

BEATA SPIERALSKA

## SEKS I PRZEMOC MAŁŻEŃSTWO W TRAGEDIACH EURYPIDESA

O ile związek małżeństwa z seksem jest czymś tak oczywistym, że nie warto nawet o tym wspominać, o tyle jego związek z przemocą nie narzuca się sam z siebie i wymaga szczegółowych objaśnień. Analizując małżeństwo w starożytnych Atenach jako zjawisko powiązane między innymi z przemocą, warto powołać się na cenne źródło literackie, jakim są dramaty Eurypidesa. Niektóre z zachowanych jego sztuk poruszają bowiem temat małżeństwa. Można do nich zaliczyć *Alkestis*, *Hipolita*, *Helene*, *Ifigenię w Aulidzie* i *Medeę*. Spośród nich *Hipolit* dotyczy raczej pasji miłosnej, pozostałe cztery natomiast rzucają światło na instytucję małżeństwa taką, jak postrzegali ją starożytni Ateńczycy. Może więc Eurypides być dla nas źródłem wiedzy historycznej. Z drugiej strony jednak mamy przecież do czynienia z literaturą piękną. Celem dramaturga było nie tyle wierne odtworzenie rzeczywistości, w której funkcjonował, ile raczej poetyckie jej przetworzenie. Pewne elementy życia stanowiły dlań materię, z której kształtował swe dzieło. Dlatego twórczość literacka może być dla nas nie tylko źródłem historycznym, ale również przedmiotem badań jej samej. Możemy bowiem obserwować, w jaki sposób poeta przekształca artystycznie wybraną materię i jakie efekty osiąga.

Przed omówieniem literackiego ujęcia kwestii dotyczących małżeństwa warto zatem pokrótce nakreślić sytuację tej instytucji w greckiej kulturze. Małżeństwo i ściśle z nim związane powinowactwo są powszechnie pojmowane jako związek, połączenie dwojga ludzi, ale także dwóch rodów. Źródeł tego znaczenia można oczywiście upatry-

wać w kontekście seksualnym (akt płciowy definiowany jako forma złączenia). Trzeba jednak dodać do tego również kontekst społeczny i religijny, w którym małżeństwo staje się rodzajem stałego, uświęconego połączenia (w przeciwieństwie do aktu seksualnego, gdzie połączenie jest tylko chwilowe), którego moc dotyczy nie tylko współmałżonków, lecz również ich rodzin, a nawet całych państw. I taką właśnie rolę pełniło małżeństwo również w starożytnej Grecji.

Bliskoznaczności semantycznej „związku” i „kontaktu”, obecnej w języku greckim (i nie tylko greckim), odpowiada w rzeczywistości pozajęzykowej rola dotyku w rytuałach towarzyszących zawieraniu małżeństwa. Rola ta, co ciekawe, jest jednym z elementów zbliżających te obrzędy do innych rytuałów przejścia. Wszystkie te zjawiska zaś chętnie są wykorzystywane przez autorów starożytnych przy konstruowaniu fabuł.

Cel kontaktu fizycznego – tak istotnego przy wspomnianych rytuałach, ale nie tylko – może być pozytywny albo negatywny dla osoby dotykanej. Dystans bowiem wiąże się z większym bezpieczeństwem. Dotyk zaś może być wstępem do aktów przemocy. Z drugiej jednak strony, człowiek, jako istota społeczna, potrzebuje kontaktu i więzi. Nie tylko ze względów biologicznych, ale i psychicznych.

Jest więc dotyk związany ze swoistą sprzecznością potrzeb: z jednej strony potrzeba bezpieczeństwa skłania do zachowania dystansu, z drugiej potrzeba wejścia w relację międzyludzką – do zlikwidowania go. Społeczne życie jednostki przebiega więc pomiędzy dwiema skrajnościami: nietykalnością i kontaktem. Zarazem jednak zarówno nietykalność jak kontakt mają swoje dobre i złe strony. Unikając kontaktu, unikamy ryzyka, że ktoś nas skrzywdzi, ale jednocześnie nie możemy nawiązać potrzebnych nam do życia relacji.

Grecki termin *δεξιά*, oznaczający uścisk ręki wymieniany między przyjaciółmi lub stronami umowy, jest dobrym przykładem kontaktu pozytywnego. Gest ten ustanawia i przypieczętowuje więź pomiędzy dwiema osobami oraz ich rodami. Towarzyszy mu często wymiana podarunków, którymi mogą być przedmioty lub przysługi, a także osoby. Ojciec, oddając swą córkę wybranemu przez siebie mężczyźnie, zawiera z nim i jego rodem przymierze wyjątkowo silne. Odtąd

stają się oni dla siebie nawzajem powinowatymi. Oczywiście, zdanie córki jest jednak nieistotne. Kobieta w tym kontekście jest przedmiotem wymiany, porównywalnym na przykład do pary wołów.

Dlatego też z punktu widzenia młodej dziewczyny umowa pomiędzy jej ojcem, a jej przyszłym mężem nie ma już tak ewidentnie pozytywnego zabarwienia. Jak podkreśla Omitowoju<sup>1</sup>, małżeństwo różni się od gwałtu tym, że *kyrios*<sup>2</sup> kobiety (jej ojciec, brat lub inny najbliższy krewny) zgadza się oddać ją innemu, nowemu *kyriosowi*. Fakt, że dla dziewczyny opuszczenie ojcowskiego domu i przeniesienie się do domu męża ma w sobie coś z przemocy, wyrażony jest między innymi tym, że małżonek chwyta jej rękę w przegubie i prowadzi do swego domu. Gest ten, zwany *χέλρ ἐπὶ καρπῶ*<sup>3</sup> ma niemałe znaczenie symboliczne. Występuje w dwóch rytuałach przejścia: małżeństwie i śmierci. W ikonografii widzimy często Hermesa chwytającego za przegub duszę osoby umarłej i prowadzącego ją do Hadesu. Zupełnie inaczej wygląda gest symbolizujący przymierze: obaj *ksenoi*<sup>4</sup> podają sobie prawe dłonie zwróceniu do siebie twarzami. Dlatego też wyrażenie *χέλρ ἐπὶ καρπῶ* symbolizuje raczej gest przemocy i może być uznane za przykład kontaktu negatywnego.

Można przytoczyć inne fakty na potwierdzenie tezy, iż w kulturze greckiej „przejście”<sup>5</sup>, jakim było małżeństwo, wiązało się między innymi z przemocą. Zeitlin<sup>6</sup>, omawiając *Blagalnice* Eurypidesa, przypomina Herodotową wzmiankę, jakoby Danaidy przyniosły do Grecji święto Tesmoforiów, rytuał płodności, celebrowany tylko przez kobiety.

<sup>1</sup> R. Omitowoju, *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge 2002.

<sup>2</sup> Dosłownie „pan”, tu w znaczeniu: „opiekun prawny”.

<sup>3</sup> Dosłownie: „dłoń na nadgarstku”.

<sup>4</sup> Grecki termin *ksenos* tłumaczony jest często jako „gość”, ale może się też odnosić do gospodarza. Oba te polskie terminy nie są w stanie opisać całej złożoności pojęcia słowa *kenos*. W istocie chodzi o stronę pewnego układu (zwanego *ksenija*). W układzie tym emocje nie odgrywają większej roli. Ważniejsze jest wzajemne zobowiązanie. *Ksenos* powinien swego *kenosa* ugościć, gdy ten jest w podróży, powinien go wspomagać, a nawet – jak pokazuje pewien passus z *Iliady* (6, 212-236) – powinien się powstrzymać przed walką z nim, również wtedy, gdy *ksenija* jest odziedziczona po przodkach, a nie zawarta bezpośrednio między bohaterami.

<sup>5</sup> Por. A. van Gennep, *Les rites du passage*, Paris 1908.

<sup>6</sup> F. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996, s. 164-9.

Niektórzy komentatorzy<sup>7</sup> uważają, że właśnie z trylogią Danaid związane jest ustanowienie tego święta. Jakkolwiek by wyglądała historia ich pojawienia się w Atenach, nie ulega wątpliwości, że Tesmoforie, zarezerwowane dla zamężnych kobiet i odnoszące się bezpośrednio do mitu o porwaniu Persefony, są wyraźnym symbolem pozwalającym zrozumieć ideę małżeństwa w starożytnej Grecji. Kora-Persefona i porywający ją Hades są archetypem pary małżeńskiej. Ożenek jawi się w świetle tego mitu jako forma porwania, gwałtu i wręcz śmierci. Przypomnijmy bowiem, że Persefonę porywa bóg świata umarłych.

W tekstach ateńskich tragiczków znajdujemy niejedno nawiązanie do tej koncepcji małżeństwa. W kilku z zachowanych tragediach czytamy o „małżonkach Hadesa”, gdyż tak nazywa się umierające panny, zwłaszcza, gdy składane są w ofierze. Taką Hadesową małżonką jest na przykład Ifigenia, o której mówi Agamemnon:

i tę nieszczęsną pannę, nie, nie pannę  
– Hades ją chyba niebawem poślubi (Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie* 460-461).

Konstrukcja *Ifigenii w Aulidzie* jest w całości osnuta na owym szczególnym podobieństwie śmierci i małżeństwa. Agamemnon, chcąc sprowadzić do Aulidy swą córkę, by – zgodnie z żądaniem Artemidy – złożyć ją w ofierze bogini, ucieka się do podstępu i oszukuje Klitajmestrę, mówiąc, że chce wydać dziewczynę za Achillesea. Tragiczna ironia wynika w tym dramacie z faktu, że Klitajmestra jest przez jakiś czas przekonana o prawdziwości owych małżeńskich planów. Przygotowuje zatem Ifigenię na ślub, wymieniając rytuały, które są wspólne dla małżeństwa i pogrzebu. Tymczasem widz odczytuje te same znaki jako zapowiadające nie wesele, ale żałobę. Foley<sup>8</sup> znakomicie zanalizowała wszystkie elementy nawiązujące do obu rytuałów.

<sup>7</sup> F. Zeitlin, tamże, s. 164 cytuje A.F. Garviego (*Aeschylus' „Supplikes”: Play and Trilogy*, Cambridge 1969, s. 227-8), D.S. Robertsona (*The End of the „Supplikes” Trilogy of Aeschylus*, „Classical Review” 38, 1924, s. 51-53) i G. Thomsona (*Aeschylus and Athens*, London 1966, s. 308).

<sup>8</sup> H.P. Foley, *Marriage and Sacrifice in Euripides' „Iphigeneia in Aulis”*, „Arethusa” 15, 1982, s. 159-180.

I tak Ifigenia pojawia się na scenie, jadąc na wozie. Tak często przedstawia się na wozach pannę młodą. Tak samo jednak wjeżdżają na scenę Agamemnon w tragedii Ajschylosa i Klitajmestra w *Elektrze* Eurypidesa. Dodajmy do tej listy również Astyanaksa (jadącego, jak Ifigenia, wraz ze swą matką) w Eurypidesowych *Trojankach*. Ifigenia na wozie jest już uwieńczona (Klitajmestra mówi w wierszu 905, że sama nałożyła jej wieniec, strojąc ją dla Achilleśa<sup>9</sup>), jak przystało na wydawaną za mąż dziewczynę. W zwyczaju jednak było również wieńczenie ofiar. Wieniec założyć mają także Agamemnon i Menelaos:

a więc przygotuj kosze na ofiarę,  
uwieńczcie głowy; ty, Menelaosie,  
zajmij się ślubem i niechaj w namiotach  
zabrzmią aulosy, hałas stóp tańczących!  
Szczęśliwy dzień dziś zaświtał dziewczynie (E. *IA*. 435–439).

Sługa mówiący te słowa zapowiada pojawienie się Ifigenii i nie wie, w jakim celu została ona naprawdę sprowadzona do Aulidy. Jest przekonany, że dziewczynę czeka ślub. Efekt tragicznej ironii osiąga Eurypides przez to, że widz doskonale znający mit Ifigenii rozumie podwójne znaczenie koszów ofiarnych i wieńców nakładanych na głowy nie tylko uczestników wesela, ale także tych, którzy mieli sprawować ofiary. Jedynie dźwięk aulosów i taniec są elementami specyficznymi dla ślubu i nie występują przy okazji składania ofiar.

Również wcześniejsze słowa sługi, opisujące reakcję wojsk na widok przyjeżdżającej Ifigenii, choć nawiązujące do czekającego rzekomo dziewczynę ślubu, są jednocześnie aluzją do tego, co ma naprawdę nastąpić, czyli złożenia jej na ołtarzu Artemidy:

i tłum się cały zbiega, by popatrzeć  
na twoją córkę, gdyż ludzi szczęśliwych  
wysławia każdy i chętnie ogląda.  
I mówią: „Ślub to czy też co się dzieje?”

<sup>9</sup> σοὶ καταστέψασ' ἐγὼ νιν ἦγον ὡς γαμουμένην – „Dla ciebie ją stroiłam, przywiozłam do ślubu”.

Król Agamemnon stęsknił się za córką,  
 że ją sprowadził?” A od innych słyszysz:  
 „Z ofiarą wiodą dziewczę do Artemis,  
 pani Aulidy. Kto też ją poślubi?” (E. *IA*. 427-434)

Według tej relacji, jedni z oglądających przyjazd Ifigenii domniemywają, że może chodzić o ślub, lecz nie są tego pewni i pytają: „ślub, czy coś innego?”. Inni, widząc, że szykuje się ofiara dla Artemidy (prawdopodobnie poznają to po rodzaju zwierzęcia, które przywiozła Klitajmestra), mówią dosłownie: „Wobec Artemidy, pani Aulidy, celebryją wstępną ofiarę ślubną”. Efekt dwuznaczności osiąga tu Eurypides dzięki ambiwalentnej składni (*Ἀρτέμιδι προτερίζουσι τὴν νεάνίδα, Αἰλίδος ἀνάσση*). Dopelnieniem bliższym rzadko stosowanego czasownika *προτερίζειν* – „sprawować ofiarę wstępną wobec (z datiwem)” jest bowiem rzeczownik „panna”. Można zatem zrozumieć takie stwierdzenie w dwojaki sposób. Albo, że „dla panny sprawują ofiarę wobec Artemidy” i wówczas jest to ofiara będąca wstępem do ślubu, albo, że „pannę składają na ofiarę wstępną wobec Artemidy”, a wtedy chodzi o ofiarę, która jest wstępem do wojny<sup>10</sup>. Ta druga wersja jest oczywiście zgodna z mitem. Ścisłe powiązanie między ślubem a śmiercią na ołtarzu jest również wyrażone w III stasimonie, kiedy to chór opiewa najpierw wesele Peleusa i Tetydy, a następnie w takiej apostrofie mówi o Ifigenii:

o tobie głowę i piękny warkocz  
 uwieńczą Argiwi – jak łaciątą  
 z jaskiń skalnych gór schodzącą  
 jałówkę bezroga –  
 z ludzkiej szyi krew wytoczą (E. *IA*. 1080-1084).

<sup>10</sup> H.P. Foley, dz. cyt., s. 160 pisze, że zarówno ślub, jak wojna wymagają wstępnej ofiary dla Artemidy. Nie od rzeczy będzie więc podkreślić, że z tej samej rodziny wywodzący się wyraz *προτέλεια* użyty został przez Ajschylosa w *Agamemnonie*, w pieśni chóru przypominającej wydarzenia z Aulidy: *ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι / θυγατρὸς, γυναικοποιῶν / πολέμων ἀγῶρᾶν / καὶ προτέλεια ναῶν*. – „śmiał stać się składającym ofiarę z córki – ofiarę wstępną na drogę dla statków i pomoc w boju o kobiety” (przekład mój; przekład Srebrnego: „I oto śmiał przed ołtarz wlec dziecię swe król – by kupić krwią w bój o niewiastę wszczęty wolną korabiom drogę” wydał mi się zbyt odległy).

Sama Ifigenia, decydując się ostatecznie na dobrowolne złożenie siebie w ofierze, kontynuuje tę grę skojarzeń. Zabrania Klitajmestrze lamentować i wkładać żałobne szaty (1437-1438). Skoro przyjechała do Aulidy na zaślubiny, to zaślubiny się odbędą. Jej małżonkiem nie zostanie jednak Achilles, lecz cała Grecja:

oddam zatem ciało me Helladzie (E. *IA*. 1397).

To szczególne przeplatanie się elementów ślubnych z pogrzebowymi, jakie przedstawił Eurypides w *Ifigenii w Aulidzie*, pozwala dokładniej zrozumieć, jak niewielka odległość dzieliła jeden obrządek od drugiego. Dowodzi tego również zwyczaj używania takich samych *loutrophoroi* (naczyni ceramicznych) w obu ceremoniach. Ukryta zarówno w jednym, jak i w drugim rytuale przemoc nie ulega zatem wątpliwości.

Eurypides odwołuje się jednak również do gestu przymierza, który towarzyszył zaślubinom (czy raczej je poprzedzał), z tym że nie panna młoda była tego przymierza stroną. I tak Klitajmestra, oszukaną przez Agamemnona, widzi w Achillesie swego przyszłego zięcia. Dlatego też, spotykając go, chce go potraktować jak powinowatego i wyciąga do niego rękę:

stój, nie uciekaj, podaj mi prawicę  
na waszych ślubów szczęśliwy zadatek (E. *IA*. 831-832).

Czynność ta, wyrażona czasownikiem *συνάπτειν* należy do kategorii gestów komunikacyjnych, symbolizujących przymierze. Ale Achilles, który nic nie wie o podstępie Agamemnona, nie rozumie propozycji Klitajmestry. Widzi w niej cudzą żonę, żonę króla co więcej, i myśl o podaniu jej ręki szokuje go. Zgodnie z dobrymi obyczajami, jakie mu wpojono, dotykanie – choćby ręki – obcej kobiety, żony innego mężczyzny jest jak najbardziej niewłaściwe. Dlatego też odpowiada Klitajmestrze:

„co? Dać ci rękę? Przed Agamemnonem  
wstyd by mi było brać, czego nie wolno!” (E. *IA*. 833-834)

Inną tragedią Eurypidesa, w której dochodzi zarówno do gestu  $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho$  ἐπὶ καρπῶ jak i do gestu przymierza; tragedią, w której również przeplatają się ze sobą wątki śmierci i małżeństwa, jest *Alkestis*. Tytułowa bohaterka jest wzorową małżonką, która – ponieważ Apollo uzyskał dla Admeta możliwość uniknięcia śmierci, jeśli ktoś inny zechce pójść do Hadesu za niego – decyduje się zrezygnować z życia na rzecz swego męża. Czyni to jednak przede wszystkim ze względu na swoje dzieci. Gdyby bowiem umarł Admet, ona sama, oczywiście, musiałaby powtórnie wyjść za mąż. Być może za kogoś, kto miałby już potomstwo z pierwszego małżeństwa. Śmierć ojca stawia dzieci w sytuacji wielce niepewnej. Mniejszą stratą jest dla nich śmierć matki. Aby jednak zapewnić im jak najlepszą przyszłość, Alkestis żąda od Admeta swoistej zapłaty za swe poświęcenie. Ma on przyrzec, że nie ożeni się ponownie i, tym samym, nie wprowadzi do domu innej kobiety, która dla dzieci Alkestis mogłaby okazać się złą macochą. Admet spełnia ostatnią prośbę umierającej, tej, którą bóstwa podziemne już ciągną przemocą w zaświaty. Żałoba króla Tesalii nie trwa jednak długo, gdyż dzięki szczęśliwej interwencji Heraklesa, pokonany Thanatos musi oddać duszę bohaterskiej kobiety. Syn Alkmeny przeprowadza wówczas swemu gościnnemu gospodarzowi zawołowaną kobietę, co już przypomina zwyczaj ślubny, kiedy to panna młoda przechodząca z domu ojca do domu małżonka ma zasłoniętą twarz. Herakles nie zdradza Admetowi tożsamości niewiasty, ale tłumacząc, że jest to nagroda, którą wygrał w zapasach (bo też rzeczywiście „wygrał” ją w walce z bogiem śmierci), prosi, by król Tesalii przechował ją w swym domu, do czasu, gdy Herakles wróci z wyprawy po klacze Diomedesa. Admet wzbrania się tłumacząc, że nie wypada, by obca kobieta mieszkała u niego, wśród wielu mężczyzn. Nie chce też dawać jej na mieszkanie komnat, w których przebywała Alkestis. Przyznaje wreszcie, że obawia się reakcji ludu, który zganiłby go, że zaraz po śmierci żony bierze inną kobietę. Zaskakuje w tej wypowiedzi nieuzasadniony, zdawało by się, lęk Admeta przed wpuszczeniem do



swego domu jednej więcej niewolnicy (bo tylko tak może on interpretować opowieść Heraklesa o wygranych zapasach – nie wie przecież, że to aluzja do boju, który stoczył on z Thanatosem). Wszak mieszka u niego z pewnością niejedna służąca. Zaskakuje sugestia, że kobieta ta mogłaby być uważana za jego nałożnicę: jest przecież własnością Heraklesa, taka możliwość zatem nie powinna wchodzić w grę. Syn Alkmeny, zmyślając historię zapasów, zestawiał kobiety z końmi i bydłem – innymi nagrodami w tym samym turnieju. Słowa Admeta o „szukaniu związku z inną – młodą” (*ἐν ἄλλης δεμνίοις πίττειν νέας*) mogą wydać się w tym kontekście absurdalne. Jednak zgadzają się całkowicie z intencją Heraklesa, który, w dalszym ciągu dialogu, coraz usilniej namawia Admeta, by wziął Alkestis za rękę:

ADMET

Prowadźcie, jeśli muszę mieć ją w domu.

HERAKLES

Ja bym kobiety sługom nie powierzał.

ADMET

Sam ją do domu wprowadź, jeśli pragniesz.

HERAKLES

W twoje ją przecież ręce mam powierzyć.

ADMET

Tknać jej nie mógłbym. Lecz przecież wejść może.

HERAKLES

Twojej ją tylko zawierzę prawicy.

ADMET

Zmuszasz mnie, panie, czynię to wbrew chęci.

HERAKLES

Wyciągnij śmiało rękę i jej dotknij.

ADMET

No więc wyciągam...

HERAKLES

Jak po łeb Gorgony!<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Przekład Łanowskiego opiera się na wydaniu, w którym kwestia ta została inaczej porządkowana. Uważam, że porównanie do Gorgony jest o tyle stosowniejsze w ustach Heraklesa, że Admet, kilka wierszy wcześniej stwierdził, iż tajemnicza kobieta przypomina mu zmarłą Alkestis. Jeśli broni się przed jej dotknięciem, to czyni to dlatego, że tak mu nakazują

## ADMET

Mam już. (Eurypides, *Alkestis* 1110-1118)

W tym momencie dialogu Herakles nie mówi już tylko o udzieleniu nieznanym gości. Wyraźnie nalega on, by Admet sam, osobiście wziął ją za rękę. Gest, który ostatecznie ma miejsce i jest bez wątplenia odegrany na scenie, może być wielorako interpretowany. Foley<sup>12</sup> jest przekonana, że jest to gest  $\chi\epsilon\iota\rho\ \acute{\epsilon}\pi\iota\ \kappa\alpha\rho\pi\acute{\omega}$ . Interpretacja ta wydaje się słuszna, zwłaszcza że aluzje do elementów zaślubin są w tej scenie oczywiste (zasłona na twarzy kobiety, rozmowa tocząca się wokół małżeństwa Admeta i Alkestis, wzmianki o tym, że niebezpiecznie jest kobiecie mieszkać wśród młodych mężczyzn). W takim razie znaczenie tej sceny jest oczywiste: Admet po raz drugi poślubia przywróconą do życia Alkestis. Ponieważ jednak nie wie, że to ona, ma rację, wahając się: z jego punktu widzenia przyjęcie kobiety od przyjaciela oznacza złamanie obietnicy danej umierającej żonie. Jednocześnie gest wzięcia kobiety za rękę wyraża związek pomiędzy Admetem a Heraklesem. W kontekście początkowego opowiadania o wygranych zapasach powierzenie komuś swego majątku jest typowe dla układu *kseniji*. Skoro jednak majątkiem tym jest kobieta, *ksenija* przeradza się w *kedeje*<sup>13</sup> – „spowinowacenie się”. Mamy tu więc do czynienia z podwójnym znaczeniem małżeństwa. Jest to bowiem z jednej strony wzięcie w posiadanie kobiety, z drugiej zaś – zawarcie *kedei* z jej *ojkosem*<sup>14</sup>.

Do tego rodzaju paktu nawiązują właśnie przytoczone wersy Eurypidesowej *Alkestis*. Admet w tym momencie wciąż jeszcze nie wie, że

---

konwenanse, obawa przed ludzką opinią, pamięć o niedawnej przysiędze. Wydaje się, że emocjonalnie skłania się od początku ku przyjęciu zawaolowanej kobiety.

<sup>12</sup> H.P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca NY 1985, s. 87-88.

<sup>13</sup> Grecki termin *kedeja*, podobnie jak *ksenija*, trudny jest do przetłumaczenia na język polski jednym wyrazem. Chodzi o związek bliższy niż *ksenija*, ale niekoniecznie związek krwi. „Powinowactwo” jest chyba najbliższym odpowiednikiem.

<sup>14</sup> Grecki termin *ojkos* oznacza „dom”, ale również „ród”. Dla każdego Greka posiadanie dzieci było sprawą nadrzędną (również w środowiskach, które miłość homoseksualną stawiały wyżej od relacji miłosnych z kobietą) ze względu na konieczność przetrwania *ojkosu*. Dzieci, a potem wnuki, miały bowiem obowiązek przechowywania pamięci o przodkach i wypełniania religijnych rytuałów ku czci zmarłych antenatów.

ma przed sobą Alkestis i, choć zgadza się ostatecznie wziąć kobietę za rękę, niekoniecznie oznacza to jego zgodę na związek z nią. Sytuacja jest więc bardzo wieloznaczna, kumulująca kilka aluzji jednocześnie. Po pierwsze wzięcie Alkestis za rękę poprzedza Admetową *anagnorisis*<sup>15</sup>. Zaraz potem bowiem Herakles zdejmie z twarzy kobiety zasłonę. Dotyk jest więc tu również środkiem percepcji. Poznanie przez dotyk jest wyrażone w następującej wypowiedzi Admeta:

mogę jej dotknąć, mówić jak do żywej? (E. *Alc.* 1131)

Admet, któremu Herakles oddał do rąk własnych wyrwaną Thanatosowi żonę, upewnia się, czy nie ma przypadkiem do czynienia ze zjawą. Dlatego też pyta, czy może jej dotknąć. Swoisty absurd tych słów, które dają się chyba wytłumaczyć jedynie zaskoczeniem Admeta, polega na tym, że już wcześniej ujął Alkestis za rękę. Jednak pytanie o dotykliwość, namacalność zmartwychwstałej jest samo w sobie zasadne<sup>16</sup>. Tym się bowiem przede wszystkim różnią duchy od ludzi cielesnych, że nie można ich dotknąć, czego opis odnajdujemy w *Iliadzie*, gdy Achilles chce objąć zjawę Patroklosa (23, 99-100), i w *Odysei*, gdy Laertiada spotyka wśród umarłych swą matkę i pragnie ją uściskać, ale chwyta rękoma tylko powietrze (11, 206-8). Dotykanie jest więc tu sposobem na rozpoznanie osoby żywej.

Jednocześnie Admet, wykonując rytualny gest chwytania za rękę, rzeczywiście ponownie bierze Alkestis za żonę. Choć on sam jeszcze nie przyznaje się otwarcie, że taka właśnie jest wymowa gestu, jego opór wyraźnie wskazuje, że Admet doskonale rozumie, co oznacza takie zachowanie. Tak samo jednoznacznie pojmuje to Herakles, który co więcej wie, kogo oddaje do rąk swego gospodarza. Z punktu widzenia Admeta kontakt bezpośredni ma więc znaczenie percepcyjne, z punktu widzenia Alkestis jest to wzięcie za żonę, z punktu widzenia Heraklesa natomiast – przymierze.

<sup>15</sup> Greckie „rozpoznanie”, jeden z częstych elementów w dramacie.

<sup>16</sup> Warto tu może przypomnieć, że według *Ewangelii według św. Łukasza*, Chrystus – ukazując się po zmartwychwstaniu uczniom – pozwala im dotknąć swych ran: *ψηλαφήσατέ με καὶ ἴδετε* (Łk 24, 39, 3).

W rytuale ponownych zaślubin Admeta i Alkestis Herakles pełni rolę *kyrios*a oblubienicy. Wyrwawszy ją śmierci, ma bowiem do niej prawa. I z praw tych korzystając, wydaje ją za mąż za tego, dla którego chciała umrzeć. Dotykając ręki zawołowanej kobiety, Admet komunikuje Heraklesowi i zgromadzonemu świadkom, że wchodzi w związek powinowactwa z synem Alkmeny.

Ale jest jeszcze inna możliwość interpretowania gestu Admeta. Przypomina on mianowicie, jak zauważa Kaimio<sup>17</sup>, wcześniejszy gest umowy między Admetem i Alkestis, kiedy to ta ostatnia, przyjąwszy od swego męża przysięgę, że nie ożeni się on powtórnie, przekazywała mu w solennym geście dzieci:

ALKHSTIS

ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χερὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.

ADMHTOS

δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χερὸς.

ALKESTIS

A więc te dzieci z mojej ręki przyjmij.

ADMET

Biorę kochany dar z kochanej ręki (E. *Alc.* 375-376).

Alkestis czyni to po tym, jak Admet przyrzekł, że po jej śmierci nie ożeni się powtórnie. Zdaniem Schein<sup>18</sup> formy *φίλος* mają tu coś z pierwotnego znaczenia „umowy”. Rzeczywiście, nie sposób nie dostrzec, że gest przekazania dzieci (zbędny, wydawałoby się, skoro ojcem ich jest Admet i wiadomo, że, bez względu na to, czy ożeni się on ponownie, czy nie, pozostaną one w jego domu i pod jego opieką) związany jest z obietnicą Admeta. A jest to obietnica niezwykła, którą usprawiedliwiają jedynie okoliczności śmierci Alkestis. Nie ma wszak zwyczaju, by mężczyzna po śmierci żony żył samotnie, i w każdej innej sytuacji kobieta nie miałaby żadnych podstaw, by wymagać po-

<sup>17</sup> Por. M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988, s. 33.

<sup>18</sup> Por. S. Schein, *Philia in Euripides' Alcestis*, „Metis”, 3, 1988, s. 179-206. Wspomniana wzmianka na s. 195.

dobnego poświęcenia. Tutaj jednak Alkestis przez swoją decyzję staje się kimś więcej niż przeciętną małżonką. Składając ofiarę ze swego życia, daje Admetowi dar o ogromnej wartości i, zgodnie z zasadami wzajemności, ma prawo w zamian żądać wiele. Sytuacja ta jest analogiczna do układu między Edypem a Tezeuszem. W *Edypie w Kolonos* król Teb w zamian za nadprzyrodzoną opiekę nad Attyką prosił Tezeusza o opiekę nad Antygoną i Ismeną. Tutaj natomiast Alkestis chce, by w zamian za jej poświęcenie Admet zatroszczył się o ich wspólne dzieci tak, by nie zagrażało im nic ze strony ewentualnej macochy czy przyrodniego rodzeństwa. Na mocy układu Edyp i Tezeusz oraz ich potomkowie stają się dla siebie nawzajem *ksenoi*. Alkestis zaś również przez zawarty układ staje się dla Admeta równorzędnym partnerem, a nie, jak dotychczas, tylko przedmiotem wymiany, „rękojmią” przymierza zawartego z jej ojcem. Dlatego być może ów dwukrotnie powtórzony przymiotnik *φίλος* znaczy tu coś więcej, niż tylko „kochany”. Dar, którym są dzieci, jest *φίλος*, gdyż stanowi rękojmię przymierza, ręka dająca ów dar jest również *φίλος*, nie tylko dlatego właśnie, że ten dar przekazuje, ale również dlatego, że jest ręką osoby, z którą przymierze się zawiera. Kaimio<sup>19</sup> zaznacza jednocześnie, że gest przekazania dzieci, któremu towarzyszy, być może, odegrany na scenie uścisk ręki, oznacza nie tylko przypieczętowanie umowy, lecz jest również gestem pożegnalnym.

Analiza końcowej sceny jako przywołującej na pamięć widzów scenę z pierwszej części sztuki jest słuszna i pozwala dostrzec jej skomplikowaną aluzyjność. Jeśli bowiem chwytający dłoń niezidentyfikowanej jeszcze kobiety i przyjmujący ją z rąk Heraklesa Admet kojarzy się widzom z tą sceną, kiedy z rąk umierającej za niego małżonki tenże Admet przyjmował swe dzieci, to ów gest *χεῖρ ἐπὶ καρπῶ* stawia króla Tesalii w negatywnym świetle, gdyż – biorąc nową Alkestis – łamie on przysięgę złożoną tej poprzedniej!

Pamiętając o przemocy zawartej w zamążpójściu, wyraźnie dostrzegamy ją na przykładzie tytułowej bohaterki tragedii. Troska o dzieci zmusza ją do oddania życia za męża. Nie sposób nie zauważyć, że Admet winien jest zgonu swej żony, gdy pozwala, by ona umarła za

<sup>19</sup> Por. M. Kaimio, dz. cyt., s. 60.

niego. Czyni to, by nie osierocąć dzieci, by podtrzymać *ojkos*. Zostaje jednak oskarżony o niegodne mężczyzny tchórzostwo. Zarzuty te wypowiada inny tchórz w tym dramacie, a mianowicie własny ojciec Admeta, Feres.

Symbolem gwałtu, jakiego doznaje Alkestis – gwałtu, który nie jest mniejszy przez to, że ona się nań dobrowolnie zgadza – jest wizja podziemnych bóstw, które ciągną ją do Hadesu:

włoką mnie, włoką – nie widzisz? –  
do siedzib zmarłych. (...)  
czego chcesz? Puść mnie! (E. *Alc.* 259-263)

Przemoc, której doświadcza żona Admeta, ma na celu pochwycenie jej duszy i uprowadzenie jej do Hadesu. Po śmierci, którą zawdzięcza małżonkowi, Alkestis zostaje przyprowadzona na powrót do podziemnego świata przez Heraklesa, po czym występuje w roli przedmiotu, nagrody w zawodach, którą syn Alkmeny przekazuje w posiadanie Admetowi. Oglądane z punktu widzenia Alkestis małżeństwo nie jest zatem niczym sielankowym.

Gest przymierza, jakim Alkestis przekazuje dzieci Admetowi, stawia ją w pozycji równorzędnej do męża. Przez jedną chwilę oboje działają jak równoprawni partnerzy umowy. Podobną scenę znajdujemy w *Helenie*. Należy tu zaznaczyć, że wydana za mąż kobieta stała na straży nienaruszalności związku symbolizowanej przez nietykliwość łoża. Jest czymś paradoksalnym, że Eurypides taką strażniczką czystości małżeńskiej<sup>20</sup> czyni Helenę, która tak mówi do Menelaosa:

ἄθικτον εὐνήν ἴσθι σοι σεσωσμένην.  
wiedz, że me łożo nietknięte, dla ciebie (Eurypides, *Helena* 795).

Użyty tu przymiotnik *ἄθικτος* nawiązuje do czynności dotykania, jako wywołującej rytualną zmazę. O tym samym „płamieniu” łoża, oznaczającym naruszenie małżeństwa, Helena mówi też w prologu:

<sup>20</sup> Nie zgadzam się z opinią M. Sahlinsa (cytowaną przez J. Redfielda, *Notes on the Greek Wedding*, „*Arethusa*”, 15, 1982, s. 187), że „chaste wife is a contradiction in terms”.

do wie się, że nie była w Troi, nie splamiłam  
 łoża z kim innym (E. *Hel.* 58-59).

Małżeństwo Menelaosa i Heleny było dla Greków archetypiczne. Oczywiście, jedynym sposobem, by związek ten pozostał „nietknięty”, było wymazanie epizodu trojańskiego z życia córki Tyndareusa. Bez względu bowiem na to, czy była ona powolna Parysowi, czy też użył on wobec niej przemocy, łożo Atrydy było splamione, jeśli przyjmując wersję, że jego żona porwana została do Troi. Chyba, że to nie Helena, ale jej sobowtór był w Ilionie<sup>21</sup>. To, czego Menelaos nie mógł dokonać burząc gród Priama, czyli odzyskać „nietknięte” małżeństwo, okazuje się możliwe do zrealizowania w Eurypidesowej tragedii. Choć bowiem czystość Menelaosowego łoża jest zagrożona zakusami Teoklymenosa, nie jest jednak jeszcze za późno. Szczęśliwe zakończenie sztuki oznacza, że związek króla Sparty nie został i nie zostanie już pogwałcony. Bohaterka przyrzeka bowiem swemu mężowi:

MENELAOS

Więc dotknij mojej prawicy, przysięgnij!

HELENA

Dotykam. Zginiesz – ja zejdem ze swiata (E. *Hel.* 838-839).

Ścisłe rzecz biorąc, nie następuje w tym miejscu ani zawarcie nowego przymierza, ani odnowienie starego. Helena, która w sztuce tej pretenduje wszak do miana wiernej żony, przyrzeka wypełnić swój obowiązek do końca i umrzeć wraz z mężem. Jego śmierć bowiem, w okolicznościach, w jakich się znajdują, oznaczałaby, że Teoklymenes pojmie ją za żonę. Jednak niezbyt ufający w kobietę stałość Menelaos wcale nie jest przekonany, że taki związek byłby rzeczywistie Helenie wstrętny. Podejrzliwy Atryda wciąż jeszcze ma trudności z uwierzeniem w wierność i przywiązanie swej żony. Choć, jak się przekonał, nie uciekła ona do Troi z Parysem, ale przebywała w Egipcie, choć widzi, że jej mieszkaniem stał się grób Proteusza, nadal nie

<sup>21</sup> Aluzję do takiej wersji mitu znajdujemy w *Odysei*, gdy mowa jest o pobycie Heleny w Egipcie (Homer, *Od.* 4, 219-233).

ma pewności, czy, gdyby został zabity, małżonka chciałaby nadal pozostać wierną jego pamięci. Obawia się, że Helena, jak tylko zostanie wdową, ulegnie prośbom egipskiego króla. Rękojmiejem stanowi dlań jedynie uroczysta przysięga, przypieczętowana uściskiem dłoni. Nacisk położony na dotyk dzięki emfatycznemu powtórzeniu bliskoznacznych czasowników, stwarza uroczystą, solenną atmosferę, ważną w kontekście przysięgi. Eurypides, który podejmuje się w tym dramacie rehabilitacji Heleny, odmalowując ją jako idealną połowicę, każe jej wybrać raczej śmierć niż ślub z zabójcą męża. Przysięga Heleny jest rytualnie potwierdzona uściskiem dłoni. Taki układ czyni z niej partnera umowy z Menelaosem.

Na ogół jednak wobec kobiety stosowany jest gest  $\chi\epsilon\iota\rho\ \acute{\epsilon}\pi\iota\ \kappa\alpha\rho\pi\acute{\omega}$ . Gest zawierania przymierza występuje zaś raczej między mężczyznami. Na tle tego ogólnego rozgraniczenia, znaczącym wyjątkiem jest postać Medei. Uznać ją można nawet za wyjątek potwierdzający regułę. Jest to jedyna kobieta, która nie tylko zawarła układ *kseniji*, jak mężczyzna, ale, co więcej, właśnie ona okazała się temu układowi do końca wierna, podczas gdy Jazon zdradził. Siła tej tragedii leży między innymi w paradoksalnym odwróceniu ról. Bohaterka samą siebie zagrzewając do wykonania swego przerażającego planu, mówi tak:

więc ręko moja nieszczęsna, miecz chwytaj,  
chwytaj i wstępuj w smutne szranki życia... (Eurypides, *Medea* 1244-1245).

Choć autor nie używa tu czasowników znaczących „dotykać”, warto zauważyć, że słowem, które zresztą jest wielokrotnie powtarzane<sup>22</sup> w sztuce w tym (i nie tylko w tym kontekście) jest wyraz „ręka”<sup>23</sup>. Fakt przewijania się tego słowa przez całą sztukę ma znaczenie kluczowe dla zrozumienia wszystkich poruszonych w niej problemów. Poza kontekstem przemocy mowa jest o rękach (Medei bądź innych bohaterów dramatu) również w kontekście błagania i umowy. Ten zabieg stylistyczny pozwala na zobrazowanie w niezwykle wyrazisty

<sup>22</sup> Por. Eurypides, *Medea* 857, 1055, 1239, 1271, 1283.

<sup>23</sup> S. Flory, *Medea's Right Hand: Promises and Revenge*, „Transactions of the American Philological Association”, 108, 1978, s. 69-74.



sposób tego, co stanowi kwintesencję konfliktu tragicznego w *Medei*. Sytuacja głównej bohaterki określona jest z jednej strony przez umowę (zawartą niegdyś z Jazonem, którą tenże Jazon obecnie pogwałcił), a z drugiej przez zemstę. Ta sama dłoń, która – złączona z dłonią Jazona – stanowiła rękojmię dla Medei, zapewniając jej przyszłość i ustalając status społeczny, teraz staje się narzędziem zemsty wywieranej na niewiernym mężu.

Ale zemsta czarodziejki jest podwójna. Chcąc najboleśniej dotknąć Jazona, zabija ona dzieci, które mu urodziła. Oprócz tego jednak chce uniemożliwić mu posiadanie potomstwa z inną. Dlatego też zabija również koryncką królową. Tej drugiej zbrodni nie dokonuje bezpośrednio, lecz przy pomocy trucizny – na odległość. Nie jest to jednak trucizna do wypicia, lecz taka, która – po nasączeniu nią szaty – pali ciało. Dary Medei: suknia i złocisty diadem są niejako przedłużeniem mściwej ręki. Szata ma przedziwną moc przywierania do ciała. Chcąc ją zerwać, ustrojona w nią dziewczyna odrywa tkaninę razem ze skórą. Diadem mocno tkwi na włosach:

chce strącić wieniec, ale jak spojone  
trzyma się złoto... (E. *Med.* 1192-1193)

Co więcej, nie można pomóc królowi, gdyż – jak domyśla się służba – dotknięcie jej grozi śmiercią:

każdy się obawiał  
tknąć trupa – los jej był dla nas przestroga (E. *Med.* 1202-1203).

Córka Kreona – „dotknięta” karzącą dłonią Medei, za pośrednictwem zatrutej tkaniny – staje się nietykalna dla innych. Nie bierze tego pod uwagę jej ojciec, którego los dowiedzie, jak słuszne były obawy służących:

jak bluszcz wpleciony w gałęzie wawrzynu  
trzymają szaty – okropne zapasy!  
bo on próbuje dzwignąć się i powstać,

a ona trzyma, a gdy ciągnął siłą,  
od kości stare ciało się odrywa (E. *Med.* 1213-1217).

Dzięki zastosowaniu słów wyrażających pojęcia kontaktu, związku, nierozzerwalności autor osiąga efekt „gry” między warstwą leksykalną i stylistyczną a tematyką dzieła, które nie tyle skupia się na opowiedzeniu krwawego mitu, co na przedstawieniu tragicznej sytuacji, w jakiej znalazła się bohaterka (związek z nielojalnym mężczyzną), i tragicznego wyjścia, jakie z tej sytuacji znalazła.

Po zabiciu swych dzieci, Medea szykuje się do opuszczenia Koryntu. W swej ostatniej rozmowie z Jazonem podkreśla, że – dzięki rydwanowi Heliosa – jest poza zasięgiem jego ręki, a więc i kary:

„Mów, gdy chcesz czegoś, ręką mnie nie dotkniesz,  
ten wóz mi Helios, ojciec mego ojca,  
daje, osłonę przed rękami wrogów” (E. *Med.* 1320-1322).

Tym razem autor zastosował nie tylko rzeczownik „ręka”, ale również czasownik „dotykać”. Ten ostatni może, jak się wydaje, być rozumiany wielorako. Niewątpliwie, w sposób najbardziej dosłowny, Medea ma na myśli własną nietykalność: rydwan zaprzężony w skrzydlate smoki gwarantuje jej bezpieczeństwo – Jazon nie jest w stanie jej dosięgnąć, nie może zatem nawet jej dotknąć, nie mówiąc już o jakichkolwiek próbach pojmania czy zranienia. Możemy jednak dopatrywać się w słowach czarodziejki również przekonania, że teraz, gdy wywarła swą zemstę na niewiernym mężu, nic, zupełnie nic, nie może on jej zrobić. Nie jest w stanie dotknąć jej w żaden sposób. Wcześniej, gdy była z nim związana, jego decyzja ożenku z córką Kreona zraniła Medeę do żywego. Jazon „dotknął” ją, skrzywdził. Teraz jest wolna, gdyż zniszczyła własną ręką więzy łączące ją z mężem. Scena ta ma jednak jeszcze jeden sens: Medea ustawia się (jak Odyseusz wobec Poliksny w *Hekabe*) w takiej pozycji, by uniemożliwić Jazonowi gest błagalny i nawiązanie nowej relacji.

Zarzuty Medei wobec Jazona są najzupełniej słuszne. Uścisk ręki uważany był bowiem za najlepszą rękojmię. Niedotrzymanie układu

przypieczętowanego tym gestem jest ciężkim przewinieniem. Gniew Medei nie jest więc dziwny:

Biedna Medea, w czci swej pohańbiona,  
woła, że przysiągł – „Rękę dał mi – krzyczy –  
w zakład wierności” (E. *Med.* 20-23).

Słowa te, które w prologu sztuki wypowiada Piastunka, odpowiednio naświetlają charakter Jazona. Nieważne, że osoba, z którą związał się układem, jest kobietą i barbarzynką<sup>24</sup>. W chwili, gdy obiecywał jej wierność, wiedział przecież, kim jest. Mimo to zdecydował się na przymierze. Zawierając je z Medeą, Jazon podniósł ją do rangi osoby mu równej. Ich małżeństwo jest w Grecji przypadkiem odosobnionym, nie mającym sobie podobnych. Żona nie jest tu bowiem darem, analogicznym do purpurowych pasów, złotych pucharów czy innych wartościowych przedmiotów, przypieczętowujących *ksenije* pomiędzy mężczyznami. W tym przypadku Medea, sama wydając się za Jazona i zrywając więzy z własną rodziną, jest dla swego małżonka jednocześnie *ksenosem* jak i *ksenejonem*<sup>25</sup>. Nie dochowujący jej wierności mąż zasługuje zatem na karę. Co więcej, w rozmowie z Jazonem, wspominając chwilę zawierania przymierza, Medea daje do zrozumienia, że ich *ksenija* – podobnie jak *ksenija* Odyseusza i Alkinoosa – zaczęła się od *hiketei*<sup>26</sup>:

bo wiesz, że tyś mi przysiąg nie dotrzymał.  
O! To ta ręka, której dotykałeś.  
I te kolana. Jakże próżny uścisk  
Podłego człeka, jak mylne nadzieje! (E. *Med.* 496-498)

<sup>24</sup> Wbrew temu, co twierdzi D.L. Page (por. Eurypides, *Medea*, the text edited with introduction and commentary by Denys L. Page, Oxford 1938). Por. też M. Borowska, *Le théâtre politique d'Euripide*, Warszawa 1989, rozdział „Euripide et les Barbares”, w którym autorka podkreśla, że stanowisko Eurypidesa wobec barbarzyńców nie było tak jednoznacznie negatywne, jak utrzymują niektórzy badacze.

<sup>25</sup> *Ξενήιον* – termin homerycki znaczący „gościniec”, podarunek ofiarowywany w ramach *kseniji*.

<sup>26</sup> Grecki termin *hiketeja* oznacza rytuał błagalny, w którym kluczową rolę odgrywa kontakt fizyczny: błagalnik chwytą osobę błaganą za kolana, rękę lub podbródek.

Wiemy oczywiście, że Jazon błagał (wzmianka o kolanach jest oczywiście aluzją do *hiketei*) Medeę o pomoc w zdobyciu złotego runa. Dziewczyna zgodziła się spełnić prośbę, jednocześnie proponując zawarcie przymierza. Wiedziała bowiem, że pomoc udzielona przybyzowski oznacza dla niej konflikt z rodziną. Aby nie odtrącać błagalnika, musiała zaryzykować własne życie. Sprawiedliwym więc było, by ten, komu decydowała się pomóc za taką cenę, odwdzieczył się jej lojalnością. Wynikł z tego układ zupełnie niezwykły, jak na greckie standardy. Niezwykłość ta jednak w najmniejszym nawet stopniu nie usprawiedliwia Jazona. Skoro bowiem zdecydował się on tak nietypowe przymierze zawrzeć, obowiązkiem jego było dotrzymać wierności. Symbolem tego zobowiązania był uścisk ręki. Sprzeniewierzenie się mu jest wystarczającym powodem do słusznego oskarżenia ze strony Medei.

Na takiej samej rękojmi polega inny bohater tragiczny, Edyp, który – powierzając swe córki opiece Tezeusza – tak mówi:

rzekł, aby Tezej się zbliżył do niego,  
co, gdy się stało, powiada: „O drogi,  
daj moim dziewczkom pomocną prawicę,  
wy, dziatki, jemu, i ślubuj przede mną,  
że ich nie zdradzisz z rozmysłem, że zawsze  
świadczyć im będziesz, co uznasz za dobre”.  
Ten zaś, jak człowiek szlachetny, bez zwłoki  
ślubem się związał, że tak będzie działał (Sofokles, *Edyp w Kolonie* 1631-1637).

W swoim przekładzie Morawski traktuje *μοι* z wiersza 1632 jako *dativus ethicus*. Edyp nie prosi bowiem Tezeusza, by jemu samemu podał rękę, ale jego dzieciom. Gramatycznie nic nie stoi na przeszkodzie, żeby uznać *μοι* za dopełnienie dalsze do *δός*, a *τέκνοις ὑμείς* za *dativus commodi* do *πίστιν ἀρχαίαν*. Bez względu jednak na to, czy Tezeusz podaje dłoń Edypowi, czy jego dzieciom, gest ten jest ważnym elementem przymierza. Są też zresztą inne cechy upodabniające ów układ do *kseniji*. Jest przede wszystkim wymiana darów: Teze-

usz ofiaruje dzieciom króla Teb opiekę w zamian za nadprzyrodzoną straż, jaką duch Edypa ma roztoczyć nad Attyką. Jest również mowa o swoistej dziedziczności. Z owoców układu skorzystają z jednej strony Antygona i Ismena, z drugiej przyszłe pokolenia Ateńczyków.

Jeśli rzeczywiście rację ma Morawski i Tezeusz nie Edypowi, ale dziewczętom podaje rękę, mamy tu do czynienia ze swoistym układem *per procura*. Choć to one mają być objęte opieką króla Aten, jednak nie Antygona i Ismena są stroną w tej umowie. Podobnie, udając, że godzi się z Jazonem, Medea wzywa swe dzieci i każe im podać ojcu rękę:

już pokój nastał i już gniew ustąpił,  
dłoń jego chwycicie prawą! (E. *Med.* 898-899)

Gest ten jest najpierw aluzją do owej dawnej *hiketoi* Jazona. Tym razem to Medea i jej dzieci są w sytuacji błagalników, „wygnańców, pozbawionych przyjaciół”. Czarodziejka nie mówi nic o swych prawach, ale odmalowuje własną zależność od Jazona. Jednocześnie, świadoma swych planów, oplakuje bliski koniec dzieci, które przecież kocha. Nie chcąc jednak, by czekał je los zdanych na cudzą łaskę bękartów, wybiera dla nich śmierć. Dlatego też ręce dzieci błagalnie wyciągnięte do ojca są zapowiedzią tych scen, w których będą one prosić o litość swą matkę i bronić się przed jej zabójczą dłonią. Dla Jazona jednak uścisk ręki wymieniany z dziećmi jest symbolem zgody, nowego układu. Na jego mocy ma on uprosić Kreona, by pozwolił jego dzieciom pozostać w Koryncie, podczas gdy Medea opuści miasto. Elementem tej nowej *kseniji* są także dary, które czarodziejka posyła narzeczonej Jazona, również za pośrednictwem dzieci. Tragiczna ironia polega tu na tym, że tak, jak Jazon złamał układ zawarty z Medea, tak też ona odgrywa tutaj swoistą parodię przymierza, od początku planując je jako środek zemsty. Podarowane przez nią *kseneja* sprowadzą na królową i jej ojca śmierć. Co więcej, Kreon padnie ofiarą trucizny przez uczucie do córki, które każe mu nieroztropnie wziąć ciało w ramiona. Cała zemsta Medei jest więc zbudowana na aluzjach. W nawiązaniu do swego przymierza z Jazonem zawiera ona nowe –

falszywe. Dzieci, które umacniały więzy, dołączając do *kseniji kedejē*, są pośrednikami nowej, zdradzieckiej umowy. Podarunki, mające przypieczętować układ, staną się środkiem zemsty, sprowadzając na cały Korynt *kedos*, „żałobę”. Miłość, łącząca rodziców i dzieci, wyrażająca się gestami czułości, implikującymi dotyk i tym samym ilustrującymi więzy, przyniesie Kreonowi śmierć, tak jak przyniesie ją dzieciom Jazona i Medei w chwili, gdy czuła dłoń kochającej matki przebije je mieczem, zrywając tym samym ostatecznie *kedejē* między nią a Jazonem, tak jak on zerwał łączącą ich *ksenijē*.

We wszystkich tych scenach dotyk odgrywa kluczową rolę<sup>27</sup>. Należy tu podkreślić, że Medea, doprowadzając do nowego, fałszywego przymierza, nie decyduje się uścisnąć ręki Jazona, ale każe zrobić to dzieciom. To unikanie dotyku z jej strony jest znaczące. Choć bowiem planuje zemstę i zdradę, choć ofiarowuje zatrute szaty, nikt nie może jej zarzucić, że postępuje tak, jak Jazon. Chwytające dłoń ojca i zanoszące podarunek dzieci nie są świadome podstępu. Co więcej, one również mają zginąć. Choć więc porywa się na czyn straszny, Medea sama do niczego się nie zobowiązuje. Nie dotykając Jazona, pozostaje wolna. Jej postępowanie nie będzie więc splamione wiarołomstwem. W końcówce tragedii Medea odmawia Jazonowi, który chciałby dokonać rytuału pogrzebowego swoich dzieci. Częścią tego rytuału jest swoiste *ultimum vale* – pożegnanie odchodzących do Hadesu dusz, poprzez gesty wyrażające czułość. Stąd potrzeba dotknięcia zmarłych. Jednym z elementów zemsty jest to, że Medea nie pozwała na to Jazonowi:

daj mi  
dotknąć ich ciał delikatnych! (E. *Med.* 1402-1403)

<sup>27</sup> Por. C. Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford 1995, s. 154-174: autor dowodzi, że zemsta Medei jest ostatnim etapem wymiany *kharis* pomiędzy mężem a żoną. M. Mueller (*The Language of Reciprocity in Euripides' Medea*, „American Journal of Philology”, 122 (4), 2001, s. 471-504, prowadząc swój wywód po tej samej linii, analizuje rolę, jaką w owej wymianie odgrywa szata i diadem, które Medea ofiaruje córce Kreona.

dzieci  
zabiłaś, a teraz nie dozwolisz nawet  
rękami ich dotknąć i zwłok ich pogrzebać (E. *Med.* 1411-1412).

Usilne naleganie Jazona wskazuje, jak ogromne znaczenie miało dla starożytnych owo *ultimum vale*. Nie był to tylko pusty rytuał, sposób na oddanie czci zmarłemu (co, samo w sobie, było przecież bardzo istotne), lecz również forma pocieszenia się po stracie. Odbierając Jazonowi prawo do tych gestów, Medea zrywa jego związek z dziećmi nawet w perspektywie eschatologicznej. Wiarołomny mąż nie tylko nie ma już dzieci żywych i nie będzie ich miał z córką Kreona. Nie ma też relacji z duszami swych nieżyjących potomków. Łamiąc przysięgę daną Medei, która dla niego zerwała wszystkie swe relacje rodzinne i przyjacielskie, sam staje się wyzuty ze wszelkich więzi.

Konkludując, trzeba podkreślić, że oczywiście teza, jakoby starożytne ateńskie małżeństwo było instytucją opartą na przemocy, byłaby zdecydowanie przesadzona, a przede wszystkim anachroniczna. To, co nam dziś kojarzy się z przemocą, nie kojarzyło się z nią Grekom w tak jednoznaczny sposób. Podporządkowanie kobiety, jej podległy status uznawane były za rzecz normalną i dobrą. Nie nam to oceniać. Jednak trudny, nierzadko tragiczny, los żon, wobec których mężowie nie wypełniają swojej części zobowiązań, mógł stanowić kanwę utworów literackich. Wydaje się, że Eurypides, wybierając takie tematy i opracowując je tak a nie inaczej, gani mężczyzn za brak lojalności i tchórzostwo. Stwierdzenie, że opowiada się za prawem kobiet do samostanowienia lub widzi w małżeństwie akt przemocy, byłoby zbyt mocne i po prostu nieprawdziwe. Z pewnością jednak pokazuje, że mężczyzna, będący *kyriosem* swojej żony, też ma wobec niej zobowiązania.

## **Abstract**

### **Sex and violence. Marriage in Euripides' tragedies.**

In ancient Athens, marriage was an event which from today's perspective is linked with the notion of violence, even if the then living people would not have defined it in this way. From their perspective, it was obvious that the woman who was getting married was not the subject of the marital contract. Euripides tragedies, far from being a manifesto in the defence of women's fate (it would be a complete anachronism to ascribe such motivations to the dramatist) show very frequently, however, women as victims of male disloyalty. Such heroines as Iphigenia, Alcestis or Medea appear to be more faithful to the marital contract than their husbands. To a modern reader, they may constitute a source of knowledge on the ancient Athenian institution of marriage. At the same time we have to keep in mind that caution should be exercised: tragedy is not an historiographic work, but primarily a literary fiction, set in reality, but also going beyond it. What can be, to some extent, an historical source is simultaneously – and maybe even more – an artistic creation. It allows us not only to learn about the reality of the epoch, but also admire the art with which the artist undertakes vital social issues.