

Jadwiga Czerwińska*

GRECKA SZTUKA DRAMATURGICZNA V WIEKU P.N.E. W ŚWIECIE SCHOLIÓW¹

Przedmiotem rozważań będą komentarze do antycznych dramatów czyli scholia². Tworzone były one „przede wszystkim dookoła tekstów najważniejszych autorów, a zwłaszcza poetów. Zwykle są osądem mądrości komentatorskiej uczonych różnych epok: aleksandryjskiej, bizantyjskiej, karolińskiej, odrodzeniowej”³.

Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę przy ich lekturze, jest ogromne bogactwo – zarówno pod względem zakresu tematycznego, jak i ilości informacji, jakie nam one przynoszą⁴. Zawdzięczamy to niezwykle wnikliwej analizie utworów dramatycznych dokonywanej przez scholiastów. Komentując poszczególne wersy dramatów, czynili oni uwagi na temat języka czy opisywanych sytuacji scenicznych w kontekście sztuki dramatycznej poszczególnych autorów antycznych.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: jadwiga.czerwinska@interia.pl.

¹ Prezentowany tekst jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Na temat scholiów powstała bogata literatura przedmiotu, w której rozważane jest szerokie spektrum zagadnień związanych z tą kwestią. Należą tu publikacje: G. Cavallo (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*, Editori Laterza, Roma–Bari 1975; E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford University Press, New York 2007; N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, Duckworth, London 1983; N. G. Wilson, *Scoliasti e commentatori*, “Studi Classici e Orientali” 1983 (33), s. 83–112; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 1–2, Cambridge University Press, Cambridge 1934; F. Bowers, *Textual and Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1959; F. Cardini, M. Montesano, *Storia medievale*, Le Monnier, Firenze 2006; L. Carretti, *Filologia e critica*, Ricciardi, Milano–Napoli 1955.

³ L. Małunowiczówna, *Wstęp do filologii klasycznej wraz z metodologią pracy umysłowej i naukowej*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1960, s. 210.

⁴ R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Najbliższe formie starożytnych komentarzy są przypisy w pracach naukowych oraz didaskalia w tekstach dramatycznych. Za kontynuację badań scholiastów na poziomie treści można jednak uznać wszelkie gatunki literackie zajmujące się hermeneutyką. Następcami zbiorów komentarzy są wszelkie prace analityczne, interpretacyjne i krytyczne dotyczące tekstu literackiego.

Dzięki scholiastom można dokonać pogłębionej analizy:

– pojęć dotyczących greckich kategorii teatrologicznych: aktorów (artyści tragiczni, komiczni i satyrowi, postaci nieme, choreuci i przewodnik chóru), muzyki w teatrze (auleta, używane instrumenty i odpowiednie skale), tańca w teatrze (*emmeleia*, *kordkas*, *sikinnis*), siły oddziaływania przedstawienia, celu i funkcji teatru (*katharsis*), machin teatralnych i dekoracji (np. *pinakes*), kostiumów i masek (np. *prosopa*, *kothournoi*), wejść i wyjść postaci, ruchu scenicznego, budowy teatru, jego elementów architektonicznych i ich funkcji (*skene*, *proskenion*, *orchestra*, *theologeion*, *theatron*, *diadzoma*, *parodos*, *thymele*) i wielu innych;

– pojęć dotyczących greckich i łacińskich kategorii dramatologicznych: gatunków dramatycznych (tragedia, komedia, dramat satyrowy, tragikomedia, fabula), elementów jakościowych (*mythos*, *praksis*, *leksis*, *opseos kosmos*, *dianoia*, *ethos*) i ilościowych dramatu (*parodos*, *epejsodion*, *stasimon*, *kommos*, *eksodos*, *parabasis*), formy i sposobu prowadzenia dialogu, uwag metrycznych etc.

Ciekawym aspektem lektury scholiów jest możliwość poznania myśli starożytnych i średniowiecznych badaczy oraz ich sposobu lektury, rozumienia przez nich tekstu, który nasuwał im wielorakie skojarzenia i pozwalał dokonywać odwołań literackich do dzieł innych autorów. Analizując komentarze, można również trafić na wyjątkowo cenne uwagi, które dają okazję poznania osobistych refleksji scholiasty lub panujących w jego czasach poglądów na sztukę dramatyczną i zadania teatru. A zatem scholia – jako uprawiany w starożytności oraz we wczesnym średniowieczu gatunek literacki, należący do piśmiennictwa naukowego – stanowią bardzo ważne źródło informacji na temat różnych aspektów kultury antycznej. Z tego niezwykle bogatego materiału przedstawię tylko wybrane *exempla*, które pozwolą przybliżyć to szczególne zjawisko literacko-krytyczne.

Przystępując zatem do ich analizy, spójrzmy najpierw na *scholion* (należące do *Scholia vetera in Euripidem*), które odnosi się do 128 wersu *Orestesa*⁵. Brzmi ono:

„Widzieliście/widziałyście (εἶδετε)” zamiast „mógłby ktoś zobaczyć”, jak u Homera: „można by myśleć, że rozjuszony” [*Il.* III, 220 – J. Cz.] i „nie można by ujrzeć, że

⁵ Sch. vet. E. Or. 128, 1–5: εἶδετε παρ' ἄκρας· τὸ εἶδετε ἀντὶ τοῦ ἰδοι τις ἄν, ὥς τὸ [Γ '220] 'φαίης κε ζάκοτον' καὶ [Δ '223] 'ἐνθ' οὐκ ἄν βρίζοντα ἰδοις'. ἔνιοι δὲ φασι ταῖς δμῶσι ταῦτα λέγειν. οἱ δὲ πρὸς τὸ θέατρον, ὃ καὶ ἄμεινον. ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν αἰεὶ μᾶλλον τῶν θεατῶν ὁ ποιητής, οὐ φροντίζων τῶν ἀκριβολογούντων·

senny” [Il. IV, 223 – J. Cz.]. Niektórzy twierdzą, że te słowa mówi [Elektra] do służebnic. Inni natomiast, że do publiczności, co jest słuszniejsze/właściwsze. Zawsze bowiem poeta stara się być bardziej przekonującym dla widzów, niż brać pod uwagę dosłowność sytuacji⁶.

Zacytowane *scholion* zawiera dwie bardzo istotne informacje. Pierwsza, nieco bardziej formalna, dotyczy powiązania cytowanego i komentowanego przez scholiastę wersu tragedii Eurypidesa (*Orestes*, w. 128) z eposem Homera, a konkretnie – z dwoma miejscami w *Iliadzie*: raz pieśń III, w. 220, po raz drugi pieśń IV, w. 223. Świadczy to o erudycji scholiasty i jego znakomitym rozeznaniu nie tylko w komentowanym przez siebie utworze, ale też w innych dziełach antycznej literatury greckiej (reprezentowanych nawet przez odmienne gatunki literackie, niż ten, który bada). Druga uwaga, dla nas ważniejsza ze względu na omawiany temat, odnosi się do sztuki dramaturgicznej Eurypidesa. Czytamy bowiem, że poeta stara się być zawsze bardziej przekonujący raczej dla widzów, niż brać pod uwagę dosłowność sytuacji scenicznej. W tym przypadku dotyczy to użycia formy εἶδετε – „widzieliście/widziałyście”, zamiast „mógłby ktoś zobaczyć” (ἴδοι τις ὄν). Na tym jednak nie kończą się spostrzeżenia scholiasty. Zauważa bowiem, że – jak chcą niektórzy – cytowane słowa, które Elektra wypowiada w końcowej części prologu, kieruje ona do służebnic. Inni natomiast twierdzą – jak zauważa komentator – że poeta celowo użył sformułowania „widzieliście”, żeby móc w ten sposób bezpośrednio zwrócić się do publiczności, a zatem zyskać ich większe zaangażowanie w opisywaną sytuację. Nie bez znaczenia jest zatem to, czego ona dotyczy.

W prologu, podczas rozmowy Elektry z Heleną, ta ostatnia zadeklarowała złożenie pukli włosów na grobie siostry, Klitajmestry (w. 112). Tymczasem tym, co oburzyło Elektrę jest fakt, że Helena obcięła na ofiarę ledwie końcówki swoich włosów. Swojemu oburzeniu daje wyraz właśnie w słowach tragedii, których początek przywołał scholiasta jako *lemma* (τὸ λήμμα) (*Orestes*, w. 128–131):

Czyście widziały? [widzieli? – J. Cz.] – Same końce włosów
 Ścięła w obawie o piękność. Kobieta
 Taka jak dawniej. Niech cię znienawidzą
 Bogi – zgubiłaś mnie, jego i Grecję!⁷

⁶ Przekład J. Czerwińska.

⁷ Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 2, PIW, Warszawa 1972, w. 128–131. Greckie teksty tragedii Eurypidesa podaje za wydaniem: *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, t. I–III, Oxonii 1902, 1904, 1909:

εἶδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,
 σῳζουσα κάλλος· ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.
 θεοὶ σε μισήσειαν, ὥς μ' ἀπώλεσας

καὶ τόνδε πᾶσαν θ' Ἑλλάδ'. ὦ τάλαιν' ἐγώ· (Euripides, *Orestes*, 128–131).

Zważywszy na kontekst, którym jest powracający wciąż w tragediach Eurypidesa obraz Heleny jako ikony antyspartańskich motywów, nie może dziwić, że poeta chciał wykorzystać nadarzącą się okazję do kolejnej, możliwie silnie wyrażonej krytyki tej bohaterki. A zatem uzasadniona staje się sugestia scholiasty, iż w słowach Elektry dramaturg zwrócił się za jej pomocą wprost do obecnej w teatrze widowni ateńskiej, zyskując tym samym jej bezpośrednie zaangażowanie.

Oczywiście, komentarz scholiasty można interpretować także w szerszej perspektywie. Jest nią sam fakt zwracania się niekiedy *dramatis personae* nie do innych postaci tragedii, lecz do widowni, czyli *de facto* łamania w ten sposób iluzji scenicznej dla podkreślenia wagi wypowiedzianych słów. Sam komentator zauważa, że takie postępowanie może się okazać „słuszniejsze”, a więc „właściwsze”. Jego zdaniem, poeta przede wszystkim zważa na to, żeby zyskać uwagę widzów i to dla nich pragnie być przekonujący. Na tym przecież zasadza się sens i istota tragedii.

Zwłaszcza ostatnia sugestia scholiasty świadczy o tym, iż – w jego przekonaniu – wyznacznikiem konstrukcji dramatu i jego języka jest oddziaływanie na widownię. Widzimy więc, że sens komentarza, w który zaopatrzył on wybrane wersy tragedii, daleko wybiega nie tylko poza omawianą sztukę i warsztat twórczy konkretnego poety, lecz odnosi się do sztuki tragicznej w ogóle.

O zwyczaju bezpośredniego zwracania się dramaturgów do publiczności informuje scholiasta w komentarzu do w. 622 *Andromachy* Eurypidesa (*Scholia vetera in Euripidem, Andromacha*, w. 622, 1–3). Cytowane *lemma* brzmi: „τοὐτο καὶ σκοπεῖτέ μοι [A to rozważcie]”. Komentując następnie interesujący go wiersz z tragedii, scholiasta pisze:

Zamiast „rozważcie to” [należy tu rozumieć] „dlatego rozważcie”. Przemawia bowiem do widzów: zeńcie się, a stąd wyciągnijcie wniosek, żeby brać córkę szlachetnej kobiety⁸.

Podane *scholion* jest oczywiście czytelne nawet bez kontekstu tragedii, ale uwzględniając go, zyskujemy szerszą perspektywę opisywanej sytuacji, a równocześnie możemy zrozumieć intencję scholiasty. Słowa, które on komentuje, należą do obszerniej, bo liczącej ponad 50 wierszy, *rhexis* (mowy) Peleusa (*Andromacha*, w. 590–641), wypowiedzianej w rozmowie z Menelaosem. Dla zrozumienia intencji padających ze sceny słów wypada podkreślić, że dramat, w którym się one znalazły, jest uważany za bodaj najbardziej spektakularną inwektywę antyspartańską w twórczości Eurypidesa. Jest więc zrozumiałe, że postać Menelaosa (i jego córki Herminy) stwarza poecie doskonałą okazję do frontalnego ataku na wrogów Aten w toczącej się wówczas wojnie peloponeskiej.

⁸ Przekład J. Czerwińska.

Wróćmy jednak do *rhesis* Peleusa. Poddaje w niej ostrej krytyce rzekome męstwo Menelaosa, który pozwolił zabrać sobie żonę. Oskarża również samą Helenę o ucieczkę z gachem i wywołanie wojny trojańskiej. W swoim ataku nie pomija też Hermiony, ich córki, którą pojął za żonę wnuk Peleusa, Neoptolemos – wbrew radom dziadka. Ten radził mu bowiem, żeby nie brać do domu płodu złej kobiety, która dziedziczy hańbę swojej matki (w. 620–622)⁹.

Bezpośrednio po tym stwierdzeniu padają w tragedii komentowane w *scholion* słowa. Najpierw scholiasta zauważa, iż w podanym kontekście dobitniej zabrzmiałoby stwierdzenie: „**dlatego** rozważcie” zamiast „rozważcie **to**”, sugerując, że tak właśnie należy rozumieć wyrażoną przez Eurypidesa myśl. Trudno się z tym nie zgodzić. Scholiasta podkreśla bowiem wynikowość komentowanego stwierdzenia, które w sposób przejrzysty nawiązuje do poprzedzających go słów Peleusa.

W uzasadnieniu komentator stwierdza: „Peleus przemawia bowiem do widzów: żeńcie się, a stąd” – czyli z kontekstu wypowiedzi, a nawet sztuki – „wyciągnijcie wnioski, żeby brać córkę szlachetnej kobiety”. Zaproponowana przez niego interpretacja pozwala podkreślić fakt bezpośredniego odwołania się tragika do widzów. Może świadczyć również o tym, iż scholiasta daje tu konkretne wskazówki, jak należy interpretować wygłaszany na scenie tekst. Jego uwaga nasuwa ponadto skojarzenia z praktykowanym przez aktorów zwyczajem wprowadzania zmian do tekstów granych przez nich dramatów. Omawiane *scholion* może więc stać się przyczynkiem do rozważenia tego problemu. Pozwala równocześnie zrozumieć, jakie intencje mogły kierować aktorami przy dokonywaniu wspomnianych zmian.

Wnikliwe spostrzeżenia scholiastów, choć niezwykle lapidarne w formie, przynoszą częstokroć doskonałą charakterystykę twórczości komentowanego poety. Z taką sytuacją spotykamy się w *scholion* ze zbioru *Scholia vetera in Euripidem*, które dotyczy pierwszego wersu *Trojanek* Eurypidesa (Sch. vet. E. *Tro.* 1, 1–4)¹⁰. Po podaniu *lemma*: ἦκω λιπών – „przybywam opuściwszy”, scholiasta wyjaśnia:

Jest to cały Eurypides w teatrze [czyli: jest to całkowicie charakterystyczne dla Eurypidesa], zamiast którego cierpiący teraz z powodu braku ofiar Posejdon, obecny [na scenie podczas prologu], wygłasza te słowa na początku sztuki. W wielu miejscach u niego [sc. Eurypidesa] [jest podobnie], jak [na przykład] w *Bachantkach*, [gdzie] Dionizos [mówi]: przybywam, [ja] syn Dzeusa do tej ziemi Teban¹¹.

⁹ Euripides, *Andromacha*, w. 620–622:

μήτε δώμασιν λαβεῖν
κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ
μητρῶι ὀνειδίη.

¹⁰ Sch. vet. E. *Tro.* 1, 1–4: ἦκω λιπών] ὁλος ἐπὶ τοῦ θεάτρου ὁ Εὐριπίδης, πρὸς ὁ ἀφορῶν τοὺς λόγους νῦν ὁ Ποσειδὼν ποιεῖ παρὼν ἐν τῇ ὑποθέσει. πολλαχοῦ δὲ τοιοῦτος, ὥς ἐν ταῖς Βάκχαις ὁ Διόνυσος ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα·

¹¹ Przekład J. Czerwińska.

Scholiasta podkreśla tu charakterystyczne dla Eurypidesa zabiegi dramaturgiczne, co oznacza, że odnotowuje odmienność jego sztuki tragicznej w stosunku do innych twórców. Już początkowe stwierdzenie: „Jest to cały Eurypides w teatrze”, pozwala uświadomić sobie, że scholiasta zamierza nakreślić szczególnie charakterystyczną dla tragika cechę jego dramaturgii.

Rozwijając tę myśl, komentator podnosi zasadniczo dwie kwestie. Najpierw zwraca uwagę na powtarzalność pewnych zwrotów, które pojawiają się w tragediach Eurypidesa. Stwierdzenie to odnosi do zacytowanego przez siebie w *lemma*: ἦκω λιπών – „przybywam opuściwszy”. Są to słowa Posejdona, które otwierają test *Trojanek*. Komentując ich pojawienie się w tragedii, scholiasta dodaje następnie: „W wielu miejscach u [Eurypidesa] (jest podobnie), jak [na przykład] w *Bachantkach*, (gdzie) Dionizos [mówi] »przybywam, [ja] syn Dzeusa do tej ziemi Teban« (ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα)”. Scholiasta podkreśla zatem powtórzenie w *Bachantkach* tego samego czasownika w identycznej formie: ἦκω, który pada tam z ust boga Dionizosa. Podana przez komentatora prawidłowość dotyczy nie tylko powtórzenia czasownika, lecz także – choć nie zostaje to podane *expressis verbis* – jego miejsca w tragedii. Wskazane słowo w obydwu przytoczonych dramatach jest pierwszym, które pada ze sceny. Wychwycenie podanych zbieżności w dramaturgii Eurypidesa dowodzi, że scholiasta wykazuje niezwykle dobre rozeznanie w twórczości poety. Poddaje bowiem wnikliwej analizie tekst komentowanej sztuki, którą dodatkowo zestawia jeszcze z innymi jego utworami.

Druga, bodaj ważniejszą kwestią, którą sygnalizuje *scholion*, jest nawiązanie do słynnych prologów Eurypidesa. Za pośrednictwem *dramatis personae*, które wygłaszają prologi jego dramatów, podaje on widzom informacje niezbędne dla zrozumienia rozpoczynającej się sztuki. Znamienny jest tu fakt, wychwycony *nota bene* przez scholiastę, że tragik posługuje się postaciami bezpośrednio uwikłanymi w akcję dla jej wyjaśnienia, a więc każe im występować jakby w zastępstwie za samego siebie. Sugeruje to użyte w *scholion* stwierdzenie: „Eurypides, zamiast którego Posejdon, obecny [na scenie podczas prologu], wygłasza słowa na początku sztuki”. O takiej prawidłowości u Eurypidesa świadczy cytowane już wcześniej sformułowanie: „W wielu miejscach u niego [jest podobnie]”, które można też odnieść do tej części wypowiedzi scholiasty.

Znając twórczość tragika, można całkowicie zgodzić się z sugestią komentatora. Eurypides, znany ze swych śmiałych innowacji mitologicznych, musiał w incipitach tworzonych przez siebie tragedii dokładnie zaznajamiać widownię ze zmienionymi – w stosunku do wcześniejszej tradycji – wersjami mitów, które tworzyły kanwę jego sztuk. Wprowadzenie publiczności *in medias res* opowiadanej historii było warunkiem *sine qua non* zrozumienia toczącej się na scenie akcji, a co za tym idzie, odczytania proponowanej przez autora idei sztuki.

Jednym z przykładów obszerniejszego komentarza, a równocześnie poruszającego szczególnie wiele kwestii – i to o różnym charakterze – jest *scholion* do

w. 88 *Fenicjanek* Eurypidesa (*Scholia vetera in Euripidem, Phoenissae* 88, 1–14)¹². Zawiera ono bowiem uwagi dramaturgiczne, w tym także kompozycyjne, komparatystyczne i obyczajowe. *Lemma* do tego *scholion* brzmi: ὁ κλεινὸν (sc. θάλος) οἶκος (sc. Ἀντιγόνη):] – o sławna (latorośli) domu (Antygono). Dalej następuje komentarz scholiasty, który najpierw porusza kwestię kompozycji tej części sztuki, stwierdzając: „Kompozycja dramatu staje się tutaj bardzo efektowna. Są to bowiem rzeczy przedstawione na scenie przez Jokastę i z tego powodu przyciągają [uwagę] widzów”¹³.

Dla zrozumienia sensu *scholion* należy w tym miejscu przypomnieć układ początkowej części dramatu, którego akcja – najogólniej rzecz ujmując – obejmuje wydarzenia rozgrywające się podczas przybycia do Teb Polyneikesa z wojskami siedmiu wodzów. Zarówno komentowane przez scholiastę słowa (*lemma*), jak i wypowiedź Jokasty, na którą się on powołuje, należą do rozbudowanego prologu, liczącego 201 wersów.

Sztukę otwiera wypowiedź Jokasty, która przedstawia najważniejsze wydarzenia mitu stanowiącego fabularną warstwę tej tragedii. Jest to zabieg konieczny, ponieważ wersja Eurypidesa znacząco odbiega od wcześniejszych przekazów mitologicznych na temat rodu Labdakidów. Istotnym *novum* jest już sam fakt, że podczas wyprawy Polyneikesa na Teby żyje jeszcze Jokasta, która wygłasza pierwszą część prologu. Oznacza to, iż jej samobójstwo ulega u Eurypidesa chronologicznemu przesunięciu, a nastąpi dopiero po bratobójczej walce i śmierci obu synów Edypa. Z jej wypowiedzi dowiadujemy się również, że nadal żyje również Edyp. Inaczej niż u innych tragiców, nie odszedł on z Teb na wygnanie po odkryciu ojcobójstwa i kazirodztwa, w wyniku czego wykuł sobie oczy. Nadal przebywa w Tebach, lecz ukryty przed światem przez synów, Polyneikesa i Eteoklesa, na których rzucił klątwę, „że między siebie dom podzielią bronią” (*Fenicjanki*, w. 68¹⁴). Kończąc swoją wypowiedź, Jokasta mówi o przybyciu Polyneikesa z wojskiem i o swoich zamiarach pojednania synów „zanim za broń chwycą” (*Fenicjanki*, w. 82).

Po wygłoszeniu prologowej *rhesis*, Jokasta odchodzi do pałacu, a na scenie pojawiają się Antygon i Wychowawca. Następuje wówczas komentowana przez

¹² Na temat scholiów do Eurypidesa piszą m.in.: G. Malzan, *De Scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Rother, Darmstadt 1908; K. Weissmann, *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Fr. Humann'sche Buchdruckerei (Jos. Göttling), Bamberg 1896.

¹³ Przekład J. Czerwińska.

¹⁴ Przekład J. Łanowski, [w:] Eurypides, *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, t. 3, PIW, Warszawa 1980. Dalsze cytowania *Fenicjanek* w przekładzie polskim podaję według tego wydania.

scholiastę wypowiedź starca. Dla uchwycenia kontekstu jego wypowiedzi warto przytoczyć jej fragment (*Fenicjanki*, w. 88–96):

Cna latorośli ojcowskiego domu,
Kiedy ci matka dziewicze komnaty
Na twoje prośby pozwala opuścić
I wstąpić tutaj na sam szczyt pałacu,
Abyś ujrzała zastępy Argiwów,
Zaczekaj, najpierw niech ja zbadam drogę,
By się nikt z miasta nie zjawił na ścieżce,
Bo i mnie, słudze, byłoby to ujmą,
I tobie pani...

Zdaniem scholiasty ten właśnie *passus* sztuki staje się szczególnie atrakcyjny pod względem kompozycyjnym, ponieważ nawiązuje do wcześniejszej wypowiedzi Jokasty. Bezpośrednie odniesienie poety do zasygnalizowanych już wydarzeń o przybyciu pod mury Teb Polyneikesa z wojskiem (w. 78–79) ma tym bardziej przykuwać uwagę widzów, a równocześnie podkreślić znaczenie następującej dalszej sceny teichoskopii Antygony. Z murów pałacu chce ona zobaczyć wojska Argiwów, zaś obecny z nią Wychowawca udziela jej informacji o poszczególnych wodzach znajdujących się pod bramami Teb.

Zauważając zbieżność opisywanej sytuacji z *Iliadą* Homera, scholiasta stwierdza: „Wyjście dziewczyny jest przeciwnym odbiciem w stosunku do Homerowej teichoskopii Heleny. Tam kobieta pokazuje [*sc.* wojsko] starcowi”¹⁵. Tutaj natomiast, jak wynika z tekstu sztuki, to starzec udziela objaśnień Antygonie.

Z przytoczonego komentarza wynika, że scholiasta wychwycił dwie istotne różnice między wspomnianymi teichoskopiami. Pierwsza to ta, że u Homera osobą udzielającą informacji Priamowi-starcowi jest Helena, zaś u Eurypidesa to stary Wychowawca przekazuje objaśnienia Antygonie. Drugą jest wprowadzenie do sceny teichoskopii przez Homera Heleny jako kobiety dojrzałej, gdyż określa ją słowem γυνή, zaś przez Eurypidesa Antygony, która jest jeszcze młodą dziewczyną, określaną w sztuce „panną” – παρθένος.

Ma to istotne znaczenie w kontekście dalszej części komentarza, z którego dowiadujemy się, „że wyjście z domu dziewczyny było zgodne z wolą matki”¹⁶, czyli odbyło się za jej pozwoleniem i pod opieką Wychowawcy. Fakt ten skłania scholiastę do dalszej refleksji: „wyjście Antygony jest dobrze rozplanowane; pięknie bowiem, że nie kobiety nadzorują królewską pannę, lecz człowiek mądry i rozważny dzięki swojemu sędziwemu wiekowi”¹⁷.

¹⁵ Przekład J. Czerwińska.

¹⁶ Przekład J. Czerwińska.

¹⁷ Przekład J. Czerwińska.

Jest to kolejna wychwycona przez scholiastę różnica między przekazem Homera a Eurypidesa. W *Iliadzie* Helena idzie na basztę przy Skajskiej bramie w towarzystwie dwu kobiet, zaś Antygona, jako młoda dziewczyna, potrzebuje przed wyjściem z domu zgody matki, a towarzyszy jej dojrzały i mądry starzec. Z dalszych słów komentarza wynika, dlaczego scholiasta chwali takie posunięcie dramaturga. Píše bowiem, że Pedagog „nie potajemnie razem z nią wychodzi”¹⁸ – to po pierwsze, zaś po drugie, że ma on czuwać nad jej bezpieczeństwem. Jak wyjaśnia dalej scholiasta, poza domem mogłoby jej bowiem zagrażać niebezpieczeństwo „ze strony całego miasta”¹⁹.

Reasumując – omawiane *scholion* zawiera szczególnie wiele obserwacji. Jedne z nich dotyczą kwestii dramaturgicznych, w tym przypadku kompozycji sztuki i rozplanowania wyjścia *dramatis personae* na scenę. Inne mają charakter komparatystyczny, a zatem służą porównaniu analizowanych przez scholiastę miejsc tragedii z innym utworem literackim. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że porównanie, pomimo wielu poruszonych aspektów, zostaje ujęte w bardzo lakoniczną formę. Znajdujemy tu także obserwacje o charakterze obyczajowym, dotyczące życia codziennego. Scholiasta podnosi bowiem kwestię przebywania młodej dziewczyny poza domem i obowiązujących w tym względzie zasad. Kore-spondują z tym słowa z Eurypidejskiego *Orestesa* (w. 108): „Pannom niepiękną pomiędzy tłum wchodzić”²⁰. Zarówno uwagę Eurypidesa, jak i scholiasty można odnieść nie tylko do kreowanej przez dramaturga umownej rzeczywistości teatralnej, ale też do ówczesnej obyczajowości greckiej.

Omówione *scholion* zawiera wyraźnie pozytywną ocenę dramaturgii Eurypidesa – komentator *expressis verbis* chwali warsztat poety. Oczywiście, nie zawsze dramaturdzy spotykali się z tak pochlebną oceną ich sztuki. Przykładem tego jest choćby *scholion* należące do *Scholia vetera in Euripidem* (Sch. vet. E. Tro. 36, 1–3)²¹, które odnosi się do w. 36 *Trojanek* Eurypidesa. Zostaje w nim bowiem poddany krytyce sposób prezentacji postaci Hekabe. Należy więc rozważyć, co spowodowało tę krytyczną ocenę scholiasty oraz jakie treści można wydobyć z jego komentarza.

Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć kontekst komentowanej tragedii, a zwłaszcza sytuacja sceniczna, na temat której wypowiada się scholiasta. Należy ona do prologowej części *Trojanek*, które – co ważne dla wymowy tragedii – stanowią trzecią, ostatnią część trylogii trojańskiej (po *Aleksandrze* i *Palamedesie*). Trylogia ta przedstawia kolejne etapy wojny pod Troją aż po zagładę miasta.

¹⁸ Przekład J. Czerwińska.

¹⁹ Przekład J. Czerwińska.

²⁰ Przekład J. Łanowski [w:] Eurypides, *Tragedie...*, t. 2.

²¹ Sch. vet. E. Tro. 36, 1–3: τὴν δ' ἄθλιαν: ἄμεινον ἢν ἀπὸ τῶν πραγμάτων παρειαγεσθαι, οὐδ' οὐρόμενην τὰ παρόντα. οὕτως γὰρ <ἀν> ἡ τραγωδία τὸ πάθος εἶχε, νῦν δὲ ψυχρῶς τῷ θεάτρῳ προσδιαλέγεται.

Pierwszą postacią występującą na scenie jest Posejdon. Początek jego wypowiedzi został już skomentowany przy okazji prezentacji wcześniej omówionego *scholion* (Sch. vet. E. Tro. 1). Wówczas jednak nasza uwaga skupiała się na samej tylko charakterystyce dramaturgii Eurypidesa, a nie na wydarzeniach dramatu i towarzyszących im okolicznościach. W tym jednak przypadku mają one niezwykle istotne znaczenie.

Z mowy Posejdona otwierającej sztukę widzowie dowiadują się o aktualnej sytuacji: Troja została zburzona przez Achajów, zaś brankom trojańskim, które nadają tytuł tej tragedii, przypadł w udziale los niewolnic zwycięskich Greków. Wymieniając niektóre z nich, Posejdon ze współczuciem wspomina Hekabe jako tę, która najbardziej wycierpiała w tej wojnie (*Trojanki*, w. 36–38):

Gdy chceć ujrzeć nieszczęsną istotę –
Oto Hekabe, u tych drzwi leżąca.
Wiele leż leje i z wielu powodów [...] ²².

Te właśnie wersy są przedmiotem uwag scholiasty, który po przytoczeniu *lemma* („tę nieszczęsną”) stwierdza: „Lepiej było przedstawić [*sc. Hekabe*], lamentującą nad obecną sytuacją począwszy od [jej scenicznego] działania. W ten sposób bowiem tragedia miałaby *pathos*, teraz natomiast [*Posejdon vel Eurypides*] mało skutecznie zwraca się do widzów” ²³.

Zdaniem scholiasty Eurypides nie w pełni wykorzystał tkwiące w opisanej sytuacji możliwości wzbudzenia w widzach elementów *ἔλεος* i *φόβος* (litości i trwogi), kryjących się w postaci Hekabe. O jej losie informuje poeta najpierw w planie komentarza, to znaczy w wypowiedzi Posejdona, a dopiero potem ukazuje ją jako postać w działaniu. Wprawdzie – jak wynika z incipitu tragedii – już od początku sztuki, czyli od momentu prologowej *rhexis* Posejdona, znajdowała się ona na scenie, lecz wówczas jeszcze jako osoba niema. Dramaturg oddał jej głos dopiero w końcowej części prologu, tuż przed parodosem. W ten sposób osłabił, w opinii scholiasty, siłę dramaturgicznego oddziaływania sztuki, jaką niosła ze sobą postać Hekabe – uprzedził bowiem wcześniej widzów o jej losie. Scholiasta uważa zatem, że lepiej byłoby, gdyby Eurypides, pomijając wzmianki Posejdona o bohaterce, wprowadził ją od razu jako osobę działającą w sztuce.

Należy więc rozważyć, czy sugestie scholiasty rzeczywiście znajdują potwierdzenie w omawianej tragedii. Odpowiedź na to pytanie może nasunąć sposób skonstruowania prologu. Składają się na niego kolejno: mowa Posej-

²² Przekład J. Łanowski [w:] Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 1, PIW, Warszawa 1967. Dalsze cytowania *Trojanek* w przekładzie polskim podaję według tego wydania.

²³ Przekład J. Czerwińska.

dona (w. 1–47), a następnie przybycie Ateny i ich dialog (kolejne 50 wersów). Dopiero wówczas, po niemal 100 wierszach od rozpoczęcia tragedii oraz po opuszczeniu sceny przez bogów, następuje pierwsza wypowiedź Hekabe. W poprzedzających jej wystąpienie wersach znalazła się tylko krótka wzmianka Posejdona o bohaterce (w. 36–38), która została już zacytowana. Poza tym tematem mowy boga, a zwłaszcza jego dalszej rozmowy z Ateną, były kwestie niemające bezpośredniego związku z Hekabe. Dotyczyły bowiem zamiaru porzucenia przez Posejdona wymarłego Ilionu, jak również gniewu Ateny za świętokradztwa Achajów, którym oboje chcą teraz „zgotować powrót niepowrotny” (w. 75).

Na opuszczonej przez bogów scenie pozostaje Hekabe. Do tej pory leżała w bezruchu przed jednym z namiotów branek, z głową zwróconą ku ziemi. Teraz powoli unosi głowę, rozpoczynając swój przejmujący lament. Złamana nieszczęściem, opłakuje losy swoje i Troi. Zawodzenia bohaterki wypełniają pozostałą część prologu (w. 98–152).

Już sama ta partia *Trojanek* – nie licząc innych sztuk, w których Eurypides opisał dzieje Hekabe – wystarczyłaby do tego, żeby uznać ją za najnieszczęśliwszą z kobiet i ofiar wojny trojańskiej. Nie bez przyczyny została później nazwana *Mater Dolorosa*, „Matką Boleściwą”, porównywaną z Matką Boską cierpiącą przy krzyżu. Trafność tego porównania uświadamiamy to sobie już od pierwszych słów Hekabe, które są lamentem nad utraconymi dziećmi, mężem Priamem, zburzoną ojczyzną i losem, który ją teraz czeka jako niewolnicę. Dramaturgiczną siłę wypowiedzi bohaterki wzmacniają antytetyczne zestawienia jej wcześniejszego, szczęśliwego życia wśród bliskich w kwitnącej niegdyś Troi z obecnym bólem po stracie wszystkiego, co kochała, ponieważ i hańbą niewolniczej doli. Słowom Hekabe towarzyszą gesty, odczytywane z wypowiedzianych przez nią słów, które nadają monologowi bohaterki tym mocniejszą wymowę.

Patetyczność tej sceny mogłaby jednak – zdaniem scholiasty – zostać wzmocniona, gdyby widz był skonfrontowany z Hekabe bez uprzedniej zapowiedzi Posejdona, a więc gdyby poznał ją bezpośrednio w działaniu. Wówczas – jak stwierdza scholiasta – „tragedia miałaby *pathos*, teraz natomiast [Posejdon *vel* Eurypides] mało skutecznie zwraca się do widzów”.

W kontekście przedstawionej sytuacji scenicznej trudno nie zgodzić się z sugestią scholiasty. Po pierwsze, dlatego, że *pathos* tragedii budują przecież wszystkie sceny wchodzące w jej skład. A zatem osłabienie oddziaływania jednej z nich, osłabia równocześnie całość dramatu. W tym przypadku dotyczy to wypowiedzi Posejdona na temat Hekabe. Jego niewielka wzmianka tonie w potoku słów obydwu boskich *dramatis personae*, które występują w prologu. Jest zatem tylko komunikatem, który – bez egzemplifikacji bezpośredniej, to jest bez samej postaci i jej działań – ma w gruncie rzeczy tylko wartość informacyjną. Przez rzucenie – nieomal mimochodem – uwagi o Hekabe poeta odbiera wypowiedzi Posejdona siłę dramatycznego oddziaływania.

Po drugie, dopiero postać bezpośrednio działająca na scenie ma tak wielki potencjał dramaturgiczny, że trudno go porównać z tego rodzaju opisem, jaki znajdujemy w skąpych i pozbawionych dramaturgii uwagach Posejdona. By to stwierdzić, wystarczy odwołać się do dalszej partii prologu, w której po raz pierwszy zbiera głos Hekabe. O ileż bowiem silniejszy element litości i trwogi, a więc wzruszeń prowadzących do *katharsis*, musiała dostarczyć widzom scena przedstawiająca zawodzącą Hekabe. Należy podkreślić, że dopiero wzajemnie dopełniające się słowo i gest postaci scenicznej w pełni oddziałuje na widzów.

Po trzecie, wystąpienie Posejdona, uprzedzające o losie bohaterki, osłabia dramaturgiczną wymowę samej sceny z Hekabe. Publiczność, wiedząc o jej nieszczęściach, nie odczuwa już takiego wstrząsu, jaki mogłaby odczuwać, gdyby pierwszą konfrontacją tej *dramatis personae* z widzami było jej bezpośrednie działanie sceniczne. A zatem przez uprzednie wprowadzenie informacji Posejdona scena z Hekabe nie może wzbudzić u publiczności tak silnego, jak by mogła, elementu ἔλεος i φόβος (litości i trwogi).

Po czwarte, zarzut scholiasty uzasadnia także specyfika *Trojanek*. Wchodziły one bowiem w skład trylogii, a równocześnie zawierały najostrzejszą bodaj krytykę wojny. Trylogia trojańska, którą można uznać za manifest antywojenny, była wstrząsającym jej obrazem. Do jego wykreowania posłużył się poeta trylogiczną formą tragedii, zarzuconą już wcześniej przez Sofoklesa. Teraz, podczas szczególnie dramatycznych wydarzeń wojny peloponeskiej, Eurypides powrócił do trylogii, by stworzyć monumentalne dzieło. Sięgnął po tę formę, by uzmysłowić swoim widzom, że w konflikcie wojennym obie walczące strony ponoszą odpowiedzialność za rozgrywające się wypadki, a najbardziej cierpiącymi ofiarami stają się kobiety. Ich reprezentantką w *Trojanek* uczynił Eurypides Hekabe, w której losach koncentrowały się wszystkie cierpienia wojny, bo ona ich wszystkich zaznała. Stanowiła więc egzemplifikację nieszczęść człowieka uwikłanego w koszmar wojny, której obraz wpisuje się w poetykę tej tragedii oraz całej trylogii.

Ważne jest również to, że *Trojanek* zamykają trylogię. Z założenia więc mają być najsilniejszym akcentem, wieńczącym jej całość. W tej sytuacji nie w pełni wykorzystany przez poetę potencjał patetyczny sztuki mógł sprowokować scholiastę do postawienia mu zarzutu i uzasadniać krytykę warsztatu dramaturgicznego Eurypidesa.

Może jednak uwagi scholiasty powinny być potraktowane również jako przyczynek do powszechnie krytykowanych prologów Eurypidesa. Omawiane sceny mieszczą się przecież w prologowej części sztuki. Ogólne nastawienie krytyczne do Eurypidejskich prologów mogło tym bardziej zainspirować scholiastę do wyrażenia sceptycznych poglądów na ten temat.

Pomimo krytycznego wydzwisku omawianego *scholion*, *Trojanek* odznaczały się jednak szczególną siłą dramatycznego oddziaływania na widzów. Nie bez

powodu zostały przecież nazwane przez Jacqueline de Romilly „patetycznym i widowiskowym freskiem wojny”²⁴.

Przeprowadzona analiza upoważnia do stwierdzenia, że komentarze scholiastów należy uznać za niezwykle bogaty i rozległy rezerwuar informacji. Wzbogacają one naszą wiedzę o zachowanych dramatach, a równocześnie pozwalają lepiej poznać specyfikę warsztatu dramaturgicznego, wypracowanego przez poetów tragicznych i komicznych tworzących w V wieku p.n.e.

Bibliografia

- Atkins J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of Its Development*, vol. 1–2, Cambridge University Press, Cambridge 1934.
- Bowers F., *Textual and Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1959.
- Cardini F., Montesano M., *Storia medievale*, Le Monnier, Firenze 2006.
- Caretti L., *Filologia e critica*, Ricciardi, Milano–Napoli 1955.
- Cavallo G. (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico: guida storica e critica*, Editori Laterza, Roma–Bari 1975.
- Dickey E., *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford University Press, New York 2007.
- Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, t. I–III, Oxonii 1902, 1904, 1909.
- Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 1–3, PIW, Warszawa 1972–1980.
- Malzan G., *De Scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Roether, Darmstadt 1908.
- Małunowiczówna L., *Wstęp do filologii klasycznej wraz z metodologią pracy umysłowej i naukowej*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1960.
- Nauck A. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Teubner, Leipzig 1889 (reprint: Olms, Hildesheim 1964).
- Nünlist R., *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Romilly de J., *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, PWN, Warszawa 1994.
- Schwartz E. (ed.), *Scholia in Euripidem (scholia vetera)*, vol. 1–2, Reimer, Berlin 1887, 1891 (reprint: De Gruyter, Berlin 1966).
- Weissmann K., *Die scenischen Anweisungen in den Scholien zu Ajschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde*, Fr. Humann'sche Buchdruckerei (Jos. Götting), Bamberg 1896.
- Wilson N. G., *Scholars of Byzantium*, Duckworth, London 1983.
- Wilson N. G., *Scoliasti e commentatori*, „Studi Classici e Orientali” 1983 (33), s. 83–112.

²⁴ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przekł. I. Sławińska, PWN, Warszawa 1994, s. 114.

Jadwiga Czerwińska

GREEK DRAMATURGY OF 5TH CENTURY B.C. IN THE LIGHT OF SCHOLIA

Abstract. Reading scholia to ancient dramas, we have to notice their variety in terms of themes' scope and plethora of stage directions. Scholiasts were reading dramas neatly and commenting them in the context of dramaturgy belonging to individual playwright, making observations on language or on particular scenes. Commentaries of scholiasts allow us to enrich our knowledge about ancient dramas and to become more familiar with dramaturgical workshop developed by tragic and comic poets of 5th century B.C. This paper will focus mainly on the scholia to Greek tragedies with special emphasis put on the *Scholia vetera in Euripidem* that comment particular fragments of *Orestes*, *Andromache*, *The Trojan Women* and *Phoenician Women*. In this analysis we will be able to describe such issues as relationships between the poet and an audience, main features of his works, structure of drama, comparative questions, and customary.

Słowa kluczowe: scholia, dramat grecki, tragedia V wieku p.n.e., Eurypides.

Key words: scholia, Greek drama, 5th-century tragedy, Euripides.