

**Dorota GORZELANY**

Muzeum Narodowe w Krakowie

## WĄTKI EPICKIE A MALARSTWO WAZOWE NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH PRZEDSTAWIEŃ MOTYWÓW HOMERYCKICH: *DOLONEJA*

EPIC THEMES AND VASE PAINTING BASED ON THE EXAMPLE OF SELECTED  
SCENES ILLUSTRATING HOMERIC MOTIFS: *DOLONEIA*

The oral form of transmission of the early Greek epics allowed for the free shaping of content by the poet, whose task was to create a coherent narrative, intelligible for all the listeners, while maintaining its key feature – authenticity. This, however, led to variability in content due to the desire to supplement, that is to show detailed presentations of events or to adapt these to local traditions. Incongruities in content between individual customary versions of these stories are illustrated in relics of vase painting. This article discusses the iconography of scenes associated with the *Doloneia*, book 10 of the *Iliad*, in reference to the contents of the epic. Based on a few examples still extant, a formal analysis was conducted on the themes of the main structure and secondary characters shown in Greek illustrations from the Archaic and Classical periods, as well as of southern Italic examples, allowing us to show how versions of the story formed at a given time and to reflect on the changes introduced.

**Keywords:** Greek vase painting, south Italian vase painting, *Doloneia*, pseudo-euripidean *Rhesus*, Greek iconography

Tekst *Dolonei*, X pieśni *Iliady* Homera obejmuje dwa nocne epizody szpiegowskie: wyprawę Dolona do obozu Greków oraz Odyseusza i Diomedesa do obozu wojsk Rezos, trackich sprzymierzeńców Trojan. Księga ta jest traktowana przez niektórych badaczy jako późniejszy dodatek, najprawdopodobniej włączony do eposu w VI wieku p.n.e., o czym ma świadczyć jego dygresyjny charakter w stosunku do całości opowieści i różnica form językowych (Zieliński 2014: 149; cf. Danek 1988; Fenik 1964). Wątek *Dolonei* wykorzystany został później w niezachowanej tragedii Eurypidesa *Rezos* i w drugiej autorstwa

Pseudo-Eurypidesa, powstałej zapewne w pierwszej połowie IV wieku p.n.e.<sup>1</sup>. Unikatowość tego krótkiego utworu wynika z jego późnego datowania, jak również z faktu, że jest to jedyna tragedia bazująca stosunkowo ściśle na fragmencie *Iliady* (cf. Fries 2014). Zmiana perspektywy opowieści z greckiej na trojańską i podkreślenie decydującego znaczenia udziału Rezosa w obronie Troi powoduje przesunięcie akcentu na drugą część historii, jaką jest wtargnięcie Odyszeusza i Diomedesa do obozu trackiego w celu zdobycia koni; według przepowiedni zawartej w scholium A do *Iliady* X 435 (I. 364.11–15 Dindorf), woda z miejscowego źródła (ze Skamandru) miała zapewnić Rezosowi i jego śnieżnobiałym koniom zwycięstwo (Liapis 2009b: 279–282; Liapis 2017: 334–347). Ta wersja mitu mogła funkcjonować niezależnie od kształtowania się *Iliady*, a jej powszechną znajomość poświadcza też zachowany fragment autorstwa Pindara (fr. 262 Snell-Maehler; *ibid.*). W nim również jednodniowy pobyt Rezosa pod Troją zakończony zwycięskimi walkami miał spowodować interwencję Hery i Ateny w celu powstrzymania klęski popieranym przez nie wojsk achajskich. Zgodnie z intencją bogiń Rezos zatem nie powinien przystąpić do walki. W stosunku do tekstu *Iliady* w tragedii wyprawa szpiegowska Dolona ma mniejsze znaczenie; akcja umieszczona jest w obozie Traków i Trojan. Odyszeusz i Diomedes podążają tu do obozu trackiego nie w efekcie uzyskania od Dolona wiadomości o przybyciu nowych sprzymierzeńców, lecz w celu wypełnienia polecenia Ateny, ujawniającej złowrogą dla Greków przepowiednię – jeśliby Rezos przeżył jeden dzień pod Troją, losy Greków byłyby przesądzone. W tragedii zatem Atena wyznacza dwóm Grekom zadanie:

ποῖ δὴ λιπόντες Τρωικῶν ἐκ τάξεων  
 χωπεῖτε, λύπη καρδίαν δεδηγμένοι,  
 εἰ μὴ κτανεῖν σφῶν Ἴκτορ ἢ Πάριν θεὸς  
 δίδωσιν; ἄνδρα δ' οὐ πέπυσθε σύμμαχον  
 Τροία μολόντα Ῥῆσον οὐ φαύλω τρόπῳ.  
 ὅς εἰ διοίσει νύκτα τήνδ' ἐς αὔριον,  
 οὔτε σφ' Ἀχιλλεὺς οὔτ' ἂν Αἴαντος δόρυ  
 μὴ πάντα Πέρσαι ναύσταθμ' Ἀργείων σκέθοι,  
 τεῖχη κατασκάψαντα καὶ πυλῶν ἔσω  
 λόγῃ πλατεῖαν ἐσδρομὴν ποιούμενον.  
 τοῦτον κατακτὰς πάντ' ἔχεις, τὰς δ' Ἴκτορος  
 εὐνὰς ἔασον καὶ κατατόμους σφαγὰς·  
 ἔσται γὰρ αὐτῷ θάνατος ἐξ ἄλλης χερὸς. (*Rhes.* 595–607)

<sup>1</sup> Zachowany dramat *Rezos*, uznawany tradycyjnie za dzieło Eurypidesa, odbiega od innych jego utworów. Badacze literatury wskazują na niezręczne posługiwanie się źródłami mitycznymi, braki w konstrukcji fabuły oraz styl pełen górnolotnych sformułowań, cf. Liapis 2009a: 71; Liapis 2017: 343–344. Liapis (2009a: 71–88) przesuwa datowanie utworu na okres 350–330 p.n.e. i umieszcza powstanie tragedii na dworze macedońskim Filipa II lub Aleksandra Wielkiego. Argumenty przeciw tak późnemu datowaniu, cf. Fries 2014: 18–21.

W pobliżu tu rozłożył się – i nie wśród wojska,  
 Leczący po za szeregi Hektor mu przeznaczył  
 Leże, aż światło dzienne po nocy nastąpi.  
 Opodal do trackiego wozu przytroczone  
 Stoją białe rumaki; wydatne w ciemności  
 Jaśniej niż pierze rzeczno-łabędzia.  
 Te, pana ich zabiwszy, zabierzcie do domu  
 Jako łup najprzedniejszy; bo nigdzie na świecie  
 Nie masz już tak wspaniałych rumaków w zaprzęgu. (*Rhes.* 598–605)

*Doloneja* zalicza się do rzadkich motywów ikonograficznych, zachowanych w kilku zaledwie przykładach z okresu 500/480–460 p.n.e. Malarze ukazywali Dolona wymykającego się z Troi w przebraniu oraz moment jego złapania i zabójstwa przez Odyseusza i Diomedesa (Davidson 1979: 61–63). W opisie Homera:

αὐτίκα δ' ἄμφ' ὅμοισιν ἐβάλλετο καμπύλα τόξα,  
 ἔσσατο δ' ἔκτοσθεν ῥινὸν πολιοῖ κολιο,  
 κρατὶ δ' ἐπὶ κτιδέην κυνέην (*Il.* X 333–335).

„Dolon od razu na barki łuk swój zarzucił wygięty,  
 skórą szarego wilczyśka wkoło owinął się cały,  
 szyszak z futerka łasicy na głowę wdział, ujął włócznię”<sup>2</sup> (*Il.* X 334–336).

W tragedii *Rezos* Dolon występuje w stroju, jaki się „godzi do drogi złodziejskiej” (202) *πρέπουσαν ἔργω κλωπικοῖς τε βήμασι* (205), również w wilczej skórze, porusza się na rękach i nogach, jak zwierzę – staje się prawie niewidzialny; swój wygląd tak opisuje chórowi:

λύκειον ἄμφι νῶτ' ἐνάψομαι δορὰν  
 καὶ χάσμα θηρὸς ἄμφ' ἐμῷ θήσω κάρα,  
 βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμοῖσας  
 καὶ κῶλα κῶλοις, τετράπουν μιμήσομαι  
 λύκου κέλευθον πολεμίοις δυσέυρετον,  
 τάρφοις πελάζων καὶ νεῶν προβλήμασιν (*Rhes.* 208–213)

„Wilczurą tak obłożę szczelnie plecy swoje, że paszcza zwierzęcego łba głową mą będzie; Toż ramiona wetknąwszy w przednie łapy zwierza a nogi w tylne nogi, będę jak wilk chodził na czterech nogach, aby mnie wróg nie wytropił (...)” (*Rhes.* 205–209).

<sup>2</sup> Właściwie nie łasicy tylko kuny, cf. LSJ: „κτιδέος for ικτιδέος (which is not in use), of a marten, κτιδέη κυνέη marten-skin helmet”. Charakterystyka natury zwierzęcia ma wpływ na interpretację tego passusu.

Lekyt czerwonofigurowy (ok. 460 p.n.e., il. 1)<sup>3</sup> pokazuje transformację, jaka zaszła w momencie nałożenia przebrania: Dolon pozbawiony uzbrojenia wojownika, ubrany w wilczą skórę idzie, niczym skradające się zwierzę na czterech łapach, ukryty za krzakiem tamaryszku wspomnianym jako miejsce jego śmierci w *Iliadzie* (X 466). Przebranie ma uczynić go niewidzialnym, silnym, dzikim i podstępny (δόλος) zwierzęciem (Mainoldi 1984: 18–22, 97–104, 127–141), a także polującym w nocy jak kuna.

Większość zachowanych scen w malarstwie wazowym odwołuje się jednak do motywu spotkania Dolona z Grekami, którzy zauważyli mężczyznę idącego z wrogiego obozu, a następnie

ἀλλὰ ὅτε δὴ ῥ' ἄπεσαν δουρηνεκὲς ἦ καὶ ἔλασσον,  
γνώ ῥ' ἀνδρας διήϊους, λαιμηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα  
φευγόμενοι: τοὶ δ' αἶψα διώκειν ὀρήθησαν (*Il.* X 357–359)

„doń podbiegli na włóczni rzut albo bliżej (...) [Dolon] ręce poderwał w biegu kolana, aby im uciec, a tamci w pościg ruszyli z zapalem” (*Il.* X 358–360). Diomedes rzucił włócznią, celowo chybiając:

δεξιτερὸν δ' ὑπὲρ ὤμων ἐύξου δουρὸς ἀκωκῆ  
ἐν γαίῃ ἐπάγη: ὃ ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε  
βαμβαίνων· ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων·  
χλωρὸς ὑπαὶ δαίους: τὼ δ' ἀσθμαίνοντε κιχῆτην,  
χειρῶα δ' ἀψάσθη (*Il.* X 373–377)

Ponad ramieniem mu prawym przemknęło drzewce gładzone, w ziemię wbijając się grotem poza nim. Ten stanął strwożony, dzwoniąc zębami, bełkocząc, bo język w ustach mu stanął. Cały zzieleniał ze strachu. A tamci dopadli zdyszani i pochwycili Dolona za ręce. (*Il.* X 374–378)

Schemat pościgu i schwywania występuje na kyliksie czerwonofigurowym Malarza Dokimasii (500–480 p.n.e.)<sup>4</sup>, gdzie po obu stronach naczynia ukazano Trojanina, który próbuje uciec osaczony przez Odyseusza i Diomedesa ubranych w stroje myśliwych. Inaczej niż w tekście Homera szpieg jest tu jednak wyposażony w broń typową dla myśliwego, łuk i strzały, lecz jego kołczan jest już pusty. Diomedes niesie włócznię, Odyseusz dzierży miecz, po drugiej stronie kyliksu obaj mają włócznię. W scenie schwywania Grecy trzymają szpiega za ramię i nadgarstek.

Podobny schemat występuje na fragmentarycznie zachowanych wazach z tego samego czasu czarnofigurowej oinochoe<sup>5</sup> i kyliksie Onesimosa<sup>6</sup> oraz na ky-

<sup>3</sup> Paryż, Muzeum Luwru CA1802, *cf.* BD 5236; Steiner 2015: 358.

<sup>4</sup> St. Petersburg, State Hermitage Museum 1542, *cf.* BD 204505; Beazley 1963: 413.23; Petrakova 2007: pl. 38.1–2, 39.1–2, 40.1–4; Steiner 2015: 357, 365.

<sup>5</sup> Oxford, Ashmolean Museum 226, *cf.* BD 330814; Beazley 1963: 527.25.

<sup>6</sup> Paryż, Cabinet des Medailles 553, *cf.* BD 203220; Beazley 1963: 319.5, 313, 1645.

liksie z okresu 480–460 p.n.e.<sup>7</sup> W przedstawieniu na kyliksie Onesimosa widoczne są dodatkowo ramujące scenę dwie postaci bóstw ochraniających Greków: Ateny i niewystępującego w *Dolonei* Hermesa. Z kolei na lukańskim kraterze kielichowym Malarza Dolona (V/IV w. p.n.e.) Dolon ukazany jest w stroju rzemieślnika i w skórzanej czapce<sup>8</sup>, co wskazuje na odniesienie do sceny teatralnej lub karykaturalne zaprezentowanie homeryckiego wątku.

Sam moment jego śmierci przez podcięcie gardła przez Odyseusza – a nie przez Diomedesa, jak podaje *Iliada* (X 456) – pokazano zaś na kraterze dzwonowym z Syrakuz<sup>9</sup>. Obecność Ateny wskazuje na jej udział w zabiciu szpiega – z jednej strony kieruje czynami Greków, z drugiej przyjmuje ofiarę z Trojania-zwierzęcia, aby następnie roztoczyć opiekę nad Odyseuszem i Diomedesem podczas wyprawy do obozu Rezosa.

Jak widać z powyższych zachowanych scen, attyccy malarze waz preferowali schemat pościgu w aspekcie polowania, zaś południowoitalscy tworzyli bardziej rozbudowane przedstawienia o charakterze teatralnym. Warto zwrócić uwagę na fakt, że malarze waz uwzględniali przebranie Dolona charakteryzujące jego zadanie szpiegowskie, lecz pomijali przebrania Odyseusza i Diomedesa. Przygotowanie ich strojów na wyprawę zostało przedstawione szczegółowo:

ὦς φάθ', ὃ δ' ἀμφ' ὅμοισιν ἐέσσαστο δέρμα λέοντος  
αἴθωαος μεγάλοιο ποδηκεές, εἴλετο δ' ἔγξος (*Il.* X 177–178)

„Diomedes lwiał skórę na barki zarzucił wielką i płową, do stóp mu sięgała” (*Il.* X 178–179), a

Μηριόνης δ' Ὀδυσῆϊ δίδου βιὸν ἠδὲ φαρέτρην  
καὶ ξίφος, ἀμφὶ δὲ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε  
ρίνου ποιητήν· πολέσιν δ' ἔντοσθεν ἰμάσιν  
ἐντέτατο στερεῶς· ἔκτοσθε δὲ λευκοὶ ὀδόντες  
ἀργιόδοντος ὕος θαμέες ἔχον ἔνθα καὶ ἔνθα  
εὐ καὶ ἐπισταμένως (*Il.* X 260–265)

Odysejowi Meryjon łuk wręczył razem z kołczanem oraz swój miecz. Głowę jego hełmem przyodział ze skóry szczelnym. A hełm ten rzemienie liczne i gęsto splecione wewnątrz wzmacniały. Po stronie zewnętrznej zaś zęby białe błyszczącockłego odyńca tu i tam były rozsiane pięknie, ozdobnie. (*Il.* X 261–266).

<sup>7</sup> Malibu 90.AE.35, *cf.* BD 43899.

<sup>8</sup> Londyn, British Museum F157 (1846.0925.3), *cf.* BD 9036844; Trendall 1967: 1/533.

<sup>9</sup> Syrakuzy, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 36332, *cf.* BD 9003791; Trendall 1967: 1/204.31; Arias 1941: pl. 9.1–2.

Diomedes staje się zatem lwem, a Odyseusz dzikiem – wojownicy przejmują w czasie swojej wyprawy szpiegowskiej cechy gatunków wymienionych zwierząt. Lew uosabiał dzikość, odwagę, zuchwałość czyli wszystkie walory wzorca wojownika, zaś dzik niewyczerpaną siłę, wytrzymałość, agresywność podczas atakowania (Zieliński 2014: 205–208).

Kradzież koni Rezosa jest kolejnym rzadkim motywem w malarstwie wazowym i występuje tylko w znaleziskach z terenu zachodnich kolonii. Na najstarszym znanym przykładzie, na amforze chalkidzkiej Malarza Inskrypcji (ok. 540 p.n.e., il. 2)<sup>10</sup>, znalezionej w okolicach Region na Sycylii, bohaterowie ukazani są w obozie trackim w sposób niezwykle bliski wersji homeryckiej:

οἱ δ' εὖδον καμάτω ἀδηκότες, ἔντεα δέ σφιν  
καλά παρ' αὐτοῖσι χθονὶ κέκλιτο εὐ κατὰ κόσμον  
τριστοιχί· παρὰ δέ σφιν ἐκάστω δίζυγες ἵπποι.  
Ῥῦσος δ' ἐν μέσσω εὔδε, παρ' αὐτῶ δ' ὠκέες ἵπποι  
ἐξ ἐπιδιφριάδος πυμάτης ἰμάσι δέδεντο.  
τὸν δ' Ὀδυσσεὺς προπάροιθεν ἰδὼν Διομήδει δεῖξεν·  
οὐτός τοι Διόμηδες ἀνὴρ, οὗτοι δέ τοι ἵπποι,  
οὓς νῶϊν πίφασκε Δόλων ὃν ἐπέφνομεν ἡμεῖς.  
ἀλλ' ἄγε δὴ πρόφερε κρατερὸν μένος· οὐδέ τί σε χρὴ  
ἐστάμεναι μέλεον σὺν τεύχεσιν, ἀλλὰ λυ' ἵππους·  
ἦε σύ γ' ἀνδρας ἔναιρε, μελήσουσιν δ' ἐμοὶ ἵπποι.

ὡς φάτο, τῶ δ' ἔμπευσε μέγας γλαυκῶπις Ἰθάκη,  
κτεῖνε δ' ἐπιστροφάδην· τῶν δέ στόχος ὄρνυτ' ἀεικῆς  
ἄορι θεινομένων, ἐρυθαίνετο δ' αἵματι γαῖα.  
ὡς δὲ λέων μῆλοισιν ἀσημάντοισιν ἐπελθὼν  
αἴγειςιν ἢ οἴεσσι κακὰ φρονέων ἐνορούση,  
ὡς μὲν Θρηήκας ἀνδρας ἐπώχετο Τυδέος υἱὸς  
ὄφρα δυώδεκ' ἔπεφνε· ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεὺς  
ὃν τινα Τυδείδης ἄορι πλήξειε παραστάς  
τὸν δ' Ὀδυσσεὺς μετόπισθε λαβὼν ποδὸς ἐξερύσσασκε,  
τὰ φρονέων κατὰ θυμὸν ὅπως καλλίτριχες ἵπποι  
ρεῖα διέλθοιεν μὴδὲ τρομοεῖατο θυμῶ  
νεκροῖς ἀμβαίνοντες· ἀήθεσσον γὰρ ἔτ' αὐτῶν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ βασιλῆα κιχῆσατο Τυδέος υἱός,  
τὸν τρισκαιδέκατον μελιηδέα θυμὸν ἀπηύρα  
ἀσθμαίνοντα· κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλήφιν ἐπέστη  
τὴν νύκτ' Οἰνείδαο πάϊς διὰ μῆτιν Ἰθάκης.  
τόφρα δ' ἄρ' ὁ τλήμων Ὀδυσσεὺς λυε μώνυχας ἵππους,  
σὺν δ' ἤειρεν ἰμάσι καὶ ἐξήλαυεν ὀμίλου  
τόξω ἐπιπλήσσω, ἐπεὶ οὐ μάστιγα φαεινὴν  
ποικίλου ἐκ δίφροιο νοήσατο χερσὶν ἐλέσθαι (Il. X 471–501)

<sup>10</sup> Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 96.AE.1, cf. Giuliani 2010: 239–245; True 1995: 415–429.

Wszyscy snem byli ujęci po trudach walki. Ich zbroje światne na ziemi w porządku pięknym w pobliżu leżały, trzema rzędami. Przy każdym ze śpiących stały dwa konie. Rezosa spał w środku, a jego rumaki bystre przy wozie z tyłu na lejcach rzemiennych obok śpiącego tam stały. Spozrzegł go najpierw Odysej i wskazał Diomedesowi: „Oto ten mąż, Diomedesie, i oto jego rumaki! Dolon, co z naszej padł ręki, właśnie nam o nich opowiadał. Nuże więc, okaż swą dzielność potężną! Nie przyda się na nie stać tu beczynnim w rynsztunku. „Odwiąż czym prędzej rumaki albo zabijaj tych ludzi. Ja się zatroszczę o konie.” Rzekł tak. A męstwo w Diomeda tchnie jasnooka Atena. Zaczął ciąć wkoło, straszliwie. Okropne wzniosły się jęki tych, co ginęli, i ziemia krwią ubroczyła się cała. I tak jak lew, co napotka stado bez pieczy pasterza, owiec lub kóz, i zajadle rzuca się na nie zgłodniały – tak i na Traków uderzył Tudeusa potomek, Diomedes. zgładził dwunastu. Tymczasem pełen pomysłów Odysej z Traków każdego, gdy mieczem powalił go Tydeida, zaraz za nogi wyciągał wstecz. Bo przypuszczał Odysej w duszy rozważnie, że łatwiej tak piękno-grzywe rumaki będzie prowadzić, gdyż w duszach swych mogłyby się zatrowzyć, depcząc po trupach. Nie były do tego przyzwyczajone. W końcu na króla śpiącego natrafił Tydejda Diomedes – ten był trzynasty. Słodkiego żywota go we śnie pozbawił, podczas gdy ciężko ów dyszał, bo mu nad głową widzenie dane przez Pallas Atenę stanęło w kształcie Ojneidy. Prędko wytrwały Odysej konie o mocnych kopytach wtedy odwiązał, lejcami sprzągl i popędził z gromady Traków, trącając je łukiem, bo nie pomyślał, by chwycić ręką za bicz kolorowy, co leżał tam na rydwanie.” (*Il. X 472–502*)

Na amforze Diomedes uwolnił konie Rezosa ukazane z boku przedstawienia, chwytając króla budząc go i zamierza wbić mu miecz w szyję. Druga strona naczynia ukazuje Odyseusza podcinającego gardło jednemu ze śpiących wojowników traczkich. Pozostałych jedenastu leży z zamkniętymi oczyma, bez śladów krwi, które wskazywałyby, czy pogrążeni są we śnie czy też już nie żyją. W tle wiszą elementy uzbrojenia, tarcze, hełm koryncki, miecze w pochwie, zaś drzewa tamaryszku – wspomniane w momencie składania ofiary Atenie (*Il. X 466*) – lokalizują akcję poza murami Troi. Zasadnicza różnica w dekoracji amfory w stosunku do tekstu *Iliady* odnosi się do podziału zadań. Tu obaj Grecy zabijają Traków, podczas gdy u Homera Odyseusz zajmuje się torowaniem drogi ucieczki i odwiązywaniem koni.

Modyfikacja ról może odnosić się do innej wersji opowieści znanej w tradycji oralnej, zawartej w zaginionej odzie Pindara oraz w scholiach A do *Iliady* (True 1995: 419; Fenik 1964: 5–7; Davidson 1979: 61–63). Być może wersja ta stała się podstawą zarówno ilustracji na amforze chalkidzkiej, jak i tragedii *Rezosa*, której skróty narracji ewidentnie wskazują na doskonałą znajomość akcji wśród widzów



spektaklu. W tekście pominięto opis spotkania szpiega z Grekami, fakt pozyskania informacji o przybyłych właśnie trackich wojskach Rezosa, jak również samą śmierć Dolona – jest ona tylko wspomniana przez Odyseusza (*Rhes.* 576–578). Podczas zmiany warty w obozie trojańskim pojawiają się nagle Odyseusz i Diomedes z zamiarem zabicia Hektora. Jego nieobecność spowodowana towarzyszeniem Rezosowi do miejsca odpoczynku, powoduje zmianę planów herosów pod wpływem interwencji Ateny. Bogini nakazuje im zabić zagrażającego Grekom Rezosa i zabrać jego rumaki. Diomedes rozdziela zadania:

ἐγὼ φονεύσω, παλοδαμνήσεις δὲ σὺ  
 τρίβων γὰρ εἰ τὰ κομψὰ καὶ νοεῖν σοφός.  
 χρῆ δ' ἄνδρα τάσσειν οὗ μάλιστ' ἂν ὠφελοῖ. (*Rhes.* 624–626)

„Ja śmierć zadam mężowi, ty ukróć rumaki. Biegły jesteś w fortelach ty i mądra głowa” (*Rhes.* 609–610), potwierdzone później przez Atenę: οὐκ ἂν δύναιο τοῦ πεπρωμένου πλέον (*Rhes.* 634) „Dlatego spiesz tam, gdzie masz rzeź postanowioną sprawić” (*Rhes.* 620–621). Kluczowy moment tragedii oddaje dalej kilka wersów zawierających słowa Ateny:

Λαερτίου παῖ, θηκτὰ κοιμίσει ξίφη.  
 κεῖται γὰρ ἡμῖν Θρήκιος στρατηλάτης,  
 ἵπποι τ' ἔχονται, πολέμιοι δ' ἤσθημένοι  
 χωροῦσ' ἐφ' ὑμᾶς· ἀλλ' ὅσον τάχιστα χρῆ  
 φεύγειν πρὸς ὄλκοὺς ναυστάθμων. τί μέλλετε  
 σκηπτῶ ἵπνόντος πολεμίων σῶσται βίον; (*Rhes.* 669–674)

Was zaś wzywam, was, coście się strasznie zaciekli,  
 Synu Laerta, miecze pochowajcie ostre!  
 Tracki bowiem wojownik już leży na pował.  
 Konie macie a wróg już trop znalazł i na was  
 Naciera. Więc czem prędzej ku walcom, gdzie stoją  
 okręty, uciekajcie! Przecz się ociągacie!  
 Wróg jak wicher dopada już! Ocalcie życie! (*Rhes.* 653–659).

Pomimo wypowiedzi Diomedesa o podziale zadań, Atena zwracając się do wojowników używa liczby mnogiej, wyróżniając Odyseusza, co wskazuje, że obaj Grecy brali udział w zabijaniu Traków. Dalej didaskalia podają: „Diomedes unosząc zbroję Dolona, a Odysej z końmi Rezosa uciekają ścigani przez strażę”. O wydarzeniach w obozie trackim Trojanie dowiadują się od rannego woźnicy, który przeżył atak Diomedesa.

Przedstawienia na trzech wazach południowoitalskich odnoszą się do wydarzeń w obozie trackim i zawierają elementy nawiązujące do narracji tragedii. Na situli Malarza Likurga (ok. 360 p.n.e., il. 3)<sup>11</sup> w górnej części naczynia po-

<sup>11</sup> Neapol, Museo Archeologico Nazionale H.2910 (inv. 81863), cf. Trendall 1978: 417,16/18; Giuliani 2010: 245–247.



kazano leżących w różnych pozach trzech martwych Traków wśród porozrzuconego uzbrojenia, tak jak podaje *Iliada* (X 489–490). Poniżej Odyszeusz odziany w chlamidę i w pilosie na głowie, prowadzi z mieczem w dłoni dwa rumaki, jak u Pseudo-Eurypidesa. Ogląda się w tył na obóz w celu sprawdzenia bezpieczeństwa powrotu. W tę stronę kieruje też wzrok Diomedes i jednocześnie zachęca kompana gestem, aby podążał za nim. Zaś w tekście *Iliady* (X 502–503) Odyszeusz ogląda się na zwlekającego Diomedesa i daje mu znak gwizdnięciem, gdy ten rozważa, czy ukraść jeszcze rydwan z ryszunkiem, czy zabić kolejnych Traków.

Pod względem ikonografii postaci Odyszeusza i Diomedesa zbliżone przedstawienie znajduje się na kraterze wolutowym Malarza Rezosa (ok. 360 p.n.e.)<sup>12</sup>. Tu jednak w obozie trackim, zajmującym górną część sceny, tylko jeden wojownik (po lewej stronie) jest martwy, trzech śpi w pozycji leżącej lub siedzącej, w tym centralnie ukazany Rezos, wyróżniający się zarostem i ozdobną tiarą. Jeden z Traków biegnie wzburzony, rozkładając ręce i oglądając się na towarzyszy. Malarz odszedł tu od treści *Iliady* mówiącej, że żaden z Traków nie obudził się – przestroga pojawia się w słowach Ateny wzywającej Diomedesa do powrotu (*Il.* X 510–511) – lecz być może nawiązuje do tekstu tragedii, w której Grecy uciekają ścigani przez strażę. Tu też występuje postać rannego woźnicy relacjonującego chórowi i Hektorowi przebieg zdarzeń w obozie (*Rhes.* 711–852). Nieokreślona pozostaje też postać Greka po prawej stronie skierowana ku śpiącemu Rezosowi, która wydaje się powtórzeniem wyobrażenia Diomedesa, lecz odróżnia go pas i brak krzyżkowego wzoru na płaszczu. Ponieważ żadne źródło literackie nie wspomina o obecności trzeciego Greka podczas wyprawy (cf. Taplin 2007: 163), należy potraktować tę postać jako zabieg kompozycyjny.

Szerszy kontekst wydarzenia, oddający podział zadań obu Greków, zawarty zarówno w *Iliadzie* (X 479–481), jak i w tragedii (*Rhes.* 609–610, 620–621) prezentuje nieco późniejszy krater wolutowy Malarza Dariusza (ok. 340 p.n.e., il. 4)<sup>13</sup>. W podobnym układzie graficznym w górnej strefie pokazano centralnie Rezosa śpiącego przy dogasającym ognisku. Jego obozowe łoże wskazuje na wysoką pozycję społeczną: matę okrywa wzorzysta tkanina a dwie duże poduszki zapewniają komfort snu. Berło władcy leży w poprzek na ciele, bezpieczeństwo zaś zapewnia miecz, którego uchwyt widoczny jest pod lewym ramieniem. Lekko pochylony Diomedes skrada się z mieczem do Rezosa. Obok, zgodnie z tragedią posteurypideską, stoi Atena wskazując na ofiarę. Wg Giulianiego (1995: 101), zsunięta tiara Rezosa i zmarszczone czoło wskazują na zły sen (*Il.* X 496–450), choć Malarz Dariusza właśnie za pomocą linii zmarszczek zwykł charakteryzować starsze postaci (Taplin 2007: 165). Strefę obozu oddziela skośnie biegnąca linia kompozycji. Poniżej Odyszeusz w niegreckim, raczej „teatralnym” stroju (Taplin

<sup>12</sup> Berlin, *Antikensammlung* V.I.3157, cf. Trendall, Cambitoglou 1978: 441,8/102a; Giuliani 1995: 97; Taplin 2007: 161–163; True 1995: 422.

<sup>13</sup> Berlin, *Antikensammlung* 1984.39, cf. Giuliani 1988: 10–13; Giuliani 1995: 31–33, 94–102; True 1995: 422; Taplin 2007: 163–165; Giuliani 2010: 247–254.

2007: 165) i w pilosie na głowie, prowadzi już poza obozem dwa białe rumaki. Malarz powielił tu schemat z situli, lecz wzrok Odyseusza skierowany jest w lewo na dół, w kierunku Traka. Choć wojownicy śpią trzymając włócznie w ręku, Grek nie obawia się ataku – jego miecz schowany jest pochwie przewieszanej przez tors. Po lewej stronie obie strefy ramuje przedstawienie trzech Traków, dwóch śpiących w pozycji siedzącej i jednego martwego tuż za Diomedesem. Odłożone tarcze oraz ukazany w tle pilos i miecz nawiązują do starannie ułożonego uzbrojenia w opisie z *Iliady*. Postaci po prawej stronie, zasmucona Muza siedząca na skale nad jeziorem i stojący poniżej bóg rzeki Strymon, są rodzicami Rezosa. Odniesienie do pochodzenia króla od Strymona nie występuje w *Iliadzie* – to ojcem jest Ejoneus (*Il.* X 435), lecz wprowadzone zostało do tragedii *Rezos* (893–909). Przedstawienie w dwóch strefach kompozycji łączy spójnie wątki opowieści zawarte w *Iliadzie* i w tragedii poprzez ukazanie kluczowych momentów – zabicia Rezosa i kradzieży koni – z aluzją dotyczącą pochodzenia władcy.

Wszystkie trzy naczynia pochodzą z warsztatów w Tarencie i wskazują na lokalne, krótkotrwałe upodobanie do jednego z wątków homeryckich, być może związane z wystawianiem w tym mieście tragedii *Rezos*. Różnice ikonograficzne polegają na sposobie ukazania zadań głównych bohaterów. Zbliżony schemat występuje na situli i kraterze Malarza Rezosa: Diomedes ukazany jest z mieczem w ręku podczas ucieczki, kiedy spogląda jeszcze na obóz tracki, lub – na kraterze Malarza Dariusza – podczas ataku na króla. Odyseusz natomiast na situli i kraterze Malarza Rezosa prowadzi konie trzymając je za kantar gotowy do walki, a na kraterze Malarza Dariusza jego miecz jest schowany w pochwie. Sama obecność w obozie wroga wyjaśnia, dlaczego wojownik trzyma miecz w dłoni, ale również słowa Ateny w tragedii, że Odyseusz miał zabijać Traków. Fakt ten stoi w sprzeczności z wersem *Iliady* (X 500), w którym Grek pędzi konie „trącając je łukiem”. W żadnej scenie malarstwa wazowego nie widać w jego dłoni łuku. Tylko krater wolutowy Malarza Dariusza prezentuje narrację z włączeniem momentu tuż przed zabicim Rezosa i ukazaniem postaci Ateny jako *spiritus movens* zdarzenia według wersji z tragedii. Kluczowe dla zrozumienia scen w malarstwie wazowym dotyczących mitów przekazywanych w tekstach literackich z różnych epok jest odwoływanie się przede wszystkim do sensu opowieści i wykorzystywanie elementów wszystkich znanych wersji (w tym przypadku również niezachowanej tragedii *Rezos* Eurypidesa) dla wydobycia odpowiedniej jej atmosfery. Wobec upowszechnienia sztuk teatralnych opowieść ustną zastępowało przedstawienie teatralne, oddziałujące na emocje widzów bardziej intensywnie niż sam tekst mówiony. Malarstwo wazowe odwoływało się w sposób oczywisty do popularnych spektakli – obie sfery uzupełniały się, utrwalając tradycje oralne w nowy wizualny sposób.

Niewielka liczba zachowanych przedstawień *Dolonei* w malarstwie attyckim może wynikać z jej charakteru odbiegającego od honorowych wzorców wojowników walczących ze sobą w pojedynkach jeden na jednego. Zabicie bezbronno sprowadzone do aktu polowania na zwierzę, przewaga dwóch wojowników greckich nad Dolonem, czy w końcu zabijanie we śnie bez możliwości obrony wy-

kluczano ze standardów zachowania godnego wojownika. Nawet jeśli zdarzenie to było usprawiedliwione wyższym celem i przyzwoleniem czy wręcz nakazem boskim, odbiegało od tradycji przedstawień walk w malarstwie czarno- i czerwonofigurowym, które bazowały na heroicznym mitycznym pojedynkach Ajasa i Hektora czy Achillesa i Hektora ukazanych w *Iliadzie*.

## Bibliografia

- Arias, P.E. (1941). *Corpus Vasorum Antiquorum: Syracuse, Museo Archeologico Nazionale I*. Roma: Libreria dello Stato.
- BD. Beazley Archive Pottery Database.
- Beazley, J.D. (1963). *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Buxton, R. (2013). *Myths and Tragedies in Their Ancient Greek Contexts*. Oxford: Oxford University Press.
- Danek, G. (1988). *Studien zur Dolonie*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Davidson, O.M. (1979). "Dolon and Rhesos in the Iliad". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* I, 61–66.
- Euripides (1913). *Euripidis Fabulae*, vol. 3. G. Murray (red.). Oxford: Clarendon Press.
- Eurypides (1882). *Rezos*. Przeł. Z. Węciewicz. Poznań: Biblioteka Kórnicka.
- Fenik, B.C. (1964). *Iliad X and the Rhesus: The Myth*. Brussels: Latomus.
- Fries, A. (2014). *Pseudo-Euripides, "Rhesus": Edited with Introduction and Commentary*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Giuliani, L. (1988). *Bildervasen aus Apulien*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Giuliani, L. (1995). *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.
- Giuliani, L. (2010). *Rhesos: On the Production of Images and the Reading of Texts*, [w:] E. Walter-Karydi (red.). *MYΘOI, KEIMENA, EIKONES. OMHPIKA EIIH KAI APXAIA EAAHNIKH TEXNAI*. Ithaca: Kentro Odysseiakon Spoudon, 239–245.
- Homer (1920). *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: University Press.
- Homer (1999). *Iliada*. Przeł. K. Jeżewska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Liapis, V. (2009a). "Rhesus Revisited: The Case for a Fourth-Century Macedonian Context". *Journal of Hellenic Studies* 129, 71–88.
- Liapis, V. (2009b). *Rhesus: Myth and Iconography*, [w:] J.C.R. Cousland, J.R. Hume (eds.). *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden/Boston: Brill, 273–291.
- Liapis, V. (2017). *Rhesus*, [w:] L.K. McClur (red.). *A Companion to Euripides*. Chichester: Wiley/Blackwell, 334–347.
- Mainoldi, C. (1984). *L'immagine del lupo e del cane nella Grecia antica d'Homère à Platon*. Paris: Editions Ophrys.
- Petrakova, A. (2007). *Corpus Vasorum Antiquorum: St. Petersburg, State Hermitage Museum 5*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Pindar (1987). *Pindari Carmina cum fragmentis*. B. Snell, H. Maehler (red.). Lipsiae: Teubner.
- Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, (1875–1888). W. Dindorf (red.). Oxonii: Clarendon.
- Steiner, D. (2015). „Wolf's Justice”: The Iliadic Doloneia and the Semiotics of Wolves”. *Classical Antiquity*, 34,2, 335–369.
- Taplin, O. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Trendall, A.D. (1967). *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press.

- Trendall, A.D., Cambitoglou, A. (1978). *The Red-Figured Vases of Apulia*. Oxford: Clarendon Press.
- True, M. (1995). *The Murder of Rhesos on a Chalcidian Neck-Amphora by the Inscription Painter*, [w:] J. Carter, S. Morris (red.). *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*. Austin, Texas: University of Texas Press, 415–429.
- Zieliński, K. (2014). *Iliada i jej tradycja. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Ilustracje:



1. Lekykt czarnofigurowy, ok. 460 p.n.e., Paryż, Muzeum Luwru CA1802, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Lekythos\\_Dolon\\_Louvre\\_CA1802\\_n2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Lekythos_Dolon_Louvre_CA1802_n2.jpg) [accessed: 27.04.2018]



2. Amfora Malarza Inskrypcji, ok. 540 p.n.e., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 96.AE.1 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Chalcidian\\_Neck\\_Amphora\\_by\\_the\\_Inscription\\_Painter\\_Getty\\_Museum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Chalcidian_Neck_Amphora_by_the_Inscription_Painter_Getty_Museum.jpg) [accessed: 27.04.2018]



3. Situla Malarza Likurga, ok. 360 p.n.e., Neapol, Museo Archeologico Nazionale H.2910 (inv. 81863), [https://en.wikipedia.org/wiki/Rhesus\\_\(play\)#/media/File:Rhesos\\_MNA\\_Naples.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Rhesus_(play)#/media/File:Rhesos_MNA_Naples.jpg) [accessed: 27.04.2018]



4. Krater wolutowy Malarza Dariusza, ok. 340 p.n.e., Berlin, Antikensammlung 1984.39, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhesos\\_krater\\_Antikensammlung\\_Berlin\\_1984.39.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhesos_krater_Antikensammlung_Berlin_1984.39.jpg) [accessed: 27.04.2018]