

# Jadwiga Czerwińska

---

## "Hercules furens" : eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie

---

Collectanea Philologica 9, 87-111

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwiga CZERWIŃSKA  
(Łódź)

## **HERCULES FURENS – EURYPIDEJSKA PRZYPOWIEŚĆ O LUDZKIM SZALEŃSTWIE**

*“HERCULES FURENS” – PARABOLA EURIPIDEA DELLA PAZZIA UMANA*

*Oggetto delle presenti considerazioni è l'interpretazione della follia, che Euripide mostra nel protagonista dell'“Hercules furens”. E', questo, insieme con “Oreste” e le “Baccanti”, uno di tre drammi superstiti, nei quali gli eroi sono affetti e dominati dalla pazzia. La tragedia, per la sua sconcertante attualità, offre l'occasione per scandagliare e descrivere questo fenomeno inquietante, che, presente nella società fin dai suoi primordi, ha richiamato da sempre l'attenzione di tutti, soprattutto di poeti e filosofi. Il senso, che Euripide intende dare alla sua parabola della follia, però, si può decifrare solo dopo aver capito le mutazioni, introdotte proprio dal poeta nella versione tradizionale del mito e nel ritratto stesso dell'eroe. Asse portante, quindi, dell'azione drammatica sono proprio le innovazioni, sulle quali e con le quali il poeta dà vita e consistenza all'idea tragica nel dramma e i personaggi e gli eventi acquistano valore universale. Il fenomeno è, nello stesso tempo, paradigma di uno degli aspetti non secondari dell'esistenza umana. La rinuncia alla realtà del ritratto scenico e la decifrazione dell'allegoria nascosta permettono di trovare, insieme e grazie alla travolgente forza drammatica, il senso e la dimensione degli eventi.*

Zdaniem E. R. Doddsa, „Grecy zawsze odczuwali, że gwałtowne uczucia są czymś tajemniczym i strasznym, że jest to odczucie siły, która była w człowieku, władała nim, a nie pozostawała pod jego kontrolą”<sup>1</sup>. Był to powód, dla którego uczucia te z ich niewyobrażalną siłą w równym stopniu fascynowały, co i przerażały. Zainteresowanie i fascynacja tajemniczymi siłami, władającymi człowiekiem, pojawiły się bardzo wcześnie. Już u Homera „niemądre i niewytłumaczalne zachowanie przypisane zostaje *ate* [...]. Zawsze, bądź prawie zawsze, *ate* opisuje stan umysłu – czasowe zamięnienie czy też zaburzenie normalnej świadomości. W istocie jest to częściowe lub chwilowe szaleństwo”<sup>2</sup>, które zostaje przypisane zewnętrznym, „demonicznym” działaniom istot nadprzyrodzonych (w *Iliadzie* Zeus posiada zdolność wywoływania *ate* i dlatego jest ona

<sup>1</sup> E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, tłum. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 150.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 14–15.

alegorycznie nazywana jego najstarszą córką<sup>3</sup>). Wykształcona w ten sposób tendencja do odrzucania od siebie irracjonalnych impulsów oraz wypływających z nich działań, którymi obarczano te siły, występowała wówczas, gdy mogły one okryć człowieka wstydem. Mechanizm ten obrazuje przeniesienie poczucia wstydu na kogoś innego, samo zaś pojęcie *ate* umożliwiało ten rodzaj „projekcji” wstydu na siły zewnętrzne<sup>4</sup>.

Fascynacja i strach, jakie budziły silne emocje i namiętności, a zwłaszcza stany szaleństwa, spowodowały, że podejmowano próby zrozumienia i opisanie tego niepokojącego fenomenu. Wielkie i wstrząsające sceny szaleństwa pozostawiła nam tragedia grecka, a do najbardziej znanych należy m.in. *Ajas* Sofoklesa. Dla Eurypidesa, zainteresowanego psychologicznym aspektem ludzkiej *physis*, zwłaszcza zaś jej elementem irracjonalnym, był to problem szczególnie zajmujący. Jako głęboki myśliciel, filozof sceny, badający wszelkie przejawy ludzkiej emocjonalności, musiał przecież dostrzec niebezpieczną potęgę ludzkiego szaleństwa, a jako dramaturg czyż mógł nie zobaczyć w nim wielkiego tematu tragicznego. Pojawia się on w trzech jego tragediach: *Oszalałym Heraklesie*, *Orestesie* i monumentalnym dziele *Bachantki*. Te zróżnicowane tak w charakterze, jak i formie utwory, podejmują próbę ukazania różnorodnych przejawów szaleństwa, będąc równocześnie próbą dotarcia do ich źródeł, by możliwie wielostronnie naświetlić ten niepokojący i tajemniczy stan ludzkiej duszy.

*Hercules furens* to Eurypidejska opowieść, a właściwie przypowieść o ludzkim szaleństwie. Przedstawia bowiem postacie i zdarzenia, które zyskują znaczenie nie tyle jednostkowe, ile uniwersalne, stanowiąc paradygmat jednego

<sup>3</sup> W *Iliadzie* (XIX, 91) czytamy: **próśba Diōj qugēthr "Ath**. Uważano, że *ate* wywoływali Dzeus, Mojra i Erynia (*Il.*, XIX, 86–89). W tym miejscu można jednak dodać, że nawet Dzeus ulegał sile *ate*. Przedstawia to epizod z XIX pieśni *Iliady*, w którym najpierw znajdujemy opis „Ate, najstarszej z cór Dzeusa”:

zwodnica, co wszystkich omamia,  
zgubę im niosąc. Ma stopy lekkie i miękkie, bo ziemi  
nigdy nie tyka, lecz płąsa tuż ponad mężów głowami,  
ludzi tumaniąc. Już w sidła swe niejednego porwała.  
Zwiodła i Dzeusa...

(*Il.*, XIX, 91–95, tłum. K. Jeżewska, [w:] *Hom er, Iliada*, tłum. K. Jeżewska, wst. i przyp. J. Lanowski, Warszawa 1999; pozostałe cytaty z *Iliady* podaję w tym tłumaczeniu). Następnie w tej samej pieśni został przywołany epizod, związany z oszustwem Hery przy narodzinach Heraklesa. Opisuje on gniew Dzeusa na Ate (*Il.*, XIX, 126 i n.):

Ate pochwylił natychmiast za włosy połyskujące,  
z sercem wzburzonym i klnąc się złożył największą przysięgę,  
że już na Olimp i w niebo gwiazdami opromienione  
nigdy nie może powrócić Ate, co wszystkich omamia.  
To powiedziawszy, na ziemię strącił ją ręki rozmachem  
Z nieba pełnego gwiazd. Prędko spadła na ludzkie obszary.

<sup>4</sup> E. R. D o d s, *op. cit.*, s. 29.

z aspektów ludzkiej egzystencji. To wyjaśniałoby schematyczność niektórych rozwiązań i postaci dramaturgicznych, jak i pozorną jedynie, a tak często zarzucaną Eurypidesowi, niespójność dramaturgiczną. Tymczasem dopiero odejście od dosłowności obrazu scenicznego i odczytanie ukrytego pod nim znaczenia alegorycznego pozwala odnaleźć właściwy sens i wymiar zdarzeń oraz postaci, a także dostrzec spójną dramaturgicznie całość.

Tworząc tragedię o Heraklesie, Eurypides wprowadził istotne innowacje tak tematyczne, jak i formalne. Sprowadzają się one do włączenia nowych bądź wyrazistego wyeksponowania istniejących już elementów strukturalnych mitu, które w oświetleniu Eurypidesa nabierają istotnego znaczenia dla kształtowania idei tragicznej tej sztuki. Dla jej zinterpretowania konieczne jest zatem prześledzenie zmian, jakich dokonał w stosunku do wcześniejszej tradycji – również własnej (*Alkestis*) – podejmując dzięki nowemu naświetleniu mitu i postaci protagonisty dyskusję z wcześniejszymi wizerunkami herosa.

Niezwykłe interesującym zabiegiem dramaturgicznym, uwypuklającym paraboliczny i alegoryczny sens tego dramatu, stało się stworzenie tryptyku portretowego herosa. To proste, lecz jakże wiele znaczące, posunięcie w płaszczyźnie formalnej dało pocie możliwość stworzenia plastycznego<sup>5</sup> wizerunku bohatera, a równocześnie rozłożenia akcentów dramaturgicznych w taki sposób, by wszystkie trzy, wzajemnie dopełniające się obrazy tworzyły harmonijną całość. W ich budowie można zauważyć wyraźnie rysującą się symetrię, podkreślającą ową harmonię: centralną i środkową zarazem częścią tryptyku jest opis szaleństwa i zbrodni herosa, natomiast dwie okalające ją tworzą niejako ramy tego osobliwego „portretu szaleństwa”, stanowiąc równocześnie jego dopowiedzenie. Sięgają bowiem do poprzedzających atak szału wydarzeń, by w nich szukać źródeł zgubnych emocji Heraklesa – to pierwsza część tryptyku, oraz odwołują się do wydarzeń późniejszych, ukazujących następstwa ludzkiego szału – ostatnia część tryptyku.

Pierwszy obraz tryptyku portretowego Heraklesa zawiera się w początkowych ośmiuset wierszach i kończy się wraz z pojawieniem Lyssy i Irydy, wysłanniczek Hery. W tym czasie Herakles obecny jest na scenie jedynie w końcowej części *II epeisodion*, scenie, liczącej zaledwie 100 wierszy. Jego

<sup>5</sup> W utworach Eurypidesa daje się wyraźnie zauważyć wyobraźnię malarską i wycucie plastyczne poety w tworzonych przez niego scenach i portretach *dramatis personae*. Jego biografowie podają informację, że zajmował się on podobno malarstwem, a jego obrazy miały być w Megarze. Informacje takie znajdujemy w Księdze *Suda*, w której czytamy: **gšgone d t| prīta zwgrēfoj, e ta maqt%j Prod.kou m n "n toj ·htorikoj, Swkrētouj d "n toj °qikoj kaˆ filosofoj**. Na te informacje powołują się również współcześni uczeni, a wśród nich m.in. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957/1958, s. 397 czy U. Albin, [w:] Euripide, *Fenicie*, introduzione e traduzione di U. Albin, note di F. Barberis, Milano 2000, s. VIII. Wprawdzie w twórczości Eurypidesa można dopatrzeć się inspiracji malarskich, jednak nie wiadomo, czy łączyły się one z uprawianiem przez niego malarstwa, czy też zajęcia to przypisano mu później, dostrzegając w utworach poety malarską wrażliwość i wyobraźnię.

nieobecność na początku sztuki – nie tylko na scenie, ale w ogóle w Tebach, gdzie rozgrywa się akcja – jest tym bardziej odczuwalna, że akcentują ją wszystkie osoby dramatu. Rodzi się zatem pytanie, czy nie jest nadużyciem uznanie tej części sztuki, w której portretowany bohater jest w zasadzie nieobecny, za pierwszą częścią jego tryptyku. Odpowiedź przynosi każdy nieomal wiersz tej części tragedii: Herakles jest na ustach wszystkich i bez wątpienia bardziej pochłania uwagę postaci dramatu i widowni, niż niejeden protagonista obecny na scenie. Wszystkie rozmowy, refleksje koncentrują się na postaci i losie tego wielkiego herosa. On, a właściwie jego nieobecność, implikuje zdarzenia dramatu. Wciąż jest na ustach Chóru, dla którego nawet jego własna bezsilność i starość<sup>6</sup> stają się pretekstem, a zarazem punktem odniesienia do młodości i potęgi fizycznej Heraklesa<sup>7</sup>. Wszystko to sprawia, że staje się on wielkim nieobecnym tej części tragedii, wypełniając bez reszty plan komentarza. Jest to swoisty fenomen greckiej tragedii, dający się porównać może jedynie z *Persami* Ajschylosa, gdzie dopiero na końcu sztuki pojawia się Kserkses (w. 918 i n.). Jednak akcenty w poprzedzającej jego pojawienie części sztuki zostały rozłożone inaczej niż tutaj, gdzie mamy do czynienia z bezprecedensową wręcz koncentracją na tej jednej, nieobecnej na scenie postaci, nawet wówczas,

<sup>6</sup> Zdaniem H. D. F. Kitto (*Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 224), postacią, która w tej sztuce szczególnie wyróżnia się niemocą, jest Amfitrion, któremu towarzyszy w toku akcji chór starców tebańskich. Sądzę jednak, że to głównie oni reprezentują w dramacie bezsilność wobec rozgrywających się wydarzeń, ponieważ Amfitrion o wiele bardziej aktywnie stawia opór Lykosowi, podejmując się obrony Heraklesa w sporze z uzurpatorem, oskarżając Dzeusa o nielojalność wobec syna i jego potomstwa, mówiąc: „Tyś bóg, jam człowiek, lecz mam więcej cnoty, bo nie zdradziłem dzieci Heraklesa” (w. 342–343), czym daje dowód nie tylko swojej determinacji, ale i *arete*. Dlatego postawa Amfitriona nasuwa raczej skojarzenia z „siłą kobiecej słabości”, jaką przedstawił Eurypides w *Hekabe*, która stanowi paralelę do ukazanej tu „siły starczej słabości”. To ona karze mu najpierw trwać przy Megarze i dzieciach, a później stawia czoła tragedii zbrodni Heraklesa i wytrwać przy nim aż do końca.

<sup>7</sup> Pieśń *II stasimon* (w. 648 i n.), którą M. S. Mirto ([w:] E u r i p i d e, *Eracle*, introduzione, traduzione e note di M. S. Mirto, Milano [prima ed. 1997] 2000, s. 9) nazywa odą z radosną intonacją peanu, stanowi zwieńczenie antycznego motywu, który wprowadza Chór, zestawiając swoją starczą słabość (w. 120 i n., 268–269, 312–315, 436–441) z potęgą młodości, reprezentowaną przez Heraklesa. Młodość i starość to – zdaniem G. M. A. Grube (*The Drama of Euripides*, London [first pub. 1941] 1961, s. 253) – dwa tematy pieśni, stanowiące całość, ponieważ pieśń dotyczy powrotu młodego, pełnego sił bohatera. To nasuwa starcom tebańskim (Chórowi) skojarzenia z ich wiekiem i słabością. Ich tęsknota jest teraz nawet silniejsza niż we wcześniejszych pieśniach. Gloryfikacja młodości staje się doskonałym wstępem do gloryfikacji Heraklesa. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wcześniejsze odniesienia Chóru do jego starczej słabości stanowiły istotny element dramaturgiczny, którego celem było podkreślenie tragicznego położenia rodziny Heraklesa, mogącej liczyć jedynie na moralne wsparcie lojalnych starców tebańskich. Równocześnie jednak motyw bezsilności fizycznej Chóru stanowi doskonale pod względem dramaturgicznym wprowadzenie i przygotowanie widzów na powrót „Heraklesa-Zbawcy”. Jego pojawienie stanowiło dzięki temu jeszcze efektywniejszą perypetię, zastosowaną przez Eurypidesa.

gdy *dramatis personae* mówią – zdawać by się mogło – o sobie. Przykładu nie trzeba długo szukać – znajdziemy go już w pierwszych trzech wierszach prologu, które z dumą wygłasza Amfitrion (w. 1–3):

Któż nie zna tego, który z Dzeusem żonę  
Dzielił, Amfitriona z Argos – Alkaj  
Syn Persusza mnie splodził, ja – Heraklesa<sup>8</sup>.

Samo stwierdzenie Amfitriona, poza pewnym tonem chępliwości, nie wnosi w zasadzie niczego nowego do starej przecież tradycji podwójnego związku Alkmeny. Dlaczego zatem Eurypides, który w tak radykalny sposób obszedł się tu przecież z tradycyjną wersją mitu, otwiera sztukę w tak konwencjonalny – zdawać by się mogło – sposób? Znając Eurypidesa, takie wyeksponowanie wspomnianego motywu nie mogło być przypadkowe. I z pewnością nie było, o czym świadczy dobitnie dalszy przebieg sztuki, w zestawieniu z którym słowa Amfitriona nabierają właściwego znaczenia. Tworzą one – wraz z wypowiedziami innych *dramatis personae* – logiczne i spójne poprowadzenie mitu, nadając mu nowe znaczenia.

Jedną z pierwszych informacji, którą odnieść możemy do cytowanej wypowiedzi Amfitriona, przynosi już wiersz 170. Czytamy w nim:

Niechaj Dzeus broni swojej części syna...<sup>9</sup>.

W przytoczonej wypowiedzi Amfitriona kryje się zatem przekonanie, że **tō mšroj paidōj** – część Hereklesa, i tylko część, przypada Dzeusowi, część zaś jemu samemu, o czym świadczą przywołane słowa prologu, w których nazywa siebie ojcem Heraklesa. Takie ujęcie kwestii „podwójnego” ojcostwa, wyraźnie zarysowane w całym przebiegu dramatu, jest pomysłem Eurypidesa. Wprowadza on równocześnie inne zmiany w micie, które były już tylko konsekwencją przyjętej przez niego koncepcji tak mitu, jak i dramatu. Jedną z nich jest pominięcie całkowitym milczeniem postaci Ifiklesa, który występuje w pozostałej tradycji jako „bliźniaczy” brat Heraklesa, w zupełnie innym oświetleniu przedstawiając tym samym nie tylko rolę Amfitriona, ale i naturę Heraklesa.

<sup>8</sup> Tłum. J. Łanowski, [w:] *Eurypides, Tragedie*, tłum. i oprac. J. Łanowski, t. I, Warszawa 1972. Wszystkie polskie cytaty z *Oszalonego Heraklesa* podaję w tym tłumaczeniu. *Herc. fur.*, 1–3:

T<sub>1</sub> tōn Diōj sūl lektron oūk o den brotīn,  
'Arge-on 'Amfitrūwn', ōn 'Alka-ōj pote  
eticq' θ Persšwj, patšra tōnd' 'Hrakl šouj;

<sup>9</sup> *Herc. Fur.*, 170:

Am. tū toā Diōj m n Zeŷj cmunštw mšrei  
paidōj.

W zrozumieniu intencji *damnatio memoriae* śmiertelnego syna Alkmeny, Ifiklesa, w przekazie, jaki daje nam Eurypides, pomoc może przywołanie bogatej tradycji mitologicznej tej postaci i funkcji, jaką w niej pełni.

Na początku warto przypomnieć, że ciąża bliźniacza, podobna do ciąży Alkmeny, w wyniku której przychodzą na świat dwaj synowie: jeden poczęty przez boga, drugi zaś przez człowieka, jest powtarzającym się w mitologii zjawiskiem. Tak było w przypadku bliźniaczych ciąż Ledy i Antiope. Według przekazu mitologicznego ze związku Ledy z Dzeusem miał się narodzić Polluks, natomiast ze związku z Tyndareusem – Kastor. W niektórych wersjach mitu o Antiope podaje się, że w następstwie jej związku z Dzeusem i Epopeusem urodzili się bliźniaczy bracia: Dzetos i Amfion, mityczni założyciele Teb<sup>10</sup>.

Podobne rozróżnienie „boskich” i „ludzkich” bliźniąt wprowadza tradycja postaci Heraklesa i Ifiklesa<sup>11</sup>. W przypisywanej Hezjodowi *Tarczy* (*Scutum*), której początek, opisujący losy Alkmeny i jej synów, jest jednak zapewne jego autorstwa<sup>12</sup>, czytamy (w. 48–56):

Ujarzmiona przez boga i męża najdzielniejszego,  
W Tebach o siedmiu bramach zrodziła synów-bliźniaków,  
Niejednakowych jednak, bo chociaż byli rodzeni,  
Jeden z nich był gorszy, drugi zaś dużo lepszy,  
Silny oraz potężny – siła Heraklesowa;  
Jego powiła podległa ciemnochmurnemu Kronidzie,  
A Amfitrion włóczęga był ojcem Ifiklesa  
(bardzo różne potomstwo – jednego ze śmiertelnikiem,  
a drugiego z Kronidą, co rządzi wszystkimi bogami).<sup>13</sup>

<sup>10</sup> M. S. Mirto, [w:] Eurypide, *Eracle*, s. 16–17.

<sup>11</sup> O Alkmenie jako matce Heraklesa i Ifiklesa wspomina m.in. Pindar w swoich epinikiach: *Nem.*, I, *Pyt.*, IX, *Ist.*, IV, *Nem.*, X.

<sup>12</sup> We wstępie do swojego tłumaczenia dzieł Hezjoda (Hezjod, *Narodziny bogów* [*Theogonia*], *Prace i dni*, *Tarcza*, tłum., wstęp. i przyp. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 20) J. Łanowski stwierdza m.in., że utwór ten jest „Hezjodowi przypisywany, przynajmniej w swej większej części, bo początek (do w. 57) stanowi najpewniej autentycznie Hezjodowa partia z *Ehoi* o Alkmenie, żonie Amfitriona, i jej boskim i ludzkim partnerze. Ciąg dalszy nosi wyraźne znamiona inspiracji homeryckiej: anonimowy dla nas autor wyraźnie nawiązuje do Homera, do Homerowych *aristei* (opisów sławnych czynów) herosów, a przede wszystkim do słynnego opisu tarczy Achillesa w XVIII pieśni *Iliady*, jakby chciał z nim współzawodniczyć”.

<sup>13</sup> *Scutum*, w. 48–56:

¿ d qeũ dmhqe<sa ka^ cnsri pollõn cr.st.j  
Q»bv m̃n ̃ptapũl.j didumεone ge.nato pa<de,  
oũkšq' ðm; fronsonte· kassign»tw ge m n ½sthñ·  
tõn m n ceirõteron, tõn d' aã mšg' cme.nona fĩta  
deinõn te kraterõn te, b..hn `Hrakl he..hn,  
tõn m n ðpodmhqe<sa kelainefši Kron..wni,  
aũt; r `Ifikl Āa dorussõj `Amfitrũwni·  
kekrimšnhn gene»n, tõn m n brotũ cndr^ mige<sa,  
tõn d Di^ Kron..wni, qeĩn shmεntori pεntwn.

Przytoczony fragment wyraźnie różnicuje bliźnięta Alkmeny, „niejednakowe jednak”, jak podaje Hezjod, bo „jeden z nich był gorszy, drugi zaś dużo lepszy”, a następnie dodaje: „bardzo różne potomstwo”.

W innych przekazach, dotyczących Heraklesa, daje się zauważyć godna odnotowania konsekwencja, z jaką podkreśla się jego pochodzenie od Dzeusa. Już w *Iliadzie* spotykamy określenia: „synem najmilszym był władcy Dzeusa, Kronidy” (*Il.*, XVIII, 117–119)<sup>14</sup>, „synem Dzeusa nieustraszonym” (*Il.*, XIV, 249–256)<sup>15</sup> czy po prostu „jego dzielnym potomkiem” (*Il.*, VIII, 362–365)<sup>16</sup>. Podobnie nazywa siebie w *Odysei* sam Herakles w rozmowie z Odysem, mówiąc: „Byłem synem Dzeusa, wnukiem Kronosa”<sup>17</sup>. Boskie pochodzenie Heraklesa od Dzeusa wielokrotnie przywołuje Hezjod w *Theogonii* (w. 316)<sup>18</sup>, a zwłaszcza pojawia się ono w *Tarczy* (*Sc.*: 66, 110, 150, 163, 371, 392, 414, 424). Tego, tak istotnego epizodu mitu o Heraklesie nie pomija także Pindar,

O dwu synach Alkmeny i ich dwu ojcach pisze też Pindar w *IX Odzie pytyjskiej*, w. 111–117:

tške of ka` Zhn` mige<sa da frwn  
 `n m0nauj c<d<sin 'Alkm>na  
 did0mw n kraths..macon sqsnoj uf`n.  
 kwf0j c<n>r tij, 0j `Hrakle< st0ma m% peribE l lei,  
 mhd Dirka..wn 0dEtw n c mš-  
 mnatai, tE nin qršyanto ka` 'Ifikl ša`

<sup>14</sup> *Il.*, XVIII, 117–119:

o0d g|r o0d b..h `Hrakl 0j f0ge k 0ra,  
 0j per f..l tator eske Di` Kron..wni ʎnakti·  
 c l l E ~ mo<ra dEmasse ka` crgal šoj c0l o j "Hrhj.

<sup>15</sup> *Il.*, XIV, 249–256:

½dh gE r me ka` ʎ l l o te% `p..nussen `fetm%  
 ½mati t0 0te ke<noj 0psrqumoj Di0j uf0j  
 epleen 'l l i0qen Trèwn p0l in `xalapeXaj.  
 ½toi `gè m n e l exa Di0j n0on a„gi0coio  
 n>dumoj c mficuqe..j · sY dš of kak| m>sao qum0  
 0rsas' crgal šwn c nšmw n `p` p0nton c>taj,  
 ka.. min epeita K0wn d' eà naiomšn n c pšneikaj  
 n0sfi f..l wn pEntwn.

<sup>16</sup> *Il.*, VIII, 362–365:

...0 of mE l a pol l Ekij uf0n  
 teir0menon sèeskon 0p' E0rusq 0j cšqlwn.  
 ½toi 0 m n kla..eske pr0j o0ran0n, a0t|r `m ZeYj  
 t0 `palex>sousan c p' o0ran0qen pro all en.

<sup>17</sup> *Od.*, XI, 620: Zhn0j m n pa<j Åa Kron..onoj.

<sup>18</sup> Hes., *Theog.*, 313–318:

t0 tr..ton "Udrhn aätij `ge..nato l0gr' e„du<an  
 Lerna..hn, 2n qršye qe| leukè lenoj "Hrh  
 ʎplhton kotšousa b..V `Hrakl he..V.  
 ka` t`n m n Di0j uf0j `n>rato nhl ši calku  
 'AmfitruwniE dhj sY n c rhif..l j 'l o l E j  
 `Hrakl šhj bou l šin 'Aqhna..hj cgele..hj



wspominając o przybyciu Dzeusa „dla poczęcia Heraklesa” (*Istm.*, VII)<sup>19</sup>, czy o jego wstąpieniu w dom Amfitriona, by wnieść „zaród nieustraszonego Heraklesa” (*Nem.*, X)<sup>20</sup>, lub nazywając herosa wprost „synem Dzeusa” (*Olimp.*, X). Motyw ten pojawia się również w *I Odzie Istmijskiej*, której drugą część wypełnia mit o herosie i jego niebywałym wyczynie zduszenia węży. Opisany przez Pindara epizod mitologiczny zawiera wyraźną ekspozycję boskiego pochodzenia herosa, którym tłumaczy jego obecne zwycięstwo, potwierdzone następnie przez Tejrezjasza w prorocत्वie na temat dalszych przewag Heraklesa<sup>21</sup>. Wprawdzie w tej samej odzie wspomina także Pindar o Amfitrionie, który ujrzał **dŪnamin ufoà**, ale określenie to, pozbawione nawet zaimka dzierżawczego, nie zostaje jednoznacznie ukierunkowane na Amfitriona, chyba że na niego jako na męża Alkmeny, który roztacza opiekę nad jej obydwoma synami. Z tego zapewne powodu upoważnione staje się określenie, które Maria Serena Mirto używa w odniesieniu do Amfitriona, nazywając go „przybranym ojcem”<sup>22</sup> Hereklesa. W opisanym przez Homera epizodzie z V pieśni *Iliady*, mówiącym o ugodzeniu strzałą Hery i Hadesa, sprawca tego czynu, Herakles, raz został określony jako **pεij 'AmfitrŪwnoj**, cztery wersy później zaś jako **ufōj**

<sup>19</sup> Pind., *Istm.*, VII, 1–8:

T..ni tīn pεroj, ð mεkaira Q»ba,  
kal īn ṽpicwr..wn mεlista qumōn teōn  
eŪfranaj; Āra calkokrōtou pεredron  
Damεteroj ;n..k' eŪruca..tan  
¥nteilaj Diōnuson, A crusū mesonŪktion  
ne..fonta dexamšna tōn fšrtaton qe īn,  
ðpōt' 'AmfitrŪwnoj ṽn qurštroij  
staqe`j ¥locon metÁlqen `Hrakle..oj gona;j;

<sup>20</sup> Pind., *Nem.*, X, 23–25:

tū ōyin ṽeidōmenoj  
¢qanεtwn basileŷj aŪl ;n ṽsÁlqen,  
spšrm' ¢de..manton fšrwn `Hraklšoj.

<sup>21</sup> *Nem.*, I: ð dš of

frεze ka` pant` stratū, po..ajj ðmil»sei túcaij,  
ōssouj m n ṽn cšrsJ ktanèn,  
ōssouj d pōntJ qÁraj ¢idrod..kaj.  
ka.. tina sŷn plag..J  
¢ndrīn kōrJ ste..conta tōn ṽcqrōtatōn  
f© ~ dvēsein mōron.  
ka` g|r ōtan qeo` ṽn  
ped..J Flšgraj Gigεntessin mεcan  
¢ntiεzwsin, belšwn ðpō` i-  
pa<si ke..nou faid..man ga..v pefŪrsesqai kōman  
enepen.

<sup>22</sup> M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 22.

**Diōj**<sup>23</sup>. Można jednak przypuszczać, że Homer używa tych określeń w podobnym do Pindara znaczeniu, zwłaszcza, jeśli zestawi się je z tak silnie wyeksponowanym Dzeusowym ojcostwem Heraklesa w innych miejscach dzieł Homeryckich, ale też w literackich przekazach Hezjoda i Pindara. Tradycję Dzeusowego ojcostwa Heraklesa potwierdza też Eurypides w *Ionie* (w. 190–194), *Andromasze* (w. 796–797) czy w *Dzieciach Hereklesa* (w. 210).

Tymczasem w *Oszalałym Heraklesie* odchodzi on od zakorzenionej tradycji, potwierdzanej przez niego także w innych tragediach i w cytowanych już wcześniej pierwszych słowach prologu Amfitrion, stwierdzając, że dzielił z bogiem nie tylko kobietę, ale i ojcostwo Heraklesa (w. 1–3). Informacja ta zostaje potwierdzona także w innych miejscach tragedii i pojawia się w wypowiedzi Lykosa, który zwracając się do Amfitriona, stwierdza, że „z Dzeusem dzielił żonę i ojcostwo” (w. 149). Ten współdział potwierdza użyta tu forma: **koineèn**. Sam Amfitrion niewiele dalej nazwie Dzeusa „współojcem syna” (w. 340), mówiąc: **paidōj koineîna**<sup>24</sup>. Amfitrion postrzega zatem siebie jako ojca Heraklesa, a nie tylko jako małżonaka Alkmeny<sup>25</sup>. Świadczy o tym jego obawa, którą wyraża już po dokonanej przez herosa rzezi rodziny. Boi się, żeby Herakles, zabijając jeszcze i jego, nie splamił się ojcobójstwem, bo wówczas „Eryniom winien będzie ojcowską krew” (w. 1075)<sup>26</sup>. W tragedii Eurypidesa wspólne ojcostwo Dzeusa i Amfitriona staje się faktem, który jest wciąż przywoływany; ojciec boski i ojciec ludzki współuczestniczyli – jak stwierdza M. S. Mirto – w prokreacji i kształtowaniu natury herosa<sup>27</sup>: w połowie boskiej po Dzeusie, w połowie zaś ludzkiej po Amfitrionie.

<sup>23</sup> *Il.*, V, 392–397:

tIÁ d' "Hrh, óte min kraterōj pĒij 'Amfitrúwnoj  
dexiterōn kat | mazōn Nistū triglĕcini  
bebl »kei: tōte ka.. min Ćn »keston lĒben ¥lgoj.  
tIÁ d' 'A dhj "n to<si pelĕrioj ĆkŸn Nistōn,  
eātš min wŰtōj Ćn »r ufōj Diōj a„giōcoio  
"n PŰlJ "n nekŰessi balĕn NdŰnVsin edwken

<sup>24</sup> *Hercules furens*, w. 339–340:

Am.   ō Zeà, mĒthn ¥r' Ćmōgamōn s' "kthsĒmhn,  
mĒthn d paidōj koineîn' "klĒzomen

<sup>25</sup> Motyw ten wyraźnie eksponuje we wstępie do własnego tłumaczenia tej tragedii M. S. Mirto [w:] Euripide, *Eracle*, wiele miejsca poświęcając w nim właśnie kwestii podwójnego ojcostwa Heraklesa, w rozdziale *La doppia paternità di Eracle (ibidem, s. 15–27)*, stwierdzając m.in.: „Anfitrione vede se stesso come chi ha dato la vita a Eracle, non solo il marito della madre!” (*ibidem, s. 26*).

<sup>26</sup> *Hercules furens*, w. 1072–1076:

Am.   Ćr »q' Ćr »te. tō fĒoj "k-  
lĕpe<n m n "p' kako<sin oŰ  
feŰgw tĒlaj, Ćl l' eĒ me kane< patšr' ōnta,  
prōj d kako<j kak | m »setai  
prōj 'ErinŰsi q' aĒma sŰggonon >xei.

<sup>27</sup> M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 25.

Eurypides konsekwentnie prowadzi nas zatem do odnotowania niezmiernie istotnego – jak się później okaże – faktu, a mianowicie do potwierdzenia dychotomicznej natury Heraklesa. Jej zaakcentowaniu służyć ma przedstawienie dwóch ojców jednego syna, a nie, jak we wcześniejszej tradycji, bliźniaczego porodu Alkmeny. Odejście Eurypidesa od tradycji zawiera się w tej tragedii m.in. właśnie w tym, że Alkmena urodziła tylko jedno dziecko<sup>28</sup>. Pominięcie postaci Ifiklesa, który po Amfitrionie dziedziczył – jak potwierdzają wcześniejsze przekazy – jego ziemską naturę, staje się więc w tej sytuacji nieuniknioną konsekwencją. Dla Eurypidesa ważne było wydobycie dychotomicznej natury herosa, bo tego wymagała jego koncepcja idei tragicznej oraz sposób, w jaki zamierzał naświetlić źródła szaleństwa Heraklesa.

W pierwszej części tryptyku portretowego Heraklesa Eurypides odwołuje się do wcześniejszej tradycji, by – wykorzystując enkomiaistyczne motywy znane z poezji Pindara, czy przekazów Homera i Hezjoda – ukazać potęgę Dzeusowego syna i jego nadzwyczajne dokonania. Wprowadza jednak istotne innowacje do tej tradycji. Dokonując pewnej symplifikacji, można je sprowadzić do dwóch najważniejszych elementów: pierwszym z nich jest wyeksponowanie dychotomicznej natury Heraklesa poprzez wprowadzenie motywu współlojcostwa Amfitriona z równoczesnym pominięciem postaci Ifiklesa; drugim zaś – chronologiczne przesunięcie ataku szału bohatera, czego logicznym następstwem staje się wprowadzenie na scenę żyjącej jeszcze rodziny herosa, którą widzimy w scenie hikezji, otwierającej sztukę.

Treniczno-enkomiaistyczny charakter tej części tragedii, w której motywy pochwalne splatają się z „żałobnym lamentem”<sup>29</sup> nad losem Heraklesa, przebywającym w Hadesie, najlepiej oddaje *I stasiomon* Chóru. Tuż po słowach, wprowadzających atmosferę treniczną: „refren żałobny [...] chcę śpiewać o tym, co ruszył w ciemności podziemne” (w. 348–352), Chór płynnie przechodzi do motywu pochwalnego: „[chcę] śpiewać wieniec hymnów na pochwałę jego trudów, bo cnoty szlachetnych trudów to są klejnoty zmarłych” (w. 355–358)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 28. Zdaniem autorki, wyeliminowanie postaci Ifiklesa w żadnym wypadku nie można uznać za zwykłe przeoczenie Eurypidesa. On nie popełnia takich pomyłek, a jeśli dokonuje zmian w micie, to są to zmiany celowe, przemyślane i znajdujące uzasadnienie w konstrukcji dramaturgicznej tragedii. W tym wypadku Ifikles nie tylko, że nie posiada żadnej roli w rozwoju zdarzeń dramatu, ale jego obecność utrudniłaby jeszcze ukazanie zamysłu autora, jakim była dychotomiczna natura Heraklesa.

<sup>29</sup> Już w parodosie (w. 107–136) starcy tebańscy podnoszą „lament żałobny”, mówią o przebywaniu Heraklesa w Hadesie.

<sup>30</sup> Połączenie motywu enkomiaistycznego z motywem trenicznym jest znanym i stosowanym zabiegiem w literaturze. Przykładem tego może być *enkomiion* Simonidesa, pieśń, dedykowana poległym pod Termopilami (26 [531]), której charakter zbliża ją do trenu. Następuje tu wyraźne odwrócenie tradycyjnych wartości arystokratycznych: zwyciężony, poległy w obronie ojczyzny staje się przedmiotem enkomiaistycznej gloryfikacji, zyskując rangę mitycznego herosa. Zabieg połączenia *enkomiion* z pochwałą pośmiertną zastosował też Tukidydes w *epitaphios logos*, mowie

Dzięki zastosowaniu antytetycznego zestawienia motywu trenicznego i pochwalnego Eurypides osiąga niebywale wręcz natężenie nastroju lamentacyjnego: im bardziej jest podkreślana w sztuce wielkość herosa i jego dokonań, tym bardziej zostaje pogłębiony żal po jego odejściu. Ponadludzki wymiar dokonanych przez Heraklesa prac, a tym samym podobny wymiar jego **«Cret»**, podkreśla Amfitrion, mówiąc o „potworów ziemi wytępieniu” (w. 20), czy też zwracając się do nieobecnego herosa: „trud twój, gdyś morza i lądy oczyszczał z potworów, co je napelniały zmasą” (w. 225–226). Wersami tymi Eurypides nawiązuje wyraźnie do Hezjoda, który pisze o tym, że Dzeus złączył się z Alkmeną, „bo chciał dla bogów i ludzi zatroskanych spłodzić obrócić przed zagrożeniem” (*Sc.*, w. 27–29)<sup>31</sup>. Są to oczywiste aluzje do prac Heraklesa, które miał on wypełniać jako dobroczyńca ludzkości i „heros-cywilizator” – jak nazywa go M. S. Mirto – mówiąc: „Protagonista, dunque, l’eroe civilizzatore caro all’immaginario e al culto ateniese (e panellenico), già figura esemplare dei limiti estremi delle capacità umane, al cui superamento non si può e non si deve ambire”<sup>32</sup>. Do tak ważnego w sztuce motywu jego prac dramaturg powraca kilkakrotnie. Mówi więc o nich Lykos w rozmowie z Megarą i Amfitrionem (wzmianka o hydrze lernejskiej i lwie nemejskim, w. 151 i n.), gdzie pojawia się słynne zestawienie broni hoplity, posługującego się tradycyjnie włócznią i tarczą oraz Heraklesa – łucznika, używającego maczugi i luku (w. 156 i n.). Najobszerniej omawia prace herosa Chór w *I stasimon*, rozpoczynając od zabicia lwa w Dzeusowym sanktuarium w Nemei, a na wyprawie do Hadesu po cerbera kończąc. O tej ostatniej z prac Heraklesowych słyszymy jednak od samego początku sztuki, a wzmianki na ten temat w sposób naturalny wprowadzają motyw śmierci czy raczej domniemanej śmierci bohatera. Motyw ten wprowadza Eurypides do sztuki przy użyciu klimaksu, dzięki czemu osiąga efekt narastającego przekonania o bezpowrotnym odejściu herosa do Hadesu, by tym wyraźniej skonstrastować je z jego nieoczekiwanym pojawieniem. Już w 24 wierszu Amfitrion mówi, że Herakles:

Zszedł do Hadesu, by psa o trzech ciałach  
Wywieźć na światło – i dotąd nie wraca

na cześć poległych żołnierzy w pierwszym roku wojny peloponeskiej (II, 35–46). Mowa ta była w istocie gloryfikacją samych Aten i „prawdziwą perłą” Tukidydesowego dzieła. „Nigdzie bowiem historyk nie wyraził tylu trafnych i głębokich przemyśleń na temat istoty państwa – pisze R. Turasiewicz w swoim wstępie [w:] T u k i d y d e s, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, oprac. R. Turasiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. LXXI – nigdzie też jego kunszt pisarski nie osiągnął tych artystycznych wyżyn, co w owym sławnym epitafie. Mowa ta stanowi zresztą jedną z najpiękniejszych w literaturze światowej pochwał systemu demokratycznego”.

<sup>31</sup> *Sc.*, 27–29:

pat̄r d' c̄ndr̄in te q̄in te  
¶ | lhn m̄Atin ūfaine met̄ fres.n, éj̄ a qeōsin  
c̄ndr̄esi t' c̄l fhst̄isin cr̄áj c̄lkt̄ara futēŭsai.

<sup>32</sup> M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 8.

nawiązując tym samym do końcowej części pieśni Chóru w *I stasimon* (w. 425 i n.). Nie ma zatem tu jeszcze sugestii o jego bezpowrotnym odejściu. Pewną nadzieję pozostawia także w tej kwestii wiersz 262–263, w którym czytamy:

Bo nie tak głęboko  
Skrył się on w ziemi, zostawiwszy dzieci.

Pierwsze zwątpienie pojawia się dopiero w słowach Megary, która w tej sztuce, godząc się z koniecznością śmierci, reprezentuje przeciwne wobec niej stanowisko niż Amfitrion (w. 278 i n.), pojawia się pierwsze poważne zwątpienie (w. 296–297):

Myślisz, że syn twój z głębi ziemi wróci?  
Któż z tych, co zmarli, powrócił z Hadesu?

Podaje zatem w wątpliwość możliwość powrotu męża z Hadesu, dodając równocześnie sentencjonalnie brzmiącą uwagę: „Któż z tych, co zmarli, powrócił z Hadesu?”<sup>33</sup>, która stawia Heraklesa w rzędzie ludzi śmiertelnych. Jeszcze dalej posuwa się Chór w swoim stwierdzeniu, że Herakles: „aż do krainy łez popłynął, Hadesu, kresu prac, i tu nieszczęsny dokonał żywota, i nie powrócił więcej” (w. 425–429). Przekonanie to potwierdza Megara, mówiąc dzieciom o ich zmarłym ojcu (w. 462), by następnie w głębi swojej rozpaczy wznieść okrzyk do ukochanego męża (w. 490–491):

Najmilszy, jeśli można głos usłyszeć  
Ludzki w Hadesie, wołam cię, Heraklu!

Megara, nadal zwracając się do przebywającego w Hadesie męża, prosi go, by ukazał się jej nawet jako cień – <sup>1</sup> **skiε**, przy czym określenie to oznacza również cień jako marę ludzką. Mamy tu zatem wyraźne nawiązanie do obrazu zaświatów, jakie w XI pieśni *Odysei* pozostawił Homer, wzmiankujący tam także i o Heraklesie<sup>34</sup>. Słowa Megary wyrażają w sztuce ostateczne przekonanie,

<sup>33</sup> Uwaga ta nasuwa skojarzenia ze sposobem ujęcia kwestii śmierci w *Alkestis*, o czym piszę w artykule: *Motywy fantastyki i baśniowości w „Alkestis” Eurypidesa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 24 (2004), s. 18–33.

<sup>34</sup> W *Odysei* znajdujemy informację o przebywającej w Hadesie marze Heraklesa, podczas gdy on sam przebywa wśród nieśmiertelnych bogów jako mąż Hebe, córki Dzeusa i Hery (*Od.*, XI, 601–604):

tōn d mšt' e„senōhsa b.hn `Hrakl he..hn,  
ētdwlon aūtōj d met' c̄qanεtoisi qeo<si  
t̄srpetai "n qal..Vj kā ēcei kall..sfuron "Hbhn,  
[pa<da Diōj megεloio kā "Hrhj crusoped..lou.]

że jej mąż już nie powróci jako żywy, ponieważ (jako zmarły) jest teraz marą w Hadesie. Jej słowa są pointą, a zarazem finałem klimaksu, ukazującego wzrastające, pełne niepokoju przekonanie *dramatis personae* o śmierci Heraklesa: ich przypuszczenia stopniowo przeradzają się w pewność. I właśnie wtedy, pojawia się heros. Dzięki takiemu skontrastowaniu scen poeta osiąga spektakularny efekt dramaturgiczny, tworząc tym samym szczególnie widowiskową perypetię.

Radykalna zmiana sytuacji, spowodowana przybyciem Heraklesa, niczym *deus ex machina*, sprawia, że zostaje on prównany do Dzeusa Zbawcy<sup>35</sup>. Tak

Motyw ubóstwienia Heraklesa podejmuje też Hezjod w *Theogonii*, podając, że Herakles po skończeniu swoich trudów pędzi na Olimpzie życie wolne od strapień, mając za żonę Hebe o pięknych włosach (*Thg.*, 950–955):

"Hbhn d' 'Alkm»nhj kall isfúrou ¥l kimoj ufóJ,  
 §j 'Hrakl' Aoj, telšsaj stonðentaj Cšqlouj,  
 pa<da DióJ meg£l oio ka' "Hrhj crusoped..lou,  
 a„do..hn qšt' ¥koitin "n OÜlúmpJ nifðenti·  
 Ólbioj, Ój mšga ergon "n Cqan£toisin CnÚssaj  
 na..ei Cþ»mantoj ka' Cg»raoj ½mata p£nta.

Do motywu zaślubin z Hebe i przebywaniu pośród nieśmiertelnych bogów nawiązuje także Pindar, wielki piewca dzielności Heraklesa. W jego epinikiach – jak zauważa M. S. Mirto, ([w:] *Euripide, Eracle*, s. 8) – bohater występuje jako paradygmat najwyższych ludzkich zdolności i chociaż podlega ograniczeniom kondycji ludzkiej, to jednak w końcu miał stać się ¼rwj qeÓJ. Pindar w swojej *IV Odzie Istmijskiej* podkreśla, że zażywa on miłości i czci u boku swojego ojca, Dzeusa (*Ist.*, IV, 67–73):

ufóJ 'Alkm»naj· Ój OÜlumpðnd' eba, ga..aj te p£saj  
 ka' baqúkrhmnon poli©j ; lÓj "xeurèn qšnar,  
 nautil..ais.. te porqmón 'merēsaj.  
 nàn d par' A„giðcJ Di k£lliston Ólbon  
 Cmfšpwn na..ei, tet..ma-  
 ta.. te prÓJ Cqan£twn f..loj, "Hban t' Npu.ei,  
 crusšwn ołkwn ¥nax ka' gambrÓJ "Hraj.

Bezpośrednim nawiązaniem do przekazu Homerowego na ten temat oraz przekazów Hezjoda i Pindara są wiersze *IV stasimon* w *Dzieciach Heraklesa*, gdzie Chór, zwracając się do matki Heraklesa, Alkmeny, śpiewa (*Hercl.*, w. 910–916):

estín "n oúranū beba- [str. b  
 kěj teÓj gðnoj, ð gerai-  
 £· feúgei lÓgon æj tón "Ai-  
 da dðmon katšba, purÓj  
 dein´ flog· sīma daisqe..j·  
 "Hbaj t' "ratón cro zei  
 lšcoj crusšan kat' aÚl £n.  
 ð 'Umšnaie, dissoÝj pa<-  
 daj DióJ °x..wsaj.

<sup>35</sup> Megara, zwracając się do dzieci, mówi w radosnym uniesieniu (w. 520–522):

dear', ð tškn', "kkr..mnasqe patrówn pšplwn,  
 †t' "gkone<te, m¼ meqÁt', "pe´ DióJ  
 swtÁroj Øm·n oÚdšn "sq' Ód' Ústeroj.

postrzegają go najbliżsi, którym przyniósł ocalenie, ale tak postrzega go też Chór w *II stasimon* (w. 638–700), który na jego część śpiewa wspaniałe *enkomiion*, rozpoczynające się słynną pochwałą młodości.

*III stasimon*, w trakcie którego z głębi pałacu wydobywa się krzyk zabijanego Lykosa, podnosi jeszcze o ton wyżej ten uroczysty nastrój pochwalny, gdyż *choreutai* z dumą opiewają męstwo Heraklesa (τῆν Ἡρακλῆος ἐκκῆν – w. 806), szczerze wierząc, że pochodzi ono od Dzeusa. Boska część natury Heraklesa sprawiła zatem, że dokonał tylu sławnych czynów, a na koniec, opromieniony chwałą, powrócił z Hadesu, pokonując tym samym ograniczenia właściwe śmiertelnym, o których mówiła Megara w wierszu 297 („Któż z tych, co zmarli, powrócił z Hadesu?” – w. 297). Chór w radosnym uniesieniu śpiewa, że „czas wyjawił wspaniałą dzielność Heraklesową” (w. 805–806), i że „sprawiedliwa sprawa podoba się jeszcze bogom” (w. 813–814).

### 1. *Coup de théâtre* – pojawienie się Lyssy i Irydy

Słowa te są ostatnim akordem jego pieśni i dźwięczą jeszcze, kiedy nad pałacem ukazują się Lyssa i Iryda. Ich pojawienie to – zdaniem G. M. A. Grube – *coup de théâtre* bardziej wstrząsające niż powrót herosa<sup>36</sup>. Scena, w której wysłanniczki Hery zapowiadają szal Heraklesa i jego straszną zbrodnię, staje się niejako powtórny prologiem<sup>37</sup>, zamieniającym enkomiastyczną radość ostatniej pieśni Chóru w grozę oczekiwania przyszłych wypadków. Widz w pełni uzmysławia sobie tkwiącą w tym zestawieniu ironię tragiczną, a Chór roztacza przed oczyma publiczności obraz przerażającego tańca śmierci przy wtórze aulosów Lyssy (w. 877–979), śpiewając (w. 891–899):

Zaczyna się taniec bez wtóru tympanów,  
Bez radosnego tyrsu Dionizosa...

[...]

Po krew, nie dionizyjskie  
Ofiary z soku winnego

[...]

Straszna to,  
Straszna pieśń dźwięczy.  
Poluje, tropi dzieci.

Dla Megary Herakles jest zatem równy Dzeusowi Zbawicielowi, dla Amfitriona zaś światłem (ὄφῆoj molèn patr... – w. 531). To ostatnie porównanie jest spektakularnym odniesieniem do postrzegania życia w tradycji greckiej, w której funkcjonował czytelny topos: życie określano jako światło, śmierć zaś jako ciemność. Szczególnie wyraźnie ukazuje Eurypides ten sposób odczuwania i wyrażania owych dwóch fenomenów w *Alkestis*, zwłaszcza w zestawieniu Apollona z Thanatosem czy też w opisie wizji umierającej protagonistki (w. 244–272).

<sup>36</sup> G. M. A. Grube, *op. cit.*, s. 254.

<sup>37</sup> H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 228.

Nie darmo w palacu  
Zatańczy bogini Szalu!

Mający nastąpić atak szału Heraklesa zostaje tu przywołany poprzez zestawienie obrazu tańca śmierci i orgiastycznego szaleństwa rytów dionizyjskich. Dar Bromiosa (w. 682) zastąpiony zostaje jednak przez libację krwi (w. 894), a instrumenty muzyczne, które tradycyjnie towarzyszą bachicznej orgii (w. 683–684), znajdują odbicie w wyraźnej obecności aulosu Lyssy, którego dźwięk wzbudza strach – a nie radość i uniesienie, jak w rytuale bachicznym<sup>38</sup>. Opis „tańca śmierci” Heraklesa przywodzi na myśl *thiasos* Eumenid, które zesłały na Orestesa obłąd za zbrodnię matkobójstwa. Ich korowód, podobnie jak szalony taniec Heraklesa przy dźwiękach aulosu Lyssy, także nie jest radosny, bo odbywa się wśród łez i lamentów (*Or.*, w. 319–320). Eumenidy nie tworzą zatem kręgu, który, tak jak krąg bachiczny, przynosi szczęście. W *Orestesie* został on określony **ἄβηκευτον** (w. 319), co może oznaczać, że chociaż boginie te także rażą szałem, to jednak szal przez nie zesłany jest „nieradosny” i różni się od stanu bachicznej *mania*. Istota tej różnicy tkwi w tym, że szaleństwo Heraklesa i Orestesa nie miało charakteru przeżycia religijnego, choć również zostało zesłane przez bogów<sup>39</sup>. Było raczej zobrazowaniem tej *mania*, która przejawia się jako choroba – **νόσος**, bez inicjacyjno-misteryjnej waloryzacji tego stanu.

Zapowiedź, a następnie opis kolejnych stadiów rodzącego się szaleństwa Heraklesa stanowi drugą, a zarazem centralną część jego tryptyku portretowego, którą – od strony formalnej – Eurypides buduje w podobny sposób jak część pierwszą. Protagonisty znów nie ma na scenie, choć jego „obecność” jest znacznie bardziej odczuwalna niż na początku sztuki. Sprawilo to ogromne napięcie dramaturgiczne, wywołane zapowiedzią zbrodni przez wysłanniczki Hery, następnie przerażającą wizją Chóru, opisującego zbliżający się „taniec śmierci” bohatera, a w końcu relacją Posłańca, obwieszczającego dalszy przebieg wypadków dramatycznych. Ukazują one zdumiewającą scenę szaleństwa, którą H. D. F. Kitto określa jako „najsilniej oddziałującą rzecz, jaką Eurypides kiedykolwiek napisał”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 10. Komentują tę scenę tragedii, M. S. Mirto dodaje, że pieśń Chóru (w. 825–921) jest kommosem, do którego włącza się najpierw Amfitrion, którego głos dobiega nas z wnętrza pałacu, gdy odpowiada choreutom swoimi lamentami, później zaś posłaniec, obwieszczający rodzinną rzeź. Warstwa językowa tych wierszy pokazuje, że Chór, który w *II stasimon* przyjął na siebie rolę chwwały wielkości czynów i postaci herosa, by wyśpiewać jego **ἄβηκευτον**, tu radykalnie zmienia ton swojego śpiewu na pełną trwogi lamentację.

<sup>39</sup> „Boskie” pochodzenie szaleństwa może tu oznaczać, że jego siła jest tak wielka, iż można ją porównać jedynie do potęgi boskiej, wobec której człowiek pozostaje bezsilny. Takie oświetlenie tego fenomenu jest spójne z charakterem pozostałej twórczości Eurypidesa, w której nieprzezwyciężone siły wewnętrzne człowieka otrzymują boską waloryzację.

<sup>40</sup> H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 220.



Analizując konstrukcję dramaturgiczną, zastosowaną przez Eurypidesa przy opisie Heraklesowego szaleństwa, dostrzegamy kolejne, następujące po sobie etapy popadania herosa w zgubny szal. Pierwszym niepokojącym sygnałem pobudzenia emocjonalnego Herklesa są jego butne, zdradzające *hybris* słowa, w których zapowiada, że do szczętu zniszczy pałac nowych władców, a ściętą głowę Lykosa rzuci psom na pożarcie. Tych zaś, którzy go zdradzili, choć był ich dobroczyńcą, zmiażdży maczugą, napelniając białe wody Dirki krwią i trupami (w. 565–573), bo gdyby nie uczynił tego w obronie swych dzieci, to – jak mówi – „Już by mnie, jak dawniej, nie zwano słynnym z zwycięstw Heraklesem” (w. 581–582). Gwałtowność jego grózb sygnalizuje brak równowagi psychicznej bohatera<sup>41</sup>, którego głowa przywykła do noszenia wieńca tryumfalnego<sup>42</sup>, a on sam wierzy w swoją niepokonaną potęgę.

Wydobycie tego aspektu postaci Heraklesa sprawia, że tym wyraźniej położony jest nacisk na jego nadludzkie cechy i dokonania, które prowokują go do przekraczania granic, naznaczonych człowiekowi. Dlatego – jak zauważa G. M. A. Grube – heros, który przechodzi od wielkości do megalomanii (s. 252), musi zostać ukarany, zgodnie z greckim przekonaniem, że zbyt duża siła może być niebezpieczna. Wywołuje bowiem zawiść bogów, prowokując ich zemstę, która największe zwycięstwo Heraklesa zamieni w jego największą klęskę. W ten sposób zostaje ujawniony związek pomiędzy wykroczeniem człowieka, związanym z osiągnięciem przez niego nadmiernego sukcesu a karą ze strony zazdrośnego bóstwa. Ów „sukces wywołuje *kóros* – samozadowolenie człowieka, któremu się aż nazbyt dobrze powiodło, wywołujące następnie *hybris*, arogancję w słowach bądź w czynach, czy nawet w myślach” – stwierdza E. R. Dodds, który, odwołując się do sceny z purpurowym kobiercem w *Agamemnonie*, zauważa, że „każda manifestacja triumfu wywołuje niepokojące poczucie winy: *hybris* staje się «prymarnym złem», grzechem karanym śmiercią”<sup>43</sup>.

Mowa wybiegającego z domu Posłańca, który swoją relację z szalu Heraklesa rozpoczyna od porażającego w swej lakoniczności stwierdzenia: „Dzieci nie żyją” (w. 913), jest wspaniałym przykładem kunsztu literackiego i perfekcyjnego stylu Eurypidesa. Zdawać by się mogło, że najstraszniejsze zostało już zakomunikowane. Tymczasem z każdym słowem Posłańca napięcie dramaturgiczne, wywołane grozą opisywanych przez niego zdarzeń, wciąż narasta.

Przygotowując ofiary po zabiciu Lykosa, Herakles nagle nieruchomieje. Milczy. Już nie jest sobą, bo „oczy dziwnie mu biegały, krwią nabiegły żyły gałek ocznych, piana spływa z włosów gęstej brody. I zaczął mówić ze śmiechem szaleńca” (w. 931–935), że chce odłożyć ofiarę oczyszczeń do czasu

<sup>41</sup> G. M. A. Grube, *op. cit.*, s. 254.

<sup>42</sup> Por. M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 15.

<sup>43</sup> E. R. Dodds, *op. cit.* s. 34.

zabicia Eurysteusa (w. 936–937). Żąda łuku i maczugi, by ruszyć do Myken i powalić tam cyklopie mury (w. 942–946). „I ruszył, mówiąc, że *na rydwan wsiada, którego nie miał*” (w. 947–948). To groteskowe – wydawałoby się – zachowanie Heraklesa, dalekie jest jednak od śmieszności, gdy patrzymy na nie oczyma przerażonej służby<sup>44</sup>, która pyta: „Nasz pan z nas zakpił, czy może oszalał?” (w. 952). Tymczasem Herakles miota się po pałacu, zatrzymuje gwałtownie mówiąc, że przybywa do kolejnych miejsc, przebywając drogę jedynie w swojej chorej wyobraźni (w. 954–963):

Do izby męskiej wpadł, mówi, że przybył  
Do miasta i do pałacu Nisosa,  
Ległszy na ziemi tak jak stał, jak gdyby  
Miał się posilać. Chwilę się zatrzymał,  
Mówi, że doszedł do lesistych równin  
Istmu – i zrzuciwszy szaty, stanął nagi,  
I walczył – z nikim – i sam się ogłosił,  
Żądając ciszy, zwyczajcą – nad nikim!  
Groźby rzucając na Eurysteusza  
Był już – jak mówił – w Mykenach.

Dramaturg, stawiając nas wobec tak strasznej sytuacji, może więc śmiało, jak słusznie zauważa G. M. A. Grube, posłużyć się groteską, ponieważ – jak mawiał Platon – tam, gdzie człowiek słaby jest śmieszny, człowiek silny jest przerażający (Pl., *Fileb.*, 49b–c). A siła Heraklesa jest przecież przerażająca<sup>45</sup>, i to nie tylko w oczach Posłańca i służby.

Najgorsze ma jednak dopiero nadejść. Herakles nagle spostrzega dzieci i zaczyna prawdziwy „taniec śmierci”. Chwyta za koleczan i łuk, chcąc je zabić, „bo myśli, że to dzieci Eurysteja” (w. 971). Te pierzchają w popłochu, czepiając się szat matki, która krzyczy (974–1000):

„Co robisz ? Dzieci swe własne zabijasz ?!”  
[...]  
– On goni dziecko dokoła kolumny,  
Zawraca nagle i stając naprzeciw  
Godzi w wątrobę – ten na wznak upada,  
Wydając ducha, kwią swą płami płyty.  
A on z radości przechwala się krzycząc:  
„Już zginął jeden szczeniak Eurysteja,  
Śmiercią za wrogość ojca mi zapłacił!”  
W drugiego mierzy, co do stóp ołtarza  
Przypadł...  
[...]  
Rzuca się biedak do kolan ojcowskich

<sup>44</sup> G. M. A. Grube, *op. cit.*, s. 256.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

[...]

Ten toczy okiem strasznym jak Gorgona,  
 A że zbyt blisko, aby użyć strzaly.  
 Więc niby kowal młot, swoją maczugę  
 Nad głowę wznosi, spuszcza na blond główkę  
 I miażdż kości. Zabiwszy drugiego  
 Idzie, chce trzecią do swych ofiar dodać.

[...]

I jedną strzałą kładzie żonę z dzieckiem.

Scena ta w dramatyzmie, dynamice przebiegu, porażającym opisie ludzkiego szaleństwa nie ma sobie równej (chyba że zestawimy ją z aktem *sparagmos*, dokonany przez Agaue i bachantki na Penteusie)<sup>46</sup>. Apageum osiąga w chwili zadanego przez Atenę<sup>47</sup> ciosu, pod którym szalejący Herakles pada na ziemię. Obraz ten staje się mitycznym wyobrażeniem upadku, po którym nad sceną zaległa porażająca cisza.

Chór intonuje pieśń o strasnej zbrodni herosa, która przewyższa inne legendarne morderstwa<sup>48</sup>: Danid i Prokne (w. 1017 i n.)<sup>49</sup>. W otwartej bramie pałacu, na wewnętrznym dziedzińcu widać śpiącego Heraklesa w otoczeniu ciał pomordowanych dzieci i żony. Bojąc się zbudzić szaleńca, przerażeni starcy

<sup>46</sup> W obu przypadkach dochodziło wskutek obłądu bohaterów do nieoczekiwanego zwrotu akcji, definiowanego – w myśl teorii Arystotelesa – jako perypetia, która obok rozpoznania, charakteryzuje fabuły zawikłane (*peplegmšnoi*) (1452a, 10–15). Perypetię definiuje Arystoteles jako „odwrócenie biegu zdarzeń [...] w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, [...] zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością” (1452a, 24). Przedstawionemu przez Stagirytę opisowi perypetii odpowiadają sceny występujące w *Oszalałym Heraklesie* i wspomnianych *Bachantkach*. W obu utworach zostają dokonane morderstwa pod wpływem szału, a ofiarami padają – wbrew intencjom ich sprawców – nie ci, przeciw którym zostały wymierzone.

<sup>47</sup> Atena jest przedstawiana w mitologii jako tradycyjna opiekunka Heraklesa, która z polecenia ojca Dzeusa czuwa nad jego losem. Za przykład może posłużyć tu wypowiedź samej Ateny w VIII pieśni *Iliady*, gdzie czytamy (w. 362–365):

...ὄ of mεla pol lεkij ufōn

teirōmenon sēsakon θp' Eūrusqāj cšqlwn.

½toi ō m n kla.eske prōj oūranōn, aūt | r 'm Zeŷj

tū 'palex»sousan cp' oūranōqen pro a l len.

O opiece Ateny mówi też Herakles w XI pieśni *Odysei* (w. 626): 'Erme.aj dš m' epempen „d glaukī pij 'Aq»nh. U Eurypidesa bogini Atena pełni podobną funkcję: w przeciwieństwie do Dzeusa nie opuściła Heraklesa, lecz ulitowawszy się nad nim, powaliła szalejącego w zbrodni, by nie dopuścić do jego dalszych mordów i nieszczęść.

<sup>48</sup> G. M. A. Grube, *op. cit.*, s. 258.

<sup>49</sup> Zdaniem M. S. Mirto ([w:] Euripide, *Eracle*, s. 12), znaczące są tu *exempla* mityczne, które, według zgodnej tradycji mitycznej, powinny tworzyć rodzaj pocieszenia w zestawieniu z losem bohatera. Tymczasem Chór śpiewa, że „kłęski obecne pokonały, przegoniły tamte nieszczęścia” (w. 1019–1020). Ta niemożność porównania rzezi Heraklesa z jakimkolwiek mitycznym paradygmatem, stanie się później – w opinii autorki – właściwym Eurypidesowi środkiem dramaturgicznym, mającym na celu wyeliminowanie pocieszycielskiej funkcji topikę mitologiczną.

tebańscy cicho nucą swój tren, przerywany jękami Amfitriona. Ich wspólny, wyciszony lament staje się wprowadzeniem do apatycznej wręcz i sennej atmosfery kolejnej sceny<sup>50</sup>. Jej bezruch tym silniej uwypatnia dramatyczną wymowę wewnętrznej tragedii głównego bohatera. Eurypides po mistrzowsku opisuje przebudzenie Heraklesa, który jeszcze oszołomiony i półprzytomny z wolna dostrzega bezmiar nieszczęść, które lawiną spadają na niego wraz z każdym kolejnym słowem ojca, uświadamiającego mu jego czyn. Dlatego scena ta słusznie zyskała sobie miano tak wstrząsającej<sup>51</sup>.

Ten niezwykle efekt dramaturgiczny osiąga Eurypides przez zastosowanie dwu elementów strukturalnych tragedii, które umiejętnie łączy on ze sobą. Są nimi perypetia i rozpoznanie, które Arystoteles uznał za dwa najsilniej oddziałujące na nasze uczucia elementy (*Po.*, 1450a, 33), budzące litość i trwogę. Perypetię określa jako „odwrócenie biegu zdarzeń [...] w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci” (1452a, 23), natomiast rozpoznanie „to zwrot od nieświadomości ku poznaniu [...] między osobami naznaczonymi losem” (1452a, 30). Stagiryta dodaje przy tym, że „najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią” (1452a, 32). W przypadku *Heraklesa* perypetią posłużył się Eurypides, pokazując dokonane przez niego pod wpływem szału morderstwa, których ofiarami – wbrew intencji sprawcy – padli nie ci, przeciw którym zostały one wymierzone. Bohater, na skutek błędnego rozpoznania, zamordował własne dzieci i żonę sądząc, że zabija rodzinę znieawidzonego Eurysteusa. „Ten pobyt w Argos – konstatuje H. D. F. Kitto – silnie utkwił mu w pamięci”<sup>52</sup>, ale – jak można przypuszczać – nie o sam tylko pobyt tu chodzi, ale raczej o całe życie bohatera, które upływało pod presją niekończących się żądań Heraklesowego prześladowcy, Eurysteusa. Właściwa **ἄγνησις** przychodzi dopiero „przez zbrodnię”, kiedy to w pomordowanych rozpoznał swoją żonę i dzieci. Tragik poprowadził zatem akcję w kierunku zgodnym z założeniami Stagiryty, zdaniem którego postaci dramatu mogą dokonywać swych czynów bez uświadamiania sobie tego, że „popelniają straszną zbrodnię i dopiero później poznają łączące ich z ofiarami więzy pokrewieństwa” (1453b, 32–33). W jego opinii, rozpoznanie, które następuje dopiero po czynie, „sprawia wstrząsające wrażenie” (1454a, 3).

Ostatnia część tryptyku portretowego Heraklesa rozpoczyna się od momentu jego przebudzenia (w. 1089 i n.). Należy zwrócić uwagę na istotne elementy, których Eurypides użył przy jej komponowaniu, ponieważ przesądziły one o kształcie i subtelnym odcieniach tej części portretu. Pierwszym z nich jest ukazanie powrotu bohatera ze stanu manicznego, drugim – nowe oświetlenie Heraklesa jako postaci cierpiącej, kolejnym – pokazanie go już nie jako herosa,

<sup>50</sup> Podobny zabieg powtórzy Eurypides w *Bachantkach* w scenie opisującej ustępowanie bachicznej *mania* u Agaue (1259 i n.).

<sup>51</sup> J. Ł a n o w s k i, [w:] E u r y p i d e s, *Tragedie*, t. II, Warszawa, 1972, s. 203.

<sup>52</sup> H. D. F. K i t t o, *op. cit.*, s. 227.

ale człowieka, i ostatnim – nowa przypowieść o Heraklesie na rozdrożu. Dla naszych rozważań szczególnie istotne jest również i to, że w części tej znajdujemy domknięcie i dopowiedzenie zarazem kwestii Heraklesowego szaleństwa.

Przyjrzyjmy się zatem pokrótce poszczególnym zagadnieniom. Omawianą część tryptyku otwiera powolny powrót bohatera ze stanu manicznego, w którym pogrążył się za sprawą Hery i jej wysłanniczek. Scenę wychodzenia ze stanu nieświadomości do uświadomienia sobie zbrodni, jakimi się splamił, buduje Eurypides w sposób analogiczny do tego, jaki później zastosuje w *Bachantkach*, opisując Agaue. Podobieństwa są bardzo czytelne: w obu przypadkach dochodzi do powrotu ze stanu szaleństwa, w trakcie którego bohaterowie dokonali zbrodni, dodajmy nieświadomionej, bo popełnianej w zamięszeniu umysłu; ponadto: rozpoznanie ofiar następuje w chwili opadnięcia obłądu; dalej, ofiarami są najbliżsi: w przypadku Agaue – syn, w przypadku Heraklesa – dzieci i żona; i w końcu: w przypadku obu postaci proces powrotu do realnego świata odbywa się przy bolesnym współudziale i pomocy ojca: tam Kadmosa, tu Amfitriona, bo tylko on trwa wiernie przy swoim synu, Dzeus zaś – jak zaintonował Chór na początku tej sceny – wpędził go tylko w morze nieszczęść (w. 1086–1087).

Drugim, istotnym elementem w tej części tryptyku jest nowatorskie naświetlenie herosa jako istoty cierpiącej, herosa bezbronnego w samotności, w którą się pogrążył: najpierw popadając w szaleństwo umysłowe, teraz w osamotnienie, którego rozmiar określa niemierzalność jego zbrodni, oddalającej go nawet od tych, którzy jeszcze przy nim trwają. Przed oczyma widzów roztacza zatem Eurypides obraz, ukazujący *pathos* człowieka, już nie herosa, a jeżeli zostało w nim coś heroicznego, to jest nim heroiczne stawienie czoła dalszemu życiu. Poeta tworzy więc nową przypowieść o Heraklesie na rozstajnych drogach, w której dokonuje on swojego największego zwycięstwa, stając się już nie mitycznym, ale ludzkim herosem, który z pokorą przyjmuje prawdę, że można tylko żyć dalej, lecz nigdy od nowa.

W końcowej części dramatu Herakles wyrzeka się swojego boskiego ojca, mówiąc do Amfitriona: „Ciebie, nie Dzeusa za ojca uważam” (w. 1265). Eurypides wskazuje nam dwa powody, dla których tak się dzieje, po pierwsze naświetlając w sztuce miłość i troskę Amfitriona wobec dzieci Heraklesa i wierność wobec niego samego, a równocześnie ukazując w opiniach bohaterów, że Dzeus nie jest ani wobec syna, ani wobec jego potomków **f..loj**. Nie okazuje im ani troski, ani nawet zainteresowania<sup>53</sup>. Dlatego decyzja Heraklesa

<sup>53</sup> Pełne oburzenia słowa pod adresem Dzeusa wyraża Amfitrion już w pierwszej części sztuki, kiedy rodzina Heraklesa, jako błagalnicy u ołtarza Dzeusa-Zbawcy, na próżno szuka pomocy najwyższego boga. W zestawieniu tym kryje się ironia tragiczna, zwłaszcza że ołtarz ten wznosił na chwałę swojego boskiego ojca sam Herakles. G. M. A. G r u b e (*op. cit.*, s. 250) określa gniew Amfitriona wobec boga jako niekontrolowaną furję, w której przeklina Dzeusa, a w jego przekleństwach dostrzega wstrząsającą i tragiczną siłę.

przywodzi na myśl analogiczny wybór, którego dokonał Admet w *Alkestis*, odrzucając rodziców jako niegodnych ich roli z powodu braku okazywanej przez nich miłości (nie chcieli umrzeć za Admeta, co, jego zdaniem, było ich rodzicielskim obowiązkiem)<sup>54</sup>. Drugą przyczyną odrzucenia boskiego ojcostwa Dzeusa jest przekonanie herosa, że korzenie jego nieszczęść tkwią właśnie w boskiej części jego jestestwa<sup>55</sup>. Ruina życia – jego i rodziny – ma początek w boskim pochodzeniu, które wywołało nienawiść Hery. Świadczą o tym dobitnie jego słowa (w. 1263–1264):

Dzeus zaś, kimkolwiek Dzeus, spłodził mnie wrogiem  
Hery.

Wyrzeczeniem się Dzeusa Herakles zdaje się wyrzekać boskiej części swojej natury, w której upatruje źródło wszystkich nieszczęść, wybierając zaś ziemskiego ojca, metaforycznie zwraca się on ku swojej ludzkiej naturze – jakby sam poeta zachęcał nas do tego, byśmy przestali spoglądać w górę, szukając tam zewnętrznych przyczyn szaleństwa Heraklesa. Być może więc Eurypides ukrył w tej metaforze jeszcze jeden, głęboki sens, który ma być dla widza drogowskazem do właściwego odczytania istoty i źródeł ludzkiego szaleństwa.

*Hercules furens* to Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie, w której poeta splata mitologiczną warstwę dramatu z warstwą filozoficzno-psychologiczną. W warstwie mitologicznej posługuje się on tradycyjnym językiem i symboliką mitu. Wprowadza jednak istotne modyfikacje – nie tylko w narra-

Am. ὄ Zeà, μέθην ἤρ' ἄμὸ γαμῶν σ' ἄκθῃς ἔμην,  
μέθην δ' παίδῳ κοινῆν ἄκλιζόμεν-  
σὺ δ' ἄσκη ἤρ' ἄσσων ἄ δόκειν εἰ ναι φ...λοῖ.  
ἄρετὶ σε νικῆ ἄνθητῶν ἴν ἄεὼν μέγαν-  
παῖδαι γ' ἴρ' οὐ προὔδωκα τοῦ ἤρ' ἄρα κλῆσῶν.  
σὺ δ' ἄμ' ἴν ἄεὼν κρῖναι ὄπ...στω μόλε...ν,  
τῆ ἰὸ τρία ἴσκητρα δῶντοῖ οὐδενῶν ἰάβην,  
σῶζειν δ' τοῦ ἤρ' σὸ ἤρ' οὐκ ἄπ...στας αἰ φ...λοῖ.  
ἄμα κ' τῆ ἄεὼν, ἄ δ' ἄκαίῳ οὐκ ἄφῶν.

W porównaniu z Dzeusem najdobitniej ujawnia się **ἄρετ**» Amfitriona, którego postępowaniem – jak słusznie spostrzegła M. S. Mirto ([w:] Euripide, *Eracle*, s. 29) – zawsze kierowały uczucia miłości i wierności. Najpierw trwał przy dzieciach i żonie syna, później nie opuścił aż do końca jego samego. Z tego porównania jasno wynika, że swoim postępowaniem odpokutował zmasę zabójstwa Elekteriona, która cieniem mogła rzucać się na los jego syna, Dzeus zaś, który sprowadził na Heraklesa nienawiść Hery, opuścił go, gdy tylko ten oczyścił już ziemię ze zła. Już po zbrodni także Chór wygłosi bolesne oskarżenie, wymierzone w boskiego ojca (w. 1086–1087), który pozwolił wtrącić syna w nieszczęście, dając tym – jak stwierdza M. S. Mirto ([w:] Euripide, *Eracle*, s. 11) – dowód nie tylko braku miłości ojcowskiej ale wręcz nienawiści nie mniejszej od swojej małżonki, Hery.

<sup>54</sup> M. S. Mirto, [w:] Euripide, *Eracle*, s. 29–30.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 30.

cyjnej warstwie mitu, ale i w nowym oświeceniu starych symboli – które kształtują filozoficzno-psychologiczne przesłanie tragedii. Hera jest koniecznym, bo występującym w mitologii, i czytelnym elementem opowieści. Jej nieunikniona nienawiść wiąże się z ojcostwem (u Eurypidesa: współojcostwem) Dzeusa, od którego pochodzi geniusz Heraklesa. Boska Hera staje się więc uosobieniem zawiści bogów, zgodnie z archaicznym światopoglądem (zachowanym także u niektórych autorów epoki klasycznej, np. u Sofoklesa), zgodnie z którym – jak stwierdza E. R. Dodds<sup>56</sup> – „wszechpotężna Moc i Mądrość zawsze powstrzymuje Człowieka, odmawiając mu możliwości wzniesienia się ponad swój stan. [...] bogowie są zazdrośni o każdy sukces, każdą radość, które na chwilę mogłyby wnieść naszą śmiertelność ponad jej zwykły status skończoności i w ten sposób naruszyć wyłącznie boskie przywileje”.

Już w *Iliadzie* pojawia się pogląd, że heroizm nie przynosi szczęścia; podobną myśl wyraża wielu innych autorów, a wśród nich Teognis, który stwierdza:

Zaden też człowiek, gdy trud podejmie, nie może być pewien  
Kresu wysiłków – czy dobro, czy też nieszczęście przyniosą.<sup>57</sup>

Motyw daremności ludzkich planów wyraźnie akcentuje również Eurypides w *Oszalałym Heraklesie*, gdzie czytamy: „doświadczysz gwałtu, gdy łaska bóstw dmuchnie w inną stronę” (w. 215–216). Słowa te odnoszą się wprawdzie do Lykosa, ale cała tragedia, której konstrukcja oparta jest na antytetycznym sposobie ujmowania zjawisk, stanowi aż nazbyt czytelną tego egzemplifikację, zwłaszcza w odniesieniu do Heraklesa. Ilustrują to słowa wysłanniczki Hery, Irydy:

Bo nim wykonał swoje ciężkie prace,  
Los go ochraniał, nie dozwalał ojciec,  
Dzeus, żebym ja go lub Hera krzywdziła.  
Lecz gdy ukończył trud dla Eurysteusza,  
Chce Hera, żeby splamił się krwią krewnych,  
I własne dzieci zabił – ja chcę także (w. 828–832)

Puść liny morderczej wściekłości,  
By przeprawiwszy przez nurt Acherontu  
Wieniec swój, dzieci, własną niszcząc ręką,  
Ujrzał, jak straszny gniew Hery na niego.  
I mój też. Gdyby pozostał bezkarny,  
Bogowie niczym byliby przy ludziach. (w. 837–842)

<sup>56</sup> E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 32.

<sup>57</sup> Teognis, 95–96 (135–136), [w:] J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa–Poznań 1996.

Komentując tę myśl, G. M. A. Grube stwierdza, że Herakles musi zatem zostać ukarany. Jeśli bowiem tak się nie stanie, jeśli wypracowane przez niego człowieczeństwo będzie nadal wzrastać, tak, jak wzrósł on sam, to ludzie będą niczym bogowie, bogów zaś nie będzie. Człowiek nie jest jednak niczym bogowie<sup>58</sup>. Dlatego – zdaniem E. R. Doddsa – „nadmierne sukcesy prowadzą zagrożenie ze strony istot nadprzyrodzonych”<sup>59</sup>. Taki pogląd wyraził w porażającej w swym tragizmie myśli Sofokles, pisząc w *Antygonie*, że:

W czasie co jest, i w czasie co będzie,  
i w czasie zapomnianym, jedna jest reguła:  
Że człowiek nigdy  
Nie zazna wielkości bez swej zguby.  
Nadzieja idzie szybko i daleko: wielu przynosi spokój  
Dla wielu to tylko igraszka światel –  
Kroczymy ślepi, aż niewidzialny płomień ogamie nasze kroki.  
Ponieważ dawna, nieznana mądrość zostawiła nam powiedzenie  
„Umysłu, jaki Bóg wie, gdzie jest ku zgubie  
Znak jest taki – że na końcu dobro jest złem”.  
Taki umysł nie uniknie rychłej zguby<sup>60</sup>.

Pogląd ten wiąże się z pojęciem *ate*, która – jak stwierdza E. R. Dodds – „jest nie tylko karą prowadzącą do fizycznych nieszczęść, ale zamierzonym podstępem wiodącym ofiarę do błędu intelektualnego bądź moralnego, przez co przyspiesza swój upadek”<sup>61</sup>. Podobną myśl znajdujemy u Teo-

<sup>58</sup> G. M. A. Grube, *op. cit.*, s. 256.

<sup>59</sup> E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 33.

<sup>60</sup> Sophocles, *Antigone*, 611–625:

Τὸ τ' ἔπειτα καὶ τὸ μῆλον  
καὶ τὸ πρὶν ἄπαρξῆσαι  
νόμοι οὐδὲν ἄρπει  
ἦναι βίῳ πᾶσι γ' ἄτακτοι ἔταν.  
  
Ἄγρ' ἀπολύτῳ πᾶσι  
πολλοὶ μὴ ὄντας ἐνδρῖν,  
πολλοὶ δ' ἐπεὶ κούφον ἄρτων  
ἐδῶται δ' οὐδὲν ἄρπει,  
πρὶν πῦρ ἄρτων πᾶσι  
σοφ. γ' ἀέκτου  
κλειῶν ἔπειτα ψῆφαι·  
τὸ κακὸν δὲ πᾶσι  
τῶν ἄρτων, ὅτι φρῆσαι  
ἔπειτα ἔπειτα ἔταν·  
πρῆσαι δ' ἄρτων πᾶσι ἄτακτοι ἔταν.

Podany przekład w tekście jest autorstwa J. Partyki, uwzględniającego sugestie E. R. Doddsa i pochodzi z: E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 56–57.

<sup>61</sup> E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 44.



gnisa<sup>62</sup>, natomiast mówca Likurg przytaczając w *Oratio in Leocratem* fragment jambiczny „dawnych poetów”, podaje: „kiedy gniew bóstwa krzywdzi człowieka, pierwsza rzecz jest taka, że odbiera mu rozum i rozsądek, tak że nie jest świadom swoich błędów”<sup>63</sup>.

Tak było w przypadku Heraklesa, nieświadomej ofiary obłędu, zesłanego przez boskość, reprezentowaną tu przez Herę. To ona uzbroiła jego rękę i zmusiła rozum do szaleństwa, jak pokazuje mitologiczna warstwa dramatu Eurypidesa. My zaś spytamy, jakie poeta nadał jej znaczenie w warstwie filozoficzno-psychologicznej. H. D. F. Kitto sugeruje, że w *Oszalałym Heraklesie* Hera „jest tak samo istotnym czynnikiem jak Afrodyta i Artemida w *Hippolytosie*”<sup>64</sup>. Uczony postrzega te boginie jako „wzajemnie dopełniające się siły”, których Eurypides nie rozpatruje jednak w aspekcie moralnym, jak robił to Ajschylos (*Blagalnice*), lecz w aspekcie psychologicznym, którego sens można uchwycić dopiero w kontekście pozostałej twórczości poety. Bogowie pojawiają się u niego jako personifikacja uwewnętrznionych sił duszy ludzkiej, przybierając jedynie postać znanych z mitologii bogów. Dystansując się od tradycyjnych wyobrażeń o nich poeta napisze (w. 1341–1346):

Nie sądzę, żeby bogowie w niegodne  
Związki wchodzili, pętali wzajemnie  
– Nigdy nie sądził tak i nie uwierzę,  
Albo, że jeden jest panem drugiego,  
Bo bogu, jeśli jest naprawdę bogiem,  
Nic nie potrzeba – to wymysł poetów<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Thgn. 402 i n.:

po||łeki d' e<sub>j</sub> c<sub>ret</sub>»n  
speúdei c<sub>n</sub>»r kšrdoj diz»menoj, úntina da..mwn  
prófrwn e<sub>j</sub> megE|hn c<sub>mpl</sub>ak..hn parEgei,  
ka.. of e<sub>qh</sub>ke doke·n, § m n Ai kakE, taàt' c<sub>g</sub>E<sub>q</sub>' e nai  
eÚmaršwj, § d' ``n Ai cr»sima, taàta kakE.

<sup>63</sup> Lycurgus, *Oratio in Leocratem*, 92:

ótan g;r ñrg% daimónwn blEptV tinE,  
toàt' aútó prítton, »xafaire«tai frenîn  
tón noàn tón »sq|ón, e<sub>j</sub> d t%<sub>n</sub> ce..rw tršpei  
gnèmh<sub>n</sub>, ñn' e„dí mhd n 'ïn ;martEnei.

Podany w tekście przekład pochodzi z: E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 44.

<sup>64</sup> H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 229.

<sup>65</sup> Cytowane słowa należą do wypowiedzi Heraklesa. Następuje ona bezpośrednio po refleksjach Tezeusza na temat losu i bogów (w. 1311 i n.), a rozpoczynają się obwinieniem Hery za to, co spotkało Heraklesa. Tezeusz mówi następnie o „nieprzystojnych związkach” bogów, o ich walkach o władzę i innych przestępstwach, których się dopuszczali – „jeśli nie klamią poeci” (w. 1315). Słowa Heraklesa, który stwierdza: „to wymysł poetów” (w. 1346) można zatem potraktować jako odpowiedź daną przyjacielowi, z którego stanowiskiem, odzwierciedlającym tradycyjne wyobrażenia o bogach, wyraźnie polemizuje. Wypowiedź Heraklesa utrzymana jest w tonie refleksji filozoficznej, podobnej w charakterze do tej, jaką znajdujemy w *Trojankach* w hymnie do Dzeusa, który wygłasza Hekabe (w. 884–888). Poczynione przez Heraklesa wyznanie, ukazujące jego wyobrażenia o bogach, a nieco dalej także i o tÚch (nàn d', æj eoike,

To odejście od tradycyjnych wyobrażeń o bogach oznacza zatem, że i wzmianki o Herze, przyczynie nieszczęść bohatera, mamy traktować jako konwencjonalne, mitologiczne wyjaśnienie źródeł Heraklesowego szaleństwa, przychodzącego do niego z zewnątrz wskutek boskiej interwencji. *Ate* demona zewnętrznego jest tu tylko tradycyjnym symbolem, odziedziczonym i wciąż funkcjonującym wyobrażeniem, a – jak to określa G. Murray – „odziedziczonym konglomeratem”<sup>66</sup>. „Nowy model wierzeń [ale i wyobrażeń], bardzo rzadko całkowicie usuwa ten, który panował przed nim: albo dawny żyje w nim jako element – czasem element ukryty i nieświadomiony – albo oba istnieją wspólnie, logicznie niekompatybilne, ale jednocześnie akceptowane przez różnych ludzi albo nawet przez tego samego człowieka”<sup>67</sup>.

Dla Eurypidesa język starych mitów przyjmuje zatem wymowę alegoryczną i symboliczną, stając się instrumentem – obrazowym i czytelnym – do opisu ludzkiej duszy. „Świat demonów – stwierdza E. R. Dodds – oddalił się, zostawiając człowieka sam na sam z jego namiętnościami”<sup>68</sup>. Tajemnicze siły już nie atakują go z zewnątrz, ale stają się jego częścią, bo – jak wyraził Heraklit – **Ἄσος ἐνὶ ἄνθρωπῳ** (*FVS*, B 119). Eurypides operuje językiem pojęć starej tradycji, ale ukazuje „mężczyzn i kobiety stających twarzą w twarz z tajemnicą zła”<sup>69</sup>, które – choć traci swój nadprzyrodzony, demoniczny charakter – nie staje się przez to mniej tajemnicze i przerażające jako ich nieodgadnione, irracjonalne *ego*<sup>70</sup>.

**τῆ τῦςV douleut̄son** – w. 1357), brzmi tym bardziej szczerze i przejmująco, że wygłasza je w pełni swojej rezygnacji i bólu, a więc wówczas, gdy spodziewać by się można raczej butnych i pełnych oskarżeń słów herosa pod adresem bogów, a nie podobnej deklaracji. Swoją długą wywód nieoczekiwanie kończy jednak konwencjonalnym, mitologicznym odwołaniem do gniewu *Hery*, mówiąc (w. 1393–1394): „Wszyscyśmy ofiary jednego ciosu, okrutnego – *Hery*”. Zdaniem H. D. F. Kitta (*op. cit.*, s. 229) to dowód, że Herakles jest niedoskonałym platonikiem. Sądzę jednak, że ów powrót do konwencjonalnych wyobrażeń religijnych po głębokich refleksjach na temat bogów i losu jest osobliwą grą poety z konwencjami, a równocześnie jego inteligentną grą z widzami prowadzoną w tyłu innych tragedi (jak np. w *Alkestis* i *Helenie*). To owa gra skłaniać go miała do zdystansowania się od mitologicznej warstwy tragedii, a przede wszystkim od literalnego jej odbioru, by widz mógł dostrzec w niej pełną alegorycznych treści przypowieść, z której wylania się właściwy sens dramatu.

<sup>66</sup> G. Murray, *Greek Studies*, Oxford 1948, s. 66 i n.

<sup>67</sup> E. R. Dodds, *op. cit.*, s. 143.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 151.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Kwestię tę omawiam szeroko w książce *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej* (Łódź 1999, s. 106), stwierdzając m.in.: „Uwarunkowania ludzkiego losu odnajduje Eurypides w psychice i wewnętrznych przeżyciach człowieka, który do tej pory był w znacznym stopniu zdeterminowany wolą boską. W dramatach Eurypidesa człowiek, decydując o swoim życiu, nie może odpowiedzialnością za nie obarczać bóstwa. Uświadomienie tej prawdy, zgodnie z którą przyczyna ludzkich nieszczęść tkwi w ludzkiej duszy, zostało poprzedzone jednak wnikliwym poznaniem psychiki oraz mechanizmów nią rządzących, które – zgodnie z przekazem Eurypidesa – decydują o tragicznym losie człowieka”. Inaczej kwestię tę ukazywał Sofokles, który – jak stwierdza J. de Romilly (*Tragedia grecka*, tłum. I. Sławińska, Warszawa 1994 s. 104) – „zadawała się ukazaniem bezsilności człowieka, niemożności dowolnego kierowania własnym losem. A mówiąc, że życie jest z góry zdeterminowane, wyraża tylko w mocniejszych kategoriach doświadczenie tej bezsilności”.