

Jadwiga CZERWIŃSKA

Uniwersytet Łódzki

PROBLEM ANTYCZNEJ EKFRAZY TEATRALNEJ CZEŚĆ I: POSTAĆ

THE ISSUE OF ANCIENT THEATRICAL *EKPHRASIS* PART 1: THE CHARACTER

Ekphrasis is one of the forms that the Greek tragic dramatists used in their plays. From a dramaturgical point of view it was a very important element of play strictly connected with the conventions of the ancient theater. The examples taken from the Euripidean tragedy will be used to demonstrate the ways the ancient Greek tragedians applied *ekphrasis* in their works. Their review will start with descriptions, which can be conventionally called the *ekphrasis* of the theatrical “mask”. The term mask is understood here not *sensu stricto* as a part of actor’s costume, but as having a reference to what it hides. This type of *ekphrasis* may be found in visually inaccessible to the public of the Greek theater face of *dramatis personae* that is hidden behind the mask. It concealed facial expressions, so important to understand the action of the drama itself, as well as the role played by the actor. It is impossible to overestimate the importance of this dramaturgical element as a non-verbal means of communication which harmonizes with the text of play and its action and is crucial to perceive the intended meaning of the actors’ words.

Keywords: *ekphrasis*, *dramatis persona*, ancient Greek tragedy, Euripides

Ekfrazja jest jedną z form, którą tragicy greccy wykorzystywali w tworzonych przez siebie dramatach. Stanowiła ona niezwykle istotny z dramaturgicznego punktu widzenia element sztuki ściśle powiązany z konwencją obowiązującą w teatrze antycznym.

Z uwagi na wieloznaczność pojęcia „ekfrazja” należy najpierw doprecyzować jego znaczenie. Jest to termin literaturoznawczy, który przyjmuje dwa zasadnicze znaczenia. W pierwszym z nich ekfrazja rozumiana jest jako „opis”, czyli jedna z form literackich, która szczególnie często występuje w eposie. W drugim oznacza ona samodzielny gatunek literacki, wykształcony z pierwotnego znaczenia ekfrazji jako opisu (Popowski 2004: 32). W sensie gatunkowym ekfrazję datuje się

na początek III w. po Chr.¹, łącząc ją z działalnością retoryczną drugiej sofistyki, a zwłaszcza jej przedstawiciela Filostrata, twórcy *Obrazów*.

Na znaczenie ekfrazy rzuca istotne światło etymologia tego terminu.

Ékphrasis jako forma słowotwórcza pochodzi od słowa *phrázo*, do którego w procesie złożenia dodano *praeverbium ek-* oraz morfem *-sis*. Termin *phrázo* ma w literaturze greckiej rozległą polisemię i może oznaczać: ‘zwracam uwagę na coś, pokazuję, wykazuję, wypowiadam, wyjaśniam, pielęgnuję styl, polecam, poddaję myśl, rozważam, myślę, przypuszczam, spostrzegam, pilnuję, wystrzegam się’. Przedrostek *ek-* desygnuje ruch z wewnątrz na zewnątrz, co w przypadku opisu obrazu może oznaczać ‘wywodzenie czegoś’ z obrazu lub ‘wypowiadanie się’ na jego temat, może też oznaczać ‘doprowadzenie czynności czasownika *phrázo* do pełnej realizacji’. Leksykograficzna definicja złożenia *ékphrázo* zawiera znaczenia ‘wypowiadać, opowiadać, opisywać, upiększać słowami’, a derywatu *ékphrasis* – tylko opis. [...] Ekfrazą polega na czynieniu przedmiotu opisu w pełni jasnym i zrozumiałym (łacińskie *descriptio* nie oddaje w pełni znaczenia greckiego *ékphrasis*) (Popowski 2004: 33).

Definicja terminu ekfrazy pojawia się w podręczniku ćwiczeń retorycznych Teona (*Progom.* 2,118,7), który stwierdza, że „Ekfrazą jest retorycznym opisem, żywo stawiającym przed oczy objaśniany przedmiot” (Popowski 2004: 34). Osiąga to dzięki właściwym jej cechom, które powodują, że przywołany obraz malowany słowem posiada wielką siłę oddziaływania na odbiorcę.

Do pożądanых zalet ekfrazy zalicza się *saphéneia* – ‘jasność, dokładność, wyrazistość’ i *enárgeia* – ‘namacalność, realność, żywość przedstawienia’. Przymioty te oznaczane są również słowami *diatyposis* (‘wyrazistość, żywość przedstawienia’), *hypotyposis* (‘obrazowość przedstawienia’) lub łacińskim terminem *evidentia*, który Kwintylijan (I w. po Chr.; 9,2,40) uważa za figurę retoryczną i dzięki któremu retor unaocznia i uszczegółowia rzeczy, tak że słuchacze nie tyle słyszą, ile raczej widzą to, o czym rozprawia (Popowski 2004: 35).

Za szczególnie ważną własność ekfrazy uznaje R. Popowski *enárgeia*, ponieważ, jak stwierdza, „ożywia namalowaną scenę i czyni słuchacza jej uczestnikiem. Jest czymś dużo bogatszym niż obrazowanie, o którym mówią znawcy nowożytnej poezji. Uzyskuje się ją m.in. przez zwracanie uwagi na szczegóły, przez dbałość o pokazanie wszystkich okoliczności i przez animowanie wyobraźni adresata tekstu” (*ibid.*).

Doskonałym przykładem oddziaływania ekfrazy może być odwołanie do opisu niewidocznego dla słuchacza obrazu. „Dobra ekfrazą czyni z dzieła sztuki wizualnej ożywioną rzeczywistość lub [...] sztukę sceniczną” (Popowski 2004: 34). W jednej z części swoich *Obrazów*, który zatytułował *Kassandra* (II 10), Filostratos, nawiązując do tragedii Ajschylosa *Agamemnon*, należącej do trylogii *Oresteja*, pokazuje, że ekfrazą oddziałuje podobnie jak dramat rozgrywający się

¹ Jak zauważa R. Popowski (2004: 32), „pierwszy zbiór samodzielnych gatunkowo ekfraz, opisujących dzieła sztuki, napisał i wydał w połowie II w. po Chr. sofista Nikostratos z Macedonii. Ta kolekcja nie zachowała się jednak do naszych czasów”.

na scenie. Parafrazuje więc słynną scenę powitania Agamemnona przez Klitajmestrę, zakończoną zabójstwem męża i Kasandry:

Οἱ κείμενοι κατ' ἄλλος ἄλλο τοῦ ἀνδρῶνος καὶ τὸ ἀναμιξ τῷ οἴνω αἶμα καὶ οἱ ἐκπνεόντες ἐπὶ τραπεζῶν κρατῆρ τε οὐτοσί λελακτισμένοις ὑπὸ ἀνδρός, ὃς πρὸς αὐτῷ σπαίρει, κόρη τε χρησιμῶδες τὴν στολὴν εἰς πέλεκυν ἐμπεσοῦμενον ἑαυτῇ βλέπουσα τὸν Ἄγαμέμνονα ἦκοντα ἐκ Τροίας ἢ Κλυταίμνηστρα δέχεται τούτῳ τῷ τρόπῳ οὕτω μεθύοντα, ὥς καὶ τὸν Αἴγισθον θαρσῆσαι τὸ ἔργον. ἢ Κλυταίμνηστρα δὲ πέπλω τέχνη τινὸς ἀπείρου τὸν Ἄγαμέμνονα περισχοῦσα πέλεκυν ἐς αὐτὸν ἦκεν ἀμφήκη τοῦτον, ὃς καὶ τὰ δένδρα αἰρεῖ τὰ μεγάλα, τὴν τε τοῦ Πριάμου κόρην καλλίστην νομισθεῖσαν τῷ Ἄγαμέμνονι χρησιμῶδες τε ἀπιστουμένους ἄδουσαν ἀποκτείνει θερμῷ τῷ πελέκει (Philostrati maioris 1893: II 10,1).

Oto leżą pomordowani, każdy w innej części sali: tu krew z winem zmieszana, tu ludzie rżęzą na stołach w ostatnich konwulsjach, tu krater strącony kopnięciem tego, który obok dogorywa w drgawkach, tu dziewczyna w stroju wieszczki patrzy na topór, co wnet na nią spadnie. W ten sposób Klitajmestra wita Agamemnona po powrocie spod Troi. Jest tak pijany, że Ajgistowi starczyłoby odwagi do dokonania zbrodniczego czynu. Klitajmestra omotała Agamemnona jakimś peplosem, z którego nie można się wywikłać, i na niego skierowała topór obosieczny, powalający nawet potężne drzewa. Teraz jeszcze ciepłym toporem zabija córkę Priama, tę, która Agamemnonowi wydała się najpiękniejszą, a głosiła wyrocznie nieznajdujące wiary (Filostrat Starszy 2004: II 10, 1).

Konkludując zamieszczony przez siebie opis, który jest przykładem ekfrazy i siły jej oddziaływania na słuchacza, Filostratos zwraca równocześnie uwagę, że opis tej sceny może być bogatszy niż jej oglądanie w teatrze. Ekfaza może zatem dostarczyć dużo więcej szczegółów, które podczas spektaklu mogą umknąć percepcji widza.

καὶ εἰ μὲν ὡς δρῶμα ἐξετάζομεν, ὦ παῖ, ταῦτα, τετραγώδηται μεγάλα ἐν σμικρῷ, εἰ δ' ὡς γραφήν, πλείω ἐν αὐτοῖς ὄψει (Philostrati maioris 1893: II 10,1).

Jeżeli, chłopcze, wszystko to oglądać będziemy jak sztukę sceniczną, mamy tu do czynienia z wielką tragedią opowiedzianą w skrócie, a jeśli – jak malowanie, to dostrzeżesz w nim dużo więcej (Filostrat Starszy 2004: II 10, 1).

Filostratos potrafił tak znakomicie malować słowami swoje obrazy, że odbiorca mógł przeniknąć w ich głąb, partycypować w tworzonej przez artystę rzeczywistości, odczuwając całe bogactwo kolorów, zapachów, gry światła i cienia, realnie uczestnicząc w sytuacji i emocjach opisywanych postaci. To jednak nie wyczerpywało jego kunsztu. Dla niego „dużo cenniejszy jest wymiar duchowy, psychiczny, myślowy, anagogiczny w sensie platońskim. Nie dokładne pokazanie zewnętrznego wyglądu człowieka świadczy o talencie malarza, lecz umiejętność przedstawienia jego charakteru, stanu uczuć, zamiarów, tego, co mówi ustami” (Popowski 2004: 53–54). Dlatego Filostratos uważał, że najważniejsze jest to, by dzięki ekfrazie możliwe się stało odkrycie myśli, która kierowała artystą tworzą-

cym obraz. „Malarstwo jest dla niego sztuką noetyczną: dąży do pokazania sensu i celu ludzkich działań, praw natury, istotnych cech charakteru człowieka, jego myśli, tajemnic duszy i tajemnic świata bogów” (Popowski 2004: 55).

Do sztuki malowania słowem nawiązał Horacy w *De arte poetica*². Porównując poezję z malarstwem, stwierdził: *ut pictura poesis* (w. 361), co należy rozumieć „poemat – niczym obraz”³. Myśl Horacego można uznać za nawiązanie do podobnej koncepcji, która „zwerbalizowana została dużo wcześniej przez Simonidesa (VI w. przed Chr.), być może w formie zbliżonej do tej, jaką przekazuje Plutarch (*Moralia. Aud. poet.* 17f.): «poezja jest malarstwem, które mówi, a malarstwo poezją, która milczy»” Popowski 2004: 36).

Zanim ekfraz stała się samodzielnym gatunkiem literackim, zapoczątkowanym przez Nikostratosa⁴, a kontynuowanym przez mistrza tej formy, Filostratosa⁵, już wcześniej była stosowana przez poetów greckich. Posługiwano się nią od czasów Homera, w którego utworach epickich znalazły się znakomite przykłady malowania słowem. Należał do nich opis pucharu Nestora⁶, tarczy i pancerza Achilleasa przygotowywanych przez Hefajstosa⁷ czy też obszerna deskryp-

² Utwór ten, jak wyjaśnia O. Jurewicz ([w:] Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, przeł. J. Sękowski, oprac. O. Jurewicz, t. II: *Gawędy. Listy. Sztuka poetycka*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 420) „Kwintilian (ok. 35 – ok. 96 r. n.e.) nazywa *Sztuką poetycką, Ars poetica* (*Inst. Orat., Praef.* 2) lub *Księgą o sztuce poetyckiej, De arte poetica liber* (*ibid.* VIII 3, 60). Ten ostatni tytuł przyjął się od dawna we współczesnej literaturze naukowej, chociaż dzieło można by raczej nazwać *Księgą o poetyce* czy jeszcze krócej *Poetyką*, gdyż tyle właśnie znaczą – grecka *téchne poietiké* i jej łaciński odpowiednik *ars poetica*”.

³ Przekład J. Sękowski [w:] Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. II, wyd. cyt.

⁴ Jak zauważa R. Popowski (*op. cit.* s. 32), „pierwszy zbiór samodzielnych gatunkowo ekfraz, opisujących dzieła sztuki, napisał i wydał w połowie II w. po Chr. sofista Nikostratos z Macedonii. Ta kolekcja nie zachowała się jednak do naszych czasów”. Z twórczości Filostratosa zachowały się natomiast jego słynne *Obrazy*, które stanowią doskonały przykład ekfraz, będących retorycznymi opisami obrazów.

⁵ W sensie gatunkowym ekfrazę datuje się na początek III w. po Chr., łącząc ją z działalnością retoryczną drugiej sofistyki, a zwłaszcza jej przedstawiciela Filostrata, twórcy *Obrazów*.

⁶ Homeri (1931: w. 632–635):

πᾶρ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἴκοθεν ἦγ' ὁ γεραῖός,
χρυσείοις ἤλοισι πεπαρμένον· οὔατα δ' αὐτοῦ
τέσσαρ' ἔσαν, δοιαὶ δὲ πελειάδες ἀμφὶς ἕκαστον
χρῦσειαι νεμέθοντο, δύο δ' ὑπὸ πυθμένεσσι ἦσαν.

Homer (1999: w. 632–635):

...puchar przepiękny. Ten starzec z domostwa przywiózł swojego.
W złote były guzy okuty dokoła, a uszek u niego
było aż cztery, zaś wkoło przy każdym po dwa gołębice
pasły się złote, dwa jeszcze były w pucharu podstawie.

Dalsze przekłady polskie *Iliady* podają w tym tłumaczeniu.

⁷ Niezwykle malowniczy i uczyniony z epickim rozmachem był obszerny, bo liczący 135 wierszy (*Il.* 18, 478–613), opis przygotowywanej przez Hefajstosa tarczy Achilleasa wraz z pancerzem, hełmem i nagolenicami.

cja domu oraz sadu feackiego króla Alkinoosa⁸. Utworem, który można uznać za szczególny przykład ekfrazy epickiej, jest *Tarcza Pseudo-Hezjoda* (w. 139–320) (Hesiodi 1970). Ze względu na swe walory ekfrazy stała się z czasem *locus communis* i na stałe zagościła w różnych gatunkach literackich: w dramacie, sielance, epigramacie oraz w mowach i listach.

Również sztuka dramaturgiczna znalazła zastosowanie dla ekfrazy. Posługiwali się nią tragicy greccy, przekazując za pośrednictwem opisu informacje czy wskazówki sceniczne bardzo istotne z punktu widzenia dramaturgii sztuki. Na określenie tego rodzaju opisów R.R. Chodkowski posługuje się terminem „audiodeskrypcji, zapożyczonym ze sztuki filmowej” (Chodkowski 2007: 113). Nazywa ją „supletywną” z uwagi na jej charakter dopełniający obraz sceniczny (*ibid.*). Stwierdza bowiem: „Posługując się tym terminem w odniesieniu do tragedii greckiej, chcę zwrócić uwagę, że tragicy czasami stawiali swoich widzów jakby w sytuacji ludzi niewidomych, ponieważ w dużej mierze słowem sugerowali im to, co było ważne w wizji teatralnej sztuki, lecz nie mogło być ukazane w pełni *ad oculos* ze względu na przeszkody obiektywne” (*ibid.*). Zdaniem uczonego ważne jest to, że audiodeskrypcja wiąże się „z rzeczywistością przedstawianą *hic et nunc*, gdyż ma częściowe oparcie w konkretnych oglądach: postaci, elementach scenografii, rekwizytach, miejscach” (*ibid.*). Zaznacza przy tym, że „nie kreuje słowem całości obrazu (choćby tylko w zarysach), lecz w większości wypadków uzupełnia go w jakimś aspekcie: wzbogaca go o dodatkowe szczegóły bądź nadaje mu takich cech, jakie dramaturg pragnie zasugerować odbiorcom swojej sztuki” (*ibid.*).

Z rozważań tych wynika, że w tekstach dramaturgów greckich omawiane wskazówki sceniczne dotyczyć mogą trzech podstawowych kategorii: (1) tego, co widziane dla publiczności, na przykład elementy scenograficzne bądź rekwizyty, które odgrywały tak istotną w spektaklu rolę, że należało je z całą mocą uświadomić widzom; (2) tego, co widziane częściowo, ale wymagało wyrazistszego dookreślenia; (3) oraz w niektórych przypadkach tego, czego publiczność w ogóle nie widziała i dlatego należało jej to przedstawić poprzez obrazowy opis. Przedmiotem ekfrazy dramaturgicznej mogły być zatem zarówno te elementy, które były uobecnione na scenie całkowicie bądź częściowo, jak i te, których zgodnie z konwencją teatru antycznego nie można było pokazać. Tym różni się ona od ekfrazy retorycznej, że w retoryce jej przedmiotem jest zawsze to, czego nie można mieć przed oczyma podczas dokonywanego opisu. Celem tego rodzaju ekfraz jest przybliżanie jakichś rzeczy odległych bądź niewidocznych za pośrednictwem sztuki malowania słowami.

Materiałem egzemplifikacyjnym, który pozwoli na ukazanie sposobu, w jaki dramaturdzy wykorzystywali ekfrazy, staną się przykłady zaczerpnięte z tragedii Eurypidesa. Ich przegląd otworzą te opisy, które umownie można nazwać ekfrazą „maski” teatralnej. Umowność tego określenia sprowadza się do tego, że nie od-

⁸ Ekfrazy pałacu i sadu Alkinoosa została zamieszczona w *Odysei* 7, 81–129 (Homeri 1962).

nosi się ono do maski *sensu stricto* jako części kostiumu aktora, ale do tego, co ona ukrywa. Przedmiotem tego rodzaju ekfrazy stanie się wizualnie niedostępna dla publiczności teatru greckiego twarz *dramatis personae* przysłonięta maską. Nie pozwalała ona na ekspresywne wyrażenie mimiki, tak przecież istotnej dla wymowy samej akcji dramatu, jak i kreowanej przez aktora roli. Nie sposób przecenić wagi tego elementu dramaturgicznego jako pozawerbalnego środka wyrazu, który współgra z tekstem sztuki i jej akcją, pozwalając na wydobycie sensu wypowiedzianych kwestii. Jak stwierdza Patrice Pavis, mimika „może być wyrazem reakcji na bodziec zewnętrzny, komunikatorem stowarzyszonym z wymową spojrzenia czy grymasem uzyskiwanym przez ściągnięcie lub rozluźnienie mięśni twarzy” (Pavis 2002: s. v. *Mimika*). Jest ona zatem jedną z form ekspresji dramatycznej i teatralnej, która, „jak każda ekspresja artystyczna, jest pojmowana (w podstawowym sensie) jako uzewnętrznienie, ujawnienie czegoś wewnętrznego lub ukrytego, a więc jako przejście od rzeczywistości wewnętrznej do zewnętrznej” (Pavis 2002: s. v. *Ekspresja*).

Tragiczy greccy, nie chcąc rezygnować z tego elementu dramaturgii, dokonali opisu ukrytej pod maską mimiki, a więc wyrazu twarzy i malujących się na niej emocji bohaterów dramatu. By tego dokonać, włączali do tekstów swoich utworów opisy, które w sposób niezwykle plastyczny oddawały malujące się na twarzach *dramatis personae* ich stany emocjonalne. Dzięki temu, jak stwierdza R.R. Chodkowski w odniesieniu do Ismeny, jednej z postaci tragedii Sofoklesa *Antygona*, tragic „jakby na moment uchyla maskę swej bohaterki i ukazuje publiczności jej żywe oblicze, oblicze nie aktora, lecz postaci kreowanej, wyrażające postawę dziewczyny wobec tego, co się stało” (Chodkowski 2007: 114). Tego rodzaju opisy mogły być dokonywane, jak było w przypadku omawianej tragedii, przez inne postaci dramatu (tu Chór tragedii) bądź też przez bohatera, który opisuje własną twarz.

Jedną z ekfraz „maski” teatralnej jest zamieszczony w *Medei* Eurypidesa opis twarzy protagonistki tej sztuki. Poeta dokonuje go w scenie spotkania Medei z Jazonem w czwartym *epeisodion* (w. 866–975), a więc już po burzliwym agonie między małżonkami, w którym zostały ujawnione ich wzajemne oskarżenia i wyrzuty. Obecna rozmowa, na którą protagonistka wezwała swego męża, ma na celu uspienie jego podejrzeń co do jej dalszych zamiarów. Ukrywa swoje prawdziwe intencje, chcąc zrealizować plan zemsty na Jazonie i jego nowej wybrance, królownie korynckiej. Przekonuje męża, że akceptuje jego decyzję ślubu z Kreuzą, a na dowód tego deklaruje przesłanie jej przez dzieci daru ślubnego. Medea wie jednak, że konsekwencją jej podstępu stanie się śmierć dzieci, które zamierza zabić w akcie zemsty na mężu. Zwracając się wówczas do nich, stwierdza (w. 904–905):

χρόνοι δὲ νεῖκος πατρὸς ἐξαιρουμένη
ὄψιν τέρειναν τήνδ' ἔπλησα δακρῶν.

Skończywszy wreszcie spory z waszym ojcem
Wzruszona łzami zalewam oblicze.

Pozornie mówi więc o łzach wzruszenia z powodu pogodzenia się z Jazonem, naprawdę zaś płacze dlatego, że podjęła już decyzję o zabójstwie własnych dzieci, na które właśnie spogląda. W odruchu *sympatheia*, współodczuwania, Przodownica Chóru kobiet korynckich, wyrażając wzruszenie zaistniałą sytuacją, mówi (w. 906–907):

κάμοι κατ' ὄσσων χλωρὸν ὀρμήθη δάκρυ·
καὶ μὴ προβαίη μεῖζον ἢ τὸ νῦν κακόν.

I z moich oczu płyną zły rzęsiste.
Niech to obecne nieszczęście nie rośnie!

Poprzez ekfrazy ukazał więc poeta emocje malujące się na twarzy Medei i Przodownicy Chóru. Kontekstem tragedii uświadamia jednak publiczności właściwe odczytanie opisywanych wzruszeń *dramatis personae*.

Do ekfrazy Eurypides odwołał się w tej scenie raz jeszcze, tym razem wkładając ją w usta Jazona. Bohater, widząc niezrozumiałe dla niego zachowanie Medei, która pomimo pogodzenia się z nim wciąż roni łzy, kieruje do niej słowa (w. 922–924):

αὕτη, τί χλωροῖς δακρύοις τέγγεις κόρας,
στρέψασα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα,
κοῦκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἑμοῦ δέχμη λόγον;

Ty, czemu rosisz rzęsistymi łzami
Żrenice, czemu twarz białą odwracasz
Znów, czemu słuchasz moich słów niechętnie?

Dokonanym przez Jazona opisem twarzy Medei dramaturg zwraca tym samym uwagę, że scena ta, a zwłaszcza ukazane w niej emocje Medei posiadają podwójną konotację: tę nadawaną przez postać Jazona i Chór oraz tę, która wypływa ze skrywanych⁹ przez protagonistkę intencji i zamiarów.

Interesującą informację na temat opisywanej sceny zamieścił scholiasta w swoim komentarzu do 922 wiersza *Medei*.

πάλιν εἰς τὴν αὐτὴν ἔννοιαν ταῦτα. ἔδει δὲ αὐτὴν μηδὲ κλαίουσαν εἰσάγεσθαι: οὐ γὰρ οἰκείον τῷ προσώπῳ[τοῦτο]: ὡμὸν γὰρ εἰσῆκται τοῦτο. ἀλλ' ἐκφέρεται τῇ ὀχλικῇ φαντασίᾳ ποιήσας κλαίουσαν καὶ συμπάσχουσαν. ἀπιθάνως γὰρ τὴν τοιαύτην διαχειριζομένην τὰ τέκνα εἰσάγει. ἄμεινον δὲ Ὅμηρος [τ' 211]: 'ὄφθαλμοὶ δ' ὡσεὶ κέρα ἔστασαν' (Sch. vet. E. *Med.* 922).

⁹ Analizując postać protagonistki, uczeni często podkreślają konflikt, jaki rozgrywa się w jej duszy. Zwracają na to uwagę J. Moline (Moline 1973: 45–67), T.H. Irwin (Irwin 1983: 183–197), H. Diller (Diller 1966: 267–275), E. Schlesinger (Schlesinger 1966: 26–53), D. Kovacs (Kovacs 1986: 343–352), H.D. Voigtländer (Voigtländer 1957: 217–237), A. Lesky (Lesky 1958: 125–180), G. Müller (Müller 1951: 65–82), M.D. Reeve (Reeve 1972: 51–61), J. Czerwińska (1999: 104–182).

Znowu te słowa dotyczą tej myśli. Trzeba było, żeby ona nie wchodziła [na scenę] płacząc; nie jest to bowiem właściwe dla tej postaci; bowiem [Eurypides] stworzył tę [postać] [jako] dziką. Lecz ulegał powszechnemu wyobrażeniu [zachowania porzuconej kobiety] i [dlatego] uczynił [ją – Medecę] lamentującą i wrażliwą. Wprowadza ją [później] w sposób niewiarygodny, zabijającą dzieci. Lepiej [przedstawił tę reakcję] Homer [τ 211, *Odyseja*]: „oczy tak jakby utkwily i zeszywniały”¹⁰.

Po lekturze komentarza scholiasty nasuwa się kilka refleksji. Pierwsza z nich to ta, że jego uwadze nie umknęła zawarta w tekście tragika ekfrazy twarzy Medei, którą notabene zestawia z opisem twarzy tej samej bohaterki dokonany przez Homera. Dyskusyjny jednak wydaje się sposób odczytania przez scholiastę sensu, jaki nadał Eurypides tej ekfrazie w kontekście całej tragedii. Zgodnie z interpretacją komentatora, przedstawienie w omawianej scenie płaczącej Medei było rodzajem niekonsekwencji poety, skoro w sztuce konstruuje jej wizerunek jako kobiety dzikiej. Zauważa wprawdzie, że Eurypidesowa ekfaza odzwierciedla jej myśli, ale nie łączy ich ze sposobem reagowania bohaterki (łzy) i jej ukrytymi zamiarami, które ukazał tragicznik. Oznacza to, że idąc za konwencjonalnym sposobem ukazywania płaczu, tak właściwego dla zdradzonej kobiety, nie dostrzegł świadomego zabiegu, jakiego w tej scenie dokonał dramaturg. Literalny odbiór opisywanej sytuacji spowodował to, że scholiasta zarzuca Eurypidesowi niekonsekwencję z powodu niewiarygodnego sposobu wprowadzenia protagonistki sztuki, która najpierw roni łzy, a następnie zabija swoje dzieci. Taki sposób poprowadzenia tej postaci wpisywał się jednak całkowicie w założenia dramaturgiczne tej tragedii.

Inny przykład zastosowanej przez Eurypidesa ekfrazy znajduje się w pierwszym *epeisodion* tragedii *Hippolytos uwięziony*¹¹. Wraz z Piastunką pojawia się wówczas na scenie Fedra, a jej wygląd komentuje Przodownica Chóru (w. 170–175)¹²:

¹⁰ Przekład własny.

¹¹ Interpretując tragedię *Hippolytos uwięziony* (*Hippolytos Stephanephoros* lub *Stephanias*), uczeni zwykle odwołują się do wcześniejszej wersji historii miłości Fedry do Hippolyta, którą zawierała sztuka Eurypidesa *Hippolytos zakrywający oblicze* (*Hippolytos Kalypomenos*), wystawiona 10 lat wcześniej (428 r. p.n.e.), cf.: Lesky 2006: 359–360; Craik 1987: 137–139; Łanowski 1967: 201; Hammer: 1921. A. Lesky podkreśla różnice, jakie w sposobie prezentowania Fedry pojawiają się w obydwu wersjach sztuki. W pierwszej z nich (*Hippolytos Kalypomenos*) „Fedra sama ofiarowuje się pasierbowi, który zakrywa twarz ze wstydu. To było dla Ateńczyków więcej, niż mogli wytrzymać. W *Stephanephoros* Fedra, walcząc ze swoją namiętnością aż do samozagłady, jest kimś zupełnie innym. To właśnie temu dramatowi sędziowie przyznali pierwszą, tak rzadko przez Eurypidesa zdobywaną nagrodę” (Lesky 2006: 360).

¹² A. Lesky analizuje tę scenę pod względem metrycznym, czyniąc zarazem uwagi do ruchu scenicznego oraz wymowy dramaturgicznej proponowanego przez poetę obrazu. Zauważa, że „Chór anapestami otwiera pierwszy, obszerny epeisodion (170–524); zapowiada nadejście niani i ustawia się w taki sposób, aby duża brama pośrodku sceny była widoczna. Anapesty są kontynuowane w następnej partii (176–266). Zaczyna się ona wniesieniem na scenę leżącej na łóżku Fedry; towarzyszy jej niania. Fragment ten obrazuje położenie Fedry z niemal kliniczną dokładnością (Lesky 2006: 361–362).

ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν
 τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων.
 στυγνὸν δ' ὄφρ' ὄν νεφὸς αὐξάνεται
 τί ποτ' ἐστὶ μαθεῖν ἔραται ψυχῆ,
 τί δεδήληται
 δέμας ἀλλόχροον βασιλείας.

Lecz oto stara niańka przed drzwiami
 A z nią wychodzi z pałacu królowa.
 Nad brwiami rośnie złowróżbna chmura.
 Co tu się dzieje – pragnie wiedzieć serce.
 Cóż tak zniszczyło
 Ciało i cerę królowej?

W poprzedzającym tę scenę parodosie Chór opisywał niepokojące zachowanie królowej, która od trzech dni pogrążona w rozpacz nie opuszczała swojego „łoża boleści” (w. 131), pragnąc śmierci. Pieśń parodosu stanowiła zatem zapowiedź obecnego stanu Fedry, lecz nie wyjaśniała jego przyczyn. To nastąpi dopiero w dalszej części sztuki¹³, gdy wyjdzie na jaw, że Fedra jest trawiona zakazaną miłością do swojego pasierba Hippolytosa, którą wzbudziła w niej Afrodyta.

Analizowana ekfaza dotyczy twarzy ukrytej pod maską, lecz nie ogranicza się tylko do niej. Opisuje również zmiany, jakie zaszły na ciele bohaterki dotkniętym cierpieniem. Widzowie mają wprawdzie przed oczyma postać Fedry, ale Eurypides uznaje za ważne, by równocześnie dostrzegli to, czego *ad oculos* w teatrze oddać się nie da. Może być to tylko zasugerowane w ekfrazie dopełniającej obraz sceniczny. Poeta komunikuje zatem widzom to, czego nie mógł pokazać za pośrednictwem obrazu bezpośredniego.

W tragediach stosunkowo często spotyka się ekfrazy opisujące łzy pojawiające się na twarzy bohatera jako wyraz jego emocji. Taka sytuacja ma miejsce w drugim *epeisodion* *Hekabe* Eurypidesa i dotyczy Taltybiossa, herolda greckiego. Przybywa on do obozu branek trojańskich, aby zdać relację protagonistce sztuki z ofiarowania przez Greków jej córki, Polykseny, dla uczczenia grobu poległego pod Troją Achillesa. Poruszony losem i odwagą dziewczyny, jaką okazała w obliczu śmierci, ze łzami w oczach wyraża wobec Hekabe swoje wzruszenie i współczucie (w. 518–520):

διπλᾶ με χρήζεις δάκρυα κερδᾶναι, γύναι,
 σῆς παιδὸς οἴκτωι· νῦν τε γὰρ λέγων κακὰ
 τέγξω τόδ' ὄμμα πρὸς τάφωι θ' ὅτ' ὄλλυτο.

¹³ Przyczyny stanu Fedry zostaną ujawnione w dalszej części pierwszego *epeisodion*, gdy z ust bohaterki padną słynne słowa: „Co dobre, wiemy i rozpoznajemy, lecz nie czynimy” (w. 380–381: τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, οὐκ ἐκπονοῦμεν δ'). Stanowią one nawiązanie do polemiki, jaką Eurypides podejmuje z naukami Sokratesa, cf. Claus 1972: 223–238.

Dwa razy płakać zmuszasz mnie, kobieto,
 Z żalu na twą córką, bo i teraz
 Z oka łza płynie, i kiedy ginęła.

Opisywana sytuacja jest o tyle nietypowa, że postać Taltybiosa wyraźnie odbiega od konwencjonalnych wizerunków heroldów w tragedii greckiej, którzy z reguły są przedstawiani jako osoby aroganckie i bezduszne¹⁴. Tymczasem Eurypides, pragnąc podkreślić szacunek, jaki Taltybios odczuwa wobec postaci Polykseny podczas składania jej w ofierze oraz rozmiarów nieszczęścia jej matki, Hekabe, pokazuje za pośrednictwem ekfrazy jego wzruszenie i współczucie¹⁵ w obliczu tragedii, jaka spotkała obydwie kobiety. Ekfaza, ukazująca łzy herolda, pozwala pocie podkreślić wymowę jego dalszej wypowiedzi pełnej empatii wobec ofiar wojny, na co tragik zwraca w ten sposób uwagę swoim widzom.

Ekfaza występująca w dramacie Eurypidesa *Andromacha* została wpleciona w scenę hikejzi, rytuału błagalnego. To połączenie sprawia, że mamy w tym przypadku do czynienia z sytuacją sceniczną, która staje się tym bardziej poruszająca dla obecnych w teatrze widzów. Tragedia grecka, zakorzeniona w rytuale religijnym, odzwierciedlała na scenie wiele aspektów życia religijnego, zapożyczając z niego strukturalne formy obrzędów wraz ich terminologią. Należała do nich również *hiketeia*, akt błagalny, po który, ze względu na szczególny ładunek emocjonalny i dramaturgiczny, chętnie sięgali tragicy greccy¹⁶. Eurypides odwołuje

¹⁴ Typową postać herolda przedstawia Ajschylos w *Blagalnicach*. Przybycie Herolda i Ajgiptiadów oraz ich zachowanie interpretuje R.R. Chodkowski, zwracając równocześnie uwagę na możliwy sposób scenicznego poprowadzenia akcji we wspomnianym miejscu tragedii. „Zawarte w tekście informacje o gwałtownych atakach Egipcjan na Danaidy, o ciągnięciu ich za włosy, rwanii szat wskazują, że pocie chodziło o stworzenie wrażenia, iż lęk i obawy dziewcząt przed ich prześladowcami, powtarzające się w sztuce wielokrotnie od samego jej początku, nie były urojone. Brutalność napastników w tej scenie jest silnie przez Ajschyłosa eksponowana, bez względu na fakt, czy zawarte w tekście informacje uznamy za opis rzeczywistych działań, czy też jedynie za słowną sugestię takich akcji. Najprawdopodobniej tuż przed przybyciem Pelasgosa herold faktycznie zamierzał użyć siły, by powlec dziewczęta w kierunku okrętów, lecz było już za późno. Przybycie Pelasgosa wraz z oddziałem zbrojnych zmienia bieg akcji” (Chodkowski 1994: 76). Wizerunki aroganckich i brutalnych heroldów kreśli również Eurypides w swoich *Dzieciach Heraklesa* (w. 48–287) oraz w *Blagalnicach* (w. 381–584).

¹⁵ Podobną rolę odgrywa Taltybios w ostatniej części trylogii trojańskiej, *Trojanki*. Przybywając do obozu brank trojańskich z coraz nowymi postanowieniami Greków dotyczącymi losów poszczególnych kobiet, z nieukrywanym współczuciem odnosi się zarówno do nich, jak i do dawnej królowej Troi. Ponieważ jednak wszystkie nieszczęścia uderzają bezpośrednio w Hekabe, swoje słowa kieruje przede wszystkim do niej.

¹⁶ Akt hiketei przedstawił Ajschylos w *Blagalnicach*. Omawiając tę tragedię, R.R. Chodkowski wyraźnie eksponuje akt błagalny, stwierdzając, że stanowi on „główny temat sztuki” (Chodkowski 1994: 115). Zaznacza równocześnie kwestię przemocy omawianej sceny hiketei w zestawieniu z zagadnieniem wolności wyboru Pelasgosa, stwierdzając „Danaidy uciekają się do szantażu. Ta groźba zmusza króla do działania, lecz nie pozbawia go wolności wyboru. Gdyby bo-

się do niego między innymi w *Andromasze*, w której jest on tym bardziej poruszający, że w roli błagalnika występuje dziecko. Scena hikezji ma miejsce w chwili, gdy Menelaos zamierza zabić oszukaną przez siebie protagonistkę sztuki wraz z jej dzieckiem. Andromacha, chcąc uratować przynajmniej syna, skłania go, by rzucił się do kolan swojego oprawcy i błagał o darowanie mu życia. Patrząc na klęczące u stóp Menelaosa dziecko, które daremnie szuka u niego pomocy, z ust Andromachy padają słowa (w. 532–534):

λείβομαι δάκρυσιν κόρας,
στάζω λισσάδος ὡς πέτρας
λιβᾶς ἀνάλλιος, ἅ τάλαινα.

Z oczu tryskają mi łzy,
Płyną, niby ze skały
Źródło, ukryte przed słońcem.

Eurypides podkreśla zatem ekfrazą ukrytej pod maską twarzy kobiety to, co powinna „zobaczyć” publiczność zgromadzona w teatrze: jej ból i rozpacz w obliczu zagrożenia życia syna. Dzięki temu opisowi poeta wzmacnia emocjonalną wymowę tej sceny, kumulując w niej niezwykle silne napięcie dramaturgiczne.

W *Bachantkach* Eurypides posłużył się ekfrazą do opisu manicznego wyrazu oczu Agaue¹⁷. Jej stan obrazują słowa Chóru (w. 1165–1167):

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην
Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐν διαστρόφοις
ᾧσσοις, δέχεσθ' ἐς κῶμον εὐίου θεοῦ.

Ale już widzę, jak spieszy do domu
Matka Penteusa, Agaue, z błędnymi
Oczyrna. Orszak bachiczny witajcie!

wiem dziewczęta nie zagroziły powieszeniem się i jako błagalnice nie uzyskały azylu, wówczas na miasto także spadłaby zmaza (por. w. 366). Ich szantaż zatem nie wnosi nic nowego w zakresie motywacji decyzji króla, lecz jedynie uświadamia mu, w jak krytycznej sytuacji się znajdują i do jakiego stopnia są zdeterminowane. Groźba dziewcząt nie zmienia charakteru alternatywy, jaka stoi przed Pelasgosem od początku: narażić się bogom, a więc przede wszystkim Zeusowi, co oznacza zmazę, czy też ludziom, to jest Ajgiptiadom, co oznacza wojnę. Gdy naciskany przez Danaidy musi dokonać wyboru, uznaje, że lepiej nie narażać się na gniew Zeusa. Zatem o jego wyborze nie decyduje przymus zewnętrzny, lecz on sam zgodnie z wyznaczoną przez siebie hierarchią wartości” (Chodkowski 1994: 123). Problem aktu błagalnego wielokrotnie podejmował również w swoich dramatach Eurypides. W wielu jego tragediach znajdują się odwołania do hikezji, które, jako jeden z elementów dramaturgicznych, stanowią jedynie motyw poboczny. W dwóch jego dramatach akty błagalne mają jednak kluczowe znaczenia dla kierunku rozwoju dalszej akcji. Są to *Błagalnice* i *Dzieci Heraklesa*. Na temat aktu hiketei w *Błagalnicach* Eurypidesa pisze J. Czerwińska (Czerwińska 2005: 113–123).

¹⁷ Cf. Czerwińska 1999: 245–246.

Uchylając maskę swej bohaterki, poeta opisuje bachiczną *mania*¹⁸, która nią owładnęła za sprawą boga. Pod jej wpływem wraz z innymi kobietami dokonała aktu *sparagmos*, rozszarpując w dionizyjskim szale ciało swego syna, Pentusa. W scenie, w której Chór komentuje wyraz jej oczu, Agaue powraca ze stoków Kitajronu, niosąc swoje przerażające trofeum: głowę syna nadzianą na tyrs. Szczyci się swoim czynem, nie mając świadomości zbrodni, jaką popełniła (w. 1173–1175):

ἔμαρψα τόνδ' ἄνευ βρόχων
νέον ἴνιν,
ὡς ὀράν πάρα.

Chwyliłam bez sieci
To małe lwie szczenię,
Same możecie zobaczyć...

Za pośrednictwem ekfrazy poeta ukazuje zatem stan maniczny, który starożytni rozpoznawali po wyrazie zmaconych szaleńców. Podobnego zabiegu dokonał Eurypides przy opisie napadu szaleństwa Heraklesa w *Oszalałym Heraklesie*. Odwołanie do ekfrazy, ukazującej twarz *dramatis personae*, miało zatem w tym przypadku szczególnie istotne znaczenie. Komunikowało bowiem widzom to, na co dramaturg pragnął im zwrócić uwagę, wydobywając równocześnie dramatyczny przebieg przedstawianych na scenie wydarzeń. Tego rodzaju ekfrazy doskonale wpisywały się więc w tragiczny charakter kreowanej sztuki.

Oprócz scen, w których opis twarzy bohatera służył poetom do wydobywania tragicznego położenia *dramatis personae*, spotyka się również takie, w których ekfrazy nacechowane są *vis comica*. Taka sytuacja ma miejsce w *Helenie*, jednej z tragikomedii Eurypidesa.

W sztuce tej Eurypides posłużył się trzykrotnie ekfrazą dla opisu twarzy *dramatis personae*. We wszystkich trzech przypadkach deskrypcja dotyczy zroszonej łzami twarzy protagonistki, przy czym raz dokonuje go sama bohaterka, a pozostałe dwa razy robi to inna postać dramatu, Theoklymenos. Choć zazwyczaj odwołania do łez na twarzach bohaterów tragedii mają niezwykle silną wymowę emocjonalną, współgrając z charakterem akcji sztuki, tu jednak oddziaływanie ekfrazy nie wnosi takiego ładunku do dramaturgii kreowanego obrazu. W przypadku *Heleny*¹⁹ mamy bowiem do czynienia nie z tragedią *sensu stricto*, ale z tragikomedią, w której zakłada się zdystansowanie widza do rozgrywających się na scenie wydarzeń poprzez stosowanie właściwych dla tragikomedii środków dramaturgicznych, przede wszystkim ironii i szczęśliwych zakończeń²⁰. To sprawia,

¹⁸ Na temat szału bachicznego i sposobów jego przejawiania się w *Bachantkach* Eurypidesa cf. R. Winnington-Ingram 1948; E.R. Dodds 1940; E.R. Dodds 1988; G. Devereux 1970.

¹⁹ Kwestię formy tej tragedii podejmuje J. de Romilly, cf. 1988: 129–143.

²⁰ Na temat charakteru tragikomedii oraz jej wyznaczników cf. Czerwińska 2013: 191–334.

że nakłada się cudzysłów ironii zarówno na postacie bohaterów, jak i losy, które ich spotykają. Jest tak i w tym przypadku.

Po raz pierwszy ekfrazy opisująca twarz protagonistki pojawia się w partii kommosu z udziałem Menelaosa i Heleny. Bohaterka zwraca się wówczas do męża ze słowami (w. 673–674):

κατεδάκρυσσά καὶ βλέφαρον ὑγραίνω
δάκρυσιν· ἅ Διός μ' ἄλλοχος ὤλεσεν.

Płaczę, powieki roszę łzami,
Dzeusowa żona mnie zgubiła.

Jest to oczywiście nawiązanie do przyjętej przez Eurypidesa wersji mitu, zgodnie z którym jedynie *eidolon*, zjawia, Heleny została zawieziona przez Parysa do Troi²¹, a ona sama miała w tym czasie przebywać w Egipcie. Świadczą o tym wcześniejsze wersy sztuki, w których bohaterka próbuje wyjaśnić sytuację mężowi zdumionemu tym, że na wybrzeżu egipskim spotkał swoją „drugą” żonę. Widząc ją wykrzyknął:

οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἶς δυοῖν ἔφυν πόσις.
Przecież nie jestem mężem aż dwu kobiet! (w. 571)
[...]
οὐ ποῦ φρονῶ μὲν εἶδ', τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;
Czy zwariowałem? Czy mnie oczy łudzą? (w. 575)

W odpowiedzi Helena stwierdza (w. 582):

οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρωιάδ', ἀλλ' εἶδωλον ἦν.

Nie ja przybyłam do Troi, lecz mara!

Wyjawia równocześnie, że autorką podstępu była Hera pragnąca oszukać Parysa (w. 586).

Cała opisywana sytuacja ma wybitnie komiczne zabarwienie, a spotkanie małżonków przypomina komediową scenę *qui pro quo*. Dlatego też odwołanie do łez bohaterki, które pojawia się ekfrazie, ma raczej wydźwięk melodramatyczny, pozwalając widzom zdystansować się do kreowanego przez poetę obrazu.

²¹ Świadczą o tym wcześniejsze wersy sztuki, w których Helena wyjaśnia Menelaosowi sytuację, w jakiej się znalazła. Na temat zmian, jakie wprowadził Eurypides do mitu Heleny, pisze M.L. Guardini (Guardini 1987: 8). Zauważa ona: “E’ possibile dunque, leggendo le versioni di questo mito, comprendere i mutandi storici, il diversificarsi della funzione dell’intellettuale e della produzione letteraria nei diversi contesti e constatare che il mito, da oggetto di fede, diventa motivo di discussione e desacrazione, di critica o di ironia, spunto puramente estetico per una «poesia bella»”. Cf. także Jesi 1966: 56–69, *idem* 1974.

Jeszcze bardziej naznaczona komediowymi akcentami jest scena z udziałem Heleny i Theoklymenosa. Protagonistka, używając podstępny, żeby bezpiecznie uciec wraz Menelaosem z Egiptu, udaje rozpacz po jego rzekomej śmierci. Pojawia się w szatach żałobnych, zalewając się łzami, a jej zachowanie komentuje Theoklymenos (w. 1189–1190):

χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσιν σὴν παρηίδα
κλαίουσα;

Rzewnymi łzami rosisz swe oblicze
Płacząc...

Podobny wydzźwięk nacechowany *vis comica* ma dalszy przebieg tej sceny, podczas której młody władca Egiptu, nie orientując się, że Helena odgrywa przed nim komedię, po raz kolejny mówi o jej łzach (w. 1419):

μή νυν ἄγαν σὸν δάκρυσιν ἐκτῆξῃς χροά.

Nie lej łez tyłu, nie niszczyć swojej twarzy!

Widz, mając świadomość, że uczestniczy w grze pozorów prowadzonej przez protagonistkę, dystansuje się do udawanych przez nią wybuchów emocji. Oznacza to, że o zabarwieniu ekfrazy i jej odbiorze przez publiczność decyduje kontekst sztuki, dzięki któremu poeta może jej nadać *stricte* tragiczny bądź, jak w tym przypadku, komiczny charakter²².

²² Warto w tym miejscu podjąć kwestię przyczyn, dla których Eurypides sięgnął po mit Heleny, by ukazać tę postać w tragikomedii. Dla Eurypidesa niebagatelne znaczenie ma powiązanie mitu Heleny z wojną trojańską, ponieważ w dramatach poety wojna ta w sposób oczywisty staje się symbolicznym *exemplum* wojny, a sama bohaterka nieomal jej synonimem. Nie ulega wątpliwości, że ulokowanie Heleny w tym kontekście przesądza o sposobie jej przedstawiania w dramatach Eurypidesa. Helena jako *dramatis persona* ma do spełnienia w jego utworach ściśle wyznaczone przez poetę funkcje. Jako postać negatywna służy ukazaniu okrucieństw wojny, zaś Helena jako zjawia – ten motyw wykorzystuje w *Helenie* – staje się wymowną, spektakularną metaforą, w której dramaturg zawarł cały bezsens wiary w celowość wojen – niezależnie od czasów, ludzi i motywów, którymi się kierują. Celem Eurypidesa nie było zatem epatowanie publiczności stworzeniem nowej palinodii, ale uczynienie z Heleny jeszcze bardziej wyrazistego symbolu wojennej zagłady i zniszczenia. Wersja mitu wykorzystana w *Helenie* była dla niego wyśmienitym materiałem dla tragikomedii. Ta nowa, podszyta ironią forma jego dramatów każe widzowi dystansować się do wydarzeń i postaci przedstawianych na scenie i nie pozwala traktować ich z pełną powagą. W cudzysłów kładzie wszelkie deklaracje, również te, które padają z ust Heleny, tym bardziej że nawet Menelaos nie ufa zapewnieniom żony o jej wierności. Dlatego trudno jest bez ironicznego dystansu przyjmować słowa i ubolewania protagonistki sztuki na jej smutny los, a zwłaszcza brać za dobrą monetę nieposzlakowaną opinię tej bohaterki. Można by w nią nie wątpić jedynie wtedy, gdyby widz mógł uwierzyć w osadzoną w nieprawdopodobieństwie historię o zjawie Heleny. U Eurypidesa ma ona jednak zupełnie inny wydzźwięk niż w zaproponowanej przez Stezychora palinodii o prospartańskim, „propagandowym” charakterze. Dramaturg nadał bowiem swojej „palinodii” i jej

Poza opisami niewidocznych pod maską twarzy *dramatis personae* poprzez ekfrazę można przybliżyć także obraz tego, co dla publiczności jest częściowo dostępne, ale z punktu widzenia dramaturgii sztuki wymaga wyrazistszego dookreślenia.

Ten rodzaj opisu wykorzystał Eurypides w *Elektrze*. Wprowadzeniem do niego jest *parodos*. Chór intonuje wówczas pieśń adresowaną do protagonistki (w. 167–168):

Ἄγαμέμνωνος ὦ κόρα, ἤλυθον, Ἡλέκτρα,
ποτὶ σὰν ἀγρότειραν ἀλλάν.

Córko Agamemnona;
Przyszłam, Elektro, do twej wieśniaczej zagrody...

Pieśń Chóru, podobnie jak prolog sztuki wygłoszony przez Rolnika, informują widza o sytuacji, w jakiej obecnie znajduje się Elektra. Jej matka, Klitajmestra, w obawie, że córka może urodzić mściciela przelanej przez królową krwi Agamemnona, usunęła ją z pałacu²³. Oddana za żonę ubogiemu Rolnikowi wie-dzie ona teraz nędzne życie w jego chacie.

Dla zobrazowania sytuacji protagonistki poeta odwołuje się do ekfrazy, którą wygłasza Elektra. Pragnąc podkreślić nędzę obecnego położenia niegodnego córki królewskiej, bohaterka opisuje swój wygląd i szaty, które świadczą o ubóstwie, na które została skazana (w. 181–190):

δάκρυσι νυχεύω, δακρῶν δέ μοι μέλει
δειλαίαι τὸ κατ' ἡμᾶρ.
σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν
καὶ τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων,
εἰ πρέποντ' Ἄγαμέμνωνος
κούραι τᾶι βασιλείαι
τᾶι Τροίαι θ', ἃ 'μοῦ πατέρος
μέμναται ποθ' ἄλοῦσα.

We łzach spędzam nocę i dzień
We łzach mi mija, nieszczęsnej.
Spójrz na mój brudny włos
I na łachmany szat moich,

bohaterce wymiar tragikomiczny, bo tyle tylko miał do zaproponowania Spartance-Helenie, której z premedytacją nie uczynił bohaterką tragedii, ponieważ wtedy musiałyby pochylić się nad jej racjami i z powagą potraktować jej argumenty. W tragikomedii zaś mógł programowo wręcz posłużyć się w stosunku do niej ironią. Cf. Czerwińska 2015: 43–56.

²³ A. Lesky (2006: 453), interpretując tę tragedię, zaznacza, że po zamordowaniu Agamemnona, plan Ajgistosa przewidywał również zabicie jego dzieci, Orestesa i Elektry. Klitajmestra obawiała się, że dopuszczenie do kolejnej zbrodni, tym razem na dzieciach, okryje ją jeszcze większym *odium* niż zabicie męża. Dlatego ochroniła córkę, wydając ją za mąż za uboższego rolnika.

Czy godne Agamemnona
 Córkę królewskiej,
 Czy godne Troi, która
 Pamięta, że wziął ją mój ojciec?

Jej słowa są odpowiedzią na zaproszenie, z którym przybyły młode wieśniaczki argejskie, stanowiące Chór tej tragedii. Chcą, by wzięła wraz nimi wzięła udział w świącie, „które ma być celebrowane w przybytku Hery; Elektra odmawia przybycia wśród skarg na swój los niewolnicy (w. 207, por. w. 1004). Co charakterystyczne, mimo iż Elektra mogłaby dostać od kobiet świąteczne ubranie i biżuterię, to jednak głęboko rozgoryczona odrzuca tę propozycję” (Lesky 2006: 454). Postawę bohaterki mogą wyjaśniać słowa, które wypowiedziała w strofie prologu: „Ten sam jeszcze podnieś jęk, wzbudź rozkosz rześzystych łez” (w. 125–126: ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον, ἀναγε πολύδακρυον ἄδονάιν). W nawiązaniu do tej wypowiedzi J. Łanowski stwierdza, że bohaterkę charakteryzuje „cierpiętnicze udręczanie się i poniżanie pracami, których podejmować nie musi” (Łanowski 1980: 160). Oznacza to, że Elekta wręcz z ostentacją obnosi się ze swoim ubóstwem i poniżeniem, bo to daje jej powody do oskarżania Klitajmestry. Ekfrazą, ukazująca płaczącą na swym losie Elektrę i opisującą nędzę własnego życia, oddaje zatem bardzo ważny w sztuce aspekt postaci protagonistki, uzasadniający jej udział w matkobójstwie.

Choć publiczność ma przed oczyma Elektrę, dramaturg opisem jej wyglądu uzupełnia obraz sceniczny o szczegóły, które są dla niego niezwykle istotne przy kreowaniu tej postaci. Status społeczny bohaterki po śmierci ojca, jej życie w poniżeniu i nienawiść żywiona do matki będą miały ogromny wpływ na kształtowanie jej postaw i zachowań, zwłaszcza zaś roli, jaką odegra w podstępny zgładzeniu Klitajmestry. Wszystkie te elementy konstrukcji postaci znajdą następnie odzwierciedlenie w dalszej akcji dramatu.

Słowo jako dopełnienie obrazu przedstawianego na scenie znalazło szczególne zastosowanie w *Orestesie* Eurypidesa. W prologowej części sztuki oczom widzów ukazuje się leżący na scenie Orestes, przy którym czuwa jego siostra, Elektra. Ona też wygłasza prolog, który wprowadza widzów *in medias res* akcji dramatu. Poza informacjami dotyczącymi wydarzeń, które poprzedziły akcję sztuki, bohaterka skupia się przede wszystkim na niepokojącym stanie Orestesa²⁴, w który popadł po zbrodni matkobójstwa (w. 34–45):

²⁴ Na temat stanu, w którym znajduje się Orestes w pierwszej części sztuki pisze G. Perrotta: „Oreste malato e delirante, vittima dei vani fantami della sua immaginazione” (Perrotta 1976: 178). Zwraca również uwagę na to, że *Orestes* zawsze przysparzał problemy interpretacyjne. Podnoszono bowiem kwestię wadliwej struktury dramatu, w którym mieszały się elementy tragiczne z komicznymi. Pomimo tego rodzaju zastrzeżeń niemal wszyscy krytycy zaliczają Eurypidesowego *Orestesa* do najciekawszych sztuk, a sceny tego dramatu odznaczają się niezwykle pięknem (*ibidem*).

έντεῦθεν ἀγρίαί συντακείς ~νόσαι νοσεῖ
 τλήμων Ὀρέστης ὄδε πεσών ἐν δεμνίοις~
 κείται, τὸ μητρὸς δ' αἰμά νιν τροχληατεῖ
 μανίαισιν· ὀνομάζειν γὰρ αἰδοῦμαι θεάς
 Εὐμενίδας, αἱ τόνδ' ἐξαμιλλῶνται φόβον.
 ἕκτον δὲ δὴ τόδ' ἡμᾶρ ἐξ ὅτου σφαγαῖς
 θανούσα μήτηρ πυρὶ καθήγνισται δέμας,
 ὦν οὔτε σίτα διὰ δέρης ἐδέξατο,
 οὐ λούτρ' ἔδωκε χρωτὶ· χλανιδίων δ' ἔσω
 κρυφθείς, ὅταν μὲν σῶμα κουφισθῆι νόσου
 ἔμφρων δακρύει, ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο
 πηδᾶι δρομαίος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ.

Stąd przyszła straszna choroba, na którą
 Cierpi Orestes nieszczęsny, tu właśnie
 Leżący – matki krew go prześladowie
 Szałem – Życzliwych bowiem bogiń nazwać
 Nie chcę, co jego poraziły strachem.
 To już dzień szósty, odkąd po morderstwie
 W ogniu się ciało matki oczyściło –
 Odkąd pokarmu do ust swych nie przyjął,
 Ani się kąpał – trwa w płaszcz owinięty.
 Kiedy zelżeje moc jego choroby,
 Ma rozeznanie, płacze – a znów czasem
 Rzuca się, skacze jak źrebiec spod jarzma.

Przykład ten pokazuje, że bez użycia ekfrazy proponowany widzom obraz sceniczny byłby jedynie namiastką tego bogactwa informacji, tak ważnych dla sztuki, o które uzupełnia go wypowiedź Elektry. Sam widok leżącego Orestesa nie poruszyłyby tak emocji i wyobraźni widzów, gdyby odbioru tego obrazu nie pogłębiły słowa bohaterki. Dzięki nim publiczność poznaje dokładnie nie tylko obecny stan Orestesa, ale dowiaduje się jeszcze o wszystkich okolicznościach mu towarzyszących. Za szczególnie ważne można uznać szczegółowo opisane objawy jego choroby, z których przynajmniej część nie była możliwa do pokazania widzom na scenie. Tymczasem dzięki ekfrazie publiczność otrzymuje pełen obraz sytuacji. Dowiaduje się, od jakiego czasu Orestes trwa w stanie szaleństwa, o jego krótkich chwilach powrotu do świadomości, przerywanych płaczem, o prześladowającym go strachu przed mścicielkami krwi matki, konwulsjach, jakie raz po raz wstrząsają jego ciałem czy w końcu o depresyjnym odrętwieniu, które nie pozwala mu wstać z łoża. Słowo dopełnia zatem obraz, pogłębia dramaturgię rozgrywających się na scenie wydarzeń, dynamizuje akcję, a przede wszystkim pozwala odczytać intencje, jakimi kierował się poeta kreując tę sztukę.

Dokonany przegląd materiału daje wyobrażenie o znaczeniu, jakie miała ekfaza w utworach tragików greckich, a zwłaszcza Eurypidesa. Pokazuje też, jak ważne i różnorodne funkcje mogła ona pełnić, ukazując to, czego z powodu konwencji teatru greckiego nie można było pokazać na scenie bądź to, co tylko

częściowo mogło być dostępne oczom widzów. Informacji tych nie można było pominąć ze względu na niezwykle istotną rolę, jaką odgrywały one w dramaturgii sztuki, budując jej napięcie, ekspresję emocjonalną, dynamizując akcję czy też pozwalając widzom odczytać to, co z punktu widzenia poety miało szczególną wagę dla kreowanych przez niego postaci i sytuacji scenicznych. Dlatego poeci tragiczni przy użyciu ekfrazy słowem poetyckim malowali obrazy, których nie mogli w pełni wyrazić w sposób wizualny.

Bibliografia

- Chodkowski, R.R. (2007). „Na granicy obrazu scenicznego i słowa, czyli audioskrypcja supletywna w teatrze Sofoklesa”, [w:] *From Antiquity to Modern Times. Classical Poetry and Its Modern Reception. Essays in Honour of Stanisław Stabryła*. Jerzy Styka (ed.). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Claus, D. (1972). „Phaedra and the Socratic Paradox”. *YCS* 22. 223–238.
- Craik, E.M. (1987). „Euripides’ First Hippolytus”. *Mnemosyne* 40, 137–139.
- Czerwińska, J. (1999). *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętej miłości i ekstazy religijnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Czerwińska, J. (2005). „Dramaturgiczny wymiar aktu ‘hiketei’ w ‘Hiketides’ Eurypidesa (L’aspect dramatique du rite de ‘hiketeia’ dans ‘Le Suppliants’ d’Euripide)”, [w:] *Euterpe, Terpsichore, Erato. Liryka grecka i jej recepcja, Classica Wratislaviensia* 24, 113–123.
- Czerwińska, J. (2013). *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia. Tragikomedie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Czerwińska, J. (2015). „The Myth of Helen of Troy and Its Transformations in the Dramas by Euripides”, [w:] *Ancient Myths in the Making of Culture*, M. Budzowska, J. Czerwińska (eds.). Frankfurt am Mein: Peter Lang. 43–56.
- Devereux G. (1970). „The Psychotherapy Scene in Euripides’ Bacchae”. *Journal of Hellenic Studies* 90, 35–48.
- Diller, H. (1966). „ΘΥΜΟΣ ΔΕ ΚΡΕΙΣΣΩΝ ΤΩΝ ΕΜΩΝ ΒΟΥΛΕΥΜΑΤΩΝ”. *Hermes* 94, 267–275.
- Dodds E.R. (1940). „Maenadism in the Bacchae”, *Harvard Theological Review* 33, 155–176.
- Dodds E.R. (1988). *Euripides, Bacchae*, edited with introduction and commentary by E.R. Dodds, Oxford: Oxford University Press.
- Euripides (1937). *Euripidis Fabulae*, vol. 2, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1947). *Euripidis Fabulae*, vol. 1, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1978). *Euripidis Fabulae*, vol. 3, ed. G. Murray. Oxonii: Oxford University Press.
- Eurypides (1967). *Tragedie*, t. 1, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1972). *Tragedie*, t. 2, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1980). *Tragedie*, t. 3, przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Filostrat Starszy (2004). *Obrazy*, przeł. R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Hammer, S. (1921). *O wpływie tragedii Eurypidesa ‘Hippolytos’ na tragedię hellenistyczną*. Poznań: Gebethner i Wolff.
- Hesiodus. (1970). *Hesiodi Scutum*. W: Hesiodi. *Opera*, F. Solmsen ed. Oxford: Clarendon Press. 88–107.
- Homer. (1999). *Iliada*, przekł. K. Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Homer (2000). *Odyseja*, przekł. L. Siemieński. Warszawa: KWE Sp. z o.o.
- Homerus (1931). *Homeri Ilias*, vol. 2–3. T.W. Allen (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Homerus (1962). *Homeri Odyssea*. P. von der Mühl (ed.). Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- Horacy (1988). *Sztuka poetycka (De arte poetica)* O. Jurewicz (ed.), [w:] Horacy, *Dziela wszystkie*, t. II: *Gawędy. Listy. Sztuka poetycka*. Wrocław: Ossolineum.

- Irvin, T.H. (1983). "Euripides and Socrates". *CPh* 78, 183–197.
- JESI F. (1966). *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, "Aegyptus". 56–69.
- JESI F. (1974). *La vera terra. La vera terra. Antologia di storici e prosatori sul mito e sulla storia*, Turin: Paravia.
- Kovacs, D. (1986). „On Medea's Great Monologue (1021-8)", *CQ* 36, 343–352.
- Łanowski, J. (1967). *Słowo wstępne*, [w:] Eurypides, *Tragedie*. t. 1, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa: PIW.
- Łanowski, J. (1980). *Słowo wstępne*, [w:] Eurypides, *Tragedie*. t. 3, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa: PIW.
- Lesky, A. (1958). „Psychologie bei Euripides“. *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 6, 125–180.
- Lesky, A. (2006). *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków: Homini.
- Moline, S.P. (1973). „Euripides, Socrates and Virtue“. *Hermes* 103, 45–67.
- Müller, G. (1951). "Interpretationen in der Medeia des Euripides". *Studi Italiani di filologia classica* 25, 65–82.
- Pavis, P. (2002). *Słownik terminów teatralnych*, wstęp. A. Ubersfeld, przekł. S. Świontek. Wrocław: Ossolineum.
- Philostratus (1893). *Philostrati maioris Imagines*. O. Benndorf and K. Schenkl (edd.). Leipzig: Teubner.
- Popowski, R. (2004). „Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece”, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka. 13–87.
- Reeve, M.D. (1972). "Euripides, Medea 1021–1080". *CQ* 22, 51–61.
- Romilly, J. de (1988). „La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque”. *EC* 56, 129–143.
- Schlesinger, E. (1966). „Zu Euripides' Medea“. *Hermes* 94, 26–53.
- Voigtländer, H.D. (1957). „Spätere Überarbeitungen im großen Medea-Monolog?“. *Philologus* 101, 217–237.
- Winnington-Ingram R. (1948). *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*. Cambridge: Cambridge University Press.