

KASANDRA JAKO METAFORA WOJNY

Pośród wielu epizodów Wojny Trojańskiej w czasach starożytnym najpopularniejsza była scena gwałtu Kasandry. Ajas, najsilniejszy z greckich wojowników, zbezczescił kapłankę w świątyni bogini Ateny. Obraz gwałconej Kasandry, zachowany na wielu wazach, stał się metaforą okrucieństw wojny. Ale Kasandra miała wiele twarzy. Była też tragiczną wieszczką. Tragiczną, bo choć zawsze przepowiadała prawdę nikt jej słowom nie wierzył. Rzucił na nią klątwę Apollon, bóg proroków. Po upadku Troi Kasandra została z kolei zredukowana do łupu wojennego. Wyłosał ją naczelny wódz Greków, Agamemnon. Ostatecznie zginęła od topora, zarżnięta przez zazdrosną żonę Agamemnona. Losy Kasandry, pięknej kobiety o wielu twarzach i wielu tożsamościach, nierozłącznie związane były z wojną. Narzędzia performatyki znakomicie się nadają do analizy tej niezwyklej postaci. Szczególnie w przypadku jej najdojrzalszych i bardzo odmiennych portretów zachowanych w tragediach Ajschylosa i Eurypidesa.

STAN BADAŃ

Poważne studia nad mitami związanymi z Kasandrą rozpoczęły się na dobre dopiero w połowie XX wieku. Wymienię najważniejsze publikacje. W roku 1942 młoda francuska uczona Juliette Davreux opublikowała *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*. Było to pierwsze solidne studium materiałów źródłowych. W roku 1959 P. G. Mason w artykule *Kassandra* z pomocą narzędzi krytyki literackiej analizował różnice pomiędzy Kasandrami w dramatach. W roku 1990 Pascale-Anne Braut na Uniwersytecie Nowego Jorku obroniła rozprawę doktorską *Prophetessdoomed: Cassandra and the representation of truth*. W roku 1997 wyczerpujący katalog źródeł zarówno greckich, jak i rzymskich opublikowała Dagmar Neblung w dziele *Die Gestalt der Kassandra in der antiken Literatur*. Samina Mazzoldi w książce *Cassandra, La Vergine e L'Indovina: Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo* (2001) próbowała zrozumieć, co Kasandra znaczyła dla Greków. W roku 2003 Romain Racine obronił na Sorbonie rozprawę *Le mythe littéraire de Cassandre. Vingt apparitions de la prophétesse Troyenne: entre perte et recherche d'identité* (Université Paris IV — Sorbonne). Racine zaproponował fascynującą interpretację kryzysu tożsamości trojańskiej wieszczki „o dwudziestu twarzach”. W roku 2019 Emily J. Pillinger z King's College w Londynie opublikowała monografię *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, skupiając się na problemach komunikacyjnych wieszczki, której nikt nie wierzył.

PIĘKNA CÓRKA PRIAMA

Hiszpański filolog José Luis García Ramón (1988-1990) zaproponował wyprowadzanie imienia *Κασσάνδρα* (Kassandra) od czasownika *κέκασμαι* (*kékasmai*, „wyróżniać się”, „świecić”) i rzeczownika *ἀνήρ*, w dopełniaczu *ἀνδρός* (*anēr*, „mężczyzna”, *andros* „mężczyzny”). Wyraz *Κασσάνδρα* można w tym kontekście przełożyć na polski jako „Ta która wyróżnia się pośród mężczyzn”. Słowniki etymologiczne języka greckiego nie potwierdzają jednak tej hipotezy, stwierdzając co najwyżej, że etymologia imienia nie jest znana.

Homer w *Iliadzie* nazywa Kasandrę „najpiękniejszą z córek Priama” (13, 366-67: *Πριάμοιο θύγατρον ἑίδος ἀρίστην*), „równą złotej Afrodycie” (24, 699: *ἰκέλιχρονῆ Ἀφροδίτη*). Poeta Ibykos (VI wiek p.n.e.) określa ją zwrotem *ταῖσφουρον*, „z wąskimi kostkami” (fragm. S151 Davis). Więcej szczegółów na temat wyglądu Kasandry przekazał bizantyjski kronikarz Jan Malalas (VI wiek n.e.) w *Kronice powszechnej* (*Χρονολογία* 5.106). Wedle tego bardzo jednak późnego i oczywiście mało wiarygodnego źródła Kassandra była niskiego wzrostu, miała okrągłą twarz, męską figurę, dobry nos i oczy, ciemne źrenice, jasne i kręcone włosy, dobrą szyję, pełne piersi, małe stopy, była spokojna i poważna, no i była dziewczyną.

Kassandra należała do trojańskiej elity. To księżniczka. Jej ojcem był Priam, król Troi, a matką królowa Hekabe. Miała liczne rodzeństwo. Była bliźniaczką wieszczka Helenosa. Jej braćmi byli sławni herosi Parys i Hektor. Pierwszy sprowadził na Troję nieszczęście porywając Helenę, żonę Menelaos, króla Sparty. Drugi wyróżnił się męstwem w obronie Troi, ale zginął z ręki Achillesa, największego wojownika pośród Greków. Hektor wcześniej zabił Patroklosa, najbliższego przyjaciela, a może i kochanka Achilles. Mściwy Grek pastwił się nad ciałem Hektora w greckim obozie. Król Priam zdołał jednak wyblagać ciało syna. Kassandra pierwsza ujrzała zwłoki ukochanego brata powracające do Troi na wozie ciągniętym przez muły (*Iliada* 24, 699).

Wysoki status społeczny, nieprzeciętna uroda, a przede wszystkim młodość czyniły z niej modelową wręcz figurę niewinnej, czystej nastolatki, figurę szczególnie podatną na opętanie przez boga. Gwałt na takiej osobie, dokonany przez owdlanętego żądzą krwi greckiego żołdaka, postrzeganym był już przez starożytnych jako czyn wyjątkowo haniebny i stał się symbolem okrucieństw wojny, początkowo jednak Greków bardziej oburzało zbezczeszczenie świątyni niż kobiety.

OFIARA GWAŁTU I SAKRALNA PROSTYTUTKA

Obraz młodej dziewczyny, częściowo nagiej, szarpanej za włosy przez greckiego żołdaka należał do najpopularniejszych epizodów wojny trojańskiej (Paoletti, 1994). W połowie VI wieku p.n.e. Kassandra była przedstawiana także na malowidłach wazowych ukazujących świętowanie Panate-

najów na cześć bogini Ateny. Już podczas wojen perskich, zainicjowanych w roku 499/498 p.n.e. przerażającą masakrą jońskich Greków, gwałcona dziewica stała się symbolem okrucieństw wojny (Connelly, 1993, 108-109 i 120-121).

Homer w *Odysei* (4, 502) mówi o Ajasie jako „znieawidzonym przez Atenę”, ale nie wspomina o gwałcie. Najwcześniejsza wzmianka o gwałcie Kasandry zachowała się w po-homerowym eposie *Ἰλίου πέρσις* (*Iliouperis*, Złupienie Troi). Sam epos przetrwał do naszych czasów tylko w sześciu niewielkich fragmentach pośród komentarzy późniejszych scholiastów (źródła w: West, 2003, 142-153). Neoplatonczyk Proklos (V wiek n.e.) zachował jednak *Argumentum* (czyli streszczenie) w wyborze źródeł zwanym *Χρηστομάθεια* (*Chrēstomátheia*, „Żądza nauki”). Proklos, a wcześniej grecki historyk Dionizjusz z Halikarnasu (I wiek p.n.e.), przypisali autorstwo eposu poecie Arktinosowi z Miletu, nazwanemu w Księdze *Suda* „ucniem Homera”. Epos należałoby zatem datować na VIII wiek p.n.e.

Argumentum 3 do eposu *Ἰλίου πέρσις* informuje, że Ajas, włokąc Kasandrę siłą ze świątyni Ateny, razem z dziewicą ciągnął też drewniany posąg bogini. Grecy, wściekli z powodu zbezczeszczenia świątyni, rozważali ukamienowanie Ajasa, ale grecki wojownik schronił się przy oltarzu Ateny, a potem uciekł. Atena dorwała go jednak i zniszczyła na morzu.

Nieco późniejszy poeta Alkajos (VII wiek p.n.e.) we fragmencie 298 (Campbell) wspomina, że podczas plądrowania Troi przez Greków Kasandra schroniła się w świątyni, obejmując posąg na oltarzu Ateny, i że tam zgwałcił ją Ajas, ale co ważniejsze, Alkajos donosi również, że Grek uszkodził posąg bogini, strącając monument z cokółu.

Scena gwałtu początkowo była postrzegana przede wszystkim jako zbezczeszczenie sakralności azylu w świątyni Ateny. Traktowano to jako akt pychy wobec bogini, choć Alkajos zdawał się używać tematu bluźnierstwa do celów politycznych, powtarzając za eposem, że zbrukanie świętego azylu powinno być karane ukamienowaniem. Sama Kasandra, wleczona za włosy i gwałcona, początkowo była traktowana jako „ofiara drugorzędna”.

Dopiero w III wieku p.n.e. rozpoznano w Kasandrze główną ofiarę. Wiązało się to prawdopodobnie z degradacją praktyk religijnych w epoce helleńskiej. Zbrukanie świętego azylu nie robiło już na nikim większego wrażenia, a sam akt utracił bluźnierczy wymiar. Oburzenie budziło teraz przede wszystkim użycie przemocy seksualnej wobec dziewiczej suplikantki. Przemiany te zrekonstruowała i szeroko omówiła Sabina Mazzoldi z Uniwersytetu Werony w książce *Cassandra, La Vergine e L'Indovina: Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo* (2001).

Włoska badaczka dowodzi, iż zmieniły się także praktyki kultowe. Dwie lokryjskie dziewice wysyłane do służenia w świątyni Ateny we wschodniej Lokrydzie jako ekspiacja za zbez-

czeszczenie świątyni przez ich przodka, Lokryjczyka Ajasa, zaczęto wysyłać do Troi na pamięć o gwałcie Kasandry.

Gwałt stał się też źródłem statusu Kasandry jako sakralnej prostytutki w kulcie trojańskiej Ateny (Silver, 2019, 95-153). Na wazach często ukazywano jej półnagie ciało w „erotycznej” ekstazie (Davreaux, 1942, 141). Claude Calame w książce *Choruses of Young Women in Ancient Greece* (1997, s. 145) dowodzi, że w kontekście mitologicznym zgwałcenie młodej dziewczyny bywało traktowane jako pierwszy etap inicjacji. Belgijski hellenista Paul Wathélet (1988, 672) argumentował już wcześniej, że mit Kasandry ma silne tło inicjacyjne.

Gwałt w świątyni Ateny nabierał znaczenia szczególnego. Bogini bywała łączona z obrzędem inicjacji (Calame, 1997, 128-134; Graf, 1978, 75-77). Lokryjczyk Ajas z kolei był kojarzony z rytualną prostytutką w Lokrach Epizefiryjskich czyli Zachodnich (Graf, 1978, 73-74).

Na wielu malowidłach, jak na przepięknej wazie w Luwrze o sygnaturze G458, nagi Ajas ciągnie za włosy półnagą Kasandrę, która mocno obejmuje falliczny posąg bogini Ateny. Na tym i podobnych przedstawieniach ekstaza dziewczyny przeciwstawiona została przemocy obnażonego mężczyzny. Ona wygina się jakby była opętana bosko-erotycznym szalem, on próbuje ją zdominować siłą, unosi w górę obnażony, falliczny miecz.

Kiedy w Agamemnonie Kasandra odrzuca insygnia prorockie i zrzuca kapłańskie szaty, krzyczy: „To sam Apollo mnie obnaża!” (1269, *Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμέ*). Centralnym zdarzeniem inicjacji dziewcząt było zrzucenie szafranowej sukni *kerokotōs* (*κροκοτῶς*), noszonej przez kobiety zamężne i postrzeganej jako obiekt seksualnego pożądania (Arystofanes, *Lysistrata* 645; zob. Parker 2007, 241). Ekstaza profetyczna Kasandry niewiele się różni od ekstazy miłosnej. Kasandra na wazach zdaje się sygnalizować uniwersalny wymiar siły bezsilnej dziewczyny, opętanej bogiem lub w miłosnej ekstazie. Nagi żołdak z mieczem może co najwyżej przejąć kontrolę nad jej ciałem, wieszczka zawsze jednak dominuje na sytuacją, bo z góry zna wszystko, co może się wydarzyć.

Sakralna prostytutka, jak bezsilna prorokini, ostatecznie obnaża bezsens męskiej przemocy, symbolizowanej tu przez Ajasa, najpotężniej zbudowanego pośród Greków, nazywanego „bastionem Achajów” (*Iliada*, 3, 229: *ἔργος Ἀχαιῶν*), ale też mało rozgarniętego, jak tego dowiódł w sporze z Odyseuszem o zbroję Achillesa, opisanym w niezachowanej *Małej Iliadzie*, co z kolei przekazał Proklos w *Xρηστομάθεια* (West, 2003, 120-121). Sofokles, nawiązując do odmiennej od *Ἰλίου πέρις* tradycji śmierci Ajasa, dojmująco ukazał samobójstwo zhańbionego herosa w tragedii *Aias*.

Sakralna prostytutka to jednak przede wszystkim młoda dziewczyna. Kasandra reprezentuje los wszystkim młodych kobiet w czasie wojny. Pindar w *XI Odzie Pytyjskiej*, nazywanej „małą Ore-

steja”, a datowanej na rok 474 lub 454 p.n.e., określa ją zwrotem „profetyczna panna” (33, *xόpa*). Kasandra przetrwa w pamięci głównie jako wieszczka.

WIESZCZKA

Figura niewinnej nastolatki, że powtórzę raz jeszcze, była wręcz idealnym „naczyniem” dla boskich opętań. Homer nie wspomina jednak o prorocत्वach Kasandry. Kontrowersyjny ślad jej profetycznych talentów zachował się tylko w ostatniej księdze *Iliady* (24, 699). Kasandra, być może wiedzioną profetycznym natchnieniem, wspięła się na cytadelę w Troi i z góry obserwowała ojca powracającego do miasta na rydwanie i wóz ze zwłokami jej brata Hektora (Richardson, 1993, *ad loc.*; Moreau, 1989, 145-146).

Cypria (Κύπρια *Kýpria*) — zaginiony, po-Homerowy epos najprawdopodobniej z VII p.n.e., zachowany tylko w nielicznych fragmentach (West, 2003, 64-83) — jest najwcześniejszym znanym dziś świadectwem przypisującym Kasandrze zdolność przepowiadania przyszłości. *Κύπρια* to jeden z przydomków Afrodyty, urodzonej na Cyprze (gr. Κύπρος). Zachowane fragmenty eposu poświęconego bogini miłości nie wspominają o gwałcie. Kasandra wymieniona jest tylko raz, pod koniec *Argumentum* 1, jako ta, która ujawnia, co się wydarzy, jeśli jej brat Aleksander popłynie do Sparty, by tam spotkać Helenę. Nieco wcześniej dar proroczy przypisany też został Helenosowi, bliźniaczemu bratu Kasandry.

Antyklides (Jacoby, 1926-1930, nr 140F14), historyk, a raczej antykwarysta czynny ok. roku 300 p.n.e., zachował informację, że święty wąż polizal uszy obojga bliźniaków, Kasandry i Helenosa, kiedy spali w świątyni Apollona w miejscowości Thymbra (Θύμβρα/ *Thýmbra*) w Troadzie, niedaleko Troi. Od tego zdarzenia oboje potrafili przepowiadać przyszłość. Podobna informacja zachowała się w scholiach do *Iliady* (7, 44) i w komentarzu bizantyjskiego teologa i historyka Eustacjusza (*Ad Iliadam* 663, 40).

Kasandra różniła się jednak od wszystkich wieszczów i wieszczek zasadniczo. Choć zawsze mówiła prawdę, nikt jej nie wierzył. W tragedii *Agamemnon* Ajschylosa Kasandra wyjawia Chórowi odmienną nieco wersję wydarzeń. Apollo „opętał ją sztuką, w której bóg się uobecnia” (1210: *τέχνας ἀνέθεός τ' ἤρημ' ἐνν*), bo zapalał do dziewicy „żądza” (1203: *ἰμέρω*, co znaczy także „miłością”). Kasandra początkowo zgodziła się na seks, ale potem „złamała słowo” (1208: *ἔψευσάμην*). Oszukany Apollo nie mógł już odebrać dziewczynie prorocznego daru, ale rzucił na nią klątwę: odtąd nikt nie traktował jej wieszczę poważnie.

Różne wersje źródeł prorocznego daru Kasandry mają zapewne podłoże ideologiczne. W jednej tradycji Kasandra otrzymała dar razem z bliźniaczym bratem, co osłabiało jej wyjątkowość. W drugiej — dar był bezużyteczny, co pozbawiało ją sprawczości. W seksistowskiej rze-

czywistości społecznej starożytnych Greków performanse nastolatki nie mogły mieć wielkiej mocy performatywnej. Powtórzę raz jeszcze sławną frazę Vaclava Havla: Kasandra jako metafora wojny uosabia „siłę bezsilnych”.

W kontekście wojny trojańskiej bezsilne proroctwa Kasandry zapowiadały najbardziej przerażające zdarzenia, jak zgubne konsekwencje romansu Parysa z Heleną czy wtoczenie w mury Troi podstępного prezentu od Greków, Drewnianego Konia, o czym wspomniał Wergiliusz w *Eneidzie* (2, 243). Grecki poeta i dramaturg Lykofron z Chalkis, żyjący w pierwszej połowie III wieku p.n.e., w monologu *Aleksandra* (Hurst, 2008), utożsamiając Aleksandrę z Kasandrą, włożył w usta Kasandry nieco zawikłane przepowiednie mitologicznych i historycznych losów Trojan i Greków od wojny aż po III wiek p.n.e., czyli do jego własnych czasów. Utożsamianie Aleksandry z Kasandrą rodzi jednak problemy, pierwsza była boginią, druga tylko postacią heroiczną (Davreaux, 1942, 89).

Kasandra jako „produkt” wojny zapowiadała nieszczęścia. W najbardziej tragicznych wersjach mitu sama także doświadczyła wielkich upokorzeń. Jej tożsamość nigdy nie była stabilna. Po upadku i splądrowaniu Troi zwycięski Agamemnon, wódz Greków, zabrał Kasandrę ze sobą jako łup wojenny i pełną ironii parodię „panny młodej”. Z księżniczki i kapłanki została zredukowana do branki i konkubiny, a ostatecznie do byka ofiarnego. Inna kobieta zarżnęła ją toporem, o czym wspomniał już Homer w *Odysei* (11, 421-422).

ŁUP WOJENNY I „PANNA MŁODA”

W tragedii *Agamemnon*, pierwszej części trylogii *Oresteja* Ajschylosa, król Agamemnon wjeżdża do Argos razem z Kasandrą ubraną na białą, jak przystało na kapłankę Apollona, w swoistej parodii orszaku weselnego. Być może w teatrze ten sam aktor grał Kasandrę i zniewieściałego Ajgistosa, kochanka Klitajmestry, żony króla.

Agamemnon, zwycięzca spod Troi, wjeżdżał na uroczystym rydwanie, wystrojony w szaty królewskie. Na drugim rydwanie wioził łupy wojenne, pośród nich Kasandrę. Wyglądali jak pan młody i panna młoda. U wrót pałacu czekała na nich Klitajmestra, prawowita małżonka Agamemnona. Podczas długich, powitalnych monologów i pieśni chóru nikt nie zwraca uwagi na Kasandrę. Dziewczyna stoi i milczy przez dwieście pięćdziesiąt wersów (od wersu 783 do 1034). Dopiero w wersie 1035 Klitajmestra zwraca się bezpośrednio do Kasandry i nakazuje jej wejść za Agamemnonem do pałacu.

Kasandra milczy przez kolejne trzydzieści siedem wersów. Tym razem to ona ignoruje królową. Manifestuje pełną niezależność. Żaden człowiek nie może jej rozkazywać, mówić, co ma robić. To znakomity przykład sprawczości Kasandry i performatywnej mocy tej postaci. Wściekła

Klitajmestra wkracza do palacu i zamyka za sobą bramę. Na orchesterze pozostaje sama Kasandra i chór starców. Zaczyna się jedna z najbardziej porywających scen w greckiej tragedii.

Ajschylos odwraca role. Chór, który zwykle w dramacie śpiewa, tym razem przemawia trymetrem jambicznym, czyli metrum udającym w tragedii prozę. W antycznym teatrze każdy wers musiał być podporządkowany poetyckiemu metrum. Śpiewa natomiast Kasandra.

Przez pierwsze cztery pary strof i antystrof (wersy 1072-1111) Kasandra śpiewa w różnych metrach. W pierwszej dwuwersowej strofie i potem antystrofie występują kretyki, bakcheje, jamby i spondeje. Potem pojawiają się jeszcze dochmisy i lekytiony. Wszystko to oczywiście wskazuje na silne wzburzenie emocjonalne Kasandry. Pojawiają się też złowieszcze gry językowe.

W strofie drugiej wołanie do boga w pierwszym wersie wyraz „Apollonie! Apollonie!” (1080: Ἄπολλον Ἄπολλον) lekko zmodyfikowany w trzecim wersie staje się brutalnym i bluźnierczym oskarżeniem „Zniszczyłeś mnie” (1082: ἀπόλεσας). Imię boga nabiera zaskakujących skojarzeń. Starcy początkowo reagują oburzeniem na bluźnierstwa Kasandry. Ona z kolei zdaje się nie wiedzieć, gdzie jest. Na wieść, że to dom Atrydów dziewczyna wybuchą pierwszą ekstazą. W przekładzie Stefana Srebrnego krzyczy „Człowiecza rzeźnia!”

U Ajschylosa Kasandra nie tylko zna przyszłość, ale też przywołuje zdarzenia z przeszłości. Ma to prawdopodobnie związek z pierwotnym sensem terminu „prorok”, gr. προφήτης. Etymologię tego wyrazu wywodzi się od προ- (pro-, „zamiast”) + φημί (phemi, „mówię”) + -της (-tēs, przyrostek wskazujący na wykonawcę). Prorok to zatem źródłowo ktoś, kto mówi zamiast boga, kto interpretuje boskie przekazy.

Wspominam o tym filologicznym szczególe, bowiem Kasandra, pomimo onomatopiecznych okrzyków, zdaje się być zadziwiająco przytomna. Nie zwraca się wprost do chóru, ale precyzyjnie reaguje na wersy starców. Jakby chciała ich rozwibrować, wywołać w ich ciałach niepokój. Nie wierzą jej słowom i wciąż próbują odpowiadać racjonalnie na jej porwane wokalizy, ale do czasu.

Przez trzy kolejne pary strof i antystrof (wersy 1146-1177) Kasandra wciąż śpiewa, lecz chór nagle również zaczyna reagować śpiewem na jej wizje. Starcy wciąż jej nie wierzą, ale stają się coraz bardziej niespokojni. Za chwilę w tym domu wydarzy się „kolejny mord”. Kasandra nie popada ani w trans, ani w proroczą ekstazę. Raczej tylko opisuje przerażające obrazy, które pojawiają się przed jej oczami. Apollon nie opętuje wieszczki, ale zsyła przed jej oczy wizje przeszłości i przyszłości. Obrazy budzą trwogę, dlatego Kasandra śpiewa w poplątanych metrach.

Kiedy wizje ustają Kasandra zaczyna ze starcami rozmawiać. Nazywa siebie ironicznie „panną młodą” (1177: νεογάμου). Po chwili wizje wracają. Ostatecznie Kasandra zrzuca strój i atrybuty prorocze. Obnażona, porzuca swą performatywną tożsamość i pełna lęku wkracza we wrota palacu, gdzie zostanie zarżnięta toporem przez Klitajmestrę. W meta-realności Teatru Dionizosa

aktor zmieni maskę i kostium na kolejną postać. Zawsze sobie wyobrażam, że aktor grający Kasandrę w tej scenie zrzuca na orchesterę również maskę...

Kasandra Ajschylosa, pomimo problematycznej relacji z Apollonem, nabiera mocy nadludzkiej. Chór nazywa ją także *μαντικός* (wers 1099, *mantikós*). Termin ten sugeruje prorokowanie także poprzez opętanie. Grecki termin oznaczający osobę przepowiadającą przyszłość, *μάντις*, podobnie jak łaciński *uates*, sygnalizował brak sprawczości wieszczki podczas wieszczania (Pillinger, 2019, 10). Cyceron w *De divinatione* (1, 67) cytował wers z tragedii *Alexander* rzymskiego poety Enniusza: *deus inclususcorpore Humano iam, non Cassandraloquitur* („bóg w ciele ludzkim zamknięty, nie Kasandra, mówił”).

Apollon zdaje się więc jednak użyczać Kasandrze mocy, by mogła sterować emocjami starców. Racjonalnie jej nie wierzą, ale ich rozgorączkowane emocje przeczą rozumowi. Po zawarciu wrót za Kasandrą chór w pełnym trwogi przeczuciu nadchodzącej katastrofy inicjuje pieśń i tańczy.

Lamentacje starców zostają jednak brutalnie przerwane rozpaczliwym krzykiem zarzynanego Agamemnona. Błagania króla o pomoc dochodzą spoza budynku skene, ze strony ołtarza przed świątynią Dionizosa — miejsca prawdziwej kaźni, bo tam zarzynane były podczas przedstawień zwierzęta ofiarne (Kocur, 2001, 272-273). Żona morduje właśnie siekierą męża. Przepowiednia Kasandry się spełnia.

Nie jest to jednak akt zemsty zazdrosnej żony. W tragedii Ajschylosa Klitajmestra mści się za mord ukochanej córki. Agamemnon, przed wypłynięciem okrętów z Aulidy do Troi, kazał złożyć w ofierze Ifigenię. Kasandra ginie niejako rykoszetem. Przed wejściem do pałacu zdąży jednak zapowiedzieć nadejście jej mściciela. W *Ofiarnicach*, drugiej części *Oresteii*, do miasta powróci z wygnania Orestes, syn Agamemnona i Klitajmestry. Na polecenie Apollona młodzieniec dokonana przeraźliwego aktu matkobójstwa, przebije mieczem Klitajmestrę.

Wojna trojańska nie zakończyła się po splądrowaniu przez Greków miasta i wyrznięciu mieszkańców. Spirala przemocy raz uruchomiona eskaluje. Wieszczka, zwiastunka nieszczęść, gdziekolwiek się pojawi, niesie ze sobą śmierć. Ajschylos nadał przerażającą moc „bezsilnej” Kasandrze. Pogłębił zarazem portret Kasandry jako symbolu okrucieństw wojny, podkreślając jej osamotnienie i bezradność w obliczu zapowiadanych katastrof.

OSZALAŁA MŚCICIELKA

W niezachowanej tragedii Eurypidesa *Aleksander* Kasandra wypowiada znamienne słowa (fragm. 62h Collard i Cropp):

„Bóg sprawił, że moje przepowiednie są nieskuteczne.
Przez tych, którzy cierpieli i doświadczali zła
Byłam nazywana mądrą, ale dopóki cierpieli — szaloną (*μαίνομαι*)”.

Eurypides nie używa do opisu Kasandry terminu „wieszczka” czy „prorokini”. Porównywana bywa raczej do menady czy bachantki opętanej przez Dionizosa.

W zachowanej tragedii *Trojanek*, wystawionej w Atenach niemal pół wieku po premierze *Orestei*, Eurypides dokonał kluczowej zmiany w micie o kłątwie domu Atrydów. W nowej wersji mitu Klitajmestra mordowała Agamemnona nie z powodu złożenia w ofierze ich córki, jak u Ajschylosa, ale głównie z zazdrości o nową „pannę młodą”. Konkubina (gr. *παλλακή*, *pallakē*) zagrażała bezpieczeństwu społeczności, rodziny i domu (gr. *οἶκος*, *oikos*) (Iriarte 1999, 57).

Zmieniła się też Kasandra. W *Trojanekach* wbiega na orchesterę z impetem, „jak pożar”. Tańczy i śpiewa, jak u Ajschylosa, ale jej pieśń jest radykalnie odmienna. Tym razem intonuje radosną pieśń weselną (*Trojanek*, 308-341). Kasandra, „panna młoda”, bierze ślub z Agamemnonem. Dowiedziała się właśnie, który Grek zabierze ją ze sobą jako łup wojenny. Wymachując pochodniami w oszalałych, bakchicznych podskokach i wirowaniach „panna młoda” chce przewodzić weselnemu orszakowi.

U Ajschylosa Kasandra nienawidziła Apollona za kłatwę, którą na nią rzucił. Eurypidesowa Kasandra ma znakomite, przyjacielskie wręcz relacje z Apollonem. Bóg za nic jej nie karze, wręcz przeciwnie, używa dziewczynie swych profetycznych mocy, choć też sprawia, że nie zawsze jej przepowiednie bywają skuteczne. W *Trojanekach*, podobnie jak w *Agamemnonie*, Kasandra również zrzuca swój kapłański strój, ale tym razem z całkiem innego powodu. Nie chce by święty, biały i dziewiczy ubiór został zbezczeszczonej i zdesakralizowanej podczas „poślubnej nocy” z Agamemnonem.

Hekabe, jej matka, obserwuje harce córki z rosnącym przerażeniem. Nazywa ją „szaloną” (349: *μαῦνὰς*). Wrywa jej z dłoni pochodnie. I nagle Kasandra się uspokaja, z metrów lirycznych przechodzi na trymetr jambiczny. Wyjaśnia matce całkiem logiczne powody nagłego wybuchy radości. „Ślub” z Agamemnonem, wodzem najeźdźców, którzy zniszczyli jej ukochaną Troję, sprowadzi na króla śmierć, a na jego dom ruinę. Wojna nie zakończy się po odplynięciu okrętów do Grecji. Agamemnon wraz z Kasandrą zabierze wojnę do swej ojczyzny. Apollo wyjawil jej, że sama zginie od topora, lecz — jak powtarza matce — szlachetnie jest umrzeć w sławie. Z radością powierza się „mężowi”, bo ich związek spełni się w Hadesie, bo to związek trupów. To też najpiękniejsza zemsta nad oprawcami, którzy odebrali życie jej braciom i wielu szlachetnym Trojanczykom.

W *Trojankach* Kasandra doświadcza groźnych, bo niemal dionizyjskich opętań. Bóg użycza jej nadludzkiej energii. Jej skoki z pochodniami i wirowania to również radosny taniec wojenny. Oszalala Kasandra pozwala bogu sobą tańczyć i śpiewać. Biegnie do ślubu jak na pole bitwy. Pieśń weselna poraża w tym kontekście przewrotnością i pogłębia postać Kasandry jako metaforę okrucieństw wojny. Kiedy Kasandra kończy ostatni monolog i pędzi do obozu Greków na spotkanie „z mężem”, wstrząśnięta Hekabe, jej matka, traci siły życiowe i pada omdlala na ziemię.

GLADIATORKA

Kilka wieków później, w tragedii *Agamemnon* Seneki, Kasandra staje się przerażającym wręcz uosobieniem zemsty, jak też zresztą jej główna rywalka Klitajmestra. Każda z kobiet bezwzględnie realizuje własny odwet. Ich kolizja jest nieunikniona. Ostatecznie obie giną straszną śmiercią.

W dramacie funkcjonują dwa chóry. Głównym chórem jest chór kobiet z Argos, gdzie rozgrywa się sztuka i gdzie, jak w *Orestei*, znajduje się pałac króla Agamemnona. Miejsce akcji jest jednak niestabilne, bo Seneka zdaje się utożsamiać Argos z Mykenami. Rzymski poeta i filozof ignoruje geografę. Jego sztuki rozgrywają się w retorycznym świecie języka łacińskiego. Drugim chórem są trojańskie branki. Z nimi przybywa Kasandra. Ma na sobie białe strój kapłanki Apollona, a jej głowę zdobi laurowy wieniec, kojarzony z profetycznym transem.

Kobiety dominują u Seneki. Agamemnon, tytułowy bohater, wypowiada w tragedii tylko dwadzieścia wersów. Pojawia się dopiero przed wersem 781. Wcześniej na orchesterę wkraczają trojańskie branki i długo lamentują (589-658). Po pieśni Trojanek odzywa się Kasandra. Toczy z rodaczkami niezwykle dialog.

Najpierw Kasandra próbuje zerwać z głowy świętą opaskę, potem wzywa Apollona by ją zostawił w spokoju, by zaprzestał zsyłania na nią „szaleństwa” (łac. *furor*), nie chce już dłużej doświadczać chorobliwych opętań i bolesnych wizji. Bóg jednak ignoruje błagania dziewczyny. Obrazy wciąż ją nawiedzają. Ukazuje się przed nią świat podziemny, rozpoznaje tam zmarłych i zabitych Trojańczyków. W poetyckim transie wyjawia przerażona, że w mroku widzi furie i tańczącego Dardanosa, założyciela Troi. Na koniec wycieńczona pada bez zmysłów.

Kasandra Seneki zмага się z okrutnymi opętaniem i nawiedzaniem niczym gladiatorka na arenie. Seneka obrazowo ukazuje tortury, jakim Apollo podaje Kasandrę. Brutalna przemoc, źródło okrucieństw każdej wojny, staje się dojmującym doświadczeniem młodej kobiety w akcie opętania.

Chór Trojanek nie tyle rozmawia z wieszczką, co raczej dokładnie opisuje jej wygląd i relacjonuje zachowanie. Takie rozwiązanie znakomicie funkcjonuje podczas recytacji dramatu. Uczniowie od lat spierają się o to, czy Seneka pisał tragedie z myślą o ich wystawieniu w rzeczywistym teatrze

czy raczej apelował do teatru wyobraźni słuchaczy (Kocur, 2005, 78-82). Kiedy szal ją opuszcza Kasandra przestaje chodzić i opada na kolana, jak byk zarzynany w ofierze „przed ołtarzami” (776: *antearas*).

Wkracza Agamemnon wraz Klitajmestrą. Król dziwi się, dlaczego „wieszczka” (786: *uates*) leży zemdlona i trzęsie się bez zmysłów. Każe służbie podnieść dziewczynę i połać ją zimną wodą. Kasandra natychmiast przytomnieje. Próbuje ostrzec Agamemnona. Król nie tylko ignoruje słowa dziewczyny, lecz także prowokacyjnie stroi się na biesiadę w uroczysty ubiór jej ojca Priama, króla Troi. Chór kobiet z Argos reaguje entuzjastyczną pieśnią.

Kasandrę tymczasem ogarnia profetyczne szaleństwo. Zwołuje duchy Trojańczyków, jak do amfiteatru. Oglądają wspólnie ostatnią wieczerzę Agamemnona niczym walki gladiatorские (Fitch, 2004, 118). Na łożu ozdobionym purpurowymi tkaninami z Troi spoczywa Agamemnon w królewskich szatach Priama. Królowa prosi, by zdjął ubiór wroga i nałożył na siebie płaszcz, który ona sama dla mężu utkała. Ale to oczywiście podstęp.

Następuje drastyczny w szczegółach opis mordu. Płaszcz więzi króla, niczym sieć. Nie może wyjąć ręki, by się bronić. Miota się jak byk ofiarny przed ołtarzem. Królowa w szale (897: *furens*) chwyta topór z dwoma ostrzami. Próbuje męża trafić, relacjonuje coraz bardziej wzniecona Kasandra. Wreszcie wieszczka wydaje zwycięski okrzyk jak podczas walk gladiatorских: *Habet!* (901: Dostał!). I dodaje zaraz potem: *Peractumest!* (Zrobione!).

Kasandra odzywa się w tragedii raz jeszcze, kiedy Klitajmestra każe ją wywlec na miejsce kaźni i zamordować. Z radością idzie na śmierć. Królowa komentuje irracjonalne zachowanie wieszczki z sarkazmem (wers 1012): *Furiosa, morere!* („Szalona, umieraj!”). Na co Kasandra z ironią dopowiada drugą połowę ostatniego wersu w sztuce: *Ueniet et uobis furor* („Przyjdzie i do was szaleństwo”).

Kasandra jak gladiatorka mocuje się z wizjami i szaleństwem. Chór opisuje dokładnie jej ekstazy ruchy ciała. Przypomina to wszystko tortury. Kasandra we własnym ciele doświadcza przemocy. Cała staje się metaforą okrucieństw wojny. Zachowały się też jednoznaczne przekazy o Kasandrze-gladiatorce.

Na etruskich zwierciadłach i funeralnych urnach na prochy, analizowanych szczegółowo przez Sabinę Mazzoldi (2001), można znaleźć reliefy z Kasandrą unoszącą topór przeciw Parysowi. Na reliefie z Gandahary i na jednej z *Tabulae Iliacae* (marmurowych płytach z reliefami ukazującymi głównie sceny z wojny trojańskiej) oraz na kilku freskach w Pompejach Kasandra zdecydowanie staje na drodze Konia Trojańskiego, blokując w ekstazie własnym ciałem bramę do miasta.

KONKLUZJE

Kassandra była w Grecji obca. W *Agamemnonie* ukazana została jako istota dzika i nieoswojona. Klitajmestra porównała ją do jaskółki z „barbarzyńską mową” (1051: *φωνήν βάρβαρον*). W sławnej scenie milczenia przed królową wieszczka jednak tylko udawała, że nie rozumie po grecku. Znała grekę. Wyznajeto z ironią chórowi starców: „A jednak znam grecką mowę zbyt dobrze” (1254: *καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλην' ἐπίσταμαι φάτιν*). Potem po raz ostatni opętuje ją proroczy ogień. W ostatecznym akcie buntu wieszczka łamie świętą różdżkę i odrzuca ją razem z prorockimi insygniami. Wkracza do pałacu, by spełnić złowieszczą wieszczbę.

Dziewczyna z obcego kraju, modelowa wręcz Inna, musiała być w Atenach popularna. Oprócz zachowanych dramatów, omówionych powyżej, była prawdopodobnie ważną postacią w tragedii Sofoklesa *Lokryjczyk Ajas* i być może także w jego zaginionych dramatach *Spartanki*, *Teukros* i *Synowie Antenora* (Sutton, 1984, 21-23, 66-68 i 132-139). W V wieku p.n.e. Grecy mogli oglądać Kasandrę nie tylko w teatrze. Malarz Polignot na monumentalnym obrazie ściennym w ateńskim Portyku Malowanym ukazał obok achajskich królów debatujących nad zbrodnią Ajasa także samego herosa i Kasandrę (Pauzaniusz, *Wędrowniki po Helladzie*, 1, 15, 3). Poruszający obraz Kasandry można było podziwiać w Delfach (Pauzaniusz, 10, 26,3; Lukian, *Imagines* 7). Malarz Panaios namalował Kasandrę wewnątrz świątyni Zeusa w Olimpii (Connely, 1993, 123).

Historię Kasandry współtworzą aż trzy relacje o gwałcie lub próbach gwałtu przez boga Apollona i dwóch mężczyzn: Ajasa i Agamemnona. Dzieje jej życia to zarazem historie marginalizacji: seksualnej, społecznej, kulturowej i językowej. W eposach i dramatach pojawiała się zawsze na peryferiach wielkich opowieści. Buntowała się jednak przeciw każdej próbie marginalizacji (Pillinger, 2019, 2). Unikalna wiedza na temat przyszłości i przeszłości dawała jej wyjątkową moc i wyzwalała ze statusu zmarginalizowanej ofiary (Mazzoldi, 2001, 18-19).

Tożsamość Kasandry zmieniała się tak, jak zmieniały się performanse, w jakich musiała performować. Jej tożsamość była wręcz modelowo performatywna. Nie istniała esencja „Kasandrowości”. Żaden z jej opisów nie był definitywny. Miała wiele twarzy i wiele różnych ciał podatnych na zranienia. Jako obca rozbijała swoim istnieniem totalitarny kosmos antycznej Grecji. Przybywała z dalekiego kraju. Była radykalnie Inna, nieuchwytna, niestabilna. Mogła sobie na więcej pozwolić, bo nikt jej nie słuchał. Przebywała w sferze liminalnej języka.

Dostrzegłem w Kasandrze metaforę okrucieństw wojny być może za sprawą wojen współczesnych, tych na polach bitwy i w światach wirtualnych. Wojna trwa już tu gdzie mieszkam, nie ma się co oszukiwać. Ukraina jest za miedzą. Na komputerze piszę ten tekst.

Postanowiłem zbadać, czy w antyku również rozpoznano w Kasandrze metaforę wojny. W starożytnych tekstach i zabytkach ikonograficznych odnalazłem wiele śladów takiego właśnie

postrzegania dziewiczej wieszczki. Kasandra na wielu poziomach była tożsama z wojną i przemocą. Wciąż na nowo stawiała się sobą, wynajdowała siebie od nowa, swoją wiedzą kompromitowała przemoc. W ostatnim akcie performowania jej tożsamości Seneka przeniósł Kasandrę w świat imperialnego Rzymu. Stała się gladiatorką, oszalałą wojowniczką w fikcyjnej walce na śmierć i życie.

Bibliografia

- Brault, Pascale-Anne; 1990, *Prophetess Doomed: Cassandra and the Representation of Truth*, PhD thesis, New York University
- Calame, Claude; 1997, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role and Social Functions*, London: Rowman & Littlefield Publishers
- Connelly, Joan Breton; 1993, *Narrative and Image in Attic Vase-Painting: Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, w: Peter J. Holliday (red.), *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge: Cambridge University Press, ss. 88-129
- Davreux, Juliette; 1942, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. XCIV), Paris: Libraire E. Droz
- Fitch, John G. (red.); 2004, *Seneca, Tragedies* (LCL 78), t. 2, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press
- García Ramón, José Luis; 1988-1990, *Homéricoεξαομα: véδico śasad-, protoario *ścand-, IE * (s)k end- 'aparecer, hacerse visible'*, „Die Sprache” 34, 1988-90, ss. 27-58
- Graf, Fritz; 1978, *Die lokrischen Mädchen*, „Studi Storico-Religiosi” 2, 61-79
- Hurst, André; 2008, *Lycophron, Alexandra* (Collection des universités de France Série grecque) Paris: Les Belles Lettres
- Iriarte, Ana; 1999, *Le chant interdit de la clairvoyance*, w: Marie Goudot (red.), *Cassandre*, Paris: Éditions Autrement 1999, ss. 42-80
- Mason, P. G.; 1959, *Kassandra*, „The Journal of Hellenic Studies” 79, s. 80-93
- Jacoby, Felix (red.); 1926–1930, *Die Fragmente der griechischen Historiker* (FGrH), Teil 2, Zeitgeschichte. — B. Spezialgeschichten, Autobiographien und Memoiren, Zeittafeln [Nr. 106–261], Berlin:Weidmann
- Kocur, Mirosław; 2001, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Kocur, Mirosław; 2005, *We władzy teatru. Aktorzy i widownia w antycznym Rzymie*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Mazzoldi, Sabina; 2001, *Cassandra, La Vergine e L'Indovina: Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Roma, Italia: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali
- Mazzoldi, Sabina; 2002, *Cassandra 's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation*, „Kernos” [Online], 15, Online since 21 April 2011, connection on 21 March 2024. URL: <http://journals.openedition.org/kernos/1373>
- Moreau, Alain; 1989, *Les ambivalences de Cassandre*, w: Annie-France Laurens (red.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète* (Annales littéraires de l'Université de Besançon), Paris: Les Belles Lettres, 145–67
- Neblung, Dagmar; 1997, *Die Gestalt der Kassandra in der antiken Literatur (Beiträge zur Altertumskunde)*, Stuttgart/Leipzig: Vieweg+Teubner Verlag

- Paoletti, O.; 1994, *Kassandra*, w: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, t. 7.1, ss. 956-970, nr 48-55, Zürich, München, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag
- Pillinger, Emily J.; 2019, *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press
- Racine, Romaine; 2003, *Le mythelittéraire de Cassandre. Vingt apparitions de la prophétesse Troyenne: entre perte et recherche d'identité*, PhD thesis, Université Paris IV — Sorbonne
- Richardson, Nicolas James; 1993, *The Iliad: A Commentary*, t. VI, Books 21–24, Cambridge: Cambridge University Press
- Silver, Morris; 2019, *Sacred Prostitution in the Ancient Greek World: From Aphrodite to Baubo to Cassandra and Beyond*, Münster: Ugarit Verlag
- Sutton, Dana F.; 1984, *The Lost Sophocles*, Lanhan, New York i London: University Press of America
- Wathelet, Paul; 1988, *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade*, t. 1, Liège: Université de Liège 1988
- West, Martin L.; 2003, *Greek Epic Fragments (LCL 497)*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press