

JADWIGA CZERWIŃSKA

(Łódź)

CIERPIENIA I NIESZCZĘŚCIA  
BOHATERÓW TRAGEDII GRECKIEJ  
W RELACJI INNYCH *DRAMATIS PERSONAE*

Tragedia grecka przynosi bogaty materiał ukazujący sceny, w których poeci opisują cierpienia i nieszczęścia, z jakimi przychodzi zmierzyć się *dramatis personae*. Pojawianiu się tej problematyki i jej bogactwu sprzyja specyfika gatunkowa tragedii, o której pisał Arystoteles w *Poetyce*, że „zmiana losu nie powinna w niej przebiegać z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie, ze szczęścia w nieszczęście” (*Poet.* 1453 a 13–15: ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον [...] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοῦναντίον, ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν)<sup>1</sup>. Do tej reguły stosuje się większość zachowanych tragedii, co sprawia, że tak często cierpienie i nieszczęście stają się przedmiotem opisu poetyckiego tragików. Omawiana problematyka pojawia się również w uwagach scholiastów. Komentując badane przez siebie tragedie, nawiązują do sposobów ukazywania przez dramaturgów scen, w których przedstawiani są bohaterowie w krytycznych momentach życia.

Analiza zachowanych dramatów oraz scholiów pozwala stwierdzić, że omawiany problem znalazł wieloaspektowe naświetlenie w tragedii greckiej. Na tej podstawie możliwe staje się wyłonienie kilku zasadniczych kategorii zachowań *dramatis personae* wobec cierpienia i nieszczęścia. Układają się one w dwie podstawowe grupy. Do pierwszej z nich należą reakcje bohaterów na własne cierpienia, a więc te, które dotyczą ich osobiście. Drugą kategorię stanowią zachowania *dramatis personae* wobec cierpienia, jakie stają się udziałem innych bohaterów tragedii.

Wśród wielu terminów, którymi określano w języku greckim nieszczęście i cierpienie, takich jak, dla przykładu: τὸ κακόν, τὰ κακά, συμφορά, ἀτυχία, δυστυχία, δυστύχημα, κακοδαίμονια, należy wymienić także termin πάθος i słowa pokrewne: πάθημα, κακοπάθεια czy πάσχω. Warto przy tym zaznaczyć, że termin πάθος pojawia się na oznaczenie stanu emocjonalnego *dramatis personae*, a równocześnie jako jedna z kategorii estetycznych<sup>2</sup> powiązana ze stanem napięcia emocjonalnego

<sup>1</sup> Tu i dalej przeł. Henryk Podbielski.

<sup>2</sup> *Pathos* jako kategoria estetyczna pojawia się u Arystotelesa. Uznaje go, obok perypetii i rozpoznania, za trzeci składnik fabuły. Stagiryta stwierdza bowiem, że „*pathos* zaś jest to bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy” (*Poet.* 1452 b 10–13: πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικῆ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ

u odbiorców sztuki. Rozróżnienie to jest bardzo istotne, ponieważ w badanym materiale występować będzie w obu tych znaczeniach.

Z szerokiego spektrum omawianej problematyki przedmiotem rozważań staną się te przypadki, które ukazują reakcje *dramatis personae* na cierpienia i nieszczęścia innych bohaterów lub tylko opisują ich stany emocjonalne. Materiałem egzemplifikacyjnym będą wybrane przykłady pochodzące z tragedii Sofoklesa i Eurypidesa oraz uwagi scholiastów komentujących ich tragedie.

Przegląd materiału rozpocznę od przedstawienia komentarza scholiasty, który odnosi się do w. 371 *Ajasa* Sofoklesa:

τοῦτο ὁ χορός, τῆς Τεκμήσης σιγησάσης διὰ τὴν ἐπιτίμησιν. οὐ μὴν πρὸς τοῦτο ἀποκρίνεται ὁ Αἴας, ἀλλ' ἀνοιμώζει πάλιν. ἔστι γὰρ καὶ τοῦτο ἴδιον τῶν καμνόντων, ὥστε μὴ ἀκολούθως φθέγγεσθαι<sup>3</sup>.

słowa chóru, kiedy Tekmessa milczy z uwagi na otrzymaną naganę [w w. 293 wspomina, że Ajas ją napomniął, iż kobiecie wypada milczeć]. Ajas na to nie odpowiada, lecz znowu lamentuje. Jest bowiem cechą ludzi cierpiących, że ich słowa nie mają związku z tym, co do nich się mówi<sup>4</sup>.

W swojej uwadze scholiasta podniósł dwie istotne kwestie. Pierwszą z nich jest ukazanie zachowania Tekmessy wobec cierpień Ajasa, drugą zaś opisanie stanu emocjonalnego protagonisty. Przedstawiając sytuację sceniczną w komentowanym miejscu tragedii, w przypadku Tekmessy podkreśla, że zachowuje ona milczenie wówczas, gdy Chór prowadzi rozmowę z Ajasem. Jej postawę scholiasta interpretuje jako reakcję na otrzymane wcześniej od Ajasa napomnienie.

Drugą kwestią podjętą przez scholiastę jest opisany przez niego sposób zachowania Ajasa w omawianej scenie. Ma ona formę *amoibaion*<sup>5</sup>, w którym Ajas lamentuje, że pastwą jego zemsty padły zwierzęta, a nie, jak zamierzał, jego wrogowie. Czy ten, jak mówi, okrył go hańbą (w. 364–367), a świadomość ośmieszenia sprawia,

τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα). Według Stagiryty tragedia jako „naśladowcze przedstawienie akcji” (*Poet.* 1449 b 24: τραγῳδία μίμησις πράξεως) poprzez „wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do «oczyszczenia» [κάθαρσις] tych uczuć” (*Poet.* 1449 b 27–28: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν). Termin *pathos* pojawia się także w leksykonie Hezychiosa, u którego oznacza dystynktywną cechę tragedii (*Hesych.* τ 1233: τραγικὸν πάθος, μεστὸν συμφορᾶς). W komentarzach scholiastów *pathos* występuje zarówno w znaczeniu kategorii estetycznej, jak i stanu emocjonalnego *dramatis personae*.

<sup>3</sup> Scholia do Sofoklesa podają według wydania: *Scholia in Sophoclis Aiacem (scholia vetera)*, wyd. G. A. Christodoulos, University of Athens Press, Athens 1977.

<sup>4</sup> Wszystkie zamieszczone w artykule przekłady scholiów zostały dokonane przez autorkę.

<sup>5</sup> Jest to jedna z form wypowiedzi w tragedii, która była wykonywana przy wtórze muzyki. Zwykle jest to partia utworu śpiewana przez chór i aktora bądź też dwóch aktorów. Zdaniem J. Latacza, *Einführung in die griechische Tragödie*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1993, s. 72, w miejscach, gdzie śpiewny dialog staje się lamentem, przejmując tym samym funkcję skargi, nosi on nazwę *amoibaion*: „Wo dieser gesungene Dialog andere oder weitergehende als Klagefunktion hat, trägt er die Bezeichnung *Amoibaion* (ἀμοιβαίων, zu ἀμείβεσθαι ‘abwechseln’, = ‘Wechselgasang’)”.

że nie czuje się godny, by przyszedł mu z pomocą ktokolwiek z bogów czy ludzi (w. 394–400). Przy interpretacji omawianej sceny ważne jest spostrzeżenie komentatora, który zauważa, że Ajas lamentując nie zwraca uwagi na kierowane do niego słowa. Znajduje to potwierdzenie w treści tragedii. Jego wypowiedzi świadczą o tym, że nie reaguje ani na słowa Chóru, ani Tekmessy, lecz wciąż pogrążony jest we własnych myślach. To skłoniło scholiastę do spostrzeżenia, że ludzie cierpiący pozostają głusi na to, co się do nich mówi. Komentator na podstawie analizowanych przez siebie wierszy tragedii wskazuje na typowość zachowań osób cierpiących.

O trafności jego spostrzeżenia może świadczyć przykład Medei z tragedii Eurypidesa (*Medea*). Opisując słowami Piastunki zachowanie protagonistki, poeta wydobywa podobne reakcje do tych, na które zwrócił uwagę scholiasta w przypadku Ajasa (*Medea*, w. 24–33):

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,  
 τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον,  
 ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη,  
 οὔτ' ὄμμι' ἐπαίρουσ', οὔτ' ἀπαλλάσσομεν γῆς  
 πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος  
 κλύδων ἀκούει νοθετομένη φίλων,  
 ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρην  
 αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξει φίλον  
 καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὓς προδοῦσ' ἀφίκετο  
 μετ' ἀνδρὸς, ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει<sup>6</sup>.

Leży, nic nie je, złamana boleścią,  
 Całymi dniami łzami się zalewa  
 – Od kiedy wie już, że mąż nią pogardził,  
 Nie wzniesie oczu, nie oderwie wzroku  
 Od ziemi. Niby głaz lub fala morza  
 Głucha na rady życzliwe przyjaciół,  
 Chyba że śnieżną swą szyję skłoniwszy  
 Sama przed sobą jęczy za kochanym  
 Ojcem i krajem, i domem zdradzionym  
 Dla tego męża, co ją tak znieważył<sup>7</sup>.

W dokonanym opisie Eurypides przedstawia cierpienia bohaterki spowodowane zdradą jej męża<sup>8</sup>. Wywołują one lament i stan wręcz apatycznego odrętwienia. Leży

<sup>6</sup> Oryginały tragedii Eurypidesa podaję w wydaniu: Euripidis *Fabulae*, t. I–III, wyd. G. Murray, Oxford University Press, Oxonii 1937–1978.

<sup>7</sup> Przekłady tragedii Eurypidesa podaję w tłumaczeniu Jerzego Łanowskiego.

<sup>8</sup> Taki obraz protagonistki wyłania się również z relacji Chóru Koryntyjek w parodosie *Medei*. W epodzie kobiety śpiewają o jękach i szlochach bohaterki, o jej rozpacz i przekleństwach rzucanych na wiarołomnego męża (w. 205–212): ἀχὰν ἄιον πολύστονον γόων, / λυγυρὰ δ' ἄχα μογερὰ βοᾶ / τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον· / θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα / τὰν Ζηνὸς ὀρκίαν Θεμιν, ἧ νιν ἔβασεν / Ἑλλάδ' ἐς ἀντίπορον / δι' ἄλα νύχιον ἐφ' ἄλμυρὰν / Πόντου κλῆδ' ἀπεράντου („Słyszałam jęki, płacz i szlochy, / Smutny krzyk bólu i rozpacz – / Przeklina

„złamaną boleścią”, rozplywając się we łzach nad swoim nieszczęściem<sup>9</sup>. Zarówno Eurypides, opisując Medeę, jak i scholiasta, charakteryzując Ajasa, podkreślają zatem tę samą skłonność ludzi cierpiących. Nie docierają do nich słowa innych. Eurypides jako poeta ujął jednak tę refleksję w pięknej metaforze, mówiąc o bohaterce, że jest ona „niby głaz lub fala morza głucha na rady życzliwe przyjaciół” (w. 28–29)<sup>10</sup>. Różnica, jaka zachodzi w przypadku omawianych bohaterów, dotyczy tylko powodów ich cierpienia. O ile w lamentach Ajasa pojawiają się wzmianki o hańbie, którą na siebie sprowadził, o tyle w przypadku Medeji przyczyną lamentów stała się zraniona miłość. To jednak może mieć związek ze sformułowaną przez Arystotelesa zasadą stosowności (*prepon*)<sup>11</sup>.

Wiele przykładów zaczerpniętych z tragedii dowodzi, że opisom cierpienia bohaterów, których przykłady zostały omówione, towarzyszą równocześnie komentarze *dramatis personae*. Ukazują one ich reakcje wobec cierpiących bohaterów, pozwalając tym samym określić stosunek, jaki mają do nich osoby relacjonujące. Stosunek ten może być przychylny lub nieprzychylny.

Rozpoczynając od pierwszego z nich, odwołam się do sytuacji przedstawionej w *Ajasie* Sofoklesa, która ukazuje zachowanie Tekmessy wobec losu protagonisty sztuki. Scena rozgrywa się tuż po samobójczej śmierci bohatera, która – pomimo przyjętej w tragedii konwencji – została ukazana *ad oculos* publiczności. Ten niekonwencjonalny zabieg poety odnotował scholiasta, pisząc: ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἐτέρου <ἴχνεσιν>, ὅπ’ ὄψιν ἔθηκε τὸ

męża – zdrając łoża, / Woła do bogów o swej krzywdzie, / Do Temis, bogini przysięg, / Która ją wiodła na drugi brzeg, / Do Hellady, przez nocne morze / Ku cieśninie słonego przestworu”).

<sup>9</sup> Opis zachowań Medeji nasuwa skojarzenia ze sposobem, w jaki poeta ukazał cierpiącą z powodu swych uczuć Fedrę, o której śpiewa Chór w parodosie *Hippolytosa uwieńczonego* (w. 129–140): ὄθεν μοι / πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας, / τειρομένην νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντὸς ἔχειν / οἴκων, λεπτὰ δὲ φά- / ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν / τριτάταν δὲ νιν κλύω / τάνδ’ ἄβρωσιὰ στόματος ἀμέραν / Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν, / κρυπτῷ πάθει θανάτου θέλουσαν / κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον („I stamtąd / Pierwszą wieść usłyszałam, że pani / Na łożu boleści, we wnętrzu pałacu, / A lekkie zasłony / Ocieniają jej jasną głowę. / Trzeci już dzień, jak słyszę, / Do boskich ust nie bierze / Daru Demetry, nie tyka jądła. / W ukrytym bólu chce śmierci, / Chce dojść do smutnego kresu”).

<sup>10</sup> W oryginale Piastunka używa sarkazmu, twierdząc, że Medea słucha przyjaciół tak samo jak głaz lub fala.

<sup>11</sup> Pisał o tym Arystoteles w *Poetyce*, podkreślając, że tworząc wizerunki kobiet i mężczyzn, należy brać pod uwagę właściwe im predyspozycje i cechy charakteru: δεῦτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα: ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ’ οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι (1454 a 22–24: „Druga sprawa to – stosowność. Cechą charakteru może być na przykład męstwo, ale przecież nie jest stosowne dla kobiet być mężną lub uczoną”). W dalszej części *Poetyki* Stagiryta sugeruje także, że zachowanie zasady stosowności możliwe jest jedynie wówczas, gdy poeta potrafi wyobrazić sobie przebieg zdarzeń i wiernie je odtworzyć: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πρᾶπτομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία (1455 a 23–26: „Tylko bowiem wtedy, gdy poeta widzi zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, jest on w stanie znaleźć to, co stosowne, i nie przeoczy żadnej sprzeczności”).

δρῶμενον ἢ μᾶλλον ἐκπλήξει βουλόμενος (*schol. vet. in Soph. Ai.* 815a: „Być może chcąc dokonać innowacji i nie podążać śladami innych bądź też próbując bardziej wstrząsnąć widzami, przedstawił naocznie zdarzenie”). Po odnalezieniu ciała Ajasa Tekmessa zwraca się do obecnego na scenie Chóru: οὔτοι θεατός· ἀλλά νιν περιπτυχεῖ / φάρει καλύψω τῷδε παμπήδην (w. 915–916: „Nie patrzcie na to! Niech ja go przykryję / tym oto płótnem dokładnie”). Te wiersze przytoczył scholiasta jako *lemma*, komentując reakcję bohaterki na widok ciała protagonisty: ἦθος γυναικὸς τὸ μὴ ἀσχημόνως δεικνύναι τὸ σῶμα (*schol. vet. in Soph. Ai.* 916a: „w charakterze kobiety leży dbanie o to, by nie ukazywać nieobyczajnie zwłok”). W geście Tekmessy przysłaniającej poranione zwłoki bohatera kryje się głęboki szacunek, jaki okazuje ciału zmarłego, na co wskazuje scholiasta, ale też jej miłość i przywiązanie do Ajasa, które ukazuje tekst tragedii. Komentator podkreśla, że taki rodzaj zachowania właściwy jest charakterowi kobiety (ἦθος γυναικός).

Z przytoczonego przykładu wynika, że zarówno tragicy, jak i scholiaści zwracali uwagę na to, że empatyczny stosunek *dramatis personae* do cierpiących bohaterów nie musi kończyć się wraz z ich śmiercią. Warto w tym miejscu podkreślić, że zgodnie z tradycją grecką należało oddać szacunek ciału zmarłego niezależnie od jakichkolwiek innych okoliczności<sup>12</sup>.

W tragedii greckiej przedmiotem opisu poetyckiego często stawały się sytuacje, w których *dramatis personae* okazywały współczucie osobom cierpiącym. Warto przytoczyć symptomatyczne tego przykłady pochodzące z omawianej już *Medei* Eurypidesa. Będą to komentarze Piastunki i Chóru.

W prologu tragedii Piastunka *Medei* w rozmowie z Wychowawcą stwierdza (w. 53–58):

τέκνων ὅπαδὲ πρέσβυ τῶν Ἰάσονος,  
 χρηστοῖσι δούλοις ζυμφορὰ τὰ δεσποτῶν  
 κακῶς πίπνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται.  
 ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνοσ,  
 ὅσθ' ἱμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε κούρανῶ  
 λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας.

Stary piastunie dzieci Jazonowych,  
 Dobry niewolnik nieszczęścia, co spadły  
 Na jego panów, w sercu swym odczuwa,  
 A ja do tego doszłam już w swym bólu,  
 Że chęć mnie wzięła Ziemi i Niebiosom  
 Zwierzyć swej pani los, i tutaj wyszłam.

Wypowiedź Piastunki wyraźnie dzieli się na dwie części. W pierwszej z nich padają słowa o wydzwięku sentencjonalnym. Zostaje w nich wyrażone przekonanie, że oddani słudzy cierpią wraz ze swoimi panami, których spotyka nieszczęście. Gnomiczność

<sup>12</sup> Przykładem niestosowania się do tej zasady jest oczywiście postępowanie Kreona z *Antygony* Sofoklesa, który zabronił pochówku Polinejesa. W *Ajasie* prawa bohatera do pogrzebu broni Odyszeusz pokonując opór Menelaosa i Agamemnona.

tej części wypowiedzi wpisuje się w charakter twórczości Eurypidesa<sup>13</sup>, który chętnie stosował ten środek literacki. Za jego pośrednictwem poeta przekazywał pouczenia moralne, czerpiąc między innymi z bogatego dziedzictwa myśli greckiej (gnomy tradycyjne<sup>14</sup>). Za szczególnie interesujące z punktu widzenia retorycznej wartości gnom<sup>15</sup> można uznać ich użycie jako środka dramaturgicznego, który w strukturze tragedii może pełnić funkcję ekspozycyjną bądź pointującą. W cytowanej wypowiedzi Piastunki przyjmuje ona funkcję ekspozycyjną, otwierając wywód, który po niej następuje. Wyraża *eo ipso* myśl, która zostaje rozwinięta i uzasadniona w kolejnych wersach. Tego rodzaju gnoma często odnosi się bezpośrednio do działań lub charakteru którejś z *dramatis personae* w nawiązaniu do rozgrywających się na scenie wydarzeń<sup>16</sup>. Z taką sytuacją mamy do czynienia w drugiej części wypowiedzi, gdy Piastunka mówi o swoim oddaniu Medei i dzieleniu z nią bólu, co wpisuje się równocześnie w cały kontekst wydarzeń przedstawionych w tragedii.

Wyrazem emocjonalnego zaangażowania w nieszczęścia Medei jest również więźność partii chóralnych tragedii. Jednym z wielu tego przykładów mogą być słowa, które padają w końcowej części drugiego *stasimon*. W antystrofie (w. 652–662) kobiety korynckie tworzące Chór tej tragedii śpiewają o osamotnieniu protagonistki, której nikt nie przyszedł z pomocą w nieszczęściu, ani miasto, ani przyjaciele. Swój zaśpiew Chór kończy gnomą, która występuje tu w pozycji finalnej (w. 659–662):

ἀχάριστος ὄλοιθ' ὄτω πάρεστιν  
 μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν  
 ἀνοίξαντα κληῖδα φρενῶν  
 ἔμοι μὲν φίλος οὔποτε ἔσται.

Niech bezlitośnie przepadnie  
 Ten, kto nie umie przyjaciół  
 Szanować i serce im czyste  
 Otworzyć – ten miły mi nigdy nie będzie.

<sup>13</sup> Por. J. Czerwińska, M. Koźluk, Quicquid in Euripide, tragicorum principe, memorabile est – forma gnomiczna Eurypidesa oraz jej recepcja w XVI wieku, *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 18, 2008, s. 353–376.

<sup>14</sup> Podejmując próbę zdefiniowania gnomy tradycyjnej, J. Łanowski, *Uwagi o gnomach w komedii staroattycznej*, [w:] *Munera philologica et historica Mariano Plezia oblata*, oprac. J. Safarewicz i in., Ossolineum, Wrocław 1988, s. 115, stwierdza, że „za tradycyjne uważamy oczywiście te gnomy, w których pisarz daje tylko nowy kształt obiegowej mądrości ludowej, niejednokrotnie już przedtem wypowiedzianej. Te właśnie sentencje mają największe szanse przetrwania przez wieki, wchodzenia w coraz to nowe gnomologia, nieraz pod wielu imionami autorów. Tutaj należą wskazówki i oceny sprawiedliwego postępowania, dochowania przyjaźni”.

<sup>15</sup> Na temat gnomicznych form wypowiedzi pisze M. Stuligrosz, *Gnoma: definicje i zakres zastosowania*, *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 11, 1997, s. 42, stwierdzając, że „dopracowane pod względem formy uchodziły niemal za małe dzieła literackie”.

<sup>16</sup> Wiele spostrzeżeń na ten temat, popartych zebranymi przykładami, zawdzięczmy publikacji autorstwa Holgera Friisa Johansena, *General Reflection in Tragic Rhesis. A Study of Form*. Munksgaard, Copenhagen 1959 (s. 16–18, 54–57), aczkolwiek przedstawione rozważania koncentrują się głównie na formie logicznej argumentacji omawianych dyskursów.

Zarówno w tej, jak i innych pieśniach Koryntyjki wyrażają współczucie dla cierpiącej protagonistki, solidaryzując się z nią w nieszczęściach.

Element współczucia, a nawet współcierpienia wielokrotnie przewijają się u tragiczków greckich w relacjach *dramatis personae* komentujących nieszczęścia któregoś z bohaterów sztuki. Szczególnie często motyw ten występuje w *Hekabe*. Eurypides, przyjmując w tej tragedii typowy dla swojej twórczości sposób naświetlenia konfliktu tragicznego, ukazuje go z perspektywy cierpiących kobiet, a zwłaszcza protagonistki. Na niej koncentruje się akcja sztuki oraz uwaga Eurypidesa i widzów. Wokół tej postaci, którą poeta postawił w centrum wydarzeń tragicznych, ogniskując się wszystkie nieszczęścia opisane w dramacie, a jej *pathos* przenika całą sztukę. Z uwagi na to w większości wypowiedzi *dramatis personae* powraca wciąż wątek cierpienia Hekabe. Będzie to miało decydujący wpływ na proces kreowania idei tragicznej, rzutując zarazem na sposób odczytania całej sztuki.

Ekspozycja cierpienia protagonistki następuje już w incipicie sztuki, a więc w prologu wygłaszanym przez Zjawę Polidora (Πολυδώρου εἶδωλον). Pojawienie się na scenie ducha osoby nieżyjącej<sup>17</sup> dawało możliwość wzbudzenia silnych wzruszeń i emocji u widzów: litości (*eleos*), trwogi (*phobos*) i współczucia (*sympatheia*). Zjawa Polidora opisuje nieszczęścia Hekabe, zapowiadając równocześnie nowe ciosy, które dopiero mają na nią spaść (w. 55–58):

ὦ μήτηρ, ἦτις ἐκ τυραννικῶν δόμων  
 δούλειον ἡμᾶρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς  
 ὅσον περ εὖ ποτ' ἀντισηκώσας δέ σε  
 φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιθ' εὐπραξίας.

Matko, co będąc z królewskiego domu,  
 Tak bardzo cierpisz widząc dzień niedoli,  
 Jak niegdyś byłaś szczęśliwa. Ktoś z bogów  
 Dziś dane szczęście nieszczęściem odmierza.

W wypowiedzi tej zostaje podkreślona antytetyczność losów dawnej królowej Troi. Ten często pojawiający się w dramaturgii Eurypidesa motyw pozwala na wykreowanie przejmującego obrazu ludzkich losów. Poeta ukazuje zmianę szczęścia w nieszczęście, co, według Arystotelesa, stanowiło o istocie tragedii jako gatunku.

Zapowiedziane przez Zjawę Polidora nieszczęścia spadają w toku dramatu na Hekabe jedno po drugim. W parodosie (w. 98–153) Chór branek trojańskich śpiewa pieśń, która potwierdza profetyczny sen protagonistki: decyzją Achajów Poliksena ma ponieść śmierć jako ofiara dla mogiły Achillea (w. 104–106):

<sup>17</sup> Ten środek dramaturgiczny nie był, jak zauważa K. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, Beck, München 2002, s. 104, zjawiskiem odosobnionym. Wykorzystał go Ajschylos w *Persach*, gdzie wystąpił duch Dariusza, i w *Eumenidach*, wprowadzając ducha Klitajmestry. Zastosował go również Sofokles w niezachowanej *Poliksenie*, ukazując ducha Achillea.

οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζουσ',  
 ἀλλ' ἀγγελίας βάρος ἀραμένη  
 μέγα σοί τε, γόνοι, κῆρυξ ἀχέων.

Nie ulżę twoim cierpieniom,  
 Wieść cięższą jeszcze przynoszę  
 Dla ciebie, jęków zwiastunka.

Chór branek trojańskich spełnia – w opinii Humphreya Kitto<sup>18</sup> i Kjelda Matthiesena<sup>19</sup> – rolę posłańca. Zdaniem Wilhelma Schmida i Ottona Stählina *Hekabe* jest bowiem, poza *Trojankami*, jedyną z zachowanych tragedii Eurypidesa, w której nie ma właściwej postaci zwiastuna<sup>20</sup>, zastępowanego tu przez Chór. Przydzielona Chórowi funkcja pozwala przy każdorazowym przekazywaniu informacji reagować na nieszczęścia Hekabe, a równocześnie wyrażać głębokie przywiązanie kobiet trojańskich, które okazują jej swoje współczucie i wsparcie. Ich zaangażowanie w nieszczęścia Hekabe jest tym bardziej zasadne, że branki trojańskie, dzieląc los swej królowej, odczuwają podobne cierpienia: utratę ojczyzny i śmierć swych bliskich.

Nie tylko Chór, ale także córka Hekabe, Poliksena, z empatią reaguje na nieszczęścia swej matki. Dowiedziawszy się, że ma zostać zabita z rozkazu zwyciężskich Achajów, w pierwszych słowach swojej monodii zwraca się do Hekabe (w. 197–198):

ὦ δεινὰ παθοῦς', ὦ παντλάμων,  
 ὦ δυστάνου, μᾶτερ, βιοτᾶς.

Coś ty wycierpiała, matko, we wszystkich boleściach  
 Smutnego żywota.

Bohaterka rozpoczyna zatem wypowiedź nie od uzalania się nad własnym losem – czego można by się było spodziewać – ale od lirycznego zawołania, skierowanego do matki. Nieoczekiwane słowa Polikseny są celowym zabiegiem dramaturgicznym Eurypidesa, służącym ciągłemu eksponowaniu postaci protagonistki. Dlatego z perspektywy jej cierpienia postrzega Poliksena własną śmierć. W monodii bohaterki rysuje się – zdaniem Louisa Méridiera – wzruszająca delikatność młodej ofiary<sup>21</sup>,

<sup>18</sup> H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1997, s. 204.

<sup>19</sup> Matthiessen, op. cit., s. 105.

<sup>20</sup> W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940, s. 467. W rzeczywistości posłańiec nie pojawia się również w *Alkestis*. W *Hekabe* występuje postać herolda greckiego, Taltybiossa, który również przekazuje protagonistce informacje i polecenia od zwyciężskich Achajów.

<sup>21</sup> Euripide, t. II: *Hippolyte – Andromaque – Hécube*, wyd., przeł. i oprac. L. Méridier, Les Belles Lettres, Paris 1960, s. 169.



o której świadczy okazywana matce czułość<sup>22</sup>. Wobec własnej śmierci zachowuje natomiast chłodny dystans i spokój, zaskakujący u tak młodej osoby. Poliksena widzi lepszy dla siebie los w śmierci niż w niewoli (w. 213–215). Taka postawa córki Hekabe jest jeszcze jednym dowodem na to, że wszystkie środki dramaturgiczne, które zastosował Eurypides w tej tragedii, mają na celu wyeksponowanie cierpienia protagonistki.

Postawę współczucia wobec Hekabe przyjmuje również jej Służebna, której wizerunek został wykreowany przez Eurypidesa zgodnie z przyjętą w tragedii konwencją: zwykle bowiem osoby należące do służby okazują oddanie, empatię i zaangażowanie emocjonalne w losy swoich panów, jak było w omawianym wcześniej przypadku Piastunki w *Medei*. Tak jest i tutaj. Po odnalezieniu zwłok Polidora Służebna boleje nad losem Hekabe, z której nieszczęściem, jak mówi, nikt nie może się nawet równać (w. 658–660). Z tym cięższym sercem Służebna spełnia swój obowiązek, stając się zwiastunem kolejnych nieszczęść (w. 663–669):

Ἐκάβη φέρω τόδ' ἄλγος· ἐν κακοῖσι δὲ  
 οὐ ῥάδιον βροτοῖσιν εὐφημεῖν στόμα.  
 [...]
   
 ὃ παντάλαινα κἄτι μᾶλλον, ἢ λέγω,  
 δέσποινα', ὄλωλας κοῦκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς,  
 ἅπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη.

Hekabe niosę ten ból. Bo w nieszczęściu  
 Nielatwo ludziom przykrych słów uniknąć<sup>23</sup>.  
 [...]
   
 Najnieszczęśliwsza, i to jeszcze mało,  
 Pani, zginęłaś, choć oglądasz światło<sup>24</sup>,  
 Bez dzieci, męża, ojczyzny, zniszczona.

W pierwszej części jej wypowiedzi pada fraza gnomiczna (w. 663–664) wyrażająca myśl, że mówiąc o nieszczęściach niełatwo jest uniknąć złowróżbnych słów, napawających grozą słuchaczy. Kolejne słowa (w. 667–669) Służebna adresuje już bezpośrednio do Hekabe. Powraca w nich motyw ogromu nieszczęść, jakie na nią spadły. Zdaniem Służebnej, jej pani jest najbardziej doświadczona przez los, choć nie zaznała jeszcze wszystkich czekających ją cierpień. Konstruując dialog między kobietami, poeta stosuje zasadę kumulowania napięcia dramaturgicznego poprzez stopniowe uświadamianie Hekabe powodów współczucia (śmierć ostatniego z Priamidów), jakie okazuje jej stara służąca.

Z przedstawionych przykładów wynika, że w wypowiedziach *dramatis personae* opisujących cierpienia bliskich sobie osób zwykle jest eksponowany motyw

<sup>22</sup> W podobnym tonie wypowiada się na ten temat Matthiessen, op. cit., s. 105–106, pisząc o reakcji Polikseny: „weniger ihr eigenes Schicksal beklagt als das der Mutter, die ihre Tochter verlieren wird”.

<sup>23</sup> W tym wersji poprawiono przekład Łanowskiego.

<sup>24</sup> Jak wyżej.

współczucia, empatycznego stosunku do nich, a także deklaracje wsparcia. Często wyrażane są także obawy o następstwa przeżywanego przez bohaterów bólu, który u jednych staje się impulsem do odwetu i zbrodni (Medea, Hekabe), innych zaś doprowadza do samobójczej śmierci (Ajas, Fedra).

Zarówno tragicy, jak i scholiaści komentujący ich dramaty wskazywali również na negatywne postawy *dramatis personae* wobec osób cierpiących lub znajdujących się w trudnym położeniu. Jednym z tego przykładów jest komentowana przez scholiastę sytuacja pochodząca z *Hekabe* Eurypidesa. Dotyczy ona sceny z pierwszego *epeisodion* tej tragedii, gdy protagonistka próbuje nakłonić Poliksene, by jako błagalnica zwróciła się do Odysa w nadziei ratunku przed śmiercią<sup>25</sup>.

W omawianej scenie nie dochodzi jednak do aktu błagalnego. Znajduje to uzasadnienie zarówno w zaprezentowanej przez Eurypidesa postawie Polikseny, jak i roli, jaką wyznaczył on postaci Odysa. Obydwie te kwestie nie uszły uwagi scholiasty (*schol. vet. in Eur. Hec.* 342):

ἐνταῦθα ἐφύλαξεν ὁ Εὐριπίδης τὸ ἥρωικὸν ἦθος· οὐ γὰρ ταπεινὸν αὐτὸ μεμίμηται, ἀλλὰ παρρησιαστικόν· ὀρῶ σε, φησίν, ὦ Ὀδυσσεῦ, τὴν μὲν δεξιὰν χεῖρα κρύπτοντα ὑπὸ τὰ ἰμάτια, τὸ δὲ πρόσωπον ἀποστρέφοντα, ἵνα μὴ ἰκετεύω σε<sup>26</sup>.

W tym miejscu Eurypides wprowadził charakter bohatera; nie przedstawia bowiem postaci uległej, lecz odważnie wyrażającą swoje poglądy: „widzę”, mówi, „Odyseuszu, że ukrywasz prawą rękę pod płaszczem, że odwracasz twarz, abym cię nie błagała”.

Scholiasta jest wprawdzie zainteresowany przede wszystkim przybliżeniem charakteru bohaterki, który nazywa ἥρωικὸν ἦθος, a więc „bohaterski charakter”, ale przy tej okazji wyraźnie eksponuje równocześnie sposób zachowania Odysa. Jego lekceważący stosunek wobec zarówno aktu błagalnego<sup>27</sup>, jak i samej branki dowodzi, że jego postawa nacechowana jest typową dla niego arogancją i bezdusz-

<sup>25</sup> Hekabe zwraca się wówczas do Polikseny ze słowami (w. 339–341): *πρόσπιπτε δ' οἰκτρῶς τοῦδ' Ὀδυσσέως γόνυ / καὶ πείθ' (ἔχεις δὲ πρόφασιν· ἔστι γὰρ τέκνα / καὶ τῷδε), τὴν σὴν ὥστ' ἐποικτίραι τύχην* („Przypadnij z jękiem do kolan Odysa, / Skłoń go! – Argument: on także ma dzieci – / Żeby nad twoim losem się zlitował”).

<sup>26</sup> Scholia do Eurypidesa podają według wydania: *Scholia in Euripidem*, t. I–II, wyd. E. Schwartz, de Gruyter, Berlin 1966.

<sup>27</sup> Znamienny jest tu sposób zachowania Odysa, który swoją postawą próbuje uniknąć aktu hikezji, któremu towarzyszył szereg gestów wykonywanych przez błagającego: upadnięcie do kolan, dotykanie rąk i twarzy osoby błaganej. Ta bezpośrednia bliskość w konfrontacji z osobą błaganą dawała większe szanse powodzenia i wysłuchania zanoszonych próśb. Tymczasem Odys celowo odwraca się od Polikseny, nie dając jej tych samym możliwości rozpoczęcia hikezji. Jego reakcję opisuje sama bohaterka (w. 342–347): *ὀρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἴματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδος. / θάρσει· πέφευγας τὸν ἐμὸν Ἰκέσιον Δία / ὡς ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν / θανεῖν τε χρήζουσα(α)* („Widzę, Odyse, jak chowasz prawicę / Pod szatą, jak się ode mnie odwracasz, / Bym nie dotknęła twojego policzka. / Nie bój się. Mego Dzeusa Błagalników / Unikniesz – pójdę z tobą z konieczności / I pragnąc śmierci”). Warto podkreślić, że scholiasta zwraca uwagę na te same gesty Odysa,

nością, jaką już wcześniej okazał Hekabe. Choć zawdzięczał jej, co sam przyznał, własne ocalenie (w. 248: ὄστ' εἰσορᾶν γε φέγγος ἠλίου τόδε), nie zamierzał jednak okazać jej za to wdzięczności. Jego zachowanie staje się, zdaniem Luigiego Battezzato, doskonałą dla Eurypidesa okazją do rozważań na temat związków pomiędzy „*charis ricevuta*” i „*charis fatta*”<sup>28</sup>. W tym miejscu rodzi się pytanie o przyczynę takiego sposobu naświetlenia postaci Odysa. Stworzony przez niego wizerunek bohatera można rozpatrywać w kontekście zarówno tej sztuki, jak i pozostałej twórczości poety. Staje się on okazją do snucia rozważań na temat sztuki retorycznej<sup>29</sup>, do ujawniania jej negatywnego aspektu, którego przykładem jest argumentacja Odysa<sup>30</sup>. Ukazanie protagonistki i Laertiady, szczególnie w agonie ich racji, pozwala równocześnie wydobyć tragiczne położenie protagonistki: jej status niewolnicy skonfrontowany z arogancją siły, którą demonstruje Odys. Eurypides operuje w tej tragedii jaskrawym zestawieniem dwóch skontrastowanych ze sobą typów *dramatis personae*: mężczyzny-zwycięzcy i kobiety-niewolnicy. Wyznaczają one dwa biegunowe światy, które – zderzone w tej sztuce – tym wyraźniej ukazują *pathos* głównej bohaterki w samotnej walce z przeznaczeniem<sup>31</sup>. Pozwala to Eurypidesowi na skumulowanie elementu ἔλεος tragedii, wywołując stan napięcia emocjonalnego u odbiorców sztuki w reakcji na cierpienia protagonistki.

Szczególnym przykładem wrogiego zachowania *dramatis personae* wobec innych bohaterów są opisywane w tragedii greckiej przypadki kwestionowania, a nawet pogwałcenia stanowionego przez bogów prawa mówiącego o obowiązku grzebania umarłych. Spektakularnym przykładem lekceważenia tego nakazu boskiego jest Menelaos w *Ajasie* Sofoklesa, który nie chce dopuścić do pogrzebu protagonisty sztuki. Menelaos „uważa, że jego ciało nie zasługuje na szacunek, lecz należy je rzucić na brzegu morza na żer dla morskiego ptactwa. Przypisuje sobie bezprawnie władzę nad zmarłym bohaterem, rekompensując w ten sposób kompleks, że za

---

parafrazując słowa tragedii (ὁρῶ σε, φησὶν, ὃ Ὀδυσσεῦ, τὴν μὲν δεξιὰν χεῖρα κρύπτοντα ὑπὸ τὰ ἰμάτια, τὸ δὲ πρόσωπον ἀποστρέφοντα, ἵνα μὴ ἰκετεύῃ σε).

<sup>28</sup> L. Battezzato, *Ospitalità rituale, amicizia e charis nell'Ecuba*, [w:] *Ricerche euripidee*, oprac. O. Vox, Pensa Multimedia, Lecce 2003, s. 21.

<sup>29</sup> Jak wskazuje A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide. Saggio sul motivo della salvazione nei suoi drammi*, Napoli 1962, s. 24, Eurypides chętnie ukazuje w swoich tragediach ἄμιλλα λόγων, wykorzystując ją do celów poetyckich.

<sup>30</sup> Świadczą o tym słowa Chóru w parodosie tragedii, ostro krytykujące sztukę wymowy Odyseusza (w. 130–140). Zostaje on nazwany „podstępny krętaczem o słodkim języku, pochlebającym ludowi” (ὁ ποικιλόφρων / κόπις ἠδυλόγος δημοχαριστής, w. 131–132). Zwraca tu uwagę nagromadzenie terminów o jednoznacznie pejoratywnym zabarwieniu: κόπις – ‘kłamca’, ‘łgarz’, ποικιλόφρων – ‘przebiegły’, ‘podstępny’, ἠδυλόγος – ‘schlebiający’, ‘płaszczący się’, δημοχαριστής – ‘zabiegający o względy ludu’. W szerszym zakresie stają się one odwołaniem do typu postaci pokrętnego mówcy, jakiego tu reprezentuje Odys, w węższym – są odniesieniem do niego samego. Por. J. Czewińska, *Pajdeutyczny wymiar postaci mitologicznych w literaturze greckiej i komentarzach scholiastów*, Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica 8, 2015, s. 262–263.

<sup>31</sup> Ead., *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia. Tragikomedial*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2013, s. 87.

życia Ajas nie chciał słuchać jego rozkazów” – stwierdza Robert Chodkowski<sup>32</sup>. Uczony zestawia Menelaosa z Kreonem w *Antygonie* Sofoklesa, pisząc, że obaj „odwołują się do racji państwowych, choć faktycznie kieruje nimi osobista nienawiść do przeciwnika”<sup>33</sup>. Adwersarzem Menelaosa staje się w sztuce Teukros. W agonii ich racji padają ostre słowa oskarżenia pod adresem Menelaosa, który znieważa prawa boskie, odmawiając pochówku Ajasa. W końcowej części sporu w wypowiedzi Teukrosa pojawia się fraza o charakterze gnomicznym, którą można potraktować jako pointę toczącej się rozmowy (w. 1154–1155):

ὠνθρωπε, μὴ δρᾷ τοὺς τεθνηκότας κακῶς·  
 εἰ γὰρ ποιήσεις, ἴσθι πημανούμενος.

Człowiecze, nie krzywdź tych, którzy już zmarli,  
 Bo jeśli skrzywdzisz, nieszczęście cię czeka<sup>34</sup>.

Na postawę Menelaosa zwrócił też uwagę scholiasta, przytaczając jako *lemma* jego wypowiedź skierowaną do Teukrosa: „Hej, ty! / Do ciebie mówię: nie grzeb tego trupa, / ale pozostaw, by leżał, jak leży” (w. 1047–1048: οὗτος, σὲ φωνῶ τόνδε τὸν νεκρὸν χερσῶν / μὴ συγκομίζειν, ἀλλ’ ἔἴην, ὅπως ἔχει). Te słowa komentator opatruje stwierdzeniem (*schol. vet. in Soph. Ai.* 1047): ὑβριστικὸν τὸ ἦθος Μενελάου („zuchwały jest charakter Menelaosa”).

Zdaniem Arystotelesa, który definiuje w *Poetyce* pojęcie ἦθος, „przez charakter rozumiemy te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu” (1450 a 5–6: τὰ δὲ ἦθη [scil. λέγω], καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας). Można przyjąć, że w takim znaczeniu występuje ten termin u scholiasty. Oznacza to, że określając charakter Menelaosa przymiotnikami ὑβριστικόν ‘zuchwały’, ‘bezczelny’, ‘krzywdzący’, wskazuje, że podejmowane przez niego działania zasługują na taką ocenę.

W opozycji do charakteru Menelaosa określa scholiasta charakter Odysusza, komentując początkowe wersy tragedii (*schol. vet. in Soph. Ai.* 80):

μέτριον διεφυλάχθη τὸ τοῦ Ὀδυσσεὺς ἦθος διὰ τὸ μὴ ἐντροφᾶν τοῖς κακοῖς.

można tu zaobserwować powściągliwy charakter Odysusza, ponieważ nie raduje się z nieszczęść [Ajasa].

<sup>32</sup> *Wstęp*, [do:] Sofokles, *Tragedie*, przeł. i oprac. R. R. Chodkowski, t. I, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009, s. 74–75.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 75. Chodkowski podejmuje tę kwestię również w swoim komentarzu do *Antygony* Sofoklesa. We wstępie do tej tragedii pisze: „główny konflikt w *Antygonie* polega na konflikcie władzy (nie prawa!) z prawem niepisanim: prawem bogów podziemnych oraz – poznawanym na drodze rozumowej – prawem naturalnym” (*Wprowadzenie*, [do:] Sofokles, *Antygoną*, przeł. i oprac. R. R. Chodkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 72).

<sup>34</sup> Tu i dalej przekład Roberta Chodkowskiego. Chodkowski, *Wstęp*, [do:] Sofokles, *Tragedie*, s. 76, komentując tę wypowiedź, zauważa, że wchodzi ona w skład szyderczej paraboli Teukrosa o głupcu, „która jest odpowiedzią na parabolę Menelaosa o zuchwałcu (w. 1042–1049). Można ją potraktować jako ostrzeżenie o charakterze uniwersalnym”.

O celności tego spostrzeżenia świadczy końcowa część tragedii, w której Odyseusz wyraża swoje jednoznaczne oburzenie na żądania Menelaosa, by porzucić ciało Ajasa bez pogrzebu. Wprawdzie protagonista sztuki również do niego był wrogo usposobiony, jednak Odys uważa, że wraz ze śmiercią muszą zamilknąć wszelkie antagonizmy i wrogość, a obowiązkiem człowieka jest uczczenie pochówkiem ciała nawet nieprzyjaciela, o ile był dzielny (w. 1332–1345):

ἄκουέ νυν. τὸν ἄνδρα τόνδε πρὸς θεῶν  
 μὴ τλῆς ἄθραπτον ὧδ' ἀναλήτως βαλεῖν·  
 μηδ' ἢ βία σε μηδαμῶς νικησάτω  
 τοσόνδε μισεῖν, ὥστε τὴν δίκην πατεῖν. 1335  
 κάμοι γάρ ἦν ποθ' οὕτος ἐχθιστος στρατοῦ,  
 ἐξ οὗ 'κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων,  
 ἀλλ' αὐτὸν ἔμπασι δὲντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοί  
 οὐ τᾶν ἀτιμάσαιμι' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν 1340  
 ἐν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι  
 Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.  
 ὥστ' οὐκ ἂν ἐνδίκως γ' ἀτιμάζοιτό σοι·  
 οὐ γάρ τι τοῦτον, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους  
 φθείροις ἄν. ἄνδρα δ' οὐ δίκαιον, εἰ θάνοι,  
 βλάπτειν τὸν ἐσθλόν, οὐδ' ἐὰν μισῶν κυρῆς. 1345

Więc słuchaj. Tego tu męża, na bogów,  
 nie wzbraniaj grzebać, na pastwę nie rzucaj.  
 Poczucie siły niech cię nie zaślepia,  
 a z nienawiści nie depcz nigdy prawa. 1335  
 I dla mnie Ajas był najgorszym wrogiem,  
 odkąd przypadła mi zbroja Achila.  
 Lecz mimo tego ja nie odpłacałem  
 nigdy zniewagą i zawsze mówiłem,  
 że go uważam za najdzielniejszego 1340  
 Greka pod Troją, tuż po Achillesie.  
 Niesłusznie chciałbyś jego tak poniżyć;  
 jemu nie szkodziś, ale prawa bogów  
 łamiesz – wbrew prawu jest krzywdzić szlachetnych  
 ludzi, gdy umrą, nawet swoich wrogów. 1345

Należy zastanowić się, jaką funkcję dramaturgiczną pełniło przedstawione przez Sofoklesa spolaryzowane stanowisko *dramatis personae* wobec pochówku Ajasa, a zwłaszcza przedstawiona postawa Menelaosa, którym kieruje nienawiść prześladowająca wroga nawet po jego śmierci. Można zaryzykować stwierdzenie, że tak wyraźnie wydobyta przez tragika wroga postawa Menelaosa mogła posłużyć pocie jako kontrapunkt do uwypuklenia stanowiska Odysa. Zostały tu bowiem stworzone przez Sofoklesa dwa paradygmaty ludzkich zachowań: pozytywny w osobie Odysa i negatywny w osobie Menelaosa. Dopiero w tym kontekście w pełni czytelny się staje świat wartości, który ukazuje tragik swoim widzom, podobnie jak uczynił to w przypadku skonstrastowania postaci Antygony i Kreona. Zdaniem Chodkowskiego, „temu światu nienawiści i pogardy dla człowieka, którego uznaje się za wroga,

wyraźnie przeciwstawiony jest w sztuce świat wartości humanistycznych, które reprezentują w naszej tragedii Odyseusz i Tekmessa<sup>35</sup>. *Katharsis*, która zdaniem Arystotelesa była ostatecznym celem tragedii (*Poet.* 1449 b 28), tutaj „wyzwała się – jak zauważa Kitto – za sprawą Odyseusza [...]. On wie, gdzie skończyć się musi nienawiść, a rozpocząć litość; wie [...], że wrogość nie może trwać wiecznie, [...] że prawa bogów muszą górować nad przemijającymi ludzkimi namiętnościami”<sup>36</sup>.

Przedstawiony materiał egzemplifikacyjny pozwala stwierdzić, że analizowane relacje *dramatis personae*, które ukazują cierpienia bohaterów tragedii, mają do spełnienia w strukturze sztuki ważne funkcje dramaturgiczne. Przyczyniają się one bowiem do kreowania idei tragicznej, czego spektakularnym przykładem może być *Ajas* Sofoklesa oraz *Hekabe* Eurypidesa. Służą również do wzbudzania silnych wzruszeń i emocji widzów (*eleos* i *phobos*), przyczyniając się tym samym do osiągnięcia przez nich *katharsis*. Sceny wydobywające przeżycia bohaterów popadających w nieszczęście dawały tragikom okazję do ukazywania antytetyczności ludzkich losów. Ten sposób ujmowania kolei ludzkiego życia wpisywał się w istotę gatunkową tragedii, której fabuła – zgodnie z sugestią Stagiryty (Aristot. *Poet.* 1453 a 12–15) – miała przedstawiać zmianę ze szczęścia w nieszczęście. W przypadku omawianych scen wykorzystanie gnomicznych form wypowiedzi pozwalało tragikom na zobrazowanie typowości losów i zachowań człowieka, dając równocześnie okazję do przekazywania pouczeń o charakterze ogólnym. To zaś wpisywało się w pądeutyczną funkcję tragedii. Podobną funkcję pełniły też tworzone przez dramaturgów paradygmaty pozytywnych bądź negatywnych postaw *dramatis personae* wobec ludzkiego nieszczęścia. Sceny ukazujące reakcje na cierpienia bohaterów tragicznych stawały się również okazją do podejmowania przez dramaturgów i scholiastów rozważań na temat *ethos* i *dianoia*, które Arystoteles uznał za konstytutywne składniki tragedii<sup>37</sup>. Jako przykład mogą tu posłużyć refleksje scholiastów na temat charakterów *dramatis personae*: ἥθος γυναικός – charakter kobiety (*schol. vet. in Soph. Ai.* 916 a); τὸ ἠρωικὸν ἥθος – bohaterski charakter (*schol. vet. in Eur. Hec.* 342); ὑβριστικὸν [...] ἥθος – zuchwały charakter (*schol. vet. in Soph. Ai.* 1047); μέτριον [...] ἥθος – powściągliwy charakter (*schol. vet. in Soph. Ai.* 80). Omawiane sceny cierpienia ukazują także religijny kontekst tragedii. Jej zakorzenienie w rytuale przedstawiają, dla przykładu, akty *hiketeia*. W kontekst religijny wpisuje się również normatywny charakter praw boskich, jak choćby kwestia pochówku zmarłych.

<sup>35</sup> Ibid., s. 81.

<sup>36</sup> Kitto, op. cit. (zob. wyżej, przyp. 18), s. 122.

<sup>37</sup> Arystoteles stwierdza, że „przez charakter rozumiemy te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu, «właściwości myślenia» objawiają się natomiast w słowach, którymi one czegoś dowodzą lub wyrażają swoje zdanie” (Aristot. *Poet.* 1450 a 5–7: τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούσ τινὰς εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας, δianoian δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην, zmieniony przekład Henryka Podbielskiego).

Z rozważań tych wynika zatem, jak bogatym materiałem zarówno do przemyśleń dotyczących ludzkich zachowań, jak i refleksji na temat uprawianej przez tragiczków sztuki dramaturgicznej były zamieszczane przez nich sceny cierpienia, choć przedmiotem opisu stało się tutaj zaledwie kilka wybranych przykładów zaczerpniętych z tekstów tragedii i komentarzy scholiastów<sup>38</sup>.

*jadwiga.czerwinska@interia.pl*

#### ARGUMENTUM

*Heroinas et heroas, quos mala fortuna in tragoediis Graecis persequitur, aliae personae scenicae commiserantur, aliae autem spernunt et irrident. Narratur hic, quomodo tales animi passiones quarundam tragoediarum actionem afficiant.*

---

<sup>38</sup> Artykuł afiliowany w Uniwersytecie Łódzkim.