

Hanna Wadas

<http://orcid.org/0000-0002-3399-6233>

Akademia Ignatianum w Krakowie

hannapl97@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2021.4001.13

Okrutna pobożność. Kilka uwag o przedstawieniach Ifigenii w sztuce starożytnej Grecji i starożytnego Rzymu

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest omówienie wybranych przedstawień ikonograficznych ofiary Ifigenii występujących w sztuce starożytnej Grecji i Rzymu w kontekście literackim i kulturowym. Całość tekstu została podzielona na dwie części oraz dopełniona materiałem ilustracyjnym. Pierwsza część analizuje pięć wyobrażeń plastycznych poświęconych ofierze Ifigenii w tradycji greckiej. Są to na ogół sceny zachowane na wazach z V/IV w. p.n.e. Druga część ukazuje recepcję i transformację tych przedstawień w sztuce rzymskiej na trzech wybranych przykładach datowanych na I w. p.n.e. – I w. n.e. Jednym z zamysłów autorki było ukazanie literackich inspiracji omawianych przedstawień. Mit o Ifigenii stanowił bowiem źródło inspiracji dla wielkich dramatów greckich Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa oraz wpływał pośrednio przez tragiczków na artystów pracujących w glinie, marmurze i kamieniu. Przedstawienia plastyczne nawiązujące do mitologii greckiej były szeroko rozpowszechnione w sztuce rzymskiej: rzeźbie, reliefie, mozaice, malarstwie. Wynikało to z fascynacji literaturą, *paideia* i retoryką Hellady. Tradycja grecka miała również wpływ na rzymskie postrzeganie zaświatów, stąd znajdowała też odbicie w sztuce funeralnej. Czyny greckich herosów podkreślały cnoty rzymskich obywateli, takie jak *pietas*, *virtus* i *concordia*.

SŁOWA KLUCZE: Ifigenia w sztuce, mit o Ifigenii, ofiara Ifigenii, dramaty Eurypidesa, krwawa ofiara

ABSTRACT

A Cruel Piety. A Few Remarks on the Iconography of Iphigenia in the Ancient Greek and Roman Art

The purpose of this article is to discuss selected iconographic representations of the sacrifice of Iphigenia in ancient Greek and Roman art placed in a literary and cultural context. The entire text is divided into two parts and supplemented with iconography. The first part analyzes five artistic representations dedicated to the sacrifice of Iphigenia in the Greek tradition. These are

generally scenes preserved on vases dated from the 5th– 4th centuries BC. The second part shows the reception and transformation of these depictions in Roman art using three selected examples dating from the 1st century BC to 1st century AD. One of the author's intentions was to show the literary inspiration behind the discussed iconography. The myth of Iphigenia served as a source of inspiration for the great Greek dramas of Aeschylus, Sophocles, Euripides, and indirectly, through them it influenced the artists working in clay, marble and stone. The iconographic representations referring to Greek mythology were widespread in Roman art: sculpture, relief, mosaics and painting. This was due to fascination with the literature, paideia and rhetoric of the Hellad. The Greek tradition also influenced Roman perceptions of the hereafter, hence it was also reflected in funereal art. The deeds of Greek heroes highlighted the virtues of Roman citizens, such as *pietas*, *virtus* and *concordia*.

KEYWORDS: Iphigenia in Art, Myth of Iphigenia, Iphigenia's Sacrifice, Euripides' dramas, Blood Sacrifice

Mit o Ifigenii¹ jest fascynującym zagadnieniem badawczym nie tylko ze względu na swą wielowątkowość i wieloperspektywiczność, ale również jako potwierdzenie przenikliwego stwierdzenia Cypriana Kamila Norwida, że nie tarcza i miecz bronią języka, lecz arcydzieła. Autorzy starożytni wydobywali z niego różne, niekiedy sprzeczne z sobą aspekty, lecz nie ulega wątpliwości, że głównym źródłem inspiracji, zarówno dla pisarzy greckich, jak i rzymskich, były dwa arcydzieła literackie: *Ifigenia w Aulidzie* i *Ifigenia w Taurydzie* Eurypidesa. Należy jednak pamiętać, że literatura antyczna jest powiązana ze sztukami plastycznymi, o czym świadczą częste odniesienia starożytnych do dzieł architektury (Pauzaniusz), malarstwa (Cyceron) czy rzeźby (Kwintyliusz). Obecność Ifigenii w pracach artystycznych wynika stąd, iż czerpały one pełnymi garściami z opowieści mitologicznych. Niniejszy artykuł skupia się na omówieniu wybranych wyobrażeń ikonograficznych córki Agamemnona w sztuce starożytnej Grecji i Rzymu².

1 Ifigenię (gr. Ἰφῖγένεια) często utożsamiano z Artemidą jako boginią porodu. Stąd etymologia imienia to ἰς (siła), ἰφι + γίνομαι (ta, która urodziła się silna lub bogini, która daje siłę kobietom w czasie rozwiązania). Patrz: Σταυροπούλου, 2016.

2 Głównym źródłem artykułu jest korpus ikonograficzny zebrany w *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). Ikonografia poświęcona Ifigenii znajduje się w tomach V.1 oraz V.2. Katalog cyfrowy LIMC zawiera obecnie około 107 dzieł sztuki z motywem córki Agamemnona, wśród których dominują wazy, sarkofagi oraz malowidła ściennie. Najwięcej odniesień związanych jest z ofiarą w Aulidzie oraz z rozpoznaniem się rodzeństwa w Taurydzie. Patrz: <https://weblimc.org/page/home/Iphigeneia> (dostęp: 25.08.2022).

Ifigenia w sztuce greckiej

W *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* zostały zebrane 33 dzieła sztuki greckiej nawiązujące w większości do Eurypidesowej wersji mitu. Katalog został podzielony na trzy części. Pierwsza z nich skupia się na przedstawieniach córki Agamemnona w Aulidzie. Na omawianych malowidłach wazowych, kamiennych reliefach, terakotowych misach, marmurowych rzeźbach przeważa scena prowadzenia Ifigenii na ołtarz ofiarny przez wojownika. W rytuale uczestniczą również inne postacie, m.in. mężczyzna z obnażonym mieczem sprawujący funkcję kapłana (interpretacje wskazują na Kalchasa bądź Agamemnona) i Artemida z ofiarą zastępczą – łąnią. Druga część korpusu skupia się na losach Ifigenii w Taurydzie. Pojawiają się tutaj dzieła (głównie krater i amfory), których ikonografia przedstawia Orestesa i Pyladesa w niewoli przed obliczem kapłanki, przekazanie listu, ucieczkę z posągiem bogini łowów z Kraju Taurów. Ostatnia, najkrótsza część poświęcona jest wyobrażeniu Ifigenii w grupie kobiecych postaci mitologicznych, wśród których można zidentyfikować m.in. Danae, Helenę, Klitajmestrę i Kasandrę (*LIMC*, 1990).

W świetle współczesnych badań nie można oddzielić przedstawień figuralnych na wazach greckich w okresie klasycznym od widowisk scenicznych. Jak podaje Oliver Taplin (2007), już we wczesnym apulijskim malarstwie wazowym wykazywano zainteresowanie teatrem greckim i jego symboliką. Artyści umieszczali na naczyniach m.in. postać Dionizosa lub aktora z maską w dłoni (zazwyczaj tę wykorzystywaną do odgrywania kobiecej roli)³. Malarze byli zarazem widzami sztuk teatralnych i z inscenizacji czerpali inspirację do swych dzieł. Nie można jednak przenosić tej zależności na czasy wcześniejsze i późniejsze (Hart, 2020). Na przełomie V/IV w. w samej Wielkiej Grecji (Μεγάλη Ελλάδα) powstały dziesiątki tysięcy waz, z których większość została wykonana z dobrej jakości i bogato zdobionej ceramiki. Do naszych czasów przetrwało około 20 tysięcy naczyń, z tych 541 jest zdobionych scenami zaczerpniętymi z tragedii greckich a większość z nich nawiązuje do dramatów Eurypidesa, który wciąż tworzył w czasach powstawania najstarszych okazów (Hart, 2020).

3 Uczony wymienia m.in. apulijski krater dzwonowy atrybuowany Malarzowi Tarporley, przedstawiający Dionizosa z maską (c. 400 r. p.n.e.), oraz tego samego rodzaju naczynie przypisywane Malarzowi York ukazujące aktora z dwiema maskami (c. 370 r. p.n.e.).

Ifigenia prowadzona na ofiarę przez dwóch wojowników, lekty attycki, c. 480–470 r. p.n.e.

Zachowane tylko fragmentarycznie naczynie pochodzi z warsztatu Dourisa – greckiego artysty czynnego w Atenach na przełomie VI/V w. Przypisuje mu się autorstwo około 30 sygnowanych i ponad 200 atrybuowanych dzieł sztuki, wykonanych w technice czerwono-figurowej. Jego dekoracje nawiązują tematycznie do motywów mitologicznych (np. wojna trojańska) lub scen z życia codziennego⁴.

Na omawianym białym lekycie artysta przedstawił Ifigenię prowadzoną na ofiarę przez dwóch trzymających miecze wojowników. Królowa ma spuszczoną głowę, prawą ręką ujmuje chiton, a lewą, na podobieństwo panny młodej, podnosi rąbek welonu⁵. Naczynie jest najstarszym potwierdzonym przedstawieniem Ifigenii w sztuce greckiej, o czym dodatkowo świadczy inskrypcja z imieniem córki Agamemnona oraz prowadzącego ją na śmierć wojownika Teukrosa – jednego z uczestników wojny trojańskiej. Nad ołtarzem zachowały się również litery *AP*, które prawdopodobnie nawiązują do Artemidy (*LIMC*, 1990). Lekyt wprowadza główne atrybuty związane z ikonografią poświęconą Ifigenii: ołtarz, procesję i miecz, które zazwyczaj występują podczas składania ofiar ze zwierząt (Mangieri, 2018).

Malarze wazowi nie ukazują śmierci Ifigenii, lecz scenę ją poprzedzającą (prowadzenie na ofiarę) oraz substytucyjną (podmiana na łań). Warto podkreślić, że elementy pejzażu rzadko występują w dekoracjach waz greckich, chociaż Douris umieszcza na lekycie palmę. Nie jest to zapewne wyobrażenie przypadkowe, ponieważ według mitologii greckiej pod tym właśnie drzewem Leto wydała na świat Artemidę i Apolla⁶. Należy nadmienić, iż artysta stworzył wazę przed powstaniem *Oresteï* Ajschylosa (c. 458 r. p.n.e.) oraz tytułowych dramatów Eurypidesa, dlatego prawdopodobnie czerpał on wiedzę o Ifigenii z przekazu ustnego (Mangieri, 2018).

4 O twórczości Dourisa patrz: Buitron-Oliver, 1995.

5 Ifigenia unosząca rąbek welonu jest różnie interpretowana przez badaczy. M.L. Cunningham (1984) widzi w tym przedstawieniu nawiązanie do Ajschylosowego *Agamemnona* (v. 231–247). W przywołanym fragmencie król rozkazuje, przed złożeniem córki w ofierze, nałożyć jej na usta „wędzidło” (χαλινός) w obawie przed klątwą, którą mogłaby rzucić na swój ród. Według uczonej scena ma charakter ponurej parodii ceremonii zaślubin. Ifigenia odsłania welon, ale nie jest to bynajmniej radosny gest panny młodej, gdyż czyni to, aby umożliwić nałożenie „wędzidla” i oddać swoje życie w ofierze.

6 Drzewo palmowe, rzadko występujące w Grecji, było uważane za szczególne i wyjątkowe. Homerowy Odyseusz porównuje piękno Nauzyki do palmy (*Od.* VI, v. 162–169). Patrz też: *Three Homeric Hymns to Apollo, Hermes and Aphrodite. Hymns 3, 4 and 5*, 2010.

Mdlejąca Ifigenia prowadzona na ofiarę, attycka ojnochoe c. 430–420 r. p.n.e.

Nieznanym twórcą attyckiej czerwono-figurowej ojnochoe został określony mianem „Malarza Szuwałowa” przez Johna Beazleya, angielskiego historyka sztuki, od nazwiska znanego rosyjskiego kolekcjonera z końca XVIII w. Okres twórczości artysty przypada na lata 440–410 p.n.e.⁷

Należy pamiętać, że pierwsze wersje mitu o córce Agamemnona nie pochodzą z tragedii Eurypidesa i Sofoklesa. Najwcześniejsze znane nam podania o ofierze Ifigenii pojawiają się w *Cypriach* (c. VII w. p.n.e.) oraz w Hezjodowym *Katalogu niewiast* lub *Ehoiai* (VIII/VII w.). W IX księdze *Iliady* (v. 140–146) Agamemnon proponuje Achillesowi małżeństwo z jedną z jego córek – Chryzotemidą, Laodiką lub Ifigenią, która występuje pod zniekształconym imieniem Ifianissy. Możliwe, że Homer odrzuca wydarzenia w Aulidzie, gdyż tak wielkiemu wodzowi jak Agamemnon nie przystoi dopuszczenie się tak okrutnego czynu, jakim jest złożenie własnej córki na ołtarzu ofiarnym (Gantz, 1993).

Naczynie ukazuje najwcześniejsze wyobrażenie zestawiające naprzeciw siebie ofiarę właściwą i zastępczą. Przedstawienie córki Agamemnona, która traci przytomność prawdopodobnie ze strachu przed czekającym ją przeznaczeniem, wyzbyte jest wszelkiej heroizacji i podkreśla słabość oraz lęk człowieka przed śmiercią (Mangieri, 2018). Jeden z wojowników podtrzymuje omdlałą Ifigenię, prowadząc ją ku ołtarzowi, na którym położone są drwa. Czeką przy nim drugi, brodaty mężczyzna trzymający w lewej ręce miecz, a prawą wskazujący złowieszczą na ołtarz, na którym dokona zapewne krwawego rytuału⁸. Znajdująca się za nim Artemida, którą możemy poznać po łuku, trzyma w ramionach lanie, czym sugeruje zamiar podmiany ofiary (*LIMC*, 1990).

Ifigenia w Taurydzie, attycki krater, c. 375 r. p.n.e.

Od początku IV w. p.n.e. w malarstwie wazowym południowej Italii pojawiają się postacie ubrane w bardzo bogate szaty, które bezpośrednio nawiązują do inscenizacji teatralnych. Obecnie znanych jest osiem

7 O twórczości Malarza Szuwałowa patrz: Lezzi-Hafter, 1976.

8 W malarstwie wazowym ołtarz ofiarny nie jest pokryty krwią, lecz tylko nią poplamiony, o czym świadczą plamy umieszczane zazwyczaj na jego frontalnej stronie. Ślady krwi zatem należy interpretować jako następstwo rytualnego pokropienia ołtarza, a nie wytrysku z rany złożonej ofiary. Patrz: Ekroth, 2005.

przedstawień odnoszących się do mitu Ifigenii w kraju Taurów, ukazujących królową w momencie wręczania listu Pyladesowi (Taplin, 1997).

Attycki krater, ekspozycja Muzeum Archeologicznego w Ferrarze, zalicza się do tej grupy. Wazę cechuje rozbudowana dekoracja ikonograficzna. W jej centralnej części namalowana jest świątynia Artemidy z jej posągiem wewnątrz. Po bokach przybytku stoją Ifigenia i przypisana jej służka. U stóp córki Agamemnona siedzą dwaj nadzy przyjaciele – Pylades i Orestes. Po prawej stronie Atrydy zasiada na tronie miejscowy tyran – Thoas. Co prawda, wyobrażenia te nie odnoszą się tylko do wybranej sceny ze sztuki Eurypidesa, ale są kompilacją kilku. Pisemna wiadomość, którą trzyma w dłoni Ifigenia, jest wskazówką podpowiadającą odbiorcy, że artysta inspirował się dramatem najmłodszego z trzech wielkich tragiczków. Jako że list adresowany do Orestesa był nowatorskim wkładem Eurypidesa, nasuwa się pytanie, w jakim stopniu jego *Ifigenia w Taurydzie* miała wpływ na rozwój malarstwa figurowego tamtych czasów (Taplin, 1997).

Łania ofiarowana zamiast Ifigenii, apulijski krater wolutowy, c. 370–355 r. p.n.e.

Krater wolutowy jest prawdopodobnie autorstwa apulijskiego artysty Iliupersisa, tworzącego w I poł. IV w. p.n.e.⁹ Naczynie tematycznie nawiązuje do kulminacyjnej sceny dramatu *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa, który został wystawiony w Atenach w 405 r. p.n.e. już po śmierci tragika (Hart, 2020). O ile na omówionej powyżej wazie Szuwałowa artysta jedynie sugeruje możliwość podmiany ofiary, o tyle Iliupersis decyduje się na ukazanie samego momentu zamiany Ifigenii na łanię. Artysta czyni to w bardzo nowatorski sposób, ponieważ nakłada postać zwierzęcia na postać córki Agamemnona. Scena sprawia wrażenie podwójnej metamorfozy: Ifigenia staje się łanią, a łania Ifigenią. Nóż sprawującego rytuał skierowany jest na zwierzę, które stoi na tylnych nogach, co w zamyśle malarza ma uwypuklić antropomorfizację substytutu. Artemida umieszczona jest w górnej części wazy, za królową i naprzeciwko swojego brata – Apollona. W dłoniach trzyma łuk i strzały. Zarówno bogini łowów, jak i Ifigenia mają podobny układ ciała, co wskazuje na duchowe połączenie między nieśmiertelną a jej przyszlą kapłanką. Brodatego mężczyznę za ołtarzem, który podnosi nóż, można utożsamić z Kalchaszem albo Agamemnonem, chociaż berło w jego ręce wskazywałoby raczej na króla. Ceremonii ofiarnej towarzyszą stałe atrybuty: procesja, ołtarz, nóż. Namalowane w centralnej, górnej części naczynia czaszki wołów (bukrania) nawiązują do ofiar składanych ze

9 O Iliupersisie patrz: *Der Neue Pauly: Ezyklopädie der Antike*, 1998.

zwierząt i podkreślają, że mamy do czynienia ze świętą przestrzenią. Artemida w kluczowym momencie dramatu nawiązuje do zabiegu stosowanego przez tragiczków, który określa się jako *deus ex machina* (Mangieri, 2018).

Spotkanie Ifigenii z Orestesem, apulijski krater wolutowy, c. 360 r. p.n.e.

Ernst Gombrich (2020, s. 94) słusznie zauważa, że Grecy w przedstawieniu ciała ludzkiego bardzo cenili swobodę wyrażaną poprzez pozę lub ruch, które miały odzwierciedlać wewnętrzne stany bohaterów:

dowiadujemy się od jednego z uczniów, że do tego właśnie zachęcał artystów wielki filozof Sokrates, sam z wykształcenia rzeźbiarz. Powinni przedstawiać „działania duszy” przez dokładne obserwowanie sposobu, w jaki „uczucia wpływają na poruszające się ciało”.

Analizując dzieło sztuki, widz nie potrzebuje dobrej znajomości tekstu, gdyż odczytuje z komunikacji pozawerbalnej „wypowiadane” uczucia (Gombrich, 2020). Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia na kolejnej wazie Iliupersisa. Przedstawiona na niej scena nawiązuje do *Ifigenii w Taurydzie*, która daruje nieznanemu przybyszowi życie w zamian za dostarczenie jej listu do rodziny w Argos. Białe inskrypcje identyfikują głównych bohaterów dramatu. W centralnej części na ołtarzu ofiarnym siedzi z pochyloną głową i złożonymi na lasce rękami Orestes; po jego prawej stronie stoi Ifigenia, a z gestu jej dłoni można wyczytać, że przemawia do siedzącego; po lewej stronie Atrydy stoi natomiast Pylades. Cała scena sprawia wrażenie cichej rozmowy, gdyż tylko córka Agamemnona jest przedstawiona w sposób zdynamizowany. Towarzysząca jej służka stoi za kapłanką obciążona naczyniami potrzebnymi do przeprowadzenia rytuału ofiarniczego. W górnej części wazy artysta namalował Artemidę i Apolla, którzy siedzą przy portyku świątynnym. Również bogowie wydają się pogrążeni w milczącej konwersacji (Hart, 2020). Można zaryzykować tezę, że wszystkie postacie, z wyjątkiem asystentki, uczestniczą w czymś, co sztuka chrześcijańska określała mianem *sacra conversazione*.

Ifigenia w sztuce rzymskiej

W *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* zostały zebrane i omówione 54 dzieła sztuki rzymskiej (mozaiki, reliefy, rzeźby, sarkofagi), które podobnie do greckich, w dużej mierze stanowią nawiązanie do

Eurypidesowej *Ifigenii*. W katalogu przeważają przedstawienia związane z wydarzeniami w Aulidzie oraz w Taurydzie. Do tych pierwszych należy procesja ofiarna, rytualne obcięcie włosów królowny przez Kalchasa, obecność Artemidy z łańcuchem. Natomiast do drugiej kategorii zaliczyć można pierwsze spotkanie rodzeństwa, prośbę Ifigenii do króla Thoasa o przyzwolenie na oczyszczenie posągu bogini łowów w morzu, ucieczkę z Kraju Taurów. Leksykon wymienia również inne wyobrażenia córki Agamemnona. Wśród nich można wyróżnić relief na srebrnym kantharosie (ok. I w. p.n.e.) ukazujący Ifigenię, Orestesa oraz Pyladesa, którzy szukają schronienia w świątyni Apollona Smintheusa¹⁰.

Przedstawienia plastyczne nawiązujące do mitologii greckiej były szeroko rozpowszechnione w sztuce rzymskiej: rzeźbie, reliefie, mozaice, malarstwie. Wynikało to z fascynacji literaturą, *paideią* i retoryką Hellady. Tradycja grecka miała również wpływ na rzymskie postrzeganie zaświatów, stąd znajdowała też odbicie w sztuce funeralnej. Czyny greckich herosów podkreślały i uwypuklały cnoty rzymskich obywateli, takie jak *pietas*, *virtus* i *concordia* (Newby, 2016). W rzymskiej tradycji artystycznej Ifigenia jest przedstawiana albo jako dobrowolna, albo jako zniewolona ofiara, a jej poświęcenie jest albo doprowadzone do końca, albo przerwane. Jej los jest pełen zaskakujących zwrotów, o czym świadczą przyjmowane przez nią pozy: uniesione ręce ku niebu, ugięte kolana, szeroko otwarte oczy. Mowa ciała wskazuje, że Ifigenia jest prowadzona na śmierć wbrew woli i nic nie wskazuje, że uniknie tego tragicznego przeznaczenia (Mangieri, 2018).

Kalchas obcinający włosy Ifigenii, Ołtarz Kleomenesa, II poł. I w. p.n.e.

Ołtarz Kleomenesa to marmurowy relief z II poł. I w. p.n.e. W centrum przedstawienia znajduje się Ifigenia w towarzystwie Kalchasa i nagiego mężczyzny. Królowna prawą ręką podpira podbródek, a lewą ma skrzyżowaną na piersi. Z kolei kapłan lewą ręką poprawia jej welon, a prawą obcina kosmyk włosów. Mężczyzna stojący za Ifigenią, prawdopodobnie

10 Edith Hall (2013) podaje, że dzieło jest jedynym w całości zachowanym przedstawieniem Ifigenii, Orestesa oraz Pyladesa po opuszczenia Kraju Taurów. Na ukazanej scenie bohaterowie szukają schronienia przed pościgiem Thoasa w świątyni Apollona Smintheusa, gdzie spotykają kapłana i kapłankę sanktuarium – Chryzesa i Chryzeidę. Według tej wersji mitu Chryzeida, sławna z *Iliady* branka Agamemnona, wróciła do ojca już brzemienna i urodziła syna Atrydy, Chryzesa, który po odkryciu prawdy o swym pochodzeniu zdecydował się pomóc swojemu rodzeństwu. Wspólnie z Orestesem zabił Thoasa i towarzyszył im do Myken z posągiem Artemidy.

Achilles, prowadzi ją w stronę Kalchasa. Na reliefie znajduje się również Agamemnon, niestety niewidoczny na zamieszczonej ilustracji, który zasłania twarz prawą ręką w geście żałoby¹¹. Ołtarz Kleomenesa był często uważany za pierwowzór późniejszych prac o tej samej tematyce, a jego kompozycja odzwierciedla zaginiony obraz Timantesa, o czym świadczy zakryta twarz króla Argos (Mangieri, 2018). Warto nadmienić, że rytuał obcięcia włosów ma podwójną symbolikę, gdyż może się wiązać zarówno z ceremonią zaślubin, jak i z przygotowaniem ofiary na śmierć (Foley, 1982).

Ofiarowanie Ifigenii, mozaika posadzkowa z willi rzymskiej w Hiszpanii, I w. p.n.e.

Na mozaice z Ampurias w Hiszpanii przedstawiona jest scena poświęcenia Ifigenii przed namiotem o szerokich i białych zasłonach. W centralnej części znajduje się walcowaty ołtarz porośnięty bluszczem. Ubrana w biały welon ofiara prowadzona jest w stronę ołtarza prawdopodobnie przez Ulissesa, na którego wskazywałoby charakterystyczne nakrycie głowy zwane pileusem. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Ifigenia idzie z własnej woli, czy też jest przymuszona. Prowadzący ją wojownik jedną ręką ujmuje ją za nadgarstek, a drugą trzyma włócznię. Brodaty mężczyzna, którym może być Agamemnon, odwraca się plecami do córki, na jego twarzy maluje się cierpienie. Rozbudowana grupa postaci obecnych w scenie sugeruje, że mozaika może nawiązywać do obrazu Timantesa. W tle, w prawym górnym rogu, widzimy Artemidę, która trzyma ręką jelenia za poroże, co zapowiada zamiar podmiany ofiary (Blázquez i Cabrero, 2012; Mangieri, 2018)¹².

Ifigenia niesiona na ofiarę, rzymskie malowidło naścienne w Pompejach, c. 69–79 r. n.e.

Jednym z pierwszych znanym nam malarzy, który przedstawił ofiarę Ifigenii, był Timantes z Cythnos (Ο Τιμάνθης ο Κύθνιος), tworzący w IV w. p.n.e. Jego najbardziej cenione dzieło kładło nacisk na emocjonalny stan uczestników ofiary, wśród których najbardziej cierpiącego – Agamemnona – ukazano z zakrytym obliczem. Chociaż obraz nie

11 O gestach żałobnych w antycznej sztuce funeralnej patrz: Margariti, 2019.

12 O welonie Ifigenii w nawiązaniu do mozaiki w Ampuries patrz: Armstrong i Ratchford, 1985.

zachował się do naszych czasów, znawcy przedmiotu uważają, że odkryty w Pompejach fresk (znajdujący się obecnie w Muzeum w Neapolu) jest inspirowany tym arcydziełem, na które powoływali się również Ciceron, Waleriusz Maksymus, Pliniusz Starszy i Kwintyliusz¹³. Według Pliniusza Ifigenia stała na ołtarzu przepełniona smutkiem, natomiast jej wuj (Menelaos) zakrywał twarz Agamemnona jakąś tkaniną, aby nie patrzył na śmierć córki. Ciceron i Kwintyliusz wymieniają jeszcze Kalchasa i Odyseusza, którzy uczestniczą w tej tragedii. Z zachowanych opisów nie wiemy, czy scena przedstawia wersję Ajschylosa (*Ifigenia złożona w ofierze*), czy Eurypidesa (*Ifigenia uratowana*). Ifigenia stoi przed ołtarzem, czekając na wypełnienie swojego przeznaczenia.

Podobnie jak Grecy, również i Rzymianie cenili pomysł Timantesa polegający na zakryciu oblicza Agamemnona. Malowidło z Pompejów przedstawia dwóch mężczyzn niosących Ifigenię, którzy podczas tej czynności gestykują i patrzą w niebo. Kalchas stoi po prawej stronie Ifigenii i trzymając nóż w ręce, spogląda w niebo. Twarz wieszczki zastygła w kontemplacyjnej pozie. Agamemnon stoi zwrócony plecami do córki, prawą ręką zakrywa twarz w geście żałoby. Artemida w prawym górnym rogu z łukiem i strzałami patrzy w stronę kobiecej postaci z łańką, która może być albo służącą, albo uratowaną królową. Kobięca figurka w towarzystwie dwóch łań przedstawi zapewne Ifigenię jako kapłankę Artemidy. Jest to jedyne przedstawienie córki Agamemnona, która jawnie opiera się przed złożeniem w ofierze (Mangieri, 2018).

Motyw ofiary Ifigenii był również popularny w sztuce etruskiej II/I w. p.n.e. Pojawiał się on zwłaszcza na urnach pogrzebowych, z których do naszych czasów zachowało się około trzydziestu, głównie z Perugia i Voltery. Przedstawienie sceny poświęcenia jest zawsze monotematyczne i opiera się na tym samym schemacie kompozycyjnym, nie wliczając towarzyszących Ifigenii bohaterów, którzy się zmieniają. Kompozycja na ogół składa się z grupy centralnej obejmującej jednego lub kilku mężczyzn stojących po lewej stronie ołtarza, nad którym trzymają córkę Agamemnona, oraz brodatej postaci po prawej stronie, która w jednej ręce trzyma nóż, a w drugiej paterę (Mangieri, 2018).

Warto wspomnieć, iż istnieje stosunkowo bogata ikonografia poświęcona Ifigenii w sztuce bizantyjskiej, która oprócz wątków klasycznych nawiązuje również do tradycji wczesnochrześcijańskich. O córce Agamemnona wzmiankowali m.in. ojcowie Kościoła, wśród nich – św. Augustyn¹⁴.

13 Patrz: Marcus Tullius Cicero, *M. Tulli Ciceronis ad M. Brutum orator*, 1884; Valerius Maximus, *Memorable Deeds and Sayings. One Thousand Tales from Ancient Rome*, 2004; Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, 1961; Quintilian, *Institutio Oratoria. Books I–III*, 1980; Fullenwider, 1989.

14 Patrz: *Saint Augustine the City of God. Books XVII–XXII*, 1953.

W przeciwieństwie do wyżej omawianych obiektów sztuki greckiej i rzymskiej większość wyobrażeń z motywem królowej w ikonografii bizantyjskiej umieszczano w iluminowanych rękopisach, co wykazują badania Kurta Weitzmanna, jednego z największych XX-wiecznych specjalistów w tej dziedzinie¹⁵.

Podsumowując, rytuały ofiarne, a w szczególności ofiary ze zwierząt były częstym motywem wykorzystywanym w sztuce greckiej. Wśród ofiar ludzkich opisywanych przez mity do najbardziej znanych wyobrażeń plastycznych należy ofiara dwóch księżniczek: mykeńskiej Ifigenii i trojańskiej Polikseny. W ikonografii rzymskiej wyobrażenia ofiar ze zwierząt przedstawiano na ogół na kamiennych reliefach oraz na malowidłach ściennych. Bardzo często wśród składających ofiary przedstawiano cesarza w towarzystwie asystentów. Malowidła ścienne zdominowały natomiast sceny mitologiczne, w które wkomponowywano wyobrażenia ofiar składanych ze zwierząt¹⁶. Natomiast w rzymskiej tradycji ikonograficznej poświęconej Ifigenii można wyróżnić dwa nurty. Pierwszy inspirowany był twórczością Eurypidesa i znajdował swe odzwierciedlenie w znanym malowidle ściennym Domu Tragicznego Poety z Pompejów, wzorowanym na niezachowanym obrazie Timantesa. Drugi opierał się na tradycji wywodzącej się od Lukrecjusza, który potępiał krwawe rytuały ofiarnicze, uważając je za zabobon. Moralista w swojej wykładni nie wspomina o miłosierdziu bogów, gdyż stałoby to w sprzeczności z jego tezą, że są oni nieugięci i okrutni (Croisille, 1963).

15 Patrz: Weitzmann, 1949; Weitzmann, 1984.

16 Patrz hasło: *Sacrifice in the Arts* w *The Classical Tradition*, 2013.

Ikonografia



Ilustracja 1. *Ifigenia prowadzona na ofiarę przez dwóch wojowników*, lekyt attycki, c. 480–470 r. p.n.e., atrybuowany Dourisowi, Museo Archeologico Regionale di Palermo 1886 (NI1886)



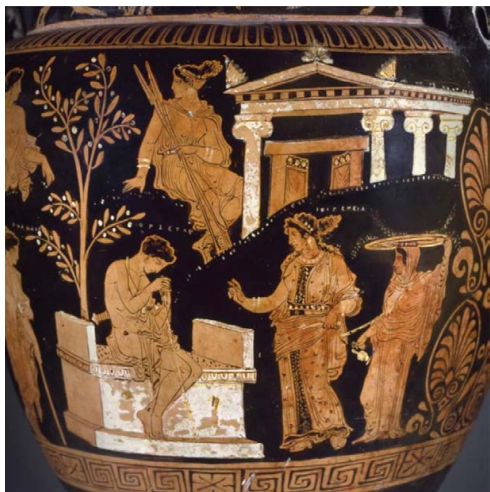
Ilustracja 2. *Mdlejąca Ifigenia prowadzona na ofiarę*, attycka czerwono-figurowa ojnochoe z kolekcji Szuwałowa, c. 430–420 r. p. n. e., Antikensammlung Kunsthalle zu Kiel B538



Ilustracja 3. *Ifigenia w Taurydzie*, attycki krater czerwono-figurowy, c. 375 r. p.n.e., atrybuowany „Malarzowi Ifigenii”, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara T1145



Ilustracja 4. *Łania ofiarowana zamiast Ifigenii*, apulijski krater wolutowy, c. 370–355 r. p.n.e., London, British Museum F159



Ilustracja 5. *Spotkanie Ifigenii z Orestesem*, apulijski krater wolutowy, c. 360 r. p.n.e., Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli 82113

Ilustracja 6. *Kalchas obcinający włosy Ifigenii*, Ołtarz Kleomenesa, I w. p.n.e., Florencja, Galeria Uffizi 612



Ilustracja 7. *Ofiarowanie Ifigenii*, mozaika posadzkowa z willi rzymskiej w Hiszpanii, I w. p.n.e., Ampurias (Katalonia), Museo Monográfico de las Excavaciones

Ilustracja 8. *Ifigenia niesiona na ofiarę*, rzymskie malowidło naścienne w Domu Tragicznego Poety w Pompejach, c. 69–79 r. n.e., Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli 9112

BIBLIOGRAFIA

Źródła drukowane

- Butler, H.E. (transl.). (1980). Quintilian, *Institutio Oratoria. Books I–III*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chodkowski, R. (przekł.). (2017). Ajschylos. Tragedie, t. 2. *Oresteja: Agamemnon, Ofiarnice, Boginie łaskawe*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Chodkowski, R. (przekł.). (2018). Eurypides. Tragedie, t. 2. *Elektra, Ifigenia w Kraju Taurów, Ijon, Helena, Fenicjanki, Orestes, Bachantki, Ifigenia w Aulidzie, Rezos*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Chodkowski, R. (przekł.). (2020). Homer, *Odyseja*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Heerdegen, F. (recens.). (1884). Marcus Tullius Cicero, *M. Tulli Ciceronis ad M. Brutum orator*. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri.
- Jeżewska, K. (przekł.). (1972). Homer, *Iliada*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.
- Richardson, N. (ed.). (2010). *Three Homeric Hymns to Apollo, Hermes and Aphrodite. Hymns 3, 4 and 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walker, H.J. (transl.). (2004). Valerius Maximus, *Memorable Deeds and Sayings. One Thousand Tales from Ancient Rome*. Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Walsh, G.G. i Honan, D.J. (transl.). (1953). *Saint Augustine the City of God. Books XVII–XXII*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.
- Zawadzcy, I. i T. (przekł.). (1961). Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum.

Opracowania

- Armstrong, D. i Ratchford, E.A. (1985). Iphigenia's Veil: Aeschylus, *Agamemnon* 228–48. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 32(1), 1–12.
- Błázquez, J.M. i Cabrero, J. (2012). Antioch Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics. *Journal of Mosaic Research*, (5), 43–57.
- Buitron-Oliver, D. (1995). *Douris: A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases*. Mainz: Philipp Von Zabern.
- Cancik, H. i Schneider, H. (red.). (1998). *Der Neue Pauly: Ezyklopädie der Antike*, bd 5, Stuttgart: Metzler.
- Croisille, J.M. (1963). Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine. *Latomus*, 22(2), 209–225.
- Cunningham, M.L. (1984). Aeschylus, *Agamemnon* 231–247. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, (31), 9–12.

- Ekroth, G. (2005). Blood on the Altars? On the Treatment of Blood at Greek Sacrifices and the Iconographical Evidence. *Antike Kunst*, (48), 9–29.
- Foley, H.P. (1982). Marriage and Sacrifice in Euripides *Iphigeneia in Aulis*. *Arethusa*, 15(1–2), 159–180.
- Fullenwider, H. (1989). *The Sacrifice of Iphigenia* in French and German Art Criticism, 1755–1757. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52(4), 539–549.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Gombrich, E.H. (2020). *O sztuce*. Warszawa: Rebis.
- Grafton, A. Most, G.W. i Settis, S. (red.). (2013). *The Classical Tradition*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hall, E. (2013). Tragic Myth as Medium of Social and Cultural History: Black Sea Artemis and the Cults of the Roman Empire. W: O. Dally, T. Hölscher, S. Muth i R.M. Schneider (red.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*. Berlin: De Gruyter, 108–132.
- Hart, M.L. (2020). Text and Image: Euripides and Iconography. W: A. Markantonatos (red.), *Brill's Companion to Euripides*, t. 2. Leiden–Boston: Brill, 663–697.
- Hornblower, S. i Spawforth, A. (red.). (1996). *The Oxford Classical Dictionary. Third Edition*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. (1990), t. V.1–V.2. Switzerland: Artemis Verlag Zürich und München, 706–734; 466–482.
- Lezzi-Hafter, A. (1976). *Der Schuwalow-Maler, eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit*. Mainz: Philipp Von Zabern.
- Lydakis, S. (2004). *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*. Los Angeles: Melissa Publishing House.
- Mangieri, A.F. (2018). *Virgin Sacrifice in Classical Art. Women, Agency, and the Trojan War*. New York: Routledge.
- Margariti, K. (2019). Gesturing Emotions: Mourning and Affection on Classical Attic Funerary Reliefs. *Babesch*, 96, 65–86.
- Michałowski, K. (red.). (1974). *Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Newby, Z. (2016). *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Σταυροπούλου, Σ.Κ. (2016). Η μορφή της Ιφιγένειας στις τραγωδίες «Ιφιγένεια εν Ταύροις» και «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών: Καλάματα.
- Taplin, O. (1997). Pictorial Record. W: P.E. Easterling (red.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 69–90.
- Taplin, O. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- Weitzmann, K. (1949). Euripides Scenes in Byzantine Art. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 18/2, 159–210.
- Weitzmann, K. (1984). *Greek Mythology in Byzantine Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Winniczuk, L. (red.). (1986). *Słownik kultury antycznej*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Hanna Wadas – absolwentka filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Obecnie doktorantka kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na kulturze klasycznej, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu greckiego oraz wpływu zakonu jezuitów na rozwój sinolatynistyki w okresie nowożytnym (XVI–XVIII w.).