

JUSTYNA GAJEK

OBRAZ RUINY W *TROJANKACH* EURYPIDESA**PRÓBA ANALIZY DRAMATU**

WSTĘP

Przedmiotem moich zainteresowań jest grecka tragedia antyczna, dlatego celem rozważań artykułu będzie próba analizy tekstu jednego z trzech klasycznych dramaturgów. Opisywanie tragedii jest zadaniem niezwykle trudnym, ponieważ wymaga umiejętnej lektury dramatu (z całym jej obszernym kontekstem historyczno-literackim), jak i kuszącym, gdyż pozwala dotknąć transcendentnego świata starożytnych Greków w formie najbardziej dynamicznej (dialogowość), sugestywnej (akcja w działaniu) oraz kunsztownej (muzyczność i sakralność)¹. „Transcendencja jednak jawi się tam przede wszystkim jako bezwzględna siła, wobec której człowieka niejednokrotnie nie stać na przetrwanie”², gdyż „istotnym pierwiastkiem świata przedstawionego w tragediach jest tragiczność”³. Według niemieckiego filozofa Maksa Schelera, tragiczność przejawia się na płaszczyźnie zdarzeń, losów i charakterów – jest „ciężkim, chłodnym tchnieniem, które wychodzi z rzeczy samych i mroczną poświatą, która je otacza i w której nam świta pewna szczególna własność świata”⁴. Ową „szczególną własnością świata” tragedii antycznych nazwałabym okaleczoną kondycję ich bohaterów oraz teologię wiary, w którą wpisane jest cierpienie. Bez wątpienia to ono staje się konstytutywną

¹ Mam tutaj na myśli fakt, iż tragedie były wystawiane podczas świąt ku czci Dionizosa, oraz przekonanie, że dramaturgowie antyczni cechowali się ogromnymi zdolnościami artystycznymi – zarówno reżyserskimi i muzycznymi, jak i aktorskimi, a nawet choreograficznymi – między innymi Ajschylos „jako reżyser swych dzieł pozostawił po sobie w pamięci potomnych sławę niezrównanego mistrza kompozycji plastycznej piosenki chóru”. Zob. S. Srebrny, *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Warszawa 1954, s. 21.

² P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 34.

³ Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, tłum. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976, s. 1.

⁴ Ibidem.

cechą każdej tragedii – zawsze zogniskowanej wokół tragicznego losu pojedynczego człowieka. Cierpienie oraz łącząca się z nim nierozzerwalnie tragiczność rozumiem jako „konieczność i nieuniknioność zniszczenia wartości”, o których pisał Scheler. Jest to swoisty rodzaj „konieczności wewnętrznej”, polegającej nie tyle na wypadkach zewnętrznych, ile na trwałej naturze ludzi doznających losu tragicznego – „dopiero tam, gdzie widzimy, że katastrofę zwalcza się ze wszystkich swobodnych sił i wszelkimi stojącymi do rozporządzenia środkami, a gdzie pomimo to czujemy, że katastrofa «koniecznie» nadejdzie, gdzie właśnie po rozmachu i potędze wydanej jej walki i po przeżyciu tej walki odczuwamy katastrofę jako szczególny rodzaj wzniosłej konieczności”⁵. Owa „konieczność” wpisana jest w akcję najwybitniejszych tragedii antycznych⁶, jest jej immanentnym elementem, dzięki któremu może realizować się „tragiczność”.

Trojanki Eurypidesa nie spełniają wymagań, jakie stawia im Scheler. Katastrofa, do której zmierza każda tragedia, już się dokonała – zginęli wszyscy trojańscy herosi, a ich ojczyzna została niemal doszczętnie spalona. „Ciężkie tchnienie” stanowi unoszący się nad zgliszczami miasta dym, w którego „mrocznej poświacie” toną trojańskie kobiety. „Konieczność i nieuniknioność zniszczenia wartości” również już się wypełniła, akcja tragedii rozpoczyna się na ziemi okaleczonej, skrwawionej i pozbawionej nadziei dla tych, które przeżyły wojnę. Nie mają one mocy działania, kiedy stają w obliczu wypełniających się, koszmarnych wyroczni. Ich „wewnętrzna tragiczność” nabiera nowego znaczenia, ponieważ jest „tragicznością” polegającą na niemocy wobec urealnających się tragicznych losów. To zarówno moment pożegnania z upadłą Troją i poległymi najbliższymi, jak i przygotowania do nadchodzącej niewoli. To „punkt zerowy” pomiędzy przeszłością, która już nie istnieje, a rumowiskiem przyszłości. Tragedia Eurypidesa stanowi obraz ruiny oraz studium cierpienia, jest jakby lamentem i krzykiem unoszącym się nad pogorzeliem miasta. Z trudnością można tutaj mówić o akcji, gdyż pozostaje ona zawieszona (składa się na nią jedynie wątek zabicia Astyanaksa) na rzecz ilustracji stanów psychicznych głównych bohaterów oraz sportretowania „tragiczności”, jaką stanowi rodząca się żaloba. Wszystko to czyni dramat niezwykle ekspresywnym i plastycznym, a dla mnie staje się asumptem do rozważań.

Artykuł podzieliłam na cztery części tytułowane cytatami z tragedii – staną się one dla mnie punktem wyjścia w refleksjach nad obrazem ruiny. Tłem tego obrazu jest oczywiście zniszczona Troja, z której wyłaniają się postaci trzech kobiet trojańskich – Hekabe, Andro-

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Pojęcie „tragiczności” oraz „tragicznej konieczności” definiowanej przez Schelera najlepiej realizuje Sofokles swoimi tragediami *Antygona* oraz *Król Edyp*. Uporczywa walka bohaterów z katastrofą pogłębia jedynie konieczność jej nadejścia.

machy oraz Kasandry. Podstawowym przedmiotem analizy jest język, na płaszczyźnie którego realizuje się rozpad podmiotowości głównych bohaterów. Język stanowi tutaj swego rodzaju lament, czyli żal nad własnym losem⁷, i jednocześnie staje się jedynym sposobem powściągnięcia żaloby. Kluczem do odczytania tragedii jest dla mnie psychoanaliza – pozwoli mi ona dokładnie prześledzić oraz opisać stan *dramatis personae*. Najważniejszymi kategoriami psychoanalitycznymi będą żaloba, melancholia oraz depresja, ponieważ wszystkie mocno wpisują się w obraz ruiny (rozumianej w tym przypadku jako utrata tożsamości oraz załamanie sensu życia). W analizie, obok greckiego tekstu tragedii oraz jego tłumaczenia, wykorzystałam również scholia⁸ (które pozwoliły lepiej zrozumieć tragedię na poziomie gramatycznym), a także *Iliadę* Homera, nie sposób bowiem pominąć pierwszego, najważniejszego tekstu traktującego o wojnie trojańskiej i stanowiącego bardzo ważny kontekst literacki dla *Trojanek*⁹. Wszystko to pozwoli mi uzyskać dokładny opis tragedii Eurypidesa pod kątem ruiny, czyli obalenia Troi ze wszelkimi jej konsekwencjami dla ocalałych Trojanek.

ROZSTANIE

ἄριστον ἐν δακρύοις ὄδ᾽ ἀν ἐπικηδεῖον.¹⁰

Pogrążeni w żalobie starożytni Grecy ścinali swoje włosy i kładli je na zmarłym, po tym jak na zawsze zamknęli jego oczy i usta. Ubrania i głowy posypywali popiołem, uderzając się głośno w piersi pośród zawodzenia¹¹. Owe zawodzenia z towarzyszeniem lamentacji niejednokrotnie pociągały za sobą ruch i śpiew. Każdy zaś ruch był determinowany przez ustalony wzorzec rytuału funeralnego, którego częścią stałą był przenikliwy dźwięk aulosu. Scena pogrzebu zatem musiała przypominać rodzaj tańca, czasem poważnego i uroczystego, a czasem dzikiego i ekstatycznego¹². Obrzędy pogrzebowe były zawsze uroczyste, a ich zakończenie otwierało trzydziestodniową żalobę. Ostatnie pożegnanie trwało zatem długo i było obciążone licznymi zachowaniami rytualnymi w celu poskromienia strachu przed śmiercią oraz należytego odprowadzenia zmarłego do wrót Hadesu.

⁷ Lament jest określany w książce Margaret Alexiou jako *the song to Fate*. Zob. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, ed. Rowman & Littlefield Publishers, United States of America 2002.

⁸ *Scholia Graeca in Eurypidis Tragoediis*, ed. Gulielmus Dindorfius, tomus I, Oxford 1863.

⁹ W artykule zestawiałam fragment *Trojanek* z fragmentem *Iliady*, gdyż zauważyłam w tekście Eurypidesa reperkusje wielkiego eposu. Nie odnoszę się natomiast w takiej mierze do wcześniejszych tragików, jako że nie dostrzegam wielu bezpośrednich powiązań.

¹⁰ „Śpiewaj we łzach pieśń żalobną”. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, [w:] idem, *Tragoediae*, ed. Nauck, Lipsk 1908, w. 514. Fragment w przekładzie J. Gajek.

¹¹ *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i publicznym*, red. O. Jurewicz, L. Winniczuk, Warszawa 1968.

¹² M. Alexiou, op. cit., s. 6.

Sytuacja wojny całkowicie przeobrażała obrzędy funeralne, zwłaszcza jeśli myślimy o stronie atakowanej i broniącej się przed napaścią. Celem Trojan w trakcie dziesięcioletniej okupacji było przede wszystkim odpieranie wroga oraz próba ocalenia miasta, w którym żyły patrzące na rozlew krwi kobiety i dzieci. Mord na najbliższych nie tylko budził grozę i rozpacz straty, ale wprowadzał w miasto *μίασμα*¹³. Codzienna walka defensywna uniemożliwiała należyty pochówek, a czasem zmuszała do poniżenia celem uzyskania ciała poległego (Priam błagał Achilleusa pod osłoną nocy, aby mógł odebrać i pochować pohańbione ciało syna). Rola kobiet, tak ważna w rytuale pogrzebowym (myły i namaszczały ciało zmarłego winnymi olejkami, łoże żałobne zdobiły kwiatami i krzewami)¹⁴, straciła na wartości. Wojna uniemożliwiała dokonanie właściwego obrzędu żałobnego, ale nie unieważniała potrzeby oplakania straty. Stąd tak liczne lamenty kobiet, których świadectwa uzyskujemy dzięki lekturze tragedii antycznych. Być może ich forma oraz powtarzające się sformułowania były częścią rzeczywistego lamentu pogrzebowego starożytnych Greków. Bez wątpienia to właśnie werbalizacja „żału nad losem”, obok sprawowanych ofiar, stanowiła trzon rytuału pogrzebowego.

W świecie po katastrofie, który widzimy w tragedii Eurypidesa, jedyną możliwą częścią tego rytuału staje się lament. Jedyne, co pozostaje schwytanym Trojankom, to oplakiwanie utraconej ojczyzny – płynące z ich ust potoki skarg są „nazywaniem cierpienia, drobniawym jego roztrząsaniem w najmniejszych szczegółach w celu powściągnięcia rodzącej się żałoby”¹⁵. W świetle psychoanalizy mówienie jest swego rodzaju terapią i formą wychodzenia z traumatycznych doświadczeń. Jan Kordys, neurosemiotyk i teoretyk kultury, pisał, że „każdy z nas ma swoją historię życia, wewnętrzne opowiadanie – którego ciągłość, sens jest naszym życiem. Można powiedzieć, że każdy z nas konstruuje i przeżywa swoje «opowiadanie», a to opowiadanie jest naszą tożsamością”. I dalej: „Musimy «pamiętać» siebie, pamiętać swoje wewnętrzne przedstawienie, opowiadanie. Człowiek musi mieć takie opowiadanie, bezustannie opowiadając samemu sobie historię, by być sobą, by posiadać tożsamość”¹⁶. Opowiadanie Trojanki zatem byłoby formą ocalenia ich tożsamości, usiłowaniem zachowania wewnętrznego obrazu niegdysiejszej Troi oraz najbliższych. W swych lamentach bezustannie przywołują imiona zmarłych, prezentują swój społeczny status i dawną chwałę miasta. Obraz, jaki tworzą ich opowiadania, jest jednak popękany, ponieważ obok minionego

¹³ τὸ *μίασμα*, *ατος* – zmaza, zakała, skalenie się mordem. Zob. *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000.

¹⁴ *Starożytni Grecy i Rzymianie...*, op. cit.

¹⁵ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007.

¹⁶ J. Kordys, *Opowiadanie i terapia*, [w:] idem, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 218.

blasku ojczyzny i trojańskich wojowników, pojawiają się makabryczne określenia wobec siebie i własnego ciała. Rodząca się autoagresja może stanowić przejaw stanu depresyjnego, który jest zwykle częścią żałoby po utracie najbliższej osoby. Jednak autodeprecjacja Trojanek oraz intensywność ich przeżyć zapowiada ciężką chorobę, skoro niemal przygważdża je do obrazu zniszczonej Troi oraz zmierza ku własnemu, wewnętrznemu obrazowi ruiny.

Żałoba, która ogarnia człowieka po stracie ukochanej osoby, oraz towarzyszący jej silny ból i stan głębokiej depresji z czasem powinny minąć. W procesie leczenia żałoby pomaga wchodzenie człowieka w nowe relacje emocjonalne i społeczne, które rekompensują utratę ukochanej osoby i pozwalają wypełnić puste miejsce¹⁷. W przypadku Trojanek wydaje się to niemożliwe – muszą rozstać się ze zdewastowaną ojczyzną i zamieszkać w miastach wrogów jako ich nałożnice. Przebieg żałoby zatem może doprowadzić do melancholii, w której człowiek nie potrafi rozstać się emocjonalnie z ukochaną osobą. Freud pisał, że „zasadnicza różnica między osobą żałującą zmarłego a melancholikiem polega na tym, że o ile osoba ta przecierpiawszy utratę bliskiego w końcu powraca do społecznego świata i zaczyna w nim ponownie uczestniczyć, o tyle melancholik (...) jest nadal w swej świadomości do niej przywiązany (...). W rezultacie melancholik jest zawsze przygnębiony i obezwładniony”¹⁸. Melancholik nigdy nie może dojść do ładu ze sobą, z przeszłością i z własną skończonością. Mimo iż Eurypides przedstawia nam moment narodzin żałoby, której pełnego przebiegu obserwować nie będziemy, możemy dostrzec zapowiedź nadchodzącej melancholii. Skoro zatem melancholia jest pękniętym stosunkiem człowieka do świata, to jesteśmy świadkami owego pęknięcia. Podmiot kobiet trojańskich jest przecież iście melancholijny, chciałoby się rzec za Markiem Bieńczykiem, antykartezjański, ponieważ wydrążony, rozproszony, na wewnętrznym wygnaniu¹⁹. Melancholia podmiotu zawsze podważa metafizykę obecności i podmiotu – „osłabia go na różne sposoby, wycofuje, zaciekle uprawia zwątpienie, które – w skrajnych przypadkach – posuwa się do *delirium* negacji, do obłądu zaprzeczenia”²⁰. Hekabe nazywa siebie trupem, Kasandra w szale wyśpiewuje weselne pieśni, Andromacha zwykle milczy. Język staje się świadectwem rodzącej się melancholii, ale przede wszystkim unaocznia, czym jest proces żałoby. Trojanki natomiast „poprzez symbolikę języka usiłują uwolnić się od przeżycia, traumatycznych przeżyć, zatriumfować na jakiś czas nad śmiercią swych bliskich

¹⁷ P. Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, [w:] idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

¹⁸ Ibidem, s. 153.

¹⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.

²⁰ Ibidem.

oraz swoją własną”²¹. Ich pamięć jednak jest obciążona obrazem klęski Troi. Mają zdolność „retencyjną”, co znaczy, że przechowują i będą przechowywały w sobie przeszłość obciążoną stratą²². Ta pamięć jest dla nich ciężarem, ale „jest to ciężar niezwykle cenny i kruchy”²³.

TROJA

ἢ [πόλις – JG] νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορὸς
ὄλωλε πορθηθεῖς·²⁴

Troja tonie w oparach dymu, a wschodzące słońce obnaża jej unicestwienie. W pejzaż rumowiska wpisują się namioty Achajczyków, w których uwięziono trojańskie kobiety. Ponad zgłiszczami pojawia się Posejdon, żegnający dzieło swych rąk (wraz z Apollinem budo- wał mury Troi) i opowiadający o przyczynie ostatecznej klęski Trojan. Na zawsze opuszcza spustoszone miasto, ponieważ święte gaje pozostają tam puste, a pałace „spływają mordem”:

ἔρημα δ’ ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα
φόνῳ καταρρεῖ·²⁵

Przed odejściem bóg mórz obiecuje Atenie, że pomści jej dawnych wrogów. Rozgniewana na Ajasa bogini (siłą uprowadził kapłankę Kasandrę, która schroniła się w jej świątyni) prosi Posejdona, aby „głęboką Zatokę Eubejską napęłnił trupami” (*πλήσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν*)²⁶. W ten oto sposób splamiona ziemia trojańska pozostaje bez bogów, którzy jeszcze niedawno żywo reagowali na wiele wojennych wydarzeń. Nigdy jednak nie godzili się, aby zdobywanie świata przez człowieka odbywało się kosztem świętości. Rozmowa bogów przypomina, że *ἀσέβημα*²⁷, częścią której jest niszczenie świątyń bogów (Ajasa przewrócił posąg Ateny w trakcie szamotaniny z Kasandrą)²⁸, zawsze pozostaje największą przewiną, domagającą się pomsty i kary. Dlatego powrót zwycięzców do domu naznaczony

²¹ J. Kristeva, op. cit., s. 101.

²² M. Bieńczyk, op. cit.

²³ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*, [w:] eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

²⁴ „Dziś ono w dymach – od argejskiej włóczni / Ginie, zniszczone”. Eurypides, *Trojanki*, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. J. Łanowski, Kraków 1989, s. 427.

²⁵ „Pusty gaj święty, a siedziska bogów / Płyną posoką”. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΙΕΣ*, ed. cit., w. 15-16. Fragment w przekładzie J. Łanowskiego.

²⁶ Ibidem, s. 430.

²⁷ τὸ ἀσέβημα, ατος – to czyn bezbożny, świętokradztwo. Zob. *Słownik grecko-polski*, op. cit., s. 116.

²⁸ Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 430.

będzie wieloma przeciwnościami, a niejednokrotnie śmiercią. Każdy bezbożny czyn bowiem musi zostać okupiony oczyszczeniem²⁹, którego najwyższą ceną jest haniebna śmierć.

Pogorzelnisko Troi jest nie tylko dowodem zwycięstwa Achajów, ale także (a może przede wszystkim) świadectwem ich bezkompromisowej dążności do władzy. Zdewastowane ulice miasta, spalone świątynie oraz uprowadzone kobiety tworzą obraz ruiny, która jest pozostałością i oznaką krwawych zapasów. Jest wreszcie jawnym sygnałem, że „człowiek pragnie swej zguby bardziej, niż chcą jej zazdrośni bogowie”³⁰, skoro nie stać go na ocalenie przybytków bogów, skoro skłonny jest do gwałtów i mordów na niewinnych dzieciach. Przemoc seksualna wobec porwanych kobiet ma z kolei zademonstrować zwycięstwo nad ich mężczyznami, którzy nie chronili ich wystarczająco dobrze. Wojna jest sprawą męską, kobiety natomiast są jej niemymi uczestniczkami oraz łupami wojennymi, które zdobywa się wraz z pokonaną ziemią. Jeśli założymy, w myśl psycholożki Julii Kristevej³¹, że mężczyźni stanowią część prawa symbolicznego, z którym związany jest porządek rzeczywistości oraz nazywanie i określanie świata, to w momencie zagłady Troi cały ów porządek został stracony. Wszystko to, co intelektualne, statyczne i obarczone stabilnym znaczeniem, zostało całkowicie zniszczone. Wraz z wojskami Achajów wkracza nowy porządek, któremu nie chcą podporządkować się Trojanki, ponieważ jest to porządek budowany na przemocy. Troja na poziomie alegorycznym może zatem oznaczać utratę ładu i fundamentów bezpieczeństwa. Analogicznie może również stać się alegorią stanu wewnętrznego Trojanek – zobrazowaniem ich rozproszonej świadomości, zdewastowanej tożsamości oraz duchowego zamierania. Jest jednocześnie gruzowiskiem, które trzeba zostawić, „zawieszeniem sensu, upadkiem perspektyw i wreszcie załamaniem życia”³².

²⁹ Bezbożność i świętokradztwo to największe przewinienia względem bogów. Drogą oczyszczenia w tych przypadkach nie mogło być tylko obmycie, które najczęściej stanowiło wystarczającą formę obrzędu likwidującego zmacę. Zob. R. Parker, *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion*, Oxford 1996.

³⁰ Z. Kadłubek. *Troja*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.labodram.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=639:troja-tytuowa&catid=50:czytania-antyk&Itemid=209 [29 sierpnia 2010].

³¹ Kristeva swą działalność psychoanalityczną łączy z zainteresowaniami językoznawstwem i literaturoznawstwem. W badaniach nad językiem dowodzi, że jest on obrazem świata i zawsze ma znaczenie symboliczne. Moment wejścia w sferę języka natomiast jest granicą oddzielającą to, co cielesne, emocjonalne i dynamiczne (kobiece), od tego, co statyczne i intelektualne (męskie). Posłużyłam się tutaj jej przekonaniem, że męskie oznacza to, co statyczne, stabilne i tworzące sensy. Zob. J. Kristeva, op. cit.

³² Ibidem, s. 64.

HEKABE

τί με χρή σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν;
[τί δὲ θρηνηῖσαι;]³³.

„Cóż należy mi zmilczeć? Czegóż nie zmilczeć? Cóż zaś opłakać?” – pyta leżąca twarzą do ziemi, zhańbiona królowa Troi. Jako pierwsza rozpoczyna swój żalorny lament, nie znajdując słów, które mogłyby pomieścić ogrom straty, jakiej doznaje, oraz łez, które mogłyby tę stratę należycie opłakać. Swą monodię rozpoczyna cierpkim zawołaniem:

ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλή·
ἐπάειρε δέρην·³⁴.

Hekabe zwraca się do swej nieszczęsnej i przygniecionej rozpaczą głowy. Prosi ją albo nawet nakazuje, aby podniosła kark. Jej ciało zatem jest rozczłonkowane, zupełnie jak jej myśli i świadomość. Jej ciało „zмага się z wielkim i coraz większym ciężarem przeszłości: garbi się od tego, albo wykoślawia, ciężar utrudnia jej chód niczym niewidzialne, ciężkie brzemień”³⁵. Przeszłość, która wciąż jest realna w postaci rumowiska miasta, uświadamia, że tym samym będzie dla niej przyszłość. W wojnie straciła męża oraz niemal wszystkie dzieci. Jedna z jej córek – kapłanka bogini Ateny – wkrótce zostanie nałożnicą achajskiego wodza, wnuk natomiast zginie zrzucony ze skał. Tragedia wojny dopiero się rozpoczyna – jest to tragedia życia po katastrofie, w rzeczywistości, która nie ma już sensu. „Nie ma już Troi” (*οὐκέτι Τροία*)³⁶ – mówi – „nie jestem już królową Troi” (*οὐκέτι... βασιλῆς ἐσμεν Τροίας*)³⁷. Pyta samą siebie o istotę i sensowność lamentowania, skoro minęło już wszystko, co miało znaczenie, i skoro nic tej straty nie jest w stanie powetować. Mimo wszystko jednak wydobywa z siebie żalodne *αἰαῖ αἰαῖ* i spostrzega z rozpaczą, że wszelkie bogactwa „były jak nic” (*ὡς οὐδὲν ἄρ’ ἦσθα*)³⁸.

Obraz starej królowej, leżącej na splamionej krwią rodaków ziemi, jest wyjątkowo sugestywny. Jest symbolem zarówno jej rozpaczy, jak i poniżenia łączącego się z odruchami autoagresji. Nazywanie siebie trupem czy marą to dopiero zapowiedź przerażających monologów, w których wyraża chęć unicestwienia siebie, zapadnięcia się pod ziemię, a przez to – zapomnienia wydarzeń wojny. Jest jednocześnie symptomem melancholii, o której pisał

³³ Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 153-154.

³⁴ Ibidem, s. 153.

³⁵ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [za:] A. Bielik-Robson, op. cit., s. 70.

³⁶ Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 153.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 154.

Freud: „Melancholik bezpardonowo atakuje siebie i poniża, odbierając swemu istnieniu formę i wszelką wartość”³⁹. Świadomość Hekabe została obarczona „hipertroficzną, hiperboliczną przeszłością”⁴⁰, zamykającą ją na doświadczenia i nadzieje przyszłości:

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
 ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
 νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'.
 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
 πλευρῶν θ', ὥς μοι πόθος εἰλίξαι
 καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους⁴¹.

Posłaniem dla królowej staje się teraz twarda ziemia, po raz kolejny zwraca się do swej głowy, a także do skroni i żeber. Zdaje się, że ma pragnienie rozdrzeć swe plecy (wers 116) i kręgosłup na boki (wersy 117-118). Nie może zatem znieść własnej cielesności, która należała do męża i która jest mapą wspomnień dawnego życia. Chór branek trojańskich przygląda się temu i również niesie żałobne pieśni. Jednocześnie pyta Hekabe: „Dokąd biegnie mowa?” (*ποῖ λόγος ἤκει;*)⁴², zupełnie jakby wiedział, że bogowie opuścili już zniszczone świątynie. Bezsensowność lamentowania i istnienia Hekabe wyraża „zawołaniem”: Uderzaj w ogoloną głowę (*ἄρασσε κρᾶτα κούριμον*), rozdzieraj paznokciami jeden i drugi policzek (*ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν*)⁴³. Wkrótce zobaczy także rozpacz córki Kasandry oraz synowej Andromachy. Zachowanie żadnej z nich jednak tak mocno i wyraźnie nie ilustruje melancholii, jak przykład Hekabe. Jej odruchy rozpaczycy dalece wykraczają poza proces przeżywania żałoby. Jak pisał Paweł Dybel, interpretator Freuda, żałoba nie narusza stosunku człowieka do własnego Ja, melancholia tak, dlatego nazywana jest chorobą. Wiąże się ta choroba z faktem, iż melancholik nie jest w stanie zaakceptować traumatycznego charakteru pewnych scen i wydarzeń z udziałem ukochanej osoby⁴⁴. Pęknięcie tożsamości Hekabe oraz jej przejawy

³⁹ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*. Cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 23.

⁴⁰ J. Kristeva, op. cit.

⁴¹ „O ja nieszczęsna, jak ciężą mi członki, / Gdy tutaj tak leżę – / Grzbiet rozciągnięty na twardym posłaniu, / Oimoi, o głowo, oimoi, o skronie, / O boki, jakbym pragnęła / Kołysać plecami i krzyżem / Jak okręt na morskiej fali”. Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 432. Moje rozumienie wersów 117-118 odbiega znacząco od interpretacji J. Łanowskiego. Słowa *καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'* tłumaczę jako „rozdrzeć plecy i kręgosłup (dosłownie ‘cierń’ – *ἡ ἄκανθῆ*). Por. łac. *spina*, *ae* – ‘cierń’, ‘kolec’, *anat.* – ‘kręgosłup’) na oba boki”. Nie jest to potrzeba dryfowania w nieskończoność morza, ale raczej chęć rozdarcia swojego ciała.

⁴² Ibidem, w. 154.

⁴³ „Bij się po ogolonej głowie! / Szarp paznokciami obydwaj policzki”. Ibidem, w. 279-280.

⁴⁴ P. Dybel, op. cit.

agresji wobec siebie stają się przerażającym dowodem jej melancholijnej świadomości w rozumieniu psychoanalitycznym⁴⁵.

Świadomość Hekabe musi przechowywać, obok obrazu ruiny Troi, widok martwego ciała wnuka niesionego na tarczy Hektora. To właśnie stara królowa została zobowiązana do pochowania Astyanaksa, ponieważ Andromacha udała się już na swą tułaczkę. Monolog nad zwłokami dziecka jest wyjątkowo drastyczny:

ὄστέων ῥαγέντων φόνος, ἴν' αἰσχρὰ μὴ λέγω.
 ὧ χειρες, ὡς εἰκοὺς μὲν ἠδείας πατρὸς
 κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.
 ὧ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὸν φίλον στόμα,
 ὄλωλας, ἐψεύσω μ', ὅτ' ἐσπίπτων πέπλους, (...)⁴⁶.

Hekabe zwraca się do poszczególnych części ciała wnuka, co może stać się dowodem na to, że jej świadomość została rozbita. Jest bezlitosna w nazywaniu rzeczywistości, mówiąc o „roztrzaskanych kościach” i „rączkach wyrwanych ze stawów”. Miłe, drogie ciało stało się alegorią popękanej, okaleczonej rzeczywistości. W monologu ujawnia swą złość na koleje losu i żal wobec dziecka, które okłamywało ją licznymi obietnicami męznego życia. Opłakuje także tarczę Hektora, będącą nie tylko łupem wojennym Achajów, ale także „moglią” Astyanaksa. Ubierając dziecko we wspaniałe stroje, a rany opatrując wstęgami, oddaje je w opiekę zmarłego Hektora.

Jednak mimo rozpaczliwego stanu, w jakim się znajduje, potrafi nieco później z całą siłą przekonywać Menelaosa, aby uśmiercił Helenę. Walczy do końca o resztki godności dla siebie i poległych mieszkańców. To ona jako ostatnia żegna ruiny Troi:

κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα
 ἄστον οἴκων ἐμῶν με θήσει⁴⁷.

⁴⁵ Posługuję się melancholią rozumianą w nurcie psychoanalizy, a nie filozofii. „Melancholia w rozumieniu filozoficznym bowiem to nietzscheańskie «znużenie». Jest postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu”. Zob. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 64.

⁴⁶ „Kość roztrzaskana – reszta hańba, milczę! / O rączki miłe, podobne ojcowskim / Byłyście – mam je, / wyrwane ze stawów! / Usta kochane, tyle przyrzekały – / Już po nich! Włażąc na łóżko kłamałeś (...).” Eurypides, *Trojanki*, s. 195.

⁴⁷ „Pył niby dym wzniesiony ku niebu / Skryje to miejsce, gdzie był mój dom!”. Ibidem, s. 201.

Miasto ostatecznie ginie, na co patrzy stara, zrozpaczona królowa.

τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἵχνος:
ἴτ' ἐπὶ, τάλανα,
δοῦλειον ἀμέραν βίου⁴⁸.

W odruchu rozpaczy próbuje jeszcze biec w kierunku płonącego miasta, ale powstrzymują ją achajscy żołnierze. Odruch samobójczy jest ostatecznym dowodem na depresyjność Hekabe oraz na to, że nie jest w stanie odzyskać sensu życia, którego się domaga. „Drżące członki, prowadźcie moją stopę ku niewolniczemu dniowi życia”⁴⁹ – po raz ostatni w dramacie zwraca się do swego ciała, które poprowadzone zostaje na nieznane lądy niewoli.

ANDROMACHA

κοίμισαί μ' ἐς Ἄιδου⁵⁰.

Trzymająca w objęciach małego Astyanaksa Andromacha jest wieziona w achajskim wozie, na którym znajduje się także wielka tarcza Hektora oraz inne łupy wojenne. Stanowi ona wyjątkowo cenną zdobycz jako wdowa po najdzielniejszym wodzu trojańskim. Kobiety są często świadomie dobieranymi ofiarami w trakcie konfliktów zbrojnych, a jako matki – wychowawczynie młodego pokolenia, przekazujące etos swoich społeczności – są dla agresorów szczególnie groźne. Dlatego mały syn Hektora będzie musiał zginąć, aby usunąć obawy przeciwników przed odrodzeniem potęgi Troi. Trojanki jednak są jeszcze pozbawione tej okrutnej świadomości, dlatego Hekabe znajduje pociechę we wnuku. W ten także sposób usiłuje podnieść na duchu swą synową. Ta jednak pełna jest goryczy i rozpaczy uderzających w starą Hekabe – rodzicielkę człowieka, który „dla obrzydłego łoża dał upaść twierdzom Pergamu” (*ὄς λεχέων στυγερῶν χάριν ὄλεσε / πέργαμα Τροίας*)⁵¹. Poszukiwanie winowajcy ma bez wątpienia zrekompensować ból i tęsknotę za ukochanym mężem.

Andromacha, mimo owego bólu i tęsknoty, pozostaje symbolem pełnej honoru żony i matki. Jej opowieść o minionym życiu jest niezwykle dokładna, przepełniona szacunkiem i podziwem dla Hektora oraz poczuciem własnej godności. „Opowiadanie”, które nieświadomie pisze, w pełni wyraża jej przywiązanie do męża oraz dumę, jaka płynie z bycia Trojanką.

⁴⁸ Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 1328-1330.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ „Pozwól mi uspokoić się i odpocząć w Hadesie”. Ibidem, w. 594.

⁵¹ Idem, *Trojanki*, ed. cit., s. 174.

Jest „opowiadaniem” niosącym jej poczucie wyjątkowości i niepowtarzalności⁵². Z podniesionym czołem idzie w ręce wrogów, nie poniża siebie tak jak Hekabe, nie pada na ziemię, nie mogąc się z nią rozstać. Jej sercem najmocniej targa utrata męża, co powoduje całkowite odrętwienie i niemoc. Początkowe słowa, które wypowiada, są niepełne, kalekie i przerywane żalobnymi zawołaniami Hekabe. To pojedyncze wyrazy, krótkie wezwania skierowane do męża, aby przyszedł i zabrał ją do Hadesu, gdzie wreszcie będzie mogła uspokoić się i odpocząć. Obraz Andromachy na wozie, wypowiadającej pierwsze pourywane słowa, doskonale wyraża melancholię, której alegorią zwykle bywa nieskończona tułaczka. Andromacha jawi się jako widmo, doskonale wpisujące się w ruiny miasta i oczekujące zmarłego męża. Jest jakby żywą-umarłą, która pojawia się na chwilę, po czym znika z dramatu wraz z niesionym na rzeź małym synkiem. Zdaje się, że jej mowa prowadzi ją do życia w czasowości decentrowanej. „Czasowość ta nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna *chwila*, ocieężała, bez wątpienia traumatyczna, ponieważ obciążona zbyt wielkim bólem, zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą perspektywę. Melancholik odznacza się dziwną pamięcią: wszystko jest skończone, wydaje się mówić, ale ja pozostaję wierny temu, co skończone, nie istnieje żaden możliwy obrót wypadków, nie ma przyszłości...”⁵³. Andromacha została zamknięta w obrazie ruiny, w którym wciąż jeszcze widzi miłego Hektora i do którego w swych monodiach zwraca się bezpośrednio:

καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σὺ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ
πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν⁵⁴.

Samotna, niewolnicza wędrownica staje się dla niej największym ciężarem, ale mimo nieskończonej drogi wygnania jej wzrok wciąż skierowany jest na Hektora, uwięziony w nim z powodu tęsknoty i rozpacz. Jej spojrzenie jest anamorficzne – bez względu na odległość, jaka oddziela ją od zniszczonej Troi, pamięć niczym fotografia zamierza przechowywać jedynie obraz męża i syna.

Rozstanie Andromachy z synem jest najbardziej poruszającą sceną całej tragedii. Butna i dumna Trojanka nie jest w stanie zatrzymać przy sobie Astyanaksa żadnym pocałunkiem. Achajski żołnierz próbuje przemówić jej do rozsądku, aby poprzez uległość wobec oprawcy

⁵² J. Kordys, op. cit., s. 218. καὶ τῶνδε κληδῶν ἐς στράτευμα Ἀχαιῶν / ἐλθοῦσ' ἀπόλεσέν μ' („Sława tych zalet do obozu Greków / Doszła, zgubiła mnie”). Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 165.

⁵³ J. Kristeva, op. cit., s. 64.

⁵⁴ „Teraz skoro ty jesteś martwy, ja płynę / Do Hellady, jako branka, w jarzmo niewoli”. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 677-677.

zyskała należyty pochówek dla dziecka. Każdy rodzaj buntu przyplacony będzie karą. Pożegnanie Andromachy z synkiem stanowi reperkusję sceny jej rozstania z Hektorem, którą znamy z *Iliady* Homera. Wówczas Hektor wyruszał na pole walki, tłumacząc żonie pobudki, jakie nim kierują. Paradoksalnie najważniejsza była potrzeba ochrony Andromachy, aby nie dostała się w ręce wrogów. W rozmowie małżonków uczestniczył Astyanaks, który przestraszony groźnym widokiem kity i włócznie wtulał się w piersi matki. Wtedy to ojciec całował małego chłopca i modlił się do bogów o pomyślną i wielką przyszłość dla niego:

Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι
παῖδ' ἐμὸν ὡς καὶ ἐγὼ περ ἄριπρεπέα Τρώεσσιν,
ὄδε βίην τ' ἀγαθὸν, καὶ Ἰλίου ἴφι ἀνάσσειν:
καὶ ποτέ τις εἴποι πατρός γ' ὄδε πολλὸν ἀμείνων
ἐκ πολέμου ἀνιόντα: φέροι δ' ἕναρα βροτόεντα
κτείνας δῆτιον ἄνδρα, χαρεΐη δὲ φρένα μήτηρ⁵⁵.

Modlitwa Hektora była prośbą o wszelkie atrybuty herosa dla syna, czyli o mężne serce i odwagę w walce (*ὁ θυμός*), wielką chwałę wojenną (*μεγα κλέος*) oraz dzielność (*ἔσθλός*). Andromacha uśmiechała się wówczas przez łzy, zrezygnowana wcześniejszymi, bezowocnymi naleganiami oraz szantażami emocjonalnymi. „Nie mam ni matki ni ojca (...). Ty mi więc jesteś matką i ojcem (...). Zlituj się tedy nade mną i zostań”⁵⁶. Żal i przerażenie przed nadchodzącym nieszczęściem nie zostały więc uspokozone, dlatego powróciły ze zwielokrotnioną siłą, kiedy została zmuszona oddać syna achajskim żołnierzom. Jej monodia stanowi jakby odwróconą modlitwę, jej zaprzeczenie, i być może jest wyrazem agresji i rozżalenia skierowanych w stronę utraconego męża:

ἢ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ,
(...) τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθε σοὶ πατρός
(...) οὐκ εἴσιν Ἔκτωρ κλεινὸν ἀρπάσας δόρυ
γῆς ἐξανελθὼν σοὶ φέρων σωτηρίαν,
οὐ συγγένεια πατρός, οὐκ ἰσχύς Φρυγῶν⁵⁷.

⁵⁵ „Dzeusie i inni niebianie, o dajcie, żeby to dziecię / Było kiedyś, jak ja, najpierwszym z trojańskich rycerzy, / By dorównując mi siłą, potężnie władało Ilionem. / Oby kiedyś ktoś rzekł, ujrawszy, jak z boju on wraca: / Ten oto ojca przewyższył! A on zbroićę po wrogu, / Krwią zbroszoną, przynosząc, ucieszy serce matczyne”. Homer, *Iliada*, tłum. I. Wieniewski, Kraków 1984, s. 122.

⁵⁶ Ibidem, s. 121.

⁵⁷ Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 742, 744, 752-754.

„Zabije ciebie szlachetne pochodzenie twego ojca – mówi – jego dzielność nie przyszła ci z pomocą na czas. Nie ma Hektora, który chwyciłby sławną włócznię, po wyjściu z ziemi, aby nieść ci ocalenie. Nie ma rodu ojca i nie ma potęgi Frygów”⁵⁸.

Monolog Andromachy najpełniej wyraża znikomość potęgi Troi oraz jej drogę do zatracenia. Jest obrazem ciągłej utraty i nieukojonego żalu nad kolejnością i sumą tragicznych wydarzeń. Podkreślana nieobecność Hektora jest mocno skontrastowana z cielesną obecnością jego syna – miłym zapachem ciała, pieluszkami, płaczem. Jednocześnie w sposób bezwzględny i okrutny jest zaznaczona rychła śmierć, która nadejdzie wraz ze skokiem z wysokości. Zamiast chwały wojennej, o którą błagał ojciec, nadchodzi śmierć.

Dziecko po raz kolejny tuli się do piersi matki, a ona, nazywając je pisklakiem, czule całuje. Nie ubłagała męża, aby przy niej został i dzięki temu jej ród nie okrył się hańbą. Jednak cena, jaką musi płacić za wielką chwałę wojenną męża, jest nazbyt wysoka. Andromacha oddaje syna achajskim żołnierzom i odważnie wsiada na wóz, który zabierze ją na odwieczną tułaczkę.

KASANDRA

ὦ Ὑμέναι' ἄναξ: ⁵⁹.

Niezrozumiała i niepojęta jest mowa wieszczki – niczym menada biegnie oszalą z pochodnią w dłoni, oświetla świątynię, której już nie ma, śpiewa pieśń weselną, choć nastał czas żałoby. Tańczy na gruzach Troi. Opowiada o swym szczęśliwym nowożeńcu i królewskim łożu, do którego zmierza jako święta dziewica.

Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ,
ἐπεὶ σὺ, μήτηρ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἔμοις
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς⁶⁰.

„Kiedy ty matko – woła – wśród łez i lamentów oplakujesz ojca i drogą ojczyznę, ja idąca za męża, zapalam światło ognia”⁶¹. Nazywa siebie *μακαρία*, określa szczęśliwą na miarę bogów. Jest dotknięta boskim szałem, a jej pieśni, biegnące ponad zgliszczami miasta, wydają

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ „O, Panie Hymenaju!”. Ibidem, w. 310.

⁶⁰ Ibidem, w. 314-318.

⁶¹ Ibidem.

się przerażające. Prorokuje o wydarzeniach mających wkrótce nastąpić – poprowadzona do ojczyzny i pałacu Agamemnona, będzie świadkiem jego morderstwa. Zapowiada klęskę rodu Atrydów, mając jednocześnie świadomość własnej zguby. Jest to jednak zguba zwycięska, ponieważ połączona z krwawą zemstą i sprawiedliwością oddaną poległej Troi. Swymi pieśniami nie oplakuje zabitych rodaków, ale czyni ich szczęśliwymi wojownikami. Pochłonęła ich przecież ziemia ojczysta, pochowała ręce najbliższych.

ὥς ἠδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελᾷς,
μέλπεις θ' ἅ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως⁶².

„Jakże słodko śmiejesz się z własnych nieszczęść – dziwi się Chór branek trojańskich – I śpiewasz. Śpiew twój treści twojej przeczy”⁶³. Dziwny to śpiew o morderstwach i śmierci, śpiew będący wyrazem obłędu. Rodzi się silna pokusa poszukiwania w zachowaniach Kasandry elementów nerwicy historycznej (w potocznej mowie hysterii), która objawiałaby się tutaj przede wszystkim nadmierną emocjonalnością i demonstracyjnością zachowania. Jej ciało niesione jest przez taniec, który może być po prostu zaburzeniem psychomotorycznym w diagnozach psychoanalityków, natomiast w rozumieniu Freuda „histerią traumatyczną”⁶⁴. Bez wątplenia Kasandra jest najbardziej dynamiczną postacią w całym dramacie, a jej obecność niezwykle ubogaca całą tragedię poprzez swą ekspresywność i plastyczność.

Owa ekspresywność z pewnością inspirowała współczesnych badaczy, skoro w pracach na temat melancholii pojawia się koncepcja, iż śmiech melancholika podobny jest do szaleństwa Greków – śmiech mający na celu przekształcenie ciężaru melancholii w lekkość wolności⁶⁵. „Melancholia bowiem oszukuje swą maską radości, zrozumienia i perwersji, lecz złudzenie i maska są zarazem jej siłą i niemocą, jej siłą, gdy fantazjuje, niemocą, gdy chce urzeczywistnić się w istnieniu”⁶⁶. Co więcej, „ironia i śmiech wzmagają melancholię, rozpętują straszliwe «sam na sam», w którym ciągle trwa trucicielska walka świadomości”⁶⁷. Lekkość i zwiewność ruchów Kasandry, jej weselne zawołania oraz śmiech sprawiają wrażenie wolności, a jej słowa, choć szalone w oczach otoczenia, są wyrazem wiedzy na temat najbliższych wydarzeń. Choć doznaje zatem najgłębszej rozpacz z powodu losu Troi, niesie ją nadzieja i świadomość zemsty – bolesnej, ponieważ przypieczętowanej własnym życiem, ale słodkiej, gdyż dającej wiarę w opiekę bogów i sprawiedliwość.

⁶² Ibidem, w. 406-407.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Z. Freud, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.

⁶⁵ M. Bieńczyk, op. cit., s. 72.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

ἐς Ἄϊδου νυμφίῳ γημώμεθα.
 ἢ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ,
 ὃ δοκῶν σεμνὸν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα.
 κάμει τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην
 ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου⁶⁸.

„Obym była poślubiona narzeczonemu w Hadesie – mówi – niegodziwy źle pogrzebie (nocą, nie za dnia) wodza Danajów, sądząc, że czyni coś świętego. A mnie, trupa nagiego, wrzuconego do rwącej wody, rzek koryta ponoszą, blisko grobu małżonka”⁶⁹. Pieśni weselne Kasandry przeobrażają się w makabryczne obrazy, w których pojawiają się trupy i śmierć. Wieszczanie obciążone jest bolesną świadomością, której nie sposób poskromić tańcem. Czym prędzej pragnie dotrzeć do achajskich statków, a potem Myken, aby urealniły się wszystkie złe widzenia. Żegna się z matką, nazywając siebie Erynią. W istocie jest rozszalałą, groźną i mściwą wieszczką, która podąża śladami swego wroga, aby go zgładzić.

ZAKOŃCZENIE

Kassandra wypełniła swą obietnicę zemsty, kiedy tylko stanęła u bram pałacu Agamemnona w Mykenach. Andromacha, mimo iż żyjąca w niewoli, nadal wpatrzona była w oblicze ukochanego, żywo przechowywanego w pamięci, męża. Hekabe do końca pozostała bolejącą matką, która musiała pochować jeszcze dwójkę swych najmłodszych dzieci – jej monodie nie przestały przerażać ogromem bólu i drastyczności⁷⁰. Można powiedzieć, że za pośrednictwem innych tragedii poznajemy dalsze historie naszych bohaterek. Nie o historii jednak chodziło Eurypidesowi, ale o ważne i przełomowe momenty w tych historiach, dzięki którym możemy w pełni poznać kondycję psychiczną postaci. *Trojanki* są bez wątpienia ciągiem makabrycznych obrazów, pojedynczych scen, które mogłyby istnieć samodzielnie, ilustrując konkretne zachowania i przeżycia bohaterów. Wspólnie jednak tworzą obraz popękanego, okaleczonego świata, w którym każda osoba musi samotnie zmierzyć się z cierpieniem i rozpaczą. Samotność wobec obrazu ruiny, jaki jawi się na kartach tragedii, jest pierwszym i naj-

⁶⁸ Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 168.

⁶⁹ Ibidem. Fragment w tłumaczeniu JG. Mowa Kasandry jest wyjątkowo trudna gramatycznie, być może jest to celowy zabieg językowy dramaturga.

⁷⁰ Tradycja wojny trojańskiej była chętnie kontynuowana w tragediach wszystkich trzech dramaturgów, dlatego możemy niekiedy stworzyć pełny obraz poszczególnych bohaterów. Kasandra w *Agamemnonie* Ajschylosa jest tą samą wieszczką, która lamentem antycypuje swą śmierć. Andromacha pojawia się w tragedii Eurypidesa o tym samym tytule, natomiast *Hekabe* jest tekstem opowiadającym dalsze dzieje starej królowej. Zdaje się, że to jakby kolejne sceny *Trojanek* z uczestnictwem tych samych osób (włącznie z Thaltybiosem). Nawet jeśli tragedie dzieli przestrzeń czasowa oraz różna kolejność powstania, warto poszukiwać w nich elementów, które pozwolą nakreślić całą historię kobiet trojańskich.

boleśniejszym doświadczeniem Trojanek. Każda z nich inaczej przeżywa rodzącą się żalobę i każda podzieli inny los, po tym jak opuszczą spaloną Troję.

Postaci Trojanek oraz ich przerażające monologi stały się dla mnie asumptem do przemyśleń na temat zjawiska żaloby i melancholii, które poniekąd zostały zilustrowane w tragedii. Świadomie i celowo pominęłam innych bohaterów dramatu, aby w pełni uzyskać obraz ruiny – bowiem w moim odczuciu to właśnie Troja oraz jej mieszkańcy są jej alegorią. Kontrapunktem do pełnych obłędu kobiet staje się współczucie Thaltybiosa – jego cicha obecność pozwala w pełni wybrzmieć rozpacz Trojanek.

Trojanki w żaden sposób nie wpisują się w definicje podstawowych elementów tragedii⁷¹, o których pisał Max Scheler, jednakże w pełni realizują założenie Arystotelesa, mówiące, że „tragiczne jest to, co budzi współczucie i strach”⁷². Mimo iż Eurypides niemal całkowicie zrezygnował z akcji na rzecz pojedynczych, sugestywnych scen, jego dramat pozostaje ilustracją tragiczności i poraża grozą. Chciałoby się rzec, że *Trojanki* są kompozycją „udramatyzowanych obrazów” – obozu achajskiego rozbitego na zgliszczach Troi, leżącej na ziemi Hekabe, siedzącej na wozie Andromachy z synem w ramionach i wreszcie Kasandry zatrzymanej w biegu z pochodnią w dłoni. „Obraz” przeraża, wprawia w osłupienie, nakazuje milczeć i słuchać. Każda postać zdaje się mówić: „dajcie mi szaleć w żalobie”⁷³.

ABSTRACT

This thesis is an analysis of Eurypides' tragedy „Troian Women” in terms of the ruin motif. The interpretation of the drama contains thorough study of the presented world describing Troy as an alegory of ruin and the Troian Women. as ancient tragic heroines. The author of the thesis undertakes the risk of explaining the original texts with modern categories of understanding the problems connected with anthropological aspects of grieve, despair and melancholy. The psychoanalytic context introduced in the thesis is a good language instrument helpful for the new lecture of the tragedy.

⁷¹ Mam na myśli szczególnie opisywane przez Schelera pojęcia węzła tragicznego, winy tragicznej i bohatera tragicznego. Zob. Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, op. cit., s. 4.

⁷² Ibidem, s. 1.

⁷³ ἐᾶτέ μ' ᾧδ' ἀλόειν. Sofokles, *Elektra*, tłum. K. Morawski, Kraków 1989, w. 135. Wykorzystałam słowa Elektry, ponieważ doskonale ilustrują zachowania każdego żalobnika oddającego się lamentom (w tym przypadku Trojanek).

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, [w:] idem, *Tragoediae*, ed. Nauck, Lipsk 1908.
2. Eurypides, *Trojanki*, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. J. Łanowski, Kraków 1989.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, ed. Rowman & Littlefield Publishers, United States of America 2002.
2. Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
3. Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
4. Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
5. Freud S., *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
6. Homer, *Iliada*, tłum. I. Wieniewski, Kraków 1984.
7. Homerus, *ΙΛΙΑΔΟΣ*, eds. G. Dindorf, C. Hentze, Lipsk 1908.
8. Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
9. Kordys J., *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.
10. Kristeva J., *Czarne słońce, Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
11. Scheler M., *O tragedii i tragiczności*, tłum. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976.
12. *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias*, ed. Gulielmus Dindorfius, tomus I, Oxford 1863.
13. Segal H., *Marzenia senne, wyobrażenia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2003.
14. *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000.
15. *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i publicznym*, red. O. Jurewicz, L. Winniczuk, Warszawa 1968.