

Jadwiga CZERWIŃSKA
(Łódź)

AGONY RACJI W TRAGEDIACH EURYPIDESA AGON PSYCHOLOGICZNY MEDEI

Wykorzystywanie w strukturze tragedii agonów jest charakterystyczną dla Eurypidesa metodą ukazywania względności racji bohaterów tragicznych. Wyrażanie konfliktu w formie agonu słownego było właściwe kulturze greckiej już u jej zarania – jak słusznie podkreśla M. Lloyd¹ – wskazując równocześnie, że w literaturze agony pojawiły się w pierwszej księdze *Iliady*, a w tragedii były stosowane przez Sofoklesa w *Ajasie* i *Antygonie*. Jednak ἀγών związany jest formalnie przede wszystkim ze strukturą tragedii Eurypidesa, u którego nabiera szczególnego znaczenia dramaturgicznego. Na określenie sporu tragicznego Eurypides używa zamiennie kilku greckich wyrażen, dla przykładu: w *Orestesie* (w. 491) pojawia się termin ἀγών, w *Medei* (w. 546) czy *Blagalnicach* (w. 428) wyrażenie ἀμύλλα λόγων (*współzawodnictwo, walka mów*) w *Andromasze* (w. 234) i w *Fenicjankach* (w. 588 i 930) ἀγών λόγων.

W utworach Eurypidesa konflikt tragiczny przybiera częstokroć formę agonu, stanowiąc niejednokrotnie punkt kulminacyjny dramatu zarówno w warstwie formalnej², jak i fabularnej. W nim ogniskuje się bowiem napięcie dramaturgiczne, które właśnie dzięki agonom znajduje pełne naświetlenie. Agony mają do spełnienia w teatrze Eurypidejskim niebagatelne zadanie: ich rolą jest ukazanie niektórych aspektów idei, która została zawarta w tragedii, następnie – jak zauważa H. D. F. Kitto³ – stanowią one niekiedy nawet substytut samej akcji⁴, a ponadto stwarzają okazję do naświetlenia charakterów skonfliktowanych ze sobą bohaterów dramatu.

¹ M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992, s. 1–2.

² *Ibidem*, s. 1.

³ H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 251.

⁴ Miało to miejsce dla przykładu w *Alkestis* Eurypidesa, gdy doszło do agonu Admeta i Feresy.

W tragediach Eurypidesa można wyróżnić dwa rodzaje agonów: formalne i psychologiczne. Agony formalne pojawiają się prawie we wszystkich dramatach Eurypidesa. Opisują one konflikt zaistniały pomiędzy bohaterami tragedii, przy czym najczęściej są to główni bohaterowie. Spośród zachowanych sztuk Eurypidesa wymienia się trzynaście scen, które zostały uznane za agony. Są to: *Alkestis* (w. 614–733), *Medea* (w. 446–622), *Dzieci Heraklesa* (w. 120–283), *Hippolyt* (w. 902–1089), *Andromacha* (w. 147–273, 547–746), *Hekabe* (w. 1109–1292), *Blagalnice* (w. 399–580), *Elektra* (w. 988–1138), *Trojaniki* (w. 895–1059), *Fenicjanki* (w. 446–635), *Orestes* (w. 470–629), *Ifigenia w Aulidzie* (w. 317–414). Oprócz wymienionych istnieje jeszcze wiele scen, jak słusznie zauważa M. Lloyd, które z formalnego punktu widzenia nie są agonami, ale mimo to uczeni uznają je za agony⁵.

Obok agomów formalnych istotną funkcję w dramatach Eurypidesa pełnią też agony psychologiczne, które – jak ma to miejsce w *Alkestis* i *Medei* – przedstawiają wewnętrzny konflikt bohatera tragicznego. Agon psychologiczny jest swoistą medytacją poety nad ludzką φύσις, ponieważ pozwala na przybliżenie jej wciąż wymykającej się istoty. Posługując się nim, Eurypides poszerza nasz obraz natury ludzkiej, wydobywając jej wieloznaczność, którą ukazuje poprzez wewnętrzny konflikt bohatera tragicznego.

Wyraziste eksponowanie sporów tragicznych w strukturze dramatu oraz częste ich wykorzystywanie świadczy o tym, jak bardzo odpowiadały one technice dramaturgicznej poety. W jego dramatach przeciwstawne racje bohaterów doprowadzają w konsekwencji do powstania bądź wyostrenia konfliktu tragicznego, sam zaś agon jest tak skonstruowany, by widz, wnuknąwszy w argumenty każdej ze stron, mógł w pełni ujrzeć istotę konfliktu, rozgrywającego się na płaszczyźnie przeciwstawnych racji bohaterów. Tak pomyślany agon pozwala na wnikliwą obserwację ludzkich charakterów, przytaczane bowiem przez bohaterów argumenty i kontrargumenty ujawniają psychologiczne motywacje ludzkich zachowań. Agony odsłaniają zatem cele, motywy działania oraz wewnętrzne niepokoje, dręczące bohaterów tragedii Eurypidesa, a tym samym skłaniają do refleksji i zadumy nad tajemnicą ludzkiej φύσις.

Agony, zwłaszcza psychologiczne, mają niebagatelne znaczenie dla zrozumienia ukazanego przez Eurypidesa wewnętrznego procesu podejmowania decyzji, czego przykładem jest agon wewnętrzny Medei. Został on przedstawiony w V epeisodionie (w. 1019–1080), a jego finał zawiera się w ostatnich wersach tegoż epeisodionu (w. 1236–1250), już po relacji Posłańca, opisującego śmierć Kreona i jego córki, Glauke. Zarówno wewnętrzny agon bohaterki, jak i wcześniejszy agon racji Medei i Jazona w II epeisodionie (w. 446–626),

⁵ J. Lloyd, *op. cit.*, s. 2.

pozwalają przybliżyć powstały między bohaterami konflikt oraz sylwetki ich samych. Warto bowiem w tym miejscu zaznaczyć, że agony formalne i psychologiczne uzupełniają się wzajemnie przy naświetlaniu postaci oraz konfliktu tragicznego, w który uwikłani są bohaterowie tragedii.

Przedmiotem naszych rozważań jest opisana przez dramaturga walka wewnętrzna Medei, która została przedstawiona we wspomnianym już V epeisodionie, choć w istocie zmagania bohaterki ukazuje cała sztuka. *Medea* jest bowiem tragedią, przedstawiającą dramat wewnętrzny tytułowej bohaterki, ewolucję jej uczuć od namiętnej, nie znającej granic miłości, w imię której zdradziła ojca, porzuciła dom rodzinny, a nawet zabiła brata, do równie namiętnej i bezgranicznej nienawiści, która znalazła swój tragiczny finał w dokonanej przez nią zemście. Przyczyną ewolucji uczuć Medei stała się zdrada Jazona, który porzuciwszy żonę i dzieci zamierzał wejść w nowy, korzystniejszy dla siebie związek małżeński z córką króla Koryntu, Kreona. Zdrada i doznane poniżenia spowodowały, że Medea ośwładnęły emocje, tłumiące głos jej rozważań. Walkę, rozgrywającą się w jej duszy, najpełniej oddają słowa bohaterki, określone wielkim monologiem. Z formalnego punktu widzenia wspomniana wypowiedź jest dialogiem prowadzonym z Chórem⁶, na co słusznie zwracają uwagę W. Schmid i O. Stählin, jednak z uwagi na to, że Chór nie ma żadnego wpływu na decyzje Medei, mowa bohaterki określana jest właśnie monologiem. Odślania on toczącą się w niej walkę pomiędzy pragnieniem zemsty na Jazonie, która dla bohaterki oznacza konieczność zabicia dzieci, oraz między uczuciami macierzyńskimi, które ją od tego powstrzymują.

Jak już wspomnieliśmy, swój monolog wygłasza Medea w V epeisodionie. Chcąc w pełni zrozumieć wypowiedziane w nim przez bohaterkę słowa, musimy jednak pamiętać o wydarzeniach poprzedzających jej agon. Medea zdradzona i porzucona przez męża znalazła wreszcie sposób, by godnie mu odpłacić za wszystkie doznane zniewagi i poniżenia. Dzięki Ajgeusowi, który obiecał jej schronienie w Atenach, będzie mogła zemścić się na mężu. Zabije mu więc narzeczoną i dzieci, a, co najważniejsze, uciekając z Koryntu pod opiekę Ajgeusa, sama uniknie kary za swe zbrodnie. Dlatego po spotkaniu z władcą Aten, zwracając się do Chóru, Medea wykrzyknęła (w. 767):

⁶ Pod względem formalnym dialogami są także wcześniejsze wypowiedzi Medei: por. w. 214–266, 364–409, 764–810, choć określa się je jako monologi, jak zauważają W. Schmid i O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940, s. 364: „Ihre weiteren Gespräche mit dem Chor sind also funktionell als Monologe zu werten; der Chor kann beklagen, tadeln und widersprechen, aber nichts tun, um die Ausführung von Medeias Entschluss zu hindern”.

νῦν [δ'] ἐλπὶς ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς τείσειν δίκην.

Następnie zaś wyjawia Chórowi wszystkie swoje plany: do pałacu królewskiego posle dzieci z nasączonymi trucizną darami, peplosem i złotym diademem, by w ten sposób – jak sama mówi – „podstępem móc zabić królownę” (w. 783). Medea ubolewa jednak nad dalszą częścią swojego planu, mówiąc:

ᾠμῶσα δ' οἷον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεῦθεν ἡμῖν τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τᾷμ' οὐτὶς ἔστιν ὅστις ἐξαίρησεται (w. 791–793).

Mimo rozpacz, którą odczuwa na samą myśl o zamordowaniu własnych synów, Medea nie wątpi w konieczność spełnienia tego czynu. Nie chce bowiem stać się pośmiewiskiem dla świata, a zwłaszcza być obiektem szyderstw tych, którzy jej nienawidzą. Tymczasem, w jej przekonaniu, stałoby się tak bez wątpienia, gdyby swych wrogów pozostawiła bez kary.

Po rozmowie z Chórem, w której poznajemy zamiary bohaterki, ma miejsce jej spotkanie z Jazonem. Przekonuje wówczas męża o szczerości swych intencji w stosunku do korynckiej królowny, do której – jak mówi – zamierza posłać dzieci ze ślubnymi darami. Biorąc słowa Medei za dobrą monetę, Jazon, uspokojony jej zapewnieniami, postanawia towarzyszyć dzieciom w drodze do pałacu. Medea, zwracając się do odchodzących już synów, prosi ich, by byli dla swej matki – jak to określa – *posłami dobrej wieści* (w. 975). Gdyby nie były nam znane zbrodnicze zamiary Medei, które udało jej się ukryć przed mężem, można by sądzić, że opisywana scena, przedstawiająca „pogodzenie” małżonków, przynosi nastrój odprężenia. O tym jednak, jak złudne byłoby to wrażenie, przekonuje nas następująca zaraz po tej scenie pieśń Chóru, który śpiewa (w. 976 i n):

Χο. νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζῶας,
οὐκέτι στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδυσμῶν
δέξεται δύστανος ἄταν'
ξανθᾷ δ' ἄμφι κόμῃ θήσει τὸν Ἄϊδα
κόσμον ἀντὰ χερσίν.

Następnie Chór z przejęciem mówi o losie, który Jazon ściąga na swoich najbliższych: „bezwiednie na własne dzieci, na życie ich, na małżonkę ściągasz okrutną śmierć” (w. 991–993). Chór ze współczuciem zwraca się również do Medei, mówiąc: „Jęczę wraz tobą nad twym bólem, matko nieszczęsna...” (w. 996). Widzimy zatem, że całe wystąpienie Chóru w IV stasimonie stanowi rodzaj zapowiedzi przyszłych losów bohaterów.

Tymczasem rozpoczyna się V *epeisodion*, a na scenie pojawia się Wychowawca wraz z dziećmi. Synowie Medei zanieśli już królownie korynckiej

dary, które wkrótce staną się przyczyną śmierci jej oraz Kreona. Na razie jednak nic nie wskazuje jeszcze na dramatyczne wydarzenia, które rozegrają się w pałacu. Królowna bowiem, jak wynika z relacji Wychowawcy, ucieszona otrzymanymi z rąk dzieci prezentami, pozwala im pozostać w pałacu razem z ojcem, a na wygnanie ma pójść sama Medea. Tę miłą – jak się zdawało – wiadomość przyniósł Medei Wychowawca. Jednak wbrew oczekiwaniom zauważył, że nie przyjęła ona z radością oznajmionych jej nowin. Przeciwnie, spuściła tylko oczy, w których Wychowawca dostrzegł łzy (w. 1012). Zapytana o przyczynę niezrozumiałej dla niego reakcji na dobre, w jego przekonaniu, wieści, odpowiedziała, że nie może być inaczej, ponieważ tak wymyślili bogowie i ona sama – jak mówi – zamyślająca rzeczy złe (κακῶς φρονοῦσα, w. 1013–1014). Kończąc rozmowę z Wychowawcą, bohaterka rozkazuje mu, by udał się do pałacu i przygotował tam potrzebne dzieciom rzeczy.

Na scenie pozostaje Chór, dzieci oraz Medea, która rozpoczyna swoją wielką mowę. Najpierw, zwracając się do chłopców, zaczyna opłakiwać smutny los synów i swój własny. Żali się, że nie będzie mogła, jak inne matki, oglądać ich szczęścia, że nie przygotuje im w przyszłości małżeńskiego łoża. Zrozpaczona pyta samą siebie, po co w bólu rodziła dzieci, po co je wychowała (w. 1029–1031), skoro teraz macierzyństwo przynosi jej same cierpienia. Dzieci nie zaopiekują się nią na starość, nie pochowają, kiedy nadejdzie jej czas (w. 1032–1035). Równocześnie zauważa ze smutkiem, że skoro wszystkie nadzieje już przepadły, pozostaje jej tylko życie pogrążone w bólu.

Spoglądając w oczy swoich synów, Medea zastanawia się, co ma czynić, a w jej duszy zaczynają walczyć ze sobą sprzeczne uczucia i pragnienia. Choć wysyłając ich ze śmiertelnymi darami, wydała już na nich wyrok, to jednak teraz ich spojrzenia i uśmiechy odbierają jej siły do popełnienia planowanego mordu. Mówi, że przed wzrokiem dzieci ucieka jej serce (καρδία γὰρ οἴχεται, w. 1042), że nie zdobędzie się na zadanie im śmiertelnego ciosu. Z każdą chwilą narasta w niej ból na myśl o zabiciu dzieci, a na ich widok ogarnia ją nagła tkliwość, pod wpływem której Medea wyznaje, że nie zdoła spełnić swoich zamierzeń. Dlatego woła z rozpaczą:

χαίρετω βουλευματα
τὰ πρόσθεν (w. 1044–1045),

żegnając się w ten sposób ze swoimi planami. Równocześnie znajduje inne rozwiązanie: zabierze dzieci ze sobą, bo przecież czy tylko po to – pyta samą siebie – by zadać Jazonowi ból, siebie ma zranić dwakroć mocniej (w. 1046–1047). Na pytanie to stanowczo odpowiada: „nie”, po czym raz jeszcze z naciskiem stwierdza, że odrzuca swoje mordercze plany, powtarzając znów:

χαίρετω βουλευματα (w. 1048).

vûn [ð'] ἐλπὶς ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς τεῖσειν δίκην.

Następnie zaś wyjawia Chórowi wszystkie swoje plany: do pałacu królewskiego pośle dzieci z nasączonymi trucizną darami, peplosem i złotym diademem, by w ten sposób – jak sama mówi – „podstępem móc zabić królownę” (w. 783). Medea ubolewa jednak nad dalszą częścią swojego planu, mówiąc:

ᾧμωξα δ' οἷον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεθθεν ἡμῖν τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τᾷμ' οὐτίς ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται (w. 791–793).

Mimo rozpacz, którą odczuwa na samą myśl o zamordowaniu własnych synów, Medea nie wątpi w konieczność spełnienia tego czynu. Nie chce bowiem stać się pośmiewiskiem dla świata, a zwłaszcza być obiektem szyderstw tych, którzy jej nienawidzą. Tymczasem, w jej przekonaniu, stałoby się tak bez wątpienia, gdyby swych wrogów pozostawiła bez kary.

Po rozmowie z Chórem, w której poznajemy zamiary bohaterki, ma miejsce jej spotkanie z Jazonem. Przekonuje wówczas męża o szczerości swych intencji w stosunku do korynckiej królowny, do której – jak mówi – zamierza posłać dzieci ze ślubnymi darami. Biorąc słowa Medei za dobrą monetę, Jazon, uspokojony jej zapewnieniami, postanawia towarzyszyć dzieciom w drodze do pałacu. Medea, zwracając się do odchodzących już synów, prosi ich, by byli dla swej matki – jak to określa – *posłami dobrej wieści* (w. 975). Gdyby nie były nam znane zbrodnicze zamiary Medei, które udało jej się ukryć przed mężem, można by sądzić, że opisywana scena, przedstawiająca „pogodzenie” małżonków, przynosi nastrój odprężenia. O tym jednak, jak złudne byłoby to wrażenie, przekonuje nas następująca zaraz po tej scenie pieśń Chóru, który śpiewa (w. 976 i n):

Χο. vûn ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζῶας,
οὐκέτι στεῖχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δῆξεται νύμφα χρυσέων ἀναδυσμῶν
δῆξεται δύστανος ἄταν'
ξανθᾷ δ' ἄμφι κόμῃ θήσει τὸν "Αἰδα
κόσμον αὐτὰ χερσίν.

Następnie Chór z przejęciem mówi o losie, który Jazon ściąga na swoich najbliższych: „bezwiednie na własne dzieci, na życie ich, na małżonkę ściągasz okrutną śmierć” (w. 991–993). Chór ze współczuciem zwraca się również do Medei, mówiąc: „Jęczę wraz tobą nad twym bólem, matko nieszczęsna...” (w. 996). Widzimy zatem, że całe wystąpienie Chóru w IV stasimonie stanowi rodzaj zapowiedzi przyszłych losów bohaterów.

Tymczasem rozpoczyna się V *epeisodion*, a na scenie pojawia się Wychowawca wraz z dziećmi. Synowie Medei zanieśli już królownie korynckiej

dary, które wkrótce staną się przyczyną śmierci jej oraz Kreona. Na razie jednak nic nie wskazuje jeszcze na dramatyczne wydarzenia, które rozegrają się w pałacu. Królowna bowiem, jak wynika z relacji Wychowawcy, ucieszona otrzymanymi z rąk dzieci prezentami, pozwala im pozostać w pałacu razem z ojcem, a na wygnanie ma pójść sama Medea. Tę miłą – jak się zdawało – wiadomość przyniósł Medei Wychowawca. Jednak wbrew oczekiwaniom zauważył, że nie przyjęła ona z radością oznajmionych jej nowin. Przeciwnie, spuściła tylko oczy, w których Wychowawca dostrzegł łzy (w. 1012). Zapytana o przyczynę niezrozumiałej dla niego reakcji na dobre, w jego przekonaniu, wieści, odpowiedziała, że nie może być inaczej, ponieważ tak wymyślili bogowie i ona sama – jak mówi – zamyślająca rzeczy złe (κακῶς φρονοῦσα, w. 1013–1014). Kończąc rozmowę z Wychowawcą, bohaterka rozkazuje mu, by udał się do pałacu i przygotował tam potrzebne dzieciom rzeczy.

Na scenie pozostaje Chór, dzieci oraz Medea, która rozpoczyna swoją wielką mowę. Najpierw, zwracając się do chłopców, zaczyna opłakiwać smutny los synów i swój własny. Żali się, że nie będzie mogła, jak inne matki, oglądać ich szczęścia, że nie przygotuje im w przyszłości małżeńskiego łoża. Zrozpaczona pyta samą siebie, po co w bólu rodziła dzieci, po co je wychowała (w. 1029–1031), skoro teraz macierzyństwo przynosi jej same cierpienia. Dzieci nie zaopiekują się nią na starość, nie pochowają, kiedy nadejdzie jej czas (w. 1032–1035). Równocześnie zauważa ze smutkiem, że skoro wszystkie nadzieje już przepadły, pozostaje jej tylko życie pogrążone w bólu.

Spoglądając w oczy swoich synów, Medea zastanawia się, co ma zrobić, a w jej duszy zaczynają walczyć ze sobą sprzeczne uczucia i pragnienia. Choć wysyłając ich ze śmiertelnymi darami, wydała już na nich wyrok, to jednak teraz ich spojrzenia i uśmiechy odbierają jej siły do popełnienia planowanego mordu. Mówi, że przed wzrokiem dzieci ucieka jej serce (καρδία γὰρ οἴχεται, w. 1042), że nie zdobędzie się na zadanie im śmiertelnego ciosu. Z każdą chwilą narasta w niej ból na myśl o zabiciu dzieci, a na ich widok ogarnia ją nagle tkliwość, pod wpływem której Medea wyznaje, że nie zdoła spełnić swoich zamierzeń. Dlatego woła z rozpaczą:

χαίρετω βουλευματα
τὰ πρόσθεν (w. 1044–1045),

zegnając się w ten sposób ze swoimi planami. Równocześnie znajduje inne rozwiązanie: zabierze dzieci ze sobą, bo przecież czy tylko po to – pyta samą siebie – by zadać Jazonowi ból, siebie ma zranić dwakroć mocnej (w. 1046–1047). Na pytanie to stanowczo odpowiada: „nie”, po czym raz jeszcze z naciskiem stwierdza, że odrzuca swoje mordercze plany, powtarzając znów:

χαίρετω βουλευματα (w. 1048).

Jednak w chwilę później (w. 1049–1050) ponownie ogarniają Medeę wątpliwości, a uczucia macierzyńskie zwycięża w niej chęć wzięcia pomsty na wrogach. Powraca natrętna myśl, która prześladowała ją nieomal od początku sztuki, że okazując słabość narazi się w oczach wrogów na śmieszność, a do tego nie może dopuścić. H. Diller, komentując opisane zachowanie Medei, zauważa, że poniechanie kary bohaterka uważa za nierealne, ponieważ czułaby się w ten sposób ponizona w oczach wrogiego jej Jazona⁷. Toteż obawa przed drwinami i lekceważeniem w sposób istotny motywuje postępowanie Medei oraz wpływa na podejmowane przez nią decyzje. Nie może więc dziwić dalsza część jej wypowiedzi, w której karci samą siebie za okazaną słabość, a fakt, że do jej serca mają dostęp najmniejsze choćby wątpliwości, bohaterka uważa za zło, którego sama jest przyczyną (τῆς ἐμῆς κάκῃς, w. 1049–1052).

Kolejne wiersze znów ukazują wewnętrzne rozdarcie Medei. Najpierw stwierdza stanowczo, że nie zadrży jej ręka przed planowanym czynem (χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ, w. 1055), co oznacza, iż zdecydowała się już zabić dzieci. Tymczasem jej słowa w wierszu następnym stoją w sprzeczności z podjętą już przez bohaterkę decyzją. W przypiływie zwątpienia w słuszność własnych postanowień Medea kieruje do siebie następujące słowa (w. 1056):

μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε·

Eurypides przedstawia zatem rozgrywającą się w duszy Medei walkę, w której do głosu dochodzą na przemian jej emocje i rozsądek. Emocje skłaniają bohaterkę do popełnienia zbrodni, dzięki której spełni się jej zemsta, natomiast głos rozsądku stara się do tego nie dopuścić. Poeta ujawnia więc konflikt, zachodzący pomiędzy racjonalną a emocjonalną stroną natury Medei, przy czym stan wzburzenia emocjonalnego naszej bohaterki określił Eurypides rzeczownikiem θυμός.

Komentując ten wiersz, E. Schlesinger⁸ wskazuje na jego pewne podobieństwo z wypowiedziami bohaterów Homera, które znajdujemy w *Iliadzie*. Homerowi herosi przemawiają do swojego μεγάλῃτορ θυμός (wielkodusznego serca) podobnie, jak w omawianym wierszu zwracała się do θυμός Medea. W trzech miejscach *Iliady* Homer, chcąc przedstawić wahania swoich bohaterów, użył następującego zwrotu: εἶπε πρὸς ὃν μεγάλῃτορα θυμόν (*Il.* XI 403 i n., XXI 552 i n., XXII 98 i n.).

Po raz pierwszy zwrot ten odnosił się do Odyseusza (*Il.* XI 403 i n.), gdy ten po ucieczce rannego Diomedesa, opuszczony przez „trwogą zdjęte

⁷ H. Diller, *Θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*, „Hermes” 94 (1966), s. 269: „Aber diese Folgerung erweist sich sogleich als irreal: sie würde sie vor ihrem Feind Iason erniedrigen, da ihm nicht die ganze ihm zuge dachte Strafe zuteil würde”.

⁸ E. Schlesinger, *Zu Euripides' Medea*, „Hermes” 94 (1966), s. 20.

orszaki", pozostał sam na polu bitwy. Wówczas właśnie bohater zwraca się do swojego *thymos*, jakby prosząc go o radę, co ma w tej sytuacji począć. Najpierw rozważa możliwość ucieczki, która jednak, jak sam stwierdza, nie przystoi dzielnemu człowiekowi, a więc i jemu przyniosłaby ujmę. Dlatego jako człowiek o wielkim sercu postanawia pozostać i podjąć walkę z wrogiem bez względu na to, czy zwycięży, czy też zostanie pokonany.

W podobnej sytuacji jak Odys znalazł się Agenor, syn Antenora i również w odniesieniu do jego duchowych rozterek Homer posługuje się powyższym zwrotem (*Il.* XXI 552 i n.). Agenor, znalazłszy się oko w oko z wrogiem mu Achillesem, zastanawiał się, jaką ma podjąć decyzję: czy uciec, jak uczynili to inni, czy też stanąć do boju z Achillesem. Rozważa obie możliwości i ich konsekwencje: jeśli ucieknie, okryje swoje imię hańbą, ponieważ okaże się człowiekiem pozbawionym męstwa; jeśli zostanie, wie, że może zginąć, ale wówczas zginie godnie, z bronią w ręku, a nie podczas nikczemnej ucieczki. Dlatego, wybierając tę lepszą, w swoim przekonaniu, możliwość, postanawia podjąć walkę z Achillesem.

Trzecim herosem, którego wahania opisał Homer za pomocą przytoczono-go zwrotu: εἶπε πρὸς ὃν μεγάλητορα θυμόν, był Hektor (*Il.* XXII 98 i n.). W obliczu walki z Achillesem Hektor, podobnie jak Odys i Agenor, rozważa konsekwencje, jakie mogą wyniknąć z podjętej przez niego walki lub próby jej uniknięcia. Już na początku swojej wypowiedzi (*Il.* XXII 99 i n.) wyklucza jednak możliwość ucieczki, która pozwoliłaby mu znaleźć bezpieczne schronienie poza murami Troi, wobec czego zastanawia się, czy byłoby możliwe zażegnanie waśni z Achajami dzięki oddaniu Heleny oraz ofiarowaniu im połowy trojańskiego mienia. Lecz po namyśle odrzuca także i tę ewentualność, co oznacza, że postanawia zmierzyć się z Achillesem.

Powyższe przykłady, zaczerpnięte z *Iliady*, świadczą o tym, że opisując rozterki wewnętrzne swoich bohaterów, Homer przedstawiał najpierw odwoływanie do *thymos*, a następnie walkę wewnętrzną herosa, próbującego dokonać wyboru pomiędzy dwiema drogami postępowania. Należy tu równocześnie zaznaczyć, iż wybór bohaterów Homerowych padał w opisanych przypadkach na tę możliwość, którą oni sami uważali za dobrą, odrzucając równocześnie tę, którą uznali za złą.

Porównując sposoby odwoływania się do *thymos* u Homera i Eurypidesa, możemy stwierdzić, że w przedstawianiu tego rodzaju sytuacji zachodzą między wymienionymi autorami istotne różnice. Po pierwsze, w dramacie Eurypidesa okrzyk Medei, skierowany do *thymos*, nie rozpoczyna jej rozważań, jak było to przedstawione przez Homera, lecz pada w ich trakcie. Po drugie, Homerowy zwrot: εἶπε πρὸς ὃν μεγάλητορα θυμόν sygnalizował, że bohaterowie odwoływali się niejako po radę do swojego *thymos*, a więc

eo ipso, zwrot ten stanowił element, który wprowadza następujące po nim rozmyślenia herosów. *Thymos* wspomnianych bohaterów Homera jest bowiem tym, co przez chwilę wprawia człowieka w stan niezdecydowania, ponieważ każda z wymienionych postaci z *Iliady* rozmawia ze swoim *thymos* o obu możliwościach postępowania (διδέξατο), a równocześnie po podjęciu decyzji – jak zauważa H. Diller – *thymos* nie staje w opozycji do tego, co rozmawiający z nim po zastanowieniu uznał za dobre⁹. Tymczasem u Eurypidesa Medea nie zwraca się do swojego *thymos* po radę, lecz kieruje do niego polecenie – zakazując mu popełnienia zamierzonej zbrodni. Sposób, w jaki się do niego zwraca, świadczy o tym, że bohaterka dokonuje nieomal jego personifikacji, obarczając go równocześnie odpowiedzialnością za planowane zbrodnie. Jej okrzyk wyraża przecież sprzeciw wobec *thymos*, a raczej wobec jego zamiarów. *Thymos* Medei nie spełnia zatem roli doradczej, nie uczestniczy w rozpatrywaniu rysujących się przed nią możliwości postępowania, lecz tak wyrażnie opowiada się po stronie jednej z ewentualności, którą jest dokonanie zabójstwa, że można go bez mała z tym pragnieniem utożsamić. *Thymos* bohaterki nie dystansuje się do jej rozważań, lecz bierze czynny udział w toczącej się walce wewnętrznej jako – rzecz by można – strona zainteresowana. Ponadto należy dodać, że bohaterowie Homera nie wybierali tego wariantu, który sami uznali za zły. Wprawdzie H. Diller¹⁰ słusznie zauważa, że w zasadzie obie możliwości postępowania dane herosom Homerowym wiązały się z przykrymi dla nich konsekwencjami, lecz jednak zgodnie z tradycją grecką tylko jedna z nich – śmierć z bronią w ręku – była czymś godnym, a więc tym samym i dobrym w przeciwieństwie do tchórzliwej ucieczki przed wrogiem, przynoszącej hańbę. Z tego zaś wynika, że herosi, wybierając walkę, dokonywali „dobrego”, właściwego wyboru. Tymczasem Eurypides, o czym świadczy ostateczna decyzja bohaterki, do której jeszcze wrócimy, przedstawił Medę w taki sposób, że opowiada się ona po stronie tej ewentualności, która zarówno przez nią samą, jak i przez tradycję jednoznacznie została oceniona jako zła, bo przecież zabicie własnych dzieci było zbrodnią podlegającą potępieniu.

Eurypides zatem inaczej niż Homer przedstawił związek zachodzący pomiędzy bohaterem a jego *thymos*. Z relacji Eurypidesa wynika bowiem, że w chwili, gdy Medea zwracała się do niego w cytowanym okrzyku, nie można mówić o zgodzie pomiędzy nią a jej *thymos*, skoro zabraniała mu dokonania planowanej zbrodni. W przypadku wymienionych przez nas herosów Homera nie zachodziła natomiast tego rodzaju sprzeczność.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ H. Diller, *op. cit.*, s. 271.

Po chwili zwątpienia w to, czy zdoła zabić dzieci, Medea uświadamia sobie, że pozostawienie ich przy życiu da Koryntyjczykom okazję do szukania zemsty na jej synach. Na nich bowiem spadnie całe odium za zbrodnie matki na rodzinie królewskiej, zwłaszcza że dzieci Medei bezwiednie się przecież przyczyniły do tych zbrodni. Dlatego z całym przekonaniem Medea stwierdza (w. 1060–1061):

οὗτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι¹¹.

Nie chcąc dać Koryntyjczykom satysfakcji zemśczenia się na niej przez zabicie dzieci, Medea postanawia sama zadać im śmierć. Zdaniem Medei, powinny one zginąć raczej z rąk matki niż z rąk wrogów. Dokonanie zabójstwa na dzieciach można zatem rozumieć jako osobliwie przez nią pojęty akt miłosierdzia w stosunku do własnych synów, którym chciała oszczędzić cierpień i upokorzeń ze strony wrogów. Obok zemsty na Jazonie był to drugi powód jej zbrodni.

Zanim jednak targnie się na ich życie, rozkazuje przywołać synów, żeby po raz ostatni ich ucałować. Obserwując to spotkanie Medei z dziećmi, nie można wątpić w jej miłość macierzyńską, której wyrazem jest czułe pożegnanie z synami, stanowiące liryczną partię jej monologu (w. 1069–1076). Zwracając się do dzieci, Medea mówi ze wzruszeniem, że pragnie ucałować ich dłonie. Z tkliwością patrzy na swoich synów, na ich usta i szlachetne, jak stwierdza, oblicza. Życzy im szczęścia, lecz nie „tu”, gdzie zabrał je im ojciec, ale „tam”, dokąd wkrótce pośle je ona. W jej słowach kryje się zatem nadzieja, że los dzieci po śmierci będzie lepszy niż teraz, gdy żyjąc znoszą tyle upokorzeń ze strony ojca. Z matczyną czułością mówi o pełnym słodczy uścisku swoich synków, o ich cudownych ciałkach i najmielszym oddechu. Tę wzruszającą scenę pożegnania kończy rozpaczliwy okrzyk Medei, która rozkazuje dzieciom odejść. Nie może już dłużej znieść ich widoku, a bliskość dzieci odbiera jej siły do zadania im śmiertelnego ciosu. H. Diller porównuje scenę pożegnania Medei z dziećmi z rozstaniem Andromachy z Astyanaksem w *Trojankach* (w. 757 i n.), zwracając równocześnie uwagę, że Medea nie pozwoliła Jazonowi pożegnać się z synkami nawet po ich śmierci (w. 1399 i n.), podczas gdy ona sama mogła to zrobić jeszcze za ich życia. Uczyniła tak, zdaniem H. Dillera, by tym dotkliwiej zemścić się na Jazonie¹².

Kulminacyjnym punktem zmagani wewnętrznych Medei, targanej sprzecznymi uczuciami, miłością macierzyńską i pragnieniem zemsty, są słynne słowa bohaterki, kończące jej wielki monolog (w. 1078–1080):

¹¹ H. Diller (*op. cit.*, s. 269), komentując te wiersze, stwierdza na temat Medei: „daß sie ihre Kinder niemals ihren Feinden als Gegenstand der Rache (καθυβρίσαι, w. 1061) überlassen wird”.

¹² *Ibidem*, s. 270: „in dieser letzten Möglichkeit ist ihre Rache vollkommen”.

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς¹³.

Słowa te dowodzą, że Medea przezwyciężyła już swoją słabość, za którą uważała wzbierające w jej sercu rozczulenie. Jego miejsce zajęło teraz pragnienie zemsty i ono zatryumfowało nad uczuciami macierzyńskimi oraz myślami bohaterki.

Za pośrednictwem psychologicznego agonu Medei ukazuje Eurypides dokonującą się w człowieku walkę wewnętrzną, która ujawnia istniejące w nim sprzeczności, a zwłaszcza konflikt pomiędzy jego rozumem a namiętnościami¹⁴. W omawianym dramacie został on wyrażony poprzez zestawienie terminów θυμός i βουλευματα, a zachodzącą między tymi pojęciami relację rozważa Eurypides w zacytowanych już w. 1078–1080 *Medei*, należących do najbardziej znanych i komentowanych¹⁵ miejsc tej tragedii. Główna bohaterka z całą świadomością stwierdza w nich, że choć dobrze wie, co jest złe, to jednak to robi, ponieważ – jak wyjaśnia – jej *thymos* jest silniejszy od *bouleumata*. *Thymos* bohaterki, o którym mówi w cytowanych wersach, możemy rozumieć jako te wszystkie uczucia Medei, które szukają spełnienia w zemście. Tym, co popycha ją do zabicia własnych synów, jest gniew i nienawiść, które kieruje do męża, a także właściwa jej naturze porywczoność oraz gwałtowność. Źródłem tych uczuć jest wielka i namiętna miłość do Jazona, która na skutek jego zdrady przeradza się w równie namiętną żądzę zemsty. *Thymos* Medei stanowi zatem swoisty konglomerat jej uczuć o specyficznym, bardzo silnym zabarwieniu, na który składają się namiętna miłość, a równocześnie wielka nienawiść do męża, zrodzona pod wpływem zranionej kobiecej dumy.

Monolog, w którym Medea wypowiada cytowane wyżej słowa, pod względem formalnym nie stanowi wprawdzie finałowej sceny tragedii,

¹³ *Medea*, w. 1078–1080 (tłum. J. Czerwińska): „I rozumiem, jakie zło mam zamiar spełnić / Lecz nad moimi rozważaniami zapanowały emocje, / Które dla śmiertelnych są przyczyną największego zła”.

¹⁴ Szczególnie wiele uwagi poświęca tej kwestii B. Meissner, *Mythisches und Rationales in der Psychologie der Euripideischen Tragödie*, Diss., Göttingen 1951, s. 47–105, który analizując problem duchowości i cielesności człowieka, rozważa na tle tradycji greckiej występujące u Eurypidesa pojęcia: καρδιά, φρήν, θυμός.

¹⁵ Jak stwierdza J. Moline (*Euripides, Socrates and Virtue*, „Hermes” 103 (1975), s. 48), o tych wersach napisano więcej niż o jakimkolwiek innym fragmencie *Medei*. Literatura przedmiotu jest istotnie bardzo bogata, a należą do niej m.in. następujące publikacje: H. Diller, *op. cit.*; E. Schlesinger, *op. cit.*; H. D. Voigtländer, *Spätere Überarbeitungen im großen Medea-Monolog*, „Philologus” 101 (1957); A. Lesky, *Zur Problematik des Psychologischen in den Tragödien des Euripides*, „Gymnasium” 67 (1960); M. T. Cassanella, *Alastor, Thymos, Bouleumata nella Medea di Euripide: Analisi semiologica*, [w:] *Mythos. Scripta in honorem M. Untersteiner*, Genova 1970, s. 107–120; G. Müller, *Interpretationen in der Medea des Euripides*, „Studi Italiani di filologia classica” 25 (1951).

ponieważ jest nią tryumfalny odlot Medei na wozie zaprzężonym w smoki, jednak jest on bez wątpienia punktem kulminacyjnym zarówno zmagających wewnętrznych bohaterki, jak i w pewnym sensie całej sztuki. Wówczas bowiem zapadają jej ostateczne decyzje, które będą rzutowały na dalszy przebieg akcji dramatycznej, stając się równocześnie źródłem tragizmu Medei. Cytowany już wcześniej okrzyk bohaterki, w którym odwołuje się do swojego *thymos*, jest – jak obrazowo wyraził E. R. Dodds – niczym:

[...] wołanie ofiary przed obliczem tyrana, z tym tylko, że tutaj ofiara i tyran złączeni są w jednej osobie, która w jakiś straszny sposób rozpada się jednak na dwie¹⁶.

Dychotomiczny obraz duszy Medei ilustrują również jej słowa, kończące wielki monolog. Wyrażają one sprzeczność, jaka zachodzi pomiędzy θυμός, emocjami Medei, a tą częścią jej duszy, która nie chce dopuścić do urzeczywistnienia zamierzonych przez nią zbrodni. Skonfliktowanie tych dwu elementów powoduje, że jest ona jak gdyby dwiema osobami równocześnie: tą, którą zawładnęły emocje, θυμός, i tą, w której próbuje dojść do głosu rozum i rozważa. Jednak pomimo wahań i niepokoju, który jej nie odstępował, Medea staje się w końcu własnym duchem zemsty, Ἀλίστωρ¹⁷. Zdaniem J. Moline'a, tragizm Medei polega na tym, że zabijając własne dzieci, sama stanie się przyczyną swojego nieszczęścia i, pomimo jej ostatecznego wybawienia przez Heliosa, będzie najbardziej cierpiącą spośród wszystkich ofiar dramatu¹⁸. H. Diller stwierdza natomiast, że tragizm Medei wiąże się z jej boskim pochodzeniem, które zawdzięcza swojemu dziadkowi, Heliosowi. Boskość bohaterki, zdaniem uczonego, manifestuje poeta jej pojawieniem się w finałowej scenie sztuki (w. 1293–1419). Medea ukazująca się wówczas niczym θεὰ ἀπὸ μηχανῆς na rydwanie zaprzężonym w smoki. Zdaniem H. Dillera:

Boskie pochodzenie – stwierdza H. Diller – gwarantuje doskonałość zemsty Medei, lecz wymaga równocześnie od niej rzeczy trudnych, które są w tej doskonałości zawarte. Na tym właśnie polega tragizm Medei: jest boginią, co stwarza jej duże możliwości urzeczywistnienia planu zemsty, ale równocześnie jest człowiekiem, żoną i matką, i dlatego skutkiem czynów Medei są jej cierpienia psychiczne¹⁹.

Uczony podkreśla równocześnie, że pokazując Medeę, poeta przedstawia na scenie człowieka, który jest zmuszony stoczyć ze sobą aż do końca walkę wewnętrzną, mając przy tym przez cały czas świadomość nieuchronnych skutków swojego działania²⁰.

¹⁶ E. R. Dodds, *Euripides und das Irrationale*, „Wege der Forschung. Euripides” (1968), Darmstadt, s. 64 (tłum. J. Czerwińska).

¹⁷ *Ibidem*, s. 64.

¹⁸ J. Moline, *op. cit.*, s. 51.

¹⁹ H. Diller, *op. cit.*, s. 271 (tłum. J. Czerwińska).

²⁰ *Ibidem*.

Tematem świadomego popełniania zbrodni przez bohatera tragicznego zajął się już Arystoteles w *Poetyce*. Pisząc o sytuacjach, w których można dopatrywać się załączków tragedii, stwierdza, że są nimi bolesne zdarzenia spowodowane przez osoby sobie bliskie. Dodaje równocześnie, że z taką sytuacją mamy do czynienia, gdy np. matka zabija swojego syna (1453b, 19–20). Wówczas, jak pisze dalej Arystoteles, „akcja może być prowadzona przez postacie świadome swych czynów i wzajemnej tożsamości, jak to ma miejsce w twórczości dawnych poetów czy nawet u Eurypidesa, który ukazał Medeę zabijającą świadomie swe własne dzieci” (1453b, 27–30). Komentując cytowany tekst, Podbielski wyjaśnia:

Arystoteles uznaje ten typ przedstawienia za mniej doskonały, chociaż nie mógł nie dostrzec, że właśnie takie ujęcie pozwala na pokazanie dramatycznej walki wewnętrznej bohatera i jest wysoce tragiczne. Przeważało jednak, jak się zdaje, poczucie moralne, nie dopuszczające świadomego dokonania zbrodni²¹.

W świetle przedstawionych wydarzeń dramatycznych można stwierdzić, że Eurypides dokonał w *Medei* poetyckiego opisu konfliktu wewnętrznego bohaterki, który rozgrywa się pomiędzy jej uczuciami macierzyńskimi a pragnieniem zemsty na Jazonie.

Zmagania wewnętrzne Medei przed spełnieniem zapowiadanych morderstw oraz przeżywane przez nią cierpienia po ich dokonaniu świadczą o tym, że staje się ona nie tylko katem, a również ofiarą własnych zbrodni. Skierowany przeciw Jazonowi wybuch jej gniewu uderza w nią samą. Dokonując zemsty na mężu, Medea doprowadza wprawdzie nie do fizycznego, lecz psychicznego samounicestwienia. Próbuje zabić w sobie miłość do męża, składa na ołtarzu swej zemsty sprzeczną z instynktem macierzyńskim ofiarę z własnych dzieci. W ten sposób najdotkliwiej godzi w nią siebie. Największym wrogiem Medei okazał się zatem nie Jazon, lecz ona sama. Na przykładzie Medei pokazuje Eurypides, iż nie sposób uciec, gdy wróg znajduje się w nas samych. W przypadku omawianej bohaterki oznacza to, że jej emocje stały się przyczyną nieszczęść, które na nią spadły. Eurypides, przedstawiając wewnętrzny konflikt bohaterki oraz dokonane przez nią zbrodnie, starał się pokazać, że emocjonalna sfera natury ludzkiej może zawładnąć rozumem człowieka, którego rozważny głos milknie wobec krzyku namiętności.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że agon wewnętrzny Medei, po pierwsze: naświetla postać bohaterki, a zwłaszcza jej proces podejmowania decyzji; po drugie: ukazuje skonfliktowanie elementu racjonalnego i emocjonalnego człowieka; po trzecie: stanowi ilustrację myśli, którą *expressis verbis* wyraził poeta w *Ifigenii w Aulidzie* o podwójnych

²¹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 445.

strzałach Erosa niosących człowiekowi szczęście bądź zagładę, a więc myśl, mówiącą o dwoistości ludzkich uczuć. Agon, za pośrednictwem którego autor ukazuje takie bogactwo myśli, może być rozpatrywany jako pewnego rodzaju kategoria dramatyczna, odsłaniająca nie tylko konflikt sceniczny, ale również opisująca fenomen tragiczny, który wyrasta z węzła tragicznego dramatu.

Jadwiga CZERWIŃSKA

THE AGONS OF REASON IN THE TRAGEDIES OF EURIPIDES THE PSYCHOLOGICAL AGON OF MEDEA

(Summary)

The subject of the article is a discussion about the agon as a dramatic form of Euripides' expression. One of its forms is the psychological agon which character and function on the tragedy are presented on the example of Medea's inner agon as an element integrated with the whole of the tragedy.