

Kilka uwag na temat komunikacji interpersonalnej w Ajschylosowym *Agamemnonie*

ABSTRACT. Wesołowska Elżbieta, *Kilka uwag na temat komunikacji interpersonalnej w Ajschylosowym Agamemnonie* [Some remarks of the interpersonal communication on the example of Aeschylus' *Agamemnon*]. „Przestrzenie Teorii” 30. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 63–77. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.30.3.

The presented paper considers the problem of misunderstanding between two people on the ancient stage. The author chose two dramatical interrelations in *Agamemnon* by Aeschylus. Each of these dialogues presents different incongruity between question or order and the response, which can be caused from one side in the pride, power, and fear, and suffering or weakness from the other. We should undertake also some details concerning the importance of silence during the dramatic conversation, sometimes neglected by the scholars. The participant (reader or spectator) of such passages may feel uncertain, if this is a sophisticated play of the author with him, or even a vestige of his interest in human psychology.

KEYWORDS: pragmatics, dialogue, gender, communication, silence, weakness

Artykuł w intencji autorki jest przeznaczony dla szerszej grupy odbiorców niż tylko filolodzy klasyczni. Dlatego moje rozważania na temat komunikacji międzyludzkiej w genialnym dramacie Ajschylosa *Agamemnon* będę przeprowadzała na podstawie rzetelnego i nowoczesnego przekładu dramatu dokonanego przez Roberta R. Chodkowskiego¹. Nie jest celem mojego artykułu analiza samego przekładu², pragnę bowiem tekst polskiej wersji dramatu traktować jako utwór autonomiczny. Idę w ten sposób za ustaleniami między innymi Romana Ingardena, który swego czasu napisał, że przekład jako przedmiot przedstawiający ukrywa swą heterogeniczność w stosunku do tego, co odtwarza³ oraz, że jeżeli ukrycie jest skuteczne, przekłady zajmują miejsce oryginałów, zakrywają je, stają się kanoniczne, bowiem: „Jeśli udaje się owo ukrywanie właściwości odtwo-

¹ Ajschylos, *Tragedie*, t. II, *Oresteja: Agamemnon, Ofiarnice, Boginie łaskawe*, przełożył, wstępami i przypisami opatrzył R.R. Chodkowski, Lublin 2016.

² Kilkakrotnie odwołam się do starszego (z 1952 roku) przekładu Stefana Srebrnego po to, by wspomnieć o pewnych uzupełnieniach wprowadzonych do tekstu przez tego wybitnego badacza i pośrednio pokazać wierność przekładu, z którego tu korzystam.

³ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988, s. 314.

zenia jako takiego, wówczas przedmioty reprezentujące pokrywają sobą to, co odtworzone, wchodzą jakby na jego miejsce i chcą niejako same być tym, czym ściśle biorąc wcale nie są⁴. Mamy tu więc roszczenie przekładu do funkcjonowania jako oryginał⁵. Dla czytelników nieznających antycznej greki przekład Chodkowskiego funkcjonuje wszak często właśnie „zamiast” oryginału Ajschylosowego dramatu, napisanego dwa i pół tysiąca lat temu i staje się według słów Waltera Benjamina „przezroczysty, nie przesłania oryginału [...] wzmocniony przez swe własne medium, tym jaśniejszym snopem rzuca światło na oryginał”⁶.

Antyczni greccy tragediopisarze zostawili po sobie tragedie, które budzą nieprzerwanie ogromne zainteresowanie badaczy kolejnych epok i prądów krytyczno-literackich. Nie ma w tym nic zaskakującego. To przecież głębia ich obserwacji dotyczących ludzkich zachowań i interakcji daje nam wciąż pole do wszelakich eksploracji i najróżniejszych, czasami kontrowersyjnych, konkluzji⁷. Trzeba tu też od razu zaznaczyć, że uczonych bynajmniej nie peszy fakt, że tragedie greckie noszą od dawna zaszczytne określenia w rodzaju: „fenomen na skalę światową pod względem artyzmu i przedstawienia podnoszonych w nich kwestii oraz subtelnie ukazanych i złożonych postaci w nich występujących”⁸. Badania trwają, przynosząc wciąż nowe spostrzeżenia, także na styku literatury i teatru, ponieważ tragedie greckie są szczególnie dobrze predysponowane do takich obserwacji⁹.

Chciałabym najpierw przedstawić kilka przemyśleń związanych z pragmatyką porozumiewania się na przykładzie bardzo emocjonalnego, choć „połowicznego” agonu Kasandry (czy raczej jej milczenia) oraz Klitajmestry. Ten słynny mono-dialog¹⁰ (w. 1035–1067), pojawiający się

⁴ Tamże.

⁵ Więcej na temat sposobu istnienia przekładu zob. J. Kubaszczyk, *Przekład jako przedmiot przedstawiający: ku ontologicznej definicji przekładu*, „Przekładaniec” 2016, 32, s. 194–210.

⁶ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 303.

⁷ Tu przychodzi nam z pomocą teoria odbioru czytelniczego z interesującym podziałem na różne strategie autorskie i czytelnicze. Z jednym wszak zastrzeżeniem, na ile wolno nam np. rozważania E. Balcerzana dostosować do literatury powstałej ponad 2000 lat temu... Dlatego warto tu przywołać N.N. Holland z tekstem *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1981, 72, 4, s. 343–358.

⁸ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 9.

⁹ Już w przypadku rzymskiego Seneki mamy z tym kłopot i uciekamy się do tyleż efektownych, ile enigmatycznych określeń w rodzaju „broadcasting performance”.

¹⁰ Nieśmiało proponuję ten termin, aby podkreślić znaczenie milczenia jako szczególnego uczestnika tego agonu. Szerzej na temat milczenia Kasandry zob. O. Taplin, *Aeschylean silences and Silences in Aeschylus*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1972, 76, s. 57–97

w *Agamemnonie* Ajschylosa, zasłużył już na wiele opracowań i wnikliwych analiz¹¹. Śmiem jednak twierdzić, że nie wszystkie odcienie kontaktu pomiędzy obiema kobietami zostały dostrzeżone.

Wpierw jednak, tytułem pewnego przygotowania kontekstu tej szczególnej interakcji scenicznej pomiędzy królową oraz branką wojenną jej męża, pokażę istotne detale spotkania po dziesięciu latach Klitajmestry i Agamemnona, o tyle, o ile to będzie potrzebne dla pogłębienia charakterystyki spotkania Klitajmestra–Kasandra. Interesuje nas w tym momencie właściwie tylko ostatni etap ich rozmowy, kiedy przed wejściem do pałacu król prosi żonę o życzliwe przyjęcie Kasandry. Jednak i tutaj możemy znaleźć bardzo interesujące i bynajmniej niejednoznaczne aspekty komunikacji międzyludzkiej.

Oto po dziesięciu latach do Argos wraca Agamemnon, wódz naczelny wojsk greckich pod Troją. Chwilę przedtem, zanim wejdzie do pałacu zaproszony czołobitnie przez swoją żonę Klitajmestrę, ścielącą mu pod nogi purpurowy chodnik, na który ostatecznie, po wewnętrznym zmaganiu się ze sobą, zgadza się wejść¹², król zwraca się do żony z prośbą, wskazując na Kasandrę, z którą właśnie przybył (w. 950–957):

Tę obcą kobietę
życzliwie przyjmij. Na łagodnych panów
bóg, chociaż z dala, też życzliwie patrzy.
Bo nikt nie dźwiga jarzma z własnej woli.
Nie rozkosz to – pod jarzmem giąć się niewolniczym.
Ona zaś przyszła ze mną jako kwiat z łupów
wielu wybrany, dar zaszczytny wojska.

Klitajmestra nie odpowiada, zresztą może nie ma na to czasu, jak należy przypuszczać, bo oboje wraz ze służbą wchodzi do pałacu. Czy więc to milcze-

oraz R.R. Chodkowski, „*Agamemnon*” Ajschylosa. *Studium nad tragedią liryczną*, Lublin 1985, s. 239. Polski badacz widzi jako przyczynę uporczywego milczenia branki stan jej wieszczej ekstazy. Zob. także uwagi na temat ogólnych aspektów milczenia w dramacie: A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, 5 (41), s. 140–152.

¹¹ Trzeba tu wymienić choćby monografię znawcy dzieła greckiego tragika R.R. Chodkowskiego pt. „*Agamemnon*”. *Studia nad tragedią liryczną Ajschylosa*.

¹² Na temat symbolicznego znaczenia tej sceny zob. np. R. Goheen, *Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the “Oresteia”*, „*American Journal of Philology*” 1955, 76, 2, s. 115. Agamemnon ulega prośbie żony i choć ma obawy, że obrazi bogów tak dumnym czynem, wchodzi po purpurowym dywanie do pałacu. W ten sposób bierze na siebie wielką winę pychy (*hybris*). Kitto uważa ponadto, że Klitajmestra, nakłaniając go do wejścia na purpurowy dywan, równocześnie powoduje, że wódz wyznaje swą dawną winę zamordowania Ifigenii (H.D.F. Kitto dz. cyt., 71). Z kolei Chodkowski widzi w tym akcie Agamemnona jego uległość wobec sprawiedliwości (Dike), przed którą nie ma ucieczki (R.R. Chodkowski, dz. cyt., s. 216–217).

nie nie jest istotne, bez znaczenia dramatycznego, ponieważ niezauważone ani nieskomentowane?¹³. Otóż moim zdaniem w tym braku odpowiedzi na prośbę króla królowa przede wszystkim objawia swą przewagę nad mężem, którego chwilę temu zmusiła do spełnienia swej prośby o znamionach rozkazu, aby wszedł na purpurowy kobierzec¹⁴. Teraz już nic nie musi, przestała bowiem być tą, która „domostwa strzegła jak pies rasowy, zajadła na wrogów”¹⁵. Czy jej milczenie jest znakiem uległości wobec rozkazu męża? Chyba tylko o tyle, o ile wyraźna odmowa byłaby pokrzyżowaniem podstępного planu mężobójstwa i śmierci Kasandry¹⁶. Z drugiej jednak strony, milczenie królowej jest unikiem wobec w istocie kłamliwej obietnicy¹⁷, że zajmie się troskliwie branką spod Troi. Klitajmestra ma bowiem w tym momencie może awersję do kłamstwa wprost¹⁸, wybierając presupozycję; Agamemnon bowiem, być może, daje jej chwilę na reakcję, skoro za chwilę (pytanie, jak długo)¹⁹ wraca do tematu purpurowego dywanu i wchodzi do pałacu. A więc zapewne milczenie żony wobec prośby czy rozkazu potraktował jako zgodę na wypełnienie swoich słów²⁰.

Po pieśni Chóru, w czasie której oboje wchodzi do pałacu, Klitajmestra wraca po Kasandrę i zaprasza wieszczkę do środka, używając słów dwu-

¹³ Sprawa jednak nie jest jednoznaczna. Zgodnie z dystynkcją przeprowadzoną przez Levinsona milczenie staje się wtedy dramatycznie ważne, jeżeli zostaje zauważone i skomentowane przez inne osoby na scenie (S.C. Levinson, *Pragmatyka*, Warszawa 2010, s. 380). Nie mamy *explicite* takiego komentarza.

¹⁴ Dogłębną analizę tej sceny w tym przypadku przeprowadził R.R. Chodkowski, dz. cyt., s. 188–219. Ostatnio na ten temat szerzej pisała np. L. McNeil w artykule *Bridal Clothes, Cover-Ups, and Kharis: The ‘Carpet scene’ in Aeschylus’ ‘Agamemnon’*, „Greece and Rome” 2005, 52, 1, s. 1–17; tamże bardzo obszerna bibliografia.

¹⁵ w. 607–608.

¹⁶ Poza tym, co warto przypomnieć, Klitajmestra jest przekonana, że Kasandra niedługo zginie, więc wszelkie słowa na ten temat uważa za zbytczne.

¹⁷ Por. J. Searle, który uważa, że złamana obietnica jest tylko wtedy tożsama z oszustwem, jeśli na chwili jej składania była już intencja niespełnienia obietnicy, zob. J. Searle, *Czynności mowy*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.

¹⁸ Pamiętajmy tu o tym, że królowa przed chwilą wygłosiła pochwalną mowę na własny temat, chwalać własną wierność w czasie długiego czekania na męża. Król komentuje to na poły ironicznie w słowach (w. 914–915): „Strażniczko domu mojego, córko Ledy! Jak mnie nie było długo, tak ty swoją mowę/ ciągnęłaś długo. Ale należyta/ pochwałą winni nas inni obdarzać”. Odbiorca zaś tym bardziej czuje nieszczerłość w słowach królowej.

¹⁹ Być może jest tu jakaś pauza, co mogłoby wynikać ze zmiany przedmiotu rozmowy, jednak w tej kwestii stąpamy po niepewnym gruncie, zob. S.C. Levinson, dz. cyt., s. 381.

²⁰ Nazwałabym może milczenie królowej modalnym, jako niosące w sobie załączek zarówno potwierdzenia słów poprzedzających milczenie, jak i zaprzeczenia. Zob. E. Wesołowska, *Some remarks on lie in Senecan „Phaedra”*, „Euphrosyne” 2000, 28, s. 352. Jednak zdaniem badaczy milczenie jako reakcja na prośbę może być uważane na ogół za odmowę. Nic tu jednak nie jest oczywiste, skoro spełniając życzenie żony, aby wszedł na dywan z purpury, Agamemnon ma prawo oczekiwać z jej strony pozytywnego rewanzu i w takim przekonaniu zapewne wchodzi do pałacu. Poza tym trwa w stanie zaślepienia, o którym np. H.D.F. Kitto, dz. cyt., s. 31.

znaczných. Oto jej wypowiedź (w. 1035–1070), którą przytaczam *in extenso* dla orientacji czytelnika:

Klitajmestra

I ty, Kasandro wejdź także do środka,
gdyż Zeus łaskawie dał ci uczestniczyć
W naszych ablucjach wraz z wielu innymi
niewolnikami w domu przy ołtarzu.
Zejdź z tego wozu i nie bądź zbyt dumna.
Mówią, że nawet syn Alkmeny niegdyś
został sprzedany i jadł chleb niewolnych.
Choć więc w udziale taki los ci przypadł,
masz szczęście: dom nasz jest z dawna bogaty.
Ci, którzy nagle zbiorą plon obfity,
dla niewolników zwykle są surowi
Nasz dom bogaty, ale i nie skąpy,
będziesz mieć wszystko, co ci się należy.

Przodownik Chóru

Pani skończyła, a mówiła jasno.
Gdy się znalazłaś w siódlach przeznaczenia,
posłuchaj, proszę. Chyba, że nie możesz.

Klitajmestra

Lecz jeśli język nasz jest jej nieznany
i jak jaskółka nie mówi po grecku,
spróbuję słowem trafić do jej duszy.

Przodownik Chóru

Idź! Pani mówi, co najkorzystniejsze
teraz dla ciebie. Posłuchaj, zejdź z wozu.

Klitajmestra

Ja nie mam czasu tu czekać przed drzwiami.
Tam przy ognisku, wewnątrz mego domu
stoją gotowe owce na ofiarę
[które chcę bogom z mężem zaraz złożyć]
za łaskę, która mam dziś wbrew nadziei.
Jeśli chcesz spełnić mój rozkaz, nie zwlekaj.
Jeśli zaś mówić nie potrafisz, nie mów,
lecz zamiast głosem przemów waszym gestem.

Przodownik Chóru

Ta obca, widzę, musi mieć tłumacza.
Ma wygląd zwierza schwytanego w sidła.

Klitajmestra

Jest obłąkana, myśli błędnych słucha!
Przyszła tu z miasta świeżo zdobytego,
A nie potrafi znieść wędzidla w ustach,
póki swej pychy wraz z krwią nie wyparska.
Dość mam zniewagi, nie dodam ni słowa

Królowa odchodzi do pałacu.

Przodownik Chóru

Ja ci współczuję, nie myślę się gniewać.
Biedna, zejdź z wozu i wejdź do pałacu.
Przyjmij swe jarzmo, ustąp konieczności.

Zastanówmy się przez chwilę, dlaczego królowa zaprasza Kasandrę, a nie każe wprowadzić jej siłą. Oczywiście „obiecała” mężowi dobrze traktować brankę, więc się stara. Przede wszystkim jednak Kasandra-ofiara, która ma za chwilę zginąć przy ołtarzu, powinna na dobrą wróżbę iść sama pod nóż²¹. A jeśli nie chce, to trzeba zrobić wszystko, żeby z jej ust nie padły przynajmniej złowróżbne klątwy²². Interesujące jest również tak zwane „otwarcie” dialogowe²³. Królowa sprawia wrażenie, że nie wie, kto zacz owa Kasandra. A jednak skądś zna jej imię, pozbawione jednak odniesień do znaczących elementów biografii branki. To ignorowanie wyjątkowego statusu Kasandry-wieszczki jest konieczne ze względu na paradoksalnie wyższą pozycję branki, stojącą jednak na wozie²⁴. Co prawda tylko w aspekcie fizycznym, jednak aspekt wertykalnej dominacji w potencjalnej inscenizacji nabiera szczególnej wymowy. Ten wysiłek Klitajmestry idzie jednak na marne, jak się za chwilę okaże. Wydaje się nam, widzom, że królowa nie zna historii spod Troi, że nie słyszała o kochankach męża i wśród nich Kasandry również. A przecież tę wiedzę objawi zdecydowanie, choć dopiero w finałowej scenie nad zwłokami obojga.

²¹ Chór nazywa brankę jałówką gnaną przez boga do ołtarza (w. 1297–1298).

²² Dlatego rzemień zamknął usta nieszczęsnej Ifigenii, która przez swego ojca, Agamemnona, została ofiarowana dla dobra wyprawy pod Troję (w. 235–238: „Król każe strzec jej pięknych ust./ by krzyk klątwy w nich zdusić./ klątwy groźnej dla domu –/ rzemień przemocą odebrał jej mowę”).

²³ W przekładzie Srebrnego mamy, silnie nasycenie trzykrotnie pojawiającymi się elementami deiktycznymi: „Ty..., do ciebie..., do Kasandry mówię”. Ta potrójna deiktyczność (nieobecna jednak w oryginale) jest szczególnie ukierunkowana na zwrócenie uwagi adresatki słów królowej Argos i zapewne odbiorcy (czytelnika lub widza).

²⁴ Chyba wszyscy badacze podkreślają ten aspekt sceniczny, co nie dziwi, skoro w samym tekście mamy zawarte sformułowania jako prośby odnoszące się do nieporuszonej pozycji Kasandry, stojącej na wozie, którym przybyła z Agamemnonem, jakkolwiek w scenie szalu wieszczego wóz z pewnością opuszcza.

W kontekście ich wzajemnej komunikacji lub raczej braku tejże pojawia się dość szczególnie paradoks obcej mowy Kasandry. Królowa zastanawia się, czy Kasandra mówi w ogóle po grecku albo nawet po ludzku (w. 1050–1052):

Lecz jeśli język nasz jest jej nieznanym
i jak jaskółka nie mówi po grecku²⁵,
spróbuję słowem trafić do jej duszy.

Chór natomiast uważa, że trzeba by jej przetłumaczyć ich greckie słowa na jej język...²⁶. A przecież wiemy, że w *Iliadzie* Homera nie ma problemu z wzajemnym porozumiewaniem się²⁷.

Dlaczego więc Kasandra milczy w agonii z Klitajmestrą? Milczenie jest bez wątpienia immanentną cechą jej osobliwości dramatycznej i odrębnego sposobu istnienia scenicznego²⁸. Może się jednak wiązać także z rolą Chóru w tym mono-dialogu. Kim jest on tu właściwie? Może jest uosobionym i zbiorowym monologiem wewnętrznym Trojanki, która wie, że musi być posłuszna i że przecież w końcu wejdzie do pałacu na spotkanie ze śmiercią. Chór omawia również wyraz twarzy i zachowanie dziewczyny („patrzy jak zwierzę schwytany w sidła”). Jest tu więc swoistym nośnikiem uwag scenicznych. A ostatecznie daje upust swemu współczuciu dla nieszczęsnej branki w słowach (w. 1068): „Ja gniewać się nie mogę: żal mi jej serdecznie” i zostaje się w ten sposób wyposażony w pewne cechy osobowościowe²⁹.

A Kasandra? Cóż może wieszczka trojańska powiedzieć Klitajmestrze, tej, która za chwilę wypełni wszystkie jej „kasandryczne” przepowiednie? Jej milczenie nie jest tylko „milczące”, jest poza tym pełne bezruchu, który graniczy z bezwładem i jakoś daje nam wgląd w lęk dziewczyny, ludzkiej

²⁵ Przywołany w bardzo luźnej aluzji (mamy w słowach Kasandry /w. 1145–1146/ przywołanie jeszcze raz postaci Prokne, z tej samej mitycznej opowieści) mit o pozbawionej języka Filomeli jest może nie tylko konwencjonalnym porównaniem zaczerpniętym ze świata zwierząt. Warto tu bowiem przypomnieć, że *Agamemnon* obfituje w odniesienia do świata zwierzęcego, dlatego zamieniona w jaskółkę Filomela (w późniejszej tradycji staje się słowikiem) jest tutaj bardzo na miejscu, jeśli tak można powiedzieć. Ostrożnie jednak należy traktować dalsze sensy tej przywołanej historii, gdyż, gdyby widzieć Filomele jako Kasandrę, branka byłaby jedynie ofiarą, a nie współwinną cudzołóstwa, jak to chce widzieć Klitajmestra (w. 1442–1443: „wierna kochanka, co deski pokładu/ razem z nim gniotła”).

²⁶ Mamy tu wyraźne zróżnicowanie nastawienia Chóru i Klitajmestry wobec wieszczki. Chór chce współpracować, by osiągnąć porozumienie, Klitajmestra żąda posłuszeństwa i wypełnienia swojego rozkazu.

²⁷ Co widać choćby w scenie rozmowy śmiertelnie rannego Hektora z Achillesem (*Iliada* XXII).

²⁸ Zob. O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 170 oraz R.R. Chodkowski, *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1976, s. 117.

²⁹ E. Bednarczyk-Kędziołek, *Chór jako osoba dramatu w tragediach Ajschylosa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1979, 4, s. 41–55.

w odruchu trwogi, samotnej, bo pozbawionej pomocy swego boga³⁰. Może więc jedynie trwać w milczeniu niemal jak posąg, wciąż na wozie, co daje jej iluzoryczną postawę dominującą wobec jej nowej pani, siostry Heleny³¹, którą brała nieraz w Troi za cel swych ponurych przepowiedni. Jej milczenie, kiedy już nabiera znaczenia dramatycznego, ma w sobie siłę może porównywalną z przywoływanym przez Cyncerona „bezsłowiem”: *Cum tacent, clamant*³².

Pojawiają się tu jednak pewne pytania: Dlaczego Kasandra przerywa milczenie po odejściu królowej? Według wielu badaczy jest to efekt jej silnego wrażenia na widok ołtarza Apollona na scenie³³, wizualizującego siłę sprawczą boga, w którego mocy znów znajduje się wieszczka³⁴ i „który jako jedyny jest w stanie wyzwolić jej głos”³⁵.

W finale tragedii Klitajmestra pyszni się nad ciałami zamordowanego męża i trojańskiej wieszczki:

Ten żonę swoją skrzywdził, więc tu leży,
Bo był Chryzeid uciechą od Troja,
A przy nim branka wojenna i wieszczka,
Ta prorokini i współniczka łoża,
wierna kochanka, co deski pokładu
razem z nim gniotła. Zasłużyli na to!
On tak, jak widzisz, a ona jak łabędź
Ostatnie żale przed śmiercią śpiewając,
Padła tu przy nim. Przywiódł swą kochankę,
By dodać blasku tej mojej biesiadzie.

Jeśliby spojrzeć na tę sytuację w sposób analogiczny do tego zaproponowanego przy analizie sceny Klitajmestra–Kasandra, to możemy powtórzyć,

³⁰ Co też nie jest wcale jednoznaczne, skoro bóg, wieszcząc przez nią, dokonuje przemocy na wieszczce, niemal w rodzaju gwałtu. Por. jej słowa o zdzieraniu z niej szat przez Apollona (w. 1268).

³¹ W dramacie Seneki *Agamemnon* o fabule podobnej do greckiej tragedii Kasandrze zdaje się, że jest znów w Troi, bo Klitajmestra i Helena to dla niej ta sama, równie złowieszczą osobą, dlatego na słowa Agamemnona: „To nie jest Troja”, odpowiada: „Tak, bo tu Helena” (w. 794–795).

³² „Ich milczenie jest wymowne” (*Mowa przeciwko Katylinii* I, 8, 21).

³³ Por. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, s. 319 oraz R.R. Chodkowski, *Agamemnon. Studium...*, s. 239, zob. także B. Bibik, *Translatoris vestigia. Projekty inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei” Ajschylosa*, Toruń 2016, s. 119.

³⁴ U Ajschylosa Kasandra jednak nie jest jedynie medium boga Apollona, jak o niej pisał Cynceron (*O wróżbiarstwie* I 67), ale ma swoją biografię i osobowość. Mamy tego dowód np. w jej słowach (w. 1273–1275): „Znosiłam, że mnie nazwano włóczęgą, / biedną żebraczką, co z głodu przymiera”.

³⁵ B. Bibik, dz. cyt., s. 119. Jakkolwiek mamy i pewną ewolucję tego toposu, np. u Horacego w *Pieśni* II 20, 9–20.

że jest to znów w pewien sposób niepełna interakcja obu osób dramatu, w której Kasandra tym razem nie może już brać udziału³⁶. W ten sposób interakcja Klitajmestry z Kasandrą w tej tragedii zamyka się w pewnej szczególnej ramie niedopowiedzenia. Nazwanie wieszczki łabędziem³⁷ jest też bardzo wieloznaczne i niełatwe do rozszyfrowania. Z jednej bowiem strony to ptak, który w dawnych wierzeniach i baśniach śpiewał (po raz pierwszy lub najpiękniej) w chwili swej śmierci³⁸. Do jakiej więc pieśni Kasandry nawiązuje tutaj Klitajmestra? Czy do proroczych słów wieszczki, w rozmowie z Chórem (w. 1214–1330)? Królowej nie było już w tym momencie na scenie. Zgodnie z pewną konwencją ówczesną nie powinna więc być świadoma słów wtedy wypowiedzianych³⁹. Ryzykowne jest stwierdzenie, że tak wspaniały dramaturg dopuścił się tutaj jakiejś niekonsekwencji⁴⁰. Ale może bardziej prawdopodobne jest to, że niewidoczna dla widza Kasandra milczy w chwili swej śmierci⁴¹, aby tym silniej skontrastować nie-heroiczne okrzyki śmiertelnie ranionego Agamemnona. Może więc królowa okrutnie drwi z wieszczki, która już zamilkła na dobre. Porównanie Kasandry do łabędzia być może to dalekie nawiązanie do jej „trojańskości”, a może i roli Heleny, siostry Klitajmestry w tej sprawie, wszak córki Ledy i łabędzia-Zeusa. A może i do urody trojańskiej królewny? Jakkolwiek to tylko luźne pytania, to przecież sam Agamemnon określił brankę wartościująco jako „kwiat najpiękniejszy z przebogatych łupów”, w jakiś sposób dezawuuując prymat w tej kwestii

³⁶ To milczenie martwej Kasandry myślę, że za zgodą I. Dąbskiej (*O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *tejże, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa–Poznań–Toruń 1975, s. 93), można by nazwać „niemówieniem”.

³⁷ Co ciekawe, w przekładzie Srebrnego pojawia się określenie „biały”, czego nie ma w oryginale ani w żadnym znanym mi innym przekładzie, co jednak interesująco wyposaża tę postać w cechę niewinności i niezasłużonej śmierci. Ten kolor miał bowiem w starożytności dość niejasną konotację. Chyba możemy dostrzec też jakiś wpływ Owidiusza na tłumacza, który w swych *Heroidach* określa tak łabędzia, jako Dydonę... A więc tłumacz dookreślił pewne cechy oryginału. Co ciekawe, w udokumentowanych realizacjach scenicznych Kasandra niekiedy ma właśnie białą szatę. Por. „*Agamemnon*” in *Performance 458 BC to AD 2004*, eds. F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin, Oxford 2005, *passim*.

³⁸ Mamy tu słynny, choć późniejszy, przykład bajki Ezopa o śpiewającym łabędziu. Więcej na ten temat: J.P. Harris, *Cassandra’s swan song: Aeschylus’ use of fable in “Agamemnon”*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 2012, 52, s. 540–558. Badacz uważa, że na Ajschylosa mogła mieć wpływ wersja ustna tej bajki.

³⁹ Zob. D. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979, s. 26–30. Interesująca nas sytuacja u Ajschylosa jednak nie została w tym aspekcie omówiona.

⁴⁰ Dawe w swym obszernym artykule, tropiącym kwestie pewnych niekonsekwencji w konstruowaniu akcji oraz postaci, nie zajmuje się tą kwestią, por. R. Dawe, *Inconsistency of plot and character in Aeschylus*, „Proceedings of Cambridge Philological Studies” 1963, 9, s. 21–62.

⁴¹ Być może jest tutaj nawiązanie do relacji mary Agamemnona, który opowiada Odyseuszowi w Podziemiach, że Kasandra zmarła uduszona przez królową (*Iliada* XI 421–424).

Heleny, przebywającej dziesięć lat w Troi, tej najpiękniejszej⁴², która jednak wróciła do stęsknionego męża na prawach małżonki, a nie branki⁴³.

Kassandra jest jako postać sceniczna „ostentacyjnie”⁴⁴ milcząca, na co zwracano już uwagę wielokrotnie. Jest przede wszystkim obecna w tym stanie na scenie ponad 250 wersów. To szczególnie znaczące, skoro wieszczka sama o sobie mówi gorzko, że była jeszcze w Troi przepędzana i wyśmiewana, kiedy wieściła zgubę miasta za sprawą pięknej Heleny⁴⁵. A więc narzucała się mieszkańcom swoimi wizjami, będąc wielomówną aż do irytacji ze strony przypadkowych słuchaczy. Jej los wieszczki, której nikt nie słucha, to paradoksalny efekt miłości do niej Apollona, którego oszukała czy nie spełniła obietnicy seksualnego aktu z nim⁴⁶.

Zgodnie z dystynkcją Levinsona jej milczenie staje się ważne dramatycznie dopiero, gdy Agamemnon mówi o niej żonie, a potem w czasie agonu z Klitajmestrą. Warto tu jeszcze dodać, że z jej strony to nie tylko odmowa odpowiedzi, to również odmowa jakiegokolwiek ruchu scenicznego żadanego przez królową. Trojańska królewna staje się jednak jeszcze raz znacząco milcząca w czasie mordu na sobie, co zarówno wyostreza nieheroiczne, przedśmiertne okrzyki Agamemnona⁴⁷, jak i pokazuje jej bohaterską dumę, a może i nawiązuje do milczenia Ifigenii, o której wspomina Chór, że została do milczenia przymuszona w chwili ofiarnej śmierci. A w finale tragedii ciało trojańskiej królewny pojawia się na scenie, aby stać się obiektem obelg ze strony upojonej zwycięstwem Klitajmestry.

Klitajmestra milczy dwukrotnie. Tym pierwszym milczeniem (w. 83–103) tutaj się nie zajmujemy⁴⁸. Interesuje nas bowiem jej brak odpowiedzi na prośbę króla, by życzliwie przyjął Kasandrę pod swój dach. Król nie

⁴² Na temat niemożności oddania w literaturze takiego piękna zob. L. Maguire, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, Oxford 2009, s. 37 nn.

⁴³ Telemach udaje się do nich, aby dowiedzieć się o losy swego ojca i zastaje żyjącą w harmonii parę, jakby nigdy nie było porwania ani strasznej wojny (*Odyseja* III).

⁴⁴ „Gdy władza każe mówić, milczeć się nie godzi” – *Dziady* III sc. VIII, zob. A. Krajewska, dz. cit., s. 146, która pisze o bohaterskiej lub tchórzowskiej naturze milczenia jako odmowy odpowiedzi. U Kassandra jest to raczej milczenie pełne zrezygnowanej dumy. Inna sprawa, że przez Klitajmestrę odbierane jako nacechowane ironicznie.

⁴⁵ Jak sama siebie nazywa słowami: „fałszywa wieszczka, papla uprzykrzona,/ odpędzana od drzwi”.

⁴⁶ Co jest paradoksalne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że Apollo dysonował wiedzą o przyszłości!

⁴⁷ Pojawia się pytanie, czy podwójny krzyk króla nie ma także na celu uzmysłowienia widzom i Chórowi biegu czasu scenicznego.

⁴⁸ Wtedy Klitajmestra nie odpowiada na pełne ciekawości pytania Chóru o jej krzatanie się na scenie w chwili składania ofiar. Niektórzy badacze jej milczącą obecność rozciągają znacznie szerzej. Zdaniem jednak Taplina, *Stagecraft of Aeschylus*, passim oraz tegoż, *Silence in Aeschylus...* Klitajmestry nie ma przez większość tego czasu na scenie.

rozumie semantycznej wartości jej braku odpowiedzi – milczącej odmowy – i wchodzi do pałacu⁴⁹. Gdy rozpoczyna się „rozmowa” obu kobiet, kluczowa dla dramatu, ale i dla tego tekstu, pojawia się dziwny brak spójności pomiędzy nimi, Klitajmestra chce zrozumienia, nawet gdyby Kasandra jej nie rozumiała, co graniczy z absurdem (w. 1050–1052):

Lecz jeśli język nasz jest jej nieznany
i jak jaskółka nie mówi po grecku,
spróbuję słowem trafić do jej duszy

i jeszcze, po chwili, kiedy zniecierpliwiona władczyni mówi (w. 1060–1061):

Jeśli zaś mówić nie potrafisz, nie mów,
lecz zamiast głosem przemów waszym gestem

i neguje w ten sposób (przypadkiem?) całą wieszczą profesję branki, opartą wszak na słowie. Jedynym wytłumaczeniem tych dziwnych zdań królowej mógłby być jej stan silnych emocji lub próba sprowokowania Kasandry do ujawnienia, że jednak rozumie skierowaną do siebie wypowiedź. Warto tu dodać, że wieszczka, będąc później na scenie już tylko z Chórem, mówi znaczące słowa (w. 1253): „A przecież mówę waszą znam aż nazbyt dobrze”.

Chór stanowiący „pomost” komunikacyjny pomiędzy nimi, gra rolę dobrego policjanta, a może i tłumacza, o którego apeluje słowami (w. 1062–1063):

Ta obca, widzę, musi mieć tłumacza.
Ma wygląd zwierza schwytanego w sidła.

W ten sposób ostatecznie przyznaje się do własnej niemocy w mediowaniu pomiędzy królową a wieszczką. Podobnie będzie i później. Pełni dobrej woli starcy nie umieją zrozumieć zawiłych słów branki.

Klitajmestra chce także okiełznać dziewczynę, która góruje nad nią, stojąc na wozie. Ta silnie wertykalna konfiguracja osób stanowi problem i dla Przodownika Chóru i dla królowej, skoro prośba o zejście Kasandry z wozu pojawia się aż trzy razy. Pewnie z tego powodu przemowa żony Agamemnona do branki staje się szczególnie zimna i władcza⁵⁰. Nie starcza jednak jej siły i po dwóch stwierdzeniach pełnych irytacji („Ja nie mam czasu tu czekać przed drzwiami” oraz „Dość mam zniewagi, nie dodam ni słowa”)⁵¹, to Klitajmestra zamyka ten pozorny dialog i wycofuje się pokonana z pola słownej walki.

⁴⁹ Chór również przechodzi do porządku nad tą niespójnością reakcji Klitajmestry, która zaczyna snuć pochwałę dokonań Agamemnona.

⁵⁰ Tak na ogół twierdzą badacze. Ja bym jednak próbowała się dopatrzeć pewnego pocieszenia o charakterze może nawet uwznioślającym, w przywołaniu przykładu Heraklesa, największego z herosów, również swego czasu znoszącego trudy niewoli.

⁵¹ Milczenie zaprojektowanego interlokutora jest niekiedy trudne do zniesienia, zob. dramat J. Broszkiewicza *Imiona władzy*.

Chór kontynuuje ten dialog z niewiele lepszym skutkiem. To starcy, równie pełni życzliwości dla branki, co niezrozumienia jej słów odnoszących się do przyszłości⁵². Teraz nie tylko Przodownik Chóru, ale i jego członkowie włączają się do interakcji scenicznej. I oto w ich obecności Kasandra staje się na chwilę medium boga, a potem prowadzi dość ułomny dialog ze starcami, by, zakończywszy swe wywody, z własnej woli⁵³ wkroczyć do pałacu na pewną śmierć, inaczej, ale i podobnie do Ifigenii, równie niewinnej ofiary wojennej przemocy i okrucieństwa. Ten mało koherentny dialog wieszczki z Chórem jest także dlatego bardzo interesujący, ponieważ Chór wie, że rozmawia z wieszczką, ale paradoksalnie jego ustawiczny niepokój przed zagładą ze strony złego losu lub gniewnego boga (w. 443 nn. oraz w. 924–969), wobec Kasandry idzie niejako w zapomnienie i oto Chór staje się w agonii z trojańską królową nagle jedynie grupką zagubionych starców.

Szalona wypowiedź Klitajmestry nad ciałami śmiertelnie milczących Agamemnona i Kasandry to znów niesymetryczna wypowiedź, pełna zwrotów w trzeciej osobie, do czego zaczęła już królowa się przygotowywać w drugiej części swego poprzedniego agonu z wieszczką. Stojąc więc nad ciałami zamordowanej pary, królowa szydzi:

On tak, jak widzisz, a ona jak łabędź
Ostatnie żale przed śmiercią śpiewając,
Padła tu przy nim. Przywiódł swą kochankę,
By dodać blasku tej mojej biesiadzie.

Ta zmiana gramatycznego adresata (z męża na Chór), to może najlepsza konkluzja tych rozważań o kilku osobach, które nie potrafią z sobą się porozumieć, bo atrofia ich wzajemnych uczuć skaziła na trwałe także słowa i ich siłę komunikacyjną pomiędzy nimi. I jeszcze drobne uzupełnienie „genderowe”. Jest bowiem oczywiste, że także płęć odgrywa tu istotną rolę, najpierw w dialogu Klitajmestry i Agamemnona, gdy królowa „kobie-

⁵² Przyrównanie Kasandry do Pytii jako równie niezrozumiałej wieszczbiarki jest dość arbitralne i ma przede wszystkim charakter samousprawiedliwienia się Chóru, który nie jest „biegły we wróżb tłumaczeniu” (w. 1129). Starcy bowiem są w możności zrozumieć jedynie powszechnie znane historie z przeszłości rodu Atrydów, ale pozostają ślepi (a może raczej głusi) na to, co ma się dopiero wydarzyć. Trudno zresztą im się dziwić. Oprócz klątwy powszechnej niewiary w jej wieszczenie rzuconej na Kasandrę przez odepchniętego boga mamy jeszcze szczególnie odciętą językowy. W antycznej grece bowiem przysłówek *opisthen* oznaczał równocześnie to, co za nami w aspekcie miejsca, jak i to, co w przyszłości, a więc również zakryte przed nami, ale w aspekcie czasu.

⁵³ Warto zwrócić jeszcze uwagę, że Chór, będąc w interakcji już tylko z Kasandrą, zaniechał perswazji, aby weszła do pałacu. Co więcej, próbuje ją nawet do tego zniechęcić (w. 1295–1298). To jest teraz jej własny heroiczny czyn, kontrastujący ją z Ifigenią, ofiarnym koźlęciem.

ta o męskiej woli”, jak wcześniej nazywa ją Strażnik⁵⁴, ćwiczy swą zaiste męską stanowczość, sprawiając, że król ugina się przed jej wolą i wchodzi na purpurowy kobierzec. Tego samego władczyni chce dokonać wobec Kasandry, dziewicza wieszczka nie daje się jednak zdominować w „połowicznym” agonie obu kobiet. Dopiero w finale, nad ciałami obojga przybyszów⁵⁵ w domu w Argos, u Klitajmestry do głosu dochodzi właściwie *explicite* nazywana zazdrość o nową wybraną męża⁵⁶. Jednak w kwestii ważności tego motywu w tragedii nie ma zgody wśród badaczy⁵⁷. Można by tu jeszcze dodać stwierdzenie, że w tragedii widoczny jest dojmujący brak mężczyzn. Mamy kilku słabych starców tworzących chór, Agamemnona, który ustąpił pola kobiecie i wreszcie w finale Ajgistosa, „niewieściucha”, jak nazywa go rozeźlony Chór⁵⁸. To kobiety budują więc strukturę tej sztuki, w której jej męska część, ta rodem od Homera, już przebrzmiała i jest jedynie tematem lamentów i retrospekcji. Słowo w tej tragedii, ośmielam się sądzić, gra szczególną rolę, pokazuje bowiem chwilowy stan emocjonalny kilku postaci scenicznych. Każda bowiem z tych postaci próbuje z jednej strony zawłaszczyć dialog (w planie komentarza: Ifigenia – Agamemnon, Klitajmestra – Agamemnon, Klitajmestra – Kasandra, Chór – Kasandra, Chór – Ajgistos), z drugiej jednak – kiedy spotyka się z oporem drugiego uczestnika interakcji, to fakt ten każe jej zmodyfikować własną wypowiedź lub nawet jej poniechać. Tylko jeden raz Klitajmestra⁵⁹ odnosi w sferze werbalnej zwycięstwo – nad zwycięskim Agamemnonem.

Pragnę podkreślić, że moje uwagi, zapewne marginalne wobec znakomitych dokonań znawców zagadnień związanych z teologiczną, filozoficzną

⁵⁴ w. 11. Można by przypuszczać, że jej męskość ma jakiś związek z ówczesną konwencją, zgodnie z którą na scenie wszystkie role odgrywali jedynie mężczyźni. Jednak Klitajmestra nie poddaje się łatwo takiej interpretacji, ponieważ w drugiej części trylogii staje się kobieta (choćby w scenie błagalnego odkrywania nagich piersi przed grożącym jej śmiercią synem). Z kolei jednak w trzeciej części to jej upiór zachęca Erynie (wszak boginie zemsty!) do okrutnej kary na Orestesie.

⁵⁵ Agamemnon oczywiście jest szczególnym przybyszem – do własnego domu. Jednak po długiej nieobecności staje się osobą właściwie obcą, mimo zapewnień żony o jej wiernym oczekiwaniu na niego. Ta sytuacja jest też silnie i na różne sposoby skonstrastowana z wzajemną relacją Odysa i Penelopy, wzoru wiernej i dzielnej żony, która jednak przez dłuższy czas nie poznaje męża, traktując go jako obcego przybysza.

⁵⁶ A więc wszystko po czasie, skoro obiekt, jak i przyczyna zazdrości już nie żyją. Gina oboje, bo tego domaga się szczególna konfiguracja trzech osób, która musi przekształcić się w relację dwuosobową.

⁵⁷ Zob. H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001, *passim*.

⁵⁸ Co znamienne, Chór najpierw grozi Ajgistosowi karą śmierci za plan mordu na Agamemnonie, ale następnie neguje w ogóle jego udział w tym wydarzeniu, właśnie w kontekście braku prawdziwie męskich (intelektualnych i fizycznych) sił kochanka królowej.

⁵⁹ To ona panuje niemal nad całą akcją dramatu, zob. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus...*, s. 317.

i religijną naturą dramatu Ajschylosa, miały na celu pokazanie pewnego aspektu osobowego wzajemnych relacji postaci na scenie *Agamemnona*, gdy słowa „w zwierciadle prawdy są złudą cienia”⁶⁰.

BIBLIOGRAFIA

- The Complete Greek Tragedies: Aeschylus*, eds. D. Grene, R. Lattimore, Chicago 1959.
- „*Agamemnon*” in *Performance 458 BC to AD 2004*, eds. F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin, Oxford 2005.
- Aeschylus, *The Agamemnon of Aeschylus. With Verse Translation, Introduction and Notes*, eds. W. Headlam, A.C. Pearson, Cambridge 2009.
- Ajschylos, *Agamemnon*, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. S. Srebrny, K. Morawski, J. Łanowski, wybór i oprac. S. Stabryła, Kraków 1975.
- Ajschylos, *Tragedie*, t. II, *Oresteja: Agamemnon, Ofiarnice, Boginie łaskawe*, tłum. i oprac. R.R. Chodkowski, Lublin 2016.
- Bednarczyk-Kędziołek E., *Chór jako osoba dramatu w tragediach Ajschylosa*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium*” 1979, 4, s. 41–55.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1975.
- Bibik B., *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei” Ajschylosa*, Toruń 2016.
- Chodkowski R.R., „*Agamemnon*” Ajschylosa. *Studium nad strukturą tragedii lirycznej*, Lublin 1985.
- Chodkowski R.R., *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975.
- Dawe R., *Inconsistency of plot and character in Aeschylus*, „*Proceedings of Cambridge Philological Studies*” 1963, 9, s. 21–62.
- Dąbska I., *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] I. Dąbska, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, s. 93–105.
- Foley H., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- Goheen R., *Aspects of dramatic symbolism: Three Studies in the “Oresteia”*, „*American Journal of Philology*” 1955, 76, 2, s. 115.
- Harris J.P., *Cassandra swan’s song: Aeschylus’ use of fable in “Agamemnon”*, „*Greece, Rome and Byzantine Studies*” 2012, 52, s. 540–558.
- Holland N.N., *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, tłum. M.B. Fedewicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, 72, 4, s. 343–358.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988.
- Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
- Krajewska A., *Milczenie w dramacie*, „*Teksty*” 1978, 5 (41), s. 140–152.
- Kubaszczuk J., *Przekład jako przedmiot przedstawiający: ku ontologicznej definicji przekładu*, „*Przekładaniec*” 2016, 32, s. 194–210.
- Levinson S.C., *Pragmatyka*, tłum. T. Ciecierski, K. Stachowicz, Warszawa 2010.

⁶⁰ Trawestacja w. 840. W oryginale jest mowa o pozornej przyjaźni i życzliwości.

- Maguire L., *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, Oxford 2009.
- Mastrorarde D., *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979.
- McNeil L., *Bridal Clothes, Cover-Ups, and Kharis: The 'Carpet scene' in Aeschylus' "Agamemnon"*, "Greece and Rome" 2005, 52, 1, s. 1–17.
- Searle J., *Czynności mowy*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.
- Taplin O., *Aeschylean silences and silences in Aeschylus*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1972, 76, s. 57–97.
- Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin O., *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004.
- Wesołowska E., *Some remarks on lie in Senecan "Phaedra"*, "Euphrosyne" 2000, 28, s. 337–354.

