

MAGDALENA KARAMUCKA
Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

DZIECIOBÓJSTWO JAKO WYZWANIE DLA DRAMATU

Mrozący krew w żyłach czyn, który stanowi temat moich rozważań, został przez Krystynę Marzec-Holkę w książce *Dzieciobójstwo: przestępstwo uprzywilejowane czy zbrodnia* zdefiniowany — za współczesnym prawodawstwem — jako mord popełniany przez matkę na jej nowonarodzonym dziecku „w okresie porodu i pod jego wpływem”¹. W moim artykule wykroczę jednak poza tę prawniczą definicję i uznam za dzieciobójstwo zabójstwo dokonywane przez każde z rodziców. Nie będę też czynić ograniczeń wieku pozbawianego życia potomka. Interesuje mnie tutaj bowiem przede wszystkim sytuacja, w której ten, kto zgodnie z naturą ma kochać swe dziecko i bronić go przed wszelkim złem, staje się jego katem. Wyłączam więc z pola moich zainteresowań zabójców dzieci cudzych². Skupię się na drama-

¹ K. Marzec-Holka, *Dzieciobójstwo: przestępstwo uprzywilejowane czy zbrodnia*, Bydgoszcz 2004; autorka ujmuje kwestię dzieciobójstwa stosunkowo wszechstronnie, doszukując się jego przyczyn oraz zastanawiając się nad psychologicznymi i prawnymi konsekwencjami. Praca wzbogacona jest o analizy autentycznych przypadków.

² Pomijam jednak też kwestię zabijania dzieci nienarodzonych, a więc aborcji, która stanowi, oddzielny i bardzo obszerny temat. Już w antyku była zjawiskiem skupiającym uwagę i na różne sposoby komentowanym. Wiesław Suder pisze (*Moralność, prawo, demografia: aborcja w starożytnym Rzymie*, [w:] *Crimina et mores. Prawo karne i obyczaje w starożytnym Rzymie*, red. M. Kuryłowicz, Lublin 2001, s. 201–211), że kiedy za panowania Sewerów podjęto, prawdopodobnie po raz pierwszy, działania prawne godzące w zjawisko aborcji, stanowiła ona praktykę już od dawna znaną i prawnie i społecznie akceptowaną. Suder wskazuje też jednak, że nawet wspomniane zapisy z okresu Sewerów nie tyle mogły mieć na celu ochronę płodu, ile obronę interesów dbającego o odpowiedni przyrost naturalny państwa, a także dobro ojca, który mógł bez swej wiedzy stracić spadkobiercę, lub matki — zagrożonej przez nieodpowiednie przeprowadzenie aborcji. Badacz zauważa ponadto, że w czasach rzymskiej republiki i wczesnego cesarstwa popularne było mniemanie, iż *fetus* to nic innego jak *pars viscerum matris*. Trzeba jednak podkreślić, że już wówczas wspomniany sąd miał swoich przeciwników, m.in. wśród moralistów, filozofów, lekarzy. Juwenalis w satyrze VI również piętnuje aborcję, dokonywaną według niego zwłaszcza przez zamożne kobiety, a płód określa już mianem człowieka (zob. w. 596). Ciekawe, że w moralistycznym, krytycznym tonie podejmuje ten temat także Owidiusz, który uważany jest na ogół za pięknoducha. Przywołać należy tutaj utwory XIII i XIV z książki *Amores*, w których poeta pisze o aborcji dokonanej przez Korynnę. W drugim z wymienionych utworów Owidiusz wspomina też dzieciobójstwa popełnione przez Prokne i Medeę. Ma to na celu

cie³, ponieważ ukazanie dzieciobójstwa w formie dramatycznej jest stosunkowo skomplikowane, a co za tym idzie — badawczo szczególnie interesujące. Nie bez przyczyny ponadto moją uwagę skieruję głównie ku dziełom antycznym, z których nieco bliżej przyjrze się *Medei* Eurypidesa⁴ oraz tym dramatom nowożytnym, w których pojawiają się bohaterowie o antycznej proveniencji.

Starożytność grecko-rzymska wydała niejedną tragedię, w której zajmująca nas tutaj tematyka stanowi dominantę fabularną bądź jest istotnym elementem utworu. Natomiast wiele z nowożytnych dramatów „dzieciobójczych” to reinterpretacje tych samych wątków⁵. Pierwotnych źródeł prezentowanych tam fabuł, co warto tutaj dodać, szukać należy w mitologii. Dzieciobójstwo wyłania się jako stosunkowo często podejmowany i przykuwający uwagę motyw fabularny znanych nam dziś opowieści mitologicznych z kręgu kultury starożytnej Grecji. Mamy tam do czynienia z całą wręcz galerią motywacji i okoliczności. Pośród mitologicznych dzieciobójców wymienić należy przede wszystkim: Medeę, Prokne, Kronosa, Herkulesa i Alteę. Ciekawą kwestię stanowią przyczyny szczególnej popularności tego typu bohaterów w mitologii, co nie mieści się jednak w temacie niniejszych rozważań.

Analizę dramatycznego funkcjonowania motywu dzieciobójstwa zacząć warto od wzmianki na temat wybranych fragmentów *Metamorfóz* Owidiusza, które wprawdzie nie są dziełem dramatycznym, ale zbrodnicze postępowanie mitologicznych dzieciobójców zostało w nich ukazane w sposób podobny, jak czyni się to w dramacie. Autor stawiał właściwie czoła tym samym trudnościom, co poruszający temat dzieciobójstwa dramaturg.

Niezwykle interesujące w *Metamorfozach* są między innymi obrazy zbrodni Altei, wymierzającej synowi w chwili uniesienia najwyższą karę za to, że sprzeniewierzył się jej braciom i zabił ich później podczas sprzeczki, czy Prokne, uśmiercającej dziecko dla zemsty na wiarołomnym małżonku. W następujący sposób przedstawione zostały chwile tuż przed pierwszą z tych zbrodni:

uwypuklenie okrucieństwa czynu Korynny, której nie usprawiedliwiają aż tak traumatyczne przeżycia, jak te, które były udziałem owych bohaterek mitologicznych.

Pokrewnym problemem wydaje się porzucanie dzieci, które miało przecież podobny cel i niejednokrotnie zapewne kończyło się śmiercią. W. Suder twierdzi jednak, że w rzeczywistości do śmierci porzuconego zwykle nie dochodziło, ponieważ dziecko było przysposobiane przez innych ludzi i zazwyczaj wychowywane na niewolnika (W. Suder, *Census populi. Demografia starożytnego Rzymu*, Wrocław 2003, s.196). Ostatecznie jednak nie wiadomo, jak duża była skala tego zjawiska.

³ Przedmiotem moich badań będą wyłącznie tragedie. Trudno mówić o wątku dzieciobójstwa w komedii. Wprawdzie w pewnym sensie do tej kategorii zalicza się komediowy motyw porzucenia (np. *Sąd polubowny* Menandra), bo przecież pozostawione bez opieki dziecko mogło umrzeć, ale w komediach pojawia się zawsze ktoś, kto odnajduje i wychowuje porzucone dziecko, które następnie, w najodpowiedniejszej ku temu chwili, zostaje rozpoznane.

⁴ Większość interesujących mnie utworów przebadalam dokładniej w pracy magisterskiej *Motywy dzieciobójstwa w wybranych dramatach antycznych i nowożytnych*, którą napisałam pod kierunkiem prof. E. Wesołowskiej. Tutaj ograniczę się w zasadzie do przykładów z *Medei* Eurypidesa.

⁵ Na przykład *Medea* Corneille'a i tak samo zatytułowany dramat Brandstaettera czy tegoż *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*.

et diversa trahunt unum duo nomina pectus.
 saepe metu sceleris pallebant ora futuri,
 saepe suum fervens oculis dabat ira ruborem,
 et modo nescio quid similis crudele minanti
 vultus erat, modo quem misereri credere posses;
 cumque ferus lacrimas animi siccaverat ardor,
 inveniebantur lacrimae tamen, utque carina,
 quam ventus ventoque rapit contrarius aestus,
 vim geminam sentit paretque incerta duobus,
 Thestias haud aliter dubiis affectibus errat
 inque vices ponit positamque resuscitat iram⁶. (*Metam.* VIII, 464–474)

[...] walczy matka z siostrą,
 Waha się serce, raną rozjątrzone ostrą.
 To strwożonej przed zbrodnią matki lice zbladły,
 To znowu się w jej oczach iskrzy gniew zajadły,
 To ją zemsta jątrzy, to litość porusza;
 A choć gniew łyzy wzruszenia z jej oczu wysusza,
 Znajdują się łyzy przecie. Jak na wodzie trzcina/
 W tę, z której wiatr powionie, stronę się nagina;
 Tak Alteja się waha, a w różności zdania
 Już na tę, już na ową stronę się nakłania.
 Burzy zemsta jej sercem, lecz ją miłość traci⁷.

Warto przytoczyć też myśli, jakie Owidiusz przypisał samej dzieciobójczyni:

mens ubi materna est? ubi sunt pia iura parentum
 et quos sustinui bis mensum quinque labores?
 o utinam primis arsisses ignibus infans,
 idque ego passa forem! vixisti munere nostro,
 nunc merito moriere tuo. (*Metam.* VIII, 499–503)

Także to mówi matka? Matkiż to życzenia?
 Gdzież pamięć na poniosłe przy synu cierpienia?
 Bodajbyś w pierwszym ogniu spaliło się, dziecię!
 Żyłeś, i z łaski mojej zostało ci życie,
 I dlatego dziś cierpieć więcej mam nierównie⁸.

Owidiusz zbliżył się tutaj w znacznym stopniu do formy dramatycznej⁹. Skonstruował tego typu fragmenty tak, że odbiorca jest świadkiem wszystkich duchowych rozterek bohaterki skłaniających się ku zbrodni, a także chwili, w której burzy się

⁶ Ovidius, *Metamorphoses*, red. W.S. Anderson, B.G. Teubner, Leipzig 1977. Podobnie w przypadku kolejnych cytatów oryginalnych z *Metamorfóz*.

⁷ Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 191; przywołany przeze mnie przekład jest wprawdzie w niektórych partiach niedosłowny, ale za każdym razem doskonale oddaje treść oryginału.

⁸ *Ibidem*, s. 192.

⁹ P. Pavis wskazała na następujące cechy tzw. czystej formy dramatycznej: „[...] akcja jest przedstawiona bez żadnego pośrednictwa i zmierza w kierunku nieznanego na początku sztuki rozwiązania, które jest jednak w sposób konieczny wymuszone przez logikę fabuły, a więc w pewnej mierze przewidywalne” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 548).

porządek świata Prokne czy Altei. Towarzyszy bohaterkom, kiedy w ich umysłach rodzi się mroczna idea, która następnie zdaje się rosnąć, przybierać na sile i pozbawiać je wszelkich skrupułów. Następnie dochodzi do czynu. Analizowane fragmenty *Metamorfoz*, podkreślmy to raz jeszcze, skonstruowane są zgodnie z istotą dramatu, który „podtrzymuje napięcie pod spojrzeniem widza”¹⁰. Poza tym to, co rozgrywa się w umyśle, czy może w duszy ich bohaterek, dociera do nas głównie w formie wypowiedzianych przez te postacie słów. Taka zaś sytuacja, w której odbiorca ma do dyspozycji wyłącznie¹¹ wypowiedzi bohaterów, stanowi przecież podstawowy wyznacznik dramatu. Nie ma tam nikogo trzeciego, kto zanalizowałby i podsumował to, co się wydarzyło. Tragizm duchowej sytuacji bohatera dramatycznego odzwierciedlają jego własne wypowiedzi. Tak jest w cytowanych wyżej ustępach czy w poniższym, wyraźnie udramatyzowanym fragmencie monologu Altei, w którym kilkakrotnie następuje zwrot toku jej myśli, „miotających się” między poczuciem obowiązku wobec braci, miłością do syna a gniewem:

vos modo, fraterni manes animaeque recentes,
 officium sentite meum magnoque paratas
 accipite inferias, uteri mala pignora nostri!
 ei mihi! quo rapior? fratres, ignoscite matri!
 deficiunt ad coepta manus: meruisse fatemur
 illum, cur pereat; mortis mihi displicet auctor.
 ergo inpune feret vivusque et victor et ipso
 successu tumidus regnum Calydonis habebit,
 vos cinis exiguus gelidaeque iacebitis umbrae?
 haud equidem patiar: pereat sceleratus et ille
 spemque patris regnumque trahat patriaeque ruinam! (*Metam.* VIII 488–598)

Przyjmijcie ofiarę, bracia, lecz poznajcie razem,
 Jak dotkliwie me serce przeszywam żelazem.
 Przyjmijcie domu tego nieszczęsne ostatki...
 Co mówię? Jestem siostrą, lecz mam serce matki.
 Matce przebaczcie, bracia, głównia z rąk wypada,
 Na śmierć zasłużył, lecz czyż matka śmierć mu zada?...

¹⁰ A. Green, *Un oeil en trop*, cyt. za: I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 126.

¹¹ Nie wspominam tutaj o didaskaliach, które zresztą rozwinęły się dopiero w dramacie nowożytnym. Oliver Taplin, przyglądając się antycznej tragedii greckiej (O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977), zauważył, że w badanych dramatach starożytnych większość najważniejszych instrukcji scenicznych (choć jak sam zauważył — nie wszystkie i nie w równym stopniu) zawiera się w wypowiedziach postaci (s. 28 nn). Przywołał też opinię Wilamowitza: „acerrime contendo, e verbis poetarum satis certe colligi actionem...”.

Nawet jednak jeśli w nowszych dramatach tekst poboczny występuje, to zwykle, odnosząc się raczej do ruchu scenicznego czy scenografii, nie informuje nas wcale o stanach emocjonalnych bohaterów lub czyni to zdawkowo. W tej kwestii wypowiedzi samych postaci są właściwie jedynym źródłem informacji: „postać dramatu musi się zaprezentować widzowi lub czytelnikowi w toku rozwoju wypadków, w których uczestniczy” (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1967, s. 416).

Więc ujdzie mu bezkarnie zbrodnia jego krwawa?
 I jeszcze mu w nagrodę zostanie się sława?
 Jeszcze tron kaledoński zwycięzca posiadzie,
 a wasz zgon, drodzy bracia, niezemszczony będzie?
 Nie zniosę tego, zbrodniarz niech legnie w grobie,
 Niech ojca, tron, ojczyznę pogrąży w załobie...¹²

Może jednak nie tyle interesujące jest tutaj samo ujęcie, nastawione na działanie się „tu i teraz”, ani nawet to, że całą sytuację poznajemy z perspektywy bohaterki, ile połączenie tego typu poetyki z podjętym przez autora tematem. Owidiusz starał się ukazać „dorastanie” do tak niepojętej, sprzecznej z podstawowymi prawami natury zbrodni, jaką jest dzieciobójstwo. Postanowił uczynić odbiorcę świadkiem walki, między miłością i macierzyńskim instynktem a zbrodniczym zamysłem. Prościej byłoby oczywiście, gdyby posłużył się w tej sytuacji samym zrelacjonowaniem czynów, opisem tego, co zaszło. Uniknąłby wówczas trudu rekonstrukcji bardziej rozbudowanego toku rozumowania dzieciobójczynie, który, mimo iż pewnie tylko pozornie będzie logiczny i racjonalny, powinien tak zostać przez autora poddany, by pozostawał spójny i na każdym etapie, przy każdym zwrocie myśli na swój sposób umotywowany i wiarygodny.

Trudno ukryć, że temat ma bardzo duże znaczenie przy konstruowaniu dramatu. Musi on mieć w sobie dramatyczny potencjał, który wiąże się z takimi zjawiskami, jak na przykład gwałtowność, przerażenie, siła, napięcie, szok, zaskoczenie¹³. Szczególnie zaś jeśli chodzi o tragedię, tematyka powinna być wyjątkowa. Jak dowodził Adamczewski¹⁴, dramatyczność stanowi, kategorię odnoszącą się przede wszystkim do formy. Tragiczność „sięga głębiej w materię istnienia”¹⁵. Przerażające i wysoce dramatyczne wydarzenia nie muszą być wcale wydarzeniami tragicznymi. Poczyniwszy te uwagi, podkreślam od razu, że w moich rozważaniach na temat dzieciobójstwa w tragedii zwracam uwagę zarówno na jego potencjał dramatyczny, jak i tragiczny. Przedstawiam ponadto trudności, jakie sprawia wpisanie tragicznej problematyki dzieciobójstwa w ramy dzieła dramatycznego.

Przykłady zaczerpnięte z *Metamorfoz*, a więc utworu, który wprowadzie jako całość należy do odmiennego rodzaju literackiego, sugerują, że dzieciobójstwo mogłoby być wymarzoną dla tragediopisarza tematem. Czy jest tak w rzeczywistości? Szukając odpowiedzi na to pytanie, spróbujmy zastanowić się jeszcze nad, określmy to nieco metaforycznie, ogólnymi preferencjami tematycznymi tragedii.

Wspomniałam już, że ten gatunek literacki jest dość wymagający, jeśli chodzi o tematykę. Wynika to oczywiście z roli, jaką ma do odegrania. Zgodnie z antycznymi zapatrywaniami tragedia ma wywoływać *katharsis*, a więc oczyszczenie duszy i umysłu, które winno nastąpić poprzez przeżycie silnego wzruszenia. Owo wzruszenie ma zasadać się, jak przekonywał Arystoteles w *Poetyce*, na dwóch

¹² Owidiusz, *Przemiany*, s. 192.

¹³ Zob. Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1969, s. 9–16.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10.

uczuciach, a mianowicie litości i trwodze¹⁶. Współistnienie tych uczuć jest bardzo ważne. Gdyby bowiem spełniony został tylko pierwszy wymóg, a więc dostarczono by widzowi sposobności do ulitowania się nad jakimś żalnym losem, mielibyśmy do czynienia z melodramatem. Jeśli natomiast skupiono by się wyłącznie na dążeniu do wywołania trwogi, to powstałby utwór w konwencji horroru. Arystoteles pokusił się w *Poetyce* o stworzenie recepty na idealny temat tragedii. Stwierdził on, że aby w odbiorcy obudziło się zarówno przerażenie, jak i wzruszenie, bolesne wydarzenia powinny być spowodowane przez bliskie sobie osoby. Jeśli występują przeciw sobie ludzie obcy bądź wrogowie, to, według Arystotelesa, pojawia się wrażenie cierpienia, ale nie dochodzi do wzbudzenia litości¹⁷.

Ze słów filozofa wynikałoby zatem, że dzieciobójstwo to doskonały wręcz temat dla tragedii, na co Arystoteles zresztą wyraźnie wskazuje, podając przykład matki zabijającej syna. Szczególna więź łącząca tych dwoje ludzi, ich wzajemna do siebie przynależność sprawiają, że taka zbrodnia rodzi najwięcej pytań, najbardziej wzrusza i przeraża. Zastanawiające jest przede wszystkim to, jakiej korzyści można dopatrywać się w unicestwianiu czegoś własnego i bliskiego; co powoduje, że ktoś niszczy to, co zgodnie z jednym z najbardziej podstawowych praw natury winno stanowić obiekt jego największej troski? Trudność, z jaką wiąże się udzielenie odpowiedzi na te pytania, najlepiej dowodzi, iż dzieciobójstwo doskonale spełnia przywołane wyżej Arystotelesowskie warunki dotyczące tragedii.

O dramatycznym potencjale motywu dzieciobójstwa byli też niewątpliwie przekonani ci, którzy uczynili z niego temat swych tragedii, a więc przede wszystkim Eurypides i Seneka, autorzy między innymi najsłynniejszych dziś chyba *Medei*, Wyspiański, twórca *Meleagra* i *Kłątwy*, czy Goethe, choć w tym ostatnim wypad-

¹⁶ Arystoteles, *Poetyka*, 1449b, w. 27–28; trzeba jednak w tym miejscu zauważyć, jak niełatwym interpretacyjnie terminem jest *katharsis*. Henryk Podbielski we wstępie do *Poetyki* (Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN II), podkreśliwszy, że jest to zaiste wieloznaczne pojęcie, przytacza różne, kształtujące się na przestrzeni wieków sposoby definiowania *katharsis*. Podobnego przeglądu dokonuje również Elżbieta Sarnowska-Temeriusz w artykułach: *Tajemnica pojęcia „katharsis”* (w: *eadem*, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985, s. 177–195) oraz *O „katharsis” — raz jeszcze* („Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4). Dla nas najważniejsze jest tutaj jednak zbliżenie się do tego, co pod tym pojęciem rozumiał Arystoteles. Sarnowska-Temeriusz pisze: „dawniejsze, zwłaszcza medyczne koncepcje *katharsis* utożsamiały ją na ogół z celem tragedii. Tymczasem, jak trafnie zauważa Else [autorka odwołuje się tutaj do pracy G.F. Else, *Aristotele’s „Poetics”*: „*The Argument*”, Leiden 1957 — przyp. M.K.], Arystoteles miał na myśli raczej proces, którego rzeczywistym i wielokrotnie w *Poetyce* wzmiankowanym celem miała być przyjemność” (*O „katharsis” — raz jeszcze*, s. 250). Być może tak było w istocie. Podobną teorię prezentuje Podbielski, który dostarcza objaśnienia, wedle którego, tuż po przeżyciu litości i trwogi „rozpoczyna się następny proces: umysł poznaje, że to nieszczęście dzieje się w fikcji. Dystans fikcji i logika wewnętrzna przedstawionego świata dokonuje »sublimacji« (oczyszczenia) uczuć sprowadzając je do właściwej »miary«, dzięki czemu [...] stają się przeżyciem pozytywnym (cnotą) i sprawiają przyjemność” (Podbielski — wstęp do: Arystoteles, *op. cit.*, s. LXXXVIII). Ciekawe spostrzeżenia odnośnie do zjawiska *katharsis* w dramacie antycznym poczynił też Jacek Abramowicz w artykule: *Etyka wobec tragedii*, [w:] *Kultura i tragiczność*, red. K. Łukaszewicz, D. Wolska, „Prace Kulturoznawcze” X, Wrocław 2007, s. 149–167.

¹⁷ Arystoteles, *op. cit.*, 1453b, w. 14–22.

ku dzieciobójstwo pojawia się jako epizodyczny wątek interesującego mnie tutaj *Fausta*¹⁸. Warto wspomnieć tutaj też o ciekawej uwadze Edwarda S. Sterna, który, odchodząc nieco od głównego pola swych zawodowych zainteresowań, w artykule *The Medea Complex. The mother's homicidal wishes to her child*¹⁹ przyjrzał się literackim realizacjom motywu dzieciobójstwa. Dowodzi on mianowicie, że Szekspir, okrzyknięty współcześnie mistrzem wśród tragediopisarzy, choć sam nie wykorzystał motywu dzieciobójstwa jako tematu sztuki, rozpoznał również jego wysoce dramatyczne możliwości. Stern dokonał tego spostrzeżenia na podstawie następujących słów wypowiedzianych przez Lady Makbet:

[...]
 A ty się cofasz? Byłam karmicielką
 I wiem, jak to jest słodko kochać dziecię,
 Które się karmi; byłabym mu jednak
 Wyrwała była pierś z ust nadstawionych,
 Które się do mnie tkliwie uśmiechały,
 I roztrzaskała czaszkę, gdybym była
 Zobowiązała się do tego czynu,
 Jak ty do tego²⁰.

Nie mniej ważnym niż relacja między oprawcą a ofiarą czynnikiem, który decyduje o szczególnym tragizmie dzieciobójstwa, jest specyficzny status pokrzywdzonego. Chodzi mi przede wszystkim o to, że dziecko we wszystkich chyba kulturach postrzegane jest jako jednostka niewinna i bezbronna. Najbardziej przerażająca jest oczywiście sytuacja, gdy zabija rodzic, w którym dziecko, zgodnie ze swą naturą, pokłada ufność. Jednak, mimo że wszystkie ofiary wspomnianych dzieciobójców są dziećmi swych rodziców, nie zawsze mamy do czynienia z osobnikami niedojrzałymi i bezsilnymi. Wspomnijmy choćby Meleagra — syna Altei. W chwili, gdy matka targnęła się na jego życie, był już mężczyzną. Myślę jednak, że i w takim wypadku można mówić o szczególnym statusie ofiary. Ostatecznie bowiem nawet dorosły człowiek w relacjach ze swymi rodzicami zachowuje zazwyczaj pierwiastek dziecięctwa²¹.

¹⁸ Epizod ten miał posłużyć za wzór H.L. Wagnerowi, tworzącemu mniej znany w Polsce dramat *die Kindermörderin*. Goethe oskarżył Wagnera o kradzież pomysłu (zob. E. Schmidt, *Heinrich Leopold Wagner. Goethes Jugendgenosse*, Jena 1875, s. 46).

¹⁹ E.S. Stern, *The Medea Complex: The mother's homicidal wishes to her child*, „Journal of Mental Sciences” 94, 1948, s. 321–331.

²⁰ W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2003, s. 25–26.

²¹ W przypadku Meleagra chodzi chyba jednak o coś jeszcze. Jest on wprawdzie dorosłym mężczyzną, ale jego życie spoczywa nadal w ręku matki. Altea bowiem pieczołowicie przechowuje nadpaloną żagiew, w której, jak powiedziały Parki, zakłete jest życie jej syna. Jeśli żagiew spłonie, Meleager umrze. Młodzieniec jest więc nadal tak samo zagrożony, przeraźliwie delikatny, uzależniony od rodzicielki jak zaraz po przyjściu na świat. Altea dźwiga bez przerwy ten sam ciężar odpowiedzialności za syna. Elżbieta Wesołowska pisze, że Altea pozostaje wciąż w stanie popołogowym (E. Wesołowska, *Dzieci ofiarne w dramacie antycznym i modernistycznym*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 633). To zresztą mogłoby tłumaczyć zbrodnię bohaterki. Kobiety zdarza się przecieć myśleć wówczas nieracjonalnie i odczuwać pewną agresję czy niechęć do noworodka, co czasem również

Jest pełen ufności. Nawet gdyby zawinił, nie spodziewa się z ich strony odrzucenia, lecz wybaczenia. W tym wszystkim upodabnia się zatem do dziecka w najpełniejszym tego słowa znaczeniu.

Dotarliśmy więc do kolejnej przyczyny, dla której dzieciobójstwo wydaje się tematem o szczególnym potencjale tragicznym. Warto przytoczyć w tym miejscu spostrzeżenie, jakie, analizując twórczość Eurypidesa, poczynił William Nickerson Bates. Badacz wykazał mianowicie, że grecki pisarz, który najprawdopodobniej pierwszy ukazał Medeę mordującą swe potomstwo²², doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jakie możliwości stwarza tragikowi wprowadzenie do dramatu dzieci. Świadom był owego wyjątkowego statusu dziecka. Sam zresztą poruszał tę kwestię w swoich dziełach. Bates zwrócił uwagę na dwa fragmenty. Pierwszy z nich to wypowiedź tytułowego bohatera dramatu *Oszalały Herakles*:

φιλοῦσι παῖδας οἱ τ'ἀμείνονες βροτῶν
οἱ τ'οὐδὲν ὄντες · χρήμασιν δὲ διάφοροι·
ἔχουσιν, οἱ δ' οὐ· πᾶν δὲφιλότεκνον γένος²³. (w. 634–636)

Bo wszyscy jednak
kochają dzieci swe: i ci najlepsi,
i ci nikczemni; choć majątkiem różni
— ci mają, ci nie — dzieci kocha każdy²⁴.

Podobną myśl wyraża też następujący cytat z tragedii *Andromache*:

[...] πᾶσι δ' ἀνθρώποις ἄρ' ἦν
ψυχῇ τέκν[^]. [...] (w. 418)

Bo dla ludzi
dzieci to życie²⁵.

Eurypides niejednokrotnie wykorzystywał to powszechne, wysoce emocjonalne podejście do dzieci. Bates stwierdził, że grecki tragik doskonale rozumiał, iż w obliczu tak powszechnej miłości do dzieci nic tak nie poruszy greckiego odbiorcy jak widok cierpiącego bądź zagrożonego dziecka. Dodał, że najbardziej reprezentatywnym

prowadzi do dzieciobójstwa (zob. też A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 173).

²² Wcześniejsze wersje Eumelosa i Kreofilosa, które, jak twierdzi Denys Lionel Page (wstęp do: Euripides, *Medea*, Oxford 1952, s. xxiv), mogły stanowić inspirację dla Eurypidesa, zawierały już wprawdzie wątek śmierci dzieci i w obydwu pojawiała się sugestia o winie Medei, ale w żadnym z tych dwóch przypadków nie było to dzieciobójstwo. W wersji Kreofilosa Kolchijka została fałszywie oskarżona o ów haniebny czyn, a według Eumelosa zanosła dzieci tuż po urodzeniu do świątyni Hery, by zapewnić im nieśmiertelność, lecz stało się inaczej i potomstwo umarło (por. S. Ohlander, *Dramatic Suspense in Eurypides' and Seneca's Medea*, New York 1989, s. 26–27 oraz D.L. Page, *op. cit.*, s. xxii–xxii).

²³ Euripides, *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, red. i przekł. D. Kovacs, London 1995 (podobnie przy kolejnym cytacie oryginalnym z Eurypidesa).

²⁴ Eurypides, *Tragedie*, przekł. i oprac. Jerzy Łanowski, t. 2, wyd. 2 popr., Warszawa 2006, s. 103.

²⁵ *Ibidem*, s. 32.

przykładem wykorzystania przez Eurypidesa nieletnich do wzbudzenia uczuć litości i trwogi w sposób, jaki zalecał Arystoteles, była właśnie *Medea*²⁶. Wspomnieć warto też o Eurypidesowej *Ifigenii w Aulidzie*.

W *Medei* Eurypidesa odnajdujemy kilka fragmentów, które uwznioślają więzi łączące rodziców z dziećmi oraz uzmysławiają, jakim szczęściem jest dla człowieka posiadanie potomstwa. Doniosła funkcja, spełniana w utworze przez te z pozoru marginalne wobec całości dramatu ustępy, wiąże się ze wzmocnieniem ostatecznego efektu dramatycznego, jaki ma wywołać czyn *Medei*²⁷. Na tle kwestii, które, przyjmowane z założenia z dużym zrozumieniem przez odbiorców, podkreślają znaczenie posiadania potomstwa, postępek *Medei* nabiera jeszcze bardziej dramatycznego wyrazu.

Pierwszą tego typu kwestię wypowiada Kreon. W czasie rozmowy, jaką władca Koryntu toczy z *Medeą*, dochodzi do następującej wymiany zdań:

MH. ὦ πατρίς, ὅσσοι κάρτανῶν μνείαν ἔχω.
KP. πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολὺ²⁸. (w. 328–329)

MEDEA
Ojczyzno moja, jakże cię wspominam!

KREON
Po dzieciach ona dla mnie też najmiłsza²⁹.

²⁶ W.N. Bates, *Euripides: A student of human nature*, New York 1969, s. 43. Warto podkreślić ujawniającą się tutaj prawdę, iż mimo istnienia w antyku praw takich, jak *ius vite necisque*, miłość do dzieci również wtedy była ogromna i głęboko uświadomiona.

W. Jamróz, *Postaci dzieci w tragediach Seneki (Quod liberi meruere?)*, „Meander” nr 5–6, 1979, s. 295–301, wskazała na obrazy bezgranicznej miłości rodzicielskiej w dziełach rzymskiego twórcy. Choć w dramatach Seneki brakuje dosłownych twierdzeń o znaczeniu dzieci w życiu człowieka, to natrafiamy na jakże wymowne obrazy. Przywołajmy choćby rozpacz i walkę o życie dzieci Megary — żony Heraklesa, Andromachy, której Odyseusz wydziera synka, by złożyć go w ofierze dla zapewnienia Grekom szczęśliwego odpłynięcia spod Troi, czy Tytestesa, któremu brat wymordował synów. W. Jamróz stwierdziła, że Seneka-stoik wykorzystał te sceny dla uwypuklenia zła, jakie niosą ze sobą afekt i zemsta. W dzieciobójstwie dopatrywał się więc szczególnej okropności. Prywatnie zresztą, na co wskazała również W. Jamróz, także okazał się wrażliwy na urok dziecka. Znalazło to swój wyraz w dziele *Ad Helviam matrem de consolatione*, gdzie radzi szukać pociechy we wnukach.

²⁷ Przy głębszej analizie okazuje się, że w wspomnianych fragmentach nie można uznać za zupełnie marginalne nawet wobec akcji fabularnej dramatu. Owe ustępy uwznioślające znaczenie dzieci w życiu człowieka, a zwłaszcza słowa Ajgeusa, przyczyniają się do krystalizacji zamysłu dzieciobójstwa w duszy *Medei*. Kolchijka właśnie po spotkaniu z królem Aten zaczyna wprost mówić o tym, że zamorduje swe dzieci. Wszystko wskazuje na to, że dopiero podczas rozmowy z Ajgeusem w jej głowie zaświtał zbrodniczy zamysł: skoro ludzie tak bardzo kochają swe potomstwo, a bezdzietni nie potrafią zaznać szczęścia, to znaczy, że i Jazon boleśnie odczuje śmierć chłopców, co miało być, jak wykaże dalej, jednym z zamierzonych przez *Medeę* efektów dzieciobójstwa.

²⁸ Euripides, *Medea*, red. E. Diehl, Bonn 1911.

²⁹ Eurypides, *Tragedie*, t. 1, s. 149. Wszystkie przykłady z *Medei* Eurypidesa według tego wydania. W dalszej części będę podawała w przypisie jedynie numery stron.

Potężny władca, mężczyzna, podlega zatem również owemu prawu natury, które (o ile oczywiście nie dojdzie do jakiejś patologii) afekt wobec własnego potomstwa każe stawiać ponad wszelkie inne sprawy i ambicje. Kreon był niewątpliwie człowiekiem surowym i twardym. Skoro więc i takie serca mięknią wobec dziecka, to czegoż należałoby się spodziewać w przypadku matki?

W utworze Eurypidesa pojawia się jeszcze jeden władca. Jest nim Ajgeus, którego królestwo stanowią Ateny. Władca ów posiada niewątpliwie znaczne bogactwa, a i nie brak u jego boku kobiety. Wędruje jednak w trudzie do wyroczni apollinińskiej, wiedziony niespełnionym pragnieniem posiadania potomstwa³⁰. Mamy więc tu do czynienia z figurą podobną do Kreona. Oto ukazują się nam dwaj potężni królowie, dla których wyznacznikiem osobistego szczęścia jest posiadanie dzieci. Ajgeus stara się jednak dopiero osiągnąć swe spełnienie. Niestety, żyje z żoną już długo, a potomstwo wciąż się nie pojawia. Nie bez znaczenia jest też fakt, że skoro nie ma dzieci, to brakuje mu następcy i dziedzica. Szuka więc pomocy w samych Delfach. Wracając, przechodzi przez Korynt, gdzie spotyka Medeę, której zwierza się ze swojej troski:

MH. τί δ' ὄμφαλὸν γῆς θεσπιωδὸν ἐστάλης;
 AI. παίδων ἐρευνῶν σπέρμ' ὅπως γένοιτό μοι.
 MH. πρὸς θεῶν, ἄπαις γὰρ δεῦρ' ἀεὶ τείνεις βίον;
 AI. ἄπαιδές ἐσμεν δαίμονός τινος τύχη. (w. 668–671)

MEDEA
 Po coś nawiedzał wieszczu pępek Ziemi?

AJGEUS
 Szukając rady, jak doczekać dzieci.

MEDEA
 Na bogów! Dotąd tak bezdzietnie żyjesz?

AJGEUS
 Nie mamy dzieci. Jakiś bóg tak zdarzył³¹.

Mimo że Kolchijka w utworze Eurypidesa reaguje na własne nieszczęścia w sposób na wskroś ludzki, występuje przed Ajgeusem jako czarodziejka i zapewnia władcę Aten, że ma środki, które odmienią jego bezdzietny los. Między Ajgeusem a Medeą ma dojść do wymiany przysług. Król zobowiązuje się do udzielenia wypędzonej z Koryntu Kolchijce bezpiecznego schronienia w swym kraju. Medea ma zaś pomóc mu zaspokoić pragnienie posiadania potomstwa. Bohaterka wypowiada przy tym następujące słowa:

οὕτως ἔρωσ σοὶ πρὸς θεῶν τελεσφόρος
 γένοιτο παίδων, καὶ τὸς ὄλβιος θάνοις. (w. 714–715)

³⁰ Robert Graves podaje, że Ajgeus miał syna Tezeusza zrodzonego przez Ajtrę, ale wówczas jeszcze o tym nie wiedział (R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974, s. 309–310).

³¹ S. 163.

Niech ci tak spełni się twoje pragnienie
Dzieci — na bogów! — niechbyś miał śmierć szczęsną!³²

Więź łącząca rodziców z dziećmi ulega też uwzniośleniu w następującej, z pozoru marginalnej wypowiedzi Medeji, która wypomina mężowi, jak wiele dla niego uczyniła:

Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν,
παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα δ' ἐξεῖλον φόβον. (w. 486–487)

Zgładzam Peliasa najsmutniejszą śmiercią
Z rąk własnych dzieci — wyzwalam cię z lęku³³.

Więź między rodzicem a jego potomstwem jest zazwyczaj potężna. Zbrodnia dokonana na ojcu lub matce w nieznacznym tylko stopniu ustępuje swym tragicznym mordowi na dziecku. Elżbieta Wesołowska pisała: „[...] najstraszniejsza to zbrodnia i największe okrucieństwo zabić własne dziecko. Pewnie niewiele mniejszą zbrodnią jest pozbawienie życia własnego rodzica”³⁴.

Głęboko emocjonalne więzi między dzieckiem a rodzicem ujawniają się też, paradoksalnie, ale przy tym z jakim efektem dramatycznym, w relacjach między Medeą a jej synami. Cały dramat tkwi bowiem w tym, że choć Kolchijką zawładnęły destrukcyjne żądze skierowane przeciw własnym dzieciom, to równocześnie nie opuściły jej też uczucia matczyne³⁵.

Bohaterka, przeżywa niezmiernie cierpienia, ponieważ musi zabić dzieci, które są jej największą miłością. Wyraża to między innymi w słowach:

ὦμῶξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοὐντεῦθεν ἡμῖν τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τάμ' οὐτίς ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται. (w. 791–793)

[...] σφῶν γὰρ ἐστερημένη
λυπρὸν διάξω βίωτον ἀλγεινὸν τ' ἐμοί

³² S. 166.

³³ S. 156; Medea przywołuje sytuację, gdy zwiódła i przekonała kochające córki występnego Jazonowego stryja, żeby zabiły i poćwiartowały ojca (co miało mu umożliwić odzyskanie młodości).

³⁴ E. Wesołowska, *op. cit.*, s. 637.

³⁵ W. Galewicz również uznał, że w wypadku Medeji Eurypidesowej można, mimo dramatycznych wydarzeń, mówić o niegasnących uczuciach macierzyńskich (W. Galewicz, *Warkocz Medeji*, [w:] *idem, Z Arystotelesem przez greckie tragedie: glosy i ilustracje do „Etyki nikomachejskiej”*, Kraków 2002, s. 139–202). Badacz wysnuł interesującą teorię. Stwierdził mianowicie, iż Medea jest przykładem jednostki o złej konstytucji. Bohaterka wyznaczyła sobie zasady i reguły, które w obiektywnej ocenie moralnej są złe. Ponadto cechuje ją ogromne opanowanie w owym zlu, a więc w zasadzie „opanowanie na opak” (zob. *ibidem*, s. 193). Medea usilnie zwalcza w sobie słabości, które mogłyby zachwiać jej konstytucją. To jednak, że ma co w sobie pokonywać, świadczy o tym, że nie jest, jak podkreślił Galewicz, „jakimś »ideałem« czy też monolitem zła”. Miewa również pragnienia i uczucia dobre, jak np. miłość do dzieci, które jednak w konfrontacji z owymi złymi zasadami i pożądaniami przegrywają. Medea bowiem, w myśl przywołanej teorii, „panuje” nad tym, co dobre. Wymaga to od niej oczywiście ogromnych pokładów heroizmu i siły. Chwile, kiedy się waha przed dokonaniem zbrodni, są momentem walki dobrych pragnień z nadrzędnymi złymi dążnościami.

ὕμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις
ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου. (w. 1036–1039)

[...] δότ', ὦ τέκνα,
δότ' ἀσπασασθαι μητρὶ δεξιᾶν χεῖρα.
ὦ φιλότατη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι κάρρα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενές τέκνων,
εὐδαιμονοῖτον — ἀλλ' ἐκεῖ τὰ δ' ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ'. ὦ γλυκεῖα προσβολή,
ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων.
χωρεῖτε χωρεῖτ' (w. 1069–1076)³⁶

Placzę nad czynem, który muszę spełnić
niebawem: dzieci przecież pozabijam
własne — już nikt ich przed tym nie ocali³⁷.

[...] Oderwana od was,
smutny wieść będę żywot i bolesny.
A wy ku matce nigdy nie zwrócicie
kochanych oczu, w inne życie idąc³⁸.

[...] Dzieci, dajcie rękę,
dajcie swej matce ucałować rękę!
Najmilsza ręko i usta najmilsze,
twarze, szlachetne rysy moich dzieci —
życzę wam szczęścia, ale tam, bo tutaj
ojciec je zabrał! O słodki uścisku,
o miękkie ciało, najśłodszy oddechu!
Idźcie już, idźcie!³⁹

Kolchijka, podobnie jak Altea w cytowanych ustępach z *Metamorfóz* Owidiusza, przeżywa też chwilę zawahania, w której bliska jest rezygnacji ze zbrodniczych planów. Przeciwwagą dla siły, jaka pcha Medeę ku morderstwu, jest jej instynkt macierzyński. Bohaterka zmaga się ze sobą:

οὐ δῆτ' ἔγωγε. χαιρέτω βουλευόμενα
καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἔμοῦς ἀζημίους;
τολμητέον τάδ'. ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης,
τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακὸς λόγους φρενί
χωρεῖτε παῖδες ἐς δόμους: [...] (w. 1048–1053)

Nie, nie, ja nigdy!... Żegnajcie, me plany!
Lecz co ja myślę? Na śmiech się narazić
chcę, gdy bez kary zostawię mych wrogów?
Trzeba odwagi! Toż ja już stchórzyłam,

³⁶ Odprawiając synów do pałacu, Medea posyła ich już niejako na śmierć. Niedługo i sama podąży za dziećmi, by je zabić. Oto więc słowa, które mieszczą w sobie moc wyroku śmierci na chłopców. Mówiąc: χωρεῖτε χωρεῖτ', Kolchijka podejmuje ostatecznie decyzję.

³⁷ S. 169.

³⁸ S. 179.

³⁹ S. 180.

dając do serca przystęp rozczeniu.
Idźcie do domu, dzieci!⁴⁰

Ostatecznie Medea jednak zabija. Jedynym wyjaśnieniem tego paradoksu, jaki stanowi uśmiercenie kochanych dzieci, jest fakt, iż jej umysł popadł wówczas w stan zamroczenia. Jeśli zaś przyznamy, że mamy tu do czynienia z taką właśnie patologiczną, determinującą zachowanie bohaterki sytuacją, to nie musimy już wątpić, że Medea rzeczywiście kocha dzieci, które sama, pchana jakąś siłą, zabija. Określenie, z jaką siłą mamy tutaj do czynienia, stanowi niewątpliwie bardzo ciekawą kwestię. Czy można określić, co dokładnie warunkuje postawę Medei i dlaczego jej postępowanie jest tak skrajne? David M. Buss w książce *Zazdrość. Niebezpieczna namiętność*⁴¹ uznał, iż tytułowe uczucie przewyższa wszystkie inne jeśli chodzi o gwałtowność i predyspozycję do wywoływania przemocy. Pisał: „Zazdrości towarzyszą inne stany i uczucia — furia, wstyd, depresja, poniżenie, niepokój, zamęt, podejrzliwość, smutek, zraniona duma oraz lęk przed porzuceniem. Wszystko to sprawia, że zazdrość jest namiętnością, która nie ma sobie równej w emocjonalnym kalejdoskopie człowieka”⁴². Z rozprawy Bussa wynika ponadto, że zazdrość pozostaje w proporcjonalnej relacji do ładunku psychologicznego zainwestowanego w miłość. Jeśli odnieść to do Medei — zwłaszcza tej Eurypidesowej — stwierdzić trzeba, że poświęciła dla Jazona bardzo wiele, i nie tylko uczuć. Zdradziła ojca, opuściła ojczyznę oraz zamordowała brata. Dla Jazona ważyła się też na okrutną zbrodnię na Paliasie. Wiarołomny małżonek odszedł jednak do innej. W grę musiała więc wchodzić niewątpliwie ogromna zazdrość. Dlaczego jednak destrukcyjna siła, która wstąpiła w Medeę, nie godziła w samego Jazona? Stosunkowo łatwo jest wytłumaczyć śmierć zadaną Glauke. Co jednak z mordem na własnych dzieciach? Bohaterce, postępującej niewątpliwie w sposób patologiczny, chodziło zapewne o jak najdotkliwsze ukaranie Jazona, a więc o zemstę, oraz, co chyba silniejsze, o zmanifestowanie, że wciąż jest tą Medeą, której nie można bezkarnie lekceważyć. Istotna jest tutaj też zapewne, wspomniana przez Zdzisława Majchrzaka w książce: *Kiedy kobieta zabija*⁴³, relacja sadomasochistyczna między bohaterką a jej synami, opierająca się na poczuciu zależności i własności⁴⁴. Współwystępowanie wspomnianego układu i czynnika sytuacyjnego doprowadziło do zbrodni. Nie bez znaczenia jest też chyba charakter Medei⁴⁵. Próżno więc doszukiwać się w postępowaniu Kolchijki zdroworoządkowej logiki. Jest tu tylko logika obłąkania i zaślepienia⁴⁶.

⁴⁰ S. 180.

⁴¹ D.M. Buss, *Zazdrość. Niebezpieczna namiętność*, przeł. A. Błaż, Gdańsk 2007.

⁴² *Ibidem*, s. 216.

⁴³ Z. Majchrzak, *Kiedy kobieta zabija. Motywy, osobowość, relacja sprawca–ofiara, strategie obronne. Opinia sądowo-psychologiczna stanu silnego wzburzenia*, Warszawa 2009.

⁴⁴ Por. Seneka, *Medea*, w. 934–935. To nie jest odniesienie do konkretnego wydania. Osobiście korzystałam jednak z: L. *Annaei Senecae Tragoediae, incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, oprac. O. Zwierlein, New York 1986.

⁴⁵ Zarysowane zagadnienia wymagają bez wątpienia głębszej, niemieszczącej się w niniejszym artykule, analizy psychologicznej.

⁴⁶ Ciekawie o swojej racjonalności postępowania Medei pisał też przywoływany już Galewicz. Odwołując się do teorii, którą zarysowałam w przypisie 35, badacz stwierdza m.in.: „Zwalczając swoje »ludzkie« afekty, Medea nie tylko nie zachowuje się jak osoba nieopanowana, ale wręcz przy-

Ogromną litość i trwogę wzbudza też niewątpliwie w Medei Eurypidesa płacz mordowanych dzieci, który dobiega zza sceny⁴⁷. Cierpienie bezbronniego dziecka wzrusza w sposób szczególny. Synkowie Medei krzyczą przed śmiercią:

οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
οὐκ οἶδ' ἀδελφε φίλτατ' ὀλλύμεσθα γάρ.
[...]
ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαιτ' ἐν δέοντι γάρ·
ὡς ἐγγυὲς ἦδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους. (w. 1271–1272; 1276–1277)

Ojej, co robić? Jak uciec z rąk matki?
[...]
Nie wiem, kochany braciszku, giniemy!
[...]
Na bogów, brońcie! To ostatnia chwila!
[...]
Myśmy już blisko, w sieci, już pod mieczem!⁴⁸

Porzucając te bardziej szczegółowe, służące jednak pełniejszemu zobrazowaniu omawianych kwestii rozważania na temat *Medei* Eurypidesa, zwróć uwagę na jeszcze jedną z opinii przywoływanego Edwarda S. Sterna. Stern uznał mianowicie, że zbrodnia dokonywana na własnym dziecku pojawia się w fikcji rzadko. Skąd miałyby wynikać owa niepopularność, skoro motyw spełnia wszystkie warunki stawiane tragedii, a co więcej — jest nawet wymieniany przez Arystotelesa wśród najodpowiedniejszych dla tego typu utworów zagadnień? Myślę, że trudno jednak nie zgodzić się

pomina człowieka o mocnej woli, który skutecznie przelamuje swoją irracjonalną niechęć do jakiegoś kroku, zalecanego mu przez zdrowy rozsądek” (W. Galewicz, *op. cit.*, s. 189–190). Mamy tu więc do zalenienia z czymś, co możemy nazwać logiką własną Medei.

⁴⁷ Eurypides postępuje zatem zgodnie z antyczną teatralną zasadą, by scen krwawych nie pokazywać *ad oculos*. Horacy w dziele zatytułowanym *Ars Poetica* ([w:] *Dzieła wszystkie*, t. 2, przeł. i oprac. O. Jurewicz, Wrocław 1988) napomina:

aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aures,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator. non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox nar ret facundia praesens;
ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut In auem Procne vertatur, Cadmus in agnem .
quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. [...] (w. 179–188)

(Czasem gra się na scenie, czasem opowiada./ Słabiej pobudza umysł, co przez ucho wpada./ Niż co oczy zobaczą, czemu zasłużenie / Widz wierzy, bo jest świadkiem. Nie dawaj na scenie,/ Gdy coś sceny niegodne; bo rzecz nieostrożna/ Pokazywać to, o czym mówić tylko można./ Niech Medea przy widzach nie zabija dzieci./ Pod mięsem ludzkim Atreus niech ognia nie wzniesi./ Niech Kadmos się nie zmieni w węża. Prokne w ptaka./ Bo wstrętem mnie napoi tylko scena taka”) (*ibidem*, s. 438).

Medea Seneki morduje już swe dzieci na oczach publiczności. Jest przy tym wyjątkowo okrutna. Jednego z synów zabija w obecności drugiego.

⁴⁸ S. 188.

ze Sternem, którego teza wydaje się znajdować potwierdzenie choćby w literaturze polskiej⁴⁹. Być może za trafną należy też uznać wysuniętą przez amerykańskiego psychiatrę przyczynę takiego stanu rzeczy. Stern stwierdził mianowicie, że temat ten jest po prostu nazbyt odpychający i przykry dla widzów, by można go było łatwo dopuścić do świadomości⁵⁰.

Jeśli dzieciobójstwo pojawia się jako temat tragedii, to niewątpliwie zbrodnia dokonywana przez matkę ma dużo większy potencjał tragiczno-dramatyczny niż ten sam czyn popełniany ojcowską ręką. Opinia Sterna o nadmiernej okropności postępku odnosi się zwłaszcza do dzieciobójstwa, którego sprawczynią jest matka. W przypadku matczynej zbrodni dochodzi do złamania jednego z najbardziej podstawowych praw natury i podania w wątpliwość owego sakralnego wręcz instynktu macierzyńskiego, jaki według naszego szczerego przekonania łączy rodzicielkę z dzieckiem. Z reguły przyjmujemy istnienie tej więzi za coś oczywistego i bezdyskusyjnego. Podawanie w wątpliwość tego typu zakorzenionych w świadomości pokoleń przekonań może pociągać za sobą nie byle jakie konsekwencje. „Archetypowe wyobrażenia — stwierdził Carl Gustav Jung — to najwyższe wartości w ludzkiej psychice [...]. Odrzucenie ich jako bezwartościowych byłoby niepowetowaną stratą”⁵¹. Dopuszczenie do świadomości faktu dzieciobójstwa może więc wywołać egzystencjalny niepokój. Wydaje się, że są świętości, których naruszenie powoduje wystąpienie skrajnie negatywnych uczuć, na jakie wolelibyśmy się nie narażać⁵².

Stern przywołał też, na potwierdzenie swojej tezy, fiasko pierwszego wystawienia *Medei* Eurypidesa. Cztery wystawione przez Eurypidesa sztuki przyniosły mu trzecie miejsców agonie. *Medea* miała być pierwszą sztuk Eurypidesa wystawionych podczas agonu w 431 r. p.n.e. Starożytni widzowie nie docenili tej, jakże dziś poważanej, sztuki. Jerzy Łanowski również doszukuje się przyczyny takiego obrotu spraw

⁴⁹ Jeśli chodzi np. o zawierające motyw dzieciobójstwa dramaty polskie, to — poza utworami inspirowanymi zbrodniami mitologicznymi — wymienić należy z pewnością *Klątwę* Wyspiańskiego. Dzieła te stanowią jednak stosunkowo wąską grupę w literaturze polskiej. Podobnie jest w wypadku poruszających kwestię dzieciobójstwa tekstów należących do innych gatunków literackich.

⁵⁰ E.S. Stern, *op. cit.*, s. 329. Warto wspomnieć o swoistym tabu tematycznym, jakie, według Jerzego Styki (*Estetyka tragedii republikańskiej w pismach Cycerona*, „Meander” 1990, 7–9, s. 127–141), obowiązywało w rozwoju rzymskiej tragedii republikańskiej. Badacz zauważył, że stroniono m.in. od ukazywania opowieści o Fedrze i Hipolicie — najprawdopodobniej ze względu na godzący w ówczesną surową obyczajowość motyw niewiernej żony. Natomiast z uwagi na nadmierną drastyczność niechętnie ukazywano mit o Edypie — ojcobójcy i kazirodcy. Tak więc właśnie zbyt duża okropność czynu mogła spowodować małą popularność najbardziej chyba przerażającego w skali rodzinnych zbrodni — dzieciobójstwa.

⁵¹ C.G. Jung, *O naturze kobiety*, przeł. M. Starski, Poznań 1992, s. 14.

⁵² Przykładu zarysowanej sytuacji dostarcza *Hamlet* Szekspira. Niemoralne postępowanie matki, boleśnie podważające obraz jej nieskazitelności, wywołało, na co zwrócił uwagę Józef Leszek Krakowiak (*Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005) u tytułowego bohatera wściekłość i rozpacz, podsuwając nawet myśli o samobójstwie. Krakowiak, tłumacząc reakcję Hamleta, pisze: „Matki są bowiem uosobieniem azylu, ciepła domowego ogniska, ochraniającej miłości, strażniczkami życia” (*ibidem*, s. 289).

w szoku, jakiego doznali ówczesni odbiorcy⁵³. Zaskoczeniem było zapewne nie tylko wprowadzenie wątku dzieciobójstwa do historii czarodziejki z Kolchidy, ale i samo umotywowanie jej postępków. Czyn Medei nie był bowiem wynikiem chwilowego, zesłanego przez bóstwo szału, którego ofiarą padł na przykład tytułowy bohater Eurypidesowej sztuki *Herakles Mainomenos* tuż przed tym, jak targnął się na życie swych dzieci⁵⁴. Heros w chwili zbrodni nie zdawał sobie sprawy z tego, co robi. Medea natomiast, jak pisała Jadwiga Czerwińska w książce *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętej miłości i ekstazy religijnej*: „z całą świadomością stwierdza, że choć dobrze wie, co jest złe [wyróżnienie M.K.], to jednak to robi, ponieważ jak wyjaśnia, jej *thymos* jest silniejszy od *bouleumata*”⁵⁵. Nie dość zatem, że widzowie stali się świadkami wyjątkowo okropnej zbrodni, to ukazana została ona jako czyn zrodzony wyłącznie w mrokach ludzkiej psychiki i niezależny od wyroków jakiś nieprzychylnych, nadprzyrodzonych sił⁵⁶. Ówczesni odbiorcy poczuli, jak się wydaje, taki niesmak, że nie zdołali nawet dostrzec doskonałości dramatycznej konstrukcji dzieła Eurypidesa. Czyżby więc potencjalnie idealny temat tragedii stał się w rzeczywistości główną przyczyną niepowodzenia poety? Wygląda na to, że teoria Sterna znajduje tutaj swoje realne odzwierciedlenie.

⁵³ J. Łanowski, wstęp do: *Medea*, [w:] Eurypides, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, t. 1, wyd. 2, popr., Warszawa 2005, s. 135.

⁵⁴ Szał, w jakim Herakles zabił swoje dzieci, zesłała na niego bogini Hera, która nienawidziła go, ponieważ był nieślubnym dzieckiem jej męża. Szukając sposobu zniszczenia Heraklesa, doszła do wniosku, że sam zapragnie śmierci, gdy po odzyskaniu świadomości spostrzeże, jakiej zbrodni dokonał. Por. W. Jamróz, *Stoicka inspiracja sztuki Seneki „Hercules Furens”*, „Eos” 1972, nr 60, s. 293–307).

⁵⁵ J. Czerwińska, *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999, s. 122. Autorka odwołuje się tutaj do wersów 1078–1080 z Eurypidesowej *Medei*, które po dogłębnej analizie znaczenia, jakie Eurypides przypisuje pojęciom „*θυμός*” i „*βουλεύματα*”, tłumaczy: „I rozumiem, jakie zło mam zamiar spełnić/ Lecz nad moimi rozważaniami zapanowały emocje./ Które dla śmiertelnych są przyczyną największego zła” (*ibidem*, s. 136). *Θυμός*, stan emocjonalnego wzburzenia, sprawia, że rodzą się okrutne *βουλεύματα* Kolchijki. Czerwińska stwierdziła (*ibidem*, s. 137): „Dzieje się tak dlatego, że *thymos* do tego stopnia zawłaszczył i podporządkował sobie *logos* Medei, że był on w stanie wygenerować tak zbrodnicze, godzące również w nią samą, zamysły. Cała ironia Eurypidesa polega tu na tym, że *βουλεύματα*, choć stymulowane przez *thymos*, pochodzą jednak z *logos* bohaterki, są wynikiem jej rozumnej kalkulacji, a konflikt, który powstaje w duszy Medei, zachodzi między racjonalną oceną jej zbrodniczych *βουλεύματα* a *θυμός*, który doprowadził do ich powstania. Eurypides pokazuje zatem, że *logos* może być złe użyty, a człowiek może świadomie dążyć do czynów złych”. O racjonalności postępowania Medei — przyp. 46.

⁵⁶ Kwestię tę poruszył bardzo ciekawie W.H. Friedrich w artykule *Medeas Rache*, [w:] *Eurypides*, red. E.R. Schwinge, Darmstadt 1968, s. 185–186. Badacz zauważył, że pierwsi widzowie Eurypidesowej *Medei* słyszeli już zapewne o niejednym mitologicznym dzieciobójcy. W samym analizowanym utworze pojawia się odwołanie do Ino (1282–1289), której historia, zdaniem autora, była raczej ogólnie znana. Dostrzegł on, że wszystkie te zbrodnie były jednak nieco inne, łatwiejsze, do usprawiedliwienia. Ino i jej siostra Agawe mordowały pod wpływem szału, który zesłało na nie bóstwo. Podobnie było w przypadku Heraklesa. Agamemnon składał bogini ofiarę, a Altea czyniła zadość krwawemu prawu zemsty (badacz zauważył, że wedle tego prawa rodzeństwo było ważniejsze od dziecka, które tylko w połowie miało tę samą krew; Meleager tymczasem zabił braci matki). Nawet Prokne można by podobnie usprawiedliwić. Tylko więc Medea, na co również zwrócił uwagę W.H. Friedrich, zabija po to, by zadośćuczynić wyłącznie sobie samej.

Mimo że temat jest odpychający, a sztuka Eurypidesa poniosła przy pierwszym wystawieniu klęskę, to pojawili się, co wynika między innymi z powyższych rozważań, i inni autorzy, którzy postanowili zmierzyć się z kwestią dzieciobójstwa. Nie było ich może, jak stwierdził Stern⁵⁷, wielu, ale jednak temat doczekał się kolejnych realizacji. Co zaś najciekawsze, sama Eurypidesowa *Medea* stała się przedmiotem licznych przeróbek i naśladownictw. Powstawały kolejne sztuki, w których kolchidzka czarodziejka morduje swe dzieci. Jak już wspomniałam, fakt popełnienia przez Medę tej zbrodni był modyfikacją wprowadzoną najprawdopodobniej dopiero w dziele Eurypidesa. Wcześniej owa bohaterka, która według Jerzego Łanowskiego⁵⁸ mogła się pojawić już nawet w jakimś przedhomerowym eposie o Argonautach, wolna była zwykle od zmyślenia dzieciobójstwa⁵⁹. Dlaczego więc to nowe oblicze przylgnęło do niej tak silnie, że stało się wręcz jej podstawową cechą? Stephen Ohlander, autor książki *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea*, stwierdził: „This is, without doubt, because Euripides represented her so powerfully in this role”⁶⁰. Myślę jednak, że wchodzi jednak w grę coś jeszcze. To, co napawa wstrętem, odpycha, ma w sobie jakąś paradoksalną moc przyciągania, potrafiącą pokonywać nasze opory. Choć niechciane, skupia na sobie uwagę. Umberto Eco w swojej *Historii brzydoty* wspomina o zdefiniowanej już przez Schillera „naturalnej dyspozycji do okropności”. Píše, że „w każdej epoce lud pełen podniecenia śpieszył, by asystować przy egzekucji”⁶¹. Możliwe, że na tych właśnie fundamentach opiera się popularność Medeizobójczyni. Skoro bohaterka już raz została tak zaprezentowana, to trudno było wyprzeć z pamięci jej przerażające oblicze, które okazuje się też w pewnym stopniu kuszące. Obserwujemy zatem swoiste napięcie między niechęcią do okropności a mimowolnym poddawaniem się jej przyciąganiu. Z jednej strony rzeczywiście, jak powiada Stern, utworów „dzieciobójczych” powstało stosunkowo niewiele, z drugiej — Medea-dzieciobójczyni, wykreowana przez Eurypidesa, zdobyła niemałą popularność. Według Łanowskiego Eurypidesowa sztuka stała się inspiracją⁶² dla co najmniej pięciu greckich tragedii. Mordująca swe potomstwo Medea była też tematem rzymskich twórców. Powstały, dziś zaginione, *Medea* Enniusza, a później *Medea* Owidiusza. Tematem zainteresował się też, jak pisałam, Seneka, którego dzieło szczęśliwie dotrwało do dziś. Przepojony okrucieństwem utwór Seneki stał się nawet konkurentem dla Eurypidesowego dramatu, jeśli chodzi o oddziaływanie na europejskich kontynuatorów wątku.

⁵⁷ E.S. Stern, *op. cit.*, s. 329.

⁵⁸ J. Łanowski, *op. cit.*, s. 132.

⁵⁹ Zob. przypis 22.

⁶⁰ S. Ohlander, *op. cit.*, s. 25. Wcześniej Ohlander pisze o tym, że obecnie trudno jest wręcz uwierzyć, że Medea nie była kiedyś identyfikowana ze zbrodnią dzieciobójstwa.

⁶¹ U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska *et al.*, Poznań 2007, s. 220. Eco dodaje, że obecnie tę potrzebę okropności zaspokajają się na przykład w kinie.

⁶² J. Łanowski, *op. cit.*, s. 136; B. Manuwald pisał: „[...] kaum eine andere Tragödie hat seit dem Altertum so viele Dichter zur Nachschöpfung angeregt wie die ‚Medea‘” (B. Manuwald, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea — Tragödien des Euripides und des Neophron*, „Wiener Studien” 17, 1983, s. 27). Badacz miał tu na myśli właśnie Medę Eurypidesa.

Tak więc interesujące nas tu zagadnienie nie wszystkich odstraszyło. Po części zadziałała z pewnością owa podświadoma fascynacja okropnością. Duże znaczenie miał też niewątpliwie wspomniany potencjał dramatyczny. A Elżbieta Wesołowska zwróciła uwagę na pojemność i nośność fabularną tematu dzieciobójstwa⁶³, co stanowi jego kolejne atuty.

Atrakcyjność w dramacie tematu dzieciobójstwa jest niewątpliwa. Przedstawienie omawianego czynu stanowi też jednak, o czym starałam się w niniejszym artykule przekonać, nie łąda wyzwanie. Wynika to między innymi ze sprzeczności tej zbrodni ze zdroworozsądkową logiką — wszyscy bohaterowie znanych mi dramatów „dzieciobójczych” zabijali dzieci, które darzyli głębokim uczuciem. Eurypidesowa Medea, niejednokrotnie wspomina, że zmierza do zbrodni na ukochanych dzieciach. W oczach morderczyni stanęły nawet łzy⁶⁴. Płakał również Agamemnon, gdy składał córkę w ofierze bogini Artemidzie. Altea tak bardzo kochała syna, na którego sama ściągnęła śmierć, że niedługo po swym postępku odebrała sobie życie (owo wewnętrzne rozdarcie matki Meleagra ujawniło się również wyraźnie w analizowanym fragmencie *Metamorfoz* Owidiusza). Natomiast w *Fedrze* Seneki Tezeusz, który swoim złorzeczeniem przyczynił się do zguby syna, modlił się nad zwłokami Hippolita o najokrutniejszą śmierć dla siebie⁶⁵.

⁶³ E. Wesołowska *op. cit.*, s. 628; bywa na przykład i tak, iż zabijanie potomstwa pełni w dramacie funkcję metafory. Ukazanie zbrodni dzieciobójstwa nie jest wówczas celem samo w sobie, a jedynie stanowi drogę do ukazania innej prawdy. Dzieje się tak między innymi w *Medei* czy *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* Brandstaettera. W pierwszym ze wspomnianych utworów pisarz „przeniósł — jak pisze Stabryła — punkt ciężkości w dziedzinę walki dwóch światów, z których jeden, reprezentowany przez Medeę, opiera się na dynamicznym, pełnym entuzjazmu zaangażowaniu w sprawy świata i ludzi, drugi, którego przedstawicielem jest Jazon, stanowi postawę bierności wobec życia, ucieczkę od walki, pragnienie spokoju za wszelką cenę” (S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 449–450). Medea, którą ukazał w swoim dziele Brandstaetter, nie chce zaakceptować porządku, w który wpisana jest ludzka egzystencja. Pragnie walczyć o prawo do kształtowania swojego losu, stawiać czoła determinantom życia i stać się w pełni wolną. Medea toczy swój bój ze światem poprzez bunt wobec jego praw. Dzieciobójstwo doskonale wpisuje się w ten schemat walki. Jest to przecież wystąpienie przeciw naturze, logice, moralności... (ta ostatnia uwaga odnosi się zresztą do Medei dzieciobójczyni w ogóle, nie tylko do tej Brandstaettera). Owa nośność fabularna stanowi zatem niewątpliwie kolejny powód, dla którego odpychający motyw dzieciobójstwa jest jednak od czasu do czasu podejmowany.

⁶⁴ Owe łzy Kolchijki wzbudziły pewne dyskusje badaczy. Albin Lesky wspomniał o opinii, wedle której płacz Eurypidesowej Medei świadczy o nie najlepszym opracowaniu postaci, i sprzeciwił się temu pogładowi. Stwierdził, że współistnienie w duszy dzieciobójczyni sprzecznych dążeń czyni ją właśnie ludzką i wiarygodną (A. Lesky, *Psychologie bei Euripides*, red. E.R. Schwinge, Darmstadt 1968, s. 91–93).

⁶⁵ Zob. Seneca, *Phaedra*, w. 1208–1243; chór w następujący sposób reaguje na wspomniane modlitwy bohatera (w. 1244–1246):

„Theseu, querelis tempus aeternum manet:
nunc iusta nato solue et absconde ocuis

dispersa foede membra laniatu effero.” (*L. Annaei Senecae Tragoediae, incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, oprac. O. Zwierlein, New York 1986).

Tezeusza czeka jeszcze srozsza kara niż śmierć. Zanim przyjdzie mu doznawać mąk wiecznych, ma przeżyć pogrzeb syna i żony oraz przecierpieć samotną starość („o triste fractis orbitas annis ma-

W nowożytnych dramatach zawierających motyw dzieciobójstwa powtarza się przedstawiony wyżej schemat. Zbrodniczy rodzic niewątpliwie kocha to potomstwo, które pozbawia życia. Młoda z *Klątwy* Wyspiańskiego uważała, że zabija dzieci dla ich dobra, dokładniej zaś — dla zapewnienia im zbawienia. Nieszczęśliwa kobieta uwierzyła bowiem, że tylko w ten sposób uratuje od wiecznych cierpień swoje zrodzone z grzesznego związku z księdzem potomstwo. Gdyby Małgorzata z *Fausta* nie dostała pomieszania zmysłów, to do dzieciobójstwa z pewnością by nie doszło — pozwala w to wierzyć późniejszy stan psychiczny kobiety. Napięcie w tych dramatach opiera się zatem na zderzeniu miłości do dziecka z różnorodnie umotywowaną koniecznością odebrania mu życia. Z jednej strony zatem, o czym pisał Scheler⁶⁶, pojawia się wartość pozytywna, a z drugiej — siła mająca ją zniszczyć. Warto też zauważyć, że w omówionych dramatach to rodzic dzieciobójca okazuje się postacią tragiczną⁶⁷, co wynika właśnie ze wspomnianego kontrastu między uczuciem a czynem. Sytuacja jest zatem niezwykle trudna. Trzeba jednak pamiętać, że tylko nielatte konflikty równorzędnych, jak się przynajmniej wydaje, racji mogą stać się źródłem tragizmu. Scheler, wyrażając myśl podobną co Arystoteles w cytowanym fragmencie *Poetyki*, pisał, że w świecie bez wartości nie ma mowy o tragizmie⁶⁸. Gdyby przywołani bohaterowie nie kochali swych dzieci, byłiby jedynie odrażający i straszni, ale nie można by ich w żaden sposób uznać za tragicznych. Tymczasem w omawianych przypadkach odbiorca skazany jest na rozdarcie między przerażeniem a współczuciem, nie tylko wobec zabijanego dziecka, ale i wobec rodzica, który uśmiercając, sam zadaje sobie ogromny ból. Stworzenie tego napięcia jest niewątpliwie wyzwaniem dla dramaturga.

THE MOTIF OF KILLING A CHILD AS A CHALLENGE TO DRAMATIC WORKS

Summary

The article aims to examine how the motif of killing a child by one of his parents, regardless of the age of victim (abortion is however excluded from this analysis), functions in dramatic works (practically in tragedies) and why it can be treated as a special challenge to present this deed in mentioned type of literature.

lum!” — w. 1253). Podobnie skonstruowana jest też postać Heraklesa w dramacie Eurypidesa *Herakles Mainomenos* oraz w dziele Seneki *Hercules Furens* (W. Jamróz, *Stoicka inspiracja...*, s. 297, 305).

⁶⁶ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, Kraków 1981, s. 7.

⁶⁷ Chłopcy nie mogliby odgrywać roli bohaterów tragicznych, choćby ze względu na fakt, że są jeszcze nie w pełni świadomi, a do tego w utworze prawie do końca występują jako postaci nieme. Tragizm wymaga zaś pełni świadomości. Trzeba bowiem wyraźnie odróżnić postaci wzbudzające litość, ale nie obciążone znamieniem tragiczności, od tych w pełni tragicznych. Bohater tragiczny samodzielnie dokonuje wyboru, ale zawsze (nieważne, ku jakiej możliwości się skłoni) będzie cierpieł. To przydaje jego postawie również rysu heroicznego.

⁶⁸ M. Scheler, *op. cit.*, s. 6.

The analysis bases on the selected dramas — especially the *Medea* by Euripides. Many other characters noted derive also from the ancient Greek-Roman literature, that often refers to the mythology.

At the end is also investigated, why Medea, though the the motif of the killing own children is repellent and often not easy be presented, appears continuously in literature (not only in dramatic works).