

MAŁGORZATA CIEŚLUK

Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego  
ul. Krakowska 71-79, 71-017 Szczecin  
Polska – Poland

## ZAGADKI I AGON MĘDRCÓW W KRÓLU EDYPIE SOFOKLESA

ABSTRACT. Cieślak Małgorzata, *Zagadki i agon mędrców w „Królu Edypie” Sofoklesa (Oedipus the King by Sophocles riddles and dual of sages)*.

The topic of the study entitled *Riddles and the dual of sages in Sophocles Oedipus the King* is a riddle and its possible meanings, as well as its importance for the interpretation of this tragedy. In the first part of this study both the prologue and final parts of the tragedy are examined as the elements of formal and material opposition. In the second part the confrontation between Oedipus and Teiresias is considered as a traditional dual of sages.

Key words: *Oedipus the King*, Middle, dual of sages.

Sofoklesowa tragedia o królu Edypie należy do grupy tych szczególnych dzieł literackich, które nieustannie prowokują do podejmowania prób ich kolejnych reinterpretacji. Uznawana, pod wpływem nadzwyczaj pochlebnej opinii Arystotelesa, za najdoskonalszą prezentację zjawisk świadczących o istocie sztuki tragicznej<sup>1</sup>, uchodziła ona często za model wzorcowy – miarę, wedle której oceniano także inne tragedie. Bez względu na to, jak ze współczesnej perspektywy ocenimy trafność proponowanych przez Stagirytę kategorii i ocen w odniesieniu do sztuki Sofoklesa<sup>2</sup>, trudno nie zgodzić się, że geniusz dramaturgiczny poety w sposób wyjątkowy dotknął tutaj kwestii uniwersalnej, problematyki ludzkiej kondycji, tak że uczynił ją niezmiennie aktualną i otwartą na kolejne odczytania.

Literatura przedmiotu skoncentrowana wokół refleksji nad *Królem Edypem* potwierdza swoją obszernością i różnorodnością powyższe spostrzeżenia i wskazuje na jeszcze jeden istotny element. Eksponując problem kondycji i samowiedzy człowieka w jego najbardziej fundamentalnej relacji ze światem boskich praw, Sofokles unika formułowania łatwych charakterystyk. Postać tytułowego bohatera została skonstruowana przez poetę w taki sposób, że niedookreślone pozostaje jej usytuowanie w pełnej napięcia przestrzeni etycznej między winą i karą, pychą i roztropnością, niewinnością i

---

<sup>1</sup> Arystoteles w *Poetyce* podkreśla mistrzostwo *Króla Edypa*, definiując takie zjawiska, jak: perypetia (1452a22-26), rozpoznanie (1452a29-33; 1455a18-20), bohater (1453a7-12), fabuła dramatyczna służąca wywołaniu uczuć litości i trwogi (1453b1-7), obecność pierwiastka irracjonalnego (1454b6-8).

<sup>2</sup> Zob. O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 48-49.

odpowiedzialnością, wolną wolą i całkowitym zdeterminowaniem<sup>3</sup>. Niejednoznaczność treści skoncentrowanych wokół postaci Edypa nabiera szczególnego znaczenia wobec faktu, że jednym z najistotniejszych motywów wykorzystanych w opowieści o synu Lajosa jest zagadka<sup>4</sup>, która stanowi kłamrę spinającą możliwe do zidentyfikowania w sztuce porządku czasu: przeszłości Edypa, naznaczonej złowieszczą wyrocznią Apollona<sup>5</sup> i pomyślnie rozwiązana zagadką Sfinksa, scenicznej terażniejszości, w której wszystkie wysiłki króla koncentrują się wokół prób rozwikłania zagadkowego morderstwa Lajosa, a w sposób nieoczekiwany i tragiczny dla bohatera prowadzą do wyjaśnienia tajemnicy jego własnego pochodzenia, wreszcie przynosi Edypa, która pozostaje niejasna i zawieszona, zagadkowa, gdy wbrew wcześniejszym zapowiedziom i narzucającej się logice zdarzeń<sup>6</sup> zdruzgotany bohater zmuszony jest oczekiwać w pałacu na kolejny wyrok wyroczni. Rozwiązanie ostatniej z przywołanych zagadek pozostaje już poza zasięgiem bohatera tragedii i stanowi wyzwanie postawione przez poetę odbiorcom jego sztuki. Zostają oni tym samym sprowokowani do podjęcia prób objaśniania intencji poety, który z jednej strony prowadzi grę z Homerowym przekazem opowieści o dziejach Edypa, w którym syn Lajosa pozostaje na tebańskim tronie także po wyjaśnieniu tragicznych okoliczności swego losu<sup>7</sup>, z drugiej strony zaś Sofokles zawiesza realizację znako-

<sup>3</sup> Z jednoznacznymi stanowiskami, z których niektóre definiują *Króla Edypa* jako tzw. tragedię winy, a inne określają ją mianem tragedii przeznaczenia, polemizuje E. R. Dodds, *On Misunderstanding the „Oedipus Rex*, [w:] *Oxford Readings in Greek Tragedy*, wyd. E. Segal, Oxford 1983, s. 177-188. W literaturze polskiej dyskusje na temat tragicznej winy Edypa oraz jego odpowiedzialności streszcza M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Kraków 1991, s. 76-83; zob. także K. Bielawski, „Prawdziwe życie filologii”. Walter Burkert i jego „Starożytne kultury misteryjne”, [w:] W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. K. Bielawski, Bydgoszcz 2001, s. 16.

<sup>4</sup> Na temat znaczenia zagadki dla interpretacji *Króla Edypa* zob. m.in.: O. Taplin, op. cit., s. 76-77; J.P. Vernant, *Ambiguity and Reversal. On the enigmatic structure of „Oedipus Rex*, [w:] *Oxford Readings in Greek Tragedy*, wyd. E. Segal, Oxford 1983, s. 189 n.; C. Calame, *Vision, Blindness, and Mask: The Radicalization of the Emotions In Sophocles' „Oedipus Rex*, [w:] *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, wyd. M.S. Silk, Oxford 1996, s. 20-23.

<sup>5</sup> Kwestię pokrewieństwa zagadki i wyroczni w kulturze greckiej omawia G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 52-54.

<sup>6</sup> Tekst tragedii przynosi wiele zapowiedzi nieuchronnego, jak się wydaje, wygnania Edypa: od nakazu wyroczni (w. 96-100), przez deklaracje samego króla (w. 229, 241), przepowiednie Tejrezjasza (w. 416 n., 455 n.), wreszcie wielokrotne błagania Edypa w scenie finałowej (w. 1290 n., 1340 n., 1410 n., 1436 n., 1449 n.); zob. O. Taplin, op. cit., s. 78.

<sup>7</sup> *Od. 11.275; Il. 23.679* i nast. E.R. Dodds wyjaśnia, że inspiracją dla Sofoklesa mógł być najprawdopodobniej późniejszy epos *Tebaida* i wiąże wskazane różnice w sposobie prezentacji mitologicznego przekazu z szerszymi przeobrażeniami zachodzącymi w sferze religijnej, odnoszącymi się do sposobu postrzegania zmy (miasma) i znaczenia rytualnych oczyszczeń; zob. E.R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 40-41. Na temat prawdopodobnego kształtu tzw. *Edypodei epickiej* oraz *Edypodei delfickiej* zob. S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 359-364 oraz R.R. Chodkowski, *Wstęp do: Sofokles, Król Edyp*, przeł. R.R. Chodkowski, Lublin 2007, s. 9-21. O. Taplin zwraca jednak uwagę, że również problem zmy został rozwiązany przez Sofoklesa w sposób zagadkowy: chociaż Kreon nakazuje zabranie Edypa do pałacu, aby zmasa dwóch niewyobraźalnych zbrodni nie spowodowała skalania ziemi, deszczu i światła (w. 1427 n.), to jednocześnie nie ogranicza kontaktu dotykowego między bohaterem a niektórymi postaciami: Edyp bez wątplenia przytula swoje córki,



możliwa rekonstrukcja wpisanej w te części tragedii gry sprzeczności, traktowanej jako człony zagadki postawionej przez poetę odbiorcy. Wyodrębnione w ten sposób przesłanki stanowią z kolei perspektywę interpretacyjną, w której rozważane są funkcje i znaczenia agonistycznej konfrontacji Edypa z Tejrezjaszem oraz zagadek wkomponowanych w opowieść Sofoklesa o królu Edypie.

#### W PERSPEKTYWIE POCZĄTKU I KOŃCA

Oliver Taplin, śledząc występowanie i funkcję tak zwanych „scen lustrzanych” w wybranych przez siebie tragediach, konstatuje brak wykorzystania tego efektownego środka wizualnego w *Królu Edypie*. I chociaż zaznacza, że istnieją wyraźne korespondencje między ostatnim wejściem Edypa (w. 1307 n.) a jego wejściem rozpoczynającym sztukę (w. 1-216), to jednak nie podejmuje tego wątku w szerszym zakresie<sup>11</sup>.

Wydaje się, że porównanie prologu i partii finałowej, obejmującej kommos i exodos, istotnie ujawnia nie tylko konkretną analogiczną scenę, ale wiele rozwiązań, których paralelność trudno jest uznać za przypadkową. Dotyczy to zarówno organizacji ruchu scenicznego, występujących bohaterów, jak i częściowo ich funkcji. Akcja obu części rozpoczyna się przed pałacem, gdzie chór oczekuje na pojawienie się Edypa. Zbliżonej atmosfery napięcia i niecierpliwości nie zmienia fakt, że pieśń kommosu jest bezpośrednio poprzedzona relacją posłańca, przedstawiającą ostatnie tragiczne wydarzenia rozegrane poza planem scenicznym. Wkroczenie króla na scenę stanowi odpowiedź na pragnienia chóru zaakcentowane w prologu rekwizytami sugerującymi kontekst błagania (w. 3-5), a wyrażone wprost w partii finałowej (w. 1304-1305). Następujący później dialog Edypa z chórem eksponuje istotne dla warstwy ideowej treści, niemniej jednak doprowadzony zostaje każdorazowo do punktu, w którym zarówno chór, jak i król wyrażają rodzaj bezradności i niepewności co do dalszego kierunku działań mających na celu ocalenie miasta: w prologu Edyp oczekuje na radę ze strony wyroczni (w. 69-72), w części końcowej wątpliwości dotyczą sposobu ostatecznego rozwiązania dalszego losu protagonisty, a tym samym wypełnienia warunków wyroczni i, jak się domyślamy, odwrócenia od miasta zarazy (w. 1409-1415). W obu także wypadkach odpowiedź pojawia się wraz z postacią Kreona zapowiadanego przez kapłana Dzeusa w zbliżonej formie zarówno w prologu, jak i zakończeniu (w. 78-79, w. 1416-1417)<sup>12</sup>. Wyraźna analogia rysuje się wreszcie w finale obu scen, gdy Edyp razem z Kreonem odchodzą do pałacu. O ile w wypadku prologu wydaje się to naturalnym rozwiązaniem, o tyle w exodosie wymowa owego aktu jest szczególnie ude-

<sup>11</sup> O. Taplin sądzi, że efekt odmierności, kreowany dzięki tego rodzaju wizualnemu podwojeniu, w wypadku tragedii Sofoklesa wynika raczej z całej sytuacji, a nie z lustrzanego charakteru omawianych scen; zob. O. Taplin, op. cit., s. 212.

<sup>12</sup> Kapłan w obu wypadkach zwraca się bezpośrednio do Edypa, zaznaczając, iż pojawienie się Kreona traktuje jako odpowiedź na pragnienia, a nawet błagania bohatera.

rzająca, na co już wcześniej zwrócono uwagę w toku niniejszych rozważań. Nie wydaje się, rzecz jasna, uprawnione założenie, że poeta zawiesił w czasie wygnanie Edypa, kierując się jedynie chęcią skonstruowania spójnej analogii między sceną rozpoczynającą i kończącą sztukę. Z pewnością przekaz ideowy przyjętego rozwiązania jest znacznie głębszy. Z drugiej jednak strony należy przyznać, że uzyskany w ten sposób efekt eksponuje i potwierdza korespondencję obu części dramatu.

W obu scenach na plan pierwszy wysuwają się zatem ci sami bohaterowie: Edyp, Kreon oraz chór<sup>13</sup> i sceny te wykazują wyraźnie zbieżną konstrukcję. Jedność tak nakreślonego łała tym dobitniej podkreśla opozycyjny charakter treści skupionych przede wszystkim wokół postaci króla i relacji zachodzących między protagonistą a innymi uczestnikami akcji. Opozycje te tak obficie przebiegają na różnych poziomach języka, funkcji postaci i jej ogólnej sytuacji, że można odnieść wrażenie, iż podstawową zasadę organizacji treści tragedii Sofoklesa stanowi odwrócenie<sup>14</sup>. Wyodrębnienie najbardziej eksponowanych opozycji poprzez analizę ich składników może okazać się pomocne dla zrekonstruowania elementów kolejnych zagadek, które niczym wskazówki interpretacyjne zostały implikowane przez poetę w jego dziele.

#### PROLOG

Już w scenie prologu, zarysowującej podstawowy kontekst sytuacyjny tragedii, Sofokles przedstawia Edypa w sposób znaczący dla jego charakterystyki. Na złożoność obrazu bohatera wpływa fakt, że jest on prezentowany jednocześnie w dwóch, w pewnym stopniu zróżnicowanych, perspektywach. Pierwszą z nich stanowi forma autoprezentacji bohatera, która pozwala na zrekonstruowanie przyjętego przez niego punktu widzenia w ocenie sytuacji zewnętrznej, choć, co bardziej istotne, wydaje się ona raczej pretekstem do ujawnienia wewnętrznego obrazu siebie i zaakcentowania walorów, które dla protagonisty wydają się szczególnie ważne. Drugi z wymiarów ujawnia się poprzez zasygnalizowanie punktu widzenia mieszkańców Teb tworzących chór. Ten głos, płynący niejako z zewnątrz, w odróżnieniu od wewnętrznego i subiektywnego autoportretu Edypa, może pełnić funkcję obiektywizującą, a jednocześnie stanowić istotne wzmocnienie, za pomocą którego twórca modeluje punkt widzenia trzeciego z uczestników działań teatralnych – odbiorcy. Wydaje się jednak, że Sofokles, ustalając pola wspólne obu perspektyw, wprowadza także rozbieżności, nie sugerując w żaden sposób nadrzędnego stanowiska, które odbiorca mógłby potraktować jako bezpośrednią wskazówkę przy konstruowaniu własnego wizerunku bohatera. Wprowadzenie dysonansu informacyjnego nie służy zatem budowaniu oczekiwanego zobiektywizowanego wymiaru odbiorcy, przeciwnie, zdaje się raczej prowadzić do podania w wątpliwość

<sup>13</sup> Poza wymienionymi uczestnikami akcji w finale sztuki pojawiają się jako postacie nie-małe córki Edypa: Antygona i Ismena.

<sup>14</sup> O. Taplin konkluduje dobitnie: „Cała sztuka jest odwróceniem” – zob. O. Taplin, op. cit., s. 212. J.P. Vernant, podsumowując swój wywód na temat modelu przenikającego tragedię Sofoklesa na wszystkich poziomach, określa go jako: „a pure operative scheme of reversal, a rule of ambiguous logic”; zob. J.P. Vernant, op. cit., s. 208.

niektórych aspektów w obu prezentowanych w ramach tragediowego świata stanowiskach, jak i ewentualnych stereotypowych założeń, obecnych w wyobraźni widza zasiadającego na widowni teatru w Atenach. Jako efekt tego rodzaju strategii wywołana zostaje natomiast refleksja nad tym, jaka w istocie jest tożsamość bohatera tragedii Sofoklesa.

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o kształt wizerunku Edypa nakreślony w prologu tragedii rozpoczniemy od próby rekonstrukcji portretu bohatera zarysowanego z perspektywy chóru, aby następnie zaakcentować najistotniejsze elementy autoprezentacji protagonisty.

W słowach reprezentującego chór kapłana Dzeusa ujawnia się wyjątkowy charakter pozycji Edypa. Część błagalników zasiadła u ołtarzy jego ołtarzy (w. 14-16), podobnie jak inni zanieśli modły przy ołtarzach Ateny i Apollona. Z punktu widzenia chóru zatem Edyp jawi się jako postać obdarzona szczególną mocą, w pewnym stopniu porównywalną z potęgą bóstw, choć kapłan zastrzega, że nie traktuje Edypa jako równego bogom, lecz jako „pierwszego wśród ludzi” (w. 31-33). Bohater, choć nie jest bogiem, dysponuje jednak w opinii chóru kompetencjami, które przekraczają granice ludzkiej kondycji. Ich wyrazem jest zbawcza moc, która ujawniła się w uwolnieniu Teb od okrutnej zależności od Sfinksa (w. 35-36). Dzięki porównaniu do ptaka zwiastującego dobrą wróżbę (w. 52-53), dzięki przypomnieniu, że Edyp, rozwiązując przed laty zagadkę, nie zasięgnął żadnej ludzkiej rady (w. 37-39), dostrzegamy sugestię istnienia szczególnej relacji, która ma łączyć bohatera ze światem bogów. W wizerunku Edypa, który został wykreowany w wypowiedziach kapłana, dominują zatem rysy męża opatrnościowego, którego działania wspiera boska inspiracja (w. 38)<sup>15</sup>. Warto także zauważyć, że zostaje on skojarzony ze szczęściem, tym minionym pod jego dotychczas pomyślnymi rządami, ale także przyszłym, dla którego Edyp stanowi ucieleśnienie nadziei. Podstawowe zadanie bohatera polega na odzyskaniu pomyślności dla miasta (w. 51), ale jednocześnie będzie to jedyny gwarant utrzymania dotychczasowego statusu zbawcy i potwierdzenia tak wysoko ocenionych kompetencji Edypa (w. 47-50). Kwestia szczęścia jest także jednym z podstawowych czynników dystansujących władcę i jego poddanych: oni, pogrążeni w niezrozumiałym dla nich i niezastużonym cierpieniu, przychodzą po pomoc do szczęśliwego i, w ich opinii, przynoszącego szczęście króla.

Wizerunek bohatera oglądany z perspektywy samego Edypa wydaje się w dużej części zbieżny z przedstawionym powyżej stanowiskiem kapłana Zeusa. Odpowiadając na oczekiwania chóru, Edyp prezentuje się jako odpowiedzialny władca, żywo zatroskany tragicznym losem swoich poddanych. Choć znana jest mu bezpośrednia przyczyna nieszczęść gnębiących Tebańczyków, nie korzysta z pośredników, lecz osobiście wychodzi przed pałac, by spotkać się z błagalnikami. Zapewnia, że cierpi ze wszystkimi, a może najbardziej ze wszystkich, albowiem ma świadomość pełnej skali nieszczęść (w. 58-64). Wydaje się, że bohater, podobnie jak chór, jest przeko-

<sup>15</sup> Także komentatorzy antyczni podkreślali religijną stylizację portretu Edypa w prologu; zob. J.P. Vernant, op. cit., s. 198.



ku świata wyznaczonego przez elementarną zasadę pełnego szacunku lęku przed bogami.

Istotne znaczenie dla zarysowania podstawowych cech bohatera w prologu posiada także, obok przeanalizowanej strategii punktów widzenia, wprowadzenie przez Sofoklesa dwojakej perspektywy czasowej. W sceniczną terażniejszość, w której chór i widz spotykają się z Edypem, wkracza ona za pośrednictwem wspomnianej już zagadki Sfinksa. Jej rozwiązanie w obu prezentowanych wcześniej perspektywach zostało wskazane jako wyraźna granica czasu, po której bohater pojawia się w postaci mądrego, troskliwego i szczęśliwego władcy. Dla chóru fenomen jego obecności nie wymaga wyjaśnień – nosi bowiem znamiona boskiej interwencji. Także Edyp zwraca uwagę na swój status przybysza i krótki staż w roli władcy, jednak konsekwentnie milczy na temat własnej przeszłości. Głęboko zżyty ze swoją nową tożsamością prezentuje się już wyłącznie w roli „sławą cieszącego się ludzi” bohatera (w. 8), tego, który pokonał potwora i ocalił Teby. Wymagająca wyjaśnień przeszłość ujawnia się jednocześnie za pośrednictwem wyroczni Apollona. Choć pozornie wyrocznia nie odnosi się bezpośrednio do bohatera, to jednak żądając rozwiązania tajemnic ciążyących nad miastem, wskazuje nowy kierunek spojrzenia na samego Edypa. Przenosi ona uwagę do czasu, kiedy protagonista nie był jeszcze tym, kogo chór postrzega jako swojego zbawcę. Milczenie na temat dawnego losu bohatera zawisa jak nieme pytanie o jego dawną tożsamość, pytanie, którego nie stawia on sam, ale które zapowiada dalszy bieg zdarzeń. W tym kontekście przywołana deklaracja Edypa, aby od początku uczynić jawną przeszłość miasta (w. 132), uderza odbiorcę zaprogramowaną dwuznacznością, której nie odczuwa wypowiadający te słowa bohater: podczas gdy Edyp myśli o wyjaśnieniu okoliczności morderstwa sprzed lat, w istocie wkracza w sferę nierozwiązanych problemów swojej dawnej tożsamości, by i ją od początku uczynić jawną<sup>22</sup>.

## KOMMOS I EXODOS

Zaprezentowana złożona perspektywa prologu nabiera szczególnej wyrazistości, gdy zostanie zestawiona z końcowymi partiami tragedii. Tym razem jednak poeta nie wyodrębnia odmiennych punktów widzenia głównych uczestników akcji dramatu. Zarówno samoocena Edypa, jak i opinia chóru wydają się w pełni zbieżne, a jednocześnie konstruowane na zasadzie opozycji w stosunku do rozwiązań przyjętych w prologu sztuki.

<sup>22</sup> J.P. Vernant poświęca szczególną uwagę dwuznaczności języka Edypa, w którym zawiera się „sekretny dyskurs”, tworzony bez świadomości bohatera „w samym sercu jego własnego dyskursu” – zob. J.P. Vernant, op. cit., s. 191-192. Gdy Edyp mówi, wymowa jego słów z punktu widzenia odbiorcy jest niekiedy dokładnie odwrotna od ich literalnego, świadomie przez bohatera przywołanego znaczenia. Ten rodzaj tragicznej ironii, wynikający z podwójnego wymiaru języka Edypa, zdaniem uczonego, wskazuje na podwójny wymiar tożsamości bohatera, który nieświadomie prezentuje się odbiorcy jako właściwa zagadka do rozwikłania; zob. ibidem.

W warunkach przedstawienia teatralnego podstawowy efekt kontrastu między prologiem i zakończeniem *Króla Edypa* był najdobitniej kreowany przez zmianę maski aktora grającego rolę króla. Kiedy wkraczał on z pałacu na scenę, widok pustych i skrwawionych oczodołów władcy wywierał najprawdopodobniej poruszające wrażenie, a skojarzenie z analogiczną sytuacją pojawienia się Edypa w prologu pogłębiało odczucie tragizmu sytuacji bohatera i doprowadzało do ekstremalnego poziomu emocje widzów, a nawet generowało, jak sugeruje Oliver Taplin, doznanie „czysto fizycznego szoku”<sup>23</sup>. W symbolicznym obrazie maski koncentruje się jednocześnie ciąg opozycji ideowych, składających się na złożony i przejmujący przekaz.

Wrażeniem dominującym jest niewątpliwie doświadczenie cierpienia, skonstruowane z wykorzystaniem zasady odwrócenia zarówno w odniesieniu do ogólnej sytuacji protagonisty, jak i do charakteru doznawanego przez niego bólu. Pierwszy ze wskazanych aspektów jest oczywisty: władcę, który w scenie rozpoczęcia postrzegany był jako uosobienie szczęśliwego losu, górującego swą pomyślnością ponad całym scenicznym światem, Sofokles pokazuje w położeniu człowieka, który w jednej chwili utracił wszystko. Wydaje się jednak, że w perspektywie cierpienia widoczna jest również radykalna zmiana statusu bohatera. Przed oczyma widzów nie stoi już bowiem szczęśliwy, ale i troskliwy władca, który stara się dzielić ból udręczonych zarząca poddanych, lecz jednostka zmiażdżona tak wielkim nieszczęściem, że współodczuwanie wydaje się zadaniem przerastającym możliwości chóru. Ciszy, w jakiej Edyp najprawdopodobniej pojawia się na scenie<sup>24</sup>, może towarzyszyć jedynie echo słów bohatera z prologu, których ironia poobrzmiwa teraz z tragiczną jasnością. Okazując współczucie Tebańczykom, podkreślał wówczas Edyp (59-64):

Wiem, że wszystkie domy  
Gnębi choroba, lecz wśród zła powodzi  
Najgorsza nędza w mą osobę godzi.  
Bo was jedynie własne brzemie dręczy,  
Gdy moja dusza za mnie, za was jęczy,  
Za miasto całe.

Słowa te, wypowiedziane z perspektywy odpowiedzialnego władcy, podkreślały bezpieczny dystans emocjonalny, który pozwalał na racjonalizowanie widoku otaczającego cierpienia. W zakończeniu zamieniają się one w obraz absolutnie wewnętrznego, pozbawionego dystansu doznania bólu. Widoczna między prologiem a kommosem zmiana charakteru cierpienia koresponduje w jakimś stopniu ze zmianą statusu bohatera, która zostaje odnotowana również w językowej formie zwrotów chóru do króla. W prologu kapłan Dzeusa obdarza Edypa określeniami, które eksponują pozycję władcy:

<sup>23</sup> Rolę czynnika, który dodatkowo stymulował reakcję emocjonalną widzów, pełnił dodatkowy opis sytuacji przez posłańca – zob. O. Taplin, op. cit., s. 146-147.

<sup>24</sup> Prawdopodobieństwo pauzy poprzedzającej reakcję chóru na widok oślepionego bohatera podkreśla O. Taplin, op. cit., s. 147.









że, w Fokidzie, gdzie zbiegały się drogi z Delf i Daulii, a bohaterowie poruszają się wzdłuż tej samej osi, która została wskazana powyżej: udającego się do Delf Lajosa spotyka powracający z sanktuarium i obarczony przerażającą wyrocznią Edyp. Sofokles nawiązuje w ten sposób do alternatywnej wersji mitu, której ujęcie było związane, jak się przypuszcza, z nurtem propagandy wokół delfickiej wyroczni, aktywnej szczególnie między VII i VI stuleciem przed Chrystusem<sup>38</sup>. Trudno jest przyjąć przypadkowość takiego rozwiązania także z tego względu, że Sofokles kilkakrotnie konsekwentnie powraca do opisu interesującego nas miejsca (w. 733-734, 800-801, 1398)<sup>39</sup>.

Powyższe spostrzeżenia dowodzą zatem, że poeta eksponuje rangę zależności bohatera od świata bogów, szczególnie w jego relacji z Apollonem. Z drugiej strony uderzająca wydaje się stałość postawy Edypa, który rozpoznaje wprawdzie i przyjmuje do wiadomości tragiczną aktywność bogów we własnym życiu, to jednak nie modyfikuje w żadnym stopniu przyjętego dystansu. Zdruzgotany Edyp w dalszym ciągu nie odwołuje się do autorytetu bogów. Jeżeli obawia się hańby, to tej, która otacza go niesława „wśród ludzkiej rodziny” (w. 1408), jeżeli myśli o swej doli po śmierci, to najbardziej przeraża go perspektywa spotkania z duszami ojca i matki (w. 1371-1373). Bogowie pojawiają się w słowach bohatera rzadko i wyłącznie w kategoriach dysponentów kar. Tego rodzaju ujęcie nie świadczy jednak o marginesowym znaczeniu relacji człowiek – bóstwo w tragedii Sofoklesa<sup>40</sup>. Przeciwnie, tym mocniej podkreśla rangę problemu, polegającego na niedowartościowaniu tej relacji w świecie ludzi. Kieruje także uwagę odbiorcy w stronę pytania o możliwości komunikowania się ludzi i bogów, o możliwości i granice poznania.

Aspekt wiedzy stanowi ostatni z wątków, wokół którego koncentrują się opozycyjne treści, oglądane z perspektywy wprowadzających i kończących partii tragedii Sofoklesa. Ponieważ problematyka ta była już przedmiotem wielu studiów, niniejsze uwagi ograniczają się do zaakcentowania kilku kwestii najistotniejszych dla prowadzonych tutaj rozważań.

Także w tym wypadku „oślepienia” maska aktora grającego postać Edypa pełni funkcje symbolicznej płaszczyzny, na której uzgodnione zostały najistotniejsze przesłanki interpretacyjne, tym razem skupione wokół problemów postrzegania, wiedzy i mądrości<sup>41</sup>. W warunkach bezpośredniej relacji widza i aktora w teatrze na plan pierwszy wysuwa się kwestia oceny

S. Srebrny, op. cit., s. 365.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 363.

<sup>39</sup> Troisty charakter rozdroża w *Królu Edypie*, który również kilkakrotnie jest zaznaczony w tekście tragedii, został potraktowany przez Y. Papadopouloso jako punkt wyjścia do psychologicznej interpretacji historii Edypa jako wędrówki człowieka przez trzy poziomy jaźni: przedświadomości, świadomości i nieświadomości – zob. Y. Papadopoulos, *Potrójny logos mitycznego Sfinksa lub zagadka psychologicznych rozstajów*, przeł. K. Przyłuska, „Konteksty” R. 59, 2005, nr 1, s. 51-57.

<sup>40</sup> Nie wydaje mi się zatem przekonujący pogląd M. Maślanki-Soro, gdy stwierdza, że „relacje pomiędzy człowiekiem a bóstwem pozostają u Sofoklesa na marginesie głównych wydarzeń”; zob. M. Maślanka-Soro, op. cit., s. 124. Przeciwnie, odkrycie niedoskonałości wiedzy człowieka podkreśla znaczenie i siłę wpływu bogów na los bohaterów, szczególnie wówczas, gdy nie chcą oni przyjmować tego wpływu do wiadomości.



autodestrukcji możliwości percepcyjnych towarzyszy wzrastające natężenie reakcji emocjonalnych. Ostatecznie pozbawiony niemal zupełnie możliwości komunikowania się ze światem bohater staje się ucieleśnieniem tylko jednej predyspozycji – do cierpienia<sup>44</sup>.

Scharakteryzowane powyżej wrażenie ułomności ludzkiego potencjału intelektualnego w zderzeniu z kierowanym przez bogów losem zostaje spotęgowane przez wyznaczenie chóru, który nie potrafi poradzić sobie z pogodzeniem dawnego wizerunku Edypa zbawcy z postacią najbardziej niešťczęśliwego wśród ludzi ślepeca. Chór nie zadaje nawet pytań, zawieszony między pragnieniem zrozumienia a uczuciem lęku i grozy. Stwierdza (w. 1304-1306):

A chciałbym wiele się pytać,  
wiele się zwiedzieć i wiele rozważyć,  
lecz strach mną trzęsie i groza.

Tak jak wcześniej twórca podważył możliwości poznawcze poprzez zakwestionowanie potencjału zmysłów wzroku i słuchu, tak jednocześnie stawia pod znakiem zapytania procedury dochodzenia do wiedzy oparte na zadawaniu pytań, rozważaniu i na tej podstawie formułowaniu wniosków, procedury, do których z pasją odwoływał się na wstępie sztuki Edyp, podejmując swoje śledztwo w sprawie mordercy Lajosa. Jeżeli zgadzamy się, że sytuacja chóru stanowi pewnego rodzaju projekcję stanu emocjonalno-intelektualnego odbiorcy, tym samym sedno komunikatu poety sprowadza się do zakwestionowania ludzkich możliwości poznania i docierania do prawdziwej wiedzy oraz formułowania słusznych i odpowiednich do faktycznego stanu rzeczy ocen. Tą drogą poeta wskazuje zatem na ograniczenia ludzkiej natury i poruszanie się człowieka w obszarze mniemań, budowanych na niepełnych przesłankach i nieuchronnie falsyfikowanych<sup>45</sup>.

Porównanie płaszczyzny widzenia i wiedzy w prologu i finale tragedii ujawnia zatem odwrócenie treści, które zostały wykorzystane przez poetę do sformułowania najbardziej zobiektywizowanego przekazu. Oparta na procedurach racjonalnego postępowania wiedza podlega całkowitej negacji, a na przeciwległym biegunie poeta sytuuje cierpienie. To ono staje się pomostem, po którym Edyp będzie mógł wkroczyć w sferę prawdziwej mądrości, przy czym odkrycie własnej tożsamości jako realizacja apollińskiego postulatu poznania siebie stanowi dopiero pierwszy krok na tej drodze. Na zakończenie zatem wypada postawić pytanie, czy w którejkolwiek części swojej tragedii Sofokles nadaje swojemu bohaterowi rysy prawdziwego mędrca.

## AGON MĘDRCÓW

Porównanie wprowadzającej części tragedii i jej partii końcowych pozwoliło na ujawnienie szeregu opozycji skoncentrowanych wokół postaci

<sup>44</sup> Zob. C. Calame, op. cit., s. 24-25.

<sup>45</sup> Stopniowe ujawnianie się kryzysu struktur poznawczych na kolejnych etapach akcji *Króla Edypa* śledzi M. Maślanka-Soro, op. cit., s. 129-135.

protagonisty. Spoglądając jednocześnie z perspektywy początku i końca sztuki odbiorca dostrzega przed sobą pary sprzeczności i zostaje postawiony wobec pytania o możliwe rozwiązanie zadanej w taki sposób interpretacyjnej zagadki. Dążąc do ujęcia istoty owych opozycji, rekonstrukcja treści zagadki mogłaby ułożyć się zatem następująco: kim jest ten człowiek, który, choć wydawał się najszcześniejszym wśród ludzi, okazał się najbardziej ze wszystkich udręczony cierpieniem; ten, który nie miał żadnego wpływu na swój los, choć wydawało się, że wszystko zależy od jego woli; który spowodował na *polis* gniew bogów i został przez nich najbardziej doświadczony, chociaż wydawał się boskim „ulubieńcem” i źródłem powszechnego szczęścia; w którym widziano postać niemal równą bogom i zarazem pierwiastek istoty dzikiej i przerażającej; który sądził, że może zachować w swoim życiu bezpieczny dystans wobec bogów, będąc jednocześnie obiektem ich najgłębszego zainteresowania; który wreszcie odrzucił potencjał zmysłów i racjonalnego poznania, mimo że początkowo bezwarunkowo się z nim utożsamiał.

Wydaje się, że spoglądający z perspektywy *theatronu* odbiorca grecki nie był zaskoczony tego rodzaju wyzwaniem, albowiem zagadka od najdawniejszych czasów stanowiła element greckiej tradycji religijnej i intelektualnej. Giorgio Colli, śledząc korzenie greckiej mądrości i analizując precyzyjnie fenomen zagadki i kilka poniższych uwag, odwołuje się głównie do jego studium. Podkreśla on, że od uchwytnych dla nas początków była ona związana z wieszczaniem i jednocześnie ze źródłami mądrości. Kierowane do człowieka słowo Apollona było bowiem zawsze zagadkowe, ujawniając w ten sposób swoje zakorzenienie w nieznanym i niedostępnym dla ludzi boskim świecie. Colli następująco objaśnia naturę omawianego problemu: „Ta dwuznaczność słowa stanowi wyraz metafizycznego rozdarcia, wskazuje niejednorodność boskiej mądrości i jej wyrazu, jakim są słowa”<sup>46</sup>. Nie należy także traktować tak sformułowanej wyroczni jako świadectwa przychylności boga w stosunku do ludzkiego świata, przeciwnie, działania Apollona, podobnie jak innych bogów, były najczęściej światu nieprzychylnie i zagadka stanowiła jedną z form przejawiania się jego wrogości. Była ona wyzwaniem, które bóg rzucał ludzkiej mądrości. Jednocześnie już w epoce archaicznej coraz wyraźniej rysowała się autonomia zagadki w stosunku do problematyki religijnej, stając się „przedmiotem walki człowieka o mądrość”<sup>47</sup>. Stanowiła ona tym samym domenę mędrców, zawierając w sobie także element okrucieństwa, albowiem ich współzawodnictwo miało charakter ostateczny. O najstynniejszych postaciach z grona mędrców, takich jak Homer czy znany z jego pieśni Kalchas, opowiadano legendy, jakoby pokonani w rywalizacji polegającej na rozwiązywaniu często banalnych w treści zagadek, umierali ze zgrzyoty. Colli tłumaczy ów paradoks następująco: „Ale dla mędrca zagadka jest wyzwaniem na śmierć i życie. Kto odznacza się umysłem wybitnym, musi się okazać w sprawach

---

<sup>46</sup> G. Colli, op. cit., s. 48.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 55.







Analiza punktu widzenia Edypa, prezentowanego zarówno w prologu, jak i omawianej obecnie scenie sporu z Tejrezjaszem, ujawnia istotne różnice w stosunku do stanowiska chóru. Kłótnia z kapłanem Apollona wyostreza i precyzuje pogląd Edypa, iż jego niezwykła wiedza nie jest w żaden sposób związana ze światem bogów, a jej wyjątkowość i siła polega na wykorzystaniu potencjału rozumu (w. 398). Tak właśnie rozumianą mądrość protagonisty przeciwstawia mądrości Tejrezjasza, podkreślając, że dla rozwiązania konkretnego problemu związanego z obecnością Sfinksa procedury racjonalnej oceny sytuacji okazały się bardziej skuteczne niż tradycyjna sztuka objaśniania woli bogów. W swojej zapalczywości Edyp posuwa się nawet dalej, odmawiając dziedzinie Tejrezjasza statusu wiedzy rozumianej jako możliwość docierania do prawdy.

Przywołana rozbieżność między obrazem Edypa oglądanym w perspektywie chóru i w ramach autoprezentacji bohatera wydaje się niezwykle istotną wskazówką dla odbiorcy, który pozornie ma do czynienia ze zderzeniem dwóch sprzecznych, lecz równorzędnych racji. Widz, obserwując z zewnątrz sytuację, może jednak zorientować się, że sugestywna i pozytywna opinia chóru na temat statusu Edypa jako mędrca została sformułowana na podstawie częściowo fałszywych przesłanek: przeciwnie niż zakładał od początku chór, wiedza protagonisty nie ma bowiem charakteru wiedzy boskiej. Wrażenie mądrości Edypa nie zostaje zatem zobiektywizowane, a odbiorca otrzymuje raczej komunikat dotyczący niepewności poglądów formułowanych na podstawie niewystarczających i niepełnych danych.

Podobnie zastanawiające dla wizerunku mędrca wydają się wnioski wpływające z analizy autoprezentacji Edypa. Zwraca uwagę po pierwsze różnica w postawie bohatera między sceną prologu a pierwszym epejsodionem, w którym dochodzi do konfrontacji z Tejrezjaszem. Na wstępie Edyp prezentuje się wprawdzie jako pewny swej pozycji i pozytywnej roli władcy, to jednak jego kondycja mędrca rysuje się przede wszystkim na podstawie sugestii przewodnika chóru, a sam bohater nie prezentuje w tym kontekście jakiegokolwiek antagonistycznego nastawienia. Spierając się z Tejrezjaszem, stopniowo wyostreza swoje stanowisko, by wreszcie w opozycji do starca pośrednio zdefiniować siebie samego jako mistrza w rozwiązywaniu zagadek (w. 440-441). Kolejną sugestią przynosi fakt, że pozycja Edypa mędrca, zarówno w opinii chóru, jak i jego własnej, budowana jest wyłącznie w związku z rozwiązaniem zagadki Sfinksa i późniejszymi wydarzeniami. O ile chór nie ma powodu, aby dociekać przeszłości młodego króla, który jest dla niego synem władcy Koryntu, o tyle Edyp w zastana-

wiający sposób przez długi czas pomija milczeniem wszelkie sugestie, które mogłyby odnosić się do jego minionego losu. Dopiero zagadka dotycząca rodziców Edypa wywołuje z jego strony zainteresowanie i wzburzenie (w. 435-436). Na tle dwóch wprowadzonych przez poetę perspektyw czasowych zostaje zatem wyeksponowana postawa bohatera, który buduje swoją tożsamość wyłącznie wokół planu aktualnych zdarzeń, odcina się natomiast od niewyjaśnionych kwestii przeszłości. W efekcie na wizerunku jego postaci jako mędrca pojawia się kolejna wyraźnie dostrzegalna rysa: Edyp unika rozważania i poznania w pełni swojej tożsamości. Tak jak niegdyś pod wrażeniem słów wyroczni Apollona podjął on decyzję o ucieczce od własnego losu, podobnie w czasie dyskusji z Tejrezjaszem odrzucał wszelkie sugestie, które nie odpowiadały jego aktualnej tożsamości mądrego i sprawiedliwego króla.

Dysponując powyższymi spostrzeżeniami, odbiorca musi zatem zastanowić się, czy istotnie kategorii mędrca odpowiada bohater, którego wiedza ogranicza się wyłącznie do granic ludzkiego rozumu i wreszcie, co ważniejsze, czy miano to przysługuje w sytuacji, kiedy pretendujący do niego człowiek nie dąży do odkrycia i poznania siebie samego.

Uwzględniając kontekst historyczno-kulturowy, odpowiedź na takie pytania nie budzi wątpliwości. Intencją Sofoklesa wydaje się podważenie kompetencji Edypa jako mędrca i wykazanie tym samym omyłności ludzkich mniemań i opinii. Jednocześnie sytuacja ta rzuca nieco odmienne światło na postawę bohatera, który pomimo powyższych niedoskonałości przywdziewa kostium mędrca i staje do agonu z Tejrezjaszem. Nie wydaje się, aby Sofokles sugerował w jakiś sposób grzech pychy ze strony Edypa, trudno jest jednak uznać go w tej sytuacji za zupełnie niewinnego.

Na zakończenie naszych rozważań wypada więc krótko odnieść wypływające z nich wnioski do szeroko dyskutowanej w literaturze kwestii tragicznej winy Edypa. Zaprezentowana analiza nie przynosi, rzecz jasna, nowych ustaleń co do ewentualnej winy i odpowiedzialności bohatera w związku z popełnionym przez niego aktem ojcobójstwa i kazirodzym związkiem z matką. Zwraca ona jednak uwagę na błąd bohatera odnoszący się do innej sfery – sfery samooceny. Jego konsekwencją jest nieuprawnione zaangażowanie się protagonisty w konfrontację, która ma charakter agonu mędrców. W efekcie Edyp, który w przeszłości nieświadomie dopuścił się zbrodni, również w planie wydarzeń scenicznych popełnia błąd, polegający tym razem na nieprawidłowej ocenie własnej kondycji. Dyskusja na temat adekwatności kary, która spotyka Edypa, w stosunku do jego win, wydaje się bezzasadna, albowiem wymiar kar zsyłanych przez greckich bogów był

zawsze potężny i nie podlegał stopniowaniu. Istotna natomiast wydaje się kwestia, czy wskazane negatywne działania i oceny bohatera wchodzi w zakres pojęcia winy tragicznej w takim sensie, w jakim pojawia się ono w poświęconej tragedii refleksji Arystotelesa. Rozstrzygające w tym względzie wydają się ustalenia Włodzimierza Galewicza, który bada interesujące nas pojęcie nie tylko w kontekście *Poetyki*, ale również innych prac Stagiryty, przede wszystkim *Retoryki* (1.13) i *Etyki nikomachejskiej* (5.8). W ich świetle kategoria winy tragicznej posiada szerszy zakres znaczeniowy, niż przyjmuje się w tradycyjnych interpretacjach, gdzie pozostaje ona związana przede wszystkim z aktem pychy bohatera. Według Arystotelesa, powodem kary, która spotyka bohatera w tragedii, mogą być nie tylko świadomie popełniane akty zła oraz impulsywne działania przebiegające poza kontrolą umysłu, ale także czyny popełniane w nieświadomości lub na skutek nieszczęśliwego wypadku<sup>60</sup>. Zgodnie z proponowaną interpretacją, *hamartia* oznacza zatem ogólnie jakikolwiek wadliwy postępek moralny oraz wszelki błąd intelektualny i przede wszystkim do tej ostatniej kategorii możemy zaliczyć analizowany tutaj błąd samooceny Edypa.

Także współczesny Sofoklesowi odbiorca, który nie mógł jeszcze sięgnąć po świadectwo Arystotelesa, rozumiał zapewne, że problem wiedzy został przez poetę szczególnie wyeksponowany w kontekście tragicznego losu bohatera. Biorąc również pod uwagę wyraźne w finałowej części sztuki dążenie poety do przedstawienia cierpienia Edypa w kategoriach uniwersalnych, widz mógł odczytać sugestię poety co do tego, aby potraktować postać Edypa modelowo, a jego błędną samoocenę powiązać z ogólną słabością wpisaną w ludzką kondycję. Dla odbiorcy tragedii rozwiązaniem interpretacyjnej zagadki byłby wówczas on sam, przypisujący sobie pochopnie kompetencje mędrca, a niedoskonały w poznaniu nawet samego siebie, człowiek.

#### OEDIPUS THE KING BY SOPHOCLES A RIDDLES AND DUAL OF SAGES

##### Summary

In my study I focus on a problem of possible meanings of the riddles in Sophocles' *Oedipus the King* and its importance for the interpretation of this tragedy. Although this problem has already been examined in some other studies, it seems possible to make some new insights about it, when we simultaneously look at both the prologue and final parts of the tragedy (kommos and exodos) as the elements of formal and material opposition. Then the conclusions form the basis to examine the function and meaning of con-

<sup>60</sup> Zob. W. Galewicz, *Z Arystotelesem przez tragedie, cz. 2: O błędzeniu, przymusie i dobrowolności*, Kraków 2003, s. 159-179. Podobną, choć nieco węższą interpretację proponuje E.R. Dodds, op. cit., s. 178-180.

frontation between Oedipus and Teiresias, as well as the riddles in Sophocles' story about King Oedipus.

The comparison of the prologue and the final parts of the tragedy reveals "the rule of reversal", which is important for our understanding of portrait of the hero and his relationships with other characters. During a theatre performance this effect has been clearly created, when the actor who played the role of Oedipus changed his mask. The symbolic image of the mask focused some oppositions, which connect with the kind of passion, activity and passivity of the hero, the hero's relationship with the gods (especially with Apollo), the limits of human understanding and so on.

Thanks to these oppositions as well as the strategy of the points of view in the prologue of the tragedy, we can notice a new perspective to examine the confrontation between Oedipus and Teiresias as a traditional dual of sages. The factor that enables us to judge the competence of the rivals is the skill of solving riddles. As the result of this confrontation, Sophocles, it seems, undermines the competence of the sage in the case of Oedipus, and emphasizes his fault connected with his self-assessment and unentitled participation in the dual of sages.