

MAGDALENA MAJEWSKA

### KILKA UWAG O MEDEI EURYPIDESA

Najwcześniejszy znany wizerunek Medei<sup>1</sup> (ok. 570 r. przed Chr.) na skrzyni Kypselosa, pochodzącej z Koryntu, a nam znanej jedynie ze źródeł literackich, przedstawiał ślub Medei i Jazona, przy czym ją wyobrażał siedzącą na tronie, Jazona zaś stojącego po jej prawej stronie. Była tam również bogini Afrodyta, stojąca po lewej stronie<sup>2</sup>. Medea figurowała na tym obrazie jako postać centralna i przez tę pozycję skupiająca uwagę na sobie. Jako że wszelkie podobizny ujęte w sztuce malarskiej czy rzeźbiarskiej to jedynie „statyczne krystalizacje” (*static crystallizations*)<sup>3</sup>, nie da się z nich wiele wyczytać na temat intencji autora w takim rozplanowaniu postaci. Równie dobrze bowiem to bogini mogłaby stać pomiędzy przyszłymi małżonkami, gestem wyrażając swój nakaz. Ale tak nie jest; Jazon i Afrodyta stoją, oboje zwróceniu ku niej. To tylko pewne założenie, ale uznajmy, że poprzez tę konfigurację postaci i siedzącą pozycję Medei twórca chciał podkreślić wyjątkowość jej osoby. Gdybyśmy chcieli uczynić ten wizerunek ilustracją niniejszych naszych rozważań, trzeba by stwierdzić, że wyraża on dostojność i respekt dla Medei, którą tradycja mitologiczna uznawała przecież za czarodziejkę.

Portret Medei w sztuce Eurypidesa nie pozostawia żadnych wątpliwości: jest to kobieta świadoma i zdeterminowana, która przez siłę swej osobowości staje się zabójczynią własnych dzieci. Nie jest jednak naszym celem

---

Mgr MAGDALENA MAJEWSKA – doktorantka Instytutu Filologii Klasycznej KUL; adres do korespondencji: Żurawica 840c/4, 37-710 Żurawica; e-mail: irismay@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> Szeroko na temat wizerunku Medei w sztuce i w tragedii Eurypidesa zob. Ch. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, [w:] *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, ed. J. J. Clauss, S. J. Johnston, New Jersey 1997, s. 262.

<sup>2</sup> Epigram dołączony do obrazu brzmi: „Jazon poślubia Medeę, rozkazuje Afrodyta”. Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 295.

ocena moralno-etyczna postępowania tej bohaterki, ale tylko organiczne powiązanie jej charakteru z emocjonalną strukturą i efektywnością sztuki. Prześledzimy, w jaki sposób układ zdarzeń podlega mechanizmowi jej decyzji i działań, podyktowanych zbrodniczym planem, i jak sama jawi się jako postać organizująca ruch sceniczny (pośrednio lub bezpośrednio) i nadająca kierunek biegowi akcji.

### I. MEDEA JAKO POSTAĆ PORZĄDKUJĄCA ZDARZENIA I EMOCJE W SZTUCE

Całą fabułę *Medei* wypełnia idea zemsty zdradzonej i cierpiącej z tego powodu tytułowej bohaterki<sup>4</sup>. Różne były wersje podania o Medei i Jazonie<sup>5</sup>, ale żadna nie wspominała o morderstwie na dzieciach; tradycja mitologiczna przekazuje, że zostały one zabite przez Koryntyjczyków, mszczących w ten sposób śmierć swego władcy i jego córki. W ujęciu Eurypidesa Medea jest czarodziejką<sup>6</sup>, posiadającą niezwykłą moc mądrą kobietą, która pomogła Jazonowi, z miłości do niego, w pokonaniu smoka i zdobyciu złotego runa. Ale w ujęciu poety staje się też dzieciobójczynią.

Charakterystykę Medei dramaturg prowadzi w taki sposób, że wywołuje skrajne uczucia wobec tej postaci: od oburzenia i sprzeciwu wobec jej zamiarów, po współczucie w momencie jej wewnętrznych rozterek. Tworzy przy tym nie tylko interesującą postać, ale też komponuje efekt, który dla nas może się wydawać mało czytelny, ale w giętkiej wyobraźni i lepszej pamięci widza antycznego znajdował idealny grunt: przygotowanie przez Medeę planu zemsty i dążenie do ostatecznej jego realizacji. Cały efekt koncentruje się nie na samym akcie morderstwa, które zresztą – zgodnie z konwencją teatru klasycznego – odbywa się poza sceną, ale na procesie generowania się idei zbrodni, poczynając od niejasnych sygnałów i wzmianek, a na prezentacji gotowego planu i wprowadzeniu go w czyn kończąc.

---

<sup>4</sup> B. Knox (*Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore–London 1979, s. 297): „The *Medea* is the only Eurypidean tragedy (in the modern sense of that word) which is tightly constructed around a ‘hero’: a central figure whose inflexible purpose, once formed, nothing can shake – purpose which is the mainspring of the action”.

<sup>5</sup> Zob. przegląd w komentarzu D. L. Page’a w: E u r i p i d e s, *Medea*, Oxford 1938, s. 21 n.

<sup>6</sup> Sama Medea niemalże utożsamia się z patronką rzemiosła czarodziejskiego, boginią Hekate (w. 395-397), którą wzięła na swoją współniczkę: καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην, Ἡκάτην (w. 397).

Wspomniane przez nas sygnały nie są tak sugestywne<sup>7</sup>, jak w przypadku *Agamemnona* Ajschylosa, gdzie zapowiedź zbrodni na tytułowym bohaterze przejawia się w postaci sieci-płaszczka, wzmiankowanego w wizjach chóru i Kasandry, a jej przebieg w relacji samej morderczynie – królowej Klitajmestry, przy czym dodatkowo rekwizyt pojawia się na scenie. Ajschylos tak wizualnie nakreślił rolę tego przedmiotu, że mógł zaufać pamięci widzów i kontynuować jego rolę w drugiej części trylogii – *Ofiarnicach*.

Wracając jednak do *Medei*, pierwszą alarmującą wzmiankę słyszymy już w prologu z ust Piastunki (w. 37-45), która sygnalizuje publiczności, do czego zdolne jest zdradzone serce jej pani. Przedstawia ona zakres zagrożenia ze strony Medei, wymieniając ewentualne jej działania: mogłaby porwać się na życie (w tekście mowa jest o przebiciu mieczem wątroby<sup>8</sup>, chociaż nie jest do końca jasne, czyja wątroba miałyby to być<sup>9</sup>), być może księżniczki (po wdarciu się do komnaty ślubnej) lub jej ojca, wreszcie – niewiernego męża. Te opcje nie wydają się Piastunce najgorsze. Pozostaje niedopowiedzenie w dalszych jej słowach, sugerujące, że Medea może się dopuścić czegoś znacznie okrutniejszego. Widz oglądający przedstawienie w starożytności, zapamiętując sobie ten szczegół, wracał do niego w obliczu ostatecznej zbrodni, czyli zabicia przez Medeę własnych dzieci. To, co w prologu było jedynie niejasną sugestią, na końcu sztuki uzyskuje pełne uzasadnienie. Autentyczność partii 37-45 była długo i przez wielu podważana<sup>10</sup>, głównie z powodu istnienia paralelnych do 40-41 wersów 379-380. Krytycy proponują usunięcie części wersów: albo większej partii od 38 do 42, albo pojedynczych wersów 41 lub 42, z czego ostatnia propozycja wydaje się szczególnie atrakcyjna, gdyż wówczas 40-41 dotyczyłyby zamordowania tylko księżniczki<sup>11</sup>, jako uzasadnionej reakcji Medei, porzuconej przez męża dla młodej córki Kreona. Wtedy wers o ściągnięciu jeszcze większych nieszczęść mógłby sugerować więcej ofiar, ale chyba nikt z widzów nie spodziewał się, że będzie to ktoś inny niż Kreon i Jazon. Choć pojawienie się na scenie dzieci (w. 46-7), tuż po dywagacjach staruszki, mogłoby sugerować i taką ewentualność.

<sup>7</sup> Analizę tego efektu przeprowadził R. R. Chodkowski (*Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994, s. 333-334).

<sup>8</sup> Sama Medea wspomina o przebiciu wątroby jako sposobie ukarania króla i jego córki oraz Jazona nieco później w sztuce (w. 379): ἡ θηκτὸν ὄσω φάσγανον δι' ἥπατος.

<sup>9</sup> D. J. Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, Cambridge 2002, s. 170.

<sup>10</sup> Tamże, s. 170-171.

<sup>11</sup> Tamże, s. 171.

Potencjalne zagrożenie dla dzieci sygnalizuje Piastunka, kiedy zaradczco nakazuje Wychowawcy, by prowadząc je do domu, unikał spotkania z jej panią, a ich matką (w. 905 i 100-104), ponieważ patrzy ona na chłopców wściekłym wzrokiem, jakby nosiła w sercu jakieś zamiary wobec nich, i to zamiary zbrodnicze, bo charakteryzuje ją dzika i okrutna natura (w. 103). Jakie wrażenie mogły te obawy, włożone w usta staruszki, wywołać u publiczności starożytnej? Czy uległa ona nastrojowi niepokoju, czy może raczej potraktowała słowa i nakazy Piastunki jako przesadną i bezpodstawną zapobiegliwość, zwłaszcza mając w pamięci mit, w którym nie było mowy o dzieciobójstwie? Mimo że chwilę później słysząc samą Medeę, przeklinającą dzieci i męża (w. 112-114), nie daje to powodu do traktowania jej reakcji, naturalnej z racji stanu jej serca i umysłu, jako realnego zagrożenia. Piastunka jednak nie przestaje, z obsesyjnym niemal uporem, skupiać uwagi na dzieciach (w. 116-118), jak gdyby to było rzeczą oczywistą, że one w pierwszej kolejności mają ponieść karę za zdradę ojca. Gdyby publiczność uznała, że należy spodziewać się po tych słowach, a właściwie jękach, zapowiedzi śmierci dzieci, równie dobrze mogłaby w ten sam sposób potraktować jej wołanie do niebios, by zesłały śmierć na nią samą (w. 145-147) i uznać, że zamierza ona dokonać samobójstwa. Krzyki Medei, dochodzące zza sceny, pełne są przekleństw i gróźb pod adresem męża i dzieci, Kreona i jego córki (w. 163-164), jest też życzenie śmierci dla niej samej; co więcej – nawet sługi obrzuca groźnym „lwicy rodzącej spojrzeniem” (w. 186). Jest to naturalny odruch osoby głęboko zranionej w uczuciach i – jak się okaże w przypadku tej bohaterki – dotkniętej na honorze, że nienawistne jej jest wszystko i wszyscy. Nie można chyba ignorować następujących słów Piastunki, zawierających pewną istotną metaforę i pytanie retoryczne zarazem, które stanowią klucz do przyszłych zdarzeń (w. 106-110):

To jasne – ta nabrzmiała  
 Chmura jęków niebawem buchnie błyskawicą  
 Już z większą wściekłością! Na co się waży  
 To serce wyniosłe, ta zawzięta dusza,  
 Kąsana nieszczęściem?<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Przekład R. R. Chodkowskiego.

δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον  
 νέφος οἰμωγῆς ὡς τὰχ' ἀνάψει  
 μείζονι θυμῶν· τί ποτ' ἐργασεχαι  
 μεγάλῳσπλαγγνος δυσκατάπαυστος  
 ψυχῇ διχθεῖσα κακοισιν;

Jest w nich nie tylko zapowiedź strasznego gniewu, ale także pewna jego konkretyzacja – niczym błyskawica, piorun – takie znaczenie zdaje się konotować użyty w tekście oryginalnym czasownik ἀνάπτω – zapalić, rozpłomić. Natomiast pytanie Piastunki o przyszłe działania jej pani, celowo pozostawione bez odpowiedzi, ukierunkowuje widza w jego odczuciach i oczekiwaniach na rozwój sytuacji scenicznej. A że będą się działy rzeczy wielkie, sugeruje staruszka nieco dalej (w. 171-172):

Pani, by gniew swój wyciszyć,  
Na byle czym nie poprzestanie!<sup>13</sup>

Przyszłe działania Medei przez większą część sztuki nie będą sprecyzowane, ale od momentu wejścia na scenę ujawni ona swoją determinację i pragnienie zemsty. Jej duchowym współnikiem zostaje chór, od początku zobowiązany do zachowania dyskrecji (por. σιγᾶν – w. 263). Zgoda chóru na milczenie jest równocześnie przyzwoleniem na plan, który – choć pozbawiony jeszcze realnego kształtu (w. 260-262) – zakłada zbrodnię. Właściwie krystalizuje się on na scenie; naocznie przed widzami Medea zastanawia się nad wyborem sposobu zemsty: od podpalenia domu (w. 378), poprzez użycie miecza (w. 379), aż po zastosowanie trucizny (w. 385). Prezentując ten mały katalog rodzajów zbrodni, zdaje się być ogarnięta jakimś morderczym entuzjazmem, jej ponadprzeciętny umysł podsuwa jej wiele rozwiązań, ale ona sama jeszcze nie ma sprecyzowanych zamiarów, skoro w w. 393 wraca znowu do pomysłu wtargnięcia do pałacu z mieczem, pozostawiając publiczność w pewnej konsternacji i pobudzając jej ciekawość przyszłych zdarzeń.

Dodatkowym atrybutem głównej bohaterki i środkiem, dzięki któremu dąży ona do celu, jest retoryka. Zdaje się ona być często na usługach teatru Eurypidesa, a w tej konkretnie sztuce daje się to szczególnie wyraźnie odczuć<sup>14</sup>. Od momentu pojawienia się na scenie Medea daje się poznać jako

<sup>13</sup> Przekład R. R. Chodkowskiego.

οὐκ ἔστιν ὅπως ἐν τινι μικρῷ;  
δέσποινα γόλον καταπαύσει.

<sup>14</sup> Grecy żyli w kulturze słowa mówionego; było ono nieodzownym elementem ich życia publicznego oraz towarzyskiego i znajdowali przyjemność w jego odbiorze pod każdą postacią: czy to w sądach, czy na agorze, czy też w czasie publicznych uroczystości. Teatr również polegał na słowie mówionym, eksploatując jego dynamikę na scenie (por. P. Walcott, *Greek Drama in Its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976, s. 24).

wyborna mówczyni, której trudno dorównać<sup>15</sup>. Gdy przemawia do Koryntyjek, zdobywa ich serca, używając argumentów, które budzą kobiecą solidarność. Wykorzystując swoją siłę perswazji i odpowiednio dobierając argumenty, Medea stopniowo przejmuje kontrolę nad zdarzeniami, gdy przekonuje Kreona do zwłoki odnośnie do jej wygnania, Ajgeusa do zapewnienia jej azylu w swym kraju, Jazona do uwierzenia, że mu dobrze życzy i żałuje swojej wcześniejszej porywczosci. Takie rezultaty osiąga dzięki sile swych mów. Choć Kreon obawia się, że Medea jest zdolna do wyrządzenia krzywdy jego córce (w. 282-284), ulega namowom i pozwala jej pozostać w Koryncie jeden dzień dłużej. Daje się zwieść, choć widzi niebezpieczeństwo (w. 316-317):

Mówisz mi rzeczy miłe dla mych uszu,  
Lecz drzę, że w sercu zamyślasz coś złego<sup>16</sup>

Zgadza się na jej prośbę, ponieważ jest ofiarą manipulacji tej mądrej kobiety, która wie, jak trafić do swego rozmówcy. Celowo bowiem odwołuje się do rodzicielskich uczuć Kreona, prosząc o litość dla swych dzieci (w. 344):

– ty też jesteś ojcem –<sup>17</sup>

i tym sposobem wygrywa. Medea także schlebia Kreonowi z pełną premedytacją (w. 368-369), kryjąc pod tymi pozorami swoje podstępne zamiary (w. 366-367). Pod wpływem perswazji, bagatelizuje on niebezpieczeństwo, tak jak Jazon, gdy ignoruje słowa Medei brzemiennie w przestrogi (w. 608):

Dla twego domu też jestem przekleństwem!<sup>18</sup>

I dalej (w. 626):

Taki to będzie ślub, że się go zaprziesz!<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Por. słowa Jazona (w. 522): „Muszę, jak widzę, tęgim stać się mówcą (δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῶναι λέγειν)” (przekład J. Łanowskiego, podobnie też następne, o ile nie zaznaczono inaczej).

<sup>16</sup> λέγεις ἀκούσαι μαλθὰκ', ἀλλ' ἔσω φρενῶν  
ὀρρωδία μοι μὴ τι βουλευήεις κακόν;

<sup>17</sup> καὶ σύ τοι παίδων πατήρ πέφυκας,

<sup>18</sup> καὶ σοῖς ἀραία γ' οὔσα τυγχάνω δόμοις.

<sup>19</sup> γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε θρηνεῖσθαι γάμον.

Pochlebstwem i podstępem zwycięża Medea także w drugim agonie z Jazonem, udając przed nim skruchę i pogodzenie się z sytuacją, a co więcej – przekonując go, że szaty, które ona za pośrednictwem dzieci przesyła księżniczce, są rzeczywiście darem życzliwości. Publiczność musiała śledzić tę manipulację z podziwem dla jej zręcznej argumentacji (nie tylko zresztą wobec tego rozmówcy), dzięki której przybliżyła się do celu. Choć widzowie znali już w tym momencie plan Medei, wyjawiony w poprzedniej scenie (w. 772-793), łącznie z jej zamiarem użycia podstępu i zabicia księżniczki za pomocą posłanych jej przez dzieci zatrutych szat i diademu, a następnie samych dzieci, poeta jeszcze drażnił się z nimi propozycją Jazona, by darów nie dawać<sup>20</sup> (w. 961):

Zachowaj, nie dawaj!<sup>21</sup>

próbuje przekonać żonę, ale jej argument jest silniejszy (w. 967-968):

– żeby dzieciom moim  
Nie dać się tułać, duszę dam, nie złoto<sup>22</sup>.

Sama Medea swoim wahaniem w wersach 1044-1048 i 1056-1058 wprowadza podobny nastrój chwilowego zawieszenia, a publiczność pozostawia w niepewności, czy tak misterny plan nie runie, akcja zaś potoczy się zupełnie inaczej, niż się widzowie tego spodziewają. Ale i tu Eurypides okazuje się sprytniejszy i znowu zaskakuje widzów, każąc „rozsądkowi” swej bohaterki zwyciężyć nad jej emocjami. Ten rozsądek Medei prowadzi do skrajności, którą oddają jej własne słowa, powtórzone w sztuce dwukrotnie (w. 1063<sup>23</sup> i 1241):

Niech je [dzieci – M. M.] zabiję ja, co je zrodziłam<sup>24</sup>.

Jest to ciekawe powtórzenie o tyle, o ile uświadomimy sobie, że po pierwszym takim oświadczeniu publiczność spodziewała się, że Medeę dzieli już

<sup>20</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 313.

<sup>21</sup> σῶιζε, μὴ δίδου τὰδε,

<sup>22</sup> τῶν δ' ἐμῶν παίδων φυγὰς  
φυγῆς ἂν ἀλλαξάμεθ', οὐ χρυσοῦ μόνον.

<sup>23</sup> Wersy 1062 i 1063 niekiedy uznaje się za interpolację i np. papirus berliński podaje wersję bez tych wersów. Zob. Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 341.

<sup>24</sup> ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.

tylko krok od dokonania zbrodni<sup>25</sup>. Tymczasem moment ten został odwleczony na czas relacji posłańca, dostarczającego szczegółowego opisu śmierci księżniczki i jej ojca. Dopiero po tym Medea opuszcza scenę, dodając samej sobie odwagi (w. 1244-1247)<sup>26</sup>, a widzom sygnalizując, z jakim zamiarem wchodzi do domu:

Więc ręko moja nieszczęsna, miecz chwytaj,  
Chwytaj i wstępuj w smutne szranki życia.  
Lecz nie stchórz ani też nie przypominaj,  
Że to twe dzieci<sup>27</sup>,

Sam akt morderstwa zostaje konwencjonalnie rozwiązany: dochodzące z wnętrza *skene*-domu krzyki dzieci czynią z publiczności świadka zbrodni, choć nie naocznego. Co ciekawe, pewien obraz morderstwa zostaje nakreślony dużo wcześniej, w trzeciej pieśni chóru, w drugiej antystrofie (w. 856-865), gdzie mowa jest o zadawaniu ciosu w serce dzieci, błagających na kolanach o litość. Jeden z chłopców później będzie krzyczał (w. 1278):

Jak blisko od nas jest już miecz zagłady!<sup>28</sup>

Interesujący i wywierający dodatkowe wrażenie zabieg w tej scenie, co Eurypides z pewnością zrobił z rozmysłem, to pozwolić przemówić spoza sceny postaciom, które przy każdej swej scenicznej obecności były milczące<sup>29</sup>. Dzieci w tej sztuce są konwencjonalne, ale z drugiej strony ich rola wykracza znacznie poza funkcję „scenicznych dzieci”, które zazwyczaj milczą

<sup>25</sup> D. J. Mastrorarde (*Euripides 'Medea'*, s. 346) rozpatruje dwie możliwości zachowania Medei w trakcie interludium śpiewanego przez chór (w. 1081-1115): albo zostaje ona na scenie i wydaje się zdeterminowana wykonać straszny czyn, ale tak długo, jak nie wchodzi do środka, podtrzymuje napięcie podejrzeń i możliwości, że jednak znowu się zawaha; albo też, co miałoby zupełnie inny efekt, wchodzi wraz z dziećmi do domu (w. 1080), zostawiając widzów w pewności, że właśnie dokonuje się tam morderstwo, by ich z kolei zaskoczyć po chwili ponownym pojawieniem się (w. 1116) i ze słowami nie wskazującymi bynajmniej na dokonanie aktu zbrodni.

<sup>26</sup> Paralelne zjawisko mamy w wersach 401-403, gdzie Medea zachęca samą siebie do działania, z tą tylko różnicą, że tu jej plan jest dopiero w fazie kształtowania.

<sup>27</sup> ἄγ', ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβέ ξίφος,  
λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπηρὰν βίου,  
καὶ μὴ κακισθῆῖς μηδ' ἀναμνησθῆῖς τέκνων,

<sup>28</sup> Przekład R. R. Chodkowskiego.

ὡς ἐγγύς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

<sup>29</sup> Taki był zasadniczo status dzieci na scenie klasycznej, określony przez konwencję teatralną, ale zdarzały się wyjątki (bo np. w *Alkestis* synek Admeta i Alkestis dostaje partię śpiewaną).



się tej postaci, bo to nie spełniało kryteriów klasycznego prawa koniecznego lub prawdopodobnego następstwa. Arystoteles przyjmował tu zatem przypadkowe, bo odchodzące od zasady, zastosowanie takiego, a nie innego rozwiązania. Jeśli jednak przyjmiemy, że Eurypides nie wprowadził Ajgeusa bez przyczyny, jaki w takim razie przyświecał mu cel? I jakie znaczenie teatralne chciał nadać tej scenie?

D. J. Mastronarde w swoim komentarzu do sztuki sugeruje, że pojawienie się Ajgeusa miało być odpowiedzią bogów na potrzeby Medei<sup>32</sup>, zwłaszcza na konieczność znalezienia osoby, która okaże się dla niej przyjacielem i przyjmie ją w swym kraju, dając tym samym azyl bezpieczeństwa<sup>33</sup>. Poza tym twierdzi on, że Ajgeus swoją głęboką troską, spowodowaną bezdzietnością, mógł podsunąć Medei pomysł zabicia własnych dzieci jako najsurowszej formy kary dla niewiernego męża lub tylko ją utwierdzić w pomyśle, który już wcześniej zaczął się krystalizować w jej głowie<sup>34</sup>. Obydwa argumenty obala T. V. Buttrey<sup>35</sup>; tezę, że Ajgeus swoim przybyciem zapewnia Medei bezpieczeństwo na wygnaniu, uznaje za nieistotną, natomiast twierdzenie, że to on podsunął Medei pomysł zabicia dzieci, wręcz za błędne<sup>36</sup>. Według niego Medea wcale nie potrzebowała pomocy Ajgeusa, o czym świadczyć może jej spektakularna ucieczka na końcu sztuki; ani razu też nie zasygnalizowała w rozmowie z Ajgeusem, że pomysł zabicia własnych dzieci przyszedł jej do głowy<sup>37</sup>. Buttrey spostrzega ciekawy zabieg Eurypidesa: sztuka ta jest dłuższa, niż było to przyjęte, i właśnie scena z Ajgeusem jest tą, po której publiczność prawdopodobnie spodziewała się, że będzie ostatnią lub przynajmniej przedostatnią; o to właśnie chodziło poecie – chciał zaskoczyć widzów, nie podejrzewających, że po scenach z Ajgeusem i Jazonem jeszcze coś będzie. A już na pewno nie morderstwo dzieci<sup>38</sup>. Jest to, jego zdaniem, ironia wymierzona w publiczność, chęć udowodnienia, że

<sup>32</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 282.

<sup>33</sup> Podobnie zdaje się podchodzić do kwestii H. D. F. Kitto (*Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 189), który twierdzi, że „Medea w najzupełniej racjonalny sposób – i to ze szkodą dla sztuki – zapewnia sobie schronienie”.

<sup>34</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 283.

<sup>35</sup> T. V. Buttrey, *Accident and Design in Euripides' 'Medee'*, „American Journal of Philology” 79 (1958), s. 1-17.

<sup>36</sup> Tamże, s. 2. Przeciwny podobnym sugestiom wydaje się być również T. B. L. Webster, pisząc: „The idea that Aigeus' childlessness suggested to Medea that she should make Jason childless is attractive, but Euripides would have told the audience if he had wanted them to think this” (*The Tragedies of Euripides*, London 1967, s. 54).

<sup>37</sup> Buttrey, *Accident and Design in Euripides' 'Medee'*, s. 3-4.

<sup>38</sup> Tamże, s. 10-11.

choć jej się wydaje, że już wszystko przewidziała i spodziewa się konkretnego zakończenia, to jest w błędzie<sup>39</sup>.

Przybycie tej postaci u Eurypidesa nie ma takiego uzasadnienia jak w sztuce niejakiego Neophrona<sup>40</sup>. Komentarz starożytny podaje<sup>41</sup>, że w wersji tego autora Ajgeus przybył do Koryntu w konkretnym celu: by uzyskać od Medeï, znanej ze swej mądrości, wyjaśnienie wyroczni. Przedmiotem dyskusji<sup>42</sup> jest, czy *Medea* Neophrona była wcześniejsza, czy późniejsza od Eurypidesowej. D. L. Page<sup>43</sup> i A. Lesky<sup>44</sup> opowiadają się za drugą opcją, natomiast K. von Fritz<sup>45</sup> i H. Rohdich<sup>46</sup> twierdzą, że Eurypides znał wersję Neophrona i jego motywację zjawienia się Ajgeusa, ale świadomie i celowo ją zignorował i pominął w swoim dramacie. Jeśliby przyjąć tę tezę za prawdziwą, nasze dociekania nad rolą pomysłu Eurypidesa zyskają pewien punkt odniesienia.

Wyobraźmy sobie, że jesteśmy widownią Eurypidesa, której on prezentuje swoją sztukę. Właśnie chór kończy śpiewać II stasimon, w którym dominują tematy nawiązujące do konfliktu między Jazonem a Medeą: zgubne działanie namiętności, wygnanie i fałszywa przyjaźń<sup>47</sup>. Kobiety korynckie przeklinają wiarołomnego przyjaciela, mając na myśli Jazona. W ich słowach ukryta jest również nieświadoma aluzja, choć na zasadzie przeciwieństwa, do mającego zjawić się niespodziewanie dla chóru i publiczności Ajgeusa. Ostatnie słowa chóru (w. 659-662):

Niech bezlitośnie przepadnie  
Ten, kto nie umie przyjaciół  
Szanować i serce im czyste  
Otworzyć – ten miły mi nie będzie<sup>48</sup>.

<sup>39</sup> Tamże, s. 15.

<sup>40</sup> Był on prawdopodobnie autorem 120 sztuk, ale tylko kilka fragmentów jego *Medei* przetrwało do naszych czasów. Wielu uczonych przyjmuje, że żył w czasach Aleksandra Wielkiego.

<sup>41</sup> *Schol. Med.* 666: Νεόφρων δὲ εἰς Κόρινθον τὸν Αἰγέα φησὶ παραγένεσθαι πρὸς Μήδειαν ἕνεκα τοῦ σαφηνισθῆναι αὐτῷ τὸν χρησμὸν ὑπ' αὐτῆς [τῆς Μήδειας], γραφῶν οὕτω [frg. 1].

<sup>42</sup> Knox, *Word and Action*, s. 316, przypis 7.

<sup>43</sup> Page, *Euripides: Medea*, s. 30 n.

<sup>44</sup> A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, s. 301.

<sup>45</sup> K. von Fritz, *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin 1962, s. 386.

<sup>46</sup> H. Rohdich, *Die Euripideische Tragödie*, Heidelberg 1968, s. 51 n.

<sup>47</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 274.

<sup>48</sup> ἀχάριστος ὄλοιθ' ὅτω πάρεστιν  
μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν  
ἀνοίξαντα κληῖδα φρενῶν·  
ἐμοὶ μὲν φίλος οὐποτ' ἔσται.

pozostają w pewnej korelacji z pierwszymi słowami przybywającego Ajgeusa (w. 663-664):

Medeo, witaj! Nie ma piękniejszego  
Wstępu dla tego, kto wita przyjaciół<sup>49</sup>.

Jak gdyby pod wpływem zaklęcia zjawia się nagle ktoś, kto deklaruje otwarcie swoją przyjaźń dla Medei; w świetle zakończenia pieśni chóru powitanie to brzmi dość pretensjonalnie, ale niewątpliwie stanowi dogodny łącznik między scenami. Publiczność musiała być skonsternowana już samym wejściem aktora w stroju podróznym, nie znając jego tożsamości i nie rozumując jego roli; może to jakiś posłaniec, niosący wieści, a jeśli tak, to jakie? Postać ta musiała pojawić się w trakcie ostatnich słów chóru, wchodząc lewym parodosem, zanim odezwała się, dotarłszy na proscenium. Konwencjonalne wejście wzmagało tylko napięcie oczekiwania na wyjaśnienie roli tej osoby i Eurypides wyraźnie delectował się tym zaskoczeniem i oczywistym zaciekawieniem widzów, skoro nawet nie pozwolił przybyszowi się przedstawić. Dopiero trzy wersy dalej zrobi to Medea, zwracając się do Ajgeusa po imieniu. Poeta oszczędnie podchodzi do sprawy motywacji jego zjawienia się w Koryncie, każąc mu jedynie wyjawić skąd i dokąd zmierza. Irracjonalizmu tej postaci widzowie nie musieli odbierać jako ślepego przypadku, ale raczej jako boską ingerencję i pomoc dla Medei, spokrewnionej przecież z Heliosem (w. 406). Jest to swoisty paradoks, że poprzez irracjonalny epizod Eurypides dał swojej bohaterce możliwość zapewnienia sobie w bardzo racjonalny<sup>50</sup> sposób schronienia po ucieczce z Koryntu. Błagając Ajgeusa<sup>51</sup> o litość i o przyjęcie do swego kraju, w zamian za pomoc w uzyskaniu potomstwa i wiążąc dodatkowo przysięgą na wszystkich bogów, Medea daje początek realizacji swojego planu. A Ajgeus naiwnie ulega tej manipulacji. T. V. Buttrey zauważa umiejscowienie tej sceny w centrum sztuki, co Eurypides uczynił, jego zdaniem, z rozważą<sup>52</sup>, wyznaczając w ten sposób

<sup>49</sup> Μήδεια, χαῖρε· τοῦδε γὰρ προοίμιον  
κάλλιον οὐδεὶς οἶδε προσφωνεῖν φίλους.

<sup>50</sup> Zob. przypis 34.

<sup>51</sup> Ta suplikacja mogła być pełna i obejmować wszystkie gesty wspomniane w tekście: dotknięcie brody i ukłęknięcie lub symboliczna – odegrana na stojąco i tylko z gestem wyciągnięcia ręki ku twarzy Ajgeusa. D. J. Mastrorade (*Euripides 'Medea'*, s. 290) sugeruje, że przyjęcie opcji, gdzie Medea trwa w pozycji stojącej, bardziej pasuje do sposobu, w jaki kontroluje ona resztę sceny, wydobywając od niego przysięgę i, tuż po tym, pospiesznie odsyłając go w dalszą drogę.

<sup>52</sup> Buttrey, *Accident and Design in Euripides' 'Medea'*, s. 6.

punkt rozpoczęcia krwawej zemsty i pewną granicę między cierpieniem wyrządzanym Medei a cierpieniem wyrządzanym przez nią<sup>53</sup>. Wobec naszych przeprowadzonych wyżej rozważań scena ta wyznacza zakończenie procesu krystalizowania się planu, a rozpoczęcie jego realizacji; od tego też momentu wzrasta napięcie dramatyczne w sztuce i emocjonalne na widowni.

Wydaje się, że ta scena nie tylko jest punktem rozgraniczającym dwa etapy rozwoju akcji, ale jest też łącznikiem ze sceną finałową. Tkwi w niej zapowiedź ucieczki Medei, choć – rzecz jasna – nikt z widzów nie spodziewał się, że posłuży jej w tym celu rydwan Heliosa. Wprawdzie figuruje on na liście bogów, w imię których Ajgeus składa przysięgę (w. 746-747):

Przysięgnij na tę Ziemię, na Heliosa,  
Dziada mojego, i na wszystkich bogów<sup>54</sup>.

ale konotacje dotyczące jego pomocy wnuczce tylko na tej podstawie wydają się raczej odległe. Niemniej jednak widz starożytny mógł dostrzegać związek tego epizodu z końcową sceną.

Pojawienie się tej postaci ilustruje pośrednią i bezpośrednią kontrolę Medei nad sytuacją. Z jednej bowiem strony Ajgeus przybywa do Koryntu na skutek boskiej ingerencji, wobec czego stwierdzić można, że to więzy krwi pomagają bohaterce w uzyskaniu przyjaciela i obrońcy. Bezpośrednią kontrolę natomiast, czyli zręczną manipulację Medei, prowadzącą do wywołania współczucia i okazania litości przez Ajgeusa, mamy zaprezentowaną na scenie. Zaskakująco trzeźwa dbałość o szczegóły w rozmowie z nim nosi piętno bezkompromisowej i zimnej kalkulacji: Medea pamięta o wszystkim, nawet o zagwarantowaniu pomocy Ajgeusa jego przysięgą. Rzeczowe zakończenie sceny jest chyba najbardziej dobitnym dowodem jej kontroli i skrajności w koncentrowaniu się na własnym celu (w. 756):

Bądź zdrów i idź już. Wszystko już w porządku<sup>55</sup>.

Ajgeus, obiecując Medei schronienie, postawił jeden tylko warunek: nie zapewni jej ani pomocy w opuszczeniu Koryntu, ani eskorty, bo chce być bez winy jako gość w kraju Kreona<sup>56</sup>. Dwukrotnie podkreśla, że Medea musi

<sup>53</sup> Tamże, s. 8.

<sup>54</sup> ὄμνυ πέδον Γῆς πατέρα θ' Ἥλιον πατρός  
τοῦμοῦ θεῶν τε συντιθεὶς ἅπαν γένος.

<sup>55</sup> χείρων πορέουσι πάντα γὰρ καλῶς ἔχει.

<sup>56</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 291.

to zrobić sama. W kontekście mitu nie mogło to stanowić problemu, bo Medea uchodziła za kobietę niezwykle mądrą, a nawet obdarzoną czarodziejskimi mocami. W słowach Ajgeusa tkwi aluzja do sposobu, w jaki jego rozmówczyni opuści Korynt, bez ludzkiej pomocy, za to za boską ingerencją. Można to odczytać jako gest poety w stronę publiczności, sygnalizujący, że powinna się spodziewać czegoś zaskakującego.

### III. MEDEA W CENTRUM – SKRAJNE PRZYPADKI OBECNOŚCI SCENICZNEJ

Naszą uwagę skoncentrujemy teraz na dwóch momentach sztuki, których efekt skupia uwagę widza całkowicie na postaci Medei, przy czym uwadze tej towarzyszy dodatkowo napięcie oczekiwania i niepewności, co w istocie za chwilę się zdarzy. Tymi momentami są dwa wejścia Medei na scenę<sup>57</sup>.

Jak na tytułową bohaterkę stosunkowo późno, bo dopiero w wersie 214, pojawia się ona na scenie. Jej rola zaczyna się jednak dużo wcześniej, ale tajemniczo: aktor gra z wnętrza domu (ἔσωθεν) (w. 96-97):

Ooch!

O ja nieszczęsna, och, jakież to ból!

Och, och – dlaczegoż nie umrę!<sup>58</sup>

Te i tym podobne okrzyki będą się powtarzały jeszcze kilkakrotnie, zanim pojawi się ona przed publicznością. Widzowie będą słuchać, jak przeklina

<sup>57</sup> U. von Wilamowitz-Moellendorff (*Griechische Tragoedien*, t. III, Berlin 1926) w swoim tłumaczeniu *Medei* przypisuje tytułowej bohaterce jeszcze jedno wejście (w postaci wskazówki scenicznej dodanej do tekstu, w. 823), po chwilowej nieobecności na scenie, którą Medea miałaby opuścić (w. 823), by przygotować truciznę, w trakcie śpiewania przez chór pierwszej pary strof III stasimonu. Na scenę miałaby wrócić w wersie 845, bo druga część pieśni chóru jest wyraźnie adresowana do niej. Nawet jeśli założymy, że Eurypides rzeczywiście w taki sposób rozwiązał kwestię przygotowania zatrutych szat, opuszczenie sceny przez bohaterkę musimy potraktować raczej jako uzasadnienie logiczne dla fabuły sztuki niż dodatkowy efekt. D. J. Mastronarde (*Euripides 'Medea'*, s. 304) twierdzi, że takie wyjście to praktyka raczej niestosowana na scenie klasycznej i lepiej przyjąć, że Eurypides zignorował ten szczegół formalny. Nam się wydaje, że zarówno zastosowanie nietypowej praktyki, jak i zignorowanie sprawy zatrucia szat odpowiadałoby bardzo stylowi Eurypidesa

<sup>58</sup> ἴώ,

δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,

ἴώ μοί μοι, πῶς ἄν ὀλοίμαν;

własne dzieci, męża, dom (w. 111-114), jak prosi o śmierć dla siebie (w. 144-147), ciska przekleństwa na Jazona, jego narzeczoną i cały pałac królewski (w. 160-167), i będą czekać w napięciu na jej ukazanie się przed domem. Tym większe zaskoczenie<sup>59</sup> wywoła jej postawa, gdy już na scenie się pojawi: w spokojnej i wyważonej mowie zaprezentuje się kobieta opanowana i trzeźwo myśląca, w przeciwieństwie do tej nazbyt pochopnej i rzucającej w afekcie nieprzemyślane słowa, którą chwilę wcześniej publiczność jedynie słyszała.

Eurypides zwlekał z wprowadzeniem Medei na scenę, ale kiedy już się na niej pojawiła, nie pozwolił jej zejść aż do momentu zbrodni. Maksymalnie długo trzymał swą publiczność w stanie oczekiwania na jej ujście, rekompensując jednak brak postaci dźwiękiem głosu bohaterki, dochodzącym z wnętrza *skene*. Bardzo nietypowy, ale niewątpliwie efektowny zabieg. Jego nietypowość polegała na tym, że zwykle tego rodzaju okrzyki, jakże często spotykane w sztukach<sup>60</sup>, były zarezerwowane dla scen morderstwa (jak choćby w scenie mordowania dzieci przez Medeę, gdzie krzyki i wołanie o pomoc przeplatają się ze słowami chóru, śpiewającego piąte stasimon – w. 1271-1278) lub odkrycia samobójstwa.

Dodatkowym efektem jest wkomponowanie jej lamentu w parodos, w którym biorą udział Piastunka i chór na scenie, a Medea staje się, nie wiedząc o istnieniu jakichkolwiek słuchaczy i o odnoszących się do niej komentarzach, nieświadomą uczestniczką tej wymiany zdań<sup>61</sup>. A kiedy już na scenę wchodzi, wywiera szokujące wrażenie swym opanowaniem i spokojem, jak gdyby z chwilą wyjścia opadły z niej cała rozpacz i żal. Kolejny przejaw ironii, wymierzonej w publiczność<sup>62</sup>, czy może początek transformacji Medei z kobiety cierpiącej i użalającej się biernie nad swym losem w żądną zemsty i konsekwentnie działającą, by odplacić winnym za swój ból? Jedno jest pewne: wraz z jej wejściem wstępuje na scenę jakieś mroczne przecucie i wrażenie bezkompromisowości tej postaci.

Również oczekiwane, ale bardziej spektakularne, jest drugie wejście Medei. Gdy na scenie pojawia się zdenerwowany Jazon i dowiaduje się od chóru, że właśnie jego dzieci zginęły z rąk Medei, pyta kobiety korynckie, gdzie dokonała się zbrodnia. Pada odpowiedź (w. 1313):

<sup>59</sup> M. P. Cunningham, *MEDEA AΠO MHXANHS*, „Classical Philology” 49 (1954), s. 157.

<sup>60</sup> D. J. Mastronarde w swoim komentarzu do sztuki (*Euripides 'Medea'*, s. 181) wymienia kilka z wielu przykładów (np. Ajschylos: *Agamemnon* w. 1343-6 i *Ofiarnice* w. 869; Eurypides: *Hippolytos* w. 776).

<sup>61</sup> Tamże, s. 189.

<sup>62</sup> Cunningham, *MEDEA AΠO MHXANHS*, s. 157

Gdy drzwi otworzysz, ujrzysz je nieżywe<sup>63</sup>.

która sugeruje publiczności, że za chwilę otworzą się drzwi *skene* i z wnętrza wytoczy się *ekkyklemat*, ukazując przerażające tableau: matkę stojącą nad trupami dzieci. Napięcie wzrasta, gdy Jazon rzuca się ku drzwiom i próbuje je siłą wywarzyć. Ale zamiast platformy wysuwającej się z budynku scenicznego, ponad jego dachem wznosi się ramię *mechane*, ukazując Medeę i dwa martwe ciała<sup>64</sup> jej dzieci na rydwanie Heliosa.

Ciekawość budzi kwestia, jak długo publiczność śledziła ruch wznoszenia się rydwanu<sup>65</sup>, zanim Medea przemówiła, powstrzymując Jazona od wyłamania drzwi domu. Można chyba przyjąć, na zasadzie paraleli do wejścia Ajgeusa, który prawdopodobnie przemówił dopiero po pokonaniu odcinka między parodos a proscenium, że aktor nie mówił równocześnie z ruchem dźwigu. Akcja, obserwowana cały czas przez widzów, nie od razu została zauważona przez Jazona, stojącego przy drzwiach. Być może dopiero kiedy pojazd osiągnął określoną wysokość, aktor grający Medeę mógł przemówić i tym samym ściągnąć uwagę postaci przy drzwiach. Jazon musiał zapewne cofnąć się kilka kroków, by uzyskać kontakt wzrokowy z Medeą, unoszącą się ponad domem. Możliwe, że rydwan ukazał się tuż nad dachem *skene* lub bezpośrednio na nim<sup>66</sup>, a dopiero w chwili ucieczki Medei dźwиг wznosił go wyżej dla wyobrażenia lotu. W związku z tym ruchem istnieją też pewne trudności w dokładnym określeniu momentu jego rozpoczęcia. D. J. Mastro-narde sugeruje, że lot mógłby zaczynać się już w wersie 1389, skoro od tego momentu, aż do wersu 1398, następuje przyspieszenie tempa dialogu między Medeą a Jazonem<sup>67</sup>; co więcej, pojawiają się tu anapesty – metrum zwykle zapowiadające zbliżający się koniec sztuki i często towarzyszące ruchom *mechane*<sup>68</sup>. Po wersie 1404:

<sup>63</sup> πύλας ἀνοίξας σὼν τέκνων ὄψηι φόνον.

<sup>64</sup> Ze względów praktyczno-technicznych (ograniczona nośność dźwigu) zapewne użyto w tej scenie manekinów.

<sup>65</sup> Ramię *mechane* było wyposażone w liny i haki, ulokowane w pobliżu lewego parodos i skierowane ku budynkowi scenicznemu; w odpowiednim momencie urządzenie wznosiło postać aktora ku górze i zatrzymywało się na pewnej wysokości, skąd mógł on wygłosić swoją kwestię. Zob. N. C. H o u r m o u z i a d e s, *Production and Imagination in Euripides*, Athens 1965, s. 149-150. Rydwan Medeii musiał więc wzlecieć na pewną wysokość i zatrzymać się na niej, by bohaterka wygłosiła swoją ostatnią kwestię. R. R. Chodkowski (*Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 99) tak pisze: „*Mechane* służyła do ukazywania bogów i bohaterów unoszących się w powietrzu, by dać złudzenie lotu”.

<sup>66</sup> O możliwości lądowania na dachu *skene* lub ewentualnie specjalnie do tego przeznaczonej konstrukcji zob. H o u r m o u z i a d e s, *Production and Imagination in Euripides*, s. 155.

<sup>67</sup> M a s t r o n a r d e, *Euripides 'Medea'*, s. 384.

<sup>68</sup> Tamże. Por. także: H o u r m o u z i a d e s, *Production and Imagination in Euripides*, s. 155.

Nie! Próżno lecą twe słowa!<sup>69</sup>

Medea musiała odlatywać. *Mechane* unosiła rydwan nad sceną, pozostawiając w zasięgu wzroku to widowiskowe tableau, zapewne jeszcze w trakcie wypowiedzania ostatniej kwestii przez Jazona, skoro jego słowa są adresowane właśnie do Medei (w. 1410-1412):

Bóstwami się świadczę, że ty moje dzieci  
Zabiłaś, a teraz nie dozwolisz nawet  
Rękami ich dotknąć i zwłok ich pogrzebać<sup>70</sup>.

„Medea *ex machina*”<sup>71</sup> to wyrażenie techniczne, użyte w odniesieniu do finałowej sceny z *Medei* Eurypidesa już u Arystotelesa (1454 b 1)<sup>72</sup>, który prawdopodobnie takie rozwiązanie widział w starożytnych przedstawieniach. Urządzenie to funkcjonowało w umysłach ateńskiej widowni jako nierozdzielnie związane z epifanią bogów<sup>73</sup>. Wejście Medei w stylu bogów nie było chyba rażące dla publiczności przez wzgląd na jej spokrewnienie z Heliosem, a dodatkowo miało sens symboliczny – można je bowiem rozpatrywać jako przejście w inną sferę rzeczywistości po dokonaniu skrajnie okrutnego czynu – zabójstwa własnych dzieci, co jeszcze wyeksponowały: boski pojazd<sup>74</sup> i bezkarna ucieczka.

Taki stan rzeczy znajduje odzwierciedlenie w realizacji teatralnej i pojawieniu się Medei na dachu *skene*, w izolacji od dotychczas zajmowanego miejsca przed domem, teraz okupowanego przez Jazona i kobiety korynckie. Pozycja taka ma dodatkowo podkreślić przewagę Medei nad jej mężem

<sup>69</sup> οὐκ ἔστι· μάτην ἔπος ἔρριπται.

<sup>70</sup> μαρτυρόμενος δαίμονας ὡς μοι  
τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις  
ψαῦσαι τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς,

<sup>71</sup> Taki tytuł nosi artykuł N. E. Collinge'a w „Classical Philology” 57 (1962), s. 170-172.

<sup>72</sup> φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς.

<sup>73</sup> Cunningham, *MEDEA AΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ*, s. 152: „[...] in performances which Aristotle had seen, Medea appeared on the mechane and [...] that device was inextricably associated in the minds of the Athenian audience with the appearances of divinities”. Por. Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 372; Knox, *Word and Action*, s. 303: „The mechane itself was used in the Aeschylean Psychostasia and possibly in his Carians or Europa [por. T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956, s. 12], and the appearance of a god at the end of the play to bring a conclusion occurs in the Aeschylean *Prometheus Bound* and (probably) in the lost *Danaides*”.

<sup>74</sup> H. D. F. Kitto (*Tragedia grecka*, s. 290) przypisuje rydwanowi Medei znaczenie symboliczne, wskazujące rzeczywistość wyższą.

i ukazać zamianę ról – dotąd poniżana, odtrącona i pogrążona w rozpacz bohaterka, teraz wznosi się na wyżynach triumfu nad swym wrogiem, pozostawiając go w stanie beznadziei i bezsilności, w którym jeszcze niedawno sama trwała<sup>75</sup>. Medea osiągnęła swój straszny cel i teraz szykuje się do ucieczki. Widz przypomina sobie sugestie Ajgeusa, by zrobiła to sama<sup>76</sup>. Ale ona jest krewną Słońca i ten oto bóg przychodzi jej z pomocą w sobie tylko właściwy sposób<sup>77</sup>. W monografii H. D. F. Kitto znajdujemy następującą krytyczną uwagę: „Co do chwytu *deus ex machina*, to często powtarzano, choć bez należytego zrozumienia, że Eurypides odwoływał się do niego, by wywikłać się ze swoich fabuł [...]”<sup>78</sup>. Pojawienie się Medei w rydwanie Słońca wydaje się jednak, w świetle sceny z Ajgeusem i ostatniej pieśni chóru, koncepcyjnie uzasadnione. Nawet wchodzący w pośpiechu na scenę Jazon, szukając Medei-morderczyni, i złorzeczając (w. 1296-1297):

Bo albo musi ukryć się pod ziemią,

Albo na skrzydłach wzlecieć w głąb eteru<sup>79</sup>.

sygnalizuje nieświadomie drogę jej ucieczki. Tkwi w tych słowach głęboka ironia poety, który każe Jazonowi zuchwale wykrzyzczyć niemożliwe do spełnienia sposoby na uniknięcie przez Medeę kary za jej czyny, by potem zbić z tropu i jego, i publiczność zastosowaniem jednego z tych właśnie rozwiązań.

<sup>75</sup> Mastronarde, *Euripides 'Medea'*, s. 373.

<sup>76</sup> Słowa Medei po wyjściu Ajgeusa (w. 757): *καὶ γὰρ πάλιν σὴν ὡς τάχιστα ἀφίξομαι*, sugerują pośrednio jakiś niezwykły sposób przedostania się Medei z Koryntu do Aten; pewność w jej słowach sprawia wrażenie, że ona już wie, jak się to odbędzie.

<sup>77</sup> B. Knox (*Word and Action*, s. 302) zauważa, że nie tylko rydwan jest dziedzictwem Medei pochodzącym od Heliosa, ale także zatrute szaty (patrz: w. 954-5), podarowane księżniczce Glauce; trucizna bowiem zaczynała działać pod wpływem światła słonecznego.

<sup>78</sup> Równie krytycznie do tego poglądu podchodzi R. B. Appleton: „It seems rather to be used to produce a consummation of that purging of the emotions which Aristotle himself regarded as the function of tragedy to effect through pity and terror – a tribulation and refinement of the spirit [...]” (*Euripides the Idealist*, New York 1972, s. 18).

<sup>79</sup> *δεῖ γὰρ νῦν ἤτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω  
ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος.*

Bardziej racjonalne środki ucieczki proponuje Posłaniec (w. 1122-3), przybywający z relacją o śmierci księżniczki (przeł. R. R. Chodkowski):

Medeo, uchodź! Uchodź na okręcie,

albo na wozie, morzem albo lądem.

*Μήδεια, φεύγε φεύγε, μήτε ναίων*

*λιποῦσ' ἀπήνην μήτ' ὄχρον πεδοστιβῆ.*

W zestawieniu ze słowami Jazona, rada Posłańca potęguje jeszcze ironię ostatniej sceny i wskazuje na jakiś tragiczny paradoks: to, co prawdopodobne nie ma racji bytu, to zaś, co nieprawdopodobne, staje się faktem. Chwyt na miarę Sofoklesa (*Król Edyp*).

Dziwi jedynie fakt, skąd u scholiasty<sup>80</sup> opis rydwanu zaprzęzonego w skrzydlate smoki. Sam tekst nic o tym nie wspomina (w. 1321-1322):

Ten wóz mi Helios, ojciec mego ojca,  
Daje, osłonę przed rękami wrogów<sup>81</sup>.

W oryginale użyty został zaimek *τοιόνδε* – „taki oto”, bez wyraźnego nawet wskazania na obecność rekwizytu<sup>82</sup>, którą z kolei mógłby konotować zaimek *τόδε*. Pozostawia to widzowi wiele swobody w wyobrażeniu sobie rydwanu boskiego, który na scenie Eurypidesa pojawił się być może w uproszczonej formie, skoro miał wznieść się ponad budynek sceniczny za pomocą urządzenia technicznego o ograniczonych możliwościach nośnych<sup>83</sup>. Dziś uczeni uznają<sup>84</sup>, że autor komentarza starożytnego zasugerował się ikonograficznymi przedstawieniami tego motywu na wazach pochodzących z IV wieku przed Chr. Nie miały one raczej związku ze sztuką Eurypidesa. Sam tekst sugeruje pojawienie się Medei na pewnej wysokości, gdy mówi ona (w. 1320): *χειρὶ δ' οὐ ψάσσεις ποτέ* („ręką mnie nie dotkniesz”), przez co użycie *mechane*, unoszącej rydwan nieco ponad dachem *skene*<sup>85</sup>, zyskuje uzasadnienie.

Przyjmując pozycję na wysokości, Medea zaczyna działać i mówić w manierze bogów z innych sztuk Eurypidesa<sup>86</sup>: uzasadnia swoje działania (w. 1354-55), wydaje polecenia odnośnie do pogrzebu dzieci (w. 1378 n.) i księżniczki (w. 1394), przepowiada przyszłe wypadki (w. 1386-1388), zapowiada ustalenie kultu dla jej dzieci w Koryncie (w. 1382 n.) i zapowiada swoją ucieczkę oraz miejsce, do którego się uda (w. 1384 n.). Możliwe, że Eurypides po-

<sup>80</sup> *Schol. Med.* 1320: ἐπὶ ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνους ἄρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας.

<sup>81</sup> *τοιόνδ' ὄχημα παχρὸς Ἥλιος πατήρ  
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρμα πολεμίας χειρὸς.*

<sup>82</sup> Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, s. 168, przyp. 2.

<sup>83</sup> Tamże, s. 149.

<sup>84</sup> Tamże, s. 168, przyp. 2; por. Chodkowski, *Teatr grecki*, s. 24. D. J. Mastronarde (*Euripides 'Medea'*, s. 378) podważa dodatkowo ewentualność pojawienia się rydwanu zaprzęzonego w smoki czy węże, przywołując fakt, że zwykle wyobrażano pojazd Heliosa jako wyposażony w zaprzęg konny; niekiedy te konie były uskrzydłone (s. 377). Jakkolwiek samej Medei przypisywano węże jako atrybut, nie uzasadnia to ich obecności przy rydwanie Słońca, a jedynie nasuwa pewne skojarzenia (s. 378).

<sup>85</sup> Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, s. 149: „[...] its employment should be considered both dramatically justifiable [...] and technically indispensable – otherwise how could Medea with the two corpses appear on high?”

<sup>86</sup> Knox, *Word and Action*, s. 303.

wierzył Medei taką rolę dla dopełnienia jej wizerunku, jako postaci całkowicie, od początku do końca kontrolującej sytuację nie tylko teraźniejszą, ale i przyszłą<sup>87</sup>. Jest też postacią, której nie należy oceniać w kategoriach konwencjonalnych standardów moralności<sup>88</sup>.

\*

Eurypides przez Arystofanesa był krytykowany jako poeta oczerniający kobiety, ponieważ łamał konwencje tradycyjnego życia ateńskiego i myślał o kobiecie w zupełnie nowatorski sposób<sup>89</sup>. Tak też przedstawiał ją na scenie, czego przykładem jest Medea, swoją determinacją – mimo nawet chwilowego zawahania – wypełniająca całą przestrzeń sceniczną. Eurypides wyposażył swoją bohaterkę w cechy dotąd uznawane za właściwe mężczyznom, jak choćby jej obsesyjne niemal dążenie do ocalenia swego honoru, ale też mądrość. Przejawia się ona w świadomym działaniu bohaterki, ale też w narzędziach, którymi się posługuje. Jednym z nich jest retoryka. Słowo mówione odgrywa w tej sztuce rolę dramatyczną: Medea posługuje się nim bardzo zręcznie i efektywnie, skoro nadaje zdarzeniom istotny dla siebie bieg. Kontroluje zachowania pozostałych postaci i organizuje akcję sztuki, ale też nadaje kierunek uwadze swych odbiorców.

Na początku pobudza ciekawość widzów swoją tajemniczą obecnością na scenie – jest, choć nie ma jej fizycznie. Głos stanowi substytut jej postaci, przez co Medea, pozostając w sferze tego, co niewidzialne (wnętrze *skene*), generuje indywidualne odczucia, oczekiwania i wyobrażenia w każdym z widzów, dostarczając intensywnego bodźca dla emocji, a te w teatrze grają przecież pierwszorzędną rolę.

Emocje rosną także wskutek zaskoczenia, dlatego gdy po przekroczeniu granicy między niewidzialnym a widzialnym Medea pojawia się na scenie, widzowie nie mogą pozostać obojętni wobec uderzającej różnicy między wyobrażeniem a faktycznym stanem bohaterki. Słaba i bezradna kobieta, którą zwiastowały lamentsy dochodzące z wnętrza domu, ustępuje miejsca kobiecie

---

<sup>87</sup> Por. D. W. Lucas, *The Greek Tragic Poets*, Boston 1952, s. 181-182: „The play [...] is virtually complete without it. At the end of a play, Euripides liked to do two things, to tidy up, by informing us of the future destinies of the chief characters, and to attach his story to some existing cult or worship. [...] Many plays of Euripides have endings like this. [...] There is nothing to be done but to recognize the trait and admit that it is very odd”.

<sup>88</sup> Appleton, *Euripides the Idealist*, s. 50.

<sup>89</sup> Tamże, s. 48: „So we get the paradox that Euripides seemed to Aristophanes to ‘do wrong to women’ not because he thought worse of them, but because he thought better of them than Aristophanes himself did”.

silnej, zdeterminowanej w swych zamiarach i nieustępliwej. Taką pozostanie przez całą swą obecność na scenie, z wyjątkiem rozterek wyrażonych w scenie pożegnania z dziećmi, aż do momentu jej opuszczenia, by za zamkniętymi drzwiami dokonać zabójstwa synów.

Powiedzieliśmy już, że Medea skupia na sobie ciężar sztuki. Nadaje sobą kierunek akcji, percepcji, emocjom. Początkowo jest to kierunek, powiedzmy, horyzontalny: wyznacza go ona sama, wychodząc ku widzowi (a w kontekście sztuki – do kobiet korynckich) z budynku scenicznego, i wszystkie postaci, które ku niej dążą: Kreon z edyktem wygnania, Jazon z wyrzutami, Ajgeus, trochę przypadkiem, wyznaczają jeden poziom przestrzeni. Drugi – wertykalny – nadaje, wznosząc się na rydwanie Heliosa w scenie ucieczki z Koryntu. Wrażenie ostatniej sceny każe publiczności uznać, że jest świadkiem jakiejś nadprzyrodzonej czy wręcz sakralnej transformacji i mimowolnie zapomina on o dziwaczności zjawiska<sup>90</sup>, dając się porwać sile efektu.

Wokół postaci Medeji skupione są właściwie wszystkie efekty sztuki: dla niej Eurypides wprowadza na scenę Ajgeusa, łamiąc zasady tradycyjnej praktyki teatralnej, i jej pozwala górować nad sceną, wysyłając na pomoc rydwan Heliosa. Ukrywa ją najpierw przed widzami, a potem całkowicie odsłania, eksponując otwarcie, przed frontem *skene*-domu jej zamiary (od zarodka po dojrzałą postać) i jej zmienny emocjonalny wizerunek. Poeta świadomie stosuje, dla emocjonalnego efektu, niekonsekwencję charakteru swojej bohaterki, jakby chciał w ten sposób pokazać rozgrywającą się w Medeji walkę dwóch natur: ludzkiej i nadludzkiej<sup>91</sup>, która zdominuje jej człowieczeństwo na końcu sztuki.

Jak to określiła Ch. Sourvinou-Inwood, Medeę odbiera się na zasadzie „zmiennego dystansu” (*shifting distance*), ponieważ balansuje pomiędzy schematem „normalnej kobiety” i „dobrej kobiety”; raz „powiększana” (*zoomed*) do schematu „dobrej kobiety” (gdy budzą się w niej uczucia matczyne i jest bliska porzucenia planu), innym razem z kolei dystansowana do schematu „normalnej kobiety”, by wreszcie, na końcu sztuki, osiągnąć definitywnie status „złej kobiety”<sup>92</sup>. Efektowny to sposób portretowania postaci, ale też efektowna odwaga w portretowaniu kobiety.

<sup>90</sup> D. L. Page (*Euripides, Medea*, s. 14 oraz 20-21) nazywa zakończenie sztuki fantastycznym (*fantastic*), a M.A. Grube (*The Drama of Euripides*, London 1941, s. 164) określa rydwan jako niewiarygodne urządzenie (*incredible device*), które nawet greckiej publiczności musiało się wydawać dziwaczny (*awkward*).

<sup>91</sup> Choć D. W. Lucas (*The Greek Tragic Poets*, s. 20) twierdzi, że Eurypides unika nadania jej tej cechy. Por. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 260: „Medea is firmly distanced to the divine sphere at 1378-88 when she announces the institution of a festival, as gods do in tragedy”.

<sup>92</sup> Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance*, s. 254.

## BIBLIOGRAFIA

- Appleton R. B.: Euripides the Idealist, New York 1972.
- Arystoteles: Poetyka, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Axer J.: Teksty tragików greckich jako scenariusze, [w:] Literatura Grecji starożytnej, t. 1: Liryka – epika – dramat, red. H. Podbielski, Lublin 2005, s. 647-668.
- Buttrey T. V.: Accident And Design in Euripides' *Medea*, „American Journal of Philology” 79 (1958), s.1-17.
- Chodkowski R. R.: Ajschylos i jego tragedie, Lublin 1994.  
— Teatr grecki, Lublin 2003.
- Collinge N. E.: Medea ex machina, „Classical Philology” 57 (1962), s. 170-2.
- Cunningham M. P.: MEDEA ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ, „Classical Philology” 49 (1954), s. 151-60.
- Fritz K. von: Antike und Moderne Tragödie, Berlin 1962.
- Grube M. A.: The Drama of Euripides, London 1941.
- Hourmouziades N. C.: Production and Imagination in Euripides, Athens 1965.
- Kitto H. D. F.: Tragedia grecka. Studium literackie, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997 (oryg.: Greek Tragedy. A Literary Study, New York 1954).
- Knox B.: Word and Action. Essays on the Ancient Theatre, Baltimore–London 1979.
- Lesky A.: Die Tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972.
- Lucas D. W.: The Greek Tragic Poets, Boston 1952.
- Mastrorade D. J.: Euripides, Medea, Cambridge 2002.
- Page D. L.: Eurypides, Medea, Oxford 1938.
- Rohdich H.: Die Euripideische Tragödie, Heidelberg 1968.
- Sourvinou-Inwood Ch.: Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy, [w:] Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art, ed. J. J. Clauss, S. J. Johnston, New Jersey 1997.
- Walcot P.: Greek Drama in Its Theatrical and Social Context, Cardiff 1976.
- Webster T. B. L.: Greek Theatre Production, London 1956.  
— The Tragedies of Euripides, London 1967.
- Wilamowitz-Moellendorf U. von: Griechische Tragoedien, t. III, Berlin 1926.

NOTES ON EURIPIDES' *MEDEA*

## Summary

This paper attempts to characterise the heroine of the Euripides' play through her murderous plan and scenic presence. Medea organizes every stage action and spreads out the emotional control of secondary characters and scenic events with her strong and almost manly personality. The meaningful feature to observe is that she does not leave the scene since her first entrance till the exit in order to kill the children, so she can be in the centre and be the centre of the scenic situation in the major part of the spectacle.

In the first part of the paper we observe, with a special attention paid to what elements of her personality help her to reach what she wants, how Medea creates her revenge plan in details and in the full view of the spectators. Step by step she builds up its points: she wins one day longer in Corinth, gets from Aigeus an asylum in Athens (this episode is the subject matter of the second

part of the paper), persuades Jason to let the children give her gifts to the princess. The final point is to kill her sons.

The last passage focuses on the effect of Medea's two entrances, both significant from a theatrical and a dramatic point of view. The first entrance brings her continuous presence and her control of the whole action to the stage. The other one, at the end of the play—followed by the spectacular escape in the Helios' chariot, with her godlike appearance when she establishes the institution of the worship and prophesies the future events—shows that her control influences not only what is present but also what is future.

All that depicts Medea as a central character in the play, focusing the emotional tension and the scenic effect on herself, manipulating to a large extent stage events and directing their development into the final realization of her intentions.

*Summarised by Magdalena Majewska*

**Słowa kluczowe:** Eurypides, Medea, teatr grecki, akcja sceniczna, widowisko, kobieta w teatrze klasycznym, portretowanie postaci.

**Key words:** Euripides, Medea, Greek theatre, scenic action, spectacle, woman in the classical theatre, character's portrait.