



JADWIGA CZERWIŃSKA

INNOWACJE
MITOLOGICZNE
I DRAMATURGICZNE
EURYPIDESA

TRAGEDIA, TRAGIKOMEDIA



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

INNOWACJE
MITOLOGICZNE I DRAMATURGICZNE
EURYPIDESA

TRAGEDIA, TRAGIKOMEDIA



[Kup książkę](#)

JADWIGA CZERWIŃSKA

INNOWACJE
MITOLOGICZNE I DRAMATURGICZNE
EURYPIDESA

TRAGEDIA, TRAGIKOMEDIA



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

[Kup książkę](#)

Jadwiga Czerwińska – Katedra Teatru i Dramatu Antycznego,
Instytut Filologii Klasycznej, Wydział Nauk Humanistycznych
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II
20-950 Lublin, Al. Raławickie 14

RECENZENCI

Orazio Antonio Bologna

Joanna Sowa

REDAKTOR NAUKOWY

Anna Lenartowicz-Zagrodna

SKŁAD I ŁAMANIE

Zdzisław Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Tomasz Rogowski

Na okładce Ifigenia Taurydzka – fragment fresku z I w. n.e. z rzymskiej willi
w Magdalensbergu. Obecnie znajduje się w Muzeum Krajowym Karyntii
w Klegenfurcie (Austria). Fot. Sailko

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2013

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I (dodruk). W.06272.13.0.X

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7525-909-4
ISBN (ebook) 978-83-7969-375-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Kup książkę

Spis treści

Orazio Antonio Bologna: PREMESSA. Il teatro: la scuola di Atene	5
---	---

Wprowadzenie	29
---------------------------	----

Część I

„Hekabe” – innowacje mitologiczne i ich wpływ na kreowanie idei tragicznej

1. Klasyfikacja sztuki	45
2. Innowacje mitologiczne Eurypidesa na tle istniejącej tradycji	47
2.1. Tradycja postaci Polykseny	48
2.2. Tradycja postaci Polydora	54
2.3. Połączenie mitów	58
3. Ekspozycja okoliczności dramatycznych – wojna jako tło tragedii	60
4. Konstrukcja fabularna dramatu	60
5. Prolog Polydora	62
5.1. Wstępna ekspozycja czasowa	67
5.2. Ekspozycja wstępna – określenie miejsca akcji tragedii	69
5.3. Motyw snu protagonistki	71
6. Monodia królowej Troi – budowanie elementu <i>ἔλεος</i> tragedii	73
7. <i>Parodos</i>	75
7.1. Partia Chóru	76
7.2. <i>Amoibaion</i> Hekabe i Polykseny	78
8. Postawa Odysa: <i>agon</i> Hekabe i Odysa	83
8.1. <i>Rhesis</i> Odysa	83
8.2. <i>Rhesis</i> Hekabe	85
8.3. Tragiczne <i>oxymoron</i>	88
9. <i>Rhesis</i> Polykseny	91
10. <i>Stasimon</i> pierwsze – retardacja dramatyczna	100
11. Śmierć Polykseny	102
11.1. Relacja Talthybiosa	102
11.2. <i>Rhesis</i> Hekabe	107
12. <i>Stasimon</i> drugie	110

12.1. Zależność τὰ νῦν od τὰ πρότερον: terażniejszość ze źródłem w przeszłości	111
12.2. Powszechny charakter nieszczęść	112
13. Śmierć Polydora	115
14. Scena z Agamemnonem – kwestia wolności i zniewolenia	118
15. <i>Stasimon</i> trzecie	142
16. Ironia tragiczna	147
16.1. Tragiczne <i>qui pro quo</i>	149
16.2. Hekabe – ironiczna bogini Ate	156
16.3. Zemsta na Polymestorze	159
17. Agon Hekabe i Polymestora	164
17.1. <i>Rhesis</i> Polymestora	165
17.2. <i>Rhesis</i> Hekabe	172
18. Komentarz Chóru	178
19. Wypowiedź Agamemnona	179
20. <i>Aition</i> i przepowiednie	182
21. Zakończenie	186

Część II

„Ifigenia w kraju Taurów” – dramaturgiczne środki tragikomedii

1. Tragikomiczna forma dramatów Eurypidesa	191
2. Odejście od zasady prawdopodobieństwa	193
3. Wstępna ekspozycja dramatu	202
4. Modyfikacje formalne tragikomedii	208
4.1. Szybkie tempo akcji dramatycznej, ciągłe podtrzymywanie dynamiki utworu	209
4.2. Nagłe zwroty akcji	210
4.3. Radykalne zmiany nastroju	212
4.4. Kumulowanie i nagłe rozładowywanie napięcia akcji dramatycznej ..	222
4.5. Operowanie elementem spisków i intryg dla wzbogacenia akcji i ożywienia jej tempa	247
4.6. Eksponowanie melodramatycznych wątków, wzbogacających fabułę ...	284
4.7. Wyrzysłe, lecz schematyczne portrety bohaterów	292
4.8. Dystans osiągany poprzez operowanie komizmem i ironią	314
4.9. <i>Deus ex machina</i> . Interwencje bogów w tragikomedii	319
4.10. Szczęśliwe zakończenie	324
5. Zakończenie	326
Bibliografia wybrana	335

PREMESSA

Il teatro: la scuola di Atene

Il teatro di Euripide, verso il quale la sorte è stata meno avversa dei suoi pur illustri contemporanei, a distanza di tempo e dopo molti e accurati studi sui più svariati aspetti e argomenti, che la drammaturgia di un autore così fecondo presenta, invia ancora all'attento lettore e allo scrupoloso ermeneuta messaggi mai colti prima e mai, forse, intesi nella loro effettiva portata. Ad ogni nuova lettura la genialità di Euripide desta curiosità, suscita emozioni, rivela significati reconditi, che la scrittura poetica mescola ad immagini potenti, destinate a rimanere a lungo nella mente. È, questa, la grande ricchezza del teatro tragico: per la "ricchezza di pensiero che gli autori hanno saputo infondervi: la tragedia greca presenta una riflessione sull'uomo nel linguaggio immediato dell'emozione"¹.

Da sempre si è sostenuto, e a ragione, che la mente di Euripide, come quella dei suoi due grandi contemporanei, Eschilo e Sofocle, ha una ben precisa e delineata "struttura poetica", e la sua complessa conoscenza della realtà culturale, storica e sociale del tempo "è modellata da processi poetici o figurati"², che non lasciano ormai adito a dubbio alcuno.

Nella produzione drammatica di Euripide, come leggiamo nella presente monografia di Jadwiga Czerwińska, emergono particolari metaforici non ancora colti e messi in luce dalla critica e dagli innumerevoli studi. Questi, con il loro processo articolato

¹ J. De Romilly, *La tragedia greca*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 7.

² R.W. Gibbs, *The poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge University, Cambridge, UK 1994.

Wprowadzenie

Czasy, nazwane przez Wilhelma Nestlego ateńskim oświeceniem¹, to okres aktywności wielkich intelektualistów, którzy na trwałe zapisali się w dziejach kultury europejskiej, wyznaczając kierunki jej dalszego rozwoju. Zdaniem Wernera Jaegera poczesne miejsce przypada tu Sokratesowi, Tukidydesowi i Eurypidesowi². Zastanawiając się, co nadaje tym wielkim Ateńczykom „tak wyjątkową doniosłość w historii ich narodu”³, uczony stwierdza, że „za ich pośrednictwem racjonalizm, którego załączków pełna była atmosfera epoki, opanowuje te dziedziny, które dotychczas decydująco wpływały na rozwój kultury: teorię państwa, religię, etykę i poezję. [...] Nadszedł czas podjęcia na nowo tragicznej rozprawy pomiędzy człowiekiem a bóstwem [...]. Odtąd nowe pokolenie trzeźwym okiem badacza zaczęło patrzeć na zagadkę bytu, którą przed wzrokiem ojców zakrywała zasłona religijnej czci; zadanie poety, który ze swej strony także nową, krytyczną miarą mierzył stare zagadnienia, wyglądało tak, że musiał on wszystko, co dotąd napisano, napisać [...] na nowo jeszcze raz”⁴.

Właściwe czasom Eurypidesa wyobrażenia o bogach i ludziach – różnorodne, a częstokroć i sprzeczne – nurtowały niepokojny umysł poety, poszukującego nowych prawd. W swojej twórczości podejmuje zatem próby udzielania odpowiedzi na

¹ W. Nestle już w tytule swojego dzieła (*Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901) określa czasy Eurypidesa oświeceniem greckim, a jego samego nazywa poetą tej epoki.

² W. Jaeger, *Paideia*, przekł. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 430.

³ *Ibidem*, s. 430.

⁴ *Ibidem*, s. 430–431.

pytania stawiane przez jego epokę, prowadząc polemiki z wielkimi intelektualistami i filozofami swoich czasów, a zwłaszcza z sofistami. Inspirująco wpłynęli na niego Anaksagoras, Sokrates, Protagoras, Prodikos czy Antyfont. Czerpał też ze skarbnicy filozoficznych refleksji Heraklita, Ksenofanesa, Empedoklesa i Epicharma oraz z koncepcji formułowanych w kręgach orfickich i pitagorejskich⁵. Pomimo tych wszystkich inspiracji obecnych w jego twórczości, Eurypides, obdarzony refleksyjną, filozoficzną naturą, zachował swoją niezależność. Otwarty na problemy przez nich poruszane, twórczo przetwarzał i krytycznie analizował koncepcje innych myślicieli, które zestawiał z własnymi obserwacjami i przemyśleniami⁶.

Poeta staje się uważnym badaczem, który dzieli ze swoim pokoleniem niepokoje i wątpliwości na temat priorytetów moralnych, religijnych oraz politycznych, podejmuje pytania dotyczące dawnej tradycji, wyobrażeń o świecie i bogach czy o naturze człowieka. Zawsze jednak podąża drogą własnych myśli i koncepcji, których nigdy nie przyjmuje *a priori* ani w sposób ostateczny. Przeciwnie, wielokrotnie do nich powracając, konfrontuje je z realiami ludzkiego życia i wzbogaca o wciąż poszerzaną wiedzę na ten temat. Każda z tragedii staje się dla Eurypidesa okazją do weryfikowania i uzupełniania już raz poczynionych przez niego spostrzeżeń, do nowego naświetlania podjętych

⁵ Najpełniej przedstawioną analizę wpływów poszczególnych nurtów i poglądów filozoficznych, jakie można rozpoznać w dziele Eurypidesa, przeprowadza W. Nestle (*op. cit.*). Niektóre aspekty zagadnienia opracowali: H.W. Chy Höhne, *Euripides und die Sophistik der Leireschaft*, Plauen 1867; R.J. Yankow, *Socratic ἐπιστήμη in Two Plays of Euripides, the Medea and the Hippolytus*, Novi Eboraci [New York] 1978; J. Moline, *Euripides, Socrates and Virtue*, „Hermes” 103 (1973), s. 45–67; T.H. Irwin, *Euripides and Socrates*, „Classical Philology” 78 (1985), s. 183–197.

⁶ M. Pohlenz, *La tragedia greca*, traduzione italiana di M. Bellincioni, t. I–II, Brescia 1978; D. Kovacs, *Euripidea*, Supplements to Mnemosyne, t. 132, Leiden 1994; idem, *Euripidea Altera*, Supplements to Mnemosyne, t. 161, Leiden 1996; K. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, Zetemata, t. 114, München 2002.

wcześniej problemów. Bogactwo i nowatorski charakter jego myśli skłaniają go równocześnie do wprowadzania eksperymentów formalnych, niezbędnych do ukazania na scenie własnych refleksji.

Kierunek i charakter wprowadzanych przez Eurypidesa innowacji – tak formalnych jak i treściowych – wyznaczają jego **zainteresowania psychologiczne**. Stają się one jednocześnie punktem wyjścia do wskazania istotnych cech jego twórczości tragicznej. Tym, co ją wyróżnia w szczególny sposób, jest poszukiwanie obrazu *anthropeia physis*⁷, a zwłaszcza relacji, jakie zachodzą pomiędzy jej elementem racjonalnym a emocjonalnym. Konsekwencją tego stało się badanie siły i charakteru ludzkich namiętności oraz podejmowanie prób ustalenia ich źródeł. Jedną z okazji do naświetlenia tego problemu było wprowadzenie na scenę **motywu miłości**. Poeta ukazał ją w metaforycznym obrazie Erosa, rozumianego jako *pathos*, który odsłania dychotomiczną naturę reprezentowanych przez niego uczuć. W celu ich ujawnienia Eurypides posłużył się postaciami dwu wielkich heroin, Medei i Fedry, tworząc tym samym nowy typ bohaterki tragicznej, *femme fatale*, bulwersującej jego współczesnych.

„Na Zeusa, ja dziwek Fedr nie tworzyłem czy innych tam Stheneboi, i nikt mi nie może zarzucić, żem kiedyś zakochaną stworzył kobietę” – skomentuje oburzony Ajschylos sztukę dramaturgiczną Eurypidesa w *Żabach* Arystofanesa (w. 1042–1043)⁸, odżegnując się zarazem od podobnej tematyki.

Eurypides, *enfant terrible* swojej epoki, jako pierwszy odważył się więc na pokazanie miłości w teatrze ateńskim⁹, a tworząc

⁷ Kwestii tej poświęcam wiele uwagi w książce *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.

⁸ Arystofanes, *Żaby* [w:] idem, *Komedie*, przekł. J. Ławińska-Tyszkowska, t. II, Warszawa 2003.

⁹ A. Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, London 1990; J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 117.

nowy, niepokojący wizerunek Erosa jako νόσος¹⁰, wskazywał na psychologiczne umotywowanie ludzkiego działania. Tragik podejmował zatem dyskusję z zastaną tradycją i przeciwstawiał jej wyniki własnych obserwacji.

Teatr grecki jest pełen paradoksów, a jeden z nich wiąże się z Eurypidesem. Ten ostatni z trójki wielkich tragików został okrzyknięty mizoginem, czyli wrogiem kobiet. Tymczasem to właśnie on zappełnił kobietami scenę Teatru Dionizosa w Atenach, czyniąc je bohaterkami swoich sztuk. Oddał im głos i pozwolił przemawiać przeciw greckiemu mizoginizmowi¹¹, jak to

¹⁰ S. Hammer stwierdza, że Grecy odczuwali uczucie miłości jako cierpienie i dlatego określali je mianem νόσος i πάθος (S. Hammer, *O wpływie tragedii Eurypidesa „Hippolytos” na poezję hellenistyczną*, Poznań 1921, s. 2). Rzeczowniki νόσος i νόσημα na oznaczenie miłości po raz pierwszy w literaturze greckiej pojawiły się u Eurypidesa w *Hippolycie* (w. 477, 730, 764 n.), a następnie we fragmentach *Fedry* Sofoklesa. Zob. też uwagi P. Flury, *Liebe und Liebesprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968.

¹¹ Akcenty mizoginizmu przewijają się w literaturze greckiej od czasów Homera, u którego elementy tego rodzaju dają się zauważyć w sposobie przedstawiania Heleny czy Kirke (J. Czerwińska, *Meandry obcości i bliskości w kulturze greckiej* [w:] *Obcy. Funeralia Lednickie – spotkanie 14*, red. W. Dzeduszycki, J. Wrzesiński, Poznań 2012, s. 29–46). Idea ta pojawia się również u Hezjoda, który przedstawia postać pierwszej kobiety, Pandory: konsekwencją wykradzenia ognia, czego dopuścił się Prometeusz, było ukaranie przez Dzeusa rodu ludzkiego (do tej pory stanowili go tylko mężczyźni), to jest zesłanie na ziemię pierwszej kobiety. „Piękne to zło”, jak określa ją Hezjod (*Theogonia*, w. 585), nazwane zostało przez boga (*Opera et dies*, 81–82, 591–592):

Wszystkodarą-Pandorą, bo wszyscy mieszkańcy Olimpu
dar ten dali – udrękę dla ludzi,

[...]

z niej wywodzi się zgubny ród i kobiece plemiona –
klęska wielka.

(Fragment cytuję za edycją: Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*. *Prace i dni*. Tarcza, przekł. J. Łanowski, Warszawa 1999).

Jak pisze Jerzy Danielewicz: „Akcenty antyfeministyczne charakteryzują twórczość Archilocha, lecz są one tam bardziej zrozumiałe w kontekście inwektyw osobistych” (*Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa 1996, s. 97). O ile u Archilocha przedmiotem krytyki staje się konkretna

uczynił chociażby w partii Chóru Koryntyjek w *Medei* (w. 410–445). Cóż za paradoks, który przy bliższym spojrzeniu jedynie się wyostreza i potęguje?! Poeta z wielką uwagą i pieczołowitością kreśli wizerunki swoich bohaterek, wielkich nawet w czynieniu zła, porywających i przykuwających uwagę widzów, pięknych i okrutnych, czasami bezwzględnych, ale zawsze nieprzeciętnych, jak Hekabe, Medea, Fedra, Elektra, Ifigenia czy Kasandra. Kobiety Eurypidesa są pełne pasji, z przekonaniem bronią własnych racji, z determinacją walczą o wyznaczone cele. W konfrontacji z mężczyznami to one okazują się silne, pomimo wpisanej w ich płęć słabości. Oto jeszcze jeden z paradoksów teatru Eurypidesa, odsłaniający tragiczne *oxymoron*: siłę kobiecej słabości, ukazaną m.in. w *Hekabe* czy *Błagalnicach*.

Należy zatem zapytać o przyczynę, która spowodowała wypełnienie sceny kobietami i o powód skupienia właśnie na nich uwagi dramaturga. Zadecydowały bez wątpienia Eurypidesowe zainteresowania psychologicznym aspektem natury ludzkiej, a zwłaszcza jej elementem emocjonalnym, który autor mógł ukazać właśnie poprzez swoje bohaterki z dwóch zapewne powodów: po pierwsze, w naturę kobiet wpisywano większą emocjonalność¹², a po wtóre, kobieta jako *exemplum* usprawiedliwiała zarazem podjęcie tego tematu. W istocie plany twórcze Eurypidesa zmierzały do ukazania *anthropeia physis* i to ona,

kobieta, Neobule (np. fr. 196), o tyle u Semonidesa obiektem złośliwości jest cały ród kobiecy, który stanowi temat jego słynnej *Satyry na kobiety* (fr. 7). W ten klimat uwag wpisuje się również fragment Frynicha, w którym autor porównuje męską skłonność do picia z pijaństwem kobiet (fr. CXXIX):

Μέθυσος ἀνὴρ οὐκ ἐρεῖς, ἀλλὰ μεθυστικός· γυναῖκα δὲ ἐρεῖς μέθυσον καὶ μεθύσῃν.

[Nie można powiedzieć: mężczyzna-pijak, ale że ma skłonności do picia, natomiast można powiedzieć, że kobieta nie tylko jest pijana, ale że jest pijaczką (przekł. J. Cz.).]

Wiele informacji na temat kobiet antycznych w kontekście religii przynosi publikacja Matthew Dillona, *Girls and women in classical greek religion*, Routledge, London 2003.

¹² J. Czerwińska, *Meandry obcości...*, s. 29–46.

natura ludzka, stała się właściwym przedmiotem zainteresowań i poetyckiego opisu dramaturga. Na niej koncentrował uwagę, dotykając złożonych kwestii ludzkiej duszy. Wydobycie ich na światło dzienne stwarzało okazję do naświetlania wewnętrznych procesów podejmowania decyzji, motywacji, jakimi w swoim postępowaniu kieruje się człowiek. Dusza ludzka i dokonujące się w niej złożone procesy decyzyjne stanowiły w opisie poety tę siłę, która warunkowała postępowanie człowieka i wpływała na jego los. Kobiety i ich stany emocjonalne, ujawniające się często – trochę bardziej wyraziście, stały się jedynie pretekstem do snucia refleksji nad naturą ludzką w ogóle. Oczywiście więc było, że na nich koncentrował uwagę. A że tragedia grecka, zgodnie z obserwacjami Arystotelesa, opiera się na prawdopodobieństwie (*Poetyka*, 1451a 13, 28, 38), musiał więc Eurypides, kreując wizerunki swoich bohaterów, sięgnąć do świata ich wartości, ich motywacji; musiał oczyma kobiet ukazywać problemy, z którymi przychodziło im się zmagać, zgodnie z ich optyką naświetlać zdarzenia, w które były uwikłane.

Tytuły aż dwunastu spośród zachowanych tragedii Eurypidesa to imiona kobiece lub określenia kobiet dotyczące: *Alkestis*, *Andromacha*, *Bachantki*, *Błagalnice*, *Elektra*, *Fenicjanki*, *Hekabe*, *Helena*, *Ifigenia w Aulidzie*, *Ifigenia w kraju Taurów*, *Medea*, *Trojanki*. Wymienione tytułowe bohaterki są protagonistkami bądź członkiniami chórów, a przecież Eurypides nie tylko do nich ograniczał kobiece *dramatis personae*. Stworzył wiele wizerunków kobiet: wyrazistych, pełnych, wielkich nawet w epizodycznych rolach, przy których postacie męskie – często pobieżnie tylko zarysowane – schodzą na drugi plan. W rezultacie pośród plejady ról w sztukach Eurypidesa właśnie role kobiece wzbudzają więcej zainteresowania i – co jest chyba kolejnym paradoksem – więcej sympatii widza, nawet jeśli popełniają zbrodnie.

Istotną zmianą, jaką zauważamy w stworzonym przez Eurypidesa typie bohaterów scenicznych, jest zatem nowy, **wyraźnie zróżnicowany sposób oświetlenia ról męskich i kobiecych**. Zastosowana przez Eurypidesa metoda konstruowania fabular-

nej warstwy dramatu rzutuje na jego sposób kreowania postaci scenicznych. Tłumaczy zarazem rysujące się w sztukach Eurypidesa odheroizowanie wizerunków męskich bohaterów, nawet tych, którzy tradycyjnie ukazywani byli w blasku ich niekwestionowanej chwały, czego spektakularnym przykładem jest choćby postać Jazona w *Medei* Eurypidesa. Postacie męskie, szkicowane zwykle jednowymiarowo, stanowią zazwyczaj jedynie tło dla wnikliwej analizy Eurypidejskich bohaterek. Nawet heroiczne czyny znanych z mitologii bohaterów ujęte zostają często w cudzysłów ironii, poza kilkoma wyjątkami. Należy do nich Herakles w *Oszalałym Heraklesie*, którego sylwetkę poeta naświetla z dbałością o każdy szczegół jego postaci.

Dotykając tematu wykreowanych przez Eurypidesa bohaterek i ich nowego wizerunku, jaki pojawia się wraz z wystąpieniem tego dramaturga na scenie Teatru Dionizosa, należy zwrócić baczną uwagę na kwestię nowych interpretacji opowieści mitologicznych, w których się ukazują, oraz rolę powierzoną im przez poetę w tych zmodernizowanych mitach. „On nie patrzy na nie oczyma mitu, dla którego wszystko nikło w blasku bohaterskiej aureoli ich mężów, ocenianych jedynie wedle ich czynów rycerskich i sławy”¹³. Nadając nowe znaczenie starym mitom, w których głos oddaje teraz kobietom, Eurypides kreuje ich nowe wizerunki. Pozwala widzom spoglądać na te same, dobrze znane z mitologicznej tradycji konflikty i wojny, tyle że już nie oczyma mężczyzn, ale właśnie kobiet, dla których opisywane wydarzenia mają zupełnie inny wymiar, bo patrzą na nie z zupełnie innej perspektywy. Bo czy możliwe, żeby na zniszczenia powodowane przez wojnę, na zagładę rodów i śmierć najbliższych patrzyły one tak samo, jak patrzą mężczyźni-wojownicy? Kobiety zwykle kierują się racjami serca, a nie racjami politycznymi. Im to w końcu przypada w udziale los, który nie dotyczy już ich poległych mężów, synów, ojców czy braci – los niewolnic, branek wojennych. W świecie wykreowanym przez ambicje

¹³ W. Jaeger, *op. cit.*, s. 434.

polityczne mężczyzn, to kobiety ponoszą konsekwencje ich decyzji i działań. Światem Eurypidesowych kobiet rządzą inne priorytety, inne wartości, determinujące ich poglądy i postawy. *Błagalnice, Fenicjanki, Ifigenia w Aulidzie, Hekabe czy Trojanki* są wymownym tego przykładem.

Ta charakterystyczna dla Eurypidesa zmiana optyki uwiadaczna się oczywiście nie tylko w wymienionych tragediach, choć tam przybiera szczególnie spektakularną formę. By ją zobrazować, posłużymy się w dalszej części naszych rozważań jedną z nich, *Hekabe*, jako że sztuka ta jest reprezentatywna dla zastosowanej przez poetę metody opisu dramaturgicznego: ukazania realiów wojny i jej skutków z perspektywy kobiet uwikłanych w wydarzenia wykreowane przez świat męskich dążeń i ambicji. Uczynienie chórem tej tragedii grupy kobiet trojańskich przyczyni się do wydobycia elementu lirycznego, zaś przedstawienie Hekabe jako protagonistki stanie się okazją do prześledzenia sposobu, w jaki Eurypides kreuje postacie swoich wielkich heroin tragicznych.

Psychologiczne zainteresowania Eurypidesa nie ograniczają się oczywiście do podejmowania wymienionych już kwestii. „Jako głęboki myśliciel, filozof sceny, badający wszelkie przejawy ludzkiej emocjonalności, musiał przecież dostrzec niebezpieczną potęgę ludzkiego szaleństwa, a jako dramaturg nie mógł nie zobaczyć w nim wielkiego tematu tragicznego”¹⁴. Podejmuje zatem ten temat wielokrotnie, czego przykładem mogą być: *Oszalały Herakles, Orestes, Ifigenia w kraju Taurów czy Bachantki*. „Te zróżnicowane tak w charakterze, jak i formie utwory, podejmują próbę ukazania różnorodnych przejawów szaleństwa, będąc równocześnie próbą dotarcia do ich źródeł, by możliwie wielostronnie naświetlić ten niepokojący i tajemniczy stan ludzkiej duszy”¹⁵.

¹⁴ J. Czerwińska, *Hercules furens – Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie*, „Collectanea Philologica” 9 (2006), s. 88.

¹⁵ *Ibidem*, s. 88.

W twórczości Eurypidesa zauważamy także nowatorskie operowanie postaciami dziecięcymi¹⁶. Poza stosowanymi już wcześniej technikami dramaturgicznymi, służącymi do wzbudzenia elementów *eleos* i *fobos*, poeta dołączył jeszcze nowy środek artystycznego wyrazu, jakim są wizerunki dzieci¹⁷, a zwłaszcza rola, jaką odgrywają one w jego utworach. Często są one ukazywane jako ofiary świata ludzi dorosłych, jak zostało to przedstawione w *Alkestis* bądź w znacznie bardziej drastycznej formie w *Medei*, gdzie giną od miecza własnej matki. Stają się też niewinnymi ofiarami wojny, co pokazuje Eurypides w *Hekabe*, *Błagalnicach* czy w *Trojankach*, w których Astyanaks zostaje bestialsko zamordowany przez zwycięskich Greków. Są one również składane na ołtarzach ofiarnych, jak widzimy w *Ifigenii w Aulidzie*. Oczywiście już Ajschylos odwoływał się w *Agamemnonie* do złożenia tej bohaterki w ofierze, wykorzystując tym samym dziecko jako element konstruowanej przez siebie dramaturgii sztuki, ale dopiero u Eurypidesa postacie dziecięce pojawiają się w tak szerokim zakresie. Trudno się temu dziwić, skoro już Arystoteles nazwał Eurypidesa najtragiczniejszym z tragiców (*Poetyka*, 1453a 27–30). Był on przecież wielkim znawcą ludzkiej duszy, który potrafił umiejętnie operować emocjami widzów. Dostrzegł zatem w losach i postaciach dzieci szczególnie silny ładunek emocjonalny, którym mógł poruszyć swoją publiczność, wywołując w niej rodzaj uczuciowego wstrząsu – *ekpleksis* – o niezwyklej wręcz rozmiarach.

Charakterystycznym i nowatorskim rysem twórczości dramaturgicznej Eurypidesa jest **sztuka portretowania** przez niego *dramatis personae*. Pogłębione pod względem psychologicznym wizerunki bohaterów ukazywane są bez teatralnego retuszu, a oni sami reprezentują wymiar czysto ludzki. Zwrócił na to

¹⁶ Eadem, *Śmierć dziecka w tragedii greckiej* [w:] *Dusza maluczka, a strata ogromna. Funeralia Lednickie — spotkanie 6*, red. W. Dzieduszycki, J. Wrzesiński, Poznań 2004, s. 29–33.

¹⁷ W.N. Bates, *Euripides. A Student of human Nature*, Philadelphia 1930.

uwagę już Arystoteles, pisząc w swojej *Poetyce*, że Sofokles przedstawia ludzi, jakimi być powinni, zaś Eurypides takimi, jacy są (1460b 33). Sposób kreowania wizerunków Eurypidejskich bohaterów spotykał się jednak z krytyką Stagiryty. W jego opinii naganny jest zwyczaj wprowadzania pospolitych charakterów postaci, co – w jego przekonaniu – miał czynić także Eurypides (1461b 19–20). „W świecie realnych bohaterów, ukazujących psychologiczną prawdę o człowieku, nie mogło być jednak miejsca ani na wyidealizowane *dramatis personae*, ani na czarno-białą moralność czy też oddzielenie tragicznego wymiaru ludzkiej egzystencji od jej aspektów komicznych. Stąd poszukiwanie przez Eurypidesa nowatorskich rozwiązań dramaturgicznych, co w efekcie przyczyniło się do stworzenia tragikomicznej formy niektórych jego dramatów. Zwyczaj zestawiania elementów komicznych z tragicznymi nie ogranicza się jednak tylko do tragikomedii. W wielu jego dramatach dostrzegamy bowiem połączenie patetyczności i komizmu, które zawsze pełni istotną funkcję w sztuce. Poprzez wydobywanie groteskowości sceny bądź postaci zostaje wzmocniona siła ich dramaturgicznego oddziaływania. Maską patosu przestaje zatem być już nieodłącznym atrybutem *dramatis personae*: łącząc w sobie elementy tragizmu i komizmu, uzmysławia ona widzom, że w teatrze Eurypidejskim są one kategorią nie tylko sztuki, ale i życia”¹⁸.

Chcąc sprostać postawionym sobie zadaniom twórczym, Eurypides wciąż poszukuje nowych rozwiązań i propozycji, których prezentacja często wymaga od niego treściowych i formalnych modyfikacji dotychczasowej tragedii. Spośród zmian, jakie wprowadza do swojej sztuki tragicznej, na szczególne podkreślenie zasługują stosowane przez niego **innowacje mitologiczne i dramaturgiczne**. Obydwie te płaszczyzny są ze sobą ściśle powiązane, oddziałując na siebie.

¹⁸ J. Czerwińska, *Eurypides i jego twórczość dramatyczna oraz mniejsi tragediopisarze* [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, red. H. Podbielski, t. I: *Epika – Liryka – Dramat*, Lublin 2005, s. 777.

Jedną z najbardziej spektakularnych **zmian mitologicznych**, których tak wiele znajdujemy w dramatach Eurypidesa, jest modyfikacja dokonana w micie o Heraklesie, przedstawionym w *Oszalałym Heraklesie*. Dotyczy ona przesunięcia w czasie ataku szaleństwa herosa. W tradycyjnej wersji mitu syn Dzeusa i Alkmeny owładnięty szałem zabija żonę i dzieci, a następnie przez resztę życia dokonuje swoich chwalebnych czynów, walcząc z potworami, które gnębią ziemię. Tymczasem u Eurypidesa następuje czasowe przesunięcie szaleństwa i zbrodni bohatera, który dopiero po wszystkich heroicznych czynach zabija swoich najbliższych. „Tworząc tragedię o Heraklesie, Eurypides wprowadził istotne innowacje tak tematyczne, jak i formalne. Sprowadzają się one do włączenia nowych, bądź wyrazistego wyeksponowania istniejących już elementów strukturalnych mitu, które w oświeceniu Eurypidesa nabierają istotnego znaczenia dla kształtowania idei tragicznej tej sztuki”¹⁹. W przyjętej przez tradycję wersji mitu ojcem Heraklesa jest wyłącznie Dzeus, zaś Amfitriona uważa się za ojca Ifiklesa. Istotną zmianą, jaką poeta zastosował w micie, była – poza chronologicznym przesunięciem wydarzeń – kwestia podwójnego ojcostwa Dzeusa i Amfitriona. Naturalną konsekwencją tej innowacji mitologicznej Eurypidesa staje się *damnatio memoriae* Ifiklesa, występującego we wcześniejszej tradycji jako bliźniaczy brat Heraklesa. Uznanie Dzeusa i Amfitriona za ojców herosa w zupełnie nowym świetle stawia nie tylko rolę Amfitriona w sztuce, ale i naturę samego Heraklesa. Poprzez logiczne i spójne połączenie starych wątków mitu z autorskimi modyfikacjami tragik nadaje mu zupełnie nowe znaczenie. W odmienny sposób nakreślona jest również postać protagonisty. Nowatorskie naświetlenie herosa ukazuje go jako osobę cierpiącą, bezbronną w swej samotności, w którą się oddalił po strasznej zbrodni dokonanej w akcie szaleństwa. Na jego przykładzie Eurypides przedstawia zatem już nie *pathos* herosa, ale *pathos* człowieka, który próbuje stawić czoła dalsze-

¹⁹ Eadem, *Hercules furens...*, s. 89.

mu życiu. W istocie tragik proponuje nam nową przypowieść o Heraklesie na rozstajnych drogach, której zmieniony sens obrazuje nowy świat wartości, gdzie najwyższą z nich staje się ludzkie życie, a nie waleczne dokonania dawnych bohaterów. Jest to istotna zmiana perspektywy w stosunku do wizerunków bohaterów okresu heroicznego.

Przy analizie twórczości Eurypidesa, podobnie jak i innych tragików, nie należy tracić z pola widzenia faktu, że kluczową rolę w strukturze dramatu odgrywa idea tragiczna. Jej podporządkowuje twórca sposób poprowadzenia warstwy fabularnej, a więc autorskie opracowanie mitu, oraz wszystkie pozostałe środki dramaturgiczne zastosowane w sztuce. Pojawienie się któregośkolwiek z nich jest celowe, zdeterminowane przyjętą przez dramaturga koncepcją, wyznaczaną przez ideę tragiczną. W przypadku tragedii Eurypidesa do najbardziej charakterystycznych rozwiązań formalnych należą rozbudowane części prologowe sztuki. Wprowadza je z uwagi na stosowane przez siebie znaczące innowacje mitologiczne. Wymagały one bowiem niezbędnych dla widza objaśnień, które wprowadzały go *in medias res* fabularnej warstwy dramatu.

Do szczególnie interesujących rozwiązań dramaturgicznych należy zastosowanie formy tryptyku jako środka opisu dramaturgicznego. Eurypides posłużył się nim w dwóch tragediach: *Oszalałym Heraklesie* oraz w *Ifigenii w Aulidzie*. W obu wypadkach stworzenie tryptyku portretowego protagonisty sztuki okazało się niezwykle interesującym zabiegiem, uwypuklającym paraboliczny i alegoryczny sens tych dramatów.

Przy omawianiu środków dramaturgicznych, stosowanych przez Eurypidesa, wypada wspomnieć o trylogicznej formie dramatu. Nie jest ona, rzecz jasna, nowatorskim pomysłem poety, bo trylogie tworzył przed Eurypidesem chociażby jego wielki poprzednik Ajschylos, którego *Oresteja* szczęśliwie się zachowała. Od konstruowania trylogii odszedł jednak Sofokles. Tymczasem w roku 415 p.n.e. Eurypides powrócił do tej formy dramaturgicznej, pisząc trylogię trojańską, w skład której wchodziły

tragedie: *Aleksander*, *Palamedes* i ostatnia, zachowana część, *Trojanki*. Towarzyszącym im dramatem satyrowym, który dopełniał skład tetralogii, był *Syzyf*. Nie przypadkiem sięgnął poeta po tę formę tragedii – jego wielkie, monumentalne dzieło było głosem przeciw toczącej się wojnie peloponeskiej.

Sztukę dramaturgiczną Eurypidesa charakteryzowały także śmiałe zwieńczenia jego tragedii, które kończył zaskakujący publiczność *happy end*, często w powiązaniu z ingerencją boga jako *deus ex machina*. Sztuki poety słynęły nie tylko ze stosowanej w nich retoryki, w której tragik wykazywał niezwykłą biegłość, ale też z często występujących agonów racji. Dawały one okazję do prezentowania popisów retorycznych, ukazujących zarówno istotę konfliktu tragicznego, jak i umożliwiających dokonanie wnikliwej analizy *dramatis personae*. Obrazu zmodyfikowanej przez Eurypidesa formy tragedii dopełniają pojawiające się monologi, śmiałe rozwiązania muzyczne, monodie, język ulicy, wprowadzony do dramatu, językowe i muzyczne eksperymenty czy też ulubione przez poetę paradoksy słowne oraz gnomiczne formy wypowiedzi.

Z dokonanego, pobieżnego przeglądu sztuki dramaturgicznej Eurypidesa wynika, że jego innowacyjny sposób podejścia do dramatu jest kwestią bezsporną. Tragedie poety prowokowały do dyskusji już od czasów starożytnych. Stawały się one równocześnie wdzięcznym tematem do anegdot, ale nade wszystko obiektem *gelos* komedii, która tak chętnie wzorowała się i inspirowała pomysłami zaczerpniętymi z nowatorskiej tragedii Eurypidesa. Zakres tych inspiracji w komedii starej, średniej i nowej jest tak wielki, że trudno go przecenić²⁰. Z ich powodu Arystofanes zyskał sobie miano *euripidaristophanídzon*²¹, stając się równocześnie źródłem informacji i odniesieniem dla później-

²⁰ Więcej na ten temat piszę w publikacji *Eurypides i jego twórczość dramatyczna...*, s. 775–778.

²¹ Kratinos, fr. 307, 2.

szych prześmiewców Eurypidesa, ponieważ krytyka literacka oraz dyskusja ideologiczna i estetyczna, którą podejmował w swoich utworach, została przejęta i bezkrytycznie przekazywana przez późniejszą tradycję. Stąd liczne nieporozumienia narosłe wokół osoby i twórczości Eurypidesa, jak choćby posądzenie o mizoginizm, którego źródłem mógł być m.in. komediowy przekaz, zachowany w *Thesmoforiach* (w. 383 n.), oraz zarzuty Ajschylosa w Arystofanesowych *Żabach* (w. 1043 n.), dotyczące ukazywania na ateńskiej scenie kontrowersyjnych – zdaniem współczesnych Eurypidesowi – portretów kobiet. W ten sposób Eurypides, który dziś zyskałby sobie bez wątpienia miano wielkiego feministy, stał się dla starożytnych sztandarym mizoginem.

Widzimy zatem, że twórczość sceniczna poety spotykała się z żywym zainteresowaniem, ale i nie mniejszą krytyką ze strony zarówno współczesnych mu, jak i późniejszych odbiorców jego sztuki tragicznej. Powodem był oczywiście innowacyjny sposób podejścia do tragedii tak pod względem treściowym, jak i formalnym. Spośród zmian, jakie wprowadził na scenę Teatru Dionizosa w Atenach, jedną z największych, a może nawet największą, było **stworzenie tragikomicznej formy dramatu**, która w dalszej części stanie się przedmiotem szczegółowych analiz.

Naczelnym zadaniem, jakie postawiłam sobie w tej monografii, jest ukazanie innowacji mitologicznych i dramaturgicznych, zastosowanych przez poetę przy tworzeniu dwóch odrębnych form dramatu: tragedii i tragikomedii. Celowo zestawiam je ze sobą, by ukazać, w jaki sposób dramaturg wykorzystuje innowacje mitologiczne i jakich środków dramaturgicznych używa podczas konstruowania tragedii, a jakie wprowadza modyfikacje do mitu, by stworzyć nową, wypracowaną przez siebie tragikomiczną formę dramatu, która rządzi się odrębnymi prawami i wymaga użycia innych środków dramaturgicznych. Za przykład tragedii posłuży *Hekabe*, zaś przykładem tragikomedii stanie się *Ifigenia w kraju Taurów*.

Analizując obydwie te dramaty, przyjmuję odmienną metodę opisu. W przypadku *Hekabe* – z uwagi na śledzenie wprowadzanych przez poetę zmian mitologicznych i wpływu, jaki one wywarły na kształtowanie struktury tragedii – został przyjęty chronologiczny układ omawiania akcji. Inaczej postępuję w przypadku *Ifigenii w kraju Taurów*. Tu – ze względu na wyłanianie i rozpatrywanie poszczególnych, charakterystycznych dla tragi-komedii środków dramaturgicznych – zastosowany został układ zagadnień, a nie chronologii sztuki, ponieważ tylko taki sposób prezentacji pozwala na dokładniejsze i bardziej klarowne omówienie i scharakteryzowanie podjętej kwestii.

Część I

„Hekabe” – innowacje mitologiczne i ich wpływ na kreowanie idei tragicznej

1. Klasyfikacja sztuki

Hekabe jest typowym dla twórczości Eurypidesa przykładem właściwej tragikowi perspektywy naświetlania konfliktu tragicznego z punktu widzenia kobiet i ich losów. Przyjęta przez niego optyka odgrywa decydującą rolę w procesie kreowania idei tragicznej. Rzuca jednocześnie na sposób odczytania samej sztuki oraz jej interpretację, stając się zarazem podstawowym i najbardziej miarodajnym kryterium jej klasyfikacji.

Dramaty Eurypidesa z uwagi na swą złożoność i wieloaspektowy wymiar wymykają się niejednokrotnie jednoznacznym ocenom i klasyfikacjom. W rezultacie w odniesieniu do wielu z nich pojawiały się i nadal się pojawiają skrajne opinie. Przyczyną tych rozbieżności są przyjmowane przez poszczególnych uczonych kryteria, którymi kierują się przy dokonywaniu oceny oraz przy próbach odczytywania i interpretacji idei sztuki. Oczywiście najbardziej spektakularnym tego przykładem są *Bachantki*, ale również w przypadku innych tragedii poety spotykamy znaczne rozbieżności ich ocen i interpretacji. Należy do nich także *Hekabe*, której protagonistkę Louis Méridier określa „vraiment un caractère”¹, podczas gdy Humphrey D.F. Kitto stanowczo

¹ L. Méridier, *Notice. Hécube* [w:] Euripide, *Hipolyte – Andromaque – Hécube*, texte établi et traduit par L. Méridier, t. II, Paris 1960, s. 178.

Część II

„Ifigenia w kraju Taurów” – dramaturgiczne środki tragikomedii

1. Tragikomiczna forma dramatów Eurypidesa

Ifigenia w kraju Taurów stanowi egzemplifikację nowej formy dramaturgicznej, jaką stworzył Eurypides¹. Jest nią tragikomedie, którą charakteryzują znaczące innowacje w warstwie mitologicznej oraz wykorzystywane do ich realizacji właściwe jej środki dramaturgiczne. „Nie ulega wątpliwości, że zauważalna zmiana tematyki dramatów Eurypidesa, która następuje w późniejszym okresie jego twórczości, powoduje równocześnie pojawienie się pewnych modyfikacji formalnych, niezbędnych do wyrażenia nowych treści. Są one dostrzegalne zwłaszcza w grupie utworów szczególnie kłopotliwych do sklasyfikowania, określanych jako tragikomedie, melodramaty i sztuki intryg. O ile bowiem w literaturze przedmiotu często operuje się podanymi

¹ Fabularną warstwę dramatu *Ifigenia w kraju Taurów* stanowi mit o Ifigenii, która jest równocześnie protagonistką innej tragedii Eurypidesa, *Ifigenia w Aulidzie*. Rozpatrując opowieści o tej bohaterce, zaprezentowane przez Eurypidesa w obydwu tych sztukach, musimy przede wszystkim pamiętać, że mamy tu do czynienia w dwoma różnymi typami tragedii. Pierwszy z nich zaliczany jest do tragikomedii, ufundowanej na nieprawdopodobieństwie, drugi natomiast jest dramatem, który, zgodnie z teorią poetyki Arystotelesa, mieści się w klasycznym obrazie tragedii, podporządkowanej zasadzie prawdopodobieństwa. Fakt ten ma kapitalne znaczenie zarówno dla konstrukcji każdego z dramatów, jak i dla ich wymowy ideowej.

określeniami w odniesieniu do niektórych jego utworów, to jednak istnieją rozbieżności przy podawaniu ich tytułów”².

Pojawiające się w tym względzie różnice od lat prowokują do dyskusji na temat klasyfikacji poszczególnych dramatów Eurypidesa³. Wynika to przede wszystkim z faktu, że w większości sztuk, należących do tej grupy, współistnieją motywy tragicomiczne, melodramatyczne, jak i motywy intryg i spisków. Z uwagi na to wszystkie zaliczane tu dramaty, do których należą *Alkestis*⁴, *Helena*, *Ion*, *Orestes*, *Ifigenia w kraju Taurów* i *Elektra*, możemy połączyć w jedną kategorię tragikomedii, nie tracąc jednak z pola widzenia poszczególnych, występujących w nich motywów.

Kwestią odrębną jest próba określenia cech tragikomedii, która w znaczący sposób odbiega od zasad, jakimi rządziła się tragedia. Materiałem egzemplifikacyjnym stanie się dla nas w tym przypadku *Ifigenia w kraju Taurów*, którą możemy uznać za modelowe wręcz odwzorowanie tragicomicznej formy dramatu Eurypidesa.

U źródeł zdarzeń przedstawionych w *Ifigenii w kraju Taurów* są wprawdzie prześladowania Orestesa przez Erynie oraz ciążąca nad nim groźba śmierci, lecz nie tworzą one w tej sztuce – jak zauważa Umberto Albini – obsesyjnego i zgubnego klimatu sztuki⁵. Mamy tu bowiem do czynienia z dramatem bogatym w osobliwe przypadki, niespodzianki, nieporozumienia, wątpliwości i napięcia. W ślad za tym nie idą jednak wybory bez wyj-

² J. Czerwińska, *Eurypides i jego twórczość dramatyczna oraz mniejsi tragediopisarze* [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, red. H. Podbielski, t. I: *Epika – Liryka – Dramat*, Lublin 2005, s. 779.

³ Szerzej na temat propozycji zaliczania przez uczonych utworów Eurypidesa do poszczególnych kategorii dramatów piszę w cytowanej powyżej publikacji (zob. *ibidem*, s. 778–780).

⁴ Choć *Alkestis* nie należy do dramatów z późniejszego okresu twórczości tragika, ponieważ pod względem chronologicznym jest pierwszą z zachowanych w całości sztuk Eurypidesa (została wystawiona w roku 438), to jednak posiada wszelkie cechy, pozwalające zaliczyć ją do tragikomedii.

⁵ U. Albini, *Euripide o dell'invenzione*, Milano 2000, s. 94.