

Pojęcie „ekfrazy”, które dziś zasadniczo odnosi się do dzieł sztuki,¹ nie miało początkowo takich ograniczeń. Grecki czasownik ἐκφράζω, od którego ἑκφράσις pochodzi, znaczy „opowiadać” lub „opisywać”, a stąd rzeczownikowa forma to po prostu „opis” (pierwotnie bez dalszych kwalifikacji). Jednak już w późniejszym okresie hellenistycznym, a zwłaszcza za cesarstwa, bujny rozkwit retoryki (np. Hermogenes z Tarsu, ok. 160-230) uczynił z ekfrazy ściśle określony gatunek literacki, związany z ćwiczeniem mówców (προϋμνασία), lecz pozbawiony jednak jeszcze wyrażniejszego tematycznego zakresu: mógł to być opis cze-
gokolwiek, byle cechowała go ἐνάργεια, czyli przejrzystość, jasność, gwarantująca wyraźny „widok” tego, co opisywane, przedstawiane w słowach.² Jako doskonały pierwowzór takiego gatunku podawało się niekiedy fragmenty opowieści o dawnych Atenach (110d-111d) lub o Atlantydzie (114d-115c) z *Kratylosa*. Ważnym uzupełnieniem definicji poprzednich było stwierdzenie, że przedmiot ekfrazy może być przedmiot „realny” lub „wymyślony”, „wymaginowany”.³ Ten podział, a zarazem rozszerzenie zakresu ekfrazy literackiej, został znakomicie ukazany w pracy greckiego filologa klasycznego Johanna Th. Kakridisa zawierającej dziesięć studiów o Homerze, w tym interesujące nas tu szczególnie, zatytułowane: *Imagined Ecphrases*.⁴

Czytamy tam: „Ogłoszono wiele ważnych tekstów o Tarczy Achillesa z księgi Σ w *Iliadzie*, i nie dodawałbym niczego do tej liczby, gdybym nie pomyślał, że jakieś nowe światło mogłoby być rzucone na ów przedmiot z perspektywy, która – przynajmniej gdy o moją wiedzę chodzi – nie została jeszcze wykorzystana przy traktowaniu tego tematu”. Kakridis stwierdza, że tylko w jednym punkcie opis Homera odpowiada rzeczywistym przedmiotom tego typu ówczesnie (tj. w ósmym wieku) używanych. Tarcze były faktycznie okrągłe i dekorowane koncentrycznymi pasami, oraz wykonywano je z kilku nakładanych na siebie warstw. Poza tym poeta przenosi tu pewne szczegóły techniczne z tarcz wykonywanych z twardej skóry na przedmiot sztuki kowalskiej. I, co ważniejsze dla ukazania odległości tej ekfrazy od przedmiotów rzemiosła o orientalizującym, na przykład, charakterze,⁵ znów z czasu Homera, Kakridis zwraca uwagę na to, że sceny następujące po sobie w opisie nie tylko nie są poddane żadnym regułom symetrii (a zatem wyklucza to wpływ geometryzującego stylu), lecz tworzą jedną ciągłą całość. A zatem – wedle niego – poeta dokonuje w zasadzie jednego: „daje doskonałą formę plastyczną pewnej idei, która ogarnia cały świat”.⁶ Jest to zarazem, dodajmy, obraz porządku kosmicznego i obraz czysto ludzkiego świata, życia i działań w obrębie tamtej, nadrzędnej całości. Cytując pracę Huberta Schradego,⁷ pisze jednak, że mimo wszystko zjawiają się wciąż jeszcze hipotezy łączące tę ekfrazę z dalszym Orientem.

WIESŁAW JUSZCZAK

Ekfrazja imaginacyjna: *eidolon Heleny*

Dla Profesora Krzysztofa Maurin

Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,
οὐδ' ἔκεο Πέργαμα Τροίας

[STESICHOROS, Παλινφθία]

Np. dopełnianie jej o elementy, które nie mogły być żadną miarą ukazane środkami plastycznymi (np. ryk krów, muzyka, szum strumienia, odgłosy walki o miasto), zdaniem Schradego stanowić mogą pochodną takiej postawy, jaką reprezentował pewien babiloński król twierdząc, że węże wyobrażone u wejścia jego pałacu mają moc zabijania jadem wrogów usiłujących tam wejść.⁸ „Zarówno wschodni władca, jak Homer – podsumowuje Kakridis ten wywód – zdają się zapominać, że mówią o dziele sztuki; utożsamiają obraz z żywym stworzeniem, które on przedstawia. To pomylenie granic między realnym życiem a jego wyobrażeniem zakłada koncepcję sztuki przesiąkniętą pojęciami magicznymi”. Zakładając to, co stanowi dla niego kwestię zasadniczą, pyta jeszcze, czy jest to założenie słuszne, a dalej, czy Homer był pierwszym poetą, który taki typ ekfrazy wprowadził. Na drugie z tych pytań nie może zresztą udzielić jednoznacznej odpowiedzi, skoro nie powołuje się na źródła niegreckie, a paradoksalnie sięga po przykłady znacznie późniejsze od obu eposów, jak dziewiętnastowieczna grecka pieśń ludowa czy dziewiętnastowieczny wiersz lub fragment pamiętnika. Takie analogie podsumowuje stwierdzeniem: „Możliwe, że przed Homerem inni epicy czynili użytek z popularnych ekfraz imaginacyjnych, i wzbogacali je”. Rozpatruje także pohomeryckie dzieła antyczne, od chronologicznie najbliższej *Tarczy Hezjoda*, po *Dionysiaka* Nonnosa. Gdy idzie o inne ekfrazy u samego Homera, są to – jak powiada – krótkie i proste obrazy przedmiotów takich, jak spinka Odysa, puchar Nestora, itd. Dziwi brak na tej liście opisu pałacu Alkinoosa, drugiej rozbudowanej „imaginacyjnej ekfrazy”, opisującej również dzieło Hefajstosa.

Dalej Kakridis wspomina, że w literaturze starogreckiej istnieją dwa opisy tkanin o równie swobodnej czy „wyzwolonej”, jak tarcza Achillesa, tematyce. Oba należą do kategorii dzieł, których nie mógłby wykonać człowiek. O wcześniejszym z nich mówi w *Kobiercach* Klemens Aleksandryjski. Jest to fragment teologicznego traktatu Ferykydesa z Syros, z wieku VI, gdzie opisana została szata, którą Dzeus wykonuje dla Chthonii jako dar na trzeci dzień ich zaślubin: „czyni wielką i piękną zasłonę, a na niej haftuje żywymi barwami i ziemię, i samego Ogenesa, i domostwo Ogenesa”.⁹ Jednak z powodu prozatorskiej formy tego opisu Klemens podważa jego bliższy związek z ekfrazą Homera, za prawdopodobnie na niej wzorowany uważając obraz, jaki kreśli Eurypides w *Ijonie* (1143-1158).¹⁰

Na marginesie tych przykładów Kakridis czyni jeszcze uwagę (z którą można się zgodzić lub nie), że ekfrazy imaginacyjne mają to do siebie, że winny być badane niezależnie od przedmiotów, jakie obrazują (co jest poniekąd oczywiste, takich przedmiotów „badać” się nie da), a także że ekfrazy tego typu mogą być wzajemnie porównywane tylko w obrębie tych granic, jakie ustanawiają. To, co Homer czyni dziełem Hefajstosa, mogłoby być równie dobrze zaprezentowane jako dzieło tkackiej sztuki Ateny. Szkoda tylko, że nie podkreśla faktu, że w obu przypadkach chodziłoby o dzieła bogów.

Pomijając wiele interesujących szczegółów tej pracy, powiedzmy za Kakridisem na koniec, że zniesienie czy „pomylenie” granic między rzeczywistością a jej przedstawianiem to element stały w greckiej ekfrazie wszystkich czasów (nie omawialiśmy tu wspomnianych przykładów nam prawie współczesnych). Dążność ta jest tak naturalna – pisze na koniec – że nie ma potrzeby szukania dla niej inspiracji w źródłach orientalnych. Z tym ostatnim stwierdzeniem dość trudno się zgodzić, bo ekfraz imaginacyjnych nie sposób ograniczyć do piśmiennictwa greckiego. W antyku na pewno nie.

Przejdźmy po tym wstępie, mającym na celu przede wszystkim wyjaśnienie tytułowego tu terminu, do innego jeszcze dzieła, które stanowić może temat tego rodzaju i tak też dającego się nazwać opisu.

*

Platon mówi w *Fajdrosie* [243a-b] o pewnym dawnym obyczaju związanym z opowiadaniem mitu:

ἔστιν δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν καθαρμὸς ἀρχαῖος, ὃν Ὅμηρος μὲν οὐκ ᾔσθετο, Στησίχορος δέ. τῶν γὰρ ὁμμάτων στερηθεῖς διὰ τὴν Ἑλένης κακηγορίαν οὐκ ἠγνόησεν ὥσπερ Ὅμηρος, ἀλλ' ἅτε μουσικὸς ὢν ἔγνω τὴν αἰτίαν, [...] καὶ ποιήσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινῳδίαν παραχρήμα ἀνέβλεψεν.

„Istnieje na użytek osób, które dopuszczają się uchybienia w dziedzinie mitologii, prastary obrzęd

oczyszczalny, którego Homer nie dostrzegł, a Stesichoros dostrzegł: obrany ze światła oczu za złą opowieść o Helenie, nie ugrzązł w niewiedzy, jak Homer, lecz z pomocą Muzy, której służył, rozeznał przyczynę kary. [...] I ułożywszy całą pieśń odwrotną z miejsca odzyskał wzrok”.¹¹

W wypuszczonym tu fragmencie mamy właśnie trzy wersy z owej *palinodii*, czyli „odwołania”, jak się zwykło ten utwór nazywać, a co Zwolski oddaje dosłownie przez „odwrotną pieśń” (bo *παλινῳδία* to złożenie z *πάλιν* – na powrót, wstecz, przeciwnie, odwrotnie, oraz *ᾠδή* [kontrakcja *ᾠοιδή*] – pieśń, śpiew), która brzmi:

Nieprawdziwa jest moja opowieść:

Nie wsiadłaś na okręt z pięknymi ławami,

*Nie weszłaś nigdy do Troi warownej.*¹²

Na marginesie warto zaznaczyć, że u Platona odnaleźć można sugestię, że Homer był niewidomy (legenda powszechnie znana i może w cytowanym miejscu mająca swe główne, a w każdym razie najbardziej obiegowe źródło) i że powodem tej ślepoty była wersja opowieści o wojnie trojańskiej zawarta w *Iliadzie*. Helenę czczono w Sparcie jako świętą. Inne ślady jej mitu jako bogini sięgają minojskiej Krety, gdzie należała, jeśli nie stała w centrum chtonicznego panteonu, jako pani śmierci i narodzin. Jej postać okrywa głęboka tajemniczość. Jeden z uczonych posunął się nawet do wyrażenia opinii, że nie wiadomo jakim sposobem stała się bohaterką opowieści o zagładzie Ilionu. Być może taka dawna, a przez najsłynniejszy epos usunięta całkowicie na margines tradycja była znana (a w każdym razie już od VII-VI wieku istniała w piśmiennej tradycji¹³) w węższym gronie, co sprawiło, że Platon mógł dawać do zrozumienia, że wersja opowiedziana przez Homera stanowiła mitologiczne kłamstwo lub bluźnierstwo wymagające specjalnego oczyszczenia, przebłagalnej ofiary: *καθαρμός*, albo innej formy ekspiacji (tu: przez odwołanie tego, co się powiedziało).

Na koniec obecnej dygresji dodać trzeba, że *passus* z *Fajdrosa* jest niezmiernie ważny (choć z tego punktu widzenia rzadko chyba zwraca się nań uwagę) jako przekaz o świętości mitu, który w tym ustępie może być interpretowany jako zarazem „kanoniczna” prawda objawiona i „słowo” naznaczone pieczęcią sakralności. Stąd w cytowanym tekście wyraz *ἀμαρτάνω*: błędzić, pobrać, uchybić (ściśle jego forma bierna: *ἀμαρτάνεται* *περί τι* – popełnić grzech).

Dla Platona, w każdym razie, być może za sprawą Sokratesa, znane w piątym wieku już powszechnie okoliczności powstania *palinodii* Stesichorosa nie były w żadnym wypadku zmyśleniem, za jakie je uznawała tradycja późniejsza. Eurypides, jeden z największych „mitologów” tego stulecia, choć korzystał z wersji Homera w wielu swoich dziełach, stworzył tragedię opartą na *palinodii*, przynajmniej w najogólniejszym zarysie akcji. Ta druga opowieść o Helenie nie wykluczała by-

najmniej opowieści danej w *Iliadzie*, z tym że „Helena trojańska” nie była rzeczywistą Heleną. I cała zatem wojna toczyła się z pozornego powodu. Helena zniknęła ze Sparty, ale Parys-Aleksander nie uprowadził jej, tylko podstawione w jej miejsce εἰδωλον.

Próbując powiedzieć coś o tym pojęciu i „zjawisku” przez nie przywoływanym, posłużmy się wspomnianym już przykładem, jakim jest tragedia Eurypidesa. Należy ona do jednej z późnych tetralogii wielkiego poety-dramaturga, którą m.in. próbował zrekonstruować wybitny znawca jego twórczości, T.B.L. Webster, w pracy *The Tragedies of Euripides* (London 1967). Stosując tzw. metodę stylometryczną (najbardziej znaną dzięki użyciu jej przez Wincentego Lutosławskiego do ustalenia chronologii pism Platona), a idąc w tym za wykorzystaniem jej do *oeuvre* Eurypidesa przez Tadeusza Zielińskiego w wydanej w 1925 roku w Krakowie książce *Tragodoumenon libri tres*, Webster umieścił *Helenę* w najbliższym sąsiedztwie zachowanej we fragmentach *Andromedy*, i znanej nam w całości tragedii *Ijon*. Dzięki pewnej dacie dwu pierwszych, wystawionych w 412 roku, tak hipotetycznie ustalił układ tragicznej trylogii, bez wskazania związanego z nią dramatu satyrowego, o którym nic powiedzieć się nie da.

Chociaż Eurypides nie stosował „tematycznej” jedności w swych kompozycjach dramatycznych, z wymienionych wyżej dwie sięgają najstarszych „mitycznych epok” greckich: bohaterką *Ijona* jest Kreusa, córka Erechtheusa, jednego z pierwszych herosów attycznych, identyfikowanego niekiedy z Posejdonem, *Andromeda* zaś należy do historii Perseusza, sięgającej „czasu” równie odległego, jeśli nie najodleglejszego w zespole „heroicznych dziejów”. Gdyby tak umiejscowić postać Heleny – zważywszy pierwotność jej postaci – mielibyśmy w całej trylogii pewną temporalną jedność, a raczej bliskość wątków, o wspólnej wielkiej „rodowodowej archaiczności”, biegnącej daleko wstecz od akcji samego dramatu, który toczy się po spaleniu Troi, a więc (jak na mit) w okresie już niemal wchodzącym w historię. Jest to tylko „robocza hipoteza”, ale może tkwi w tym coś z zamysłu autora. Nie ulega wątpliwości, że źródłem podstawowym mógł być, w przypadku *Heleny*, utwór poety sycylijskiego. Dodajmy, mógłby być także on. Bo nie da się wykluczyć – jak wspomniano – wcześniejszych, których istnienie zawsze może wyjść jeszcze kiedyś na jaw.

Weźmy jeden przykład. W *Fenicjankach* uderza nas nieoczekiwane zmiana w rozpowszechnionym układzie zdarzeń z opowieści o Edypie. Podczas oblężenia Teb jest on w nich obecny. Istotnie, wiemy, choćby z Sofoklesa, że żyje w tym czasie. Natomiast zaskakujący jest fakt zjawienia się Jokasty, która w *Królu Edypie* popełnia samobójstwo. Czyżby dramaturg sam zmienił „literę” opowieści, zdawałoby się obowiązującej (choć „tylko” heroicznej)? Wspomniana rozległość mitologicznej wiedzy Eurypidesa zawsze skłania do

wątpliwości w tym względzie. I wątpliwość, w danym miejscu, rozwiewa względnie niedawno odczytany fragment papirusu, zawierający – jak się przypuszcza – urywek z utworu Stesichorosa, odnoszący się do „wyprawy siedmiu”, a zwierający ślad obecności jakiejś królowej podczas sporu Eteoklesa z Polinejkesem. Wszystko wskazuje na to, że królową tą może być ich matka, co wskazywałoby na źródło (może znowu pośrednie) zjawienia się Jokasty w *Fenicjankach*. Wiele innych jeszcze tekstów, dziś uważanych za zaginione na zawsze, mogła mieścić owa pierwsza z największych prywatnych bibliotek, jaką zgromadził Eurypides na Salaminie.

Ktoś nazwał *Helenę* tragifarsą. Trwająca całe dziesięciolecie wojna o Troję, pochłaniająca tyle ofiar, i powodująca konsekwencje dalsze nie mniej bolesne i okrutne, jak późniejsze losy zwycięskich bohaterów, by wspomnieć tylko powroty – nieskończenie długie i nie zawsze tak szczęśliwe jak powrót Odysa – wszystko to okazuje się tutaj straszliwą pomyłką spowodowaną kaprysem bogów. Niekiedy Hery, niekiedy samego Dzeusa, jak głosi wersja odnotowana w *Elektrze*, tragedii datowanej na lata 421-415 lub ok. 413, czyli poprzedzającej *Helenę* o kilka lat, lub tylko o rok. W finale tego wcześniejszego dramatu ukazują się bracia Heleny, Dioskurowie, zapowiadając oczyszczenie Orestesa ze zmary matkobójstwa (ww. 1278-1283):

μητέρα δὲ τὴν σὴν ἄρτι Ναυπλίαν παρὼν
Μενέλαος, ἐξ οὗ Τρωικὴν εἴλε χθόνα,
Ἑλένη τε θάψει· Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων
ἦκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας·
Ζεὺς δ', ὥς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν,
εἰδῶλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον.

W przekładzie Jerzego Łanowskiego czytamy:

Matkę zaś twoją, przybyły z Nauplii,
Choć dawno Troję zdobył, Menelaos
I z nim Helena pogrzebią. Z Proteusa
Domu, z Egiptu wróci, bo nie była
We Frygii. Dzeus, by zwadę wszcząć i wojnę,
Zjawę Heleny posłał do Ilionu.

Przekład jest wierny, ale εἰδῶλον to nie „zjawa” (jeden z angielskich przekładów daje w tym miejscu słowo *phantom*, również niezadowolające). Helena wysłana do Troi była w pełni cielesną, żywą kobietą. Nie była tylko, jak mówiliśmy, „sobą”, nie była zrodzona, lecz stworzona na swoje podobieństwo. Słownik Abramowiczówny podaje sześć zasadniczych odpowiedników wyrazu: 1. (przede wszystkim u Homera) widmo, widziadło; duchy zmarłych; 2. odbicie w wodzie lub w zwierciadle; 3. emanacja przedmiotu dostająca się do oka i wywołująca wrażenie wzrokowe; 4. wyobrażenie, wizerunek, imaginacja, wytwór fantazji; 5. (w No-

wym Testamencie) obraz, figura, wizerunek (stąd potem: posąg bóstwa, bałwan); 6. konstelacje (εἰδωλα οὐράνια). W naszym kontekście żadne z tych znaczeń nie pokrywa się ściśle z tu aktualizowanym. εἰδωλον w *Helenie* to jeszcze coś innego, choć oczywiście związanego w jakiś sposób z tą grupą znaczeń.

Przejdźmy najpierw do fabuły dramatu.

Akcja toczy się na wyspie Faros, u wybrzeży Egiptu. Nie wiemy, z zachowanego fragmentu, czy wedle Stesichorosa Helena też tam miała przebywać podczas wojny. Lecz tu Eurypides mógł korzystać z innego przekazu, najpewniej z *Dziejów* Herodota, pisanych w trzeciej ćwierci wieku piątego, a mających dla Greka tej epoki walor obiektywnego historycznego źródła, potwierdzającego wydarzenia mityczne (lub, jeśli o heroicznym micie mowa, określającego jego historyczne „podłoże” czy uzasadnienie). W księdze drugiej, poświęconej Egiptowi, jest mowa o świątyni tzw. Obcej Afrodyty, którą historyk utożsamia z Heleną, widząc dodatkowy argument w tym, że świątynia znajduje się w Memfis, przy sepulkralnej budowli króla Proteusa. Bo on to właśnie (por. fragment z *Elektry*) miał wyzwolić Helenę z rąk Parysa, który ją porwał ze Sparty, a którego okręt niepomyślnie wiatry zepchnęły do tych wybrzeży. Proteus, wedle relacji Herodota, powołującego się na autorytet egipskich kapłanów, oburzony na Parysa z powodu nadużycia gościnności, jaką okazał mu Menelaos, odprowadził go ze słowami: „kobiety tej i skarbów nie pozwolę ci zabrać, tylko przechowam je dla twego helleńskiego gospodarza, aż sam tu przybędzie i zechce je sobie wziąć z powrotem”. Następnie Herodot czyni taką uwagę: „Zdaje się, że także Homer znał tę opowieść. Zarzucił ją jednak, ponieważ nie była tak stosowna do eposu jak inna, którą właśnie użytkował.”¹⁴ To zdanie mogło posłużyć także Platonowi w oskarżeniu Homera o blasfemię mitologiczną, która spowodowała, że utracił wzrok, jak czytaliśmy w *Fajdosie*.

I dalej jeszcze Herodot pisze: „Kiedy pytałem kapłanów, czy opowiadanie Hellenów o czynach pod Ilion jest częścią gadaniny, czy też nie, oświadczyli co następuje, twierdząc, że wiedzą o tym z wywiadu z samym Menelaosem. Mianowicie po porwaniu Heleny przybyło do ziemi Teukrów¹⁵ liczne wojsko Hellenów, aby nieść pomoc Menelaosowi”. Wysłano do miasta posłów z żądaniem, by oddano Helenę i zwrócono zrabowane skarby, „ale Teukrowie odpowiedzieli im wtedy to, co i potem stale twierdzili pod przysięgą i bez przysięgi, że nie mają Heleny ani skarbów, o które się Menelaos upomina, lecz że są one wszystkie w Egipcie [...]”. Hellenowie, sądząc, że Trojanie z nich drwią, zaczęli wtedy miasto oblegać, aż je zdobyli. Kiedy jednak po wzięciu warowni nie znaleźli tam Heleny, lecz usłyszeli to samo co przedtem opowiadanie, wysłali samego Menelaosa do Proteusa. Kiedy więc Menelaos przybył do Egiptu i popłynął w górę do Memfis, przedsta-

wił tam prawdziwy stan rzeczy, otrzymał wielkie podarki gościnne i Helenę nieukrzywdzoną odebrał, a prócz tego jeszcze wszystkie swoje skarby”. Istotna w tym wywodzie jest uwaga końcowa. Hellenowie nie wierzyli Trojanom, mimo wszystkie racjonalne argumenty, wyznaje historyk, „gdyż (żeby powiedzieć, co myślę) bóstwo tak zrządziło, aby zupełną swą zagładą objawili ludziom, że za wielkie bezprawia wielkie są także kary ze strony bogów”.¹⁶

W otwierającym tragedię Eurypidesa monologu Heleny wiele szczegółów zgodnych jest z Herodotem. Miejsce akcji przeniesione zostało jednak, jak wspomniano, z Memfis na Faros (co dyktuje przebieg akcji, która musi się odbywać na brzegu morza, gdzie okręt Menelaosa ulega rozbiciu w czasie burzy); Proteus natomiast już nie żyje, a władzę sprawuje jego syn, Theoklymenos, co zasadniczo odmienia położenie heroiny.

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γῆας.
Πρωτεύς δ' ὅτ' ἔζη τῆσδε γῆς τύραννος ἦν,
Φάρον μὲν οἰκῶν νῆσον, Αἰγύπτου δ' ἀναξ
.....

Ἐλένη δ' ἐκλήθη. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ
λέγοιμ' ἄν. ἦλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους πέρι
Ἰδαίων ἐς κευθμῶν' Ἀλέξανδρον πάρα,
Ἥρα Κύπρις τε διογενὴς τε παρθένος,
μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.
τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
Κύπρις προτείνασ' ὥς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
νικαί. λιπὼν δὲ βούσταθμ' Ἰδαίος Πάρις
Σπάρτην ἀφίκεθ' ὥς ἐμὸν σχήσων λέχος.
Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὐνεκ' οὐ νικαί θεὰς
ἐξηνέμωσε τὰμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη,
δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὁμοίωσας ἐμοὶ
εἰδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἅπο
Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. τὰ δ' αὖ Διὸς
βουλεύματ' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·
πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ
καὶ Φρυγῇ δυστήνοισιν, ὥς ὄχλου βροτῶν
πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα
γνωτὸν τε θεῇ τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.
Φρυγῶν δ' ἐς ἄλκην προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ,
τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλήσιν δορός.
λαβὼν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος
νεφέλῃ καλύψας—οὐ γὰρ ἡμέλησέ μου
Ζεὺς—τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο,
πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν,
ἄκέραιον ὥς σώσαιμι Μενέλεωι λέχος.
καὶ γὰρ μὲν ἐνθάδ' εἶμ', ὁ δ' ἄθλιος πόσις
στράτευμ' ἀθροίσας τὰς ἐμὰς ἀναρπαγὰς
θηρᾷ πορευθεὶς Ἰλίου πυργώματα.

ψυχὰὶ δὲ πολλὰὶ δὴ ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρείῳ
 ῥοαῖσιν ἔθανον· ἢ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ
 κατάρατος εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν
 πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλήσιν μέγαν.
 τί οὖν ἔτι ζῶ;

Oto dziewicze, piękne wody Nilu,
 Co zamiast deszczów Dzeusowych nawilża
 Egipskie pola, gdy śnieg biały taje.
 Proteus za życia był władcą tej ziemi,
 Żył tu, na Faros, a rządził Egipsem.

.....
 Jam jest Helena. A co wycierpiałam
 Opowiem. Przyszły trzy boginie w sporze
 O piękność, w wąwóz Idy, do Parysa,
 Chcąc, by rozstrzygnął spór o ich urodę.
 Moją urodę, klęską nie urodę,
 Kusi Parysa Kypriś, i małżeństwem.
 Zwycięża. Rzucił trzody Parys z Idy,
 Przybył do Sparty, aby mnie wziąć w łóż.
 Hera, zawistna, bo nie zwyciężyła,
 Jak wiatr zdmuchnęła mój ślub z Aleksandrem,
 Nie mnie mu dała, lecz podobne do mnie
 Żywe widziadło zesłała z niebiosów
 Synowi króla Priama. I sądził,
 Że mnie ma. Zhuda, bo nie miał. A nadto
 Z woli Dzeusowej więcej idzie nieszczęście.
 Dzeus zesłał wojnę krainie Hellenów
 I biednych Frygów, aby ulżyć Matce
 Ziemi od tłumy i natłoku ludzi,
 I okryć sławą najlepszego z Greków.
 Więc dzielność Frygów nie mnie osłaniała,
 Lecz moje imię. O nie walczą Grecy.
 Mnie uniósł Hermes w powiewach eteru,
 Okrywszy chmurą. Dzeus troszczy się o mnie
 I tu umieścił, w pałacu Proteusa –
 Uważał, że to najcenniejszy z ludzi –
 Bym nie skalala łóża Menelaja.
 I ja tu jestem, a mąż mój nieszczęśny,
 Zebrawszy wojsko mści moje porwanie,
 Chce łowić sprawców pod murami Troi.
 Wielu przeze mnie nad falą Skamandra
 Już poginęło. Ja to przecierpiałam
 Wszystko, przeklęta. I mówią, że męża
 Zdradzam, że Greków w straszną wojnę pchnęłam.
 Po co ja jeszcze żyję?¹⁷

Kiedy monolog się kończy, wchodzi Teukros, wracający spod Troi książę z Salamin, którego nienawiść do Heleny jest tym większa, że w wojnie stracił ukochanego przyrodniego brata, Ajasa. Podziwiając wspaniałość budowli, wśród których się znalazł, nagle zauważa kobiety:

Co widzę, bogi! Oto najwstrętniejsza
 Postać kobiety, morderczyni mojej

I wszystkich Greków. Nie chcą cię bogowie,
 Wyplują z ust swych, boś złudą Heleny.
 Gdybym nie stąpał tu po obcej ziemi,
 Zaraz bym zabił cię niechybną strzałą
 Za to do córki Dzeusa podobieństwo.¹⁸

Teukros jest pierwszym ukazującym się na scenie członkiem załogi Menelaosa, z którym, jak się widzi za chwilę dowie, płynie „Helena” uprowadzona z Ilionu. Ani na moment nie bierze więc zobaczonej postaci za Helenę. Tylko ludzający wygląd budzi ten nagły wybuch odrazy i nienawiści. Dlatego zaraz padają słowa:

Zbłądziłem nazbyt folgując mej złości,
 Bo całą Grecję mierzi córka Dzeusa.
 Wybacz, niewiasto, że tak powiedziałem.

Wyrażeniem „boś złudą Heleny” tłumacz oddaje: *μίμημα ἔχεις Ἑλένης* – co dosłownie znaczy „masz *μίμημα* Heleny”, a co w tym kontekście jest w zasadzie trafny odpowiednikiem oryginalnego wyrazu *μίμημα*, ponieważ mamy tu do czynienia z *identycznością* wyglądu. Jednak kłopot sprawia oddanie *γυναικὸς εἰκὼν* przez „postać kobiety”, bo po grecku *εἰκὼν* to raczej obraz, odbicie w lustrze, coś ludzającego z wyglądu, „podobizna”, która w tym miejscu byłaby stosowniejszym rozwiązaniem. Natomiast w ostatnim z cytowanych wersów *εἰκὼν ἐθάς* to nie „podobieństwo”, lecz raczej „dobrze znany obraz”, widok czy wygląd, do którego się nawykło. Poza tym sąsiedztwo wyrazów *μίμημα* i *εἰκὼν* odsłania tu dalsze możliwości ich odcieni znaczeniowych, prócz tych wszystkich, z którymi filologia od dawna nie umie sobie ostatecznie poradzić, zwłaszcza gdy chodzi o pierwszy z nich.¹⁹

Co do jego tutaj użycia: odnosi się on do żywej istoty, do sobowtóra (może to najlepsze słowo), stworzonego przez „naśladowanie”, jak powie prawie każdy, bo panuje powszechne przekonanie, że to przede wszystkim lub tylko to znaczy *μίμησις*, co bardzo odbiega od rzeczywistego semantycznego zakresu terminu i wypacza go. Proces takiego deformującego zabiegu łączy się z tą późną fazą w rozwoju języka, którą nazywać wypada jego petryfikacją, a który polega na definiowaniu słów. Definicja jest Prokustowym łóżem pierwotnego kształtu i „wewnętrznego życia” słowa, które rodzi się jako coś nieledwie bez granic. Definicja wykrawa z owej przedustawnej całości tylko drobny fragment jej wyrazowego bogactwa. I tak poetycka siła starych słów zostaje zamknięta w szufladach „technicznego” – żeby tak rzec – języka. Oczywiście zawsze wielka poezja uwalnia te słowa ku dawnej swobodzie. Jednak w naukowym i potocznym użyciu są one jej wyzbyte. Są wprawdzie ścisłe (choć może tylko z pozoru), ale i martwe w istocie.

Nie ma tu miejsca, aby przedstawić nawet najogólniej pierwotną zawartość czasownika *μιμεῖσθαι* i wielu

jego pochodnych, tworzących zróżnicowaną grupę. Wspomnieć jednak trzeba, że – wedle dokonanych ustaleń – wywodzi się on od nazwy rozpowszechnionych zwłaszcza na Sycylii krótkich utworów o charakterze farsowym wykonywanych zwłaszcza podczas uczt zwanych *μίμοι*. *μίμος* to zarazem nazwa wykonawcy takiego utworu: „mim” – nazwa, która, jak wiadomo, przetrwała do dziś w językach nowożytnych. Gatunek ten dał wspomniany czasownik, *μιμῆσθαι*, pierwotnie znaczący: „wykonywać mim (farsę)”, „zachowywać się jak aktor mimiczny”, lub tak, jak się zachowują ludzie w mimach. Sörbom pisze, że „konotacyjna skala” samego tego słowa rozrosła się już w piątym wieku tak, że nie daje się ująć w jednym znaczeniu, bo jest ich niemal tyle, ile może być kontekstów. Znać więc będzie, na przykład: „kopiować” (lub, jak w gwarze szkolnej, „ściągać”), „małpować”, „naśladować”, „przedstawić”, „wyobrazić”, „odtworzyć”, „odgrywać”, „robić taką samą rzecz jak”, „wygłupiać się”, itd²⁰. Tę skalę ograniczono w zasadzie do jednego znaczenia: „naśladować”, które dość lub zupełnie mechanicznie stosuje się bez względu na czas powstania tekstu. Stąd cała dyskusja nad pojęciem *mimesis* u Platona schodzi na manowce z tego powodu, że używa go on i krytykuje nie w sensie „naśladowania”, lecz „małpowania”: udawania kogoś, kim się nie jest, na przykład przez stosowanie tzw. mowy niezależnej albo opisywania działań lub rzeczy, o których sposobie wykonywania poeta lub malarz nie mógł mieć pojęcia (czyli o *τέχνη*, która w zasadzie nigdy nie oznaczała sztuki jako takiej, lecz samą umiejętność albo biegłość w jakiejś dziedzinie, zwłaszcza w tej, którą my nazwalibyśmy raczej rzemiosłem, mimo że Grecy nie stawiali tu wyraźnych rozgraniczeń: okręt mógł być wielkim dziełem, tak jak tkanina, bo obie te rzeczy powstawały często „pod okiem”, niejako z natchnienia Ateny). Powiedzieć możemy zatem, że u Eurypidesa *μίμημα* niewiele ma wspólnego z *μιμῆσθαι* tak rozumianym, jak się je dziś rozumie, i – co gorsza – tłumaczy; *εἰκὼν* zaś to niekiedy coś więcej niż „obraz” po prostu, albo niekiedy coś od naszego pojęcia „obrazu” bardzo oddalonego. Znowu, dla przykładu: „odbicie w wodzie”, „zjawa”, „widmo”, „porównanie”, „wzór”, itd.

Komplikacje semantyczne i ich profuzja w obu tych słowach ujawni się w pełni, gdy w omawianym teraz tekście uznamy je za synonimiczne lub bliskoznaczne z terminem *εἶδωλον*.

Na antypodach bowiem tego, czym jest zbrodnicze w istocie, upiorne dzieło Hery, umieścić można słowa Heleny, w których wyraża się w swoisty sposób tęsknota za ludzkim, ręką człowieka tylko dostępnym dziełem sztuki, obrazem namalowanym, lub – jak tu powiedziane, posągim – *ἄγαλμα* [w. 262-263]:

*Dziw – moje życie i te losy moje.
Jedne przez Herę, drugie przez mą piękność.*

*Żeby tak można znów, jak u posągu,
Zmienić mi rysy, twarz z pięknej na brzydką*

.....
*εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὥς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ*

Powtórzmy kluczowy dla całej tej tragicznej „komedii omyłek” *passus* z prologu. Hera niwecząc zamiysł Afrodyty i nadzieje Parysa:

*Nie mnie mi dała, lecz podobne do mnie
Żywe widziadło zesłała z niebiosów
Synowi króla Priama.*

*δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὁμοίωσας ἔμοι
εἶδωλον ἔμπνου οὐρανοῦ ξυυθεῖς ἄπο,
Πριάμου τυράννου παιδί.*

Tu przekład odbiega w pewnych znaczących szczegółach od oryginału. Musimy więc posunąć się w stronę dosłowności. Całe wyrażenie: *ὁμοίωσας ἔμοι εἶδωλον ἔμπνου οὐρανοῦ ξυυθεῖς ἄπο*, zawiera słowa, którym trzeba się przyjrzeć bliżej. Mamy więc najpierw imiesłów aorystu od czasownika *ὁμοίω*: upodobnić do czegoś, być porównywalnym z czymś – a zatem Hera „upodobniwszy do mnie”, mówi Helena, *εἶδωλον*, które było *ἔμπνου*, to znaczy zarazem „oddychające” i „żywe”, czyli ożywione oddechem, żywe, bo oddychające, i dalej: *ξυυθεῖς* – „uformowawszy”, „ukształtowawszy” (od *συντίθημι*, czyli czasownika utworzonego z *τίθημι*: „położyć”, „postawić”, „umieścić”; a potem: „wykonać”, „sporządzić” itd., oraz z *σύν*: „razem”; czyli „składać”, a w dalszym znaczeniu „kształtować”, „tworzyć”), *ἄπο οὐρανοῦ*: „z niebios” lub „z nieba”, co można też rozumieć jako: „z materii niebieskiej”, „z powietrza”. *εἶδωλον* więc jest powietrznym tworem, naznaczonym ludzłą, lecz pełną cielesnością i obdarzonym oddechem życia.

Te dwa wersy znakomicie oddaje dziewiętnastowieczne tłumaczenie Zygmunta Węclewskiego [34-35]:

*I dała mi nie mnie, lecz na me podobieństwo
Stworzoną z warstw powietrznych nieba postać żywą.*

Choć wszystko to udziela jakiegoś obrazu samego *εἶδωλον* naszemu pojmowaniu, nie pozwala zarazem na oddanie tego terminu przez jeden godny zaakceptowania jego odpowiednik w nowożytnych językach, gdzie wciąż poruszać się musimy po obszarze przybliżających go na różne sposoby definicji „roboczych” czy opisowych. Z drugiej strony, jak wspomniałem, to słowo rzuca nieco nowego światła na pojęcie „*mimesis*”, a nadto na archaiczną grecką koncepcję sztuki i tworzenia.

Co do kwestii pierwszej. W cytowanym wersie z prologu, jaki wypowiada Teukros: *μίμημα ἔχεις Ἑλένης* – dosłownie: „masz *μίμημα* Heleny”, greckie

słowo można przełożyć jako „wygląd” („tak bardzo wyglądasz na Helenę”). Ale starając się lepiej wczuć w ten termin, mamy wciąż wrażenie, że coś nieustannie wymyka się nam z jego sensu. Jest tym „czymś” w *μίμημα* to właśnie, co na różne sposoby sugeruje znaczenie *możliwe* dla wyjaśnienia słowa *εἶδωλον*. Teukros (oczywiście to nasza sugestia tylko) używa drugiego z tych słów jak gdyby był to – powtórzmy – synonim pierwszego. Może mu się wydawać, że widzi zjawę, a raczej że ma halucynacje, a równocześnie „przedmiot” tego widzenia jest tak fizycznie dany, że mógłby go zabić strzałą. Taka wykładnia tego semantycznego związku kieruje nas ku pewnej dygresji.

Chodzi o dyskusję (niekiedy już dość jałową) nad znaczeniem *μίμησις* u Platona. Jego atak na „sztukę mimetyczną”, rozciągany często na sztukę w ogólności, rozumianą przezeń rzekomo jako bierne naśladowanie tego, co podpada pod zmysły – niezależnie od pomyłek i nieścisłości w odczytywaniu zawartych w jego dialogach intencji – bywa, nie jest, atakiem dyktowanym przez ogromną rolę i powagę, jaką upatrywał w doświadczaniu sztuki. Sprzeciwiał się pewnym, w jej obrębie istniejącym praktykom, bo widział w niej możliwości najgłębszych duchowych zagrożeń. Jego krytyczne uwagi i ataki na pewne dzieła czy pewne ich rodzaje lub środki w sztuce stosowane miały na celu ochronę *paidei*, a zatem systemu, albo nawet pewnego kanonu wychowawczego. I stąd omawiana tu „ekfrazja imaginacyjna” – w przeciwieństwie do takiego przykładu z tego samego gatunku, jak opis tarczy Achillesa (niemal równie „mimetycznej”) – może pomóc nam w rozpoznaniu tego, co i jak Platon myślał o sztuce, nie będąc w tym odosobniony, a prócz tego będąc wyrazicielem (może jednym z ostatnich) nieskończenie dawnej tradycji.

Tak jak słowa *σοφία* czy *μουσική*, najwcześniej używane na oznaczenie twórczości, mają przeważnie pozytywne konotacje, ale w zasadzie są obojętne aksjologicznie i mogą być stosowane wobec źle ukierunkowanych czynności w sztuce, tak wyraz *ποίησις*, a jeszcze jawniej *μίμησις* jest, prócz określonego konkretnie kontekstu i użycia, umieszczony poza sferą wartościowania. I podobnie jak ten ostatni oznaczać może bierne naśladowanie, ale też może być odniesiony do najszlachetniejszych czynności, tak i termin *μίμημα* może oznaczać coś, za czym stoi głupota lub oszustwo, ale też coś tak szlachetnego, jak u Platona i w jego pojęciu ustanawianie praw, skoro w *Polityku* właśnie prawa określa jako *μίμηματα τῆς ἀληθείας*: „odzworowania prawdy”.

Ważnym głosem w tej dyskusji jest rozprawa Roberta G. Collingwooda, *Plato's Philosophy of Art*, opublikowana w czasopiśmie „Mind” (t. 134, 1925). Ponieważ był on związany z kręgiem Whiteheada w późnym okresie jego działalności, kiedy ten odrzucał scjentyzm i, nawiązując właśnie do Platona, opowiadał się ostro

przeciw pozytywizmowi i szedł ku odbudowaniu metafizyki, tekst Collingwooda cechuje postawa podobna. A właśnie w nurcie pozytywistycznej filozofii sztuki, estetyki, itd., dokonano się ostateczne przypisanie Platonowi wyłącznie „naśladowczej” koncepcji twórczości artystycznej. Niezbyt często cytowana, rozprawa ta zasługuje na trwałą pamięć. Przypomnijmy krótko jej fragmenty:

„W ostatnich latach – czytamy – weszło w zwyczaj uznawanie wypowiedzi Platona z dziesiątej księgi *Państwa* nie za pewną teorię sztuki, lecz za atak na sztukę: atak oparty na tak kompletnym i tak nieusprawiedliwionym niezrozumieniu jej natury, że uraga to wszelkim wyjaśnieniom, wyjąwszy może hipotezę, że Platon albo wyrażał się ironicznie, lub działał pod wpływem motywów, które nie licują ze statusem filozofa. [...] zdaje się istnieć rodzaj powszechnej zgody co do tego, że Platon, w tym co najmniej fragmencie [595-608], wykazał całkowitą niezdolność ogarnięcia istoty sztuki”.

Fragment wspomniany zawiera stwierdzenie, że twórczość artystyczna (*ποίησις*)²¹ stanowi intelektualne niebezpieczeństwo dla każdego, kto nie dysponuje tą wobec niej przeciwwagą (tu dosłownie: antidotum), jaką jest wiedza o rzeczywistej naturze takiego działania, jak artystyczne. Należy przy tym wziąć pod uwagę, że w swej wykładni rzeczywistości Platon przyjmuje dwa porządki: składają się na nią rzeczy będące absolutnymi i wiecznymi formami wszystkiego co jest, tzn. idee – realne w pełni i w pełni należące do sfery ogarnianej przez umysł, i – po drugie – rzeczy obejmowane przez zmysły, należące do sfery percepcji, które są kopiami, odwzorowaniami idei. Dalej dopiero mamy rzeczy z dziedziny sztuki, będące kopiami rzeczy porządku drugiego: tego, który podpada pod zmysły. Z takiego układu wywodzi się hierarchia danych poznania. Wartość idei jest absolutna, niczym nie uwarunkowana. Wartość rzeczy zmysłowych warunkuje potrzeba (greckie *χρεία*: użytek, korzyść, zastosowanie), jaką zaspokaja wykonawca biegły w swoim zawodzie. Wartość dzieła sztuki, z kolei, jest zrelatywizowana przez wartości porządku drugiego. To co absolutne, stanowi przedmiot wiedzy (*ἐπιστήμη*). To co względne w stosunku do prawdy idei, oddalone od niej, to przedmiot mniemania (*δόξα*), które – choć przez wiedzę uwarunkowane – jest niejako chwiejne w swej pewności. Dalej: wiedza może być uzasadniana przez odwoływanie się do dowodów. *δόξα* to coś, czego dowieść nie można, lecz tylko wesprzeć można jakimś autorytetem. Natomiast sztuka, jako przeświadczenie o przeświadczeniu, mniemanie o mniemaniu, nie znajduje oparcia w niczym (w każdym razie w niczym pewnym), a stąd jej miernikiem może być tylko kryterium bezpośredniego odczucia. Jest to więc, w interpretacji Collingwooda, u Platona dziedzina „swoistej gry na uczuciach”, dziedzina emocjonalności. Tu zatem możliwość korygowania błędów, odwoływania się do czegoś

wyższego niż same dane zmysłowe, po prostu znikają, jak dowodzi Sokrates w rzeczonym dialogu, a stąd sztuka sama „znajduje się jakby w punkcie, w którym tracą moc racje rozumowe. Lecz skoro natura ludzka ogarnia w sobie zarówno to, co racjonalne, jak to, co emocjonalne, punkt unieważnienia racji rozumowych otwiera drogę absolutnemu panowaniu emocji. Sztuka ją właśnie pobudza, apeluje do niej. Żywiołem rządzącym nią są namiętności, które w życiu szczęśliwym, naznaczonym ładem, muszą być poddane kontroli rozumu. Bo w istocie doświadczenie estetyczne to psychologiczna anarchia, orgia bezładu, a szczególne niebezpieczeństwo z jej strony grozi ludziom najlepszym, i dlatego właśnie w państwie idealnym, jakie Platon projektuje, dopuszczona może być taka *ποίησις*, która w sposób mądry stosuje narzędzia tego, co czysto emocjonalne”.

Wywód Collingwooda potwierdza przeto związki z archaiczną tradycją, o jakiej wspomnieliśmy. Jej ślad zachowały liczne mity, naznaczone szczególną pierwotnością. A łączyła ona sztukę (zwłaszcza tę, którą dziś nazywamy wysoką) z ciemnymi siłami ludzkiej duszy i charakteru. Opowieści o Telchinach z Rodos, uważanych za pierwszych artystów i niezwykle wynalazców, opowieści o Dedalu – by się do tych najwymowniejszych przykładów ograniczyć – ukazują akt twórczy na granicy wykroczeń przeciw ludziom i bogom, albo już poza tą granicą: związany, niejako z samą swoją „naturą”, z podstępem, oszustwem, pychą i zazdrością prowadzący do zbrodni. W historii duchowej kultury rzadko spotykamy rzeczy nowe. Wszystko już kiedyś było, wszystko się nieustannie powtarza. Tak samo jak, z pozoru „wynaleziony” przez romantyzm, portret *d’artiste maudit*. Przykłady, jakich dostarcza nam grecka myśl o sztuce, co najmniej od początków okresu archaicznego, odnajdujemy w każdym czasie, z teraźniejszym włącznie.

Owo przekleństwo i zło wiązane z najwyższymi wzlotami wyobraźni i poznania nie tylko ludzi wystawia na próbę. Mit grecki ukazuje, że także dla bogów tworzenie było niebezpieczną dziedziną. Tworzenie, nie stwarzanie. Wspomnieliśmy, że tkwiła w nim pokusa magii. I sztuka staje się często jej narzędziem. Magii ciemnej, oślepiającej i sycącej mściwe instynkty. Dopiero na wyżynach Olimpu ta zła energia sztuki jawi się w swojej przerażającej mocy, która uwolniona ostatecznie jest w stanie zadawać ból, pustoszyć i niszczyć jak niehamowane już niczym masy wód, jak huragan, jak lawiny.

Na przykładzie takich nadludzkich „dzieł”, jak *εἶδωλον* Heleny, czy wcześniejszy, a może jeszcze okrutniejszy w skutkach akt utworzenia Pandory, można to przekonanie Greków ogarnąć najmocniej.

Zostając przy Eurypidesie: ukazuje on w swej tragedii, jak „imaginacyjne” (faktycznie boskie) tworzenie,

wchodząc całą swą siłą w to, co przed chwilą nazwane było porządkiem drugim i trzecim zarazem, mąci cały ład ludzkiego świata. Kiedy zacierają się w nim przedziały między naturą a sztuką, umocnioną w swoim możliwym złu występłą magią. Kiedy w porządek „świata”, „natury” czy *φύσις* wdzierają się spotęgowany ponad ludzką miarę, najgwałtowniejszy, jaki pomyśleć można, wichry artystycznej fikcji.

Przypisy:

- 1 Por. Janusz Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s.v.: „utwór poetycki będący opisem dzieła malarzkiego, rzeźby lub budowli” (takie, rzadkie, ograniczenie zakresu ekfrazy do poezji jest podyktowane zakresem tematycznym tego słownika; hasło jednak nie uwzględniło częstych utworów prozatorskich o literackim charakterze).
- 2 Por. definicję w *Der Neue Pauly* (t. 3, 1997): *In der rhetorische Terminologie der Kaiserzeit ist die Ek-phrasis eine Beschreibung, die sich Anschaulichkeit (ἐνσάρχευα) zum Ziel setzt, d.h. dem Leser ihrer Gegenstande klar vor Augen stellen will: Personen, Sachen, Situationen, Orte, Jahreszeiten, Feste usw. [...]*
- 3 *Oxford Classical Dictionary* (2000²): *an extended and detailed literary description of any object, real or imaginary.*
- 4 *Homer Revisited*, Lund 1971, s. 108-124. Kakridis, wówczas związany z uniwersytecie w Salonikach, pozostawał od młodości (tzn. od lat dwudziestych) w bliskich kontaktach ze Szwecją. Studiował w Lund pod kierunkiem Martina P. Nilssona, jednego z największych współczesnych filologów i historyków religii greckiej.
- 5 Bo wśród takich próbowano szukać „pierwowzorów” opisu Homera, sięgając do kultur małoazjatyckich, niezależnie od zabytków kultury minojsko-mykeńskiej, oraz do wykopalisk Schliemannna, zwłaszcza tzw. VI miasta, zniszczonego w drugiej połowie trzynastego wieku, bo ślady odnalezione w tej warstwie łączono z wydarzeniami z *Iliady*, gdy traktowano ją jako historyczny „paradokumen”.
- 6 *op. cit.*, s. 109
- 7 *Der homerische Hephaistos*, „Gymnasium” 57, 1950
- 8 Przypomina to istotnie opis złotych i srebrnych psów strzegących pałacu Alkinoosa w *Odysei*.
- 9 *Kobierce*, vi. 9,4. Przekład Janiny Niemirskiej-Pliszczyńskiej (t. 2, s. 112), Warszawa 1994. *Ωγηνός* to inna forma imienia Okeanosa.
- 10 Por. tu szkic poprzedni: *Tkanina Amazonek*.
- 11 Przekład Edwarda Zwolskiego [Kraków 1996, „Aureus”]. Tłumacz pozwala sobie na pewną licencję pisząc: „lecz z pomocą Muzy, której służył” – w miejscu, gdzie oryginał ma: *ἀλλ’ ἄτε μουσικὸς ὦν*, czyli raczej: „ponieważ był obeznany w dziedzinie *mousikē*”, co w zasadzie należałoby oddać przez „będąc wykształconym” (zasadniczo – w ogólności, w tym kontekście można to ograniczyć do dziedziny, o jakiej mowa). Dla porównania podaję także ten fragment w przekładzie Leopolda Regnera [BKF, 1993]: „Istnieje zaś dla tych, którzy zawinili wobec wierzeń [*περὶ μυθολογίαν* – tłumaczenie *μυθολογία* przez „wierzenie” uznać trzeba, w tym zwłaszcza miejscu za niezwykle trafne, a nawet odkrywcze], starodawny obrzęd oczyszczenia, o którym Homer nie wiedział, wiedział natomiast Stesichoros. Pozbawiony bowiem wzroku za oszczerstwo wobec Heleny nie zbłądził jak Homer, lecz jako pieśniarz natchniony [tu mamy jeszcze jedną możliwość przekładu – tzn. także rozumienia – słowa *μουσικός*:

„będący we władzy Muz”] odkrył przyczynę [...]. A gdy ułożył tak zwana pieśń przebłagalną, natychmiast znów przejrzał na oczy”.

¹² Przekład Jerzego Danielewicza (fr. 32, Bergk).

¹³ Stesichoros, jeden z głównych twórców liryki archaicznej, żył na Sycylii w latach ok. 640-555. Być może, mówiąc o „prastarym obrzędzie oczyszczalnym” (καθαρισμὸς ἀρχαῖος), Platon ma na myśli samego Stesichorosa. Być może oczyszczenie takie, z opowiadaniem mitu związane, miało jeszcze dawniejsze precedensy, których nie znamy.

¹⁴ Zygmunt Węcławski, w swoim wstępie do przekładu *Heleny* (por. *Tragedye Eurypidesa*. Część III, Poznań 1882, s. 273), zwraca uwagę na fakt, że „podanie o pobycie Heleny w Egipcie krążyło od bardzo dawnych czasów po Grecji”, i powołuje się na fragment z szóstej księgi *Iliady* (288-292), gdzie mowa o szacie, którą Aleksander (płynąc z Heleną do Troi) przywiózł z Sydonu, co w tym miejscu związków z Egiptem bezpośrednio nie sugeruje, bo Sydon to Fenicja, a o całej trasie uprowadzenia nic się tu nie mówi. Natomiast istotna jest informacja zawarta w *Odysei* (4. 220 nn. i 351 nn.), gdzie Menelaos wspomina o pobycie tam w powrotnej drodze spod Ilionu, i gdzie przede wszystkim Helena spędzić musiała czas dłuższy (220 nn., przekład Parandowskiego): podczas wizyty Telemacha w Sparcie, kiedy bolesne wspomnienia nękają rozmówców podczas uczty, „do wina, z którego pili, wrzuciła lek, co uśmierza ból i żółć i gładzi pamięć wszelkiego zła. [...] Te zacne i wymyślne leki córka Dzeusa dostała od Polidamny, małżonki Tona, Egipcjan-ki”. Stephanie West, która opracowała pierwsze cztery księgi w I tomie *A Commentary on Homer's Odyssey* (praca zbiorowa pod red. Alfreda Heubecka), Oxford 1988, *ad vv.*, s. 206-207, pisze m.in.: Πολύδαμνα: [...] *neither this name nor its. masc. counterpart, Πολύδαμνος is historically attested. Θῶνος: Thon [...]*

bears what looks like a genuine Egyptian name, but it is primarily a place-name, once widespread and still surviving in Coptic. Thon seems to have been invented by the Greeks as the eponymous founder of the town where they [i.e. Menelaos and his crew] put into land [...]. (Herodotus, whose elaborate account of Helen's sojourn in Egypt (ii 1113 ff.) skilfully combines Homer, Stesichorus, and rationalizing speculation, makes Thon warden of the Canopic mouth of the Nile.)

¹⁵ Tj. Trojan, tak nazywanych od Teukra, legendarnego protoplasty królewskiej dynastii Troi (którego nie należy mylić ze zjawiającym się w *Helenie*, i tu dalej w naszym tekście, Teukrem z Salaminu, bohaterem *Iliady*).

¹⁶ 2. 115-116; 118-119; 120. Przeł. Seweryn Hammer.

¹⁷ *Helena*, 1-5; 22-56a. Przekład Jerzego Łanowskiego za: Eurypides, *Tragedie*, [T. 2], Warszawa 1972

¹⁸ 72-77:

ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὁρῶ
γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μὲν ἀπώλεσεν
πάντας τ' Ἀχαιοὺς. θεοί σ', ὅσον μίμη' ἔχεις
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένηι
γαίᾳ πόδ' εἶχον, τῷδ' ἂν εὐστόχῳ πτερῶι
ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης.

¹⁹ Por. podstawową na ten temat pracę Göra Sörboma, *Mimesis and Art*, Uppsala 1966, oraz wcześniejsze, tu omówione rozprawy: Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, i Gerald F. Else, „Imitation” in the Fifth Century, «Classical Philology» 1958, s. 73 –90

²⁰ *op. cit.*, s. 38-39

²¹ U Collingwooda „poetry”, bo w zasadzie mowa tu o poezji, ale autor wyjaśnia, że Platon jest w pełni świadomy istotnej identyczności poezji i innych sztuk, przede wszystkim malarstwa w tym przypadku.