


Jadwiga CZERWIŃSKA

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-5915-5806>

PROBLEM WINY I ODPOWIEDZIALNOŚCI ZA ZBRODNIĘ W *ORESTESIE* EURYPIDESA

THE PROBLEM OF GUILT AND RESPONSIBILITY FOR THE CRIME
IN EURIPIDES' *ORESTES*

The myth of Orestes provides an excellent opportunity to trace the issue of guilt, and thus responsibility for the crime of matricide. This theme was taken up in their dramas by all three greatest Greek tragedians: Aeschylus, Sophocles and Euripides. The subject of consideration in the article will be Euripides' Orestes and the way the poet highlights the relationship between the personal motivation of the play's protagonist and the divine command. The main issue will be an attempt to answer the question whether the protagonist's actions in Euripides' play were autonomous in nature or caused by divine determinism. Apart from Orestes, the analysis will be supplemented by commentaries by scholastics and their way of explaining and interpreting the issues outlined in the article.

Keywords: Euripides, Orestes, Apollo, Tragedy, Scholia

Słowa kluczowe: Eurypides, Orestes, Apollo, tragedia, scholia

Casus Orestesa ukazany przez tragiczków greckich jest jednym z najciekawszych i najbardziej znaczących przykładów, który pozwala rozważyć problem odpowiedzialności za czyny dokonywane przez bohatera tragedii, a zwłaszcza za popełniane przez niego zbrodnie. W przypadku Orestesa daje to możliwość rozważenia relacji, jaka zachodzi między osobistą motywacją bohatera a nakazem boga. Innymi słowy, pozwala zastanowić się, czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu decyzje i działania te mają charakter autonomiczny, czy też są one determinowane wolą bogów.

Problematykę tak rozumianej odpowiedzialności w odniesieniu do tragedii Ajschylosa podjął R.R. Chodkowski (1985: 19–42), dokonując przy tej okazji wnikliwej analizy zarówno *Oresteï*, jak i literatury przedmiotu, w której pojawiają się sprzeczne opinie na temat determinizmu i autonomii działania człowieka¹. R.R. Chodkowski podejmuje dyskusję ze skrajnie deterministycznym poglądem A. Riviera², według którego „bohater tragiczny u Ajschylosa nie ma żadnej możliwości wyboru między dwoma możliwościami. O jego decyzji zawsze rozstrzyga konieczność – ananke narzucona przez bogów. Nie ma tu miejsca ani na zastanawianie się, ani na wybór; istnieje jedynie decyzja wymuszona przez bogów” (Chodkowski 1985: 20).

Jednym z przykładów³, który posłużył do poprowadzenia podjętej przez R.R. Chodkowskiego polemiki z tezami Riviera, była opisana w *Choeforach* i *Eumenidach* Ajschylosa sytuacja, w jakiej znalazł się matkobójca Orestes. Podążając śladem argumentacji francuskiego uczonego, Chodkowski przede wszystkim podaje w wątpliwość podkreślaną i decydującą, zdaniem Riviera, rolę *ananke* utożsamionej z wolą boską, ponieważ nie zawsze ma ona podstawowe znaczenie podczas podejmowania decyzji. „Nie wszyscy bowiem bohaterowie działają pod przymusem zewnętrznym, a jeśli powołują się na ananke, to niekoniecznie mają na myśli nacisk wywierany przez bóstwo” (Chodkowski 1985: 21).

Argumentacji na poparcie tej tezy dostarcza drobiazgowo analiza tragedii Ajschylosa, dokonana przez R.R. Chodkowskiego, z której jednoznacznie wynika, że „według Ajschylosa ani wyraźny nakaz boga, ani istnienie wyroczni, mającej za sobą nawet autorytet samego Zeusa, nie pozbawiają człowieka wolności działania i podejmowania decyzji. A zatem fakt, że Apollo przez swoją wyrocznię nakazał Orestesowi dokonanie zemsty na zabójcach ojca, nie oznacza wcale, że bohater został postawiony w sytuacji koniecznej, bez możliwości decydowania o swoim postępowaniu” (Chodkowski 1985: 23). Opinię tę, jak podkreśla uczonego, potwierdza między innymi wielokrotne powtarzanie przez boga rozkazu zabicia matki, któremu jeszcze towarzyszyły skierowane do Orestesa groźby, między innymi prześladowań Erynii (*Choe.* w. 271–296). Skoro Apollo musiał się do nich uciekać, oznacza, że nie miał pewności co do skuteczności swoich nakazów, to zaś dowodzi, że Orestes miał możliwość dokonania wyboru między wolą boga a swoją decyzją (Chodkowski 1985: 23).

¹ Jako dwa skrajne stanowiska R.R. Chodkowski przytoczył w swoim artykule opinie B. Snella i A. Riviera, prezentując równocześnie poglądy innych uczonych – jak np. A. Lesky – którzy w podjętej dyskusji opowiadali się za rozwiązaniami pośrednimi w stosunku B. Snella i A. Riviera.

² Polski uczonego stwierdza bowiem: „Ponieważ mnie osobiście wywody francuskiego uczonego nie trafiają do przekonania, dlatego niniejszy artykuł jest w głównej mierze polemiką z jego argumentacją” (Chodkowski 1985: 21).

³ W przywołanym artykule R.R. Chodkowski rozważa także ten problem na przykładzie *Blagalic*, *Agamemnona* oraz *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa.

Warto w tym miejscu przywołać także tekst tragedii, w której padają słowa wypowiedziane przez Orestesa (*Choe.* w. 298-305)⁴:

Lecz czyn ten muszę spełnić i bez groźby.
 Niejeden powód ku temu mnie skłania:
 rozkazy boga, wielki żal po ojcu,
 ponadto zmusza mnie też niedostatek
 i to, że ludzie z tak ogromną sławą,
 zdobywcy Troi i szlachetni w sercu
 muszą podlegać tym dwom nie-mężczyznom,
 bo Ajgist babą, jak sam wkrótce pozna.

Komentując tę wypowiedź, R.R. Chodkowski wyraźnie wskazuje, że przy podejmowaniu decyzji o pomszczeniu śmierci ojca Orestes bierze również pod uwagę inne motywy, niż tylko nakaz Apollona: „rozkazy boga – ἐφεταμί są wyliczane wśród innych względów przemawiających za koniecznością dokonania czynu. Nie stanowią więc one dla Orestesa elementu rozstrzygającego, lecz razem z innymi motywami złączone w jedną całość (por. w. 299: εἰς ἓν συμπίπτουσιν) skłaniają go do podjęcia decyzji” (Chodkowski 1985: 26)⁵.

Formułując ostateczne wnioski w kwestii odpowiedzialności za zbrodnię matkobójstwa, Chodkowski przytacza najpierw słowa Chóru, które padają w *Choeforach* (w. 939-941):

Wygnaniec, prowadzony przez wyrocznię,
 osiągnął cel,
 zgodnie z radami boga.

Wskazują one, jak zaznacza uczony, na „inspirującą i doradczą rolę boga” (Chodkowski 1985: 27), która nie zamykała jednak drogi Orestesowi do podjęcia ostatecznej decyzji. Nie oznacza to oczywiście, że bóg został zwolniony z wszelkiej odpowiedzialności. Powołując się bowiem następnie na wypowiedź Orestesa w *Eumenidach*: „W czynie tym udział miał także Apollon” (w. 465), Chodkowski stwierdza: „To, że w *Eumenidach* bóg jest uznany za współwinnego (μεταίτιος – w. 465), a nawet sam uznaje swoją winę, nie oznacza, że Orestes jest niewinny. Bóg delficki zgodnie z prawem ateńskim odpowiada za zabójstwo jako inspirator – ὁ βουλευσας, Orestes natomiast jako δράων” (Chodkowski 1985: 27), czyli wykonawca.

Mit Orestesa przewija się także w twórczości Eurypidesa. Choć poeta podjął go aż w trzech sztukach: *Elektrze*, *Ifigenii w kraju Taurów* i w *Orestesie*, to podstawowym materiałem do analiz, zamieszczonych w artykule, stanie się *Orestes*, zaś dwa

⁴ Przekład R.R. Chodkowski (Ajschylos 2016). Dalsze cytaty polskie z *Orestei* są podane w tym przekładzie.

⁵ W przypisie (Ajschylos 2016: 39, przyp. 32) Chodkowski dodaje: „Wymienienie tu «rozkazów boga» wskazuje, że w w. 297 nie może chodzić o posłuszeństwo woli boga, lecz jedynie o zaufanie do wyroczni. Jest to jeszcze jeden argument na słuszność naszej interpretacji tego wiersza”.

pozostałe dramaty posłużą jedynie jako punkt odniesienia do rozważanych kwestii i motywów. Jednym z zasadniczych zagadnień będzie próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób została zarysowana w omawianej sztuce *Orestes* kwestia winy, a tym samym odpowiedzialności za dokonane na Klitajmestrze zabójstwo. Innymi słowy, w jaki sposób naświetla tę kwestię Eurypides. Dodatkowym materiałem staną się również komentarze scholiastów, którzy swoimi uwagami wyjaśniali, ale też niekiedy interpretowali treść sztuki, w tym także przedstawiony tu problem.

Oczywiście również u Eurypidesa – podobnie jak w utrwalonej przez wcześniejszą tradycję wersji mitu – bezpośrednim sprawcą morderstwa jest Orestes. Wynika to z przyjętej konwencji, zgodnie z którą zasadnicze elementy mitów zwykle nie podlegały zmianie. W pewną regułę ujął to później Arystoteles w *Poetyce* (1453b 22-27), pisząc o fabule tragicznej w kontekście wzbudzenia przez nią u widzów uczuć litości i trwogi: „Nie wolno więc poecie dowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, i jak np. faktu, że Klitajmestra został zabity przez Orestesa [...], powinien on jednak wykazać się własną pomysłowością i w sposób artystyczny wykorzystać tradycyjny materiał”⁶.

Zgodnie ze wspomnianą konwencją wielokrotnie jest więc w sztuce podkreślane, że to Orestes dopuścił się zbrodni na matce, o czym mówią inne *dramatis personae*, np. Helena: „Orestes, własnej matki zabójca”⁷ (w. 74), ale także on sam: „Zabiłem matkę...” (w. 1235). W planie komentarza drugiego *stasimon* pojawia się wstrząsający w swym wyrazie opis zbrodni Orestesa, dokonany przez Chór (w. 819-842):

Co piękne, niepiękne: ręką uzbrojoną
w miecz hartowany w ogniu
ciąć śmiertelne ciało rodziców
i czarny od krwi pokazać słońcu!

[...]

Oto w strachu przed śmiercią
krzyknęła biedna córka Tyndareja:
„Dziecko, bezbożna to zuchwałość
zabijać swą matkę!
Oddając cześć ojcu,
Nie kalaj się wieczną niesławą!”

[...]

Zbrodniarz toczący rozbieganym wzrokiem!
Wzbudzał litość, gdy patrząc na pierś
matczyną wśród szat tkanych złotem,
składał krwawą ofiarę z matki swemu ojcu
jako zapłatę za to, co ojcu zrobiła.

⁶ Przekład H. Podbielski (Arystoteles 1988).

⁷ Przekład R.R. Chodkowski (Eurypides 2018). Dalsze cytaty polskie z *Orestesa* są podane w tym przekładzie.

W pierwszej części cytowanej pieśni Chóru pojawiają się znamienne słowa: τὸ καλὸν οὐ καλόν (w. 819), które odnoszą się do zabójstwa na matce, dokonanego przez Orestesa. Komentując tę część pieśni Chóru, A. Lesky (2006: 535) stwierdza: „matkobójstwo jest straszną zbrodnią, mimo całej dwuznaczności w tym przypadku”. O zasadności tej myśli świadczy ciężar zbrodni, jaką dźwiga Orestes. By ukazać jej rozmiar, Eurypides tworzy obraz protagonisty jako postaci tragicznej, której trwały stan cierpienia, charakteryzuje się nawracającymi atakami szaleństwa, przeplatany mi fazami świadomości i rzadkimi chwilami snu (Medda 2001: 10). Swoje cierpienie Orestes łączy bezpośrednio z σύνεσις (ἢ σύνεσις, ὅτι σύννοϊδα δεῖν' εἰργασμένοσ, w. 396)⁸, zdolnością rozumienia, która ustawicznie przywołuje pamięć popełnienia przez niego strasznych czynów. W sposobie ukazania relacji między świadomością a halucynacją Enrico Medda (2001: 15) dostrzega nowatorski rys konstrukcji postaci Orestesa u Eurypidesa, który nie przeciwstawiał szaleństwa i rozumu, kojarząc jeden z dwóch stanów z bolesnym położeniem, a drugi choćby nawet z iluzoryczną ulgą. Przeciwnie: chwile szaleństwa i świadomości są dla bohatera równie bolesne. Eurypides pokazuje bowiem, że cierpienie nie kończy się, gdy Orestes jest pozbawiony świadomości, ponieważ szaleństwo nie usuwa z jego umysłu ciężającej mu pamięci zbrodni. Świadczą o tym opisane przez poetę zmagania, jakie w chwilach szaleństwa podejmuje z dręczącymi go Eryniami matki (np. w. 255-257, 260-261, 264-265, 258-276).

Ostatnia część zacytowanego powyżej *stasimon* (w. 838-842) otwiera problem motywacji, jaka pchnęła Orestesa do zbrodni. Wyrażona przez Chór myśl, że Orestes złożył „krwawą ofiarę z matki swemu ojcu / jako zapłatę za to, co ojcu zrobiła” (w. 841-842), pojawiła się już we wcześniejszej partii sztuki, gdy w obecności Tyndareosa Orestes wygłasza swoją mowę (w. 546-547):

Jestem bezbożny, bo zabiłem matkę,
lecz też i pobożny, bo pomściłem ojca.

Padające w tej wypowiedzi Orestesa przeciwstawienie ἀνόσιος (bezbożny) – ὄσιος (pobożny) koresponduje z tym, co w dalszej części sztuki wyrazi Chór w cytowanej już frazie τὸ καλὸν οὐ καλόν („Co piękne, niepiękne”, w. 819). Przytoczone określenia wyraźnie relatywizują dokonany przez protagonistę czyn, który otrzymuje równocześnie negatywną, jak i pozytywną waloryzację.

W dalszej części swojej *rhexis* Orestes przedstawia Tyndareosowi motywy, które skłoniły go do tego, by w okolicznościach, w jakich został postawiony, przedłożyć ojca nad matkę, a w rezultacie ważyć się na zbrodnię matkobójstwa. Pierwszy z motywów można sprowadzić do stwierdzenia, że za dawcę życia bohater uznaje bardziej ojca niż matkę (w. 552-556):

⁸ Euripides 1960. Dalsze cytaty oryginalne z *Orestesa* podawane są w tym wydaniu.

Ojciec mnie posiał, matka urodziła;
 jak rola wzięła ziarno od innego,
 bez ojca bowiem nie byłoby dziecka.
 Więc pomyślałem: muszę chronić dawcę
 życia już bardziej niż tę, co karmiła.

Reprezentowane przez Orestesa stanowisko nawiązuje do rozpowszechnionego w starożytności poglądu, różnicującego role i funkcje mężczyzny-ojca oraz kobiety-matki, oczywiście nie tylko w sensie społecznym, ale też biologicznym⁹, które zostały przez niego przywołane.

Drugim motywem, który popchnął Orestesa do zabicia matki, jest zdrada Klitajmestry, która pod nieobecność Agamemnona weszła w związek z Ajgistosem, knując wraz z nim swoją zbrodnię, a następnie zabijając męża. Bohater stwierdza bowiem (w. 558-563):

poszła do łoża innego bezwstydnie
 z własnej woli. Mówiąc tak źle o niej,
 hańbię też siebie, ale jednak powiem.
 Ajgist był w domu jej skrytym małżonkiem,
 ja go zabiłem, złożyłem też matkę
 w grzesznej ofierze, lecz mszcząc się za ojca!

W wierszu 563 ponownie pojawia się – użyte już wcześniej przez Orestesa w wierszu 546 – określenie ἀνόσιος (bezbożny). Tym razem mówi on o „dokonaniu bezbożnych czynów” (ἀνόσια μὲν ἔργων, w. 563), którymi było zabicie matki. Zdaje sobie więc w pełni sprawę z bezbożności swego czynu, a fakt ten świadczy o tym, że Orestes dostrzegł wybór: z jednej strony własny bezbożny czyn, jakim jest zabicie przez niego matki, a z drugiej domagająca się od niego pomsty zbrodnia, na jaką się ważyła Klitajmestra, zabijając męża. Wybrał drogę pomszczenia ojca (τιμωρῶν πατρί, w. 563).

Swoją decyzję traktuje nieomal jak misję w świetle dalej padających słów. Jego akt zemsty na wiarołomnej, zbrodniczej matce ma stać się przykładową karą dla żon, które wąż się mordować swych mężów (w. 566-571):

Bo jeśli żony będą tak zuchwałe,
 by po zabiciu męża u swych dzieci
 szukać litości, pokazując piersi,
 małżonka zgładzić będzie dla nich niczym
 z byle powodu. Ja natomiast straszny,
 jak ty głosisz, czynem tym „prawom” kres kładę.

⁹ Rozważania na temat biologicznego aspektu, który tu został szczególnie uwydatniony, pojawiają się między innymi w pismach Arystotelesa, do których należy choćby traktat *O rodzeniu się zwierząt* (*De generatione animalium*). Znakomitą analizę tego problemu przeprowadza Joanna Sowa (2014, 2016) w swoich dwóch artykułach, ukazując przy tym toczącą się w świecie naukowym dyskusję na temat poglądów Stagiryty w tej kwestii.

Pomimo tak deklaratywnego tonu, jaki przybiera tu Orestes, można odnieść wrażenie, że w jego słowach kryje się więcej, niż chce ujawnić, gdy mówi o litości, której matka mogłaby szukać u dziecka, odsłaniając pierś, jako widomy znak i symbol jej macierzyństwa¹⁰. Jest to bez wątpienia reminiscencja obrazu, ukazującego akt zbijania Klitajmestry, jaki mógł stanąć mu przed oczami: „Wzbudzał litość, gdy patrząc na pierś / matczyną wśród szat tkanych złotem, / składał krwawą ofiarę z matki” (w. 839-842) – jak śpiewał Chór w drugim *stasimon*.

W dalszej części mowy Orestesa ponownie pojawia się motyw zdrady, jakiej dopuściła się Klitajmestra, wzmocniony jeszcze przywołanymi przez niego okolicznościami. Zdrada, której się dopuściła pod nieobecność męża, zostaje zde-rzona z wielkością ojca, Agamemnona, i misją, jakiej się podjął w imieniu całej Grecji (w. 572-575):

Zglądziłem matkę w słusznej nienawiści,
Bo męża, który z domu ruszył zbrojnie
jako naczelny wódz w obronie Grecji,
zdradziła, łoża czystości nie strzegła.

Orestes podkreśla więc najpierw słuszność swojego gniewu, a co za tym idzie, i czynu. Zarzuca matce hańbę, jaką przez swą wiarołomność okryła wielkiego, naczelnego wodza Greków w wyprawie pod Troję. Oburza go także to, że po powrocie Agamemnona do domu Klitajmestra swój miecz skierowała przeciw mężowi, zamiast przeciw sobie samej, co – jak stwierdza Orestes – powinna była zrobić (w. 576-578):

¹⁰ Widok piersi jako symbolu macierzyństwa jest stałym toposem w literaturze greckiej. Za jego archetyp można uznać scenę opisaną w XXII pieśni *Iliady*, ukazującej reakcję rodziców Hektora przed jego walką z Achillesem. Po wyrażającej rozpacz wypowiedzi Priama, Homer ukazuje również lament matki bohatera (Hom. *Il.* 79-85):

„Obok męża płakała też matka i rozpaczała.
Rozchyliwszy swą szatę, dłonią na pierś wskazała,
słowa skrzydlate kierując do syna i łzy gorzkie lejąc:
«Dziecko moje, Hektorze, uszanuj mój gest i się zlituj
Także nade mną, jeżeli moją pierś kiedyś ssałeś!
Drogi dziecko, pamiętaj, by walczyć z tym mężem okrutnym,
tutaj w środku, zza murów. Sam przeciw niemu nie stawaj!»”
(przeł. R.R. Chodkowski (Homer 2022)).

R.R. Chodkowski, komentując tę scenę, stwierdza: „Był to w poezji greckiej charakterystyczny gest dla matek starających się wpłynąć na postawę synów. W tragedii posłużył nim Klitajmestra wobec Orestesa, by go powstrzymać przed matkobójstwem” (*Ibidem*, s. 495, przypis 3). Podobny gest wykonuje Klitajmestra w *Ofiarnicach* Ajschylosa, próbując uratować się przed śmiercią z rąk syna (Ajsch. *Ofiarnice*, w. 896-898):

„Wstrzymaj się, synu, uszanuj pierś matki.
Ją, przytulony we śnie jako dziecko,
miałeś w swych ustach, ssąc pożywne mleko”
(Ajschylos 2016).

Widząc swą winę, nie wymierza kary
sobie, lecz aby ująć przed karą męża,
ojca swojego karze i zabija.

Warto przy tym zauważyć, że Orestes przedstawia tu mężobójstwo Klitajmestry jedynie w kontekście jej zdrady, pomijając motyw zemsty za złożenie przez Agamemnona w ofierze Ifigenii przed wyruszeniem pod Troję. Oczywiście odbiorcom sztuki ten elementem mitu był doskonale znany, choćby z *Oresteji* Ajschylosa, ale też z *Elektry* i *Ifigenii w kraju Taurów* Eurypidesa, zastanawia jednak, czemu został on tu pominięty. Zważywszy na okoliczności, w jakich protagonista sztuki przedstawia swą mowę, która z założenia ma uratować jego i siostrę przed ukamienowaniem, pominięcie w niej dodatkowej motywacji zbrodni Klitajmestry, jaką była śmierć córki, służy przede wszystkim wyeksponowaniu jej winy (czyli zdrady i morderstwa). Takie naświetlenie przemawiało równocześnie na korzyść Orestesa, tym bardziej uzasadniając słuszność jego zbrodni na matce¹¹.

Ostatnim argumentem, jaki przytoczył w swej mowie Orestes, był nakaz Apollona. Rzecz znamienita: jego wymienia dopiero na końcu przemówienia. Do roli, jaką bóg odegrał w matkobójstwie, powrócimy w dalszej części wywodu. Teraz warto przyjrzeć się innym *dramatis personae*, które – poza Orestesem – również obarczano w sztuce winą bądź odpowiedzialnością za akt matkobójstwa bohatera.

Z przedstawionego już materiału, a zwłaszcza z omówionej mowy Orestesa wynika, że najbardziej oczywista wina leży po stronie samej Klitajmestry. Jej czyny, a więc zdrada i mężobójstwo, stały się bezpośrednią przyczyną dokonania zemsty przez syna: skoro ona zabiła Agamemnona, to również ona ponosi odpowiedzialność za matkobójstwo Orestesa. Tę współzależność ukazuje też rozmowa Elektry z Chórem (w. 194-199):

[Ch.] To sprawiedliwe! [El.] Ale niegodne!
Tyś zabiła, tyś padła,
matko moja rodzona! Zgubiłaś
ojca i dzieci z krwi własnej.

Ciekawą uwagę do tych wersów poczynił scholiasta, pisząc:

δίκαια μὲν, καλῶς δ' οὐ]: ἀντι τοῦ δίκαιον μὲν αὐτὴν ἀναιρεθῆναι ἀνελοῦσαν τὸν ἄνδρα, οὐ μόντοι εὐκλεῆς οὐδὲ πρέπον ἦν ὑπὸ τοῦ παιδὸς αὐτὴν εὐθύνας δοῦναι τοῦ φόνου. ἐν δὲ τῷ ὑπομνήματι καὶ ταῦτα τῆς Ἥλέκτρας.

¹¹ Przykładem, jakim posłużył się Orestes, uzasadniając swoje matkobójstwo zdradą Klitajmestry, był również Telemach. Bohater przywołuje go, aby pokazać, że wierność Penelopy nie zmusiła jej syna do wymierzenia kary matce (w. 588-590). To zaś stanowi dodatkowy argument, przemawiający za słusznością czynu Orestesa.

To sprawiedliwe, lecz niepiękne]: zamiast: to sprawiedliwe, że ona zabiwszy męża, została zabita; nie było jednak chwalebne ani właściwe, żeby przez dziecko [sc. Orestesa] została pociągnięta do odpowiedzialności za [swoją] zbrodnię. W komentarzu to samo [dotyczy] Elektry (Sch. vet. Eu. Or: 195)¹².

Warto przede wszystkim podkreślić, że scholiasta, podobnie jak zrobił to poeta w sztuce, zaznacza zależność między zbrodnią Klitajmestry a jej śmiercią. W swoim objaśnieniu dokonuje on jednak wyraźnego przeniesienia akcentów znaczeniowych w stosunku do tekstu dramatu, a zatem jego uwagi zmierzają raczej w stronę interpretacji sztuki. Wyłącznie za sprawiedliwe (δικαίον) – pomijając dopowiedzenie, jakie pojawia się w sztuce: „Ale niegodne!” (καλῶς δ' οὐ) – scholiasta uważa bowiem to, że Klitajmestra za zabicie męża sama została zabita. Za rzecz złą natomiast (οὐ μέντοι εὐκλεῆς οὐδὲ πρέπον) uznaje fakt, że za swoją zbrodnię została ukarana przez własne dziecko, czyli Orestesa. Ponieważ w sztuce pada jednak słowo τέκνα, a więc dzieci, komentator dopowiada, że to samo odnosi się również do Elektry.

Zarówno zgodnie z wcześniejszą tradycją, jak i z przekazem Eurypidesa, osobą, która zawsze miała wraz z Orestem współudział w zabójstwie matki, była Elektra. W przebiegu sztuki wyraźnie został zaznaczony jej głęboki związek z bratem, tkliwa opieka nad chorym, nękanym kolejnymi atakami szaleństwa (w. 39-45, 251-276). Wzrusza tkliwość, gdy stara się nieść bratu pomoc, czuwając nad chwilami wytechnienia, jakie niesie mu sen (w. 132-172). Przywiązanie Elektry do Orestesa ukazuje demonstrowana na scenie bliskość fizyczna rodzeństwa. Ciekawą uwagę na ten temat poczynił E. Medda, pisząc: „W teatrze takim jak tragiczny, gdzie kontakt fizyczny między postaciami nie jest normą, momenty, w których bohaterowie dotykają się wzajemnie, same w sobie są nośnikiem bardzo silnego ładunku emocjonalnego”¹³.

¹² Polskie tłumaczenia scholiów zamieszczonych w artykule w przekładzie własnym.

¹³ E. Medda, 2001: 42: „In un teatro come quello tragico, in cui il contatto fisico fra i personaggi non costituisce la norma, i momenti in cui i personaggi si toccano fra di loro tendono già di per sé a frasi veicolo di una forte carica emotive”. Na temat gestów na scenie Eurypidesa powstała monografia C. Marzolo, *L'ultimo Euripide: tra gesto e parole*, Antenore, Padova 1996. Autor analizuje w niej sygnalizowany problem gestykulacji aktorów w *Helenie*, *Fenicjankach* i w *Orestesie*. W odniesieniu do znaczenia w *Orestesie* kontaktu fizycznego stwierdza między innymi: „Nell'ultima opera ateniese di Euripide, infatti, l'elemento del contatto fisico ha un'importanza profonda, poiché attraverso esso – come si è visto – vengono introdotti e sviluppati certi spuntitematici e d'azione che si riconoscono come strutturali nel drama stesso. Ora, la presenza del contatto fisico nell'*Oreste* crea situazioni della forte connotazione spettacolare, passi, insomma, che Euripide concepì così come li conosciamo non meno per l'impatto visivo che essi avrebbero avuto sul pubblico che per il valore poetico della loro componente testuale. È il caso delle scene sopra ricordate: quella iniziale tra Elektra e Oreste, riecheggiata poi due volte nell'atto con cui Pilade sostiene l'eroe indebolito dalla malattia; quella, anche più movimentata, tra Frigo e Oreste; infine, il quadro conclusivo con Ermione minacciata di morte dall'eroe matricida” (Marzolo 1996: 164–165). Cf. także Kaimio (1988); Benedetto, Medda (1997).

Wobec tak nakreślonego w sztuce wizerunku Elektry nie może dziwić okazywana przez nią lojalność względem Orestesa w kontekście popełnionej przez niego zbrodni. Demonstruje ją już na początku dramatu, podkreślając, że sama też miała udział w zbrodni. Stwierdza bowiem, że choć Orestes zabił matkę, to jednak: „i z mym udziałem, choć jestem kobietą” (w. 32). Komentujący tę wypowiedź Elektry scholiasta, po przytoczeniu *lemma*, które jest powtórzeniem zacytowanych wersów dramatu, stwierdza:

ὥσπερ ἀδύνατος ἡ γυναικεία φύσις μεταλαβεῖν φόνου, οὐ γὰρ κεκοινώνηκε τοῦ φόνου Ἡλέκτρα, ὡς Ὀρέστης φησὶ [284]· ‘σὺ μὲν γὰρ ἐπένευσας τὰδ’, εἴργασται δ’ ἐμοί’ [sc. μητρῶιον αἷμα·]

Jako że natura kobieca niezdolna jest do udziału w zbrodni, Elektra nie uczestniczyła w morderstwie, jak mówi Orestes [284] „tyś zachęcała, lecz ja sam przelałem [sc. krew naszej matki]”¹⁴ (Sch. vet. Eu. Or. 32).

Pomimo jawnej deklaracji Elektry, która przyznaje się do udziału w morderstwie matki, scholiasta jednak, przytaczając padające w dalszej części sztuki słowa Orestesa (w. 284), zaprzecza jej bezpośredniego uczestnictwa w zbrodni matkobójstwa. Odwołuje się przy tym do natury kobiecej (ἡ γυναικεία φύσις), sugerując tym samym, że zadawanie śmierci leży raczej w naturze mężczyzny. Niezależnie od intencji scholiasty, intencją Elektry jest podkreślenie swojego współudziału w czynie dokonany przez brata. To zaś dowodzi, że zdejmuje z jego barków wyłączną odpowiedzialność, biorąc jej część na siebie.

Choć ciężar matkobójstwa – zarówno zgodnie z zasadniczym przekazem omawianej sztuki, jak i z utrwalonym przez tradycję mitem – spoczywał na Orestesie, to pewnym wyłomem może być jednak stanowisko, jakie w tej sprawie zajął Tyndareos. Mówi o tym w rozmowie z Orestesem (w. 615-621):

Ona jest bardziej niż ty godna śmierci,
gdyż gniew wzbudzała w tobie przeciw matce:
przez sławne wieści wzniewiała nienawiść,
mówiła, że ją ojciec w snach nawiedza,
że więź z Ajgistem jest wstrętą dla bogów
świata umarłych, bo sprawia im przykrość,
aż podpałiła dom ogniem niepłonnym.

Tyndareos uważa, że za popełnioną przez Orestesa zbrodnię jest odpowiedzialna Elektra¹⁵. To ona sprowokowała brata, podburzając go przeciw matce i wzniewając w nim nienawiść do niej. Argumentując, Tyndareos mówi, że Elektra powoływała

¹⁴ W podanym tłumaczeniu, w którym scholiasta przytacza w. 284-285 dramatu, został wykorzystany przekład tych wierszy *Orestesa*, dokonany przez R.R. Chodkowskiego.

¹⁵ Komentując treść sztuki, Guido Paduano (2005: 142) zauważa, że ją właśnie można uznać za bardziej odpowiedzialną za zabronię matkobójstwa, niż samego Orestesa: „Elektra può essere considerate complice del matricidio, addirittura più colpevole di lui”.

się na sny, w których pojawiał się jej Agamemnon, przekazując córce oburzenie bogów podziemnych. Wprawdzie ojciec Klitajmestry pod koniec swojej wypowiedzi wzmiankuje o związku swojej córki z Ajgistosem, ale nie rozwija tego tematu, koncentrując się przede wszystkim na oskarżeniach Elektry. Być może nie chciał zbyt szeroko omawiać tu hańbiącego, również jego, cudzołóstwa Klitajmestry. Tymczasem scholiasta w uwadze do 618 wiersza *Orestesa* rozwija właśnie ten motyw, uzupełniając go i objaśniając szerzej, niż znajduje się to w tekście sztuki. Píše on, że Elektra bezustannie (συνεχῶς) przywoływała (ὀνομάζουσα) łożę małżeńskie matki i cudzołóstwo Ajgistosa (τὸ ἐκείνης λέχος καὶ τὴν μοιχείαν Αἰγίσθου) i w ten sposób zachęcała brata (παροξύνουσα τὸν ἀδελφόν) do zbrodni. Komentator potwierdza wprawdzie, zgodnie z tekstem dramatu, że postępowanie Klitajmestry i Ajgistosa wzbudziło gniew bogów podziemia, ale równocześnie dodaje od siebie, że i dla żyjących cudzołóstwo było rzeczą oburzającą (καὶ γὰρ τοῖς ζῶσι πικρὸν ἦν ἡ μοιχεία) (Sch. vet. E. Or. 618). Tą ostatnią uwagą scholiasta podkreśla jednocześnie, że poza sferą boską, reprezentowaną przez bogów podziemia, można tu też wskazać całkowicie ludzką płaszczyznę uzasadniającą zbrodnię matkobójstwa.

Sama Elektra, konsekwentnie do końca sztuki, podkreśla swój współudział w morderstwie Klitajmestry. Gdy Orestes stwierdza: „Zabiłem matkę...” (w. 1235), natychmiast dodaje: „...a ja cię wspierałam” (w. 1235), chcąc tym samym złożyć odpowiedzialność czynu również na siebie. Obecny na scenie Pylades włącza się do dialogu rodzeństwa, dodając: „Ja plan uknułem, rozwiązałem wahania...” (w. 1236).

Deklaracja Pyladesa jest kolejnym nawiązaniem do znanego – również z twórczości dramaturgicznej¹⁶ – motywu współudziału tego bohatera w zbrodni oraz łączącej go z Orestesem przyjaźni¹⁷. Obydwa te motywy zostały wyraźnie wyeksponowane przez Eurypidesa w toku całej sztuki. Pierwsza wzmianka na temat udziału Pyladesa w czynie Orestesa pojawia się już w prologu sztuki, w którym Elektra wspomina o jego pomocy w zbrodni (w. 33). Również Orestes stwierdza, że był wspierany przez przyjaciela podczas zabójstwa matki, gdy w rozmowie z Menelaosem mówi: „Pylades, współnik morderstwa na matce” (w. 406). Słowa Orestesa znajdują następnie potwierdzenie w wypowiedzi samego Pyladesa, który tuż po pojawieniu się na scenie w drugim *epeisodion* przyznaje: „pomagałem

¹⁶ Motywy te pojawiają się w *Orestei* Ajschylosa, w *Elektrze* Sofoklesa oraz u Eurypidesa w *Elektrze*, *Ifigenii w kraju Taurów* i oczywiście w omawianym *Orestesie*.

¹⁷ Ważna scena, która ujawnia siłę przyjaźni, łączącą obu bohaterów, rozgrywa się w czwartym *epeisodion*. Ukazuje ona niezachwianą lojalność Pyladesa wobec przyjaciela, przy którym zamierza trwać aż do śmierci. Gdy Orestes po wyroku skazującym jego i Elektrę nie widzi już drogi ratunku, prosi Pyladesa, by po samobójczej śmierci jego i siostry, przyjaciel zadbał o ich godny pochówek (w. 1065-1068). Prośba Orestesa wywołuje gwałtowny sprzeciw Pyladesa, prowokując go do ostatecznych deklaracji: „Miałem w tym udział, muszę znieść to samo” (w. 1074), bo jak stwierdza nieco wcześniej: „... po cóż mi życie bez ciebie” (w. 1072).

tobie zabić matkę” (w. 767). W dalszej części sztuki, już po ogłoszeniu wyroku śmierci na Orestesa i Elektrę, dodaje (w. 1089-1091):

Bo mordowałem z tobą, nie zaprzeczam,
i obmyśliłem to, za co dziś płacisz,
muszę więc umrzeć z tobą i z twą siostrą.

Stojąc lojalnie przy przyjacielu, Pylades uważa, że naturalną konsekwencją jego udziału w zbrodni jest równocześnie jego udział w śmierci. Do końca szuka jednak drogi ratunku dla przyjaciela, jego siostry i siebie samego, podsuwając plan zabicia Heleny. Dzięki temu – jak uzasadnia – Orestes mógłby zyskać poparcie tych, którzy przez nią utracili w wojnie swoich najbliższych¹⁸.

Wśród szeregu *dramatis personae*, które są wskazywane w sztuce w kontekście winy, a zarazem odpowiedzialności za zbrodnię Orestesa, został przywołany też Tyndareos. Zarzut skierowany w jego stronę pada z ust protagonisty sztuki (w. 585-587):

Tyś, starcze, który spłodziłeś złą córkę,
ściągnął mą zgubę, bo przez jej zuchwałość
po stracie ojca jestem matkobójcą!

Podczas burzliwej, pełnej wzajemnych zarzutów rozmowy z Tyndareosem Orestes oskarża swojego dziadka, że to on sprowadził na niego nieszczęście. Spłodził bowiem podłą córkę, która ośmieliła się podnieść miecz na własnego męża, zmuszając w ten sposób Orestesa do ukarania jej za ten czyn. Jego przekaz można więc sprowadzić do stwierdzenia, że odpowiedzialność za zbrodnię matkobójstwa i za konsekwencje, jakie w wyniku tego spadły na Orestesa, ponosi również Tyndareos jako ojciec Klitajmestry. Jego więc obarcza winą¹⁹.

Spośród wszystkich wspomnianych dotychczas *dramatis personae*, które zostały skonfrontowane z kwestią winy oraz odpowiedzialności za dokonaną na Klitajmestrze zbrodnią, na plan pierwszy wysuwają się Orestes, Elektra i Pylades.

¹⁸ G. Paduano (2005: 140) zauważa: „Pilade dichiara di voler condividere la loro sorte, ma prima propone di vendicarsi di Menelao uccidendo Elena. La vendetta sulla donna che ha causato tanti lutti alla Grecia muterà l’opinione pubblica a favore di Oreste; se invece non riusciranno, daranno fuoco alla casa e moriranno così. Oreste loda altamente l’amicizia di Pilade e accetta la proposta”.

¹⁹ Taki sposób naświetlenia winy i odpowiedzialności przywodzi na myśl scenę z trzeciego *episodesion* w *Trojankach* Eurypidesa. W scenie agonu między Heleną a Hekabe, zbudowanego w oparciu o ściśle retoryczny schemat, Helena rozpoczyna swoją *ῥῆσις* od uprzedzenia argumentów swojej przeciwniczki, *προκατάληψις* (*Troi.* w. 916), po czym następuje zestawienie wzajemnych zarzutów, *σύγκρισις* (*Troi.* w. 918), a dalej oskarżenie, *ἀντέγκλημα*, Hekabe i Priama (*Troi.* 919 nn.). Im, jako rodzicom Parysa, Helena przypisuje odpowiedzialność za wojnę trojańską, oczyszczając tym samym siebie z przypisywanych jej win za jej rozpetanie. Zdaniem A. Lesky’ego (2006: 446) był to sprytny wybieg bohaterki, a równocześnie przykład zabawy Eurypidesa z tradycją mitologiczną. Warto też przypomnieć sposób naświetlenia postaci Heleny w *Pochwale Heleny* Gorgiasza (Gorg. FVS B 11).

Poza nimi pojawiły się tylko postacie samej Klitajmestry i jej ojca Tyndareosa. Jednak ich obecność można uznać za marginalny, żeby nie powiedzieć retoryczny dodatek, którym posłużył się Eurypides, tworząc widowiskową tragikomedię. Uwagę skupić zatem należy na pozostałych postaciach i motywach, jakie nimi kierowały. W przypadku Elektry była to miłość do zamordowanego ojca oraz do brata, ale także lojalność wobec nich obu, a równocześnie nienawiść do wiarołomnej matki, zabójczyni męża. Pyladesem kierowały przede wszystkim względy przyjaźni i lojalności wobec Orestesa, którego wspierał we wszystkich jego działaniach, trwając przy nim i jego siostrze aż do końca. Motywacją Orestesa – jak wynika z dotychczas przedstawionego materiału – było zadośćuczynienie ojcu za zbrodnię mężobójstwa Klitajmestry, a więc pomszczenie śmierci Agamemnona, którego bardziej niż matkę uznawał za dawcę swego życia. Ważnym motywem była też zdrada Klitajmestry, jej związek i knowania z Ajgistosem, czym zhańbiła naczelnego wodza Achajów walczącego pod Troją. Akt zemsty na matce miał być też przykładową karą i ostrzeżeniem dla innych kobiet, które chciałyby ją naśladować, a więc podyktowany był także poczuciem wypełnianej przez Orestesa misji. Wszystkie wymienione dotychczas argumenty Elektry, Pyladesa i Orestesa znajdują umocowanie jedynie w sferze ludzkiej, wskazując na własne, autonomiczne wybory tych bohaterów.

Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób została przedstawiona w sztuce rola Apollona w tej sprawie. Zarówno we wcześniejszej tradycji mitologicznej, jak i *Orestesie* Eurypidesa postacią powiązaną z aktem matkobójstwa, dokonanego na Klitajmestrze, był przecież także Apollo. Przedstawiając sposób naświetlenia tej postaci w omawianej sztuce oraz funkcję, jaką miał do odegrania bóg w zbrodni Orestesa, trzeba jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na to, które z *dramatis personae* i w jakim tonie wypowiadają się na temat boga. Nie można też pominąć intencji, jakie przyświecają postaciom sztuki, komentującym udział Apollona w zbrodni.

Jedną z postaci, która zabiera głos w sprawie Apollona, jest Elektra. Po raz pierwszy robi to już w prologu sztuki, gdy stwierdza (w. 28-31):

Czy bogu można zarzucić nieprawość?
Nakłonił jednak Orestesa, by zabił
rodzoną matkę, co nie wszyscy chwalą.
A przecież zabił zgodnie z wolą boga.

Swoją wypowiedź rozpoczyna pytaniem – zdawać by się mogło natury ogólnej – czy możliwe jest przypisanie Fojbosowi występku. Następnie zaś, przywołując przykład swego brata, dodaje, że zbrodnię matkobójstwa popełnił on przecież z nakazu tego właśnie boga. Można przypuszczać, że dla zrozumienia sensu wypowiedzi bohaterki ważny jest kontekst, w którym pada z jej ust cytowane pytanie, czyli dalsze słowa Elektry. W ich kontekście pytanie traci bowiem charakter ogólny, a bohaterka, przedstawiając konkretne okoliczności, właściwie na

nie odpowiada, wskazując winę Apollona. Taki sposób rozumienia słów bohaterki potwierdzają też uwagi scholiastów. Zdaniem jednego z nich, który komentuje 28 wiersz sztuki (Sch. vet. *Or.* 28 1-4), choć Elektra „mówi, że nie wypowieda się przeciwko bogu, to jednak później, bardzo rozżalona, oskarża Apollona” (φησὶ μὲν γὰρ οὐ κατηγορήσειν τοῦ θεοῦ, ὅμως γε μὴν ὕστερον ὑπερπαθήσασα καταβοᾷ τοῦ Ἀπόλλωνος, Sch. vet. *Or.* 28 1-4). Następnie scholiasta dodaje, że „oskarżając go, udowadnia mu winę” (ἐλέγχεται αὐτοῦ κατηγοροῦσα, Sch. vet. *Or.* 28 1-4).

Moty ten powraca w dalszej części dramatu, gdy w nawiązaniu do uwagi Chóru o Orestesie jako o „żałosnej ofierze interwencji bogów” (w. 160), Elektra mówi (w. 163-165):

Dokonał, dokonał bezprawnie bezprawia,
gdy Loksjasz z trójnoga Temidy nakazał
sprzeczne z naturą zabójstwo mej matki.

Interpretując te wersy, scholiasta wyraźnie wskazuje, że została tu ukazana rola Apollona w zbrodni Orestesa. W scholion do wiersza 162 *Orestesa* komentator zamieścił bowiem uwagę: „Występny Loksjasz nakazał wtedy czyny występne, gdy z trójnoga Temidy obwieścił [*sc.* Orestesowi] wbrew naturze morderstwo mojej matki” (ὁ ἄδικος Λοξίας ἄδικα τότε ἐδίκασεν, ὅτε ἐπὶ τρίποδι Θεμίδος τὸν ἀπόφρονον φόνον ἔλακεν ἐμῆς μητρὸς, Sch. vet. *Or.* 162, 1-15). Warto przy tym zwrócić uwagę, że w swoim komentarzu scholiasta przypisuje Apollonowi padające w dramacie słowa ἄδικος – „występny” oraz ἄδικα – „czyny występne”, a zatem słowa negatywnie waloryzujące rolę boga.

Oskarżenia pod adresem boga formułuje Elektra także w dalszej części sztuki, czyniąc mu wyrzuty za los, jaki z powodu jego nakazu spotykał Orestesa i ją samą (w. 191-193):

Zniszczył nas Feb,
gdy wbrew naturze pozwolił, niestety,
krew matki rozlać za ojca zabójstwo.

Zarówno ta, jak i poprzednie wypowiedzi Elektry, w których nawiązuje do roli Apollona w matkobójstwie, mają charakter wyraźnie pejoratywny. Pozostaje jednak pytanie, dlaczego wszystkie jej wzmianki o bogu mają taki właśnie wydźwięk. Z obrazu, który został nakreślony w sztuce, wynika, w jak krytycznej sytuacji znalazł się Orestes: trawiony szaleństwem może liczyć na wsparcie jedynie siostry, która lojalnie trwa przy bracie, roztaczając nad nim opiekę. Osamotnieni Orestes i Elektra są zdani tylko na siebie, nie mając wsparcia ani ludzkiego, ani boskiego w obliczu zagrażającego im niebezpieczeństwa śmierci. Można więc przypuszczać, że po pierwsze, przenosząc winę na Feba, Elektra odsuwa tym samym bezpośrednią odpowiedzialność Orestesa i oczywiście swo-

ją za matkobójstwo. Dlatego w jej słowach słyhać przede wszystkim zarzuty pod adresem Apollona. Po drugie, jej oskarżenia są spotęgowane poczuciem zagrożenia, a równocześnie osamotnienia z powodu braku pomocy zarówno ze strony boga, jak i ludzi.

W podobnym tonie wypowiada się też Orestes w rozmowie z Elektrą. Oskarża boga za jego inspirującą rolę w zbrodni matkobójstwa (w. 285-287):

Potępiam Loksjasza,
który mnie skłonił do najgorszej zbrodni
i wspierał potem słowem, choć nie czynem.

Nie bez znaczenia jest sytuacja, w której padają jego słowa, wypowiedane w obecności siostry. Chwilę wcześniej, podczas ataku szaleństwa, w jego wyobraźni pojawiły się atakujące go Erynie matki. Przerażony wzywał wówczas Feba (w. 260-261), próbując obronić się przed boginiami strzałami z łuku Apollona. Zwracając się do Erynii, krzyknął „Skarżcie Febowe wyrocznie!” (w. 276), czym w szaleństwie przerzucił na boga winę za morderstwo matki.

Kwestia oceny boga oraz jego roli w zbrodni powraca w rozmowie bohatera z Menelaosem (w. 416-420). Pojawiają się tu trzy ważne motywy, które przewijają się w sztuce. Pierwszym jest polecenie Apollona, by Orestes zabił matkę (w. 416). Drugim – wyrażona przez Menelaosa krytyka boga, że nie postąpił słusznie, wydając taki nakaz (w. 417). Trzecim motywem jest pozbawienie ze strony Apollona wsparcia w sytuacji, w jakiej się znalazł Orestes (w. 419). Taką opinię wyraża Menelaos. Znacząc jednak jego postawę w dalszym przebiegu dramatu, można zrozumieć, że wskazując na boga, który powinien udzielić Orestesowi pomocy, zwalniał tym samym siebie z obowiązku jej udzielenia swojemu bratankowi²⁰.

Najmocniejsze słowa Orestesa pod adresem Apollona padają w analizowanej już wcześniej, burzliwej wymianie zdań z Tyndareosem. Należy jednak zaznaczyć, że dopiero w końcowej części swej mowy po szczegółowym wyliczeniu własnych powodów, dla których targnął się na życie matki, Orestes wspomina o bogu (w. 591-599):

²⁰ Orestes dwukrotnie zwraca się do Menelaosa o pomoc w drugim *episodion*. Pierwszy raz, gdy na widok przybywającego Menelaosa zwraca się do niego jako błagalnik, mówiąc: „ratuj w nie-szczęściu mnie, boś w porę przybył!” (w. 384). Po raz, drugi już po rozmowie z Tyndareosem, Orestes apeluje do Menelaosa, by odwzajemnił poświęcenie Agamemnona, który ruszył pod Troję, gdy „błąd i bezprawie / twojej małżonki tak naprawić pragnął” (w. 649-650). Komentując postawę Menelaosa, który odzęgnął się od obowiązku niesienia pomocy Orestesowi jako członkowi rodziny, E. Medda (2001: 39) słusznie podkreśla pojawiającą się tu kwestię l’aiuto ricevuto (otrzymanej pomocy), która nie została odwzajemniona. Warto przy tej okazji wspomnieć, że podobna kwestia pojawia się również w *Hekabe* w relacji pomiędzy protagonistką tej sztuki a Odysem, który odmawia udzielenia jej pomocy. L. Battezzato (2000: 21) na tym przykładzie zwraca uwagę na rysujący się w tragedii Eurypidesa rozdźwięk pomiędzy „charis ricevuta” i „charis fatta”. Więcej na ten temat w odniesieniu do *Hekabe*: J. Czerwińska (2013: 83–91).

Zważ, że Apollon, który w środku ziemi
 ma dom i ludziom daje jasne rady,
 sam mi polecił to, co wykonałem:
 jemu posłuszny zabiłem mą matkę.
 Jego uznajcie bezbożnym i zgładźcie,
 to on zawinił, nie ja. Com miał zrobić?
 Czy nie jest władny od zmazy mnie zwolnić
 bóg, co mnie skalał? Gdzie można się schronić,
 gdy ten, co kazał, nie zbawi od śmierci?

Oprócz innych motywów przyświecało mu, jak mówi, także polecenie boga. To zaś prowadzi Orestesa do dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze, wskazując jako inspiratora zbrodni Apollona, winę składa na niego, a nazywając boga bezbożnym (ἄνοσιον, w. 595), posuwa się nawet do absurdu w swym wydzwięku stwierdzenia, że to jego powinno się zabić (κτείνετε, w. 595). Po drugie, uważa, że skoro bóg sprowadził na niego zmazę, to on powinien go od niej wyzwolić. Tymczasem pozostawiając go bez pomocy, pozwolił, by znalazł się w obliczu śmierci i dlatego Orestes sam musi walczyć o swoje ocalenie.

Właśnie zagrożenie śmiercią i konieczność walki o własne życie można uznać za rzecz kluczową w całej mowie Orestesa skierowanej do Tyndareosa. Kiedy już wyczerpał wszystkie racjonalne argumenty (np. zdradę matki i jej mężobójstwo), odwołał się do *argumentum ad absurdum* dotyczącego bezbożnego boga, którego należy ukarać śmiercią.

Na kwestię motywacji Orestesa, a tym samym roli, jaką odegrał Apollon w matkobójstwie, rzuca też światło mowa wygłoszona przez bohatera przez sądem. Orestes już nie odwołuje się do nakazu Apollona, jakby nie uważał tego za rzecz istotną, ale – co znamienne – podaje tylko własne motywy matkobójstwa. Powraca tu do tych argumentów, które wcześniej przytoczył w rozmowie z Tyndareosem. Akcentuje słuszność swego czynu wyłącznie wymierzeniem kary kobiecie hańbiącej łożo własnego męża i wążącej się na zbrodnię mężobójstwa. Orestes, broniąc się, podkreśla, że zabicie go za zgładzenie wiarołomnej matki-zabójczyni będzie równoznaczne z podważeniem prawa, które zabrania takich zbrodni, a konsekwencją mogą stać się podobne czyny innych kobiet (w. 932-941):

Kraju Inacha mieszkańcy,
 [wpierw Pelazgowie, potem Danaidzi],
 zabiłem matkę, tak samo was broniąc
 jak swego ojca. Bo jeśli mord mężczyzn
 jest czynem zbożnym dla kobiet, wam grozi
 albo śmierć, albo niewola u kobiet.
 Przecież zginęła ta, co łożo ojca
 mego zhańbiła. Gdy mnie zabijecie,
 upadnie prawo i któż ujdzie śmierci?
 Bo nie ma granic ludzkiej zuchwałości!

Protagonista całkowicie pomija tu Apollona, marginalizując tym samym lub wykluczając nawet jego znaczenie w swoim matkobójstwie, co potwierdza sposób rozłożenia akcentów w dramacie. Linia obrony Orestesa przed sądem, czy raczej uzasadnienia dotyczące jego zbrodni uwzględniają tu tylko własne motywy bohatera. Apollo jest więc niejako wykluczany, pomijany, a jeśli się o nim wzmiankuje w sztuce, to konsekwentnie w sposób krytyczny z podaniem własnych motywacji takiej oceny przez poszczególne *dramatis personae*.

W efekcie został przedstawiony w dramacie zgodny chór krytyki, a nawet oskarżeń pod adresem Apollona. W przypadku tego boga nie sposób zignorować przekazów na jego temat w innych dramatach Eurypidesa. Najbardziej wymownym przykładem jest oczywiście *Ijon*²¹, w którym znajduje się frontalny atak na tego boga. Przewijają się tu przede wszystkim motyw jego gwałtu na córce Erechteusa, do czego często powraca sama Kreuza (w. 288, 384-387, 885-896, 941-965) między innymi w kontekście bezprawia bogów (w. 249-254). O gwałcie wspomina też Hermes (w. 10), ujawniając kłamliwe wyrocznie Feba²² (w. 67-71). Mocne słowa krytyki padają też z ust protagonisty tej sztuki pełniącego służbę w wyrocznie Apollona. Za przemoc wobec Kreuzy gani on Feba, ale także innych bogów dokonujących podobnego bezprawia, choć powołani są do stanowienia prawa dla ludzi (w. 436-451). W zakończeniu sztuki pojawia się wysłana przez Apollona Atena jako *dea ex machina*, wyjaśniając, że sam bóg „bał się wyrzutów

²¹ W literaturze przedmiotu pojawiało się wiele głosów w dyskusji toczonyj na temat wymowy *Iona* szczególnie w kontekście sposobu ukazania bogów, przede wszystkim zaś Apollona. Inicjując rozpatrywanie tej kwestii, Q. Cataudella (1976: 110) stawia symptomatyczne pytanie: „Lo Ione è una tragedia religiosa o antireligiosa?” W dalszej części swoich rozważań kładzie nacisk na formę tej sztuki, stwierdzając, że *Ion* należy do grupy dramatów, które łączą w sobie elementy tragiczne z komicznymi. Zalicza do nich *Helene*, *Ifigenię w kraju Taurów* i *Orestesa*, które, w jego opinii, w literaturze nowożytnej nazywane są komediami (127). Taką klasyfikację dramatu uznaje za ważną, gdy chce się odpowiedzieć na pytanie, czy ma ona wydźwięk religijny czy antyreligijny. Zauważa, że choć dochodzi w niej do brutalnych oskarżeń bóstw (Apollo jest przecież winny uwiedzenia Kreuzy i kłamstw), to jednak istotne jest to, że konwencja sztuki zakłada doprowadzenie zawikłanych wydarzeń do pomyślnego końca, a sam bóg mimo wszystko czuwa nad losem Iona i skrzywdzonej przez siebie Kreuzy. Zdaniem Q. Cataudella, paradoks polega na tym, że Eurypides unicestwia wprawdzie godność boga jako sprawcy intrygi, jednak łączy krytykę mitu z jego dramaturgicznym wystawieniem (Cataudella 1976: 121).

²² J. Łanowski (1967: 353-354), omawiając tę kwestię, stwierdza, że w przedstawionej przez Eurypidesa wersji mitu „bóg, głosiciel Prawdy, zaczyna kłamać świadomie i z premedytacją. [...] Moralność bóstw, jaką przedstawia ta sztuka, jest żałosna, a przecież człowiek pragnie, aby bogowie byli od niego lepsi. [...] Najstrzeższym zabiegiem pisarskim, jaki zastosował grecki dramaturg, jest ten, że niepiękną prawdą o Apollonie odsłania się w ciągu całej sztuki właśnie przed oczyma jego własnego syna, co więcej, żarliwego czciciela i sługi. [...] i właśnie ten chłopiec dowiadyuje się coraz więcej przykrej prawdy o bogu głosicielu Prawdy. Niektóre interpretacje chciałyby tu dostrzec tylko ateńską niechęć do sympatyzujących ze Spartą Delf, ale nie zapominajmy, że krytyka trafia nie tylko w Apollona, że boskimi uwodzicielami nie płacącymi za krzywdy są w oczach Ijona i Dzeus, i Posejdon, że Atena solidaryzuje się z Apollonem. [...] Ta pogodna tragedia ma w sobie gorzką ironię”.

za dawne historie²³ (w. 1558). Niepochlebne słowa o Febie poza *Ijonem* pojawiają się również w innych dramatach Eurypidesa, czego przykładem może być wypowiedź Dioskurów w jego *Elektrze* (w. 1296-1297, 1301-1302). Również w *Ifigenii w kraju Taurów* Orestes, widząc potworne ozdoby z ludzkich głów na frontonie sanktuarium Artemidy, oskarża boga²⁴, że przez niego znalazł się w pułapce (w. 77-79), a następnie zarzuca mu fałszywe przepowiednie (w. 711-715). W sztuce tej pada też pełna sceptycyzmu myśl ogólna na temat bogów i przepowiedni (w. 570-575):

Bóstwa też zwodzą, choć zwą je mądrymi,
nie głoszą większej prawdy niż sny lotne.
Tak pośród bogów, jak i pośród ludzi,
jest wielki zamęt. Pozostaje jedno:
rozsądny człowiek, słuchając słów wieszczków,
przepadł, bo przepadł dla znających sprawę²⁵.

Jako komentarz do takiego obrazu boskości może posłużyć myśl, którą wyraził G. Murray (1932: 256): „Ecco qui i vostri dèi, ecco le vostre leggende, guardateli un po’se vi piacciono!”.

W odniesieniu do sposobu ukazywania fenomenu boskości przez Eurypidesa, w tym również Apollona, należy zastanowić się nad przyczynami takiego przedstawienia bogów. W czasach poety dochodzi do głosu sceptycyzm religijny epoki sofistycznej, głoszona przez sofistów²⁶ krytyka tradycyjnej religii i agnostycyzm teologiczny Protagorasa. Można zatem postawić pytanie, czy decydujący wpływ mogła mieć w tym przypadku tendencja epoki do takiego rozpatrywania spraw boskich, czy raczej ukształtowany pod jej wpływem krytycyzm samego poety i jego dramaturgiczne koncepcje. V. Di Benedetto (1971: 311) podkreśla utratę wiary Eurypidesa w opatrnościowe działanie bogów. E. Medda (2001: 29) podnosi kwestię większego sceptycyzmu wobec tradycyjnych bogów niż w czasach Ajschylosa, dodając, że zwłaszcza w późniejszych dramatach Eurypidesa nie postępują oni według moralnie zrozumiałych kryteriów, z czego wyłania się problematyczna relacja między ludźmi a bogami.

Choć przy interpretacji *Orestesa* kwestie te są oczywiście niezmiernie istotne, to jednak najważniejsza pozostaje sprawa funkcji dramaturgicznej, jaką przypisuje Eurypides boskiemu komponentowi w swojej reinterpretacji tradycyjnego mitu. Z analizy sztuki wynika, że poeta minimalizował znaczenie Apollona, którego rolę ograniczał raczej do stałego, konwencjonalnego, a zatem nieusuwalnego, elementu mitologicznego (Aryst. *Poet.* 1453b22-27). G. Murray (1948: 66 nn.) nazywa to

²³ Przekład R.R. Chodkowski 2018.

²⁴ Na temat przyczyn kierowania przeciw Apollonowi zarzutów więcej J. Czerwińska (2013: 300, przypis 183).

²⁵ Przekład R.R. Chodkowski 2018.

²⁶ O propagowanych przez sofistów poglądach na temat bogów pisze G. Reale (1993: 235–246; 257).

„odziedziczonym konglomeratem”. Komentując to określenie, E.R. Dodds (2002: 143) stwierdza: „Nowy model wierzeń bardzo rzadko całkowicie usuwa ten, który panował przed nim: albo dawny żyje w nim jako element – czasem element ukryty i nieuświadomiony – albo oba istnieją wspólnie, logicznie niekompatybilne, ale jednocześnie akceptowane przez różnych ludzi albo nawet przez tego samego człowieka”. Rolę Apollona można więc potraktować jako tradycyjny symbol, odziedziczone i wciąż funkcjonujące wyobrażenie boskości, podobnie jak w *Heraklesie oszalałym*²⁷ wzmianki o Herze, która – jak sugeruje H.D.F. Kitto (1997: 229) – „jest tak samo istotnym czynnikiem jak Afrodyta i Artemida w *Hippolytosie*” Eurypidesa.

Sposób rozłożenie przez Eurypidesa akcentów w *Orestesie* niósł ze sobą istotne konsekwencje. Marginalizując znaczenie Apollona, poeta przesunął tym samym problem matkobójstwa i odpowiedzialności za tę zbrodnię do sfery ludzkiej. Jak zauważa Max Pohlenz (1978: 494), cała ewolucja V wieku miała na celu usytuowanie człowieka w centrum dramatu. Tak stało się również w omawianej sztuce, gdzie padają „ludzkie” argumenty, podobnie jak „ludzki” jest też sąd nad sprawcami matkobójstwa. O ile bowiem w *Eumenidach* Ajschylosa odbył się „boski” proces Orestesa, stanowiący najwyższą instancję prawdy i sprawiedliwości, o tyle w *Orestesie* sąd nad bohaterem jest wpisany w system życia społecznego, które ulega degradacji, tracąc swą absolutną wartość i wplątując się w sytuacje polityczne (Paduano 2005: 141). V. Di Benedetto (1971: 311) stwierdza, że instytucje polityczne stają się wrogim, pełnym nienawiści narzędziem walki o sprawy prywatne, czego dowodzi choćby relacja posłańca z przebiegu sądu nad Orestesem. Zdaniem F. Carpanelli, za pośrednictwem tej debaty sądowej Eurypides ukazuje kontekst historyczny i meandry ateńskiej demokracji z niebezpieczną rolą demagogicznych wystąpień publicznych²⁸.

Na temat funkcji, jaką Eurypides wyznaczył dla Apollona w *Orestesie*, rzuca też istotne światło zakończenie dramatu. Zgodnie z konwencją tragikomiczną²⁹

²⁷ Rozwinięcie tej interpretacji: J. Czerwińska (2006: 87–111).

²⁸ Carpanelli 2005: 127: “Nella primavera del 408 a.C. Euripide, ancora in Atene, mise in scena l’*Oreste*, un addito amaro al pubblico ateniese [...] alla fine di una guerra trentennale che certamente in pochi pensavano ancora potesse essere vinta. La storia fa rivivere diversi personaggi, con importanti monumenti rispetto alle *Eumenidi* di Eschilo; il poeta rappresenta senza pietà e senza simpatia tanti personaggi che sembrano ormai solo dei superstiti di un’epoca tramontata per sempre. Il 404 a.C., la data della fine della guerra, è infatti, uno di quei momenti della storia occidentale, dopo il quale niente sarà più come prima, e proprio per questo irrimediabilmente degenerate appare già l’immagine che la tragedia offer della democrazia, strumentalizzata dai demagoghi, nell’assemblea, preposta a giudicare Oreste ed Elettra per l’omicidio da loro commesso, insensibile di fronte alla saggia richiesta di assoluzione avanzata da un piccolo proprietario terriero (un *auturgòs*, al quale, ai vv. 917 e ss. va la simpatia di Euripide), decisa comunque a condannare a morte i due fratelli”. W swojej monografii autor przedstawia związki sztuki dramatycznej Eurypidesa w szerokim kontekście historycznym, uwzględniając przede wszystkim okres wojny peloponeskiej.

²⁹ Szczegółowa analiza konwencji tragikomicznej: J. Czerwińska (2013: 191–334); tam też kwestia *deus ex machina* i szczęśliwych zakończeń w tragikomedii Eurypidesa (*Eadem* 2013: 319–334). Ważna jest przy tym uwaga, że „...nie wszystkie środki dramaturgiczne, stosowane

Apollo pojawia się tam jako *deus ex machina* (*theos apo mechanēs*) w efektywnym, lecz niewiarygodnym finale sztuki. Bóg rozwiązuje wszystkie nawarstwione w dramacie animozje i problemy. W jego mowie pojawia się motyw ubóstwienia Heleny na rozkaz Dzeusa (w. 1625-1637), często występujący w tragicomediach motyw mitu aitiologicznego (w. 1643-1647), przyszły, pomyślny sąd nad Orestesem w Atenach (w. 1648-1652) oraz jego małżeństwo z Hermioną, której jeszcze chwilę wcześniej groził mieczem (w. 1653-1654), motyw poślubienia przez Pyladesa Elektry (w. 1653-1654) i szczęśliwe władanie Orestesa w rodzinnym Argos, których mieszkańców bóg obiecuje dobrze usposobić w stosunku do Orestesa, przyznając się do własnej roli w jego matkobójstwie (w. 1660-1665).

Trudno uwierzyć, żeby ten konwencjonalny, właściwy dla tragicomedii finał, zwieńczony przez *happy end*, mógł być prawdopodobny. Rola, jaką w nim wyznaczył Eurypides dla Apollona, mogłaby wskazywać, że jest on tylko *persona comica*, gdyby nie ponury w istocie wydzźwięk dramatu z jego pozornie szczęśliwym zakończeniem, za którym groźnie rysuje się cierpienie i chaos, jakie do niego doprowadziły. Nie można więc zgodzić się z opinią H.D.F. Kitto (1997: 291), gdy twierdzi, że w przypadku tragicomedii „intelektualna i moralna głębia jest najzupełniej obca tym sztukom. Na próżno szukamy jakiegoś poważnego celu, który skrywałby się za zamysłem stworzenia wytwornego dramatu”. W *Orestesie* Eurypides przedstawia przecież wstrząsający, wręcz paradygmaticzny opis szaleństwa, choć i to nie wyczerpuje zatrważającego wydzźwięku tej sztuki. Poeta ukazuje w niej bowiem proces przeobrażania się Orestesa-mściciela krwi ojca w ponury obraz zbrodniarza, który jest w stanie doprowadzić do totalnego zniszczenia, a źródła jego działań upatruje w społecznej i rodzinnej izolacji, a także degeneracji i dezintegracji norm życia społecznego.

Bibliografia

Źródła

- Ajschylos. (2016). *Tragedie*. T. 2. Przeł. i oprac. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Arystoteles. (1993). *O rodzeniu się zwierząt (De generatione animalium)*. Przeł. i oprac. P. Siwek. W: Arystoteles, *Dziela wszystkie*. T. 4: 77–247. Warszawa: PWN.
- Arystoteles. (1988) *Retoryka. Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. Warszawa: PWN.
- Euripides. (1960). *Fabulae*. G. Murray (ed.). T 3. Oxford: Oxonii.
- Eurypides. (2017). *Tragedie*. T 1. Przeł. i oprac. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Eurypides. (2018). *Tragedie*. T 2. Przeł. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

w tragicomedii, są właściwe jedynie tej formie dramatu, bo przecież i szczęśliwe zakończenia znała też tragedia, i pojawiającego się w fabule sztuki *deus ex machina*, i kumulowanie napięcia akcji dramatycznej czy jej gwałtowne zmiany, na przykład w wyniku *anagnorisis* [...]. Wymienione tu środki dramaturgiczne spotykamy również w tragedii [...]” (*Eadem* 2013: 333).

- Homer. (2022). *Iliada*. Przeł. i oprac. R.R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Mastronarde, Donald J. (2020). *Eurypides. Scholia: Scholia on „Orestes” 1–500*, Oakland, [w:] <https://escholarship.org/uc/item/7xp733bb> [7.05.2021].
- Scholia in Euripidem*. (1966). E. Schwartz (ed.). Vol. I–II. Berlin: De Gruyter.

Opracowania

- Battezzato, L. (2000). *Ospitalità rituale, amicizia e charis nell'Ecuba*. In: *Ricerche euripidee*. T. 1. A cura di O. Vox. Lecce: Pensa MultiMedia. 13–41.
- Carpanelli, F. (2005). *L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*. Torino: UTET Libreria.
- Cataudella, Q. (1976). *Lektura dello 'Ione' Euripideo*. In: *Euripide. Letture critiche*, a cura O. di Longo. Milano: Mursia Editore. 110–127.
- Chodkowski, R.R. (1985). „Udział bóstwa w podejmowaniu decyzji bohatera tragicznego u Ajschylosa”, *Roczniki Humanistyczne*, XXXIII, z. 3. 19–42.
- Czerwińska, J. (2006). „*Hercules furens* – Eurypidejska przypowieść o ludzkim szaleństwie”. *Collectanea Philologica* IX. 87–111.
- Czerwińska, J. (2013). *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena*. Torino: Einaudi.
- Dodds, E.R. (2002). *Grecy i irracjonalność*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.
- Kaimio, M. (1988). *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Kitto, H.D.F. (1997). *Tragedia grecka. Studium literackie*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.
- Lesky, A. (2006). *Tragedia grecka*. Przeł. M. Weiner. Kraków: Homini.
- Łanowski, J. (1967). *Słowo wstępne*. W: Eurypides. *Tragedie*. T. 1. Przeł. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Marzolo, C. (1996). *L'ultimo Euripide: tra gesto e parole*. Padova: Antenore.
- Medda, E. (2001). *Introduzione*. In: Euripide. *Orestes*, introduzione, traduzione e note di E. Medda. Milano: BUR Classici Greci e Latini. 5–73.
- Murray, G. (1932). *Euripide e i suoi tempi*. Trad. it. N. Ruffini. Bari: Editori Laterza.
- Murray, G. (1948). *Greek Studies*. Oxford: University Press.
- Paduano, G. (2005). *Il teatro antico*. Bari: Editori Laterza.
- Pohlenz, M. (1978). *La tragedia greca*. Vol. 1. Trad. it. M. Bellincioni. Brescia: Paideia Editrice.
- Reale, G. (1993). *Historia filozofii*. T. 1. Przeł. I. Zieliński. Lublin: Redakcja Wydawnictwa KUL.
- Sowa, J. (2014). „Czy kobieta jest potworem? Płeć żeńska w *De generatione animalium* Arystotelesa”. *Roczniki Humanistyczne*. LXII, z. 3. 29–50.
- Sowa, J. (2016). „O tajemniczych «ruchach» w *De generatione animalium* IV 3. Płeć żeńska w Arystotelesowskiej teorii dziedziczenia”. *Roczniki Humanistyczne*. LXIV, z. 3. 31–52. <https://doi.org/10.18290/rh.2016.64.3-3>

Prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska (University of Lodz) – full professor, editor-in-chief of “*Collectanea Philologica*”, member of the Committee on Ancient Culture of the Polish Academy of Sciences (PAN), the Classical Association, the

Scientific Commission of Łódź, scholarship holder of the Fondation Hardt pour L'Etude de L'Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève and the Lanckoroński Foundation. Her interests include Greek theatre and drama (mainly Euripides), Greek philosophy and the reception of antiquity in Italian culture. She is the author of many articles and Polish and Italian monographs on Euripides' work: *Człowiek Eurypidesa; Anthropeia physis come dramatis persona in Euripide; Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa*; (co-author) *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów. Leksykon*.

e-mail: jadwiga.czerwinska@uni.lodz.pl