

JADWIGA WOLAK
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)
ORCID: 0009-0006-7839-8655

PRZEKLĘCI PRZEZ LOS SYNOWIE ATRYDY – PORÓWNANIE AGAMENNONE I ORESTE VITTORIA ALFIERIEGO ORAZ PIERWSZYCH TOMÓW CYKLU DIUNA FRANKA HERBERTA JAKO DZIEŁ INSPIROWANYCH MITEM ORESTEJSKIM

Streszczenie. Artykuł przedstawia analizę porównawczą dwóch odległych od siebie w czasie i formie dzieł literackich – tragedii *Agamennone* i *Oreste* autorstwa włoskiego dramaturga Vittoria Alfieriego oraz pierwszych tomów cyklu science fiction *Diuna* Franka Herberta – wskazując na ich wspólne zakorzenienie w micie orestejskim. Praca ukazuje, w jaki sposób opowieść o Orestesie i przeklętym rodzie Atrydów, znana przede wszystkim z *Orestei* Ajschylosa, została przekształcona i zaadaptowana do odmiennych kontekstów kulturowych, ideologicznych i literackich. Analizie poddano takie elementy, jak motyw zemsty rodowej, konflikt tragiczny, wędrówka i ukrywanie się wśród obcego ludu, anagnorisis, a także postaci ojca, matki i rodzeństwa. Zwrócono uwagę na funkcję wychowawczą mitu – etyczną w wersji greckiej, polityczną u Alfieriego oraz społeczną i ekologiczną u Herberta. Szczególne miejsce zajmuje refleksja nad postacią Orestesa jako symboliczną figurą mężczyzny uwikłanego w dziedziczone konflikty, którego losy oddają lęki i napięcia epok tuż przed wielką zmianą. Artykuł podejmuje również kwestię przynależności gatunkowej tragedii klasycystycznej i powieści fantastycznej, pytając, czy obie formy mogą być rozumiane jako współczesne realizacje funkcji mitu i tragedii. Wskazuje także na głęboki potencjał mitologii jako narzędzia krytycznej refleksji nad kondycją jednostki i społeczeństwa.

Słowa kluczowe: mit orestejski, tragedia klasycystyczna, Vittorio Alfieri, Frank Herbert, *Diuna*, recepcja mitu

Wprowadzenie: Mit orestejski i jego literacka plastyczność

Mit orestejski opowiada historię życia Orestesa, syna Agamemnona, znaną polskiemu czytelnikowi najlepiej z *Oresteji* Ajschylosa – nie jest to jednak jedyne źródło wiedzy na temat rodziny Atrydów. Po raz pierwszy w historii ród ten wspomniany jest w *Iliadzie* opisującej wojnę wydaną Troi przez braci Menelaosa i Agamemnona; następnie o poszczególnych członkach tejże rodziny powstawały liczne dzieła tragiczne, w tym te autorstwa największych dramatopisarzy starożytnej Grecji – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Motyw ten oczywiście nie umarł wraz z upadkiem greckiej kultury, bowiem jeszcze w starożytności przejmują go Seneka Młodszy. W średniowieczu w sposób zrozumiały kulturowo i obyczajowo, zupełnie od starożytności odmiennym, motywy mitologiczne zaniknęły (lub uległy transformacji), by w czasach nowożytnych, szczególnie zaś w renesansie i klasycyzmie, powrócić ze zdwojoną siłą. Tak więc o Orestesie pisali tacy twórcy, jak Jean de Rotrou, Thomas Otway, Voltaire czy włoski dramatopisarz Vittorio Alfieri. Wszystkie te dzieła przedstawiają odmienne wersje wydarzeń – podajmy za przykład postać Elektry, która u Ajschylosa pozostaje w tle, zupełnie pasywna, u Sofoklesa jest pozbawionym litości demonem zemsty, u Eurypidesa stanowi *spiritus movens* wydarzeń, u Seneki pojawia się tylko po to, by uratować małego Orestesa...

Należy więc pamiętać, że nie istnieje jedna wersja mitu. Jako tradycja ustna, przekazywana kolejnym pokoleniom w wersji lekko zmienionej – czy to przez doświadczenia życia opowiadającego, czy przez sytuację społeczno-polityczną, czy wreszcie przez zwykłą ułomność ludzkiej pamięci – funkcjonuje jednocześnie w wielu odmianach, z których każda jest równie prawdziwa. To właśnie na podstawie tych wielu wersji mitu można wyciągnąć natomiast elementy wspólne, tworzące razem jego esencję – kluczowe cechy, które sprawiają, że, nawet jeśli zmieniają się szczegóły, dana historia reprezentować będzie literacki topos.

Topos Orestesa: esencja mitu i jego struktura

Co jest więc esencją mitu orestejskiego? Bynajmniej nie imię głównego bohatera, choć opowieść o nim powstała wcześniej niż dzieje jego krewnych¹. Jak bowiem pisze klasyk „to, co zowiem różą / pod inną nazwą równie by pachniało”² – Orestes będzie Orestesem, jeśli w jego życiu nastąpi określony bieg

¹ R.T. Lambert, *A Study of the Aeschylean and Pre-Aeschylean Myth of Orestes* (1962), Master's Theses. 1767, https://ecommons.luc.edu/luc_theses/1767 (dostęp: 4.06.2025).

² W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. J. Paszkowski, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia/> (dostęp: 4.06.2025).

wydarzeń. Tak więc najpierw w wyniku zemsty rodowej jego ojciec musi zostać zamordowany przez żadnego krwi kuzyna. Następnie Orestes musi wyruszyć w podróż, ukrywać się wśród obcego ludu, by wreszcie powrócić, kierowany potrzebą i obowiązkiem pomśzczenia śmierci ojca. Ten chwalebny zamiar stawia go jednak w obliczu konfliktu tragicznego – żeby pomścić ojca, musi zabić matkę, co sprowadzi nań przekleństwo bogów. Jeśli jednak nie zabije matki, nie pomści też ojca, co, znowu, sprowadzi nań przekleństwo bogów. Ajschylos w *Orestei* ratuje młodzieńca od wiecznego potępienia – bóg-prorok Apollo prowadzi Orestesa przed oblicze Ateny i ludu zamieszkującego jej miasto, którzy wspólnie oczyszczają go z winy, zapoczątkowując jednocześnie ateńskie tradycje sądownicze – ten element jednakże jest charakterystyczny wyłącznie dla dzieła Ajschylosa i jako taki nie stanowi esencji mitu. Istotne jest natomiast rozpoznanie (*anagnorisis*) siostry, najczęściej przy grobie ojca – wszak Orestes i Elektra nie widzieli się przez wiele lat. Jak każdy mit (najczęściej przedstawiony na scenie w formie tragedii nieodwołalnie związanej z wymiarem religijnym), także i historia Orestesa służy nadrzędnemu celowi – ma wychowywać obywateli według etycznych i moralnych zasad greckiego systemu wierzeń, a co za tym idzie – wychowywać również do życia w społeczeństwie i do podejmowania odpowiedzialnych decyzji. Tak więc Orestes, z którym grecki widz, przeżywający głęboko mityczne wydarzenia serwowane mu na scenie, ma się utożsamić, jest młodzieńcem prawym i szlachetnym, postawionym w trudnej sytuacji, osamotnionym w swoim cierpieniu. Agamemnon prezentuje się jako okrutny, pozbawiony skrupułów mężczyzna, co napełnia odbiorcę współczuciem i zrozumieniem dla działań jego żony, której wcześniejszą rodzinę zamordował – nie dziwi więc, że Klitajmestra szuka zemsty. Jest zdecydowaną, chłodną kobietą o spartańskich korzeniach, twardą jak skała i wyniosłą jak królowa. Jej kochanek, Ajgistos, w każdej greckiej wersji mitu jest tchórzem, który boi się zabić własnymi rękoma, wysługując się kobietą.

Jednak to niezawarte wbrew woli małżeństwo Agamemnona i Klitajmestry, nie niewierność żony, nie okrucieństwo króla Argos jest źródłem nieszczęść rodu Atrydów – wśród dysfunkcyjnych mitologicznych rodzin niewiele jest małżeństw połączonych miłością, a jeszcze mniej takich, którym dane jest tą miłością się cieszyć. Przekleństwo Atrydów leży w ich pysze, wystawianiu bogów na próbę i skłonności do kanibalizmu. Jak pisze Vittore Branca we wstępie do jednego z wydań *Agamennone*:

Tantal, król Lidii, [...] zabił swego syna Pelopsa, aby podać jego ciało bogom-gościom [do zjedzenia], i został wrzucony do Podziemia [...]. Pelops, zmarł twychwstały, [...] miał wielu synów, m.in. Atreusza i Tyestes; ten ostatni uwiódł żonę swego brata, Aeropasa, a Atreus w ramach zemsty podał mu ciała

swoich dzieci. Wtedy Tyestes, któremu przepowiedziano, że zostanie pomszczony przez swoją córkę Pelopię, obcował z nią. Z kazirodczego związku narodził się Ajgistos [...]; później Ajgistos został przyjęty przez Atreusa i wychowany jak syn. Kiedy Tyestes powrócił do pałacu swego brata, rozpoznał w Ajgistosie swego syna i nakłonił go do zabicia wuja. Po odzyskaniu królestwa Tyestes i Ajgistos wygnali synów Atreusa, Agamemnona i Menelaosa, którzy schronili się w Sparcie u króla Tyndareosa i uzyskali za żony jego córki Klitajmestrę i Helenę; Później odzyskali tron, zabijając Tyestesa i wyganiając Ajgistosa³.

Obowiązek zemsty spoczywa więc na *wszystkich* potomkach Atreusa: Agamemnon i Menelaos powinni zabić Ajgistosa za zabójstwo Atreusa, Ajgistos – Agamemnona i Menelaosa jako zabójców Tyestesa, wreszcie Orestes musi zabić tego, kto zabił Agamemnona. Wszystkie te akty zemsty wynikają z jednego przekleństwa i jednej winy – gdyby Tantal nie wystawiał bogów na próbę, Orestes nie musiałby błagać o wybaczenie u stóp Ateny. Nie istnieje jednak wina bez kary.

Recepcja mitu orestejskiego w dramacie klasycystycznym Vittoria Alfieriego

Lata życia Vittoria Alfieriego, wybitnego włoskiego dramatopisarza, przypadły na niespokojny czas w historii Europy. Urodził się w piemonckiej rodzinie arystokratycznej, w styczniu roku 1749, a więc już pod rządami Karola Emanuela III, jako obywatel Królestwa Sardynii. Jego życie zostało w pełni – choć subiektywnie – opisane w arcydziele literackim *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (Życie Vittoria Alfieriego z Asti, spisane przez niego samego) podzielonym na cztery części odpowiadające kolejnym etapom życia autora. Ostatnia, piąta część, która miałaby dotyczyć starości, nigdy nie została napisana z powodu przedwczesnej śmierci autora, który w 1803 r. zachorował i zmarł kilka dni później – tak jak jego ojciec 54 lata wcześniej. Antonio Amadeo Alfieri był człowiekiem słynącym z zamiłowania do pro-

³ V. Branca, *Introduzione all'«Agamennone»*, [w:] V. Alfieri *Agamennone*. Mirra, Milano 1999, s. 90: „Tantalo, re della Lidia, [...] aveva trucidato il figlio Pelope per imbandirne le carni agli dèi ospiti ed era stato precipitato nell'Averno [...]. Pelope, risuscitato, [...] ebbe numerosi figli, fra cui Atreo e Tieste; quest'ultimo sedusse la moglie del fratello, Aeropia, ed Atreo si vendicò imbandendogli le carni dei figli. Allora Tieste, a cui era stato predetto che sarebbe stato vendicato per mezzo della figlia Pelopia, si unì con lei: dalla incestuosa unione nasce Egisto [...]; in seguito, Egisto fu accolto da Atreo ed allevato come un figlio. Quando Tieste ritornò alla reggia del fratello, riconobbe in Egisto suo figlio e lo indusse ad uccidere lo zio. Riconquistato il regno, Tieste ed Egisto bandirono i figli di Atreo, Agamennone e Menelao, che, rifugiatisi a Sparta, presso il re Tindareo, ne ottennero in matrimonio le figlie Clitennestra ed Elena; essi in seguito, riacquistarono il trono, uccidendo Tieste ed esiliando Egisto”. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, zostały wykonane przez autorkę artykułu.

stego i skromnego życia, do przeciętności i domowych nawyków. Był to człowiek o dobrym usposobieniu i bardzo prostych manierach, silnie przywiązany do rodziny, który chętniej spędzał czas z rodziną niż na królewskich dworach. W swojej autobiografii Alfieri opisuje go jako „człowieka najczystszej moralności, który zawsze żył bez żadnej pracy i nie był skażony żadną ambicją”⁴ – ale nie jest to jego opinia, wyrobiona na podstawie własnych doświadczeń, lecz jedynie słowa innych: tych, którzy znali jego ojca. Antonio Amadeo zmarł w pierwszym roku życia poety, z przyczyn bardzo prozaicznych i ludzkich, co całej sytuacji tylko dodaje dramatyzmu. Od urodzenia Vittoria, którego, w obawie o zdrowie zarówno jego, jak i matki, umieszczono w niewielkiej miejscowości około dwóch mil od rodzinnej posiadłości w Asti, Antonio Amadeo codziennie wybierał się na spacer, niezależnie od pogody i nastroju, by odwiedzić chłopca. Pewnego dnia, zbyt rozgrzawszy się wycieczką, zachorował na zapalenie płuc i zmarł po kilku dniach. Matka Vittoria, Monica Maillard du Tournon, należała do elity sabaudzkiej i będąc pod wpływem warunków panujących w patrycjuszowskim środowisku, nie okazywała zbyt wiele uczuć swoim dzieciom, wręcz przeciwnie: nie była skłonna do wylewności, nigdy nie nawiązała silnej więzi z małym Vittorio, który był wrażliwym chłopcem – potrzebował czułości matki i bardzo głęboko przeżywał rozłąkę z nią, gdy posłano go do szkół. Nie można powiedzieć, że była złą matką – była jednak z pewnością matką odległą, która rozmawiała z synem tylko wtedy, gdy było jej to potrzebne.

W obliczu braku ojca i trudnej relacji z matką Vittorio Alfieri nawiązał silną więź z kuzynem swego ojca, Benedetto Alfierim, wielkim człowiekiem i pierwszym architektem króla⁵. Był to człowiek kulturalny i świetnie wykształcony przez rzymskich jezuitów, nic więc dziwnego, że zaimponował swojemu siostrzeńcowi, którego edukacja w pierwszym okresie życia pozostawiała wiele do życzenia. Dzięki wizytom u wuja Vittorio dowiedział się wiele o swoim dotąd nieznanym ojcu – stryj Benedetto opowiedział mu między innymi krótką historię z podróży do Neapolu, kiedy to Antonio Amadeo chciał opuścić się do wnętrza krateru. Tak nierozsądny czyn przypomina niektóre cechy charakteru jego syna: impulsywność, zamiłowanie do wielkich czynów i swoisty romantyzm.

Tragedie zaczął Alfieri pisać pod wpływem podróży do Francji i zetknięcia z tamtejszą elitą artystyczną. Wiek XVIII to czas rozkwitu francuskiego klasycyzmu, nic więc dziwnego, że na dwadzieścia jeden tragedii jego autorstwa prawie połowa inspirowana jest mitologią i historią starożytną. Wszystkie tragedie Alfieriańskie ułożone są według tego samego schematu:

⁴ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, red. A. Linacher, Firenze 1925, s. 5.

⁵ *Tamże*, s. 27–28.

składają się z pięciu aktów, z których w trzecim zawsze następuje moment zwrotny. Są one zawsze bardzo oszczędne w środkach – na scenie nie pojawia się więcej niż pięć postaci (oprócz statystów takich jak lud albo woj-sko), stroje i scenografia zostają sprowadzone do absolutnego minimum, dzięki czemu uniwersalność przedstawianej treści przemawia jeszcze mocniej. Tak jak i Grecy, Vittorio Alfieri chce ze sceny przemawiać do sumienia swojej widowni – jego tragedie ukazują na przykładach wziętych z życia, historii i mitologii, spisana w pismach teoretycznych myśl polityczną autora, która potępia tyranie (rozumianą jako każdy rodzaj scentralizowanej władzy absolutnej), pochwała za to tyranobójców jako wyzwolicieli narodów, a także poetów i artystów, którzy dzięki swej sztuce mogą uciec od trudów życia pod rządami tyrana. *Agamennone* i *Oreste* nie odbiegają w niczym od powyższego schematu. Powstały w najbardziej obfitym artystycznie roku życia poety (1783), razem z sześcioma innymi dziełami. Stosowane w tym rozdziale nazewnictwo – imiona postaci i nazwy miejsc – zapisują zgodnie z włoskim oryginałem, co jest zabiegiem celowym. Jak wynika z porównania, wersja Alfieriańska odbiega od mitu, a postaci są na tyle oryginalne, że wydaje mi się stosownym zachować te różnice między nimi.

Przebieg akcji w ogólnym zarysie nie odbiega od antycznego oryginału: Agamennone wraca z wojny trojańskiej witany przez niewierną żonę, która pod jego nieobecność przyjęła jako kochanka jego szukającego zemsty kuzyna. Zdradziecka para morduje króla, a młody następca tronu, Oreste, znajduje się nagle w ogromnym niebezpieczeństwie – jego siostra odsyła go więc do zaprzyjaźnionego królestwa Fokidy. Po latach młody Orestes wraca, by dokonać wymaganej przez prawa obyczajowe zemsty na zabójcy swojego ojca, którego to dzieła dokonuje za pomocą fortelu wymyślonego wraz z przyjacielem. Jednakże bardziej uważna lektura tych dwóch tragedii ujawnia całą paletę różnic między antycznym oryginałem a wersją Alfieriego.

Przede wszystkim zmienia się psychologia postaci, ich charakterystyka i kierujące nimi motywacje. Agamennone to nie dumny król i świadomy córkobójca, tylko bogoboyny, uwielbiany przez lud i wojsko, lecz znękany okropieństwami wojny mężczyzna, który bardziej niż korony pragnie czasu spędzonego z dziećmi i żoną. Wróciwszy do domu, od razu pyta o swoją rodzinę, natychmiast wyczuwa też napięcie między Clitennestrą a Elettrą, świadomą zdrady matki. Od tego momentu, choć nie ma pojęcia o prawdziwej naturze problemu, stara się załagodzić sytuację. Kiedy Clitennestra zarzuca mu zdradę – Agamennone przywiózł z sobą do Argo wieszczkę Casandrę, lecz nie jako swoją kochankę, ale litując się nad dołą sieroty, której miasto doszczętnie zniszczył i pozbawił ją rodziny – mąż dowodzi jej swo-

jej wierności, oddając jej nietypową niewolnicę jako dar i dając jej całkowitą kontrolę nad losem dziewczyny.

Los ten wydaje się dość niepewny, kiedy weźmie się pod uwagę naturę nowej pani trojańskiej księżniczki. Clitennestra nie przypomina chłodnej, zdecydowanej i opanowanej Klitajmestry, którą opisywali starożytni Grecy. Jest rozchwiana, wiecznie rozdarta między obowiązkiem żony a miłością do kochanka, między rolą matki a egocentryczną potrzebą realizowania własnych pragnień za wszelką cenę, między królewskimi powinnościami a ludzkimi potrzebami. Jednocześnie traktuje Elettrę, jak sobie równą powiernicę i przyjaciółkę, i oczekuje od niej posłuszeństwa właściwego dzieciom, pamięta o własnych dzieciach wtedy, kiedy jest jej to na rękę – kiedy „pasuje jej” do stanu emocjonalnego. Przez wszystkie dziesięć aktów, z których składają się te dwie tragedie, Clitennestra pamięta o swoim synu, Oreste tylko wtedy, kiedy opłakuje jego domniemaną śmierć.

Taką właśnie niestabilną osobę obrał sobie jako cel Egisto, manipulator i strateg własnej zemsty. Wykorzystuje Clitennestrę, by dopełnić dzieła, do którego popycha go powracająca wizja, „potworny cień”⁶ zmarłego ojca. Nie przypomina greckiego tchórza, który do wypełnienia własnego krwawego obowiązku wykorzystał, o zgrozo, kobietę. Swoim konsekwentnym dążeniem do celu i opanowaniem przypomina raczej grecką Klitajmestrę niż Ajgistosa.

Postać Oreste czytelnik poznaje dopiero w drugiej części historii rodu Atrydów – w *Agamennone* chłopiec jest wspominany, ale zgodnie z myślą autora jako dziecko nie powinien pojawić się na scenie wcale. Dorosły Oreste przybywa do ziemi rodzinnej wraz z wiernym przyjacielem, Pilade, nękany przez „potworny cień”⁷ martwego ojca, który dopomina się, by syn pomścił jego niegodną śmierć – bo jak mogłaby być godna śmierć od ciosu zadanego w trakcie ablucji ofierze spętanej wcześniej ręcznikami...? Taki obraz ojca, którego Oreste osobiście właściwie nie zna (urodził się już podczas jego nieobecności lub niewiele wcześniej, dorastając słyszał tylko historie o nim, a kiedy Agamennone powrócił z wojny, od razu został zamordowany, a Oreste odesłany za granicę), nie daje mu spokoju. Oreste Alfieriański nie staje przed konfliktem tragicznym – nie obowiązują go greckie prawa obyczajowe, bo choć sztuka osadzona jest w mitycznym Argos, jej bohaterowie przypominają raczej osiemnastowiecznych Włochów lub Francuzów niż starożytnych Greków, pomszczenie śmierci ojca wynika więc raczej z pragnienia uwolnienia się (lub ucieczki) od potwornej wizji. Nie staje się też świadomie

⁶ V. Alfieri, *Agamennone*, [w:] *Tragedie e Vita di Vittorio Alfieri. Volume unico preceduto da un ragionamento storico-critico del prof. Silvestro Centofani*, Firenze 1842, s. 91.

⁷ *Tamże*.

matkobójcą – zabija Clitennestrę w wyniku chwilowego szaleństwa, a kiedy zdaje sobie sprawę z tego, co zrobił, popada w obłąd permanentnie. Zasiądzie na tronie Argo jako król-szaleniec, powoli stając się okrutnym tyranem, pozbawiony możliwości uzyskania przebaczenia, bo Alfieri nie wierzy w bogów (ani Boga), którzy mogliby go przed tym losem uchronić.

Warto nadmienić, że Oreste, oprócz pragnienia zemsty i uwolnienia się od krwawej wizji ojca, powoduje również, choć w mniejszym stopniu, chęć zabicia tyrana, którym dla mieszkańców Argo jest Egisto. To starcie z krewniakiem przypomina walkę ze zniekształconym odbiciem w zwierciadle, są bowiem do siebie bardzo podobni, Egisto wydaje się wręcz ostrzeżeniem dla młodego królewicza: tym się staniesz, jeśli nie będziesz ostrożny. Ostrożność nie leży jednak w naturze Oreste. Koniec końców, nawet nie wiedząc kiedy, stanie się nowym Egisto, okrutnym tyranem i władcą wietrzącym wszędzie spisek.

Dyptyk tragiczny Alfieriego można by więc w dużym uproszczeniu określić jako „opowieść o zamordowanym przez kuzyna-rywala przywódcy, którego śmierć pomści jego syn i córka”⁸. Istotnymi elementami tejże opowieści są motywy znane już z *Oresteï* i pokrewnych jej dzieł: zemsta rodowa dokonana w rodzie Atrydów i zamordowany ojciec to tylko dwa najbardziej oczywiste przykłady. Z mitem orestejskim i tragedią grecką jako taką łączy go również element *anagnorisis* (rozpoznanie siostry przy grobie ojca), podróży, którą zarówno ojciec, jak i syn muszą odbyć, by spotkać swój los, konieczności ukrywania się wśród obcego ludu (gdzie Oreste odnajduje się nieco lepiej niż Orestes, a przynajmniej tak ukazuje sprawę autor), a także element nadprzyrodzony – wizje i prorockie sny. Łączy je też fundamentalny aspekt mitu i tragedii alfieriańskiej – funkcja i cel wychowawczy.

Mit orestejski w narracji science fiction: przypadek *Diuny* Franka Herberta

Sto osiemdziesiąt dwa lata po publikacji *Agamennone* i *Oreste* na rynku amerykańskim ukazuje się powieść fantastyczna o fikcyjnej planecie, rozgrywająca się w odległej przyszłości, która klimatem przypomina bardziej średniowiecze niż futurystyczne fantazje. Mowa oczywiście o *Diunie* Franka Herberta wydanej po raz pierwszy w 1965 r. przez Chilton Books.

Herbert urodził się w 1920 r. w Tacoma w stanie Waszyngton. Już jako dziecko był bardzo inteligentny i ciekawy świata, szybko się też uczył.

⁸ B.M. Rogers, „Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen”: Aeschylus, Dynastic Violence, and Twofold Tragedies in Frank Herbert's Dune, [w:] *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, red. R.F. Kennedy, Leiden–Boston 2018, s. 561: „the tale of a leader who has been assassinated by a rival cousin and whose death is avenged by his son and daughter”.

W wieku osiemnastu lat uciekł z domu od uzależnionych od alkoholu rodziców i zamieszkał z ukochaną ciotką i wujem. Ukończył liceum w Harlem, następnie wstąpił do college'u, którego jednak nie ukończył, bo, jak pisze Brian Herbert w biografii ojca (*Dreamer of Dune*), Frank Herbert uczył się tylko tego, czego chciał i co wydawało mu się szczególnie interesujące.

Diuna nie była jego pierwszym dziełem, ale z całej jego twórczości odniosła największy sukces. Sprzedano ją w ponad 200 milionach egzemplarzy, a w zorganizowanym w 1987 r. głosowaniu czytelników „Locus – The Magazine Of The Science Fiction & Fantasy Field”, amerykańskiego czasopisma, publikującego szeroko pojętą fantastykę, które przyznaje też własną nagrodę w tej dziedzinie, zajęła pierwsze miejsce. Innym dowodem na powodzenie dzieła jest jej odbiór w środowisku filmowym. Prawa do ekranizacji *Diuny* sprzedano już z początkiem lat 70., produkcja jednak nie ruszyła ze względu na ogromne koszty. W 1975 r. za namową córki książką zainteresował się Agostino De Laurentiis, szerzej znany jako Dino, producent filmowy włoskiego pochodzenia. Na reżysera, również za sprawą córki, wybrał Davida Lyncha, już wtedy znanego artystę. Ekranizacja okazała się finansowym Pyrrusowym zwycięstwem w box office – przy budżecie 40 mln dolarów zarobiła ich tylko 30,9 mln. W zakochanej w *Gwiezdnym Wojnach* Ameryce trudno było jednak odnieść większy od nich sukces. Jako adaptacja filmowa podzieliła (i nadal dzieli, jak dowodzą serwisy takie jak Filmweb i IMDB) fanów na dwa obozy: część dostrzega głównie niedociągnięcia, narzeka na muzykę zespołu Toto jako ścieżkę dźwiękową i drewnianą grę głównego aktora, wielu jednak docenia ogrom zadania, jakim jest zmieszczenie tak rozwiniętej narracji w zaledwie nieco ponad dwóch godzinach filmu, a także podjęcie się przedstawienia futurystycznej technologii i fantastycznej fauny *Diuny*.

Nie można powiedzieć, by popularność dzieła obecnie spadła. Po filmie Davida Lyncha podejmowano temat jeszcze kilkakrotnie i w różnych formach, w tym jako mini serialu, na ogół z niewielkim sukcesem. W latach 20. naszego wieku zadania podjął się reżyser dobrze zaznajomiony z tematyką science-fiction, Denis Villeneuve. Jego adaptacja, choć niepozdebawiona mankamentów, została odebrana pozytywnie nawet przez najbardziej krytycznych fanów. Jesienią 2021 r., kiedy *Diuna* panowała niepodzielnie w polskich kinach, niemożliwością było wypożyczyć jej książkową wersję w bibliotekach – oto Herbert po latach zdobywał nowych młodych fanów. Zainteresowanie to skłoniło wydawców do decyzji o druku nowych (polskich i nie tylko) wydań, w tym drugiego poprawionego wydania w tłumaczeniu Marka Marszał⁹, z której to wersji pochodzą wszystkie cytaty w poniższym rozdziale.

⁹ F. Herbert, *Diuna*, tłum. M. Marszał, Poznań 2021.

Mimo swojej popularności (zwłaszcza w wersji filmowej) *Diuna* pozostaje często nieznaną szerszemu gronu odbiorców, cytując więc Bretta M. Rogersa, badacza recepcji literatury starożytnej, proponuję następujące streszczenie powieści:

„Diuna” opowiada o wydarzeniach związanych z Paulem Atrydą, piętnastoletnim synem księcia Leto Atrydy, i jego matką, Lady Jessiką, gdy rodzina Atrydów przenosi się ze swojego rodzinnego świata, Kaladanu, na pustynną planetę Arrakis, znaną również jako Diuna, aby przejąć kontrolę nad produkcją cennej geriatrycznej przyprawy zwanej „melanżem”. Melanż daje swoim użytkownikom moce prorocze (nazywane „świadomością”) i jest kluczowy dla nawigatorów w międzygwiazdowym handlu Imperium, feudalnego rządu wszechświata. Władca Imperium, Padyszach Imperator Szaddam IV, przekazał kontrolę nad Arrakis Atrydom, odbierając ją rywalizującemu rodowi Harkonnenów, których Leto podejrzewa o planowanie zamordowania rodu Atrydów. Baron Vladimir Harkonnen z powodzeniem organizuje zamach na księcia Leto, ale zarówno Paul, jak i ciężarna Jessika uciekają na pustynię, gdzie trafiają pod ochronę rdzennych mieszkańców planety, Fremenów. W trakcie tych wydarzeń Paul intuicyjnie wyczuwa, że Jessika, której pochodzenie było tajemnicą nawet dla niej samej, jest córką barona Harkonnena. Paul odkrywa również, że jest produktem trwającego od pokoleń programu hodowli genetycznej prowadzonego przez żeński zakon religijny znany jako Bene Gesserit, w którym zakonie Jessika została wyszkolona. Jessika uważa Paula za Kwisatz Haderach, męskiego Bene Gesserit, którego moce umysłowe połączą przestrzeń i czas. Podczas pobytu wśród Fremenów Paul rozwija swoje moce jako prorok i ustanawia się jako duchowy i wojskowy przywódca, który według proroctw ma poprowadzić Fremenów, a następnie rozpętać dżihad we wszechświecie. Jessika podobnie ustanawia się jako Matka Czcigodna wśród Fremenów i rodzi córkę, Alię; posiada ona nadprzyrodzoną zdolność widzenia przeszłości. W trzeciej części powieści Paul zostaje wtajemniczony do plemienia Fremenów, ostatecznie prowadząc Fremenów i pozostałe siły Atrydów w udanym ataku na Harkonnenów, którzy teraz zajmują dawny pałac Atrydów w Arrakin. Alia zabija Barona (swojego dziadka), a Paul pokonuje w pojedynku swojego kuzyna, okrutnego Feyda-Rauthę, siostrzeńca Barona Harkonnena i dziedzica rodu Harkonnenów. Paul negocjuje z cesarzem Shaddamem IV, aby poślubić córkę cesarza, księżniczkę Irulanę, ustanawiając w ten sposób panowanie Paula nad Imperium, ale także czyniąc nieuniknionym przepowiedziany dżihad.

Dla obeznanych z grecką mitologią już samo nazwisko rodowe głównego bohatera, Paula Atrydy, sugeruje powiązania ze starożytnością. Nie jest to bynajmniej nazwisko wybrane przypadkiem, jego podstawowym zadaniem jest bowiem wywoływanie skojarzeń z tym, co starożytne, nobiletowane,

arystokratyczne¹⁰ – słowem, ma wskazywać jednoznacznie, którzy bohaterowie zasługują w powieści na podziw i sympatię czytelnika. Co więcej, Brian Herbert potwierdził antyczną inspirację z całą pewnością: Herbertowscy Atrydzi są „rodziną herosów [...] tragicznie nękaną własnymi wadami i obciążoną przekleństwem Tiestesa [...] Żli Harkonnenowie z Diuny są z Atrydami złączeni więzami krwi, więc gdy zabijają ojca Paula, księcia Leto, jest to bratobójstwo, tak jak to miało miejsce w rodzie Agamemnona”¹¹. Warto nadmienić, że w polskim tłumaczeniu „Atrydzi” są jednocześnie bliżej greckiego oryginału (Atreides – Atryda, Atreidai – Atrydzi, a więc dwie różne formy dla liczby pojedynczej i mnogiej) oraz dalej od łacińskiej, i co za tym idzie angielskiej, dwuznaczności – „Atreides”, jak brzmi nazwisko rodowe Paula i jego ojca w amerykańskim oryginale ma tożsamą formę pojedynczą i mnogą, oznacza więc zarówno „syna” Atreusa, jak i jego „synów”, potomków. Synem Atreusa jest oczywiście Agamemnon, ale i Menelaos, jego dalszymi potomkami są zaś wnukowie: Orestes oraz Megapentes, nieślubny, a jednocześnie jedyny syn Menelaosa – podobnie jak Paul jest jedynym synem księcia Leto, zrodzonym z ukochanej, lecz nigdy niepoślubionej konkubiny.

Jeśli więc porównamy księcia Leto do synów Atreusa, szczególnie zaś do Agamemnona, łatwo przyjąć, że baron Harkonnen odzwierciedla w powieści postać Ajgistosa. Leto i baron nie są co prawda biologicznie spokrewnieni, jednakże baron mówi o Leto *cher cousin*¹², co wydaje się jednocześnie formą grzecznościową wśród wysokich rodów Imperium¹³. Jest jednak w *Diunie* szczególna para wrogich sobie kuzynów – Paul, syn Leto oraz córki barona Harkonnena, nieświadomej swojego pochodzenia lady Jessiki, oraz na-baron Feyd-Rautha, ulubieniec i następca tronu na Giedi Prime. Co ciekawe, gdyby lady Jessika, zgodnie z życzeniem Bene Gesserit, żeńskiego zakonu sterującego losem świata poprzez skomplikowany plan eugeniczny, urodziła dziewczynkę, dzieci Atrydów i Harkonnenów zostałyby ze sobą skrzyżowane, by zachować najlepsze cechy obu rodów. Hrabia Fenring mówi o Feydzie: „kiedy się pomyśli, czym mógłby być ten chłopak przy jakimś innym wychowaniu, według kodeksu Atrydów, na przykład [...] Gdyby tak można było ocalić i młodego Atrydę, i jego. Z tego, co słyszałem o tamtym młodym Paulu, to

¹⁰ B.M. Rogers, „*Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen*”..., s. 559.

¹¹ B. Herbert, *Dreamer of Dune: The Biography of Frank Herbert*, New York 2003, s. 178: [a] „heroic family, [...] tragically beset by flaws and burdened with a curse pronounced on them by Thyestes [...] The evil Harkonnens of Dune are related to the Atreides by blood, so when they kill Paul's father, Duke Leto, it is kinsmen killing kinsmen, just as occurred in the household of Agamemnon”.

¹² Por. F. Herbert, *Diuna*..., s. 237.

¹³ B.M. Rogers, „*Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen*”..., s. 568.

najwspanialszy chłopak, idealne połączenie wychowania i wyszkolenia”¹⁴. Hrabia Fenring, jako jedyny przyjaciel Imperatora i jeden z jego doradców, postrzega na-barona i młodego Atrydę jako niemalże tę samą osobę, różniącą się jedynie warunkami wychowania. W ostatecznym pojedynku Paula z na-baronem widzimy więc nie tylko starcie żądnych krwi krewniaków, ale walkę z własnym odbiciem w krzywym zwierciadle.

Tak więc znajdujemy w *Diunie* postać Agamemnona oraz Orestesa, a także dwóch Ajgistosów – po jednym na każde dziecko Leto Atrydy. Nie należy bowiem zapominać o roli, jaką w zwycięstwie Paula odgrywa jego młodsza siostra, Alia. Jej wiek i profetyczne zdolności sprawiają, że trudno porównać ją do Elektry – bliżej jej do żeńskiego Orestesa, kierowanego przez Apolla, co w kontekście pokonania Ajgistosa wydaje się całkiem stosowne. Każdego z Ajgistosów musi bowiem zabić jakiś Orestes. W *Diunie* nie ma czasu, by rozwinąć relację Paula i Alii, tak jak nie było na to miejsca w *Orestei* i innych starożytnych dziełach, można jednak dostrzec, że mimo swoich nadnaturalnych zdolności i nieszczęśliwego losu Alia zawsze stoi w cieniu swego brata – jak Elettra w cieniu owładniętego najpierw chęcią zemsty, a następnie szaleństwem Oreste. Tak jak w dwóch poprzednich dziełach, tak i w *Diunie* przychodzi moment *anagnorisis*, gdy Paul wyczuwa, że matka jest w ciąży i że dziecko jest dziewczynką, na długo zanim ktokolwiek inny zorientuje się o jej stanie.

O ile odnalezienie w *Diunie* Agamemnona, Orestesa i Elektry nie nastręcza większych problemów, przypisanie jednej roli do lady Jessiki okazuje się pewnym wyzwaniem, ponieważ rozwój jej postaci i jej cech upodobniają ją do dwóch kobiet obecnych w życiu Agamemnona – Klitajmestry i Kasandry. Którą z nich jest więc Jessika? „Herbert zdaje się wpisywać to pytanie w samą fabułę” *Diuny*¹⁵. Już na samym początku powieści Hawat Thufir, doradca księcia i rodzaj ludzkiego komputera zwany mentatem, podejrzewa Jessikę o szpiegowanie dla Harkonnenów, a więc zdradę, co sugerowałoby porównanie jej do Klitajmestry, która jest biologiczną matką Orestesa, tak jak Jessika jest biologiczną matką Paula. Jednakże „[w]raz z rozwojem akcji Jessika nabiera cech Kasandry; Hawat oskarża ją o «mówienie zagadkami», a jej profetyczne zdolności rozwijają się w pełni, gdy kosztuje Wody Życia”¹⁶. Jeśli chodzi o jej relację z Leto, jest jego konkubiną, nie żoną, co jest świadomą i polityczną decyzją pary. Tak więc niemożliwym jest przypisanie jej jednej roli. Jak pisze Rogers, „Herbert wykorzystuje podwójną rolę Jessiki [...], by wpierw zasugerować, że [...] może być (lub stać się) Klitajmestrą,

¹⁴ F. Herbert, *Diuna...*, s. 434.

¹⁵ B.M. Rogers, „*Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen*”..., s. 568.

¹⁶ *Tamże*.

która zdradzi Leto w pierwszej części *Diuny*, a następnie rozwinąć jej postać jako Kasandrę, która przeżywa śmierć Leto i przeobraża się w potężną prorokinię w ostatnich momentach części drugiej”¹⁷. Taka podwójność ról występuje w *Diunie* w przypadku wielu postaci, nie tylko Jessiki – Leto Atryda jednocześnie reprezentuje ród Atrydów i nosi imię bogini, matki Apollina i Artemidy, których można by porównać do Paula (wojownika, proroka, Muad’diba, czyli Myszy – jednego z imion boga¹⁸) i Alii (wojowniczkę-dziewicę). To świadoma strategia, która ma budować napięcie i sugerować wielość możliwych rozwiązań, obecna również w *Orestei* Ajschylosa.

Będąc recepcją mitu orestejskiego (a jak twierdzi Brett M. Rogers, wręcz *Orestei* jako takiej), *Diuna* nie jest jednak jej idealną kopią. Tak jak zauważyliśmy, porównując dyptyk tragiczny Alfieriego do mitycznych źródeł, greckie postaci wyznają zupełnie inne wartości i kierują się innymi motywacjami niż te z dzieł nowożytnych. Leto, choć bardziej skupiony na polityce niż Agamennone, jest jednocześnie dużo bardziej przywiązany do rodziny niż Agamemnon. Trudno wyobrazić sobie warunki, które zmusiłyby go do złożenia w ofierze własnego dziecka. Jest rodzicem bardzo obecnym w wychowaniu swojego syna i choć nigdy nie było mu dane spotkać swojej córki, można założyć, że kochałby ją tak samo. Cała rodzina książęca jest bardzo zżyta, dba i martwi się o siebie nawzajem. Paul, świadomy pozytywnych cech swojego ojca, nie usiłuje się nim stać, jak ma to miejsce w przypadku Orestesa¹⁹. Leto i Jessika pozostają sobie wierni w każdej sytuacji, wspierając i uzupełniając się nawzajem. Jessika jest równie silną i zdecydowaną postacią żeńską jak Klitajmestra, co jednak nie przeszkadza jej w byciu dobrą matką.

Diuna nie tylko przyjmuje mit orestejski, ale odzwierciedla wręcz starożytne dzieła nim zainspirowane. To, co krytycy uznają za obecność gatunku epickiego w *Diunie*, może być równie dobrze tragiczne, jak dowodzi Rogers²⁰ w podrozdziale *Dune, Epic, and Tragedy*, co tym bardziej łączy trzy przedstawione tutaj dzieła. W dużym uproszczeniu można fabułę *Diuny* określić jako „opowieść o zamordowanym przez kuzyna-rywala przywódcy, którego śmierć pomści jego syn i córka”²¹. Istotnymi elementami powieści są motywy definiujące mit orestejski: zemsta rodowa dokonana w rodzie Atrydów, zamordowany ojciec, element *anagnorisis* (rozpoznanie siostry w łonie pogrążonej w żałobie matki), podróży, którą zarówno ojciec, jak i syn muszą

¹⁷ *Tamże*.

¹⁸ *Tamże*, s. 571.

¹⁹ Zob. Komplex Orestesa.

²⁰ Por. B.M. Rogers, „Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen”..., s. 559–565.

²¹ *Tamże*, s. 561: „the tale of a leader who has been assassinated by a rival cousin and whose death is avenged by his son and daughter”.

odbyć, by spotkać swój los, konieczności ukrywania się wśród obcego ludu (Fremenów, którzy stają się Paulowi bliscy jak rodzina, odnajduje też wśród nich najlepszego przyjaciela), a także element nadprzyrodzony – wizje i prorockie sny Paula. Łączy je też fundamentalny aspekt mitu – funkcja i cel wychowawczy. Herbert wychowuje nie tylko politycznie, ale i ekologicznie, przemycając pod fantastycznym płaszczkiem treści dotyczące prawdziwego świata. Jak pisze Joel Christensen, *Diuna* kreuje mit – wykorzystując inne światy, osadzone w zupełnie innej czasoprzestrzeni, które „odbijają i przejmują [troski] świata/światów swoich odbiorców”, dystansuje odbiorcę od własnego świata i czasu, dając „okazję do społecznej i krytycznej refleksji”²².

Podsumowanie – wnioski

Powyższa krótka analiza dzieł Alfieriego i Herberta pozwala stwierdzić, że mit orestejski (a w przypadku Herberta wręcz *Oresteja*) powraca w literaturze często w różnych formach, ale zawsze w tym samym celu – trudne okoliczności życia mężczyzny uwikłanego, dla którego „nie ma ucieczki” – wszyscy bowiem „płacimy za gwałty naszych przodków”²³ – mają za pomocą miejsc i czasów zupełnie nowych uświadamiać odbiorcom trudy ich własnego życia. Zarówno mit, jak i tragedie Alfieriego i *Diuna* służą celom wychowawczym, choć wychowanie to pojmowane bywa różnie. Mit (a także i jego reprezentacja w tragediach greckich, związanych wszak nieodwołalnie z wymiarem religijnym) wychowuje moralnie i etycznie, uczy bowiem, że pycha i wystawianie bogów na próbę kończy się nie tylko upadkiem grzesznika, ale i całego jego rodu. Dramat Orestesa polega nie na samym tylko fakcie, że staje przed konfliktem tragicznym, ale na tym, że jego trudna sytuacja jest karą za winy jego pradziada. Przekaz jest prosty – kto przekroczy boskie zakazy, ten sprowadzi zgubę na całą swoją rodzinę (a przynajmniej na jej męską linię).

Alfieriego wychowanie moralne nie interesuje. Jego wizja teatru, choć jest bliska greckim korzeniom tejże sztuki, opiera się na przekazie bardziej politycznym niż społecznym, Alfieri boi się bowiem tyranii, za którą uważa każdy rodzaj władzy, boi się małżeństwa, które można wykorzystać, by skrzywdzić mężczyznę (o krzywdzeniu kobiet tyrani najwyraźniej nie myślą), boi się wreszcie życia, które tyran może odebrać. Jedyną wolność widzi w śmierci – na tym łez padole nie można wszak osiągnąć stanu dobrobytu, bo nie da

²² J.P. Christensen, *Time and Self-Referentiality in the Iliad and Frank Herbert's Dune*, [w:] *Classical Traditions in Science Fiction*, red. B.M. Rogers, B.E. Stevens, Oxford 2015, s. 163–164.

²³ F. Herbert, *Diuna...*, s. 194.

się wyzwolić spod rządów „jakiegoś” tyrana. Tragedie Alfieriego mają zatem głosić jego pesymistyczną naukę polityczno-społeczną: każda „władza ma to do siebie, że demoralizuje, a władza absolutna demoralizuje absolutnie”²⁴, należy więc obawiać się tyranów, nie dać się zniewolić, a w ostateczności popełnić samobójstwo. Wszystkie bez wyjątku pokazują trudne życie tyrana i otaczających go ludzi – smutnych, sterroryzowanych, szalonych.

Przy całej swej negatywnej wymowie (szaleństwo, tyrania, nieobecna i zaniedbująca dzieci matka...) *Agamennone* i *Oreste* ukazują zupełnie inny model rodziny niż mit. Owszem, Clitennestra, którą poznajemy w tych dziełach, nie dostałaby medalu Matki Roku – jednak z opowieści córki wynika, że nie zawsze była taka. Swego czasu kochała męża, opowiadała dzieciom o jego wielkich czynach i to już po wyruszeniu Agamennone na wojnę, a więc i po ofierze z Ifigenii i trudnych początkach małżeństwa. Miłość do Egisto jest dla niej jak nałóg, który odcina ją od prawie całej rodziny z wyjątkiem Elettry: odsuniętej na bok, pomijanej nawet przez samego autora²⁵, a jednak wiernej matce do samego końca. Jedyną osobą, która uważnie słucha zmartwień Elettry, jest jej ojciec, Agamennone wyidealizowany. Wszystkie figury ojcowskie w tym dyptyku tragicznym są perfekcyjne: czuły, wierny żonie Agamennone, troszczący się nawet o cudze dzieci Strofio... Prezentowany przez Alfieriego model rodziny jest ze wszech miar pozytywny, ukazuje bowiem rodzinę zżyłą, opiekującą się, biorącą odpowiedzialność za siebie nawzajem, nawet gdy odpowiedzialność ta przynosi z sobą cierpienie. Model ten odpowiada własnej sytuacji rodzinnej autora: także i rodzina Alfieriego składała się z nieobecnej matki, oddanej matce i zżytej z bratem córki, młodszego syna i ojca, którego chłopiec nigdy nie poznał, nie mógł więc wyrobić sobie o nim innego wyobrażenia niż wyidealizowany obraz, oparty na opowieściach krewnych i przyjaciół głoszonych w imię zasady, że o zmarłych nigdy źle. Jak argumentuję w innej pracy, podobieństwa między światem przedstawionym w *Agamennone* i *Oreste*, uznawanymi przez niektórych za największe dzieła Alfieriego, a życiem prywatnym autora „skłaniają do refleksji, czy jej wspańiałość nie wynika z faktu, że podyktowało ją poecie samo życie”²⁶.

Czy to właśnie autobiografizm, odnalezienie samego siebie w mężczyźnie uwikłanym, sprawia, że mit orestejski rezonuje w dziełach tak od siebie odmiennych, powstałych w różnych wszak epokach? W *Diunie* nie tak łatwo

²⁴ J. Acton, list do bp. Mandella Creightona – 3 kwietnia 1887, [w:] *Historical Essays and Studies. Appendix*. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 13.

²⁵ Por. M. Maślanka-Soro, *L'emarginazione e l'umanità tragica di Elettra nel teatro di Vittorio Alfieri*, „Studi sul Settecento e l'Ottocento” 2008, t. III, s. 27.

²⁶ Por. J. Wolak, *Il potere e le relazioni interpersonali nella tragedia di Vittorio Alfieri sull'esempio dell'Agamennone, Oreste e Antigone*, Kraków 2024.

odnaleźć życie Franka Herberta (choć nie jest to niemożliwe), a zwłaszcza odbicie przeżyć z dzieciństwa, jak ma to miejsce u Alfieriego. Jednakże, jak na fantastykę przystało, *Diuna* odbija wiernie realia życia autora i jego czytelników, by skłonić ich do refleksji. Wydana po raz pierwszy w latach 1963–1964 powstawała w klimacie rosnącego napięcia społecznego, prowadzącego do nagłych zmian i przewrotów roku 1968. Niemożliwym byłoby wykluczyć wpływ wydarzeń historycznych na literaturę – nawet gdyby sam autor zawzięcie się od nich odcinał lub pisał czysto eskapistycznie, każda jego decyzja będzie ustosunkowaniem się do sytuacji społeczno-politycznej. Biorąc pod uwagę, że kiedy Vittorio Alfieri napisał dyptyk tragiczny o rodzinie Atrydów, miał 34 lata (1783), a Herbert, pisząc *Diunę*, miał lat 64, można by pokusić się o wniosek, że mit orestejski powraca w twórczości dorosłych mężczyzn, tworzących w czasach tuż przed ogromną zmianą – przypomnijmy, że powstanie *Agamennone* i *Oreste* od wybuchu rewolucji francuskiej dzieli zaledwie sześć lat.

Jeśli więc postać Orestesa tak dobrze oddaje wątpliwości życiowe dorosłych mężczyzn w czasach rewolucji, skąd wynikają zmiany między oryginałem a wersją nowożytną? Skąd wierność figur Agamemnona²⁷, skąd pozytywny model rodziny, które pojawiają się wszak i w teatrze włoskim, i w amerykańskiej fantastyce? Czy to możliwe, że Frank Herbert czytał i zainspirował się włoskim teatrem Ottocenta? Odpowiadając na to ostatnie pytanie, należy zachować zdrowy sceptycyzm. Herbert, jak pisaliśmy już wyżej, nie był zbyt pilnym studentem, a Alfieri nie jest w Stanach (i nie tylko) poetą wybitnie znanym. Przyczyn podobieństw między tymi dwoma dziełami należy upatrywać raczej w podobnym modelu wychowania. Choć naszych dwóch autorów dzieli dystans zarówno czasowy, jak i przestrzenny, zostali wychowani w oparciu o chrześcijański model życia, utrwalony w Europie jeszcze w średniowieczu, a następnie przefiltrowany przez stulecia zmian i rozwoju. Przy całej swej XVIII-wiecznej postępowości Alfieri potępiał zdradę małżeńską i, choć sam dzieci nie miał i mieć nie chciał (tyran mógłby je odebrać, sprawiając mu ból), uważał je za istotny składnik komórki społecznej, jaką jest rodzina. Herbert z kolei, żyjąc w czasach nieporównanie bardziej postępowych, był w głębi duszy konserwatystą i kreując postaci pozytywne, którymi bez wątpienia mają być Atrydzi, wyposażył je w wysoce

²⁷ Pisząc o wierności figur Agamemnona, nie należy zapominać o kwestii zmieniających się wartości. Agamennone i Leto są wiernymi mężami, bo nie dopuszczają się zdrady rozumianej jako stosunek (czy to seksualny, czy uczuciowy) z inną kobietą. Agamemnon, według moralności greckiej, jest wiernym mężem, mimo że przywozi do domu kochankę. Wierność rozumiana jako abstynencja w starożytnej Grecji obowiązywała tylko kobiety (por. wierna Penelopa i Odyseusz).

rozwinięty instynkt rodzinny – dla kontrastu z Harkonnenami, rodziną dysfunkcyjną i autodestrukcyjną.

Na koniec pozostaje ostatnie pytanie, choć może powinno być pytaniem pierwszym – pytanie o gatunek. *Diunę* Franka Herberta bez większych wątpliwości klasyfikujemy jako fantastykę: wydarzenia rozgrywają się w czasach odległych (tu: w odległej przyszłości), w świecie zupełnie innym niż nasz, w którym obowiązują jednak znane nam zasady zarówno społeczne, jak i te związane z naukami ścisłymi (fizyka, geografia, biologia...), które to jednak czynniki mają zmuszać czytelników do refleksji nad własną sytuacją – odmienna sceneria jest więc symbolem. Można przyjąć dzieło fantastyczne bez wnikania w szczegóły, ciesząc się odkrywaniem nowego świata, można rozłożyć je na czynniki pierwsze, dostrzegając w nim odbicie świata własnego. Zauważmy, że wspomniane wyżej tragedie Alfieriego osadzone są w bliżej nieokreślonym czasie (być może w odległej przeszłości, jak sugerują imiona postaci), w miejscach mitycznych, a więc nieistniejących, a jednak wszystkie jego postaci obowiązują zasady społeczne (oraz te związane z naukami ścisłymi) pochodzące z XVIII-wiecznej Europy zachodniej. Celem wreszcie autora jest wykorzystanie symbolu, jakim jest mit, do odkrycia trudnej prawdy o otaczającym świecie. Pytanie więc, na które odpowiedź zaproponować byłoby trudno, pozostaje następujące: czy tragedie Alfieriego (a co za tym idzie również i mity) uznać można za dzieła fantastyczne?

BIBLIOGRAFIA

- Acton J., list do bp. Mandella Creightona – 3 kwietnia 1887, [w:] *Historical Essays and Studies. Appendix*. H. Markiewicz, A. Romanowski, Skrzydlate słowo, Warszawa 1990.
- Bertana E., *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte, con lettere e documenti inediti, ritratti e fac-simile*, Torino 1904.
- Black J., *Europa XVIII wieku, 1700–1789*, tłum. J. Mikos, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Branca V., *Introduzione all'«Agamennone»*, [w:] V. Alfieri, *Agamennone*. Mirra, Milano 1999.
- Christensen J.P., *Time and Self-Referentiality in the Iliad and Frank Herbert's Dune*, [w:] *Classical Traditions in Science Fiction*, red. B.M. Rogers, B.E. Stevens, Oxford 2015.
- Gierowski J.A., *Historia Włoch*, Wrocław 1986.
- Herbert F., *Diuna*, tłum. M. Marszał, Poznań 2021.
- Karwacka-Pastor D., *Człowiek i władza. O twórczości Vittorio Alfieriego*, Gdańsk 2014.
- Lambert R.T., *A Study of the Aeschylean and Pre-Aeschylean Myth of Orestes* (1962). Master's Theses. 1767, https://ecommons.luc.edu/luc_theses/1767 (dostęp: 4.06.2025).

- Maślanka-Soro M., *L'emarginazione e l'umanità tragica di Elettra nel teatro di Vittorio Alfieri*, „Studi sul Settecento e l'Ottocento” 2008, t. III.
- Rogers B.M., „Now Harkonnen Shall Kill Harkonnen”: *Aeschylus, Dynastic Violence, and Twofold Tragedies in Frank Herbert's Dune*, [w:] *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, red. R.F. Kennedy, Leiden–Boston 2018.
- Shakespeare W., *Romeo i Julia*, tłum. J. Paszkowski, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia/> (dostęp: 4.06.2025).
- Wolak J., *Il potere e le relazioni interpersonali nella tragedia di Vittorio Alfieri sull'esempio dell'Agamennone, Oreste e Antigone*, Kraków 2024.

Jadwiga Wolak

**THE SONS OF ATREIDES CURSED BY FATE – A COMPARISON
OF AGAMEMNON AND ORESTE BY VITTORIO ALFIERI AND THE FIRST
VOLUMES OF THE DUNE CYCLE BY FRANK HERBERT AS WORKS
INSPIRED BY THE ORESTEIAN MYTH**

This article presents a comparative analysis of two literary works that are distant in time and form – the tragedies *Agamemnon* and *Oreste* by Italian playwright Vittorio Alfieri and the first volumes of Frank Herbert's science fiction cycle *Dune* – pointing to their common roots in the Orestean myth. The work demonstrates how the story of Orestes and the cursed Atreides, known primarily from Aeschylus' *Oresteia*, has been transformed and adapted to different cultural, ideological, and literary contexts. Elements such as the motif of ancestral revenge, tragic conflict, wandering and hiding among foreign people, anagnorisis, as well as the figures of the father, mother, and siblings are analysed. Attention is paid to the educational function of the myth – ethical in the Greek version, political in Alfieri, and social and ecological in Herbert. A special place is given to the reflection on the figure of Orestes as a symbolic figure of a man entangled in inherited conflicts, whose fate reflects the anxieties and tensions of the eras just before the great change. The article also addresses the question of the genres of classical tragedy and the fantasy novel, asking whether both forms can be understood as contemporary realizations of the functions of myth and tragedy. It also points to the profound potential of mythology as a tool for critical reflection on the condition of individuals and society.

Keywords: The myth of Orestes, classical tragedy, Vittorio Alfieri, Frank Herbert, *Dune*, reception of the myth