

JOANNA PYPLACZ

DOI: 10.26106/TGBB-W164

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8735-5028>

IFIGENIA W TAURYDZIE EURYPIDESA:
POETYKA TRAUMY, ESTETYKA HORRORU I KATHARSIS
NA SCENIE

Analizowanie dzieł literackich pod kątem najnowszych odkryć psychologii cieszy się obecnie sporą popularnością. Pomimo nieuniknionej anachroniczności owej metody, może być ona bardzo przydatna dla lepszego zrozumienia *intentio operis*, czasami bowiem pozwala wyłapać pewne niuanse, które inaczej umknęłyby badaczowi. W ten sposób rozpatruje się zresztą nie tylko wytwory sztuki słowa, lecz również, między innymi, malarstwo¹, rzeźbę², muzykę³ czy też kino⁴.

Narzędzia stosowane do studiowania literatury współczesnej oraz innych dziedzin w naturalny sposób przechwytywane są po pewnym czasie również przez filologię klasyczną. Nie przeszkadza to w żadnym stopniu, a przynajmniej przeszkadzać nie powinno, w posługiwaniu się metodami już sprawdzonymi, wypracowanymi „w epoce”, takimi jak choćby teoria dramatu Arystotelesa, niezbędna przy lekturze sztuk trzech tragików ateńskich⁵. Utwory napisane w starożytności przez ludzi nieznających odkryć nowoczesnej psychologii, estetyki, a także nieposiadających dzisiejszej aparatury badawczej, stworzone zostały bowiem przez człowieka i dla człowieka; powstały na bazie doświadczeń i obserwacji dotyczących zjawisk uniwersalnych, nieuchronnie powtarzalnych.

¹ Zob. A. Huysse n, *German Painting in the Cold War*, „New German Critique”, Vol. 37, 2010, No. 2 (110), *Cold War Culture*, s. 209–227.

² Np. Z. Mills, *Sculptural Thematics*, „American Art”, Vol. 24, 2010, No. 1, s. 5.

³ Np. V. Visvis, *Alternatives to the „Talking Cure”*. *Black Music as Traumatic Testimony in Toni Morrison’s Song of Solomon*, „African American Review”, Vol. 42, 2008, No. 2, s. 255–268.

⁴ Np. H. Bassil-Morozow, *Using Jung to analyse visual narratives. Tools and concepts*, [w:] *Jungian Film Studies. The Essential Guide*, ed. by H. Bassil-Morozow and L. Hockley, London–New York 2017, s. 27–62.

⁵ Ajschylos (525–456), Sofokles (496–406), Eurypides (480–406).

Dlatego też, pomimo że wiele dzieł, które zamierzam tutaj przytoczyć, najprawdopodobniej nie było inspirowanych *Ifigenią w Taurydzie*, sądzę, że warto o nich wspomnieć ze względu na podobne do Eurypidesowego ujęcie traum, cierpienie tudzież rozmaitych wypaczeń ludzkiej psychiki.

Najmłodszy spośród tragiczków ateńskich, Eurypides, jest jednym z autorów naprawdę wartych zbadania pod takim kątem. Sporo uwagi poświęcono już wnikliwym portretom wielkich pasji oraz wszelkich wybujałych emocji szarpiących bohaterami sztuk owego dramaturga: mechanizmu zemsty i zazdrości w *Medei*⁶, upokorzenia związanego z seksualnym odrzuceniem w *Fedrze*⁷, czy też anatomii obłądu w *Heraklesie*⁸.

Bardzo ciekawie przedstawia się natomiast kwestia dwóch tragedii o losach Ifigenii osnutych na kanwie dwóch odmiennych wersji historii córki Agamemnona⁹. Pierwsza z nich, *Ifigenia w Aulidzie*, zgodna z przekazem Stasinosa w *Cypriach* (ok. 700 p.n.e.), dotyczy złożenia małoletniej bohaterki w ofierze przez własnego ojca, gdyż jej śmierć miała zagwarantować wojsku Achajów pomyślne wiatry na morzu w drodze na wojnę przeciwko Trojanom. Druga natomiast ukazuje dalsze losy cudem ocalałej Ifigenii, która – uratowana przez Artemidę – sprawuje pieczę nad świątynią owej bogini.

Dawno już zauważono, że utwory te, ujęte jako całość¹⁰, stanowią ciekawe studium doznanej w dzieciństwie traumy¹¹. Oczywiście, nie sposób sprowadzić ich li tylko do problemu skrzywdzonego dziecka, które wyrosło na mściwego, psychopatycznego dorosłego; poeta porusza tu bowiem wiele istotnych kwestii, w tym religijnych, dotyczących postaci opiekunki Ifigenii, czyli boskiej siostry Apollona. W *Ifigenii w Taurydzie* Artemida ukazana została bowiem jako bóstwo związane równocześnie ze światem cywilizowanym, jak też barbarzyńskim, dzikim i prymitywnym, uznającym ofiary z życia ludzkiego; rozpatrywana jest tu problematyka takich właśnie ofiar; ich teologiczna racja bytu¹².

W centrum udramatyzowanych, naocznych rozważań Eurypidesa znajduje się jednakże bezsprzecznie kwestia nierozliczonej przeszłości oraz sposób radzenia sobie z nią przez obciążoną bagażem bardzo trudnych doświadczeń osobę. Dwie wersje mitu to dla

⁶ Zob. H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Cambridge 2001, s. 262.

⁷ Zob. P. Tooley, *Melancholy, Love, and Time. Boundaries of the Self in Ancient Literature*, University of Michigan 2004, s. 68.

⁸ Zob. K. Riley, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*, Oxford 2008, s. 31.

⁹ M.J. O'Brien, *Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris*, „The Classical Quarterly”, Vol. 38, 1988, No. 1, s. 98–115; P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006, s. 20.

¹⁰ Jeśli chodzi o jednolitość całego wątku Ifigenii, pozostaje parę kwestii spornych. Zob.: „At any rate, there is probably intended some suggestion that »to go to the land of the Taurians« is tantamount to going »to the house of Hades«, D. Sansone, *A Problem in Euripides' Iphigenia in Tauris*, „Rheinisches Museum für Philologie”, Vol. 121, 1978, No. 1, s. 38.

¹¹ Zob. F.I. Zetlin, *Sacrifices Holy and Unholy in Euripides' Iphigenia in Tauris*, [w:] *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, eds. F. Prescendi and Y. Volokhine, Geneva 2011, s. 449.

¹² Zob. tamże, s. 450; Euripides, *Iphigenia in Tauris*, ed. with introd. and comm. by L.P.E. Parker, Oxford 2016, s. XVI.

niego doskonały pretekst, by – z właściwym sobie zapalem – zgłębiać najciemniejsze obszary ludzkiej emocjonalności, odsłaniać sterujące nią, nieświadomione, choć potężne mechanizmy.

Złożona niegdyś w ofierze Artemidzie, a następnie uratowana przez nią Ifigenia w dalszym ciągu pozostaje pod wpływem swej dobrodziejki – jako kapłanka jej kultu. Z pozoru, jest to wyłącznie kwestia wierności autora wobec alternatywnej wersji mitu, że grecka królewna została przez boginię uratowana, przygarnięta i otoczona opieką. Tymczasem wnikliwa lektura pokazuje, iż obecność siostry Apollona podszyta jest u Eurypidesa również dodatkowym, ukrytym znaczeniem: symbolizuje niemożność uwolnienia się Ifigenii od koszmaru dzieciństwa, gdyż posąg bóstwa stanowi istotny łącznik pomiędzy przeszłością a terażniejszością bohaterki. Ta sama Artemida, której Agamemnon ofiarował swą małoletnią córkę, staje się potem jej gwarantem bezpieczeństwa. Podobną funkcję pełni w tragedii budynek świątyni, będący nie tyle przybytkiem kultu samej bogini, ile – dla uratowanej dziewczyny – symbolem niemożliwego do przewyciężenia bólu; jej nawiedzonym domem pełnym dawnych, nierozliczonych udręk i koszmarów¹³.

Przesłanie sztuki zauważalne jest już w prologu, wygłoszonym przez samą Ifigenię. Przedstawia się ona widzom jako córka Agamemnona i Klitajmestry, po czym dokładnie relacjonuje wydarzenia bezpośrednio poprzedzające straszny czyn ojca. Otwarcie deklaruje, że jej misja w taurydzkim sanktuarium polega na uśmiercaniu wszystkich Greków, jacy tylko tam zawitają:

ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου
Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα
πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὄκισεν Ταύρων χθόνα,
οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος
Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον περοῖς
ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδοκείας χάριν.
ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με:
ὄθεν νόμοισι τοῖσιν ἦδεται θεὰ
Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον —
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη —
θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,
ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ.
κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει
ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.

(28–41)

W drugiej części prologu Ifigenia opowiada widowni swój dziwny sen, w którym znów znalazła się w domu. Ma on – jak się okaże – związek z zamordowaniem Klitajmestry przez Orestesa, ponadto ilustruje w dość oczywisty sposób emocjonalną relację dziewczyny z matką, jej tęsknotę za utraconą rodziną, a także zapowiedź rychłego spotkania z niewidzianym od wielu lat bratem. Ten, nadal prześladowany przez Erynie, właśnie dotarł do Taurydy w asyście swego przyjaciela Pyladesa.

¹³ Tamże, s. 56.

Podobnie jak sportretowana w innej sztuce, na wpół szalona młodsza córka Agamemnona, Elektra¹⁴, Ifigenia również wykazuje rys osobowości obsesyjnej, trochę egocentrycznej¹⁵: nie mogąc się uwolnić od myśli o własnym nieszczęściu, dopuszcza, by natręctwo wspomnień stało się całym jej życiem. Relacjonując widzom swe budzące grozę praktyki, zaznacza przy tym z sumiennością godną typowego psychopaty z amerykańskiego horroru, iż greckich żeglarzy nie zabija osobiście, lecz jedynie poświęca ich Artemidzie¹⁶, a w fizycznym uśmiercaniu ofiar wyręczają ją oddelegowani do tego kapłani (σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει).

Tuż po prologu głównej bohaterki, na scenie pojawia się Orestes w towarzystwie swego przyjaciela Pyladesa. Gdy tylko przybywają do świątyni Artemidy, ich oczom ukazuje się przerażający widok: ołtarz ofiarny dosłownie ociekający krwią zabitych Greków:

Ὀρέστης
καὶ βωμός, Ἑλλήν οὖ καταστάζει φόνοσ;
Πυλάδης
ἔξ αἱμάτων γούν ξάνθ' ἔχει τριχώματα.
(72–73)

Uwagi te można potraktować jako didaskalia, gdyż wskazują one na elementy tła zdarzeń i potencjalnej scenografii. Można się więc zastanawiać, gdzie wisiały przerażające wota, czy na samym ołtarzu, czy przymocowane zostały do kolumnady świątyni, nie wiadomo też do końca, czy były to przedmioty należące do ofiar, czy też ich czaszki. Poulethria Kyriakou wysnuwa taką właśnie hipotezę na podstawie wzmianek o podobnych praktykach u Ammiana Marcellina¹⁷, choć nigdzie w utworze Eurypidesa nie ma mowy o dekapitacji, a jedynie o paleniu zwłok. Jednakże z drugiej strony, jak słusznie zauważa badaczka, przerażenie Orestesa i Pyladesa wskazuje na to, że być może chodziło właśnie o czaszki, a widzowi znającej obyczaje barbarzyńców z Taurydy nie trzeba było dodatkowo objaśniać owych okrucieństw¹⁸.

Możliwą do wyobrażenia scenerię rodem z horroru dopełnia wzmianka o strugach zaschniętej krwi (wers 73)¹⁹, choć wyraz τριχώματα może też ewentualnie oznaczać pasma włosów, szczególnie że określa go przymiotnik ξάνθα, czyli „płowe”. W każdym razie, ludzkie włosy również wzbudziłyby w widzach niemałe przerażenie, podobnie jak inne pozostałości po zamordowanych nieszczęśnikach. Uwaga Orestesa, który stwierdza, że ołtarz „ocieka grecką krwią” (Ἑλλήν οὖ καταστάζει φόνοσ, wers 72), dodatkowo wzmaga uczucie grozy²⁰. Ją także – moim zdaniem – należałoby uznać za efekt opisu

¹⁴ Zob. C.E. L u s c h n i g, *Electra*, [w:] *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, eds. R. L a u r i o l a and K.N. D e m e t r i o u, Leiden 2015, s. 215.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Być może jest to gorzka, ironiczna aluzja do okropnego czynu Agamemnona.

¹⁷ Zob. Amm. Marc. 22.8.33.

¹⁸ Zob. P. K y r i a k o u, dz. cyt., s. 70.

¹⁹ Zob. tamże, s. 70–71.

²⁰ Zob. tamże, s. 71.

w funkcji *didascalium*, trudno bowiem sobie wyobrazić, by aktor przyciągał uwagę widzów do czegoś, czego w rzeczywistości na próżno szukać na scenie²¹.

Tak czy inaczej, wspomniane przez Orestesa σκῦλα (wers 74), czyli łacińskie *spolia*, to typowe „trofea”, którymi, dawnym obyczajem, udekorowano miejsce sakralne²². Rozmowa bohaterów oraz ich emocjonalnie nacechowane wypowiedzi wyrażające szok i przerażenie każą przypuszczać, że również potencjalna scenografia nie należała do banalnych, a raczej – wręcz przeciwnie – prawdopodobnie wykonana została z myślą o dostarczeniu widzom jak największej dawki strachu. Sam wyraz σκῦλα skłania natomiast do refleksji nad psychologicznym mechanizmem rządzącym zachowaniem Ifigenii. Oczywiście konotacje batalistyczne owego słowa wskazują bowiem, iż kapłanka prowadzi wojnę – wojnę prywatną, osobistą; wojnę skrzywdzonej dziewczyny przeciwko własnej przeszłości, z którą nie może się uporać.

Nie wolno zapominać, że na Ifigenii, podobnie jak na Orestesie i Elektrze, ciąży klątwa rodu Pelopidów. Niszczycielskie zapędy bohaterki nie są zatem niczym niezwykłym, w kontekście zbrodni popełnionych przez jej pradziadka, dziadka oraz ojca – na niej samej. Podczas gdy Orestes zamordował własną matkę, ona pozbawia życia greckich żeglarzy i o mały włos nie zabija własnego brata. Michael O'Brien dostrzega również zbieżności pomiędzy ofiarą w Aulidzie a zalotami Pelopsa²³. Przerażająco udekorowany ołtarz na scenie od razu przywodzi natomiast skojarzenia z historią owego pechowego królewicza, który, gdy przyszedł prosić Ojnomaosa o rękę jego córki Hippodamii, ujrzał nad drzwiami pałacu czaszki swych poprzedników. Zaznajomiona z tą historią widownia *Ifigenii w Taurydzie* prawdopodobnie natychmiast skojarzyła obie scenerie, czego naturalną konsekwencją byłoby zwiększenie uczucia trwogi.

Upiorna Ifigenia staje się zatem godną kontynuatorką tradycji rodzinnej, tym groźniejszą, że – w przeciwieństwie do działającego w afekcie Orestesa czy też trawionej rozpaczą, żyjącej w poniżeniu Elektry – zabija na zimno, planowo, metodycznie. Cudem uratowana od śmierci, nieprzerwanie kontynuuje potworne dzieło swych przodków, a krwawy *circulus vitiosus* obraca się dalej, w nieskończoność... Jej zachowanie porównywalne jest z zachowaniem bohaterów współczesnych filmów grozy, którzy również doznali w dzieciństwie niemożliwej do zapomnienia traumy, wpływającej na całe ich późniejsze życie i znacznie upośledzające ich psychikę do tego stopnia, iż stają się oni niebezpieczni dla otoczenia.

Taką skrzywdzoną osobą jest na przykład Samara, dziecięca bohaterka słynnego japońskiego horroru *The Ring*²⁴. Udęczona przez okrutnych rodziców, a na końcu zamordowana przez własną matkę dziewczynka przeradza się w zabójcze monstrum, a rozpę-

²¹ Zob. J. Park Poe, *Word and Deed. On 'Stage-Directions' in Greek Tragedy*, „Mnemosyne”, Vol. 56, 2003, No. 4, s. 420–448. Por. D. Sider, *Two Stage Directions for Euripides*, „The American Journal of Philology”, Vol. 98, 1977, No. 1, s. 16–19.

²² Zob. tamże, s. 70.

²³ Zob. M.J. O'Brien, dz. cyt., s. 101.

²⁴ Zob. N. Scott, *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, New York 2007, s. 139.

tanej spirali zła nie sposób zatrzymać nawet po jej śmierci. Podobnie jak Ifigenia, Samara zabija rytualnie, zawsze w identyczny sposób.

Na analogicznym mechanizmie oparty jest *Sierociniec* Guillermo del Toro z roku 2007²⁵. Prerażający bohater owego filmu to duch małego chłopca, który za życia przeszedł drogę przez mękę z powodu swej odmienności oraz będącego jej konsekwencją odtrącenia przez rówieśników. Tajemniczy, efemeryczny malec-zjawa – niepozwalające o sobie zapomnieć widmo z przeszłości jest jednocześnie samo przez ową przeszłość nękane.

Inny przykład skrzywdzonego dziecka stanowi synek Jennet w *Kobiecie w czerni* Susan Hill²⁶, po mistrzowsku zekranizowanej w roku 2012 przez Jamesa Watkinsa i Toma Harpera. Tragicznie zmarły chłopiec nie pozwala o sobie zapomnieć, doprowadzając, wraz ze swą szaloną, także już zmarłą matką, do wielu zgonów innych dzieci. Pomimo że od dawna nie żyje, wciąż nie potrafi się uporać z niesprawiedliwością, jaka spotkała go ze strony najbliższych.

Najnowsze publikacje na temat wykorzystania psychologii traumy w utworach literackich, a także w kinematografii, zawierają sporo cennych spostrzeżeń na temat portretów skrzywdzonych dzieci bądź też nastolatków, które – jak Ifigenia w niezwykle empatycznym ujęciu Eurypidesa – pod wpływem koszmarnych przeżyć we wczesnym okresie życia zamieniają się w niebezpieczne, śmiertcionośne monstra²⁷.

Zakrwawiony ołtarz to nie tyle miejsce składania ofiar, ile prywatny teatr, gdzie dorosła już bohaterka nieustannie odgrywa na nowo scenę ofiarowania jej samej przez własnego ojca. Przerysowana, upiorna dekoracja sceny, budzące grozę i obrzydzenie rekwizyty, mocno nacechowany emocjonalnie język, w jakim Orestes i Pylades wyrażają swój lęk na widok ociekającego krwią ołtarza, wszystko to stanowi dość czytelny przekaz świadczący o stanie umysłowym dziewczyny.

Ifigenia inscenizuje tu nie tylko samą ofiarę, lecz także swój wewnętrzny stan: jej psychika to jedna wielka rana. Pomimo osiągniętego wieku, *de facto* na zawsze pozostała skrzywdzonym dzieckiem; typową przewrażliwioną, a zarazem śmiertelnie niebezpieczną dziewczynką z horroru²⁸ zamkniętą w ciele dorosłej kobiety. Podobnie jak reżyserowie współczesnych filmów grozy, Eurypides zmieszał tu świat dziecięcych traum z pozornie racjonalnym, lecz również niestabilnym emocjonalnie światem dorosłych.

Istniejące w owym świecie szczeliny w postaci lęków gnębiących innych pełnoletnich bohaterów, pozwalają Ifigenii-dziewczynie przejąć kontrolę nad tymi osobami. Orestes cierpi bowiem na ciężką nerwicę²⁹ spowodowaną własnym, strasznym czynem –

²⁵ Zob. J. D a v i d s o n, *Lost Boys of the Franco Regime. Childhood, Masculinity, and Memory in Recent Spanish Film*, [w:] *The Child in World Cinema*, ed. by D. O l s o n, London 2018, s. 197 nn.

²⁶ Zob. *The Encyclopedia of the Gothic*, ed. by W. H u g h e s, D. P u n t e r, A. S m i t h, Chichester 2016, s. 301.

²⁷ Np. T.S. K o r d, *Little Horrors. How Cinema's Evil Children Play on Our Guilt*, Jefferson 2016.

²⁸ Więcej o dziecięcych bohaterach horrorów w: J. B a l a n z a t e g u i, *The Uncanny Child in Transnational Cinema. Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century*, Amsterdam 2018. Zob. także: T.S. K o r d, dz. cyt., s. 166.

²⁹ Zob. C. L u s c h i n g, dz. cyt., s. 215.

mordem popełnionym na rodzonej matce. Za sprawą swej labilności umysłowej, staje się zatem idealnym partnerem do rozgrywki dla udręczonej przeszłością siostry.

Pierwszy po prologu monolog Ifigenii umożliwia widzowi wgląd w konstrukcję psychologiczną bohaterki. Funkcja pełniona przez nią w królestwie okrutnego barbarzyńskiego władcy Toasa, który programowo uśmierca wszelkich cudzoziemców, jacy tylko dobiją do brzegów jego państwa, stanowi dla niej jedynie pretekst, by dawać upust skumulowanym, złym emocjom powstałym wskutek doznanego w dzieciństwie szoku:

ἐξ ἀρχᾶς μοι δυσδαίμων
 δαίμων τὰς ματρὸς ζῶνας
 καὶ νυκτὸς κείνας: ἐξ ἀρχᾶς
 λόγῃαι στερρὰν παιδείαν
 Μοῖραι ξυντείνουσιν θεαί,
 ἄμναστευθεῖς, ἑὲς Ἑλλάνων,
 ἂν πρωτόγονον θάλος ἐν θαλάμοις
 Λήδας ἅ τλάμων κούρα
 σφάγιον πατρώϊαι λῶβαι λῶβα
 καὶ θῆμ' οὐκ εὐγάθητον
 ἔτεκεν, ἔτρεφεν εὐκταίαν:

(203–213)

Jakże więc wielkie jest zdziwienie owego monarchy, gdy niedawna pasjonatka krwawych ofiar z greckich żeglarzy ulega nagłej zmianie i zaczyna ewidentnie pomagać Orestesowi, a co więcej, wszystko wskazuje na to, że w zмовie z tymże planuje wykraść ze świątyni posąg bogini Artemidy – niezbędny do ostatecznego oczyszczenia syna Agamemnona ze zmayı matkobójstwa.

Spotkanie z bratem staje się dla Ifigenii wybawieniem spod władzy przeszłości, a zarazem umożliwia szczęśliwy finał nieszczęśliwej historii. Orestes cierpi tak samo, jak siostra, lecz w nieco inny sposób i właśnie to cierpienie, ten ból, te koszmary z przeszłości, jednoczą rodzeństwo, spajają łączące ich więzi.

Dotychczasowa „autoterapia” dorosłej już kobiety, obiektu potwornego aktu rodzicielskiej zdrady i przemocy, polegająca na rozpamiętywaniu własnego koszmaru z dzieciństwa okazała się nieskuteczna. Pozbawianie życia i składanie w ofierze Artemidzie coraz to nowych Greków, owo *perpetuum mobile* ze zwielokrotnienia czynu Agamemnona, nie tylko nie przyniosło Ifigenii upragnionej ulgi i spokoju; lecz jedynie powiększało gorycz i frustrację.

Paradoksalnie, uśmiercanie helleńskich żeglarzy podtrzymywało przy życiu upiorne wydarzenie z odległej przeszłości, sprawiając tym samym, iż dziewczyna, miast uwolnić się od problemu, odczuwała go coraz dotkliwiej. Otrzeźwiająco podziałał na nią nie tylko sam widok Orestesa, lecz również jego przykład: zabicie matki nie pomogło mu bowiem uporać się ze świadomością innej krzywdy – krzywdy samego Agamemnona, zamordowanego przez wiarołomną żonę.

Samotna dotąd, owładnięta obsesją zemsty kapłanka pozbywa się swej obsesji w chwili, gdy skupia uwagę na innej osobie, nie wiedząc nawet jeszcze, że ma do czy-

nienia ze swym własnym bratem. Przybycie równie jak ona udręczonego Orestesa okazuje się lekarstwem na jej własne, nieuleczalne dotąd cierpienie. Sprawia to, że dotychczasowa entuzjastka swej służby w świątyni nie tylko traci zainteresowanie kultem, ale nawet dopuszcza się świętokradztwa, umożliwiając przybyszom kradzież posągu Artemidy z miejsca poświęconego bogini.

Ifigenia w Taurydzie Eurypidesa, stanowiąc kontynuację poprzedniego utworu bazuje na pobocznej wersji mitu o złożonej w ofierze i cudownie uratowanej przed zagładą córce Agamemnona. W *Ifigenii w Aulidzie* postać ta ukazana została jako właściwie jeszcze dziecko, zdradzone, skrzywdzone oraz porzucone przez własnego ojca. Sceny z owej sztuki powracają jako wspomnienia w kolejnej tragedii, dręcząc dorosłą już bohaterkę, która, nie mogąc się z nimi uporać, zaczęła postępować jak klasyczny seryjny morderca³⁰.

Przypadki takich morderczyń znane są nie tylko z sensacyjnych artykułów o tematyce kryminalnej, lecz również z historii powszechnej. Najznamienszy z nich to prawdopodobnie Elżbieta Bathory. Biografowie owej władczyni wspominają o przeżyтым w bardzo młodym wieku nieszczęśliwym romansie oraz utracie będącego jego owocem nieślubnego dziecka, oddanego do adopcji tuż po urodzeniu. W okrucieństwie wyszkolił Elżbietę mąż, Ferenc Nadasdy. Gdy zmarł, działała już sama, znajdując przyjemność w torturowaniu i zabijaniu służby oraz mieszkańców okolicznych wsi³¹.

O ile w *Medei* grecki dramaturg skupił się na mechanizmie okrucieństwa wywołanym przez niesprawiedliwe potraktowanie osoby dorosłej, o tyle historia Ifigenii posłużyła mu jako pretekst do zgłębienia problemu traumy z wczesnego okresu życia, która odbija się na całym późniejszym funkcjonowaniu człowieka. Poeta porusza tu również – na tysiąclecia przed współczesnymi psychologami – problem pokonywania takiego urazu, pokazuje stadia walki z samym sobą, a także sposoby na wygranie owej trudnej, choć możliwej do pomyślnego zakończenia batalii.

Na oczach widzów, dorosła kobieta nosząca w sobie rozgniewaną „dziewczynkę z horroru”, uwalnia się bowiem od piekła wspomnień z przeszłości. Staje się to możliwe tylko i wyłącznie dzięki czasowi spędzonemu z najbliższą osobą – życzliwym jej bratem. Okazana dobroć oraz lojalność pozwalają Ifigenii zmienić się z seryjnej morderczyni w oddaną, kochającą siostrę. Równocześnie, Orestes uwalnia się od swego własnego koszmaru.

Być może jest to wizja naiwna, wyidealizowana, lecz – w imię poetyki tragediowej – pozwala widzom osiągnąć katharsis poprzez neutralizację złych emocji nie tylko w ich własnych umysłach, lecz także poprzez uczynienie ich świadkami przeżywania katharsis przez samych bohaterów. Ze skupionej na sobie litości i trwogi widownia oczyszcza się w tej sztuce wraz z nimi, śledząc ich losy. Ukazując trudne konfrontacje

³⁰ Zob. M. N e w t o n, *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York 2006, s. 41 nn., K. R a m s l a n d, *Inside the Minds of Serial Killers. Why They Kill*, Westport 2006, s.169.

³¹ Zob. P. V r o n s k y, *Female Serial Killers. How and Why Women Become Monsters*, New York 2007, s. 80.

bohaterów z własnymi urazami, Eurypides steruje bowiem odczuciami widzów. Świątynia Artemidy stanowi swego rodzaju teatr w teatrze, gdzie Ifigenia zmagając się z lękami z przeszłości oraz lituje się nad swym własnym losem, równocześnie budząc u odbiorców współczucie (jak bowiem nie żałować skrzywdzonego dziecka?) oraz przerażenie (budzi je każda owładnięta żądzą odwetu osoba).

Eurypides, podobnie jak czynią to współcześni reżyserowie horrorów, połączył w omawianej sztuce analizę mechanizmu okrucieństwa (w tym jego patologicznych form), którego zarzewiem często bywa nierozliczony żal związany z doznana przed laty krzywdą, z lubianą przez siebie estetyką grozy, znaną z *Medei* czy z *Bakchantek*, a także standardową poetyką dramatu, sformułowaną zwięźle przez Arystotelesa. W ten sposób udało mu się stworzyć utwór będący z jednej strony – z punktu widzenia współczesnego odbiorcy – dość typowym – nie kinowym, lecz teatralnym, horrorem, z drugiej natomiast ciekawym, metateatralnym studium samego mechanizmu tragedii.

Sens upiornej estetyki *Ifigenii w Taurydzie* wykracza natomiast nieco dalej poza to, co współcześnie rozumiemy po prostu jako „horror”, mamy tu bowiem do czynienia z formą specyficzną katharsis: terapia szokowa, którą bohaterowie aplikują sobie wzajemnie mimo woli, pozwala im się uwolnić od własnych, gnębiących ich koszmarów: Ifigenii – od koszmarnych „flashbacków”, Orestesowi natomiast – od zantropomorfizowanych jako agresywne Erynie wyrzutów sumienia.

Przeżywana przez rodzeństwo katharsis jest – jak napisałam – dość osobliwa, gdyż ma charakter metateatralny. Litość nad Orestesem pozwala Ifigenii zapomnieć o litości nad sobą oraz o własnym nieszczęściu, natomiast sam Orestes, pokonując strach przed śmiercią z rąk siostry, uwalnia się spod wpływu przerażających bogiń zemsty. W tym samym czasie widzowie przeżywają swoją indywidualną katharsis, pozbywając się – poprzez skupienie na zmaganiach fikcyjnych bohaterów – ładunku swych własnych, negatywnych emocji. *Ifigenia w Taurydzie* jest zatem jednocześnie tragedią, z estetycznego punktu widzenia – horrorem zbudowanym na motywie traumy (*ante litteram!*), a także, i co być może najważniejsze, błyskotliwą, metateatralną analizą mechanizmu oddziaływania tragedii, czyli oczyszczania ludzkiego umysłu z blokującej działanie litości i twórci poprzez koncentrowanie się – zamiast na swych własnych przeżyciach – na pogmatwanych kolejach cudzego losu.

BIBLIOGRAFIA

- Balanzategui J., *The Uncanny Child in Transnational Cinema. Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century*, Amsterdam 2018. (DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv80cc7v>)
- Bassil-Morozow H., *Using Jung to analyse visual narratives. Tools and concepts*, [w:] *Jungian Film Studies. The Essential Guide*, ed. by H. Bassil-Morozow and L. Hockley, London–New York 2017, s. 27–62.
- Davidson J., *Lost Boys of the Franco Regime. Childhood, Masculinity, and Memory in Recent Spanish Film*, [w:] *The Child in World Cinema*, ed. by D. Olson, London 2018, s. 195–214.
- The Encyclopedia of the Gothic*, ed. by W. Hughes, D. Punter, A. Smith, Chichester 2016.
- Euripides, *Iphigenia in Tauris*, ed. with introd. and comm. by L.P.E. Parker, Oxford 2016.
- Euripides: Iphigenia in Tauris*, ed. with a transl. and comm. by Euripides, M.J. Cropp, Oxford 2000.

- Euripides, *Trojan Woman. Iphigenia among the Taurians. Ion*, ed. and transl. by David Kovacs, Cambridge 1999.
- Foley H., *Female Acts in Greek Tragedy*, Cambridge 2001.
- Huysen A., *German Painting in the Cold War*, „New German Critique”, Vol. 37, 2010, No. 2 (110), *Cold War Culture*, s. 209–227. (DOI: <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-011>)
- Kord T.S., *Little Horrors. How Cinema's Evil Children Play on Our Guilt*, Jefferson 2016.
- Kyriakou P., *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.
- Luschnig C.E., *Electra*, [w:] *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, eds. R. Lauriola and K.N. Demetriou, Leiden 2015, s. 199–237. (DOI: https://doi.org/10.1163/9789004299818_008)
- Mills Z., *Sculptural Thematics*, „American Art”, Vol. 24, 2010, No. 1, s. 2–8. (DOI: <https://doi.org/10.1086/652735>)
- Newton M., *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York 2006.
- O'Brien M.J., *Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris*, „The Classical Quarterly”, Vol. 38, 1988, No. 1, s. 98–115. (DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009838800031311>)
- Park Poe J., *Word and Deed. On 'Stage-Directions' in Greek Tragedy*, „Mnemosyne”, Vol. 56, 2003, No. 4, s. 420–448. (DOI: <https://doi.org/10.1163/156852503769173048>)
- Ramsland K., *Inside the Minds of Serial Killers. Why They Kill*, Westport 2006.
- Riley K., *The Reception and Performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*, Oxford 2008.
- Sansone D., *A Problem in Euripides' Iphigenia in Tauris*, „Rheinisches Museum für Philologie”, Vol. 121, 1978, No. 1, s. 35–47.
- Scott N., *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, New York 2007.
- Sider D., *Two Stage Directions for Euripides*, „The American Journal of Philology”, Vol. 98, 1977, No. 1, s. 16–19. (DOI: <https://doi.org/10.2307/293999>)
- Toohey P., *Melancholy, Love, and Time. Boundaries of the Self in Ancient Literature*, University of Michigan 2004.
- Visvis V., *Alternatives to the „Talking Cure”. Black Music as Traumatic Testimony in Toni Morrison's Song of Solomon*, „African American Review”, Vol. 42, 2008, No. 2, s. 255–268.
- Vronsky P., *Female Serial Killers. How and Why Women Become Monsters*, New York 2007.
- Zeitlin F.I., *Sacrifices Holy and Unholy in Euripides' Iphigenia in Tauris*, [w:] *Dans le laboratoire de l'histoire des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, eds. F. Prescendi and Y. Volokhine, Geneva 2011, s. 449–66.

STRESZCZENIE

Ifigenia w Taurydzie Eurypidesa w interesujący sposób łączy w sobie to, co dzisiejsi odbiorcy opisaliby jako klasyczną groźbę opartą na motywie traumy z dzieciństwa (z jednej strony) oraz inteligentną, metateatralną analizę działania mechanizmu (greckiej) tragedii.

Okrutna, mściwa bohaterka owej sztuki jest zarazem skrzywdzonym, nieszczęśliwym dzieckiem uwięzionym w ciele dorosłej kobiety. Walczy z dręczącymi ją wspomnieniami w specyficzny sposób, w nieskończoność inscenizując scenę własnej śmierci z rąk rodzzonego ojca, Agamemnona. Świątynia w kraju Taurów służy jej jako osobliwy „teatr w teatrze”, gdzie – wśród makabrycznych dekoracji wykonanych ze szczątków ciał greckich żeglarzy – dręczona wspomnieniami dziewczyna rytualnie zabija kolejnych przybyszów ze swej ojczyzny. Nieoczekiwana wizyta brata, Orestesa, okazuje się skutecznym lekarstwem na owo niekończące się cierpienie Ifigenii.

W sztuce tej Eurypides nie tylko umożliwia odbiorcom osiągnięcie katharsis, lecz także – za pomocą środków metateatralnych – pokazuje im dokładnie, na czym owa katharsis polega; w jaki sposób ludzki umysł oczyszcza się ze szkodliwych emocji. Gdy tylko Ifigenia przestaje koncentrować się na własnym cierpieniu i przenosi swą uwagę na podobnie jak ona sama udre-

czonego Orestesa, odzyskuje utraconą równowagę umysłu. Jednocześnie publiczność – która, naturalnie, solidaryzuje się z bohaterami – także odczuwa ulgę. *Ifigenia w Taurydzie* jest więc „sztuką w sztuce”, która pokazuje, jak funkcjonuje dobrze skonstruowana tragedia.

SŁOWA KLUCZOWE:

Euripides, *Ifigenia w Taurydzie*, tragedia grecka, katharsis, morderstwo, horror, trauma, metateatr

EURIPIDES' *IPHIGENIA IN TAURIS*: THE POETICS OF TRAUMA, THE AESTHETICS OF HORROR AND A CATHARSIS ON THE STAGE

SUMMARY

Euripides' tragedy *Iphigenia in Tauris* is an interesting combination of something that today's theatre-goers would describe as being a classic horror play based on the motif of a childhood trauma (on the one hand) and – on the other hand – a cleverly designed metatheatrical study of how the mechanism of (Greek) tragedy really works. The terrifying, cruel and murder-obsessed Iphigenia is at one and the same time a wronged, unhappy child imprisoned in the body of a grown woman. She struggles with her pain by re-enacting her own unaccomplished murder in a sinister „theatre within a theatre”, i.e. in the temple of Artemis, where – among macabre decorations made from remnants of the bodies of those Greek sailors that she has slain so far – she ritually kills any further newcomers from her homeland. An unexpected visit by her brother Orestes proves to be an effective remedy for Iphigenia's distress. In this play, Euripides not only enables his audience to achieve catharsis, but also – through metatheatrical means – shows us exactly how a human mind is purged of dangerous emotions: as soon as Iphigenia stops concentrating on her own pain and starts to sympathize with Orestes, her mind is cured, and she is restored to a state of happiness. At the same time, the audience – who sympathize with the characters – also feel a sense of relief. *Iphigenia in Thauris* is therefore a play within a play that shows us how a good tragedy works.

KEYWORDS:

Euripides, *Iphigenia in Tauris*, Greek tragedy, catharsis, murder, horror, trauma, metatheatre

