

# Jadwiga Czerwińska

---

## Incipity : wstępna ekspozycja czasowa dramatu

---

Collectanea Philologica 11, 61-74

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Jadwiga CZERWIŃSKA*  
(Łódź)

## INCIPITY – WSTĘPNA EKSPOZYCJA CZASOWA DRAMATU

### *L'INCIPIT – L'EXPOSITION TEMPORELLE DU DÉBUT DU DRAME*

La question du déclenchement du temps de l'action s'inscrit dans la problématique plus large du temps dans le drame et en constitue un des aspects. Notre réflexion dans le présent article vise à montrer que la présentation des événements et des personnages qui y participent, a pour correspondant le système du temps et de l'espace du drame. Les expositions du début jouent un rôle prépondérant dans la tragédie grecque dans la mesure où elles sont des déterminants du temps et du lieu de l'action. Ces incipits fournissent des informations précises, abondantes en déterminants temporels, par lesquelles le lecteur (le spectateur) peut aisément situer le «point zéro» du drame, le «maintenant» du Stagirite (**t | nân**), par rapport auquel sont eux-mêmes situés les événements d'un passé (**t | prôteron**) et ceux d'un futur (**t | Ūsteron**). Ces informations ont trait non seulement au temps de la scène (donc au temps de l'action) mais aussi au temps hors de scène. Le second peut d'ailleurs maintenir avec le premier une relation de simultanéité ou d'antériorité. L'importance de l'exposition temporelle du début réside donc dans le fait qu'elle régit le temps de toute la tragédie.

### Czas w rozważaniach Arystotelesa

Rozważania Arystotelesa uświadamiają szereg trudności, wiążących się z określaniem czasu, stanowiąc równocześnie próbę skategoryzowania tego fenomenu. Mogą być one bardzo pomocne dla zrozumienia pojęcia czasowości w dramacie.

W IV księdze *Fizyki* Arystoteles, zastanawiając się nad problemem czasu, przytacza najpierw szereg wątpliwości, dotyczących jego istnienia. Stwierdza bowiem, że „pewne rozważania nasuwają podejrzenia, iż czas albo w ogóle nie istnieje, albo jest pojęciem mglistym i niewyraźnym. Bo oto jedna jego część przeminęła i już nie istnieje, podczas gdy inna dopiero będzie i jeszcze jej nie ma” (218a)<sup>1</sup>. Zatrzymując się następnie przy kwestii dokonywania podziału czasu, zwraca uwagę na pojawiające się trudności przy próbie bliższego określe-

---

<sup>1</sup> Arystoteles, *Fizyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył K. Leśniak, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990. Pozostałe cytaty w polskim tłumaczeniu podaję według tego wydania.

nia części czasu: „pewne części czasu są przeszłe, inne zaś przyszłe; żadna z nich nie trwa, chociaż czas jest podzielny: „Teraz” nie jest częścią, bo część jest miarą całości, a całość musi być złożona z części; czas – jak się wydaje – nie składa się z chwil terazniejszych. Nielatwo jest też dostrzec, czy chwila obecna, która jakby oddzielona od przeszłości i przyszłości, jest zawsze jedna i ta sama, czy wciąż inna” (218a).

W dyskursie Stagiryty pojawia się także pojęcie równoczesności (**τὸ ἄμα ἐναι**), a więc kategorii, która podobnie, jak określenie przeszłości (**τὸ πρότερον**), czasu obecnego (**τὸ νῦν**) i przyszłości (**τὸ ὕστερον**), jest niezwykle istotna dla naszych rozważań nad relacjami czasowymi w dramacie. Arystoteles zauważa: **ἔτι ἐν τῷ ἄμα ἐναι κατὰ χρόνον καὶ μᾶλλον πρότερον μᾶλλον ὕστερον τὸ νῦν τὸ αὐτὸ ἐναι κατὰ τὸ νῦν [τὸ] νῦν ἴσθι, ἐν τῷ πρότερον κατὰ τὸ ὕστερον τὸ νῦν τὸ νῦν τὸ ἴσθι, ἄμα ἴσθι τὸ ἐπὶ γενόμενα μῦστον τοῦ γενόμενου τῶν χρόνων, καὶ οὕτως πρότερον οὕτως ὕστερον οὕτως ἴσθι**<sup>2</sup>.

Kolejnym zagadnieniem, którym filozof się zajmuje jest „popularny – jak pisze – pogląd, który utożsamia czas z ruchem i pewnego rodzaju zmianą” (218b). Ustosunkowując się do tego poglądu zauważa, że „zmiana czy ruch każdej rzeczy jest tylko w rzeczy zmieniającej się albo tam, gdzie poruszająca i zmieniająca się rzecz przypadkiem się znajduje. A przecież czas jest obecny wszędzie i we wszystkich wypadkach. Również w przeciwieństwie do czasu zmiana jest szybsza lub wolniejsza; a ‘powoli’ i ‘szybko’ definiuje się za pomocą czasu; ‘szybkie’ jest to, co się prędko porusza w krótkim odstępie czasu, a znów ‘powolne’ jest to, co się pomalu porusza w długim odstępie czasu” (218b). Te rozważania doprowadziły Stagirytę do ponownego zajęcia się kwestią „teraz” (**νῦν**), która łączy się z omawianym problemem ruchu i zmiany: „Gdyby zatem nie było różnych ‘teraz’, lecz byłoby jedno i to samo, nie mógłby istnieć czas; tak samo, gdy jego zmienność uchodzi naszej uwagi, wydaje się, iż nie było czasu pośredniego. I odpowiednio: nie zwracamy uwagi na przepływ czasu w okolicznościach, w których nie odróżniamy żadnej zmiany, a dusza zdaje się trwać w stanie jedności i niepodzielności; gdy natomiast spostrzegamy i odróżniamy, wtedy mówimy, że czas płynie. Okazuje się więc, że czas nie istnieje bez ruchu i bez zmian; ale jest też oczywiste, że czas nie jest ruchem, lecz nie jest niezależny od ruchu (218b–219a). Uzupełniając te spostrzeżenia dodaje: „czas jest właściwie ilością ruchu (**τὸ τῆς φύσεως κίνησις**), podczas gdy ‘teraz’ odpowiada poruszającemu się ciału i jest jakby jednostką ilości (**ἓ μὲν κίνησις**)” (220a).

<sup>2</sup> Arystoteles, *Fizyka*, 218a: „jeżeli równoczesność (**τὸ ἄμα ἐναι**) – tzn. jeżeli coś nie jest ani wcześniej, ani później – znaczy tyle, co ‘być w jednym i tym samym teraz’, wobec tego, jeżeli zarówno to, co jest przedtem, jak i to, co jest potem, są tym samym ‘teraz’, to wypadki, które miały miejsce tysiąc lat temu, byłyby równoczesne z tymi, które rozegrały się dzisiaj i żaden wypadek nie mógłby być ani wcześniejszy, ani późniejszy od innego”.

Ostatnie uwagi Arystotelesa stanowią materiał wyjściowy do rozważań nad miskrosekwencjami oraz rytmami czasowymi w dramacie, ale okazują się również niezwykle ważne przy analizach symultaniczności planów czasowo-przestrzennych.

W dalszej części swoich rozważań Stagiryta zwraca uwagę na jeszcze inne kwestie, związane z czasem, między innymi na ciągłość czasu, będącą jednym z jego atrybutów (220a), zaś w nawiązaniu do podniesionego już wcześniej problemu powiązania czasu i zmian, w nim zachodzących, filozof przytacza najpierw obieguje myśli, które oddają istotę tego zjawiska: „czas wszystko trawi”; „wszystko pod wpływem czasu się starzeje” czy „w miarę wpływu czasu coś ulega zapomnieniu” (221a). Prowadzą go one do następującej konkluzji: „czas jest z natury swej raczej czynnikiem destrukcyjnym, jest bowiem pewną ilością zmian, a zmiana usuwa to, co istnieje” (221b). Na tej podstawie wysuwa wniosek, że „rzeczy wieczne [...] nie istnieją w czasie, albowiem czas ich nie obejmuje, ani też ich istnienie nie jest mierzone czasem” (221b), po czym uzupełnia swoje stwierdzenie, mówiąc: „‘istnieć w czasie’, znaczy tyle, co ‘być mierzonym przez czas’, gdyż czas jest miarą ruchu i spoczynku” (221b).

Z zagadnieniem osi czasu i tzw. „punktu zerowego” w dramacie łączą się dalsze refleksje Stagiryty. Zauważa bowiem, że „‘teraz’ jest spójnią czasu (**sunšceia cr0nou**) [...], łączy bowiem czas przeszły z przyszłym, a jest też granicą czasu (**pšraj cr0nou**): wszak łączy początek przyszłości z końcem przeszłości. [...] czas musi być ograniczony w stosunku do ‘teraz’. Będzie więc określony czas między obecnym ‘teraz’ a przyszłym, inny czas będzie określony między obecnym ‘teraz’ a przeszłym” (222a). W uzupełnieniu tej myśli czytamy: „posługujemy się wyrazami ‘przed’ i ‘po’, odnosząc je do odstępu czasowego od ‘teraz’, a ‘teraz’ jest granicą między przeszłością a przyszłością. A zatem, skoro wszelkie ‘teraz’ (**t | nan**) są w czasie, wobec tego ‘przed’ i ‘po’ będą również w czasie; tam bowiem, gdzie jest ‘teraz’, tam będzie również odległość od ‘teraz’” (223a).

W tym kontekście, a więc w stosunku do „teraz” czyli „punktu zerowego” dramatu, należy rozpatrywać określenia czasowe, omawiane w dalszej części wywodu Arystotelesa, który stwierdza: „Wyraz ‘niedawno’ (**t0 ʒrti**) odnosi się [...] do tej części przeszłości, która jest bliska ‘teraz’. [...] ...natomiast przeciwnie, ‘dawno temu’ (**pɛlai**) oznacza czas odległy. Wyraz ‘nagle’ (**na.fnhj**) odnosi się do takiej sytuacji, która się wytworzyła w czasie nieuchwytnym z powodu swojej krótkości” (222b). Refleksje te są ciekawym materiałem do rozważań na temat czasowości w dramacie, rozumianej jako korelacja pomiędzy poszczególnymi sygnifikantami czasu.

Przytoczone rozważania Arystotelesa stanowią materiał, poszerzający perspektywę badawczą kwestii czasu w dramacie. Mogą być one również istotnym punktem odniesienia do poprowadzenia analiz na temat sposobu wykorzystania oraz prezentacji czasu we wstępnej ekspozycji dramaturgicznej.

## Referencja czasowa w dramacie

W szerokie spektrum zagadnień, związanych z kwestią czasu w dramacie, wpisuje się czasowe usytuowanie akcji. Ten istotny dla dramaturgii element pozwala przybliżyć kontekst czasowy toczących się na scenie wydarzeń: na przykład umieścić je w określonej epoce, w tym również w odniesieniu do znanych z historii bądź mitologii zdarzeń, ale także usytuować akcję dramatu na osi czasowej z wyraźnie rysującą się przeszłością, teraźniejszością i przyszłością.

Należy przy tym zaznaczyć, że „sytuacja w dramacie jest inna niż tam, gdzie czas i przestrzeń, jako elementy świata przedstawionego, przywołuje narrator czy podmiot liryczny. Płaszczyzna opisu została przesunięta do tekstu pobocznego (podanie czasu i miejsca akcji, zakomponowanie sceny, opisu ruchu bohaterów), w tekście głównym zaś występuje jako drugorzędne zazwyczaj informacje w wypowiedziach postaci”<sup>3</sup>. Są one jednak na tyle czytelne, by na ich podstawie widz mógł określić referencję czasową, czyli „**odniesienie akcji do chwili odległej w historii** lub bezpośrednio aktualnej”<sup>4</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że już sam **temat sztuki** przyczynia się do określenia czasu jej trwania. Przykładem może być tragedia Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*, opisująca znaną z mitologii wojnę, w której starli się dwaj synowie Edypa. W tym miejscu możemy przywołać inną tragedię tego samego autora – *Persowie*. Jest ona o tyle nietypowa, że odwołuje się do wydarzeń nie mitologicznych, a historycznych, ponieważ nawiązuje do wojny perskiej i postaci historycznych z nią związanych.

## Incipity

Szczególnie obfity w określenia czasowe jest zwykle **początek dramatu**, ponieważ dzięki informacjom tam zawartym porządkowany jest czas całej sztuki.

W dramacie greckim, już od Ajschylosa, **czas i przestrzeń jako elementy istotne dla usytuowania akcji są przywoływane często przez chór tragedii**. Przykładem może być pieśń Chóru w *Agamemnonie* Ajschylosa:

Oto rok już dziesiąty, jak krzywdy się mszcząc –  
przeciw miastu Priama – Menelaj i z nim  
Agamemnon, królowie, dwu tronów, dwu bereł

<sup>3</sup> W. Próchnicki, *Czas, przestrzeń, literatura: ustalenia i uściślenia*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, tom I, *Dramat*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 175.

<sup>4</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, s. 157.

dzierzyciele w tej ziemi, Atrydzi (sam Zeus  
udarował ich władzą) – od brzegów tych w dal,  
z tysięcznymi Argiwów zastępy, na bój  
popłynęli, na sądy orężne<sup>5</sup>. (w. 39–45)

Onego dnia  
wodzów achajskich dwutromną potęgę,  
zbrojną Hellady  
młódź ku pomszczeniu zniewagi pod Troję  
tłumnie śpiesząc dwa orły na walkę  
wiodły... (w. 106–111)  
Co dalej było – nie wiem... Nic nie śmiem rzec. (w. 256)  
[...]  
Wschodzący dzień prawdę wnet objawi... (w. 263)

„Długie, anapestyczne zdania początku parodosu przypominają wstępną pieśń *Persów*. Jak tam, tak i tu chór niemal celebrytuje odtwarzanie początków wyprawy, która wyruszyła przed dziesięciu laty przeciw Troi”<sup>6</sup>. Informacja, przekazana przez Chór, łączy się z określeniem czasu, jakie znajdujemy w pierwszych słowach tragedii, które wypowiada Strażnik:

Cały rok stróżuję  
jak pies, leżąc na dachu domostwa Atrydów.  
[...]  
Tak i dziś wypatruję ognistego znaku... (w. 2–7)

Z jego relacji, stanowiącej prolog tragedii<sup>7</sup>, dowiadujemy się, że od roku czuwa na dachu pałacu Agamemnona w Argos, starając się dostrzec powracającego spod Troi Agamemnona. A że dziesięć lat upłynęło od wyruszenia wojska na wojnę trojańską – to informacja Chóru (w. 106 nn.) – oznacza zatem, że rok wcześniej w stosunku do chwili obecnej, w której tekst jest wypowiedzany, toczyła się jeszcze wojna trojańska. W momencie rozpoczęcia sztuki strażnik nadal oczekuje na znak (**tõ sũmbolon**) o jej zakończeniu. Moment ten został nazwany przez tragika terminem **ka^ nãn**, a więc pojęciem, używanym przez Arystotelesa na określenie „teraz”, czyli czasu, który sytuuje się pomiędzy

<sup>5</sup> A j s c h y l o s, *Agamemnon*, [w:] A j s c h y l o s, *Tragedie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1954. Pozostałe przywoływane tłumaczenia tragedii Ajschylosa podaję w tym przekładzie.

<sup>6</sup> R. R. C h o d k o w s k i, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 155.

<sup>7</sup> Na temat partii prologowej *Agamemnona* R. R. C h o d k o w s k i (*op. cit.*, s. 149–150) pisze: „Rozpoczynający *Agamemnona* prolog (1–39) stanowi sam w sobie zamkniętą jednostkę kompozycyjną, łączącą się jednak w organiczną całość z resztą utworu oraz sygnalizującą pewne istotne motywy dla *Orestei* jako trylogii. Można wydzielić w nim trzy części odmiennie w tonacji, nastroju i treści. Pierwszą stanowią wiersze 1–21, w których zawarta jest istotna część ekspozycyjna sztuki. Widz dowiaduje się w nich o miejscu akcji: jest nim przestrzeń przed pałacem Atrydów oraz sam pałac, na którego dachu znajduje się strażnik wygłaszający prolog; dalej, o czasie jej rozpoczęcia, to jest jeszcze przed zdobyciem Troi przez wojska achajskie”.

**t; pròteron** – przeszłością, a **t; Òsteron** przyszłością. W ten sposób mamy jasno sprecyzowany czas oraz miejsce, w którym rozgrywać się będzie tragedia.

Na podstawie przytoczonego przykładu można odnotować pewne prawidłowości, wiążące się ze sposobem prezentacji czasu w dramacie. Po pierwsze, że czas jakiegoś zdarzenia jest precyzowany poprzez odniesienie do czasu innego wydarzenia: „Określenia tekstowe czasu nie mają w gruncie rzeczy sensu, kiedy są izolowane: sygnifikant czasowy nie ma sygnifikantu, bo cóż znaczy ‘jest szósta’ albo ‘dziś rano’? Dany sygnifikant czasowy nabiera znaczenia tylko w stosunku do innego”<sup>8</sup>. A zatem stwierdzenie: „cały rok” (w. 2) czy „dziś” (w. 7), czyli określenia czasowe, pojawiające się w wypowiedzi Strażnika, nabierają dopiero właściwego znaczenia po ich skonfrontowaniu z sygnifikantem czasowym w pieśni Chóru: „oto rok już dziesiąty” (w. 106).

Po drugie: za pomocą sygnifikantów czasowych zostaje bliżej sprecyzowany czas wypowiedzania tekstu, w stosunku do którego na „wykresie czasowym” są sytuowane inne fakty. W tym przypadku można mówić o momencie wypowiedzi Strażnika, w stosunku do której mierzona jest odległość w czasie rozpoczęcia i zakończenia wojny trojańskiej. Dla lepszego zobrazowania tej zależności uczeni „sformułowali podstawową kategorię gramatycznej komunikacji czasu, pojęcie czaso-przestrzennego punktu zerowego [...]. Jest to miejsce i moment, w którym tekst jest właśnie wypowiedzany”<sup>9</sup>. W odniesieniu do wspomnianego punktu zero<sup>10</sup> możliwe staje się właściwe zlokalizowanie także jakiegoś innego, pozascenicznego faktu – tu wojny trojańskiej. Punktem zerowym, zgodnie z nomenklaturą przyjętą przez Stagirytę, jest ‘teraz’ (**t; nàn**) jako „granica między przeszłością a przyszłością” (223a). W odniesieniu do odstępu czasu od „teraz” sytuujemy to, co było „przed” i „po” nim. Stwierdza on, że „tam bowiem, gdzie jest ‘teraz’, tam będzie również odległość od ‘teraz’” (223a).

Po trzecie: każdy dramat już w części początkowej zawiera informacje, za pomocą których możliwe jest jego czasowe zlokalizowanie. Funkcję tę mogą pełnić didaskalia bądź wstępna część partii tekstu dialogowego. W przypadku omawianej tragedii były to przytoczone wypowiedzi Strażnika i *parodos* Chóru, dzięki którym został dookreślony czas, przywoływany w dramacie.

Przykład ten jest oczywiście tylko jednym z przypadków, który obrazuje funkcjonowanie **wstępnej ekspozycji czasowej**. Typowym dla Eurypidesa jej wykorzystaniem są stosowane przez niego **prologi**. Wpisują się one w zasadę, sformułowaną przez teoretyków dramatu, zdaniem których „jeżeli analizie strukturalnej zawdzięczamy coś istotnego, jest to na pewno znaczenie, jakie przywiązuje ona do początku, incipitu, od pierwszych znaków, wokół

<sup>8</sup> A. Ubersfeld, *op. cit.*, s. 156.

<sup>9</sup> W. Próchnicki, *op. cit.*, s. 171.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

których organizuje się pozostałe. Początek każdego tekstu teatralnego obfituje we wskazówki dotyczące czasu (wstępne didaskalia i początek dialogu); ekspozycja zakłada określenie czasu, o ile wchodzi w rachubę<sup>11</sup>.

W tragediach Eurypidesa czas, jako istotny zwykle element dramaturgii, jest na ogół precyzyjnie określony. Z reguły jego ekspozycja ma miejsce już w początkowych partiach tekstu, zwłaszcza w prologach jego tragedii. Są one obszernie, dostarczają bogatego materiału, który określa u niego nie tylko czasowość, chronologię opisywanych wydarzeń, ale i zmienione w stosunku do tradycyjnych koligacje bohaterów oraz wyjściową sytuację mitologiczną, co przy częstych modyfikacjach mitów, dokonywanych przez Eurypidesa, ma niezwykle istotne znaczenie. Eurypides wypracowuje zatem nową formę i nowe zastosowanie dla prologów. Poza czasowym usytuowaniem warstwy fabularnej i jej wstępną prezentacją, ważną przy znaczących modyfikacjach mitologicznych w stosunku do istniejącej tradycji, prologi stają się częstokroć także nośnikami zawartej w jego sztukach idei tragicznej.

Analizując prezentację czasu w tragediach Eurypidesa można dostrzec występowanie prawidłowości, które zostały już wyżej przytoczone. Pierwszą z nich jest wspomniana wstępna ekspozycja czasu w prologowej części jego dramatów; następnie: usytuowanie czasowe tzw. „punktu zerowego”, oraz – w stosunku do niego – wszystkich poprzedzających go i mających po nim nastąpić wydarzeń.

Analiza prologu *Fenicjanek* pozwoli na ukazanie wskazanych tu prawidłowości w sposobie prezentacji czasu przez Eurypidesa. W przypadku tej tragedii informacje o czasie, w którym rozgrywa się dramat, prezentuje Jokasta. Wyglaszając prolog, wyraźnie eksponuje sygnifikanty czasowe, na podstawie których można się zorientować, jak został zlokalizowany czasowo „punkt zerowy” tragedii. Dla jego ustalenia możemy odwołać się do wypowiedzi bohaterki, powracającej do minionych, często odległych wydarzeń, by na ich tle usytuować czas akcji. Jokasta rozpoczyna od wezwania do Heliosa, nawiązując równocześnie do najodleglejszej historii Teb:

Heliosie...

[...]

Jakżeś nieszczęsny promień posłał Tebom,

W tym dniu, gdy Kadmos do tej ziemi przybył

Z ziemi Fenicjan, nadmorskiej krainy. (w. 3–6)

Po tych słowach następuje prezentacja wypadków, poprzedzających akcję dramatu. Bohaterka opowiada historię rodu Labdakidów, sytuując na „wykresie” czasu najważniejsze jej wydarzenia: przepowiednię Feba, daną Lajosowi (w. 17–20), narodziny Edypa i jego porzucenie (w. 21–27), tragiczne w skutkach spotkanie Lajosa i Edypa w Fokidzie (w. 32–38): nieświadome ojcobójstwo

<sup>11</sup> A. Ubersfeld, *op. cit.*, s. 157.



(w. 39–44) i kazirodztwo Edypa (w. 53–54), jego samoosłepienie (w. 60–62) i zamknięcie go przez synów w domu (w. 63–65). Jokasta mówi też o przekleństwie ojca, rzuconym na synów, zgodnie z którym Eteokles i Polynejkes „dom podzielą bronią” (w. 68) oraz konflikcie między braćmi o władzę w Tebach (w. 69–80).

Na podstawie informacji, zawartych w mowie Jokasty, dowiadujemy się, że w chwili wygłaszania przez nią prologu, a więc – zgodnie z określeniem Arystotelesa – ‘teraz’ (**t!** **nàn**), u bram Teb stoją już wojska Argejczyków<sup>12</sup>, a ona sama oczekuje przybycia Polynejkesa na rozmowę do miasta w nadziei na polubowne zażegnanie konfliktu między braćmi:

Ja, chcąc zażegnać ten spór, wyjednałam,  
 Że pod przysięgą, zanim za broń chwycą,  
 Syn spotka syna. Przybył – mówi goniec. (w. 81–83)

Ostatnie stwierdzenie Jokasty: „Przybył – mówi goniec” (w. 83), sygnalizuje równocześnie mające nastąpić wydarzenie: pojawienie się w obrębie murów tebańskich Polynejkesa i spotkanie obu braci.

W ten sposób, zawarte w prologu informacje, pozwalają określić jako „punkt zerowy”: moment wygłaszania mowy przez starą królową. Moment ów jest wyraźnie dookreślony przez wstępną ekspozycję czasową, lokując go pomiędzy przybyciem wojsk argejskich a chwilą konfrontacji zbrojnej Teban z Argejczykami. Oznacza to, że wszystkie przywołane wcześniej wydarzenia, posłużyły do ukazania ich wzajemnej korelacji czasowej, a więc potwierdzają zasadę, zgodnie z którą „sygnifikant czasowy nabiera znaczenia tylko w stosunku do innego”<sup>13</sup>.

Dodać tu należy, że przywoływane przy określaniu czasu tragedii wydarzenia, mają dla sztuki niezwykle istotne znaczenie: wprowadzają widza *in medias res* wypadków, mających się rozegrać na scenie. Wstępna ekspozycja czasowa zawiera więc elementy o szczególnym znaczeniu dla dramaturgii całej tragedii.

Innym, zaczerpniętym z tragedii Eurypidesa, przykładem wstępnej ekspozycji czasowej jest prolog *Orestesa*. Czas „punktu zerowego” zostaje tu precy-

<sup>12</sup> Prezentację wojsk argejskich przynosi dalsza część prologowa *Fenicjanek*, następująca po partii Jokasty (w. 88–201). Na scenie pojawia się wówczas Wychowawca z Antygoną. Ich rozmowa przynosi opis oddziałów argejskich, które rozłożyły się pod murami Teb. W ten sposób opisywana scena tejkhoskopii Antyfony staje się nawiązaniem do podobnej prezentacji, jaką znajdujemy w *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa, ale również do słynnego katalogu okrętów w *Iliadzie* Homera. Nasuwa się tu również skojarzenie z opisem wojsk i okrętów, zmieszczonym przez Eurypidesa w *Ifigenii w Aulidzie*, gdzie w scenie *parodos* (w. 164–302) Chór tej tragedii śpiewa: „Przyszłam policzyć okręty / I ujrzeć wspaniałą widok, / Oczy kobiece nasycić / Słodkim jak miód obrazem” (w. 231–234).

<sup>13</sup> A. U b e r s e l d, *op. cit.*, s. 156.

zyjnie określony przez Elektrę, która wprowadza widza w akcję, a równocześnie i czas rozgrywania się dramatu:

Cierpi Orestes nieszczęsny, tu właśnie

Leżący – matki krew go prześladuje

[...]

To już dzień szósty, odkąd po morderstwie

W ogniu się ciało matki oczyściło –

Odkąd pokarmu do ust swych nie przyjął

[...]

A dziś dzień przypada,

W którym głosować ma miasto Argiwów,

Czy nam wypadnie zginąć od kamieni,

[Czy też miecz ostry na karki nam spadnie]. (w. 35–51)

Wiersz 39 przynosi dokładne – w stosunku do chwili obecnej – określenie czasu: >kton d d% t0d' Āmar (w. 39), jaki upłynął od momentu obrzędów pogrzebowych Klitajmestry: "x 0tou sfaga<j qanoàsa m>thr pur^ kaq>gnistai dšmaj (w. 39–40), zabitej przez Orestesa. Informację z wiersza 39 uzupełnia dalsza wypowiedź Elektry, która doprecyzowuje sytuację bieżącą, mówiąc o obecnym dniu: kur...a d' %d' 'mšra (w. 48), mającym decydujący wpływ (kur...a) na ich przyszłe losy: "n Ī dio...sei yĀfon 'Arge...wn p0lij, e,, cr% qane<n nē leus.mJ petrēmati. [A fĒsganon q>xant' "p' aŪcšnoj bale<n.] (w. 49–51).

Podany przykład jasno określa „punkt zerowy” dramatu, sytuując równocześnie względem niego zdarzenia przeszłe i przyszłe, o których informacje także znajdujemy w prologu. Elektra, podobnie jak Jokasta w *Fenicjankach*, wraca do dawnych wydarzeń, związanych z początkami rodu Atrydów, sięgając aż do historii Tantala. Przedstawia także dalsze losy swojej rodziny, które dla akcji sztuki mają szczególne znaczenie. Wspomina o zabójstwie Agamemnona, dokonanym przez Klitajmentrę (w. 25–26) oraz zabiciu Klitajmestry przez Orestesa na polecenie Feba (w. 28–31). Odwołaniem do przyszłości (**t! Osteron**), są ostatnie z cytowanych wersów, w których Elektra rozważa los, jaki przypadnie w udziale jej i bratu na mocy ustawy Argejczyków.

W tym samym prologu raz jeszcze zostaje przywołany „punkt zerowy” – tym razem już nie w odniesieniu do Orestesa, ale Heleny. Dowiadujemy się bowiem, że Helena została przywieziona przez Menelaosa do Argos i w tej chwili przebywa w pałacu: estin d' esw (jest w środku, przebywa wewnątrz – w. 59). Zamiast zwykle używanego terminu **nān**, zastosował tragik w tym przypadku formę czasownikową w indicativie praesentis.

Przybył do kraju z Troi Menelaos

[...]

A tę, co tyłu

Jęków jest przyczyną, Helenę, wiózł nocą,

Żeby jej za dni nie ujrzał ktoś taki,

Kto dzieci stracił w Troi, i nie cisnął  
Kamieniem. Wysłał ją naprzód. Jest teraz  
W środku.... (w. 53–60)

Przytoczone tu wypowiedzi przynoszą informacje, które pozwalają nakreślić nie tylko przebieg czasu czy następstwo wydarzeń. Stają się też nośnikami danych o czasie pozascenicznym, który może być czasem równoczesnym lub uprzednim<sup>14</sup>. Jednak najistotniejsza funkcja, jaką mają one do spełnienia, ujawnia się w dalszym kreowaniu akcji dramatycznej. Określeniom czasu towarzyszą bowiem informacje o sytuacji bohaterów, która ulega dynamizacji w przebiegu tragedii, stymulując ich działania. Dlatego wstępnej ekspozycji czasowej i łączącym się z nią opisom sytuacji przypada tak istotna rola w dramaturgii utworów scenicznych.

### Antytetyczność losów – aspekt czasowy

Występujące we wstępnej prezentacji tekstu dramatu określenia czasowe (formy przysłówkowe, czasownikowe i tym podobne) pozwalają na odczytywanie specyficznego funkcjonowania czasu. Przy jego interpretacji pomocne są zwłaszcza szczegółowe analizy form czasowych używanych w dramacie czasowników, którym towarzyszyć mogą jeszcze inne określenia czasu (jutro, teraz, dziś, natychmiast, dawniej itd.). Dostarczają one bogatego materiału, pozwalającego określać nie tylko przeszłość, teraźniejszość czy przyszłość, ale i ich szczególne znaczenia w tekście. W ten sposób wyrazić można antytetyczność losów bohaterów czy ironię tragiczną.

W przypadku antytetyczności losów poruszamy się po skali czasowej: dawniej – teraz – w przyszłości. Czynnione w tym kontekście porównania ukazują tragiczne położenie postaci dramatu, uwikłanej w przywoływane przez nią wydarzenia, które obrazują tragiczną odmianę jej losu. Z taką sytuacją spotykamy się w prologu Eurypidesowej tragedii *Andromacha* (w. 5–6):

zh|wtŃj en ge tŃ pr`n 'AndromEch crŃnJ,  
nàn d', eł tij ¥llh, dustucestEth gun»

W przytoczonych wersach protagonistka dramatu wspominając najpierw swoje wcześniejsze szczęśliwe życie, mówi o sobie: zh|wtŃj en ge tŃ pr`n 'AndromEch crŃnJ („Niegdyś zazdrości godna Andromacha” w. 5). W wierszu tym wyraźnie zostaje wydobyty aspekt czasowy poprzez określenie: en ge tŃ pr`n crŃnJ. Przymiotnik: zh|wtŃj, odnoszący się do samej bohaterki, informuje nas równocześnie o jej ówczesnej kondycji, kiedy była uznawana za szczęśliwą, wzbudzającą zazdrość. Dla silniejszego wydobywania odmiany jej losu

<sup>14</sup> A. Ubersfeld, *op. cit.*, s. 154–155.

Eurypides już w wierszu następnym pisze: **nàn d', eł tij ¥llh, dustucest£th gun»** (w. 6). To zaledwie dwuwierszowe zestawienie pozwala odczytać całkowitą zmianę, jaka nastąpiła w życiu protagonistki, która teraz: **nàn**, samą siebie nazywa **dustucest£th** – najnieszczęśliwszą.

Podany przykład pokazuje właściwe dla antytetyczności zestawienie przeciwstawnych określeń. Antytetyczność, operująca kontrastem: dawniej – teraz; szczęście – nieszczęście, tutaj sprowadza się do skonstruowania pojęć, określających czas: **en ge tũ pr`n crõnJ** – **nàn d'** oraz stan bohaterki: **zh|wtõj** – **dustucest£th**. Antytetyczność jej losów ukazana jest zatem w dwu wzajemnie skorelowanych aspektach.

### Imiona postaci

Na marginesie rozważań, dotyczących prologów i zawartych w nich wstępnych ekspozycjach czasowych można jeszcze dodać, że informacje, pojawiające się w incipicie, przynoszą również inne wskazówki, które okazują się pomocne przy bliższym określeniu czasu. W przypadku tragedii greckiej są to oczywiście odniesienia do czasów mitologicznych. Należą do nich między innymi **imiona postaci<sup>15</sup>, jak również wzmianki o wydarzeniach z nimi związanych, które pozwalają na czasowe usytuowanie dramatu**, stanowiąc jeden z sygnifikantów czasowych.

Na temat postaci jako nośnika informacji o czasie, treści i przebiegu tragedii znajdujemy nieco złośliwą uwagę, poczynioną przez poetę Antyfanesa. Porównując mało kreatywną twórczość tragediopisarzy z utworami komediowymi, stwierdza, że wystarczy wymienić imię bohatera tragedii, by widzowie znali już całą resztę (**t¥ll a p£nt' £sasin**)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> A. Ubersfeld, (*op. cit.*, s. 157): „Didaskalia określają pewien moment historii za pomocą szeregu wskazówek – **imion postaci** (znanych z historii [lub z mitologii] [...]), podają epokę lub datę”.

<sup>16</sup> Antyfanesa, *Pojesis*, w tłumaczeniu J. Łanowskiego, zamieszczonym, [w:] Menaander, *Wybór komedii i fragmentów*, przeł. i oprac. J. Łanowski, *Wstęp*, s. XVIII–XIX:

mak£riõn ¨stin ¹ tragJd.a  
 po..hma kat | p£nt', eł ge pr`iton of lõgoi  
 õpõ t`in qeat`in e„sin ¨gnwrismõnoi,  
 pr`n ka.. tin' e„pe«n. ésq' õpomn£sai mõnon  
 de« tõn poiht»n. O„d..poun g | r`n mõnon  
 f`i, t¥ll a p£nt' £sasin. õ pat`r L£ioj,  
 m»thr 'lok£sth, qugatsrej, pa«dej t..nej,  
 t.. pe„seq' oátoj, t.. pepo..hken. `n p£l in  
 ełpV tij 'Alkmõwna, ka` t | paid..a  
 p£nt' ełqYj ełrhç', õti mane`j £psktonen  
 t`n mhtsr', £ganakt`in d' "Adrastoj ełqswj  
 ¥xei p£l in t' ¥peisi

## Ma szczęście tragedia

Pod każdym względem, gdyż, po pierwsze, treść jej  
 Widzom jest znana już wcześniej, dokładnie,  
 Nim padło słowo ze sceny. Poecie  
 Starczy napomknąć. Kiedy powiem: Edyp –  
 Już mają całą resztę: ojciec – Lajos,  
 Matka – Jokasta, córki i synowie,  
 I jego losy, i jego uczynki.  
 Powiesz: Alkmeon – nawet małe dzieci  
 Wyrecytują, że w obłądzie zabił  
 Swą własną matkę, że wzburzony Adrast  
 Przybędzie, znowu odejdzie...  
 A kiedy więcej nie mogą nic dodać,  
 I tutaj właśnie kładą się w dramatach,  
 Wznoszą – jak palec – sceniczną maszynę!  
 I to widzowi zupełnie wystarcza.

Trzeba jednak pamiętać, że – zwłaszcza u Eurypidesa – tradycyjne wersje mitów ulegają często znacznej modyfikacji, także czasowej. Implikuje ona tym samym zmiany czasowe w odniesieniu do postaci mitu. Przykładem mogą być *Fenicjanki*, w których już w prologu widzimy Jokastę, a później na scenie pojawia się także i Edyp, choć w tradycyjnej wersji mitu, przekazanej przez Ajschylosa (*Siedmiu przeciw Tebom*) i Sofoklesa (*Król Edyp*), w czasie wyprawy przeciw Tebom Jokasta już nie żyła, a Edyp przebywał poza Tebami. Tymczasem u Eurypidesa ich obecność na scenie oraz udział w sztuce świadczą dobitnie o dokonaniu przez dramaturga istotnego przesunięcia czasowego.

Podobnie rzecz się ma z postacią Polydorosa w *Hekabe*: w stosunku do mitu, przekazanego przez Homera, śmierć tego bohatera u Eurypidesa następuje w innym miejscu i czasie. W *Iliadzie* ginie on podczas walk pod Troją z ręki Achillesa<sup>17</sup>, gdy wbrew zakazowi ojca Priama (XX 408 i n.)<sup>18</sup> ruszył na pole walki. Tymczasem Eurypides przesunął moment śmierci ostatniego z Priamidów na czas już po zakończeniu wojny, a sprawcą śmierci Polydora uczynił Polymestora, gościa Prima, który zabił przebywającego na jego trackim dworze młodzieńca na wieść o upadku Troi. O takim przebiegu wypadków dowiaduje-

<sup>17</sup> Homerus, *Ilias* XX 413–418:

tôn bEle mšsson ¥konti podErkhj d:oj 'Acil leŷj  
 nîta para ssontoj, ōqi zwstÁroj ŃcÁej  
 crŰseioi sŰnecon ka` diplŌoj ¥nteto qerhx·  
 ¢ntikrŷ d dišsce par' NmfalŌn egceoj a„cm»,  
 gnŷx d' erip' o„mexaj, nefšlh dš min ¢mfekEluye  
 kuanšh, prot' oŒ d' elab' entera cers` liasqe„j.

<sup>18</sup> Homerus, *Ilias* XX 408–410:

tôn d' oŰ ti patʳr eřaske mEcesqai,  
 oŰnekE of met! pais` neētatoj eske gŰnoio,  
 ka.. of f..ltatoj eske

my się z prologu *Hekabe* od Zjawy Polydora. W ten sposób widz już w incipicie zostaje wprowadzony w dokonane przez dramaturga modyfikacje mitu, ale także wiążące się z nimi zmiany, dotyczące czasu opisywanych wydarzeń.

Znaczne przesunięcie czasowe zastosował także poeta pisząc *Oszalalego Heraklesa*, w którym moment szaleństwa bohatera został usytuowany po dokonaniu przez niego prac, a nie przed nimi. Informację tę przynosi już tekst prologu, wygłaszany przez Amfitriona i Megarę. Dowiadujemy się z niego, że w chwili rozpoczęcia tragedii Herakles wykonał już swoje prace dla Eurysteusa, a od czasu ostatniej z nich, zejścia do Hadesu po Cerbera, wieść o nim zaginęła, a on sam nie wraca<sup>19</sup>. Przy tej okazji pojawiają się informacje, sytuujące katabazę Heraklesa w czasie w stosunku do chwili obecnej: **ενθεν οὐκ ἄκει πῆλιν** (w. 25). Dowiadujemy się również, że żyją nadal dzieci Heraklesa i jego żona Megara, co oznacza, że do momentu rozpoczęcia sztuki nie nastąpił jeszcze atak szaleństwa bohatera.

Tego rodzaju zmiany czasu w kapitalny sposób modyfikują nie tylko mit, ale i jego interpretację, ponieważ „wypowiedzi uczestników akcji i fabuły z ich perspektywy poznawczej kreują rzeczywistość przedstawioną”<sup>20</sup>. Wynika z tego, że obecność lub nieobecność danego bohatera w istotny sposób wpływa na przebieg akcji dramatu, a zatem przyczynia się do nadania kierunku, w jakim rozwijają się zdarzenia, i jaki sens zostaje im nadany. Działania *dramatis personae* i zdarzenia, w których uczestniczą „ujęte są w systemy czasu i przestrzeni oraz czasoprzestrzenne związki przyczynowo-skutkowe”<sup>21</sup>.

Przedstawione rozważania dowodzą, że systemowi czasu i przestrzeni w dramacie podporządkowane są opisywane zdarzenia oraz postaci w nim występujące. Dla określenia czasu, ale i miejsca sztuki szczególne znaczenie mają incipity. Zawierają one bowiem informacje szczególnie obfitujące w określenia czasowe, dzięki którym lokalizowany jest „punkt zerowy” dramatu, Arystotelesowskie „teraz” (**t! nân**), sytuujący równocześnie względem niego zdarzenia przeszłe (**t! prôteron**) i przyszłe (**t! Ôsteron**), co stanowi materiał do rozważań na temat relacji czasowych w dramacie, ukazujących przebieg czasu oraz następstwo wydarzeń. Incipity stają się nośnikiem danych dotyczących nie tylko czasu scenicznego, a więc akcji, ale i czasu pozascenicznego, który w stosunku do tego pierwszego może być czasem równoczesnym bądź uprzednim. Znaczenie wstępnej ekspozycji czasowej sprowadza się zatem przede wszystkim do tego, że porządkuje ona czas całej tragedii.

<sup>19</sup> *Hercules furens* w. 23–25:

**tô lo.sqion d TainÉrou di | stôma  
bšbhk' mj "Aidou, tôn trisèmaton kûna  
mj fîj CnExwn, ενθεν οὐκ ἄκει πῆλιν.**

<sup>20</sup> W. Próchnicki, *op. cit.*, s. 178.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 173.

Wraz z określeniami czasowymi przywoływane są równocześnie wydarzenia, mające dla sztuki niezwykle istotne znaczenie, ponieważ wprowadzają one widza *in medias res* wypadków, mających się rozegrać na scenie. Wstępna ekspozycja czasowa zawiera więc elementy o szczególnym znaczeniu dla dalszego kreowania dramaturgii tragedii. Określeniom czasu towarzyszą bowiem informacje o sytuacji bohaterów, która ulega dynamizacji w przebiegu tragedii. Dlatego wstępnej ekspozycji czasowej i łączącym się z nią opisom sytuacji przypada tak istotna rola w dramaturgii utworów scenicznych.