

Eric A. Havelock

Kompozycja ustna w "Królu Edypie" Sofoklesa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/2, 271-295

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ERIC A. HAVELOCK

KOMPOZYCJA USTNA W „KRÓLU EDYPIE” SOFOKLESA

Sztuka teatralna to z definicji kompozycja przeznaczona do wykonania za pomocą działań i mowy. Może się więc wydawać, że dowodzić „ustnego” charakteru takiej kompozycji to dowodzić oczywistości. „Oralność” dramatu greckiego, jeśli rzeczywiście możemy o niej mówić, sięga jednak głębiej, nie polega jedynie na posługiwaniu się konwencjami scenicznymi. Oznaczałoby to, że wypowiedzi, jakie padały na scenie greckiej w V w. przed Chrystusem kształtowane były w sposób bardzo szczególny. Są naturalnie reguły kompozycyjne wspólne wszelkiemu dramatowi jako takiemu. Pragnę wszakże wykazać, że w klasycznym dramacie greckim obowiązywały pewne reguły jemu tylko właściwe, które z natury rzeczy nie mogły mieć zastosowania w widowisku teatralnym okresów późniejszych, od epoki hellenistycznej aż do dzisiaj.

Sztuki, które zachowały się do naszych czasów, to teksty uważnie odczytywane, przepisywane i przekazywane przez pełne niebezpieczeństw stulecia, teraz zaś nareszcie drukowane w formie książkowej. Oceniać je należy jako teksty właśnie, czyli twory piśmiennictwa, dzieła autorów posługujących się piśmem. Tak przynajmniej głosi zgodna opinia badaczy, krytyków, tłumaczy i adaptatorów, którym nie przyszłoby na myśl, że coś takiego jak kompozycja „oralna”, uznawana obecnie za inherentną cechę poematów Homerowskich, przetrwało w sposób widoczny w jakiejś tragedii greckiej, a już szczególnie w skonstruowanej tak spójnie jak *Król Edyp*. Sztuki te spisywano wtedy, gdy powstawały, w przeciwnym razie nie znalazłyby ich. Zwyczajemy więc sądzić, że układano je z tego typu ekonomią, jakiej oczekuje się od słowa pisanego i dlatego też uważa się je za kompozycje „pisemne”.

[Eric A. Havelock, amerykański filolog klasyczny najstarszej generacji, emerytowany profesor Yale University. Opublikował m.in. książki: *The Lyric Genius of Catullus* (1939), *Preface to Plato* (1963), *The Greek Concept of Justice* (1978), *The Literate Revolution in Greece* (1982).

Przekład według: E. A. Havelock, *Oral Composition in the „Oedipus Tyrannus” of Sophocles*. „New Literary History” 16 (1984), nr 1, s. 175—197.]

A jeśli sprawa jest bardziej skomplikowana? Czy uznając ich przynależność do kultury pisma, postrzega się również ich przynależność do kultury przedpiśmiennej? Historycznie rzecz biorąc, są to bezsprzecznie wytwory jedyne w swoim rodzaju. Żadnemu poklasycznemu dramaturgowi nie przyszło do głowy wystawić na scenie czegoś podobnego, jeśli zaś ktoś tego próbował, ponosił klęskę. Tłumacząc, naśladowując czy adaptując te sztuki, zdajemy sobie sprawę z dzielącego nas od nich dystansu. Może zatem owa wyjątkowość bierze się z ich wyjątkowego umiejscowienia w rozwoju kultury, w połowie drogi między poprzedzającymi je wiekami kompozycji ustnej a nadchodzącymi wiekami kompozycji piśmiennej?

Teza o odrębności kompozycji „ustnej” jako pewnego gatunku kompozycji werbalnej, różnej od kompozycji tekstualnej, zyskała wprawdzie obecnie uznanie wśród badaczy literatury, ale nie w odniesieniu do dramatu greckiego. Jej załączki to spostrzeżenie Milmana Parry’ego, że poematy Homerskie były tworem ustnymi, dziełem ludzi nie znających pisma, stopniowo zaś umacniały ją coraz liczniejsze badania porównawcze nad zakamarkami kultury ustnej, jakie przetrwały w rozmaitych częściach świata współczesnego — badania prowadzone na Bałkanach (gdzie Parry i jego współpracownik Albert Lord zapoczątkowali praktykę rejestrowania utworów wykonywanych przez miejscowych pieśniarzy), a obecnie także w rejonie Polinezji, w Afryce i innych miejscach świata. Zagadnienia objęte badaniami i wnioski, jakie z nich wypływają, doczekały się niedawno mistrzowskiego omówienia oraz interpretacji w pracy Waltera J. Onga¹. O tym, że pojęcie ustności potrzebowało tego rodzaju energicznej obrony, z jaką występuje ów autor, wystarczająco świadczy fakt, iż zaczyna on swoją książkę od udowodnienia „ustnego charakteru języka”. Po cóż byłoby bronić pojęcia, które — gdy się zastanowić — wydaje się oczywiste, gdyby nie było prawdą, że słowo pisane i drukowane stało się przeszkodą w naszym rozumieniu słowa niepisanego, jakie wypowiedano i jakim posługiwano się przez tysiąclecia dziejów ludzkości? Może więc prawdą jest również, że stanęło to na przeszkodzie pełnemu zrozumieniu przez nas starożytnych Greków?

Dowodzenie ustnego charakteru jakiejś sztuki greckiej musi opierać się na świadectwach, jakich dostarcza tekst, on to bowiem jest obecnie wszystkim, czym dysponujemy; po to jednak, by świadectwa takie rozpoznać, trzeba najpierw wiedzieć, czego się szuka. Nie wyjdą one na jaw przy bezpośrednim badaniu samego tylko tekstu. Dostrzeżenie tego, co może się w nim kryć, staje się możliwe dzięki wskazówkom, jakie uzyskujemy spoglądając wstecz na dzieje kultury ludzkiej oraz

¹ W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York 1982. Dalej odnośniki do tego wydania bezpośrednio w tekście.

tego konkretnego greckiego doświadczenia kulturowego, które poprzedziło pojawienie się dramatu attyckiego. Należy więc rozważyć, co naprawdę oznacza oralność jako termin zarówno historyczny odpowiadający określonemu stanowi społeczeństwa, jak i psychologiczny, odnoszący się do wykorzystywania pewnych ograniczonych zmysłów fizycznych do celów komunikacji.

Przedstawię tu w zwięzłym zarysie kilka odpowiedzi zaproponowanych w trzech z moich wcześniej opublikowanych książek²; ta konieczna droga okrężna we właściwym czasie doprowadzi nas z powrotem do najsłynniejszej sztuki Sofoklesa.

Naturę kultury ustnej, pewnego stanu istniejącego w przeszłości, najlepiej można sobie wyobrazić w świetle jej przeciwieństwa, czyli kultury piśmiennictwa w dobie teraźniejszej. Od czasu późnej starożytności ludy europejskie, także i te, które wywędrowały za ocean, żyją w klimacie piśmienności i uznają ją za coś oczywistego, nawet w warunkach, gdzie pożytki z niej płynące dostępne są jedynie mniejszości w obrębie owych ludów. Kultura piśmienna opiera się na pewnym wynalazku technicznym, alfabecie greckim, który wyparł wszystkie poprzednie techniki komunikacji pisanej i którego użycie stało się, jak sama piśmiennosc, nie uświadamianym nawykiem historycznym. Pismo dostarczyło tym kulturom narodowym, w których występuje, środka dokumentacji, w formie rękopiśmiennej, drukowanej czy też kodowanej elektronicznie. Aczkolwiek dokumentacji używa się na codzień w celach doraźnych — np. list do przyjaciela lub ulotka reklamowa — jej podstawowe zastosowanie to przechowywanie i umożliwianie dalszego wykorzystywania „wiedzy” (w możliwie najszerszym sensie tego terminu), która pozwala danej kulturze „funkcjonować”. Ta wiedza nie stanowi jakiegoś zbioru statycznego; jej dalsze wykorzystywanie zakłada nieustanne jej uzupełnianie, korygowanie i rozwijanie, dokonywane za pomocą tego samego narzędzia, alfabetu.

Wystarczy tylko chwila zastanowienia, a bez trudu dostrzeżemy, jak to przebiega w społeczeństwie przemysłowym, takim jak nasze, na poziomie technicznym, w produkcji: wyprodukowanie samochodu zależy w ostatecznym rozrachunku od wskazówek, jakich dostarcza stworzona uprzednio dokumentacja, obejmująca może dziesiątki tysięcy pozycji informacji technicznej. Alfabet znajduje jednak zastosowanie na poziomie bardziej podstawowym, służy bowiem utrwalaniu systemu prawnego, aparatu rządzenia, religii i obyczajów, historii i poczucia tożsamości danej grupy kulturowej. Przekazywanie takich informacji, w najszerszym

² E. A. Havelock: *Preface to Plato*. Cambridge, Mass., and Oxford 1963, dalej oznaczane skrótem PP; *The Greek Concept of Justice*. Cambridge, Mass., 1978 (skrót: G CJ); *The Literate Revolution in Greece*. Princeton, N.J., 1982 (skrót: LRG). Książka Onga, s. 180—195, zawiera obszerną bibliografię „obejmującą niektóre ważne prace, które mogą służyć jako wprowadzenie do głównych zagadnień”.

znaczeniu tego słowa, z pokolenia na pokolenie staje się obowiązkiem systemu oświaty, przy jednoczesnym ich interpretowaniu, obwarowywaniu zastrzeżeniami, wnoszeniu do nich poprawek czy rozwijaniu (co jest procesem bardzo powolnym). Instancją ostateczną musi być zawsze podręcznik czy pewien „program” bądź też dzieło zaliczane do tego, co nazywamy „literaturą” — innymi słowy, dokument sporządzony przy użyciu alfabetu i stanowiący punkt odniesienia. Przeczytało go wystarczająco wielu ludzi, by skutecznie warunkował to, co może być komunikowane doraźnie, gdy czytamy gazetę, oglądamy program telewizyjny oparty na napisanym wcześniej scenariuszu, czy też po prostu rozmawiamy z przyjaciółmi o tym, co przeczytaliśmy lub obejrzelśmy.

Współczesna teoria komunikacji — a właściwie sam termin *k o m u n i k a c j a* — w dużej mierze wywodząca się z myśli Marshalla McLuhana, przeważnie skupia się raczej na technikach doraźnego przekazywania przemijającej mowy — jak przez radio czy telewizję — oraz na ich wpływie na mowę niż na technologii przechowywania mowy do jej ponownego wykorzystania i na wpływie, jaki na mowę wywiera ta właśnie technologia. Jest oczywiście możliwe, że sprawy te znajdują się w polu zainteresowania dzięki wynalazkowi komputera z jego bankiem pamięci. Nawet pojawienie się słowa pisanego aż nazbyt często traktowane jest jedynie jako udoskonalona lub przynajmniej zmieniona forma „komunikacji”, a nie jako drastyczna rewolucja w przechowywaniu informacji, prowadząca w rezultacie do podobnej rewolucji w jej treści. Należy opierać się pokusie widzenia pierwotnej oralności jako pewnego systemu mającego na celu podtrzymywanie stosunków interpersonalnych w bezpośredniej „komunikacji ludzkiej” (Ong, s. 176—177). Kluczem do charakteru każdej kultury, ustnej czy piśmiennej, jest charakter tego, co zachowuje ona do późniejszego ponownego rozważenia.

O wiedzy myślimy — jeśli w ogóle o niej myślimy — jako o czymś, co tkwi w naszych głowach, i to oczywiście prawda. W pewnym strukturalnym sensie jednak wiedza to coś, co — choć w różnym stopniu — jest udziałem całej społeczności i co pozwala owej społeczności funkcjonować; to wspólne bogactwo określamy zwykle mianem „zasobu” wiedzy. Nie używalibyśmy takiego wyrażenia, gdyby owa wiedza nie istniała w formie udokumentowanej jako dający się od nas oddzielić artefakt, który możemy „czytać”, czyli fizycznie przebiegać oczyma i dotykać rękoma zamiast jedynie słyszeć go i wymawiać. Jest ona zawarta nie w jakimś środku akustycznym i przemijającym, takim jak język mówiony, lecz w środku widzialnym i materialnym, a także dającym się zweryfikować, i tym samym uzyskuje istnienie obiektywne, niezależne od tego, co zachodzi w naszych głowach.

Powstaje pytanie, czy taka mająca formę dokumentów podstawa kultury ludzkiej i wszystkiego, co jej towarzyszy, istniała zawsze? Bardzo trudno nam myśleć inaczej, w istocie jednak świadectwa historyczne

nieodparcie dowodzą, że w odniesieniu do przeważającej części naszego dotychczasowego życia jako gatunku odpowiedź jest negatywna. Nasuwa się więc dalsze pytanie: jeśli podstawy takiej nie było, czy mogła istnieć sama kultura? Gdy zawężymy znaczenie terminu „kultura” do pewnego systemu społeczeństwa obywatelskiego, zorganizowanej władzy oraz dającej się rozpoznać architektury i sztuki, bezspornie odpowiedź będzie twierdząca. Dowodzi tego niezbitie nie tak przecież odległy w czasie przykład Inków z Peru na półkuli zachodniej, podobnie jak wiele prehistorycznych społeczeństw Starego Świata.

Zrekonstruowanie obrazu takiego społeczeństwa i tego, jak mogło ono funkcjonować, wymaga niezwykle wysiłku wyobraźni historycznej, i to takiego, w którym trzeba zarazem rygorystycznie przestrzegać obowiązku wykluczania wszystkiego, co trzeba wykluczyć. Musimy z góry wykluczyć nie tylko pismo i dokumentację, ale także wszystkie opisane wyżej rezultaty takiego dokumentowania. Jedną z wielu zalet ujęcia tego zagadnienia przez Onga jest to, że domaga się on pojmowania „oralności pierwotnej” (s. 7 i *passim*) jako pewnego stanu kulturowego, który występuje bądź występował samoistnie, w odróżnieniu od wszystkich tych sytuacji, wobec których tak często staje badacz w świecie współczesnym, gdzie oralność i piśmienność mieszają się ze sobą. Ong wskazał również przyczynę psychologiczną, dla której tak trudno nam podjąć ten konieczny wysiłek, zwłaszcza zaś trudno go podjąć posługującemu się piśmem uczoneму.

Oddzielenie słów od pisma stanowi z psychologicznego punktu widzenia pewne zagrożenie, gdyż poczucie władania językiem jest u ludzi posługujących się piśmem ściśle związane ze wzrokowymi przekształceniami języka: jakże ludzie ci mogliby żyć bez słowników, pisanych reguł gramatycznych, interpunkcji i całego tego aparatu, który zmienia słowa w coś, co można „sprawdzić” czy do czego można „zajrzeć”? (s. 14)

Rzeczywiście, jak! I jak ludzie nie znający pisma mogli w ogóle żyć! Niewątpliwie jednak żyli, aby więc odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zadać inne: co w społeczeństwie komunikacji całkowicie ustnej może zająć miejsce dokumentacji i na czym może się wspierać kultura? Co, jeśli w ogóle cokolwiek, może tam stanowić odpowiednik „zasobu” obiektywnej wiedzy, z której członkowie tej społeczności mogą czerpać rady i wskazówki? Wydaje się bowiem, że takich wskazówek potrzebowaliby, jeśli społeczność ma zachowywać spójność i jakieś historyczne poczucie swej tożsamości oraz pewien wymiar prawa, rządów i moralności.

Zajmując się zagadnieniami innego typu, uczone i naukowiec przywykli sprawdzać hipotezy przez zestawianie ich z fizycznymi lub tekstualnymi dowodami. Trudność ze zrozumieniem klimatu oralności pierwotnej polega na tym, że z natury rzeczy badacz musi tu zdać się w zupełnie nie spotykanym stopniu na same tylko metody aprioryczne, kierując

się jedynie intuicjami wywodzącymi się z pewnej mieszaniny antropologii, psychologii, językoznawstwa oraz zdroworozsądkowego poglądu na to, jak zwierzę zwane człowiekiem zachowywałoby się czy musi się zachowywać w danych warunkach. Do istoty oralności pierwotnej należy to, że pryska ona jak bańka mydlana wraz z nadejściem piśmienności z zewnątrz. To właśnie zdarzyło się w obu Amerykach, zarówno społeczeństwom zniszczonym przez Hiszpanów, jak i społeczeństwom indiańskim zniszczonym przez Francuzów i Anglików. Zdarzyło się to również Polinezyjczykom, gdy ich przedpiśmienna kultura ustąpiła pod naporem kupców, misjonarzy i administracji kolonialnej. Zagadnienie nie sprowadza się do tego tylko, że posługujący się pismem uczoney przybywa z zewnątrz, by zbadać ustny oryginał, i rekonstruuje go w kategoriach swych własnych pojęć i języka. Sam oryginał z niewiarygodną szybkością rozpada się od wewnątrz, wchłania bowiem skwapliwie oświatowe zalety pisma, niezależnie od tego, czy język tekstu będzie jego językiem, czy językiem owego cudzoziemca.

Literatura antropologiczna, która usiłowała opisywać takie społeczeństwa i zdać sprawę z ich mowy, czyniła to dopiero wtedy, gdy ich nawyki mowy i nawyki myślenia zostały już skażone kontaktem z pismem. Rozumiano i interpretowano je w kategoriach wywodzących się z europejskiej kultury pisma i jej założeń, przy czym założeniem podstawowym, przyjmowanym jako oczywiste, było to, że celem literatury ustnej, a więc kompozycji ustnej, jest raczej bawić niż uczyć. W istocie to właśnie zaczyna ona robić z chwilą, gdy zostaje zwolniona z innych obowiązków. Utrata kontaktu z oralnością pierwotną uwydatnia się bardzo wyraźnie w bezcennych skądinąd relacjach Ruth Finnegan³, kiedy pisze ona:

Jednocześnie rosnąca dostępność tych wersji pisanych wpłynęła na ustną tradycję literacką. Wydaje się, że w rejonie Południowego Pacyfiku nie były to (jak niekiedy przypuszczano) dwa odrębne i przeciwstawne sobie modele, lecz zarówno obecnie, jak i w przeszłości, stanowią konstytutywne elementy jednej dynamicznej całości, w której formy pisane i ustne wzajemnie na siebie oddziałują⁴.

Ta obrona manipulacji, jakiej podlega tradycja ustna ze strony kultury pisma niewątpliwie odzwierciedla ocenę literacką, a nie antropologiczną, pomija bowiem, przynajmniej przez implikację, nagłe pozbawienie kultury ustnej jej funkcji etycznej, prawnej i społecznej, gdy wdzierająca się kultura piśmienna zamienia ją w rozrywkę tylko. W ta-

³ R. Finnegan: *Oral Literature in Africa*. Oxford 1970; *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge 1977; *Oral Literature and Writing in the South Pacific*. W: *Oral and Traditional Literature*. Ed. N. Simms. „Pacific Quarterly” 7 (1982).

⁴ Finnegan, *Oral Literature and Writing*, s. 34.

kim sformułowaniu stwierdzenie autorki w gruncie rzeczy zbywa istnienie Ongowskiej „oralności pierwotnej” jako nieistotnej w wypadku Polinezji.

Może nie występuje ona (literatura ustna w terminologii Finnegan) w jakimś stanie czystym, „naturalnym” czy „nieskażonym” — jeśli stan taki kiedykolwiek istniał (podkreślenia moje — E.A.H.) — występuje wszakże w bardziej chyba nawet interesującej i urozmaiconej sytuacji współczesnego Pacyfiku, we wzajemnym oddziaływaniu z piśmiennictwem, audycjami radiowymi, chrześcijaństwem, oświatą, rozrywką⁵.

To współczesne zjawisko jest zatem oceniane jako ważniejszy i ciekawszy przedmiot badań niż zjawisko pierwotne, które jest jedynie hipotetyczne, a w każdym razie obecnie niedostępne dla badacza.

Zupełnie inaczej widzi to zagadnienie Ong, który trafnie przestrzega przed groźbą pomieszania pojęć, jakie powstaje wskutek posługiwania się wieloznaczną terminologią:

Można by dowodzić (tak jak to robi Finnegan 1977, s. 16), że termin „literatura”, mimo iż początkowo ukuty na oznaczenie dzieł pisanych, został po prostu poszerzony tak, by obejmować zjawiska pokrewne, takie jak tradycyjna narracja ustna w kulturach, które nie znały pisma. Wiele terminów będących pierwotnie terminami ściśle określonymi zostało tak uogólnionych. Pojęcia potrafią jednak nieść ze sobą swe etymologie w nieskończoność. Elementy, z jakich pierwotnie zbudowano jakiś termin, zwykle, a zapewne zawsze, tkwią nadal w późniejszych jego znaczeniach, czasem w sposób trudno uchwytny, często wszakże bardzo mocno czy wręcz nieustępliwie. Pisanie to ponadto (...) działalność szczególnie zawłaszczająca i imperialistyczna, mająca tendencję do wchłaniania w siebie innych rzeczy nawet bez pomocy etymologii. (s. 12)

Podobny zamęt interpretacyjny i podobne nadużycie terminologii zagroziły badaniom i rejestrowaniu poezji ustnej po przeciwległej do Północnego Pacyfiku stronie globu, na Półwyspie Bałkańskim, w tym wypadku wskutek istniejącego równolegle zbioru poezji odrodzeniowej, powstałej częściowo pod wpływem włoskim; stwarzała ona pozory tradycjonalizmu, czyli wskrzeszania tradycji ustnej, jednakże jej ustny rzekomo element jest w istocie nieautentyczny. Mówiąc słowami Alberta Lorda:

Gdy technika ustna raz zostanie zarzucona, nigdy już nie będzie odzyskana. Technika pisana natomiast nie da się pogodzić z techniką ustną i tych dwu nie można w żaden sposób powiązać z sobą tak, by stworzyć jeszcze inną, trzecią, „przejściową” technikę. (...) Kiedy i jak zatem zaczyna się technika „literacka”? Poeta, o którym tu mówimy, umie czytać i pisać, jest jednak nadal poetą ustnym. Aby stać się poetą „literackim”, musi porzucić tradycję ustną i nauczyć się pewnej techniki kompozycji, która jest niemożliwa bez pisania, czy która tworzy się dzięki pisaniu⁶.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., 1960, s. 129—130.

Niemniej nawet bałkańska poezja ustna nie może dostarczyć odpowiedzi, jakich szukamy. Oralność pierwotna to pewien stan społeczeństwa rządzący świadomością i zachowaniem całych ludów, a nie jedynie stan jednostkowej niepiśmienności występujący jako przeżytek u poszczególnych pieśniarzy. Zbiór zarejestrowanych przez Parry'ego i Lorda pieśni jugosłowiańskich rzuca wprawdzie nader cenne światło na metody pierwotnej kompozycji ustnej, nie przedstawia wszakże wzorów jej treści, od stuleci bowiem pieśni te i ich wykonawcy zwolnieni są od obowiązku podtrzymywania kultury, w której są one wykonywane. Na Bałkanach i w Europie Wschodniej od czasów rzymskich rządzą elity posługujące się piśmem. Prawo i religia, historia i obyczaje wspierały się na przynoszącej odpowiednie wskazówki mowie dokumentów; od poezji ustnej uprawianej w zapadłych zakątkach tych regionów nie żąda się już pełnienia owej mentorskiej, czyli Homerowskiej, roli. Jest ona pewnym przeżytkiem kultury chłopskiej i układa się ją lub raczej improwizuje, by bawić, a nie by dawać wskazówki, oddziaływać czy uczyć.

Wracamy na chwilę do poprzedniego pytania: co, jeśli w ogóle cokolwiek, może w kulturze oralności pierwotnej stanowić odpowiednik zasobu obiektywnej, czyli mającej postać dokumentów, wiedzy? Skoro niemożliwe jest tu odwołanie się do świadectw materialnych, odpowiedź musi się opierać na teorii i na psychologii. Wszelka komunikacja osiągnięta jest w takich warunkach środkami dźwiękowymi, a zatem dźwiękowe muszą być również środki jej utrwalania, jeśli ma zostać zachowana. Czy da się wynaleźć jakąś technikę werbalną nadającą się do tego celu? Treść komunikacji ustnej, na którą składają się dźwięki, jest ulotna, w przeciwieństwie do stosunkowej trwałości słowa pisanego. Jeśli ma być ponownie wykorzystana, musi być nie tylko wypowiedziana, ale również zapamiętana, instrumentem zaś mającym to zapewnić jest nie co innego jak pamięć jednostek; ta jednak jest zawodna, a także nietrwała, jako że umrze wraz z nimi. Potrzebna jest więc jakaś forma mowy wypowiedzanej, która pozwalałaby jednostce nie tylko ją zapamiętać, ale i przekazać młodszym.

Wydawałoby się, że na poziomie elementarnym zachowanie ciągłości kulturowej umożliwia każdej grupie kulturowej jej potoczny język — język rodzimy — przekazywany z pokolenia na pokolenie, i tak też jest, gdyż każdy taki język rodzimy zawiera idiomy, które określają i odtwarżają wciąż na nowo wzajemne stosunki, wzory zachowań oraz przekonania wspólne posługującej się nim grupie. W pewnym jednak nie dającym się ustalić momencie w procesie rozwoju społeczeństwa, w miarę jak stosunki w obrębie grupy i wspólne jej przekonania stają się bardziej złożone, odczułaby ona potrzebę pewnego ich wzmocnienia za pomocą jakiejś szczególnej wypowiedzi bądź zbioru wypowiedzi i oddzielenia ich od języka codziennego tak, by otaczano je swego rodzaju

szacunkiem i dlatego uczono się ich i przekazywano je — potrzebę stworzenia enklawy mowy wymyślnej w obrębie języka codziennego. To zaś wymagałoby niejkiej regularności dźwięków, która działałaby jako środek sprzyjający przekazywaniu. Środkiem takim jest rytm, który może przybierać rozmaite formy. Zgodnie z tą teorią źródło poezji tkwi w jej funkcji społecznej: stanowi ona środek zapewniający w pewnym, niewątpliwie zmiennym, stopniu utrwalanie komunikatów dźwiękowych; jest *par excellence* techniką służącą zapamiętywaniu i jako taką wykorzystywano ją we wszystkich kulturach oralności pierwotnej. Rytm to przede wszystkim melodyczność, forma językowa natomiast jest tu drugorzędna, wszelka więc poezja tego typu jest zarazem w różnym stopniu muzyczna i wymaga wsparcia przez instrumenty muzyczne. W ten właśnie sposób powstają w oralności pierwotnej pieśni, recytowane lub śpiewane, stale powtarzane w danym społeczeństwie, odnoszące się do etykiety, społecznego zwyczaju i wiary. Z łatwością mogą zlać się w jedną kompozycję o charakterze pouczającym, złożoną z bardzo wielu wierszy, kompozycję, która staje się historycznym eposem tej grupy; czasem są dwie takie kompozycje. Odpowiednim środkiem pomocniczym do tego rodzaju kompozycji staje się sam tylko instrument strunowy, instrumenty dęte i perkusyjne są natomiast bardziej przydatne dla kompozycji krótszych.

Rytm jako taki zapewnia jedynie swą własną powtarzalność. Utrwalenie jakiejś dłuższej sekwencji słownych wypowiedzi wymaga dodatkowego środka mnemotechnicznego, jakim staje się reguła syntaktyczna, która wymaga, by przyjmowały one formę opowieści, narracji zdarzeń i działań wykonanych przez agensów ludzkich w ramach pewnej linearnej historii czy fabuły, jesteśmy bowiem biologicznie tak zaprogramowani, że najłatwiej zapamiętujemy opowieść. Mowa utrwalana w oralności pierwotnej ma więc dwojakie zadanie: pouczać, ale tak, by pouczenie to zawierało się w opowieści; jest zarazem nauką i rozrywką, w kategoriach społecznych jednak pierwszeństwo ma funkcja dydaktyczna. Język, jakiego używa się w tym celu, nie jest nigdy prostym rodzimym językiem codziennym, lecz językiem, który z racji powierzonego mu zadania utrwalania przeszłości posługuje się słownictwem w różnym stopniu już archaicznym — czyli rytualnym, odległym, czcigodnym.

Rytm służący wspomaganie pamięci nie musi ograniczać się do dźwięku. Może występować na poziomie znaczenia, gdy przybiera formę wypowiedzi, które albo się powtarzają bądź są do siebie podobne, albo też są sobie przeciwstawne. Najbardziej oczywisty dowód tego ustnego zwyczaju stanowią formuły słowne — rytmiczne jednostki złożone z dwu, czasami trzech słów. To właśnie temu aspektowi twórczości oralnej, dostrzeżonemu przez Milmana Parry'ego, badacze poświęcają najwięcej uwagi. Można powiedzieć, że opiera się on na zasadzie echa; powtórze-

nie jakiejś już użytej formuły słownej lub użycie jej dźwiękowego odpowiednika o nieco zmienionym w stosunku do poprzedniego znaczeniu, przypominającym je jednak, ułatwia zapamiętanie. Z pamięciowego punktu widzenia formuły mają również tę zaletę, że umożliwiają oszczędność słownictwa — nie trzeba pamiętać nieograniczonej liczby słów — pozwalając zarazem na wypowiedzi do pewnego stopnia nowe, nie będące jedynie powtórzeniami, lecz przypominające wypowiedzi wcześniejsze.

Ta sama zasada kompozycyjna rozciąga się na konstrukcję opowieści jako całości; będzie się tu unikać zupełnego zaskoczenia i nowatorstwa. Trafnie zauważono, że poezja ustna posługuje się powracającymi raz po raz tematami⁷, które w miarę rozwijania się danej historii coraz częściej się powtarzają, aż wreszcie wierszowane opisy występujących po wielokroć działań i zamierzeń stają się opisami standardowymi (np. „sceny zbrojenia się”, „sceny poselstwa” itp.). Są one jednak tylko wiernymi powieleniami, nie są więc zdolne wyrażać jakiegoś „znaczenia”, które byłoby nowe i inne, a mimo to dawało się zachować w pamięci. Podstawowa metoda ułatwiająca zapamiętywanie ciągu różnych znaczeń to ukształtowanie pierwszego z nich w taki sposób, który będzie sugerował lub zapowiadał jakieś znaczenie późniejsze, przypominające pierwsze, a nie będące z nim tożsame. Temu, co ma być powiedziane i zapamiętane później, nadaje się formę echa czegoś, co już zostało powiedziane; przyszłość jest zakodowana w teraźniejszości. Wszelka narracja ustna jest w swej strukturze nieustannie zarówno profetyczna, jak i retrospektywna, i ten właśnie sposób kompozycji — w istocie pewne rozszerzenie akustycznej zasady echa — służy utrwaleniu w pamięci pouczającego materiału danej opowieści, ułatwia bowiem przypomnienie sobie kontekstów narracyjnych, w których materiał ten zawarto.

Te współzależności, jeśli się je w ogóle zauważa, wyjaśnia się zwykle jako „wzory” — a więc posługując się terminem odnoszącym się do sfery wizualnej. Mówiąc ściślej, w warunkach oralności pierwotnej są to systemy pogłosów, niekiedy związane z grą słów. Mówienie o „linii fabuły” (Ong, rozdz. 6) może zatem być mylące, choć bowiem składnia narracji jest parataktyczna — podstawowym spójnikiem jest „a potem”, „a następnie” — narracja nie jest linearna, lecz zakłada się na siebie, zwraca wstecz po to, by pomóc pamięci dojść do końca dzięki temu, że został on niejako antycypowany na początku.

Takie nagromadzenie przekazywanej ustnie wiedzy ułożonej rytmicznie i stanowiącej wspólne dobro społeczeństwa nie może powstać samo przez się. Potrzeba do tego zawodowców, którzy opanowali wymagany tu wyspecjalizowany język formuł i których cechuje zarazem postawa

⁷ *Ibidem*, rozdz. 4.

otwarta, wrażliwość na całe bogactwo tego wzoru kultury, w którym żyją. Nie są to moralisci o jednym tylko punkcie widzenia — to luksus zastrzeżony dla myślicieli z kręgu kultury pisma — lecz sprawozdawcy mający wycucie tego, co typowe. I wreszcie, w przeciwieństwie do pisarzy, muszą oni być nie tylko twórcami, ale i wykonawcami, gdyż jedynie dzięki jej wykonywaniu taka grupowa poezja może być rozpowszechniana, poznawana i zapamiętywana. Owa zawodowa biegłość staje się pewną sztuką wymagającą nieustannego ćwiczenia i praktykowania u mistrzowskich pieśniarzy i mistrzowskich muzyków, a także techniczną podstawą władzy sprawowanej w takich społeczeństwach przez szamanów, kapłanów, wieszczów i „bardów ludu” (LRG, s. 243). Nierzadko pieśniarz znajdujący się blisko króla sam staje się królem, tak jak w wypadku Dawida, króla Hebrajczyków, który „tańczył przed Panem”.

Powiedziałem, że rekonstrukcja taka musi być z natury rzeczy hipotetyczna, gdyż nie istnieją dowody materialne czy świadectwa dotyczące oralności pierwotnej. Nie jest to jednak zupełnie prawdziwe. Są przecież relacje, dość skąpe wprawdzie, żeglarzy, którzy badali wyspy Pacyfiku przed nastaniem ery kolonialnej i przybyciem analizujących te kultury reprezentantów kultury pisma. Relacje owych żeglarzy mają z naszego punktu widzenia tę zaletę, że byli oni głównie zainteresowani zbieraniem danych geograficznych, niekiedy ekonomicznych, jeśli więc przygodnie rzucali ciekawe spojrzenie na miejscowe zwyczaje, ich obserwacje cechowała naiwność wykluczająca nadmierne interpretowanie. Tak było, gdy kapitan Cook zetknął się z kulturą Tahiti, dzięki czemu mamy niejakie pojęcie o kadrze zawodowych pieśniarzy, tancerzy, aktorów i muzyków, otaczanych szacunkiem przez społeczeństwo, któremu służyli, posługując się mową specjalnie ukształtowaną do uczczenia uroczystości związanych z porami roku oraz tych, które wyznaczały wielkie wydarzenia w życiu społeczności (GCJ, s. 31—32). W naszych czasach coś najbardziej zbliżonego do oralności pierwotnej, jeśli w ogóle przetrwało, można znaleźć wśród niektórych plemion Afryki Środkowej.

„Mit o zębaczu”, wykryty i zarejestrowany przez Jacka Goody’ego i jego współpracowników, stanowi tekst, w którym mimo że oddziałała nań kultura pisma, zachowały się dowody mnemotechnicznych reguł kompozycji ustnej i którego treść spełnia funkcję wskazówek kulturowych, recytuje go zaś i uczy grupa zawodowych wykonawców (GCJ, s. 346, przypisy 13, 14).

Gdy czytamy klasyków tego, co określa się mianem „literatury” greckiej, mamy do czynienia z dziełami pisanymi, których korzenie tkwią wszakże we wcześniejszym stanie oralności pierwotnej. Kulturze mykeńskiej nie przypisywano by tak wielu osiągnięć, często wyolbrzymianych przez specjalistów w tej dziedzinie, gdyby nie wysławiała Myken poezja Homerowska, twór wyobraźni powstały w okresie mniej wię-

cej pięciu stuleci, kiedy pismo było zupełnie nieznanne. W tym samym okresie równoległe do poezji wyłoniły się odpowiadające jej rangą działa sztuki wizualnej i architektury, nastąpił też rozwój polityczny. Bez tego wszystkiego nie byłyby możliwe ów rozkwit kultury ateńskiej w V w. p.n.e., któremu zawdzięczamy również dramat grecki.

Jeśli nie byłyby one możliwe bez poematów Homerowskich, to naturalne jest przypuszczenie, że epepeje te stanowiły także środek ustnego przekazywania kultury w jej wcześniejszym stadium, to zaś znajduje potwierdzenie po pierwsze w stylu ich kompozycji — metrycznie ukształtowanych formułach słownych, archaizmach narracji, wzorach antycypacji i pogłosu; po drugie w ich treści społecznej — typowych sytuacjach i wypowiedziach, powtarzających się formułach umoralniających, rytualizowanych działaniach, pouczających maksymach; po trzecie wreszcie w sposobie, w jaki były przekazywane — recytowaniu przez zawodowych pieśniarzy na publicznych uroczystościach dla zebranych w tym celu odbiorców oraz uczeniu ich młodego pokolenia w szkołach przez tych samych pieśniarzy (LRG, s. 267). Wszystkie te charakterystyczne dla kultury ustnej cechy pojawią później, choć w formie zlagodzonej, w dramacie ateńskim.

Alfabet, dzięki któremu raz w nim spisane epepeje te i powstała po nich poezja uzyskały status artefaktów, wynaleziono, jak się zdaje, pod koniec VIII w. p.n.e. To „powierzenie pismu”, jak zwykliśmy mawiać, odbyło się w okolicznościach, jakie nigdy później już się nie powtórzyły i z natury rzeczy powtórzyć się nie mogły. (1) Język ustny utrwalany był w środku wynalezionym przez ludzi, którzy sami reprezentowali kulturę ustną, (2) sami mówili utrwalanym właśnie w piśmie językiem i (3) musieli się stosowania tej nowej techniki uczyć od podstaw, bez pomocy piśmiennych nauczycieli, rodzimych czy obcych. W rezultacie w poematach Homerowskich pozostawiono nam sporządzony za pomocą alfabetu zapis pewnej niezwyklej w swej integralności kompozycji należącej do oralności pierwotnej.

Wynika stąd dalszy wniosek dotyczący procesu przechodzenia od oralności do piśmienności, jaki nastąpił po Homerze. Musiał to być proces równie niepowtarzalny, bo bardzo stopniowy, a więc w niczym nie przypominający tego, co zachodzi, gdy kultura posługująca się piśmem i kultura nie znająca go albo się z sobą zderzają, albo też współistnieją ze sobą. Między VII a IV w. p.n.e. — z grubsza biorąc — nie było żadnych gotowych wzorców kompozycji pisemnej czy nawyków czytania bądź związanych z piśmem sposobów myślenia, które mogłyby to przejście przyspieszyć. Z piśmem alfabetycznym miała się zapoznać populacja, która uczyniwszy przedtem z kompozycji ustnej sztukę, zżyła się z nią, czerpiąc z niej rady i wskazówki w codziennym życiu. Początkowo od wytworów piśmiennych, gdy się już pojawiły, oczekiwano nie tworzonej w nowym środku „literatury”, lecz stale powiększającego się

zbioru spisanych wersji tego, co dotąd zachowywano ustnie. Nauczanie pozostawało ustne; ustne pozostawały oczekiwania kulturowe. Dopiero wtedy, gdy naukę pisania wprowadzono do szkół najniższego szczebla, wpajając ją uczniom, którzy nie osiągnęli jeszcze wieku młodzieńczego, mogła powstać pewna populacja czytelników; to zaś nastąpiło mniej więcej w tym czasie, gdy do szkoły wstępował Platon, lub na krótko przedtem. Nie dokonało się to jeszcze, kiedy Ajschylos zapoczątkował złoty wiek dramatu ateńskiego.

Przeniesienie ciężaru komunikacji na inne zmysły, rozłożenie go na oko i rękę zamiast, jak dotychczas, na ucho i usta, przyniosło z czasem daleko idące skutki. Przemiana wypowiedzi ustnej, dźwiękowej, w dający się zobaczyć artefakt sprzyjała rozwinięciu się pojęcia prawa własności do stworzonej kompozycji słownej, a tym samym pojęciu autorstwa. Puszczana teraz w obieg poezja mogła być ściśle imienna. Poprzednie sposoby jej układania były z istoty swej kolektywistyczne; jej język i tematy musiały być wspólne wszystkim — nie sposób było przyznawać komuś prawa autorskiego do recytacji. Wraz z autorstwem pojawiła się też możliwość bardziej osobistego kierowania wypowiedzią, manipulowania nią i organizowania jej zgodnie z intencjami samego twórcy. Niewątpliwie wcześniejsze recytacje poezji ustnej mogły się różnić jakością odpowiednio do osiągniętej przez pieśniarzy biegłości, i różnice takie rozpoznawano. Materiał jednak czerpano ze wspólnego repertuaru, nie wymyślano go osobiście.

Pod pewnym względem *Król Edyp* jest zatem wytworem jednostki, przejawem jej zdolności twórczych. Niemniej w jego kompozycji, podobnie jak w kompozycji całego dramatu greckiego, występują obok siebie na równi elementy tego, co ustne, i tego, co pisane, tego, co dźwiękowe, i tego, co wzrokowe; dychotomię tę można także ująć w kategoriach tradycji i inwencji, tego, co ogólne i szczególne, co społeczne i co jednostkowe. Jest to połączenie, które stanowi istotę całej klasycznej wysokiej „literatury” greckiej od Homera do Eurypidesa.

Było ono wszakże nie mechaniczne, lecz twórcze. Piśmienność nie zajęła miejsca oralności, lecz z wolna w nią przenikała. Błędem jest założenie, do którego próbowali nas przekonać G. S. Kirk i inni, że gdy poematy Homerowskie zostały spisane, miało to ujemne skutki dla procesu twórczości ustnej⁸. Tak się rzeczywiście dzieje w warunkach nowożytnych, kiedy w kulturę ustną wdziera się jakaś dojrzała kultura oparta na piśmie, zagarniając jej pierwotny kształt. Współwystępowanie

⁸ G. S. Kirk, *Songs of Homer*. Cambridge 1962, s. 71: „*Iliada* i *Odyseja* to poematy ustne (...) rozbudowany system, który szybko ulega osłabieniu, gdy poeta zaczyna komponować pisząc”; s. 87: „Znajomość pisma niweczy czystość śpiewaka ustnego”; s. 319: „Najsłabszy i najbardziej nieczysty z po-Homerowskich śpiewaków”.

tego, co ustne, z tym, co pisemne, w wypadku wysokiej klasyki greckiej jest z początku trudno pojąć właśnie dlatego, że było to zjawisko wyjątkowe i wymaga krytycznej analizy, jakiej dotąd komparatyści nie podejmowali. Wypadek Jugosławii też nie może z przyczyn już podanych być tu pomocny.

Dramat grecki to ostatni wytwór owego połączenia, najdoskonalszy rezultat twórczego napięcia między wymaganiami i oczekiwaniami kultury ustnej a wymaganiami i oczekiwaniami kultury opartej na piśmie, słuchacza i czytelnika. Lwią część uwagi badaczy zajmował dotychczas ten drugi człon, tutaj zatem właściwe wydaje się zogniskować zainteresowanie tak, by ukazać ustny pierwiastek tego połączenia.

Wiemy już więc, czego szukamy — chodzi o taki typ kompozycji, który na poziomie stylu spełnia wymogi mnemotechniczne: będzie to kompozycja wierszowana i do pewnego stopnia muzyczna; jej słownictwo będzie górnolotne i nieco archaiczne, nałożone niejako na język potoczny; może ona zachowywać ślady stylu formularnego i prawdopodobnie wykorzystywać będzie składnię odpowiednią do działań wykonywanych przez agensów w kontekście narracyjnym, który sam jest archaiczny, tj. zaczerpnięty ze wspomnień przeszłości lub tego, co za wspomnienia uchodzi. Dana historia musi jednak być opowiadana w taki sposób, by unikać nowości; będzie się ona zwracać wstecz, zakładać na siebie poprzez echa lub odwrócenia, tak że zakończenie jest częściowo zapowiedziane na początku. Oczekujemy więc występowania zapowiedzi zdarzeń przyszłych oraz retrospektywnych podsumowań tego, co już się zdarzyło, i wykorzystywania w tym celu zasady echa, która może się rozciągać na słowny asonans.

Ten styl kompozycji ma być oddany na usługi treści — rozwijająca się opowieść ma nieustannie przypominać i zalecać to, co stanowi społeczne *ethos* i *nomos* odbiorców, do których jest adresowana. Tych dogodnych terminów greckich używamy na oznaczenie obyczajów, wierzeń, obowiązków, nakazów przyzwoitości i obrzędów społeczeństwa, do którego należy publiczność.

Język wierszowany w *Królu Edypie* to cecha wszystkich sztuk greckich i uczone krytyk nie zaprzatający sobie głowy oczywistościami automatycznie przypisuje ten wybór osobowościom ich autorów: tak się po prostu złożyło, że wszyscy oni byli zawodowymi „poetami”. Czy jednak wybór formy wierszowanej był także uwarunkowany społecznie, poddyktowany koniecznością układania mowy tak, by nieczytelnicy mogli ją zapamiętać? W następnym pokoleniu Platon próbował sił w poezji, lecz zarzucił ją dla prozy, mógł bowiem oczekiwać grona czytelników, jakim w swoim czasie nie dysponował Sofokles. Zmalał już jednak udział muzyki w dramacie; dialog wypowiedany jest bez jej pomocy i to w rytmie, który jak zauważyli sami Grecy, najbardziej zbliża się do kadenccji mowy potocznej. Zniknęły formuły heksametryczne, słownictwo jest

attyckie i współczesne, a nie archaiczne. Niemniej pewien posmak archaiczności zostaje zachowany; zrećnie manipuluje się składnią; użycie potoczne ulega zmianie, wzmocnieniu; styl nie jest ani stylem dziedzictwa epiki ustnej z jednej strony, ani też stylem pisanej prozy z drugiej. Może on nabierać różnych cech indywidualnych u każdego z trzech posługujących się nim autorów, a mimo to być nadal tym samym „wysokim stylem klasycznym”, nieco obcym wskutek domieszki pewnych form dialektu doryckiego w chórach.

Akcja zamyka się w ramach jakiejś starożytnej opowieści, w „micie”, mówiąc językiem pojęć współczesnych, składnia zaś jest przeważnie performatywna, co stanowi naturalny wynik formy artystycznej dramatu, który jako nośnik zachowywanej w pamięci mowy ustępował tylko epice. Opowieść należy do tradycji ustnej; imiona działających w niej postaci oraz kontekst, w którym żyją lub działają, są archaiczne, zaczerpnięte z tej samej legendarnej przeszłości greckiej, którą przywołują poematy Homerskie. Tylko jedna z zachowanych sztuk Ajschylosa łamie tę regułę, umieszczając wszakże postacie w odległym i tajemniczym królestwie.

Te właściwości same w sobie nietrudno dostrzec, jako że wspólne są całemu dramatowi greckiemu; jednakże dopiero wtedy, gdy ujmuje się je na tle oralności pierwotnej, uzyskują rzeczywiście nowy wymiar. Reguły mnemotechniczne warunkujące konstruowanie fabuły są na pierwszy rzut oka mniej wyraźne i najlepiej można je sprawdzić, odwołując się do jakiegoś określonego tekstu. Szczególnie skrupulatnego sprawdzenia ich występowania wymaga *Król Edyp*, kompozycja na pozór niezwykle wyszukana, inaczej mówiąc, zbudowana ze starannością, jakiej można by oczekiwać tylko od autora posługującego się piśmem i tworzącego dla piśmiennej publiczności.

Fabuła utkana jest w skomplikowany wzór przepowiedni tego, co się wydarzy, i powtórzeń, że już się to wydarzyło. Wśród nich główna rola przypada wieszczym w tonie wypowiedziom włożonym w usta Tyrezjasza. Z ociąganiem stawiając się na wezwanie (reminiscencja z epizodu z wróżbitą na początku *Iliady*) i sprowokowany niepoohamowanymi oskarżeniami swego władcy, wybucha on wreszcie, dając wyzywającą odpowiedź, czy raczej dwie odpowiedzi, w których wyjawia, a następnie raz jeszcze szczegółowo określa prawdziwą tożsamość winnego nieszczęścia, jakie spadło na Teby, opisuje jego położenie i czekający go los:

I (w. 413—421)

... patrzysz, a nie widzisz
 Nędzy twej, nie wiesz, z kim życie ci schodzi,
 Gdzie zamieszkałeś i kto ciebie rodzi.
 Między żywymi i zmarłymi braćmi
 Wzgardę masz, kłątwy dwusieczne cię z kraju

Ojca i matki w obczyznę wygnają,
 A wzrok, co światło ogląda, się zaćmi.
 Jakiż Kiteron i jakie przystanie
 Echem nie jękną na twoje wołanie.

II (w. 449—460)

A powiem jeszcze: człek, którego szukasz,
 Z dawna pogróżki i wici o mordzie
 Laiosa głosząc, jest tutaj na miejscu.
 Obcym go mienią, ale się okaże,
 Iż on zrodzony w Tebach; nie ucieszy
 Tym się odkryciem; z widzącego ciemny,
 Z bogacza żebrak — na obczyznę pójdzie,
 Kosturem drogi szukając po ziemi.
 I wyjdzie na jaw, że z dziećmi obcował
 Własnymi, jak brat i ojciec, że matki
 Synem i mężem był, wreszcie rodzica
 Współsiwą w łożu i razem mordercą⁹.

Widziane w perspektywie twórczości ustnej, te dwie pokrywające się z sobą zapowiedzi mają obudzić czujność słuchającej publiczności, by dokładnie śledziła przyszły tok akcji. Wie ona teraz doskonale, co przydarzy się protagoniście; słowa te przykuły ich uwagę. Granica nieprzenikalności między wypowiedzianymi słowami a tym, co naprawdę mają one znaczyć, przebiega między Edypem i Tyrezjaszem, nie zaś między publicznością i Tyrezjaszem. Szczegóły, jakie podano, określają zarówno sytuację obecną, jak i jej dalszy rozwój, przy czym podano je dwukrotnie, powtarzając je w sposób charakterystyczny dla kompozycji ustnej.

W miarę rozwoju sytuacji różne zapowiedziane tu dramatyczne zdarzenia nie tylko się dokonują, ale także są uporczywie przywoływane w formie retrospektywnego komentarza i lamentacji. Przepowiedziane wcześniej osłepienie zostaje zapowiedziane, gdy przychodzi na nie czas (w. 1183), uroczyście się o nim powiadamia już po samookaleczeniu się Edypa (w. 1268—1279), a potem ciągle się o nim wspomina w słowach włożonych w usta samego protagonisty (w. 1313—1318, 1323, 1326, 1334, 1337, 1371, 1375, 1385, 1389, 1470, 1482—1483, 1486). Zawily splot związków seksualnych, szczegółowo wyłożony na początku ze wszystkimi możliwymi komplikacjami przez Tyrezjasza, jest wielokrotnie przywoływany i uporczywie wspominany przez tego, który padł ich ofiarą w końcowej części sztuki (w. 1256—1257, 1357—1361, 1403—1408, 1481—1485, 1496—1499). Nawet zapowiedziane wygnanie na górę Kiteron (w. 421), scenerię najwcześniejszego dzieciństwa bohatera (w. 1090), zostaje na końcu przypomniane, potwierdzone i jego właśnie domaga się Edyp (w. 1451—

⁹ Sofokles, *Król Edyp*. Przełożył K. Morawski. W: *Ajschylos, Sofokles, Eurypides. Antologia tragedii greckiej*. Wybrał i opracował S. Stabryła. Kraków 1975, s. 261, 262.

1454). Efekt całościowy to efekt rozbudowanej kompozycji kolistej. Wypowiedzi początkowe, adresowane w istocie do publiczności, powtarzają się echem pod koniec, by utrwalić w pamięci wszystko, co powiedziano i uczyniono. Temu też głównie zdaje się służyć wprowadzenie na scenę dwu córek, małych jeszcze dzieci nie wypowiadających żadnych kwestii, lecz stwarzających w ten sposób okazję do przypomnienia po raz ostatni o komplikacjach związków seksualnych i rodzinnych Edypa (w. 1496—1499).

Przepowiednie Tyrezjasza to jedynie najbardziej uderzająca część pewnego ciągu wieszczych przestróg, zapoczątkowanego przez relację Kreona z odpowiedzi, której udzieliła wyrocznia i która przynosi pierwszą wskazówkę co do miejsca pobytu zabójcy ojca Edypa: znajduje się on tutaj, w Tebach (w. 95—111). Ukryty sens tej odpowiedzi nie zostaje rozumiany. Następnie, jak już wiemy, przychodzi Tyrezjasz z operującymi zagadkami opisami samego Edypa. Również i one nie są właściwie rozumiane, mimo że Edypa wzywa się do ich zrozumienia: „Zważ to” (w. 461). Potem z kolei zostajemy przeniesieni w przeszłość, której owocem jest to, co zachodzi obecnie: Laios i Jokasta otrzymali od wyroczni wróżbę złowrogą dla Laiosa, bo przepowiadającą, że zostanie zabity przez własnego syna. Sądzą, że unikną tego losu, porzucając dziecko w górach (w. 711—725). Jednakże ów przejaw niezależnej myśli okazuje się błędem, przynosząc skutek będący całkowitym przeciwieństwem zamierzonego. Syn ich, gdy dorośnie, sam z kolei uwikła się w podobny ciąg zdarzeń, wskutek podobnego błędu, popełniając wykroczenie przeciw temu samemu przeciwnikowi, otrzymuje bowiem (jak wspomina nagabnięty) z tego samego źródła przepowiednię ojcobójstwa i kazirodztwa. Przebywał w Koryncie, kiedy to usłyszał i tak jak jego prawdziwi rodzice pragnie oszukać los, uciekając tym razem od swych domniemyanych rodziców (w. 787—797); wzmiankę, że nie są to naprawdę jego rodzice (w. 779—780), swego czasu lekceważy. Nie pojmując właściwego sensu wszystkich przestróg i wskazówek, nieuchronnie zmierza najpierw do wypełnienia swego nieszczęsnego losu, a następnie do jego ujawnienia.

Owe wskazówki i przestrogi, czy to wróżbity, czy wyroczni, są w istocie zagadkami. Cała sztuka jest tak zbudowana, że obraca się wokół tych zagadek oraz prób ich rozwiązania. Sam Edyp jest na początku przedstawiony jako cieszący się sławą w rozwikływaniu zagadek (w. 8, 35—40), co powraca echem, ze zjadliwą ironią, w finale wypowiedzianym przez chór (w. 1525). Temu, który niegdyś trafnie zrozumiał i rozwiązał zagadkę Sfinksa, w miarę rozwoju akcji przypada rola odwrotna, rola człowieka, któremu nie udaje się rozwiązać szeregu dalszych zagadek. Przeciwnikiem, z którym przyszło mu się zmierzyć tym razem, jest w istocie Apollo, a jest to groźniejszy przeciwnik w walce wymagającej bystrości umysłu (w. 1329—1330).

Zagadki to gry słów wymieniane między rywalizującymi z sobą partnerami, w tym wypadku między Apollem z jednej strony a rodzicami Edypa lub samym Edypem z drugiej, przy czym Apollo dwukrotnie posługuje się pośrednikami. W języku tej sztuki wyzyskano nie tylko zbieżności znaczeń, ale również dźwiękowe asonanse i echa. Ten rodzaj dramaturgii wraca do korzeni mądrości komunikowanej ustnie. Podobieństwa i kontrasty odpowiadają sobie na dwu poziomach: znaczenia i dźwięku zarazem, co dzięki wykorzystanemu tu systemowi powracającego echa sprzyja zapamiętaniu przekazu ustnego. Jest to swego rodzaju ćwiczenie intelektu — pewna dialektyka \perp na pierwotnym poziomie ustnej wymiany myśli i obyczajów ustnej kultury. Publiczność wracała z teatru do domu z głowami przepełnionymi tym, co słyszała.

W operowaniu zagadkami w *Królu Edypie* można zatem, niezależnie od tego, że nadaje ono tej sztuce szczególnie dramatyczne napięcie, widzieć wskrzeszenie tradycyjnego środka o charakterze mnemotechnicznym, mającego korzenie w nawykach oralności pierwotnej. Rozważając sztukę tak przemyślnie skonstruowaną we wszystkich jej aspektach, trzeba by także przyznać, że uzyskanie efektu całościowego stało się możliwe tylko dzięki wpływowi, jaki na inteligencję ukształtowaną przez kulturę ustną zaczęła wywierać inteligencja wykształcona przez pismo. Ujmując zagadnienie w kategoriach psychologicznych, należy wnosić, że architektura werbalna, którą umożliwiła wizualizacja słów w piśmie, została nałożona na pewien system echa pobrzmiewający autorowi w uszach.

Antropologiczne zadanie upamiętniania obyczajów społecznych wyznaczono przede wszystkim chórowi, on to bowiem stanowił najstarszy element w kompozycji dramatycznej. W porównaniu z epiką miał on tę zaletę, że *mimesis* werbalna (PP, rozdz. 2) (by posłużyć się terminem Platona) mogła być wzmocniona tańcem i wykorzystaniem melodii nie ograniczającym się do instrumentu strunowego (PP, rozdz. 9). Charakter wystąpień chóru najlepiej da się określić jako ogólny, gatunkowy, w przeciwieństwie do jednostkowego. Układając wypowiedzi chóru, autor stara się wyrazić jak najwymowniej to, co czuje lub w danych okolicznościach czułaby społeczność, do której należy, w odróżnieniu od wszystkich jednostkowych i osobistych myśli, jakie on sam mógłby żywić. Wyraźnie widoczne staje się to w kompozycjach chóru u Ajschylosa; u Sofoklesa zaś kompozycje te, przy całym ich wyszukaniu, nadal noszą to samo piętno gatunkowe. Pięć chórow w *Królu Edypie* to uroczyste odpowiedniki pięciu typów zrytualizowanego wystąpienia publicznego. Parodos (w. 151—215), będący reakcją na przekazanie pierwszej wyroczni Apolla, to hymn obrzędowego błagania, modły o wybawienie od niebezpieczeństwa i śmierci, zwrócone do pięciorga bogów, w tym także do Ateny. Pierwszy stasimon (w. 463—511), stanowiący reakcję na budzącą trwogę zagadkę Tyrezjasza, ułożony jest jako modlitwa o od-

dalenie nieszczęścia oraz przekleństwo rzucone na źródło zarazy i mające chronić miasto przed zagładą. Drugi (w. 863—910) to reakcja na pochopne przekonanie, jakiemu dają wyraz Edyp i Jokasta — szczególnie zaś Jokasta — że udało im się przechytryć dotyczące ich wyrocznie. Tym razem mamy do czynienia nie z błaganiem czy przekleństwem, lecz z odżegnywaniem się, uroczystą litanią mającą odwrócić to, co mogłoby być niebezpieczne — sceptycyzm lub bezbożność w stosunku do potężnego boga. Stasimon trzeci (w. 1086—1109) utrzymany jest w całkiem odmiennej, choć równie obrzędowej tonacji, będąc krótką pieśnią urodzinową, dość szczególnego rodzaju, zaskakująco wzruszającą i czułą reakcją na wyjawienie, że Edyp to znaleziony na stoku górskim podrzutek. Mówi się tu o nim jako o prawdziwym dziecięciu natury, dziecku Kiteronu czy też nimf, lub może nawet Apolla albo Pana? Wydźwięk tej pieśni chóru rozumiano rozmaicie, ale błędnie. Nie jest ona ani „ironiczna”, ani też, jak chcą inni interpretatorzy, przejawem mylnej oceny. To antycypacja przyjęcia w końcu Edypa przez ziemię, jego prawdziwą matkę, w ostatniej z cyklu poświęconych mu sztuk, *Edypie w Kolonie*. Stasimon czwarty (w. 1186—1222), następujący po kulminacyjnym i katastrofalnym odkryciu prawdziwego obrazu związków seksualnych bohatera, to pieśń pogrzebowa, lament nad dziećmi człowieka w ogóle (echo Homera jest tu bardzo wyraźne) i nad samym Edypem. Może on żyć nadal, lecz dla tego świata, z punktu widzenia nakazów przyzwoitości, stał się już martwy; złamawszy tabu seksualne, przestał właściwie istnieć. Cztery z owych pięciu zrytualizowanych pieśni zajmują się powszednimi troskami będącymi udziałem wczesnych społeczeństw: potrzebą wystrzegania się zarazy, wskazania źródeł zmyślenia społecznej, zachowania szacunku dla wyroczni, pogodzenia się z nie dającymi się przewidzieć niebezpieczeństwami, jakie niesie życie. Sposób, w jaki te troski są wyrażane, to charakterystyczne dla danego gatunku wypowiedzi powtarzanie normalnych składników pewnej etyki głoszonej i utrwalanej ustnie.

Te same cztery pieśni zawierają jednak także uwagi mające bardziej bezpośredni związek z akcją. Parodos przynosi żywy opis występujących tu i teraz skutków zarazy (w. 167—188); pierwszy stasimon dorzuca myśl, że może mimo wszystko to sam Edyp jest poszukiwanym winowajcą (w. 483—511), drugi kończy się zganiem protagonistów za ich niedowiarstwo (w. 897—910), czwarty wreszcie rozwodzi się nad odmianą losu, jakiej osobiście doznał Edyp (w. 1197—1222).

W tych partiach chór działa jako uczestnik akcji, posuwając naprzód fabułę opowiadanej historii — tej właśnie określonej historii wybranej przez dramaturga. Partie te towarzyszące wypowiedziom ogólnym służą włączeniu tematów powszechnie znanych w kontekst danej opowieści, bardzo podobnie jak to było w zwyczaju w kompozycji epickiej, z tą jednak różnicą, że tutaj stają się one wyraźniej zarysowane, dzięki te-

mu, iż przekazywane są w pieśni, a nie w toku recytowanej narracji. Takie rzucane przez chór myśli nie podsuwały żadnych nowatorskich pomysłów, mających stanowić wyzwanie dla panujących poglądów, przesądów, nawyków i konwencji. Ani też z drugiej strony nie miały na celu ich podkreślenia czy roztrząsania. Wplatają po prostu w znaną tkaninę jakąś opowieść będącą ostrzeżeniem, ubraną w formę, którą słuchająca publiczność instynktownie śledziła, przyjmowała i zapamiętywała, rozpoznając w niej artystyczną wersję swych powszednich działań i przekonań rządzących życiem zbiorowym i rodzinnym.

Gdy Arystofanes w swej komedii *Żaby* postanowił przedstawić w formie dramatycznej wyobrażone zawody poetyckie między Ajschylosem a Eurypidesem, bóg Dionizos, słusznie sprawujący tu funkcję sędziego występów jednego i drugiego, poddaje ich rozstrzygającemu egzaminowi, w którym zawodnicy mają za zadanie przedstawić dla porównania *gnomae*, czyli maksymy czy aforyzmy przez siebie ułożone. „Dziś wprawdzie nie przyszłoby nam na myśl sprawdzać biegłości dramatycznej w taki sposób, jednakże teksty (obu tragediopisarzy) dowodzą, że w owym czasie sprawdzian ten był sensowny” (LRG, s. 302). Przekazywanie mądrości tego rodzaju jest w istocie głęboko zakorzenioną cechą dramatu klasycznego, wskazującą na jego bliskie związki z oralnością pierwotną, w której myśl przyjmująca postać przysłowia, sentencji czy aforyzmu, stanowi wyróżniający się element, łatwy do zapamiętania dzięki użyciu w nim paralelizmu, antytezy, dużej zwięzłości i odpowiedniego rozłożenia dźwięków, tak by mógł być powtarzany i wciąż na nowo powracać na usta ludu.

Sentencje w tekstach dramatycznych stosunkowo łatwo rozpoznać, gdy są sformułowane jako takie, częściej jednak występują tam w formie zamaskowanej, kryjąc się w wypowiedziach na pozór odnoszących się bezpośrednio do akcji dramatu. W retoryce jambicznej, a ta tworzy dziewięć dziesiątych tego, co w sztuce greckiej uchodzi za „akcję”, zwykle przeważa język normatywny, implikujący, że „czynię lub mówię jedynie to, czego w tych okolicznościach należy oczekiwać”. Tak więc postawy i przekonania składające się na zasób kultury ustnej przenikają do tekstu pośrednio, jako część akcji, nadając jej charakter nieco formalny, i to właśnie odróżnia ją i zawsze odróżniać będzie od sztuki scenicznej wieków późniejszych.

Prolog do *Króla Edypa*, ustanawiający początek akcji, zbudowany jest w formie wymiany zdań między protagonistą a kapłanem spełniającym funkcję rzecznika delegacji obywateli. W obrębie tych pierwszych 57 wierszy znajdujemy osiem przykładów wypowiedzi pozornie odnoszących się do konkretnych realiów sztuki, ale dających się z powrotem przełożyć na ogólne formuły ustne, których są pogłosem:

(Edyp)

- w. 2—3 <konkretnie>: Czegoście na tych rozsiedli się progach,
Trzymając w ręku te wiązki błagalne?
<ogólnie>: krytyczne sytuacje w mieście wymagają stosownie odprawianych modłów
- w. 6—7 <konkretnie>: Ja, że nie chciałem przez usta posłańców
O tym zasłyszeć, sam tutaj przybyłem
<ogólnie>: lepiej jest uzyskiwać informacje bezpośrednio i osobiście niż dowiadywać się przez innych (por. *Siedmiu przeciw Tebom*, w. 67—68)
- w. 9—10 <konkretnie>: Rzeknij więc, starcze, boś ty powołany
Za innych mówić...
<ogólnie>: właściwymi rzecznikami społeczności są jej starsi członkowie

(Kapłan)

- w. 15—20 <konkretnie>: Widzisz, jak garnie się wsze pokolenie
Do twych ołtarzy; jedni to piskłeta
Długiego lotu niezdolne, a drugich
Wiek już pogarbił; ja służę Zeusowi,
A tamci innym bogom; równe tłumy
Siadły gdzie indziej, gdzie chramy Pallady
<ogólnie>: na ludność miasta składają się dzieci na jednym biegunie, ludzie sędziwi na drugim, pośrodku zaś są młodzieńcy (będący wojownikami) oraz reszta ludności (tj. kobiety; por. *Siedmiu przeciw Tebom*, w. 10—16)
- w. 25—27 <konkretnie>: Mrąc w ziemi kłosach i ziemi owocach,
Mrąc w stadach bydła i niewiast porodach
<ogólnie>: zaraza to dopust boski, który zabija roślinność i zwierzęta, kobiety zaś pozbawia potomstwa
- w. 41—45 <konkretnie>: ... ku tobie
Ślemy, Edypie, tę prośbę błagalną,
Byś nas ratował, czy z bogów porady
Znajdując leki, czy z ludzi natchnienia.
Bo przecież widzę, jako doświadczonych
Rady najlepszym poprawy zadatkem.
<ogólnie>: tutaj sentencja występuje w formie niezawołowanej, tyle tylko, że zostaje zastosowana do obecnej krytycznej sytuacji
- w. 49—50 <konkretnie>: Niechbyśmy rządów twych tak nie pomnieli,
Iż po naprawie upadek nas zgrążył
<ogólnie>: najlepsze są trwałe i ciągle rządy (lub: miarą dobrych rządów jest nieprzerwana pomyślność poddanych)
- w. 45—55 <konkretnie>: Bo jeśli nadal zachowasz ster rządów
Piękniej ci mężom przewodzić niż próżni
<ogólnie>: władza, która niszczy swych obywateli, nie jest wcale władzą.

Dysponując tą próbką, czytelnik może dalej sam prześledzić tekst i odkryć wkradające się raz po raz podobne wypowiedzi o charakterze ogólnym. Interesujące jest zbadanie, jak przedstawia się stosunek między takimi wypowiedziami a wypowiedziami ściśle dotyczącymi realiów sztuki w *Królu Edypie* w porównaniu z ich stosunkiem w *Siedmiu przeciw Tebom*. Okazuje się, że blisko czterdzieści lat rozwoju kultury piś-

miennej nie pozostało bez wpływu, zmieniając tę proporcję na korzyść konkretnego i dając autorowi większą swobodę w posługiwaniu się językiem (LRG, s. 303—304).

Materiału pozwalającego głosić taką tradycyjną mądrość dostarcza wybrany przez dramaturga mit. Skupianie w dobie współczesnej uwagi głównie na ideale bohatera, jaki miał rzekomo narzucać styl życia starożytnym mieszkańcom Hellady, a także wpływ Freuda sprawiły, że scenę ateńską przyjęło się ostatnio uważać za miejsce, w którym ukazywano autonomiczne osobowości borykające się ze swymi osobistymi dylematami¹⁰. Nawet Ong, skądinąd dostrzegający wszystkie niuanse procesu przechodzenia od oralności do „chirograficzności”, ulega pokusie widzenia w Edypie postaci ukształtowanej na tę właśnie miarę, tj. postaci „chirograficznej” przedstawionej w całej swej „głębi” (s. 152, 154). A przecież obiektywnie rzecz biorąc, bohatera Sofoklesa można w istocie uznać za człowieka dość głupiego lub przynajmniej niezbyt przenikliwego, i położenie, w jakim się znalazł, interesuje nas tylko dlatego, że (a) jego pozycja daje mu potężną władzę, a (b) mimo to uwikłał się w sytuację, na którą nie ma żadnego wpływu i która tę władzę nieuchronnie zniweczy.

Zasoby ustnie przekazywanej komunikacji mającej utrwalac to, co stosowne ze społecznego punktu widzenia, dawały pierwszeństwo historiom skupiającym się na społecznym i zbiorowym kontekście, który wyznaczał granice swobody działania jednostek. Odnosi się to w równym stopniu do Achillesa co do Edypa. Wzorcem społecznym stanowiącym punkt odniesienia dla dramatu attyckiego jest *polis*, miasto-państwo, w szczególności zaś Ateny. Mykeńskie i inne starożytne podania dostarczały pewnego tła, pierwiastka nierealności (GCJ, s. 56), nadających wypowiedzi dramatycznej posmak rytualny, a nawet religijny. Tematem nadrzędnym jest jednak los ówczesnego miasta; mądrość społeczna utrwalana w tekście to mądrość stosowna dla obywateli miasta i ich życia. W omówionych już 57 wprowadzających wierszach dramatu wyraźnie stwierdza się, że kwestią, która musi zostać rozwiązana w sztuce, jest uzdrowienie miasta. Obraz jego zgromadzonych mieszkańców przemawia ze sceny i nie może pozostać niezauważony. Sam termin *polis* (miasto), wprowadzony przez Edypa w czwartym wierszu dramatu, powtarza się czterokrotnie w odpowiedzi kapłana (w. 21, 28, 46, 51), nie licząc jego synonimów („ziemica”, „ziemia”, „gród”, w. 14, 25, 35, 47, 54). Gdy akcja dobiega końca, oznajmia się, że źródło skażenia miasta zostało odkryte i ma być wyłączone ze społeczności (w. 1425—1431). Nie Edyp decydować będzie o swoim losie; spoczywa on w rękach nowej władzy politycznej (w. 1523). Między tymi dwoma punktami granicznymi roz-

¹⁰ C. H. Whitman, *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*. Cambridge, Mass., 1951.

wój fabuły nieustannie umieszcza głównych aktorów na tle społeczności miasta, w której sprawują rządy i w której ich władza jest rozstrzygająca. Teby i ich mitologia tworzą tu klimat pewnej nierealności. Niemniej w odczuciu publiczności społeczność, która na jej oczach przechodzi próbę, to w rzeczywistości jej własna społeczność. Czyż należy się więc dziwić, że kluczowym elementem akcji jest praktyka swoistej kontroli przyrostu ludności, milcząco i jak możemy się domyślać, z jakimś zakłopotaniem uznawana przez ową społeczność? Tak wiele napisano o tej sztuce, nie zauważając istotnego związku fabuły z praktykowanymi wówczas zwyczajami. Jest to bardzo poważne przeoczenie. Jak wielu widzów zaczynało się kręcić niespokojnie na swoich miejscach w miarę rozwoju opowieści o porzuceniu Edypa jako dziecka, porzuceniu *implicite* potępianym, sądząc z rezultatów, do jakich prowadzi?

Oprócz zwyczajów społecznych sztuka przywoływała również wspomnienia, zarówno z zamierzchłej przeszłości, jak i całkiem niedawne. Zanoszona przez wchodzący na scenę chór modlitwa błagalna ustanawia ambiwalentny kontekst geograficzny, w którym mają odnaleźć się widzowie: to starożytne Teby, miasto wyobrażonej przeszłości, a zarazem ówczesne Ateny, miasto, w którym teraz żyją. Wskazawszy na Teby jako miejsce, w którym rozgrywa się mit i którego dotyczy wyrocznia Apolla (w. 151—157), chór w swej inwokacji zwraca się najpierw (i tę kolejność zaznacza) do Ateny, córki Zeusa, a potem do Artemidy i Apolla, wspominając, że niegdyś przyszli oni z pomocą miastu, gdy zagrażało mu wielkie niebezpieczeństwo (w. 165—166). Czy znajdujemy się zatem w legendarnych, wybawionych przez Edypa Tebach, czy też w teatrze na Akropolu ponad pięćdziesiąt lat wcześniej zajętym przez Persów, a następnie wyswobodzonym po bitwie pod Salaminą? Takie wspomnienia nietrudno było ożywić w pamięci obywateli Aten drugiej połowy V w. Publiczność zaczyna zdawać sobie sprawę, gdzie się znajduje, w dwójnasób zaś upewniają ją w tym dwie następne strofy, opisujące z bolesnymi szczegółami zarazę miasta i jej skutki. Teraz już publiczność słuchała wierszy ułożonych dla niej samej, dla tych, którzy niedawno przeżyli takie właśnie nieszczęście, Wielką Zarazę w Atenach w r. 429 — to świeże wspomnienie wspiera dodatkowo wspomnienie zarazy, od której zaczyna się akcja Homerskiej *Iliady*.

Zaraza zapanowała w mieście, dziesiątkując jego ludność, w czasie wojny, która wciąż jeszcze się toczyła, gdy wystawiono sztukę. Chór wymienia następnie Aresa jako boga wojny, którego obecność napawa go przerażeniem, podsuwając myśli o ucieczce z miasta morzem na wschód lub na zachód (w. 190—199). Dla obrony przed nim wzywa się strzał Apolla i płonących żagwi Artemidy (w. 203—208), by na koniec zwrócić się do Dionizosa, bóstwa patronującego owemu (mitycznemu) miejscu, w którym znajduje się chór (w. 210). Oda kończy się więc tam, gdzie się zaczęła, w Tebach. Efekt całościowy to znowu efekt kompo-

zycji kolistej, typowej formy twórczości ustnej, w tym wypadku użytej w celu ewokowania tego, co współcześnie trapi miasto, a co kryje się w archaicznej i tradycyjnej otocze.

Na powody takiego wtrętu niewiele światła może rzucić archeologia Teb. Wyobrażonych mieszkańców stolicy mykeńskiej położonej w głębi ładu niepodobna było wiarygodnie przedstawiać jako ludzi, dla których najprostszym sposobem ratowania życia byłoby puszczenie się w długą podróż morską, ani też społeczności takiego miasta jej kapłan nie opisywałby jako dysponującą nie tylko zbrojnymi mężami, ale i okrętami (w. 56). Kapłan ów zwraca się do władcy, o którym mówi się, że dotychczas nader mu się szczęściło, ale teraz może upaść (w. 50) i stać wobec możliwości rządzenia wyludnionym krajem (w. 54—57). Należy mu tytuł to nie tytuł boskości — *isotheos*, co byłoby przejawem bezbożności nie do przyjęcia — lecz „pierwszy wśród ludzi” (w. 31—33); echo tego możemy usłyszeć w hołdzie złożonym później Peryklesowi przez historyka Tukidydesa. W miarę jak coraz lepiej pojmujemy całą ówczesną aluzyjność sztuki, potęguje się wrażenie, że w roli protagonisty pobrzmiewa pewne stłumione, krytyczne, żałobne i pełne współczucia zarazem wspomnienie czołowego ateńskiego polityka i jego losu jako dotkniętej zarazą ofiary swej własnej polityki.

Wcześniej Ajschylos w *Siedmiu przeciw Tebom*, sięgając do tego samego cyklu legend tebańskich, w podobny sposób w ramach starożytnej opowieści opiewał najświeższą historię Aten (LRG, s. 294, 295, 297). Nie należy przez to rozumieć odejścia od funkcji antropologicznej. Korzeni zwyczajów, obrzędów i wierzeń utrwalonych i przekazywanych w tradycji ustnej można upatrywać w odległej przeszłości, jeśli jest się historykiem wywodzącym się z kultury piśmiennej. Twórca literatury ustnej i jego publiczność uważają natomiast ten materiał za współczesny. Pamięć społeczeństw kultury ustnej jest krótka; konkretne wspomnienia, jakie są one w stanie zachować w pamięci, to wspomnienia świeżej daty. Taki Szekspir mógł, jeśli mu się podobało, udramatyzować dawne dzieje — historię jakiegoś Leara czy Makbeta — ponieważ mógł czytać udokumentowane źródła, które w zamierzeniu były historyczne. Twórcy tragedii attyckiej dysponowali jedynie epickimi kompozycjami Homera i paru jego następców, teraz już utrwalonymi na piśmie. Starożytne tło owych sztuk — Troja, Argiwowie, Teby, Korynt — pozostaje formalne i ogólnikowe, stanowiąc dogodny środek upamiętnienia społeczności dzisiejszej reprezentowanej przez publiczność, utrwalenia jej obecnego, uważanego za tradycyjny, sposobu życia z pewną przymieszką doświadczeń z niedawnej przeszłości. Sytuację teatralną dobrze ujmują słowa Jean-Paula Vernanta:

Wykonanie tragedii to nie tylko pewna forma sztuki, to instytucja społeczna (...) której miasto, ustanawiając konkursy dramatyczne, przyznaje taki status wraz z narzędziami politycznymi i prawnymi. Organizując (...) wido-

wisko dostępne dla wszystkich obywateli (...) miasto przemienia się w teatr, staje się niejako przedmiotem przedstawienia i samo siebie odgrywa przed publicznością¹¹.

Dodałbym jeszcze, że taki typ widowiska, właściwy tylko scenie atyckiej, daje się w pełni zrozumieć dopiero wtedy, gdy dostrzega się, iż jego źródło tkwi w warunkach rządzących kompozycją poetycką w kulturze komunikacji ustnej, wymagającej ustnego utrwalania informacji kulturowych.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*

¹¹ J. - P. Vernant, *Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy*. W: *Interpretation: Theory and Practice*. Ed. C. A. Singleton. Baltimore 1967, s. 107—108.