

JOANNA PYPŁACZ

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

„GOTYCKIE” ELEMENTY W TRAGEDIACH SENEKI

ABSTRACT. Pypłacz Joanna, „Gotyckie” elementy w tragediach Seneki (“Gothic” elements in Seneca’s tragedies).

In the present article I discuss the remarkable fact that many of the motifs to be found in Seneca’s tragedies – such as a horrible death, a madman, an obsession or some supernatural agent – are also to be found in abundance in the work of “Gothic” authors such as Ann Radcliffe and Edgar Allan Poe. Indeed, these motifs are now commonly considered to be the hallmark of the Gothic genre. I also analyse some of the techniques which Seneca uses to arouse fear and stimulate the reader’s imagination, comparing them with those used by Poe and other Gothic writers.

Key words: Seneca, Gothic tragedy, imagination, Poe.

1

Kiedy mówimy o gotyku w literaturze, zwykle mamy na myśli powieści Horace’a Walpole’a, Ann Radcliffe czy opowiadania Edgara Allana Poe’go. Dzieje się tak dlatego, że pojęcie „gotycyzmu” kojarzymy przede wszystkim z pewnym prądem literackim, którego głównym wyznacznikiem było okrucieństwo i koszmar. Oto krótka i, być może, jedna z najbardziej udanych definicja „gotyckiej” literatury autorstwa Coral Ann Howells: „Gothic fiction presents a peculiarly fraught world of neurosis and morbidity, for these novels are death-haunted, full of violent deaths and fears of death and fantasies about death”¹.

Głównymi wyznacznikami literatury i sztuki gotyckiej są więc: śmierć, szaleństwo i wszelkiego rodzaju obsesje, szczególnie, jak zauważyła Howells, na punkcie śmierci. Bohaterowie utworów należących do kategorii *gothic fiction* to przeważnie maniacy i neurotycy obdarzeni przy tym niezwykle bujną wyobraźnią i zdominowani przez własne urojenia.

Taką postacią jest, na przykład, bohater opowiadania Poe’go pt. *The Black Cat*. Bohater tej mrocznej historii to alkoholik. Jest jednak przede wszystkim, tyranem – psychopata. Nie toleruje sytuacji, gdy ktoś lub coś nie uznaje jego potęgi i nie oddaje mu należnego hołdu. Z chwilą gdy pojawia

¹ C.A. Howells, *The Gothic Way of Death in English Fiction 1790 – 1820*, [w:] *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, wyd. F. Botting i D. Townsend, London 2004, s. 223.

się przeciwnik, który ignoruje jego domową wszechmoc, opanowuje go obsesja na punkcie eksterminacji owego przeciwnika:

The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame.

Owym wrogiem jest tytułowy czarny kot, zwierzę, które w chorym umyśle naszego bohatera urasta do rangi demona. Pozbywa się on więc przeciwnika w bezwzględny sposób: wiesza go na drzewie:

It was this unfanthomable longing of the soul to vex itself – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong's sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute. One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree.

Podobną osobowością odznaczają się także bohaterowie innych opowiadań Poe'go, jak na przykład szalony malarz z *The Oval Portrait*, którym całkowicie zawładnęła obsesja na punkcie sztuki i własnego geniuszu. Postanawia namalować doskonały portret swojej żony i zamyka się z nią w małej wieży pałacu, aby ukończyć dzieło. Gdy wreszcie nadchodzi ten moment, artysta spostrzega, że modelka niepostrzeżenie umarła w czasie, gdy on nadawał cudownemu malowidłu ostatni szlif.

W dziełach pisarzy „gotyckich” główną rolę gra śmierć². Jeżeli na początku powieści lub opowiadania nie zostaje ona przedstawiona jako główna bohaterka, zawsze czai się w tle, by pod koniec wyjść z półmroku i zatrzymać. Jej wierną sojuszniczką jest obsesja. Bohaterowie ulegają jej bezwiednie, jest ona dla nich wyższą koniecznością.

2

Spróbuję scharakteryzować te elementy tragedii Seneki, które można by (oczywiście ze współczesnego punktu widzenia) uznać za „gotyckie”. Nie zamierzam, w żadnym wypadku interpretować utworów rzymskiego poety w sposób anachroniczny. Zależy mi wyłącznie na uchwyceniu i krótkim omówieniu tych spośród strategii literackich Seneki, które przypominają techniki stosowane przez anglojęzycznych pisarzy „gotyckich”.

„Gotyckie” powieści i opowiadania zdominowane są przez dwa podstawowe motywy: śmierć i szaleństwo. Jeżeli chodzi o tę pierwszą, konieczność musi ona być straszna lub, jak w wielu przypadkach, odrażająca. Zajmiemy się więc szaleństwem: w jaki sposób Seneka opisywał stan człowieka, który popada w szaleństwo i jak wyglądają autocharakterystyki szalonych bohaterów jego tragedii?

Chyba najślawniejszym szaleńcem u Seneki jest Herkules z tragedii *Hercules Furens*. Gdy Junona zsyła na niego szaleństwo, bohaterowi zdaje się, że

² F. Botting, *Gothic*, London 1995, s. 75.

jego żona i dzieci to rodzina jego wroga, tyrana Lykosa. W tym przekonaniu, z zaćmionym umysłem, morduje swych bliskich. Szaleństwu temu towarzyszy obsesja własnej nadludzkiej potęgi:

Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,
Inferna nostros regna sensere impetus:
Immune caelum est, dignus Alcide labor (w. 955-957).

Podobna obsesja na własnym punkcie zawładnęła malarzem w *The Oval Portrait* Poego: „And he was a passionate, and wild and moody man, who became lost in reveries”. W podobny stan popadł także protagonista *The Black Cat*, który, opętany żądzą zabicia znenawidzonego zwierzęcia, morduje własną żonę:

Uplifting an axe, and forgetting, in my wrath, the childish dread which had hitherto stayed my hand, I aimed a blow at the animal which, of course, would have proved instantly fatal had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded, by the interference, into a rage more than demonical, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain.

Herkulesa opanowała obsesja walki z potworami i wrogami, natomiast bohater Poego oszalał ze strachu przed diabelską mocą, którą przypisywał czarnemu kotu. W jednym i w drugim wypadku ofiarą przemocy ze strony maniaka pada niewinna osoba: u Poego jest to żona bohatera, u Seneki – cała jego rodzina.

Zarówno Herkulesa Seneki, jak i bohatera *The Black Cat* w końcu opuszcza szaleństwo, lecz szkody są już nieodwracalne. Legendarny, starogrecki heros udaje się na wygnanie, natomiast bohater opowiadania Poego, który jest zwykłym śmiertelnikiem, ponosi o wiele cięższą karę: zgodnie z prawem amerykańskim zostaje skazany na śmierć.

Na miano psychopaty zdecydowanie zasługuje Atreus z *Thyestes* Seneki. Także i on cierpi na obsesję: uważa się za równego bogom i z demoniczną siłą nienawidzi swego brata Thyestes:

Aequalis astris gradior et cuncta super
Altum superbo vertice attingens polum.
[...]
[...] O me caelitem excelsissimum,
regum atque regem! vota transcendī mea (w. 885-886, 911-912).

Dokonane przez niego morderstwo na synach Thyestes relacjonuje poseł:

Ipsē est sacerdos, ipse funesta prece
Letale carmen ore violento canit;
Stat ipse ad aras, ipse devotos neci
Contrectat et componit et ferro parat,
Attendit ipse; nulla pars sacri perit (w. 691-695).

Podczas tego infernalnego obrzędu Atreus pełni potrójną funkcję: kapłana, obserwatora³, a także boga, gdyż krwawą ofiarę składa przede wszystkim

³ R.J. Tarrant, *Seneca's „Thyestes”* (wydanie z komentarzem poprzedzone wstępem), Atlanta 1998, s. 191.

kim samemu sobie, a raczej swej nienawiści do brata-rywala. Formuły rytualne wypowiada on *violento ore*, co nie wyklucza, jak sugeruje R.J. Tarrant, że obrzęd przebiegał bez zakłóceń. Uczony ten uważa bowiem, że Seneka nie postąpił tu zbyt konsekwentnie, gdyż skoro *nulla pars sacri perit* (żadna część obrzędu nie przepadła), niepotrzebnie określił w tym miejscu bohatera jako *oszałatego (furens)*⁴.

Szaleństwo Atreusa nie musiało jednak przybrać formy nieskoordynowanego zachowania – wręcz przeciwnie: przybrało ono postać metodycznie wykonywanego rytuału. Tak oto charaktryzuje stan swego szaleństwa narrator powiadania Poego pt. *Eleonora*:

Men have called me mad; but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence – whether much that is glorious – whether all that is profound – does not spring from disease of thought – from moods of mind exalted at the expense of the general intellect.

Atreus Seneki jest więc takim właśnie, wybitnie inteligentnym człowiekiem, który od początku jest szalony. Jego *furor* jest zatem inny niż *furor* Herkulesa, który popadł w pychę pod wpływem szału zesłanego przez Junonę. Choroba jego duszy to choroba myśli, które jednak podlegają żelaznemu porządkowi. Co więcej, symptomem szaleństwa Atreusa jest właśnie owa determinacja, która charaktryzuje wszystkie jego działania, zwłaszcza te najokropniejsze. Zmierzają one do jednego celu: do absolutnej władzy i całkowitej eksterminacji rywala.

Owa determinacja połączona z nienawiścią jest także ważną cechą osobowości bohatera *The Black Cat*, który postanawia za wszelką cenę pozbyć się znienawidzonego kota. Usuwa bezwzględnie każdą przeszkodę, która oddala go od upragnionego celu, jakim jest zabicie zwierzęcia. Ta właśnie determinacja doprowadza mężczyznę do morderstwa własnej żony, gdy ta usiłuje powstrzymać go od zabicia czarnego kota. Później, z identyczną determinacją, zamurowuje zwłoki kobiety w ścianie, aby ukryć swą zbrodnię.

Ważny element „gotycki”, czyli obsesję, spotykamy u Seneki na każdym kroku, podobnie jak u nowożytnych pisarzy angielskich i amerykańskich. Jego bohaterowie nie tylko ulegają sile *affectus*, z którymi walczył Seneka na gruncie filozoficznym, lecz przede wszystkim ich umysł działa zgoła inaczej niż umysł zwykłego człowieka.

Przyjrzyjmy się na przykład postaci Hipolita z *Fedry*. Poza namiętą miłością do polowań żywi on bardzo głębokie uprzedzenie w stosunku do kobiet, które przeradza się w obsesję:

Detestor omnis, horreo fugio execror.
Sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
Odisse placuit. Ignibus iunges aquas
Et amica ratibus ante promittet vada
Incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem

⁴ Ibidem, s. 190.

Et ora dammis blanda praebebunt lupi,
Quam victus animum feminae mitem geram (w. 566-573).

Źródłem owej nienawiści jest tęsknota za utraconą matką:

Solamen unum amissae matris fero,
Odisse quod iam feminas omnis licet (w. 578-579).

To, co Roland Mayer uważa za stereotypową krytykę kobiet⁵ oraz uogólnienie⁶, jest raczej, jak sędzę, wyrazem nienawiści równie fanatycznej, jak jego miłość do polowania. Hipolita cechuje, tak jak i inne postacie Seneki, nadludzka determinacja, która czyni go podobnym do bogów. Heroiczna siła jego charakteru pozwala mu opowiedzieć się po stronie jednego bóstwa (Diany), a przeciwko drugiemu (Wenus)⁷.

3

Charles Segal uznał tragedie Seneki za symbol rzymskiego „baroku”, przy czym zaznaczył, że nazwy tej używa w celu określenia fenomenu w literaturze i sztuce podobnego do tego, który pojawił się w Europie po Reformacji:

Roman „baroque” does not, of course, have behind it the cultural forces of the Reformation and Counter-Reformation that stimulated such artistic developments in the sixteenth century⁸.

Dalej pisze, że można porównać nie tylko samo zjawisko „baroku” rzymskiego z barokiem europejskim, lecz także jego źródła: w obu przypadkach pojawienie się tego prądu w sztuce poprzedziły gwałtowne zmiany polityczne oraz rządy terroru⁹.

Według tego uczonego, wszechobecne w *Fedrze* oraz innych tragediach Seneki przerysowanie i pełen skrajności, ostry styl decydują o ich „barokowym” charakterze¹⁰. „Lengthy narrative ecphrasis, often of violent or horrible contents, is a hallmark of Senecan tragedy”¹¹ – pisze na początku swego artykułu Segal. Moim zdaniem jednak, abstrahując od spraw czysto językowo-stylistycznych, tragedie Seneki bardziej zbliżone są do tzw. gotyku niż do baroku.

Z punktu widzenia stylistycznego, określenie „barokowy” jest jak najbardziej uzasadnione. Jeżeli jednak chodzi o samą treść tych tragedii, obfitują one w elementy, które powszechnie uznawane są za wyznaczniki literatu-

⁵ R. Mayer, *Seneca: „Phaedra”*, London 2002, s. 55.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 59.

⁸ Ch. Segal, *Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Eurypides*, „Transactions of the American Philological Association” 1984, 114, s. 311-325.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 311.

ry „gotyckiej”, jak na przykład wspomniany już model bohatera-szaleńca lub (jak w przypadku Atreusa) bohatera-psychopaty, fantazje na tematy infernalne (np. pojawienie się upiora Tantalą w prologu *Thyestes*) oraz obecność zjawisk nadprzyrodzonych (jak, na przykład, potwór morski w *Fedrze* czy ofiara w *Edypie*).

Ta ostatnia cecha tragedii Seneki jest dla nas szczególnie interesująca ze względu na, bardzo już wyraźne, pokrewieństwo z literaturą „gotycką”. Niektóre partie tych utworów nie odbiegają zbyt pod względem treści od *Tales of Mystery and Imagination* Poe’a. Mam tu na myśli wszystkie te miejsca, w których strategie użyte przez poetę ewidentnie zmierzają do przerażenia odbiorcy. *Scenes added by Seneca often enhance horror*¹² – pisze Michael von Albrecht odnośnie – sceny nekromancji w *Edypie* oraz opisu podróży Herkulesa do podziemi w *Hercules Furens*¹³. Uczony ten zaznacza również, że tragedie Seneki obfitują w sceny rytualne, których jest w nich o wiele więcej niż u Eurypidesa¹⁴. Jeżeli chodzi o rytuały, zawsze są one niezwykłe i tajemnicze, jak wspomniana już przeze mnie ofiara w *Edypie*. W ten sposób Seneka stwarza atmosferę Burkeowskiej *obscurity*, która również stanowi jeden z ważniejszych wyznaczników literatury „gotyckiej”¹⁵.

Bardzo ważnym elementem tragedii Seneki są także duchy, fantastyczne stwory, zjawiska i działanie sił nadprzyrodzonych. Zauważył to już Segal, który w tym kontekście porównał *Fedre* Seneki z *Hippolytosem* Eurypidesa. Porównanie wypadło na korzyść Seneki, bowiem, podczas gdy Eurypidesowi udaje się utrzymać scenę śmierci Hipolita „w skali ludzkiej”, u Seneki przeważają siły nadnaturalne¹⁶.

Podobna sytuacja występuje w *Thyestesie*, gdzie na początku pojawia się upiór Tantalą. Wiadomo, że duchy pojawiały się już w tragediach greckich, lecz ich funkcja była tam zgoła inna. Na przykład widmo zabitego Polydora w *Hekabe* Eurypidesa służy przede wszystkim ekspozycji treści oraz wzbudzeniu litości bądź trwogi. Tymczasem widmo Tantalą, które także po części służy ekspozycji treści, przede wszystkim jednak nadaje utworowi atmosferę metafizyczną. Prolog ten pełni także, co zauważył Paolo Mantovanelli, funkcję zapowiedzi przyszłych wydarzeń oraz dynamizuje akcję¹⁷.

Uczony ten przypomniał również, że Tantalą uosabia wszystkie zbrodnie wszystkich członków swego rodu¹⁸ i, słusznie, nazywa go *il demone*¹⁹. Jest to, w istocie, demon zła, który zakaża sobą pałac Atreusa. Ze względu na funkcję, jaką pełni w świecie przedstawionym, postać ta przypomina bardziej

¹² M. von Albrecht, *A History of Roman Literature*, t. II: *From Livius Andronicus to Boethius*, Leiden 1997, s. 1181.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ C. A. Howells, op. cit., s. 225.

¹⁶ Ch. Segal, op. cit., s. 316.

¹⁷ P. Mantovanelli, *Il prologo di „Tieste” di Seneca. Strutture spazio-temporali e intertestualità*, Palermo 1993, s. 206.

¹⁸ Ibidem, s. 207.

¹⁹ Ibidem, s. 209.

demona Czerwonej Śmierci z *The Masque of the Red Death* Poeego niż widma znane nam z greckiej tragedii.

Co prawda, stanowczo odmawia wykonania strasznego zadania, do jakiego usiłuje go nakłonić Furia, lecz słowa, w jakich przedstawia ów czyn, którego miałby dokonać, stanowią świetny przykład stylistycznego tworu „gotyckiej” wyobraźni Seneki:

[...] Mittor ut dirus vapor
tellure rupta vel gravem populis luem
sparsura pestis? [...] (w. 87-89)

Tantal porównuje więc siebie samego do *złowrogiego wyziewu* (*dirus vapor*) i *zarazy* (*pestis*) i nawet jego przeraża wizja własnej osoby odgrywającej taką rolę:

[...] Ducam in horrendum nefas
avus nepotes? [...] (w. 89-90)

Wreszcie Furia strasznymi torturami zmusza go do działania, tj. do zakazania pałacu swym złem:

[...] Stabo et arcebo scelus.
Quid ora terres verberare et tortos ferox
Minaris angues? quid famem infixam intimis
Agitas medullis? flagrat incensum siti
Cor et perustis flamma visceribus micat.
Sequor (w. 94-100).

Oracja odmowna zajęła Tantalowi 10 wersów (86-95), wymuszona mękami zgoda – tylko jedno słowo: *sequor*.

Na początku więc odbiorca mógł odnieść wrażenie, że Tantal pomimo zbrodni, jakie popełnił, odznacza się niezłomnym męstwem, poczuciem honoru (*stabo et arcebo scelus*) i nie zgodzi się nigdy odegrać roli *dirus vapor*. Gdy jednak pod naciskiem Furii kończy dyskusję i niemal bez słowa godzi się spełnić straszny rozkaz, w jednej chwili degraduje się do rangi szkaradnego potwora. Za sprawą nagłej zmiany decyzji wymuszonej szantażem jawi się odbiorcy jako jeszcze bardziej odrażający, niż gdyby od razu, z zapalem, podjął się misji zniszczenia własnego rodu.

Dlaczego jednak Tantal nie zgodził się od razu? Stało się to, moim zdaniem, z bardzo prostego powodu: poeta obawiał się monotonnej przesady w kreacji postaci: gdyby bowiem Tantal dorównywał siłą i determinacją charakteru Atreusowi, sztuka stałaby się nudna i powierzchowna, gdyż ten drugi nie mógłby zrobić na odbiorcy większego wrażenia, będąc podobnym do Tantala.

Ponieważ jednak Atreus czyni zło bez wahania, z uporem i determinacją, a nawet z przyjemnością, choć „zakazony” przez Tantala, faktycznie jawi się odbiorcy jako jeszcze gorszy od niego, przez co urasta do rangi prawdziwego boga zła, podczas gdy duch jego przodka pozostaje na zawsze *dirus vapor*

i *detestabilis umbra* (w. 23-24). Tymczasem, jak zauważył Tarrant, okazuje się, że Tantal jest bezwarunkowo posłuszny rozkazom Furii²⁰.

Źródło całej siły oddziaływania, w jaką wyposażony jest Atreus, stanowi bowiem jego całkowita autonomia i bezwarunkowa determinacja w destrukcyjnym działaniu. Co więcej, sam Tantal już na początku utworu mówi, że, w porównaniu ze swym potomstwem nawet on sam wydaje się niewinny:

[...] iam nostra subit
e stirpe turba quae suum vincat genus
ac me innocentem faciat et inausa audeat (w. 18-20).

Upiór wypowiada te słowa, zanim przychodzi do niego Furia. Wynika z tego, że jego misja niewiele zmienia, jedynie, być może, stymuluje ciemny umysł Atreusa. Ten ostatni zostaje więc od samego początku przedstawiony jako wcielenie zła.

Prolog *Thyestes*a składa się z samych infernalnych fantazji poety. Piekielnej scenerii (*custos carceris diri*, w. 16, *quod maestus Acheron paveat*, w. 17, *ad stagna et amnes et recedentes aquas*, w. 68 etc.) towarzyszy atmosfera powszechnego cierpienia (*nova ... supplicia*, w. 13-14) fizycznego (*fugaces ... cibos*, w. 2 etc.) i psychicznego, które płynie ze zniewag, jakich doznają umarli od bóstw podziemnych (*perge, detestabilis umbra*, w. 23-24)²¹.

Victoria Tietze Larson zwróciła także uwagę na inny interesujący nas element tragedii Seneki, mianowicie na tzw. *locus horridus*²². Są to te miejsca, w których poeta opisuje miejsca budzące lęk. Badaczka znalazła cztery takie miejsca (*Hercules Furens* 662nn, *Oedipus* 530nn, *Thyestes* 650nn, *Hercules Oetaeus* 1618nn), wymieniła też ich wspólne cechy. Oto najważniejsze z nich: miejsca te znajdują się z dala od cywilizacji, zwykle są to gaje złożone ze starożytnych drzew, przez które płynie rzeka²³.

Oczywiście, tradycja *locus horridus* stanowi niemalże stały motyw epiki rzymskiej²⁴. Ponadto Seneka, jak słusznie pisze Tietze Larson, wzorował się w swych opisach „strasznych miejsc” na Wergiliańskich gajach i na *nekyi* z VI księgi *Eneidy*²⁵. Przyjrzyjmy się jednak najbardziej charakterystycznemu z tych wszystkich opisów, mianowicie opisowi straszego gaju w *Thyestesie*.

W przeciwieństwie do podobnego opisu w *Edypie*, wzorowanego zresztą na *Metamorfozach* (*Met.* X, 90-103)²⁶, gdzie poeta zamieścił bardzo wiele rodzajów drzew, opis gaju w *Thyestesie* zawiera nazwy jedynie tych trują-

²⁰ R.J. Tarrant, op. cit., s. 103.

²¹ Por. ibidem, s. 91.

²² V. Tietze Larson, *The Role of Description in Senecan Tragedy*, Frankfurt am Main 1994, s. 87.

²³ Ibidem, s. 88.

²⁴ Por. ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 89.

²⁶ R.J. Tarrant, op. cit., s. 185.

cych, jak *taxus*, oraz takich, które Rzymianom kojarzyły się z czymś strasznym lub przynoszącym nieszczęście, jak *ilex nigra*²⁷.

Co więcej, Seneka tak skonstruował swój opis, by wyłonił się z niego obraz miejsca nie tylko strasznego, ale i odrażającego:

fons stat sub umbra tristis et nigra piger
haeret palude ; talis est dirae Stygis
deformis unda, quae facit caelo fidem.
hinc nocte caeca gemere ferales deos
fama est, catenis lucus excussis sonat
ululantque manes. Quidquid audire est metus
illic videtur ; errat antiquis vetus
emissa bustis turba et insultant loco
maiora noctis monstra (w. 665-673).

Już na pierwszy rzut oka zwraca uwagę opis wstrętnego źródła, które przypomina czarne bagno (*nigra ... palude*) wodę Styksową; poeta określa ją jako *deformis*. Przymiotnik ten, moim zdaniem, nie oznacza jedynie, jak sugeruje Tarrant²⁸, czegoś „bezkształtnego”, lecz także stoi w opozycji do *formosus*, jako coś obrzydliwego i mętnego, o niewyraźnych kształtach.

Seneka poświęcił tu bardzo dużo uwagi duchom i zjawom. Szczególnie interesująca jest technika, jaką posłużył się w tym miejscu: chodzi mianowicie o efekty dźwiękonaśladowcze. Trafnego spostrzeżenia dokonał Tarrant, który zauważył, że w wersach 669-670 Seneka za pomocą zwielokrotnienia głoski *u* imituje jęki zjaw: *lucus excussis sonat/ ululantque manes*²⁹.

Także, jak sądzę, wers wcześniej poeta imituje jęki (*gemere*) „bogów zmarłych”, jak określił Tarrant *ferales deos*³⁰: *nocte caeca gemere ferales deos* (w. 668). Również połączenie spółgłosek *ksk* oraz zwielokrotnienie spółgłoski *s* w wyrazie *excussis* imituje szcęk łańcuchów (*excussis catenis*). Ma rację Tarrant, pisząc, że zestawienie *excussis catenis* jest żywsze (*more energetic*) niż Wergiliańskie *tractae ... catenae* (Aen. VI, 558)³¹. W podobny sposób Seneka naśladuje też, kilka wersów dalej, dźwięk samowyrzesujących się iskier: *excelsae trabes* (w. 674) oraz, powtarzając spółgłoskę *t* w połączeniu z *r* (tzw. *littera canina*), imituje szczekanie Cerbera: *latratu ... trino* (w. 675-676).

Seneka oddziaływał więc także na słuchowy obszar wyobraźni odbiorcy. Jego opisy duchów i zjaw są też, w porównaniu z opisami poprzedników (co pokazuje choćby przeprowadzone przez Tarranta porównanie motywu łańcuchów w *Thyestesie* i *Eneidzie*), żywsze i bardziej wyraziste. Zjawiska nadprzyrodzone i upiory opisuje on, dobierając wyrazy bardzo precyzyjnie, by wywrzeć na odbiorcy jak najsilniejsze wrażenie.

Na szczególną uwagę zasługują także wersy 671-672, w których Seneka opisuje, jak zmarli opuszczają swe groby i błądzą po gaju (*errat antiquis ve-*

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 187.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

tus/ emissa bustis turba). Tarrant uważa, że Seneka wprowadził ten motyw w kontekście nadchodzącej klęski (tzn. zbrodni Atreusa), podobnie jak uczynił to Owidiusz, kiedy relacjonował mord dokonany na Cezarze (*Met.* XV, 796-798)³². Motywu tego nie należy jednak, jak sądzę, traktować wyłącznie jako *prodigium*, stanowi on raczej integralną część opisu, któremu przydaje jeszcze więcej grozy.

4

Podane powyżej przykłady jasno pokazują, jak wiele łączy tragedie Seneki z angielską i amerykańską prozą „gotycką”. Przede wszystkim pełno tu makabrycznych fantazji na temat śmierci. *Dramatis personae* to szaleńcy opanowani przez destrukcyjne obsesje. Najczęściej źródłem owych obsesji jest przekonanie o własnej boskości, jak w przypadku Atreusa i Herkulesa, lub pożądanie, jak w przypadku Fedry.

Utworki Seneki obfitują także w nadprzyrodzone zjawiska, ezoteryczne obrzędy i duchy. Poeta szczególnie eksponuje motywy makabryczne i odrażające. Opisując je, oddziałują zarówno na wyobraźnię wzrokową, jak i słuchową swego odbiorcy. Z niezwykłą precyzją naśladuje pewne dźwięki, używając do tego celu specjalnie dobranych zestawień brzmieniowych.

Seneka szczególnie upodobał sobie motyw tzw. *locus horridus*, który, choć wcześniej stosowany przez poetów epickich, u niego ma szczególne znaczenie. Doprowadził on do perfekcji techniki wywoływania grozy stosowane wcześniej przez Wergiliusza (i Owidiusza), czego szczególnym dowodem jest opis *locus horridus* w *Thyestesie*.

Jeżeli chodzi o to ostatnie miejsce, jednym z najbardziej adekwatnych utworów nowożytnych, z którym można by je zestawić, jest *The Fall of the House of Usher* Poego, gdzie, na samym początku autor zamieścił opis *locus horridus* podobny do Senekańskiego. Tytułowy dom, którego okna przypominają oczy, położony jest w odludnym miejscu, wśród budzących grozę drzew:

[...] I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down /.../ upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.

[...]

[...] an atmosphere which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn – a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.

W opowiadaniu Poego znajduje się o wiele więcej tego typu opisów, które również charakterem swym przypominają opis gaju w *Thyestesie* i, podobnie jak on, pełnią funkcję *locus horridus*. Budząca grozę sceneria natychmiast bowiem wciąga odbiorcę w obręb świata przedstawionego. Technika, którą stosowali nowożytni pisarze „gotyccy”, posługiwał się o wiele wcześniej starożytny poeta w celu uzyskania tego samego efektu.

³² Ibidem.

Między powstałymi w starożytnym Rzymie utworami Seneki a dziełami nowożytnych „gotyckich” autorów istnieje więc zaskakująco dużo zbieżności. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku, że Poe lub jakiś inny pisarz „uległ wpływowi Seneki”, ale że prawie dwa tysiące lat później twórcy literatury „gotyckiej” jeszcze raz odkryli podobną tematykę i stosowali podobne strategie literackie.

Wszystkie techniki artystyczne, tak charakterystyczne dla Radcliffe, Matthew Lewisa czy Poego, stosował już Seneka. Co więcej, lubował się w tych samych, co oni, motywach. Można by zatem powiedzieć, że o ile trudno udowodnić istnienie jakichś szczególnych związków pomiędzy Seneką a angielskimi i amerykańskimi pisarzami „gotyckimi” (nie wiemy, czy znali oni jego dramaty), o tyle na podstawie uważnej analizy tekstu można zauważyć, że niewątpliwie posiadał on bardzo podobny rodzaj wyobraźni artystycznej, co owi pisarze.

Przyjęcie szerszej perspektywy czasowej, wsparte rzetelną analizą historyczno-literacką utworów, pozwala zatem badaczowi wyraźniej uchwycić wszelkie znaczące podobieństwa i różnice zarówno między poszczególnymi tekstami, jak i epokami literackimi. Pomaga też lepiej je zrozumieć i przybliżyć współczesnemu czytelnikowi. Nie jest więc żadnym „anachronizmem” zestawianie ze sobą fragmentów utworów starożytnych i nowożytnych, których autorzy, niezależnie od siebie, wykształcili i stosowali takie same lub bardzo podobne strategie literackie. Z punktu widzenia współczesnego odbiorcy, dla którego świat literatury rzymskiej jest dość odległy, bardziej trafne wydaje się stwierdzenie, że tragedie Seneki zawierają elementy „gotyckie”, niż że np. opowiadania Poego mają charakter senekański.

BIBLIOGRAFIA

- Albrecht M. von, *A History of Roman Literature*, t. II: *From Livius Andronicus to Boethius*, Leiden 1997.
- L. *Annaei Senecae Tragoediae*, wyd. O. Zwierlein, Berlin 1986.
- Botting F., *Gothic*, London 1995.
- Ellis M., *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh 2001.
- Howells C.A., *The Gothic Way of Death in English Fiction 1790 – 1820*, [w:] *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, wyd. F. Botting i D. Townsend, London 2004.
- Mantovanelli P., *Il prologo di „Tieste” di Seneca. Strutture spazio-temporali e intertestualità*, Palermo 1993.
- Mantovanelli P., *„Populus infernae Stygis”. Il motivo dei dannati del mito in Seneca Tragico*, Palermo 1995.
- Mayer R., *Seneca: „Phaedra”*, London 2002.
- Pieńkos A., *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000.
- E. A. Poe, wybór i oprac. P. van Doren Stern, New York 1964.
- Segal Ch., *Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Eurypides*, „Transactions of the American Philological Association” 1984, 114, s. 311-325.
- Tarrant R.J., *Seneca’s „Thyestes”* (wydanie z komentarzem poprzedzone wstępem), Atlanta 1998.
- Tietze Larson V., *The Role of Description in Senecan Tragedy*, Frankfurt am Main 1994.

