

AGNIESZKA KOTLIŃSKA-TOMA

„BO ON ME CZYNY UZNAŁ ZA ZUCHWAŁĘ”
– KILKA SŁÓW O WINIE ANTYGONY¹

Antygona Sofoklesa jest dla pokoleń Europejczyków bodaj najważniejszą sztuką dramatyczną starożytności. Dla wielu jest nawet jedynym dramatem antycznym, o którym nie tylko słyszeli, ale także czytali w szkole. Wydaje się zatem, że w kwestii interpretacji tej sztuki wszystko zostało już powiedziane i napisane. Z drugiej strony nie ma chyba drugiego dzieła literackiego, które byłoby równie błędnie zinterpretowane i równocześnie stało się, dzięki tej interpretacji, uniwersalnym punktem odniesienia w ponadczasowej dyskusji o moralności konfliktu oraz miejscu jednostki, funkcji prawa i religii w społeczeństwie.

Antygona jako postać literacka była i jest nam szczególnie bliska. Jej samotna i bohaterska walka z okrutnym tyranem, działającym przeciw boskiemu prawu, samobójcza śmierć będąca konsekwencją oporu przeciw władzy była, w szczególności podczas zaborów, interpretowana jako postawa godna naśladowania. W całym świecie cywilizacji zachodniej *Antygona* odegrała zresztą niebagatelną

¹ Artykuł ten został napisany na podstawie przemyśleń, zainspirowanych wykładami P. Prof. Alicji Szastyńskiej-Siemion, jakie prowadziła z moim rokiem na ostatnim semestrze naszych studiów. Przez pięć lat studiów, od czasów ćwiczeń ze wstępu do filologii klasycznej z, wówczas doktorem, Jakubem Pigiem, który skonfrontował nasze ugruntowane opinie o Sofoklesie z pracami W.M. Caldera III i własnymi pytaniami do Antygony, interpretacja tej sztuki nie dawała mi, a także moim kolegom, spokoju. W inicjującej wykład opcyjny z profesor Szastyńską rozmowie o literaturze greckiej przedstawiliśmy jej nasze wątpliwości. Widząc zainteresowanie całego roku Pani Profesor zrezygnowała z przeprowadzenia swojego wykładu i cały semestr poświęciła na badanie recepcji *Antygony*, pokazując, do jakiego stopnia przedkłada studenckie pragnienia poznawcze nad własny komfort dydaktyczny. Był to zresztą czas niezapomnianej uniwersyteckiej wolności, gdy wykładowca mógł tak niespodziewanie wyjść naprzeciw potrzebom intelektualnym studentów i z godziny na godzinę przeformułować zajęcia, czyn nie do pomyślenia w epoce powszechnie panującego USOSu i krepujących objęć sylabusów, pisanych z rocznym wyprzedzeniem. Artykuł niniejszy jest zatem formą *charisteriów* dla Pani Profesor za wspaniały wykład i dyskusje. Wszelkie błędy, także interpretacyjne, są jednak wyłącznie moją winą, i mogę jedynie powtórzyć za Kreonem: τὰδ' οὐκ ἐπ' ἄλλων βρωτῶν / ἐμὰς ἀρμόσει ποτ' ἐξ αἰτίας.

rolę. Przez stulecia była niezmiennym elementem kanonu lektur szkolnych, nie tylko dlatego, że jako jedna z nielicznych zachowanych tragedii antycznych nie porusza tematów niemoralnych (incest, zdrada, mężobójstwo, matkobójstwo itp.), ale także ze względu na jej wielki walor literacki i, może przede wszystkim, ze względu na dyskusję o granicach władzy świeckiej i potędze religijnego heroizmu. Szczególnego znaczenia nabrała w czasach reformacji i kontrreformacji, gdy obie strony konfliktu mogły przywołać niezłomną postawę Antygony jako wzór cnoty pobożności, a sama postawa mogła stanowić argument przeciw pryncypialnej zasadzie epoki – *cuius regio, eius religio*. Antygona była też w naturalny sposób jedną z najbardziej cenionych bohaterek epoki romantyzmu, szczególnie w literaturze niemieckojęzycznej. W pewnym sensie leży też Sofoklesowa *Antygona* u podstaw współczesnej filozofii europejskiej – „kolizja sił moralnych”, jakie reprezentują Antygona i Kreon, jest ważnym punktem odniesienia w wydanej w 1807 roku *Phenomenologii Ducha* G. W. F. Hegla. Nie mniej ważne to dzieło w pismach S. Kierkegaarda, F. W. J. Schellinga, a później także M. Heideggera².

Zmierzenie się z fałszywą interpretacją kobiecych postaci *Antygony* jest w tej sytuacji działaniem niemalże obrazoburczym. Wielokrotnie już badacze zwracali jednak uwagę na przekłamania w prezentowaniu postawy głównej bohaterki i wiele spośród tez postawionych w niniejszym artykule jest już w literaturze przedmiotu całkiem dobrze znane³.

Powoli do świadomości ogółu, dzięki nowym opracowaniom szkolnym, dochodzi jeden tylko fakt, który społeczności naukowej znany jest od dawna, że głównym bohaterem tej sztuki nie jest tytułowa Antygona, ale Kreon. Z satysfakcją odnotowujemy, że coraz więcej studentów pierwszego roku zdaje sobie z tego sprawę, choć oczywiście nie wszyscy, wiele zależy od odczytania ich szkolnych nauczycieli, wiele zaś od dostępnych im opracowań. Dla starożytnego widza było to absolutnie oczywiste i wynikało nie tylko z przebiegu fabuły, ale także ze sposobu przedstawienia scenicznego sztuki. Kreona grał bowiem aktor protagonista⁴, którego pojawienie się na scenie jednoznacznie informowało widownię o hierarchii postaci w tragedii, zanim jeszcze poznali jej treść do końca. Tragedia Sofoklesa była zatem w zamiśle autora przedstawieniem dramatu władcy, jego walki

² Szczegółowe rozważania na temat roli *Antygony* w historii literatury i filozofii światowej patrz: G. Steiner, *Antigones*, Oxford 1986 oraz eseje w wydaniu zbiorowym S. E. Wilmer, A. Zukauskaite (red.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford 2009.

³ Z powodów ograniczeń edytorskich zupełnie pomijam w tej interpretacji problem politycznego wydzwiku sztuki. Antygona jest oczywiście w pierwszym rzędzie sztuką polityczną (patrz chociażby M. W. Calder III, *Sophocles' Political Tragedy, Antigone*, GRBS 9, 1968, s. 389–407 z dalszą bibliografią). Także niewłaściwa, szkodliwa i przede wszystkim nie do zaakceptowania przez ateńską publiczność postawa Antygony została już zauważona przez badaczy. Obraz Antygony jako arcynegatywnej postaci dramatu wyinterpretowała C. Sourvinou-Inwood w: *Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone*, JHS 109, 1989, s. 134–148. Staram się w zasadzie nie powtarzać jej ustaleń, z którymi w zupełności się zgadzam, ale przedstawić niewłaściwą postawę Antygony na tle nie tyle polis, co kręgu domowego.

⁴ K. Frey, *Der Protagonist in der Antigone des Sophocles*, Njbb. Abt. 1, 117, 1878, s. 460–464.

z przeznaczeniem i samym sobą. Do tego problemu wrócimy za chwilę. Ważne jest natomiast wyraźne stwierdzenie, że tytuł sztuki, jaki znamy i jakim posługujemy się do dziś (i który nasuwał i nasuwa inną niż odautorska interpretację) może nie pochodzić od samego Sofoklesa. Tytuły dramatów antycznych, podobnie jak innych dzieł starożytnych mogą mieć różną genezę. Mamy oczywiście dużą grupę utworów, których odautorskie tytuły przetrwały do naszych czasów. Równie często jednak mamy do czynienia także z nazwami nadanymi przez późniejszych kopistów, ekscerptorów, archiwistów, bibliotekarzy czy usus szkolny. W przypadku Antygony tytuł jest wynikiem starożytnego sposobu katalogowania ksiąg⁵. Antygona jest pierwszą postacią pojawiającą się na scenie, jej kwestia otwiera dramat, a zatem to jej imię było pierwszym wyrazem czytany po rozwinięciu zwoju. Jaki tytuł nosiła pierwotnie ta sztuka nie wiemy, zgłaszając trylogię do agonów scenicznych Sofokles z pewnością jakoś ją określił, ale starożytni bibliotekarze, obok tego tytułu zamieszczali następnie incipit dzieła i z jakichś nieznanych nam dziś powodów to on przyjął się jako określenie tragedii⁶.

Jeśli zatem Antygona nie jest główną postacią sztuki, to jaka jest jej właściwa rola w dramacie? Każda epoka ma prawo interpretować literaturę według swoich potrzeb, zachowując jednak pełną świadomość zamierzonej przez autora i stosownej dla jego epoki wykładni dzieła. Nie chodzi mu w tym wypadku o wyświechtany komunał, że miejsce i rola kobiety w starożytnej Grecji była daleka od pozycji kobiety w świecie współczesnym. Interpretacja Antygony jako bohaterki rebeliantki dokonała się w epokach, w których pozycja kobiet nie odbiegała aż tak bardzo od helleńskiej rzeczywistości. Podstawowym problemem jest raczej stosunek samego Sofoklesa do stworzonej przez siebie postaci, a co za tym idzie, także reakcja jego publiczności. Czy rzeczywiście można wyobrazić sobie, że na główną bohaterkę swego dzieła wybrał postać, której słowa i czyny godzą w grecką kulturę i porządek społeczny? Ten porządek, właściwe miejsce i rola kobiety kilkakrotnie dobitnie określone są w sztuce. Raz wypowiada je nie kto inny jak sama Ismena – druga córka Edypa, tak skonstruowana przez Sofoklesa, by tworzyć jaskrawy kontrast z Antygoną. Ismena, postać jakże często w naszych szkołach odsądzana od czci i wiary, a w najlepszym razie interpretowana jako tchórzliwa, była w istocie kwintesencją zalet Greczynki: pokorna i rozsądna. To ona właśnie wypowiada kluczowe słowa wprowadzającego dialogu (ww. 61–64):

Ἄλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι
ἔφουμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα·
ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσωνων
καὶ ταῦτ' ἀκούειν κάτι τῶνδ' ἀλγίονα.

⁵ M. W. Calder III, *Sophocles' Political...*, s. 390.

⁶ Nie jest wykluczone, że nastąpiło to bardzo wcześnie, być może nawet w trakcie zgłaszania trylogii tragicznej do konkursu dramatycznego (szacuje się, że wystawiono ją w latach czterdziestych V wieku p.n.e.) lub w wyniku katalogowania tekstów po premierze. Istotnym jest fakt, że Arystoteles powołuje się na tę sztukę kilkakrotnie w *Retoryce*, wymieniając ją właśnie z tytułu.

Baczyć to trzeba, że my przecie słabe,
Do walk z mężczyzną niezdolne niewiasty;
Że nam ulegać silniejszym należy,
Tych słuchać, nawet i sroższych rozkazów⁷.

Jest to postawa, z którą łatwo zgadza się i którą popiera publiczność Sofoklesa, nie tylko dlatego, że w znacznej części, a może i w całości, składa się z mężczyzn, ale także dlatego, że jest to postawa godna pochwały społecznej, oparta na zachowywaniu umiarkowania i rozsądku. Nie przypadkiem pada tutaj jedno z kluczowych słów całego dramatu: ἐννοεῖν – „rozważać, dogłębnie się zastanawiać”. Starożytne inskrypcje nagrobne chwalać pośmiertnie cnoty obywaterek greckich poleis najczęściej wspominają o ich cnocie (*arete*) i rozsądku (*sophrosyne*). Właśnie nagle odejście Ismeny od tej postawy wprawi Kreona w wielkie osłupienie w ww. 561/2, bo ona jest tych cnót ucieleśnieniem! Tylko Antygona od początku pozbawiona jest umiejętności spokojnego, rozsądnego, osądu i rozważa, co potwierdza kolejny wers (ww. 561/2):

{KP.} Τὸ παῖδε φημί τώδε τὴν μὲν ἀπίως
ἀνοὺν πεφάνθαι, τὴν δ' ἀφ' οὗ τὰ πρῶτ' ἔφω.

Z dziewcząt się jednej teraz zwicznął rozum,
Druga od młodu wciąż była szalona.

Tutaj dodać należy, że dopiero Eurypides, spośród wielu innych innowacji, jakie wprowadził do dramatu, rozpropagował typ kobiety niepokornej i silnej. Wśród współczesnych nie spotkał się jednak ze zrozumieniem, szczególnie jego interpretacja Fedry (w pierwszej, oryginalnej i niezachowanej wersji dramatu) wywołała oburzenie. Jego intensywnie psychologiczna interpretacja postaw i zachowań kobiecych w sztukach, jak i pokazywanie kobiet zdolnych podejmować „męskie” decyzje, zyskały mu w starożytności miano... mizogina⁸. A zatem postać Antygony nie mogła wzbudzać w publiczności ateńskiej entuzjazmu czy zrozumienia i nie jest to jedynie czczy domysł. Stosunek ogółu do Antygony wyrażony jest w postawie chóru, który co prawda nie pochwała czynów Kreona, ale bardzo daleki jest od akceptacji słów i postawy Antygony (przy czym samego pochówku brata

⁷ Wszystkie tłumaczenia tekstu w tym artykule, jeśli nie zaznaczono inaczej sformułowaniem „dosł.”, są autorstwa K. Morawskiego: Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, oprac. S. Srebrny, uzup. J. Łanowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995. Wybór przekładu był całkowicie subiektywny, pomimo że istnieje nowszy i bliższy oryginałowi przekład R. R. Chodkowskiego, stare tłumaczenie przez lata zupełnie zdominowało moją percepcję tej sztuki i pozostają mi sentymentalnie wierna.

⁸ Ta niesprawiedliwa opinia przyłgnęła do Eurypidesa częściowo także z powodu niezrozumienia żartów Arystofanesa, na jakie pozwolił sobie wobec tragediopisarza w *Tesmofoiach*, na ten temat patrz. J. March, *Euripides the Misogynist?*, [w:] *Euripides, Women, and Sexuality*, red. A. Powell, London – New York 1990, s. 32–75 z dalszą bibliografią.

nie potępia). Bo właśnie nie o same czyny, ale o idee i o postawę wobec bóstw, państwa i rodziny w tej sztuce chodzi. Kreon ma nad Antygoną pełnię władzy, nie tylko jako król, ale w pierwszym rządzie jako jej *kyrios* – najbliższy męski krewny. Sprzeciw wobec niego jest zatem nie do zaakceptowania nie tylko na płaszczyźnie politycznej lecz także, a może przede wszystkim, społeczno-moralnej, a nawet religijnej. Tym bardziej absurdalnie brzmią z pogardą rzucone przez Antygonę w stronę siostry słowa: w. 549: Κρέοντ' ἐρώτα· τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμῶν⁹. Grecki termin *kedemon* oznacza właśnie prawnego opiekuna, osobę sprawującą pieczę i odpowiedzialną za członków rodu. Jeśli Kreon jest *kedemonem* Ismeny, musi być także i Antygony, ale sposób, w jaki ta druga wypowiada powyższe słowa, sugeruje, że ona sama nie czuje się już poddaną władzy swego wuja. Problem jednak w tym, że grecka kobieta nie może z takiej „opieki” sama zrezygnować, nawet jeśli jest *epikleros*, najstarszą córką domu, w którym nie ma męskiego spadkobiercy. Czy Antygoną ma zatem alternatywę, czy może wybrać sobie innego *kedemona*? W najbliższej przyszłości miałyby taką szansę; w momencie ślubu z Hajmonem w naturalny sposób przeszłaby pod jego władzę. Proces tego przechodzenia już się poniekąd rozpoczął. Sam młodzieniec poczuwa się już w dużym stopniu do odpowiedzialności za kobietę, która ma być mu powierzona. Sam Hajmon pozostaje, i należy o tym pamiętać, pod władzą Kreona, jako jego syn i poddany. Antygoną jednak, w pełni świadomie chce przejść pod władzę Hadesa¹⁰. W momencie słynnej dyskusji z Kreonem, kiedy wypowiada mu posłuszeństwo¹¹, król odsyła ją do krewnych w podziemiach (w. 524/5: Κάτω νυν ἔλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει/ κείνους), po czym na końcu tej samej rozmowy rozkazuje Ismenie, członkowi swego rodu, traktować ją jak martwą (567: Ἄλλ' «ἦδε» μέντοι μὴ λέγ'· οὐ γὰρ ἔστ' ἔτι). To dla Kreona jedyny zresztą sposób zachowania twarzy w całej sytuacji. Nieposłuszeństwo Antygony podważa jego pozycję nie tylko jako króla, ale i głowy rodu. To między innymi dlatego ostatnia kwestia Kreona w drugim epejsodionie kończy się stwierdzeniem, że obie siostry mają zostać zaprowadzone do domu i tam też żyć mają, jak przystało kobietom (577/9: ἀλλὰ νιν/ κοιμίζετ' εἴσω, δμῶεσ· ἐκδέτας δὲ χρῆ/ γυναικάσ εἶναι τάσδε μηδ' ἀνειμένασ. – „Wiedźcie je służy w dom, bo odtąd mają żyć jak niewiasty, nie według swej woli”), i więcej nie

⁹ Tu należy przetłumaczyć zwrot bardzo dosłownie: „Pytaj Kreona, on jest twoim panem”.

¹⁰ W tej interpretacji zmuszona jestem całkowicie pominąć również skomplikowane zagadnienie toposu przedstawienia śmierci kobiety jako zaślubin z Hadesem. Literackim źródłem tej idei jest niewątpliwie Homerycki *Hymn do Demeter*, w którym Zeus pełni rolę głowy rodu, która oddaje córkę Persefonę Hadesowi. Por. H.P. Foley, *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton 1993, s. 104 i n. Ten literacki motyw jest jednak szeroko znany w świecie greckim i wydaje się, że popularność zawdzięcza on w szczególności sposób Sofoklesowej Antygonie. Na temat toposu patrz szczególnie R. Rehm, *Marriage to Death: Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1997 z dalszą bibliografią.

¹¹ Zamiar wypowiedzenia posłuszeństwa Kreonowi pojawia się już w pierwszej scenie, w dyskusji pomiędzy Antygoną i Ismeną (ww. 47/8).

przynosić wstydu rodowi Kreona. Do problemu nieposłuszeństwa i niekobiecego zachowania Antygony wrócimy jeszcze później.

Dla pełnego zrozumienia postawy Antygony zawsze kluczowa była kwestia podwójnego pochówku Polinejesa. Przez pokolenia badacze i szkolni interpretatorzy zastanawiali się, dlaczego Antygona grzebie ciało brata dwa razy¹². Większość wychodzi z założenia, że pierwszego pochówku, o którym donosi przerażony Strażnik (ww. 245–247), dziewczyna dokonała w nocy, zaraz po wprowadzającej rozmowie z siostrą. Następuje to, co warto podkreślić, *de facto* zanim Kreon publicznie ogłosił w mieście swoją wolę. Przed rozmową z Ismeną Antygona jedynie słyszała pogłoskę, że taki rozkaz padł, zapewne wkrótce po stoczonych walkach, jeszcze na polu bitwy. W nocy, w której rozpoczyna się akcja sztuki, nikt jeszcze w mieście oficjalnie o tym nie wie (nie bez przyczyny podczas przesłuchania Kreon chce się najpierw upewnić, że Antygona słyszała o zakazie, mamy już wówczas jednak niemalże południe). O pierwszym pogrzebaniu ciała król dowiaduje się chwilę po obwieszczeniu swojej decyzji i jego gniew kieruje się natychmiast przeciwko najbardziej prawdopodobnym sprawcom, tym, którzy rozkaz znali już wcześniej. Kreon oskarża strażnika i obarcza go odpowiedzialnością, dlatego że nie dopełnił rozkazu upilnowania trupa, a zatem z wojskowego punktu widzenia jest winny. Po pewnym czasie (którego upływ sugeruje *parodos* chóru) na scenę wprowadzona zostaje Antygona, złapana na odprawianiu rytualnego pochówku Polinejesa. Tu warto przypomnieć, że każdy z trzech (sic!) pogrzebów syna Edypa jest inny w swym obrzędowym charakterze. Pierwszy ogranicza się jedynie do posypania ciała ziemią i pomimo swej prostoty jest z religijnego punktu widzenia wystarczający. Podczas drugiego pogrzebu Antygona odprawia bardziej złożony rytuał. Rozpoczyna go *goos*, zawodzące improwizowane inkantacje wykonywane przez kobiety, które wyrażały nie tylko rozpacz po zmarłym, ale także, co Strażnik wyraźnie zaznacza, przekleństwa rzucane na wrogów zmarłego. Następnie posypuje jego ciało ziemią i trzykrotnie oblewa je wodą. Symbolicznie dokonuje zatem pełnego rytuału pogrzebowego. Trzeci pogrzeb, nakazany przez Kreona, jest typowy dla wojownika – spalenie na stosie. Warto tu podkreślić, że król nakazuje wykonanie jedynie ostatniego elementu, czyli ułożenia stosu pogrzebowego, ponieważ ani obmycie ciała, ani inna forma rytualnego pożegnania nie jest już konieczna, akt Antygony pozostaje w mocy¹³. Pierwszym i najczęściej podnoszonym problemem są zatem dziwne, z rytualnego punktu widzenia, pierwsze dwa pogrzeby, których zasadniczym elementem w obu przypadkach jest posypanie

¹² Pomijam tutaj dyskusję dotyczącą racji obu stron w kwestii pogrzebienia lub niepogrzebienia Polinejesa. W pełni zgadzam się z zauważoną przez C. Sourvinou-Inwood tezę, że to Kreon, reprezentujący polis i jej prerogatywy względem wyznaczania norm religijnych, jako prawodawca jest w mocy ustalać także normatywne zasady grzebania obywateli, i że w tym sensie Antygona „challenged, invaded and disturbed the public sphere in the service of her private interests” (patrz: *Assumption and the Creation...*, s. 136).

¹³ Dodać należy, że także trudna do wykonania – z tekstu sztuki wynika, iż ciało Polinejesa rozszarpały w ciągu dnia psy.

ciała ziemią. Jeśli pierwszego posypania ciała dokonuje Antygona, to dlaczego wraca?¹⁴ Czy za pierwszym razem, pod osłoną nocy nie dokonała pełnego rytuału i przychodzi go powtórzyć¹⁵? Czy dowiedziała się o oczyszczeniu ciała z ziemi (akt rytualny posypania już się dokonał, więc i tak powtórzenie go nie jest konieczne)? Znamy tylko widoczny efekt pierwszego pochówku – niewielka ilość ziemi przykrywała ciało, nie było innych śladów ludzkiej działalności. Nie oznacza to wcale, że rytuał był wykonany niewłaściwie – nie tylko posypanie ziemią jest wystarczające, ale jeśli ktoś pożegnał ciało także obrzędowym śpiewem i ablucją, ślad po takim czynie nie byłby rano widoczny. Antygona przybywa o świcie przygotowana do odprawienia pełnego rytuału pogrzebowego i wiele wskazuje na to, że nie wie o nocnym posypaniu ziemią. Fakt ten został już przez badaczy zauważony. S.M. Adams był zdania, zresztą na podstawie samego tekstu sztuki (w. 278), że ciało pochowali bogowie¹⁶. Idea taka nie znajduje zrozumienia nie tylko u Kreona, ale chyba także byłaby dziwna dla ateńskiej publiczności. Boskie interwencje są w dramatach greckich dosyć wyraźnie wyrażone w treściach sztuki. W.H.D. Rouse zauważył, że prócz Antygony jest w sztuce postać, która *de facto* przyznaje się do pochowania brata, choć nikt nie bierze jej na poważnie – Ismena¹⁷. W sły-

¹⁴ A może lepiej zapytać, po co poszła nocą, skoro, jak sama wykrzykuje siostrze, nie chce grzebać ciała brata w tajemnicy, lecz domaga się, by wszyscy o jej występkę się dowiedzieli. Jest to problem poruszony po raz pierwszy przez R.C. Jebba (*Sophocles*, t. III, Cambridge 1891, s. 86), który tłumaczy drugie przybycie bohaterki faktem, że za pierwszym razem nie przyniosła ze sobą *choai*, wytłumaczenie to nie ma oczywiście żadnego pokrycia tekście, dlatego też problem ten pozostaje jednym z najczęściej podejmowanych w literaturze dotyczącej Sofoklesa.

¹⁵ Tak R.C. Jebb (patrz wyżej). A.O. Hulton (*The Double Burial of the „Antigone”*, Mnemosyne 16, 1963, s. 284–285) był zdania, że Antygona uznała dwie krótkie wizyty na grobie za bardziej bezpieczne niż jedna dłuższa – pomysł równie oryginalny, co nieuzasadniony ani tekstem, ani logiką sztuki. E.J. Messemer (*The Double Burial of Polyneices*, CJ 37, 1942, s. 515–526) uważał natomiast, że Antygona wraca, by lepiej przykryć ziemią ciało brata, ponieważ zagrażają mu poszukujące padliny psy. Nic w tekście sztuki nie wskazuje jednak na taką motywację, Antygona przychodzi z naczyniami rytualnymi, nie zaś z motyką czy kamieniami do przygotowania bezpiecznego grobu.

¹⁶ S.M. Adams, *Sophocles the Playwright*, Toronto 1957, s. 47–50. Rzeczywiście w relacji Strażnika pojawia się motyw burzy piaskowej o świcie, która towarzyszy pojawieniu się Antygony przy grobie. Z teorią boskiej ingerencji zgadza się obecnie R. Scodel, *Sophocles*, Boston 1984, s. 56. Natomiast R.M. Rothaus (*The Single Burial of Polyneices*, CJ 85, 1990, s. 209–217), w swojej teorii „jednego pogrzebu” zgadza się zasadniczo, że element boskiej pomocy w nocnym rytuale jest widoczny. Warto tutaj przyjrzeć się także hipotezie Rothausa, który uznaje, że zarówno nocne pokrycie piachem, jak i poranne lamenty są częścią jednego obrzędu pogrzebowego i powołuje się na antyczny zwyczaj wielokrotnego powracania na groby bliskich oraz na *passus* mowy Posłańca (w. 422–27). Według badacza słowa te oznaczają, że Antygona jest zaskoczona widokiem nagiego ciała brata, ponieważ wcześniej pokryła je piachem (s. 213). Porównanie do ptaka odkrywającego puste gniazdo nie jest jednak wyrazem zaskoczenia, ale rozpacz i, moim zdaniem, ma jedynie na celu udramatyzować obraz goosu. Dodatkowo jest to reakcja na widok nagiego ciała, odartego ze zbroi (w. 430), nie zaś oczyszczonego z piasku, jak twierdzi Rothaus.

¹⁷ W.H.D. Rouse, *The Two Burials of Antigone*, CR 25, 1911, s. 40–42. Z tą teorią zgadza się H. Macnaghten (*Antigone*, Cambridge 1929, s. XIV) i J.E. Harry (*Greek Tragedy*, New York 1933, t. 1, s. 118–9). Hipoteza doczekała się jednak wielu przeciwników. W.M. Calder III (*Sophocles’ Political....*, s. 395) uważał, że publiczność by się tego nigdy nie domyśliła, podobnie Messemer

nym agonie wykrzykuje ona do siostry, że winne są w równym stopniu (558: Καὶ μὴν ἴσην ὧν ἔστιν ἡ ἕλαμαρτία.). Gorzej nawet – gdy strażnik wprowadza ją na scenę, Ismena wypowiada kwestię (536/7):

{ΙΣ.} Δέδρακα τοῦργον, εἴπερ ἦδ' ὀμορροθεῖ,
καὶ ζυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.

Winna ja jestem, jak twierdzi to siostra,
I biorę na się tej zbrodni połowę.

Zakłada zatem z góry, że Antygoną ją wydała. Dlaczego miałyby przypuszczać, że siostra obarczy ją winą za czyn, którego nie popełniła? Z drugiej zaś strony, dlaczego Ismena miałyby bez przyczyny powiedzieć Δέδρακα τοῦργον (dosł. dokonałam tego czynu!)?

W żadnym momencie Antygoną nie przyznaje się do odprawienia pierwszego pochówku. Problem ten, poza drugą sceną dramatu, nigdzie zresztą nie występuje, nikt do tego czynu nie wraca. Słynny agón pomiędzy siostrami jest bardzo enigmatyczny i pełen niedomówień. Chwilami odnosi się wrażenie, że obie wzajemnie zupełnie się nie rozumieją. Tak też odbiera całą sytuację Kreon, który we wspomnianych już wersach 561–2 zdaje się być zupełnie zagubiony. Antygoną konsekwentnie odmawia Ismenie przywileju wzięcia udziału w zbrodni pochowania brata, raz dając do zrozumienia, że chce uratować jej życie, raz zaś sugerując, że nie jest tego po prostu godna. Ismena natomiast otwarcie, choć enigmatycznie przyznaje się do winy trzykrotnie (ww.: 536/7; 556: Ἄλλ' οὐκ ἐπ' ἀρρήτοισι γε τοῖς ἑμοῖσι λόγοισι. („skąd wiesz, co na dnie słów moich się kryje”), a najdobitniej w wersie 558: Καὶ μὴν ἴσην ὧν ἔστιν ἡ ἕλαμαρτία. „A jednak wina ta sama nas łączy”). Tajemnica pierwszego pochówku nie zostaje w sztuce nigdy rozwiązana. Ktokolwiek go dokonał, nie poniósł kary (nawet jeśli była to Antygoną, to została według rozkazu Kreona ukarana za drugi pogrzeb). Ale pochówek ten musi mieć swoje uzasadnienie w sztuce i możemy przypuszczać, że jego sens był znany widzom. Czy oglądający spektakl Sofoklesa domyślali się, kto stoi za pierwszym aktem nieposłuszeństwa? Wydaje się, że kwestia ta była zupełnie nieistotna z punktu widzenia autora. Pierwszy pogrzeb służy kompozycyjnie jedynie jednemu celowi: pokazania bezzasadności buńczucznej postawy bohaterki. Jej rytualne akty nad zmarłym nie są już potrzebne, nawet jeśli ona sama o tym nie wie, to publiczność ma tego pełną świadomość¹⁸. Ma tego świadomość także chór (ww. 382–3),

(*The Double...*, s. 517). Jednak problem tego, czy publiczność wie, kto popełnił pierwszy pochówek, nie jest istotny, aż do momentu agonu obu siostr, gdy Ismena wyraźnie się do tego przyznaje. R. M. Rothaus (*The Single...*, s. 209) uważa natomiast, że „in ancient drama such an important action cannot be attributed to a minor character” – jednak nie jest to ani aż tak ważny czyn (istotny jest drugi pochówek), ani, jak zobaczymy później, Ismena nie jest postacią mało istotną w sztuce.

¹⁸ W. M. Calder III (*Sophocles' Political...*, s. 397) interpretuje w inny sposób tajemnicę pierwszego pochówku, dochodząc do wniosku, że jest on wynikiem zamierzonego spotęgowania grozy u odbiorcy. Znając zarówno zdecydowaną i nieugiętą postawę Antygony z Prologu, jak i wściekłość

który widząc prowadzoną przez straż Antygonę, pyta przerażony, czy schwyta-
no ją na sprzeniewierzeniu się rozkazom królewskim w stanie „nierozsądku” (ἐν
ἀφροσύνη). I jest to tylko jeden z wielu elementów pokazujących brak przemy-
ślanych decyzji u bohaterów sztuki.

Jako pierwsza krytykę buntu Antygony podejmuje Ismena mocno podkreśla-
jąc, że tego typu wykroczenia przeciw władzy pozbawione są sensu, że brak im
właśnie rozsądku: ww. 67–8: τὸ γὰρ / περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα
(„bo próżny opór urąga rozsądze”). Do argumentu tego wraca zresztą wielokrot-
nie. Pierwszy agon między siostrami kończy się jej kwestią dotyczącą tego, że, jeśli
Antygonia pójdzie dokonać czynu, który zamierza, będzie osobą nierozumną (98–
9 τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι / ἄνους μὲν ἔρχη). Chór, antycypując wieść o czynie Antygony,
ostrzega, że ktokolwiek czegoś podobnego dokona, będzie μῶρος – „głupcem”
(w. 220). Echo tej oceny znajdziemy w pierwszej publicznej przemowie Antygony
przed Kreonem i Chórem (ww. 469–70):

Σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,
σχεδὸν τι μῶρω μῶριαν ὀφλισκάνω.

A jeśli głupio działać ci się zdaje,
Niech mój nierozum za nierozum staje.

Brak rozsądku jest także cechą Kreona i jest to w sztuce wyeksponowane rów-
nie mocno jak nierozważna postawa Antygony. W przeciwieństwie jednak do
dziewczyny król rozpoznaje swój błąd, miarkuje się, a właściwie stopniowo ulega
napomnieniom, najpierw syna, a później Tejrezjasza, choć oczywiście pierwszą re-
akcją władcy jest niepokromiony gniew. Zarówno mowa Hajmona, jak i wieszcz-
ka apelują do rozsądku Kreona. Syn próbuje nawet psychologicznie manipulować
ojcem, odwołując się do jego roztrpności (w. 635: Πάτερ, σὸς εἰμι, καὶ σὺ μοι
γνώμας ἔχων / χρηστάς – „Twoim ja, ojcze! Skoro mądrze radzisz”). Obaj zresztą,
i ojciec, i syn, chętnie sięgają w tej dyskusji po argument rozsądnego myślenia,
zarzucając sobie wzajemnie brak zdolności rozważnego rozumowania (φρονεῖν).
Tejrezjasz natomiast w swej napominającej tyradzie daje Kreonowi możliwość wy-
cofania się ze zgubnego rozkazu, zaznaczając, że nierozważny człowiek (w. 1025
ἀνὴρ ἄβουλος) ma prawo zmienić zdanie. W kulminacyjnym punkcie rozmowy
wieszczek i król przerywają się tym samym argumentem (ww. 1050–2):

TE.} ὄσω κράτιστον κτημάτων εὐβουλία;
{KP.} Ὅσπερ, οἶμαι, μὴ φρονεῖν πλείστη βλάβη.
{TE.} Ταύτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφως.

Kreon na pierwsze pogrzebanie zwłok, widz z napięciem oczekuje konsekwencji drugiego po-
chówku. Celami dramaturgicznymi tłumaczył drugi pochówek także T. v. Wilamowitz-Moellendorf
(w *Die dramatische Technik des Sophocles*, Berlin 1917, s. 31).

T: Ile rozsądek góruje nad skarby?

K: O ile klęską największą nierozum.

T: Ciężko ty na tę zapadłeś chorobę.

Katastrofe sztuki, czyli moment, w którym Kreon podejmuje decyzję o odstąpieniu od swych rozkazów, poprzedzone jest profetycznym i kluczowym życzeniem Tejrezjasza (ww. 1089–90):

καὶ γυνῶ τρέφειν τὴν γλώσσαν ἡσυχωτέραν
τὸν νοῦν τ' ἀμείνω τῶν φρενῶν ἢ νῦν φέρει.

A lepiej odtąd miarkował się w słowie
I myśl mu lepsza zajaśniała w głowie.

Kulminacja sztuki ma miejsce zatem właśnie dzięki zwycięstwu rozumu (φρήν) nad gniewem i uporem człowieka. Oczywiście dla wszystkich bohaterów dramatu zwycięstwo to przychodzi za późno. Warto jednak zauważyć, że Kreon powraca do rozsądnego rozumowania, Antygonie Sofokles takiego przywileju odmawia. Ta niezachwiana postawa, która przez pokolenia podziwiana była w opracowaniach, wcale nie jest w oczywisty sposób godna pochwały w oczach starożytnych, szczególnie w przypadku kobiety.

Brak przemyślanych decyzji czy nawet rozumu jest w pewnym stopniu także bożym dopustem, elementem kary nieśmiertelnych. W przypadku rodu Edypa, do ostatecznego upadku ostatniego pokolenia przyczynia się, jak dowiadujemy się z poruszającego drugiego stasimonu chóru, λόγου τ' ἄνοια (w. 602, dosł. nierozumna myśl). Nie bez przyczyny także pieśń ta kończy się stwierdzeniem: ww. 623–4: ὄτ'ω φρένας / θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν· (dosł.: którego rozum bóg prowadzi do klęski). Konsekwencją bezmyślności jest w przypadku tej tragedii *hybris*, która w pewnym sensie uzasadnia nawet niesprawiedliwe wyroki fatum rodowego, indywidualna *hybris* bohaterów.

O bezczelnej i hardej postawie Kreona wobec wszystkich w sztuce, także wobec bogów, napisano już wiele. Znacznie mniej zastanawiamy się na temat winy Antygony, jej *hybris*. A przecież słowa chóru z cytowanego powyżej stasimonu ww. 127–8: Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους / ὑπερεχθαίρει („Zeus nienawidzi pychy wielkich słów”), odczytać można i zapewne należy w kontekście obojga bohaterów. *Hybris* Antygony nie jest czynem jednostkowym, pomyłką, w którą wpada bezwiednie, jak to czasem bywa u bohaterów tragedii antycznych. Jej *hybris* jest zjawiskiem bardziej złożonym, przekroczeniem granic nieprzekraczalnych, i to w kilku wymiarach. Pokazaliśmy już wyżej jej, najdelikatniej mówiąc, niestosowną postawę wobec głowy rodu. Warto dodać, że w tym społecznym kontekście Antygonia przekracza także w oczywisty sposób granicę swojej płci. Innymi słowy zachowuje się, jak przystało mężczyźnie, a nie kobiecie, co zostaje wielokrotnie wyeksponowane w sztuce, w różnych kontekstach. Postawa kobiety powinna być bierna, jej aktywność ma się ograniczać do kręgu zajęć domowych, czego znów przykładem są słowa Ismeny ww. 39–40:

Τί δ', ὦ θαλαῖφρον, εἰ τάδ' ἐν τούτοις, ἐγὼ
λύουσ' ἂν εἶθ' ἄπτουσα προσθείμεν πλέον;

Gdy taka wola, to cóż, o nieszczęsna,
Prując czy snując bym mogła tu przydać.

Wybór toposu tkającej kobiety nie jest zresztą w tym kontekście przypadkowy. Największy ideał greckiej żony – Penelopa, pozostając pozornie zupełnie bierną i uległą niewiastą, latami przeciagała wybór jednego z zalotników, nocami prując tkaną za dnia szatę, decydując tym samym o swoim i swych domowników losie. A zatem Ismena wskazuje, że roztropne kobiety potrafią sobie poradzić w trudnych okolicznościach, ale są też sytuacje beznadziejne, w których jedynym wyjściem jest uległość. Antygona wybiera postawę aktywną, która wymusza nowe zdefiniowanie ról w rodzinie i zagraża pozycji męskich krewnych. To właśnie takie stanowisko dziewczyny najbardziej wzburza Kreona – jeśliby uległ mocy jej charakteru, nie będzie już mężczyzną w. 484: Ἡ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ („Lecz nie ja mężem, lecz ona by była”). Co ważniejsze – władca w poprzednich wersach jasno określa winę Antygony nazywając ją *hybris* (ww. 480–483):

Αὐτὴ δ' ὕβριζειν μὲν τότ' ἐξηπίστατο
νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους·
ὕβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρα,
τούτοις ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελᾶν.

Dziewka ta jedną splamiła się winą
Rozkazy dane obchodząc i łamiąc,
Teraz przed drugim nie sroma się gwałtem,
Z czynu się chełpi i nadto urąga.

W jego oczach jest to podwójna *hybris* – zbrodnia zuchwałości, pierwiej rozkazów nie posłuchać, a później z czynu tego być nie tylko dumnym, ale i śmiać się królowi w twarz.

Dalsza rozmowa pomiędzy dziewczyną i wujem przybiera na sile, racje obojga dotyczące pochówku nie przynoszą rozwiązania i Kreon musi powrócić do podstawowego argumentu, z którym nie ma dyskusji w. 525: ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή („U mnie nie będzie przewodzić kobieta”). I nie jest to wyraz jakichś, wyinterpretowanych wspólnie, szowinistycznych opinii, głowa rodu musi po prostu chronić naturalny porządek społeczny. To dlatego także nabiera przekonania, że Antygona nie jest właściwą żoną dla jego syna (w. 571: Κακὰς ἐγὼ γυναικὰς υἱέσι στυγῶ. „Złymi dla synów niewiasty się brzydzę”). I znów nie chodzi tu o sam czyn, niedoszła synowa określona jest jako κακή – osoba zła w sensie moralnym. Próbuje on wytłumaczyć to Hajmonowi w trzecim epejsodionie (ww. 639–680). Cała tyrada kończy się stwierdzeniem:

Οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,
κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα·

κρείσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,
κοῦκ ἄν γυναικῶν ἥσσονες καλοῖμεθ' ἄν.

Tak więc wypada strzec prawa i władzy
I nie ulegać niewiast samowoli.
Jeżeli upaść, to z ręki paść męskiej,
Bo hańba doznać od niewiasty kłęski.

Najważniejsze w tym kontekście jest jednak, że chór w pełni popiera w tej kwestii Kreona. Chór, który reprezentuje społeczeństwo i wyraża w dużej mierze opinię ogółu, ten sam chór, z którym może identyfikować się widownia, śpiewa ww. 681–2:

{XO.} Ἡμῖν μὲν, εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλέμμεθα,
λέγειν φρονούντως ὧν λέγεις δοκεῖς πέρι.

Nam jeśli starość rozumu nie tłumii,
Zdajesz się mówić o tym bardzo trafnie.

Tym bardziej kuriozalnie brzmią następnie słowa Hajmona, który w obro-
nie Antyfony przywołuje opinię ludu żałującego dziewczyny. Do tej tajemniczej
i anonimowej grupy powrócimy jeszcze później. Nie jest to jednak jedyne kurio-
zum tej, być może najbardziej płomiennej, dyskusji dramatu¹⁹. Sprytnie stosując
sofistyczne mechanizmy oratorskie, syn odwracając argumenty ojca nazywa go...
kobietą (ww. 740–741):

{KP.} Ὅδ', ὡς ἔοικε, τῇ γυναικί συμμαχεῖ.
{AI.} Εἴπερ γυνή σὺ· σοῦ γὰρ οὖν προκῆδομαι.

K.Ten, jak się zdaje, z tamtą dziewczką trzyma.
H. Jeśli ty dziewczką: o ciebie się troskam.

I wówczas dopiero Kreon wykrzykuje, że jest on dla niego najbardziej podłym
synem (w. 742: Ὡ παγκάκιστε). Żeby zwyciężyć w dyskusji musi znaleźć sposób
na jeszcze bardziej upokarzające określenie dla Hajmona i szybko nazywa go w.
746: Ὡ μιὰρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον. („O niski duchu, na służbie kobiety”),
a chwilę później niewolnikiem kobiety (w. 756: Γυναικὸς ὧν δούλευμα). A za-
tem postawa Antyfony zmienia hierarchię w rodzinie panującej. Kreon zostaje

¹⁹ Zaznaczyć należy, że choć dla wielu interpretatorów i badaczy stanowisko Hajmona repre-
zentuje postawę rozsądną i najbardziej godną pochwały, widza ateńskiego mogła szokować buń-
czuczna i pełna bezczelności mowa syna do ojca. Nie bez przyczyny w kwestii Kreona (ww. 663–71)
pobrzmiwa wyraźnie echo przysięgi na wierność polis, jaką składali efebowie w Atenach (patrz: P.
Siewert, *The Epehebic Oath in Fifth-Century Athens*, JHS 97, 1977, s. 102–111). Jako syn i obywatel
Hajmon jest winien ojcu bezwzględnej lojalność.

zmuszony do odebrania synowi męskiej godności. *Hybris* kobiety ma dla mężczyzn katastrofalne skutki.

Jeśli dogłębnie przeanalizujemy tekst tragedii, zobaczymy, że w dużej mierze jest też „Antyгона” tragedią czci i zniewagi. Oba te pojęcia odgrywają kluczową rolę w dramacie. Na różnych poziomach sztuki i w różnych kontekstach pojawiają się terminy *hybris* (*hybridzein*), *timia* (*timeomai*) czy *kakia*. Nie jest to miejsce na szczegółowe roztrząsanie wszystkich kontekstów i roli, jaką te pojęcia odgrywają w tragedii, przyjrzyjmy się wyłącznie tym, które odnoszą się do postawy Antyfony.

Innym elementem *hybris* Antyfony jest jej, często eksponowane, pragnienie śmierci. Bohaterka wie od początku o karze, jaka czeka ją za planowany czyn: śmierć przez ukamienowanie, czyli wyrok stosowny dla zdrajców ojczyzny, haniebny koniec. Zmiana wyroku następuje dopiero w połowie sztuki, gdy król reflektuje się, że przelew krwi w rodzinie przyniosłby rytualną zmasę (w. 776: *miasma*). Antyгона zaś, nie bacząc na poniżający charakter kary, chełpi się gotowością śmierci. Spodziewa się umrzeć pięknie (w. 72: *καλόν θανεῖν*, w. 97: *καλῶς θανεῖν*). Taką właśnie postawę Ismena nazywa nierozumną, nie może też pojąć tej sytuacji chór. Dopiero kiedy nowy wyrok zostaje wydany i chór jest świadkiem odprowadzenia kobiety do grobowej groty, wyraża on ogromny żal z powodu mającej nastąpić śmierci. Antyгона przedstawia się jako przyszła oblubienica Hadesa. I wówczas chór przypomina jej, że choć jest „sławna i godna pieśni (w. 817: *κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσα*), to przecież schodzi do podziemi z własnej woli. Pada tu bardzo ważne słowo: *αὐτόνομος*. A zatem starcy tebańscy nie oskarżają Kreona, w ostatniej rozmowie ze skazaną zwracają uwagę, że była to jej własna, niezależna (sic!) decyzja. Antyгона nie przestaje jednak prowokować i porównuje swoją sytuację do cierpienia Niobe zamienionej w kamień. Tego chór zdzierżyć już nie może i kpi z dziewczyny, że chce w śmierci dorównać wnuczce Zeusa. Niobe nie zginęła jednak przez jakiś szlachetny czyn czy postawę, została ukarana za *hybris* wobec bogini Leto, i każdy starożytny Grek o tym wiedział. Ale także samym porównaniem Antyгона po raz kolejny popełnia *hybris*, zestawiając się z cierpiącą *mater dolorosa* starożytności. Kilkanaście wersów wcześniej chór gotów jest ją opłakiwać, teraz kobieta zwraca się do niego (ww. 839–841):

{AN.} Οἴμοι γελῶμαι. Τί με, πρὸς θεῶν πατέρων,
οὐκ οὐλομένην ὑβρίζεις,
ἀλλ’ ἐπίφαντον;

Urągasz biednej, czemu obelżywą
Mową mnie ranisz, pókim jeszcze żywą?

Na te słowa, chór w końcu nazywa jej winę po imieniu: (ww. 852–854)

{XO.} Προβᾶσ’ ἐπ’ ἔσχατον θράσους
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βᾶθρον
προσέπεσες (...)

W nadmiarze pychy zuchwałej
 Z tronem się Diki twe myśli i mowy
 Zderzyły w locie, złamały. (...).

Na tę część pieśni chóru Antyгона nie reaguje, odnosi się jedynie do wymienionej później klątwy Labdakidów, a nawet obarcza winą Polinejkesa. Tego chór tolerować nie może i jawnie występuje przeciw kobiecie, przyznając jedynie, że czyn przez nią dokonany był zbrojny: (ww. 871–874)

{XO.} Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
 κράτος δ' ὅτω κράτος μέλει
 παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,
 σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Zmarłych czcić – czcigodny czyn,
 Ale godny kaźni błąd –
 Łamać prawo, walić rząd.
 Tyś zginęła z własnych win.

W oryginale wczytujemy się jasno w treść tego przekazu: bogobożność Antyγονy (εὐσέβειά) jest przeciwstawiona jej chęci przełamania potęgi władzy własną potęgą władzy (κράτος). Co gorsza, nie jest to czyn popełniony bezwiednie, lecz w pełni świadoma decyzja (αὐτόγνωτος ὀργή). W ostatniej rozmowie z chórem Antyγονa dowiaduje się, że przekroczyła granice *hybris* i nie ma już przyjaciół ani zwolenników pośród mieszkańców. W finalnym lamencie wykrzykuje, że odchodzi nieopłakana i pozbawiona bliskich (ἄκλαυτος, ἄφιλος). Co zatem ze słynną anonimową grupą, która od początku popiera Antyγονę? W drugim epejsodionie (ww. 504–510) kobieta wyrzuca Kreonowi, że mieszkańcy Teb jej sprzyjają i tylko strach powstrzymuje ich przed jawnym okazaniem poglądów. Innego zdania jest władca, przekonany, że jest ona w swych twierdzeniach osamotniona. Podobnie w omawianej już wyżej rozmowie Kreona z Hajmonem powołuje się ten ostatni na grupę obywateli w ukryciu kontestujących decyzje króla i popierających córkę Edypa²⁰. To środowisko pozostaje jednak do końca anonimowe, choć w politycznej interpretacji sztuki jest ono bardzo istotne, to dla oceny Antyγονy paradoksalnie zupełnie bez znaczenia. Ważna jest jawna dezaprobata, wyrażana nawet wówczas, kiedy chór pozostaje na scenie sam na sam z kobietą.

W pewnym sensie wyrok śmierci na Antyγονę jest także wynikiem postawy chóru. W żadnym momencie sztuki nie oponuje on przeciw wyrokowi Kreona na Antyγονę, czyni tak tylko wówczas, gdy król postanawia skazać także Ismenę. Interwencja chóru jest w tym wypadku skuteczna (ww. 770–771). Intrygujące jest nawet stwierdzenie władcy (w. 576), że wyrok śmierci zapada z woli tak jego, jak i chóru!

²⁰ Interesujące, że Arystoteles w *Retoryce* (1418b) uznaje to za typowy chwyt retoryczny.

Wracając jednak do winy i *hybris* Antygony warto podkreślić, że ostateczna klęska Kreona nie jest wynikiem wyłącznie jego postawy. Bezpośrednią przyczyną serii samobójstw w ostatnim akcie sztuki jest wola i kolejne nieposłuszeństwo Antygony. Można zadać sobie pytanie – po co Antygona się zabija, skoro i tak skazana została już na śmierć? Nigdzie w sztuce problem ten nie zostaje poruszony. Żadna postać dramatu nie przewidziała takiego rozwoju wydarzeń, choć Tejrezjasz ostrzega ich przed tragedią²¹. Nie ma właściwie żadnego uzasadnienia ostatecznego czynu Antygony. Nigdzie w tekście nie pada stwierdzenie, że przeraża ją perspektywa powolnej śmierci. W swej ostatniej przemowie kobieta nie odnosi się wcale do zmiany wyroku. Ani kara ukamienowania, ani zesłania na powolne kowanie nie są przedmiotem jej ostatnich rozważań. Samobójstwo Antygony jest do tego stopnia zaskoczeniem dla wszystkich, włączając w to Kreona, że oskarża on własnego syna o zabicie dziewczyny (w. 1228). Czy ma podstawy, żeby tak twierdzić? Scena gwałtownej dyskusji pomiędzy władcą i młodym księciem kończy się tajemniczą groźbą. Hajmon, nie mogąc wygrać słownej przepychanki, oświadcza, że jeśli ojciec zabije mu narzeczoną, to śmierć ta sprowadzi inny zgon (w. 751). Kreon rozumie tę wypowiedź jako bezpośrednią groźbę i zapowiedź zamachu. Wydarzenia, jakie następnie mają miejsce, potwierdzają jego przypuszczenie – w ataku szału Hajmon rzuca się z mieczem na ojca, lecz chybia i ze wstydu musi popełnić samobójstwo. Zanim jednak to nastąpi, widząc ciało martwej Antygony w objęciach syna, król podejrzewa, że ten ją zabił²². Uderzające jest bowiem, że w dalszej części dramatu nie wraca Sofokles do problemu śmierci Antygony. Nawet w scenie eksodosu, gdy chór wypytuje posłańca o losy bohaterów sztuki, nikt nie pyta o śmierć Antygony, a i sam posłaniec o niej nie wspomina; obie strony, i przodownik chóru, i zdający relację, koncentrują się na samobójstwie Hajmona. Dopiero szczegółowy opis wydarzeń, jaki posłaniec przedstawia Eurydyce, dostarcza widowni informacji o zgonie kobiety. A zatem jej nagła śmierć nie jest najważniejszym wydarzeniem w sztuce, nie na nią czekamy od pierwszego aktu – to tylko niezbędny element dramaturgiczny, który pociąga kolejne dramatyczne zgony, by ostatecznie zniszczyć ród Kreona. Nie można też nie zauważyć, że ta zagłada przychodzi w konsekwencji kolejnego, tym razem już ostatecznego,

²¹ Stąd często w literaturze przedmiotu pojawia się jałowa dywagacja – dlaczego Kreon nie zdążył i co by było, gdyby w pierwszej kolejności pospieszył ratować Antygonę. Na temat niespiesznego ratowania Antygony przez Kreona i jego przekonania, że jej akurat nic nie zagraża patrz: J.S. Margon, *Sophocles Antigone 1108–12*, CP 65, 1970, s. 105–107.

²² Patrz S.M. Adams, *op. cit.*, s. 57–8 i W.M. Calder III, *Was Antigone Murdered?*, GRBS 3, 1960, s. 31–35, gdzie autor zauważa, że w starożytności znana była wersja, według której Hajmon zamordował narzeczoną (Hyginus 72). Argumenty G.M. Ledbetter (w *Sophocles, Antigone 1226–30*, CQ 41, 1991, s. 26–29) atakujące argumenty Caldera III (jako „entirely unconvincing”), którymi stara się udowodnić, że słowa Kreona skierowane są do ciała martwej Antygony, choć oryginalne, są właśnie zupełnie nieprzekonujące. Mało prawdopodobna wydaje się być obecnie także tradycyjna interpretacja R. C. Jebba (*The Antigone of Sophocles*, Cambridge 1902, s. 223), że Kreon reaguje tak po prostu na sam na widok Hajmona w grobie Antygony.

nieposłuszeństwa Antyfony. Jeśli nie zgodzimy się z tezą, że to Hajmon odpowiedzialny jest za śmierć narzeczonej i przyjmujemy powszechnie znaną interpretację, że popełnia ona samobójstwo przez powieszenie to musimy rozpatrywać ten akt także właśnie w kategoriach nieposłuszeństwa. Jak już powiedzieliśmy nie istnieje w sztuce obiektywna przyczyna, dla której Antyfony miałaby targnąć się na własne życie. Gdy żegna się z mieszkańcami Teb, rzuca klątwę, by tych, którzy błądzą, dosięgło cierpienie, równe jej cierpieniom (ww. 925–928). Jednak Kreon skazuje ją na śmierć, która nie przyniesie *miasmy*, nie rozgniewa bogów, a kwestia win obojga i ich *hamartiai* jest przedmiotem ciągłej dyskusji w sztuce. Samobójstwo skazanej jest zatem w oczywisty sposób jej kolejnym buntem przeciw rozkazowi króla, nawet w śmierci nie zamierza być mu posłuszna i wybiera własną drogę zjednoczenia z braćmi, a sposób, w jaki umiera, sprowadza *miasmę*²³. Dwa akty nieposłuszeństwa Antyfony obnażają niemoc Kreona, jego nieprzemyślane rozkazy trafiają na przemyślane i konsekwentny opór, opór kobiety, która nie obawia się konsekwencji rodowych, bo, jak uważa, jej ród wymarł wraz z Polinekesem, a do rodziny wuja wejść nie zamierza²⁴. Apologia czy nawet apoteoza czynów Antyfony byłaby w starożytności nieprzyzwoita, rozsadałaby bowiem hierarchiczny porządek greckiej rodziny.

²³ Wbrew wielu obiegowym opiniom samobójstwo w starożytnej Grecji wcale nie było akceptowane w każdej sytuacji. Sam akt uważany był zazwyczaj za odrażający, społecznie szkodliwy i przynoszący rytualną zmagę. Tylko stoicyzm generalnie akceptuje każde samobójstwo, jest to jednak filozofia powstała przynajmniej jeden wiek po śmierci Sofoklesa. Samobójstwo bywa akceptowane (np. wg Platona w *Prawach* (873 BC) lub Arystotelesa w *Etyce Nikomachejskiej* (1116a2–14)) w przypadku, gdy jest wymuszone wyrokiem państwowym, zbliżającym się nieuchronnym nieszczęściem lub hańbą. Żadna z tych przyczyn nie zachodzi w wypadku Antyfony. Chór w jasny sposób ustosunkowuje się do postawy osoby dążącej do śmierci, (w. 220): Οὐκ ἔστιν οὕτω μῦρος ὃς θανεῖν ἐπᾶ. – dosł. „Zaprawdę głupcem jest ten kto pożąda śmierci”. Na temat widzenia aktu samobójczego w antyku patrz: R. Hirzel, *Der Selbstmord*, ARW 11, 1908, s. 75–104, 243–284, 417–476 (reprint: Darmstadt 1966), A. J. L. van Hoof, *From Autothanasia to Suicide: Self Killing in Classical Antiquity*, London 1990; *idem*, *Suicide and Parasuicide in Ancient Personal Testimonies*, *Crisis* XIV 1993, s. 76–82; *idem*, *Icons of Ancient Suicide: Self-Killing in Classical Art*, „*Crisis*” 15, 1994, s. 179–186, a także E. P. Garrison, *Attitudes Toward Suicide in Ancient Greece*, TAPhA 121, 1991, s. 1–33; Y. Grisé, *Le suicide dans la Rome antique*, Montreal 1982; R. Garland, *The Greek Way of Death*, London – Ithaca 1985, s. 95–99 oraz H. Brandt, *Am Ende des Lebens. Alter, Tod und Suizid in der Antike*, München 2010 (Zetemata 136).

²⁴ Tu warto wspomnieć o *passusie*, który, choć pochodzący z oryginału, został zakwestionowany i usunięty między innymi z tłumaczenia K. Morawskiego, co S. Srebrny uznał nawet za „przysługę” uczynioną Sofoklesowi (por. przypis do wersu 902 w wydaniach tłumaczenia K. Morawskiego). W wersach 905–912 Antyfonya w przedziwny sposób tłumaczy, dlaczego zdecydowała się pochować brata. Aluzyjnie odnosząc się do ustępu Herodota (III 119), w którym żona Intafrenesa, mając wybór pomiędzy uproszeniem króla Dariusza o darowanie życia mężowi i dzieciom lub bratu, wybiera ratunek dla tego ostatniego, tłumacząc, że skoro jej rodzice nie żyją, innego brata mieć już nie może, natomiast będzie w stanie powtórnie wyjść za mąż i mieć potomstwo. Córka Edypa przywołuje dokładnie te same argumenty, pokazując jakoby wyższość rodzinnego oikosu nad podlegającym wyborowi oikosem męża. Argumentacja Antyfony jest jednak chybiona i przewrotna, jej rodzina już de facto nie istnieje, przywołanie tego ustępu *Dziejów* podkreśla jedynie absurd sytuacji. Por. H. M. Zellner, *Antigone and the Wife of Intaphrenes*, CW 90, 1997, s. 315–318.

Konkludując musimy zatem przyjąć, że interpretacja *Antygony*, opierająca się na przedstawieniu bohaterki jako nieskazitelnej, odważnej kobiety, samotnie walczącej w bezdyskusyjnie słusznej sprawie jest nieprawdziwa. Nie zmienia to oczywiście faktu, że sztuka ta funkcjonuje w kulturze europejskiej w takim właśnie, a nie innym wymiarze. Ta alternatywna interpretacja, choć błędna, stała się podstawą tak wielu dyskusji filozoficznych, literackich, a nawet religijnych, że nie sposób teraz tak po prostu jej zwalczać. To właśnie ona stała się częścią naszej spuścizny literackiej. To pobożna i heroiczna Antygona jest ponadczasową bohaterką, wzorem postawy w obliczu zgubnych nakazów tyrańskiej władzy. I trudno nie zauważyć, że tylko taka interpretacja ma rację bytu w systemie edukacji młodzieży. Paradoksalnie to właśnie owa wykreowana na wielką heroinę córka Edypa uczy właściwych postaw społecznych, zmusza uczniów do samookreślenia w kontekście moralnym i społecznym. Ileż to rozprawek napisały pokolenia uczniów na temat wyborów dokonywanych przez odważną Antygonę i bojaźliwą Ismenę, ileż na temat słuszności konfliktu pomiędzy grzebiącą ciało brata siostrą a okrutnym i zatwardziałym Kreonem. Po wielu wiekach *Antygona* Sofoklesa wciąż uczy i wychowuje społeczeństwa, inaczej co prawda, niż za czasów samego autora, ale może właśnie taka jest przewrotna natura arcydzieł literatury...

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych
ul. Szewska 49, 50-139 Wrocław

‘BECAUSE HE TOOK MY DEEDS FOR INSOLENT’ – A FEW WORDS
ON ANTIGONE’S GUILT

Abstract

This article aims to examine Sophocles’ play from the perspective of Creon as protagonist. Antigone, contrary to later modern interpretations, is not identified as upholding eternal divine law in confrontation with the laws of the state, but is rather shown as committing hybris, which destroys her and her relatives. The interpretation of Antigone, based on the presentation of the heroine as a blameless and courageous woman, who fights alone against an indisputably legitimate matter, is spurious. This of course does not alter the fact that this play functions in European culture in precisely this and in no other way. This alternative interpretation, though erroneous, has become the basis for so many philosophical, literary and even religious discussions, that it cannot be simply discarded.

Key words: Greek tragedy, drama, Sophocles, Antigone, Creon, Thebes.