

JAKUB FILONIK
Bunt i buntownicy
w tragedii greckiej



Instytut Filologii Klasycznej UW

WYDAWNICTWO
NAUKOWE
SUB LUPA



SCRIPTA
INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ UW

Warszawa 2012

JAKUB FILONIK

Bunt i buntownicy w tragedii greckiej

Instytut Filologii Klasycznej
Uniwersytet Warszawski

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

Warszawa 2012

Parentibus

SCRIPTA

INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ UW

TOM I

Wydanie książki sfinansowano ze środków
Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Jakub Filonik 2010

Projekt okładki:
Krzysztof Rzepkowski

Skład i łamanie:
PanDawer,
www.pandawer.pl

ISBN: 978-83-64003-01-1

Wydawca wersji elektronicznej:

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa
ul. Grzybowska 37a lok.7
00-855 Warszawa
www.sublupa.pl
sublupa@sublupa.pl

Spis treści

Uwagi wstępne	6
ROZDZIAŁ I	
Tragedia Ajschylosa	13
1.1. Prometeusz	13
1.2. Pozostałe tragedie Ajschylosa	22
ROZDZIAŁ II	
Tragedia Sofoklesa	24
2.1. Antygona	24
2.2. Pozostałe tragedie Sofoklesa	33
2.3. Dwoje buntowników – porównanie	40
ROZDZIAŁ III	
Tragedia Eurypidesa	44
3.1. Wojna i zniewolenie	46
3.2. Bakchizm i „wyzwolenie”	49
3.3. Kobiety i „siła bezsilnych”	54
3.4. Herakles i samobójstwo	56
3.5. Bogowie i ludzie	60
Podsumowanie i uwagi końcowe	62
Bibliografia	65
Streszczenie	74
Summary	75

Uwagi wstępne



Je me révolte, donc nous sommes.

– Albert Camus, *L'Homme Révolté*

Pojęcie buntu było szczególnie ważne w myśli Zachodu od XVIII w., a w ciągu ostatniego stulecia zyskało na znaczeniu także i w innych częściach świata. Każda epoka widzi bunt inaczej. *Wraz ze zmianą epok i cywilizacji zmieniają się powody, dla których buntuje się człowiek*¹, pisał w połowie ubiegłego wieku Albert Camus w *Człowieku zbuntowanym*.

Choć Grecy nie wytworzyli jednego pojęcia na to, co my w różnych sferach określamy terminem „bunt”, mieli wyczucie tego, co pod nim dziś rozumiemy. Podstawowe pojęcie określające w języku greckim bunt w sferze społeczno-politycznej – στάσις (oznaczające też m.in. powstanie, przewrót, rozruchy, wojnę domową, spór...) pojawia się w zachowanych tragediach greckich 19 razy. Aż 10 wystąpień przypada na tragedie Ajschylosa², tylko 3 – Sofoklesa³, a pozostałe 6 (z tego 4 w *Oszalałym Heraklesie*) – Eurypidesa⁴,

¹ Camus 2002, 28.

² *Ag.* 1117, *Cho.* 114, 458 („towarzystwo”), *Eum.* 311, 977, *Pers.* 188, 715, 738, *PV* 200, 1087 – głównie w znaczeniu politycznym.

³ *OC* 1234, *OT* 634, *Trach.* 1179 – we wszystkich wystąpieniach w znaczeniu „spór”. Co ciekawe, nie pojawia się ani razu w *Antygonie*.

⁴ *Andr.* 475, *Ba.* 925 (tu w znaczeniu „postawa”), *Her.* 34, 273, 543, 590 – również głównie w znaczeniu polit.

z którego twórczości zachowało się jednak więcej sztuk niż z obu jego poprzedników razem wziętych. Bardziej będzie nas tu jednak interesować bunt indywidualny, niejako osobisty, a w związku z tym same postacie buntowników pojawiające się w tragediach greckich, ich postawy oraz źródła, także pozaliterackie, tych postaw, jak również pojęcia, których będą używać i za pomocą których będą opisywane.

Rodzący się w człowieku bunt niekoniecznie jest przemyślaną decyzją, wyborem intelektualnym, czy racjonalnym; ewoluuje lub wybucha w jakiejś innej sferze, może bardziej uczuciowej i intuicyjnej, wyrażając egzystencjalny stosunek do świata, intuicyjne jest też zapewne rozróżnienie tego, co buntem można nazwać. W dalszej analizie tragedii w tej pracy będzie to widoczne przy konfrontacji buntownika i tego, kto „racjonalnie” bunt odrzuca. Bunt można dzielić m.in. na sfery, w których się przejawia, środki, jakie obiera, czy na to, czemu się przeciwstawia, a także – w imię czego. Co oczywiste, nie istnieje sam w sobie, jest cechą człowieka, który wyrażając go staje się „buntownikiem”. Buntownik sprzeciwia się zwykle autorytetowi, który ma nad nim władzę, a więc jest też bunt wyrazem odwagi.

Według Camusa nie każdy sprzeciw musi stać się buntem. Bunt jest wyższy niż zawiść i uraza, dlatego nie jest nim zemsta z nich się wywodząca, choć może się zdarzyć, że bunt zawiera nieco z tych uczuć – mimo wszystko niesie w sobie coś bardziej szlachetnego⁵. Buntownikami są w tym sensie w tragedii greckiej Prometeusz i Antygona, ale nie Medea czy Ajas, nawet jeśli widać u nich pewne znamiona postawy buntownika.

*Kto to jest człowiek zbuntowany? Jest to człowiek, który mówi: nie. Odmawia zgody, ale się nie wyrzeka; to również człowiek, który od pierwszej chwili mówi: tak. Niewolnik, któremu rozkazywano przez całe życie, stwierdza nagle, że nowy rozkaz jest nie do przyjęcia*⁶. Nie występuje przy tym wyłącznie w imię osobistych pragnień czy ambicji, przeciwnie – często broni wartości, które są dla niego ważniejsze od innych dóbr, nawet od ży-

⁵ cf. Camus 2002, 26, 28; *ibid.*, 126: *Bunt sam w sobie nie jest szlachetny, lecz szlachetne jest jego roszczenie, nawet jeśli rezultaty szlachetnymi jeszcze nie są.*

⁶ *ibid.*, 21.

cia; działa też w imię pewnej solidarności, gdy buntując się staje w czyjejs obronie⁷. Dotyczy to również tragedii greckiej, gdzie bunt – w podanym znaczeniu – jest zawsze osobisty, nigdy masowy (co wynika z samej struktury tragedii⁸). A jednak buntownik, w obronie wartości, które dotyczą innych ludzi, bądź też w obronie samych ludzi jest zdolny do poświęcenia własnego życia. *Pojawienie się owego Wszystko albo Nic ukazuje, że bunt, wbrew rozpowszechnionej opinii i choć rodzi się z tego, co w człowieku najściślej indywidualne, podważa samo pojęcie jednostki. Skoro bowiem jednostka zgadza się na śmierć, a niekiedy też w buncie umiera, dowodzi tym samym, że poświęca się dla dobra, jej zdaniem wykraczającego poza osobisty los. [...] Analiza buntu prowadzi co najmniej do przypuszczenia, że istnieje natura ludzka wbrew postulatam myśli współczesnej i zgodnie z tym, co myśleli Grecy⁹.*

Tragedia grecka, przy całej ważkości komentarza polityczno-społecznego w niej zawartego i związanej z nim refleksji, jest gatunkiem co chwila wyrażającym emocje człowieka, a wśród nich może najbardziej rozpacz¹⁰. Mimo wszystko owa rola „komentarza do współczesności” była w niej niezwykle ważną funkcją. Wielkie Dionizje były świętem ściśle związanym z *polis*, w opisywanych przez nas czasach już *polis* demokratyczną, w której prowadzono swobodnie dyskusje. Również na scenie rozważano współczesne problemy, a *mit*y pojawiające się w tragediach nie odnosiły się już do realiów i cech z idealizowanej minionej epoki. Wręcz przeciwnie, odtwarzały realia miasta wraz z jego konfliktami¹¹. Zwracano też niejednokrot-

⁷ cf. *ibid.*, 22 n., 26, 31.

⁸ Dlatego też w pracy tej ważne będzie zagadnienie buntu, nie rewolucji – cf. *ibid.*, 134: *U początku ruch buntu jest tylko świadectwem pozbawionym spójności. Rewolucja natomiast zaczyna od idei. Jest wprowadzeniem idei do doświadczenia historycznego, gdy bunt wiedzie wyłącznie od doświadczenia indywidualnego do idei.*

⁹ *ibid.*, 24.

¹⁰ cf. Loraux 2002, *passim*.

¹¹ Segal 2000, 253 n.; cf. *ibid.*, 234. cf. O'Brien 1968, 7; cf. Knox 1998, 62: [...] *This is typical of all Attic tragedy; the Athenian tragedians wrote not historical but contemporary drama.*; cf. Gregory 2005, 256; cf. Goldhill 2000a, *passim*; Rhodes 2003, *passim*.

nie uwagę na fakt, że tragedia w swojej strukturze opiera się na konflikcie¹² i wokół niego się rozwija, a scena attycka przedstawiając tragiczne konflikty często podkreślała fakt sprzeciwu wobec władców¹³. Griffith zaznacza¹⁴, że w wielu tragediach jedna lub więcej z głównych postaci decyduje się na radykalny sprzeciw wobec autorytetu, który wydaje się zagrażać niezależności, godności, szczęściu, czy wreszcie bliskim bohaterem, i zazwyczaj wyraża go w sposób, który miał wzbudzać uznanie, podziw i sympatię widzów. Także pomniejsze postacie zadziwiająco często okazują swoją niechęć, czy wręcz przeciwstawiają się „przełożonym”, dowodząc tym samym, że nawet najbardziej bezsilni mogą wyrażać myśli w sposób zdumiewająco niezależny (wśród nich wiele postaci kobiecych)¹⁵.

Zgodnie z definicją Arystotelesa¹⁶, człowiek jest istotą społeczną, żyjącą w *polis* (πολιτικὸν ζῷον) – może się zdarzyć jednak, że przestaje się on w ramach społecznych mieścić. Cała starożytność grecka miała swoich „cichych buntowników”, miała też filozoficzne i religijne ruchy społeczne ich jednoczące. Wyłączenie się z życia społeczności we współczesnym rozumieniu, czy odrzucenie jej wartości, a zwłaszcza kultu, nie było jednak w epoce klasycznej sprawą prostą¹⁷, choć nie musiało oznaczać sceptycyzmu, czy braku wiary w ogóle, a bywało np. wyborem drogi *mysterium*¹⁸.

W innym sensie bunt (czy bardziej ogólnie – sprzeciw) i afirmacja (czy po prostu – zgoda) to dwa podstawowe wyjścia człowieka, który znalazł się w sytuacji tragicznej. Dwie skrajne decyzje w tym przypadku to: z jednej strony – samobójstwo, z drugiej – całkowita akceptacja przy zaniechaniu

¹² Tak jak i mit, operuje parami przeciwieństw, opisuje też konflikty istniejące w ramach przedstawianej społeczności – cf. Segal 1986, *passim*.

¹³ cf. Griffith 2005, 335; zresztą stan konfliktu jako taki był dla nieustannie wojujących Greków czymś „naturalnym” – cf. Berent 2000, 257.

¹⁴ *ibid.*, 348.

¹⁵ cf. *ibid.*, 349; Wiele takich postaci widać zwłaszcza w dramatach Eurypidesa, o czym piszemy szerzej w rozdz. 3.

¹⁶ *Pol.* 1253a3.

¹⁷ Ale zdarzało się: cf. Carter 1986, *passim*.

¹⁸ cf. Vernant 2000, 17 n., Murray 2000, 283.

dalszego wartościowania. Znów pojawia się tu pytanie o to, na ile są to przemyślane decyzje, a na ile wyraz strachu czy rozpacz. Postawy te nie wypełniają jednak wszystkich możliwości, możliwa też jest „zgoda” innego rodzaju, oznaczająca porozumienie, tak jak w spokojnym i szczęśliwym zakończeniu *Orestei*.

Można by się również zastanawiać, czy przeciwieństwem buntu jest właśnie afirmacja, w wersji absolutnej ten sąd wartościujący, który mówi światu takim jakim jest jedno wielkie „TAK” i nie stawia warunków, czy może uległość, która wiąże się nie tyle z chłodnym osądem, co raczej ze strachem przed działaniem, narażaniem się, zmianami. Pierwsze byłoby postawą intelektualną, drugie – moralną. W obu przypadkach są to też zapewne nie tylko wybory, ale i cechy charakteru. Jedna i druga przejawiają się w różny sposób, obie mają swoje miejsce w tragedii i jej postaciach.

Z postaci omawianych w kolejnych rozdziałach przede wszystkim Prometeusz powszechnie określany jest przez badaczy jako buntownik, jednak wielokrotnie zwracano uwagę na podobieństwa między nim a Antygoną i między Kreonem a Dzeusem z *Prometeusza w okowach* (dalej nazywanego również *PV*), tyranami, którym bohaterowie się przeciwstawiają, co zostanie poddane analizie w dalszej części pracy. Dotychczasowe analizy *Prometeusza w okowach* Ajschylosa i *Antygony* Sofoklesa różniły się często ze względu na stosunek ich autorów do współczesnego społeczeństwa i porządku społecznego, obecnej władzy i autorytetów, religii¹⁹. Jak można wywnioskować z tytułów tych dzieł zawartych w bibliografii, traktują one często o bardziej ogólnych aspektach obu sztuk, problem buntu zaś pojawia się w nich niejako „przy okazji”.

Naszym celem będzie opisanie buntu i, na zasadzie kontrastu, postaw mu przeciwnych, przedstawionych w zarysie powyżej, a więc: uległości i afirmacji, w zachowanych tragediach greckich. Będzie to również próba udowodnienia, że bunt był przesłaniem ideowym i elementem strukturalnym niektórych tragedii, zwłaszcza *Prometeusza w okowach* Ajschylosa i *Antygony* Sofoklesa. Analizie poddana zostanie treść tragedii, ze szcze-

¹⁹ cf. Scodel 2005, 235; cf. Thomson 1956, 328 nn.

gólnym uwzględnieniem interakcji postaci w nich się pojawiających, a także leksyka z tymi pojęciami i postawami związana. Przedstawione na tych stronach studium buntu w tragedii greckiej będzie przede wszystkim analizą kulturowo-literacką i filologiczną.

W kolejnych rozdziałach przyjęto schemat najprostszy i, jak się zdaje, najbardziej przejrzysty – podział oparty na osobach trzech tragiczków i najbardziej charakterystycznych dla opisywanego zagadnienia tragediach bądź grupach tragedii wraz z ich porównaniem.

* * *

Numeracja wersów przyjęta za wydaniem tekstów greckich podanymi w bibliografii. Cytaty z tragedii zapisane kursywą podano za wydaniem przekładów polskich (tamże). Tłumaczenia fragmentów opracowań obcojęzycznych wymienionych w bibliografii są przekładem autora tej pracy.

Pomocne okazały się również następujące przekłady, oba bardzo dobre, które nie były jednak cytowane w tej pracy:

Brożek, M., ed. 1986. *Sofokles: Antygona*. Wrocław.

Chodkowski, R.R., ed. 2004. *Sofokles: Antygona*. Warszawa.

* * *

Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować „duchom opiekuńczym”, bez których ta książka by nie powstała – po pierwsze Profesorowi Tomaszowi Polańskiemu za nieustającą inspirację płynącą ze wszystkich perypatetyckich dysput, któreśmy odbyli. Równie serdeczne podziękowania składam zwłaszcza Profesorowi Cyprianowi Mielczarskiemu, który jest znakomitym koryfeuszem, Profesor Małgorzacie Borowskiej za niezwykle pomocne komentarze i uwagi oraz Profesorowi Mikołajowi Szymańskiemu za okazaną życzliwość i wskazówki. Na koniec pragnę podziękować jeszcze tym wszystkim, których nie sposób wymienić, by nikogo nie pominąć, a którzy służyli dobrym słowem, krytycznym spojrzeniem i wszelką pomocą, gdy było to potrzebne.



Gustave Moreau, *Prometheus*

ROZDZIAŁ I

Tragedia Ajschylosa



Ajschylos, pierwszy z trzech „wielkich tragików” piątego wieku, których nieliczne dzieła zachowały się do naszych czasów, zdobył w swoim życiu wiele „nagród literackich” świadczących o powodzeniu, jakim cieszyły się jego sztuki wystawiane co roku w czasie Wielkich Dionizjów. W epitafium, które miał sam sobie napisać, nic o tym jednak nie wspomina, lecz pragnie być zapamiętany jako jeden z tych, którzy walczyli pod Maratonem i pokonali wojsko perskie. Człowiek ten żył i tworzył w Atenach nieustannie wspominających niedawne zwycięstwa i niewiele dawniejszych „tyranobójców”, Harmodiosa i Aristogejtona, których pomniki były pierwszymi przedstawieniami śmiertelników na Agorze¹.

1.1. Prometeusz

ὄχλεις μάτην με κῦμ' ὅπως παρηγορῶν
– Ajschylos, *PV*, w. 1001

Nie dziwi nas, że spod jego pióra mogła wyjść tragedia przedstawiająca los postaci, która dla późniejszych wieków stała się symbolem buntu przeciwko bezwzględnej tyranii w imię bezbronnych – *Prometeusz w okowach* (Προμηθεὺς Δεσμώτης). A jednak w ciągu ostatnich dziesięcioleci wielo-

¹ cf. Arist. *Rh.* 1368a18.

krotnie podważano autentyczność sztuki². Starożytni nie dzielili wątpliwości współczesnych filologów, a tragedia zachowała się pod imieniem Ajschylosa – również w tej pracy przyjęto jej tradycyjne autorstwo.

Nie zachowała się do naszych czasów epicka *Tytanomachia*. Hezjod przedstawia Prometeusza jako sprytnego przestępcę, złodzieja boskiego ognia, oszusta (*Prace i dni*, w. 46 nn., *Teogonia*, w. 521, 616). Ten jego rys jest gdzieś w tle obecny również w tragedii Ajschylosa (w. 204–213). W *Teogonii* zresztą jest tylko synem Tytana Japeta i Klymene, w tragedii jest już synem Gai, więc także Tytanem, przez co uczestniczy w *tytanomachii*. Prometeusz Ajschylosa, znów inaczej niż w poematach Hezjoda, nie zwraca ludziom raz odebranego im ognia, ale przynosi go w ogóle po raz pierwszy, wyprowadza ich ze stanu dzikości, a wprowadza do cywilizacji (*PV*, w. 442–471, 476–506; 443 n.: νηπίους ὄντας τὸ πρὶν ἔννοους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπιβόλους) i jako jedyny (w. 234) broni przed pragnącym ich zniszczyć Dzeusem (w. 231–236). W ten sposób ludzka cywilizacja zaczyna się od samotnego aktu buntu. Wśród wzmianek o miłości do ludzi (w. 507 n.), *filantropii* Prometeusza (w. 11, 28), to właśnie ów aspekt buntu przeciw nowej władzy jest w całej sztuce silnie podkreślany.

Sztukę rozpoczyna rozmowa sług Dzeusa, ich imiona wiele nam mówią o boskim władcy – oprócz niechętnie spełniającego swą rolę Hefajstosa są to *Kratos* (Przemoc) i *Bia* (Siła). Są wykonawcami kary, mają przykuć Tytana do skały. *Kratos* zaznacza, że kara ma nauczyć Prometeusza pokory, by pogodził się z tyrańską władzą boga (w. 8–11; [...] ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα στέργειν). Nazywa go złodziejem i twierdzi, że musi odbyć karę. Używa terminów przywołujących na myśl retorykę sądową, wskazujących na służenie autorytetowi prawa³. Dialog prowadzą *Kratos* i *Hefajstos*, sam *Prometeusz* w tym czasie wymownie milczy, nie uznając autorytetu *Dzeusa*; zabiera głos dopiero wtedy, gdy oprawcy go opuszczają

² Najważniejsza wydaje się analizująca język i metrykę sztuki praca M. Griffitha, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge 1977). Jej przeciwnicy twierdzą, że siedem zachowanych z ok. stu napisanych przez Ajschylosa sztuk to niewystarczający materiał do oceny tego, co miałyby być dla Ajschylosa „nietypowe”, natomiast treść sztuki musiała istotnie wpłynąć na jej formę; cf. Chodkowski 1994, 282–288, Lloyd-Jones 2003, 54.

³ cf. Allen 2000, 26 n.

ją, w 88. wersie dramatu. *Jego milczenie jest jego buntem*, pisze Wutrich⁴ i podkreśla, jak nietypowe było to milczenie na scenie attyckiej w połowie V wieku, czyli w prawdopodobnym czasie wystawienia sztuki⁵, gdy w tragediach pojawiały się już trzy postacie mówiące. Taki też pozostanie Tytan w całej tragedii – niewzruszony, „nie do złamania”. Prometeusz nie uznaje swoich działań za wykroczenie czy błąd; ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, powie później (w. 266), jego bunt był świadomy i zamierzony (w. 266–270). *Prometeusz w okowach* to tragedia wyjątkowo statyczna, po pierwsze dlatego, że jej główny bohater przykuty jest do skały, po drugie właśnie ze względu na jego nieugiętość, przez co fabuła skonstruowana jest w prosty sposób, a napięcie dramatyczne tworzy sam konflikt, choć ostatecznie nie ulega on znaczącej zmianie. Tworzy je także tajemna wyrocznia Tytana dotycząca Dzeusowej władzy. I chociaż relacja między tyranem i buntownikiem pozostaje właściwie bez zmian, w sztuce pojawiają się kolejne postacie różnie reagujące na sytuację i postawę Prometeusza, próbujące ją zmienić i ukazujące ją z różnych stron; zdaniem Gagarina to właśnie było w owym dramacie najważniejsze⁶.

„Władca Olimpu” w tej sztuce *jest tyranem i rządy jego są tyranią*⁷. Tak określają je bez ogródek już na początku jego słudzy (w. 10, 35). Hefajstos wyjaśnia, że rządy „nowych władców” są surowe (w. 35: ἄπας δὲ τραχὺς ὅστις ἄν νέον κρατῆ). Tym samym terminem, τραχὺς, nazwą później boga Prometeusz (w. 186 n.) i Okeanos (w. 324). Jak zauważa Allen⁸, w tragedii greckiej jako „nowi władcy” określani są wyłącznie ci, którzy zdobyli władzę bezprawnie, „tyrani” (w negatywnym znaczeniu). „Nowym tyranem” wśród bogów nazywa go wkrótce Okeanos (w. 310: νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς, por. w. 955). Starożytni autorzy uważali, że surowość nowoustanowionej władzy bierze się m.in. z jej niepewności, z potrzeby ugruntowania autorytetu, który próbuje sobie zdobyć siłą i okrucieństwem; Dzeus odpowiada tu w każdym aspekcie tradycyjnym greckim wyobrażeniom ty-

⁴ Wutrich 1995, 31.

⁵ cf. Conacher 1980, 22, Steffen i Batóg 2000, 92.

⁶ Gagarin 1976, 133.

⁷ Thomson 1956, 328; cf. Saïd 1985, *passim*, Seaford 2003, 99 nn.

⁸ Allen 2000, 27.

rana⁹. Także jego słudzy doskonale pasują do schematu. Nie udaje im się jednak pozyskać dla swych działań poparcia (gdy wciąż mówią o „złodziejku”, który „zblądził”), a więc i ukonstytuować owego autorytetu – Okeanidy się wahają, w końcu stają po stronie Prometeusza, Okeanos jest co najwyżej wystraszoną oportunistą. Bez tego działania Dzeusa nie mogą być sprawiedliwą karą, są tylko zemstą silniejszego, a zbuntowany Prometeusz w oczach niepewnego władcy pozostaje zagrożeniem, jego upór przynosi mu więc dalsze cierpienia. Przy okazji wychodzi na jaw, że władza Dzeusa jest ograniczona i wydaje się być skuteczna tylko wtedy, gdy spotyka się ze zgodą tych, którzy jej ulegają¹⁰. Zresztą nawet słudzy boga nie są jednomyślni, Hefajstos nie czuje się dobrze w roli oprawcy (w. 12 nn.), żal mu Tytana, mówi o konieczności i rozkazach, wyraża sprzeciw wobec zapalczywości Kratosy, którego słowa porównuje do jego nieprzyjaznej aparycji (w. 78). *Dzięki bowiem postaci Hefajstosa poeta może budzić sympatię i współczucie widza dla swego bohatera, szydercze i bezlitosne słowa Kratosy kierują antypatię publiczności przeciwko tyranii Zeusa*¹¹.

Jak już zostało zaznaczone, Ateny Ajschylosa czuły się silnie związane z demokratycznym etosem przeciwstawienia się tyranii, i to podwójnie – po pierwsze w wydaniu perskim (poddanie się jednowładcy traktowano jako zniewolenie, por. Eurypides, *Helena*, w. 273–276), po drugie rodzimym, z czasów rządów Hippiasza i Hipparcha¹². Niektórzy badacze zwrócili jednak uwagę na nawiązania sycylijskie w sztuce i na możliwy fakt wystawienia jej w czasie drugiego pobytu poety na Sycylii¹³, już po śmierci tyrana Syrakuz, Hierona (w 467/6 r. p.n.e.). Dzeus rządzi „po swojemu”, wedle własnych praw (w. 403: ἰδίους νόμοις κρατύνων; por. w. 149 n., 186 n.), żadne inne prawa go więc nie ograniczają, jego Olimp jest daleki od demo-

⁹ cf. Winnington-Ingram 1983, 180.

¹⁰ cf. Stoessl 1952, 129.

¹¹ Chodkowski 1994, 298.

¹² cf. Jaeger 1962, 270 n.: *Zeus w Prometeuszu skowanym jest wzorem współczesnego tyrana, tak jak go sobie wyobrażała epoka Harmodiosa i Aristogeitona*; cf. Saïd 2005, 217.

¹³ cf. Podlecki 1966, 107 nn., Steffen i Batóg 2000, 87, 92; cf. Lesky 2006, 149 (przyp. 138).

kratycznych Aten. Było to postrzegane jako cecha tyрана, który nie kieruje się dobrem ogółu. W tej sytuacji łatwo można sobie wyobrazić Prometeusza jako bohatera piątowiecznych Aten, niemal „demokratycznego”, buntującego się przeciw tyranowi „dla dobra ludu”¹⁴. Zresztą i on sam wielokrotnie nazywa Dzeusa tyranem (w. 222, 305, 357, 736, 756, 909 n., 942, 957, 996) i dodaje, że jak każdy tyran nie ufa on przyjaciółom (w. 224 n.).

W w. 284 przy skale pojawia się Tytan Okeanos, jak sam mówi – krewny (w. 289) i przyjaciel (w. 297) Prometeusza. Pomoc, jaką oferuje, okazuje się propozycją poddania się, ugięcia karku przed władcą świata (w. 309 n., 315, 320–324), doradza wręcz „wystawić członki na razy” (w. 322 n.; dosł. ościenie, bicz); *nowego przecie mamy pana* (w. 310: νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς) – wyjaśnia. Prometeusz jest nawet wdzięczny za jego rady, ale mówi mu, żeby nie trudził się daremnie i zadbał raczej o siebie (w. 340 nn.). Zginanie karku nie jest w jego naturze. Sfrustrowany jego nieustępliwością Hermes porówna go później do wierzgającego rumaka, nie nawykłego jeszcze do jarzma (w. 1009 n.: νεοζυγῆς πῶλος). Okeanos tłumaczy Prometeuszowi, że jego los jest karą za „zbyt zuchwały język” (w. 318 n.: τῆς ἄγαν ὑψηγόρου γλώσσης). „Zbyt swobodnie mówisz”, strofuje go chór (w. 180: ἄγαν δ’ ἐλευθεροστομεῖς). Pod rządami tyрана demokratyczna „wolność słowa” nie jest najbardziej pożądaną cechą poddanego. Kratos nie ma co do tego wątpliwości – stwierdza wprost, że oprócz Dzeusa nikt nie jest wolny (w. 50: ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός). Helena Eurypidesa, mówiąc o wschodniej monarchii, żali się, że wszyscy barbarzyńcy oprócz jednego (sc. władcy) są niewolnikami¹⁵ (*Helena*, w. 276). Okeanos poucza Prometeusza mówiąc, że nie jest jeszcze pokorny, ταπεινός. Arystoteles pisze w *Polityce* (1314a1), że na łaskę tyranów mogą liczyć ci, którzy schlebiają im i współpracują z nimi pokornie, uniznienie (ταπεινώς). Dalej zauważa, że typową cechą tyрана jest niechęć do towarzystwa ludzi dumnych (σεμνός) i wolnych (ἐλεύθερος), jako że tyran chce owe zalety zachować wyłącznie dla siebie, podkreślając w ten sposób swoją wyjątkowość¹⁶ (1314a6–10).

¹⁴ cf. Kott 1986, 21, 36, 38.

¹⁵ cf. Aesch. *Pers.* 241 n., Hdt. 7.135 – także tutaj widać wspomniany już etos demokratycznych Aten.

¹⁶ cf. Podlecki 1966, 120.

Scena z Okeanosem ukazuje główny konflikt sztuki jako niemożliwy do rozwiązania¹⁷, widać w niej upór Tytana, mówi się też o upartej naturze Dzeusa (w. 333; por. w. 34, 184 n.); bunt Prometeusza wydaje się tylko przybierać na sile. Jednocześnie uwypukla ona kontrast pomiędzy posłusznymi poddanymi tyrana a otwartym sprzeciwem Prometeusza¹⁸, który później, gdy chór znów będzie radził mu „zgiąć kark” (w. 936: προσκυνούντες, od προσκυνέω – złożyć pokłon, paść na twarz...), odpowie: *Módlże się, czcuj w pokorze! Schlebiaj tym, co rządzi! Wiedz, iż dla mnie Kronida mniej niżli nic znaczy* (w. 937 n.). Czasownik προσκυνέω przypomina sposób oddawania hołdu wschodnim monarchom¹⁹. Herodot używa go opowiadając o Spartiatkach, którzy zostali wysłani do Kserksesa i których kopijnicy króla próbowali zmusić, by padli na twarz przed władcą, na co tamci mieli odpowiedzieć, że nie zrobią tego nigdy, jako że nie leży to w ich zwyczaju (7.136). *Padam do stóp twych, panie, na modłę barbarów*, mówi Frygijczyk w *Orestesie* Eurypidesa (w. 1507; por. *Trojanki*, w. 1021). Prometeusz odpowiada Okeanidom tak, jak Grecy perskiemu królowi i odmawia w ten sposób ponizającego sposobu uznania władzy Dzeusa.

Okeanos oddala się, a na scenę wkrótce „wbiega” Io. Opowiadają sobie z Prometeuszem o własnych nieszczęściach; uderza podobieństwo ich losu, oboje czują się skrzywdzeni przez Dzeusa. *Cóż, azali nie sądzicie, iż bogów król [τύραννος] jednako wszystkich gwałtem gnębi, przemocą?* (w. 735–737) – podsumowuje Tytan. Po chwili również Io nazywa go tyranem (w. 761). Kolejne spotkanie znów niewiele zmienia w całej sytuacji, ale też ponownie podkreśla okrucieństwo Dzeusa i podobieństwo losu obojga pokrzywdzonych²⁰, wreszcie po raz kolejny także bunt Prometeusza, jego dramatyzm²¹. Po tej scenie następują przepowiednie Prometeusza. Tytan świadomy wszystkiego, co się stanie w przyszłości, jakby sam się upomi-

¹⁷ cf. Winnington-Ingram 1983, 177, Kitto 2003, 61, Steffen i Batóg, 2000, 86.

¹⁸ cf. Wutrich 1995, 32 – autor twierdzi, że Okeanos jest wręcz postacią komiczną, koczującą się Grekom z nadwornymi sługami nadskakującymi archaicznym władcom.

¹⁹ cf. Hdt. 1.119, 3.86, 7.136, 8.118.

²⁰ cf. Thomson 1956, 330, Conacher 1980, 17 n.

²¹ cf. Kitto 2003, 61.

na, mówiąc, że musi znosić los ze spokojem (w. 101–105) i przejść przez liczne męki, zanim zostanie uwolniony (w. 511–513), ale nie przyjmuje „kary” Dzeusa uległe, przez całą akcję sztuki wyraża swój sprzeciw i towarzyszące mu emocje – gdy Okeanidy chwalą jego „dumną wielkość” (w. 408–410: μεγαλοσχήμονα ... τιμάν), buntownik odpowiada im, że to nie pycha, a żal z powodu niesprawiedliwego traktowania każe mu milczeć (w. 436–438).

W końcu Dzeus przysyła ostatniego sługę i oprawcę, Hermesa, który z miejsca łączy Prometeusza (w. 944 nn.), nazywa go złodziejem ognia i każe zdradzić tajemnicę wyroczni, co w Tytanie wzmacnia bunt. *Jak na bogów pacholka* [ὡς θεῶν ὑπηρέτου], *arcydumna mowa* – odpowiada (w. 953 n.) i dodaje, że nie boi się żadnego nowego władcy, widział, jak niejedyn już spadał z Olimpu, nie inaczej będzie też z Dzeusem (w. 955–963). Hermes strofuje go, twierdząc, że cierpi właśnie przez swoje zuchwalstwo, czym rozpoczyna *stychomytię* – Prometeusz ripostuje krótko: *Mojej doli nie-szczęsnej za nic bym, wiedz o tym, nie zgodził się zamienić na twój los służalczy* [λατρείας] (w. 966 n.). Tytan jest w tej scenie w równym stopniu pełen uporu (w. 989–991), jak i pełnej żalu nienawiści wobec swoich wrogów, jak sam ich nazywa (w. 971–978). W swym skrajnym buncie i z równie skrajnym żalem odpowiada Hermesowi, że jest wrogiem wszystkich bogów, którzy za dobro niesprawiedliwie odplacili mu złem²² (w. 975 n.). Saïd pisze²³, że powtórzenia są ważnym środkiem podkreślania jego sprzeciwu wobec gróźb i nacisków, co widać w paralelnych wersach 175–177 i 989–991. Cyniczny sługa tyrana próbuje go przekonać do podległości mówiąc o rozsądku, korzyści (w. 982, 997–1000, 1033–1035), a gdy Prometeusz nie chce współpracować, nazywa go szalonym, opętanym (w. 1054 nn.). Buntownik tłumaczy mu, jak daremne są jego namowy do ukorzenia się przed Dzeusem (w. 1001–1006) poprzez piękne porównanie: *Próżno mi się naprzykrzasz! Jakbyś fale morza słowem chciał wzruszyć...* (w. 1001: ὀχλείς μάτην με κῦμα' ὅπως παρηγορῶν). Gdy więc i Hermes niczego nie osiąga, Dzeus rezygnuje z perswazji i zsyła nań pioruny. Prometeusz krzyczy wśród grzmotów do matki i „eteru”, by patrzyli, jak niesłusznie cierpi

²² cf. Kott 1986, 132.

²³ Saïd 2005, 229.

(w. 1093: ὤς ἔκδικα πάσχω). Są to ostatnie słowa sztuki. Kara Dzeusa nadal nie wydaje się wsparta autorytetem ani niepodważalna²⁴. Wcześniej Hermes zapowiada jeszcze, że odmowa współpracy przyniesie Tytanowi nowe cierpienia (w. 1007 nn.) – orzeł Dzeusa będzie mu nieustannie wyjadać wątrobę (w. 1019–1025). Wątroba w różnych greckich wierzeniach była siedzibą duszy, pożądania, wreszcie i gniewu – Dzeus uznając gniew Tytana za źródło jego buntu pragnie niejako wyrwać z niego fizycznie w nim istniejący „organ buntu”²⁵.

Gagarin pisze²⁶, że chór w *Prometeuszu w okowach* prawdopodobnie przedstawiał typową reakcję widowni na zobrazowany na scenie konflikt – sympatię dla sprawy Prometeusza połączoną z pewną niechęcią wobec jego postawy. Już na początku Okeanidy litują się nad Tytanem (397–405), ale namawiają go wciąż do uległości, z początku nazywają go zuchwałym, θρασύς (w. 178) i strofują (w. 180), ale i Dzeusa przedstawiają jako upartego (w. 184 n.), rządzącego się własnymi prawami (w. 149 n., w. 403) tyrana, którego potęgi się obawiają (w. 526 nn.). Jeszcze pod koniec sztuki chór namawia Prometeusza, by usłuchał Hermesa i ukorzył się przed Dzeusem (w. 1036–1039), ale gdy chwilę później sługa tyrana każe im uciekać przed piorunami, które mają spaść na Tytana, Okeanidy zdobywają się na ostateczny akt odwagi, stają po stronie Prometeusza, mówiąc, że brzydzą się zdradą i w ten sposób przyłączając się do jego buntu (w. 1063–1070). Hermes przed odejściem chwilę jeszcze prawi o ich zaślepieniu (w. 1078: ἄτη) i bezmyślności (w. 1079: ἄνοια).

Sztuka kończy się gromami zsyłanymi na Tytana i jego wciąż buntowniczymi okrzykami, ale w zamyśle Ajschylosa konflikt miał mieć inne zakończenie. Obdarzony zmysłem proroczym Prometeusz (w. 101–105) co jakiś czas rzuca „wywrotowe” wzmianki o tym, że Dzeus w końcu utraci swoją władzę i runie z „tyrańskiego tronu” (w. 909 n.), ale już na początku

²⁴ cf. Allen 2000, 32.

²⁵ cf. *ibid.*, 33; podobny los miał spotkać syna Dzeusa, Tityosa, za próbę zgwałcenia Leto – cf. *ibid.*, Graves 1974, 87; ten dziki, gniewny „pierwiastek” istniał we wszystkich Tytanach, wszyscy też walczyli z Dzeusem, każdy został za jakiś „arogancki postępek” ukarany – cf. Wutrich 1995, 18.

²⁶ Gagarin 1976, 134.

(w. 167 nn., 186 nn.) wspomina o przewidzianej zgodzie między nimi, zaznaczając, że to bóg pierwszy musi wyciągnąć rękę. Ponaglany przez kolejne pojawiające się na scenie postacie do wyjawienia tajemnicy wyroczni, powtarza, że nie ugnie się i niczego nie zdradzi, dopóki Dzeus nie zdejmie mu więzów i nie odplaci się za wyrządzone krzywdy (w. 174 nn., 989 nn., 1002 nn., 1043 nn.). Zgoda wydaje się częścią przepowiedni, jednak momentami Tytan sam sobie zaprzecza lub mówi tylko o przyszłym upadku Dzeusa, nie wspominając już o pojednaniu (np. w w. 907 nn.)²⁷. Jak można sądzić z zachowanych dzieł, struktura Ajschylojskiej trylogii przebiegała jednak według schematu: konflikt – zgoda – wprowadzenie kultu. Tak układają się wydarzenia w *Orestei*, tak też mogło być w przypadku nie zachowanej w całości *Promethei*, podobnie też kończy się Sofoklejski *Edyp w Kolonos*. Znamy tytuły *Prometeusza wyzwolonego* (Προμηθεὺς Λυόμενος) oraz *Prometeusza niosącego ogień* (Προμηθεὺς Πυρφόρος). Zachowały się też fragmenty dramatu satyrowego *Prometeusz rozniecający ogień* (Προμηθεὺς Πυρκαεὺς), wchodzącego w skład tej samej tetralogii, do której należeli *Persowie*²⁸. Z zachowanych fragmentów można wysnuć wniosek, że *Prometeusz wyzwolony* był drugą częścią trylogii, opisującą dalszy konflikt i pojednanie, natomiast *Ognionośca* zapewne nie dotyczył ukradzionego z Olimpu ognia (jak sugerowano dawniej), ale wprowadzenia świętego ognia i kultu Tytana, być może do Aten, w których odbywało się w epoce klasycznej święto ku czci Prometeusza, Προμήθεια²⁹, w czasie którego urządzano biegi z pochodniami. Jeśli przyjąć teorię o sycylijskich powiązaniach tragedii, cała opowieść mogłaby być historią ewolucji władzy Dzeusa odnoszącą się do podobnej ewolucji władzy Hierona, który po zwyciężonych walkach z własnymi braćmi ugruntował swoje panowanie na tyle, że mógł rządzić łagodnie i roztropnie, czego pochwałą miałyby być trylogia Ajschylosa wystawiona już po śmierci władcy³⁰.

²⁷ cf. Conacher 1980, 66, 98.

²⁸ cf. Lloyd-Jones 2003, 67.

²⁹ cf. Burkert 1985, 171, Lys. 21.3, Ps.-Xen. *Ath. Pol.* 3.4,

³⁰ cf. Steffen i Batóg 2000, 92.

1.2. Pozostałe tragedie Ajschylosa

Poza Prometeuszem nie widać w tragediach Ajschylosa innego wielkiego buntownika. Orestes w *Orestei* jest posłusznym wykonawcą woli boga i nakazu rodowej zemsty (w. 899 nn., 1029 nn.). Mimo wszystko różni się od bohatera Sofoklesa, który przyjmuje autorytet i rozkaz boga bez wahania. Ajschylecki Orestes *uginą się pod brzemieniem okrutnego rozkazu, ale czyn jego nie jest afirmacją, wynikającą z wiary w słuszność sprawy, lecz wyrazem ostatecznej rozpacz*, jak pisał Srebrny³¹. Jednak i w *Orestei* mówi się o tyranii, pojawia się też motyw tyranobójcy-wyzwoliciela³². Przyjęło się mówić o boskiej sprawiedliwości w sztukach Ajschylosa, ale Cohen pisze, że nie współgra to z naciskiem kładzionym na niewinne cierpienie, które ta „sprawiedliwość” miałaby powodować³³, a kosmiczny i polityczny porządek w *Orestei* nie jest ani sprawiedliwy, ani moralny, lecz tyrański, oparty na sile i strachu, na prawie silniejszego³⁴. Tak jak w *Prometeuszu w okowach* Tytan był tym, który dawał ludziom cywilizację, tak w *Agamemnonie* Dzeus nazywany jest tym, który uczy ludzi owego „rozumu” (σωφρονεῖν) związanego z umiarem, czyli też pokory i podległości bogu (w. 180 n.; por. *Persowie*, w. 818 nn., 827–831). Uległy jest też w *Ofiarnicach* chór kobiet, które mówią (w. 75–83), że jedyne, co mogą, to pochwalać władców zarówno w tym, co sprawiedliwe, jak i niesprawiedliwe (w. 78: δίκαια καὶ μὴ δίκαια). Podobnie Kreon w *Antygonie* Sofoklesa będzie żądał posłuszeństwa, mówiąc, że kogo lud wybrał, tego musi słuchać nawet w drobnych sprawach, choćby i niesprawiedliwych (καὶ μικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία³⁵) (w. 666 n.). Podobnie w *Siedmiu przeciw Tebom*: Eteokles żąda od chóru lamentujących kobiet posłuszeństwa i milczenia, mówiąc, że rolą kobiety jest uległość, na co chór po dalszych lamentach w końcu się godzi (w. 200 nn.). Jako

³¹ Srebrny 1954, 304.

³² *Ag.* 1355, 1365, 1633, *Cho.* 863 n., 973, 1046; cf. Seaford 2003, 100.

³³ Cohen 1986, 131.

³⁴ *ibid.*, 129, 139, Lloyd-Jones 2003, 50, 54.

³⁵ καὶ τάναντία – konwencjonalny eufemizm (sc. ἄδίκαια) – cf. Thuc. IV.62, Plato *Rep.* 472C; cf. Aesch. *Cho.* 78.

lud bez władcy i nienawidzący niewoli przedstawił Ajschylos Greków w *Persach* (w. 241 n., 402–405), w przeciwstawieniu do wschodniej monarchii zmuszającej człowieka do poddańczej roli (w. 584 nn.). Tradycja ta odżyje w tragedii greckiej silnie w czasach wojny peloponeskiej, gdy polityczną wolność Ateńczyków będzie podkreślać co chwilę Eurypides. Dla Sofoklesa jednak co innego będzie źródłem kluczowych problemów i konfliktów tragicznych.

ROZDZIAŁ II

Tragedia Sofoklesa



Sofokles z natury nie był buntownikiem¹. Uchodził za osobę towarzyską i pobożną. Jeśli wyrażał sprzeciw, to był to co najwyżej, jak w przypadku bohaterki jego sztuki, Antygony, „bunt reakcyjny”². Cieszył się powszechnym poważaniem, chociaż współczesnym mu Ateńczykom nie spodobała się jego postawa wobec przewrotu oligarchicznego z 411 r., którego konstytucję poparł, a usprawiedliwiając się później jako oskarżony w procesie mówił podobno, że „nie miał innego wyjścia”³...

2.1. Antygona

οὐτοὶ συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

– Sofokles, *Antygona*, w. 523

W tragediach Sofoklesa postacią najbardziej kojarzoną z buntem jest bezsprzecznie Antygona. Tak jak Ajschylejski Prometeusz, buntuje się prze-

¹ cf. Srebrny 2004, 43, 47, de Romilly 1994, 101 n., 104 n. (*Z tyłu nieszczęść i nagłych odmian losu Sofokles nie wyprowadza wniosku, że należy się buntować i protestować; przeciwnie, sądzi, że jesteśmy zawsze nie dość pobożni, nie dość czcimy bogów*).

² cf. Camus 2002, 41.

³ cf. Murray 1897, 234.

ciwko władcy, komuś silniejszemu od niej samej, ale występuje w imię „praw boskich” i boskiego porządku świata, podczas gdy Prometeusz przeciwstawia się temu porządkowi tożsamemu w *Prometeuszu w okowach* z władzą Dzeusa. I też bogowie w tej sztuce pokazują za pomocą znaków, że są po jej stronie.

W swoim buncie jest samotna⁴ już od początku, gdy Sofokles konfrontuje ją z Ismeną, aż po ostatnie chwile w zamknięciu, będącym „karą” wymierzoną przez Kreona – i nawet gorączkowe zabiegi Hajmona, by jej pomóc, nie zmieniają tego stanu. I właśnie w tej pierwszej scenie dialogu z siostrą widać znakomicie różnice między nimi. De Romilly pisze⁵, że cała sztuka składa się z czterech wielkich scen opartych na opozycjach i kontraście. W tej pierwszej dumna, gotowa do działania i oporu Antygona rozmawia z uległą Ismeną, przeciwstawiając się zarówno jej samej, jak i Kreonowi. *Sam fakt, że sztukę otwiera dialog między dwiema siostrami, pomysł takiego ich skontrastowania: jedna oddana zmarłemu, odważna, rzucająca wyzwanie wszystkiemu, druga – lękliwa, w trosce o to, by unikać nierealnych działań – pomysł ten miał uwydatnić heroizm Antygony. Antygona spełnia to, czego Ismena nie ma odwagi spełnić; robi to bez wahania i wie, dlaczego to robi*⁶.

Kolejne opozycje to Kreon-Hajmon, Kreon-Tejrezjasz i wreszcie centralny konflikt sztuki: Kreon-Antygona. Wiele pisano⁷ o opozycjach rządzących sztuką – i wiele przeciwieństw można z niej wydobyć – konflikt władzy i jej poddanych, praw boskich i ludzkich, czy też – religii i prawa, rodziny i *polis* z ich bogami – Podziemia i Olimpu, kobiety i mężczyzny, czy nawet matriarchatu i patriarchy, miłości i nienawiści, a może gorącego oddania i chłodnych zasad, różnego stosunku do śmierci, miłości, racjonalności, ładu świata, przyrody, przeszłości i przyszłości... i wszystko to można w owej pełnej konfliktów sztuce odnaleźć. Kitto pisze⁸, że Sofokles *trzeciego aktora wprowadził po to, by urzeczywistnić to, przed czym*

⁴ cf. *Ant.* 508, 656, 773, 821, 887, 919, 941.

⁵ de Romilly 1994, 78.

⁶ *ibid.*

⁷ cf. Segal 1981, 186, de Romilly 1994, 80, Kitto 1958, 53.

⁸ Kitto 2003, 145.

wzbraniał się Ajschylos w Agamemnonie, a mianowicie, żeby oświetlić główną postać z kilku punktów widzenia.

Powróćmy jednak do sceny konfrontacji sióstr. *O ukochana siostrze ma, Ismeno!* [...] *Czy uszło twej wiedzy, że znów wrogowie godzą w naszych miłych?* – to pierwsze słowa sztuki, zaraz odpowie Ismena. I już po chwili wychodzi na jaw, że boi się zakazów „tyrana” Kreona i dlatego się z nimi godzi (*Antyгона*, w. 58–60), nie mogąc zrozumieć, jak Antyгона jest w stanie się im przeciwstawić (w. 39 nn., 92). Swój strach tłumaczy rozwągą: *Posłuszna będę władcom tego świata* [τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι]⁹, *bo próżny opór urąga rozważce* [νοῦν] (w. 67 n.). Twierdzi przy tym, że kobieta jest z natury uległa i musi słuchać silniejszych (w. 61–64). Odważna Antyгона brzydzi się tymi „racjonalnymi” argumentami (w. 93: *Kiedy tak mówisz, wstręt budzisz w moim sercu*), nie zamierza poniechać swoich odważnych przedsięwzięć (w. 95 n.: *Pozwól, bym ja wraz z moim zaślepieniem* [δυσβουλίαν]¹⁰ *spojrzała w oczy grozie* [παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο]), choćby miała z ich powodu zginąć („pięknie”, dodaje – w. 96). Ismena, broniąc swej postawy, nazywa siostrę „nierozumną”, „bezmyślną”, ἄνους (w. 99). Głupią i szaloną nazwą ją później Kreon i starcy z chóru (w. 562, 383, 603).

Dalej w sztuce Ismena dorasta może do sprzeciwienia się Kreonowi, czy przynajmniej do pomocy siostrze, oświadczając władcy, że brała udział w przewinieniu, w związku z czym bierze część winy na siebie (w. 536 n., w. 540 n.), lecz nawet wtedy nadal sądzi, że Antyгона zrobiła coś złego. Antyгона nie chce takiej „ofiary”, zaprzecza świadectwu siostry (w. 538 n.; w. 542: *Hades i zmarli wiedzą, kto to zdziałał*) i stanowczo rzuca: *Słowami świadczyć miłość – to nie miłość* (co w oryginalne brzmi mocniej; Antyгона mówi, że nie kocha niezdolnej do czynu siostry, w. 543: λόγους δ' ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην). Objawia się w tym cała istota Anty-gony-buntownika – jest „człowiekiem czynu”, przekonanym, że słowa niczego nie zmieniają. Słowa dopełniają aktu zajęcia się porzuconym ciałem brata, tłumaczą jego pobudki, rzucają wyzwanie; ale Antyгона stała się

⁹ „οἱ ἐν τέλει” to typowe określenie władców, cf. Soph. *Ai.* 1352, *Phil.* 385, 925, Thuc. I.10, IV.15, IV.118, V.47 (βεβηκῶς – cf. Soph. *El.* 1094, *OC* 1358).

¹⁰ Później tym samym słowem Kreon określa swoje zaślepienie (w. 1269).

buntowniczką najpierw wtedy, gdy powzięła swój plan, i ostatecznie – gdy wprowadziła go w życie. *To, co wprawdzie było nieuchwytnym oporem człowieka, staje się całym człowiekiem, który się z tym uporem utożsamia i w nim się streszcza. Tę część siebie, której poszanowania żądał, stawia nad wszystko inne i ogłasza, że uważa ją za najważniejszą, ważniejszą nawet od życia*¹¹. Antygona, zwracając się do Ismeny, wyraża to prościej: σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν (w. 555: „ty wybrałaś życie; ja – śmierć”). Widać w niej też cechy typowego Sofoklejskiego bohatera „o heroicznym usposobieniu”, jak pisze Knox¹², upartego, widzącego tylko swoje racje, kierowanego przez θυμός; ale też właśnie dzięki tym cechom może trwać w swoim buncie¹³. Choć w innych okolicznościach, wyraża ten sam ideał, który przyświecał bohaterom homeryckim i dawnej arystokracji – pięknie umrzeć (w. 72, w. 97), zostać dobrze zapamiętanym po śmierci (w. 502, 924, 943). Ideał Kreona z kolei to jednocześnie potrafić dobrze rządzić i chcieć być dobrym poddanym (w. 669), a brak władzy, *anarchia*, wydaje mu się największym nieszczęściem (w. 672).

Nic dziwnego, że zarzucano Antygonie, że występując przeciw władcy niejako w obronie rodziny zbyt srogo potraktowała własną siostrę, która chciała okazać jej miłość i bała się pozostać samotna (w. 548, 554). Antygona oznajmiając, że kocha obu braci (w. 523), nie obejmuje tą miłością siostry. Za późno już dla niej na takie gesty, Ismena zawiodła ją, gdy była najbardziej potrzebna, najważniejsze już się stało, słowa nie zastąpią czynu. Ofiara z życia już się dokonała, wyrok zapadł, wprowadzenie go w czyn to już tylko kwestia czasu (w. 460 n.). Czy reszta sztuki jest więc niepotrzebna? Nie, działający poza *skene* bogowie nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa Kreonowi.

Kreon chce miasta rządzonego bez „wstrząsów” (σάλοϛ), chwali spokój osiągnięty po niedawnych wojnach (w. 162 n.), a przy tym widzi siebie jako stróża moralnego porządku, któremu poczucie sprawiedliwości nakazuje

¹¹ Camus 2002, 23.

¹² cf. Knox 1964, 28 n., *passim*.

¹³ cf. Whitman 1951, 90: *It is therefore clear that Antigone's famous stubbornness, the fault for which she has been so roundly reprov'd, is really moral fortitude. She does not go "too far". How far should one go in resisting the tyranny of evil?*

ukarać „złych” i nagrodzić „sprawiedliwych” (w. 207 n.). Dla tyrana „dobrzy” i „sprawiedliwi” to ci, którzy są posłuszni władcy i dbają wyłącznie o zgodne z jego rozumieniem dobro *polis*¹⁴. Jego rozkaz ma być ukonstytuowaniem tego ładu, oczekiwaniem podporządkowania się mu (w. 198–206); zakazuje dopuszczania do ciała Polinejkesa nieposłusznych jego rozkazom (ἀπιστοῦντες). Jest przy tym rzeczywiście przekonany, że bogowie *polis* nie pozwalają na zrównanie Polinejkesa z Eteoklesem – gdy starzec z chóru zwraca mu uwagę na znaki zesłane przez bogów, Kreon odpowiada impulsywnie (może krzyczy): *Milcz, jeśli nie chcesz wzbudzić mego gniewu* (w. 280) [...] *Czyż według ciebie bóstwa czczą zbrodniarzy* [κακούς]? *O nie, przenigdy!* (w. 288 n.).

Do takiego, pewnego swej racji Kreona strażnik przyprowadza złapaną na gorącym uczynku Antygonę. Władca pyta ją, czy doniesienia strażnika są prawdziwe. Antygoną nie zamierza kłamać, choć uwięziona – jest już wolna, nie musi się ukrywać. *Jam to spełniła, zaprzeczać nie myślę* (w. 443). I dalej także wypowiada swoje kwestie „z podniesioną głową”, wyniośle. Również ona, sprzeciwiając się woli Kreona, popiera własne racje mówiąc, że człowiek nie ma prawa zmieniać boskiego porządku (w. 450 nn.). Sprawiedliwość Kreona kłóci się z pobożnością Antygony. Oboje mają inną wizję tego ładu, ale to po jej stronie stają bogowie, to ona jest bezsilna i występuje przeciwko silniejszemu – temu, od którego decyzji wszystko teraz zależy. Oświadcza mu dumnie, że nie boi się śmierci, nawet dąży do niej (w. 460–468). Później będzie odchodziła z życia lamentując (w. 806 nn.), ale mimo wszystko w nieugiętym postanowieniu. Kreon wie jednak swoje, nie takie przeciwieństwa pokonywał odkąd zasiadł na tronie. Tłumaczy jej, że każdego da się „złamać”¹⁵, tak jak łamie się żelazo i poskramia dzikie rumaki (w. 473–478), *bo tym nieprzystojna wyniosłość, którzy u innych w niewoli* (w. 478 n.).

W następującej po w. 506 *stychomytii* bohaterowie próbują bronić swoich racji przy użyciu pojęć wartościujących ich stanowiska, ale jest to raczej kłótnia niż rozmowa. Kreon pyta Antygonę, czy nie wstydzi się myśleć inaczej niż obywatele, na co odpowiada mu, że nie zrobiła niczego wstydl-

¹⁴ cf. Nussbaum 1986, 51–82.

¹⁵ Jak mówi jedna z postaci w *Godzinie Antygony* Swinarskiego: *Ta ich pogarda dla ludzi! Nigdy nie uwierzą, że człowiek może się zbuntować.* (za: Srebrny 2004, 118).

wego (w. 510 n.)¹⁶. Scena ta ukazuje konflikt między nimi jako niemożliwy do rozwiązania, sfera braku porozumienia wydaje się nie do pokonania, a zgoda już nieosiągalna¹⁷. Kreon nie docenia tego, że Antygona nie jest taka jak wszyscy. Nie myśli też jak on, co jasno poświadcza jedna z najbardziej znanych jej kwestii, gdy wzruszająco wyraża swoje uczucia względem obu zmarłych: *Współkochać przyszlam* [ἔφθον – „urodziłam się, (by)”], *nie wspólnienawidzić* (w. 523)¹⁸.

Kreon-władca, słysząc to, przeciwstawia się jej już także jako Kreon-mężczyzna, nie przyjmując jej emocjonalnych wyjaśnień i znów sprowadzając sprawę do sporu o władzę: *Jeśli chcesz kochać, kochaj ich w Hadesie. U mnie nie będzie przewodzić kobieta* (w. 524 n.). Wcześniej rzuca jeszcze: *Lecz nie ja mężem, lecz ona by była, gdyby postępek ten jej uszedł płazem* [εἰ ταὐτ' ἀνατεῖ τῆδε κείσεται κράτη] (w. 484 n.). Κράτη, „władza”, „panowanie” – to termin, którego Kreon kilkakrotnie używa opisując swoją własną władzę w Tebach¹⁹ (w. 166, 173; por. w. 60, 738). Mówi zresztą, że nie można naprawdę poznać człowieka, dopóki nie da się mu możliwości rządzenia (w. 175–177). Boi się więc Antygony jako zagrożenia dla swoich rządów i tego, co go jako władcę określa. Jej kobiecość przeciwstawia się mu inaczej niż sądzi – to moralność kobieca mająca na uwadze krzywdę konkretnego człowieka skontrastowana z męskim przestrzeganiem arbitralnych zasad i porządku praw. Trzeba mimo wszystko zaznaczyć, że Kreon nie jest po prostu „postacią negatywną”, podobnie jak Edyp²⁰ ma swoje racje wynikające z rządzenia

¹⁶ cf. Cairns 1993, 219 n.

¹⁷ cf. Goldhill 2000b, 73.

¹⁸ Chodkowski tłumaczy ten wers: *Mam kochać braci, nie ich wrogość dzielić!* – cf. Chodkowski 2004, 54–56; cf. Blundell 1989, 106: *Antigone is the only character in Sophocles who explicitly purports to value philia above hatred*; cf. Knox 1964, 116; Łanowski przywołuje XX-wieczną *Antygonę* Anouilha, której bohaterka tłumaczy: *Ja nie chcę rozumieć. To dobre dla was. Ja tu jestem po coś innego, niż żeby rozumieć. Jestem tu, aby wam powiedzieć nie i aby umrzeć.* (za: Srebrny 2004, 106); cf. *ibid.*, 69; cf. Murray 1897, 244: [...] *like Beatrice Cenci, she “cannot argue: she can only feel”.*

¹⁹ cf. Segal 1981, 183.

²⁰ Zauważano już podobieństwa między nimi – cf. Ehrenberg 1968, 74.

polis, obaj jednak zapominają, że nad *polis* jest Olimp²¹, z czego wynikają ich nieszczęścia.

Gdy Ismena próbuje poprzeć siostrę, Kreon jako pragmatyczny władca wie już swoje – skoro chcą się przeciw niemu buntować, muszą być szalone (w. 561 n.), nikt przy zdrowych zmysłach by się na to nie ważył. Jest z góry wygranym w tym sporze, sprzeciw jest więc irracjonalny, rozum nakazywałby przyjąć konieczność i zamilknąć. Każe więc zabrać je do pałacu, *bo odtąd mają żyć jak niewiasty, nie według swej woli* (w. 578 n.). Kłóci się to z całą naturą Antygony – chór określi ją później jako *αὐτόνομος*, „żyjącą według własnych praw”, „niezależną” (w. 821).

Na określenie buntu Antygony używa się w sztuce charakterystycznego słowa: *ἄπειστέιν*, które można tłumaczyć jako „być nieposłusznym, sprzeciwiać się” (także „nie zawierzać”, „nie dać się przekonać”)²². Kreon i chór określają ją jako jedyną osobę w mieście, która sprzeciwiła się nakazom (w. 381, 656; por. w. 219). Wykazując przeciwną postawę, również przeciwstawnego słowa używa Ismena (w. 67): *πέισσομαι*, „będę posłuszna, usłucham”. Gdy będzie już za późno na odwrócenie biegu wydarzeń, tak samo odpowie Kreon (w. 1099). Jest i inny termin, który zwykle w pewnym momencie słyszy typowy Sofoklejski bohater²³: *εἶκε*, „ustąp”, „ulegnij”, „wycofaj się” – tak zwraca się Hajmon do zapalczego Kreona (w. 718). Tego terminu używa też chór, gdy mówi, że Antygona „nie umie się poddać w obliczu nieszczęść” (w. 472), pokazując tym samym, że rozumie istotę jej buntu²⁴. W pewnym sensie jest typowym bohaterem Sofoklejskim, ale jest też najbardziej nieprzejednanym z nich wszystkich, w swym buncie ani na chwilę, nawet w obliczu śmierci, nie bierze pod uwagę możliwości ustąpienia, poddania się²⁵.

Trzeci *epeisodion* zaczyna się od kolejnej konfrontacji – tym razem Kreona z Hajmonem. Ojciec szybko wyjaśnia, że wymarzeni synowie to dla

²¹ Być może są w tym echa rozdarcia młodej ateńskiej demokracji, w której na rzecz jedności *polis* zostały do pewnego stopnia rozerwane dawne podziały i więzi klanowe – cf. Segal 1981, 184.

²² cf. Knox 1964, 14.

²³ cf. *ibid.*, 16n.

²⁴ cf. Chodkowski 2004, 51.

²⁵ cf. Knox 1964, 67.

niego synowie posłuszni (κατήκοοι), jest pod tym względem typowym tyranem oczekującym poddaństwa we wszystkich sferach, ma też typowy dla ateńskich wyobrażeń temperament tyрана²⁶. Jak tyran porównuje Antygonę do „niewolnika” (w. 479: δοῦλος). Zresztą i jego imię doskonale do niego pasuje – κρέων znaczy „władca”. Sam mówi, że nie ma pełnego poparcia wśród poddanych, narzekając przy tym, że nie chcą oni „uznać jarzma” (w. 289–292), a Hajmon twierdzi, że ludzie się go boją (w. 690 n.). Nie potrafi też oddzielić „racji stanu”, którą w całej sztuce wyraża, od sfery rodzinnej, tak w przypadku Polineksesa i Antygony, jak i Hajmona. *Jeśli wśród rodziny nie będzie ładu, jak obcych poskromić? Bo kto w swym domu potrafi się rządzić, ten sterem państwa pokieruje dobrze...* (w. 659 nn.). Kirkwood pisze, że Kreon ma zawsze usta pełne frazesów, w przeciwieństwie do prostych, bezpośrednich i szczerych wypowiedzi Antygony²⁷. Foley z kolei komentuje wypowiedź Kreona, pisząc²⁸, że sam nieświadomie dyskredytuje siebie jako władcę, mówiąc, że ci, którzy nie są w stanie poradzić sobie z problemami w rodzinie, nie są w stanie kierować państwem. Ateńczycy, tak jak Kreon łączyli postępowanie w rodzinie z umiejętnością doradzania współobywatelom²⁹. Kreon, nie znając umiaru w obu tych sferach, wykracza poza pragmatykę rządzenia, w swojej tyradzie zapędza się i przedstawia własne marzenie o świecie doskonałego posłuszeństwa, całkowitego podporządkowania się władzy, ἡ πειθαρχία (w. 676).

Hajmon próbuje wyjaśnić ojcu, że w przeciwieństwie do niego jest w stanie wybadać wśród ludzi, co sądzą o władcy – otóż boją się go, a litują się nad Antygoną. Powinno to być dla niego pewnym ostrzeżeniem, jednak widzi tu kolejną kwestię „ambicjonalną”. Rzuca tylko: *Więc lud mi wskaże, co ja mam zarządzać?* [H:] *Niemal jak młodzian porywczy przemawiasz.* [K:] *Sobie czy innym gwoli ja tu rządzę?* [H:] *Marne to państwo, co li panu służy.* [K:] *Czyż nie do władcy więc państwo należy?* [H:] *Pięknie byś wtedy rządził... na pustyni.* (w. 734–739). Widać w tej *stychomytii* echo debaty na temat najlepszego ustroju państwa, bardzo popularnej we

²⁶ cf. Lane 1986, 170 n.

²⁷ Kirkwood 1958, 126.

²⁸ Foley 1995, 139.

²⁹ cf. *ibid.*

współczesnych Sofoklesowi, demokratycznych przecież Atenach, a także pytanie, czy władza jest „dla ludu”, czy „nad ludem” (podobnie jak w Eurypidejskich *Błagalnicach* i *Dzieciach Heraklesa*). Kreon przedstawia swoją wizję bez ogródek: *Wybrańcom ludu posłusznym być trzeba* (w. 666); „zarówno w sprawiedliwych, jak i niesprawiedliwych sprawach”, uzupełnia (w. 667). Dla samej Antygony przeciwstawienie jest jasne: *I ci tu wszyscy rzecz by pochwalili, gdyby im trwoga nie zawarła mowy. Ale tyranów los ze wszech miar błogi, wolno im czynić, co zechcą, i mówić* (w. 504–507).

Hajmon nie jest synem, jakiego pragnąłby Kreon – wyraża bowiem swój sprzeciw, chcąc przekonać ojca, że nie ma racji (w. 743 nn.). Ten jednak jest na to zbyt dumny, chce zabić Antygonę w obecności swego syna. Hajmon odpowiada enigmatycznie, że widzą się po raz ostatni, i odchodzi. Później posłaniec obwieści, że popełnił samobójstwo (w. 1175–1177). Ale zanim się to stanie, widzimy, że nawet chór z trudem znosi wyrok (801–803), a Tejrezjasz opowiada o kolejnych znakach zesłanych przez bogów (w. 998 nn.)³⁰. Kreon przekracza wtedy ludzką miarę, co samo w sobie było dla Greków bezbożne, stwierdzając: *I choćby orły Zeusowe porwały trupa i przed tron Zeusowy zaniósły, ja się takiego nie ulękę sromu, grześć nie pozwolę* (w. 1040–1043). Teraz i Tejrezjasz nazywa Kreona tyranem (w. 1056), opowiada się za Antygoną (w. 1072 nn.) i przepowiada bunt całego miasta (w. 1080: ἔχθρα δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις). Antygona wspiera prawo boskie, a bogowie i ich wieszczek opowiadają się za nią³¹. W dramacie Sofoklesa, tego „najpobożniejszego z tragików”, nawet buntownik jest pobożny, a bunt odbywa się nie przeciw bogom, ale w ich imieniu i przy ich poparciu, co zawiera w sobie pewien paradoks, skoro bogowie są potężniejsi od ziemskich władców. Broni też porządku, zamiast przeciw „dawnym porządkom” występować. Skądinąd wiadomo jednak, że sztuka to nie filozofia i jako taka sprzecznością się żywi. Do tego momentu Antygona ma już poparcie swoich bliskich – siostry i kochanka, a także wieszczka, który mówi o sprzeciwie obywateli wobec tyra. Gdy i chór popiera Tejrezjasza, Kreon zaczyna zmieniać zdanie. Nagle staje się pokorny, buta przeradza się w potulną uległość: *Cóż tedy czynić? Mów, pójdę za*

³⁰ cf. Kitto 2003, 125.

³¹ Odnośnie tradycyjnego wizerunku tyra-bezbożnika, cf. Seaford 2003, 96 nn.

radą (w. 1099: περίσομαι) [...] *Ciężkie to, ale każę milczeć sercu; Cofnę się, trudno z koniecznością walczyć* (w. 1105 n.). Znow widać tu ważną różnicę między bohaterami sztuki; Antyгона wie, co jej grozi za pogrzebanie zwłok brata, natomiast Kreon nie przyjmuje do wiadomości, że może go spotkać boska kara – i właśnie z tą świadomością ona mimo wszystko decyduje się na działanie, on, gdy tylko staje się świadomy, wycofuje się i korzy. Ale jest już za późno. Wyzna winy wśród stosu trupów (w. 1261 nn.), a jego żona, zanim przebije się mieczem, zdąży go przekląć (w. 1312 n.).

Teraz wszystko dzieje się bardzo szybko, posłaniec przynosi kolejne wieści – o samobójstwie Antyγονy, która się powiesiła (w. 1221–1223), w czym połączyła się zapewne jej ostateczna niezgoda i strach przed powolną śmiercią, i Hajmona, który widząc to i nie mogąc zabić ojca, sam przebił się mieczem (w. 1175, dosadnie: Αΐμων ὄλωλεν...; w. 1232–1237). *Nieszczęściem dowiódł, że wśród ludzi tłumy największe klęski płyną z nierozumu* [ἄβουλία – nierozwaga, bezmyślność] – dodaje posłaniec (w. 1242 n.).

2.2. Pozostałe tragedie Sofoklesa

Tym samym terminem – ἄβουλία – określi działania Elektry jej siostra, Chrysothemis, opowiadając się za „rozumem” w dialogu do złudzenia przypominającym wymianę argumentów między Antyγονą a Ismeną (*Elektra*, w. 398, 428). W V w. p.n.e., starożytnym wieku Rozumu i „ateńskiego oświecenia”, musiało to być niebagatelne oskarżenie.

Elektra to jednak nie Antyγονa, tragedia jej poświęcona to dramat krwawej zemsty – czynu również spełnianego w imię boga, ale motywowanego nienawiścią, nie miłością, jak było w przypadku działań Antyγονy. Pomimo tego zdaje się, że w zamyśle Sofoklesa sztuka miała być pochwałą boskiej sprawiedliwości i autorytetu Delf³². Jak przed ponad wiekiem napisał Murray³³, [...] *his piety makes him, as the scholiast quaintly puts it* [*Electra, 831], „quite helpless in representing blasphemy”. Elektra,

³² cf. Srebrny 2004, 48, 374 n. (375: *Sofokles okazał się tu bardziej delficki niż same Delfy*), 378, 396.

³³ Murray 1897, 238.

poza tym nieprzekonującym wyrazem wątpliwości (w. 826–831), faktycznie zdaje się wierzyć, że nadejdzie czas owej boskiej sprawiedliwości (w. 453–460), który zresztą w sztuce nastaje wraz z powrotem Orestesa i zabójstwem Klitajmestry i Ajgistosa.

Jednak i tu mamy dwie siostry, dwie różne postawy skonfrontowane ze sobą, choć nie jest to „czarne przeciw białemu”, jak zauważa Kitto³⁴. Chrysothemis próbuje łagodzić zapal Elektry garnącej się do zabójstwa; przyznaje przy tym: *Choć słuszność, wiem to, nie w mojej jest mowie, lecz w twoim sądzie – wolności że pragnę, przeto do władców we wszystkim się nagnę* (w. 338–340). Rozumie ona wolność w sposób dość szczególny, skoro wiąże się ona dla niej z całkowitą podległością – i nie chodzi tu o koncepcję stoicką „psa wleczonego na łańcuchu”³⁵, raczej o zwykły strach, może i konformizm. Elektra, tak jak Antygona gardzi słowami (λόγος), marząc o czynie (ἔργον)³⁶: *Twoja nienawiść li w słowach się iści, w rzeczy przestajesz wśród ojca siepaczy; I choćby miano wszelakie korzyści, z których ty dumna, mnie przynieść w daninie, ja nimi wzgardzę* (357–361; Elektra mówi dosłownie, że „nie ugięłaby się przed nimi” [mordercami ojca], οὐκ ἄν ὑπεικάζοιμι). I podobnie dalej – Chrysothemis żąda od niej, by uległa władcom (τοῖς κρατοῦσι δ’ εἰκαθεῖν), ona zaś zarzeka się, że prędzej zginie mszcząc ojca (w. 396–400). Myśli o zabójstwie (w. 947 nn.); namawiając do pomocy siostrę ma nadzieję, że przysporzy im to sławy (w. 975 nn.), tamta zaś przypomina, że są tylko kobietami i nie mogą wygrać z silniejszym (w. 997 n.) – znów przypomina to rozmowy córek Edypa. W końcu to Orestes dokonuje zemsty, przy gorliwym aplauzie siostry.

Kitto pisze, że *dike* Sofoklesa to nie tyle sprawiedliwość w naszym rozumieniu, co raczej ład świata – zawsze gdy zostaje zachwiany, siły do tego powołane przywracają równowagę³⁷. Dlatego Klitajmestra i Ajgistos giną, Kreon w *Antygonie* ponosi klęskę, a Edyp traci władzę. Ze strony Chryso-

³⁴ Kitto 1958, 10.

³⁵ cf. Reale 1999, 385.

³⁶ cf. *El.* 1039.

³⁷ Kitto 2003, 131, 174, Kitto 1958, 48, 53; Cairns zaznacza, że w tragediach często nie ma jednej *dike*, ale różne *dikai*, między którymi narasta konflikt – cf. Cairns 2005, 308 n.

temis istnieje przyzwolenie na *adikia*, jednak Orestes i Elektra występują w obronie *dike*, ponieważ *adikia* automatycznie rodzi sprzeciw. Dlatego też człowiek nie może wygrać z bogami, którzy nie bronią sprawiedliwości, czego może oczekiwaliby ludzie, a najwyżej owego ustanowionego przez nich samych „ładu”. Juffras z kolei zauważa, że zabójstwo Ajgistosa nosi w sobie także znamiona tyranobójstwa³⁸, a w. 975–985 miały przywoływać ateński kult tyranobójców³⁹. Użycie form *dualis* w w. 977–982 miało z kolei połączyć siostry i wytworzyć dystans między nimi a wszystkimi wokół⁴⁰. Gdy Ajgistos dowiaduje się o rzekomej śmierci Orestesa, istotnie przemawia jak tyran żądający od wszystkich podległości (w. 1458–1463). Również Ajschylos nadał mu cechy tyrana, przez co Orestes mógł w oczach chóru przybrać rolę tyranobójcy-wyzwoliciciela (*Agamemnon*, w. 1612–1618, *Ofiarnice*, w. 859–868, 1044–1047). Burnett twierdzi⁴¹, że Ateńczycy czcili tyranobójców właśnie dlatego, że ich motywy były uczuciowe i prywatne, i chociaż oficjalnie stworzyli opowieść kanonizującą ich jako szlachetną parę, na biesiadach byli opiewani właśnie jako kochankowie. Publiczny kult tyranobójców, noszący, obok upamiętniania postaci i praw Solona, cechy „legandy założycielskiej” ateńskiej demokracji, utrzymywał się długo po zabiciu Hipparcha w 514 r. p.n.e. pomimo tego, że tyran Hippiasz żył i przez kolejnych kilka lat sprawował w Atenach rządy bardziej okrutne niż dotychczas.

Są w tej sztuce jakieś dalekie echa buntu, ale przede wszystkim widzimy zemstę rodową i chęć odzyskania ojcowizny. I nie w tym rzecz, że bunt nie może prowadzić do zabójstwa. O ile Orestes był jeszcze zobligowany do zabicia matki przez wyrocznię, o tyle Elektra działa sama z siebie, przez nikogo nie zachęcana, znajdując w zemście osobliwą przyjemność, gdy krzyczy: *Thij znów, jeśli możesz!* (w. 1415). Pomimo pozornego podobieństwa bohaterki do Antygony i miejsca ich obu w opisywanych sztukach, Elektrze daleko do bycia buntownikiem w określonym wcześniej rozumieniu, jako że przyczyna jej działań wydaje się zbyt małostkowa i nie wykraczająca poza prywatną zemstę.

³⁸ Juffras 1991, 107.

³⁹ *ibid.*, 99.

⁴⁰ *ibid.*, 100.

⁴¹ Burnett 1998, 60.

W *Filoktecie* niewiele jest buntu. Jest co najwyżej „odmowa uczestniczenia” Filokteta w działaniach Hellenów, na którą zresztą mu nie pozwalają (w. 994) – grozi wtedy, że skoczy w przepaść (w. 1002 n.). Jest też problem wstydlivej, okupionej wątpliwościami moralnymi zgody Neoptolemosa na rozkazy Odysa, który każe mu oszukać Filokteta i fałszywie przysięgać. *Śmiało! Uczciwi możemy być później* – mówi najsprytniejszy z Achajów (w. 82), co początkowo nie przekonuje syna Achillesa, który zgadza się dopiero po dalszych namowach (w. 120), ale ostatecznie sumienie nie pozwala mu dłużej kłamać (w. 899 nn., 1227 n.). Jeśli jest w tej sztuce buntownik, to staje się nim podległy Odysowi w wojsku achajskim Neoptolemos, gdy sprzeciwia się kolejnym rozkazom, nie chce więcej postępować wbrew sobie i zamierzając oddać Filoktetowi łuk grozi Odysowi, że sięgnie po miecz, jeśli ten spróbuje mu przeszkodzić (w. 1252 nn.).

Sam Filoktet wypowiada w tej sztuce kwestię znaczącą, w której może Sofokles wyrażał własne rozterki – gdy Neoptolemos mówi mu, że Tersytes prawdopodobnie żyje, odpowiada, że rzeczy podłe (τὰ πανοῦργα) mają się dobrze w tym świecie, gdy sprawiedliwe (τὰ δίκαια) bogowie zsyłają do Hadesu (w. 446 nn.). Podobnie Hyllos w zakończeniu *Trachiniek* oskarża bogów o czyny występne (αἰσχρά). Filokteta nie opuszczają wątpliwości: *Jak to zrozumieć, jak pochwalić, kiedy boski ład chwaląc, bogów za złych uznam?* (w. 451 n.). Być może było to bliskie postawie samego Sofoklesa, który chwaląc ten ład musiał widzieć szczególnie mocno u kresu swojego życia, pod koniec wojny peloponeskiej, że w świecie trudno dopatrzeć się absolutnej sprawiedliwości, i z tą tragiczną świadomością nakazywał czcić bogów po prostu jako władców tego świata⁴², zapewne godząc się z ową „koniecznością” – co nie jest wśród Greków postawą niespotykaną, podobna myśl wydaje się już przyświecać homeryckim bohaterom. Ale zaraz okazuje się, że Filoktet w sytuacji zagrożenia deklaruje wiarę w boską sprawiedliwość i w to, że zostanie pomszczony (w. 1035 nn.). I choć przez całą sztukę na namowy odpowiada kilkukrotnie – „nigdy”⁴³, to ostatecznie jego „niezgoda uczestniczenia” słabnie, gdy przychodzi Herakles każąc mu ruszać pod Troję – kolejne szczęśliwe

⁴² cf. Dodds 1968, 26, Kitto 2003, 174.

⁴³ cf. Knox 1964, 11.

zakończenie tragedii Sofoklejskiej bierze się tu z zaakceptowania przez ludzi i wypełnienia się woli bogów.

Filoktet zresztą, opuszczony przez wszystkich i żyjący od dawna samotnie na wyspie, ma w sobie wiele zgody na świat, gdy tłumaczy: *Nikt inny, myślę, gdyby tylko ujrzał to, com ja przeżył, nie umiałby wytrwać. Ja się musiałem nauczyć zło kochać* (w. 536–538). Podobnie Neoptolemos, próbując go przekonać do pomocy, wyjaśnia: *Ludzie los ofiarowany przez bogów muszą znosić z konieczności* (w. 1316 n.). Zdaje się, że postacie Sofoklesa w ogóle nie buntują się przeciw przeznaczeniu. Także Edypa akcja sztuki umieszcza już w Tebach i choć on i Jokasta kwestionują prawdziwość wyroczni, niewiele mogą zrobić, gdy dowiadują się o jej wypełnieniu; nie przeklinają wtedy bogów ani przeznaczenia.

Ajas z pewnością nie jest buntownikiem *sensu stricto*. Początkowo nie godzi się na niesprawiedliwy jego zdaniem podział łupów, czując się upokorzony. Wygląda zresztą na to, że Ajas nie został ukarany za swoją chciwość, ale za chęć przekroczenia ludzkiej miary i lekceważenie bogów (*Ajas*, w. 131–133, 756 nn., 773–777). Później, gdy widzi efekt swojego szaleństwa – nie chce żyć w hańbie (w. 479 n.), więc decyduje się na śmierć. To właśnie przede wszystkim wstyd wydaje się prowadzić go do samobójstwa (w. 460 nn.). Odchodzi na wybrzeże, zostaje wtedy sam na scenie i rzuca się na własny miecz. Jest też w sztuce sprzeciw Teukrosa wobec Menelaosa zakazującego grzebać ciało zmarłego – i wokół tego konfliktu toczy się akcja drugiej części sztuki. W *Trachinkach* to Dejanira przebija się mieczem, ale chyba trudno widzieć w tym coś innego niż rozpacz, choć piastunka chwali jej dzielność w ostatnich chwilach życia (w. 898–931). Hyllos natomiast musi, niechętnie, zgodzić się na ułożenie stosu pogrzebowego dla wciąż żywego ojca, Heraklesa i poślubienie Jole, według niego odpowiedzialnej za śmierć Dejaniry i cierpienie Heraklesa – trudno tu jednak mówić o „afirmacji”, czy „uległości”, wszystko to dzieje się raczej w sferach pośrednich.

Król Edyp (właściwie *Tyran Edyp*) to kolejna tragedia opowiadająca o starciu się ze sobą światów ludzi i bogów – konflikcie, w którym zawsze wygrywają ci ostatni. To także odpowiedź Sofoklesa na pytanie, czy światem rządzą bogowie i los, czy przypadek⁴⁴. Choć w wcześniejszych wy-

⁴⁴ cf. Kitto 1958, 60.

darzeniach mitu Edyp sprzeciwia się losowi przepowiedzianemu mu przez wyrocznię i ucieka do Teb, to jednak co innego zdawało się interesować Sofoklesa i co innego jest ważne w jego tragedii. Więcej jest w tej sztuce ze strony Edypa dociekania prawdy niż niezgody na los⁴⁵. Nie przystaje na życie w ignorancji, które co chwila (w sumie czterokrotnie) ktoś mu proponuje, swoim dążeniem do wiedzy sam doprowadza do katastrofy⁴⁶. Dopiero gdy wszystkiego już się dowiaduje, a Jokasta popełnia samobójstwo, Edyp wykluwa sobie oczy, by nie widzieć zła (κακὰ), które wyrządził (w. 1268 nn.); mówi, że nie zobaczy już radości w świecie (w. 1334 n.). Tragedia ta zawiera tak jak poprzednie problem władzy – i władcy w relacji z jego poddanymi. Edyp robi się coraz bardziej podejrzliwy, szuka spiskowców, widzi buntowników tam, gdzie w rzeczywistości są ludzie mu życzliwi. Pod koniec sztuki nie jest już tyranem, wychodzi z Teb tak jak do nich przyszedł – jako bezdomny wędrowiec⁴⁷. Błaga⁴⁸ Kreona o pochowanie Jokasty (w. 1446). Jest pogodzony z własnym losem, tak jak później w Kolonos, próbuje jeszcze tylko zadbać o dzieci: *Lecz co mi tam o moją dolę! Niech się toczy jak chce... O dzieci moje idzie mi, Kreonie* (w. 1458 n.). Bogowie i wyrocznia mówili prawdę, zawiódł cały racjonalistyczny wysiłek Edypa i Jokasty, którzy próbowali dowieść krok po kroku, że wyrocznia się myli. Knox twierdzi⁴⁹, że w historii Edypa streszcza się historia ewolucji racjonalizmu w piątowiecznych Atenach, której Sofokles sprzeciwiał się w imię pobożności. To Apollo i wieszczek Tejrezjasz mają rację, a myli się Jokasta, gdy mówi: *I na cóż ma się trwożyć człowiek, jeśli światem przypadek jego rządzi i naprzód nie można nic wiedzieć? Żyć najlepiej, jak się da, z dnia na dzień* (w. 977–979). Sofokles to nie nauczyciel, tylko artysta, ale jeśli jest w tej sztuce przesłanie, jest ono takie: człowiek musi zgodzić się na

⁴⁵ cf. de Romilly 1994, 104.

⁴⁶ cf. Knox 1998, 12, 30 n.

⁴⁷ cf. Lattimore 1968, 43.

⁴⁸ Knox zwraca uwagę, że ἐπισκήπτω jest tym samym słowem, którego użył wcześniej, gdy jako *tyrannos* rozkazał ludowi Teb współpracować przy szukaniu mordercy Lajosa, więc łączy się w nim postawa tyrana i żebraka („I make you responsible and I beg you”) – cf. Knox 1998, 191 n.

⁴⁹ Knox 1998, 47 n., 116. Dodds uważa jednak, że taka alegoria była obca Grekom – cf. Dodds 1968, 27.

swój los i podległość bogom, nie ma szans z nimi wygrać⁵⁰. Jest też i inne – życie ludzkie zawsze zawiera w sobie cierpienie. Cała tragedia grecka podkreśla tę oczywistą i straszną prawdę.

W Kolonos Edyp jest już pogodzony z losem⁵¹, choć wspomnienie dawnych wydarzeń nadal sprawia mu ból – tłumaczy jednak, że nie było w tym jego woli, o wszystkim zdecydowali bogowie (*Edyp w Kolonos*, w. 521 nn.: ἀέκων, ἀθάρπυτον οὐδέην, 964 nn., 997 nn.). Dopiero gdy zjawia się Kreon, wzbiera w nim złość i sprzeciwia się prośbom nowego władcy Teb (w. 784–791), a gdy ten próbuje porwać Antygonę, przeciwstawia się mu Tezeusz, mityczny władca Aten. Sztuka staje się wtedy konfliktem między dwiema *poleis*, a przez to i pochwałą Aten, ich gościnności, odwagi. Antygonę i w tej sztuce ma w sobie coś z buntownika (w. 237–253). Przykład Edypa pokazuje, że bunt jest raczej czymś młodzieńczym, idealistycznym, podczas gdy starość zmierza w stronę akceptacji świata i spokojnego w nim istnienia. W tragediach Sofoklesa, a jeszcze bardziej Eurypidesa widać, że buntują się przede wszystkim młodzi. *Edyp w Kolonos* to także sprzeciw poety wobec czasów, w których widział zbyt wielu sprawnych, ale podłych mówców, którzy zyskiwali wpływ i sławę; jednym z nich jest tu Kreon (w. 794–796). Sztuka kończy się zniknięciem, czyli śmiercią Edypa, który akceptuje ją bez skargi, przyzwany przez boga (w. 1626 nn.). Może i Sofokles żegnał się tą sztuką z życiem, może widać tu echa misteriów, w których uczestniczył, oraz kultu herosów, którego był podobno wyznawcą⁵²? Chór śpiewa pochwałę śmierci jako powrotu do miejsca, skąd człowiek przybył rodząc się (w. 1211 nn.). *W tle najbardziej rozpaczliwego śpiewu myśli greckiej, tej myśli o dwóch twarzach, kryje się niemal zawsze przeciw-śpiew, wieczne słowo Edypa, który ślepy i nieszczęśliwy uzna wszystko za dobre*⁵³.

⁵⁰ cf. O'Brien 1968, 13, Ehrenberg 1968, 78, 80, Dodds 1968, 26, Knox 1998, 48 *et al.*; cf. de Romilly 1994, 101 n.: [...] *A jeśli Sofokles był istotnie bardzo wrażliwy na bezsilność człowieka oraz ironię losu, nigdy nie doszedł do takiego gorzkiego buntu, jaki z tą myślą wiąże nasza współczesność.*

⁵¹ Kitto pisząc o Edypie zauważa: *Ale kiedy jest się powalonym przez los, nie da się go nie zaakceptować; a jeśli nie można się podnieść, należy się poddać* (Kitto 2003, 137). Gdyby jednak zawsze tak było, czy bunt byłby w ogóle możliwy?

⁵² cf. Knox 1964, 54.

⁵³ Camus 2002, 41.

2.3. Dwoje buntowników – porównanie

ἀμηχάνων ἔρας.

– Sofokles, *Antygona*, w. 90

Po przedstawionej analizie obu sztuk widzimy już, że jest między Prometeuszem a Antygoną pewna nić porozumienia, jakiś pierwiastek w ich naturze, który sprawia, że są do siebie podobni, różniąc się zarazem od tych, którzy ich otaczają. Widzimy to zwłaszcza wtedy, gdy oboje na swój sposób mówią „NIE” i nie poddają się, wiedzeni na tortury czy śmierć. To nie przypadek doprowadził ich do punktu, w którym się znaleźli. ἐκὼν ἐκὼν ἡμαρτον (*PV*, w. 266), „zblądziłem świadomie”, mówi o sobie Tytan, a chór w *Antygonie* śpiewa, że bohaterkę sztuki zgubiły jej wrodzone skłonności, αὐτόγνωτος ὀργή (w. 875). W buncie utrzymuje ich upór i nieprzejednanie, te heroiczne cechy, które wydają się wykraczać poza ludzkie μηδὲν ἄγαν. A jednak obie sztuki odwołują się do etosu młodej ateńskiej demokracji, etosu walki z tyranią w imię słabszych. Pope pisze, że w sztukach Ajschylosa i Sofoklesa termin τύραννος jest konsekwentnie używany jako negatywne określenie władcy, βασιλεύς jako pozytywne⁵⁴. I tak edykt Kreona jest opisany jako „tyrański” przez Ismenę (*Ant.*, w. 60), która go nie popiera, a jako „królewski” przez przychylny mu chór (w. 382). Grubą linią podziału kreśli między tymi słowami Ajschylos, u którego Dzeus w *Prometeuszu w okowach* jest zawsze tylko *tyranem* i jest tak określany w znaczeniu silnie pejoratywnym.

Już przed wiekiem Haines zauważył⁵⁵ podobieństwo pomiędzy oboma sztukami skłaniające go do wniosku, że Sofokles pisząc swoją tragedię wzorował się na *Prometeuszu w okowach*. Autor zaznacza, że Kreon z *Antygony* odpowiadałby Dzeusowi, tytułowa bohaterka – Tytanowi. Nazywa bohaterów buntownikami, a ich bunt określa jako usprawiedliwiony ze względu na przesłanki powinności i człowieczeństwa⁵⁶. Autor wylicza dalej podobne konstrukcje leksykalne w obu tragediach. Ale leksyka i treść po-

⁵⁴ Pope 1986, 13 n. (autor podaje także przykłady z innych tragedii).

⁵⁵ Haines 1915, *passim*.

⁵⁶ *ibid.*, 9.

krywają się w nich tylko do pewnego stopnia – w *Antygonie* słowo „bunt” nie pada, w *Prometeuszu w okowach* στάσις dotyczy walk bogów (w. 200), później burzy zesłanej przez Dzeusa (w. 1087). Jednak w obu sztukach powtarza się słownictwo związane z posłuszeństwem i jego brakiem, z władzą tyrańską i niezgodą na nią, co zostało dokładnie omówione wcześniej. Knox w swojej książce również opisuje podobieństwo obu tragedii, pisząc, że Prometeusz przypomina Sofoklejskich bohaterów, czy też „herosów”⁵⁷. Podsumowuje swój wywód, sugerując, że w *Prometeuszu w okowach* Sofokles mógł odnaleźć wzór swoich późniejszych bohaterów, zwłaszcza biorąc pod uwagę komentarz autora *Żywotu Sofoklesa*, który twierdził, że nauczył się on sztuki tragediopisarskiej właśnie od swego poprzednika (παρ’ Αἰσχύλω δὲ τὴν τραγωδίαν ἔμαθε)⁵⁸. Rozważa jednak i tę możliwość, że sztuka została napisana przez Ajschylosa pod koniec jego kariery pod wpływem tragedii Sofoklesa⁵⁹. Nowsze opracowania⁶⁰ umieszczają wystawienie *Prometeusza w okowach* właśnie między 458 a 455 rokiem (w ostatnich latach życia poety), *Antygonę*⁶¹ w 442 lub 441 r. p.n.e. Badacze, którzy nie wierzą w Ajschylojskie autorstwo *Prometeusza w okowach*, umieszczają zwykle datę wystawienia sztuki później, już po *Antygonie* (zdaniem Westa między rokiem 440 a 430⁶²). Oczywiście ze świadomością istnienia setek nie zachowanych do naszych czasów sztuk i mając na uwadze nieprzeciętny talent obu pisarzy, możemy przyjąć również, że byli w stanie swoje dzieła napisać na tyle niezależnie, że nie powinniśmy za wszelką cenę szukać owych powiązań i wzorów.

Knox zestawiając obie tragedie podkreśla podobieństwo techniki dramatycznej – budowania scen, opisów wkładanych w usta postaci, wreszcie odosobnienia i unieruchomienia Prometeusza odwiedzanego przez kolejne osoby na wzór Sofoklejskiego *Filokteta*⁶³. *Porzuć zacięty gniew (PV, w. 315:*

⁵⁷ Knox 1964, 45–50.

⁵⁸ cf. *ibid.*, 47.

⁵⁹ *ibid.*, 49.

⁶⁰ cf. Chodkowski 1994, 289 n., Conacher 1980, 22, Steffen i Batóg 2000, 87, 92.

⁶¹ cf. Chodkowski 2004, 23, 25.

⁶² cf. West 1979, 146–148.

⁶³ Knox 1964, 45–47.

ὡς ἔχεις ὀργὰς ἄφες), mówi Okeanos do Prometeusza; *Nie chcesz się upokorzyć, nie chcesz przed niedolą ustąpić* (w. 320: σὺ δ' οὐδέπω ταπεινὸς οὐδ' εἴκεις κακοῖς). Tych samych słów używa chór, mówiąc o Antygonie (*Ant.*, w. 472: εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς). Oto rada „rozsądnych” i bojaźliwych – ustąp, ulegnij, pochyl głowę przed silniejszym. Słyszą ją nieraz bohaterowie Sofoklesa i odpowiadają zwięźle i zdecydowanie, tak jak odpowiada Prometeusz: ἔασον (*PV*, w. 332), „zostaw [tę sprawę w spokoju]”, „daj spokój”. „Zadbaj o siebie” (w. 374: σεαυτὸν σῶζ'), dodaje z tą samą pogardą, którą Antyгона okazuje siostrze (*Ant.*, w. 538 nn., 555)⁶⁴. Oboje są uparci i dumni, widzą tylko swoje racje, jest w nich coś nieopanowanego. Hermes porównuje Prometeusza do wierzgającego źrebięcia, nie nawykłego jeszcze do jarzma (*PV*, w. 1009 n.: νεοζυγῆς πῶλος); dzikim rumakiem, którego należy poskromić wędzidłem, nazywa Kreon Antygonę (*Ant.*, w. 477 n.: τοὺς θυμουμένους ἵππους). Władcy próbują poskromić ową nieujarzmioną naturę buntowników i poprzez karę uwięzienia nauczyć ich „rozumu”, czyli uległości wobec władzy. W obu sztukach postacie wielokrotnie przekonują bohaterów, by nabrały rozsądku i poddały się woli władców, a gdy nie chcą słuchać, określane są jako bezrozumne, szalone⁶⁵. Prometeusz chwali się, że uczynił ludzi „rozsądnymi”, φρενῶν ἐπηβόλους (*PV*, w. 444), zaś Kreon, używając tego samego terminu, twierdzi, że Antyγονa nie jest przy zdrowych zmysłach (*Ant.*, w. 492: οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν).

W obu sztukach chór na początku deklaruje posłuszeństwo autorytetowi, ale i od pierwszych scen lituje się nad bohaterami, a z dalszym rozwojem sztuki staje się im w końcu przychylny. Jest też w każdej sztuce scena, która ukazuje właściwą naturę konfliktu, gdy okazuje się on nie do rozwiązania, a między antagonistami nie ma szans na porozumienie. W *Prometeuszu w okowach* jest to scena z Okeanosem, w *Antygonie* konfrontacja bohaterki z Kreonem. Bunt rodzi się więc lub umacnia tam, gdzie nie ma możliwości dialogu⁶⁶.

⁶⁴ cf. *ibid.*, 46 n.

⁶⁵ np. *PV* 982, 997, 999 n., 1033–1035, 1038 n., 1054 nn., 1079, *Ant.* 67 n., 95 n., 99, 383, 561 n., 603.

⁶⁶ Za przykład niech posłuży postać ze współczesnej historii. Henryk Wujec, polski działacz opozycji z czasów PRL, organizator studenckiego klubu dyskusyjnego,

Jako główną różnicę między dwoma bohaterami Knox podaje⁶⁷ śmiertelność Antygony, która musi zmierzyć się jeszcze z tym ostatecznym wyzwaniem, jakim jest perspektywa poświęcenia życia w tak młodym wieku dla sprawy, w którą wierzy i której przez całą sztukę broni, i przejście do tej tajemniczej ciemnej otchłani z greckich wyobrażeń, przed którą nawet instynktownie ludzie drżeli. *Jedynie perspektywa śmierci może sprawić, że działanie staje się heroiczne; heroizm i tragiczność to domena i przywilej śmiertelników*⁶⁸.

tak opowiadał o swoich przemyśleniach z czasu, gdy był przesłuchiwany przez Służbę Bezpieczeństwa: *Wtedy zupełnie jasno zdałem sobie sprawę, że w tym systemie z władzą nie ma sensu rozmawiać, i stopniowo zaczął narastać we mnie bunt. (za: Gazeta Wyborcza 09.09.2008, s. 15, „Powiedziałem sobie: dość polityki”)*.

⁶⁷ Knox 1964, 50.

⁶⁸ *ibid.*

ROZDZIAŁ III

Tragedia Eurypidesa



Eurypides, jak się często podkreśla, był pisarzem z epoki „starożytnego oświecenia”, a nauki sofistów wpłynęły na niego silniej, a przynajmniej w inny sposób niż na jego bardziej konserwatywnego rówieśnika, Sofoklesa. Niektórzy twierdzą, że wyrażał pewną dekadencję i kryzys helleńskiej kultury¹. Nowe kategorie myślenia i nowe spojrzenie na człowieka znalazły odbicie w jego tragediach, zarówno w ich warstwie formalnej, jak i ideowej, nazywano go zresztą już w starożytności „filozofem sceny”. Jego bohaterowie są rozdarci², wahający się, poddani działaniu różnych sił znajdujących się w nich samych, z którymi próbują walczyć i którym w końcu muszą ulec. Whitman pisze³, że Eurypides skupiał się na wielu „małych konfliktach”, w których ludzie uczestniczą, podczas gdy Sofokles na największym konflikcie człowieka, który próbuje nadać wartość swojemu życiu.

Między innymi z tych powodów brak u trzeciego i ostatniego z wielkich tragiców piątego wieku jednej wyróżniającej się postaci buntownika, za to sam konflikt staje się u niego bardziej sformalizowanym i powszechnym elementem sztuki. Owym istotnym w jego dziełach elementem formalnym jest *agon*, którego dokładną analizę strukturalną przeprowadził w swojej książce Lloyd⁴. Zresztą i sam bohater sztuki w dotychczasowym rozumie-

¹ cf. Arrowsmith 1968, 28.

² cf. de Romilly 1994, 122.

³ cf. Whitman 1951, 97.

⁴ cf. Lloyd 1992, *passim*.

niu znika; według Arrowsmitha⁵ poza *Oszalałym Heraklesem* (dalej nazywanym również *HF*) nie ma wśród sztuk Eurypidesa żadnej zdominowanej przez jednego bohatera, jak w *Królu Edypie*, czy *Ajasie* Sofoklesa, choć zachowało się więcej tragedii jego autorstwa niż Ajschylosa i Sofoklesa razem wziętych. Do tego nie Sofoklejskie „heroiczne usposobienie” jest w tych sztukach najważniejsze; na co innego pada światło, w jego bohaterach dużo więcej jest rezygnacji⁶, która nie współgra z buntem, potrzebującym jako iskry zapalnej wiary i chęci. Zdaje się jednak, że sam Eurypides był „duszą niepokorną”, podważał obiegowe poglądy swojej epoki⁷ dotyczące wolności i niewolników, „słusznej” wojny, czy roli kobiet w społeczeństwie, o czym będzie mowa w dalszej części tego rozdziału. Murray w swojej przed wiekiem wydanej książce na jego temat pisał⁸, że z jednej strony był dzieckiem pewnej epoki i tradycji, z drugiej buntownikiem przeciwstawiającym się tej tradycji; *a najlepsze tradycje tworzą najlepszych buntowników*, zaznaczał.

Ciekawą postacią, poniekąd „buntownikiem metafizycznym”⁹ mógł być Bellerofont z niezachowanej tragedii noszącej jego imię, w której bohater leąc na Pegazie próbował szturmować Olimp, a także zaprzeczał istnieniu bogów na nim mieszkających. Wyrażał przy tym żal buntownika, który widzi niesprawiedliwość świata – tyranów żyjących w szczęściu i ludzi nieszczęśliwych pomimo ich pobożności (*TrGF* 286).

Gregory pisząc o dramatach Eurypidesa podkreśla związek kontestacji i wolności¹⁰, dowodząc, że jego postaci przedstawione są w pozytywnym świetle, gdy kwestionują pojawiające się w sztukach autorytety, a ich nieposłuszeństwo przeciwstawiane jest relacji między tyranem a niewolnikiem, któremu pozostaje tylko posłuszne wypełnianie oczekiwanej roli. Zresztą niewolnicy pojawiają się w tych dramatach niezwykle często, jest

⁵ Arrowsmith 1968, 20.

⁶ cf. Jaeger 1962, 366 n.

⁷ cf. Vellacott 1975, *passim*, Gregory 2002, *passim*.

⁸ Murray 1913, 14; cf. Arrowsmith 1968, 17.

⁹ cf. Camus 2002, 35.

¹⁰ Gregory 2002, 150 n.

wśród nich wielu „szlachetnych niewolników”¹¹, myślących samodzielnie, nieraz lepszych od panów, którym służą. Zazwyczaj z konieczności wyrażają się oni w spokojnym tonie, ale u części z nich widać potrzebę wolności. Przeważnie nie osiągała ona jednak realizacji; postacie te nie buntują się przeciw samemu stanowi niewoli, nawet jeśli wyrażają swoją niezgodę. W *Helenie* na przykład niewolnik sprzeciwia się panu dla jego dobra i kłóci się z nim o to, co jest słuszne (w. 1629 nn.). W tej samej sztuce mówi się, że wszyscy barbarzyńcy oprócz ich władcy są niewolnikami (w. 276). W *Bakchantkach* sługa pęta Dionizosa, ale mówi mu (w. 441 n.), że robi to na rozkaz Penteusza, wbrew swojej woli, οὐχ ἑκὼν.

3.1. Wojna i zniewolenie

Antropolodzy zaznaczają, że dla Greków wojna była niejako stanem naturalnym, a Ateńczycy w piątym wieku mieli niewiele okresów, w których nie byliby zaangażowani w konflikt zbrojny¹². Eurypides znał wojnę z własnego doświadczenia – nie tylko dlatego, że żył w czasie trwania wojny peloponeskiej, ale też ze względu na służbę wojskową, którą musiał w ciągu życia przez wiele lat odbywać na przeróżnych frontach¹³. Poznał więc i odwagę, i małostkowość, którą ludzie szybciej okazują w sytuacjach skrajnych. W wielu jego tragediach wojna pojawia się jako główny lub poboczny motyw, a autor zwykle podkreśla wtedy nieszczęścia, jakie przynosi ona ludziom. W *Hekabe* niewolnice wojenne, „branki” narzekają na swój los mówiąc, że konieczność zmusza je do uległości i służenia nowym panom (w. 332 n., 345 nn., 1293–1295; por. *Andromacha*, w. 126–134, 186–188, *Trojanki*, w. 614–617, 636–640). Odyseusz, tak jak inni oprawcy z greckiej tragedii, mówi do słabszego przeciwnika: *nie próbuj walczyć, stawiać mi oporu [...] nawet w nieszczęściu mądrze być rozsądnym* (w. 226–228). „Rozsądną” każe też być Talthybios Andromasze (*Trojanki*, w. 726), gdy

¹¹ cf. Gregory 2002, 153 n., 156 nn., Daitz 1971, 222 n., Murray 1913, 135 n., Filonik 2007, 5 n., 8 nn., 18–20.

¹² cf. Berent 2000, 257; cf. Oudemans i Lardinois 1987, 94.

¹³ cf. Murray 1913, 99.

mówi, że jej synka zrzucą z murów Troi, a ona ma to przyjąć spokojnie (w. 725–739); *jeśli w milczeniu poddasz się losowi, to nie zostawisz syna bez pogrzebu i u Achajów znajdziesz więcej serca* (w. 737–739). Kobiecie pozostaje jedynie uległość i rozpacz (w. 774–779).

Polyksena natomiast dochodzi do wniosku, że śmierć jest lepsza niż niewygodny bycie sługą (*Hekabe*, w. 359–371, 378) i sama nazwa: „niewolnica” (por. w. 548–552), nie chce prosić Odysa o życie (w. 342 nn.). Twierdzi, że nieprzyzwyczajeni do niewoli źle ją znoszą i wolą śmierć od „podłego życia” (w. 375–378; por. *Trojanki*, w. 302 n.). Idzie więc na śmierć będąc politycznie niewolnicą (w. 420: *δοῦλη θανοῦμαι, πατρὸς οὐς' ἐλευθέρου*), ale z „wolnymi oczami” (w. 367 n.). Z kolei dosłownie zniewolony strachem, podległy wojsku pomimo tego, że jest wodzem, okazuje się w tej sztuce Agamemnon (w. 854–863), któremu niewolnica Hekabe mówi: *Jeśli się boisz, ulegasz tłumowi – ja cię od takiej obawy wyzwolę* (w. 868 n.), wcześniej rozprawiając o tym, że każdego człowieka coś czyni niewolnikiem, również tłum obywateli (w. 864–867). Inna niewolnica, Polyksena, zwraca się do Odysusza słowami: *nie bój się* (w. 345). Następuje tu nietypowe odwrócenie ról władzy i poddaństwa, uległości, także w scenie, w której Hekabe przypomina Odysuszowi, że niedawno to on był jej niewolnikiem (w. 249; por. w. 396 n.). Obie, tak jak tytułowa bohaterka *Ifigenii w Aulidzie*, doprowadzone do stanu podległości wydają się mieć większą duchową swobodę niż ich politycznie wolni prześladowcy – herosi, wodzowie¹⁴.

Mimo wszystko Hekabe, zanim odważy się mówić, pyta Odysusza o pozwolenie (w. 234–236). Podobnie czynią inni niewolnicy i słudzy pozbawieni obywatelskiej „wolności słowa”, *παρρησία*; widać to niekiedy także w sztukach Sofoklesa (*Ant.*, w. 315; por. *Elektra*, w. 552–557). W *Elektrze* (w. 1049, 1056) i *Bakchantkach* (w. 668 nn.) jest to przyzwolenie na mówienie tego, co się myśli, a udziela go silniejszy słabszemu, w podobnym kontekście pojawia się w *Andromasze* czasownik *ἐλευθεροστομεῖν* (w. 153).

Główna różnica między dwiema kobietami polega na tym, że dla Polykseny wolność jest ważniejsza od życia, natomiast dla Hekabe od życia i wolności ważniejsza jest zemsta (w. 756 n.). Moment wygranej

¹⁴ cf. Daitz 1971, 222.

bezsilnych w tej sztuce, podobnie jak w *Medei* łączy się z ich upadkiem moralnym, a sprzeciw wobec niesprawiedliwości z prywatną zemstą. Segal pisze¹⁵, że w ten sposób kobieca solidarność przeradza się w akt krwawego powstania przeciw patriarchalnej rodzinie (*rebellion* – więc może „buntu”, my jednak zgodnie z ustalonymi przesłankami buntem tego nie nazwiemy), kończy zabójstwem synów i obezwładnieniem króla i ojca. Polymestor, zanim go oślepią, nazywa je „bakchantkami Hadesu” (w. 1077).

Tematem *Ifigenii w Aulidzie* jest ofiara, którą Agamemnon musiał złożyć z własnej córki przed wypłynięciem pod Troję. Oddziały są gotowe do wyruszenia na wojnę, czekają aż wódz dokona rytualnego aktu przebłagania bogini, by uspokoiła morze i pozwoliła odpłynąć okrętom. Agamemnon jest tu taki jak w *Hekabe*, wystraszony, uległy wobec pomruków niechęci we własnym wojsku, kłamliwy. Tchórzostwo czyni go bezradnym (w. 537, 1257–1275); gdy mógłby walczyć o życie własnej córki, użala się nad swym położeniem podpierając się losem i koniecznością (w. 511–514). Również tutaj mówi się o zniewoleniu przez tłum, tym razem sam wódz nazywa rzecz po imieniu (w. 446 nn.; w. 450: ὄχλω δουλεύομεν). Z kolei Achilles, będąc wojownikiem w armii, teoretycznie podległym rozkazom, ma prawo wybrać, których rozkazów chce słuchać, a którym się sprzeciwić (w. 926–931). Możliwość wyboru w tym zakresie jest dla niego równoznaczna z wolnością¹⁶ (w. 930).

Ifigenia długo dojrzewa do decyzji o tym, by ulec rozkazom i pójść do ofiarnego ołtarza. Początkowo boi się i woli żyć (w. 1250–1252), ale w końcu ulega namowom ojca, przekonana, że przysłuży się szlachetnej sprawie i zyska dzięki temu sławę (w. 1383 n., 1446, 1456), co komentatorzy widzą jako Eurypidejską ironię¹⁷. Podkreśla fakt, że idzie do ołtarza z własnej woli, nie chce, by ciągnięto ją za włosy (w. 1458). W tej sztuce to uległość wobec władcy i zgoda na los stają się aktem odwagi¹⁸. Wydaje się, że Eurypides poprzez postać Ifigenii pokazuje, że godność człowieka może przejawiać się nie tylko

¹⁵ Segal 1990, 314.

¹⁶ cf. Gregory 2002, 150.

¹⁷ cf. Vellacott 1975, 222, 252, Garrison 1995, 155 n.

¹⁸ cf. Czerwińska 2005, 843, Borowska 1989, 169 nn.

w buncie przeciw tym, którzy narzucają mu podległy los, ale też w afirmacji tego losu, choć w *Ifigenii w Aulidzie* dzieje się to w okolicznościach, które pozostawiają w nas wiele wątpliwości.

W *Błagalnicach* i *Dzieciach Heraklesa* napisanych w czasie trwania wojny peloponeskiej¹⁹ konflikt zbrojny jest gdzieś w tle, co jakiś czas wspomina się o nim, prowadzą też do niego działania „dobrych władców” broniących słabszych i przeciwstawiających się tym, którzy chcą zrobić im krzywdę (por. *Dzieci Heraklesa*, w. 236 nn., 284–287, 957 n.), co przy okazji staje się doskonałą okazją do pochwały demokratycznych Aten, w domyśle przeciwstawionych Sparcie i jej sprzymierzeńcom. W *Błagalnicach* ich władca, Tezeusz mówi dumnie: *Cały świat byłby na opak, gdyby nam miano wydawać rozkazy!* (w. 520 n.). W jego postaci łączą się cechy demokratycznego „demagoga” i dawnego tyrana (w. 349–353), co mogło być ironicznym komentarzem do władzy Peryklesa²⁰. Sam chwali jednak demokrację, mówiąc, że miastem rządzi lud, który nie ma nad sobą pana (w. 403–408). Herold tebański snuje zaś gorzkie rozważania o wojnie, która sprawia, że wśród ludzi rządzi prawo silniejszego: τὸν ἥσσινα δουλούμεθ', ἄνδρες ἄνδρα καὶ πόλις πόλιν (w. 492 n.).

3.2. Bakchizm i „wyzwolenie”

Bakchantki z wielu względów są sztuką ciekawą i nietypową, a ich interpretacja przysparza filologom licznych trudności. Postawa samego Eurypidesa wobec boga i wobec Penteusza jest na tyle nieoczywista, że już przed wiekiem powstały na ten temat tak odmienne opracowania jak publikacja *Euripides the Rationalist* Verralla i odpowiedź Doddsa pt. *Euripides the Irrationalist*²¹. Wydaje się, że nie ma w tej sztuce buntownika par excellence, ale postaci w niej uczestniczące są dla nas mimo wszystko interesujące. Do Teb przybywa Dionizos wywracający „do góry nogami” porządek polis, czemu próbuje się przeciwstawić rządzący w nich Penteusz.

¹⁹ cf. Łanowski 2005, 46 n.

²⁰ cf. Vellacott 1975, 28.

²¹ cf. Turasiewicz 1994, *passim*, Turasiewicz 1995a, *passim*.

Na pierwszy rzut oka jest lustrzanym odbiciem boga, ale wraz z rozwojem sztuki okazuje się mu w przewrotny sposób coraz bliższy; w pierwotnej wersji mitu Pentheus był przydomkiem Dionizosa²². Obaj są *mniej więcej w tym samym wieku. Pentheus jest bardzo młodym królem, podobnie jak ten rzekomy kapłan jest bardzo młodym bogiem*²³. Penteusz wydaje się zbyt mało bystry i zbyt tragikomiczny na postać wielkiego buntownika, jego motywy momentami zbyt małoduszne. A jednak jest w sztuce określany jako θεομάχος, „walczący z bogiem” (θεομαχῆν w w. 45, 325, 1255) i rzeczywiście usiłuje walczyć z nim i jego wyznawcami już od początku sztuki (w. 226–232). *Każde kolejne zdarzenie, które powinno wzbudzać jego wahania, tym bardziej pogłębia jego nieprzejednany opór*²⁴. Występuje w roli stróża porządku polis, jej bogów i obyczajów²⁵, jako dumny władca chce działać w ich obronie²⁶. Siły są tu jednak nierówne, zresztą, jak pisze Diller²⁷, θεομαχῆν oznacza w dramatach Eurypidesa beznadziejną walkę z nieuniknionym²⁸. Współcześni komentatorzy zaznaczają²⁹ też mitologiczne odniesienia w *Bakchantkach* dotyczące walki bogów podziemnych z olimpijskimi, buntu Dołu przeciw Górze, a chtoniczne pochodzenie Penteusza jest niejednokrotnie podkreślane w sztuce³⁰.

Penteusz posiada cechy typowego tyрана tragediowego, a w związku z tym ma w sobie także załączki bakchizmu³¹, mówiąc przewrotnie – jest poddany „woli mocy”. Jako tyran nie chce wpuścić do miasta potęgi mającej większy od niego wpływ na jego poddanych³². Jest dowódcą armii, ma

²² cf. Kerényi 1997, 72 n.

²³ Vernant 2002, 130.

²⁴ Kitto 2003, 342.

²⁵ W greckim myśleniu często łączyło się to ze sobą – cf. Cohen 1991, 203 nn.

²⁶ cf. Diller 1983, 360 n.

²⁷ *ibid.*, 361.

²⁸ *Ba.* 325, 1255, *IA* 1408; por. *Ba.* 794 n.

²⁹ cf. *ibid.*, 363 n., Segal 1997, 129 n.

³⁰ cf. *Ba.* 537–544, 213, 264 n., 995 n., 1025 n., 1155, 1274, 1314 n.

³¹ cf. Turasiewicz 1995b, 221, 223, Winnington-Ingram 1948, 54, 58, Diller 1983, 363.

³² cf. Diller 1983, 363.

więzienia dla tych, którzy się mu sprzeciwiają; nie zna też stopni pośrednich między byciem panem swoich niewolników a „sługą własnych sług” (w. 803)³³, którzy się go zresztą boją (w. 668–671). *Sofoklesowe postacie nie wyzbywają się właściwych człowiekowi instynktownych skrupułów; tymczasem Penteusz to Ajschylosowy szaleniec, to drugi Agamemnon palący świątynie Troi* – pisze o nim Kitto³⁴. Dionizos zaś jest bogiem budzącym w ludziach szaleństwo (w. 263, 977), będzie miał jak dotrzeć do umysłu władcy. Jedna trzecia sztuki mija bez konfrontacji ich obu. Zanim bóg wkroczy na scenę, wprowadza go zaskakująca mowa żołnierza (w. 434–450) relacjonującego pojmanie kapłana (którym jest sam Dionizos), który z *uśmiechem prosił, ażeby go spętać*; przychodzi pojmany niczym Antygona do Kreona. W rozmowie, która następuje, zaczyna się ambicjonalna próba sił (w. 489 n., 493–496, 505; por. w. 319–321), wychodzi też na jaw fascynacja Penteusza bakchizmem, ale i niemożliwość porozumienia między władcą a „kapłanem”. Penteusz rzekomo przeciwstawia się bogu w imię społeczności (mówi o „Tebach”, w. 503, i „Grekach”, w. 779), ale przede wszystkim przemawia przez niego duma urażonego władcy.

Dionizos ma jednak w Tebach swoich popleczników. Są nimi przede wszystkim dwaj starcy, Kadmos i Tejrezjasz, usiłujący czcić boga tańcem i przez to przedstawieni w sztuce komicznie. Przyjęcie przez nich boga okazuje się wyrachowaną uległością podszytą strachem (w. 199 n.), oportunizm każe uznać nowego boga niezależnie od wiary (w. 333 nn.); tacy są zresztą niemal wszyscy starcy z dramatów Eurypidesa, może z wyjątkiem niewolników. Nie wydają się mieć z Dionizosem zbyt wiele wspólnego, w przeciwieństwie do Penteusza³⁵, który się mu zacięcie przeciwstawia, w swej gwałtowności przypomina menady. I to właśnie instynkty w nim tkwiące zaprowadzą go, bezbronnego, w ręce wrogów.

Dionizos jest w sztuce chwalony jako wynalazca leku, który uwalnia ludzi od smutku, tj. wina (w. 280–283, 772–774)³⁶. Bakchizm to także wy-

³³ cf. Vellacott 1975, 124.

³⁴ Kitto 2003, 343.

³⁵ cf. Winnington-Ingram 1948, 58.

³⁶ cf. Vellacott 1975, 123 n.

zwolenie kobiet³⁷, które mogą uciec ze zdominowanej przez mężczyzn i ich nakazy *polis* do natury, odrzucając cywilizację, w której pełnią podrzędną rolę (w. 1037 n.: *Dionizos, Dionizos, nie Teby, to władza dla mnie!* – odpowiada Lidyjka z chóru). Ich status w sztuce jest szczególny. Określane są jako *źrebce uwolnione z jarzma* (w. 1056: ἐκλιποῦσαι ποικίλ' ὡς πῶλοι ζυγά; por. w. 694: παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες). Było to określenie odnoszące się do dziewczyn gotowych na opuszczenie „ojcowskiego domu”, ale jeszcze nie zamężnych, gdzieś na drodze między dzikością a cywilizacją³⁸. Takie są też w pieśniach chóru bakchantki, czerpiące radość z życia wśród natury, jak sarenki, które uciekły od obławy i cieszą się, że są daleko od ludzi, w gęstwinie lasu (w. 866–876). Ale część bakchantek w sztuce to Tebanki z rodu królewskiego, na które bóg zesłał szał jako karę (w. 32–34), nie dokonały więc żadnego wyboru, w przeciwieństwie do Lidyjek towarzyszących Dionizosowi od początku. Zdaniem Doddsa w sztuce został przedstawiony menadyzm „biały” obok „czarnego”³⁹; obecność tego ostatniego czujemy, gdy chór śpiewa pieśń o krwawej zemście (w. 877–880, 897–900), której w końcu menady dokonują (w. 1084 nn.). W tej wiele mówiącej o wolności sztuce wszyscy oprócz dwóch niewolników wydają się nie rozumieć jej ambiwalentnej natury⁴⁰, tak jak ambiwalentna jest natura boga o przydomkach *Bakchos* i *Lysios*⁴¹, który ją przynosi (por. w. 859–861).

Penteusz dostaje sprzeczne sygnały⁴² (w. 216, 677 nn.) dotyczące bakchantek i chce osobiście odkryć prawdę, a właściwie przyłapać je *in flagranti* (w. 224, 958). Jako przedstawiciel męskiej władzy chce kontrolować swoje poddane i ich obyczaje. Zaprzecza zresztą samemu kultowi Dionizosa, a przynajmniej banalizuje go, mówiąc, że kobiety czczą Afrodytę i urządzają orgie (w. 221–225), zamierza więc ścigać je i uwięzić (w. 226–228, 509–514; por. w. 258 n., 343–346, 352–357). W rezultacie idzie do nich przebrany za kobietę (w. 820–824) i ostatecznie to kobiety go gubią. Ginie

³⁷ cf. Turasiewicz 1994, 483, Kerényi 1997, 116 nn., Vellacott 1975, 124.

³⁸ cf. Segal 1997, 58–60.

³⁹ Dodds 2002, 213; cf. Vellacott 1975, 124 n.

⁴⁰ cf. Vellacott 1975, 223 n.

⁴¹ cf. Dodds 2002, 213 n.

⁴² cf. Gregory 1985, 27.

też, jak każdy θεομάχος⁴³, po prostu dlatego, że jest słabszy od przeciwnika, czego nie chce uznać pomimo wyraźnych znaków (w. 712 n., 769 n.).

W *Bakchantkach* następuje dość niezwykle odwrócenie wyobrażeń w pojmowaniu świata. Odrzucenie Dionizosa, boga szaleństwa, nazywane jest brakiem rozumu (w. 359, 361, 369, 386 nn., 981, 999), a szal bakchiczny – mądrością (w. 195 n., 271, 310 nn., ironicznie w w. 941–948). Mądrość nie bierze się tu z racjonalnego myślenia, ale z akceptacji Dionizosa (w. 395: τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία). Mimo wszystko walka Penteusza z Dionizosem nie jest po prostu konfliktem rozumu z irracjonalną naturą; to nowożytnie ujęcie sprawy, Penteusz nie pasuje do wzoru „racjonalisty”. Kitto pisze, że *„Bakchantki” nie przedstawiają konfliktu między racjonalizmem a wiarą – Penteusz wszak jest za słaby, by stoczyć walkę. Mówią natomiast o potężnej mocy boga, którego odrzucił małoduszny Penteusz, poparł zaś myślący w kategoriach politycznych Kadmos [...] Dionizos to według niego symbol ekstazy i wspólnoty z rozumem bądź nad nim górującej, którą pracowity racjonalista bądź moralista na swą zgubę odrzuca*⁴⁴. Szal bakchiczny w tej sztuce przedstawiony jest jako kara lub nagroda w zależności od tego, czy go ktoś wybiera, czcząc Dionizosa, czy odrzuca, przeciwstawiając się mu. Dionizos żąda od wyznawców całkowitej uległości, a jednak afirmacja boga nie ratuje Kadmosa przed karą „rodową” (w. 1249 n., 1674 nn.), a na akceptacji Bakchosa ostatecznie wychodzą dobrze jedynie Lidyjki z chóru, prawie nie biorące udziału w akcji. Bóg poucza jeszcze doświadczonych już wystarczająco Tebańczyków (w. 1341–1343). Co prawda Agaue korzy się i błaga go wtedy o litość (w. 1344), ale w niezachowanym fragmencie *Bakchantek* miała mówić, że wina jest po stronie Dionizosa, nie jej⁴⁵. Również Lesky pisze: *Konflikt, na którym poeta zbudował akcję swojej sztuki, nie jest możliwy do rozwiązania. Choć bóg triumfuje, to jednak w końcowych słowach Agaue (kobieta nie chce już nigdy więcej widzieć Kitajronu ani przypominać sobie o tyrsie) wybrzmiewają jakieś nuty sprzeciwu Penteusza*⁴⁶.

⁴³ cf. Turasiewicz 1995a, 59.

⁴⁴ Kitto 2003, 345 n.

⁴⁵ cf. Bates 1930, 76.

⁴⁶ Lesky 2006, 578.

Chociaż Penteusz próbuje prowadzić beznadziejną walkę z bogiem w imię pewnego porządku, wydaje się raczej działać kierowany osobistymi ambicjami, jest też zbyt podobny do tego, któremu się sprzeciwia, by mógł uchodzić za buntownika, stopniowo ustępuje zresztą bogu pragnąc zobaczyć bakchiczne obrzędy. Same bakchantki przeciwstawiają się w pewnym stopniu autorytarnej cywilizacji mężczyzn, ale tebańskie menady w sztuce nie podejmują wyborów, wiedzione są szałem zesłanym przez Dionizosa w ramach kary. Z kolei starcy w sztuce okazują postawę całkowitej uległości biorącej się ze strachu i konformizmu, dlatego przyjęcie przez nich boga wydaje się nieszczerze, nie ratuje zresztą Kadmosa przed wygnaniem. Pomimo tego chór menad powtarza w sztuce, że prawdziwa mądrość bierze się z akceptacji boga, czy może sił, które postać Dionizosa tu reprezentuje.

3.3. Kobiety i „siła bezsilnych”

Zauważyliśmy już, że kobiety z dramatów Eurypidesa są zwykle podległe woli i rozkazom mężczyzn, szukają jednak różnych dróg do wolności, osiągając ją niekiedy w sposób, który budzi w nas podziw, innym razem – zgrozę. Słynne przemówienie o losie kobiet „kupujących męża” jako „pana własnego ciała”, od którego później nie mogą odejść, wygłasza Medea (*Medea*, w. 230 nn.). Jazon jest zresztą w tej sztuce przedstawiony jako tyran (w. 119, 348) i jako taki jest w sposób typowy dla attyckiej tragedii krytykowany (w. 119–122). *Mogłaś na ziemi tej żyć i w tym domu, łagodnie znosząc rozkazy możniejszych – za głupie słowa wygnano cię z kraju*, mówi do niej (w. 448–450). Później powie jeszcze, że zachowała się jak „rozsądna kobieta”, skoro ukazała wobec niego uległość (w. 908 nn.). Zresztą na początku faktycznie chce taka być (w. 312–315), później dochodzi jednak do głosu „gniewliwa” część jej natury, θυμός, która po wewnętrznym dialogu z częścią rozumną wygrywa (w. 1078–1080; słynne θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων z w. 1079). Łatwo udaje się jej przekonać chór kobiet do udziału w zemście na tyranie-mężczyźnie⁴⁷. Nie jest to zbrodnia w afekcie, Medea waha się i zastanawia, a jednak wydaje się być do pewnego stopnia

⁴⁷ cf. Arrowsmith 1968, 26.

w „niewoli” namiętności (w. 1056 nn.) i sytuacji, w której się znalazła⁴⁸. Eurypides pokazuje „siły” istniejące w człowieku i kierujące nim, z którymi może próbować walczyć, tak jak walczy z Dionizosem czy Afrodytą, ale z którymi przegrywa i które gubią go niezależnie od tego, czy zamierza je zaakceptować dobrowolnie, czy nie.

Eurypides poświęcił kobietom więcej uwagi w tragediach niż poprzednicy⁴⁹, co częściowo wiąże się z tym, że i ludzkie emocje analizował dogłębniej niż oni. Pokazywał swoje bohaterki na zupełnie nowy sposób. Już w starożytności wywołało to z jednej strony komentarze określające go jako mizoginistę, z drugiej zarzuty o dawanie kobietom zbyt dużej roli w sztukach (wraz z zarzutami o niepotrzebne „pranie brudów”), a różnorodność opinii dotyczących tej kwestii w pewnym stopniu zachowała się do dziś.

Tak wobec Medei, jak i Trojanek za brak uległości przewidziana jest w tych tragediach kara, wyrok wydają silniejsi i mający nad nimi władzę mężczyźni. A jednak w Eurypidejskich dramatach to kobiety są zwykle umysłami kontestującymi rzeczywistość⁵⁰. Andromacha w „tragediach trojańskich” podobnie jak Medea narzeka na los zamężnej kobiety, która ze strachu przed złą opinią siedzi w domu i, żeby zjednać sobie męża, zwykle spokojnie milczy, nawet gdy musi karmić własną piersią jego potomków urodzonych przez inne kobiety (*Trojanki*, w. 647–656, *Andromacha*, w. 222–227; por. *Dzieci Heraklesa*, w. 474 nn., 43 n., 523). Jako „dobra żona”, stawiająca życie męża ponad swoje, musi się też wykazać Alkestis, która pokornie godzi się na pójście do Hadesu zamiast Admeta, choć nie chce umierać (*Alkestis*, w. 170 nn., 259 nn.). Według Agamemnona mąż jest właścicielem żony (*Ifigenia w Aulidzie*, w. 715: κείνω μελήσει ταῦτα, τῷ κекτημένῳ). Nieco inaczej wygląda jednak podział ról w jego własnym małżeństwie; sfrustrowany nieposłuszeństwem Klitajmestry wódz stwierdza (w. 749 n.): *Mądry mężczyzna powinien mieć w domu posłuszną, dobrą żonę – albo żadnej!*, po tym, jak żona daje mu do zrozumienia: *Ty rządz za domem, a ja będę w domu* (w. 740). Klitajmestra nie jest tu więc zupełnie uległa, ma prawo wypowiadać własne sądy. Spotkał ją jednak

⁴⁸ cf. Czerwińska 1999, 143, 173, Dodds 2002, 151.

⁴⁹ cf. Vellacott 1975, 126.

⁵⁰ cf. Dodds 1973, 80: *his thinkers are nearly always women.*

okrutny los, o którym sama opowiada: *Wbrew woli wziąłeś mnie, pojąłeś siłą, męża pierwszego, Tantala, zabiwszy, a dziecko moje zmiądzżyłeś o ziemię gwałtownie od mych piersi oderwane* (w. 1149–1152); *Potem, poświadczysz, pogodzona z losem, w domu dla ciebie byłam bez zarzutu* (w. 1157 n.); *Więc urodziłam ci trzy córki, tego syna. Ty jedną teraz mi zabierasz* (w. 1164 n.).

Eurypides ukazywał na scenie postacie kobiece w sytuacjach tragicznych, w których zwykle muszą one przystać na podległość silniejszym od nich mężczyznom. Szukają nieraz własnych dróg do wolności, również poprzez śmierć, w obliczu której sprzeciw wobec życia w niewoli łączy się w tych tragediach z akceptacją własnego losu.

3.4. Herakles i samobójstwo

Herakles, ten ἥρως θεός o szczególnym⁵¹ statusie w greckiej mitologii i kultcie, pojawia się jako „cierpiący bohater” w dwóch tragediach, Sofoklejskich *Trachinkach* i Eurypidejskim *Oszalałym Heraklesie*, w pozostałych zachowanych sztukach pełni rolę „wybawcy”⁵² (*Prometeusz w okowach*, *Filoktet*, *Alkestis*). Jednak również w *Oszalałym Heraklesie*, w pierwszej części tej podzielonej na dwa główne wątki sztuki, występuje jako wyzwoliciel i tyranobójca, gdy wraca do Teb i rozprawia się z zastanym tam tyranem⁵³, Lykosem (w. 140–142, 251 n., 543).

Kott porównuje go do Prometeusza⁵⁴, podkreślając, że w drugiej części *Oszalałego Heraklesa* heros przywiązany do słupa przypomina Tytana przykutego do skały, a zesłane przez Herę *Iris* i *Lyssa* są odzwierciedleniem sług Dzeusa z *Prometeusza w okowach*, ta pierwsza bezwzględna w swojej roli, ta druga działająca niechętnie i pod przymusem, niczym He-fajstos⁵⁵. Prometeusz cierpi za swoją nadmierną miłość do ludzi, Herakles

⁵¹ cf. Silk 1985, 5.

⁵² cf. *ibid.*, 1, 4.

⁵³ cf. Gregory 1977, 263.

⁵⁴ Kott 1986, 132.

⁵⁵ cf. *ibid.*, cf. Łanowski 2006, 71.

nazywany jest w sztuce dobroczyńcą ludzkości (*HF*, w. 1252). Obaj czują się niewinnie skrzywdzeni przez boga (*HF*, w. 1310). Tak jak Prometeusz, heros nie boi się bogów i niemal „wyzywa niebo” (w. 1240–1243), ale, jak wiele postaci Eurypidesa, jest zagubiony, „miota się”, za chwilę mówi, że nie wierzy w nieprawość bogów i próbuje zachować wyidealizowany ich wizerunek, chociaż sam jest dzieckiem spółdzonym dzięki tego rodzaju „nieprawości” Dzeusa. Yunis pisze⁵⁶, że pod koniec sztuki Herakles odmawia Herze podstawowej zasady wzajemności między ludźmi a bogami, tj. kultu religijnego, pytając: „któż by się modlił do takiej bogini?” (w. 1307 n.: τῶαύτῃ θεῶ τῖς ἄν προσεύχοιτο). Taka bogini, τῶαύτῃ θεός, nie pasuje do wizji boskości, w jaką wierzy bohater (w. 1340 nn.), do zakreślonego w niej prawdziwego boga, ὁρθῶς θεός (w. 1345). Z kolei Garrison pisze⁵⁷, że Herakles, mówiąc o samobójstwie i bogach w w. 1240–1243, chce najpierw zemścić się na mordercy swojej rodziny – sobie samym, a następnie ukarać bogów swoją własną śmiercią.

Jeszcze zanim na scenie pojawi się Herakles, w sztuce kilkakrotnie podkreślana jest konieczność akceptacji przez człowieka własnego losu. Gdy Megara chce uprzedzić wyrok tyrana i popełnić samobójstwo⁵⁸, nie zamierzając „walczyć z koniecznością” (w. 86 nn.; por. w. 282–286, 309–311), starzec Amfitrion odpowiada jej pochwałą życia i nadziei (w. 86–93, 105 n.). W drugiej części sztuki, już po zamordowaniu dzieci w szale zesłanym przez Herę, bohater chce odebrać sobie życie. Do podupadłego na duchu, zrozpaczonego Heraklesa przychodzi dawny towarzysz i przyjaciel, Tezeusz. Przekonuje go, że *człowiek prawdziwie szlachetny dopu- sty boskie znosi bez szemrania* (w. 1227 n.) i że *nikt z ludzi ciosów losu nie uniknie* (w. 1314), każąc mu pozostać przy życiu i pogodzić się z tym, co się stało. Herakles w końcu daje się przekonać, bojąc się posądzenia o „tchórzostwo”, gdyby miał popełnić samobójstwo (w. 1347–1352; por. w. 106) i nie tyle „godzi się” tym samym na los, co raczej „przeciwstawia się” mu, mówiąc: *Kto się nie umie przeciwstawić losom, nie umie stawić czoła zbrojnym wrogom* (w. 1349 n.). Grecki odpowiednik zasady *vivere*

⁵⁶ cf. Yunis 1988, 156 n.

⁵⁷ Garrison 1995, 74.

⁵⁸ cf. Yoshitake 1994, 137.

militare est to παλαίσιμαθ' ἡμῶν ὁ βίος (*Blagalnice*, w. 550) lub μοχθεῖν ἀνάγκη (*TrGF* 37; 701). Mimo wszystko heros dodaje, że czuje się niewolnikiem losu (w. 1357: νῦν δ', ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον).

Wcześniej mówi jeszcze Amfitrionowi, że to jego, nie Dzeusa, uważa za prawdziwego ojca (w. 1264 n.), niejako uznając w ten sposób swoją śmiertelną naturę⁵⁹. Gregory pisze, że gdy pod koniec sztuki odchodzi wsparty na ramieniu Tezeusza, nawet jego postawa współgra z zaakceptowaniem przez niego swojego śmiertelnego losu⁶⁰. Wcześniej stwierdził, że bogowie nie potrzebują niczego (w. 1345 n.), a zatem przyjmując pomoc Tezeusza jeszcze bardziej się od nich oddala. Eurypides po raz kolejny odwraca tradycyjne rozumienie pojęć⁶¹, zaznaczając, że tchórzostwem nie byłoby zbyt nie umiłowanie życia, ale brak odwagi, by dalej żyć, gdy jeszcze *Ajas* Sofoklesa przedstawiał dokładnie odwrotną relację między tymi pojęciami. *Trzeba umieć przyjmować swój los, choćby najcięższy. Trzeba walczyć do końca. Taka jest nauka tej tragedii, którą uważa się za najgłębszy z dramatów Eurypidesa*, pisze Łanowski w komentarzu do własnego przekładu tej sztuki⁶².

Yoshitake w swoim artykule o Heraklesie stwierdza⁶³, że główną przyczyną samobójstw Greków (mężczyzn) był wstyd, natomiast drugą – rozpacz. Garrison z kolei wylicza⁶⁴, że motyw samobójstwa, czy też dobrowolnego poświęcenia życia, faktycznego lub tylko rozważanego, pojawia się łącznie w 13 z 32 zachowanych tragedii. W sztukach Eurypidesa decydują się na nie zazwyczaj osoby młode, myślące „idealistycznie”⁶⁵, przeważnie kobiety, akceptując śmierć w imię wyższego dobra, w które wierzą. Także w dziełach Sofoklesa samobójstwo przedstawiane jest jako czyn szlachetny⁶⁶. Postacie, które rozważają ten krok wyłącznie ze stra-

⁵⁹ cf. Gregory 1977, 272.

⁶⁰ cf. *ibid.*, 274.

⁶¹ cf. de Romilly 2003, 290; cf. Garrison 1995, 76.

⁶² Łanowski 2006, 71.

⁶³ Yoshitake 1994, 138.

⁶⁴ Garrison 1991, 20.

⁶⁵ cf. Melchinger 1973, 66 n., de Romilly 1994, 127.

⁶⁶ cf. Garrison 1991, 21.

chu, ostatecznie się nań nie decydują⁶⁷. Powody tych decyzji są jednak bardzo różne. W *Feniczankach* jest to akt odwagi i poświęcenia Menojkeusa pragnącego ocalić rodzinne Teby. Dla bohaterok *Hekabe* i *Ifigenii w Aulidzie* ważna jest pewna potrzeba zachowania wolności i godności, choć także – jak w większości tragedii – możliwość osiągnięcia sławy. Ich decyzja jest też zaakceptowaniem wojennej „konieczności” bez skargi i rozpacz (przynajmniej w decydującym momencie). W *Alkestis* dochodzi do głosu poczucie obowiązku, o którym była już mowa. Z kolei Euadne w *Błagalnicach* (do pewnego stopnia również Makaria w *Dzieciach Heraklesa*) ma swoje osobiste powody skłaniające ją do poświęcenia życia – chęć osiągnięcia sławy i ucieczki od cierpienia. Garrison uważa⁶⁸, że poświęcenie życia, na które decydują się postacie Eurypidesa, zostało przedstawione tak, by podważyć sensowność owej idei, która okazuje się w części sztuk ofiarą niepotrzebną, w innych podszyta jest egoistycznymi pobudkami.

W *Oszalałym Heraklesie* ukazany został moment „buntu metafizycznego”, gdy Herakles odmawia Herze kultu religijnego i chce niejako „ukarać” bogów własną śmiercią. Mimo wszystko heros, jak wielu innych Eurypidejskich bohaterów, jest w tej sztuce postacią zagubioną, niezdecydowaną. Ostatecznie akceptuje własny los, co w całej tragedii jest „koniecznością” wielokrotnie podkreślaną przez jej bohaterów, a pod koniec sztuki wyrażoną w słowach i postawie Heraklesa, który odchodzi z Teb wsparty na ramieniu Tezeusza. Samo poniechanie samobójstwa zostało tu przedstawione jako akt odwagi, co wiąże się z przewartościowaniem przez Eurypidesa dotychczasowego etosu honorowej śmierci.

⁶⁷ cf. *ibid.*, 33.

⁶⁸ Garrison 1995, 166 n.

3.5. Bogowie i ludzie

Bogowie Eurypidesa, może bardziej niż bogowie homeryccy decydują o losie ludzkim na podstawie zachcianki, są pełni pychy, mściwi, łatwo ich urazić, bezwzględnie żądają, by oddawano im cześć⁶⁹. Nie stoją na straży sprawiedliwości, jakiej oczekiwali ludzie. Stosunek człowieka do tych bogów to relacja słabszego z silniejszym, poddanego i władcy świata. *Bogowie potwierdzają swoje panowanie nad ludźmi doświadczając ich cierpieniami [...] Bezkarność jest cechą bogów. Śmiertelnym nie pozostaje nic innego, jak pogodzić się ze swym losem*, pisze Turasiewicz⁷⁰. Muszą więc służyć bogom po prostu dlatego, że są bogami, jacy by nie byli, jak mówi Orestes: δουλεύομεν θεοῖς, ὅ τι ποτ' εἶσιν οἱ θεοί (*Orestes*, w. 418). Uległość w tym świecie muszą okazać ludzie zarówno wobec bóstw niebiańskich i podziemnych, jak i „wewnętrznych wrogów”. *Nadając ludzkim uczuciom i emocjom postacie boskie, Eurypides zdaje się przestrzegać przed ich siłą, której człowiek, nawet wbrew swej woli, musi ulec* – wyjaśnia Czerwińska⁷¹. W *Hippolicie uwieńczonym* wymaga tej uległości Afrodyta⁷² (w. 5 nn., 443 nn., 1327 nn., *et al.*). A jednak zarówno Hippolit, który się przed boginią miłości i samą miłością broni, jak i Fedra, która jej ulega, kończą równie nieszczęśliwie.

Bohaterowie sztuk Eurypidesa wyrażają swoją niezgodę na niesprawiedliwy ich zdaniem, nie działający według zrozumiałych zasad świat, w którym bogowie nie karzą bezbożników i nie nagradzają pobożnych⁷³, innym razem ufają w ten porządek lub usilnie go poszukują⁷⁴. *Nienasycone pragnienie szczęścia i aż przesadna wrażliwość na punkcie spr-*

⁶⁹ cf. *Alc.* 52–53, *Hipp.* 5–8, 42–50, *Tro.* 82–86, 95–97; cf. *Ba.* 26–42, 1344 n., *Hec.* 957–960.

⁷⁰ Turasiewicz 1995a, 47, 49.

⁷¹ Czerwińska 1999, 259.

⁷² Helena mówi, że Dzeus, choć rządzi innymi bogami, jest jej niewolnikiem (*Tro.* 948–950; cf. *Hipp.* 1268 nn.).

⁷³ cf. *Ion* 436–451, *IT* 380–391, *Ba.* 1346–1348, *Cycl.* 353–355, *TrGF* 286.

⁷⁴ cf. *Hcl.* 387 n., 906–909, *Hipp.* 426–432, *Supp.* 504 n., *Tro.* 884–888, *El.* 583 n., 771, 953–956, *Hec.* 798–805, *IT* 1012–1016, *TrGF* 292.

wiedliwości, właściwe ludziom z dramatów Eurypidesa, nigdzie na tym świecie nie mogą doznać zaspokojenia i nasycenia – pisał w swoim opus magnum Jaeger⁷⁵. Mimo wszystko rezygnacja obecna w jego bohaterach, a może bardziej ogólna grecka wizja świata sprawia, że nie próbują oni walczyć z losem. Częściej podkreślają istnienie „smutnej konieczności”, której muszą się poddać⁷⁶, stwierdzając jak Alkestis: *wi-dać już jakiś bóg tak postanowił* (*Alkestis*, w. 298) lub jak Orestes radząc pogodzić się z porządkiem rzeczy (*Orestes*, w. 1023: στέρξεις τὰ κρανθέντα), nawet wtedy, gdy faktycznie wydają się mieć wolność wyboru.

⁷⁵ Jaeger 1962, 366 n.

⁷⁶ cf. rozdz. 3.4, „Herakles i samobójstwo”; cf. *Supp.* 167, *Alc.* 782 nn., 1077, *Med.* 1017 n., *Hcl.* 615–620, 1016 n., *IT* 104 n., *El.* 890–892, *Hec.* 1295.

Podsumowanie i uwagi końcowe



Staraliśmy się ukazać postacie buntowników w tragedii greckiej skonstrastowane zarówno z tymi, przeciw którym występują, jak i tymi, którzy przyjmują odmienne od nich postawy. Była to również próba opisania owych postaw „afirmacji” i „uległości”, jak je wcześniej zdefiniowaliśmy. Zainteresowanie przedstawionym tematem wydaje się w ostatnich latach, czy raczej już dziesięcioleciach coraz większe. Charles Segal we wstępie do swojej pracy z 1981 r. pisał¹, że zainteresowania naszych czasów obracają się wokół dysonansów i dysharmonii w opisywanym świecie. Możliwe, że nie jest to tylko kwestia mody, a czegoś bardziej immanentnie w nas zawartego, ważnego dla nas na podobnej zasadzie, na jakiej dla starożytnych Ateńczyków istotny był w opisywanych przez nas zagadnieniach nie tylko sam konflikt, ale także przeciwstawienie się tyranowi w imię demokratycznych, czy humanitarnych wartości. Jak już zaznaczyliśmy we wstępie, Grecy nie wytworzyli jednego pojęcia na to, co my w różnych sferach określamy terminem „bunt”, ale mieli wycucie tego, co pod nim dziś rozumiemy. Postacie ich wielkich buntowników stały się inspiracją dla wieków późniejszych, dla Prometeusza Goethego czy Shelleya, dla wielu dwudziestowiecznych Antygon. Rozumieli też tak dla nas dziś ważny związek buntu i wolności, osiąganey przez postacie wyrażające odważnie swoje myśli niezgodne z postanowieniami czy rozkazami autorytetów.

Próbowaliśmy pokazać, że tragedia w postaciach buntowników odnosiła się do historycznych przykładów i związanego z nimi etosu walki z ty-

¹ Segal 1981, VIII.

ranią, niekiedy także do samych tyranobójców. W wielu tragediach pojawia się motyw sprzeciwu wobec władcy lub przywódcy, wyrażany przez kogoś słabszego, ale mającego dość odwagi, tak że budzi uznanie, podziw i sympatię widzów. W omawianych zagadnieniach staraliśmy się przedstawić także grecką leksykę związaną z opisywanymi postawami. Chcieliśmy pokazać, że podstawowe pojęcie na określenie buntu w znaczeniu politycznym, στάσις, niekoniecznie pojawia się w opisywanych przez nas sytuacjach buntu w tragedii, występuje natomiast w innych miejscach, zazwyczaj jako określenie przewrotów czy waśni politycznych². Dużo częściej w tych tragicznych konfliktach padają wypowiedziane jako obelga słowa τύραννος i τυραννίς, gdy mowa o tych, przeciwko którym postacie się buntują, oraz terminy związane z posłuszeństwem i jego brakiem. Na wyrażenie niezgody swojej bohaterki Sofokles używa czasownika ἀπιστεῖν (*Ant.*, w. 219, 381, 656).

Sami buntownicy w tragedii greckiej, tak jak w znanej nam rzeczywistości, nie wypowiadają słów „buntuję się”, a raczej określani są jako niepokorni, uparci, czy nieujarzmieni przez innych, często przez tych, którym się sprzeciwiają. Zresztą buntownicy, tak w tragedii, jak i poza nią, to zwykle ludzie czynu, daleko im do teoretyków buntu, wyrażają więc swoją postawę we własnych słowach – wystarcza im „Daremnie się trudzisz” (*PV*, w. 1001) lub krótkie „Daj spokój”, ἔασον (*PV*, w. 332); gdy ktoś chce ich namówić do uległości, konsekwentnie tym namowom się opierają, są odważni, nie wycofują się, nawet gdy mają cierpieć za swój bunt (*PV*, w. 966 n., *Ant.*, w. 443). Próbowaliśmy ukazać pewne trudności z jednoznacznym określeniem tych postaw w tragediach Eurypidesa, który, jak się zdaje, czemu innemu poświęcał uwagę i nie tworzył postaci nieugiętych bohaterów na wzór Ajschylosa i Sofoklesa, choć przedstawiał swoje postacie jako wrażliwe na tego rodzaju wybory i szukające wśród nich „własnej drogi”. Zauważyliśmy też podobieństwa nie tylko w słowach i postawach, ale także i w strukturze tragedii, w których buntownicy się pojawiają, m.in. sposób budowania scen, występowanie postaci skonstrastowanych z buntownikami, namowy do uległości i słownictwo związane z „rozumem”, „rozsąd-

² cf. Aesch. *PV* 200, *Pers.* 188, 715, *Eum.* 977, *Soph.* *OC* 1234, *Eur. Andr.* 475, *HF* 34, 273, 543, 590; cf. συνπαράσσω w *Soph. Ant.* 1080.

kiem” przeciwstawionym „niekorzystnemu”, „szalonemu” sprzeciwowi bohaterów. W związku z tym uważamy, że bunt był przesłaniem ideowym i elementem strukturalnym niektórych tragedii greckich, świadomie podkreślanym przez ich autorów i zazwyczaj, w granicach nierozwiązywalnego tragicznego konfliktu, poddanym pozytywnej ocenie moralnej, czego próbowaliśmy dowieść w przedstawionej argumentacji.

Bibliografia



Wykaz skrótów:

<i>AC</i>	<i>Acta Classica</i>
<i>AJP</i>	<i>The American Journal of Philology</i>
<i>CP</i>	<i>Classical Philology</i>
<i>CQ</i>	<i>The Classical Quarterly</i>
<i>CR</i>	<i>Classical Review</i>
<i>G&R</i>	<i>Greece and Rome</i>
<i>HSCP</i>	<i>Harvard Studies in Classical Philology</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
<i>TAPA</i>	<i>Transactions of the American Philological Association</i>
<i>TrGF</i>	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta (zob. niżej)</i>
<i>YCS</i>	<i>Yale Classical Studies</i>

Aéliou, R. 1983. *Euripide héritier d'Eschyle*. Paris.

Allen, D.S. 2000. *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*. New Jersey.

Arrowsmith, W. 1968. „Euripides' Theater of Ideas”. [w:] Segal 1968: 13–33.

Bates, W.N. 1930. *Euripides: A Student of Human Nature*. New York.

Berent, M. 2000. „Anthropology and the Classics: War, Violence, and the Stateless Polis”. *CQ* 50: 257–289.

Blundell, M.W. 1989. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge.

Boedeker, D., Raaflaub, K.A. eds. 1998. *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge, MA.

- Borowska, M. 1989. *Le théâtre politique d'Euripide: Problèmes choisis*. Warszawa.
- Bowra, C.M. 1944. *Sophoclean Tragedy*. Oxford.
- Burian, P. 1985. *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*. Durham.
- Burnett, A.P. 1962. „Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' »Ion«”. *CP* 57: 89–103.
- Burkert, W. 1985. *Greek Religion*. Cambridge.
- Burnett, A.P. 1998. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley.
- Cairns, D.L. 1993. *AIDŌS. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford.
- Cairns, D.L. 2005. „Values”. [w:] Gregory 2005: 305–320.
- Camus, A. 2002. *Człowiek zbuntowany*. Warszawa.
- Carter, L.B. 1986. *The Quiet Athenian*. Oxford.
- Chodkowski, R.R. 1994. *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin.
- Chodkowski, R.R., ed. 2004. *Sofokles: Antygona*. Warszawa.
- Cohen, D. 1986. „The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the *Oresteia*”. *G&R* 33: 129–141.
- Cohen, D. 1991. *Law, Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge.
- Conacher, D.J. 1980. *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary Commentary*. Toronto.
- Conraide, R.J. 1981. „Contemporary Politics in Greek Tragedy: a Critical Discussion of Different Approaches”. *AC* 24: 23–35.
- Crane, G. 1989. „Creon and the »Ode to Man« in Sophocles' *Antigone*”. *HSCP* 92: 103–116.
- Cropp, M.J., et al. eds. 1986. *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D.J. Conacher*. Calgary.
- Czerwińska, J. 1999. *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*. Łódź.
- Czerwińska, J. 2005. „Eurypides i jego twórczość dramatyczna oraz mniejsi tragediopisarze”. [w:] Podbielski 2005: 771–876.
- Daitz, S. G. 1971. „Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*”. *Hermes* 99: 217–226.
- Davison, J.A. 1949. „The Date of the *Prometheia*”. *TAPA* 80: 66–93.

- Diller, H. 1983. „Eurpides' Final Phase: The *Bacchae*”. [w:] Segal 1983: 357–369.
- Dodds, E.R., ed. 1963. *Euripides: Bacchae*. Oxford.
- Dodds, E.R. 1968. „On Misunderstanding of the *Oedipus Rex*”. [w:] O'Brien 1968: 17–29.
- Dodds, E.R. 1973. *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford.
- Dodds, E. R. 2002. *Grecy i irracjonalność*. Bydgoszcz.
- Duchemin, J. 1974. *Prométhée, Histoire du Mythe, des ses Origines orientales à ses Incarnations modernes*. Paris.
- Easterling, P.E. 1973. „Presentation of Character in Aeschylus”. *G&R* 20: 3–19.
- Easterling, P.E. 1977. „Character in Sophocles”. *G&R* 24: 121–129.
- Ehrenberg, V. 1968. „Sophoclean Rulers: Oedipus”. [w:] O'Brien 1968: 74–80.
- Euben, J.P., ed. 1986. *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley.
- Farnell, L.R. 1933. „The Paradox of the *Prometheus Vincetus*”. *JHS* 53: 40–50.
- Filonik, J. 2007. *φει. οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος – o wolności w dramatach Eurypidesa*. <http://sirat.fremen.net/eleutheria.pdf>.
- Fisher, N.R.E. 1976. *Social Values in Classical Athens*. London.
- Foley, H. 1995. „Tragedy and Democratic Ideology: The Case of Sophocles' *Antigone*”. [w:] Goff 1995: 131–150.
- Foley, H.P. 1996. „Antigone as Moral Agent”. [w:] Silk 1996: 49–73.
- Gagarin, M. 1976. *Aeschylean Drama*. Berkeley.
- Garrison, E.P. 1991. „Attitudes Toward Suicide in Ancient Greece”. *TAPA* 121: 1–34.
- Garrison, E.P. 1995. *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden.
- Gellie, G.H. 1972. *Sophocles: A Reading*. Netley.
- Goff, B. ed. 1995. *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin.
- Golden, L. 1962. *In Praise of Prometheus*. Chapel Hill.
- Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge.
- Goldhill, S. 2000a. „Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again”. *JHS* 120: 34–56.

- Goldhill, S. 2000b. „Greek Drama and Political Theory”. [w:] Rowe 2000: 60–88.
- Gould, T.F., Herington, C.J., eds. 1977. *Greek Tragedy* (= YCS 25). Cambridge.
- Graves, R. 1974. *Mity greckie*. Warszawa.
- Gregory, J. 1977. „Euripides’ *Heracles*”. YCS 25 (= Gould & Herington 1977): 259–275.
- Gregory, J. 2002. „Euripides as Social Critic”. *G&R* 49: 145–162.
- Gregory, J., ed. 2005. *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA.
- Griffin, J. 1998. „The Social Function of Attic Tragedy”. *CQ* 48: 39–61.
- Griffith, M. 1977. *The Authenticity of the Prometheus Bound*. Cambridge.
- Griffith, M. 2005. „Authority Figures”. [w:] Gregory 2005: 333–351.
- Grossmann, G. 1970. *Promethie und Orestie*. Heidelberg.
- Haines, C.R. 1915. „Note on the Parallelism between the *Prometheus Vinc-tus* of Aeschylus and the *Antigone* of Sophocles”. *CR* 29: 8–10.
- Hamilton, J.D.B. 1991. „Antigone: Kinship, Justice, and the Polis”. [w:] Pozzi & Wickersham 1991: 86–98.
- Havelock, E.A. 1957. *The Liberal Temper in Greek Politics*. London.
- Havelock, E.A. 1968. *Prometheus*. Seattle.
- Herington, C.J. 1964. „Some Evidence for a Late Dating of the *Prometheus Bound*”. *CR* 14: 239–240.
- Hommel, H., ed. 1974. *Wege zu Aischylos*. Darmstadt.
- Jaeger, W. 1962. *Paideia*, t. I. Warszawa.
- Joshel, S.R., Murnaghan, S. eds. 1998. *Women and Slaves in Greco-Roman Culture: Differential Equations*. London.
- Juffras, D.M. 1991. „Sophocles’ *Electra* 973–85 and Tyrannicide”. *TAPA* 121: 99–108.
- Kerényi, K. 1997. *Dionizos: Archetyp życia niezniszczalnego*. Kraków.
- Kerényi, K. 2000. *Misteria Kabirów. Prometeusz*. Warszawa.
- Kirkwood, G.M. 1958. *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca, NY.
- Kitto, H.D.F. 1958. *Sophocles. Dramatist & Philosopher*. London.
- Kitto, H.D.F. 2003. *Tragedia grecka: Studium literackie*. Kraków.
- Knox, B.M.W. 1964. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley.
- Knox, B.M.W. 1998. *Oedipus at Thebes. Sophocles’ Tragic Hero and His Time*. New Haven.

- Kocur, M. 2000. „Polityczna maska Dionizosa”. *Dialog* 1/2000: 141–154.
- Kott, J. 1986. *Zjanie bogów: Szkice o tragedii greckiej*. Kraków.
- Lane, J.W., Lane, A.M. 1986. „The Politics of *Antigone*”. [w:] Euben 1986: 162–182.
- Lattimore, R. 1968. „Oedipus Tyrannus”. [w:] O’Brien 1968: 41–48.
- Lesky, A. 2006. *Tragedia grecka*. Kraków.
- Lloyd, M. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford.
- Lloyd-Jones, H. 2003. „Zeus, Prometheus, and Greek Ethics”. *HSCP* 101: 49–72.
- Loraux, N. 2002. *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*. Ithaca, NY.
- Łanowski, J., ed. 2006. *Eurypides: Tragedie*, t. II. Warszawa.
- Melchinger, S. 1973. *Euripides*. New York.
- Melchinger, S. 1974. *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München.
- Morgan, K.A., ed. 2003. *Popular Tyranny: Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*. Austin, TX.
- Mossman, J. 1995. *Wild Justice: A Study of Euripides’ Hecuba*. Oxford.
- Mossman, J., ed. 2003. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford.
- Murray, G. 1897. *A History of Ancient Greek Literature*. New York.
- Murray, G. 1913. *Euripides and His Age*. Cambridge.
- Murray, O. 2000. „Człowiek i formy życia społecznego”. [w:] Vernant 2000: 261–304.
- Nussbaum, M.C. 1986. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge.
- O’Brien, M.J., ed. 1968. *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ.
- Osborne, R., Hornblower, S., eds. 1994. *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis*. Oxford.
- Oudemans, Th.C.W., Lardinois, A.P.M.H. 1987. *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles’ Antigone*. Leiden.
- Papadopoulou, Th. 2005. *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge.
- Podbielski, H., ed. 2005. *Literatura Grecji starożytnej*, t. I. Lublin.
- Podlecki, A.J. 1966. *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Ann Arbor.

- Pohlenz, M. 1954. *Die Griechische Tragödie*. Göttingen.
- Pope, M. 1986. „The Democratic Character of Aeschylus' Agamemnon”. [w:] Cropp 1986: 13–26.
- Pozzi, D.C., Wickersham, J.M., eds. 1991. *Myth and the Polis*. Ithaca, NY.
- Reale, G. 1999. *Historia filozofii starożytnej*, t. III. Lublin.
- Reinhardt, K. 1979. *Sophocles*. Oxford.
- Rhodes, P.J. 2003. „Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis”. *JHS* 123: 104–119.
- Romilly, J. de. 1961. *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris.
- Romilly, J. de. 1969. „Il pensiero di Euripide sulla tirannia”. *Dioniso* 43: 175–187.
- Romilly, J. de, ed. 1982. *Sophocle*. Vandoeuvres-Genève.
- Romilly, J. de. 1994. *Tragedia grecka*. Warszawa.
- Romilly, J. de. 2003. „The Rejection of Suicide in the *Heracles* of Euripides”. [w:] Mossman 2003: 285–294.
- Rowe, Ch., ed. 2000. *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*. Cambridge.
- Rösler, W. 1980. *Polis und Tragödie: Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung*. Konstanz.
- Saïd, S. 1985. *Sophiste et tyran: le problème du Prométhée enchaîné*. Paris.
- Saïd, S. 2005. „Aeschylean Tragedy”. [w:] Gregory 2005: 215–232.
- Scodel, R. 2005. „Sophoclean Tragedy”. [w:] Gregory 2005: 233–250.
- Scott, W.C. 1987. „The Development of the Chorus in *Prometheus Bound*”. *TAPA* 117: 85–96.
- Seaford, R. 2000. „The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin”. *CQ* 50: 30–44.
- Seaford, R. 2003. „Tragic Tyranny”. [w:] Morgan 2003: 95–115.
- Séchan, L. 1951. *Le Mythe de Prométhée*. Paris.
- Segal, C. 1981. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge, MA.
- Segal, C. 1986. „Greek Tragedy and Society: A Structuralist Perspective”. [w:] Euben 1986: 43–75.
- Segal, C. 1990. „Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides”. *AJP* 111, 3: 304–317.
- Segal, C. 1995. *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge, MA.

- Segal, C. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton.
- Segal, C. 2000. „Słuchacz i widz”. [w:] Vernant 2000: 221–260.
- Segal, E., ed. 1968. *Euripides: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ.
- Segal, E., ed. 1983. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford.
- Silk, M.S. 1985. „Heracles and Greek Tragedy”. *G&R* 32: 1–22.
- Silk, M.S., ed. 1996. *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford.
- Solmsen, F. 1949. *Hesiod and Aeschylus*. Ithaca.
- Sourvinou-Inwood, C. 1989. „Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*”. *JHS* 109: 134–148.
- Srebrny, S., ed. 1954. *Aischylos: Tragedie*. Warszawa.
- Srebrny, S, Łanowski, J., eds. 2004. *Sofokles: Antygona, Król Edyp, Elektra*. Wrocław.
- Ste. Croix, G.E.M. de. 1981. *The Class Struggle in the Ancient Greek World*. Ithaca, NY.
- Steffen, W., Batóg, T. 2000. *Ajschylos: twórca tragedii greckiej*. Warszawa–Poznań.
- Stoessl, F. 1952. „Aeschylus as a Political Thinker”. *AJP* 73: 113–139.
- Strauss, B. 1993. *Fathers and Sons in Athens: Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. Princeton.
- Strauss, L. 2009. *O tyranii*. Kraków.
- Taplin, O. 1972. „Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus”. *HSCP* 76: 57–97.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- Thomson, G. 1956. *Aischylos i Ateny*. Warszawa.
- Todd, O.J. 1925. „The Character of Zeus in Aeschylus' *Prometheus Bound*”. *CQ* 19: 61–67.
- Turasiewicz, R. 1994. „W poszukiwaniu koncepcji ideowej dramatu: „Bakchantki” Eurypidesa”. *Meander* 1994: 475–485.
- Turasiewicz, R. 1995a. „Między pobożnością a bezbożnością. Studium religii w dramacie Eurypidesa”. *Prace Komisji Filologii Klasycznej PAU* 23: 23–61.
- Turasiewicz, R. 1995b. „Opętanie Penteusza: „Bakchantki” Eurypidesa”. *Eos* 83: 217–226.

- Turasiewicz, R. 1998. „The role of Dionysos and the problem of θεομαχία in Euripides' *Bacchae*”. *Classica Cracoviensia* IV: 69–81.
- Yoshitake, S. 1994. „Disgrace, Grief and Other Ills: Herakles' Rejection of Suicide”. *JHS* 114: 135–153.
- Yunis, H. 1988. *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*. Göttingen.
- Vandvik, E. 1943. *The Prometheus of Hesiod and Aeschylus*. Oslo.
- Vellacott, P. 1975. *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. London.
- Vernant, J.-P. 2000. *Człowiek Grecji*. Warszawa.
- Vernant, J.-P. 2002. *Mity greckie, czyli świat, bogowie, ludzie*. Wrocław.
- West, M.L. 1979. „The Prometheus Trilogy”. *JHS* 99: 130–148.
- Whitman, C.H. 1951. *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*. Cambridge, Mass.
- Winnington-Ingram, R.P. 1948. *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*. Cambridge.
- Winnington-Ingram, R.P. 1980. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge.
- Winnington-Ingram, R.P. 1983. *Studies in Aeschylus*. Cambridge.
- Wutrich, T.R. 1995. *Prometheus and Faust: The Promethean Revolt in Drama from Classical Antiquity to Goethe*. Westport, CT.
- Zuntz, G. 1955. *The Political Plays of Euripides*. Manchester.

Wydania tekstów greckich:

- Snell, B., Kannicht, R., Radt, S.L., eds. 1971–2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen.
- Murray, G., ed. 1913. *Euripidis Fabulae*. Oxford.
- Murray, G., ed. 1952. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Oxford.
- Pearson, A.C., ed. 1971. *Sophoclis Fabulae*. Oxford.

Wydania tłumaczeń polskich:

- Łanowski, J., ed. 1975. *Sofokles: Filoktet*. Warszawa.
- Łanowski, J., ed. 1980. *Eurypides: Tragedie*, t. III. Warszawa.
- Łanowski, J., ed. 2005. *Eurypides: Tragedie*, t. I. Warszawa.
- Łanowski, J., ed. 2006. *Eurypides: Tragedie*, t. II. Warszawa.
- Łanowski, J., ed. 2007. *Eurypides: Tragedie*, t. III. Warszawa.
- Łanowski, J., ed. 2007. *Eurypides: Tragedie*, t. IV. Warszawa.
- Morawski, K., Srebrny, S., Łanowski, J., eds. 2004. *Sofokles: Antygona, Król Edyp, Elektra*. Wrocław.
- Morawski, K., Kubiak, Z., eds. 1969. *Sofokles: Tragedie*. Warszawa.
- Srebrny, S., ed. 1954. *Aischylos: Tragedie*. Warszawa.

Streszczenie



Zagadnienie buntu w tragedii greckiej było rozpatrywane przez licznych badaczy przy okazji analizy rozmaitych tematów. Nie poświęcono mu jednak osobnej uwagi w wystarczającym zakresie, nie zawsze też używano w istniejących opracowaniach terminu „bunt”. Powyższa praca jest próbą uzupełnienia tej luki we współczesnej filologii klasycznej.

Autor pracy analizuje w zachowanych tragediach greckich postawy bohaterów, którzy według przyjętej definicji mogą być nazywani buntownikami, a także tych, którym się sprzeciwiają, oraz postaci, które są z nimi w tych sztukach zestawione na zasadzie kontrastu. Poddaje analizie treść tragedii, ze szczególnym uwzględnieniem interakcji osób w nich się pojawiających, a także leksykę z tymi pojęciami i postawami związaną. Autor rozwija też spostrzeżenie sformułowane w dotychczasowych publikacjach, mówiące, że w wielu tragediach jedna lub więcej z głównych postaci decyduje się na radykalny sprzeciw w stosunku do występującego w sztuce autorytetu. Jako najbardziej wyraziste przykłady buntu przedstawiono w pracy *Prometeusza w okowach* Ajschylosa i *Antygonę* Sofoklesa, w których bohaterowie przeciwstawiają się władzy tyranów w imię wartości, w które wierzą. Autor pokazuje również podobieństwa pomiędzy tragediami ukazującymi buntowników, zarówno w sferze leksykalnej, jak i w strukturze opisywanych tragedii.

Najważniejszy wniosek sformułowany na podstawie przedstawionej argumentacji to stwierdzenie, że bunt był przesłaniem ideowym i elementem strukturalnym niektórych tragedii, świadomie podkreślanym przez ich autorów. Ponadto, autor zauważa, że przedstawiając na scenie postacie buntowników tragediopisarze odnosili się do historycznych przykładów tyranii i buntu oraz związanego z nimi ateńskiego etosu walki z tyranią, niekiedy także do samych „tyranobójców”, Harmodiosa i Arystogejtona.

Summary



The issue of rebellion in Greek Tragedy has been investigated by numerous scholars in their analyses of various topics. However, it has not been given full attention and the term “rebellion” has not been used in all of these studies. This thesis attempts to compensate for this deficiency in the contemporary Classical studies.

The author, inspired by ‘The Rebel’ by Albert Camus, seeks to analyse the attitudes of the heroes of the surviving tragedies who may be classified as rebels according to the definition given. He also notices the existence of the term *stasis*, but nonetheless mainly endeavours to describe the characters of the rebels themselves, the attitude of those whom they oppose, and the characters introduced in these plays in contrast to them. Furthermore, he analyses the content of the plays, paying particular attention to the interactions between the characters involved, as well as to the vocabulary related to these notions and attitudes, focusing on rebellion and its opposite, which he argues to be assent or obedience. In addition, the author develops the opinion expressed by other investigators arguing that in many tragedies one or more of the main characters defy the authority appearing in the play. *Prometheus Bound* by Aeschylus and *Antigone* by Sophocles are provided as examples of the most significant acts of rebellion, displayed by their characters when they defy the power of tyrants in the name of their beliefs. The author also tries to describe several major characters from Euripidean plays, though the main focus is on Heracles as the rebel and saviour, and on the problem of interpreting the *Bacchae*. Some minor acts of defiance in other plays are also pointed out, with reference to the tragedies mentioned.

Referring indirectly to a long-lasting discussion concerning the authorship of the *Prometheus Bound*, the author acknowledges within this work the traditional Aeschylean authorship of the play. He stresses the difference between the Hesiodian Prometheus, a trickster and the thief of the heavenly fire, and the Aeschylean Titan, a *philanthropos* who guides the mankind from the state of unconsciousness to self-awareness and civilized life, in which he opposes Zeus, the *tyrannos* of Olympos. The god is called *tyrannos* and a harsh (*trachys*), new ruler more than several times in the play, even by his obedient servants. Prometheus' defiance against the tyranny of Zeus is his essential characteristic, which makes him a fierce rebel, very likely in accordance with the Athenian ethos of defying Persian monarchy and, earlier, the native tyranny of Hippias and Hipparchus. The author further seeks to compare the terms depicting rebels and those whom they oppose, both in tragedy and in other contemporary literature, mainly Aristotle's *Politics* (1314a1–10) and Herodotus' *Histories* (1.119, 3.86, 7.386, 8.118). Titan's reluctance is constantly being emphasised, especially in juxtaposition with Zeus' servants who try to humiliate and humble him both by threats and persuasion. Finally, the author brings up the problem of the lost trilogy and tries to reconstruct the *Prometheia* and the theme of reconciliation of the antagonists, following the existing studies and surviving fragments of the plays.

The author then discusses the works of Sophocles and his main rebel, Antigone. First the structure and the opening scenes of the *Antigone* are described. The main character is explicitly contrasted throughout the play with her sister, Ismene, and an opposition between "rationality" and "madness" is being continually stressed. Antigone is unwavering and proud in her defiance against Creon, just as Prometheus in his rebellion. As to the tyrant himself, his character raises the issues of authority, obedience and justice in the play. Some attention is also given to his conflicts with Antigone, Haemon and Tiresias and the evolution of the chorus in accordance with the divine signs. In the analysis of the vocabulary in the *Antigone*, the role of the terms signifying disobedience (*apistein*) and obedience (*peithesthai*) in particular is emphasised. The author then compares the characters of Electra and Chrysothemis in the *Electra* with Antigone and Ismene in the *Antigone*, examining the structure of the dialogues between them and the terms involved. After mentioning some other plays involv-

ing similar issues, especially *Philoctetes*, the effort to describe Sophocles' world of ideas ends with depicting Oedipus in Colonus as he departs from life in tranquility and full assent.

Furthermore, the author presents some similarities between the tragedies which introduce the two major rebels, both in the vocabulary and the structure of these plays. Both the obstinate characters of protagonists in the *Prometheus Bound* of Aeschylus and the *Antigone* of Sophocles, the vocabulary used to describe them and terms put in their own mouths to reveal their defiance against the tyrants, are being examined. The sheer structure of the plays (scene-building, the content of dialogues and monologues) and the theories about the influence of one upon the other have also been mentioned.

The author has also noticed the lack of heroic individuals as well as plays presenting only one main hero in Euripidean drama (despite *Heracles Furens*), thus the lack of one predominant rebel acting by himself. As Heracles has been singled out from other tragic *personae*, a comparison with Prometheus has been made and his attitude towards fate, Hera and suicide has been extensively discussed. The presence of Bellerophon in surviving Euripidean fragments has been noticed in relation to his rebellion against Olympic gods, both in speech and action. The character of Pentheus in the *Bacchae* and his questionable role as *theomachos* has been brought to attention, as well as numerous minor characters in various plays who speak up their mind in a very independent manner. This has brought the author to the problem of freedom as such, even considered only as an immanent state, and its connection with defiance, as he argues that the characters displaying a sense of freedom were presented in a manner which was meant to emphasise their defiance and glorify it, as Gregory points out in her articles. The role of slaves in Euripidean drama has also been asserted in this chapter, along with the existence of „noble slaves” showing free spirit. The elderly in his plays are mainly obedient, scared and grotesque, like old Cadmus and Tiresias in the *Bacchae*, while the young are idealistic, stubborn and courageous, like Antigone, Haemon, Iphigenia or Menoeceus. The author concludes with some remarks concerning various attitudes of mainly hesitant Euripidean characters towards the order of the world or its absence, as well as divine (in)justice and power.

The terms used in Greek Tragedy by rebels and those describing them rarely state their defiance explicitly. More often epithets such as *tyrannos* and *tyrannis* are used as an insult towards the oppressive rulers whom they describe, accompanied by vocabulary related to submission and disobedience. The rebels themselves express their attitude in their own words – “in vain you trouble me” (*PV* 1001) or brief “leave me alone”, “let it go”, *eason* (*PV* 332 *et al.*) should suffice most of the time. Each time someone tries to persuade them to kneel and be more humble, they consistently and bravely resist and do not retreat even if sufferings follow their obstinacy (*PV* 966 sq., *Ant.* 443).

The main conclusion of this thesis is the statement that, following the arguments given, the rebellion was an important message and structural element of some of the surviving tragedies, which was intentionally emphasised by the poets and, within the boundaries set by the insoluble tragic conflict, presented as morally justified. The author supports the view that, by introducing the characters of rebels, the writers intended to draw the attention of the audience to the historical instances of the rule of tyrants and acts of rebellion against them. In connection with that fact they referred to the particularly Athenian ethos of opposing the tyranny, and sometimes the Tyrannicides themselves, i.e. Harmodius and Aristogeiton.