

Jerzy Rzymowski

Mit Admeta i Alcesty w literaturze polskiej

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 26, 41-77

1970

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY RZYMOWSKI

MIT ADMETA I ALCESTY W LITERATURZE POLSKIEJ

Ustawiczna obecność starogreckiej mitologii w twórczości artystycznej naszego kontynentu stanowi, zwłaszcza od czasów Renesansu, jedną z istotnych cech kultury europejskiej. Antyczne opowieści o perypetiach bogów, o wyrokach losu, które tragicznie komplikują życie ludzkie i bohaterach zmagających się z przeznaczeniem, są od stuleci źródłem tematów fabularnych dla literatury i opery, kompozycji muzycznych i baletowych, materiałem do plastycznej ilustracji, a nade wszystko zasobną i otwartą dla wszystkich sztuk skarbnicą ornamentyki artystycznej.

Z legend starożytnej Hellady wiodą nie tylko szlaki topiki literackiej, łączącej odległe ogniwa procesu historycznoliterackiego, co czyni z mitologią grecką, wraz z jej rzymskimi transformacjami, ważny składnik żywej do dziś tradycji literackiej, ale wiodą równie cenne szlaki problematyki filozoficznej, dotyczącej podstawowych prawd o człowieku, zobrazowanych w prostych fabułach mitów.

Toteż dla jednego twórcy mity antyczne są jedynie „skonwencjonalizowanymi przebiegami fabularnymi”¹, a świat archaicznych baśni — wielką rekwizytornią kulturową, dla innego „rodzajem równania algebraicznego, pod którego symbole może podstawić dowolne wartości i przekształcać je w myśl swoich potrzeb”², co pozwala na daleko idącą aktualizację poprzez wprowadzenie do mitu współczesnych kategorii myślowych i bieżących zagadnień społeczno-politycznych, moralnych i światopoglądowych.

Podstawowym czynnikiem, warunkującym pretekstowy charakter mitologii w twórczości literackiej, jest bez wątpienia spe-

¹ Określenie M. Głowińskiego: *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 78.

² C. Rowiński, *Moda na mity greckie*, „Dialog” 1962, nr 9, s. 116.

cyfika fikcji artystycznej, kształtowanej według myślowej orientacji dzieła, wtopionego w społeczno-kulturowe nurty epoki. W pewnej mierze jednak swobodne traktowanie treści mitów wynika z istnienia wielu wariantów niemal każdej antycznej legendy. Obfitość wersji obocznych mitu uzależniona jest od czasowego i terytorialnego zróżnicowania źródeł mitograficznych, pochodzących z wielu krain rozległej cywilizacji greckiej oraz z okresów historycznych oddalonych od siebie o kilka czy nawet kilkanaście stuleci. Niekiedy poszczególne odmiany mitu zawierają informacje nawzajem sprzeczne, ale różnice te, z literackiego punktu widzenia, nie mają istotnego znaczenia, gdyż właśnie literatura już w czasach starożytnych wzbogacała i modernizowała zastane warianty mitów. Długofalowy i kolektywny charakter twórczości mitologicznej stanowi przesłankę do przyjęcia tezy Lévi-Straussa, głoszącej, iż „nie ma wersji prawdziwych, których wszystkie inne byłyby kopią lub zdeformowanym echem. Wszystkie wersje należą do mitu”³.

W dziejach antycznej mitologii szczególną rolę odegrała tragedia grecka, utrwalając decydujące dla późniejszych opracowań literackich wersje mitów, sugerując ich uostaciowanie fabularne i sposób interpretacji. Z dramaturgii Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa wywodzi się również problematyka moralno-filozoficzna baśniowych wątków, stanowiących szkielet ich scenicznych tetralogii. Toteż śledzenie wpływu mitologii greckiej na twórczość artystyczną następnych wieków łączy się ściśle z badaniem percepcji dzieł trzech wielkich tragików ateńskich i z zagadnieniem aluzji literackiej.

Tessalska opowieść o królu Admecie i jego wiernej żonie Alceście, sygnalizowana licznymi wzmiankami u autorów starożytnych, uzyskała kształt wzorcowy w tragedii Eurypidesa *Alkestis*, inspirującej wiele dzieł literackich i operowych, opartych na tym micie. Tylko nieliczni twórcy wykorzystali wersje legendy, pominięte przez Eurypidesa, zasadnicze zaś modyfikacje mitu przynoszą dopiero jego dwudziestowieczne opracowania.

Rekonstrukcja mitu Admeta i Alcesty uwzględnić musi, oprócz historii poświęcenia się Alcesty za swego męża, fragmenty opowieści o śmierci Peliasa, ziemskiej służbie Apollona i ósmej pracy Heraklesa. Z innych mitów wiadomo, że król tessalski Admetos, syn Feresa i Klimeny, brał udział w polowaniu na dzika kalidońskiego oraz w wyprawie Argonautów po złote runo.

Interesująca nas część mitu rozpoczyna się od pomocy, jakiej

³ Cyt. za Głowińskim, *op. cit.*, s. 77.

Apollo, syn Zeusa i Lety, udzielił Admetowi w zdobyciu ręki Alkestis, córki Peliasa i Anaksabii. W tym czasie Apollo pasł trzody Admeta, ukarany za zabicie cyklopów, którzy wykuwali pioruny dla Zeusa. Była to zemsta za uśmiercenie przez Zeusa lekarza Asklepiosa, syna Apollona i nimfy Koronis, który naruszył święte prawa wskrzeszając człowieka (syna Tezeusa — Hippolyta). Zeus w pierwszym przypływie gniewu postanowił zesłać syna do Tartaru, ale w wyniku prośb Lety zmienił karę na roczną pracę Apollona w owczarni Admeta. Ten wariant mitu, zanotowany przez Hezjoda, wykorzystał Eurypides; według drugiej wersji Apollo pracował u króla Tessalii za uśmiercenie węża Pytona, według jeszcze innej — poszedł na ziemską służbę z miłości do Admeta.

Odwieczając się za przychyłność Admeta Apollo dwukrotnie oddał mu ważną przysługę: przy zaręczynach z Alcestą oraz w chwili, gdy Admetowi groziła śmierć. „O rękę Alkestis, najpiękniejszej z córek Peliasa — czytamy w *Mitach greckich* Roberta Gravesa — starało się wielu królów i książąt. Obawiając się, że odmowa może wywołać kłopoty politycznej natury i równocześnie nie mogąc zadowolić więcej niż jednego pretendenta, Pelias zapowiedział, że odda Alkestis temu, który zaprzęgnie dzika i lwa do swego rydwanu i przejedzie tor wyścigowy. Admetos zwrócił się o pomoc do Apollina, znajdującego się u niego na służbie. Apollinowi przyszedł z pomocą Herakles, który oswoił dzikie zwierzęta i dzięki temu Admet wygrał konkurs na torze wyścigowym w Jolkos”⁴. Wkrótce później Pelias zginął, zgładzony podczas snu przez córki, które za namową Medei porąbały go; tylko „nabożna Alkestis odmówiła przelania krwi ojca bez względu na korzyści, jakie mogłoby to przynieść”⁵. Po śmierci Peliasa Alcesta poślubiła Admeta i wtedy to Admet zapomniał złożyć „tradycyjnych ofiar Artemidzie [...], co spowodowało zemstę bogini. Kiedy Admetos wszedł do sypialni małżeńskiej, zastał na łożu kłębowisko węży”⁶ — widomy znak rychłej śmierci.

Apollo ponownie odwdzięcza się za życzliwą gościnę w domu Admeta — upija winem snujące nić ludzkiego żywota Mojry: Kloto, Lachezis i Atropos i uzyskuje od nich przyrzeczenie przedłużenia życia Admeta pod warunkiem, że ktoś dobrowolnie zgo-

⁴ R. Graves, *Mity greckie*, Przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1968; poz. 69 a.

⁵ Tamże, poz. 155 f.

⁶ Tamże, poz. 69 b.

dzi się zań umrzeć. O tym postępku Apollona mówi z oburzeniem przodownica chóru w *Eumenidach* Aischylosa:

Podobnieś i w domostwie Feresa uczynił:
Moirom od śmierci zwalniać kazałeś śmiertelnych! [...]
Prawoś odwieczne złamał, ład święty pogwałcił:
winem spoiwszy zwiodłeś prastare boginie⁷.

Ani przyjaciele, ani rodzice Admeta nie wyrazili zgody na taką ofiarę, jedna Alcesta poświęciła swoje życie dla ratowania męża. Według innej tradycji, Alcesta jeszcze w umowie przedślubnej zgodziła się na śmierć za Admeta⁸.

Przypisywany Hezjodowi *Katalog niewiast* podaje, że Kora, wzruszona heroizmem Alcesty, przywróciła jej życie, jednakże już Frynich w zaginionej tragedii zasługę uratowania żony Admeta przypisał Heraklesowi, który stoczyć miał walkę z Tanatosem. Wersję tę kontynuował Eurypides. Herakles wstępuje do domu Admeta w czasie swej podróży do Tracji, gdzie z rozkazu Eurysteusa ujarzmić ma cztery dzikie kłacze króla Diomedesa (ósma praca Heraklesa). Admet nie chcąc smucić gościa zataja przed nim prawdę o śmierci żony. Herakles wzruszony tak bezgraniczną gościnnością swego przyjaciela, pokonuje w walce Śmierć i uwalnia Alceste.

Inna wersja mitu podaje, że Hades przybył do Feraj, by zabrać duszę Admeta do Tartaru, król jednak uciekł i wówczas Alcesta dobrowolnie zgodziła się zająć jego miejsce. Istnieje jeszcze odmiana omawianej legendy, zanotowana m. in. w *Słowniku mitologicznym* Alojzego Osieńskiego, częściowo zaś wykorzystana w dramacie Emila Zegadłowicza, według której Alceste obwiniono o udział w zabójstwie ojca, co stało się przyczyną wojny pomiędzy bratem Alcesty — Akastem i Admetem. Akast wziął Admeta w niewolę „i chciał na nim poszukać zemsty zbrodni córek Peliasza [sic!]; lecz wspaniałomyślna Alcesta poddała się dobrowolnie zwycięzcy, dla ocalenia małżonka. Akast zaprowadził do Jolchos królową Tessalii, w celu poświęcenia jej na śmierć, na ukojenie cieniów zmarłego ojca; lecz Herkules na prośbę Admeta, ścigał Akasta, dognął go za Acherontem, odebrał Alceste i oddał mężowi”⁹.

⁷ Aischylos, *Eumenidy*, [w:] *Tragedie*, przeł. S. Srebrny, Warszawa 1954, s. 473 (w. 722—723) i s. 474 (w. 726—727).

⁸ Por. L. Winniczuk, *Motywy pożegnalne w tragediach Sofoklesa i Eurypidesa*, „Meander” 1947, nr 7, s. 416—417.

⁹ A. Osieński, *Słownik mitologiczny z przyłączeniem obrazopisma*, Warszawa 1806, t. 1, s. 108.

Zarysowana powyżej baśń tessalska posiada swoją kontynuację w dziejach dzieci Admeta i Alcesty: syna Eumelosa, który ubiegał się o rękę Heleny i brał udział w wojnie trojańskiej oraz córki Perimele, żony Argosa i matki Magnesa — legendarnego założyciela Magnezji.

Na rodowód literackich opracowań mitu Admeta i Alcesty składają się drobne wzmianki i aluzje w dziełach poprzedzających *Alkestis* Eurypidesa (m.in. w *Iliadzie* i *Odysei*, w poezji Pindara, w *Eumenidach* Aischylosa) oraz znana z ocalonego fragmentu tragedia (lub dramat satyrowy) Frynicha, „o charakterze na wpół burleskowym, skoro w niej Apollo upijał Mojry, a Herakles tak sprzął demona śmierci (Thanatos), że mu członki dookoła latały”¹⁰. Również Aischylos i Sofokles prawdopodobnie wykorzystali tę legendę jako motyw tragedii lub dramatów satyrowych.

W r. 438 p.n.e. Eurypides zaprezentował w Atenach tetralogię, złożoną z *Kretenek*, *Alkmeona w Psofidzie*¹¹, *Telefosa* i *Alkestis*, uzyskując drugą nagrodę (pierwszą otrzymał Sofokles). *Alkestis* zatem znalazła się na pozycji dramatu satyrowego, co w pewnej mierze wyjaśnia heterogeniczny charakter sztuki, zakończonej *happy-endem* i łączącej treści tragiczne z elementami komizmu. Ten synkretyzm estetyczny nie jest w dramaturgii Eurypidesa zjawiskiem wyjątkowym¹², toteż określanie tego tragika mianem „poprzednika Szekspira” weszło już do tradycji piśmiennictwa naukowego¹³.

Elementy komiczne wnosi do *Alkestis* farsowa sylwetka Heraklesa¹⁴, który dokonuje nadludzkich wyczynów a jednocześnie mieści się w realiach ziemskiego bytowania. Nie znając prawdziwej przyczyny żałoby w domu Admeta, ucztuje rubasznie i wesoło, „skroń wieńczy gałązkami mirtu”¹⁵, pije wino

¹⁰ T. Sinko, *Literatura grecka*, t. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna* (w. V—IV przed Chr.), Kraków 1932, s. 31.

¹¹ O znalezionych fragmentach papirusu z częścią tekstu *Alkmeona w Psofidzie* patrz: I. Zawadzka, *Papirusowe fragmenty niezachowanych dramatów Eurypidesa*, „Meander” 1962, nr 7/8, s. 350.

¹² Por. W. Steffen, *Grecki dramat satyrowy*, „Eos” 1954/55, nr 2, s. 68.

¹³ S. Witkowski, *Tragedia grecka*, Lwów 1930, t. 2, s. 21; Sinko, *op. cit.*, s. 285; R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris 1962, s. 253.

¹⁴ Por. K. Kik, *Herakles w tragediach Eurypidesa*, „Meander” 1963, nr 7/8, s. 339—344.

¹⁵ Eurypides, *Alkestis*, [w:] *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1967, w. 759. W niniejszej pracy wszystkie cytaty z *Alkestis* Eurypidesa pochodzą z tego wydania.

i śpiewa. Ten niefrasobliwy sposób bycia uzasadnia Herakles minimalistyczną filozofią życiową, którą przedstawia w rozmowie ze sługą:

Wszystkim śmiertelnym umrzeć przeznaczone
 I żaden z ludzi nigdy się nie dowie,
 Czy żywy będzie jeszcze w dniu następnym.
 Co los przeznaczył, przyjdzie niewidoczne
 I nie ma na to nauk, ni sposobu.
 Jeśliś więc słyszał, co mówię, i pojął,
 Ciesz się, popijaj, za swoje uważaj
 Życie z dnia na dzień, resztę zdaj losowi.
 [w. 782—789].

Postać Heraklesa wprowadza do mitu elementy realistyczne, co znamionuje proces coraz swobodniejszego traktowania mitu w tragedii greckiej, kolidujący z ówczesnym smakiem artystycznym, który „łatwiej mógł znieść skonwencjonalizowanie mitu i zamienienie go w dość mało przekonywający świat artystycznej fikcji (do czego było już zupełnie niedaleko w czysto wirtuozowskiej liryce chóralnej VI w. i w późnej epice) — niż zgodzić się na przeniesienie go w kategorii potocznej rzeczywistości”¹⁶.

Pomyślnie zakończenie sztuki, zapowiadane w rozmowie Apollona z Tanatosem¹⁷ i w wystąpieniach chóru¹⁸, następuje bez *deus ex machina*, zgodnie z tradycją mitu.

Istota Eurypidesowej interpretacji legendy o Admecie i Alceście polega na ukazaniu rangi poświęcenia Alcesty i zwróceniu uwagi na sytuację moralną Admeta, przyjmującego ofiarę żony. Eurypides wyposażył Alceste w kompleks cech dodatnich, tworzący postać idealnie szlachetną i dobrą, której śmierć wzbudza żal wszystkich domowników, łącznie z niewolniczą służbą.

Motywacja decyzji Alcesty nie jest zupełnie jednoznaczna, dlatego też sądy wielu badaczy oscylują pomiędzy uznaniem miłości do Admeta jako powodu poświęcenia się bohaterki dramatu a nakazującym ofiarować się żonie obowiązkiem małżeńskim jako jedyną przyczyną jej postanowienia śmierci. Wiemy, że istniał obyczaj „sati”, odnotowany w twórczości Eurypidesa, wymagający śmierci wdowy na stosie pogrzebowym męża. Warto także pamiętać, że w tamtych czasach nie mierzono jedną miarą wartości kobiety i mężczyzny. To w *Ifigeni w Aulidzie* Eurypidesa czytamy, że

¹⁶ W. Jaeger, *Paideia*, przeł. M. Plezia, Warszawa 1962, t. 1, s. 356—357.

¹⁷ W. 64—69.

¹⁸ W. 604—605.

Od tysięcy
Głów niewieścich, które żyją na tym
świecie, wart jest więcej
Mąż li jeden!¹⁹,

służebna zaś komentując czyn Alcesty powie:

Jakaż być winna wśród kobiet najpierwsza,
Jak lepiej cześć swą okaże dla męża
Niż dobrowolnie biorąc śmierć za niego
[w. 153—155]

W rozmowie przedśmiertnej Alcesta zwraca się do Admeta:

Przez cześć dla ciebie i drożej cię ceniąc
Niż własną duszę, zostawiam cię życiu, [...]
Ty teraz odplać mi wdzięcznością,
Gdyż jej zażądam — choć nie tyle wartej,
Bo przecież cóż jest cenniejszego niż życie
[w. 282—283, 299—301]

żegnając się zaś z dziećmi życzy im, by nie umierały tak jak ona — przedwcześnie (w. 167—168), rozpaczającym domownikom wyznaje, że nie chce umierać, lecz musi (w. 389). Alcesta zatem podejmując swą trudną decyzję jest w pełni świadoma zarówno jej wagi, jak i bezcennej wartości życia, z którego rezygnuje. Toteż nie wytrzymuje konfrontacji z tekstem dramatu teza Stanisława Witkowskiego, który pisał w *Tragedii greckiej*, iż „Alkestis jest nieświadoma wielkości swej ofiary i tym przewyższa niektóre-inne bohaterki Eurypidesa, które szukają sławy z poświęcenia”²⁰.

Prostota i szlachetność Alcesty kontrastuje z pretensjonalnością i egoizmem Admeta. Reakcja króla na ofiarę żony pełna jest teatralnej retoryki²¹ i uspokajających własne sumienie przyrzeczeń wierności, żalobnej ascezy i dozgonnej pamięci²². Rzeczywisty sens moralny postawy Admeta ujawnia zapalczywa kłótnia, jaką nad grobem Alcesty toczą między sobą Admet i jego ojciec Feres. Rodzice Admeta odmówili poświęcenia swego życia dla ratowania syna i dlatego to Admet wszczął na cmentarzu

¹⁹ Eurypides, *Ifigenia w Aulidzie*, [w:] *Tragedie*, przeł. J. Kasprówic, Kraków 1918, t. 1, s. 337.

²⁰ Witkowski, *op. cit.*, s. 24.

²¹ „Wstań, biedna moja, i mnie nie opuszczaj” (w. 250); „Weź mnie ze sobą, na bogów, weź w Hades!” (w. 382); „Zginałem, jeśli opuścisz mnie, żono!” (w. 386); „Unieś twarz swoją! Nie porzucaj dzieci!” (w. 388).

²² W. 329—331, 336—337, 343—354, 365—368.

awanturę, czyniąc ojcu sarkastyczne wyrzuty²³. Feres uzasadnia swoją postawę umiłowaniem życia („Miłe to boskie światło, bardzo miłe!”, w. 722), na zarzuty tchórzostwa replikuje:

Ty nie umieraj za mnie, ja za ciebie!
 Cieszysz się życiem? A ja się nie cieszę?
 Bo, myślę, bardzo długi czas w podziemiu,
 A życie krótkie, lecz jednak przyjemne.
 I ty bezwstydnie walczysz, by nie umrzeć.
 Żyjesz, podszedłszy los tobie sądzony,
 Tę tu zabiwszy. Ty mnie o tchórzostwie
 Mówisz, przez żonę zwyciężony tchórzem,
 Która za ciebie, młodzika, umarła.
 Sprytnieś wymyślił, nigdy nie umierać
 Jeżeli zawsze do śmierci nakłonisz
 Żony za ciebie. [...]
 Zeń się z wieloma, niech ich więcej ginie! [...]
 Grzeb ją, boś sam jej mordercą.
 [w. 690—701, 720, 730]

Feres obnaża istotną prawdę sytuacji Admeta i skutecznie odpiera ataki syna, który usiłuje przypisać mu odpowiedzialność za śmierć Alcesty, sam jednak nie przewyższa go pod względem etycznym. Obelgi i pogróżki Admeta²⁴ prowokują Feresa do, nie pozabawionych złośliwej satysfakcji, szyderstw i drwin, poprzez które nutą ostrej ironii zarówno wyraża się egoistyczna mentalność obydwu rozmówców, jak i wyraziście rysuje się moralna pustka postawy życiowej tessalskiego władcy, głoszącego, iż Alcesta godna jest jego czci, gdyż zań umarła (w. 433—434).

Pod wpływem oskarżeń Feresa i rosnącej świadomości osamotnienia po śmierci żony w postawie Admeta zarysowuje się przemiana duchowa, zapowiadana we wcześniejszych wystąpieniach chóru i komentarzach służby. To służebna już w epeisodionie I mówi o królu:

Zmarłszy zginąłby, lecz uszedłszy śmierci
 Cierpi boleści, których nie zapomni.
 [w. 197—198]

a półchór I w stasimonie I opisując położenie Admeta stawia pytanie:

²³ „Widzę, żeś w długim życiu zakochany”. (w. 715). Wskazując zwłoki Alkestis, Admet oskarża Feresa: „To jest świadectwo twojego tchórzostwa!” (w. 717).

²⁴ Admet wyznaje (w. 338—339):

Nie cierpieć będę matki, znenawidzę
 Ojca — bo w słowach, nie w czynach kochall.

nad grobem Alcesty zaś zwraca się do ojca:

Czy to gardła podcięcia nie godne
I więcej niż zarzucenia
Wiszącej pętlicy na szyję?
[w. 228—230]

na które przodownik chóru odpowie lakonicznym stwierdzeniem:

[...] życiem już nazwać nie może
Reszty czasu, który przeżyje.
[w. 242—243]

Po powrocie z pogrzebu Admet wyznaje w przypływie rozpacz:

Nie cieszę się już, że widzę dzień biały,
Ze na ziemi stawiam swe stopy.
Takiego mi zakładnika
Wziął Tanatos i wydał Podziemiu.
[w. 868—871]

a później pod presją wyrzutów, jakie czyni mu obudzone sumienie, zastanawia się nad swym postępowaniem, by dojść do wniosku, który stanie się formułą wieńczącą proces jego wewnętrzznego odrodzenia:

[...] myślę, że los mojej żony
Jest — wbrew pozorom — od mego szczęśliwszy
[w. 935—936]

Aktywizując sumienie Admeta Eurypides doprowadza swego bohatera do zrozumienia etycznej relatywizacji wartości życia, czym pogłębia humanistyczną wymowę dramatu, opiewającego w metaforycznych pochwałach „słońce” i „światło dnia” — wielkość i bezcenne ludzkiej egzystencji.

Literackie i operowe opracowania interesującego nas mitu akcentować będą przede wszystkim szlachetność i wierność — cechy charakteru zogniskowane w postawie Alcesty oraz gościność Admeta, które to zalety przynoszą małżonkom nagrodę w postaci nieoczekiwanego *happy-endu*. Alcesta powraca do ży-

[...] piękną byłbyś podjął walkę
Za własne ginąc dziecko, a tak krótki
Zresztą już czas ci do życia pozostał.
[w. 648—650]

Teraz nie zwlekaj i płódz nowe dzieci,
Co ci chleb dadzą na starość, po zgonie
W całun owiną i pogrzeb ci sprawią.
Bo ja tą ręką grzebać cię nie będę.
[w. 662—665]

Och! Żebyś ty kiedy mnie potrzebował!
[w. 720]

A gdybym ja mógł przez heroldów
Wyrzec się domu ojca, wyrzekłbym się!
[w. 737—738]

cia, Admet odzyskuje Alceste. Eurypides natomiast poprzez wyeksponowanie wartości życia ludzkiego ukazał świadome poświęcenie Alcesty jako akt najwyższego człowieczeństwa i nadał jej decyzji wymiary heroiczne, dzięki czemu wytyczył perspektywę myślową dla interpretacji mitu w kategoriach egzystencjalnych. Stawiając zaś Admeta przed sądem własnego sumienia, wpisał w mit problematykę etyczną, która rewidowała, zakorzenioną w tradycji, klasyfikację moralną sytuacji Admeta, człowieka istniejącego kosztem cudzego życia. Przez to wzbogacony został ładunek intelektualny tessalskiej opowieści o pytania, które będą twórczo niepokoić autorów adaptacji literackich tej legendy aż po czasy nam współczesne.

Dramat Eurypidesa spopularyzował mit Admeta i Alcesty, toteż późniejsze wzmianki i aluzje u autorów greckich i rzymskich oraz nowe wersje literackie oparte są najczęściej na tej postaci legendy, jaką zanotował i uzupełnił autor *Medei*.

Ofiarę Alcesty słaawił Platon w *Uczcie*, dialogu o miłości, upatrując w uczuciu do męża i w pragnieniu sławy przyczyn jej bohaterkiej decyzji²⁵. Temat Alcesty podjęli Lucius Akcjusz (170—94 p. n. e.) i Laevius (I w. p. n. e.). Dalsze wzmianki przynosi twórczość Owidiusza i Hyginusa (*Księga opowieści*). Cenny zbiór mitograficzny *Bibliothèque* z I w. n. e., przez długi okres czasu przypisywany Apollodorowi, również zawiera opowieść o Admecie i Alceście. W II w. n. e. *Alkestis* Eurypidesa wydana została, razem z dziewięcioma innymi tragediami tego dramaturga, w edycji przeznaczonej do użytku szkolnego.

Motyw Admeta i Alcesty nieobcy był także plastyce starożytnej, jak o tym świadczą m. in. malowidła ściennie z Herkulanum (Muzeum Narodowe w Neapolu), obraz naczyniowy przedstawiający pożegnanie małżonków, czy sarkofag rzymski z wizerunkiem, na którym Alcesta umiera w otoczeniu służby i dzieci (Muzeum Narodowe w Atenach).

W czasach późniejszych twórczość Eurypidesa staje się coraz mniej znana. Dopiero edycje Florentina z r. 1496 (*Medea, Hipolitos, Alkestis, Andromacha*) i Aldina w r. 1503 (18 utworów bez *Elektry*, wydanej przez P. Victoriusa w 1545 r.) oraz przekłady łacińskie w I połowie XVI wieku przypominają tę dramaturgię. W r. 1507 ukazuje się tłumaczenie *Alkestis* na język francuski pióra François Tissarda, w latach 1546—1597 pojawiają się wydania angielskie Eurypidesa; wiek XVI przynosi też pierwsze próby naśladowania jego tragedii, jak tego dowodzi słynna So-

²⁵ Platon, *Uczta*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1957, s. 66—67, 115.

fonisba Trissina, wystawiona w r. 1515, wydana zaś w r. 1524. W dalszym ciągu jednak dorobek pisarski Eurypidesa znajduje znikome zainteresowanie i uznanie. Recepcja jego dramatów wiedzie drogą pośrednią, poprzez popularną wówczas, a opartą na wzorach jego tragedii, twórczość Seneki.

Pierwsze literackie opracowania mitu Admeta i Alcesty pojawiły się w Niemczech: w r. 1551 dialog *Die getrewe Frau Alkestis mit ihrem getrewen Mann Admeto*, napisany przez poetę mieszczańskiego, jednego z tzw. *meistersingerów* (uwiecznionych w *Śpiewakach norymberskich* Ryszarda Wagnera), Hansa Sachsa (1494—1576) oraz w r. 1601 *Alcestis* Wolfharta Spangenberg (ok. 1570—1636). W rok później temat Alcesty podejmuje Aleksandre Hardy (1570—1631), zapoczątkowując liczne w przyszłości adaptacje tego mitu w dramaturgii francuskiej.

W wieku XVII historia Admeta i Alcesty staje się częstym motywem fabularnym w muzyce, zwłaszcza zaś w twórczości operowej. W narodzinach opery, powstałej w okresie Renesansu, a rozkwitłej w czasach baroku, dużą rolę odegrało bowiem nawiązanie do kultury antycznej, szczególnie do tragedii greckiej²⁶, programowo głoszone przez *cameratę* florencką, w której kręgu tworzyła się ta nowa dziedzina sztuki.

W r. 1617 Claudio Monteverdi (1567—1643) komponuje *Zaślubiny Alcesty z Admetem*, w r. 1660 powstaje opera *L'Antigona delusa da Alceste* (muzyka: Pietro Andrea Ziani [1620—1684], libretto: Aurelio Aureli), w r. 1665 tragedia muzyczna nieznanego autora *Alceste o sia L'amor sincero*, w r. 1674 słynna opera *Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide* (muzyka: Jean Baptiste Lully [1632—1687], libretto: Philippe Quinault [1635—1688]), w której liczne epizody tragiczne i komiczne są „pretekstem do świetnej zabawy”²⁷, w r. 1679 opera z muzyką M. Trenta do libretta O. Mauro, w r. 1680 opera z muzyką Johana Wolfganga Francka do libretta Quinaulta, w r. 1682 opera z muzyką Nikolausa Adama Strungka (1640—1700) do libretta Paula Themicha opartego na *L'Antigona delusa da Alceste*, w r. 1699 komponuje operę *Alceste* Giovanni Battista Draghi. Nad tragedią o Alceście pracował także Jean Racine (1639—1699), jak o tym świadczy przedmowa do jego *Ifigeni w Aulidzie* (1674), w której przytoczył kilka wierszy z nie dokończonego utworu²⁸.

²⁶ L. Witkowski, *Tragedia grecka a powstanie opery ok. roku 1600*, „Meander” 1956, nr 1/2, s. 15—39.

²⁷ *Larousse de la musique*, Paris 1957, t. 1, s. 16.

²⁸ W przedmowie do *Ifigeni w Aulidzie* Racine odpowiada na zarzuty Piotra Perraulta, krytykującego *Alceste ou le triomphe d'Alcide*.

Wiek XVIII przynosi blisko 40 adaptacji literackich i operowych omawianego mitu. W r. 1702 powstaje opera *Admeto rè di Tessaglia* (muzyka: Pietro d'Averara, libretto: Paolo Magni), w r. 1703 przedstawia swą tragedię François Lagrange-Chancel (1677—1758), w r. 1709 Pier Jacopo Martello (1665—1727) prezentuje przeróbkę *Alkestis* Eurypidesa, odznaczającą się szczególnie ostro zarysowaną sceną, w której Feres odmawia poświęcenia swęgo życia dla ratowania syna, w r. 1718 Giuseppe Porsile (1680—1750) tworzy operę do libretta Pariatiego, w rok później Georg Caspar Schürmann (1672—1751) pisze operę *Die getreue Alceste*, na r. 1724 datowana jest niemiecka tragedia ludowa *Der betrogene Ehemann*. Z r. 1727 pochodzi opera Fryderyka Haendla (1685—1759) *Admet, król Tessalii*, oparta na zaadaptowanym tekście *L'Antigona delusa da Alceste*, której prapremiera londyńska przyniosła twórcy *Rodelindy* duży sukces sceniczny.

Mit Alcesty służył także jako temat dramatów Louis de Boissy'ego (1694—1758) *Admet i Alcesta* (1738) i Jamesa Thomsona (1700—1748) *Alcestis*.

W r. 1744 powstaje opera G. B. Lampugnaniego (1706—1781), w r. 1749 oratorium Fryderyka Haendla *Alceste*, w r. 1750 opera Fryderyka Raupacha (1728—1778) do libretta Aleksandra Sumarokowa (1717—1777). W tym czasie poczynają pojawiać się również parodie oper, wykorzystujących motyw Alcesty, by wspomnieć o *Alceście* Dominique'a (Jean Antoine Romagnesi) z r. 1738 i dwóch komediach operowych nieznanymi kompozytorów: *La noce interrompue, parodie d'Alceste* z r. 1758 i *Le bonne femme, ou Le Phénix, parodie d'Alceste* z r. 1776.

Temat Alcesty podjął w twórczości baletowej znany choreograf francuski, utrzymujący przez pewien czas kontakty z dworem Stanisława Augusta, Jean Georges Noverre (1727—1810). Autor reformatorskiej rozprawy *Teoria i praktyka tańca...*²⁹, ofiarowanej w r. 1766 królowi polskiemu, skomponował balet *Admet i Alcesta* do opery *L'Olimpiade* (muzyka: Nicolo Jommelli [1714—1774], libretto: Pietro Metastasio [1698—1782]), którą w r. 1760 wystawiła w Warszawie, sprowadzona na okres wojny śląskiej, opera drezdeńska³⁰, opracował także balet *Alcesta* do muzyki Floriana Delleri (1729—1773) oraz tańce do słynnej ope-

²⁹ J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, przeł. i oprac. I. Tuńska, Wrocław 1959.

³⁰ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 68.

ry Christopha Willibalda Glucka (1714—1787) z r. 1767 (libretto: Ranieri de Calzabigi [1714—1795]).

Alcesta Glucka—Calzabigiego stanowi ważną pozycję w dziejach opery jako jedno z trzech przełomowych dzieł (*Orfeusz i Eurydyka* 1762, *Alcesta* 1767, *Parys i Helena* 1770), które zreformowały tę dziedzinę sztuki poprzez wyeksponowanie wartości artystycznej tekstu literackiego w kompozycji operowej. Walory libretta podkreślał Gluck w przedmowie do opery³¹, wolne było ono od pretensjonalności i kwiecistej ornamentyki, ale pozbawione problematyki moralnej, którą w dramacie Eurypidesa zawiera postawa Admeta. Admet Calzabigiego nie zna warunku wyroczni, nic nie wie o ofierze żony; gdy powraca do zdrowia i dowiaduje się o jej poświęceniu, bliski jest samobójstwa, lecz zjawia się Apollo i oznajmia, że bogowie widząc szlachetność Alcesty i Admeta postanowili darować im życie. Opera utrzymana jest w tonie poważnym; nie ma w niej rubasznego Heraklesa ani ostrych scen sporu Admeta z Feresem. Usunięto więc z mitu wszelkie kontrowersyjne sytuacje i problemy, by nie naruszały podniosłego tonu melodramatu, o którym współcześni pisali, że to „poezja bez zagmatwania i płaskich dowcipów”, „poważne widowisko operowe” (Józef Sonnenfels), a który Mozart nazwał po prostu „mszą żalobną”³².

Z libretta Calzabigiego korzystali później inni twórcy, m. in. Pietro Guglielmi (1727—1804) w skomponowanej w r. 1768 operze *Alcesta*.

Oświeceniowa Polska utrzymywała stały kontakt ze światem opery, głównie poprzez (akcentowany przez Kubackiego) szlak „na Wiedeń”. Twórczość Glucka, Metastasia, Lully’ego była u nas często uznawana za wzór arcyzmu. W początkowych strofach *Wiersza do J. Pana Karola Kurpińskiego* Ludwika Adama Dmuszewskiego czytamy:

Od przyjścia Lecha w okolice Gniezna
Dotąd nikt nie znał i nie zna,
By kto z krajowców, oprócz kantyczek kościelnych,

³¹ Pisał tam m. in.: „Znakomity twórca *Alcesty* [Calzabigi], założywszy sobie nowy plan w dramacie lirycznym, zamiast kwiecistych opisów, zamiast niepotrzebnych porównań, zamiast chłodnych i sentymentalnych moralów, dał potężne uczucia, dialog z serca płynący, sytuacje pełne rozmaitości i życia”. (cyt. za M. Karasowskim: *Rys historyczny opery polskiej, poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 112).

³² L. Świder, *Christoph Willibald Gluck 1714—1787*, Katowice 1965, s. 20—21. O Calzabigim i Glucku por. M. Kubacki, *Ranieri de Calzabigi pośród lektur filomackich*, „Twórczość” 1947, z. 2, s. 57—89.

Drabantów weselnych,
Kilku nieszpórów odpustnych
I mazurów zapustnych,
Zdziałał muzykę, co by była warta
Zbliżyć się do dzieł Gluka, Lullego, Mozarta³³.

W r. 1772 powstaje dramat o Alceście pióra Christoph'a Martina Wielanda (1733—1813), który stanowi podstawę fabularną dla pierwszej niemieckiej opery w stylu włoskim (opera komiczna *Metastasia*), napisanej w r. 1773 przez Antona Schweitzera (1735—1787). W r. 1775 Giuseppe Canziani opracowuje balet *Alcesta i Admet* (muzyka: Giuseppe Antonio Le Messier) do opery *Kleopatra* (muzyka: Carlo Monza [1744—1801], libretto: Cesare Oliveri), w r. 1776 wystawiona zostaje w Paryżu francuska wersja opery Glucka z librettem François Louis Du Roulletta (według Calzabigiego) oraz opera François André Philidora (1726—1795) ze zmodyfikowanym przez Saint-Marca librettem Quinaulta, w r. 1783 libretto Quinaulta wykorzystuje w swej operze Étienne Joseph Floquet (1748—1785), a Carlo Canobio tworzy balet *La maggior impressa d'Ercole o sia Admeto et Alceste* do opery *Nettuno ed Egle* (muzyka: Antonio Pio, libretto: Gaetano Sertor). W roku następnym Domenico Le Fevre układa balet *La discesa d'Ercole all' inferno o sia Alceste ed Admeto* (muzyka: Carlo Canobio) do opery *Catone in Utica* (muzyka: Francesco Antonelli Torre, libretto: Pietro Metastasio), wtedy też Louis A. Masreliez (1747—1810) maluje dla galerii w Sztokholmie obraz *Śmierć Alcesty*, w r. 1785 do libretta Wielanda komponuje muzykę Fryderyk Benda (1745—1814), znany na scenie polskiej z wystawionej w r. 1806 *Medei*, w r. 1786 na tymże tekście opiera swą operę Niccolo Zingarelli (1752—1837), wówczas także powstaje opera Antoine'a Frédérica Gresnika (1755—1799), w r. 1794 opera *Admeto* (muzyka Pietro Guglielmi [1727—1804], libretto: Giuseppe Palomba), w r. 1798 opera *Alceste* (muzyka: Marcos Antonio Portugal [1762—1830], libretto: Antonio Simone Sografi).

Na *Alkestis* Eurypidesa oparł tragedię *L'Alceste seconda* (1798) Vittorio Alfieri (1749—1803), ceniony dramaturg włoski XVIII stulecia, obdarzony przez Nicolla mianem „jedyne go mistrza dramatu tragicznego tego wieku”³⁴. Alfieri zastosował wu-

³³ L. A. Dmuszewski, *Wiersz do J Pana Karola Kurpińskiego*, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1959, t. 1, s. 394—395.

³⁴ A. Nicoll, *Dzieje dramatu od Aischylosa do Anouilha*, Warszawa 1962, t. 1, s. 345. Recepcję i sądy o Alfierim w Europie (m. in. w Polsce)

bec tekstu Eurypidesa zabieg podobny do zmian, jakie wprowadził Calzabigi w librecie do opery Glucka; wyeliminował to, co mogło się wydawać ówczesnemu odbiorcy niestosowne w tragedii — egoizm Admeta i Feresy oraz komiczne przedstawienie Heraklesa. *Alcesta druga* nie należy do najwybitniejszych osiągnięć Alfieriego, choć na przełomie XVIII i XIX w. znajdowała wielu zwolenników — zachwycał się nią m.in. Ugo Foscolo (1778—1827).

W r. 1800 J. Weigl (1766—1827) komponuje balet *Alceste*, w r. 1802 Johann Gottfried Herder (1744—1803) wydaje dramat *Admetus' Haus, der Tausch des Schicksals*, w r. 1807 Joachim Perinet (1763—1816) pisze *Die neue Alkestis* (muzyka: Wenzel Müller [1767—1835]), a Giuseppe Antonio Capuzzi (1755—1818) opracowuje balet *Admeto ed Alceste*; w r. 1821 powstaje balet Fernando Antonoliniego (zm. 1824) *Alcesta czyli wyprawa Herkulesa do piekła* (libretto: Charles Louis Didelot [1769—1837]), w r. 1823 Gaetano Donizetti (1797—1848), znany w Polsce jako autor muzyki do popularnych oper³⁵, tworzy kantatę *Admeto*.

W następnych latach mit Alcesty podejmują: Hippolythe Lucas (1807—1878) w r. 1847 (muzyka: Antonio Elwart [1808—1877]), G. Staffa (muzyka) i G. G. Giannini (libretto) w operze z r. 1852, Henry Spicer w dramacie z r. 1855, William Morris (1834—1896) w jednej z części poematu *The Earthly Paradise* (1868—1870), zatytułowanej *The love of Alkestis*, Robert Browning (1812—1889) w poemacie *Balaustion's Adventure* (1871), Francis Turner Palgrave (1824—1897) w poemacie z r. 1871, Blanche Warre Cornish w powieści z r. 1873, John Todhunter (1839—1916) w dramacie z r. 1879, A. Gambaro (muzyka) i G. G. Giannini (libretto) w operze z r. 1882, Charles Williams (1855—1923) w kompozycji chóralnej, powstałej ok. r. 1887, Alexandre Georges (1850—1938) — muzyka i A. Bassier — libretto w operze z r. 1891, Peer Hallström (1866—1960) w noweli *Thanatos* z r. 1900. Muzykę do scen z *Alkestis* Eurypidesa komponowali w XIX w. Charles Harford Lloyd (1849—1919) w r. 1887 i Hugo Reüter (1859—[?]), w drugiej połowie stulecia powstał też obraz Fryderyka Leightona (1830—1896), przedstawiający walkę Heraklesa ze Śmiercią o duszę zmarłej Alcesty.

w I poł. XIX w. prześledził W. Kubacki, *Z dziejów sławy Alfieriego*, „Zeszyty Naukowe UJ”, LIX: Prace historycznoliterackie, 1963, z. 5, s. 93—114.

³⁵ Np. (w nawiasach rok premiery polskiej): *Napój miłosny* (1838), *Lucja z Lamermooru* (1845), *Lucrezia Borgia* (1846), *Córka regimentu* (1846), *Don Pasquale* (1846), *Linda z Chamonix* (1847), *Mama Rozalina* (1848), *Belizariusz* (1850).

Dzięki tym licznym opracowaniom mit Alcesty i Admeťa staje się znany szerzej, pojawiają się także nowe tłumaczenia dramaturgii Eurypidesa, który znajduje uznanie na równi z Aischylosem i Sofoklesem. Wzmianki i aluzje do mitu Alcesty pojawiają się dość często i to nie tylko w twórczości artystycznej *sensu stricto*, np. popularny w Polsce na przełomie XIX i XX w. John Ruskin w rozprawce *O prawdziwej kobiecie* podaje przykład Alcesty, „ze spokojem przyjmującej gorycz śmierci dla ocalenia swego małżonka”³⁶.

Sławi Alceścę w jednym z wierszy ze zbioru *Die Neuen Gedichte* (1907) Rainer Maria Rilke (1875—1926); Henry von Heiseler (1875—1928) w dramacie *Die Rückkehr der Alkestis* (1907, druk 1929) uzupełnia fabułę mitu o własne, śmiałe pomysły, Robert Prechtł (pseudonim Roberta Friedlaendera, 1874—1950) w r. 1908 publikuje dramat *Alcesta*, Peer Hallström zaś ponownie nawiązuje do mitu Alcesty, tym razem w formie dramatu. W następnych latach powstają dramaty: C. Montenegro w r. 1909, Eberharda Königa (1871—1949) w r. 1910, G. Rennera w r. 1912. W r. 1914 ukazuje się sceniczne opracowanie mitu w dramacie Benito Galdosa Péreza (1843—1920), wybitnego prozaika hiszpańskiego, autora 46-tomowego cyklu *Episodios Nacionales*, w r. 1911 dramat Hugo von Hofmannsthala (1874—1929), który już w 1894 r. odznaczył się nowatorskim przekładem *Alkestis* Eurypidesa.

Dramat Hofmannsthala zapowiada cały szereg dzieł literackich modernizujących mit Alcesty. Transmutacje owe oscylować będą pomiędzy liryczną opowieścią a groteskową komedią, pomiędzy egzystencjalną tragedią racji życiowych, a filozoficzno-literacką satyrą parodiującą tonację patosu, w jakiej tradycyjnie mit ten pojawiał się w sztuce.

W r. 1918 Karl Maria Pembaur (1876—1939) komponuje operę do libretta Roberta Prechtla, w r. 1919 Alfred Housman (1859—1936) nawiązuje do mitu Alcesty w utworze poetyckim *The wheel*, w r. 1922 powstaje opera Rutlanda Boughtona (1878—1960), oparta na tłumaczeniu *Alkestis* Eurypidesa dokonany przez znanego filologa angielskiego Gilberta Murray'a (1866—1957), w r. 1924 Egon Wellesz (ur. 1885) wykorzystuje adaptację Hugo von Hofmannsthala jako libretto do opery, z dużym sukcesem wystawionej w Mannheim. Temat Alcesty podejmują następnie: Aleksander Lernet-Holenia (ur. 1897) w dramacie

³⁶ J. Ruskin, *O prawdziwej kobiecie*, przekł. J. Jankowski, Warszawa 1900, s. 19.

z r. 1926, Paul Gurk (1880—1953)³⁷, Jean Berthet w komediowych *Les vacances d'Apollon. La mythologie vue et interprétée par des jeunes*, wystawionych w r. 1939 w teatrze Pigalle³⁸, Thomas Stearns Eliot (1888—1965) w dramacie *Coctail Party* (1947)³⁹, E. W. Eschmann (ur. 1904) w dramacie z r. 1950 i wreszcie Thornton Wilder (ur. 1897) w trylogii *The Alcestiad* (1957), uzupełnionej sztuką sceniczną *Pijane siostry*⁴⁰.

Legenda o Admecie i Alceście, obok dziejów rodu Atrydów i mitu Medei, stanowi częsty temat antyczny w literaturze współczesnej. Dramaturgowie dwudziestowieczni podejmują dyskusję nad problemami sformułowanymi przez tragedię grecką i lokalizują je w kategoriach pojęciowych swego czasu i kulturowych konkretach naszej epoki. Wrażliwość etyczna, wyczuwana w dziełach Eurypidesa, najbardziej wieloznacznego i kontrowersyjnego z tragików ateńskich doby Peryklesa, każe twórcom szukać ekwiwalentu dla mitologicznych sytuacji we współczesnych realiach społeczno-ideowych.

Sartre czy Giraudoux wykorzystali „nieokreśloność” bohaterów antycznej tragedii, która „ukazywała na scenie nie postaci, ale losy”⁴¹, co czyniło z tych postaci materiał podatny na eksperymenty literackie, wpisujące w mit nowe warianty psychologiczne. Wydaje się także, iż obok konstrukcji bohaterów w tragedii greckiej inna z przyczyn zwrotu ku dramaturgii starożytnej tkwi w tym, że zgodnie współbrzmie z rozterkami i niepokojami XX wieku jeden z przewodnich motywów tragedii

³⁷ Krótką relację z fabuły *Alkestis* Paula Gurka i *Die Rückkehr der Alkestis* Henry von Heiselera podaje L. Eustachiewicz: *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki”, 1969, z. 1, s. 13. O dramacie Gurka por. P. Fechter, *Das europäische Drama*, t. 3: *Vom Expressionismus zur Gegenwart*, Mannheim 1958, s. 172—173.

³⁸ Streszcz. polskie — S. Linowska, *Antyk uwspółcześniony (w sztukach francuskich i polskich)*, „Meander” 1949, nr 8, s. 388.

³⁹ Tłum. polskie A. Przedpełskiej-Trzeciakowskiej druk w „Dialogu” 1958, nr 5, s. 29—86.

⁴⁰ O *The Alcestiad* patrz: Rex Burbank, *Thornton Wilder*, New York 1961, s. 121—131. *Pijane siostry* przetłumaczyli na język polski I. Tuwim i J. Stawiński, „Życie i Myśl” 1959, nr 3/4, s. 16—25. W tłumaczeniu M. Szczerchy utwór ten ukazał się pt. *Siostry pijane*, „Zebra” 1958, nr 2, s. 6—7. Chryzyda, bohaterka wcześniej napisanego opowiadania Wildera *Kobieta z wyspy Andros*, podaje *Alcestę* Eurypidesa jako przykład „czegoś wzniosłego i głęboko przeżytego”, po czym dodaje, że być może „to, co nazwała «wzniosłością», było na tym świecie tylko piękną formą kłamstwa, oszukiwaniem serca”. (T. Wilder, *Kabała*, przeł. A. Kaska; *Kobieta z wyspy Andros*, przeł. A. Glincka, Warszawa 1960, s. 239).

⁴¹ T. Maulnier, *Grecki mit jako źródło inspiracji dla współczesnych autorów dramatycznych* (omówienie polskie), „Dialog” 1958, nr 3, s. 130.

i mitologii antycznej — „myśl o ciągłym zagrożeniu człowieka przez coś, co przychodzi z zewnątrz i co nie jest zależne od jego woli, zasług, czy starań [...]. Ten stan zagrożenia nazywany bywa w tragedii greckiej przeznaczeniem lub losem, a później, w literaturze nowożytnej, utożsamiany jest bądź z koniecznością historyczną, bądź z przypadkiem czy wyrokiem sprawiedliwości boskiej. Ale wszystkie te pojęcia, z punktu widzenia jednostki, są czymś irracjonalnym, wrogiem, niszczącym, obcym ludzkiemu porządkowi rzeczy”⁴².

Przedstawiony tu chronologiczny zarys dziejów mitu Admeta i Alcesty w literaturze i muzyce uwzględnia jedynie większe utwory, które głównym tematem nawiązywały do tego mitu⁴³. Przegląd powyższy nie obejmuje też w równym stopniu twór-

⁴² C. Rowiński, *op. cit.*, s. 120.

⁴³ Dane do powyższego zestawienia pochodzą z wielu źródeł bibliograficznych: słowników, encyklopedii i innych kompendiów, nie ma bowiem dzieła, które rejestrowałoby wszystkie utwory literackie i muzyczne, oparte na mitologii antycznej. Nawet podstawowa praca Hungera, słownik Bompianiego i podręcznik Sinko zawierają znaczne luki i pomyłki. Szczególnie przydatne w gromadzeniu informacji okazały się następujące wydawnictwa: H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, Wien 1958; *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. 1.: *Movimenti spirituali, opere: A—B*. Milano 1955; Sinko, *op. cit.*, s. 359—365; G. T. Oscar Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, t. 1—2, Washington 1914; *Grove's dictionary of music and musicians*, 5 ed., Ed. by Eric Blom, London 1954, vol. 1—9; *Encyclopédie de la musique*, (Direct: François Michel en collabor. avec François Lesure et Vladimir Fédorov et un comité de rédaction...), v. 1—3, Paris 1958—1961; R. Etiner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, v. 1—11, Graz 1959—1960; Larousse de la musique, v. 1. Paris 1957; R. S. Steinpress, I. M. Jampol'skij, *Enciklopedičeskij muzikal'nyj slovar*, izd. 2 ispravl i dopoln, Moskva 1966; H. Rosenthal, J. Warrack, *Concise Oxford dictionary of opera*, London 1964; *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux moeurs, aux institutions, a la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, a la guerre, a la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc. etc. et eu général a la vie publique et privée des anciens*. Ouvrage rédigé... sous la direction de... Ch. Daremberg i in., v. 1. Paris 1877; *The Oxford Companion to Classical Literature...* compiled a. ed. by P. Harvey. Oxford 1937; A. Nicoll, *A history of English drama 1660—1900*, Cambridge 1955—1959, v. 1—6; P. Harvey, *The Oxford companion to English literature*, 3 ed., Oxford 1958; S. Halkett, J. Laing, *Dictionary of anonymous and pseudonymous English literature*. New and enlarged ed. by James Kennedy i in., v. 1, Edinburg

czości różnych narodów i różnych dziedzin sztuki. Odnotowane tu drobne wzmianki, w rzeczywistości rozsiane po wielu dziełach literackich, podane zostały przykładowo. Bradziej szczegółowy rejestr tych aluzji przekracza ramy niniejszego opracowania, kompletne zaś ich zestawienie jest przy obecnej technice poszukiwań, jak każda idealna bibliografia, praktycznie niemożliwe.

W polskim piśmiennictwie literackim mit Admeta i Alcesty pojawił się stosunkowo wcześniej, już bowiem w czasach Renesansu wprowadził go Jan Kochanowski przekładem fragmentu *Alkestis* Eurypidesa. Próbę Kochanowskiego, zadziwiająca poetyckim wyczuciem i prostotą, jakiej nie osiągną późniejsze tłumaczenia tego tekstu, poprzedzają w Europie jedynie nieliczne edycje dramatu Eurypidesa. Przekład Kochanowskiego, wydany pt. *Alcestis męża od śmierci zastąpiła* przez Januszowskiego w zbiorze *Fragmenta albo pozostałe pisma* w Krakowie w r. 1590⁴⁴, wznawiany w latach 1590—1639 jedenaście razy⁴⁵, jest ważnym wydarzeniem w dziejach recepcji literatury greckiej w kulturze polskiej, w „bibliografii Eurypidesa w Polsce” stanowiłby zaś jedną z pierwszych pozycji⁴⁶.

W XVI w. znane były w Polsce tłumaczenia łacińskie *Hekuby* i *Ifigeni w Aulidzie* Eurypidesa, dokonane przez Erazma z Rotterdamu⁴⁷. Wpływu Eurypidesa dopatrywać się możemy w Od-

1926; *Lexikon der Weltliteratur. Fremdsprachige Schriftsteller und anonyme Werke von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gerhard Steiner unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler, Leipzig 1965; *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Leitung des Autorenkollektivs und Gesamred.: Kurt Bottcher, v. 1—2, Leipzig 1967—1968; H. Giebisch, G. Gugitz, *Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1964.

⁴⁴ W. Weintraub w rozprawie *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 3, wyraża przypuszczenie, że tytuł przekładu pochodzi od wydawcy.

⁴⁵ W latach 1590—1593 dwa wznowienia, następne edycje: ok. r. 1598, ok. r. 1600, w r. 1604, 1608, 1612, 1617, po r. 1617, 1629 (2 wyd.) 1639.

⁴⁶ Istnieje niewątpliwa potrzeba naukowa sporządzenia takiego zestawienia, na wzór *Bibliografii Arystofanesa w Polsce* J. Starnawskiego, wyd. w księdze zbiorowej *Arystofanes. Materiały sesji naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN zorganizowanej na apel Światowej Rady Pokoju w 2400 rocznicę urodzin poety*, 3—4 grudnia 1954. Wrocław 1957, s. 263—307.

⁴⁷ Euripides, *Hecuba et Iphigenia in Aulide... Tragoediae in Latinum translatae Erasmo Roterdamo interprete. Eiusdem ode de laudibus Britanniae Regisque Henrici septimi ac Regiorum liberorum eius. Eiusdem ode de senectutis incommodis. Impresum Viennae Pannoniae, opera & expensis Hieronymi Vietoris et Joannis Singrenii. Mense octobri Anno MDXI (1511);*

prawie postów greckich Kochanowskiego oraz w dwóch tragediach łacińskich Szymona Szymonowica: *Castus Joseph* (1587, tłum. polskie 1597) i *Penthesilea* (1618, tłum. polskie 1778).

Kochanowski w 84 wersach zawarł 85 wersów tekstu Eurypidesa (prolog i część parodosu), stosując wiersz biały, w dialogu 11-zgłoskowy, w wystąpieniach chóru 8-zgłoskowy. Tłumacz zlatynizował imiona bogów i w kilku miejscach wprowadził uwspółcześniające zwroty idiomatyczne (np. Śmierć mówi: „A idę do niej przeżegnać ją kosą”, w. 73)⁴⁸.

Z pierwszej połowy XVII stulecia pochodzi, datowany na ok. 1618 r., dialog w języku polskim (tytuły łacińskie), nazwany przez Stanisława Windakiewicza *Dialogus Admetus rex*⁴⁹, a wydany z Kodeksu Jagiellońskiego II przez Juliana Lewańskiego pt. *Król Admet*⁵⁰. Jest to utwór kompilacyjny, w który nieznanemu autorowi wplótł fragmenty *Rozmowy paniienki ze Śmiercią* Kaspra Miaskowskiego, zrymowany przekład *Alkestis* Eurypidesa pióra Kochanowskiego oraz fragmenty jego *Pieśni* i *Trenów*⁵¹.

Król Admet żyje dostatnio i szczęśliwie w otoczeniu liczego dworu, z którego wyróżniają się dwaj doradcy królewscy, obdarzeni imionami znaczącymi — Blandiloquus (‘mówiący pochlebstwa’) i Veriloquus (‘mówiący prawdę’). Pierwszy z nich umacnia w swym władcy poczucie beztrioski, ustawicznymi komplementami podtrzymuje przeświadczenie króla o wierności i bezgranicznym oddaniu otoczenia. Toteż Admet chełpi się swymi bogactwami i głosi:

Więc ni choroba, na mnie natrze, ni bóle
Przykre, co więc przychod[za] na insze króle.
Przyjaciół dosyć mam.

[w. 55—57]

Euripidis, *Tragoedia Hecuba*, D. Eras. Rot. interprete. *Impressum Cracoviae per Mathiam Scharffenberg. Anno domini Millesimo quingentesimo trigesimo sexto* (1536). (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. 3, t. 5(16), Kraków 1898, s. 109).

⁴⁸ Por. H. Sobczakówna, *Jan Kochanowski jako tłumacz*, Poznań 1934, s. 19—21; J. Czerniatowicz, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku*, Wrocław 1966, 32—34.

⁴⁹ S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 140—143.

⁵⁰ *Król Admet (In hoc dialogo continetur: Alcestis uxor Admeti pro marito suo scilicet Admeto mortem subita)*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 4, Warszawa 1961, s. 211—236.

⁵¹ J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 247—249; J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*, Warszawa 1965, s. 294; T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 120—121.

Na pochlebstwa swego towarzysza Veriloquus odpowiada, że szczęście jest zawodne:

Co dziś wyniesie, jutro wnet na dół spuści,
 Dziś cię panem uczyni, a jutro opuści.
 Nie stoi w mierze, na kole się obraca,
 Kogo wyniesie dziś, jutro go wywraca. [...]
 Nie wierz-że królu Szczęściu; to jest przyczyną
 Złego; a kto mu ufa, wspiera się trzcina.
 [w. 83—86, 109—110]

Wkrótce też jego przestrogi okazują się słuszne, gdyż Admet zapada na śmiertelną chorobę i poczyna żałować swej postawy:

Złem czynił, żem me świeckie szczęśliwości
 Sadził na prędkiej świeckiej odmienności.
 [w. 165—166]

Za namową Veriloquusa prosi Apollona o pomoc w ubłaganiu Parek. Apollo uzyskuje od bogiń losu przyrzeczenie, że król tessalski będzie żył, jeżeli ktoś dobrowolnie za niego umrze.

Admet wzywa ojca, matkę, brata, siostrę i żonę i powiadamia ich o tym warunku. Siostra nie ma ochoty na taką ofiarę, gdyż „śmierć przykra jest” i pyta: „Jeśli ja umrę za cię, a kto umrze za mnie?”, brat stwierdza: „Żywot jest rzecz wielka”, matka oświadcza: „Cieężkość rodzić, lecz jeszcze zrodziwszy żyć mogę, / Ciężej umrzeć: po śmierci więcej żyć nie mogę”. (w. 409—410), ojciec zaś wyznaje: „Mnie starość moja miła” (w. 417). Jedną tylko Alcesta postanawia poświęcić się dla ratowania swego męża, twierdząc, że życie bez Admeta nie ma dla niej sensu. Admet początkowo nie chce się zgodzić na to, ulega jednakże argumentom Alcesty, wyrażającym troskę o losy państwa („Po twej śmierci to sławne królestwo upadnie”, w. 440) i roztacza przed żoną perspektywy pośmiertnego hołdu.

Istotną przyczyną poświęcenia się Alcesty tkwi w jej pragnieniu sławy („Niech Alcestis słynie / Cnotą”, w. 451—452), która w poglądzie na życie bohaterki uzyskuje rangę wartości najwyższej. Osiągnięcie sławy — to cel najgodniejszy dla człowieka, satysfakcjonujący jego dążenie do ideału i pragnienie nieśmiertelności.

Krom sławy dobrej nic trwałego proście
 Nie posiadał człowiek; wszystko marnie ginie.
 Przez dobrą sławę człowiek dobrze słynie.
 W sławie ja umrę.
 [w. 490—493]

Motywacja decyzji Alcesty podporządkowana została naczelnej idei dialogu, potępiającej filozofię użycia, która w ziemskich przyjemnościach widzi cel życia, co sprzyja dewaluacji elementarnych wartości ludzkich, takich jak przyjaźń, uczciwość, wierność.

Rozliczne trapią ludzki żywot trwogi
W przygodach, w których przyjaciel skarb drogi.
Lecz o szczerego trudno, bo przy chlebie
Szczerym się stanie, obłudny w potrzebie.
Rzadko i żona przyjaciel prawdziwy,
Doznasz jej zdrady, choć będziesz onotliwy.

[w. 1—6]

czytamy w pierwszych słowach prologu.

Król Admet to utwór pełen przestróg i rad skierowanych pod adresem tych ludzi, dla których dostatek materialny i osobiste powodzenie stanowiły wystarczającą rękojmię szczęścia oraz źródło pychy i samozadowolenia. Dydaktyczna tendencja dialogu, przypominająca moralistykę dramatów jezuickich, wykorzystuje częstą w tego rodzaju twórczości myśl o demokratyzmie śmierci.

Bądź pan, bądź sługa, bądź młody, bądź stary
Nie wiemy komu pierwaj wpaść na mary

[w. 479—480]⁵².

— mówi Alcesta

Była to popularna odmiana filozofii pocieszenia dla maluczkich, uzyskująca w postępowej satyrze społecznej XVII w. wyraźne akcenty klasowe. Towarzyszyło tej myśli przeświadczenie o złudności życiowego powodzenia, nietrwałości ziemskiego szczęścia, przewrotności losu, z których uwalnia człowieka, bezlitosna dla doczesnych hierarchii i przywilejów śmierć:

Co złego śmierć ma? Śmierć wszystko złe króci:
Nędzę, niewczasy, frasunki odwróci.
Pełen świat nędze, a nic rozkosznego
Nie ma: doznałam prawie dobrze tego.
Chociaż królowa, com wielkie dochody
Miała, przy których nie masz nic swobody.
A jeślić kiedy uciechę przynoszą,
Tuż w tropy idzie żalność za rozkoszą.

[465—472]

⁵² Przypomina się dialog Apollona z Tanatosem w *Alkestis* Eurypidesa:

Tanatos: Większy dar dla mnie, kiedy giną młodzi.
Apollo: Gdy umrze stara, świetniej ją pogrzebią.
Tanatos: Prawa swe stawiasz, Febie, dla bogaczy. [...]
Zamożny kupiłby zgon w starym wieku [...]
[w. 55—57, 59]

Starogrecka opowieść zaprezentowana została w *Królu Admiecie* bez jej szczęśliwego finału, choć w tekście przekładu Kochanowskiego zapowiedziane zostaje przybycie Heraklesa i jego zwycięska walka z Tanatosem o duszę Alcesty. Autor dialogu nie podejmuje problematyki moralnej dramatu Eurypidesa. Ofiarę Alcesty uzasadnia w kategoriach propagowanego przez siebie systemu wartości, opartego na aksjomacie sławy jako sensu życia. Mit nie ulega chrystianizacji ani w swym kształcie fabularnym, ani w treściach myślowych. Ilustruje idee, które korespondują z popularnymi motywami propagandy religijnej, ale są tworem refleksji na tyle uniwersalnej, by mieścić w sobie możliwość różnych rozwiązań doktrynalnych.

W pierwszej połowie XVII w. historia Alcesty służy również ówczesnej satyrze antyfeministycznej. W wierszu Hieronima Morsztyna (1581—1623) *Alcestis, żona cnotliwa, za męża umiera* czytamy:

U poganów za męża żony umierały,
 A dziś by na ich grobie rady tańcowały.
 Nie tylko, żeby teraz zań zdrowie dać miała
 Druga, ale by mu je trzykroć wziąć kazała.
 Ledwie z jednego dusza, na kobiercu drugi,
 Dziś wesele, jutro akt ostatniej posługi⁵³.

Parafrazę polemiczną tej strofy zawiera *Gorzka wolność młodzińska* albo *Odpowiedź na „Złote jarzmo małżeńskie”* przez jedną damę dworską imieniem drugich wyrażona i na widok podana, tekst w części napisany prozą, w części wierszem ok. r. 1700, przypisywany Janowi Andrzejowi Żydowskiemu (zm. 1721). Fragment pt. *Consilium contra consilium fraternum* albo *Odpowiedź na braterską radę* przynosi replikę na zarzuty postawione w cytowanym wyżej wierszu Morsztyna:

U poganów za męża żony umierały,
 Bo miłości wzajemnie od nich doznawały.
 Teraz nie płacąc żonie małżeńskiej usługi,
 Zapomniawszy przysięgi, już pilnuje drugiej,
 Choćby żona sto słodycz, sto piękności miała,
 Przedsię mu bardziej cudza będzie smakowała⁵⁴.

⁵³ J. T. Trembecki, *Wirtdarz poetycki*, wyd. A. Brückner, t. 1, Lwów 1910, s. 99. Przedr. [w:] *Poeci polskiego baroku*, oprac. J. Sokołowska, i K. Żukowska, Warszawa 1965, t. 1, s. 265.

⁵⁴ *Poeci polskiego baroku*, t. 2, s. 287.

Aluzję do mitu Alcesty znajdujemy w tłumaczoneym przez Zbigniewa Morsztyna (ok. 1628—1689) wierszu Hugo Grotiusa (1583—1645) *In silvis o żenie swojej, która go w skrzynie miasto ksiąg włożywszy z więzienia holenderskiego wykradła, a sama w nim została, potem wypuszczona*, opisującym autentyczne wydarzenie z r. 1621, kiedy to Grotius, uwięziony w Lewestein za udział w ruchu remonstrantów, zbiegł z więzienia dzięki ofiarnej pomocy swej żony:

A moja Muza gdyby tyle sposobności
Mieć mogła, o jakoby tve cnoty i chwały
W przykład sobie potomne wieki podawały.
Nie miałyby przed tobą nic i sławna ona
Admetowa, choć żywot swój dała zań, żona
[w. 42—46]⁵⁵.

W przytoczonych wierszach zjawiska współczesne porównane zostają z wzorcem idealnym, znanym z literatury. Postać mitologicznej bohaterki pojawia się już jako element symboliki kulturowej o znaczeniu ustalonym przez tradycję literacką.

W r. 1806 ukazuje się tekst jednoaktowej opery Franciszka Karpińskiego (1741—1825) *Alcesta, królowa Tessalii*, datowany na r. 1790⁵⁶. Wersja mitu, przedstawiona w utworze Karpińskiego, przypomina operę Glucka—Calzabigiego z r. 1767. Admet nie wie o dobrowolnej ofierze żony, co uwalnia autora od rozważenia postawionego przez Eurypidesa trudnego pytania o moralne oblicze Admeta, nie ma drastycznego sporu pomiędzy Admetem i ojcem, sceny zaś, w której rodzice odmawiają poświęcenia swego życia, zastąpione zostały relacją o braku odwagi do takiej ofiary u przyjaciół Admeta⁵⁷. Szlachetnej decyzji Alcesty nie komplikują dwuznaczne motywy — umiera ona z miłości do męża. Podobnie jak w librecie Calzabigiego występują tu kapłan i Izmena, „poufała królowej”; w scenie VII zjawia się jednak Herakles, by, wzruszony heroizmem Alcesty, w scenie XII uwolnić ją z Hadesu, co zakończenie opery Karpińskiego zbliża do epilogu dramatu Eurypidesa, różni natomiast od finału opery Glucka—Calzabigiego.

Celem, ku jakiemu orientuje się Karpiński, jest nie tyle efekt patosu, dominujący w osiemnastowiecznych wzorach, co ilustra-

⁵⁵ Z. Morsztyn, *Muza domowa*, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954, t. 2, s. 205.

⁵⁶ F. Karpiński, *Dzieła... wierszem i prozą. Edycja nowa i zupełna, wiele pismami od autora nadesłanymi pomnożona*, wyd. F. K. Dmochowski, Warszawa 1806, t. 3, s. 295—320. *Alcesta, królowa Tessalii* przedrukowywana była następnie w wyd.: w r. 1826, 1830, 1835—1836, 1862, 1896.

⁵⁷ Tamże, s. 299—301.

cja kilku pouczających morałów. Pod wpływem rozpaczony Admet buntuje się przeciwko bogom i wymawia pod ich adresem oszczercze słowa, a nawet Alcesta, pobożna i uległa świętym wyrokom⁵⁸, zdobywa się w pierwszym odruchu na stwierdzenie: „Dokazaliście swego bogowie, szczęścia mojego zazdrośni! [...]” (s. 300). Końcowy *happy-end* kładzie kres bluźnierczym wybuchom gniewu i pretensjom do Jowisza, umożliwia też kapłanowi wygłoszenie stosownej nauki, piętnującej takie porywy: „Nie mruzczy nigdy przeciwko bogom! Cudami oni się usprawiedliwiają, że drogi ich są nieskażone! I jeżeli cnotliwego umartwić chcieli, to chyba dlatego, ażeby go potem tym mocniej pocieszyli” (s. 319), po czym wszyscy śpiewają kończącą operę pochwałę niebios:

Dobrzy bogowie tą ziemią rządzą,
I kiedy głaszczą, i kiedy karzą;
Ludzie to tylko w swych drogach błądzą,
Potem się z sobą, i z niebem swarzą.

[s. 320]

W twórczości Franciszka Karpińskiego wzmianka o Admecie znajduje się również w wierszu *Do księżęcia Mikołaja Repnina generała gubernatora Litwy 1796*; także Jan Paweł Woronicz (1757—1829) wspomina w *Świątyni Sybilli* o „trzodzie Admeta”⁵⁹.

W pierwszej połowie XIX wieku poczynają ukazywać się w Polsce pierwsze przekłady Eurypidesa, np. tłumaczenie *Orestesa* pióra Jana Mihanowicza w r. 1818 i przekład tego dramatu Tadeusza Eljaszewicza w r. 1829. Warto zwrócić uwagę, że Alojzy Osiński w *Słowniku mitologicznym* z r. 1806 podaje, iż Eurypides napisał tragedię pt. *Poświęcenie się Alcesty na śmierć za męża swojego*⁶⁰. Mogłoby to świadczyć o istnieniu, nieznanego dziś, przekładu *Alkestis* Eurypidesa, tak właśnie zatytułowanego.

Wraz z rozwojem w ubiegłym stuleciu filologii klasycznej w Polsce, wzrasta potrzeba tłumaczeń z literatury greckiej i roś-

⁵⁸ Gdy Izmena pociesza Alceste, że „może bogowie serca twojego szczęścią tknięci, chęć twoją przyjmą za ofiarę; i dadzą życie Admetowi”, Alcesta oświadcza: „Bogowie wydali wyrok, i bluźni ten, kto mówi, żeby go odmieni mogli”. (Tamże, s. 302).

⁵⁹ Sam Apollo za jakieś pobite Cyklopy
Zepchnion będąc z Olimpu między proste chłopy,
Gdy mu bóstwo odjęte, gdy smutny i goły,
Nie pomyślał o wierszach, paś Admeta woły.

[w. 5—8]

(*Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1959, t. 1, s. 40).

J. P. Woronicz, *Świątynia Sybilli*, wyd. K. Król Warszawa 1918, s. 36 (w. 266).

⁶⁰ Osiński, *op. cit.*, s. 108.

nie zainteresowanie tragedią antyczną. W latach 1858 i 1868 ukazują się dwie rozprawy Władysława Kolanowskiego, poświęcone *Alkestis* Eurypidesa⁶¹, w r. 1881 tłumaczenie tego dramatu na język polski w zbiorowej edycji tragedii Eurypidesa w przekładzie Zygmunta Węclewskiego⁶². Odnotujmy także, iż Norwid umieszcza w poemacie *A Dorio ad Phrygium* (1871) aluzję do mitu Admeta (w. 26).

W okresie Młodej Polski kształtuje się nurt dramaturgii „kłaścyczącej”, kontynuowany w późniejszej literaturze, obfitujący w liczne adaptacje wątków mitologicznych, by wymienić przykładowo sztuki Stanisława Wyspiańskiego⁶³, Ludwika Hieronima Morstina, Feliksa Płażka, Emila Zegadłowicza, Jana Parandowskiego, Aleksandra Maliszewskiego, Tadeusza Gajcego, Anny Świrszczyńskiej, Jerzego Zawieyskiego, Stefana Flukowskiego, Krzysztofa Choińskiego. Do tego nurtu zaliczyć należy dwa nowe opracowania literackie mitu Admeta i Alcesty — Feliksa Płażka i Emila Zegadłowicza.

W r. 1914 Feliks Płażek (1882—1950) wydał tom *Trzy struny*, mieszczący trzy utwory dramatyczne: *Arsinoe*, *Zwiastowanie* i *Legendę o królowej Alkestis* opatrzoną odautorską uwagą „podług Eurypidesa z uwzględnieniem przekładu Hofmannsthala”⁶⁴. Ujęcie opowieści o Alceście odznacza się w utworze Płażka jedynie drobnymi modyfikacjami⁶⁵, autor zachował przebieg fabularny i podstawowe zagadnienia mitu, ustalone przez Eurypidesa.

Wpływ Hofmannsthala zaznaczył się w lirycznym tonie dramatu, ważnym nie tylko dla jego kształtu artystycznego, ale tak-

⁶¹ W. Kolanowski, *Quaestiones oriticae in Euripideam Alcestidem*, Poznań 1858; tenże, *De natura atque indole fabulae Euripideae, quae Alcestis inscribitur*, Ostrowo 1868.

⁶² Eurípides, *Alkestis* [w:] *Tragedie*, przeł. Z. Węclewski, Część 1, Poznań 1881, s. 1—60. P. Chmielowski, omawiając to wydanie w art. *Przekłady Eurypidesa*, „Ateneum” 1883, t. 3, s. 291—310, dokonał ciekawego, choć fragmentarycznego, przeglądu recepcji Eurypidesa w Polsce.

⁶³ W r. 1895 Stanisław Wyspiański, krytykując w liście do Lucjana Rydla kurtynę Siemiradzkiego w Teatrze Miejskim w Krakowie, wymienia *Alkestis* Eurypidesa wśród dzieł, w których zawiera się prawdziwa tragiczność. (Sinko, *op. cit.*, s. 364—365). We fragmencie *Protesilasa i Laodamii* dostrzec można pewne analogie do scen śmierci Alcesty w dramacie Eurypidesa. Zwrócić na to uwagę T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 131.

⁶⁴ F. Płażek, *Legenda o królowej Alkestis*, [w:] *Trzy struny*, Lwów 1914, s. 65—92.

⁶⁵ Są to: scena podziwu i hołdu dla Heraklesa przybywającego do pałacu Admeta (s. 77), sen Admeta, podczas którego Apollo powiadamia króla o warunku wyroczni (s. 73), zdania o „woli króla”, wypowiedziane przez Admeta po zaproszeniu Heraklesa do domu, jako próba usprawiedliwienia swej decyzji przed służbą.

że dla jego ostatecznej wymowy. Nasilenie akcentów poetyckich, metaforyka, prowadzą w *Legendzie o królowej Alkestis* do wyjaskrawienia sytuacji o ostro zarysowanym konflikcie moralnym (egoizm Admeta i Feresy, wstyd Admeta), a jednocześnie ożywiają sylwetkę Alcesty poprzez uzupełnienie jej kilkoma bardzo prostymi rysami, bardzo ludzkim strachem przed śmiercią i bardzo prawdziwym umiłowaniem życia. Dzięki tej technice pisarskiej Płażek odświeżył literacką wartość wielokrotnie eksploatowanej postaci mitu i do tego sprowadzają się walory jego dramatu, który jest jeszcze jedną prezentacją humanistycznych problemów Eurypidesa.

W rok po wydaniu *Legendy o królowej Alkestis* ukazuje się tłumaczenie dramatu Eurypidesa pióra Bolesława Karpińskiego, autora przekładu *Braci Terentiusa*, jednego z założycieli i prezesów Akademickiego Koła Artystycznego Miłośników Dramatu Klasycznego przy Uniwersytecie Jagiellońskim⁶⁶. Alkestis w przekładzie Karpińskiego przedstawiono jako jeden z trzech tekstów (*Rozmowy umarłych, Sen albo Kogut Lukiana i Alkestis*) na XIV wieczorze klasycznym Koła 13 grudnia 1915 r. z Ireną Solską w roli Alcesty i z akompaniamentem muzycznym, opartym na motywach starożytnych. Inscenizację tę powtórzono 19 stycznia 1916 r.⁶⁷

W r. 1918 pojawia się na rynku księgarskim całościowe wydanie dramaturgii Eurypidesa w języku polskim — owoc pracy translatorskiej Jana Kasprowicza; *Alkestis* znalazła się wśród tzw. tragedii niewieścich⁶⁸. Przekładu *Alkestis* prawdopodobnie dokonał również Józef Łabuński (1852—1922); razem z innymi utworami Eurypidesa tekst ten pozostał w rękopisie⁶⁹.

Kształt poetycki przybrał temat Alcesty w dramacie Emila Zegadłowicza (1888—1941) *Alcesta*. Tragedia ta, przed edycją książkową w r. 1932⁷⁰, zaprezentowana została 7 marca 1925 r. na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, w reżyserii Stanisławy Wysockiej (odtwórczyni postaci Alcesty), z Włady-

⁶⁶ Eurypides, *Alkestis*, przeł. B. Karpiński, Kraków 1915.

⁶⁷ S. Skalski, *Z działalności Akademickiego Koła Artystycznego Miłośników Dramatu Klasycznego przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie w latach 1905—1917*, „Meander” 1960, nr 11/12, s. 604—616; K. Olszewski, *Wyprawa do serca Polski*, „Filomata” 1960, nr 142, s. 131—141.

⁶⁸ Eurypides, *Alkestis*, przeł. J. Kasprowicz, [w:] *Tragedie*, t. 1, Kraków 1918, s. 1—61.

⁶⁹ W. Hahn, *Józef Łabuński jako tłumacz Eurypidesa i Sofoklesa*, „Meander” 1951, nr 7, s. 377—378.

⁷⁰ E. Zegadłowicz, *Alcesta*, [w:] *Dramaty*, t. 2, Szamotuły 1932, s. 5—130.

sławem Krasnowieckim w roli Admeta i Arturem Sochą w roli Heraklesa. Krytyka literacka przyjęła *Alceste* Zegadłowicza bardzo przychylnie; Tadeusz Sinko uznał ją za „najpiękniejszą ze wszystkich córek bohaterki Eurypidesa”⁷¹, choć opracowanie literackie mitu i jego treść różniły się znacznie od wariantu legendy i koncepcji ideowej dramatu Eurypidesa.

Zegadłowicz wykorzystał wersję mitu, według której Akast, brat Alcesty, posądziwszy niesłusznie swą siostrę o udział w podstępny zabójstwie ojca, wypowiedział wojnę Admetowi. Akcja dramatu rozgrywa się w oblężonym przez Akasta mieście, w którym panuje duch bojowej mobilizacji do obrony przed wrogiem. W chwili decydującej dla losów miasta kapłani obwieszczają wyrok wyroczni, zapowiadający rychłą śmierć Admeta, jeżeli nikt z własnej woli nie zgodzi się poświęcić swego życia. Rodzice króla, wszyscy jego doradcy i przyjaciele odmawiają takiej ofiary i wobec nieszczęścia Admeta słabnie bohaterski zapał żołnierzy, rozlegają się desperackie głosy rezygnacji z walki i ugody z Akastem. Wówczas to Alcesta postanawia umrzeć, by pozostawić przy życiu męża i w ten sposób przyczynić się do pokonania, groźnego dla ojczyzny, niebezpieczeństwa. Admet nie godzi się na ofiarę żony, lecz Alcesta przekonuje go słowami:

[...] tyś potrzebniejszy niż ja;
Akast pustoszy pola,
nie lada jaki wróg, łucznik sławny
i wódz znamienity, stanie za chwilę u bram.
Któż czoło mu stawi? Jeny ty!

[s. 31—32]

Alcesta udaje się grobowca, by ofiarować się śmierci, a do miasta przybywa Herakles. Z rozmowy, jaką w akcie II prowadzi on z Admetem, dowiadujemy się o jego miłości do Alcesty. Herakles wstrząśnięty wiadomością o bohaterskiej decyzji Alcesty, czyni przyjacielowi wyrzuty, a służba coraz śmieiej oskarża króla⁷². Admet uświadamia sobie moralną groźbę swego położenia i żałuje udzielonej zgody na śmierć żony:

Nie chcę żyć! Nie chcę żyć!
Życie chwilą jedną przekreśliłem,

⁷¹ Cyt. za K. Czachowskim, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa—Lwów 1936, s. 592.

⁷²

Herakles: I tyś zezwolił? Admecie! [...]
Chór służebnych: Zezwalając skazałeś z swej woli.
[Zegadłowicz, *op. cit.*, s. 64]

zemsty na siebie wzywam,
 jak robak w trwodze się wilem
 w strachu ślepy i głuchym.
 I przyszła chwila sposobna
 namowom, podszeptom, siabości —
 i myślą każdą zaprzepaszczam
 potrzebę i cel życia,
 które już życiem nie jest.

[s. 60]

W akcie III akcja przenosi się w pobliże grobowca, gdzie Alcesta przygotowuje się do spełnienia swej ofiary. Przychodzi chwila zastanowienia nad życiem, z którym się rozstaje. W tej właśnie scenie, najpełniej ujawniającej poetycki talent dramaturga, obserwujemy walkę, jaką w duszy Alcesty toczą ze sobą zmysłowe umiłowanie życia i podjęte z własnej woli postanowienie, nakazujące odrzucenie naturalnych popędów i poświęcenie ich dla dobrowolnie przyjętego obowiązku. Symbolicznym wyrazem stanów uczuciowych i wahań Alcesty są orszaki Dionizosa i Plutona — odpowiedniki dwu przeciwstawnych sił wewnętrznych, zmagających się w charakterze Alcesty: tego, co jest pierwszym i najsilniejszym dążeniem człowieka i tego co stworzyła w nim kultura, idea, wiara, że istnieją wartości ponadindywidualne, dla których należy poświęcić nawet życie. Wielką apologię życia, cenniejszego ponad wszystkie ludzkie twory, zawiera dytyramb, śpiewany przez korowód Dionizosa:

Ludzie wybrali mrok
 nietoperzami się stali!
 Tysiąc stworzyli praw
 i tysiąc prawdom hołdują.
 Giną w obłądnie i mroku,
 w ofiarach szaleństw i zguby.
 A jedno jest prawo
 i jedna jest prawda: życie!!

[s. 79]

Pod wpływem tej pieśni kulminuje się ekspresja witalnych pragnień Alcesty, przybierając postać hymnu do Dionizosa:

Dionizos!
 Wszakżem ci młoda i piękna!
 Kolumnie zrównana doryckiej —
 biodra złuczone wysoko...
 złocista cała i ciepła,
 sprężysta i gibka!
 Dionizos!
 Dla mężam stworzona niewiasta
 na matkę pięknych pokoleń —

plodnych dziewic i krzepkich młodzieńców.
Żywa... chcę żyć!!

[s. 80]

Przeciąga jednak orszak Plutona i następuje przesilenie w duszy bohaterki; energia jej słabnie, myśl z rezygnacją kieruje się ku wypełnieniu obietnicy, ku pożegnaniu ze światem. Przedzgonne refleksje Alcesty — to gorzkie uwagi o przemijalności spraw człowieka, o zapomnieniu, w jakim pograży jednostkę czas pośmiertny, wymaże jej ślady, zniweczy kruche dzieło jej życia:

I oto w chwili śmierci
dopiero jestem samotna, —
przeto nie stworzyła nic... —
A pamięć... rozwieje się szybko
jak mgły nadrzeczne...
Dzień każdy nowe stwarza życie...

[s. 85]

W zależności od postawy Alcesty zmieniają się losy bitwy. Gdy pragnie ona życia, szala zwycięstwa przechyla się na stronę wroga, gdy wraca myślami do swej decyzji, obrońcy miasta uzyskują przewagę nad wojskami nieprzyjaciela⁷³. Kiedy Alcesta godzi się już na swój los i wstępuje do grobowca, zjawia się Herakles, co powoduje nowy przełom w sercu bohaterki i załamanie się jej postanowienia śmierci. Następują wspomnienia i czułe sceny miłosne, ubarwiający dramat tęczą znakomitej liryki erotycznej, która wydaje się być artystycznym echem *Pieśni nad pieśniami*⁷⁴. Herakles wyznaje, że Alcesta jest jedyną treścią jego życia⁷⁵, Alcesta zaś całą swoją miłość poświęciła Heraklesowi:

[...] kłamstwem było me życie!
[...]
we wszystkim byłeś ty!
tyś Admet...
tyś ojcem Eumela

[s. 91]

⁷³ S. Papée, *Misteria balladowe Emila Zegadłowicza*, Poznań 1927, s. 25, widzi w tej scenie analogię do biblijnej księgi *Exodus* (rozdz. 17, w. 11): „A gdy podnosił Mojżesz rękę swoją przemagał Izrael, a gdy opuszczał rękę swoją przemagał Amalek”.

⁷⁴ Por. W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław 1962, s. 64.

⁷⁵ Zegadłowicz, *op. cit.*, s. 89:

Całe tułactwo mego życia —
to ty!
prace me, nadludzkie prace —
to ty!
dni, noce, pogody i burze —
to ty!

Połączenie Alcesty i Heraklesa węzłem miłosnego uczucia jest najpoważniejszą innowacją Zegadłowicza w zakresie treści mitu, która pozwala dramaturgowi doprowadzić bieg wydarzeń do nowego tragicznego zwieńczenia. Gdy Herakles pieszczotami powstrzymuje Alceste od spełnienia ofiary, Admet zostaje ciężko ranny, obrona miasta załamuje się. W radzie wojennej krzyżują się rozbieżne zdania co do celowości dalszej walki. Jedni odpowiedzialność za niepowodzenia militarne przypisują królowi, inni wskazują na ciążyący nad miastem tajemniczy wyrok losu, którego pokonanie przekracza ludzkie możliwości. W tym krytycznym dla obrońców miasta momencie powraca do zamku Herakles z Alcestą, obejmuje dowództwo i rusza do decydującego starcia z wrogiem. Konający Admet zwraca się do żony z wyznaniem, dręczącej jego sumienie, winy:

[...] jam winien,
iż opadłem w słabości,
jak gałąź śniegiem ścięta,
iż przyjąłem twój dar
przeogromnej miłości.

[s. 121]

Alcesta widząc tragiczne skutki swych wahań odczuwa potrzebę ekspiacji, naprawienia nieszczęść, spowodowanych niewykonaniem ofiary; spełnia wolę przeznaczenia przebijając się mieczem. Wkrótce Admet umiera, a Herakles, pokonawszy nieprzyjaciela, wraca na czele wojska do miasta. Tłum okrzykuje go nowym władcą, lecz Herakles, „wzniesiony ponad los”, „kochanek wszystkich dróg”, „wieczny włóczęga” rzeka się godności królewskiej na rzecz syna Admeta — Eumela.

Zegadłowicz zmierzył się w *Alceście* z problematyką dramatu Eurypidesa; podjął zarówno zagadnienie świadomej rezygnacji Alcesty z bezcennego życia, jak i kwestię moralnej przemiany Admeta. Oparcie tragedii na innym wariantcie mitu pozwoliło mu jednak postawić nowe problemy, a poprzednie ukazać w innym oświetleniu.

Przebieg narad wojennych i rozwój wydarzeń w czasie obrony miasta pozwalają wyraźnie dostrzec decydującą dla losów wojny rolę Admeta jako wodza. Zdają sobie z tego sprawę i Admet i Alcesta. Dla ratowania miasta Alcesta postanawia ofiarować swe życie i dla ratowania miasta Admet godzi się na to poświęcenie. A zatem zarówno uzasadnienie decyzji Alcesty, jak i motywacja zgody Admeta na ofiarę żony, umieszczone w sytuacji zagrożenia państwa i ściśle z losem państwa związane, zostają znacznie uproszczone poprzez zredukowanie do obowiązku

patriotycznego. Dzięki temu też złagodzony zostaje osąd moralny postawy Admeta, usankcjonowanej służbą narodową. Wpisanie opowieści o Admecie i Alceście w krąg spraw wojny i obrony państwa, mimo całej umowności i fantastyki, przybliżyło znacznie problemy mitu do doświadczeń historycznych odbiorcy.

Wszystkie znane wersje mitu Alcesty kończyły się dla małżonków szczęśliwie, przeważnie w wyniku interwencji Heraklesa. Również i wariant, wykorzystany przez Zegadłowicza, wieńczył opowieść *happy-endem*. Autor *Lampki oliwnej* wyzyskał ostateczne konsekwencje sprzeczności, tkwiących w postawie Alcesty, rozdwojonej pomiędzy ideałem moralnym, jakim jest uczucie do Admeta a kobiecą namiętnością, jaka kieruje jej miłością do Heraklesa, pomiędzy nakazem woli a umiłowaniem życia — i tą drogą doprowadza do tragicznego finału. Rozwój wydarzeń następuje na mocy żelaznej logiki. Wyrok losu żąda poświęcenia człowieka. Alcesta godzi się na dobrowolną ofiarę, ale nie spełnia jej pod wpływem ludzkiej słabości. Dlatego Admet musi zginąć, Alcesta zaś chcąc być w zgodzie z własnym sumieniem i ludzką godnością nie może pozostać przy życiu; poczucie winy, presja własnej etyki, nakazują jej czyn samobójczy. Istotną przyczyną tragicznego finału, niweczącego sens ofiary Alcesty, która nie zdołała ocalić Admeta, jest zatem naruszenie porządku ponadludzkiego przez jednostkę powodowaną własnymi racjami. Często to schemat myślowy, wywodzący się z tragedii starożytnej.

W dramacie Zegadłowicza postępowanie Alcesty podlega wewnętrznej ocenie poprzez konfrontację z filozofią Heraklesa, według której życie człowieka to, udoskonalające go, dążenie do ideału, którego osiągnięcie równa się godnej śmierci. Alcesta nie uzyskała jeszcze tego stopnia dojrzałości duchowej, dlatego załamuje się w próbie charakteru, jaką stanowi dla niej warunek wyroczeni. Zegadłowicz rozszerzając skalę dążeń i przeżyć bohaterki wzbogacił problematykę mitu o zagadnienie kwalifikacji psychicznych do spełnienia ofiary.

Tragedia Zegadłowicza, pobrzmiewająca stylem Młodej Polski (także w didaskaliach), mieści się wśród tych dramatów dwudziestolecia międzywojennego, dla których wzorem literackiej adaptacji mitologii była twórczość Stanisława Wyspiańskiego, mimo to odznacza się własną wizją artystyczną, która czyni z Alcesty podniosłe misterium „rozdwójnienia (Alcesta), słabości (Admet) i poszukiwania (Herakles)”⁷⁶.

⁷⁶ Studencki, *op. cit.*, s. 67.

Odmienne postawę wobec mitu zajął Artur Maria Swinarski (1900—1965) w, pisany w latach 1946—1957, *Powrocie Alcesty* (1958)⁷⁷. Zaprezentował on groteskowo-parodystyczną kontynuację opowieści, wypełnioną licznymi aluzjami do współczesności. Ten typ ujęcia mitu Alcesty miał już zresztą pewną tradycję. Efekty komiczne pojawiały się w opracowaniach literackich tego tematu od dawna i związane były z postacią Heraklesa. Próby humorystycznego potraktowania mitu czynione były w XVIII-wiecznych, krotochwilnych naśladowaniach wzniosłych oper o wiernej Alceście i zacnym Admecie. Rewizję „poważnych” interpretacji mitu przyniósł *Powrót Alcesty* Henry von Heislera (1907) i *Wakacje Apollona* Jean Bertheta (1939).

Akcja dramatu Swinarskiego rozgrywa się na dworze Admeta, dokąd w trakcie hucznej stypy po pogrzebie królowej przybywa Herakles wiodąc Alceste, zmartwychwstałą na mocy umowy z Tanatosem, który zgodził się ofiarować zmarłej życie pod warunkiem, że spędzi jeden dzień wśród najbliższej rodziny. Po śmierci Alcesty w pałacu zapanował nowy ład; nieoczekiwane zjawienie się zmarłej zakłóca ten porządek i wywołuje powszechne niezadowolenie. Rodzice Admeta, Feres i Etra, oraz dziadek Filemon sądzą, że Alcesta posiada jakiś cudowny przepis na powrót z Hadesu i postanawiają go zdobyć. Wówczas to Alcesta poznaje potworny egoizm otoczenia i rozgoryczona decyduje się na powrót do grobu, gdyż „kiedy człowiek przestał żyć w sumieniu swoich najbliższych, powinien odejść” (s. 68). Tymczasem niewolnica Semiramida podejrzewając, że czarodziejski środek, przedłużający życie, znajduje się w nasyconym indyjskimi ziołami sztylcecie Alcesty, przebija się nim, po czym kolejno czynią to pozostali domownicy w nadziei uzyskania nieśmiertelności. Alcesta pozostaje sama i obejmuje władzę. Herakles, wędrujący po świecie w misji naprawiania zła, wyrusza w kolejną wyprawę.

Poprzez groteskowe sytuacje, absurdalny humor, parodię konwencji obyczajowych, wyczuwamy w *Powrocie Alcesty* ostrą satyrę na zło i niesprawiedliwości świata, ukryte pod maskującą powłoką kultury — w nią celuje przede wszystkim gorzka ironia poety. Postaci komedii Swinarskiego posługują się współczesnym słownictwem fachowym, operują wiedzą i sposobem myślenia człowieka XX wieku, co tworzy komiczny kontrast z realiami starożytnego mitu. Tanatos określa chorobę Admeta jako *appendicitis purulenta* (ropne zapalenie wyrostka robaczkowego) oraz stwierdza, że „śmierć Alcesty jest źródłem najpiękniejszej

⁷⁷ A. M. Swinarski, *Powrót Alcesty. Mitologia w trzech aktach*, Poznań 1958.

poezji, począwszy od Eurypidesa” (s. 16), Etra rozprawia o biodynamice, biologii, logice.

Powrót Alcesty pełen jest aluzji historycznych i filozoficznych, mających wykażać pretekstowość i służebność idei wobec materialnych działań człowieka, kierowanych przez interes jednostek i warstw uprzywilejowanych. „Cokolwiek robi król albo kapłan, na to bogowie dali swoje sankcje z góry. To już taka umowa. Chociaż podpisu bogów pod tą umową jeszcze nikt nie czytał” (s. 15).

W dramacie Swinarskiego świat jawi się jako arena, na której, pod maską praw i nakazów etycznych, zmagają się ludzkie egoizmy, świat, w jakim człowiek jest liczbą, towarem, przedmiotem cynicznych kalkulacji. Poprzez taką rzeczywistość, wśród lekceważenia i drwin⁷⁸, wędruje śmieszny zbawiciel, jeden z tych, których będą „palić na stosie, krzyżować, rozstrzeliwać” (s. 18). To Herakles, który tropi krzywdę „na wszystkich gościńcach świata”, stara się uszczęśliwiać ludzi, ale stosunki społeczne deformują jego czyny, zmieniają ich sens, jako że „zawsze najlepsi czyniąc dobrze, równocześnie czynią źle” (s. 7).

Postać Admeta jest jedną z najbardziej egoistycznych kreacji tego bohatera w literackich dziejach omawianego mitu. Przez pewien czas wydaje się, że Admet góruje pod względem moralnym nad swym otoczeniem, zaślepionym samolubstwem, jednakże już Alcesta wspominając przedśmiertne chwile, przywoła moment, w którym mąż zwracał się do swej matki, prosząc, by zań umarła. „Któż pojmie, przyjacielu — mówi Alcesta do Heraklesa — ile świątyń musi spalić się w sercu człowieka, zanim powie: «Matko umieraj!»” (s. 45).

Świat Admeta, Feresy, Etry, nie jest godny ofiary Alcesty, toteż ona jedna przetrwa jego zagładę, ocaleje jako „kwitnąca jabłoń na pobojowisku”, symbol Kobiety, która „po każdej kłęsce, kiedy drogi nie można odnaleźć, wśród gruzów zjawia się [...] i uczy nas uśmiechu” (s. 87—88) i przed którą nawet Tanatos kornie chyli czoło, z nabożeństwem wymawiając imiona Beatrycze i Natalii.

Tym poetyckim akcentem Swinarski stara się ocalić tę wiarę w wartości człowieka, która w strukturze myślowej jego dramatu załamuje się w ironicznym spojrzeniu na historię, pełną cynicznych władców, bezsensownych wojen i wypaczonych idei.

⁷⁸ Czyny Heraklesa nie wywołują żadnego zachwytu. Gdy opowiada on o swej walce z Cerberem, Filemon przyrównuje Heraklesa do hycła (s. 23), nazywa „włóczęgą”, „śmierdzielem”, „dziadem” (s. 33); dla Semiramidy dzielnym olbrzym to „golas w lwiej skórze” (s. 69) i „buhaj”.

Dla określenia rozterek duchowych współczesności sięgnął po motyw Admeta Leon Gomolicki (ur. 1903) w powieści *Kiermasz* (1964)⁷⁹, w której połączył eksperyment warsztatowy, znamionujący prozę autotematyczną, z refleksją filozoficzno-moralną nad położeniem człowieka, doświadczonego przez wojnę stratą ukochanej kobiety. W złożonej budowie narracyjnej pisarz przedstawił proces konstruowania losu ludzkiego w utworze literackim jako wynik interferencji koncepcji autorskiej i postulatu wydawniczego, oferującego aktualną konwencję problemową.

Materiału do tej prezentacji dostarcza literackie opracowywanie niešťczęśliwej miłości dwojga młodych ludzi, z których jedno bezpowrotnie zaginęło w mrokach okupacji, prawdopodobnie rozstrzelane w masowej egzekucji Żydów. Bohater powieści, człowiek załamany duchowo, z rezygnacją przyjmujący bieg życia, patrzy na swą młodość z dystansu czasu wystarczająco odległego, by wydarzenia tamtych lat poczęły układać mu się na kształt gotowego wzorca, który funkcjonuje w świadomości kulturalnej w postaci, kuszącej intelektualnie, formuły „šťczęśliwość kochanków zburzona przez historię” (s. 56). W ponownej redakcji tekstu pisarz przełamuje ten schemat uświadamiając sobie, że rozstanie z Cestą nastąpiło z powodów osobistych; kochanków rozdzieliły nie okoliczności historyczne, ale kryzys uczuciowy, niszczący ich związek po przerwaniu ciąży przez Cestę. „Prawda [...] była prostsza, oczywistsza i jak najbardziej nieodwracalna: w sierpniu Cesta wyjechała do swoich rodziców. [...] Po latach zrozumiałem: miała ostrzejszy wzrok od mojego, wiedziała lepiej, co groziło jej, a więc i mnie przez nią, że to koniec, mając też pragnienie kobiety: pozostania z tym, kogo kochała, poprzez jego dziecko” (s. 56—57). W decyzji tej tkwiła ofiara, złożona dla ratowania kochanka przed dwojakimi konsekwencjami: zagrożeniem wynikającym z semickiego pochodzenia Cesty i niebezpieczeństwem bezdzietności, grożącym im w przyszłości w wyniku przeprowadzonego zabiegu.

Przyrównanie tej decyzji do czynu mitologicznej Alcesty wydobycia istotny sens ofiary i pozwala umiejscowić ją w skali wartości, uznanej w tradycjach kultury europejskiej jako dziedzictwo cywilizacji śródziemnomorskiej. Posłuzenie się mitem Alcesty dla kulturowej identyfikacji indywidualnego losu bohaterki stawia pisarza przed drugim zagadnieniem dramatu Eurypidesa — moralną oceną człowieka, przyjmującego ofiarę cudzego życia.

⁷⁹ L. Gomolicki, *Kiermasz*, Łódź 1964.

Mimo iż w historii dwojga kochanków, opowiedzianej w *Kiermaszu*, nie zaistniała sytuacja stawiająca ich przed dylematem życia i śmierci, przed tak drastyczną i bezpośrednią koniecznością wyboru, jaką zawiera główna osnowa mitu Alcesty, to bohater odczuwa po stracie swej ukochanej kompleks winy, który określa mianem admetyzmu. Spojrzawszy na swą egzystencję z uogólniającej perspektywy mitu dostrzega w niej „zjawisko w naszych czasach rozpowszechnione, całkiem konkretne”, los zbiorowy pokolenia, które przeżyło czasy pogardy i odnosi wrażenie, że ocalało kosztem milionów istnień swych bliźnich. Dlatego „sytuacja Admeta jest nam mimo wszystko bliższa od sytuacji, na przykład Edypa czy Jokasty, których imiona znalazły w psychologii szerokie zastosowanie” (s. 117).

Nigdy przedtem w literackich dziejach tessalskiej legendy nie pojawiła się tak frapująca próba posłużenia się mitem Admeta do tak uniwersalnej wizji moralnego położenia człowieka. Trzeba było odwagi intelektualnej, by wyrokować o winie tych, którzy przetrwali na mocy przypadku i tylko dlatego żyją „życiem podawanym”⁸⁰.

Gomolicki nie rozpiął swej koncepcji na przekonywające sytuacje powieściowe, dla których wzoru dostarczyłaby przecież rzeczywistość oskarżanej epoki. Nie obce jej bowiem były ofiary licznych Alcest, a na największe poświęcenie zdobywano się, jak o tym świadczy symboliczny przykład Maksymiliana Kolbego, w miejscach największego upodlenia istoty ludzkiej. Przy anegdocie fabularnej *Kiermaszu* egzemplifikacja tezy admetyzmu staje się zbyt werbalna i artystycznie nieprzekonywająca, mimo to jednak idea utworu zachowuje swą sugestywność jako formuła myślowa dla kontrowersji etycznych i niepokoju sumień w powojennym świecie.

Powieść Leona Gomolickiego zamyka w chwili obecnej cykl utworów literatury polskiej, nawiązujących do mitu Admeta i Alcesty. Dla pełniejszego obrazu recepcji tego mitu w Polsce odnotujemy jeszcze nowe tłumaczenie *Alkestis* Eurypidesa, dokonane przez Jerzego Łanowskiego, a wydane wraz z czterema innymi dramatami w r. 1967⁸¹.

Przedstawiony powyżej skrótowy przegląd dziejów jednego greckiego mitu w literaturze polskiej, pozwala dostrzec różnice w ujęciu starożytnego tematu. Próba Kochanowskiego wynikała

⁸⁰ Tenże, *Czasobranie*, Łódź 1963, s. 208.

⁸¹ Eurypides, *Alkestis*, [w:] *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1967, s. 53—121. Fragm. pt. *Sekwencja heraklejska* druk. [w:] „*Meander*” 1963, nr 5, s. 228—241.

z renesansowej fascynacji kulturą antyczną, w *Królu Admecie* i w operze Franciszka Karpińskiego opowieść mitologiczna zinterpretowana została z pozycji dydaktycznej moralistyki. Feliks Płazek nie wykroczył poza treść i kształt klasycznej adaptacji Eurypidesa, dążąc jedynie, drogą lirycznego retuszu, do przybliżenia tej wizji gustom artystycznym z przełomu XIX i XX w. Emil Zegadłowicz w oparciu o elementy dawnych wątków stworzył nowy dramat o Alceście, odznaczający się własną mechaniką tragizmu, nową problematyką i odmiennym rozwiązaniem tradycyjnych zagadnień mitu. Dla Artura Marii Swinarskiego mit stał się budulcem groteskowej satyry i pretekstem dla filozoficznej żonglerki, obnażającej paradoksy kultury. Leon Gomolicki odnalazł w problemach etycznych, ukształtowanych w tradycji mitu, kulturowy ekwiwalent dla fenomenów współczesnej wrażliwości moralnej. Autor *Króla Admeta*, Karpiński i Płazek traktowali mit dosłownie, respektując jego tradycyjną konkretyzację fabularną, Zegadłowicz rozbudował mit poetycką fantazją, Swinarski i Gomolicki przejęli jedynie myśl, zawartą w starogreckiej legendzie.