zakończeniem niezwykle mocny. Funkcja *terpsis* owej pierwszej mimicznej sceny i ten sam nastrój ostatniej sceny trylogii uwypuklony został przez poetę czasownikiem *terpein* (por. w oryg. w. 1042, participium: *terpōmenai*). Wszystko to skłania nas do przyjęcia następujących wniosków:

1. Prolog strażnika jest integralną częścią całej trylogii. Próby jego atetowania musimy uznać za nieprzekonywające z punktu widzenia poetyki immanentnej dzieła²². Prolog pełni bowiem funkcję ramy otwierającej trylogię, zbudowanej według zasady struktury mimicznej, której celem jest stworzenie nastroju radości, ulgi i uwolnienia od męki czekania (*a*)*pallagh\ tw=n po/nwn*), aby tym łatwiej na tym tle zbudować (struktura druga) stopniowo poprzez *eleos* nastrój grozy i pełnego lęku wyczekiwania.

2. Ramę zamykającą pełni końcowa pieśń chóru *Eumenid* (w. 1033-1047), mniej więcej o połowę krótsza, która nawiązuje do radosnego nastroju mimicznej sceny monologu strażnika (por. *terpsis* – *terpein*). Następuje po uwolnieniu Orestesa i całego domu-polis wszystkich Ateńczyków od męki cierpienia i trudów, o czym zapewnia Atena przyszłe *Eumenidy*, że będą miały (w. 893): „[dom] wolny od wszelkich nieszczęść i cierpień” (*p\shj \phi\r»mon' o,,z\Uoj*).

3. Zastosowana technika poetycka w prologu ma 3 fazy: od *terpsis* poprzez *eleos* do *fobos*, a w ostatniej części trylogii, w *Eumenidach*, technika jest odwrotna: od grozy i lęku poprzez litość do radości.

4. Umiejętne przechodzenie od radości do lęku zawdzięcza poeta w prologu mimowi, a w części drugiej odwrotnie – przechodzenie od grozy i lęku

²² Argumenty za nieautentycznością prologu, podnoszone przez prof. W. Steffena (1974; 192 i n.) wymagają jeszcze uwagi badaczy, ponieważ zauważone przez uczonego pewne niekonsekwencje, nielogiczności, kiedy się je ogląda z punktu widzenia poetyki immanentnej, mają swoją określoną funkcję w trylogii. W ten sposób będzie można owe sprzeczności (*Wiedersprüche*) w dużej mierze wyjaśnić.

do radości – motywom i technikom komediowym (motyw pijanych starych kobiet, połajanki).