

MATEUSZ STRÓŻYŃSKI

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
Polska – Poland

ZJAWISKA PSYCHOTYCZNE W *HERAKLESIE* EURYPIDESA

ABSTRACT. Stróżyński Mateusz, *Zjawiska psychotyczne w Heraklesie Eurypidesa* (Psychotic phenomena in Euripides' *Heracles*).

The article is an attempt of psychoanalytic interpretation of the Euripidean *Heracles*. The theory used to explain psychological phenomena of the play is Melanie Klein's concept of the paranoid-schizoid and depressive position, as well as contributions to the understanding of psychotic thinking made by her followers: Hanna Segal, Wilfred Bion, Herbert Rosenfeld and John Steiner. Characters in the play, in their speech and behavior, as well as chorus' songs, reveal significant number of primitive psychological mechanisms, such as splitting, denial, idealization and projective identification. The analysis of those mechanisms expressed in literary material allows to see the much argued continuity of Euripides' extraordinary play.

Keywords: Greek tragedy, Euripides, *Heracles*, Kleinian psychoanalysis, madness, psychosis.

WPROWADZENIE

Problem kompozycyjnej struktury *Heraklesa* Eurypidesa od początku przykuwał uwagę filologów. Lesky pisał, że „nie przypomina pod względem treści żadnego innego dramatu w kanonie Eurypidesa”¹, a Kitto nazwał go „najbardziej zagadkową z zachowanych sztuk Eurypidesa”². Niektórzy badacze uznawali tragedię za kompozycyjnie rozbitą, przy czym nie ma zgody co do tego, czy rozpada się ona na dwie czy trzy osobne części i gdzie przeprowadzić linie podziału³.

¹A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006, s. 425.

²H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 220.

³J. T. Sheppard, *The Formal Beauty of the „Hercules Furens”*, „Classical Quarterly” 10, nr 2, 1916, s. 7, widzi trzy epizody w tragedii – od początku do wersu 814, od pojawienia się Iris i Lyssy (815) do przebudzenia się Heraklesa (1087) i od tego miejsca do końca (s. 72). A. Lesky był zwolennikiem podziału na dwie części, z której druga jest całkowitym odwróceniem pierwszej (s. 435). P.W. Harsh, *A Handbook of Classical Drama*, Stanford 1948, podobnie; uważał też, że dotychczasowa krytyka niespójności tragedii niewiele w gruncie rzeczy wyjaśniała (s. 199–200). G. Murray, *Heracles: Best of Men*, [w:] *Greek Studies*, Oxford 1946, s. 112, i G. Norwood, *Essays on Euripidean Drama*, London–Toronto 1964, s. 46–47, wyróżniają dwie części, ale Kitto (s. 221)

Inni uczeni starali się pokazać spójność dzieła, odwołując się do tematów czy zasadniczych idei⁴. Niektóre prace, uznając problem, sugerują, że niespójność nie musi stanowić o słabości strukturalnej tragedii, ale może być intencjonalnym, artystycznym zabiegiem autora⁵. Co ciekawe jednak, najwyraźniej nikt z uczonych nie zwrócił uwagi na związek między problematyczną kompozycją *Heraklesa* a najbardziej rzucającym się w oczy tematem tragedii: szaleństwem. Być może również taka interpretacja wydaje się zbyt nowoczesna, gdyż wymagałaby uznania, że starożytny autor świadomie uczynił tragedię o szaleństwie niespójną i nielogiczną, czyniąc z formy swoisty komentarz do treści.

Jednym z celów niniejszego artykułu jest wykazanie, że zarówno niespójna struktura *Heraklesa*, jak i szereg nielogiczności i sprzeczności innego typu, obecnych w treści tragedii, stanowią artystyczny wyraz zasadniczego tematu, jakim jest obłąd. Zabieg ten jednak wydaje się nie tyle świadomy i intencjonalny, ile jest wynikiem wpływu nieświadomości (rozumianej psychoanalitycznie) zaangażowanej w proces twórczy. Wszyscy filolodzy zgodzą się zapewne, że autor ma zawsze jakieś świadome intencje co do kształtu jego dzieła, podczas gdy niekiedy wielu zgodzi się z tym, że mogą z nimi współistnieć motywy nieświadome, które na ten kształt wpływają z równą siłą – i to na jego estetyczną korzyść. To ostatnie wymaga bowiem uznania za prawdziwe (lub choćby prawdopodobne) psychoanalitycznych koncepcji ludzkiego umysłu oraz uznania korzyści wpływających z zastosowania metod myślenia analitycznego do pracy filologa klasycznego.

W pierwszej części artykułu przedstawię założenia metodologiczne, które pozwalają na takie właśnie zastosowanie metod psychoanalitycznych do

– znowu trzy. W późniejszych opracowaniach przeważa przekonanie o trzyczęściowej kompozycji: H.H.O. Chalk, *Ἀρετή and Βία in Euripides' „Herakles”*, „Journal of Hellenic Studies” 82, 1962, s. 7; J.C. Kamerbeek, *The Unity and Meaning of Euripides' „Heracles”*, „Mnemosyne” 4th series, 19, 1966, s. 2; M.S. Silk, *Heracles and Greek Tragedy*, Greece & Rome, 2nd series, vol. 32, No. 1, 1985, s. 2.

⁴U. von Willamowitz-Moellendorf, *Euripides' „Herakles”*, Berlin 1895, cyt. za H.H.O. Chalk, s. 7, dorycki ideał siły ukarany przez bogów, Sheppard (s. 76 i n.) – przyjaźń jest lepsza niż bogactwo i siła, Chalk (s. 8 i n.) – miejsce ludzkiej ἀρετή w kosmosie, Kamerbeek (s. 12 i n.) – stłumiony gniew Heraklesa na Eurysteusa wybucha, C.W. Willink, *Sleep after Labour in Euripides' Heracles*, „Classical Quarterly” 38, 1988, s. 86 i n. – dwa znaczenia πόνος, M.S. Silk, op. cit., s. 5 i n. – dwoisty, bosko-ludzki charakter Heraklesa, R. Hamilton (*Slings and Arrows: The Debate with Lycus in the Heracles*, „Transactions of the American Philological Association” 115, 1985, s. 22 i n. – cały szereg tematów debaty Amfitriona z Lykosem, G.J. Fitzgerald, *The Euripidean „Heracles”: An Intellectual and a Coward?*, „Mnemosyne” 4th series, 44, 1991, s. 92 i n. – system wartości Heraklesa i jego tożsamość, M. Padilla, *The Gorgonic Archer: Danger of Sight in Euripides' „Heracles”*, „Classical World” 86, 1992, s. 1 i n. – symbolika łuku i spojrzenia.

⁵Częściowo – D.J. Conacher, *Euripidean Drama*, Toronto–London 1967, s. 83, a szczególnie – W. Arrowsmith, w cytowanej przez S.A. Barlow pracy, *The Conversion of Heracles*, Diss. Princeton, Princeton 1954) i sama S.A. Barlow, *Structure and Dramatic Realism in Euripides' „Heracles”*, „Greece & Rome”, 2nd series, 29, nr 2, 1982, s. 117 i n.

interpretacji tekstu dramatu. W drugiej przedstawię krótko koncepcję zjawisk psychotycznych jednej ze szkół psychoanalizy, która dostarczy języka teoretycznego do rozumienia szaleństwa i jego ekspresji w *Heraklesie*. W kolejnej sekcji dokonam analizy zjawisk psychotycznych w tragedii do momentu pojawienia się na scenie Lyssy. Następnie podejmę dyskusję z poglądami innych badaczy na kwestię psychologicznej spójności *Heraklesa* oraz zaproponuję wyjaśnienie dynamiki przyczyniającej się do kulminacyjnego punktu – obłędu bohatera. Następnie dokonam podsumowania, zestawiając omówioną dynamikę z drugą częścią tragedii, i zasugeruję znaczenie jej radykalnie odmiennego charakteru.

1. „ANALITYCZNY TRZECI” JAKO INTERSUBIEKTYWNA PRZESTRZEŃ DRAMATU (ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE)

Metodę psychoanalityczną stosować można do interpretacji dzieł literackich na różne sposoby, z których każdy budzić może innego rodzaju wątpliwości i z których każdy posiada z pewnością swoje ograniczenia. Narzędziem, którego użyję w niniejszym artykule, będzie pojęcie „analitycznego trzeciego” (lub krócej „trzeciego”), rozwijane przez Thomasa Ogdena na użytek praktyki analitycznej. Trzeba jednak dostosować tę – kliniczną ze swej natury – koncepcję do potrzeb literaturoznawstwa. Ogden pisze tak:

W sytuacji analitycznej, tak jak ja ją rozumiem, trzy podmioty komunikują się ze sobą na poziomie nieświadomym: pacjent i analityk jako odrębne podmioty oraz intersubiektywny „analityczny trzeci” [...]. Nieświadomy intersubiektywny „analityczny trzeci” stale ujawnia się w emocjonalnym polu tworzonym w wymianie nieświadomości pacjenta i analityka. Ten trzeci „podmiot analizy” to podmiot tworzony wspólnie, choć asymetrycznie, przez parę analityczną. Zadanie analityka jako odrębnego podmiotu polega na rozpoznawaniu i werbalnym symbolizowaniu dla samego siebie (w miarę upływu czasu) swoich doświadczeń w analitycznym trzecim i doświadczeń analitycznego trzeciego⁶.

Tym, co wydaje się możliwe do wykorzystania z tej koncepcji na rzecz warsztatu filologa klasycznego, jest istnienie, metaforycznej w gruncie rzeczy, dzielonej przestrzeni, która nie należy w pełni ani do autora tragedii, ani do widza/czytelnika, ani do samego dzieła. Ta przestrzeń przypomina podmiot w tym sensie, że można ją traktować jako swego rodzaju umysł, którego fantazje, mechanizmy obronne, lęki i uczucia można analizować, używając teorii psychoanalitycznej.

W analizie czy psychoterapii psychoanalitycznej terapeuta nie kontaktuje się z realną osobą w całej jej złożoności, ale z pewnym aspektem pacjenta, który

⁶T. Ogden, *Sztuka psychoanalizy. Śnienie niewyśnionych snów i urwanych krzyków*, przeł. D. Golec i L. Kalita, Warszawa 2011, s. 21. Por. też artykuł: T. Ogden, *The Analytic Third: Working with Intersubjective Clinical Facts*, „International Journal of Psychoanalysis” 75, 1994, s. 3–19.

wchodzi – w bardzo nietypowej i specyficznie określonej sytuacji – w interakcję również nie z terapeutą jako realną osobą, ale z pewnym aspektem – „terapeutą” właśnie. Wszystko, co robi lub o czym opowiada pacjent, nabiera więc znaczenia symbolicznego, wyrażając to, co się dzieje w tej relacji. Kiedy pacjentka Ogdena opowiada o tym, jak robi zakupy i przymierza ubrania, nabiera to znaczenia symbolicznego – oprócz tego, że postaci z opowieści są osobami, a nie symbolami – to, jak się wobec siebie zachowują, wyraża nieświadomy świat fantazji pacjentki. W końcu pacjentka opowiada właśnie w tym momencie terapii właśnie o tym wydarzeniu i to w pewien konkretny sposób. Słucha tej opowieści nie przyjaciółka pacjentki czy jej przełożony z pracy, ale jej analityk, którego nieświadomość uczestniczy w tym procesie. Ogden pisze o tym, jak podczas gdy pacjentka pewnego razu opowiadała nie o realnych zakupach, ale o śnie, on przypomniał sobie, jak w młodości pomagał przyjacielowi kupować pierścionek zaręczynowy. To wspomnienie pozwoliło mu zobaczyć coś szczególnego w narracji pacjentki⁷. Tego typu charakterystyczny proces można opisać przez pojęcie analitycznego trzeciego, który nie należy w pełni ani do pacjentki, ani do analityka, a który może być wypełniony jawnie symbolicznym i dziwnym snem o zakupach, „realną” opowieścią o zakupach i wspomnieniem analityka.

Proponuję trochę podobnie spojrzeć na *Heraklesa* (a może się to okazać cenne także w przypadku innych dzieł literackich). Eurypides-autor wchodzi w pewien „dialog” z wyobrażonym widzem, tworząc tragedię (dla ułatwienia będę pisał o „czytelnikach”). Przestrzeń dramatu staje się analitycznym trzecim, w którym autor wyraża swoje nieświadome fantazje, wraz ze świadomymi ideami, uczuciami i wszystkim, z czego zdaje sobie sprawę, tworząc dzieło. Eurypides wypełnia tę metaforyczną przestrzeń zarówno ludźmi, którzy mogliby być realnymi osobami w podobnej sytuacji (Megara, Amfitrion, Lykos, Tezeusz), jak i osobami, które takiej „realności” nie posiadają (np. boginie Iryda i Lyssa), a także pieśniami chóru. Pieśni chóru i pojawienie się bogów przypomina bardziej sen opowiedziany na sesji, podczas gdy działania ludzi – realistyczną opowieść. Eurypides wybierając i modyfikując określony mit, scenarię historyczną, korzystając z tradycji, z odwołań literackich, czyniąc aluzje polityczne, przekazując swoje osobiste filozoficzne poglądy, tak czy inaczej, dzieli się z czytelnikiem własną nieświadomością, która symbolicznie wyraża się we wspomnianych świadomych treściach⁸.

⁷ Ibidem, s. 143–146.

⁸ Zgodnie z „modelem biograficznym”, jak go nazywa Paweł Dybel (*Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 335–358), od którego obecnie odchodzi się w psychoanalitycznie zorientowanym literaturoznawstwie zachodnim, można by szukać w biograficznych świadectwach o Eurypidesie wskazówek psychotyczności jest w pewien znaczący sposób zaznaczona. Albin Lesky, op. cit., s. 316, pisze: „Eurypides miał być mało towarzyski, raczej mrukliwy, zawsze pogrążony w myślach i odpychający. Dodajmy do tego relację z groty na Salaminie, pokazywanej jeszcze w czasach cesarstwa; poeta, patrząc na odległe

Takie podejście metodologiczne pozwala nam, jako filologom badającym tekst, być na tyle swobodnymi, że – decydując się na psychologiczną interpretację – nie musimy ani ograniczać się do analizy postaci scenicznych traktowanych jako realistycznie przedstawione osoby, ani nie musimy traktować ich wyłącznie jako projekcji jakiejś fantazji. Wszystko, co dzieje się w przestrzeni analitycznego trzeciego dramatu (a wkład filologa, zarówno świadomy, jak i nieświadomy, jest tutaj również obecny), podlega więc refleksji i analizie, czy będzie to zachowanie lub wypowiedź konkretnego bohatera, czy liryczna pieśń chóru, czy jakiś motyw, który w intrygujący sposób powraca w różnych momentach tragedii.

Proponuję właśnie w ten sposób przyjrzeć się *Heraklesowi* Eurypidesa. Metoda ta zakładać będzie analizę metaforycznej przestrzeni dzieła jako „umysłu” lub „podmiotu”, która przejawia się zarówno poprzez wypowiedzi i zachowania zindywidualizowanych bohaterów, jak i poprzez aspekty literackie tekstu (styl, retoryka, kompozycja, dobór motywów). Jeśli do końca poprowadzić tę analogię z analitycznym trzecim relacji terapeutycznej, to trzeba tu uwzględnić i wpływ, jaki na wrażliwość czytelnika wywiera dzieło. Ten ostatni element wydaje się ryzykownie wykraczać poza „naukowe” ramy filologicznej analizy tragedii, ale trudno chyba zaprzeczać, że na interpretację dzieła literackiego w jakiś sposób wpływa indywidualność (w tym nieświadomość) uczonego, determinująca m.in. to, co zauważy w tekście, jak wykorzysta swoją wiedzę, na jakie elementy zareaguje silniej, a na jakie słabiej itd.⁹

Warto tu odnieść proponowaną przeze mnie metodę do koncepcji prezentowanych przez Normana Hollanda, jednego z najważniejszych przedstawicieli anglosaskiego literaturoznawstwa psychoanalitycznego¹⁰. Holland podkreśla, że psychoanaliza jest zawsze metodą poznania umysłu, a nie tekstu, oraz że

morze, z dala od hałasu tłumów, dumał w niej nad tajemnicami ludzkiej duszy. Prawdziwy czy nie, obraz ten dobrze pasuje do wizerunku artysty, odsuniętego jak rzadko od życia wspólnoty”. Choć ten opis odpowiada niektórym cechom osobowości schizoidalnej czy nawet paranoicznej, byłoby naiwne uznawać go za jakikolwiek materiał potwierdzający „diagnozę” Eurypidesa.

⁹W odniesieniu do *Heraklesa* można zauważyć sporo interesujących przejawów takiej osobistej postawy uczonych wobec tekstu. H.H.O. Chalk, op. cit., s. 12, na przykład, twierdzi, że za fałszywością interpretacji Willamowitza przemawiają nie tylko argumenty *stricte* naukowe, ale też (co powtarza za Parmentierem i Ehrenbergiem) „the predominant impression we derive”. Najwyraźniej jednak Willamowitz musiał odnosić zupełnie inne „wrażenie” niż Chalk, dysponując podobną wiedzą i warsztatem naukowym. Chalk nadaje też koncepcji Willamowitza odrobinę prześmiewczą nazwę: „Heraclous the Megalomaniac”. Inny przykład to emocjonalne sformułowania, używane do opisu *Heraklesa*, poczynawszy od „grotesque abortion” Swinburne’a, cytowanego przez A.W. Verralla, *Four plays of Eurypides*, Cambridge 1905 i „broken-backed” G. Murraya, op. cit., s. 112. Rozbieżne i emocjonalne reakcje różnych autorów na *Heraklesa* poddam refleksji w czwartej części artykułu.

¹⁰Jeśli chodzi o szczegóły omawianej tu w skrócie koncepcji – por. N.N. Holland, *Psychoanalysis and Literature – Past and Present*, „Contemporary Psychoanalysis” 2, 1993, s. 5–21 oraz *Reader-Response Criticism*, „International Journal of Psychoanalysis” 79, 1998, s. 1203–1211.

w przypadku literatury istnieją trzy umysły: autora, czytelnika oraz osoby „wewnątrztekstowej” (*person-in-the-text*). Dostrzega on więc istnienie trzech podejść w obrębie psychoanalitycznej krytyki literackiej: pierwsze wywodzi się od Freuda i związane jest z analizą umysłu autora, drugie tekst traktuje jako umysł, a trzecie zajmuje się umysłem czytelnika i tym, jak wpływa nań tekst literacki. Ten ostatni nurt reprezentuje metoda reprezentowana przez Hollanda (*reader-response criticism*). Umieściłbym niniejsze zastosowanie Ogdenowskiej koncepcji „trzeciego” do interpretacji tekstu najbliższej drugiego z podejść wyróżnionych przez Hollanda (tekst jako umysł), niemniej jednak podejście, które proponuję, włącza w analizę również, do pewnego stopnia, umysł autora oraz czytelnika, jako podmioty współtworzące intersubiektywną przestrzeń dzieła¹¹.

Nie wydaje to się aż tak odmienne od tego, co robi psychoterapeuta analityczny: słucha i odbiera pacjenta poprzez swoją ludzką wrażliwość, a jednocześnie nie poprzestaje na tym, ale przetwarza swoje doświadczenie na język teorii, zanim – znowu w języku potocznym – przekaze coś pacjentowi. Filolog klasyczny również czyta tekst jak człowiek, odbierając go przez swoją wrażliwość intelektualną i emocjonalną, jednak nie poprzestaje na tym, ale konfrontuje to ze swoją wiedzą naukową i wyciągnięte wnioski także komunikuje, tyle że w języku teoretycznym, a nie potocznym. Metoda zastosowana w niniejszym artykule różni się tylko tym, że oprócz wiedzy filologicznej wykorzystuje też wiedzę psychoanalityczną do nadawania znaczenia tekstowi.

2. ROZUMIENIE PSYCHOZY W KLEINIZMIE

Spośród różnych koncepcji psychozy powstałych w obrębie psychoanalizy jedną z najbardziej wpływowych jest teoria Melanii Klein. Do interpretacji *Heraklesa* wykorzystam właśnie jej poglądy, okazjonalnie odwołując się też do jej najslawniejszych uczniów: Hanny Segal, Wilfreda Biona czy Herberta Rosenfelda. W tej części przedstawię pokrótce najważniejsze pojęcia, które użyte zostaną do analizy tekstu. Ze względu na bardzo skrótowy charakter niniejszej

¹¹ Zarówno klasyczne, „modernistyczne” podejście Freuda (które Dybel nazywa „modelem biograficznym”, zob. przypis 8), jak i „postmodernistyczne” podejście samego Hollanda, oparte na różnych reakcjach, jakie tekst wywołuje u czytelników w kontakcie z ich nieświadomością, wydają się dość skrajne, a w każdym razie – trudne do zastosowania w warsztacie filologa klasycznego. Metoda zaprezentowana w tym artykule daleka jest od „strukturalistycznie” przez Hollanda ujmowanej wizji tekstu jako umysłu wyizolowanego od autora i czytelnika; bierze ona wprawdzie pod uwagę historyczny umysł autora, jak i reakcje współczesnego czytelnika (głównie uczonego badającego tekst), niemniej jednak centralny dla rozważań jest sam tekst jako forma krystalizacji nieświadomego procesu mentalnego.

prezentacji zainteresowanych czytelników odsyłam do lektury opracowań lub źródłowych tekstów kleinizmu¹².

Podstawowe dla tego ujęcia psychozy są pojęcia pozycji paranoidalno-schizoidalnej oraz pozycji depresyjnej, wprowadzone przez Klein w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. „Pozycja” w teorii Klein oznacza konfigurację uczuć, fantazji, lęków i obron przed nimi. Innymi słowy, jest to nieświadomy sposób postrzegania i przeżywania siebie i świata. Pozycja paranoidalno-schizoidalna rozwija się w ciągu pierwszych miesięcy życia niemowlęcia jako sposób organizacji jego doświadczeń poza doskonale bezpiecznym łonem matki. Niemowlę po opuszczeniu łona, w którym doznawało stanu natychmiastowej gratyfikacji i ogólnej homeostazy, po raz pierwszy zmagać się musi z frustracją, wywołaną bólem, zimnem czy głodem. Od początku również towarzyszy niemowlęciu najbardziej prymitywny lęk człowieka, jakim jest lęk anihilacyjny, czyli lęk przed rozpadem czy unicestwieniem psychiki przez atakujące od wewnątrz siły destrukcji. Klein uważała, że dziecko doświadcza lęku anihilacyjnego głównie za sprawą obecnego w nim od początku popędu śmierci.

Mechanizmy występujące już w pozycji paranoidalno-schizoidalnej (a i w późniejszym życiu pełniące ważną funkcję) to projekcja i introjekcja¹³. Są to mechanizmy-fantazje związane odpowiednio z wydalaniem, pozbywaniem się oraz ze ssaniem i połykaniem. W procesie introjekcji umysł niemowlęcia „połyka” dobry obiekt i umieszcza go w świecie wewnętrznym, gdzie staje się dłoń źródłem życia i bezpieczeństwa. Jednocześnie dziecko introjektuje też przerażający zły obiekt, którego następnie usiłuje się pozbyć w procesie projekcji, wyrzucając z siebie. Pierwszym i podstawowym obiektem niemowlęcia jest pierś matki. Jest on jednak od początku rozszczepiony na pierś dobrą (gratyfikującą) i złą (frustrującą). Dobra pierś jest przeżywana jako źródło życia, dobroci, miłości, spokoju i bezpieczeństwa, podczas gdy zła pierś to przerażająca przyczyna zła, cierpienia, nienawiści i destrukcji. Aparat psychiczny niemowlęcia jest tak słabo rozwinięty, że jego przeżycia w pozycji paranoidalno-schizoidalnej zdominowane są niemal całkowicie przez nieświadome fantazje, które zniekształcają realność (czyli np. rzeczywistość jakość macierzyńskiej opieki i karmienia piersią). Nieświadome fantazje to reprezentacje psychiczne dwóch popędów – życia (tworzenia, miłości) i śmierci (niszczenia, agresji).

¹²Oprócz wydania pism Melanie Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja. Pisma*, t. I oraz *Zawiść i wdzięczność. Pisma*, t. III, przeł. A. Czownicka, H. Grzegółowska-Klarkowska, Gdańsk 2007, warta polecenia jest klasyczna prezentacja H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, przeł. Ł. Penderecki, Gdańsk 2005.

¹³Poniższy szkic koncepcji oparty jest na klasycznym artykule: M. Klein, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych*, [w:] *Zawiść i wdzięczność*, op. cit., t. III, s. 1–16. Odwołania do artykułów analitycznych, zgodnie z tradycją cytowania, podaję według roku publikacji oryginalnego tekstu.

Introjeksja dobrej piersi jest szczególnie istotna, gdyż ona tworzy rdzeń ego, fundament bezpieczeństwa. Jest to załączek późniejszego poczucia, że istnieję, mam prawo żyć, być kochanym i kochać. Jednocześnie relacja ze zintrojektowaną złą pierś powoduje centralny lęk pozycji paranoidalno-schizoidalnej, jakim jest lęk prześladowczy. Dobra pierś jest w fantazjach pochłaniana, a zła pierś jest atakowana w oralno-kanibalistycznych fantazjach gryzienia, rozrywania, pożerania itd. Niemowlę utrzymuje osobno dobry i zły obiekt oraz związane z nimi uczucia za pomocą wspomnianego już mechanizmu rozszczepienia (ang. *splitting*), toteż w stanach zaspokojenia miłość kieruje się wyłącznie ku piersi dobrej, gratyfikującej, a w stanach frustracji nienawiść kieruje się wyłącznie ku piersi złej, frustrującej, co powoduje zwrotnie lęk prześladowczy (przed odwetem ze strony wrogiej piersi).

Kolejny mechanizm to wszechmocna kontrola, która stanowi podstawę wszystkich wewnętrznych operacji na tym wczesnym etapie rozwoju (i później – u jednostek psychotycznych). Idealizacja obiektu polega na przypisywaniu dobrej piersi skrajnie pozytywnych cech, przez związanie jej z fantazjami o całkowitym zaspokojeniu. Tak wyidealizowana pierś jest następnie wszechmocnie przywoływana na pomoc w celu ochrony przed prześladowającą pierś. Towarzyszy temu kolejny mechanizm: zaprzeczenie rzeczywistości psychicznej, które polega na magicznym nieuznawaniu istnienia obiektu prześladowczego i popędu agresji. Wreszcie dzięki mechanizmowi identyfikacji projekcyjnej, uznawanemu obecnie za jedno z kluczowych odkryć Klein, dziecko umieszcza w obiekcie odszczepione, złe części siebie (self), w ten sposób wszechmocnie kontrolując go, a jednocześnie wiążąc się z tym obiektem silną relacją opartą na nienawiści i lęku.

Żeby przybliżyć omawiane procesy, możemy sobie wyobrazić kilkumiesięczne niemowlę, które budzi się głodne w nocy. Doświadcza ono głodu jako silnego bólu, którego źródła nie zna i nie rozumie, ponieważ nie dysponuje psychiką dojrzałą na tyle, żeby choćby wyobrazić sobie matkę jako osobę i wytworzyć w sobie poczucie, że ona niedługo przyjdzie i nakarmi je. Niemowlę czuje się atakowane od wewnątrz przez coś/kogoś nieokreślonego, a jego reakcją jest lęk i wściekłość. Dziecko przeżywa tę sytuację w fantazji jako kontakt z obiektem (lub obiektami) prześladowczym. W sadystycznych fantazjach dziecko atakuje złą pierś, rozrywając ją, miażdżąc oraz gwałtownie projektując w nią wraz z moczem i odchodami swoją własną agresję¹⁴. Ta projekcja agresji w pierś zwrotnie nasila lęk prześladowczy, gdyż teraz zła pierś, wypełniona

¹⁴ Kleiński odróżniają bardziej zdrowy mechanizm neurotycznej projekcji *na* obiekt (*projection onto*), który polega na przypisywaniu obiektowi cech self, od prymitywnej projekcji *w* obiekt (*projection into*), która jest zasadniczo projekcją identyfikacyjną, czyli umieszczaniem w obiekcie części self w taki sposób, że obiekt zaczyna zachowywać się wobec self tak, jak self wobec obiektu. W drugim przypadku, jak zauważono później, pacjenci niewerbalnie prowokują terapeutę do „odgrywania” roli zgodnej z projekcją.

agresywnymi częściami self, w fantazjach zwraca się przeciw dziecku, żeby się zemścić¹⁵. Ze względu na mechanizm rozszczepienia, dobry obiekt i związane z nim pozytywne afekty są dziecku w tym momencie psychicznie całkowicie niedostępne, więc jego świat zmienia się w piekło. Oprócz umieszczania w piersi odczepionych części self i wszechmocnym kontrolowaniu jej, niemowlę ma do dyspozycji jedynie zaspokojenie halucynacyjne, czyli przywoływanie idealnego obiektu (czemu towarzyszyć może ssanie kciuka).

Zwykle po jakimś czasie pojawia się matka. Jeśli agresja dziecka nie jest patologicznie nasiloną, po jakimś czasie uspokaja się, a wewnętrzny obraz obiektu zmienia się z prześladowczego na dobry. Niemowlę zaczyna ssać, głód zanika i świat wewnętrzny dramatycznie się zmienia. Choć obiektywnie karmi go ta sama pierś i ta sama matka, dziecko ma teraz dostęp tylko do pozytywnej części relacji z obiektem, a w jego fantazji wszelkie zło usunięte zostało ze świata przez wszechmocną wybawicielkę, idealną pierś. Niemowlę z piekła nienawiści przeniosło się w fantazjach do raju miłości. Gdy nadchodzi głód lub dziecko ma mokrą pieluszkę, poprzednie stany jednak znowu powracają.

Druga pozycja, jaką zaproponowała Klein, to pozycja depresyjna. Pojawia się ona wraz z rozwojem mózgu i psychiki niemowlęcia, gdy jest ono w stanie introyektować matkę jako cały obiekt, w odróżnieniu od wcześniejszych obiektów częściowych (piersć, twarz, ręce itd.). Introjeksja i ustanowienie wewnątrz całego dobrego obiektu (matki) oznacza pojawienie się kolejnego lęku – lęku depresyjnego. Jest to strach przed tym, że agresywne ataki, które dotąd niszczyły w fantazji jedynie złą pierś i których skutkiem był lęk przed odwetem z jej strony, teraz kierowane są już nie na wrogi obiekt, ale na ukochaną matkę, która karmi, kocha i otacza opieką. Rozszczepienie zaczyna słabnąć, a zbliżają się do siebie dwa popędy, miłość i agresja, oraz dobre i złe aspekty obiektu i self. Ponieważ w świecie wewnętrznym pragnienie oznacza działanie, dziecko w fantazjach rzeczywiście niszczy swój dobry obiekt. Pojawiają się w nim nowe uczucia – ból utraty, głęboki smutek oraz poczucie winy z powodu własnej agresywności. Dziecko przeżywa swoją pierwszą żalobę.

Klein uważała, że jeśli w wewnętrznym świecie dziecka przeważa popęd śmierci nad popędem życia, jeśli więcej jest nienawiści niż miłości, to lęk prześladowczy nadal się utrzymuje i doświadczenia pozycji depresyjnej stają się nie do zniesienia. Zbliżenie się dobra i zła budzi przerażenie, więc dziecko zamiast integrować, nasila rozszczepienie. Niemowlę może wtedy dokonać regresji do wcześniejszej pozycji paranoidalno-schizoidalnej, chroniąc się przed doświadczeniem żaloby i poczuciem winy. Jest to właśnie paradoks psychozy, że lęk przed zniszczeniem self przez zły obiekt jest łatwiejszy do zniesienia niż ból

¹⁵ „Immanentną cechą poczucia prześladowania jest to, że jest ono jednocześnie zasilane nienawiścią i samo ją zasila” – M. Klein, *Żaloba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*, [w:] *Miłość, poczucie winy i reparacja*, op. cit., t. I, s. 354, 363.

self z powodu tego, że zniszczyło dobry obiekt. Zerwanie z rzeczywistością na rzecz iluzji, która wydaje się zapobiegać cierpieniu, zuboża psychikę i powoduje destrukcyjną chorobę. Ten bolesny paradoks oddaje cytowana niekiedy wypowiedź Wilfreda Biona, skierowana do jednego z jego pacjentów: „Jaka to szkoda, że ograniczył się pan do wszechmocy”¹⁶.

Takie niepowodzenie w przepracowaniu pozycji depresyjnej prowadzi, według Klein, do zaburzeń psychotycznych o różnym rodzaju i stopniu nasilenia. Przepracowanie jej zaś polega najpierw na dopuszczeniu uczuć bólu, smutku i poczucia winy, a następnie – na podjęciu tzw. reparacji, czyli aktywności (również odbywającej się w fantazji, ale reprezentowanej w dziecięcej zabawie) „naprawiania”, czyli odtwarzania i odbudowywania zniszczonego w fantazji obiektu oraz zadośćuczynienia za swoje agresywne impulsy. Zdolność do reparacji obiektu jest źródłem późniejszych zdolności twórczych oraz umiejętności kochania. Przepracowanie pozycji depresyjnej umożliwia także proces tworzenia symboli i myślenia symbolicznego oraz bardziej obiektywną percepcję rzeczywistości. Dziecko postrzega matkę w sposób bardziej realny i wielowymiarowy (podobnie jak siebie samo), rozróżnia między światem wewnętrznych fantazji a światem realnym i ustanawia w sobie trwałą dobrą obiekt, który daje mu poczucie bezpieczeństwa.

Hanna Segal i Wilfred Bion skupili się na różnicach między „myśleniem” psychotycznym a niepsychotycznym. Segal twierdziła, że umiejętność posługiwania się symbolem w pełnym tego słowa znaczeniu wymaga zdolności do odróżniania self i obiektu, rzeczywistości zewnętrznej od wewnętrznej, gdyż tylko wtedy istnieje poczucie, że symbol i rzecz symbolizowana (którą pierwotnie jest obiekt) są zarazem różne od siebie i powiązane ze sobą. To, co przypomina symbole w myśleniu osób psychotycznych, z którymi pracowała, Segal nazwała dla odróżnienia „zrównaniem symbolicznym”. Oznacza to, że osoba psychotyczna sprawia wrażenie, jakby posługiwała się słowami i symbolami w komunikacji, podczas gdy w rzeczywistości używane przez nią słowa i symbole nie *oznaczają* rzeczy – one *są* rzeczami. Często przytaczany przykład Segal odnosi się do jednego z jej pacjentów, który zanim zachorował na schizofrenię, był skrzypkiem. Kiedy lekarz zapytał go, dlaczego przestał grać, odkąd zachorował, pacjent odparł gwałtownie: „Dlaczego? Czy oczekuje pan, że będę się publicznie masturbował?”¹⁷

¹⁶Cyt. za T. Ogden, *Ponowne odkrywanie psychoanalizy. Myślenie, śnienie, uczenie się i zapominanie*, przeł. L. Kalita, Warszawa 2010, s. 106.

¹⁷Ta koncepcja oraz podany przykład pochodzi z: H. Segal, *Uwagi o tworzeniu symboli*, [w:] *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej*, przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka, Gdańsk 2006, s. 78.

3. PROCESY PARANOIDALNO-SCHIZOIDALNE W *HERAKLESIE*

Pierwsza część *Heraklesa* zdominowana jest przez procesy charakterystyczne dla pozycji paranoidalno-schizoidalnej. W prologu bardzo wyraźny jest prześladowczy obraz Lykosa. Ojciec Heraklesa – podobnie jak Megara i sam Herakles – postrzegają Lykosa w sposób całkowicie zły, nie ma on ani jednej cechy pozytywnej. Z napomknień wiemy, że Amfitrion sam żywi impulsy destrukcyjne, gdyż zabił swego niedoszłego teścia, ojca Alkmeny, a także – dwukrotnie usprawiedliwia dzieciobójstwo dokonane z powodów politycznych (39–40 i 206–207), podobnie jak czyni to sam Lykos (165–169)¹⁸. W relacji Amfitriona do Lykosa oraz do jego wewnętrznego obrazu widać przykład mechanizmu identyfikacji projekcyjnej oraz związanego z nim paranoidalnego błędnego koła. Amfitrion w sytuacji całkowitej bezradności i słabości próbuje wszechmocnie kontrolować obiekt, umieszczając w nim własne, odszczępiowane zło części. Im większa jednak jest nienawiść Amfitriona (self) do Lykosa (obiekta), tym bardziej obraz Lykosa staje się wrogi i tym większy lęk budzi w Amfitrionie. Amfitrion, pozbywając się własnej agresji, doświadcza siebie jako bezsilnego. Eurypides oddaje identyfikację projekcyjną przez retoryczne $\phi\acute{o}\nu\omega\ \sigma\beta\acute{\epsilon}\sigma\eta\ \phi\acute{o}\nu\omicron\nu$ (41).¹⁹

Jednocześnie, w odpowiedzi na lęk prześladowczy pojawia się wszechmocne powołanie idealnego obiektu. Klein pisze: „Stany frustracji lub lęku zmuszają niemowlę do ucieczki od prześladowców do wewnętrznego, wyidealizowanego obiektu”²⁰. Tym obiektem staje się Dzeus o wymownym przydomku „zbawca” ($\sigma\omega\tau\eta\rho$ 48). Ołtarz Zeusa, przy którym Amfitrion się schronił, w przeżyciu bohatera najwyraźniej zlewa się z obiektem idealnym – stanowi „zrównanie symboliczne”. Samo siedzenie przy ołtarzu ma Amfitrionowi zapewnić ochronę przed obiektem prześladowczym, co zresztą okazuje się później nieskuteczne. Amfitrion łączy też w tym „symbolu” nie tylko Dzeusa, ale i Heraklesa, który ołtarz zbudował, co jest kolejnym przykładem magicznego myślenia (48–50). Amfitrion czuje, jakby, siedząc przy ołtarzu, czerpał moc obiektu.

O ile zestawienie Lykos/Zeus-Herakles reprezentuje mechanizm rozszczepienia obiektu na idealny/prześladowczy, o tyle dialog Amfitriona i Megary wyraża komplementarne rozszczepienie self²¹. Megara symbolizuje tutaj słaby, zrozpaczony aspekt self, który całkowicie porzucił nadzieję (85–106), prześladowany przez złowrogię Lykosa. Amfitrion zaś reprezentuje self, które próbuje się

¹⁸Por. H.H.O. Chalk, op. cit., s. 17.

¹⁹Numery wersów i cytaty greckie podaję za wydaniem: Eurypides, *Hercules*, ed. K.H. Lee, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1988.

²⁰M. Klein, *Uwagi na temat...*, op. cit., s. 10.

²¹„Niemowlę rozszczepia obiekt i self w fantazji, ale skutek tej fantazji jest bardzo realny, ponieważ prowadzi ona do tego, że uczucia i relacje (a później także procesy myślenia) zostają od siebie wzajemnie odcięte” – ibidem, s. 7.

zidentyfikować z obiektem idealnym (Dzeus – ołtarz – Herakles). Megara nie może znieść oczekiwania na ratunek. Co ciekawe, Megara wcześniej mówi, że opowiadając bajki, sama stara się odwracać uwagę dzieci od nieobecności ojca, a każe jej nadal tak robić. Można się zastanawiać, czy aktywność Megary (która wydaje się ściśle powiązana z tym, czego doświadcza ona wraz z Amfitrionem) jest zdominowana przez część psychotyczną jej osobowości, czy też reprezentuje dojrzałą formę myślenia. Prawdziwe myślenie symboliczne oznacza przywoływanie obecności nieobecnej matki (w oparciu o wewnętrzny dobry obiekt) poprzez jakiś symbol – obraz, słowo lub rzecz, które ją zastępują. Bion opisuje ten proces jako powstawanie myśli z bolesnej pustki „brakującej piersi”. Jeśli jednak myślenie się nie rozwija, zamiast tego mamy nie symbol, ale halucynację, idealny obiekt, magiczne myślenie, które chronią przed atakiem złego obiektu²².

Ogólny nastrój omawianej sceny skłania raczej do uznania, że zarówno Megara, jak i Amfitrion opierają się raczej na zaprzeczeniu, rozszczerzeniu itd. niż na myśleniu bardziej dojrzałym. Megara sama nie potrafi przywołać w sobie żadnego oparcia, co więcej – wszelką swoją tęsknotę przez identyfikację projekcyjną przypisuje dzieciom i Amfitrionowi. Widzi w dzieciach tęsknotę, co ją boli, więc okłamuje je, mówiąc im coś, w co sama nie wierzy. Amfitrion ma swoją „nadzieję” opartą na wycofaniu się we wszechmocne fantazje, ale lęk budzi w nim oglądanie rozpaczki Megary i dzieci, więc nakłania ją, żeby kłamstwem je uspokoiła. Te aspekty podkreśla Eurypides powtórzeniem κλέπτειν i κλοπήν w wypowiedzi Amfitriona (99–100).

W pierwszym epejsodionie wreszcie pojawia się na scenie Lykos, o którym dotąd tylko słyszeliśmy. Lykos szyderczo atakuje Dzeusa i Heraklesa, którzy stanowią jedyny punkt oparcia dla Amfitriona, podważając wartość jego prac i sugerując, że dokonał ich nie siłą i rozumem, ale oszustwem (151–155). Amfitrion podejmuje się obrony Heraklesa, a w agonii dwóch postaci ujawnia się schizoidalne oscylowanie między wszechmocnym powoływaniem idealnego obiektu (Heraklesa jako niezwycięzonego wybawcy) a równie wrogą dewaluacją jego postaci jako oszusta i fałszywego bohatera.

W tych agonach, najpierw Megary z Amfitrionem, potem Amfitriona z Lykosem, mamy do czynienia jednocześnie z dwiema perspektywami. W wypowiedzi każdej postaci z osobna można odnaleźć cechy psychotyczne, pewnego rodzaju utratę kontaktu z rzeczywistością na rzecz fantazji. Kiedy jednak widzimy je wszystkie jednocześnie w metaforycznej przestrzeni dramatu, w zestawieniu ich ze sobą przez Eurypidesa ujawnia się wyrazistość mechanizmów rozszczerzenia i zaprzeczenia. Postacie nie doświadczają jednocześnie pozytywnych i negatywnych cech jakiegokolwiek osoby. Herakles jest albo idealnym wybawcą, albo oszustem, Lykos jest potworem, Megara jest samotna i zrezygnowana, a Amfi-

²²W.R. Bion, *Uwaga i interpretacja*, przeł. D. Golec, Warszawa 2010, s. 74–75.

trion – naiwnie wierzy w nadejście pomocy. Każda z tych osób pokazuje inną część rozbitej psychiki – obiektu lub self²³.

Kolejnym przejawem rozszczepienia, tym razem widzialnego nie na scenie, ale w wypowiedzi jednego bohatera, jest dewaluacja Dzeusa dokonana przez Amfitriona, kiedy żadna pomoc nie nadchodzi. Amfitrion odbiera Dzeusowi atrybuty, które przedtem mu przypisywał (1–2 i 48–50), chlubiąc się, że dzielił z nim żonę i chroniąc się przy jego ołtarzu. Teraz mówi:

ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὁμόγαμόν σ' ἐκτησάμην/ μάτην δὲ παίδος κοινεῶν' ἐκλήζομην/
 σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσον ἢ δόκεις εἶναι φίλος./ ἀρετῆ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν/
 παῖδας γὰρ οὐ προῦδωκα τοὺς Ἡρακλέους./ σὺ δ' ἐς μὲν εὐνάς κρύφιος ἠπίστω
 μολεῖν/ τὰλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβῶν/ σῶζειν δὲ τοὺς οὐκ ἐπίστασαι
 φίλους./ ἀμαθῆς τις εἶ θεὸς ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς. (339–47)²⁴.

Ten sam Dzeus przeżywany jest przez Amfitriona w skrajnie odmienny sposób – jako zdradliwy, zachłanny, który gwałtem, bez pozwolenia, przywłaszczył sobie cudzą żonę, ostatecznie również – bezsilny, głupi lub niesprawiedliwy.

Pojawia się tutaj w tragedii po raz pierwszy zjawisko, które Klein opracowała pod koniec życia pod nazwą zachłanności i zawiści²⁵. „Zawiść jest uczuciem gniewu o to, że ktoś inny ma i cieszy się czymś pożądanym, i budzi impuls, by mu to odebrać lub zepsuć” – pisze Klein, a „zachłanność jest gwałtownym i nienasyconym dążeniem, wykraczającym poza to, czego podmiot potrzebuje, a co obiekt może i gotów jest dać. [...] Zawiść tymczasem dąży nie tylko do tego, by w ten sposób grabić; jej celem jest także, by w matce, a przede wszystkim w piersi umieścić rzeczy złe, głównie złe odchody i złe części siebie, i by ją w ten sposób zepsuć lub zniszczyć”²⁶. Sytuacja braku poczucia bezpieczeństwa, miłości i dobra nasila zachłanność i lęk prześladowczy oraz pobudza fantazję o niewyczerpanej piersi, która ma wszystko, czego podmiot najbardziej pożąda, a jednocześnie odmawia mu tego, zatrzymując miłość i dobro dla siebie. To budzi zawiść, czyli pragnienie ograbienia tej idealnej piersi z jej bogactw i agresywne wypełnienie jej trującymi odchodami (złymi częściami self).

Odpowiada to dokładnie temu, czego dokonuje Amfitrion w relacji do Dzeusa. Najpierw narasta jego lęk prześladowczy przed Lykosem, a przedłużające się

²³ Hamilton analizuje precyzyjnie dewaluację przeprowadzoną przez Lykosa, ale też pokazuje, jak Megara i Amfitrion sztucznie podnoszą swoje poczucie wartości („their exaggerated sense of self-worth”), opierając się na ich związku z Heraklesem (s. 20).

²⁴ W przekładzie Łanowskiego: „Dzeusie, na próżnym dzielił z tobą żonę,/ na próżno zwałem cię współojcem syna – /gorszy przyjaciel z ciebie, niż się zdaje./ Tyś bóg, jam człowiek, lecz mam więcej cnoty,/ bo nie zdradziłem dzieci Heraklesa./ Tyś umiał tajnie wkraść się w moje łóżce,/ wziąć cudzą żonę, choć jej nikt nie dawał,/ ale nie umiesz ocalać przyjaciół./ Głupi bóg z ciebie lub niesprawiedliwy”.

²⁵ M. Klein, *Zawiść i wdzięczność*, op. cit., s. 185–245.

²⁶ Ibidem, s. 190.

opuszczenie przechodzi w rozpacz. Amfitrion doświadcza tego samego stanu, który wcześniej reprezentowała Megara – beznadziei, rezygnacji i rozpacz, co Eurypides podkreśla przez anaforyczne, dwukrotne μάτην... μάτην. W takim cierpieniu Amfitrion przestaje szukać opieki u idealnego obiektu i budzi się w nim, ukrywana pod idealizacją, zawiść o szczęście, moc i miłość, które posiada Dzeus, a które zatrzymuje dla siebie, nie udzielając mu pomocy.

Amfitrion w fantazji ograbia więc Dzeusa z niektórych jego atrybutów (cnoty, sprawiedliwości i mądrości) i projektuje słabe, bezradne i złe części siebie w Dzeusa (symboliczne trujące odchody), co prowadzi do tego, że Amfitrion przeżywa siebie jako bardziej cnotliwego i mądrzejszego od Zeusa. Idealna pierś zostaje „zepsuta”, wypełniona odszczepionymi „odchodami” psychicznymi, co niestety nie poprawia sytuacji. Poza tym, że Amfitrion w fantazji triumfuje nad obiektem (σε νικῶ θνητὸς ὢν), w istocie poprzez agresywną identyfikację projekcyjną niszczy źródło dobra i miłości.

Wydaje się nieprzypadkowe, że właśnie po takiej dewaluacji boskiego zbawcy – Dzeusa, chór w stasimon pierwszym wprowadza wyidealizowaną postać ludzkiego zbawcy – Heraklesa, opiewając jego dwanaście prac. Dzeus przestaje już w przestrzeni dramatu pełnić funkcję idealnego obiektu, a wzrastający lęk przed Lykosem wymaga obrony w postaci idealizacji i zaprzeczenia. Dlatego chór na miejsce zdewaluowanego Dzeusa wszechmocnie powołuje inny obiekt idealny – Heraklesa.

Chór w tragedii jest szczególnie wyrazicielem nieświadomej przestrzeni dramatu. Język pieśni chóralnych i sposób obrazowania nacechowany jest silnie psychotycznymi cechami. Pieśni chóru reprezentują w tragedii marzenia senne (lub raczej, zgodnie z teorią Biona, „nocne halucynacje”, gdyż psychotyk nie potrafi śnić w sposób symboliczny) w kontraście do bardziej realistycznej interakcji między bohaterami, która odpowiada jawie. Ta specyficzna jakość snu/halucynacji pieśni chóralnych zapowiedziana jest już w parodosie, gdzie chór mówi: ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερῶ-/ πὸν ἐννύχων ὀνειρώων (111–112). Chór nadaje się do takiej roli też dlatego, że jest zbiorowością w przeciwieństwie zarówno do bohaterów, jak i np. do Posłańca, który obserwuje z pozycji bardziej obiektywnej.

Jeśli chodzi o omawiane tu stasimon pierwsze, Shirley Barlow błyskotliwie analizuje nierealistyczny język, w którym zaskakuje unikanie języka o konotacjach agresywnych i brutalnych przy opisie prac Heraklesa. W całkowitym kontraście do stylu i obrazowania chóru jest opis Posłańca, brutalny w swej precyzyjności. Barlow pokazuje, że Eurypides zaczyna od fantazji, posuwając się stopniowo ku rzeczywistości²⁷. To, co autorka nazywa „planes of reality”, na poziomie

²⁷ „Each mode represents a different plane of reality: one remote, romantic, decorative (adjectivally oriented), the other close, grimly unsentimental, ugly (verbally oriented)” – S.A. Barlow, op. cit., s. 121.

psychologicznym odnosi się do świata wszechmocnych fantazji z jednej strony, a świata realnego – z drugiej. Chór jest tutaj skrajnym reprezentantem tego pierwszego, z jedynym wyjątkiem – centralnego epizodu halucynacyjno-urojeniowego Heraklesa.

Obok nierealistycznego tonu pieśni chóru ważną jej cechą jest unikanie brutalności. Wynika to z tego, że prace opiewane przez chór są manifestacjami idealnego obiektu, odszczepionymi i wszechmocnie powołanymi w celu ochrony przed lękiem prześladowczym. Chór reprezentuje tutaj mechanizm, który Klein (za Freudem) nazywa halucynacyjnym zaspokojeniem. Píše ona:

Główne procesy obecne w idealizacji, mianowicie rozszczepienie obiektu i zaprzeczenie zarówno frustracji, jak i prześladowaniu, działają również w halucynacyjnym zaspokojeniu. Ego nie tylko utrzymuje frustrujący i prześladowczy obiekt z dala od obiektu wyidealizowanego, ale idzie dalej, zaprzeczając jego istnieniu, podobnie jak całej sytuacji frustracji i złym uczuciom (bólowi), które są jej następstwem. [...] Zaprzeczenie rzeczywistości psychicznej jest możliwe jedynie za sprawą silnego poczucia wszechmocy, które jest istotną cechą wczesnej mentalności. [...] Tak więc w zaspokojeniu halucynacyjnym biorą udział dwa wzajemnie powiązane procesy: wszechmocne powoływanie idealnego obiektu oraz równie wszechmocne unicestwienie złego obiektu prześladowczego i bolesnej sytuacji²⁸.

Pieśń chóru unaocznia te prymitywne zjawiska psychiczne krok po kroku. Chór zaczyna od nastroju rozpacz, mówiąc, że powinien śpiewać *αἴλιτον* po śmierci Heraklesa (348), całkowicie ignoruje narastający na scenie lęk przed śmiercią z rąk Lykosa i stwierdza, że chce opiewać zamiast tego prace Heraklesa (*ἠέλω* 356). Utrzymuje w ten sposób obiekt prześladowczy z dala od wyidealizowanego – ze sceny znika Lykos i śmiertelne zagrożenie, a czytelnicy zaproszeni są do pogrążenia się w halucynacyjnych obrazach chóru. Ten zaprzecza istnieniu zła poprzez wszechmocne unicestwienie złych obiektów, dokonywane symbolicznie przez Heraklesa, który ujarzma albo zabija potwory. W pieśni dominuje poczucie wszechmocy bohatera i jego idealny charakter – nie jest on w zasadzie człowiekiem, ale bogiem²⁹. Barlow zauważa również, że pieśń jest

²⁸M. Klein, *Uwagi na temat...*, op. cit., s. 7–8.

²⁹S.A. Barlow, op. cit., s. 17, pisze: „The absence of Heracles is not merely the absence of an ordinary man but of an almost superhuman hero of whom miracles in the past have been expected”. Nastroj stasimon nie uchodzi też uwagi Shepparda, który widzi w nim zestawienie skrajnych postaci Lykosa i Heraklesa, jak również to, że Herakles jawi się jako bóg, w czym autor przeczuwa niejasne zagrożenie. Co ciekawe, Sheppard natychmiast wycofuje się z obserwacji o „superhuman greatness” Heraklesa i stwierdza, że musimy „ignore the lyrics”, bo Herakles musi być przecież postacią w pełni ludzką, a nie wyidealizowaną i nierealną (s. 76–78). Chalk dostrzega w pierwszej części ogólnie „melodramatyczne” zestawienie krańcowo widzianego dobra i zła, ale próbuje je dopiero pod koniec artykułu wyjaśnić, po skomplikowanych analizach części trzeciej, jako przestrożę Eurypidesa przed nadmiernym koncentrowaniem się na tym, co dobre, gdyż może to doprowadzić do przeoczenia irracjonalnych sił (s. 17). Silk twierdzi, że Herakles jest postacią zawieszoną między sferą bogów i ludzi, nie jest w pełni bogiem ani w pełni człowiekiem. W przypadku omawianej pieśni chóru jednak: „god-heroic aspect was amplified” (s. 13).

zasadniczo luźno powiązanymi obrazami, które nie mają ani porządku logicznego, ani czasowego. To wydaje się być trzeci z psychotycznych aspektów tego stasimon³⁰.

Warto też zatrzymać się przy symbolice Hadesu, do którego jakoby bezpowrotnie udał się Herakles (427–429), a który pojawia się na końcu pieśni. Hades oznaczać może znowu świat wewnętrznych fantazji w opozycji do słonecznego, realnego świata ziemi, podobnie jak przeciwieństwo boski-ludzki. Zejście Heraklesa do Hadesu można więc interpretować jako psychotyczne zerwanie z rzeczywistością i zanurzenie się w świat wszechmocnych fantazji (co – paralelnie – jest w mniejszym stopniu udziałem Amfitriona i Megary oraz niewątpliwie chóru). Jest to też zapowiedź późniejszego szaleństwa, które dotknie już samego Heraklesa.

Co ciekawe, uczeni nie komentują w ogóle symboliki Hadesu, omawiając to stasimon. Uwagi ich nie umyka za to bardziej widoczny zabieg kompozycyjny Eurypidesa, który w *Heraklesie* w zaskakujący sposób odwraca powszechnie przyjętą mityczną kolejność wydarzeń (najpierw szaleństwo, potem prace jako pokuta). Podobna modyfikacja kolejności obecna jest też w pieśni chóru – bezpowrotne wejście do Hadesu po dokonaniu prac symbolizować może zanurzenie się w obłąd i obrócenie się całego dobra w ruinę. Pod koniec pieśni powraca negatywny nastrój pierwszych wersów, tyle że jeszcze głębszy. W wypowiedziach chóru pojawiają się obrazy związane z pustką i brakiem dobrych obiektów (στέγαι δ' ἔρημοι φίλων 430, ἄθεον ἄδικον 433–434, οὐ παρόντος 435).

W epejsodionie drugim kontynuowany jest ten nastrój nadchodzącego rozpadu i dezintegracji psychiki w wyniku ataków złego obiektu. W tej krańcowej sytuacji następuje interesująca zamiana ról między Megarą a Amfitrionem. Megara, która poprzednio pozbawiona była nadziei, wzywa Heraklesa, żeby ich ocalił (490–496). Teraz to ona, a nie Amfitrion, powołuje wszechmocnie obiekt idealny, który ma uchronić self przed prześladowaniem i zniszczeniem. Jej słowa stanowią echo pieśni chóru, gdyż pojawiają się w nich również elementy halucynacyjnego zaspokojenia. Megara wzywa Heraklesa, żeby – metaforycznie – rozświetlił ciemności (σκιὰ φάνηθί μοι) i jej pragnienie wszechmocnej ochrony przed złem spełnia się halucynacyjnie, jak w marzeniu sennym (ἄλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ 495). Amfitrion również chroni się poprzez idealizację obiektu, gdyż, co ciekawe, wzywa ponownie idealną postać Dzeusa na pomoc (498–500), choć poprzednio była ona przedmiotem jego zawistnego ataku. Nie daje to jednak oczekiwanych efektów i po chwili Amfitrion wraca na pozycję opuszczonego i słabego self, które wcześniej wyrażała Megara, gdyż mówi o daremności (μάτην πονῶ 501) i popada w rozpacz.

Wtedy na scenie pojawia się Herakles. Choć jest to moment, w którym niejako

³⁰ „Time does not matter. Order does not matter” – S.A. Barlow, op. cit., s. 118.

„ucieleśnia się” na scenie, jego realność do pewnego stopnia pozostaje realnością jak ze snu. Sugeruje to na początku język używany przez Eurypidesa. Megara opisuje Heraklesa, jakby był senną jawą (εἰ μή γ' ὄνειρον ἐν φάει τι λεύσσομεν/ τί φημί; ποι' ὄνειρα κηραίνουσ' ὄρω; 517–518). Ponadto, w sposób wszechmocny zrównuje go z Dzeusem zbawcą (521–522). Na scenie staje nie tyle Herakles – realny mężczyzna, ale Herakles – idealny bohater z wcześniejszych fantazji chóru. Eurypides ponownie zamienia rolami Amfitriona i Megarę. Teraz to ojciec Heraklesa używa metafory światła (ὦ φάος μολῶν πατρί 531), a Megara podkreśla raz jeszcze boski atrybut zbawcy (ἔσώθης 533).

Tymczasem Herakles identyfikuje się z wszechmocnymi idealizacjami Amfitriona i Megary, wygłaszając euforyczną mowę, w której on sam widzi się jako potężnego wybawcę, który jest w stanie zniszczyć obiekty prześladowcze i ochronić dobre obiekty i self (przede wszystkim – własne dzieci, ale też żonę i ojca: 562–582). Wypowiedź Heraklesa stanowi katalog sadystycznych fantazji o charakterze oralnym, analnym, uretralnym i fallicznym³¹. Pojawiają się obrazy niszczenia pałacu (rozrywanie piersi na strzępy), ucinanie łba (odgryzanie sutka), rzucenie psom (oralne gryzienie i pożeranie), miażdżenie maczugą (agresywny fallus), przeszywanie strzałami (analne „pociski” odchodów) i zatrucie rzeki krwią (zatrucie złej piersi trującym moczem).

Herakles, oddając się tym fantazjom, nie jest w kontakcie z rzeczywistością, a Amfitrion próbuje ten kontakt przywrócić (588–594). Jego syn przeżywa sadystyczne ataki na zły obiekt, które zwrotnie nasilają lęk prześladowczy. Gdyby więc Herakles zaatakował Lykosa zgodnie ze swoim impulsywnym planem, zginąłby zabity przez popleczników Lykosa, których w mieście jest pełno. Ten moment to też kolejna zapowiedź obłędu samego Heraklesa, który – choć wraca z Hadesu – wciąż jest w nim symbolicznie do pewnego stopnia uwięziony³².

Stasimon drugie (655–672), podobnie jak poprzednie, stanowi serię luźno powiązanych obrazów („Time does not matter. Order does not matter”³³)

³¹ Sadyzm oralny to fantazje związane z wysysaniem, wygryzaniem, rozrywaniem, opróżnianiem i ograbianiem piersi/ciała matki. Analne i uretralne to wyrzucanie z kałem/moczem złych części self i związanej z nimi agresji, które to odchody mają uszkodzić obiekt lub wziąć go w posiadanie. Fantazje o złym, odszczepionym fallusie pojawiają się, według Klein, już w pozycji paranoidalno-schizoidalnej, gdzie nie ma jeszcze realistycznej relacji z ojcem jako obiektem całościowym.

³² Omawiana scena stanowiła dla Willamowitza, Murraya, Doddsa i Grube’ego podstawę dopatrywania się wcześniejszych oznak szaleństwa u Heraklesa (zob. H.H.O. Chalk, s. 8–9). Verrall opisuje tutaj Heraklesa jako „verging on delirium” – A.W. Verrall, op. cit., s. 156. Według A.P. Burnett, mowa Heraklesa jest „unusually indiscriminate in its ferocity” (*The Madness of Heracles*, [w:] *Catastrophe Survived*, Oxford 1971, s. 165). Silk z kolei dowodzi, że zarówno psychologiczna postawa, jak i używany język przypominają typową mowę boga w tragediach i epice, choć nie uznaje tego za wskazówkę nadchodzącego szaleństwa (s. 12–13). Lesky (s. 429) dla poparcia tego, co nazywa „dziką przemową” Heraklesa, przez przodownika chóru dopatruje się argumentu przeciw narastającemu szaleństwu bohatera.

³³ Zob. przyp. 27.

i odzwierciedla nieświadomy proces psychotyczny, toczący się w przestrzeni dramatu³⁴. Chór znowu zaczyna od poczucia prześladowania, a złym obiektem jest starość, która w fantazjach ciężarem przypomina skały Etny, przygniata głowę i zasnuwa oczy mrokiem (nawiasem mówiąc, interesujący jest wydźwięk tych metafor, gdyż wydają się one odpowiadać prawdopodobnym lękom dziecka w kontakcie z piersią, która go przygniata). Następnie chór sadyście fantazjuje o atakach na „morderczy” obiekt (λυγρόν φόνιόν τε γῆρας μισῶ 649–650). W identyfikacji projekcyjnej zlewa się self z obiektem, tak że zarówno starość niszczy chór, jak i chór niszczy starość, co podkreśla jedno określenie pasujące do obu stron relacji (φόνιόν). Chór niszczy obiekt, topiąc go w falach, co stanowi fantazję z grupy uretralnych (κατὰ κυμάτων δ' ἔρροι 651–652)³⁵.

Następnie, próbując ochronić się przed narastającym w wyniku identyfikacji projekcyjnej poczuciem prześladowania, chór w sposób wszechmocny zaprzecza istnieniu czasu i ograniczeń kondycji ludzkiej. Wyidealizowane self, pełne cnót, zostanie ponownie ożywione i młode, tak jak wyidealizowany Herakles, który powrócił z krainy śmierci³⁶. Ta idealizacja self związana jest nie tylko z pragnieniem ochrony przed złym obiektem, ale i z zawiścią wobec dobrego. Chór, nie mogąc znieść potęgi i szczęścia bogów, zawistnie usiłuje ograbić ich i zdevaluować. Sugeruje, że są nie dość sprawiedliwi i mądrzy, skoro nie dają podwójnej młodości cnotliwym ludziom (655–658). Działa tutaj prymitywna zachłanność, w wyniku której chór chce wyssać z bogów ich wieczną młodość i wolność od śmierci, ich sprawiedliwość i mądrość, a po tej zachłannej grabieży dokonanej na idealnej piersi zostaje ona wypełniona agresywnymi i złymi aspektami self. Dzięki temu chór – podobnie jak przedtem Amfitrion – może czuć się lepszy od bogów, tym bardziej że w ich miejsce znalazł inny obiekt idealny – Heraklesa, którego wszechmocnie ustanawia opiekunem.

³⁴H. Parry, *The Second Stasimon of Euripides' „Heracles”* (637–700), „American Journal of Philology” 86, 1965, pisze, że wielu uczonych podkreśla niespójność tej pieśni. Niejasne jest, na przykład, czy wypowiada się w niej chór jako grupa starców, czy sam Eurypides. Parry widzi tutaj jednak dużą spójność, która opiera się na stosowanej metodzie przechodzenia od ogółu do szczegółu oraz na formalnym podobieństwie do epinikiów Pindara (s. 363–364).

³⁵A. Lesky, op. cit., s. 429, zwraca tutaj uwagę, że jest to imitacja kultowej formy *apopompe*, czyli magicznego rytuału pozbywania się złych rzeczy np. poprzez ich zatopienie. Trudno, oczywiście, uznać rytuał kulturowy za przejaw psychozy, gdyż psychoza jest odrzuceniem kultury i jej „porządku symbolicznego”, ale można w kulturach pierwotnych dostrzec mechanizmy, które występują w pozycji paranoidalno-schizoidalnej i które u dorosłych osób we współczesnej kulturze zachodniej wskazywałyby na cechy psychotyczne. W tym przypadku mechanizm ten to używanie symbolicznego zrównania i masywnej identyfikacji projekcyjnej.

³⁶Na ten idealizacyjny aspekt zwraca też uwagę Parry. Formalne aspekty pieśni wskazują na to, że jest ona właściwie hymnem do boga, a nie do człowieka. Pindar podkreśla w epinikiach, że bohater nie jest bogiem; tutaj tego zupełnie nie ma, a Herakles jawi się właśnie jako bóg: „the chorus elevates their hero to so dangerous a height that his fall becomes almost inevitable” (s. 364). Dostrzega to również M.S. Silk, op. cit., s. 13.

Widać, że lęk chóru dotyczy też tego, że nie istnieje wyraźna granica między dobrem a złem (z winy bogów), a byłaby ona widoczna, gdyby cnotliwi otrzymywali drugą młodość. Pojawia się obraz żeglarzy, którzy przez chmury nie mogą dostrzec gwiazd. Chór boi się zbliżania do siebie miłości i agresji oraz dobrego i złego obiektu (w obawie przed zniszczeniem dobra przez zło), z czym radzi sobie przez nasilanie rozszczępienia³⁷. Drugą strofę wypełnia znowu hymn na cześć Heraklesa³⁸. W antystrofie chór stwierdza, że będzie śpiewał pean dla Apollona, tak jak dla Heraklesa, co stanowi idealizacyjne zrównanie bohatera z bogiem. Na końcu pieśni chór w euforycznym zaprzeczeniu woła, że Herakles *θηκεν βίοτον βροτοῖς/ πέρσας δείματα θηρῶν* (697–700)³⁹. Jest to kontrast ze sceną, w której Herakles zabija Lykosa – złego, ale przecież człowieka, jak również zapowiada nadchodzącą katastrofę.

Sielankowy niemal nastrój tej pieśni chóru kontrastuje z pełnym sadyzmu klimatem następnej. W pierwszej antystrofie chór rozkoszuje się cierpieniem i śmiercią Lykosa, podobnie jak czynił to wcześniej Amfitrion, uznając jęki przedśmiertne Lykosa za *μέλος φίλιον* (751–752). Sadystyczne *μέλος* chóru ujawnia znowu rozszczępienie w stosunku do końcówki poprzedniej pieśni, po pierwsze dlatego, że tam brutalność i zło były magicznie usunięte ze świata, a tutaj chór cieszy się przemocą. Po drugie, tam chór zawistnie oczerniał bogów, a tutaj ogłasza, że Lykos zginął sprawiedliwie, bo twierdził, że bogowie nie mają mocy. Te dwa aspekty: agresja i zawiść, są nieustannie rozszczępiane, zaprzeczane, a następnie – projektowane, zarówno przez Amfitriona, jak i przez chór.

W antystrofie drugiej chór wchodzi w skrajnie odmienną konfigurację relacji z obiektem, gdyż wszechmocnie przywraca bogom funkcję idealnych obiektów, zupełnie nie widząc sprzeczności w tym, że jeszcze tak niedawno ich krytykował za to, że nie ukazują różnicy między dobrem a złem. Teraz wysławia ich za to, że karzą za zło, a nagradzają pobożność (773–780)⁴⁰. W trzeciej strofie chór znowu euforycznie cieszy się światem, z którego magicznie zostało usunięte zło, a potem przywołuje wcześniejszy obraz wyidealizowanego, bosko-ludzkiego małżeństwa, które wydało na świat Heraklesa. Ujawniają się tu wcześnie fantazje związane z parą rodzicielską, opisane przez Klein. Małżeństwo, w którym bóg i człowiek dzielą łożę z tą samą kobietą, stanowi symboliczne źródło

³⁷H. Parry, op. cit., s. 368, uważa, że jest to po prostu pragnienie chóru uzyskania jasnej odpowiedzi, kto jest cnotliwy, a kto nie.

³⁸Jest to, zdaniem Parry'ego, rozwiązanie problemu centralnego tego stasimon, czyli – jak odróżnić cnotę od niegodziwości. Chór stwierdza tutaj, że jedynie Muzy i Charyty (inspiracja poetycka i piękność formy) potrafią pokazać tę różnicę, sławiąc cnotę: „there remains one outstanding means whereby ἀρετή may be revealed, and that is through the power of song” (s. 372).

³⁹W przekładzie Łanowskiego: „syn Dzeusowy [...] trudami swoimi/ dał ludziom żywot bez burz/ i zniszczył strach przed bestiami”.

⁴⁰P.W. Harsh, op. cit., s. 202, dostrzega w tym ironię tragiczną.

dło życia, wydające na świat potężnego zbawcę. Obraz jest nieadekwatnie wyidealizowany, ponieważ usunięte zostają z niego wszelkie aspekty negatywne, które przecież pojawiają się zarówno we wcześniejszych oskarżeniach Amfitriona, jak i w późniejszym uznaniu tego małżeństwa za źródło wszystkich nieszczęść (gdyż wzbudziło ono nienawiść Hery do Heraklesa: 1307–1309). Obraz łoża małżeńskiego, które wydało Heraklesa, podlega w sztuce kilkukrotnym wszechmocnym operacjom. W chwilach „frustracji” jest ono przeżywane jako przewrotne, zdradliwe i sadystyczne, a w chwilach „gratyfikacji” jako święte i rodzące moc. Zaprzeczone są przy tym logika i związek z rzeczywistością, np. fakt, że Herakles nie może przecież pochodzić jednocześnie z nasienia dwóch mężczyzn albo że trójkątna sytuacja (czy w tym przypadku – czworokątna) nie może być postrzegana przez wszystkich zainteresowanych jako dobra⁴¹.

Pierwsza część tragedii, uznawana przez niektórych badaczy za melodramatyczną i trudną do powiązania z tym, co po niej następuje, z perspektywy psychoanalitycznej okazuje się opisem procesu psychotycznego zachodzącego w analitycznym trzecim dramacie, z charakterystycznymi dla pozycji paranooidalno-schizoidalnej fantazjami, lękami i mechanizmami obronnymi. Nie obserwujemy tutaj jednak żadnej jawnej czy ostrej psychozy, ani u żadnego z bohaterów, ani w ogólnej organizacji materiału literackiego. To, co się dzieje, odpowiada raczej procesom zachodzącym w osobie, której zagraża psychoza, ale która póki co radzi sobie z nieświadomym lękiem przez masywne stosowanie prymitywnych mechanizmów obronnych. Nierealność i dziwaczność tej części wydaje się właśnie integralnie powiązana z szaleństwem, będąc jego zapowiedzią i częściowo ekspresją, a następujący po niej opis obłędu Heraklesa trudno uznać za coś, co pojawia się niespodzianie i spada na zupełnie zdrowego Heraklesa.

4. PROBLEM CIĄGŁOŚCI PSYCHOLOGICZNEJ W *HERAKLESIE*

Choć mechanizmy psychotyczne obecne są wyraźnie już w pierwszej części tragedii, w części drugiej manifestują się one w ostrym epizodzie halucynacyjno-urojeniowym Heraklesa. Z perspektywy psychoanalitycznej nie stanowi on jednak czegoś zupełnie niespodziewanego czy przychodzącego całkowicie z zewnątrz, ale jest kulminacją narastającego już wcześniej procesu. Nie jest to jednak ten proces, o którym mówi zwalczana tak ostro przez niektórych uczonych

⁴¹ Temu „dual parentage” poświęca swój artykuł J.D. Mikalson, *Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy*, „Transactions of the American Philological Association” 116, 1986, s. 89–98, ale choć opisuje on omawiane tutaj zmiany w postrzeganiu łoża, które wydało Heraklesa, w ogóle ich nie próbuje wyjaśniać.

koncepcja Willamowitza⁴². Pogląd o rosnącym w pierwszej części w Heraklesie (ale bez jego winy) obłędzie wyrażali też Pohlenz i Verrall⁴³.

Innego typu podejście psychologiczne stosuje Kamerbeek, który formułuje kilka ostrożnych hipotez, mających powiązać obłęd Heraklesa z wcześniejszymi partiami tragedii oraz z jego przeszłością w ogóle. Argumentem na rzecz istnienia takich powiązań jest dla Kamerbeeka wspomniany już zabieg Eurypidesa, polegający na celowym odwróceniu relacji prace-szaleństwo, wbrew znanej tradycji literackiej i mitycznej. Hipotezy Kamerbeeka są następujące⁴⁴: (1) szaleństwo Heraklesa zaczyna się, zanim pojawi się na scenie Lyssa – widoczne w reakcji chóru, (2) może ono być gwałtowną reakcją na daremność wykonanych prac, które nie przyczyniły się do zapewnienia rodzinie Heraklesa bezpieczeństwa, lub wynikiem przygniecenia trudami życia, oraz (3) treść halucynacji i urojeń wiąże obłęd ze służbą Heraklesa u Eurysteusa – heros odczuwał gniew na króla Myken za to, że przez niego naraził swoją rodzinę na śmiertelne niebezpieczeństwo, ale stłumił (*suppressed*) swoją żądzę odwetu z racjonalnych powodów. Kiedy racjonalna kontrola się załamała, stłumiony gniew załapał Heraklesa i doprowadził do obłędu. Kamerbeek odczytuje niejasną wypowiedź Heraklesa z trzeciej części tragedii (1386–1388) jako prośbę, żeby Tezeusz pilnował go, bo sam boi się, że nie zapanuje nad swoim gniewem na Eurysteusa⁴⁵.

W kontekście psychoanalitycznym można się zgodzić ze wszystkimi argumentami Kamerbeeka, poza ostatnim. Rzeczywiście, jak już wcześniej sugerowałem, odwrócenie relacji prace-szaleństwo, a także symbolika zejścia do Hadesu wskazują na istnienie pewnej „podatności na szaleństwo” u Heraklesa. Niewątpliwie czynnikiem wyzwalającym ostrą psychozę mogło być poczucie przytłoczenia trudami życia i świadomość, że walka ze złem w świecie nie przyczyniła się do ochrony przed nim własnej rodziny. Wydaje się też jasne, że Eurysteus nieprzypadkowo pojawia się w urojeniach prześladowczych Heraklesa. Psychoanaliza uznaje wieloczynnikową genezę zaburzeń, toteż Kamerbeek trafnie opisuje różne aspekty, które mogły się przyczynić do psychotycznej dekomensacji. Można potraktować propozycje Kamerbeeka (które dotyczą głównie zewnętrznych warunków i świadomych przeżyć bohatera) jako dopełnienie ana-

⁴²Niemiecki filolog dowodził, że Herakles reprezentuje tu dorycki ideał męskiej siły ($\beta\acute{\iota}\alpha$), któremu towarzyszy $\acute{\upsilon}\beta\acute{\rho}\iota\varsigma$, za co spotyka go kara ze strony bogów. W ostatniej części tragedii bohater przechodzi przemianę i staje się bierny, porzucając drogę przemocy – Willamowitz, cyt. za H.H.O. Chalk, op. cit., s. 7 i n.

⁴³J.C. Kamerbeek, op. cit., s. 10, polemizuje z nieuzasadnionym, jego zdaniem, użyciem przez Pohlenza starożytnych świadectw, np. Arystotelesa (*Prob.* 30.1), który podaje Heraklesa za przykład typu melancholicznego.

⁴⁴J.C. Kamerbeek, op. cit., s. 12–13.

⁴⁵„[requests of] Theseus’ help in setting the reward for carrying the Cerberus to Eurystheus” – ibidem, s. 15–16.

lizowanych tutaj czynników nieświadomych (relacji z obiektami, prymitywnych obron itd.).

Trudno jednak zgodzić się z ostatnim pomysłem Kamerbeeka, który w jakiś sposób odwołuje się do potocznej psychologii (widać tu też wpływy freudyzmu). Uczony ma tutaj na myśli mechanizm, w którym tłumione treści emocjonalne czy popędowe wdzierają się do świadomości, gdyż mechanizm odpierający się załamuje. Żeby tak się stało, musi istnieć bariera między ego a id, której istnienie Freud i inni analitycy odkryli, badając nerwice. Niemniej jednak analiza pacjentów głęboko zaburzonych (psychotycznych i *borderline*) doprowadziła do wniosku, że rozdzielenie struktur psychicznych i ustanowienie bariery wyparcia jest osiągnięciem rozwojowym okresu edypalnego (3–7 rok życia) i nie istnieje ona u psychotyków i osób z głębokimi zaburzeniami osobowości.

Neurotyk jest ogólnie w dobrym kontakcie z rzeczywistością (przepracowana pozycja depresyjna – w terminologii kleinizmu), a agresywne i seksualne impulsy utrzymywane są przezeń poza świadomością przez wyparcie, racjonalizację i inne dojrzałe mechanizmy obronne. Psychotyk natomiast nie dysponuje wyparciem, żeby pozbyć się np. agresji. Stąd omawiane tutaj prymitywne mechanizmy obronne, takie jak rozszczepianie agresji od miłości, ewakuowanie jej przez identyfikację projekcyjną, zaprzeczanie itd. W pierwszej części *Heraklesa* nie obserwujemy w ogóle neurotycznego stosunku do agresji – ani Herakles, ani inni bohaterowie (ani analityczny trzeci dramatu) nie próbują wypierać treści agresywnych, racjonalizować ich czy zastępować miłością przez formację reaktywną, co byłoby strategią neurotyczną. Agresja jest za to wszechobecna w fantazjach i działaniach, choćby w sadystycznych fantazjach Heraklesa i w jego zabójstwie Lykosa, oraz – przypisywana innym osobom. Mamy tu do czynienia z załamaniem obron, ale nie obron neurotycznych. Kleinowskie hipotetyczne rozumienie przyczyn tego załamania przedstawione zostaną poniżej.

W pracach opublikowanych w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych istniał trend skoncentrowany na udowadnianiu, że szaleństwo Heraklesa nie ma związku ani z jego przeszłością, ani z jego wewnętrznym życiem psychicznym, ale że jest przejawem irracjonalnej ingerencji bogów. Chalk⁴⁶, jeden z głównych przedstawicieli tej tezy, odwołuje się zarówno do poglądów Eurypidesa, które odczytuje w tragedii, jak i do wypowiedzi bohaterów. Według Chalka, Eurypides kreśli obraz bogów niemoralnych, gdyż posiadanie cnoty właściwe jest tylko ludziom. Obok przedstawienia koncepcji o dwóch typach cnoty w *Heraklesie* („active achievement” oraz „impotent endurance”⁴⁷) Chalk twierdzi, że tragedia pokazuje, że przemoc (βίαια) istnieje zarówno w świecie ludzkim, jak i boskim, i nie da się jej uniknąć.

⁴⁶H.H.O. Chalk, op. cit., s. 15–17.

⁴⁷Ibidem, s. 12.

Podobne stanowisko przedstawiła ćwierć wieku później Karelisa Hartigan, a jej poglądy wydają się jeszcze bardziej wyostrzone i radykalne. Porównuje ona Heraklesa do Edypa i kładzie nacisk na jego całkowitą „niewinność”, jakby Wilamowitz i badacze aż do Grube’ego próbowali Heraklesa o coś „oskarżać”⁴⁸. Uczona chce widzieć w herosie dobrego człowieka, zmiążdżonego przez niewyjaśnione, irracjonalne fatum. Hartigan przelotnie zauważa powiązanie między pracami Heraklesa (dowodem jego dobroci) a morderstwem Eurysteusa w obłądzeniu (przejawem przemocy i szaleństwa), nazywając to ostatnie kolejną pracą herosa⁴⁹. Jednocześnie jednak ignoruje te powiązania, konkludując, że nie ma żadnej ciągłości między Heraklesem „zdrowym” a „szalonym”. Buduje też swoją opinię na silnym kontraście między dobrym bohaterem a złymi bogami⁵⁰. Podobny obraz Heraklesa znajdujemy w o rok wcześniejszym artykule Mikalsona, który stwierdza, że pobożność Heraklesa jest niezwykła i że choć w tragediach Eurypidesa nieszczęście *zwykle spada na bohatera za karę*, w tym przypadku *tak nie jest*, bo Herakles nigdy nie uchybia bogom w pierwszej części⁵¹. Uwagi Mikalsona uchodzi jednak fakt, że zarówno rodzina Heraklesa, jak i chór nieustannie mówią o nim jako o lepszym od Dzeusa, a sam bohater nie waha się oskarżać Dzeusa i Hery w ostatniej części tragedii (1263 i n., 1303 i n.)⁵².

Komplementarne do takiego postrzegania Heraklesa, którego nie waham się określić jako nieco wyidealizowanego, jest postrzeganie postaci bogów w tragedii. Kamerbeek, który powstrzymuje się od nadmiernie jednostronnego odbioru Heraklesa, jednocześnie twierdzi, że zasadniczą tezę tragedii jest istnienie złych, irracjonalnych sił we wszechświecie, które odpowiedzialne są za nieszczęście bohatera, choć antropomorfizacja tych sił w tragedii ma być tylko konwencjonalnym zabiegiem Eurypidesa⁵³. Również Chalk nie waha się uznać bogów za realnie działające, całkowicie złe osoby/siły. To oni, sądząc po opisie Chalka, są praktycznie obłąkani, irracjonalni, reprezentując coś, co nazywa on

⁴⁸K. Hartigan, op. cit., s. 127–133, pisze: „In an effort to see a continuity in what seemed to be a discontinuous play, Wilamowitz suggested that a megalomaniac tendency was visible in Herakles’ first appearance; his theory influenced earlier scholars but no one more recent than Grube (*Drama*, pp. 252–253), finds it true today”.

⁴⁹„His madness is beyond his control, yet it acts through his virtue – his strength – to achieve his ruin. Thus, maddened, he takes his bow and sets out on another *athlos*” – ibidem, s. 128.

⁵⁰„Herakles may have been god-like but he is not like god: the divinities kill and have no concern, but Herakles realizes his act and takes responsibility for it” – ibidem, s. 128.

⁵¹„In all other regards Heracles is exceptional, even exemplary, in his piety” – J.D. Mikalson, op. cit., s. 96.

⁵²Mikalson sięga do wyjaśnień filozoficzno-teologicznych, żeby uzasadnić niektóre z wypowiedzi Heraklesa, oraz przekonuje, że mówi on wtedy w imieniu samego Eurypidesa (s. 89–98).

⁵³„What follows implies the repudiation of the very existence of the traditional anthropomorphic gods as gods but not of the evil powers responsible for Heracles’ unhappy fate, and such a repudiation may correctly be considered to be the final conclusion to be drawn from the presentation of Heracles’ fate in the preceding tragedy” – J.C. Kamerbeek, op. cit., s. 9.

„Cosmic Madness”, i są całkowicie odpowiedzialni za szaleństwo, które spada na głównego bohatera. Jednocześnie Chalk broni Heraklesa przed oczernianiem ze strony Willamowitza i kontynuatorów jego interpretacji, którzy próbują Heraklesowi przypisać złe intencje⁵⁴.

Ponad dwadzieścia lat później podobny obraz bogów znajdujemy w krótkim studium Lefkowitz, poświęconym stosunkowi ludzi do bogów w tragediach Eurypidesa, gdzie uczona dostrzega, że autor wielokrotnie szkicuje obraz bogów obojętnych, którym obce są ludzkie standardy moralne (choć być może raczej „ludzkich” niż „mniej niż ludzkich”). Jednocześnie *Herakles* uznany jest za tragedię, w której bogowie przedstawieni są jako siły jednoznacznie i wyłącznie złowrogie⁵⁵. Nie jest to jednak tak jednoznaczna kwestia, gdyż Lesky w obliczu trudności, jakich nastęrcza interpretacja obrazu bogów w *Heraklesie*, stwierdza tylko, że „rola bogów u Eurypidesa budzi wiele wątpliwości; w *Oszalałym Heraklesie* zupełnie się pod tym względem gubimy”⁵⁶.

Jedna grupa badaczy zatem wydaje się reprezentować podejście, które w dużej mierze zgodne jest z tym, jak rzeczy widzą sami bohaterowie tragedii. Tego typu identyfikację z bohaterami widać w próbach „ocalenia” i „chronienia” Heraklesa przed „zarzutami” Willamowitza i jemu podobnych. Na przykład, zdaniem Chalka, to Eurypides jako autor chroni Heraklesa przed jakimkolwiek usprawiedliwianiem politycznego dzieciobójstwa (na co pozwala dwukrotnie Amfitrionowi), żeby tym sposobem zachować jego „goodness” od skażenia złem. Co więcej, Chalk odwołuje się tutaj do osobistego „wrażenia” dobroci Heraklesa⁵⁷.

Tymczasem, wielu innych badaczy tej tragedii odnosiło inne „wrażenie”, dostrzegając w postaci Heraklesa zarówno zapowiedź szaleństwa, jak i mniej szlachetne cechy. Z pewnością tak się ma rzecz z Willamowitzem i wczesnymi autorami⁵⁸, ale nie tylko. Silk, w odróżnieniu od Chalka lub Hartigan, wcale nie

⁵⁴H.H.O. Chalk, op. cit., s. 16–17. Pisze on: „Willamowitz’ picture of a megalomaniac brutalised by bloodshed is a caricature: but though Herakles is noble, bloodshed is brutal, the consequence of Cosmic Madness”.

⁵⁵„Whatever these or other well-meaning mortals would like them to be, the powers which govern the world and man’s destiny are unpredictable, implacable (though we must try to placate them), more often hostile than favourable, extremely rough in their justice, and [in the Heracles] downright malignant” – Lefkowitz cytuje tutaj Stintona, s. 82).

⁵⁶A. Lesky, op. cit., s. 436.

⁵⁷„With Herakles himself Euripides is careful not to compromise our impression of his goodness by saying definitely that he would kill children when sane” – H.H.O. Chalk, op. cit., s. 17.

⁵⁸Sheppard uznaje za niepokojącą idealizację Heraklesa (s. 76–78), podobnie później – Parry: „For the chorus elevate their hero to so dangerous a height that his fall becomes almost inevitable” (s. 364). Wcześniej G. Murray, op. cit., s. 106–126, twierdzi, że Eurypides świadomie usuwa z postaci Heraklesa mniej szlachetne lub po prostu negatywne cechy, obecne we wcześniejszych przekazach, przekształcając go w bohatera odpowiedniego dla epoki, w której sam żyje. Zwraca na to uwagę również M.S. Silk, op. cit., s. 5, pisząc: „The great hero, Heracles καλλίνικος, differs from other heroes – as Geoffrey Kirk points out – in ‘his brutality, his capacity for dishonesty and

widzi w Heraklesie jednoznacznie dobrej postaci, ale uważa go – co znaczące – za postać sprzeczną. Autor ten wydaje się, podobnie jak Barlow, wrażliwy na przejawy dziwaczności i sprzeczności w całej tragedii, nie próbując ich usunąć, jak wspominani wyżej badacze⁵⁹. Samego Heraklesa Silk widzi jako postać zawierającą sprzeczności, szczególnie zaś nierealistyczne dobro i siłę wraz z przerażającą destrukcyjnością oraz cechy (1) boskie i (2) ludzkie. Do wyjaśnienia tej obserwacji Silk używa antropologicznej koncepcji Mary Douglas, mówiącej o istotach, które znajdują się na pograniczu, pomiędzy różnymi światami, nie przynależąc w pełni do żadnego i przez to w kulturze uznawane za niebezpieczne⁶⁰. Samą tragedię opisuje jako przejście Heraklesa od boskości do człowieczeństwa.

Inni badacze, którzy dostrzegają w Heraklesie zło, to Hamilton, pokazujący zbieżności w motywach między różnymi obrazami Heraklesa w tragedii⁶¹, i – do pewnego stopnia – Willink⁶². O wiele bardziej zdecydowany jest w tym względzie Padilla, który widzi Heraklesa jako zbawcę, kryjącego w sobie niszczy-cielską dla domu siłę. Jako postać oscyluje on między bogiem a człowiekiem, samotnikiem a przyjacielem, posiadając nieokreśloną tożsamość⁶³. Fitzgerald z kolei w intrygujący sposób staje po przeciwnej stronie wobec Chalka i Hartigan, nie tyle widząc w Heraklesie sprzeczność, co wprost stwierdzając, że jest on postacią raczej negatywną. Podczas gdy tamci badacze „chronią” bohatera przed oskarżeniami, Fitzgerald uważa, że chcą go rozgrzeszyć („absolve”) z jego win. Według tego uczonego, tożsamość Heraklesa opiera się na radości czerpanej z niszczenia i zabijania, w czym jest on podobny do Lykosa, a jego szaleństwo stanowi ekspresję tego, co jest „innate in his self” i z „logic of his own values”. Na końcu zaś okazuje się tchórzem⁶⁴.

his voracious appetites””. Silk cytuje tu G. S. Kirka, *Myth: Its Meanings and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge 1970, s. 177. Odsyła też do katalogu negatywnych cech Heraklesa u Galinsky’ego – G. K. Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford 1972, s. 81–100).

⁵⁹ „In the H.F. we have, in the first place, the bizarre rhythm of the play”. Silk zwraca uwagę na wiele niejasności w tragedii, na przykład: dlaczego Hera zsyła szaleństwo na Heraklesa. Zauważa też, że autorzy ogólnie unikają mówienia o czymś, co dla niego wydaje się znaczące, czyli że Herakles „is curiously unconvincing as a represented character”. Według niego, uczeni wskazują na istnienie tego problemu nie przez „eager discussions”, ale przez „reluctance to raise the question at all” – M.S. Silk, op. cit., s. 2–3.

⁶⁰ „Heracles lies on the margins between human and divine; he occupies the no-man’s-land that is also no-god’s-land; he is a marginal, transitional or, better, interstitial figure” – M.S. Silk, op. cit., s. 6.

⁶¹ R. Hamilton, op. cit., s. 22–23.

⁶² C.W. Willink, op. cit., s. 88.

⁶³ „As is often true in his mythical portrayals, the illustrious savior-hero is, at heart, an itinerant and a disruptive force to the oikos (cf. his roles in *Alcestis* and *Trachiniae*)” oraz „As such, the play leaves Heracles with an oddly ill-defined and unsettled identity, one that oscillates unstably between god and mortal, loner and philos” – M. Padilla, op. cit., s. 12.

⁶⁴ G.J. Fitzgerald, op. cit., s. 91–95.

Nawet tak pobieżny przegląd interpretacji postaci Heraklesa i bogów wskazuje na zadziwiający paralelizm do procesów, które starałem się pokazać w samej tragedii. Zarówno obraz Heraklesa, jak i bogów podlega rozszczepieniu, co oznacza, że przypisywane im są skrajnie dobre lub wrogie cechy, przy jednoczesnym zaprzeczaniu drugiej części obrazu. Rozbieżne reakcje badaczy wydają się stanowić odzwierciedlenie (w ich nieświadomości) psychotycznej kompozycji tragedii, w której dominują rozszczepienie, idealizacja i zaprzeczenie⁶⁵. Rysują się więc dwie możliwości – albo Herakles jest całkowicie dobry i niewinny, a wtedy zawarta w nim agresja projektowana jest na bogów, którzy stają się wrogimi i irracjonalnymi prześladowcami, albo Herakles jest agresywny, szalony, a to, co robią bogowie, jest jakoś powiązane z tym, co on robi. Spojrzenie z dystansem na ten obraz wskazuje dokładnie na główny temat *Heraklesa*, którym jest obrona przed psychotycznymi lękami poprzez projekcję agresji i zawiści na obiekty zewnętrzne, która jednak załamuje się, a wrogi atak tych obiektów doprowadza bohatera do obłędu.

Z perspektywy takiej psychoanalitycznej interpretacji każda ze skrajnych i zróżnicowanych opinii badaczy zawiera jakąś część prawdy, w zależności od tego, na jaki aspekt wrażliwy był uczony. Niemniej jednak nie chodzi tutaj o powierzchowne „wszyscy mają rację”, gdyż przy konsekwentnym zastosowaniu metod psychoanalitycznych trzeba dojść do pewnych rozstrzygnięć w kwestii np. ciągłości procesu psychotycznego i tego, gdzie ostatecznie umiejscowić siły niszczycielskie obecne w tragedii.

Wydaje się, że kluczową sprawą jest symboliczne potraktowanie świata bogów i świata ludzi. Świat bogów oznacza to, co wewnętrzne, czyli podległą wszechmocy sferę prymitywnych fantazji, podczas gdy świat ludzi oznacza to, co zewnętrzne, realne, sferę, gdzie wszechmocna kontrola obiektu jest niemożliwa⁶⁶. Inne symbole związane z tą dychotomią to marzenie senne, zjawy, halucynacje, noc – z jednej strony, a realność, logika, ziemia oświetlona słońcem – z drugiej. Silk słusznie zauważa, że Herakles żyje na granicy tych dwóch światów, nie należąc do żadnego z nich. Oznacza to, że w pierwszej części tragedii nie jest on ani w pełni oderwany od rzeczywistości (poza epizodem obłędu), ani też w pełni w kontakcie z rzeczywistością. Są w nim obecne zarówno siły, które przyciągają go w stronę świata bogów (w kierunku psychozy), jak i siły popychające go ku rzeczywistości (w kierunku zdrowia, czyli pozycji depresyjnej w terminologii Klein). Tragedia jako całość, jak trafnie stwierdza Silk, jest dro-

⁶⁵ Lesky wyjaśnia drastyczne rozbieżności w obrazie bogów oraz niespójność w formie tragedii poprzez koncepcję istnienia nie tylko dwóch części tragedii, ale jednocześnie – dwóch jej wymiarów, istniejących jednocześnie, z których jeden jest dramatem o człowieku, który uratował rodzinę, a potem ją zamordował, a drugi – tragedią mitologiczną o nienawiści zazdrosnej bogini. W całej sztuce dostrzega też „luki, napięcia i rysy” (s. 437).

⁶⁶ Nieustanne zniekształcenia dokonywane na obrazach bogów utrudniają interpretację ich roli w dramacie – zob. A. Lesky, op. cit., s. 436.

gą od boskości do człowieczeństwa⁶⁷, czyli – można by uzupełnić – od fantazji do realności i od psychozy do większego zdrowia.

Jeśli pójdziemy tym tropem interpretacyjnym, musimy również uznać, że postacie bogów symbolizują obiekty, a zatem siły tkwiące wewnątrz psychiki (Heraklesa lub raczej analitycznego trzeciego dramatu), a nie na zewnątrz, w „realnym świecie”. Takie rozumienie świata bogów nie jest czymś obcym tradycji badań nad Eurypidesem. Jacqueline de Romilly dostrzega dwa wielkie tematy tragedii Eurypidesa – targające człowiekiem irracjonalne namiętności i rządzące losem ludzkim igraszki bogów⁶⁸. W niektórych sztukach (jak w *Medei*) bogom odebrany jest wpływ na ludzkie życie, podczas gdy w innych bogowie bawią się człowiekiem jak marionetką. Uderzające jest tutaj podobieństwo tych dwóch sfer – sfery psychicznych sił i świata bogów. Romilly jest sceptyczna wobec psychoanalitycznych interpretacji tragedii⁶⁹, więc nie łączy ich ze sobą. A jednak pod koniec omawiania twórczości Eurypidesa stwierdza, że „bogowie, których widzimy w akcji, jeśli nie są tylko symbolami ludzkich uczuć, powtarzają (w powiększeniu) ich uniesienia”⁷⁰.

Do tego poglądu o konflikcie między rozumem a namiętnościami odwołuje się też ostatnio Czerwińska, podkreślając psychologiczne podejście Eurypidesa w jego dramatach, szczególnie wątki miłości i śmierci. Jej zdaniem, uwarunkowania działań ludzkich znajdują się w psychice i przeżyciach, a nie wydarzeniach zewnętrznych, ale nie odnosi się przy tym bezpośrednio do interpretacji postaci boskich w tragediach⁷¹. W innym miejscu uczona stwierdza, że „bogowie pojawiają się u Eurypidesa niekiedy jako personifikacja uwewnętrzninoych sił duszy człowieka, które warunkują jego działania, wpływając tym samym na jego los”. Hera, Lyssa i Iryda okazują się personifikacjami emocjonalnego elementu w człowieku, który osiąga natężenie szaleństwa⁷².

Jeszcze bardziej zdecydowanie opowiada się za takim symbolicznym rozumieniem bogów Ferguson. Jest on przekonany, że bogowie, przynajmniej na pewnym poziomie znaczeniowym, reprezentują wewnętrzne siły działające w psychice człowieka, a tragedia Eurypidesa wynika z sytuacji, w której siły te są zbyt silne, by je kontrolować. Ferguson, pisząc o Heraklesie, uznaje Dzeusa za symbol afirmacji życia lub siły życiowej (*life-force*), a Herę za przeciwstawną mu negację życia lub moc śmierci i zniszczenia (*power of death and destruc-*

⁶⁷M.S. Silk, op. cit., s. 12.

⁶⁸J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 116–140.

⁶⁹Z dwóch powodów – pierwszy to po prostu niewiara we wpływ nieświadomości na autonomiczne zamiary artystyczne autorów, a drugi to przekonanie o różnicach w mentalności ludzi antyku i naszych czasów – ibidem, s. 146–151.

⁷⁰Ibidem, s. 140.

⁷¹J. Czerwińska, *Eurypides i jego twórczość dramatyczna*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I, red. H. Podbielski, Lublin 2005, s. 783.

⁷²Ibidem, s. 827.

tion)⁷³. Silk sugeruje coś podobnego w odniesieniu do Lyssy, która wydaje się, jak Iris, niezależną boginią, ale nie występuje w mitologii – jest personifikacją szaleństwa. Autor sugeruje, że mając w świadomości przekazywane przez mit wcześniejsze zabójstwo Linosa, widzowie mogłaby uznać, że Lyssa oznacza po prostu własne szaleństwo Heraklesa. Silk nie wyciąga jednak z tego dalej idących wniosków, choć zaprzecza to jego wcześniejszemu stwierdzeniu: „there has been no sign of any insanity in Herakles”⁷⁴. Winnington-Ingram i Knox uważają także, że bogowie w greckiej poezji symbolizują niemożliwe do kontrolowania siły ludzkiego życia⁷⁵. Yoshitake zgadza się z taką możliwością, ale widzi w tym jedynie dowód niemoralności bogów, a nie ich potencjalnego „intraptychicznego” statusu⁷⁶.

Ważne są też obserwacje Doddsa, który generalnie sympatyzował ze stosowaniem narzędzi psychoanalitycznych do rozumienia kultury antycznej, a szczególnie jego analizy tego, co nazywa „psychiczną interwencją”. W ujęciu Doddsa bogowie i boskie siły w archaicznej kulturze symbolizowały (lecz jest to symbol konkretny) stany zmienionej świadomości i owładnięcia namiętnościami, co nie zwalniało jednak ludzi od odpowiedzialności. Z perspektywy klinicznej szczególnie interesująco brzmią rozważania Doddsa o dobrze znanych homeryckich metaforach „wkładania czegoś w pierś” bohatera przez boginię lub charakterystycznych przeżyć postaci, w których różne części ich osobowości (o wyraźnie somatycznym odniesieniu) traktowane są jak do pewnego stopnia autonomiczne. Są to niemal typowe opisy prymitywnej introjeksji i projekcji oraz paranoidalno-schizoidalnej fragmentacji/rozszczenia, które w mniejszym nasileniu widoczne są też w *Heraklesie*. Wydaje się, że rozumienie Doddsa dobrze nadaje się do zastosowania przy psychoanalitycznej interpretacji literatury, gdyż uznaje ono jednocześnie pewną „realność” (z perspektywy świata przedstawionego) sił boskich oraz psychologiczne procesy leżące u podłoża takich projekcji⁷⁷.

Interpretacje Fergusona oraz Silka również współbrzmiały z psychoanalitycznym odczytywaniem tekstu. W świetle przyjętych tutaj założeń i używanych koncepcji analitycznych, bogowie stanowią symboliczne wewnętrzne obiekty przestrzeni dramatu, które są następnie, poprzez fundamentalny mechanizm projekcji, umieszczane w świecie zewnętrznym, a ich obrazy są silnie rozszczone, idealizowane i wszechmocnie kontrolowane. W jakimś sensie zatem dla

⁷³ Ferguson, s. 113.

⁷⁴ M.S. Silk, op. cit., s. 14 i 16.

⁷⁵ Por. R.P. Winnington-Ingram, *Hippolytus: a study in causation*, [w:] Euripide, *Entretiens sur l'antiquité classique VI*, 1960, s. 169–197; E. Easterling, B.M.W. Knox (red.), *The Cambridge history of classical literature*, Cambridge 1985, s. 322.

⁷⁶ S. Yoshitake, *Disgrace, Grief and Other Ills: Herakles' Rejection of Suicide*, „The Journal of Hellenic Studies” 114 (1994), s. 142.

⁷⁷ Zob. E.R. Dodds, *Greco i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 11–30.

Heraklesa jako dla bohatera bogowie są zarówno realnymi bytami zewnętrznymi (jak pisze Kitto, istnieją „w sensie dramatycznym” tego słowa⁷⁸), jak i przejawem jego własnej psychiki. To, co w podejściu prezentowanym w tym artykule jest ważne, to raczej to, co się dzieje z obrazami bogów, gdyż podlegają one intrygującym operacjom – podobnie jak obraz Heraklesa – które można wyjaśnić przez pojęcia prymitywnych mechanizmów obronnych. Żaden z uczonych nie wyjaśnia – przynajmniej w satysfakcjonujący i pełny sposób – przyczyn tych nieustannych zmian, a sądzę, że może to uczynić kleinowska teoria psychozy.

5. ZAŁAMANIE OBRON I DEKOMPENSACJA

Po doprecyzowaniu założeń spójrzmy teraz na sam moment pojawienia się epizodu psychotycznego jako na wynik załamania się mechanizmów pozycji paranoidalno-schizoidalnej. Chór już na początku epejsodionu czwartego, jeszcze zanim pojawi się Lyssa, doznaje silnego lęku przed czymś nieokreślonym (οἶον φάσμα 817). Narastanie lęku powoduje z reguły sięganie po silniejsze psychotyczne mechanizmy. Z poziomu analitycznego trzeciego dramatu można uznać pojawienie się Lyssy i Irydy jako skryształizowanie się niejasnego poczucia zagrożenia w konkretne obiekty prześladowcze. John Steiner pisze:

Obserwuje się to u pacjentów o „urojeniowym nastroju”, u których ekstremalnemu lękowi towarzyszy depersonalizacja i uczucie trudnego do opisanego przerażenia; wydaje się, że ulgę przynosi im zmiana niezidentyfikowanego przerażenia w ustalony system urojeń. Niektórzy pacjenci wyraźnie się uspokajają i czują się lepiej, gdy lęki i uczucie prześladowania zostają ograniczone do obszaru wyznaczonego przez system urojeń, kontrolowanego przez psychotyczną strukturę⁷⁹.

Obecność obiektów prześladowczych (Irydy i Lyssy) nasila też agresję podmiotu, która manifestuje się w agresji Heraklesa. Broni się on przed (wewnętrznym) zagrożeniem ze strony obiektów poprzez sadystyczny atak. Tragiczność sytuacji polega na tym, że Herakles w tym momencie zrywa jakikolwiek kontakt z rzeczywistością, atakując swój aparat percepcji i myślenie, co przejawia się w doświadczeniu halucynacji i urojeń. W tej sytuacji atak Heraklesa tylko w jego fantazjach skierowany jest na zły obiekt (Eurysteusa), podczas gdy w rzeczywistości niszczy on realne, dobre obiekty⁸⁰. Złe obiekty ulegają gwałtownej

⁷⁸H.D.F. Kitto, op. cit., s. 229.

⁷⁹J. Steiner, *Psychiczny azyl. Patologiczna organizacja osobowości u pacjentów psychotycznych, nerwicowych i borderline*, przeł. M. Żylicz, L. Kalita, M. Lipińska, Gdańsk 2010, s. 61.

⁸⁰Radość Heraklesa z niszczenia i zabijania, jako część jego tożsamości, dostrzega Fitzgerald, zupełnie poza kontekstem psychoanalitycznym. Według niego, „The ‚madness scene’ expresses what is innate in that former self” – G.J. Fitzgerald, op. cit., s. 93. Inaczej Chalk, który stwierdza (s. 16), że zły Lykos i dobry Herakles mają za wspólną cechę jedynie przemoc, ale nie ma to

projekcji na realne, ukochane przez Heraklesa osoby, gdy bohater odwraca się od rzeczywistości.

To zerwanie kontaktu z rzeczywistością można wyjaśnić jedynie w kontekście tego, co dzieje się wcześniej w analitycznym trzecim dramacie, a nie tylko w samym Heraklesie. Zejście bohatera do Hadesu oznacza niebezpieczne pograżanie się w świecie fantazji – paralelne do tego są pieśni chóru, które przedstawiają Heraklesa jako boga. Wydaje się, że rozszczerzenie pełni swoją funkcję, oddzielając dobro od zła i chroniąc psychikę przed nadmiernym lękiem. Widać jednak, że wszechmocna idealizacja Heraklesa i zwalczanie złych obiektów narasta podczas trwania tragedii. Herakles pojawia się na scenie i wszechmocnie unicestwia (realnego) Lykosa, a wraz z nim wszelkie zło. Atak ten jest jednak obronną reakcją na lęk przed śmiercią dzieci. Dzieci symbolizują tutaj niewinne i bezbronne aspekty self, których istnienie jest zagrożone.

Momentem zwrotnym w tragedii jest chwila, gdy kulminację osiąga lęk przed śmiercią dzieci z rąk Lykosa. Herakles pojawia się na scenie, powracając ze świata wszechmocnych fantazji (prace i Hades) i uświadamia sobie, że ochrona, jaką idealizacja zapewnia dziecięcym częściom psychiki (symbolizowanym przez dzieci i rodzinę), jest niewystarczająca wobec potęgi zła. Budzi to jego przerażenie (ὦ τλήμων ἐγὼ 550)⁸¹. Reakcja na zagrożenie jest natychmiastowa. Herakles stwierdza, że jego bohaterskie czyny są niczym, gdyż jego prawdziwym obowiązkiem jest obrona dzieci (574–582). Atmosfera lęku powraca też pod koniec epejsodionu (624–636). Zagrożenie życia dzieci popycha z początku Heraklesa do agresywnego działania, gdy sadystycznie morduje on Lykosa.

O załamaniu obron tak pisze John Steiner:

Jednostka może mimo wszystko znosić okresy ekstremalnego lęku, jeśli udaje się jej utrzymać normalne rozszczerzenie, tak że dobre doświadczenia mogą przetrwać. Jeśli jednak rozszczerzenie się załamuje, cała osobowość zostaje załana lękiem. Może to spowodować niemożliwy do zniesienia stan o katastrofalnych konsekwencjach. Załamanie się rozszczerzenia jest szczególnie groźne, gdy zawiść jest intensywna, gdyż wówczas destrukcyjne ataki mogą zostać skierowane na dobry obiekt, przez co nie udaje się odszczepić całej destrukcji⁸².

Zapowiedź załamania się rozszczerzenia można obserwować w pieśni chóru, która następuje po powrocie Heraklesa, a którą wcześniej analizowaliśmy. Chór boi się tam, że zanika jasna granica między dobrem a złem (οὐδεις ὄρος ἐκ θεῶν/ χροηστοῖς οὐδὲ κακοῖς σαφής 669–670), którą wcześniej chciał wszechmocnie przywrócić poprzez fantazję o drugiej młodości dla cnotliwych. Istnieje też drugi znak załamania, którym jest zawiść. Tutaj zawiść przejawia się

znaczenia wobec faktu, że ich intencje całkowicie się różnią. Chalk pomija tym samym to, że Herakles odczuwa satysfakcję z agresji.

⁸¹H.D.F. Kitto, op. cit., s. 226, podkreśla dominujący w tym momencie nastrój niebezpieczeństwa i grozy.

⁸²J. Steiner, op. cit., s. 61.

jedynie w sposób subtelny, gdyż chór pośrednio zarzuca bogom, że nie odgraniczają dobra od zła, zatrzymując dobro dla siebie. Innym przejawem zawiści jest też dalszy ciąg pieśni, gdzie chór oświadcza, że on sam wyznaczy tę granicę, dzięki mocy swej pieśni, nie potrzebując bogów, a na koniec zrównuje Heraklesa z Apollonem, co oznacza ograbienie boga z jego mocy i statusu.

Do tego punktu zawiść narasta, ale jest też poddawana zaprzeczeniu. Tak trzeba chyba rozumieć funkcję trzeciego stasimon, w którym chór nagle przywraca bogom im wcześniejszy status, sławi małżeńskie łoża, które zrodziło Heraklesa (798–804), zapewnia, że wierzy w boskie pochodzenia Heraklesa od Dzeusa i dziękuje bogom za to, że podoba im się sprawiedliwość (813–814). Taką, następującą zaraz po dewaluacji, idealizację można uznać za obronę przed wzrastającą siłą zawiści (to Herakles ocalił rodzinę, bogowie nic nie zrobili). Ta obrona jednak załamuje się szybko pod naporem sił agresji i lęku, gdy na scenie pojawia się Iryda i Lyssa.

W następującej teraz scenie także widać zawistną identyfikację projekcyjną. Iryda podkreśla skutki zawiści ludzkiej (Amfitriona, Megary i chóru), mówiąc, że gdyby Herakles pozostał bezkarny, bogowie byłiby niczym w stosunku do wielkości ludzi (θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ/ τὰ θνητὰ δ' ἔσται μέγала 842–843). Iryda też kieruje się zawiścią, która jest skutkiem zawiści ludzi. W identyfikacji projekcyjnej zawiść umieszczana jest w obiekcie, tak że on wydaje się zazdrościć self jego dobra, budząc lęk przed odwetem. Bogowie czują się tak zdegradowani przez ludzi, że w fantazjach usiłują się zemścić i odebrać przywłaszczone dobro. Na początku Lyssa w zaskakujący sposób identyfikuje się z Heraklesem – podkreśla jego zalety, to, że usunął zło ze świata i przywrócił cześć bogom, aby ocalić go przed atakiem Hery⁸³. Po chwili jednak – co wydaje się dość dziwne i nie jest komentowane przez uczonych – nie tylko przyznaje chłodno, że musi zrobić, co jej każą, ale gwałtownie zmienia się jej obraz Heraklesa.

Wypowiedź Lyssy ujawnia sadystyczną satysfakcję z możliwości zniszczenia dobra zdobytego przez bohatera (861–873). Jeśli Lyssa rzeczywiście dostrzega w Heraklesie cnotę, a nawet jest mu w pewnym sensie wdzięczna (bo czym innym jest wzmianka o tym, że przywrócił cześć bogom), to powinna wykonywać swój obowiązek przynajmniej z pewną dozą niechęci, a nie z radością. Obecna tutaj jest silna paralela do postaci Heraklesa, który również na początku wydaje się dobry, potem zły, ale czytelnik jest zachęcany, by przemoc jego uzasadnić zewnętrznym przymusem. Zasadnicza dynamika polega więc na tym, że agresja bogów wobec Heraklesa powiązana jest blisko z agresją Heraklesa wobec Lykosa, jest jakby odpowiedzią na nią⁸⁴.

⁸³ Według A. Lesky'ego, op. cit., s. 431: „Eurypides nie mógł pokazać podłości tego działania skuteczniej niż poprzez sprzeciw Lyssy”.

⁸⁴ Zauważa to Padilla w podobnym użyciu δίκῃ w opisie zabójstwa Lykosa (740) i odpłaty bogów za nie (841–842). „Other verbal parallels reinforce this comparison, as does the fact that the two retributive actions are completed in the same location (the interior of the domos)” (s. 5).

W tej scenie Lyssa (obiekt) odczuwa zawiść do Heraklesa, przed którą broni się, podziwiając go. Gdy jednak dostaje „pozwolenie z góry” na zniszczenie dobra, które jest przedmiotem zawiści, obronna idealizacja znika i ujawnia się leżąca u podłoża satysfakcja płynąca z ograbiania i destrukcji. Lyssa jest jednak w jakimś sensie nieświadomą fantazją Heraklesa, a jej zawiść wobec niego jest jego zawiścią wobec niej. To tak jakby przez identyfikację projekcyjną odszczepione części self Heraklesa znalazły się w Lyssie i zwrotnie go zaatakowały, niszcząc jego obronną strukturę i prowokując do ataku na zależne części self. Podziw Lyssy koresponduje bowiem z wszechmocnie idealnym obrazem Heraklesa z pierwszej części, jej sadystyczna satysfakcja – z jego sadyzmem, zawiść – z zawiścią, a nawet obwinianie Hery jest tu wspólne.

Mechanizmy chroniące przed lękiem załamują się i Herakles staje się jawnie psychotyczny. W opisie Posłańca widzimy zarówno halucynacje, jak i urojenia – Herakles nie wie, gdzie jest, podróżuje, ściga i zabija Eurysteusa i jego dzieci, myśląc, że jego własna rodzina to znieprawione obiekty wewnętrzne. Atak na Eurysteusa jest także obroną – obroną przed niszczącym atakiem, którego Herakles się obawia, a którym symbolizowany jest w zagrożeniu życia ukochanych dzieci i żony.

Warto też zwrócić uwagę na proces zwielokrotnienia złych obiektów. Przedtem był to jedynie Lykos, a teraz są cztery – Hera (która nie występuje na scenie

Pokazuje on też, że motyw „oczu Gorgony”, który najpierw był atrybutem Heraklesa (w jego dzieciach), teraz powraca jako atrybut Heraklesa o władniętego przez Lyssę – wyprojektowana agresja niszczy self. Podobną funkcję pełni maczuga Heraklesa, która najpierw jest atrybutem jego zbawczych prac, a potem rozbija główkę jego syna (s. 7–8 i 12). Podobieństwa dostrzegają też Fitzgerald (s. 93) i Willink, gdy pisze o podwójnym znaczeniu *πόνος*. Najpierw są to wszechmocne czyny bohaterskie, a później bierne cierpienie pod wpływem ataku bogów – widać tu związek między agresją self a byciem prześladowanym (s. 88). Hamilton również pokazuje, jak pojawiają się te same określenia w opisie bohaterstwa Heraklesa przez Amfitriona, w opisie Lyssy i w relacji Posłańca z szaleństwem Heraklesa. Na przykład, boginie jednoczą się w walce przeciw Heraklesowi (825), podobnie jak wcześniej on łączył się z nimi w walce przeciw Gigantom (180). Wcześniej Herakles stał w szeregu z Dzeusem uzbrojonym w piorun (177), a teraz spotyka go cios gorszy od pioruna (862). Poprzednio Herakles świętował zwycięstwo komosem (180), a teraz Lyssa, przygrywając mu na aulosie lęku, zmusi go do tańca zniszczenia (871) (s. 22–23). Silk z kolei uznaje dialog między boginiami za „by any standard, extraordinary”. Zwraca uwagę na „identification” Lyssy z Heraklesem, kiedy ta go broni oraz na ogólną „intimate relationship” między nimi. Psychologiczna intuicja Silka go nie zawodzi, gdy pisze, że widać tu metaforę walki Heraklesa z własnym szaleństwem, tyle że jest to jednocześnie proces nasilania tego szaleństwa przez projekcję. „He is the killer and she is the killer, because she is both independent of him and an aspect of him. The staging makes her external; the words tend to suggest her internality” (s. 17). Kamerbeek pokazuje użycie przez Eurypidesa ironii tragicznej, wiążącej to, co można by nazwać stanem prepsychotycznym ze stanem jawnie psychotycznym. Na przykład, Megara obawia się, że jej dzieci zostaną zabite przez Lykosa, a w końcu zabite są przez Heraklesa, który jest „negatywem” Lykosa. Amfitrion (158–203) broni przed Lykosem wartości „łuku i strzał” Heraklesa, które potem okażą się narzędziem zbrodni itd. (s. 6).

i jest tylko niekiedy wspominiana), Iryda (pragnąca zawistnie zniszczyć Heraklesa), Lyssa (najbliżej powiązana z psychiką samego bohatera) oraz Eurysteus (obecny w halucynacjach, odpowiedzialny pośrednio za zagrożenie życia rodziny Heraklesa). Wydaje się, że ta konfiguracja przypomina „patologiczną organizację” wewnątrzpsychiczną, którą najpierw opisał Rosenfeld, a obecnie koncepcję tę szeroko rozwijają i stosują współcześni kliniści, tacy jak John Steiner. Zgodnie z tą ideą, w psychice znajdują się zintrojektowane obiekty, które organizują się w coś w rodzaju „gangu” lub „mafii”. Niewinna i zależna część self zostaje przez ten gang uwiedziona i uwięziona, a więzi z nim umocnione są przez identyfikację projekcyjną, gdyż złe części self są umieszczone w tych obiektach i nadają im siłę, a zależne self jest przez taki gang kontrolowane, torturowane lub zabijane, a jednocześnie organizacja ta przekonuje self, że tylko ona może mu zapewnić ochronę przed innymi, zewnętrznymi prześladowcami⁸⁵.

W patologicznej organizacji obecnej w *Heraklesie* dominuje postać Hery, która pojawia się tylko w wypowiedziach bohaterów, a jednak jest głównym przeciwnikiem Heraklesa. Jest ona podręcznikowym przykładem niewyczerpanej, idealnej piersi, do której niemowlę czuje patologiczną zawiść. Sięgając do mitu, możemy zobaczyć, jak boska, obfita pierś, którą Herakles próbuje podstępem wyssać, nie tylko brutalnie odmawia mu swych niewyczerpanych bogactw, ale zaczyna go w odwecie aktywnie prześladować. Na jej usługach znajduje się Eurysteus, który w jej zastępstwie prześladowuje, zagrażając istnieniu jego rodziny oraz Iryda i Lyssa, które w momencie jego wielkiego sukcesu zawistnie ograbiają go ze wszystkiego. Obiekty przekonują Heraklesa, który już nie ma kontaktu z rzeczywistością, że musi zabić Eurysteusa i jego dzieci (niewinny i zależny aspekt self) dla własnej ochrony, ale w efekcie urządzają sobie okrutną zabawę, patrząc jak Herakles, przekonany, że broni się przed złem, niszczy sam siebie.

Proponuję zatem, z tej perspektywy, uznanie istnienia psychologicznej ciągłości w obrębie analitycznego trzeciego dramatu między procesami psychotycznymi pierwszej części a załamaniem opisanym w drugiej, przy czym zgadzam się z niektórymi uczonymi, którzy podkreślają, że trudno (ale nie jest to niemożliwe) odnaleźć tę ciągłość wyłącznie w świadomych myślach, uczuciach i zachowaniach Heraklesa na scenie⁸⁶.

⁸⁵J. Steiner, op. cit., s. 75–94.

⁸⁶M.S. Silk, op. cit., s. 117, pisze: „There is no psychological continuity between Heracles now and before: there is, rather, a metaphysical continuity between Heracles and the divine realm of which madness (as Greek ideology tended to affirm) was one part”. Ta „metaphysical continuity” jest niczym innym jak ciągłością nieświadomych procesów psychicznych, przy założeniu, że bogowie stanowią mogą symboliczną projekcję nieświadomych fantazji.

6. ZAKOŃCZENIE: HERAKLES MIĘDZY FANTAZJĄ A REALNOŚCIĄ

Większość cytowanych wcześniej badaczy zwraca uwagę na postępujący „realizm” tragedii, szczególnie na wyraźną różnicę między Heraklesem w części I i II a Heraklesem części III. W perspektywie psychoanalitycznej można tutaj mówić o przejściu z pozycji paranoidalno-schizoidalnej ku pozycji depresyjnej, przy zaskakująco gwałtownej dekompensacji w centrum tego procesu. Tragedia opowiada o szaleństwie, ale też o drodze ku rzeczywistości i zdrowiu. W niniejszym artykule skoncentrowałem się na obecności zjawisk psychotycznych w *Heraklesie* w celu pokazania, że tytułowy obłąd Heraklesa nie jest czymś przypadkowym i niespodziewanym w przebiegu akcji. O ile jednak do tego momentu tragedia stanowi studium szaleństwa, o tyle eksodos stanowi już studium walki o zdrowie psychiczne, przepracowywania pozycji depresyjnej, które ma zaskakująco pomyślne skutki. W ogólnym rozrachunku Herakles okazuje się mniej szalony, niż to się wydaje w momencie tragicznego morderstwa na najbliższych. Ze względu jednak na brak miejsca bardziej „ludzkie”, zdrowsze, mniej szalone oblicze Heraklesa i tragedii opowiadającej o nim nie pojawiło się w tym artykule, choć obecne jest w ostatniej części tragedii.

Przy zastosowanym tutaj podejściu sensowne wydaje się przyjęcie podziału tragedii ostatecznie nie na trzy, lecz na dwie części – pierwszą (do końca czwartego stasimon), zdominowaną przez pozycję paranoidalno-schizoidalną z epizodem dekompensacji na końcu, oraz drugą (eksodos), zdominowaną przez procesy depresyjne, które w niniejszej prezentacji zostały pominięte, ale które warto by również przeanalizować, by uzyskać pełniejszy obraz tej niezwykłej tragedii. Zakończę słowami jednego z badaczy: „The Heracles myth, on the contrary, is all contradiction itself, contradiction which the tragedians explore at some cost to the tragic norms and to our emotions”⁸⁷.

PSYCHOTIC PHENOMENA IN EURIPIDES' *HERACLES*

Summary

Euripides' *Heracles* has drawn the attention of numerous scholars, since Willamowitz's excellent commentary on the play. The play has been seen as lacking unity, full of contradictions, incoherent, bizarre even. Later critics tried to show structural unity, especially by analyzing recurrent motifs and ideas. The madness was being explained by Willamowitz, Verrall, Pohlenz, Grube and others with reference to Heracles' inner process, of a “megalomaniac” character. Such psychological interpretations of madness were widely questioned in the second half of the 20th century, and Heracles himself provoked extreme reactions and opinions of scholars. In the article Heracles' madness is considered a central theme of the play, expressed both in the fragmented and split structure of it and in the contradictions and bizarre elements within the tragedy. I used Melanie

⁸⁷J. Silk, op. cit., s. 19.

Klein's (especially, the concepts of the paranoid-schizoid and depressive positions as well as of primitive defense mechanisms) and her followers' (especially, Segal's notes on symbol formation and Bion's theory of psychotic thinking) theory to show the essentially psychotic character of the play. The *dramatis personae*, in their behavior and words manifest such psychotic mechanisms as splitting, denial, idealization, projective identification, omnipotent control as well as primitive envy. The gods can be seen as projections of Heracles and other characters, as well as of the common unconscious space of the play ("the analytical third" of the tragedy, to use Thomas Ogden's concept). The climactic Heracles' madness is understood as a breakdown of psychotic defense mechanisms, cause by intense, yet split off, envy and by a powerful threat to dependent parts of the self, symbolized in Heracles' children and wife. The whole tragedy is a way from the world of fantasy, gods, underworld towards more realist world of human beings and their relationships, which in Kleinianism can be conceptualized as a movement from the paranoid-schizoid position to the depressive one.