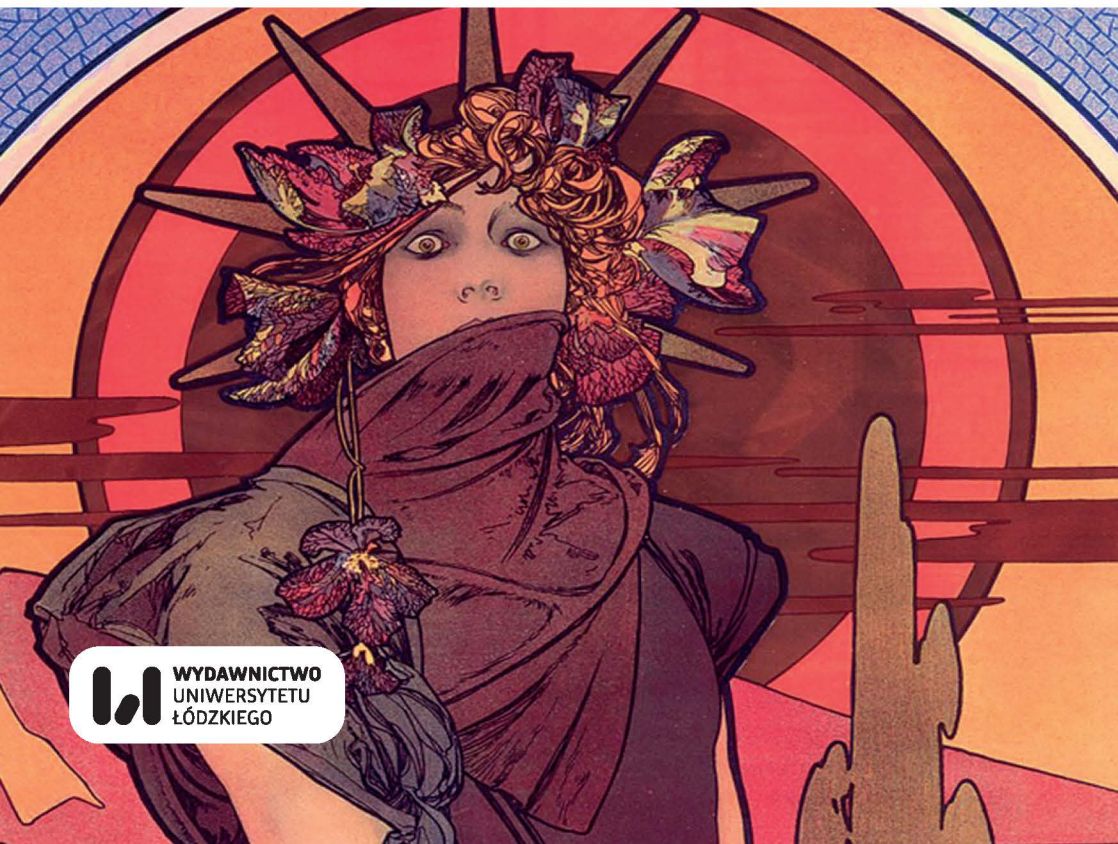


Interpretacje Literackie 

Anna Izabela Wilk

Moje zbrodnie są owocem miłości
Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Moje zbrodnie są owocem miłości
Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



Anna Izabela Wilk

Moje zbrodnie są owocem miłości
Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej

Anna Izabela Wilk – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Literatury Niemieckojęzycznej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Katarzyna Jaśtał

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Monika Grucza

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: <https://commons.wikimedia.org/>
Alfons Mucha, Medea

© Copyright by Anna Izabela Wilk, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Publikacja finansowana ze stypendium dla młodych naukowców przyznanego
przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Praca powstała na podstawie badań przeprowadzonych dzięki stypendium DAAD
– Deutscher Akademischer Austauschdienst
(Niemiecka Centrala Wymiany Akademickiej)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07229.15.0.M

Ark. wyd. 12,6; ark. druk. 17,75

ISBN 978-83-8142-405-9

e-ISBN 978-83-8142-406-6

<https://doi.org/10.18778/8142-405-9>

Spis treści

Wprowadzenie	7
Postać Medei w mitologii greckiej i w literaturze antycznej	7
Stan badań	19
Teoria mitu	23
Rozdział I	
Friedrich Maximilian Klinger: <i>Medea in Korinth</i>	31
1. Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej XVIII wieku. Pomędzy oświeceniowym humanizmem i erupcją uczuć	31
2. Wprowadzenie: Friedrich Maximilian Klinger <i>Medea in Korinth</i>	40
3. Medea: samotna półbogini	44
4. Dzieciobójstwo	61
5. <i>Medea auf dem Kaukasos</i>	69
Rozdział II	
Franz Grillparzer: <i>Das Goldene Vlies</i>	79
1. Wprowadzenie: Franz Grillparzer <i>Das Goldene Vlies</i>	79
2. Medea: Charyta i Menada	83
3. Dzieciobójstwo	105
4. Kolonializm	110
5. XIX wiek: mit Medei w dobie kolonializmu	120
Rozdział III	
Hans Henny Jahnn: <i>Medea</i>	127
1. Wprowadzenie: Hans Henny Jahnn <i>Medea</i>	127
2. Transformacja mitu	129
3. Stara Medea	144
4. Czarna Medea	152
5. XX wiek: rozwój mitu Medei	162



Rozdział IV

Heiner Müller: <i>Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten</i>	177
1. Wprowadzenie	177
2. <i>Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami – chaos i zagłada</i>	181
3. Funkcjonalizacja mitu	186
4. Wizja katastrofy	199

Rozdział V

Christa Wolf: <i>Medea. Stimmen</i>	207
1. Wprowadzenie	207
2. Medea: „Postać z pogranicza epok”	216
3. Struktury władzy	229
4. Niewinna Medea?	243

Ekskurs: Mit Medei w literaturze polskiej	251
--	-----

Podsumowanie	271
---------------------------	-----

Załącznik

Wykaz dzieł literatury niemieckojęzycznej na temat mitu Medei	273
---	-----

Bibliografia	275
---------------------------	-----



Wprowadzenie

Postać Medei w mitologii greckiej i literaturze antycznej

Historia dzieciobójczyni z greckiej mitologii to jeden z najpopularniejszych motywów literackich, budzący do dziś sprzeczne emocje – począwszy od przerażenia i trwogi poprzez współczucie aż do fascynacji. Przez stulecia postać antycznej *femme fatale* stanowiła źródło inspiracji dla pisarzy, malarzy i kompozytorów, kreujących ją na bohaterkę swych dzieł. Fascynacja ta wydaje się trwać nadal, także w XXI wieku.

Próba odpowiedzi na pytanie, kim była Medea, następuje wiele trudności, a jej imię, nieustannie powracające w utworach literackich, nie zawsze wywołuje natychmiastowe skojarzenia¹ – jak ma to miejsce w przypadku innych mitologicznych bohaterów: Prometeusza, Antygony czy Kasandry. Dodatkowy problem stanowi fakt, że mit nie jest podaniem jednorodnym, lecz podlega ewolucji, i dlatego istnieje w wielu wariantach. „Zjawisko niekanoniczności mitu greckiego sprzyjało twórczości literackiej. Pojawiła się bowiem możliwość swobodnej interpretacji i formułowania nowych symboli zgodnie z ideą dzieła literackiego” – stwierdza Małgorzata

¹ W krajach niemieckojęzycznych mit Medei jest niezwykle popularny, w Polsce natomiast u przeciętnego czytelnika (czyli poza kręgami filologicznymi) nie wywołuje natychmiastowych skojarzeń. Może to wynikać z faktu, że był on stosunkowo rzadko obiektem recepcji, pozostając głównie domeną literatury antycznej i filmu (*Medea* Larsa von Triera, *Medea* Piera Paola Pasoliniego).



Budzowska². Ponadto różnorodność wersji potęgowała zainteresowanie odbiorcy, „który nie mógł przewidzieć, z jakiej perspektywy ujrzy tym razem dobrze znaną mu historię”³. Horst Albert Glaser słusznie zauważa, że opowieść o Medei jest raczej palimpsestem, czyli akumulacją tekstów⁴:

„Mit” oznaczał początkowo historię, opowiadaną przez wieki wciąż na nowo i za każdym razem inaczej. Innymi słowy: teksty parafrazujące mityczne opowieści należy odczytywać jako palimpsest. Pojęciem tym w naukach prawnych określa się dokumenty, na których wraz z upływem czasu nanoszono nowe zapisy. Gdy pierwotny tekst stopniowo zanikał, spisywano na nim nowy, który również powoli zacierał się do tego stopnia, że znów można było nanieść nowy. Palimpsesty zawierają więc liczne warstwy tekstów z wielu stuleci [...]”⁵.

Liczne poznane dotychczas wersje dziejów Medei ujawniają nie tylko daleko idące różnice, ale często ich treści okazują się wręcz przeciwstawne. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest być może fakt, iż początkowo mity były opowieściami, przekazywanymi wyłącznie w formie ustnej. Powielając historię, identyczną w każdym szczególe, trudno było zapewne utrzymać zainteresowanie słuchacza, dlatego z biegiem czasu dobrze znane opowieści

² M. Budzowska, *Medea w tradycji przed europejskiej*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 73.

³ *Ibidem*.

⁴ W niniejszej pracy tekst, który nie ma przekładu polskiego, będzie cytowany w oryginale i opatrzony przypisem z tłumaczeniem własnym z dopiskiem: [tłum. A.W.]. Wszelkie teksty, które mają tłumaczenie polskie, będą cytowane zgodnie z owym przekładem.

⁵ „Mythos” meint ursprünglich eine Geschichte, die jahrhundertlang stets von neuem und immer wieder anders erzählt wird. Mit anderen Worten: man muß Texte, die mythische Erzählungen paraphrasieren, wie Palimpseste lesen. Darunter versteht die Rechtswissenschaft Urkunden, auf denen im Verlauf der Jahrhunderte stets neue Texte geschrieben worden sind. Das meint: Als der ursprüngliche Text langsam verblaßte, sind über diesen neue Texte geschrieben worden, die langsam wieder verblaßten, so daß neue Texte überschrieben werden konnten. Palimpseste weisen also Textschichten aus vielen Jahrhunderten auf [...]. H. A. Glaser, *Medea. Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main 2001, s. 9 [tłum. A.W.].



o antycznych bogach i herosach uzupełniano o nowe komponenty – i w takiej zmienionej postaci przekazywano następnym pokoleniom. Dlatego można założyć, że w zależności od obszaru mit wiódł dalej własny żywot. Warto także podkreślić, że wiele z powstałych później tekstów literackich, podejmujących wątek Medei, nie przetrwało do czasów współczesnych bądź też zachowało się jedynie fragmentarycznie. Między innymi z tego powodu rekonstrukcja tej fascynującej historii przysparza trudności zarówno literaturoznawcom, jak i historykom.

Nie ulega jednak wątpliwości, iż najbardziej znaną wersję zawdzięczamy Eurypidesowi, i że to na tym dziele najczęściej bazowali w swoich twórczych poczynaniach przedstawiciele kolejnych generacji. Tragedia Eurypidesa zatytułowana *Medea* wystawiona została po raz pierwszy w 431 roku p.n.e. Dramat ten jest zarazem najstarszym dziełem zachowanym w całości, gdyż powstałe wcześniej utwory Sofoklesa czy Ajschylosa bezpowrotnie zaginęły⁶.

Mit Medei jest częścią prastarej opowieści o Argonautach, choć początkowo epizod o miłości Jazona i Medei w historii tej wzmiankowano jedynie na marginesie zdarzeń. W pierwotnych opowieściach koncentrowano się przede wszystkim na sławnych herosach i ich fascynujących przygodach. Z biegiem czasu wątek Medei odgrywał jednak coraz bardziej znaczącą rolę, by w końcu stać się odrębną, autonomiczną opowieścią⁷.

Wszystkie wersje podkreślają zgodnie, że celem wyprawy Argonautów było zdobycie złotego runa należącego do króla Kolchidy – historycznej krainy u wybrzeża Morza Czarnego. Jazon, którego ojca zdetronizował przyrodni brat, rościł sobie prawo do panowania nad miastem Jolkos. Jego wuj, król Pelias, obiecał bratankowi tron, jeśli ten zdobędzie złote runo i sprowadzi je do miasta. Pelias działał jednak podstępnie: w przypadku pomyślnego zakończenia misji obiecał spełnić żądania syna Ajsona, przekonany, że wysyła

⁶ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 10.

⁷ *Ibidem*.



rywała na pewną śmierć. Celem wyprawy Argonautów stało się zatem zdobycie złotego runa i przewiezienie go do Jolkos. W tej niebezpiecznej misji pod wodzą Jazona uczestniczyło wielu znamienitych greckich bohaterów: Orfeusz, Odyseusz, Tezeusz i inni⁸. Grupa śmiałków przyjęła nazwę od statku Argo, zbudowanego według niektórych wersji za poradą i pod natchnieniem bogini Ateny – lub też nawet przez nią samą⁹.

Czym było owo mityczne złote runo i w jaki sposób znalazło się w kraju rządzonym przez ojca Medei? Pojawiło się ono w Kolchidzie za sprawą Friksosa, syna Atamasa. Gdy Friksos miał zostać złożony w ofierze przez własnego ojca, Hermes wysłał mu na ratunek „skrzydlatego złotego baranka, na którego grzbiecie Friksos zbiegł”¹⁰. Złote runo było skórą owego baranka¹¹, podarowaną później Ajetesowi, królowi Kolchidy, w podzięce za schronienie. Ajetes poświęcił runo Aresowi i nakazał strzec drogiego skarbu – w zależności od wersji – olbrzymiemu wężowi lub smokowi. Na temat istoty złotego runa istnieje wiele sprzecznych informacji. Niektórzy badacze nie dopatrują się w nim metafory, sprowadzając jego wartość do faktycznego wymiaru materialnego i twierdząc, że Argonauci byli w zasadzie poszukiwaczami złota. Inni natomiast upatrują w nim przedmiot sakralny o istotnym znaczeniu religijnym, a więc obiekt podobny w swym charakterze do Świętego Graala. Jak pisze Glaser, mitolodzy przypuszczają, że za złotym runem mogła kryć się boska postać Zeusa¹².

⁸ Niektóre postacie, np. Odyseusz, pojawiały się także w innych opowieściach (np. *Iliadzie* czy *Odysei* Homera). Jak podaje słownik mitologiczny Pierre’a Grimala: „Mit, bardzo złożony, jest wcześniejszy w swym pierwotnym załączku od opracowania *Odysei*, która wspomina już o bohaterskich czynach Jazona”. Cyt.: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 40. Por. także: Glaser, *op. cit.*, s. 11.

⁹ Por. O. Rinne, *Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht*, Zürich 1988, s. 24.

¹⁰ *Ibidem*, s. 25 [tłum. A.W.].

¹¹ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 11.

¹² *Ibidem*.



Według najstarszych – stosunkowo mało znanych – źródeł, początkowo Medea odgrywała w świecie mitów pozytywną rolę. Kolchidzka księżniczka słynęła bowiem z magicznej mocy i zdolności uzdrawiania¹³. Samo imię Medea (z greckiego: *mideia*) oznacza „tę, która zna dobrą radę”¹⁴. Medea miała rzekomo posiadać także moc odnawiania życia i przywracania młodości. Można więc przypuszczać, że była uważana za boginię mądrości lub zdrowia, która z biegiem czasu – już okryta złą sławą – trafiła do świata legend¹⁵. W malarstwie antycznym często przedstawiano ją jako postać stojącą obok kotła, z którego po odzyskaniu sił witalnych wyskakiwał młodzieniec lub zwierzę. Zastanawiające są zatem okoliczności, w jakich Medea zyskała swoją ponurą sławę, a przy założeniu, że jej znieśławienie było działaniem celowym, rodzi się pytanie: czemu miała służyć demonizacja jej postaci?

Do spotkania mitycznych kochanków doszło w Kolchidzie: Medea, zakochana w Jazonie, przywódcy Argonautów, sprzeciwiła się woli ojca¹⁶, króla Kolchidy, i pomogła przybyszowi z dalekiego kraju w zdobyciu złotego runa, chroniąc go tym samym przed śmiertelnym niebezpieczeństwem. W licznych wersjach bądź interpretacjach mitu znaleźć można informację, że bez niej Jazon nie mógłby dotrzeć do złotego runa¹⁷. Istotny jest przy tym fakt, że w imię miłości do Jazona Medea miała wiele poświęcić, a nawet dopuścić się licznych zbrodni: nie tylko zdradziła i opuściła ojca oraz ojczyznę, lecz ratując się ucieczką – dla powstrzymania

¹³ Por. O. Rinne, *op. cit.*, s. 10.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ Jak podaje słownik mitologiczny Pierre’a Grimala: „Według później tradycji, przekazanej przez Diodora, Medea była w rzeczywistości księżniczką bardzo łagodną, wielce przeciwną polityce ojca, polegającej na zabijaniu wszystkich obcych”. Por. P. Grimal, *op. cit.*, s. 222. Podobne motywy oraz cechy charakteru można znaleźć w *Ifigenii w Taurydzie* Johanna Wolfganga von Goethe.

¹⁷ „[T]o ona daje mu maść chroniącą przed bykami Hefajstosa, ziejącymi ogniem [...] i usypia za pomocą czarów smoka”. *Ibidem*.



pościgu – miała zabić także swojego brata. Jednak również w tym przypadku pojawiają się daleko idące rozbieżności. Według niektórych przekazów Medea zabrała brata na pokład statku Argo, lecz widząc ścigającego ich Ajetesa, zdecydowała się go uśmiercić. Według innych wersji to Absyrtos stał na czele pościgu, dlatego musiał zginąć. Jeszcze inne interpretacje winę za śmierć brata Medei przypisują Jazonowi.

Zgodność panuje natomiast co do ucieczki Medei z Kolchidy. Piękna czarodziejka poślubiła swojego ukochanego Jazona i udała się z nim do krainy jego ojca. W Jolkos nie doszło jednak do obiecanego wyniesienia bohatera na królewski tron, co zaowocowało chęcią zemsty i podstępny zabiciem króla. W tym miejscu niektóre wersje winą za śmierć Peliasa obarczają Medeę, która rzekomo obiecała przywrócić młodość starzejącemu się królowi, zanurzając go „w czarodziejskim wywarze”¹⁸. Swoje umiejętności zademonstrowała uprzednio na wiekowym zwierzęciu, które po rozczłonkowaniu i wrzuceniu do kotła – do którego dodano odpowiednich ziół i preparatów – odzyskało nie tylko życie, ale i młodość. Z miłości i w trosce o ojca, pragnąc, by na długo zachował życie, jego córki wyraziły zgodę na podobny zabieg. Tym razem Medea świadomie nie dodała jednak do wywaru tajemniczych ingrediencji, wskutek czego rytuał zakończył się niepowodzeniem, zaś czarodziejka stała się sprawczynią kolejnej zbrodni. Wtedy to Jazon i Medea potajemnie opuścili Jolkos, a poszukując schronienia, udali się do Koryntu.

Po kilku latach Jazon postanowił opuścić swoją „barbarzyńską” małżonkę i poślubić córkę władcy Koryntu, Kreuzę (inaczej: Glauke). Niewierny mąż nie wstawił się u Kreona za opuszczoną żoną i nie próbował zapobiec wypędzeniu Medei i ich dzieci z nowej ojczyzny. Wówczas Medea, wiedzona żądzą zemsty, zabiła córkę króla Koryntu oraz własne potomstwo. W ten okrutny sposób

¹⁸ *Ibidem.*



pragnęła ukarać Jazona, który jako jedyny miał pozostać przy życiu – pełnym odtąd udreki, cierpienia i samotności. Jadwiga Czerwińska stwierdza, że „[w] utworach Eurypidesa konflikt tragiczny przybiera częstokroć formę agonu, stanowiąc niejednokrotnie punkt kulminacyjny dramatu zarówno w warstwie formalnej, jak i fabularnej. W nim ogniskuje się bowiem napięcie dramaturgiczne, które właśnie dzięki agonom znajduje pełne naświetlenie”¹⁹. Posługując się agonem, Eurypides uwidocznia postawy skonfliktowanych ze sobą bohaterów²⁰. Małgorzata Budzowska zauważa jednak, że u Eurypidesa odwet Medei niejako trafił w próżnię, gdyż Jazon nie postrzega siebie jako przyczyny wypadków, nie uświadomił sobie zła, które wyrządził żonie. „Jego egoizm pozwalał mu w tej sytuacji litować się jedynie nad sobą”²¹. Dramat zamyka śmierć dzieci i ucieczka Medei na boskim rydwanie.

Tak losy Medei²² w Koryncie opisał grecki tragiczny Eurypides. Jego tragedia przedstawia zaledwie fragment mitu i traktuje o zdradzie, opuszczeniu i skutkach tegoż – niemniej wypowiedzi bohaterów zawierają wskazówki co do wcześniejszych wydarzeń.

Wielką zasługą Eurypidesa jest ułożenie pojedynczych fragmentów mitu w logiczny związek przyczynowo-skutkowy, który dość jasno tłumaczy, w jaki sposób bohaterka znalazła się w Koryncie i co stało się przyczyną jej rozstania z Jazonem. Choć wśród badaczy pojawia się pytanie, na ile związek ów jest spójny²³. Według Wernera Kleinharda szczególnym osiągnięciem Eurypidesa

¹⁹ J. Czerwińska, *Agon racji w tragediach Eurypidesa. Agon psychologiczny Medei*, „Collectanea Philologica V”, Łódź 2003, s. 39.

²⁰ Por. J. Czerwińska, *Agon racji Medei i Jazona w „Medei” Eurypidesa*, „Nowy Filomata” 1998, nr 4, s. 271.

²¹ M. Budzowska, *Aspekty etyczne aktu zemsty w sztukach Eurypidesa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9, s. 152.

²² Mit Medei znany jest w wielu wersjach. W niniejszej pracy przytoczono jedynie najważniejsze jego elementy, które będą miały istotne znaczenie dla prześledzenia zmian i podobieństw w sposobie jego recepcji w różnych utworach literatury niemieckojęzycznej.

²³ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 25.



jest nie tyle wprowadzenie motywu dzieciobójstwa, co raczej jego przekonujące uzasadnienie²⁴.

Wielu literaturoznawców sądzi, że to Eurypides uczynił z Medei dzieciobójczynią. Przypuszczenie owo jednak nie do końca znajduje potwierdzenie w faktach. Już w VIII wieku p.n.e. Eumelos przedstawił w eposie *Corinthiaca* swoją bohaterkę jako tę, która pozbawia życia własne dzieci²⁵. U Eumelosa w grę wchodził jednak przypadek: półbogini Medea zapragnęła nieśmiertelności dla potomków Jazona, lecz jej zamiśl nie powiódł się – podczas magicznych rytuałów w świątyni bogini Hery doszło do wypadku, który spowodował śmierć dzieci. Wówczas jednak nikt nie obarczył Medei winą, gdyż chodziło o przypadek, nie zaś celowe działanie²⁶.

Także wcześniejsze wersje mitu zawierały wątek śmierci potomków Jazona, różniąc się jednak co do opisu okoliczności i motywacji zdarzenia. W pracy *Medea-Morphosen* Johannes Gascard podkreśla, że odpowiedzialność Medei za śmierć dzieci w kolejnych wersjach mitu jest coraz wyraźniej akcentowana²⁷. Według źródeł pochodzących z czasów przed Eurypidesem dzieci pozbawiono życia w świątyni Hery. Zgodnie z przypuszczalnie najstarszą wersją mitu Hera w podzięcie za to, że Medea oparła się pokusom Zeusa, obiecała nieśmiertelność jej dzieciom, nie wywiązała się jednak ze swojej obietnicy²⁸. Według innych przekazów, tak jak opisał to Eumelos, Medea pragnęła pozyskać dla swych dzieci nieśmiertelność, uciekając się do tajemniczych rytuałów. Tymczasem magiczny zabieg zakończył się niepowodzeniem i dzieci zginęły. Jeszcze

²⁴ Por. W. Kleinhardt, *Medea. Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache*, Hamburg 1962, s. 14.

²⁵ Por. M. Scheffel, *Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen „Sexus“ und „Gender“ bei Euripides*, Franz Grillparzer und Christa Wolf, [w:] *Wirkendes Wort*, red. L. Bluhm, H. Rölleke, Trier 2003, s. 296.

²⁶ Por. J. R. Gascard, *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*, Berlin 1993.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 44.

²⁸ *Ibidem*.



inna wersja, powiązana w pewnym stopniu z dziełem Eurypidesa, winą obarcza Koryntian:

Podczas pobytu w Koryncie Medea przy pomocy trucizny zgładziła tamtejszego władcę, Kreona. Z obawy przed jego przyjaciółmi i krewnymi uciekła do Aten, ale swoich synów, zbyt młodych, by mogli jej towarzyszyć, zostawiła na ołtarzu Hery Akrai, w nadziei że ich ojciec, Jazon, zatroszczy się o ich ratunek. Ludzie Kreona zabili je jednak, rozgłaszając, iż Medea zgładziła nie tylko Kreona, ale także swoje własne dzieci²⁹.

Popularna anegdota głosi, że Eurypidesa przekupiono pięćmi³⁰ talentami, by przypisał winę za śmierć dzieci ich matce, zaś dyskurs feministyczny doszukiwał się inspiracji w mizoginizmie greckiego tragika. Należy jednakże podkreślić, że według wielu ówczesnych przekazów Medeę niesłusznie obarczono winą za śmierć synów – i taka właśnie interpretacja będzie często powracać w adaptacjach mitu z XX wieku.

Jak potoczyły się losy Medei po dokonaniu dzieciobójstwa? Według niektórych wersji bohaterka, po odrzuceniu przez Jazona, udała się do Aten i urodziła królowi Egeuszowi syna³¹. Według innych przekazów po paru latach tułaczki wróciła do Kolchidy. Jan Parandowski popularyzuje historię Medei i podaje jeszcze inną wersję zakończenia: Jazon i Medea mieli się jeszcze ponownie spotkać i wybaczyć sobie wszelkie winy, a następnie wrócić do Kolchidy³². Stary król miał być „rad z powrotu zięcia, gdyż nie miał następcy i królestwu zagrażali wrogowie”³³.

²⁹ Medea tötete während ihres Aufenthaltes in Korinth den derzeitigen Herrscher der Stadt, Kreon, mit Gift. Da sie dessen Freunde und Verwandte fürchtete, floh sie nach Athen, ihre Söhne aber setzte sie, da sie noch zu klein waren um sie zu begleiten, auf den Altar der Hera Akraia, in der Meinung, ihr Vater (Jason) werde sich um ihre Rettung kümmern. Die Leute Kreons aber töteten sie und verbreiteten die Geschichte, Medea habe nicht nur Kreon, sondern auch ihre eigenen Kinder getötet. Cyt. za: *ibidem* [tłum. A.W.].

³⁰ Źródła podają także inne kwoty: 15 lub 40 talentów.

³¹ Por. K. Kerény, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 502.

³² J. Parandowski, *Mitologia*, Poznań 1989, s. 173.

³³ *Ibidem*.



Już w utworach antycznych mit Medei pojawiał się wielokrotnie. Posłużyli się nim m.in. Apollonios z Rodos w *Argonautice*, Hezjod w *Theogonii*, Pindar w swych odach czy też wspomniany już Eumelos w *Corinthiace*. Literatura grecka wywarła znaczący wpływ na literaturę rzymską, która przejęła spuściznę swojej znamienitej poprzedniczki. Drugim, po dziele Eurypidesa, ważnym i również w całości zachowanym dramatem nawiązującym do mitu o kolchidzkiej księżniczce jest *Medea* Seneki. Jej autor koncentruje się na motywie szaleństwa bohaterki po zdradzie Jazona – Medea Seneki jest bowiem mitologiczną furią i to różni ją od Medei Eurypidesa. Nieco inaczej opisał tę mitologiczną postać Owidiusz w *Metamorfozach*, a także w *Heroidach*, gdzie jeden z listów miłosnych bohaterka adresuje do Jazona, którego wciąż darzy uczuciem. Z innych rzymskich autorów należy wymienić przede wszystkim Warrona Atacyńskiego (Varro Atacinus) i Valeriusa Flaccusa³⁴. Wiele spośród dzieł, powstałych zarówno przed dramatem Eurypidesa, jak i po nim, zaginęło. O ich istnieniu świadczą odsyłacze znalezione w innych tekstach lub kronikach, dlatego wciąż podejmuje się próby ich rekonstrukcji.

W literaturze niemieckojęzycznej autorzy nawiązujący do mitu Medei najczęściej opierali się na dziełach Eurypidesa i Seneki. Szwajcarski filolog klasyczny Fritz Graf rozróżnia pięć tematycznie odrębnych historii, ukazujących losy Medei. Wersje: kolchidzka, jolkijaska, koryncka, ateńska i medejska³⁵ przedstawiają kolejne etapy życia antycznej *femme fatale*, poczynając od przybycia Argonautów do Kolchidy rządzonej przez Ajetesę, ojca Medei i Absyrtusa³⁶.

³⁴ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 49.

³⁵ Wspólnym elementem wymienionych wersji dziejów Medei jest poczucie alienacji oraz wierność rytuałom. F. Graf, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth*, [w:] *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, red. J. J. Clauss, S. I. Johnston, New Jersey 1997, s. 38–39.

³⁶ *Ibidem*, s. 174. Zapis imienia Absyrtus – podobnie jak inne imiona – będą pojawiać się w poszczególnych miejscach niniejszej pracy w różnych wariantach. Odmienność zapisu nie jest wynikiem nieuwagi, lecz ma na celu uwzględnienie różnic w podaniach i interpretacjach, a co za tym idzie: różnic w kreacji bohaterów.



Większość słynnych interpretacji podąża tropem Eurypidesa lub Seneki, odnosząc się do wersji korynckiej i koncentrując uwagę na zdradzie Jazona oraz motywie dzieciobójstwa. Tym samym dzieła te wpisują się w tradycję tragedii zemsty.

Horst Albert Glaser, uwzględniając literaturę rzymską, francuską, włoską i niemiecką, rozróżnia trzy podgrupy dramatów o Medei³⁷. Do pierwszej zalicza utwory ukazujące bohaterkę jako istotę boską lub demoniczną. Kluczową rolę odgrywa w nich pochodzenie Medei jako krewnej, a według niektórych interpretacji nawet córki, Hekate (bogini księżycy i śmierci) oraz wnuczki Heliosa (boga słońca). Motyw boskiego pochodzenia Medei nie jest zresztą żadnym novum. Już w literaturze antycznej postać bohaterki oscyluje między światem ludzkim i boskim. Dla Eurypidesa Medea nie była boginią – w swoim utworze przedstawił ją jako kobietę śmiertelną, choć silną, świadomą wyrządzonej jej krzywdy, którą zazdrość popycha do zemsty. Od założonej konwencji odbiega jedynie samo zakończenie: dokonawszy zemsty, bohaterka zbiega ku niebiosom na rydwanie wysłanym przez Heliosa, wymykając się tym samym ludzkiemu osądowi i karze. Innym przykładem z pierwszej podgrupy są dramaty XVIII-wiecznego twórcy Friedricha Maximiliana Klingera. W utworze *Medea in Korinth* bohaterka dokonuje dzieciobójstwa za radą matki, bogini Hekate, zaś w jej postaci ścierają się mroczna i jasna strona jej pochodzenia.

Do drugiej grupy zdaniem Glasera należą utwory, w których czyny bohaterki determinuje jej barbarzyńskie pochodzenie. Medea jawi się w nich jako osoba obca, pozbawiona ojczyzny³⁸, a jej los jest ściśle powiązany z losem Jazona i rodziny. Poza nią – jak pisze Glaser – Medea jest uciekiniarką, skazaną na wygnanie³⁹. Tak też przedstawił dzieje tej postaci Franz Grillparzer w tryptyku *Das Goldene Vlies*, czy też angielski autor Richard Glover w tragedii *Medea*.

³⁷ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 22.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.



Trzecią i ostatnią podgrupę cechuje erupcja uczuć: czyny protagonistki wynikają z ogromu miłości, która w obliczu hańby i oszustwa przeradza się w zazdrość i nienawiść⁴⁰. Nieokiełznane emocje wyzwalały destrukcyjne siły, pozbawiające bohaterkę zdrowego rozsądku. Jako przykład Glaser podaje – powstały w kilka lat po Eurypidesowym – utwór Neophrona, z którego zachowały się jedynie fragmenty⁴¹.

Warto podkreślić, iż Medea nie jest jedyną znaną nam mitologiczną dzieciobójczynią. Chcąc pomścić zdradę męża i krzywdę siostry Filomeli, Prokne, córka Pandiona, króla Aten⁴², zabiła swojego syna Itysa, ugotowała jego ciało i podała królowi Tracji, Tereusowi, do zjedzenia. Także Ino, córka Kadmosa, miała pozbawić życia swojego syna. Gdy Atamas, opętany przez Herę szaleństwem, uśmiercił małego Learchosa, Ino rzekomo zabiła Melikertesa, popełniając samobójstwo i rzucając się wraz ze starszym synem do morza. Zastanawiający jest zatem fakt, iż to właśnie Medea stała się synonimem dzieciobójczyny i to Medea, a nie Prokne czy Ino, zagościła na stałe w literaturze.

Podsumowując, można stwierdzić, że literackie interpretacje mitu o Medei są tak bardzo odmienne, iż próba syntezy i połączenia wszystkich wątków w jedną, spójną całość jest niemożliwa, co więcej – odebrałaby mitowi jego sens. To właśnie różnorodność detali sprawiła bowiem, że postać Medei wciąż inspiruje pisarzy i skłania czytelników do refleksji. Fenomen Medei zawsze należy rozpatrywać w kontekście danej epoki, jako odzwierciedlenie panujących w niej trendów i dominujących problemów społecznych. Johannes Gascard słusznie zauważa, że nie ma „jednej” postaci Medei:

Można już teraz z całą pewnością stwierdzić, że nie istnieje „jedna” Medea. Każda epoka kreowała taką Medeę, jaka do niej przystawała i na jaką sobie zasłużyła. Mając na uwadze jakąś konkretną Medeę, nie wolno

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 23.

⁴² Por. P. Grimal, *op. cit.*, s. 303.



zapominać, że chodzi tu jedynie o uwarunkowany epoką kadr z liczącego niekiedy setki lat filmu o Medei⁴³.

Każda epoka instrumentalizowała mit Medei, dostosowując go do własnych potrzeb, a tym samym nadając jego bohaterce wiele twarzy. Być może jest to najlepsza odpowiedź na pytanie, kim była Medea – była projekcją wyobrażeń i potrzeb różnych epok oraz społeczeństw.

Stan badań

Mit Medei należy do najbardziej znanych przekazów w literaturze niemieckojęzycznej, inspirujących zarówno pisarzy, jak i literaturoznawców. Medeę próbowano interpretować w najróżniejszych kontekstach, m.in. kolonialnym, psychologicznym, genderowym, jak również historycznym. Z obszaru niemieckojęzycznego pochodzi zatem wiele publikacji i monografii poświęconych mitologicznej dzieciobójczyni. Jedną z ważniejszych prac naukowych na temat mitu Medei wyszła z pod pióra niemieckiej badaczki Inge Stephan. Autorka opublikowała w roku 2006 obszerną monografię pt. *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* [Medea. Multimediałna kariera postaci mitologicznej]⁴⁴, w której koncentruje się na zestawieniu dzieł podejmujących problematykę mitu Medei pod kątem motywów przewodnich. Oprócz kanonicznych utworów Stephan wymienia także mniej znane teksty, nieopublikowane manuskrypty czy przedstawienia teatralne, sięgając ponadto do

⁴³ Eines kann jedoch schon jetzt gesagt werden: „Die” Medea gibt es nicht. Vielmehr hatte jede Zeit die Medea, die ihr entsprach und die sie verdiente. Wenn wir sie als eine bestimmte Medea ins Auge fassen, dürfen wir dabei nicht vergessen, daß es sich lediglich um einen zeitbedingten Teilausschnitt aus einem gleichsam jahrhundertelangen Medea-Film handelt. J. R. Gascard, *op. cit.*, s. 43 [tłum. A.W.].

⁴⁴ I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln 2006.



medium jakim jest film. Autorka prezentuje poza tym plakaty filmowe. Interesująca jest już sama forma rozprawy: działając komparatystycznie, Stephan dokonała podziału tematycznego, podług którego zestawia i analizuje teksty. Każdy z rozdziałów poświęcony został przez autorkę innemu zagadnieniu, np. rozdział II ma tytuł *Genealogia i generacja. Medea pomiędzy starym a nowym systemem rodzinnym*, rozdział III: *Rasa i płeć. Medea jako „Murzynka”, „Żydówka”, „Cyganka”*, rozdział VII: *„Najlepszy spośród Argonautów” Jazon w filmie i literackich opracowaniach autorek (Seghers i Kaschnitz)*, zaś rozdział X: *„Medea, moja siostra?” Projekt Medea w dyskursie feministycznym*. W obrębie każdego rozdziału autorka analizuje wybrane pozycje literackie, sięgając po teksty z różnych epok. Warto również nadmienić, że publikacja Stephan była poprzedzona licznymi pracami badawczymi, artykułami, a także wykładami i seminariami na Uniwersytecie Humboldta.

Równie interesującą i niewiele mniej obszerną pozycją jest wspomniana już książka Horsta Alberta Glasera *Medea. Frauenlehre – Kindsmord – Emanzipation* (2001) [*Medea. Honor kobiety – dzieciobójstwo – emancypacja*]⁴⁵. Glaser analizuje najbardziej znane utwory poświęcone Medei, poczynając od literatury antycznej (Eurypides, Seneka, Owidiusz, Apollonios z Rodos), na Chrście Wolf i Heinerze Müllerze kończąc. Dziejami Medei na przełomie wieków interesował się również Konrad Kenkel, który w *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung: Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh* [*Dramaty o Medei: Demityzacja i remityzacja: Eurypides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*]⁴⁶ prześledził, jak zmieniała się recepcja dramatów poświęconych Medei, sięgając nie tylko po kanoniczne utwory literatury niemieckojęzycznej, ale także do tekstów Eurypidesa czy Jeana Anouilha. Podobnych analiz komparatystycznych jest dużo

⁴⁵ H. A. Glaser, *op. cit.*

⁴⁶ K. Kenkel, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979.



więcej, również w języku angielskim. Szczegółowy wykaz utworów, z których korzystałam w trakcie prac badawczych, znajduje się w bibliografii.

Warto nadmienić, że oprócz szeroko zakrojonych monografii wiele publikacji poświęconych jest współczesnym utworom podejmującym mit Medei, zwłaszcza zaś powieści Christy Wolf. Mimo iż następuje tu pozorne ograniczenie do konkretnego dzieła, autorzy tychże pozycji często porównywali mit Medei z innymi mitami lub motywami, bądź sytuowali go w kontekście biograficznym. Wymienić tu choćby należy: Karin Birge Büch *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf Cassandra und Medea. Stimmen* (2002) [Lustrzane odbicia. Recepcja mitu w: Christa Wolf, Cassandra i Medea. Głosy]⁴⁷, Marie-Luise Ehrhardt *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze* (2000) [Medea Christy Wolf – postać z pogranicza czasów]⁴⁸. Liczne analizy skupiały się na analogiach i funkcjach mitu Kasandry i Medei w twórczości Wolf. Na szczególną uwagę zasługuje publikacja Marianne Hochgeschurz *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild* (1988) [Medea Christy Wolf. Wymogi do tekstu. Mit i obraz]⁴⁹, w której autorka opublikowała listy Christy Wolf oraz zbiór analiz poświęconych powieści *Medea. Stimmen*.

Wiele uwagi literaturoznawcy poświęcili ponadto tryptykowi Franza Grillparzera oraz dramatowi *Medea* autorstwa Hansa Heny Jahna. Wśród najważniejszych publikacji na ten temat wymienić należy m.in. Karina Becker *Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea* (2008) [Autonomia i humanizm. Granice Oświecenia

⁴⁷ K. B. Büch, *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf Cassandra und Medea. Stimmen*, Marburg 2002.

⁴⁸ M. Ehrhardt, *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg 2000.

⁴⁹ M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.



w Ifigenii Goethego, Penthesilei Kleista i Medei Grillparzera]⁵⁰, Tamara Jerenashvili *Mörderin aus Leidenschaft. Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer* (2007) [Morderczyni z pasji. Postacie Medei u Eurypidesa i Grillparzera]⁵¹, Siegmair Hohl *Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnn* (1966) [Dramat Medea Hansa Henny Jahnn]⁵². Lukę badawczą na obszarze niemieckojęzycznym pozostawiają wczesne utwory Klingera.

Niedosyt poznawczy budzi również zainteresowanie mitem Medei w literaturze polskiej. Jako że mit Medei nie cieszył się popularnością w naszym kraju, istnieje relatywnie mało publikacji poświęconych temu tematowi. Odnosząc się do popularności mitu Medei, mam na uwadze przede wszystkim późniejsze adaptacje i reinterpretacje mitu. Wśród nich wyróżnić należy publikację Kingi Anny Gajdy *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*⁵³. Jak wskazuje tytuł, motywem centralnym książki jest badanie postaci Medei w perspektywie obcości i inności.

Celem niniejszej publikacji jest próba przybliżenia polskiemu czytelnikowi wpływu mitu Medei na literaturę niemieckojęzyczną, a tym samym zapełnienie pewnej luki badawczej i spopularyzowanie literatury niemieckojęzycznej w Polsce. W pracy uwzględnione zostały wyłącznie wybrane teksty, które stanowią reinterpretację losów Medei, nie zostały natomiast wzięte pod uwagę utwory, w których pojawiają się wyłącznie mity lub intertekstualne odniesienia do dzieła greckiego tragika, choćby poprzez użycie tych samych imion.

Pisownia imion nie jest jednolita, tak jak niejednolite było użycie imion w kolejnych przekładach i transformacjach mitycznego podania. Rozbieżności w pisowni imion mitycznych bohaterów są

⁵⁰ K. Becker, *Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea*, Frankfurt am Main 2008.

⁵¹ T. Jerenashvili, *Mörderin aus Leidenschaft. Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer*, Trier 2007.

⁵² S. Hohl, *Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnn*, München 1966.

⁵³ A. Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008.



zabiegiem celowym, nie wynikały one zatem z niedopatrzenia. Brak zmian w oryginalnej pisowni ma służyć podkreśleniu różnorodności mitu oraz jego przekazów, z których czerpali niemieckojęzyczni pisarze. Różne warianty zapisu wynikały z dążenia do zachowania wierności autorom omawianych dzieł. O problemie tym informują przypisy.

Teoria mitu

Teoria mitu jest trudnym i rozległym zagadnieniem, nieustannie skłaniającym do refleksji i wymagającym kontekstualizacji. Ponieważ literatura przedmiotu jest obszerna, a samo skupienie się na teorii mitu mogłoby stanowić temat niejednej pracy, w niniejszej monografii zwrócono uwagę jedynie na parę szczególnie istotnych aspektów, związanych z pojęciem rozumienia mitu. Punktem wyjścia będzie mit w znaczeniu tradycyjnym, rozumiany jako zbiór podań o antycznych bogach i herosach o funkcji kosmologicznej i poznawczej, zatem opowiadanie tłumaczące zjawiska w otaczającym świecie, opisujące początki kosmosu i świata ludzi. Centralnym zagadnieniem będzie adaptacja mitu oraz pytanie, w jaki sposób autorzy odnosili się do mitycznych podań i jakie oblicze mitu antycznego ukazali w swoich dziełach. W tym znaczeniu mity lub odnoszenie się do poszczególnych fragmentów mitów, mitemów, będą rozumiane jako narracja i warianty. Literackie strategie niekiedy dekonstruowały mit, aby ponownie go rekonstruować, mityzować i remityzować.

W toku analizy nie będę odwoływać się do teorii Mircei Eliadego⁵⁴, Claude'a Lévi-Straussa⁵⁵ czy Rolanda Barthesa⁵⁶, czyli

⁵⁴ Por. M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

⁵⁵ C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1968, nr 59/4, s. 243–266.

⁵⁶ Por. R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000.



koncepcji strukturalistycznych czy filozoficznych, lecz zamierzam podążać w kierunku antropologicznego aspektu refleksji Hansa Blumenberga⁵⁷. Blumenberg definiuje mit w sposób następujący:

Mity są historiami, których narracyjny rdzeń cechuje wysoki stopień trwałości i zarazem równie wyraźna zdolność tworzenia wariantów ich kwestii marginalnych. Obydwie te właściwości sprawiają, że mity są obiegowym twórczym tradycji: ich trwałość wywołuje pokusę ich odtwarzania w przedstawieniach plastycznych, lub rytualnych, ich podatność na przekształcenia – pokusę wypróbowania nowych i swoistych środków prezentacji. Jest to relacja znana w muzyce pod mianem „wariacji na temat”, doceniana w swej atrakcyjności zarówno przez kompozytorów, jak i słuchaczy. Mity nie są przeto czymś w rodzaju „świętych tekstów”, w których każdy znak jest nietykalny⁵⁸.

Rdzeń, o którym pisze Blumenberg, stanowi trwałą (= nieprzemijalną) część mitu. Z drugiej jednak strony część ta może podlegać modyfikacjom. To dzięki umiejętności przekształcenia mit ukazuje się w nowych odsłonach i nabiera nowego wymiaru znaczeniowego. Jak słusznie zauważa Karol Toeplitz, „[w]e wszystkich analizach Blumenberg zmierza do pokazania, że mity spełniają ponadhistoryczną funkcję, że lokują się poza i ponad przestrzenią i czasem”⁵⁹.

Niemiecki pisarz Franz Fühmann prezentuje tezę, że częścią mitu jest nie tylko archemit czy pramit w pierwotnej wersji, lecz również jego literackie wersje a nawet malowidła na wazach. Mitem jest zatem zarówno rdzeń, jak i jego rozwinięcia. Wierność mitowi wiąże się z niewiernością literackim wersjom, co zdaniem Fühmanna brzmi paradoksalnie, ale jest kolejnym dowodem na to, że mit żyje ze swoich kontrastów i sprzeczności⁶⁰.

⁵⁷ Por. H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, tłum. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwołański, Warszawa 2009.

⁵⁸ H. Blumenberg, *op. cit.*, s. 32.

⁵⁹ K. Toeplitz, *O nieuniknionej obecności mitów*, [w:] H. Blumenberg, *op. cit.*

⁶⁰ F. Fühmann, *Das mythische Element in der Literatur*, [w:] F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*, Frankfurt am Main 1976, s. 147–219.



Henryk Markiewicz podkreśla, iż w różnych teoriach mitu (Bronisława Malinowskiego⁶¹, Ernsta Cassirera⁶², Mircea Eliade) funkcje mitów są rozmaicie definiowane, a teorie te nie wykluczają się, lecz wzajemnie uzupełniają⁶³. Markiewicz słusznie puentuje:

relacja między literaturą a mitologią nie może być traktowana w kategoriach tożsamości czy przeciwieństwa, lecz – dziedziczenia i rozwoju, przekształcenia i interakcji oraz częściowych analogii treściowych i funkcjonalnych⁶⁴.

Jak zauważa autor, mit w podstawowym rozumieniu to wiedzenia „ukształtowane zazwyczaj fabularnie o bogach i bohaterach (półbogach) oraz innych siłach nadprzyrodzonych”, jednak fabuły te „pochodzące z czasów przedpiśmiennych, przekazywane są zazwyczaj jako narracje lub demonstrowane w zachowaniach obrzędowych, przy czym relacje między mitem a obrzędem kształtują się rozmaicie”⁶⁵. Mity można zatem rozumieć jako palimpsest, na który składa się zarówno fabuła jak i jej rozszerzenia:

1. konkretny utwór mityczny (słowny, ikoniczny, czynnościowy, synkretyczny), 2. konkretną fabułę mityczną, 3. wyabstrahowany z niej mityczny schemat fabularny, 4. schemat fabularny wspólny dla różnych wersji tego mitu (inwariant mityczny), 5. Schemat fabularny wspólnych dla różnych zbliżonych do siebie mitów (np. mitu o Adonisie i Dionizosie lub Perseuszu i Tezeuszu); można by go archemitem. Składniki wyróżnionych tu kategorii należałoby odpowiednio określić nazwami: 2. zdarzenie mityczne, 3. motyw mityczny, 4. mitem 5. archemitem oraz 2. postać mityczna, 3. postaciowy schemat mityczny, 4. postaciowy schemat mitemiczny, 5. postaciowy schemat archemityczny⁶⁶.

⁶¹ Por. B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990.

⁶² Por. E. Cassirer, *Symbol i język*, Poznań 2004.

⁶³ Por. H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 66.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Por. H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 64.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 65–66.



Markiewicz wymienia różne filiacje, tj. „powiązania genetyczne”⁶⁷ mitu: renarrację – powtórzenie tradycyjnego mitu, transpozycję – całościową lub częściową, inkrustrację mityczną – lokalne wprowadzenie motywu mitycznego do utworu o niezwiązanej z mitem tematyce i transformację fabularną mitu – poprzez kondensację, eliminację, modyfikację, amplifikację poszczególnych mitemów⁶⁸. Jak twierdzi, w literaturze występuje najczęściej transformacja fabularna mitu, reinterpretacja o różnym charakterze (polemiczna, adaptująca do innej wizji świata czy antyteczna) oraz transpozycja. W odniesieniu do mitu Medei, renarrację stanowią np. utwór Seneki *Medea*. Transpozycję zaobserwujemy choćby w dramacie *Manhattan Medea Dei Loher*, zaś inkrustrację – w oświeceniowym dramacie Gottholda Ephraima Lessinga *Miss Sara Sampson*. Transformacja fabularna widoczna będzie w większości utworów, jak np. w *Das Goldene Vlies* autorstwa Grillparzera, w powieści Christy Wolf *Medea. Stimmen*, w *Medea* Hansa Henny Jahanna czy wspomnianym już dramacie *Manhattan Medea Dei Loher*.

Stanisław Stabryła, analizując różne afiliacje mitów, a przede wszystkim sposób ich przetwarzania, rozróżnia rewokacje, reinterpretacje, prefigurację oraz inkrustracje⁶⁹. Zdaniem Stabryły do pierwszej grupy będą zaliczane utwory:

z prostym powtórzeniem motywów czy tematów antycznych, przejętych z literatury, historii, mitu, sztuki czy filozofii antycznej. Do grupy tej, obejmującej zarówno naśladownictwa, jak i przeróbki wątków antycznych, zaliczać będziemy utwory, w których określone elementy funkcjonują bez zasadniczej zmiany znaczenia w stosunku do ich antycznego pierwowzoru. Rewokacje te nie są jednak powtórzeniami identycznymi, prostymi kopiami motywów starożytnych: decyduje o tym zarówno zmiana samej konwencji stylistycznej, gatunku literackiego, sposobu myślenia i przeżywania, jak też potrzeba uformowania własnej koncepcji danego mitu,

⁶⁷ *Ibidem*, s. 71.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 71–72.

⁶⁹ S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 23–25.



faktu historycznego, tematu literackiego – w granicach wyznaczonych przed podjętą, a następnie zmodyfikowaną wersją antyczną⁷⁰.

Przez reinterpretację należy rozumieć „specyficzn[ą] form[ę] przetworzenia motywów literackich, mitologicznych, historycznych czy artystycznych”⁷¹, czyli „zasadniczą zmianę sensu czy wymowy przejętego z tradycji starożytnej motywu”⁷². Jak podkreśla autor, pisarze współcześni, poddając utwór rewizji, nie tylko go aktualizują, ale także interpretują. Jest to jedna z najpopularniejszych metod pracy nad mitem. Prefiguracja, jako trzecia forma funkcjonowania tematyki antycznej, „oznacza specyficzny stosunek łączący motyw starożytny – najczęściej jest nim antyczny mit – z utworem współczesnym”⁷³. W tekstach, w których zastosowano prefigurację, odnaleźć można analogię pomiędzy dziełem współczesnym a treścią mityczną, analogię na płaszczyźnie treści lub „strukturze świata przedstawionego”⁷⁴. Stabryła wyróżnia jeszcze jeden typowy dla poezji sposób występowania mitów, tzw. inkrustacje. Pod tym terminem kryją się „rodzaje ozdobników”, takie jak metafory, aluzje, porównania czy skojarzenia⁷⁵.

Jak zgodnie przyznają Stabryła i Markiewicz, ciężko jest niekiedy przypisać tekstowi jedną funkcję. Niewiele jest bowiem czystych form⁷⁶. Markiewicz jako przykład wymienia utwór *Józef i jego bracia* Tomasza Manna, stanowiący zarówno transformację jak i reinterpretację mitu biblijnego – jednocześnie powieść zawiera też „transpozycje cząstkowe sygnalizowane lub implikowane, wielu innych mitów (Józef zestawiany jest z Ozyrysem, Tammuzem, Adonisem, Hermesem, Mojżeszem, Chrystusem)”⁷⁷.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, s. 25.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 72.



Maria Joanna Tarnogórska słusznie stwierdza, że „mit bywa rozumiany jako powtarzalność elementów treści, mogących przybierać różne formy: mitologemów, archetypów, motywów, tematów – bądź też jako powtarzalność sekwencji tych elementów, zwanych mitem, opowieścią, fabułą”⁷⁸ a ich badanie jest analizą „żywej postaci jako elementu kultur”⁷⁹, co wytworzyło „nową świadomość o człowieku”, świadomość ciągłości jego kultury, przejawiającej się w „pozaczasowej warstwie mitycznej, obecnej w podświadomości zbiorowej”⁸⁰. Tarnogórska zauważa, że „[m]it jako metajęzyk literatury traci własną substancjalność, zostaje pozbawiony wszelkich właściwości zmysłowego nośnika znaczeń”⁸¹ czyli jest „nie przedmiotem, lecz skalą służącą do mierzenia przedmiotów”⁸². Badaczka nawiązuje również do spostrzeżeń Northropa Frye’a dotyczących zbliżenia mitu i literatury. Mit rozumiany jako opowieść poprzez utratę wymiaru religijnego staje się „tworem literackim”⁸³. „Punktem odniesienia w badaniu literatury staje się mit jako tradycja, czyli zespół gotowych wzorców, autonomicznych wobec rzeczywistości pozaliterackiej”⁸⁴. Paradoksalnie mity zdeformowane i „rozproszone w swym porządku linearnym dążą do odzyskania całościowej perspektywy”⁸⁵. Ma to dowodzić, że istnieje jakiś uniwersalny język kultury⁸⁶. Tym samym zbliżamy się do teorii Heinera Müllera, postrzegającego mity z jednej strony jako kolektywne doświadczenia a z drugiej jako międzynarodowy język⁸⁷. Także Zygmunt Kubiak traktuje

⁷⁸ M. J. Tarnogórska, *Mity jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*, „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka” 1987, s. 136.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 134.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, s. 136.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, s. 141.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 142.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 145.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Por. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992.



mity jako uniwersalne dziedzictwo, ale i pouczenie, jednocześnie „gorzkie i ciepłe, wymagające i krzepiące”⁸⁸.

Pojęcie mitu będę stosować zarówno w odniesieniu do pierwotnego mitu przekazywanego w formie ustnej, o którym posiadamy często jedynie szczątkową wiedzę, jak i w odniesieniu do dzieł antycznych tragiczków, popularyzujących wybrane mityczne historie i ich postacie. To często dzięki ich utworom próbowano rekonstruować wiedzę dotyczącą zaginionych fragmentów. Także nawiązując do utworów greckich tragiczków, mity przepisywali pisarze następnych generacji – i to najczęściej te pierwsze wersje uchodzą za kanoniczne i są najbardziej znane. Nikt już nie pamięta o Medei jako o bogini mądrości, kojarzona jest przede wszystkim z mroczną stroną swojej natury i dzieciobójstwem. Moim celem nie jest zaproponowanie kolejnej teorii mitu, lecz przesłedzenie na podstawie wybranych utworów literackich, w jaki sposób konkretny mit został zaadaptowany. Jak podaje Markiewicz, mit żyje z przekształcania i interakcji. I to jego ciągła ewolucja sprawia, że wciąż budzi zainteresowanie zarówno pisarzy, jak i czytelników. Mimo upływu czasu prawdy zawarte w mitach nie tracą na aktualności, często stanowiąc most porozumienia pomiędzy terażniejszością a przeszłością. Ważne jest jednak, aby pamiętać, że mity stanowiły „źródło”, „natchnienie”, „matrycę”⁸⁹ dla dalszej pracy literackiej oraz że każda epoka kształtuje mit inaczej, „mówi językiem uniwersalnym w swoim własnym dialekcie”⁹⁰. Mitu nie można rozpatrywać poprzez jego izolację i wyszczególnienie z tradycji literackiej czy historycznej, gdyż jak twierdzi Tadeusz Kłak „jakikolwiek element mitu nie da się rozpatrywać jako fakt odosobniony, ale implikuje [on] istnienie całości”⁹¹.

⁸⁸ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 569.

⁸⁹ Por. H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 89.

⁹⁰ H. Slochower, *Mythopoesis. Mythic Pattern in the Literary Classics*, Detroit 1970. Cyt. za: H. Markiewicz, *Literatura a mity*, s. 92.

⁹¹ T. Kłak, *Czechowicz – magia i mity*, Kraków 1973, s. 21.



Rozdział I

Friedrich Maximilian Klinger: *Medea in Korinth*

1. Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej XVIII wieku Pomiędzy oświeceniowym humanizmem i erupcją uczuć

W kulturze niemieckiej motyw Medei cieszy się szczególną popularnością od połowy lat 70. ubiegłego wieku¹. Odwołując się do stwierdzenia Inge Stephan, można uznać, iż mieliśmy wówczas do czynienia ze swoistym odrodzeniem, z „renesansem Medei”², poświęcono jej bowiem wiele inscenizacji teatralnych oraz operowych, a także liczne opowiadania i powieści. Autorzy przełomu wieków przedstawiali tragiczną postać Medei w różnorodnych kontekstach, portretując ją jako dzieciobójczynię, kochankę, wróżbitkę, a nawet cudzoziemkę bez ojczyzny. Niezwykły potencjał mitu polega na jego wieloznaczności i aktualności poruszanych w nim problemów. Schemat postaw znanych również z odległych epok, takich jak brak poszanowania praw innego człowieka, uprzedzenia rasowe czy żądza zemsty, identyfikujemy do dziś jako dobrze znane aspekty ludzkich zachowań. Z bogatej palety motywów psycholo-

¹ Zob. C. Hilmes, *Wiederkehr und Verwandlung. Medea-Rezeption im 20. Jahrhundert*, [w:] C. Hilmes, *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*, Königstein/Taunus 2004, s. 165.

² Por. I. Stephan, *Geschlechtermythologien und nationale Diskurse. Genealogische Schreibweisen bei Botho Strauß (Ithaka) und Christa Wolf (Medea. Stimmen)*, [w:] I. Stephan, *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1997, s. 242.



gicznych każda epoka wybierała te, które były jej najbliższe, dlatego perspektywa mitologiczna umożliwia charakterystykę okresu, w którym dokonano adaptacji mitu.

Pierwsze słynne transformacje mitu Medei powstały w XVIII wieku, zwłaszcza w okresie Burzy i Naporu (*Sturm und Drang*), gdy problem dzieciobójstwa stał się niezwykle aktualny. Czołowy przedstawiciel niemieckiego Oświecenia, Gotthold Ephraim Lessing³, sportretował w dramacie mieszczańskim *Miss Sara Sampson* (1755) opuszczoną kochankę, Marwood, która w przypiływie gniewu odwołuje się do postaci Medei⁴. Porzucona przez niewiernego kochanka Mellefonta, w chwili najwyższego uniesienia oświadcza mu: „Poznaj we mnie nową Medeę”⁵, a powodowana chęcią zemsty grozi także zabiciem jedynej córki. Ostatecznie pozbawia życia rywalkę, cnotliwą Sarę. Czytelnik nie ma pewności, czy bohaterka byłaby zdolna do uśmiercenia własnej córki. Po dokonaniu aktu zemsty na rywalce Marwood udaje się do Dowr, gdzie przetrzymuje Arabelle w charakterze zakładniczki. Odwołanie się do przykładu Medei nie jest jedyną przesłanką, uprawniającą do przywołania mitu. Drugi akt dramatu Lessinga zwykle się określać mianem „aktu Medei”⁶.

W rozprawie *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik* jej autor, Gisbert Ter-Nedden, parafrazuje słowa innego literaturoznawcy i stawia tezę,

³ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781). Odnośnie do autora por. także: H. B. Nisbet, *Lessing: eine Biographie*, München 2008.

⁴ Fabułę zbliżoną do dramatu *Miss Sara Sampson* ma także inny, powstały w 1772 roku, dramat mieszczański Lessinga *Emilia Galotti*. Rita Calabrese doszukuje się w obu dziełach wpływu mitu Medei. Por. R. Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolf Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998, s. 80.

⁵ G. E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, tłum. A. Dołęgowski, [w:] G. E. Lessing, *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1959, s. 282.

⁶ G. Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart 1986, s. 87.



że utwór Lessinga, obejmujący przekształcone motywy z komedii Thomasa Shadwella *The Squire of Alsatia*, w zasadzie nie jest niczym innym, jak modernizacją motywu Medei⁷. Jak podkreśla Ter-Nedden, sedno eurypidesowskiego dramatu⁸ tkwi w historii niewiernego mężczyzny i opuszczonej kobiety. W małżeństwie z Kreuzą Jazon dostrzega szansę społecznego awansu, natomiast dla Mellefonta poślubienie Sary jest drogą do rehabilitacji moralnej: „Przekłete urojenia, które stały się dla mnie naturalnie skutkiem mojego rozwiązłego życia! Chcę się od nich uwolnić – albo przestać żyć”⁹.

Zarówno przebieg akcji, konstelacja postaci, jak i ich wzajemne relacje (Marwood/Medea – Mellefont/Jazon – Sara/Kreuz) ujawniają pewne paralele, niemniej jednak u Eurypidesa czy Seneki na plan pierwszy wysuwają się losy i uczucia rozżalonej Medei. U obu antycznych tragików księżniczka w zasadzie nie pojawia się na scenie, pozostając jedynie projekcją wyobrażeń. U Lessinga postać Marwood służy podkreśleniu cnót Sary, stanowiącej jej moralne przeciwieństwo. Winfried Woesler podkreśla, że stylizacja postaci Sary jako świętej, stąpającej po ziemi, wymagało rezygnacji z połączenia Marwood i Mellefonta węzłem małżeńskim, wiążącym Jazona i Medeę¹⁰. Prawo stoi zatem po stronie Sary, ucieleśniającej „uwiedzioną niewinność”¹¹, natomiast Mellefonta, odrzucającego życie wagabundy i uwodziciela, czeka już tylko przychylność publiczności.

⁷ *Ibidem*, s. 20.

⁸ *Ibidem*, s. 87. Istnieje wiele analiz, podejmujących próbę porównania dzieła Lessinga z dziełami antycznych prekursorów: Eurypidesa i Seneki. Już 25-letni Lessing publikował analizy dramatów Seneki, stąd przypuszczenie niektórych badaczy, że także w *Miss Sara Sampson* widoczny jest wpływ rzymskiego tragika. Por. W. Woesler, *Lessings Miss Sara Sampson und Senecas Medea*, „Lessing Yearbook” X, München 1978, s. 75.

⁹ E. G. Lessing, *Miss Sara Sampson*, s. 318.

¹⁰ Por. W. Woesler, *Lessings Miss Sara Sampson und Senecas Medea*, s. 80.

¹¹ *Ibidem*.



Epocze Oświecenia przyświecały idee humanizmu, dlatego Lessing adaptując mit Medei, pozbawił go brutalnego wymiaru pierwowzoru. Niemieckiego dramaturga interesują przede wszystkim wartości mieszczańskie, zaś w centrum wydarzeń oświeceniowy twórca umieszcza nie mityczną bohaterkę, lecz „anioła cnoty” – tytułową Sarę Sampson. Najwyraźniej w bezgranicznej namiętności Medei Lessing nie dostrzegł materii, pozwalającej skonstruować tragedię. Zgodnie z jego rozważaniami teoretycznymi zadaniem tragedii winno być wzbudzanie współczucia (*eleos*). Uśmiercenie Arabelli mogłoby natomiast wprowadzić widzów w stan przerażenia i trwogi (*phobos*), co przeczyłoby zamierzonej koncepcji sztuki. Problemowi Medei ten wielki filozof i dramatopisarz poświęcił także rozprawy teoretyczne. W pracy *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji* (1766) pisze z uznaniem o obrazie Timomachusa, przedstawiającego Medeę nie w chwili szaleństwa, lecz tuż przed jego wybuchem, gdy w duszy bohaterki trwa jeszcze walka matki i mścicielki: „Przewidujemy koniec tej walki. Drżymy zawczasu, że wkrótce zobaczymy okrutną Medeę, a wyobraźnia nasza wykracza poza wszystko, co artysta mógłby pokazać nam w tej okropnej chwili”¹².

Zdaniem Lessinga „artysta musi zachować miarę w odtwarzaniu wyrazu i dlatego nigdy nie może brać go z kulminacyjnego punktu akcji”¹³. Autor stwierdza:

Płodne zaś jest jedynie to, co zostawia pole dla wyobraźni. Im więcej widzimy, tym więcej powinniśmy się domyślać. Im więcej zaś się domyślamy, tym bardziej musi nam się zdawać, że więcej widzimy. W całym jednakże afekcie nie ma chwili mniej odpowiedniej dla tego celu nad moment najwyższego nasilenia tego uczucia. Nie ma nic, co mogłoby tę chwilę przewyższyć, pokazać zaś oku ostateczność znaczy kępować skrzydła wyobraźni [...]¹⁴.

¹² G. E. Lessing, *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, [w:] G. E. Lessing, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1959, s. 23.

¹³ *Ibidem*, s. 21.

¹⁴ *Ibidem*, s. 21–22.



Powyższa teza może stanowić kolejną próbę wyjaśnienia, dlaczego autor sztuki wzbraniał się ukazać w swym dramacie motyw dzieciobójstwa. Choć tragedia mieszczańska *Miss Sara Sampson* Lessinga nie była jedną z wielu kolejnych adaptacji losów antycznej *femme fatale*, lecz nawiązywała jedynie do mitu Medei, należy docenić jej znaczenie, ponieważ – pomijawszy wpływ literatury obcej – mogła stanowić inspirację dla wielu współczesnych Lessingowi. O ile pierwsza faza Oświecenia uzasadniała odrzucenie brutalnego aspektu mitu, o tyle ideologiczne podwaliny okresu Burzy i Naporu wręcz wychodziły mu naprzeciw.

Pierwszą niemiecką *Medeę*¹⁵ przeniósł na scenę prawnik z Turynii, Friedrich Wilhelm Gotter¹⁶. W 1775 roku ukończył on melodramat *Medea*, w którym – zgodnie z założeniami tragedii greckiej sprzed czasów Ajschylosa – ograniczył liczbę postaci, zaproponował jednak nowoczesne rozwiązanie formalne. Jak wskazuje podtytuł utworu, mamy tu do czynienia z melodramatem, a więc gatunkiem z pogranicza dramatu i opery, w którym partie tekstu nie są recytowane lecz śpiewane. W utworze Gottera decydujący głos należy do tytułowej bohaterki – i to z jej perspektywy widz dowiaduje się o przebiegu akcji. Na scenie nie pojawia się komentujący chór ani też jakiegokolwiek inne postacie prezentujące odmienny punkt widzenia, a głosy dzieci i Jazona służą wyłącznie podkreśleniu uczuć Medei. Perspektywa narracji jest zatem perspektywą subiektywną, opisującą wydarzenia z punktu widzenia bohaterki. Zmienia się także motywacja przyświecająca opowiedzeniu historii: u Gottera banitka *Medea* wraca na boskim rydwanie do Koryntu, by pomścić swoją krzywdę i zdradę Jazona. Charakter bohaterki odsyła w pewnym stopniu do oświeceniowego sentymentalizmu: wkraczając na scenę, kobieta przemienia się z owładniętej gniewem furii w opuszczoną i nieszczęśliwą, dającą

¹⁵ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 93.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797). Odnośnie do autora por.: F. Jakob, *Gotter Friedrich Wilhelm*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 9, Leipzig 1879.



upust swojej rozpacz. Akcja sztuki koncentruje się od początku na motywie zemsty oraz walce i rozważaniu argumentów przemawiających za odebraniem życia synom Jazona. Podobnie jak uczyni to nieco później bohaterka dramatu Klingera, Medea próbuje ratować swoje dzieci przed samą sobą:

Uciekajcie! Moja miłość
To wasza śmierć!
Niech będę przez was przeklęta! Znienawidzona!
Jam najokrutniejsza
pośród wszystkich matek!¹⁷

Utwór kończy się wprawdzie pozornie nieuniknioną śmiercią dzieci, ale ciekawym zabiegiem autora jest pozbawienie życia także Jazona, który na widok ukochanych synów, leżących bez życia, popełnia samobójstwo, zadając sobie śmiertelny cios własnym mieczem. Niewykluczone, że pomysł śmierci Jazona zaczerpnął Gotter z utworu Pierre'a Corneille'a¹⁸.

Cztery lata później, w 1779 roku, Julius Graf von Soden¹⁹ publikuje dramat *Medea*. Także ten autor podejmuje próbę syntezy idei Oświecenia z przekazami mitycznymi. Rodzinie, stanowiącej najwyższe dobro, grozi rozpad, gdyż Jazon pragnie opuścić Medeę i związać się z inną kobietą. To właśnie młoda rywalka zagraża harmonijnemu istnieniu rodziny. Glaser słusznie podkreśla, że podobnie jak u Corneille'a także tu Kreuza nie jest postacią bierną

¹⁷ Flieht! Meine Liebe
Ist euer Tod!
Verflucht mich! Haßt mich!
Ich bin der Mütter
Unmenschlichste!

F. W. Gotter, *Medea. Melodrama*, [w:] F. W. Gotter, *Gedichte*, Band 2, Gotha 1788 [tłum. A.W.].

¹⁸ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 97.

¹⁹ Julius von Soden (1754–1831). Odnośnie autora por.: G. Groß, *Julius Graf von*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 34, Leipzig 1892.



i milczącą, lecz podejmuje aktywne działania²⁰. Zgodnie z oświeceniowym ideałem cnoty Kreuza, nie chcąc być powodem zdrady małżeńskiej, deklaruje chęć pozostania u boku Jazona tylko pod warunkiem, że Medea udzieli na to aprobaty i pozwoli mężowi odejść²¹. W konfrontacji z Medeą i dziećmi, w chwili opamiętania, Jazon rozważa możliwość rezygnacji z nierozważnego uczucia oraz powrotu do roli ojca i męża. Kreuza ze swojej strony gotowa jest zrezygnować z wszelkich roszczeń wobec ukochanego i ustąpić dla dobra rodziny. Opamiętanie Jazona jest jednak krótkotrwałe, dlatego także w tej wersji dzieciobójstwo staje się nieuniknionym narzędziem zemsty.

Glaser zalicza utwory Gottera i Sodena do tzw. *Rührstücke*²², co w wolnym tłumaczeniu oznacza „sztuki tkliwe”. Jego zdaniem odnajdujemy tu echo XVIII-wiecznego²³ melancholijnego patosu, a także sporą dozę sentymentalizmu. Odnosząc się do *Medei* Gottera, badacz stwierdza, że czyniąc Medeę zdolną do głębszych uczuć, autor sztuki wykreował ze wzniosłej heroiny Eurypidesa i Seneki czułą i wzruszającą kobietę XVIII wieku²⁴. Podkreśla ponadto, że zasługą Gottera jest stworzenie z surowego tworzywa mitu Medei sentymentalnej historii małżeńskiego trójkąta. Uwagę tę można również odnieść do *Medei* Sodena.

Typowym zabiegiem Lessinga, Gottera czy Sodena jest próba nadania mitycznemu wątkowi aktualnego wymiaru poprzez umieszczenie go we współczesnych realiach lub przypisanie bohaterce przymiotów charakterystycznych dla doby Oświecenia. Z tego względu bohaterka Gottera, w typowy dla tej epoki sentymentalny sposób, nie ucieka od wzruszeń, zaś w dramacie Sodena w centrum wydarzeń pozostaje rodzina i groźba jej rozpadu. Jazon

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 98.

²² *Ibidem*, s. 93.

²³ *Ibidem*, s. 95.

²⁴ *Ibidem*.



przeżywa wprawdzie chwilowe opamiętanie, ale ostatecznie historia przebiega według schematu ustalonego przez Eurypidesa.

Inaczej realizacja tematu jawi się w utworach Friedricha Maximiliana Klingera, gdyż w okresie Burzy i Naporu, jak już wspomniano, problem dzieciobójstwa zyskał na znaczeniu, stając się szeroko dyskutowanym społecznie. Jednak ani w *Medea in Korinth* (1787), ani w *Medea auf dem Kaukasos* (1791) Klinger nie nawiązuje bezpośrednio do tego motywu²⁵. Jego Medea to kobieta samotna, jawiąca się zgodnie z ideałami Burzy i Naporu jako jednostka nierozumiana przez otoczenie. Klinger remityzuje historię Medei, nadając kluczowe znaczenie boskiemu pochodzeniu bohaterki, której matką jest straszliwa bogini Hekate.

Mniej więcej w tym samym czasie Ludwig Tieck²⁶ pracował nad dramatem *Jason und Medea* (1789/1790). Utwór pozostał jedynie szkicem z młodzieńczej fazy twórczości, dlatego trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki zamiar przyświecał autorowi. W oparciu o pozostawione fragmenty można założyć, że Tieck skoncentrował się przede wszystkim na uczuciach swych bohaterów. Jazon, pozbawiony heroicznego wymiaru, przedstawiony jest jako człowiek zagubiony:

O Medeo, czemuż nie oszczędzisz mi tej sceny? Przepeliąta mnie radość i całkiem wymazałem już twój obraz z mej duszy! I oto nagle stajesz przede mną i napełniasz me serce niepokojem, troską i strachem. Byłem tak bliski szczęścia, a teraz jestem nieszczęśliwy, kocham Medegę i zarazem nie kocham, kocham ją i mam żonę, o po cóż ujrzały ją me oczy!²⁷

²⁵ Jeśli uwzględnić ramy czasowe, oba utwory powstały w schyłkowej fazie Burzy i Naporu lub po zakończeniu tej epoki. Klinger nadal tworzył w tym duchu.

²⁶ Ludwig Tieck (1773–1853) przedstawiciel niemieckiego romantyzmu. Odnośnie do autora por.: R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, Leipzig 1855.

²⁷ Zachowano oryginalną pisownię. Oryginał rękopisu znajduje się w Staatsbibliothek zu Berlin. Przedruk zamieszczono w publikacji *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur* Matthias Luserke-Jaqui.

[24] O Medea, warum bereitest du mir diesen Auftritt? Ich war so ganz heiter, hatte dein Bild schon so ganz aus meiner Seele weggewischt! Und plötzlich trittst du vor mir, und erfüllst meine Brust mit Unruh, Sorgen und Angst. Ich war



Z pomocą gotowa jest mu przyjść sama Medea, uciekając się do magicznych sztuczek, pragnąc, by o wszystkim zapomniał i opuścił nową wybrankę serca. Gdy Jazon, wyznając Kreuzie miłość, woła: „Ich liebe sie!”²⁸, w sercu Medei kiełkuje pragnienie zemsty. Warto podkreślić, że Jazon Tiecka wydaje się człowiekiem zakochanym, inaczej niż bohater Eurypidesa szukający jedynie dla swych dzieci lepszej przyszłości dzięki społecznemu awansowi. Ani też nie jest przeszyty strzałą Afrodyty jak bohater Klingera, który nie potrafił zdecydować o własnym losie. Jazon Tiecka zdobywa się na wyznanie miłości, czego daremnie by szukać u Eurypidesa, Seneki i wielu innych późniejszych naśladowców. Do opuszczenia Medei skłania go uczucie, nie ma więc mowy o zbrodniach i wymiarze moralnym, rasizmie, nietolerancji ani barbarzyńskim pochodzeniu bohaterki rzutującym na relacje kochanków. Ponieważ jednak dysponujemy zaledwie fragmentem utworu, wymienionych możliwości nie sposób całkowicie wykluczyć.

Tieck wydaje się częściowo odbierać swojej opowieści wymiar mityczny. Ciekawym pomysłem jest scena konfrontacji Medei i Jazona po akcie dzieciobójstwa, gdy Jazon ze sztyletem w ręku rzuca się na morderczynię. Próba zgładzenia jej kończy się jednak niepowodzeniem – Medei udaje się uciec, a zdesperowany Jazon popełnia samobójstwo. O ile przyzwanie na pomoc Eumenid jest zabiegiem archaizacyjnym, to przedstawienie Jazona jako postaci nieheroicznej i człowieka słabego, odbierającego sobie życie, zdecydowanie odbiega od konwencji heroicznego bohatera antycznego, i przywodzi na myśl raczej sentymentalnego protagonistę doby Oświecenia. Pod tym względem Tieck przypomina Lessinga, Gottera i Sodena, zaś postać Jazona mieści się częściowo także w konwencji bohatera romantycznego.

ganz glücklich und nun bin ich unglück [25] lich, ich liebe Medea, und liebe sie nicht, ich liebe sie und meine Gemahlin, o warum erblickte sie je mein Auge!

Cyt. za: M. Luserke-Jaqui, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen 2002, s. 318 [tłum. A.W.].

²⁸ „Kocham ją!”. *Ibidem*, s. 319 [tłum. A.W.].



2. Wprowadzenie: Friedrich Maximilian Klingler *Medea in Korinth*

Jak już wspomniano, w okresie Burzy i Naporu motyw dzieciobójstwa zyskał szczególnie na znaczeniu. Zdarzało się, że trudna sytuacja życiowa (jeden z efektów wojny siedmioletniej 1756–1763), a także surowe normy społeczne popychały młode matki do tak drastycznych czynów. Nie sposób stwierdzić, jaka była skala tego zjawiska, ponieważ nie prowadzono wówczas statystyk kryminalnych we współczesnym rozumieniu. Wiadomo jednak, że problem zaostrzył się dramatycznie w XVII i XVIII wieku²⁹. Mimo niezwykle surowych kar nie udało się powstrzymać fali uśmiercania noworodków. W XVIII wieku, a więc w epoce Oświecenia, karą za dzieciobójstwo była śmierć przez ścięcie mieczem³⁰. Aby wymusić zeznania skazanej, uciekano się do różnych rodzajów tortur. Karę okazjonalnie zaostrzano, by odstraszyć lub ostrzec świadków egzekucji: ściętą głowę nabijano na pal i demonstrowano ku przestrodze. Wkrótce jednak słusznie zdano sobie sprawę, że samo wymierzenie kary nie jest wystarczającą sankcją i zaczęto poszukiwać przyczyn zbrodni dzieciobójstwa. Były one bardzo różnorodne i w większości przypadków stanowiły wypadkową wielu czynników.

W rozprawie *Deutsche Kindesmordtragödien* Georg Pilz wymienia jako najważniejsze motywy dzieciobójstwa upokarzające kary za rozwiązłość i niemoralność³¹, biedę, niemożność zawarcia małżeństwa oraz dyskryminację dzieci z nieprawego łoża³². Aż do XVIII wieku wierzono, że karanie nierządu jest wyższą koniecznością, służącą obronie ładu moralnego. Pokutnice wyszydzało i upokarzało zarówno społeczeństwo, jak i Kościół. Młode

²⁹ Por. G. Pilz, *Deutsche Kindesmordtragödien*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann, München 1982, s. 12.

³⁰ *Ibidem*, s. 14.

³¹ *Ibidem*, s. 12.

³² *Ibidem*, s. 13.



kobiety ustawiano przed wejściem do świątyni z tabliczką, na której wypisane było ich przewinienie. Często musiały też obawiać się rodziców i dalszych krewnych, gdyż surowe normy społeczne skutecznie uniemożliwiały „upadłej dziewczynie” późniejsze zawarcie związku małżeńskiego. Innym powodem tego zjawiska była nędza – dzieciobójczynie wywodziły się bowiem przeważnie z niższych, a tym samym uboższych warstw społeczeństwa: były służącymi, córkami chłopów, rzemieślników. Ciężarną dziewczynę najczęściej pozbawiano jej dotychczasowego zajęcia, co w praktyce oznaczało również, że nie mogła liczyć na znalezienie innego. Na skutek czego zarówno ją, jak i jej nienarodzone dziecko czekała nędza.

Niemożliwość zawarcia związku małżeńskiego dotyczyła głównie żołnierzy, którzy mimo to często obiecywali pannom zamążpójście. Problem ten z upodobaniem poruszano w literaturze, przykładowo w utworze *Die Soldaten* [Żołnierze] Jakoba Michaela Reinholda Lenza. Inną przeszkodą w zawarciu małżeństwa były różnice klasowe. Rodzice szlachetnie urodzonych i bogatych panticzów przymykali wprawdzie oko na zabawy synów z kobietami z niższych stanów, wykluczali jednak jakikolwiek mezalians. Kolejny problem stanowił wiek, ponieważ za niepełnoletnie uchodzili – w zależności od regionu – osoby między 20. i 25. rokiem życia.

Problem dzieciobójstwa odbił się szerokim echem w literaturze Burzy i Naporu. Jednym z najpopularniejszych utworów poświęconych tej tematyce jest dramat *Die Kindesmörderin* [Dzieciobójczynie] Heinricha Leopolda Wagnera³³. Powszechnie znana jest również postać Gretchen [Małgorzaty] z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego³⁴. To właśnie autorzy Burzy i Naporu przełamali

³³ Heinrich Leopold Wagner (1747–1779) przedstawiciel okresu burzy i naporu. Odnośnie do autora por.: E. Schmidt, *Wagner Heinrich Leopold*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 40, Leipzig 1896.

³⁴ Młody Goethe uważnie śledził przebieg procesu Susanny Margarethy Brandt. 14 stycznia 1772 roku oskarżoną skazano we Frankfurcie nad Menem na



tabu i uczynili z dzieciobójczyni bohaterkę utworów literackich³⁵. Postać ta wzbudzała zainteresowanie z wielu względów: zastanawiano się nad psychologiczną motywacją czynu – poszukując jego przyczyn, niejednokrotnie krytykując przy tym społeczeństwo, a także podejmowano próby „oświecenia”, uzmysławiano wymiar czynu i potencjalnej kary. Mimo koniunktury i zainteresowania tematem dzieciobójstwa postać Medei nie cieszyła się szczególną popularnością, odstraszać ją prawdopodobnie brutalnością³⁶.

Friedrich Maximilian Klinger³⁷ (1752–1831) był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli okresu Burzy i Naporu, a jego nazwisko wymieniano obok innych znamienitych przedstawicieli epoki: Johanna Wolfganga Goethego, Fryderyka Schillera czy Johanna Gottfrieda Herdera. Jesienią 1776 roku Klinger ukończył swój najsłynniejszy dramat, *Sturm und Drang*³⁸, który dał nazwę całemu nurtowi literackiemu.

Mitem Medei Klinger zainteresował się w 1786 roku³⁹, wkrótce po wyjeździe do Rosji. *Medea in Korinth* [Medea w Koryncie] ukażała się w 1787 roku w trzecim tomie zbioru *F. M. Klingers' Theater* [Teatr F. M. Klingera] pod mylącym tytułem *Das Schicksal* [Los]⁴⁰. W przedmowie do *F. M. Klinger's neues Theater* [Nowy Teatr

śmierć. Jej przypadek prawdopodobnie zainspirował Goethego do stworzenia postaci Małgorzaty, dopuszczającej się pod koniec pierwszej części tragedii *Faust* zbrodni dzieciobójstwa. Por. *ibidem*, s. 14–15.

³⁵ *Ibidem*, s. 17.

³⁶ Dzieciobójczynie, opisywane w utworach okresu Burzy i Naporu, zabijały najczęściej noworodki, jednak autorzy wystrzegali się podawania bliższych szczegółów. Inaczej jest w przypadku Medei, której synowie są małymi chłopcami.

³⁷ Odnośnie do autora por. także: M. Rieger, *Friedrich Maximilian Klinger: sein Leben und Werke*, Darmstadt 1880.

³⁸ Planowany pierwotnie tytuł to *Wirrwarr*, za namową Christopha Kaufmanna zmieniony na *Sturm und Drang*. Por. U. Karthaus, *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung*, München 2000, s. 107.

³⁹ W dziełach wybranych Klingera (*Sämtliche Werke*, 1842) przy utworze *Medea in Korinth* widniał rok 1786 jako data powstania. Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 125.

⁴⁰ *Ibidem*.



F. M. Klingera] z 1790 roku błąd skorygowano. W roku 1791 razem z *Medea in Korinth* ukazała się *Medea auf dem Kaukasos*⁴¹, będąca kontynuacją losów bohaterki pierwszej części. Autor przedstawił w niej życie protagonistki po dokonaniu zbrodni, uwzględniając jednak – zgodnie z ideałami Oświecenia – jej wewnętrzną przemianę.

Medea in Korinth nie przebiła się na scenach niemieckich teatrów⁴² – winę mogły ponosić kosztowne, trudne technicznie inscenizacje (np. końcowa scena z Medeą uciekającą na rydwanie w góry Kaukazu). Jednakże zasadniczym powodem niepowodzenia sztuki był fakt, iż Klinger przebywał wówczas w St. Petersburgu, a jego kontakty z niemieckimi dyrektorami teatrów i pisarzami z biegiem lat uległy rozluźnieniu. Potwierdzał to zresztą sam dramaturg, wspominając w listach do przyjaciela Ernsta Schleiernachera pogłębiające się poczucie izolacji i tęsknotę za ojczyzną⁴³.

Klinger był jednym z pierwszych pisarzy niemieckojęzycznych, którzy sięgnęli do mitu Medei. Znane były już wówczas dzieła Corneille'a (1635), Longepierre'a (1694) czy Gloverera (1761), a w Niemczech ukazał się dramat Lessinga *Miss Sara Sampson* (1755), melodramat Gottera (1775) czy *Medea* Juliusa von Sodena (1779)⁴⁴. Nie można wykluczyć wpływu tych utworów na dzieło Klingera, jednak autor otwiera dzieło deklaracją, że nie wzoruje się

⁴¹ W 1794 roku oba dramaty zostały nieznacznie poprawione i wydane w drugim tomie: *Auswahl aus Friedrich Maximilian Klingers dramatischen Werken*. Por. *ibidem*, s. 125. Żadnego z dzieł nie przetłumaczono na język polski.

⁴² *Medea in Korinth* [Medea w Koryncie] i *Medea auf dem Kaukasos* [Medea na Kaukazie] nie należą do grupy najczęściej omawianych dramatów poświęconych postaci Medei. Stosunkowo skąpa jest w związku z tym także literatura przedmiotu. Na większe zainteresowanie i uznanie zasłużył sobie dopiero tryptyk austriackiego autora Franza Grillparzera z początku XIX wieku. Niemniej w kontekście utworów XVIII wieku to właśnie dramat Klingera uchodzi za najpopularniejszą adaptację mitu Medei.

⁴³ Por. Y. Lü, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Berlin 2009, s. 58.

⁴⁴ Por. K. Kenkel, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh*, Bonn 1979, s. 35.



na żadnej ze znanych dotychczas wersji i że tytułowa bohaterka jest jego własnym tworem: „Nie korzystałem ani z greckiej, ani z łacińskiej, ani też francuskiej Medei. Ta tutaj, niezależnie od tego, jaką się jawi, jest moim dziełem”⁴⁵.

Przypuszczalnie popularność dramatu Gottera mogła zainspirować Klingera do podjęcia własnej interpretacji losów antycznej *femme fatale*⁴⁶. Nie bez znaczenia była również przyjaźń Klingera z braćmi von Stolberg, zwłaszcza z Friedrichem Leopoldem. Obaj wywarli wpływ na twórczość autora, wzbudzając w nim zainteresowanie antykiem i literaturą starogrecką⁴⁷.

3. Medea: samotna półbogini

W swoim dramacie Klinger w wielu momentach odchodzi od powszechnie znanej opowieści Eurypidesa i próbuje przedstawić własną wersję wydarzeń. Wyraźnie dąży do archaizacji motywu, sięgając do mitycznych korzeni: kluczowy wpływ na rozwój akcji wywiera Afrodyta, na scenie pojawia się również matka Medei, Hekate⁴⁸, oraz boginie zemsty Eumenidy. Tym samym wydłużony

⁴⁵ Ich benutze weder die griechische, noch die lateinische, noch die französische Medea. Diese hier, und wie sie sey, ist mein Werk. F. M. Klinger, *Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele*, St. Petersburg–Leipzig 1791, s. 9 [tłum. A.W.].

⁴⁶ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, Bonn 1979.

⁴⁷ Friedrich Leopold zu Stolberg nie tylko przetłumaczył wiele dramatów Ajschylosa; niektóre z nich także czytał Klingerowi w Petersburgu. Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 99. Por. także: H. Zempel, *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in Fr. M. Klingers Medeadramen*, Halle (Saale) 1929, s. 36; O. Smoljan, *Friedrich Maximilian Klinger. Leben und Werk*, Weimar 1962, s. 24.

⁴⁸ Według niektórych wersji mitu matką Medei była bogini Hekate. Tą właśnie wersją posłużył się Diodor, czyniąc z Hekate żonę Ajetesa, a z Kirke siostrę Medei. Klinger podaje w swym utworze, że powołuje się na Diodora Sycylijskiego. Por. F. M. Klinger, *Medea in Korinth. Ein Trauerspiel*, [w:] F. M. Klinger, *Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele*, St. Petersburg–Leipzig 1791, s. 23.



został rejestr postaci. Na scenę wkroczą także synowie Medei i Jazona, Mermeros i Feretos oraz jej rywalka Kreuza.

Medea in Korinth napisana jest prozą i składa się, niczym klasyczna tragedia, z pięciu aktów. Pierwszą sceną dramatu nie jest – jak u Eurypidesa – lament Piastunki lub wystąpienie antycznego chóru, lecz monolog postaci nazwanej Losem. Tym samym dramat ewidentnie nawiązuje do tragedii losu (*Schicksalstragödie*)⁴⁹. Przedstawiane wydarzenia mają charakter nieuchronny i żadne ludzkie działania nie są w stanie im zapobiec („Biedni śmiertelnicy! Nie rozerwiecie ogniwa w łańcuchu, w który was zakułem”⁵⁰), co z kolei nasuwa podejrzenie, że i tym razem zostanie powielony schemat Eurypidesa ze zdradą Jazona i motywem dzieciobójstwa. Los zresztą już na wstępie podkreśla dramatyzm sytuacji i antycypuje tragiczne zakończenie: „[...] wiarołomny zgotuje sobie i swym drobnym synom straszliwy ból. Jeszcze straszliwszy ból zgotuje sobie w odległej przyszłości harda dzieciobójczyni”⁵¹.

Opisując Eumenidy szykujące się do pomśzczenia zbrodni, notabene jeszcze niepopętnionej, Los podkreśla tym samym, że wydarzenia mają charakter nieodzowny i są z góry przesądzone:

Biedacy, toczcie dalej waszą grę [...]. Szczęśliwy, kto wiarołomstwem nie popycha innych ku zbrodni. Eumenidy już potrząsają węzowymi głowami, sycząc usiłują wydostać się z Tartaru, by pomścić krew niewinną i wbić piekielne szpony w serce winowajczyni!⁵²

⁴⁹ Horst Albert Glaser używa w swojej rozprawie określenia „Schicksalsdrama”, ale nie opisuje bliżej tego pojęcia. Heinrich Zempel natomiast nie postrzega dzieła Klingera jako klasycznego przykładu gatunku „Schicksalsdrama”. Jego zdaniem Los to nie *deus ex machina*, lecz raczej siła towarzysząca ludziom, nieinterweniująca według własnego upodobania. Por. H. A. Glaser, *op. cit.* Por. H. Zempel, *op. cit.*, s. 45–47.

⁵⁰ Arme Sterbliche! Ihr reißt kein Glied aus der Kette, in welche ich euch eingeschmiedet habe [...]. F. M. Klingler, *Medea in Korinth*, s. 14 [tłum. A.W.]

⁵¹ [...] der Wankelmüthige bereitet sich und seinen zarten Söhnen, schrecklich Weh. Schrecklicher Weh bereitet sich die kühne Mörderin in der fernen Zukunft. *Ibidem*, s. 15–16 [tłum. A.W.].

⁵² Spielt, Arme, euer Spiel [...]. Glücklich, der nicht durch Bruch der Treue den andern zum Verbrechen reizt! [...]. [S]chon schütteln die Eumeniden ihr



Monolog Losu pełni funkcję prologu i wprowadza w przebieg akcji, przywołując wydarzenia z ojczyzny tytułowej bohaterki. Jednocześnie już od pierwszego aktu ujawnia się interakcja między siłami wyższymi, światem bogów i światem ludzi⁵³. Siły wyższe nie tylko decydują o losach śmiertelników, lecz także aktywnie interweniują, pojawiając się na scenie. Jest to ewidentne odstępstwo od panującej w dobie Oświecenia tendencji do umniejszania roli sił nadprzyrodzonych⁵⁴. Autor tworzy więc nadal w duchu Burzy i Naporu, epoki często odwołującej się do „magicznych” sił natury.

Medea w wersji Klingerowskiej jest półboginią, córką króla Kolchidy i bogini Hekate. Zgodnie z pierwotną wersją mitu jest również wnuczką Heliosa, boga słońca. Choć próbuje wieść życie u boku przywódcy Argonautów i ich wspólnego potomstwa, nie rezygnuje ze swych boskich przymiotów. Tym samym zajmuje szczególną pozycję, łącząc dwa światy: ludzki i boski. Inaczej jednak niż w dotychczasowej adaptacji mitu autor zarysował jej dzieje w Kolchidzie.

Medea pokochała przywódcę Argonautów za sprawą Afrodyty, której strzała utkwiała w sercu córki króla Aethona⁵⁵. Zdrada Jazona i jego uczucie do Kreuzy również nie są dziełem przypadku, lecz wynikają z interwencji bogini, pragnącej w ten sposób pomścić ujawnienie jej miłości do boga wojny:

[...] nowa strzała mścicielki dosięga serca Jazona. Tak bogini miłości mści się na dzieciach Słońca, bo ujawniły jej miłość do boga wojny. I oto

Schlangenhaupt, streben schnaubend, dem Tartaros zu entsteigen, unschuldig Blut zu rächen, und an das Herz der Schuldigen mit scharfen Feuer-Klauen sich zu hängen! *Ibidem*, s. 16 [tłum. A.W.].

⁵³ Yixu Lü zwraca uwagę, że niewykluczony jest tu wpływ Friedricha Leopolda Stolberga, który odwiedził swojego przyjaciela w Petersburgu podczas pracy nad dramatem *Medea in Korinth*. W tragedii *Die Eumeniden* Stolberg przedstawia model interakcji między siłami nadprzyrodzonymi i ludźmi, którego ślady, zdaniem Lü, można odnaleźć w utworze Klintera. Por. Y. Lü, *op. cit.*, s. 60.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 59.

⁵⁵ W przypadku ojca Medei przejmują oryginalny wariant pisowni imienia – Aethon – który pojawia się w tekście.



Jazon pała miłością do Kreuzy, córki starego króla, nie bacząc na to, że Medea, dla niego opuściła przepelniona bólem dom rodzinny, nie bacząc, że dla niego mordowała [...]”⁵⁶.

Zarówno skierowanie się ku ludziom, jak i miłość do Jazona są efektem interwencji z zewnątrz. Wobec powyższego bohaterka wydaje się być, przynajmniej w pewnym stopniu, ofiarą zdarzeń oraz woli rozgniewanej Afrodyty. Ingerencja bogów w życie na ziemi nasuwa pytanie o pozycję Medei w świecie ludzkim. Los już na wstępie podkreśla, że Jazon zakochuje się w kobiecie śmiertelnej, „niepałającej niebezpieczną miłością”. Wybór między Medea i Kreuzą należy odczytywać symbolicznie jako wybór między światem boskim i ludzkim: „[...] myśli tylko o tym, jak uciec od tej potężnej, jak zaznać bezpieczniejszej miłosnej rozkoszy z łagodną, delikatną córą Ziemi”⁵⁷.

W wersji Klingerowskiej Medea jest postacią kontrastującą wręcz z pozostałymi bohaterami. Autor podkreśla jej osamotnienie, nieumiejętność dostosowania się do obowiązujących norm społecznych oraz niezrozumienie jej postawy przez otaczające ją osoby. Samotność protagonistki podkreśla nieobecność towarzyszy, jakich posiadała Medea Eurypidesa: Piastunki, pedagoga czy Egeusza (zdaniem niektórych literaturoznawców postaci kluczowej dla realizacji pomysłu dzieciobójstwa). Klinger wydaje się nawiązywać tym zabiegami do kultu geniusza i samotnika, charakterystycznego motywu okresu Burzy i Naporu.

Pojawienie się Medei poprzedzone jest prologiem Losu, a następnie wypowiedziami Kreona, Jazona i Kreuzy. Z własnej perspek-

⁵⁶ [...] schießt die Rächende einen neuen Pfeil in Jasons Herz. So rächt sich der Liebe Göttin an der Sonne Kindern, weil diese ihre Liebe mit dem Kriegsgott offenbaret hat. Nun brennt Jason für Kreusa des alten Königs Tochter, uneingedenk, daß Medea um seinetwillen das väterliche Haus mit Schmerz erfüllt verlassen hat, uneingedenk, daß sie um seinetwillen mordete [...]. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 15 [tłum. A.W.]. Zachowano pisownię oryginalną.

⁵⁷ [...] sinnt er nur, wie er der Mächtigen entflöhe, wie er mit der sanften, weichern Erdentochter weniger gefährliche Liebeslust genösse. *Ibidem*, s. 15 [tłum. A.W.].



tywy dostarczają oni wstępnych informacji o tytułowej bohaterce. Wyłania się z nich obraz kobiety potężnej i niebezpiecznej. Modląc się o wstawiennictwo i opiekę Afrodyty, córka władcy Koryntu obawia się otwarcie prosić boginię o to, by Jazon odwzajemnił jej uczucie, a swoje obawy uzasadnia w następujący sposób:

[...] córka Słońca, straszliwa Medea, napełniająca mrokiem serce mego ojca i wszystkich Koryntian, śledzi me spojrzenie, a z jej dzikich oczu wзира ku mnie, słabej, rychła śmierć⁵⁸.

Autor posługuje się tu symboliką oczu, często określanych zwierciadłem duszy. Potężna półbogini Medea, wzbudzająca strach zarówno w sercach greckiego ludu, jak i członków rodziny, skazana jest na niezrozumienie i alienację. Poza własnymi dziećmi i Jazonem nie doświadcza przychylności w świecie ludzi. Kreuza stanowi jej przeciwieństwo: jest człowiekiem, nie boginią, ponadto kobietą słabą i niewinną, nie zaś potężną i niebezpieczną.

W swoim dramacie Klinger proponuje ponadto nową koncepcję postaci króla Kreona. Kreon nie jest tu tyranem i despota, lecz bojaźliwym starcem, skazującym Medeę na banicję z powodu popełnionych przez nią wcześniej zbrodni, nie zaś w wyniku dążenia do usunięcia z życia Kreuzy i Jazona kłopotliwej żony. Mówiąc o swojej roli w państwie, podkreśla, że jest pasterzem ludu, nad którym musi czuwać ([...] jestem pasterzem bojaźliwego ludu i muszę strzec mej trzody [...])⁵⁹. Jest też zarazem władcą niewolnym od lęku i pragnącym spokoju u kresu swych dni. Cechy jego charakteru są na wskroś ludzkie i stanowią tym samym kolejne przeciwieństwo wobec boskości Medei. Kreon uzasadnia decyzję o banicji Medei głosem kapłanów i głosem ludu:

⁵⁸ [...] der Sonne Tochter, die furchtbare Medea, die meines Vaters und der Korinther Herz mit Finsternis umgiebt, späht meinen Blick nach, und droht mir Schwachen, aus den wilden Augen, nahen Tod. *Ibidem*, s. 17 [tłum. A.W.].

⁵⁹ [...] ich bin der Hirt des banger Volks, und muß für die Herde wachen [...]. *Ibidem*, s. 20 [tłum. A.W.].



Medea nie może dłużej pozostać w Koryncie. – Jej zbrodnie, jej władza nad tajemnymi siłami natury, przepełniają naród strachem; bojaźliwy tłum drży, że kiedyś będzie musiał odpokutować wraz z nią jej winę⁶⁰.

Kierowanie się opinią ludu jest w pewnej mierze zwrotem ku odpowiedzialności i reprezentowaniu opinii społecznej – czego odmawiały królowi inne wersje mitu. Kolejnym nowym aspektem jest dowartościowanie moralnego wymiaru czynów Medei⁶¹. Bohaterka zostaje skazana na banicję nie ze względu na przestępstwa, które może popełnić, i nie z obawy o zdrowie lub życie Kreuzy (która niczym się jej jeszcze nie naraziła, o miłości między nią i Jazonem oficjalnie do tej pory nie wspomina). Kreon odmawia udzielenia azylu morderczyni z obawy przed moralną odpowiedzialnością za jej czyny, a więc współodpowiedzialnością swoją i swojego ludu. Pomysł wygnania protagonistki pojawia się zatem jeszcze przed planowanym małżeństwem Jazona i Kreuzy, co zdaniem Gläsera po części rehabilituje Jazona⁶², a idąc dalej tym tropem, można uznać, że także Kreona. W tym kontekście wygnanie Medei zmienia swój charakter.

Klinger modyfikuje zarówno okoliczności towarzyszące wydaleniu bohaterki z Koryntu, jak i powody odtrącenia Medei przez Jazona. Z jednej strony już z prologu wiadomo, że winę za wygaśnięcie uczucia Jazona do Medei ponosi Afrodyta, dokonująca aktu zemsty na dzieciach Słońca. Z drugiej strony Jazon odsłania w rozmowie z Kreonem kulisy swojego małżeństwa, dając wyraz niezadowoleniu. Rozstanie jest uwarunkowane nie tyle pragnieniem związania się z inną kobietą, lecz wynika raczej z pochodzenia bohaterki. Jazon dostrzega dzielące ich różnice i pojmuje, że związek

⁶⁰ Medea kann in Korinth nicht länger weilen. – Ihre Verbrechen, ihre Gewalt über die geheimen Kräfte der Natur, erfüllen das Volk mit Schrecken; der bange Haufen zittert, einst ihre Schuld mit ihr zu büßen. *Ibidem*, s. 19 [tłum. A.W.].

⁶¹ W późniejszych wersjach popełnione wcześniej zbrodnie Medei są jedynie pretekstem do jej wypędzenia; nawet jeśli Jazon był współwinnym, konsekwencje czynów ponosiła wyłącznie Medea. Niekiedy jednak (jak u Eurypidesa) banicja bohaterki miała na celu ochronę Kreuzy przed spodziewaną zemstą.

⁶² Por. H. A. Gläser, *op. cit.*, s. 102.



bogini i człowieka nie może być trwałą. Na początku rozmowy z Kreonem stwierdza: „Nie jestem już tamtym Jazonem, niegdyś dumnym przywódcą dzielnych Argonautów”⁶³.

Oślawiony przywódca Argonautów zawdzięcza Medei niemal wszystko, włącznie z życiem, lecz świadomość tej zależności odbiera mu poczucie własnej wartości⁶⁴. Jako dodatkowe upokorzenie przyjmuje plotki i dokuczliwe uwagi rodaków, zarzucających mu ukrywanie własnego tchórzostwa oraz akceptowanie przestępstwa Medei dla zapewnienia sobie korzyści⁶⁵. Dlatego właśnie, by móc decydować o sobie, próbuje wyrwać się spod kurateli małżonki: „Rozstałem się z tobą, by dzięki sobie samemu stać się mężczyzną. Czy nim jestem, będąc zależnym od ciebie?”⁶⁶.

Wpływ potężnej półbogini staje na drodze samorealizacji i autonomii bohatera, zyskując rangę nowego argumentu na rzecz rozstania. Zasadniczej modyfikacji nie ulega natomiast sam motyw zdrady i niedotrzymania złożonej niegdyś obietnicy. Jazon neguje swoją miłość do Medei, sugerując, że mogła się zrodzić w wyniku zaślepienia bądź czarodziejskich sztuczek: „Już jej nie kocham, a jeśli kiedyś kochałem, to przez zaślepienie, a może za sprawą jej czarów”⁶⁷.

Typowa dla literatury okresu Burzy i Naporu samotność bohaterki wynika z braku zrozumienia i odrzucenia ze względu na popełnione wcześniej zbrodnie, a także pochodzenie. Kreon, nazywany ojcem narodu, staje się reprezentantem głosu ludu i podkreśla słabość zwykłych śmiertelników w rozrachunku z bogami. Odmienność

⁶³ Ich bin nicht mehr jener Jason, einst der kühnen Argonauten stolzer Führer. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 18 [tłum. A.W.].

⁶⁴ Także Parandowski wspomina, że dla Jazona „[p]rzeświadczenie, że przecież jej [Medei] wszystko zawdzięcza, było dlań przykre, niewygodne i paliło go wstydem”. Por. J. Parandowski, *Mitologia*, Poznań 1989, s. 172.

⁶⁵ Por. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 81.

⁶⁶ Ich trennte mich von dir, um ein Mann durch mich zu seyn. Bin ich's, da ich von dir abhänge? *Ibidem*, s. 81 [tłum. A.W.].

⁶⁷ Ich liebe sie nicht mehr, und that ich's je', so war's Verblendung, vielleicht Werk ihrer Zauberey. *Ibidem*, s. 24 [tłum. A.W.].



Medei stanowi w jego przekonaniu zagrożenie *in se*: „Wnuczka Słońca wykracza daleko poza granice naszego pojmowania; i nie rozumie słabych ludzkich serc. Nasza egzystencja wydaje się jej nieistotnym snem, który można zniszczyć, nie czyniąc nieszczęścia”⁶⁸.

Wypowiedź Kreona podkreśla szczególną pozycję córki Aethona między dwoma światami, do których nie w pełni przynależy. Ogniwem łączącym ją ze światem ludzi jest miłość do Jazona oraz dzieci, które teraz może utracić. Fakt, że bojaźliwy władca z obawą spogląda ku bogom, oczekując, iż stamtąd może nadejść kara za pomoc udzieloną morderczyni, świadczy o tym, że relacje bohaterki z bogami również są zakłócone.

Jazon nie staje w obronie swojej znielawionej małżonki, co więcej – powtarza z pełnym uznaniem słuszności słowa Kreona: „Dobrze prawisz: Medea, wnuczka Słońca, córka straszliwej Hekate, wykracza daleko poza granice naszego pojmowania i nie rozumie słabych ludzkich serc”⁶⁹. Po czym dodaje: „Czuję to ja, jej ofiara, cierpiąca za jej sprawą. Przytłaczają mnie jej zbrodnie, a skrucha zżera mą duszę”⁷⁰.

Medea nie jest śmiertelniczką. We wcześniejszych utworach literackich fakt ten nie odgrywał szczególnie istotnej roli, tu jednak motyw boskiej odmienności staje się głównym powodem rozstania. Przepaść dzielącą Jazona i Medeę dostrzega także sam władca Koryntu, uzmysławiając swojemu gościowi: „Dein Herz fühlt menschlich, wo das ihrige nur wild empört wird”⁷¹. Jazon uzala się nad własną zależnością od małżonki i tęskni do tego, co ludzkie. Stąd

⁶⁸ Der Sonne Enkelin steht zu hoch außer unserm Fassungs-Kreis; und fühlt nicht in das schwache Herz der Menschen. Unser Daseyn scheint ihr ein wesensloser Traum, den man ohne Unheil stöhren mag. *Ibidem*, s. 22 [tłum. A.W.].

⁶⁹ Wohl sagst du: Medea der Sonne Enkelin, der furchtbaren Hecate Tochter, stehe außer unserm Fassungs-Kreis, und fühle nicht einstimmig ins schwache Herz der Menschen. *Ibidem*, s. 23 [tłum. A.W.].

⁷⁰ Ichühl es der ich nun ihr schmach tend Opfer bin. Mich drücken ihre Verbrechen, und an meiner Seele nagt die Reue. *Ibidem*, s. 23 [tłum. A.W.].

⁷¹ Twoje serce czuje po ludzku, gdy jej jest tylko dzikim buntem. *Ibidem*, s. 28 [tłum. A.W.].



bierze swój początek zwrot ku Kreuzie: „Pragnę kobiety, której nerwy są z tej samej gliny co moje, która czuje raz słabiej, a raz mocniej i która w tym łagodnym pomieszaniu pozwala mi czuć, że jej matka jest z tej samej materii co moja”⁷².

Dzięki małżeństwu z córką Kreona pragnie odzyskać utraconą pozycję bohatera i powrócić do świata ludzi: „[...] twoja córka jest tą, która może mnie przywrócić ludziom”⁷³.

Kreon obiecuje rękę swojej córki przywódcy Argonautów, przyjmując na siebie odpowiedzialność za unieważnienie jego związku z Medeą. Czyni to wprawdzie – zgodnie z własnym pojęciem moralności – ze słusznych pobudek, pragnąc ratować sławnego herosa od złych wpływów bogini i przywrócić mu utraconą radość życia, pomija przy tym jednak całkowicie prawa opuszczonej małżonki. Na korzyść Jazona nadal przemawia fakt, że jest tylko pionkiem w grze Afrodyty: to nie człowiek bowiem decyduje o swoim losie. Sam bohater zauważa, że daremnie ucieka od przeznaczenia – im bardziej próbuje wyrwać się z sideł miłości, tym głębiej wbija się w niego strzała Amora („Je mehr ich zu entfliehen strebte, je tiefer drang der Liebe Pfeil”)⁷⁴. Jazon zna potęgę Medei, dlatego ostrzega Kreona zamierzającego obwieścić jej wygnanie: „[...] dobry starcze, zabierz się do dzieła rozważnie i mądrze. Miarkuj się w szaleństwie straszliwej. Jej gniew będzie człowiekowi śmiercią”⁷⁵.

Tytułowa postać pojawia się na scenie dopiero w drugim akcie. Medea ukazuje się tu jako osoba potężna i obdarzona magiczną

⁷² Mich gelüftet nach einem Weibe, deren Nerven aus gleichem Thon mit mir gebildet seyen, die schwach und wieder stärker fühle, und in dieser leichten Mischung mir empfinden lasse, ihre Mutter sey von dem Stoff der meinen. *Ibidem*, s. 24 [tłum. A.W.].

⁷³ [...] deine Tochter ist's, die mich den Menschen wiedergeben kann. *Ibidem*, s. 30 [tłum. A.W.].

⁷⁴ Im bardziej starałem się uciec, tym głębiej przenikała mnie strzała miłości. *Ibidem*, s. 30 [tłum. A.W.].

⁷⁵ [...] guter Greis, geh' sanft und klug zu Werk. Mäßige dich, wenn die Kühne tobt. Ihr Zorn wird Tod dem Menschen. *Ibidem*, s. 35 [tłum. A.W.].



mocą, co w znacznej mierze pokrywa się z wyobrażeniem wykreowanym przez pozostałe postacie dramatu. Na początku tego aktu Medea pyta retorycznie: „Was zischest du, düstrer Dämon, in meine Ohren?”⁷⁶, co wyraźnie wskazuje na jej kontakt ze światem bogów i demonów. Bohaterka posiada również umiejętność czytania w myślach.

Pojawienie się Mermerosa i Feretosa zapowiada rozpad rodziny. Prozaiczny konflikt z powodu kwiatów staje się pretekstem do rozmowy o Kreuzie, darzonej przez dzieci sympatią. Z tego też powodu Medea postrzega ją jako rywalkę w podwójnym sensie (motyw ten wykorzysta i rozbuduje Franz Grillparzer w dramacie *Das Goldene Vlies*). Rozgniewana protagonistka wzbudza strach w sercach własnych dzieci, które wołają z obawą: „Wejrzyj na nas łagodniej! Boimy się ciebie!”⁷⁷ Dostrzegając w świątyni kwiaty, ofiarowane przez córkę Kreona bogini Afrodydzie, Medea reaguje nad wyraz gwałtownie: „Niszczy kwiaty: Więdnijcie! Więdnijcie! A wraz z nimi jej serce! Jej młodość!”⁷⁸

Inaczej niż u Eurypidesa czy Seneki, u Klingera następuje zmiana scenerii: akcja rozgrywa się w gaju Artmeisa, w świątyni Afrodyty oraz pałacu Kreona. Prawdopodobnie miało to podkreślić prywatny i publiczny charakter miejsc⁷⁹, bądź też posłużyć ekspozycji wątku boskiego i ludzkiego.

Matthias Luserke-Jaqui postrzega „Medeę doby Oświecenia jako Medeę oświeconą”⁸⁰, trafnie interpretującą zaistniałe zdarzenia, której spojrzenie przenika nawet najbardziej zawiłą istotę rzeczy⁸¹.

⁷⁶ Cóż to szepcesz do mych uszu, mroczny demonie? *Ibidem*, s. 36 [tłum. A.W.].

⁷⁷ Sieh' uns freundlich an! Wir fürchten dich! *Ibidem*, s. 40 [tłum. A.W.].

⁷⁸ *Sie zerreißt die Blumen: Verwelket! Verwelket! und so ihr Herz! so ihre Jugend!* *Ibidem*, s. 43 [tłum. A.W.].

⁷⁹ Por. G. Deile, *Klingers und Grillparzers Medea*, Erfurt 1901, s. 3.

⁸⁰ M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 128 [tłum. A.W.].

⁸¹ Mit meinen Blicken dring' ich durch die Ordnung der Dinge, die euch so verworren scheinen. Jednym spojrzeniem przenikam porządek rzeczy, który wam zdaje się nieprzenikniony. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 49 [tłum. A.W.].



Widać to wyraźnie podczas spotkania z Kreonem, Jazonem czy Kreuzą: bohaterka nie daje się zwieść słowom i szuka ich głębszego sensu⁸². Dlatego Luserke-Jaqui twierdzi, że Medea zagraża suwerenności otaczających ją mężczyzn⁸³. Tezy Luserke-Jaqui nie można jednak odnieść do sceny dzieciobójstwa czy choćby wspomnianego epizodu niszczenia kwiatów. Tytułowa bohaterka w mało „oświeceniowy” sposób wpada w gniew i pozwala się sprowokować do zbrodni. Wbrew kantowskiemu nakazowi: „[o]dważ się posługiwać własnym rozumem”⁸⁴ to głos Hekate popycha ją do morderstwa. Już sam wybuch gniewu oraz triumf afektów i zazdrości także nie jest „oświeceniowy”. Zatem obecność gniewu i zemsty obala tezę Luserke-Jaqui. Medea Klingera jest „oświeconą” Medeą dopiero po popełnieniu zbrodni, w dramacie *Medea auf dem Kaukasos*. Tam też ślubuje szerzyć „światło” i zwalczać prymitywny rytuał składania dziewic w ofierze bogom. Przysięga również nigdy więcej nie dopuścić do dominacji uczucia, które doprowadziło do rozlewu krwi, a jeśli by się zrodziło, deklaruje stłumić je w zarodku. Christoph Hering słusznie twierdzi, że Klinger, podążając śladem antycznego mitu i czyniąc z bohaterki córkę Hekate i wnuczkę Heliosa, stworzył postać o nadludzkiej, demonicznej naturze, w której spotykają się siły światła i świata podziemnego, a bohaterka z taką samą intensywnością skłania się zarówno ku dobremu, jak i złemu⁸⁵.

⁸² Luserke-Jaqui jest zdania, że Medea potrafi czytać, odszyfrowywać samą siebie tak, jak czyta się książkę, a także dostrzegać znaki i ostrzeżenia dla innych i trafnie je interpretować. Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 128. Cecha ta ujawni się choćby w scenie dzieciobójstwa, gdy Medea analizując sytuację i własne zachowanie, najpierw próbuje ratować dzieci przed tą, którą stanie się za chwilę.

⁸³ Por. *ibidem*, s. 129.

⁸⁴ I. Kant, *Odpowiedź na pytanie: Czym jest Oświecenie?*, [w:] I. Kant, *Rozprawy z filozofii historii*, Kęty 2005, s. 44.

⁸⁵ Por. Ch. Hering, *Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter*, Berlin 1966, s. 217. Można zatem przyjąć, że Medea jest oświecona także przed popełnieniem zbrodni, dopóki przeważają w niej siły Słońca, ale teza ta również jest ryzykowna. Bohaterka nie jest w stanie rozdzielić swojej jasnej i mrocznej natury



Już w drugim akcie dochodzi w dramacie Klingera do spotkania Medei z Kreonem. W porównaniu z wersją Eurypidesa zmienia się zatem konstelacja scen, gdyż Kreon informuje bohaterkę o konieczności opuszczenia Koryntu jeszcze zanim Jazon i Kreuza zadeklarują chęć zawarcia małżeństwa. Swoją decyzję uzasadnia, podobnie jak wcześniej w rozmowie z przywódcą Argonautów, obowiązkiem potępienia haniebnych czynów protagonistki, jak również troską o moralność i obawą przed współodpowiedzialnością. Medea jawi się w tej scenie jako potężna bogini, której ludzie nie są w stanie zagrozić. Kreona nie traktuje jako władcy kraju, w którym znalazła azyl, lecz jako niegroźnego starca. Na jego słowa: „Ziemia, po której stąpam, jest moim królestwem”⁸⁶, odpowiada zuchwale: „Którym mogę wstrząsnąć jednym skinieniem”⁸⁷. Bohaterka podkreśla swoją potęgę i boskie pochodzenie oraz objętność bogów wobec ludzi. Gdy Kreon tłumaczy moralną stronę swojej decyzji: „Bogowie chronią sprawiedliwych królów, którzy czuwają nad swymi poddanymi”⁸⁸, stwierdza lakonicznie: „Bogów nie obchodzi wasz los”⁸⁹.

Jednocześnie Medea postrzega samą siebie jako ofiarę prześladowań. Dowiedziawszy się, że banicja nie obejmuje Jazona ani dzieci, zwraca się do Heliosa: „Słońce, spójrz na twą córę, jakże prześladowają ją ludzie, odkąd jej serce należy do śmiertelnika”⁹⁰. Dyskryminacji doświadcza nie tylko ze strony ludzi, lecz również

i całkowicie nad nią zapanować. Podobnie jest w sztuce *Medea auf dem Kaukasos*, gdzie żąda się od niej niezwykle silnej woli, by wytrwała w swych postanowieniach. W drugim dramacie mamy do czynienia z wewnętrzną przemianą bohaterki, opanowaniem afektów i konsekwencją działania.

⁸⁶ Der Boden, worauf ich stehe, ist mein Königreich. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 47 [tłum. A.W.].

⁸⁷ Das ich mit einem Wink erschüttern kann. *Ibidem*, s. 48 [tłum. A.W.].

⁸⁸ Die Götter schützen gerechte Könige, die für ihre Unterthanen wachen. *Ibidem*, s. 49 [tłum. A.W.].

⁸⁹ Die Götter kümmern sich um euer Daseyn nicht. *Ibidem*, s. 49.

⁹⁰ Sonne, sieh' auf deine Tochter, wie die Menschen sie verfolgen, seit dem ihr Herz an dem Sterblichen hängt. *Ibidem*, s. 52 [tłum. A.W.].



bogów: „Afrodyto, wciąż prześladujesz córę Słońca! Jeszcze czuję twą moc”⁹¹.

Rozmowa z Kreonem naświetla sytuację z perspektywy bohaterki. Córka Aethona broni swoich praw, grożąc i powołując się na siły wyższe: „Uwierz mi, bogowie pomszczą złamanie nakazu gościnności, pomszczą wypędzoną matkę”⁹².

Wygnanie i opuszczenie przez małżonka nie odbiera bohaterce dumy – nadal jest pewną siebie, aktywną kobietą, gotową do podjęcia nowych wyzwań. Na pytanie Kreona, co zamierza uczynić wobec perspektywy wygnania, gdy Jazon ją opuszcza, król wydała poza granice państwa, a jej nic już nie pozostało, Medea odpowiada retorycznym pytaniem: „nic?”⁹³, a następnie: „Ja i tylko ja [...]”⁹⁴. W odróżnieniu od swoich poprzedniczek wykreowanych przez następców Eurypidesa nie jest to kobieta, która utraciła wszystko. Medea Klingera wie, że nadal ma samą siebie. Glaser podkreśla, że stwierdzenie to ewidentnie nawiązuje do Seneki *me ipsum* – pozostaną sama dla siebie, nawet jeśli wszyscy mnie opuścili lub jeśli ja będę musiała wszystkich opuścić⁹⁵.

W trzecim akcie dochodzi do konfrontacji Medei i Kreuzu. Nасuwa się pytanie, po co w ogóle Kreuzo pojawia się na scenie. U Eurypidesa jest jedynie projekcją wyobrażeń, u Klingera natomiast ma posłużyć ugruntowaniu pozycji bohaterki jako samotniczki i pogłębić przepaść dzielącą ją od świata ludzi. Scena spotkania rywalki wyłania dwa przeciwstawne typy kobiet: cnotliwej i niewinnej oraz wyemancypowanej i targanej namiętnościami. Medea sama to potwierdza, wyznając: „[...] moje zbrodnie są owocem żarliwej miłości”⁹⁶.

⁹¹ Aphrodite, unablässig verfolgst du der Sonne Tochter! noch fühl' ich deine Macht. *Ibidem*, s. 57 [tłum. A.W.].

⁹² Glaube, die Götter rächen Verletzung der Gastfreundschaft, die rächen die verstoßene Mutter. *Ibidem*, s. 54 [tłum. A.W.].

⁹³ nichts? *Ibidem*, s. 55 [tłum. A.W.].

⁹⁴ Ich und nur Ich [...]. *Ibidem*, s. 56 [tłum. A.W.].

⁹⁵ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 103.

⁹⁶ [...] meine Verbrechen sind Kinder der glühenden Liebe! F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 86 [tłum. A.W.].



Jadwiga Czerwińska w sztuce Eurypidesa zauważa lęk przed emocjonalnością⁹⁷. Ten sam lęk zdaje się być widoczny u Klingera. W XVIII wieku miłość porywczą i niepohamowaną uznawano za naganną i podkreślano, że kobieta winna być cnotliwa, a także wstrzemięźliwa. Córka króla Koryntu odzwierciedla wszystkie cechy, przypisywane kobietom tejże epoki: pasywność, niewinność i oddanie mężczyźnie. Miłość Kreuzy do Jazona pozbawiona jest – w odróżnieniu od miłości Medei – podtekstu erotycznego. Interesujący jest fakt, że odmienność cech charakteru dostrzegają też same bohaterki: Medea, podkreślając dzielące je różnice, nazywa rywalkę „Córą pyłu”⁹⁸, Kreuza zaś określa Medeę jako córę Słońca. Nieśmiertelna półbogini po raz kolejny pozostaje w opozycji do świata śmiertelników. Adekwatnie do przymiotów charakteru w konfrontacji rywalek uwidacznia się przewaga aktywnej Medei, której wypowiedzi przybierają niekiedy formę monologu. Bohaterka wymienia swoje zasługi, którymi zaskarbiła sobie miłość Jazona, przeciwstawiając je temu, co może mu zaoferować Kreuza. Zgodnie z mitycznym pierwowzorem, aby pomóc przywódcy Argonautów w zdobyciu złotego runa, Medea dopuściła się zdrady wobec ojca, a także rodaków, i posłała na śmierć brata Absyrtosa oraz władcę Jolkos, Peliasa. Wspomina również, że zastawszy w Jolkos postarzałego Aesona⁹⁹, ojca Jazona, przywróciła mu młodzieńczą siłę, by mógł radować się sławą syna. Medea nie dostrzega nowych okoliczności, w jakich się znalazła. Paradoksalnie wymienione przez nią zasługi przemawiają obecnie na jej niekorzyść i pogłębiają jedynie przepaść, dzielącą ją i Jazona¹⁰⁰. Na pytanie: „A ty,

⁹⁷ Por. J. Czerwińska, *Meandry obcości i bliskości w kulturze greckiej*, „Funeralia Lednickie – spotkanie 12. Obcy” 2002, s. 45.

⁹⁸ Tochter des Staubes. *Ibidem*, s. 62 [tłum. A.W.].

⁹⁹ W przypadku ojca Jazona przejmując oryginalny wariant pisowni imienia, pojawiający się w tekście.

¹⁰⁰ Por. K. Kenkel, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979, s. 42.



niewiasto o bladym obliczu, cóż dla niego uczyniłaś?”¹⁰¹, córka Kreona odpowiada:

Ach nic i nic nie mogę dla niego uczynić. Mogę tylko czekać nań, piełgnować w cierpieniu. Ocierać pot z jego czoła, czytać potajemne życzenia z jego oczu – mogę go tylko kochać, a gdyby umarł, umrzeć razem z nim¹⁰².

Reakcja Kreuzy pozostaje nie tylko w opozycji do działań i wyzrzeń bohaterki, lecz jako postawa typowo ludzka jest ewidentnie tym, czego Jazon w tym położeniu pragnie i potrzebuje. Pragnie bowiem przede wszystkim uwolnić się od wpływu potężnej bogini, by dzielić los ze „swymi” („Chcę żywić nadzieję, obawiać się, cierpieć i odczuwać rozkosz jak inni mnie podobni”¹⁰³). Kenkel słusznie zauważa, że człowieczeństwo Kreuzy jest jej największym orężem w walce z Medeą. Jej słabość paradoksalnie przeobraża się w siłę¹⁰⁴. W tym momencie zarysowuje się kolejny kontrast w odniesieniu do postawy Medei. Kreuza jest kobietą śmiertelną, gotową podążyć za Jazonem do świata umarłych¹⁰⁵. Kenkel postrzega Kreuzę, ze wszystkimi jej słabościami, jako rywalkę godną Medei¹⁰⁶. Medea szybko jednak niweczy wizję córki Kreona: „Głupia! Nigdy nie będziesz dzielić z nim małżeńskiego łoża. Nigdy nie zaznasz szczęścia w miłosnym uścisku z mężczyzną, którego kocha Medea. Pieśniami weselnymi będą ci rozpacz, strach, płacz i lament [...]”¹⁰⁷.

¹⁰¹ Und was thatst du für ihn, du Bleiche? F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 72.

¹⁰² Ach nichts, und kann nichts für ihn thun. Kann nur seiner warten, nur ihn pflegen, wenn er leidet. Den Schweiß von seiner Stirne wischen, die geheimen Wünsche aus seinen Augen stehlen – kann ihn nur lieben, und wenn er stürbe, mit ihm sterben. *Ibidem*, s. 72 [tłum. A.W.].

¹⁰³ Ich will hoffen, fürchten, leiden und genießen wie meines Gleichen. *Ibidem*, s. 80.

¹⁰⁴ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 42.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Thörin! Nimmer wirst du das Brautbett mit ihm teilen. Nimmer das Glück empfinden, den Mann, den Medea liebt, mit Liebe zu umfassen. Verzweiflung, Angst,



Po raz pierwszy pojawia się też wzmianka o zemście, początkowo kierowanej wyłącznie przeciw osobom, które skrzywdziły córkę Hekate. W ataku złości bohaterka wskazuje na potencjalne obiekty zemsty: „Ratuj go [Jazona] przed moją zemstą! Ratuj ojca! Ratuj siebie!”¹⁰⁸.

Medea grozi Kreuzie, Kreonowi i niewiernemu małżonkowi, ale nie sposób wskazywać na możliwość dzieciobójstwa. Zaznacza jednak, że wizja zemsty nie jest jeszcze w pełni dojrzała: „Przed zemstą, czyhającą jeszcze w mroku przed mymi rozpalonymi zmysłami, zdradź sam Erebus”¹⁰⁹.

Z opresji wybawia ukochaną Jazon, który tymczasem znajduje w sobie dość siły, by przeciwstawić się potężnej bogini. Przywódca Argonautów pragnie dowieść swojej suwerenności i ostatecznie rozstać się z Medeą. Konfrontacja obojga powieliła argumenty przytoczone wcześniej wobec Kreuzy, jak i kontrargumenty dobrze znane z poprzednich scen. Jazon stwierdza: „Odchodzę od ciebie, bo tchórzostwem jest nie poznać samego siebie [...]”¹¹⁰.

Medea nie rozumie nagłego zwrotu akcji. Dlaczego Jazon wypomina jej winy, które niegdyś poczytywał za zasługi? Dlaczego zamierza ją opuścić, nie bacząc na poświęcenia podejmowane w imię miłości? Próbuje apelować do sumienia małżonka i powołuje się na uczucia macierzyńskie, a jednocześnie gotowa jest wyrzec się swojej drugiej natury, stwierdzając: „[...] nie jestem Medeą, dla ciebie nigdy nią nie byłam”¹¹¹. Podobnie jak bohaterka Eurypidesa w obliczu wygnania czuje się osamotniona: „Dokąd mam

Geheil und Jammer werden deine hochzeitliche Lieder seyn [...]. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 75 [tłum. A.W.].

¹⁰⁸ Rette ihn [Jazon] vor meiner Rache! Rette deinen Vater! Rette dich! *Ibidem*, s. 74 [tłum. A.W.].

¹⁰⁹ Vor der Rache, die noch im Finstern vor meinen glühenden Sinnen schwebt, erschrickt der Erebus. *Ibidem*, s. 75 [tłum. A.W.].

¹¹⁰ Ich reisse mich von dir, weil es feig, nicht seinen Werth zu proben [...]. *Ibidem*, s. 82 [tłum. A.W.].

¹¹¹ [...] ich bin nicht Medea, dir war ich's nie. *Ibidem*, s. 79 [tłum. A.W.].



uciekać, Jazonie! Nie przygarnie mnie ojczyzna, bo dla ciebie ją zdradziłam. Grecja mnie odrzuca, bo dla ciebie zhańbiłam ją zbrodnią. Odbierasz mi ostatnie schronienie, które znalazłam z tobą w Koryncie!”¹¹²

Scena konfrontacji małżonków ujawnia sprzeczne racje bohaterki. Paradoks polega na tym, że Afrodyta – godząc w serce córki Aethona – wzbudziła w niej ludzkie odruchy, które były jej do tej pory obce. W rozmowie z Kreuzą Medea opisuje jak w Kolchidzie obojętnie patrzyła na młodych ludzi, idących na pewną śmierć. Jej postawa uległa zmianie dopiero w momencie, gdy do walki o złote runo przystąpił Jazon. Afrodyta sprawiła, że Medea poznała wówczas wrażliwość, bo dzięki miłości nabrała ludzkich cech. Tym samym stała się postacią z pogranicza dwóch światów, łączącą w sobie pierwiastek boski i ludzki. Widać to wyraźnie zwłaszcza w scenie rozmowy z Jazonem. Dwoistość natury Medei dostrzegają nawet jej dzieci, nazywając ją „dobrą, straszną matką”¹¹³. Pomimo respektu i strachu przed jej mocą, zwracają się ku niej, pragnąc uniknąć rozłąki. Ze zdziwieniem dostrzegają łzy na jej twarzy¹¹⁴. Medea jest przede wszystkim matką, która pragnie zachować więź z dziećmi. Apeluje więc do sumienia małżonka, powołując się na więzy natury: „Chcesz rozdzielić, co połączył najgłębszy zew natury, najświętsze uczucie?”¹¹⁵. W obliczu wygnania i opuszczenia przez Jazona prosi choćby o możliwość odejścia razem z synami. Jest gotowa zrezygnować z zemsty, jeśli nie zostanie pozbawiona tej ostatniej więzi, a tym samym pośrednio związku ze światem ludzi: „Słodkie chłopięta uśmierzą we mnie odruch zemsty, który

¹¹² Wohin soll ich fliehen, Jason! Mein Vaterland nimmt mich nicht auf; um deinetwillen hab ich's verrathen. Griechenland wirfft mich aus, ich erfüllte es mit Greuel um deinetwillen. Den letzten Schutz, den ich mit dir in Korinth gefunden, raubst du mir! *Ibidem*, s. 88 [Pisownia zgodna z oryginałem, tłum. A.W.].

¹¹³ gute, furchtbare Mutter. *Ibidem*, s. 91 [tłum. A.W.].

¹¹⁴ Du weinst, Mutter? *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹¹⁵ Vermagst du zu trennen, was der innigste Ruf der Natur, das heiligste Gefühl zusammenknüpft? *Ibidem*, s. 94 [tłum. A.W.].



czuję, gdyż bierzesz Kreuzę za żonę. Niechże będzie twą żoną, ale nie matką mych dzieci!”¹¹⁶.

Zauważa również, że bez dzieci niechybnie powróci do swojego straszliwego „ja” („Sama jest Medea, straszliwa córka Hekate”¹¹⁷). Gdy Jazon nie ulega prośbom i błaganiom małżonki, dochodzi do jej wewnętrznej przemiany, i Medea stwierdza: „[...] Znów jestem sobą [...]”¹¹⁸.

„Znów jestem sobą”, czyli tą Medeą, którą była, zanim poznała Jazona: potężną boginią, głuchą na ludzkie błagania i cierpienie. Wtedy też po raz pierwszy pojawia się obojętność wobec dzieci: „Skoro nie mogę już mieć ojca, czymże są dla mnie dzieci, jeśli nie bolesnym wspomnieniem tego, który moim już nie jest”¹¹⁹.

Odrzucając Medeę, Jazon wtrąca ją z powrotem do mrocznego świata demonów¹²⁰. Kenkel dostrzega w dążeniach bohaterów tragiczny konflikt¹²¹. Argumenty jednej strony pozostają w opozycji do racji przeciwnej i mogą zostać zrealizowane jedynie kosztem tej drugiej.

4. Dzieciobójstwo

Jako wnuczka Heliosa, boga słońca, i córka Hekate, bogini ciemności, Medea uosabia sprzeczne cechy charakteru, łącząc w sobie jasność dnia i mrok nocy. Jej pochodzenie odegra znaczącą rolę w scenie dzieciobójstwa. Wypędzonej bohaterce aż do źródeł dobrej nimfy towarzyszą synowie. Początkowo Medea jest

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 96.

¹¹⁷ Allein ist Medea, Hecates furchtbare Tochter. *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹¹⁸ [...] Ich bin wieder Ich selbst [...]. *Ibidem*, s. 98 [tłum. A.W.].

¹¹⁹ Da ich den Vater nicht mehr haben soll, was können mir die Kinder anders seyn, als peinvolles Erinnern dessen, der für mich nicht mehr ist. *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹²⁰ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 46.

¹²¹ *Ibidem*.



kochającą matką i ani jej zachowanie, ani potajemne zamiary nie wskazują na tragiczne zakończenie historii. Wraz z zapadnięciem mroku budzi się inna, demoniczna natura protagonistki: „Straszne są mroki ciemnej nocy; tylko rozkoszne ciepło mego ojca sprzyja ludziom. Ha, nie czując jego promieni, gdy ponura wizja śmierci opada na ziemię, jestem inną istotą”¹²².

Bohaterka zauważa, że Helios sprzyja ludzkim istotom. Przechodząc pod opiekę nocy i wpływ matki, Medea staje się mroczną postacią, w której powstaje wewnętrzny demon. Należy podkreślić, że sama nie ma wpływu na to, która z sił przejmie nad nią kontrolę. Jak zauważa Kenkel, Medea ma za dnia naturę Słońca, nocą zaś staje się „straszliwą córą Hekate”¹²³. Pochodzenie Medeidei odzwierciedla zatem w symboliczny sposób jej wewnętrzne rozdarcie.

Przeobrażenie bohaterki można prześledzić na przykładzie zjawisk natury. Jeśli zachód słońca postrzegamy jako walkę światła i ciemności, zauważymy, że taka sama walka rozgrywa się w duszy bohaterki. Na początku czwartego aktu Medea ubolewa nad koniecznością rozstania z dziećmi i skarży się przed zachodzącym Słońcem na niesprawiedliwość i cierpienie, jakich zaznała od ludzi („Twoja córka doświadcza od ludzi niełaski i bólu!”¹²⁴). Prosi Heliosa o pomszczenie swoich krzywd („Pomścij Medeę!”¹²⁵). Jej duszę stopniowo przepętnia mrok i żądza zemsty. Metamorfoza dokonuje się w pełni, gdy przechodzi pod wpływ Hekate, co z kolei

¹²² Schädlich sind die Dünste der schwarzen Nacht; nur meines Vaters wonnenvolle Wärme gedeiht den Menschen.

Ha, wenn ich seine Strahlen nicht mehr fühle, das dunkle Bild des Todes sich auf die Erde senkt, bin ich ein ander Wesen. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 105 [tłum. A.W.].

¹²³ K. Kenkel, *op. cit.*, s. 48.

¹²⁴ Deine Tochter leidet Schmach und Weh von den Menschen! Klinger, Friedrich Maximilian: *Medea in Korinth*. Ein Trauerspiel. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 109.

¹²⁵ Räche Medea! *Ibidem*, s. 110 [tłum. A.W.].



sama postrzega raczej jako powrót do swojego pierwotnego „ja”: „Ha, w tym czarnym mroku czuję, że jestem w pełni Medea! Zwyciężyły we mnie ciemne siły! Nie widzę nic oprócz mej hańby, nic oprócz cierpienia w mej mrocznej duszy!”¹²⁶.

Klinger motywuje dzieciobójstwo inaczej niż jego poprzednicy. Nie usiłuje przedstawić go jako świadomej decyzji bohaterki, lecz raczej jako działanie pod wpływem impulsu. To głos matki, bogini ciemności Hekate, popycha Medeę do zbrodni. W żadnym innym dziele pochodzenie tytułowej bohaterki nie odgrywa aż tak znaczącej roli¹²⁷.

U Eurypidesa kulminacyjnym momentem aktu dzieciobójstwa nie jest sama zbrodnia, lecz poprzedzająca ją wewnętrzna walka matki i mścicielki¹²⁸. W dramacie Klingera brak tego zmagania i refleksji nad decyzją zgładzenia dzieci. Nie ma tu miejsca na rozdarcie wewnętrzne, ponieważ Medea znajduje się w „mrocznej” fazie uległości wobec bogini ciemności i ślepo podąża za jej podszepciem. Gdy Hekate po raz pierwszy wspomina o dzieciobójstwie jako formie zemsty i odpokutowania win, Medea odpowiada: „Ha, matko, to także moja krew!”¹²⁹.

Bohaterka nie broni dzieci, powołując się na matczyną miłość, lecz zwraca uwagę na ich pochodzenie. Matthias Luserke-Jaqui słusznie podkreśla, że w początkowej fazie aktu zemsty Medea podejmuje jeszcze desperacką próbę ratowania synów¹³⁰. Zaleca im ucieczkę („Nie chcę was widzieć! Nie chcę was znać! Uciekajcie!

¹²⁶ Ha, in diesem schwarzen Dunkel fühl' ich mich ganz Medea! Durchbrochen haben meine finstren Kräfte! Ich sehe nichts als meine Schmach, nichts als meine Qual in meinem düstern Innern! *Ibidem*, s. 112–113 [tłum. A.W.].

¹²⁷ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 59.

¹²⁸ Walka wewnętrzna ma miejsce nie tylko u Medei Eurypidesa, lecz także u furii Seneki. Obie bohaterki tuż przed dokonaniem zbrodni, w chwili słabości czy też refleksji, chcą odstąpić od krwawej zemsty. Por. G. Deile, *op. cit.*, s. 12.

¹²⁹ Ha, Mutter, es ist auch mein Blut! F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 123 [tłum. A.W.].

¹³⁰ Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 126.



Uciekajcie!”¹³¹), ponieważ doświadcza zamiany ról¹³². Matka przemienia się w boginię: „Jestem Medeą, nie waszą matką”¹³³.

Dodatkowo Medea wskazuje na drzewo cyprysowe, wymienione już w didaskaliach na początku czwartego aktu. W literaturze antycznej cyprysy symbolizowały smutek i śmierć¹³⁴. W Rzymie sadzono je przed domem na znak żałoby i ku czci Disa, boga świata podziemnego¹³⁵.

Przez wzgląd na normy dramatu osiemnastowiecznego aktu dzieciobójstwa nie pokazano bezpośrednio. Podobnie jak u Eurypidesa jedynie z głębi sceny słychać dobiegające głosy. Zabicie potomków Jazona odbywa się w klasycznej stylistyce, choć nie jest wolne od okrucieństwa i brutalności¹³⁶. Medea uśmierca synów przy pomocy sztyletu, zrywając jednocześnie ostatnie więzy, które łączą ją ze światem ludzi. Motyw zerwania więzów jest tu istotny, gdyż powraca w dramacie Klingera kilkakrotnie, a osamotniona półbogini paradoksalnie dostrzega ostatnią relację łączącą ją ze światem ludzi w dzieciach, które odczuwają przed nią strach¹³⁷. Córnka bogów rozczarowana zdradą Jazona i odrzucona przez ludzi, boleśnie odczuwa daremność próby asymilacji w ich świecie. Dlatego postanawia wycofać się z ludzkiego bytu, cierpienia oraz ułomności i powrócić do mitycznego królestwa. Zabicie synów stanowi także próbę rehabilitacji w oczach matki, ponieważ to Hekate domaga się krwi dzieci:

¹³¹ Ich seh' euch nicht! ich kenne euch nicht! Fliehet! Fliehet! F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 128 [tłum. A.W.].

¹³² Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 128.

¹³³ Ich bin Medea, bin nicht eure Mutter. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 129 [tłum. A.W.].

¹³⁴ Cyprys jako wiecznie zielone drzewo symbolizuje również długie życie i nieśmiertelność. Por. M. Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, s. 860; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

¹³⁵ Por. W. Kopaliński, *op. cit.*

¹³⁶ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 106.

¹³⁷ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 46.



Zemścij się za ich sprawą! Ich śmiercią wznieć płomień Erebu w sercu krzywoprzysięzcy. [...] Pomścij krew mego ukochanego Absyrtosa ich krwią. Pomścij śmierć niemowlęcia, odebrałaś niemowlęciu matkę, a bratu życie! Pomścij krew mego syna krwią, która płynie w ich żyłach!¹³⁸

Yixu Lü podkreśla, iż Medeę Klingera różni od jej poprzedniczek fakt, że nie działa podstępnie i nie wykorzystuje dzieci jako narzędzia zemsty. Zabija jako „straszliwa córka Hekate”, ulegając jej dominacji¹³⁹. Jak twierdzi Lü, ludzka część jej osobowości pada ofiarą własnej natury. Zabijając swych synów, bogini powraca do samotności i swojego okrutnego „ja”, co Glaser trafnie podsumowuje jednym zdaniem: „Przez śmierć dzieci Medea odnajduje drogę do mitycznej przeszłości”¹⁴⁰.

Zastanawiający jest fakt, że w dramacie *Medea in Korinth* jest mowa o dwóch zamordowanych braciach, która to informacja nie pojawiała się we wcześniejszych przekazach. Wymienia się w nich jedynie Absyrtosa, którego Medea uśmierca, by wstrzymać ojcowską pogoń. Hekate wspomina, że zabójstwo Absyrtosa pociągnęło za sobą ucieczkę matki do królestwa cieni, co z kolei spowodowało śmierć noworodka. Medea przyczynia się tym samym pośrednio do śmierci drugiego brata: „Pogrzebałaś je, bo zamordowałaś brata, z rozpaczy po śmierci ukochanego syna uciekłam do królestwa cieni i wydałam niemowlę na pastwę losu”¹⁴¹.

Klinger zamierzał w ten sposób prawdopodobnie zrównoważyć pokutę: jedynie śmierć obu synów Medei może być zadośćuczyn-

¹³⁸ Durch sie räche dich! Lege des Erebos Flammen durch ihren Tod an des Meineidigen Herz. [...] Versühne meines Liebblings Absyrthos Blut durch das seine. Versühne mir den schmach tenden Säugling, du raubtest dem Säugling die Mutter, dem Bruder das Leben! Versühne meines Sohns Blut durch das seine, das in ihren Adern fließt! F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 123 [tłum. A.W.].

¹³⁹ Por. Y. Lü, *op. cit.*, s. 67–68.

¹⁴⁰ Por. H. Zempel, *op. cit.*, s. 41. Por. także H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 100.

¹⁴¹ Du grubst sie hinein, da du den Bruder ermordetest, ich verzweifelte über den Tod des Liebblings, floh ins Schattenreich, und ließ verschmachten den kleinen Säugling. F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 122 [tłum. A.W.].



nieniem lub swoistą pokutą za śmierć dwóch synów Hekate (czyli braci Medei). Inną kwestią skłaniającą literaturoznawców badających dzieło Klingera do refleksji, jest pytanie, dlaczego Hekate nie pojawia się na scenie we własnej osobie – słyszymy jedynie jej głos. Zdaniem Luserke-Jaqui nie jest nawet do końca oczywiste, czy faktycznie jest to głos Hekate, czy też jedynie imaginacja tytułowej bohaterki. Idąc tym tropem, Heinrich Zempel postrzega głos Hekate jako jeden z wewnętrznych głosów Medei.

Bogowie trzymają stronę pokrzywdzonej. W ostatnim akcie na scenę wkraczają Eumenidy: Tejsifone, Alekto i Megajra. Każda z nich symbolizuje inny wymiar kary i podąża za jednym z winowajców: Tejsifone („mszcząca mord”) kieruje się ku Jazonowi, Megajra („zazdrośna”) ku Kreuzie, zaś Alekto („wytrwała”)¹⁴² ku Kreonowi. Kulminacją utworu jest triumf Medei, przybywającej w rydwanie (Drachenwagen) i pytającej szyderczo: „Jazonie! Podobają ci się chłopcy? Czy straszliwe Eumenidy śpiewają ci weselną pieśń? Wymościłam ci małżeńskie łóżę z dziewiczą oblubienicą?”¹⁴³.

Dzieciobójczyni triumfuje. Jej zemsta jest okrutna. Na koniec oznajmia, że udaje się do świątyni Peliasa, by pogrzebać zamordowane dzieci w miejscu, gdzie niegdyś Jazon ślubował jej wierność i oddanie. Schronienia z dala od ludzi bohaterka szuka w górach Kaukazu. W końcowej scenie dramatu Eumenidy dokonują ostatecznego rozrachunku ze zdrajcami, odsyłając ich do Erebu, mitycznego królestwa podziemi.

Jadwiga Czerwińska zauważa, że u Medei Eurypidesa zbrodnia na dzieciach poprzedzona jest drobiazgową analizą, co poświadcza, że była to świadoma decyzja bohaterki, nie zaś działanie w afekcie¹⁴⁴.

¹⁴² Por. M. Lurker, *Lexikon der Götter und Dämonen*, Stuttgart 1989, s. 129.

¹⁴³ Jason! Gefallen dir die Knaben? Singen sie dir das Brautlied, die furchtbaren Eumeniden? Hab' ich dir zugerichtet das Brautbett mit der jungfräulichen Braut? F. M. Klinger, *Medea in Korinth*, s. 155 [tłum. A.W.].

¹⁴⁴ J. Czerwińska, *Człowiek Eurypidesa. Wobec zagrożenia, życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999, s. 134.



Badaczka puentuje: „Za pośrednictwem bohatera dramatycznego Eurypides pokazywał, że człowiek znajduje się nie tylko we władaniu rozumu, ale również własnych namiętności, które właśnie rozum ludzki niejednokrotnie czynią sobie podległym”¹⁴⁵. U Klingera sytuacja odwraca się: działanie Medei wydaje się być zdeterminowane jej pochodzeniem. Jest działaniem pod wpływem mocy Hekate, które pozbawione jest racjonalnych uwarunkowań. To stan emocjonalny i nadludzka-boska natura popychają bohaterkę do zbrodni.

W dramacie *Medea in Korinth* postacie mitologiczne odgrywają kluczową rolę, determinując czyny bohaterów i odciskając swoje piętno na ich losie. Klinger dokonuje świadomej archaizacji i remityzacji motywu Medei¹⁴⁶. W pracy *Klingers und Grillparzers Medea* Gotthold Deile zauważa, że powrót do mitu dominuje zwłaszcza w dwóch ostatnich aktach do tego stopnia, iż wydaje się, jakby Klinger w ogóle nie brał pod uwagę współczesnej widowni¹⁴⁷. Sam akt dzieciobójstwa, umieszczony w mitycznym kontekście, także nie wydaje się głosem w dyskusji na temat problemu, z którym rzeczywistość borykała się epoka. Medea Klingera nie jest zrozpaczoną kobietą, która w swojej bezradności zabija własne dzieci. Autora bardziej interesowało wewnętrzne rozdarcie bohaterki i motyw samotności niż zdrada i dzieciobójstwo *sensu stricto*. Zresztą sama próba archaizacji i usytuowania wydarzeń w mitycznych realiach utrudnia, lub wręcz uniemożliwia, proces refleksji nad mitem Medei w kontekście problemów społecznych i zagadnień moralnych doby Oświecenia.

Kenkel postrzega tytułową bohaterkę, która powróciła do swojej mitycznej przeszłości, jako „samotną heroinę”¹⁴⁸. Jego zdaniem

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 121.

¹⁴⁶ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 58.

¹⁴⁷ Por. G. Deile, *op. cit.*, s. 11.

¹⁴⁸ K. Kenkel, *op. cit.*, s. 56 [tłum. A.W.]. Również Glaser wspomina w swojej pracy o „sentymentalnym heroizmie” bohaterki i „patosie wielkiej osobowości”. Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 100 [tłum. A.W.].



kwestia winy odgrywa w dramacie drugorzędną rolę, gdyż głównym jego wątkiem jest stosunek jednostki do społeczeństwa i problem integracji wyróżniającej się osobowości ze społecznością „zwykłych” ludzi¹⁴⁹. Poszukując wątków autobiograficznych, Zempel dostrzega w wewnętrznym konflikcie bohaterki symboliczne rozdarcie wewnętrzne Klingera: „W piersi Medei, w której mieszkają dwie dusze, poeta umiejscawia własną walkę o swoje prawdziwe ja”¹⁵⁰.

Rozdarcie to można rozumieć jako walkę o przekonania i wartości. Klinger był zwolennikiem ideałów Burzy i Naporu, choć czas świetności tej epoki dawno już przeminął, a wielcy pisarze, jak Goethe czy Schiller, zwrócili się ku nowym czasom i nowym wyzwaniom¹⁵¹. Z drugiej strony może to być także wyraz osamotnienia pisarza, który żył w Rosji i doświadczał wyobcowania w odmiennej kulturze. Konflikt ten ujawni się zwłaszcza w jego drugim dramacie z 1791 roku, *Medea auf dem Kaukasos*. Kluczowym aspektem jest tu samotność bohaterki i podkreślany wielokrotnie kult jednostki, będący jednym z głównych motywów dzieł okresu Burzy i Naporu. *Medea auf dem Kaukasos* pokazuje dwie odmienne postawy:

¹⁴⁹ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 40.

¹⁵⁰ In Medeas Brust, in der zwei Seelen wohnen, läßt der Dichter das eigene Ringen um das wahre Selbst sich vollziehen. H. Zempel, *op. cit.*, s. 18 [tłum. A.W.].

¹⁵¹ Klinger łączyła w młodzieńczych latach przyjaźń z Johannem Wolfgangiem Goethem. Znany już wówczas i ceniony autor *Cierpień młodego Wertera* wspierał finansowo uboższego studenta. Rozczarowany studiami Klinger przybył w 1776 roku do Weimaru, gdzie mieszkał Goethe oraz skupieni wokół niego i książęcego dworu znakomici przedstawiciele epoki, m.in. Christoph Martin Wieland i Johann Gottfried Herder. Z nieznanых dokładnie przyczyn doszło do konfliktu między pisarzami. Teorii na ten temat jest wiele: niektórzy badacze twierdzą, że Goethe był zazdrosny o rosnącą popularność młodego Klingera, zaś pewna anegdota głosi, iż wrogość była skutkiem strzelania do wizerunku Goethego. Młody Klinger miał rzekomo ćwiczyć umiejętności strzeleckie, używając jako tarczy portretu przyjaciela. Olga Smoljan uważa natomiast, że przyczyna konfliktu leżała gdzie indziej: powodem miała być różnica światopoglądowa. Dla Goethego czas Burzy i Naporu już minął, podczas gdy Klinger nadal trwał przy swoich ideałach. Por. O. Smoljan, *op. cit.*, s. 27.



kierowanie się namiętnościami i emocjami w myśl ideałów Burzy i Naporu oraz oświeceniowe podążanie za racjonalizmem i wiedzą. Należy jednak podkreślić, że *Medea*, pokutująca w górach Kaukazu i pragnąca krzewić oświatę, jest jedynie wytworem wyobraźni pisarza i nie stanowi koherentnego nawiązania do korynckiej *Medei*.

5. *Medea auf dem Kaukasos*

Medea auf dem Kaukasos [Medea na Kaukazie] pozostaje w całości wytworem inwencji twórczej Klingera i jest wersją wykraczającą poza dotychczasowe ramy interpretacji mitu. Antyczna *Medea* nie rozpaczła po stracie dzieci, lecz poślubiła króla Aten, z którym spłodziła nowego syna. W *Medea in Korinth* [Medea w Koryncie] nie występuje postać Egeusza, w związku z czym dramat Klingera nie podejmuje dalszej części mitu. Glaser przypuszcza, że przerażające zakończenie, a więc odrzucenie sprawiedliwości i triumf dzieciobójczyni z pierwszego dramatu, było dla autora niesatysfakcjonujące i zrodziło pomysł kontynuacji¹⁵². W *Medea auf dem Kaukasos* autor przedstawia, zgodnie z duchem Oświecenia, metamorfozę bohaterki oraz pokutę i próbę zadośćuczynienia za wyrządzone zło. Jest to zarazem dzieło, wobec którego Klinger miał największe oczekiwania. W 1790 roku w liście do Schleiermarchera pisał:

Tej zimy udało mi się ukończyć coś, o czym myślałem już od dawna, to jest *Medeę w górach Kaukazu*, z pewnością najlepszy utwór, jaki kiedykolwiek napisałem i mam nadzieję, że zafrapuje cię jej nowatorstwo i wielkość¹⁵³.

¹⁵² Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 108.

¹⁵³ Ich habe diesen Winter ausgeführt, was ich längstens gesonnen war, nämlich die *Medea auf dem Kaukasos*, die gewiß das beste ist, was ich je geschrieben habe, und ich hoffe, sie wird dich durch die Neuheit und Größe frappieren. Cyt. za: K. Kenkel, *op. cit.*, s. 38 [tłum. A.W.].



Akcję dramatu, przeniesioną w góry Kaukazu, rozpoczyna dialog między Losem i najgroźniejszą z Eumenid, Tejsifone, której kara dosięga Jazona. Trudny do zaakceptowania wydaje się niespodziewany obrót sytuacji. Tejsifone całą winą za popełnione zbrodnie obarcza Medeę, uznając ją odpowiedzialną nie tylko za śmierć dzieci, lecz również Kreuzy, Jazona i Kreona, podczas gdy to Eumenidy dokonały rozrachunku z winowajcami. Jednocześnie Tejsifone przyznaje, że wskutek czarów wnuczka Słońca jako jedyna pozostaje poza wymiarem kary. Los zaznacza jednak, że nawet w przypadku półbogini kara jest nieuchronna: „W tej ciemnej jaskini oplakuje swe samotne życie, dźwigając straszne brzemie skruchy. Wymknęła się nam, ale cierń żalu przeszył jej serce i nie wyrwie go mocą swych czarów ni siłą ducha”¹⁵⁴.

Wraz z nastaniem dnia Medea znów przechodzi pod opiekę Słońca i z nowej perspektywy patrzy na popełnioną zbrodnię. Glaser zwraca uwagę, że antyczna Medea po dokonaniu morderstwa nie odczuwa wyrzutów sumienia; tymczasem Medea Klingera wykreowana jest na „współczesną heroinę z chrześcijańskim motywem skruchy”¹⁵⁵. W górach Kaukazu bohaterka pragnie odnaleźć spokój i odciąć się od rodzaju ludzkiego. Wbrew wcześniejszym zamiarom Los przepowiada jednak, iż Medea ponownie zwróci się ku ludziom i przeżyje kolejne rozczarowanie: „W swej naiwności znów zaufa ludziom. W nadziei, że dobrymi uczynkami odpokutuje zło, w zwodniczym zaślepieniu nie pozna, że słaby ślepy syn pyłu bardziej skłania się ku złemu niż ku dobremu”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ In jener düstren Felsenhöhle, trauert sie ihr einsames Leben hin, im peinlichen Gefühl der Reue. Uns konnte sie entfliehen; aber der Stachel der Reue drang durch ihr Herz, und diesen zieht nicht die Macht ihres Zaubers, nicht die Stärke ihres Geistes heraus. F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos. Ein Trauerspiel*, [w:] F. M. Klinger, *Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele*, St. Petersburg–Leipzig 1791, s. 166 [tłum. A.W.]

¹⁵⁵ Cyt. za: H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 108 [tłum. A.W.]

¹⁵⁶ Thörisch wird sie sich den Menschen abermals vertrauen. In der Hoffnung durch gute Thaten die bösen zu versöhnen, wird sie in der süßen Täuschung nicht



Jego słowa już wkrótce znajdują potwierdzenie, gdy spokój bohaterki zakłóca niespodziewane pojawienie się młodzieńca imieniem Saphar¹⁵⁷, pragnącego ocalić życie swojej narzeczonej. Wraz z kapłanem, druidem, pragnie on prosić bóstwo zamieszkujące góry Kaukazu o zwolnienie z obowiązku złożenia ofiary i darowanie życia dziewczynie o imieniu Roxane. Tytułowa bohaterka dostrzega w tej okoliczności swoją nową misję:

Jeślibym zstąpiła z nimi i odwiodła nieokrzesany lud od składania ohydnych ofiar, a skierowała go ku łagodnym ścieżkom natury, złagodziła bym straszliwe wspomnienie mych krwawych uczynków pięknymi, czyniącymi dobro!¹⁵⁸

Koncepcja dramatu *Medea auf dem Kaukasos* odpowiada oświeceniowemu dyskursowi: bohaterka nie tylko pragnie odputować zło, czyniąc dobro, lecz także szerzyć wiedzę wśród dzikich tubylców. Na przekór pierwotnym zamiarom izolacji odczuwa pociąg do ludzi. Angażuje się w misję polegającą na zwalczaniu przekonania tubylczego ludu, że jego obowiązkiem jest składanie bogom ofiar z ludzi¹⁵⁹, oraz przysięga powściągać własne emocje,

fühlen, daß der schwache blinde Sohn des Staubs, leichter auf das Böse als das Gute horcht. F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos*, s. 167 [tłum. A.W.].

¹⁵⁷ Zachowano oryginalną pisownię imienia.

¹⁵⁸ Wenn ich nun mit ihnen hinunter stiege, dieses rohe Volk von ihren scheusslichen Opfern zurückriefe, sie in den sanften Pfad der Natur leitete, und das schreckenvolle Erinnern meiner blutigen Thaten, durch eine schöne, wohlthätige besänftigte! F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos*, s. 185 [tłum. A.W.].

¹⁵⁹ W tym miejscu nasuwa się podobieństwo do *Ifigenii w Taurydzie* Johanna Wolfganga Goethego. W rozprawie *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer* Markus Winkler odnosi dzieło Goethego do samego mitu oraz tryptyku *Das goldene Vlies* Franza Grillparzera. Wskazuje przy tym na powielenie motywu humanizmu i barbarzyństwa oraz odniesienia do mitu Medei w utworze Goethego. W dramacie Klingera znamienny jest motyw ofiary i wspomniana już opozycja barbarzyństwa i humanizmu. Powstaje zatem pytanie: czy Klinger znał dzieło Goethego? Pierwsza wersja dramatu *Ifigenia w Taurydzie* powstała w 1779 roku, potem utwór był wielokrotnie zmieniany, zaś rozpowszechniona współcześnie wersja ostateczna datowana jest na rok 1787.



a jeśli miałyby nią zawładnąć gniew i złość, obiecuje znosić je z pokorą. By przystosować się do ludzkiego bytu i lepiej rozumieć swoich towarzyszy, przyrzeka również zaniechać czarów. Zapytana przez druida kim jest, udziela następującej odpowiedzi: „Córka Ziemi jestem, przybyłam, by głosić wam prawdę i ujawnić oszustwo fałszywych kapłanów”¹⁶⁰.

To jedno krótkie zdanie zawiera aż dwie bardzo istotne informacje: określa cel pobytu bohaterki na Ziemi oraz zarysowuje jej koherentną tożsamość. Medea (*notabene* wciąż bogini) określa się mianem córki Ziemi. O ile w poprzednim dramacie chełpiła się swoją boską mocą, teraz pragnie zyskać nową tożsamość, którą druidzi szybko jednak demaskują jako fałszywą. Motyw rozdarcia między dwoma światami, nieumiejętność przystosowania się do panujących realiów oraz samotność przywodzą na myśl problemy poruszone już w *Medea in Korinth*. Główna bohaterka jest wciąż jednostką osamotnioną, która prędzej czy później złamie prawa ustalone przez człowieka.

W Weimarze Klinger przebywał od czerwca do końca września 1776 roku, a potem drogi obu pisarzy się rozeszły. Uwzględniając daty powstania obu *Medei* oraz fakt, że w latach 1781–1782 Klinger podróżował po Europie i po powrocie został porucznikiem w St. Petersburgu, można stwierdzić z dużą dozą prawdopodobieństwa, że nie znał *Ifigenii*, pisząc swój pierwszy dramat o Medei, czego jednak całkowicie wykluczyć nie sposób. Por. M. Winkler, *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009. Ch. Hering, *op. cit.* A. Geisenhanslüke, *Johann Wolfgang Goethe Iphigenie auf Tauris*, München 1997, s. 14. Yixu Lü uwzględnia fakt, że pisarze zerwali kontakty w 1776 roku, a wznowili je dopiero w nowym stuleciu, i twierdzi, że o powiązaniach między pierwszym dramatem Klingera i *Ifigenią w Taurydzie* Goethego nie może być mowy. Inaczej ma się zdaniem Lü sprawa z drugim dramatem Klingera. Powołując się na list z 29 sierpnia 1789 roku do Schleiermachera (w którym Klinger dowodzi, że nie przeboleł rozłąki z Goethem i pozostał pod jego wpływem), uważa, że jest nieprawdopodobne, by Klinger nie przyjął do wiadomości istnienia *Ifigenii*. Por. Y. Lü, *op. cit.*, s. 59.

¹⁶⁰ Eine Tochter der Erde bin ich, gekommen Euch Wahrheit zu lehren, und den Betrug falscher Priester zu enthüllen. F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos*, s. 202 [tłum. A.W.].



W drugim dramacie Klingera *Medea* kieruje się w przeważającej części rozumem. Bohaterka wyjaśnia mieszkańcom wioski zjawiska atmosferyczne i istotę świata oraz dostarcza im wiedzy teoretycznej i praktycznej. Opis społeczności gór Kaukazu na zasadzie kontrastu nasuwa skojarzenia z koncepcją natury Jana Jakuba Rousseau. Tu społeczność żyjąca z dala od cywilizacji nazywana jest „hordą” i – jak zauważa Inge Stephan – nie jest to pierwotny stan naturalny, o którym marzył Rousseau, lecz „barbarzyńska horda”¹⁶¹. Podobnego zdania jest Lü Yixu, twierdząc, że co prawda ludzie ci żyją w zgodzie z naturą, niemniej przesiąknięci są żądzą władzy i cynizmem, a ich działanie cechuje okrucieństwo. Z tego względu dramat *Medea auf dem Kaukasos* Lü Yixu określa jako przeciwieństwo koncepcji Rousseau¹⁶². Bohaterka angażuje się w walkę z przesądami oraz naucza praktycznego stosowania umiejętności i wiedzy:

Chcę otworzyć przed wami ziemię, pokazać wam skarby ukryte w jej łonie, nauczyć was ich przemiany w użyteczne narzędzia, uprawiania roli a wasze surowe chaty przekształcić w trwalsze, przytulne domostwa [...] Wiedźcie, że potężny duch tego świata, który ogarnia i ożywia was i wszystko inne, nie chciałby, aby jego najpiękniejszego dzieła, człowieka, tkwił w tak wąskich granicach; [...] i ciemność, w której teraz więzi was oszustwo, winna zniknąć¹⁶³.

Postać Medei na Kaukazie nie koresponduje z wizerunkiem z pierwszej części. Do momentu zemsty na druidzie, który pragnie

¹⁶¹ Por. I. Stephan, „*Meine Verbrechen sind Kinder der Liebe*”. *Versuche zur Rehabilitierung einer Skandalfigur in den Medea-Dramen von Friedrich Maximilian Klinger (1786/90)*, „*Inszenierte Weiblichkeit*” 2004, s. 100.

¹⁶² Por. Y. Lü, *op. cit.*, s. 74.

¹⁶³ Ich will Euch die Erde öffnen, Euch die in ihrem Schoß verborgne Schätze zeigen, Euch lehren, sie in nützliche Werkzeuge umzuwandeln, die Felder anzubauen, und Eure rohe Hütten, in feste, gemächlichere Wohnungen umzubilden. [...] Wisset, der große Geist der Welt, der Euch und alles umfasst und erhält, wollte nicht, daß sein schönstes Werk, der Mensch, in so kurz beschränkten Gränzen bliebe; [...] und das Dunkel soll verschwinden, worin Betrug Euch jetzo hüllt. F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos*, s. 205 [zachowano oryginalną pisownię, tłum. A.W.].



złożyć życie Roxane w ofierze bogom, u bohaterki przeważają ludzkie cechy: słabość, skrucha i uniżenie. To właśnie żal i skrucha są motorem jej czynów. Wcześniej nie obchodził jej los śmiertelników, natomiast w *Medea aus dem Kaukasos* gotowa jest ratować życie ukochanej Saphara za cenę własnej duszy. Christoph Hering uważa, że Klingler celowo nadaje swoim dramatom sprzeczne cechy – posługując się zasadą kontrastu i opisując wewnętrzne rozdarcie bohaterki, wytwarza podwójną perspektywę¹⁶⁴. Zdaniem Heringa w pierwszym dramacie u tytułowej postaci dominują cechy boskie, pozaziemskie i demoniczne. Medea jest córką Hekate i choć dla Jazona próbuje być istotą ludzką, przeważają w niej niepokonane emocje i demoniczna strona jej natury. Postać z gór Kaukazu odsłania natomiast jej drugie oblicze. Tu Medea jest wnuczką boga Słońca i wreszcie staje się człowiekiem. Postawa owa jest lustrzanym odwróceniem perspektywy z pierwszego dramatu, co jednocześnie tłumaczy usilne dążenie Klingera do opublikowania obu dramatów razem. Każdy z utworów przedstawia inną stronę osobowości postaci, ale dopiero obie jej odsłony składają się w całość¹⁶⁵. Medea jest bez wątpienia postacią tragiczną. Zdaniem Luserke-Jaqui właśnie wewnętrzne rozdarcie jest przyczyną jej klęski¹⁶⁶. Jak słusznie zauważyła Stephan, postać Medei wykazuje pewne podobieństwo do postaci Prometeusza¹⁶⁷: wskazuje na nie choćby znamieną samotność w górach Kaukazu, przeciwstawienie się woli bogów oraz walka w imię dobra ludzkości.

¹⁶⁴ Por. Ch. Hering, *op. cit.*, s. 230.

¹⁶⁵ W tym miejscu należałoby powrócić do kwestii spójności tematów obu dramatów. Christoph Hering postrzega *Medea auf dem Kaukasos* jedynie częściowo jako kontynuację, gdyż powiązanie między obu dramatami jest zewnętrzne i przejawia się np. w obecności tych samych postaci, a więc Medei, Losu i Eumenid. Nie występuje też opozycja: człowiek kontra siły losu, za to mamy do czynienia z konstelacją: barbarzyństwo kontra humanizm, a tematem staje się szerzenie kultury i światła. Por. Ch. Hering, *op. cit.*, s. 226.

¹⁶⁶ Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 125.

¹⁶⁷ Por. I. Stephan, *op. cit.*, s. 102.



Utwór kończy się śmiercią protagonistki – Medea popełnia samobójstwo, aby uniknąć ciosu z ręki druidów. Łamiąc obietnice i posługując się czarami, stała się człowiekiem, w konsekwencji czego Eumenidy nareszcie mogą wymierzyć jej karę. Na przekór wypowiedziom z pierwszych scen dramatu Eumenidy nadal nie mają jednak dostępu do bohaterki. Medea sama decyduje o swojej śmierci. Umiera w obecności Roxane i Saphara. Na krótko przed zgonem objawiają się jej zmarli synowie. Umiera w zwątpieniu, gdyż jak stwierdza: „Das Böse gelang mir, das Gute vernichtet mich!”¹⁶⁸. Jej historia zdaje się nawiązywać do myśli Goethego: „Błądzi człowiek, póki dąży”¹⁶⁹. Mimo to jej działania nie były daremne. Zjednała sobie miłość Roxane i Saphara, którzy nie opuszczą jej nawet w najtrudniejszych chwilach. Bohaterka będzie pokutować w samotności nad rzeką Styks, Helios zaś popadnie w gniew na wieść o śmierci wnuczki. Wbrew antycznej stylizacji utworu Glaser dostrzega w Heliosie alegoryczne odniesienie do Boga¹⁷⁰. Także Kenkel twierdzi, że w dramacie pobrzmiewają motywy chrześcijańskie¹⁷¹.

Luserke-Jaqui podkreśla, że w utworze *Medea auf dem Kaukasos* dzieciobójstwo nie odgrywa już żadnej roli¹⁷². Stanowi jedynie punkt wyjścia i jest motorem napędowym czynów bohaterki. Zdaniem Luserke-Jaqui wykorzystany zostaje „emblem” Medei, a bohaterka staje się orędowniczką krzewienia kultury¹⁷³ i humanizmu. Hering postrzega Medeę Klingera jako „niewolnicę skruchy”¹⁷⁴. Jej misja częściowo się powiodła. Wprawdzie nie udało się bohaterce odwieść tubylców od składania ofiar, ale ratuje ona

¹⁶⁸ Udało mi się zło, lecz niszczy mnie dobro. F. M. Klinger, *Medea auf dem Kaukasos*, s. 286 [tłum. A.W.].

¹⁶⁹ J. W. Goethe, *Faust. Część I i II*, tłum. Feliks Konopka, Warszawa 1962, s. 67.

¹⁷⁰ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 10, 110.

¹⁷¹ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 60.

¹⁷² Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 130.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Por. Ch. Hering, *op. cit.*, s. 231.



życie Roxane. Medea umiera. Nie jest to jednak śmierć w samotności, a w objęciach Roxane, zaś zstępujące z nieba zamordowane dzieci symbolizują nadzieję na pojednanie i wybaczenie. Swoją postawą bohaterka przewyciężyła zatem nadziemskie siły i zyskała wymiar ludzki. Hering stwierdza, że została rozgrzeszona dzięki swojemu cierpieniu w imię słusznych idei¹⁷⁵.

W tym kontekście można pokusić się ponownie o refleksję nad pierwszym dramatem. W myśl założeń Burzy i Naporu Medea jest postacią niepodlegającą ludzkim wyrokom. Pozostaje więc pytanie: czy w *Medea auf dem Kaukasos* zwycięża Oświecenie? Odpowiedź nie jest jednoznaczna, a końcowa scena – jak zauważa Stephan – zawiera wiele sprzeczności¹⁷⁶. Umierając, Medea doświadcza z jednej strony wizji swoich zamordowanych synów, podczas gdy w rzeczywistości znajduje się w objęciach Roxane. Jej śmierć stanowi kres męki – i tym samym spełnienie przepowiedni Losu – ale zarazem klęskę bohaterki. Stephan podkreśla, że Medea nadal pozostaje dzika i obca¹⁷⁷. Popołniając samobójstwo, kieruje się emocjami, a jako samotnej jednostce bliżej jej do ideałów Burzy i Naporu. Z drugiej strony udaremnia złożenie barbarzyńskiej ofiary, kierując się oświeceniowym humanizmem. Niejasne pozostaje za to, jaki wpływ wyrze jej śmierć na mieszkańców wioski: czy odbiorą władzę kapłanom i się nawrócą? Wiadomo jedynie, że w akcie niejako symbolicznej kary śmierć ponosi najwyższy z druidów, po czym scena zostaje podpalona. Ogień symbolizuje wprawdzie oczyszczenie, ale otwarte zakończenie pozostawia wiele pytań bez odpowiedzi.

Trudno odmówić oryginalności idei rehabilitacji bohaterki Klingera. Dobrymi uczynkami Medea pragnie wymazać zło. Wiek XX przyniesie kolejne próby rehabilitacji tej mitologicznej postaci, ale będzie ona przebiegać w inny sposób. Najczęściej autorzy po-

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 228.

¹⁷⁶ Por. I. Stephan, *op. cit.*, s. 108.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 110.



dejmą starania, by uwolnić ją od winy za przypisywane jej od wieków zbrodnie (np. Christa Wolf powróci do pierwotnego mitu i jej Medea nie będzie dzieciobójczynią ani morderczynią, padnie natomiast ofiarą zniesławienia). Klinger jako jeden z nielicznych autorów zainteresował się dalszym losem mitologicznej *femme fatale*, a więc wydarzeniami, jakie nastąpiły po akcie dzieciobójstwa, choć jego późniejsza Medea nie koresponduje (z wyjątkiem motywu samotności i indywidualizmu) z postacią z poprzedniej części. Glaser uznaje drugi dramat Klingera za dzieło artystycznie nieudane¹⁷⁸. Niemniej utwór ten wpisuje się w nastroje typowe dla epoki Oświecenia oraz okresu Burzy i Naporu. Motyw osamotnienia „wybitnej” jednostki podejmuje zarówno *Medea in Korinth*, jak i *Medea auf dem Kaukasos*. Dramat ukazuje również rozdarcie pomiędzy oświeceniowym nakazem kierowania się rozumem oraz dominacją intuicji i uczuć w myśl programu Burzy i Naporu. Drugi dramat Klingera zajmuje tym samym szczególne miejsce wśród utworów poświęconych postaci Medei.

¹⁷⁸ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 109.



Rozdział II

Franz Grillparzer: *Das Goldene Vlies*

To właśnie jest przekleństwem złego czynu,
że wciąż na nowo rodzi zło¹.

Franz Grillparzer

1. Wprowadzenie: Franz Grillparzer *Das Goldene Vlies*

Austriacki dramaturg i prozaik Franz Grillparzer (1791–1872)² bywa określany mianem narodowego wieszczka. Jego twórczość sytuuje się między Oświeceniem i Romantyzmem i bywa zakwalifikowana do Biedermeieru. W pierwszej połowie XIX wieku Grillparzer rozpoczął pracę nad nową wersją historii Medei. Tryptyk *Das Goldene Vlies* [Złote runo]³ ukazał się w maju 1822 roku w Wiedniu,

¹ Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie, fortzeugend, böses muß gebären. F. Grillparzer, *Apparat zur Ahnfrau, zur Sappho und zum Goldenen Vließ*, „Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung, Band 17”, red. August Sauer, Reinhold Backmann, Wien 1931, s. 301 [tłum. A.W.]. Zdanie to pochodzi z dramatu Fryderyka Schillera *Wallenstein* (*Die Piccolomini*, akt V, scena I).

² Na temat Franza Grillparzera por. także: R. Auernheimer, *Franz Grillparzer. Der Dichter Österreichs*, Wien 1972.

³ *Das Goldene Vlies* [Złote runo] Franza Grillparzera przetłumaczono na język angielski i hiszpański, nigdy jednak na polski. W zależności od wydania znana jest także inna pisownia tytułu, a mianowicie *Das goldene Vließ*. Por. A. Viviani, *Grillparzer-Kommentar*, t. I, München 1972, s. 56.



ale jego pierwszą wersję autor ukończył już 27 stycznia 1820 roku. Źródłem inspiracji była prawdopodobnie opublikowana w *Hexameron von Rosenstein* analiza noweli Christopha Martina Wielanda *Novelle ohne Titel*. Zapiski Grillparzera z 1817 roku potwierdzają, że intensywnie zajmował się tym utworem. Wprowadzenie w problematykę mitu Medei Grillparzer zawdzięcza wykładom Augusta Wilhelma Schlegla *Über dramatische Kunst und Literatur*. Wielkie wrażenie wywarły na nim także dramat Eurypidesa, inscenizacja melodramatu Fryderyka Wilhelma Gottera *Medea* oraz opera Luigi Cherubiniego o tym samym tytule⁴. Źródła potwierdzają, iż Grillparzer znał także *Medeę* Seneki, *Metamorfozy* i *Heroidy* Owidiusza, epepeje o Argonautach autorstwa Valeriusa Flaccusa oraz Apolloniusa Rhodiusa, zaś z literatury niemieckojęzycznej teksty Fryderyka Maximiliana Klingera i Fryderyka von Sodena⁵.

Pracę nad dramatem Grillparzer rozpoczął już w 1818 roku podczas podróży z matką do Baden pod Wiedniem. Impulsu do opisanie dziejów Medei i Jazona miał mu dostarczyć *Mythologisches Lexikon* Benjamina Hedericha, w którym znalazł wyjaśnienie symboliki złotego runa⁶. Zrodziła się wówczas koncepcja tragedii i ogólny zarys jej pierwszej części. Obawiając się nieco, że z pierwotnego zamysłu może rozwinąć się tragedia losu (*Schicksalstragödie*), autor zaniechał jednak dalszej pracy. Zwątpił we własne umiejętności pisarskie i przeżył załamanie nerwowe, które odsunęły w czasie realizację projektu. Po powrocie do Wiednia Grillparzer zajął się na nowo analizą mitu i już w październiku 1818 roku napisał pierwszą część zatytułowaną *Der Gastfreund*. W tym samym miesiącu przystąpił do pracy nad pierwszym aktem drugiej części, *Die Argonauten*, zaś w listopadzie 1819 roku podjął prace nad trzecią i ostatnią częścią o tytule *Medea*. Pierwsza wersja trylogii została ostatecznie ukończona 27 stycznia 1820 roku. Za radą Josepha

⁴ Por. *ibidem*, s. 52.

⁵ *Ibidem*, s. 54.

⁶ *Ibidem*, s. 52.



Schreyvogela⁷ w sierpniu tego samego roku Grillparzer dokonał jeszcze zmian w kilku istotnych miejscach, ale nie był z nich zadowolony, co potwierdza wpis w pamiętniku z 1822 roku:

Problem złotego runa jest następujący: czy samo runo może być symbolem czegoś pożądanego, czego gorączkowo poszukiwano i co nieprawnie zdobyto? Lub raczej: czy udało się pokazać je jako takie właśnie? Jeśli tak, to dramat ten z czasem będzie zaliczany do najlepszych, jakie Niemcy stworzyli w tym gatunku. Jeśli jednak zamiar przedstawienia tego duchowego punktu centralnego nie powiódł się (a takie odnoszę wrażenie), wówczas dramat jako całość nie ma racji bytu, choć przynajmniej jego części będą jeszcze długo czekać, aż ktoś zrobi to lepiej. Dobrze wiem, że mój umysł jest obecnie zmacony, ale mimo wszystko myślę, że dzieło się nie udało⁸.

Jak wynika z powyższej notatki, Grillparzer uczynił ze złotego runa motyw przewodni dramatu, przewijający się przez wszystkie części tryptyku. Według zamysłu autora centralne miejsce w przedstawianych wydarzeniach zajmuje nie Medea, lecz właśnie złote runo, zaś głównym wątkiem dzieła nie jest dzieciobójstwo,

⁷ Joseph Schreyvogel (1768–1832) był austriackim krytykiem, wydawcą, pisarzem i tłumaczem. Był związany z wiedeńskim teatrem dworskim (Wiener Hofburgtheater), gdzie z jego inicjatywy wystawiano m.in. dzieła Goethego i Schillera. Wspierał Grillparzera jako dramaturga. Jego duchowe korzenie tkwiły w Oświeceniu XVIII wieku, natomiast nazwisko kojarzone jest z okresem przejścia od Oświecenia do epoki Biedermeier. Por. E. Buxbaum, *Joseph Schreyvogel. Der Aufklärer im Beamtenrock*, Wien 1995.

⁸ Das, worauf es bei dem goldenen Vließ ankömmt, ist wohl dieses: Kann das Vließ selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerthen, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt? Wenn es das ist, so wird dieses dramatische Gedicht mit der Zeit wohl unter das Beste gezählt werden, was Deutschland in diesem Fache hervorgebracht hat. Ist aber die Darstellung dieses geistigen Mittelpunkts nicht gelungen (und so scheint es mir), so kann das Gedicht als Ganzes freilich nicht bestehen, aber die Theile wenigstens werden noch lange dessen harren, der's besser macht. Ich weiß wohl, das meine Gemüthsstimmung jetzt getrübt ist, aber ich glaube doch, das Werk ist mißlungen. Cyt. za: A. Viviani, *op. cit.*, s. 53 [tłum. A.W.].



ale kradzież runa⁹. Od tego, na ile umiejętnie uda się ukazać jego symboliczny wymiar, autor uzależnił sukces swojego dzieła.

W listopadzie 1821 roku Grillparzer napisał przedmowę do *Das Goldene Vlies*, nie została ona jednak opublikowana. Trylogia poświęcona jest Charlotte von Paumgarten, z domu Jetzer, kobiecie zamężnej, w której autor był zakochany i która wspierała jego twórczość literacką. Literaturoznawcy badający biografię Franza Grillparzera dopatrują się w niej inspiracji dla postaci Medei¹⁰.

Przerwy w pisaniu trylogii i nowe, trudne doświadczenia w życiu autora (samobójstwo matki, nieszczęśliwa miłość do Charlotte von Paumgarten, afera wokół elegii *Campo vaccino*¹¹ etc.) wywarły istotny wpływ na całość dzieła. *Das Goldene Vlies* nie stanowi jednolitego dramatu, a postać Medei ulega metamorfozie. Tryptyk uwzględnia także upływ czasu, dzięki czemu różnice te wydają się logiczne i zrozumiałe. Grillparzer podkreślał rolę wydarzeń, które miały w tym czasie miejsce:

Między pierwszym aktem *Argonauten* i ostatnią częścią *Medea* doznałem doświadczeń i zawodów połowy żywota; w tym czasie mieszczą się nieszczęśliwe wypadki, podróże, bolesne rozczarowania i nie jestem w stanie wyrównać śladów, po których przeszło tak wiele i które zostały odcisnięte na podatnym gruncie¹².

⁹ Złotemu runu tryptyk zawdzięcza również tytuł. Większość pisarzy niemieckojęzycznych zajmujących się mitem Medei koncentrowała się na motywie dzieciobójstwa, zaś w tytułach zawsze zamieszczano imię sprawczyni zbrodni, Medei. Por. R. Stiefel, *Grillparzers „Goldenes Vlies”*, Bern 1959, s. 10.

¹⁰ Cyt. za: R. Stiefel, *Grillparzers „Goldenes Vlies”*, Bern 1959. Według interpretacji autobiograficznej Charlotte von Paumgarten jest również pierwowzorem postaci Elgi z noweli *Das Kloster bei Sandomir*. Por. H. Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien–München–Zürich 1972, s. 147.

¹¹ Por. H. Bachmaier, *Nachwort*, [w:] F. Grillparzer, *Das goldene Vlies*, Stuttgart 1995, s. 208.

¹² Ich habe zwischen dem ersten Akte der „Argonauten” und dem letzten der „Medea” die Verluste und Erfahrungen eines halben Lebens gemacht; Unglücksfälle, Reisen, schmerzliche Enttäuschungen liegen dazwischen, und ich fühle mich außer Stande, die Fußstapfen auszugleichen, die so vieles war darüber ging, in den empfänglichen Boden eingedrückt hat. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 11 [tłum. A.W.].



Zgodnie z obawami autora sukces trylogii okazał się niewielki. Za życia Grillparzera pierwsze dwie części tryptyku wystawiono zaledwie dziewięciokrotnie, zaś *Medeę* trzydzieści siedem razy¹³. Należy zgodzić się z Rudolfem Stiefelem, który w pracy Grillparzers „*Goldenes Vließ*” stwierdza, że „nie można zrozumieć Medei Grillparzera, jeśli widzi się w niej tylko tę z trzeciej, najpopularniejszej części trylogii; Medea z *Der Gastfreund* jest inna niż ta w *Die Argonauten*. Dzięki zdolności metamorfozy Medea pozostaje tu tak żywa jak u żadnego innego pisarza”¹⁴.

2. Medea: Charyta i Menada

Dzieło Franza Grillparzera różni się pod wieloma względami od utworów jego poprzedników. W *Das Goldene Vlies* po raz pierwszy przedstawiona została cała historia Medei, uwzględniająca również przybycie do rządzonej przez Ajetesa Kolchidy Argonautów i Phryxusa¹⁵. Przywołanie kompletnej historii Argonautów, a nie tylko jej części ograniczonej do tragedii Medei w Koryncie, pozwala prześledzić zmiany zachodzące w psychice i zachowaniu bohaterki oraz częściowo zrozumieć także motywy dzieciobójstwa. Wprawdzie większość pisarzy niemieckojęzycznych nawiązywała do wydarzeń w Kolchidzie czy Jolkos, jednak przywoływane były one przeważnie we wspomnieniach postaci drugoplanowych

¹³ Por. M. Brauckmann, A. Everwien, *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*, [w:] *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*, red. B. Budde, U. Schmidt, Frankfurt am Main 1987, s. 58.

¹⁴ „Doch erfaßt man Grillparzers Medea nicht, wenn man sie nur im dritten, nach ihr bekannten Teil seiner Trilogie betrachtet, und die Medea des ‚Gastfreunds‘ ist wieder eine ganz andere als die der ‚Argonauten‘. Dank dieser Wandlungsfähigkeit lebt sie wie die Medea keines andern Dichters”. Cyt. za: R. Stiefel, *op. cit.*, s. 20.

¹⁵ Przedstawiona historia jest co prawda wymyślona, bazuje jednak na mitycznych przekazach i źródłach.



lub w retrospekcji bohaterów. Także sama postać Medei podlega u Grillparzera metamorfozie. Pisarz zadbał o psychologicznie wiarygodną motywację czynów bohaterki (co ściągnęło na niego lawinę krytyki), dlatego jego Medea wykazuje inne cechy charakteru niż jej poprzedniczki¹⁶.

Na scenie protagonistka pojawia się już w pierwszym akcie *Der Gastfreund*. Wraz z uniesieniem kurtyny oczom widzów ukazuje się Medea na polowaniu. Zgodnie z didaskaliami w rękę trzyma łuk, z którego przed chwilą oddała strzał. Otoczona jest świtą, składającą się wyłącznie z kobiet. Jest silną wojowniczką, wykazującą cechy amazonki. Łuk odkłada dopiero w chwili, gdy uzyskuje zapewnienie o celności strzału:

MEDEA w poprzedniej pozycji:
Trafiony?

JEDNA Z PANIEN/DZIEWIC:
Prosto w serce.

MEDEA odkładając łuk:
To dobra wróżba; pośpieszmy się zatem!
Niech któraś tam podejdzie i odmówi modlitwę¹⁷.

Po ustrzeleniu zwierzęcia rozpoczynają się magiczne rytuały, uświadamiające widzowi pochodzenie Medei i jej przynależność

¹⁶ Por. M. Brauckmann, A. Everwien, *op. cit.*, s. 58.

¹⁷ MEDEA *in ihrer vorigen Stellung*:
Traf's?

EINE DER JUNGFRAUEN:
Gerad ins Herz.

MEDEA *indem sie den Bogen abgibt*:
Das deutet Gutes; laßt uns eilen denn!
Geh eine hin und spreche das Gebet

F. Grillparzer, *Das Goldene Vlies*, [w:] *Grillparzers Werke*, Berlin–Weimar 1980, s. 95 [tłum. A.W.].



do barbarzyńskiego świata. Boginię Darimbę, na której cześć składana jest ofiara, Grillparzer wymyślił najprawdopodobniej po to, by podkreślić odmienność kultury, z której wywodzi się protagonistka. Medea jest przywódczynią kobiet i – analogicznie do pierwotnej wersji mitu – córką króla Ajetesasa, władcy Kolchidy. Jest niechętna mężczyznom i gdy jej towarzyszka Peritta się zakochuje, odtrąca ją:

Nie kłękaj! Nie powinnaś kłękać!
Słyszysz? Wstyd mi za twą duszę.
Taka tchórzliwa, taka poskromiona! – Nie boli mnie twoja strata,
Boli mnie, że teraz muszę tobą gardzić,
A kiedyś cię kochałam!¹⁸

Bohaterka czuje się zdradzona przez towarzyszkę, która niegdyś należała do świty kolchidzkiej księżniczki i była jej powiernicą. Nie potrafi zrozumieć uczuć zakochanej kobiety, ponieważ tego rodzaju doświadczenie jest jej obce¹⁹. Medea odrzuca miłość, zanim jeszcze poznała jej smak, gardzi emocjami i próbuje ze wszystkich sił wznieść się ponad uczucia. Zamiast emocjonalnej więzi ceni sobie wolność i niezależność, dlatego zwraca się do Peritty w gniewie:

Idź do dusznej chaty twego pastucha,
Tkwij tam wśród dymu i brudnej sadzy
I sadź kapustę na kawałku ziemi.
Moim ogrodem niezmierną ziemia,
Błękitne filary niebios moim domem,
Tam chcę trwać, z piersią wolną

¹⁸ Knie nicht! Du sollst nicht knien!
Hörst du? In deine Seele schäm ich mich.
So feig, so zahm! – Mich schmerzt nicht dein Verlust,
Mich schmerzt, daß ich dich jetzt verachten muß,
Und habe dich einst geliebt!

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 97 [tłum. A.W.].

¹⁹ Por. M. Brauckmann, A. Everwien, *op. cit.*, s. 64.



Naprzeciw swobodnych górskich wiatrów
I na ciebie patrzeć z góry i tobą gardzić²⁰.

Słowa te podkreślają, jak ważna jest dla niej suwerenność i niezależność; założenie rodziny i rola małżonki nie wydają się jej pisane. Należy jednak zauważyć, że dotychczas nie miała negatywnych doświadczeń z mężczyznami – odrzuca więc to, czego nie zna. Stosunek do Peritty ulegnie zmianie dopiero w drugiej części (*Die Argonauten*), gdy w życie bohaterki wkroczy Jazon²¹.

Medea, posiadająca cechy amazonki, oraz scena z Perittą wykazują pewną analogię do dramatu Heinricha von Kleista *Penthesilea*. Tytułowa bohaterka jest – podobnie jak protagonistka Grillparzera – przywódczynią grupy wojowniczych amazonek. Kleist określa swoją Pentezyleę jako „w połowie Furia, w połowie Gracja”²², zaś Medeę u Grillparzera nazywa się niemal identycznie: „w połowie Charyta [...] w połowie Menada”²³. Obie są „dzikie” i obie próbują początkowo walczyć z własnymi uczuciami. Tak jak Medea odtrąciła Perittę, Pentezylea odtrąca Prothoe, gdy ta zakochuje się w przywódcy Arkadyjczyków Likaonie. W życie obu protagonistek wkracza mężczyzna – typ zwycięzcy – któremu ulegają. Rudolf Stiefel uważa, że dzieło Grillparzera pokazuje miłość jako wojnę płci, w której nie ma trwałego spełnienia,

²⁰ Geh hin in deines Hirten dumpfe Hütte,
Dort kaure dich in Rauch und schmutz'gen Qualm
Und baue Kohl auf einer Spanne Grund.
Mein Garten ist die ungemessne Erde,
Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus,
Da will ich stehn, des Berges freien Lüften
Entgegentragend eine freie Brust,
Und auf dich niedersehn und dich verachten
F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 97 [tłum. A.W.].

²¹ Por. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 35.

²² halb Furie, halb Grazie. H. Kleist, *Penthesilea*, [w:] H. Kleist, *Werke und Briefe*, Berlin–Weimar 1978 [tłum. A.W.], s. 97.

²³ halb Charis [...] halb Mänade. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 105 [tłum. A.W.].



a jest jedynie zwycięstwo lub przegrana; przypuszcza także, że Grillparzer wzorował się na Kleiście i stąd oczywiste podobieństwo obu dramatów²⁴.

Przybycie do Kolchidy Greków ujawnia niechęć Medei wobec obcych. Spokój beztronskiego polowania ulega zakłóceniu, a protagonistka gotowa jest bronić swojej ojczyzny („[a] jeśli śmiałek się zbliży, zapłaci krwią”)²⁵. Jak na amazonkę przystało, nie boi się rozlewowi krwi. Zarówno w antycznym pierwowzorze (w wersji Eurypidesa), jak i w *Das Goldene Vlies* Grillparzera Medea zna się na czarach, a magicznych rytuałów, którymi umiejętnie się posługuje, nauczyła ją matka. Jest inteligentna i niebezpieczna. Gdy ojciec próbuje pozyskać ją do walki z wrogimi przybyszami, zwraca się do niej następującymi słowami:

Jesteś mądra, jesteś silna,
Matka nauczyła cię
Przyrządzać z ziół
I kamieni napoje
Które wiążą wolę
I krępują siłę.
Przywołujesz duchy
I zaklinasz księżyc.
Pomóż mi, moja dobra córko!²⁶

²⁴ Por. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 35.

²⁵ [u]nd naht ein Kühner, zahl er es mit Blut. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 98 [tłum. A.W.].

²⁶ Du bist klug, du bist stark,
Dich hat die Mutter gelehrt,
Aus Kräutern, aus Steinen
Tränke bereiten,
Die den Willen binden
Und fesseln die Kraft.
Du rufst die Geister
Und besprichst den Mond.
Hilf mir, mein gutes Kind!
Ibidem, s. 100 [tłum. A.W.].



Słowa Ajetesa podkreślają wprawdzie potęgę i moc Medei, a zarazem jej dzikość i znajomość czarnej magii, ona jednak nie daje wiary pochlebstwom. Jako kobieta silna i świadoma własnej wartości otwarcie mówi, co myśli i przeciwstawia się ojcu:

Jestem twą dobrą córką!
 Ale rzadko na mnie zważasz.
 Gdy ja czegoś pragnę, ty nie chcesz.
 [...]
 Ale kiedy mnie potrzebujesz,
 Wabisz mnie pochlebstwami
 I nazywasz Medeą, twą dobrą córką²⁷.

Podczas rozmowy z Ajetesem Medea kilkakrotnie próbuje podkreślić swoją niezależność i autonomię. Jednocześnie jej wypowiedź świadczy o zaburzonej relacji między ojcem i córką. Marie Luise Kaschnitz słusznie zauważa, że *Gastfreund* jest czymś więcej niż tylko preludium do opowiedzenia historii. Zdaniem Kaschnitz Grillparzer pokazuje, jak bohaterka radzi sobie z niektórymi zdarzeniami oraz przedstawia relację ojca i córki – co jest u Grillparzera nowością²⁸ i daremnie by szukać tego motywu w eurypidejskiej wersji mitu²⁹. U Grillparzera pojawienie się w Kolchidzie Phryxusa,

²⁷ Bin ich dein gutes Kind!
 Sonst achtest du meiner wenig.
 Wenn ich will, willst du nicht
 [...]
 Aber wenn du mein bedarfst,
 Lockst du mich mit Schmeichelworten
 Und nennst mich Medea, dein liebes Kind.

Ibidem [tłum. A.W.].

²⁸ Por. M. L. Kaschnitz, *Über die „Medea“ von Grillparzer*, [w:] F. Grillparzer, *Medea. Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1966, s. 87.

²⁹ Wersji mitu jest oczywiście wiele, ale w najbardziej znanej rzeczywistość nie pokazywano relacji pomiędzy Medeą i Ajetesem przed poznaniem Jazona. W tym kontekście istotna staje się dopiero zdrada Medei, pomagającej obcemu przybyszowi wbrew woli ojca. Trudno natomiast stwierdzić, która wersja powstała wcześniej (jeśli w ogóle kierowanie się datą powstania jest dobrym tropem) i którą należałoby



a potem Jazona, jedynie pogłębia istniejący już konflikt i prowadzi do rozłamu w rodzinie³⁰. Gdy król powiadamia córkę o przybyciu Greków i zagrożeniu z ich strony, ta odpowiada mu: „Rób, co chcesz,/ Mnie jednak pozwól udać się na polowanie!”³¹.

Podczas rozmowy Medea wielokrotnie podkreśla zamiar udania się na polowanie, co mogłoby sugerować, że nie czuje się odpowiedzialna za losy państwa, gdyż dotychczas wiodła beztrudne życie. Z drugiej strony jej postawę można czytać jako próbę zachowania suwerenności w świecie polityki i wojen. W pierwszym akcie *Der Gastfreund* bohaterka pojawi się jako część natury. Wielu interpretatorów tryptyku Grillparzera zwraca uwagę, że na początku pierwszej jego części Medea przedstawiona jest jako postać, „w której zamiar i czyn to jedno. To żądny władzy świat mężczyzn niszczy jej wewnętrzną harmonię”³² i doprowadza ją do zbrodni.

Medea łączy przeciwstawne cechy. Dwoistość natury postaci jako pierwszy dostrzega Phryxus, posiadacz złotego runa. Na prośbę ojca bohaterka przygotowuje tajemniczy trunek, który ma pomóc królowi Kolchidy w pokonaniu przybyszów z Grecji. Phryxus, widząc Medeę, opisuje ją w następujący sposób:

uznać za punkt wyjścia. W słowniku mitologicznym Grimala pojawia się następująca informacja o stosunkach ojciec – córka: „Według późnej tradycji, przekazanej przez Diodora, Medea była w rzeczywistości księżniczką bardzo łagodną, wielce przeciwną polityce ojca, polegającej na zabijaniu wszystkich obcych, którzy lądowali w jego kraju. Rozgniewany jej niemy oporem Ajetes wtrącił ją do więzienia, skąd wydostała się bez trudu. Zdarzyło się to dokładnie w tym samym dniu, gdy Argonauci przybyli do brzegu Kolchidy. Natychmiast związała z nimi swój los, składając Jazona do obietnicy poślubienia jej, jeżeli zapewni powodzenie jego wyprawie i uczyni go panem złotego runa, na którego poszukiwanie wybrał się tak daleko”. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 222.

³⁰ Por. T. Jerenashvili, *op. cit.*, s. 58.

³¹ Tu, was du willst,
Mich aber laß zur Jagd!

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 99 [tłum. A.W.].

³² T. Jerenashvili, *op. cit.*, s. 58. Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 66.



Czerwień ust i jasność lic
 Zdają się obietnicą przychylności i miłości,
 Przeczy jej mroczne spojrzenie,
 Jego blask jak groźna kometa
 Rozbłyskująca z mroku czarnych loków.
 W połowie Charyta stoi tam, a w połowie Menada [...]³³.

Córka Ajetesu jawi mu się jako ucieleśnienie Charyty i Menady, łączące przeciwstawne cechy charakteru. Phryxus widzi w niej z jednej strony orędowniczkę pokoju („Tam gdzie ty jesteś, jest pokój”³⁴) – i podkreśla: „Bogu się powierzam i tobie!”³⁵; z drugiej zaś (już w następnej odsłonie, osaczony przez barbarzyńców) nazywa ją „źmiją”³⁶, która uwiodła go i zdradziła. Dwoistość protagonistki przejawia się również w jej czynach. Medea znajduje się w trudnym położeniu – będzie zmuszona wybierać między lojalnością wobec ojca i ojczyzny oraz nakazami moralnymi, które zabronią jej bezpodstawnie zabić przybysza o statusie gościa. O ile na początku aktu zdecydowanym głosem rozkazuje zabić obcych („Zatem idź i zabij ich!”³⁷), o tyle wraz z rozwojem akcji wstawia się u ojca za Phryxusem i podaje mu miecz, dając szansę w nierównej walce. Jego śmierć, klątwa i kradzież runa diametralnie zmienia bohaterkę. Pod koniec aktu Medea jest już zupełnie innym człowiekiem, świadomym zaistniałego zła i nieprawości, a jej krzyk zapowiada tragiczny koniec całej historii.

³³ Die roten Lippen und der Wange Licht,
 Sie scheinen Huld und Liebe zu verheißen,
 Streng widersprochen von dem finstern Aug,
 Das blitzend wie ein drohender Komet
 Hervorstrahlt aus der Locken schwarzem Dunkel.
 Halb Charis steht sie da und halb Mänade [...]

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 105 [tłum. A.W.].

³⁴ Wo du bist, da ist Frieden. *Ibidem*, s. 109 [tłum. A.W.].

³⁵ Dem Himmlischen vertraue ich mich und dir! *Ibidem* [tłum. A.W.].

³⁶ *Ibidem*, s. 113 [tłum. A.W.].

³⁷ So geh hin und töte sie! *Ibidem*, s. 99 [tłum. A.W.].



„Każda z trzech części trylogii obejmuje jeden etap życia protagonistki, w którym przy pomocy różnych konceptów usiłuje ona ocalić to, co według własnego wizerunku stanowi o jej tożsamości”³⁸. Notatki Grillparzera potwierdzają, że autor w swojej koncepcji dramatu zakładał wielowymiarowość charakteru bohaterki³⁹. W *Die Argonauten* po Medei-amazonce z pierwszej części nie pozostał nawet ślad. Przerażona zbrodnią i jej konsekwencjami bohaterka zaszywa się w wieży i żyje jak pobożna mniszka. Didaskalia nie podają upływu czasu, wiadomo jednak, że od śmierci przybysza wiele się wydarzyło: do Kolchidy przybywają Argonauty, by – jak obawia się władca – pomścić śmierć Phryxusa; jedyna droga do wieży, w której schroniła się Medea, porośnięta jest dziwkim winem. Aby do niej dotrzeć, Absyrtus toruje sobie i ojcu drogę mieczem; wreszcie zmiana wyglądu bohaterki, dostrzeżona przez jej krewnych, potwierdza jej metamorfozę. Zamieszkując w wieży, Medea symbolicznie i dosłownie odcięła się od państwa i jego przeszłości, ale nie potrafi zapomnieć o tym, co się wydarzyło. Oddaje się magii i warzy mikstury, zaś nocą poddaje się rozpacz, czym nie przypomina silnej kobiety z pierwszej części. Jej samotność zostaje przerwana poprzez pojawienie się ojca i brata, a tym samym zniweczona zostaje nadzieja na spokój i szansę ucieczki przed rzuconym przez zabitego przybysza przekleństwem. Pierwszym, który zauważa zmiany w siostrze, jest Absyrtus:

Czy to jest siostra, ojcze?
Jakże inna niż zawsze i ach, jakże blada!⁴⁰

³⁸ Die drei Trilogieteile umfassen jeweils einen Lebensabschnitt der Protagonistin, in dem sie mit je verschiedenen Konzepten zu wahren versucht, was ihrem Selbstbild gemäß ihre Identität ausmacht. Cyt. za: M. Brauckmann, A. Everwien, *op. cit.*, s. 87 [tłum. A.W.].

³⁹ Por. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁰ Ist das die Schwester, Vater?

Wie anders doch als sonst, und ach, wie bleich!

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 125 [tłum. A.W.].



[...] Jesteś taka dziwna, siostró,
zawsze byłaś szybka, pogodna i radosna;
Zda mi się, że po trzykroć się postarzałaś
W czasie, gdym cię nie widział!⁴¹

W rozmowie z ojcem Medea podkreśla, jaki wpływ miały na nią wydarzenia po przybyciu Phryxusa do Kolchidy, co wyjaśnia jej niechęć do rodzinnego domu („[...] Znienawidzonym jest mi twój dom [...]”⁴²). Należy jednak zauważyć, że przeraża ją nie tylko moralna strona postępków Ajetesa, ale także klątwa i spodziewana zemsta bogów. Od śmierci greckiego przybysza zwracać się będzie do ojca jak do władcy („Czego chcesz, panie?”⁴³), podkreślając swój do niego dystans. Ostatecznie Ajetes, wskazując na zagrożenie ze strony Argonautów i możliwą śmierć z ręki wroga, wzbudza litość córki i tym razem skłania ją do działania. Walka w obronie Kolchidy sprawia, że Medea na chwilę ponownie jest zdecydowana i wojownicza:

Obcy mieliby zwyciężyć, a Kolchida zginąć?
Przenigdy! Przenigdy!
Do dzieła zatem!⁴⁴

Gdy protagonistka pojawia się w pierwszym akcie *Die Argonauten* na scenie, uwagę przyciąga kolorystyka jej stroju – ukazuje się w ciemnoczerwonych szatach, obramowanych złotem, w długim czarnym welonie i z opaską, ozdobioną złotem. Kolor purpurowy,

⁴¹ [...] Du bist so seltsam, Schwester,
Sonst warst du rasch und heiter, frohen Muts;
Mich dünkt, du bist dreifach gealtert
In der Zeit, als ich dich nicht gesehen!

Ibidem, s. 127 [tłum. A.W.].

⁴² [...] Verhaßt ist mir dein Haus [...]. *Ibidem*, s. 126 [tłum. A.W.].

⁴³ Was willst du, Herr? *Ibidem*, s. 125 [tłum. A.W.].

⁴⁴ [...] Sollen die Fremden siegen, Kolchis untergehen?
Nimmermehr! Nimmermehr!
Ans Werk denn! [...]

Ibidem, s. 136 [tłum. A.W.].



czarny i złoty mają symboliczną wymowę: złoty przywodzi na myśl bogactwo, czerwień krew, a czerń mrok nocy i niebezpieczeństwo. Stiefel określa te barwy mianem demonicznych i wskazuje, że ich przeciwieństwem jest biały strój Kreuzy⁴⁵. Kontrast między jasnością i mrokiem wymownie podkreśla różnice między Grecją i Kolchidą, między humanizmem i barbarzyństwem⁴⁶.

Pierwsze spotkanie Medei i Jazona, do którego dochodzi w więzy podczas sprawowania magicznych rytuałów, zaczyna się jak klasyczna „wojna płci”. Przywódca Argonautów zakrada się tam, a poszukując jeńca, trafia na Medeę. Młody i porywczy mężczyzna atakuje „złą czarownicę”, przepowiadając, że przyczyni się do jej upadku:

Przeklęta czarownico, nadszedł twój kres!
 Przybył ten, który cię zniszczy!
*Wyskakując z wyciągniętym mieczem rani Medeę w ramię*⁴⁷.

Protagonistka nawet nie próbuje się bronić, a powodem jej bierności jest błędna identyfikacja bohatera. Później w rozmowie z opiekunką Gorą Medea przyzna, że uznała Jazona za boga. Podobnie jak poprzednio jego rodak Phryxus, Jazon bardzo szybko dostrzega dwoistość charakteru Medei:

Kim jesteś, dwuznaczna istoto?
 Zdasz się tak piękna, a jesteś nikczemna, zarazem
 Godna miłości i nienawiści⁴⁸.

⁴⁵ Por. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 24.

⁴⁶ O różnicach w kolorze szat napomknął także Parandowski: „Poza tym [Jazon] czuł w niej obcość. Nosila szaty jaskrawe, wschodnie, które dziwacznie odbijały przy skromnych strojach Kreuzy”. Por. J. Parandowski, *op. cit.*, s. 172.

⁴⁷ Verfluchte Zauberin, du bist am Ende,
 Erschienen ist, der dich vernichten wird.
Indem er mit vorgehaltenem Schwerte hervorspringt, verwundet er Medea am Arme.

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 137 [tłum. A.W.].

⁴⁸ Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf?
 Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich



Opisując ją niemal w identycznych słowach jak Phryxus, dobrze oddaje istotę osobowości Medei. Także w następnym akcie, gdy bohaterka po raz drugi ratuje życie greckiemu przybyszowi, walcząc jednocześnie z własnymi uczuciami, skłoni go do stwierdzenia: „Czyn tak łaskawy i tak brutalne słowo, Medeo?”⁴⁹.

Uwagę zwraca milczenie Medei: podczas pierwszego spotkania z Jazonem nie rzekła do niego ani słowa, a zraniona mieczem krzyknęła jedynie: „Weh mir!”⁵⁰. Gdy do akcji wkracza Absyrtus, zamierzając zaatakować przybysza, Medea osłania go w milczeniu. Podczas gdy Jazon ucieleśnia młodzieńczy temperament, ona pozostaje bierna. Stiefel trafnie stwierdza:

Jazon i Medea nie mogliby być postaciami bardziej odmiennymi; mimo to wciąż znaczą dla siebie wzajemnie to samo: nieodparty pociąg, inność, która fascynuje właśnie dlatego, że jest zupełnie obca i zakazana. Każda z obu płci odzwierciedla tęsknotę drugiej; mężczyzna staje się promiennym bohaterem w błyszczącej masce boga, kobieta zawołowaną pięknością, która skrywa wielką tajemnicę⁵¹.

Przeciwieństwo charakterów jest cechą, która zdominuje nie tylko pierwsze spotkanie bohaterów, ale i ich późniejsze relacje. Zdaniem Stiefela spotkanie Medei i Jazona to „Spotkanie dnia i nocy, zimna i żaru”⁵². W scenie, w której dochodzi do poznania głównych postaci, to Jazon przejmuje inicjatywę i zabiega o przychyłność

So liebenswürdig und so hassenswert

Ibidem, s. 138 [tłum. A.W.].

⁴⁹ So mild dein Tun, und so rauh dein Wort, Medea? *Ibidem*, s. 159 [tłum. A.W.].

⁵⁰ Biada mi! *Ibidem*, s. 137.

⁵¹ Jason und Medea könnten nicht verschiedener sein, und dennoch bedeuten sie sich gegenseitig dasselbe: die unwiderstehliche Verlockung, das ganz Andere, das [...] eben deshalb fasziniert, weil es das absolut Fremde und Verbotene ist. Jedes Geschlecht spiegelt die Sehnsucht des andern; der Mann wird zum strahlenden Helden mit der glänzenden Maske des Gottes, das Weib zur verschleierten Schönheit, hinter der sich das große Geheimnis verbirgt. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 26 [tłum. A.W.]

⁵² Zusammentreffen von Tag und Nacht, Kälte und Glut. *Ibidem*, s. 26 [tłum. A.W.].



bohaterki, obiecując ucieczkę: „Muszę usłyszeć jak przemawiasz, łaskawie przemawiasz,/ Choćby miało mnie to kosztować życie! – [...]”⁵³.

Gdy Absyrtus odetnie intruzowi drogę ucieczki i sprowokuje atak, Medea, nie mówiąc ani słowa, powstrzyma brata. To oznaka przychylności i pierwszy przejaw aktywności bohaterki w tej scenie. Można przyjąć, że już w tym momencie w Medei toczy się wewnętrzna walka między niespodziewanymi, nieznanymi jej dotąd uczuciami i rozsądkiem. Pocałunek, jaki Jazon przed odejściem składa na jej dłoni, sygnalizuje przekroczenie istniejącej między nimi granicy.

Następna odsłona przynosi weryfikację wydarzeń. Gora i towarzyszkę Medei dostrzegają zmiany w córce króla Kolchidy. Podczas nocnego zamieszania ze stajni zbiega ulubiony koń księżnej, a między Gorą i jedną z panien ma miejsce następująca rozmowa:

JEDNA Z PANIEN:

O bezmiar nieszczęścia!

[...]

Jak umknę przed gniewem księżnej?

Czy ona to zniesie – ?

GORA:

Jak to już Pani sprawa,
ale znieść musi ona, to prawda⁵⁴.

⁵³ Ich muß dich sprechen hören, gütig sprechen,

Und kostet es mein Leben! – [...]

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 139 [tłum. A.W.].

⁵⁴ JUNGFRAU:

O Übermaß des Unglücks!

[...]

Wie entflieh ich der Fürstin Zorn?

Wird sie's ertragen – ?

GORA:

Das Wie ist Ihre Sache,

Doch tragen muß sie's, das es ist.

Ibidem, s. 141 [tłum. A.W.].



Medea pojawia się na scenie zamyślona. Dowiedziawszy się o zdarzeniu, przyjmuje je z nietypowym dla siebie spokojem, wywołując tym zdziwienie Piastunki. Ewidენტna zmiana bohaterki ujawnia się także, gdy na scenę wkracza Peritta, prosząc o pomoc dla męża, którego pojмали i przetrzymują Argonauci. Wbrew wcześniejszym groźbom Medea przyjmuje byłą towarzyszkę serdecznie i ze wzruszeniem. Peritta ma odtąd być najbliższą z całego grona towarzyszących jej kobiet, gdyż obie bohaterki łączy jedno: miłość do mężczyzny – miłość, której wcześniej obie się wyrzekały. Dopiero w tym momencie Medea zaczyna rozumieć przyjaciółkę, której postawy nie pojmowała w pierwszej części *Der Gastfreund*:

MEDEA:

Peritto, to ty?

Bądź pozdrowiona, z serca pozdrowiona!

Obejmuje ją ramieniem i wspiera się na niej.

Przeżyliśmy razem wiele radosnych chwil,

Odtąd wydarzyło się wiele zła,

Wiele zła od tego czasu, Peritto!

Opuściłaś swoich bliskich i swój dom

I wracasz do mnie, Peritto?

Witam cię, łagodną i dobrą,

Będziesz mi najbliższą w kręgu mych kobiet!⁵⁵

⁵⁵ MEDEA:

Peritta, bist du's?

Sei mir gegrüßt, sei mir herzlich gegrüßt!

Sie mit dem Arm umschlingend und sich auf sie stützend.

Wir haben frohe Tage zusammen gelebt.

Seitdem ist viel Übles geschehn,

Viel Übles seit der Zeit, Peritta!

Hast du deine Herde verlassen und dein Haus

Und kommst wieder zu mir, Peritta?

Sei mir willkommen, du bist sanft und gut,

Du sollst mir die nächste sein im Kreis meiner Frauen! *Ibidem*, s. 142–143
[tłum. A.W.].



Przemiana kobiety dzikiej i niebezpiecznej w łagodną i pobłażliwą znów przywodzi na myśl dramat Kleista⁵⁶ *Penthesilea*. Pozostając pod urokiem Achillesa, Pentezylea wyzbywa się swojej bojowej i agresywnej natury, co dziwi jej towarzyszki. Tu historia Peritty wzrusza Medeę do łez („Na mym ramieniu oblicze zroszone łzami!”⁵⁷). Jednak w rzeczywistości jest to reakcja nie na los towarzyszki, lecz na incydent w wieży, który zachwiał pewnością siebie protagonistki. Łzy są tego zewnętrznym wyrazem. Gdy Peritta całuje Medeę w dłoń, tak jak wcześniej uczynił to Jazon, ta cofa się gwałtownie: „Szybko chwytam prawą ręką lewą, pocałowaną i osłupiała patrzy na Perittę”⁵⁸. Jej reakcja jest najlepszym dowodem na to, że uczucia, jakie wywołał nieznajomy, są w niej wciąż żywe. Nawet wobec nowych obowiązków nie zapomina o tym, co wydarzyło się w wieży.

Drugie spotkanie Medei i Jazona, któremu bohaterka początkowo próbuje zapobiec, ma już inny charakter. Medea wie, że człowiek, który wtargnął do jej siedziby, nie jest bogiem, lecz herosem, przywódcą wrogich Argonautów. Początkowa pomyłka mogła być wynikiem podświadomej idealizacji obiektu uczuć. Bohaterka nakazuje strażnikom przeszkodzić Jazonowi w dotarciu do jej kryjówki. Ponadto schronienia bronią Absyrtus i Ajetes, stający do walki z intruzem.

Medea jest postacią rozdartą wewnątrz. O jej przychylność zabiegają ojciec i przybysz z obcego kraju, wróg Kolchidy. Broniąc się przed uczuciem, bohaterka z jednej strony decyduje się na lojalność wobec ojca i ojczyzny, z drugiej zaś uświadamia sobie własną słabość i wpływ, jaki wywiera na nią Jazon. Dlatego namawia ojca do pokonania wrogów – jej samej mogłoby nie wystarczyć sił:

⁵⁶ Heinrich von Kleist (1777–1811), niemiecki pisarz, dramaturg i liryk, którego twórczość przysparza trudności przy klasyfikacji. Najczęściej jest postrzegany jako outsider, sytuujący się pomiędzy Klasyką Weimarską a Romantyzmem. Odnosnie do autora por.: W. Amann, *Heinrich von Kleist. Leben Werk Wirkung*, Berlin 2011.

⁵⁷ Feucht fühl ich dein Antlitz auf meiner Schultern! *Ibidem*, s. 142 [tłum. A.W.].

⁵⁸ Faßt rasch mit der rechten Hand die geküßte Linke und sieht Peritten starr ins Gesicht. Dann entfernt sie sich rasch von ihr. *Ibidem*, s. 143 [tłum. A.W.].



– Słaby jest człowiek
 Nawet najsilniejszy, słaby!
 Gdy go widzę, budzą się me zmysły⁵⁹.

Między ojcem i córką dochodzi do szczerzej rozmowy, w której Medea przyznaje się do tego, czemu sama przed sobą próbowała do tej pory zaprzeczać („Czy też chcesz usłyszeć z mych ust/ Com dotąd sama przed sobą skrywała?”⁶⁰). W walce miłości z rozsądkiem szala zwycięstwa nadal wydaje się przechylać nieznacznie na korzyść tego drugiego. Protagonistka świadoma jest jednak, że jej postanowieniu brak silnej podstawy, dlatego stara się udaremnić ponowną konfrontację z Jazonem, gdyż mogłaby wyjść z niej pokonana. Postanawia wrócić „[d]o wnętrza kraju”⁶¹, by wieść pustelnicze życie, „gdzie nie dotrze żadne oko, żadne ucho, żaden głos/ Tylko samotność i ja”⁶².

Medei nie udaje się osiągnąć upragnionego azylu bez ponownej konfrontacji z Jazonem. Dochodzi do decydującego spotkania, które demaskuje bezsilność bohaterki wobec patriarchy. Bohaterka staje się jedynie przedmiotem podejmowanych decyzji. W pierwszej chwili próbuje co prawda walczyć z uczuciami i gotowa jest zmierzyć się z Jazonem („Zabij lub zgiń!”⁶³), jednak bezcelowość tych działań szybko staje się dla jej rywala oczywista: „JAZON: jednym ciosem miecza łamiąc jej lancę/ Dość zabawy!”⁶⁴

⁵⁹ – Schwach ist der Mensch
 Auch der stärkste, schwach!
 Wenn ich ihn sehe, drehn sich die Sinne.

Ibidem, s. 165 [tłum. A.W.].

⁶⁰ Oder willst du's hören aus meinem Mund/ Was ich bis jetzt mir selber verbarg. *Ibidem*, s. 164 [tłum. A.W.].

⁶¹ [i]n das Innere des Landes. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁶² [w]o kein Auge hindringt, kein Ohr, keine Stimme/ Wo nur die Einsamkeit und ich. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁶³ Töte oder stirb! *Ibidem*, s. 171 [tłum. A.W.].

⁶⁴ JAZON mit einem Schwertstrich ihre Lanze zertrümmern:
 Genug des Spiels!
Ibidem, s. 171 [tłum. A.W.].



W tej odsłonie Jazon i Ajetes rywalizują o poparcie Medei. Ona jednak przez większość czasu milczy, a gdy wreszcie próbuje wyrazić swoje zdanie, jej głos pozostaje niezauważony. Nikt nie zważa na jej wypowiedź, próbując jedynie przeciągnąć ją na swoją stronę. Sama Medea biernie poddaje się raz podszeptowi rozsądku, innym razem serca. U Grillparzera bohaterka nie decyduje się na ucieczkę z Jazonem z własnej woli, lecz w wyniku zaistniałych okoliczności: przeklęta przez ojca i odrzucona nie ma innego wyjścia, jak tylko podążyć za przywódcą Argonautów. Medea nie jest jednostką autonomiczną. Jej uwikłanie w struktury patriarchalne podkreśla sam Jazon. Z jednej strony nakłania ją do aktywności i do wyrażenia własnego zdania; z drugiej dokładnie wie, jakie słowa pragnie usłyszeć i dlatego próbuje przekonać ją do uległości. Kulminacją rozmowy jest nakaz: „Poznaj twego mistrza, twego pana!”⁶⁵. Klątwa ojca sprawia, że Medea traci możliwość powrotu do domu. Gdy wstrząśnięta nie może uwierzyć w to, co się stało, Jazon pociesza ją i zapewnia o swojej miłości. Na patriarchalne relacje wskazuje także inna wypowiedź: „Córka Ajetesa została żoną Jazona”⁶⁶. Medea nie może być po prostu sobą: jest albo córką Ajetesa, albo kobietą Jazona, tzn. definiuje ją mężczyzna, za którym podąża.

Badacze dokonujący analizy tryptyku *Das Goldene Vlies* dopatrują się w scenie zdobycia złotego runa symbolicznego rozdziewiczenia Medei, a tezę tę formułują w oparciu o notatki Grillparzera, który odwołując się do Hygina, pisze: „Medeam noctu in antro devirginavit” („Medeę rozdziewiczono już w piekle”). Heinz Politzer uważa, że symbolika piekła, bramy i węża, który strzegł złote runo, nie wyklucza asocjacji seksualnych⁶⁷.

Końcowa scena ponownie rzuca światło na relacje panujące w rodzinie głównej bohaterki. O ile w dziele Grillparzera

⁶⁵ Erkenne deinen Meister, deinen Herrn! *Ibidem*, s. 174 [tłum. A.W.].

⁶⁶ Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden. *Ibidem*, s. 182 [tłum. A.W.].

⁶⁷ H. Politzer, *op. cit.*, s. 139.



dochodzi do konfliktu między ojcem i córką, o tyle relację Medei z bratem można określić jako dobrą. Absyrtus wykazuje wobec siostry wiele zrozumienia i cierpliwości, biorąc na siebie także rolę rozjemcy. Gdy uwalnia się z rąk wroga i popełnia samobójstwo, Medea pragnie pójść w jego ślady, jednak próba ta okazuje się nieudana. Tym samym Grillparzer zwalnia bohaterkę od odpowiedzialności za przypisywane jej wielokrotnie bratobójstwo.

Początek trzeciej części cyklu, nazwanej od imienia głównej bohaterki, przedstawia próbę asymilacji Medei w greckim środowisku. Akcja przeniesiona do Koryntu rozgrywa się przynajmniej cztery lata po opuszczeniu Kolchidy. *Das Goldene Vlies* nie obejmuje pobytu bohaterki w Jolkos, a o przybyciu Argonautów ze złotym runem oraz o śmierci króla Peliasa wiadomo jedynie ze szcątkowych relacji głównych postaci. Na początku aktu oczom widza ukazuje się Medea w towarzystwie niewolników, zakupujących cenne rekwizyty: welon, pałeczkę bogini⁶⁸, symbole władzy i magicznej mocy bohaterki. Medea składa „w łono nocy”⁶⁹ także złote runo:

Tyś świadkiem upadku mych bliskich,
Naznaczony krwią mego ojca, krwią brata,
Tyś pomnikiem hańby i winy Medei!⁷⁰

Kenkel słusznie uważa, że zgodnie z zamysłem autora złote runo zajmuje centralne miejsce w dramacie jako symbol przekleństwa, którego moc nie pochodzi jednak z zewnątrz i nie ingeruje w losy bohaterów. Złote runo symbolizuje raczej nieczyste sumienie

⁶⁸ *Ibidem*, s. 205.

⁶⁹ [i]n Schoß der Nacht. *Ibidem*, s. 206.

⁷⁰ Du Zeuge von der Meinen Untergang,
Bespritzt mit meines Vaters, Bruders Blut,
Du Denkmal von Medeens Schmach und Schuld!
Ibidem [tłum. A.W.].



i odzwierciedla stan ducha bohaterów⁷¹. Zwraca na to uwagę piastunka Gora, mówiąc: „Pogrzeb, pogrzeb dowody twego czynu,/ Czynu nie pochowasz!”⁷².

Medea czuje się w greckim społeczeństwie wyobcowana. Zakopując magiczne rekwizyty, symbolicznie wyrzeka się barbarzyńskiego stylu życia⁷³ i podejmuje próbę dostosowania do nowych warunków, chcąc tym samym przypodobać się mężowi. Na prośbę Jazona („Dlaczego nie przywdziejiesz szat naszego kraju? [...] Bądź Greczynką w Grecji”⁷⁴) przywdziewa grecki strój. Obecność Gory, niczym alter ego, nieustannie przypomina jednak o Kolchidzie, stając się niejako sumieniem bohaterki⁷⁵. Warto też wspomnieć, że piastunka jako jedyna postać występuje u boku Medei we wszystkich trzech częściach trylogii. Gdy protagonistka zdejmuje welon, symbolicznie wyrzekając się ojczyzny, Gora pyta z wyrzutem: „Gardzisz swym krajem z jego powodu?”⁷⁶.

Zadziwiająca jest bierność bohaterki i usilna próba identyfikacji z nową tożsamością. Małżeństwo odbiera jej wszelką chęć do samodzielnego działania, a jedyna aktywność służy utrzymaniu miłości męża. Na pytanie Gory, co zamierza zrobić w obliczu wygnania, odpowiada:

⁷¹ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 64.

⁷² Grab ein, grab ein die Zeichen deiner Tat
Die Tat begräbst du nicht!

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 209 [tłum. A.W.].

⁷³ U Grillparzera różnica między kulturą grecką i barbarzyńską przejawia się także w języku: w pierwszym przypadku postacie posługują się jambami, w drugim wierszem wolnym. Por. G. Deile, *op. cit.*, s. 16.

⁷⁴ Warum nimmst du die Tracht nicht unseres Landes? [...] Sei eine Griechin du in Griechenland. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 213 [tłum. A.W.].

⁷⁵ Por. H. Politzer, *op. cit.*, s. 127.

⁷⁶ Verachtest du dein Land um seinetwillen? F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 213 [tłum. A.W.].



MEDEA:
 Podążyc za nim
 W nieszczęściu i śmierci⁷⁷.

Wypowiedź ta przypomina inną, ze sceny przed zdobyciem złotego runa. Medea zapewnia tu o swojej wierności: „Nie możesz umrzeć sam,/ Jeden dom, jedno ciało i jedno nieszczęście!”⁷⁸.

Niechęć i wrogość ze strony społeczności greckiej prowadzą jednak nieuchronnie do rozpadu małżeństwa. Jazon tęskni za młodością, latami chwały i beztróskiego, pełnego przygód życia. Wgnanie i życie w hańbie sprawiają, że zaczyna rozważać rozstanie z żoną.

Grillparzer przedstawił w swoim dziele konfrontację kobiet, rywalizujących o względy Jazona⁷⁹. Córka króla Koryntu jest przeciwieństwem Medei – jest tą, którą główna bohaterka nigdy nie była i być nie może. Lorenz nazywa Kreuzę „katalizatorem akcji”⁸⁰. Kreuza z jednej strony rzeczywiście stara się pomóc Medei w przystosowaniu do życia w greckim społeczeństwie i uczy ją gry na lirze; z drugiej jednak uzmysławia Jazonowi rozpad jego małżeństwa („Kto powiedział mi, że małżonkowie się kochają?”⁸¹), zaś w kulminacyjnej scenie przyjmuje go jako narzeczonego. Stiefel słusznie sądzi, że Gora i Kreuza symbolicznie odzwierciedlają

⁷⁷ MEDEA:

Zu folgen ihm
 In Not und Tod

Ibidem, s. 209 [tłum. A.W.].

⁷⁸ [...] Du sollst allein nicht sterben,

Ein Haus, ein Leib und ein Verderben!

Ibidem, s. 185 [tłum. A.W.].

⁷⁹ Zaproponowana przez Grillparzera konfrontacja Medei z Kreuzą nie jest pomysłem nowym. Także w dramacie Klingera dochodzi do spotkania rywalek, o czym dzieło Eurypidesa nie wspomina. Motyw ten mógł zostać zaczerpnięty z popularnego w dobie Oświecenia dramatu mieszczańskiego Lessinga *Miss Sara Sampson* z 1755 roku.

⁸⁰ Cyt. za.: T. Jerenashvili, *op. cit.*, s. 75.

⁸¹ Wer sagte mir, Gatten liebten sich? F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 234 [tłum. A.W.].



dychotomię osobowości Medei – „mrocznej barbarzynki” i zarazem „jasnej Greczynki”⁸². W konfrontacji z Kreuzą Medea doznaje upokorzenia. Niepochlebna wypowiedź o żonie Jazona oraz nazwanie jej dzieci w obecności rodziców sierotami („Chodźcie do mnie, sieroty bez ojczyzny/ Jak szybko spadło na was nieszczęście⁸³) daje początek ich znajomości. Jednocześnie Kreuza jest jedyną osobą, która potrafi wykazać zrozumienie i współczucie wobec głównej bohaterki. Tym zdobywa jej zaufanie.

Drugi akt pokazuje podjętą przez Medeę próbę odnalezienia nowej tożsamości i asymilacji w greckim społeczeństwie. Medea znajduje się w zamku Kreona, jest przyodziana w grecką szatę, a w rękę trzyma lirę. Kreuza zamierza nauczyć ją piosenki, którą w młodości lubił Jazon. Po kolejnej nieudanej próbie Medea traci wiarę w sens przedsięwzięcia i przyznaje: „Ręka nawykła tylko do ciskania włóczni”⁸⁴. Siły i motywacji dodaje jej mimo to myśl, że pieśń może ucieszyć ukochanego:

MEDEA:

[...] Pozwól mi jeszcze raz spróbować!
Ucieszy się, naprawdę tak myślisz?⁸⁵

Politzer słusznie uważa, iż drugi akt ukazuje okrucieństwo wobec bezbronnej ofiary⁸⁶. Mimo całego wysiłku Jazon nie docenia starań Medei, zadając żonie po raz kolejny ból upokorzenia. Kiedy bohater wkracza na scenę, odsyła małżonkę do dzieci, by móc w cztery oczy porozmawiać z Kreuzą. Wspominania szczęśliwych

⁸² Por. R. Stiefel, *op. cit.*, s. 20.

⁸³ Kommt her zu mir, ihr heimatlosen Waisen/ Wie frühe ruht das Unglück schon auf euch. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 220 [tłum. A.W.].

⁸⁴ Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt. *Ibidem*, s. 229 [tłum. A.W.].

⁸⁵ MEDEA:

[...] Laß noch mal versuchen!

Es wird ihn freuen, meinst du wirklich freuen?

Ibidem [tłum. A.W.].

⁸⁶ H. Politzer, *op. cit.*, s. 144.



lat młodości i zażyłości rozmowy nie maści nawet powrót protagonistki. Zdeterminowana Medea trzykrotnie powtarza, że nauczyła się piosenki, ale daremnie próbuje zwrócić uwagę męża. Udaje się to dopiero dzięki wstawiennictwu Kreuzy. Jednak Jazon nie daje kobiecie szansy na poprawę relacji małżeńskich. Jeszcze zanim wysłucha piosenki z lat młodości, powie rozżalony:

JASON: O tak!
Nędzną piosenką z młodych lat chcesz
Przywrócić mi młodość i szczęście?
Porzuć ten zamiar. [...] ⁸⁷

Medea doznaje upokorzenia nie tylko jako człowiek, ale przede wszystkim jako kobieta w obecności rywalki. Zgodnie z oczekiwaniami gra na lirze nie powiodła się. Gdy Medea zapomina tekstu, Jazon szydzi:

JASON:
Widzisz, mówiłem przecież, że to daremne!
Do innej gry przywykła jej ręka.
Smoka ukołysała do snu czarami.
I brzmiało to inaczej niż twa niewinna pieśń ⁸⁸.

Kiedy Kreuza sięga po lirę, aby zagrać utwór, którego nie udało się odtworzyć Medeji, bohaterka nie dopuszcza do konfrontacji

⁸⁷ JASON: Jawohl!
Willst du mit einem armen Jugendlied
Mir meine Jugend geben und ihr Glück?
Laß das. [...]

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 240 [tłum. A.W.].

⁸⁸ JASON:
Siehst du, ich sagte es wohl, es geht nun nicht!
An andres Spiel ist ihre Hand gewohnt,
Den Drachen sang sie zauberisch in den Schlaf.
Und das klang anders als dein reines Lied
Ibidem, s. 241 [tłum. A.W.].



i ponownego upokorzenia. Dopiero teraz zaczyna być samodzielna, gdyż wcześniej podążała jedynie za głosem Jazona lub Kreuzy. Rozbicie liry symbolizuje niepowodzenie asymilacji. Przepaść między bohaterami i różnice kulturowe okazały się nie do przezwyciężenia. Rozdarcie protagonistki osiąga tym samym kres: Medea odrzuca fałszywą tożsamość, porzuca rolę gracji trzymającej lirę i powraca do własnej postaci.

3. Dzieciobójstwo

Różnice kulturowe oraz ingerencja Gory, Kreona i Kreuzy przyczyniają się w znacznej mierze do rozpadu małżeństwa Medei. Za zbrodnię popełnioną na Peliasie bohaterka została wygnana z kraju, ale wbrew oczekiwaniom Jazon nie zamierza podzielić jej losu. Początkowo Medea próbuje walczyć o męża, apelując do jego sumienia i przypominając o złożonych obietnicach („Jeden dom, jedno ciało i jedno nieszczęście!/ W obliczu śmierci przysięgaliśmy”⁸⁹). Gdy jednak dostrzega bezcelowość swoich wysiłków, rezygnuje i wyrzeka się małżonka („Oddaj mi moje dzieci i pozwól mi odejść!”⁹⁰). Rozrywając płaszcz, symbolicznie rozrywa także więzy małżeńskie:

Spójrz! Tak jak rozrywam ten płaszcz
Jedną jego część przyciskam do piersi
A drugą rzucam ci pod nogi,
Tak samo zrywam naszą miłość, nasz związek⁹¹.

⁸⁹ Ein Haus, ein Leib und ein Verderben!/ Im Angesichts des Todes schwuren wir's. *Ibidem*, s. 246 [tłum. A.W.].

⁹⁰ Gib mir meine Kinder und laß mich gehen! *Ibidem*, s. 249 [tłum. A.W.].

⁹¹ Sieh! Wie ich diesen Mantel durch hier reiße
Und einen Teil an meinen Busen drücke,
Den anderen hin dir werfe vor die Füße,
Also zerreiße ich meine Liebe, unsern Bund.
Ibidem [tłum. A.W.].



Stiefel słusznie podkreśla, że Jazon zranił Medeę najbardziej dopiero w momencie, gdy zaatakował jej matczyne uczucia⁹². Okrucieństwem z jego strony było oddzielenie matki od dzieci, a kolejnym – postawienie dzieci przed koniecznością wyboru między matką i ojcem.

W sztuce Grillparzera dzieci Medei i Jazona nie są bezimienne. Mimo iż matka wymienia ich imiona (Äson i Absyrtus⁹³), na scenę zostają wprowadzeni jako Dwaj Chłopcy lub Starszy i Młodszy, a ich postacie nie są dokładnie zarysowane. Dzieci symbolizują wewnętrzne rozdarcie bohaterki: imię Absyrtus nawiązuje do brata i barbarzyńskiej przeszłości Medei w Kolchidzie, natomiast brzmienie imienia Äson przypomina o Jazonie i teraźniejszości w Grecji. Istotne jest natomiast, iż tu dzieci mają także swoje kwestie i że do nich należy jedna z kluczowych decyzji: które z nich ma pójść za matką na wygnanie. Ostatecznie nie podążają jednak za żadnym ze skłóconych rodziców, kierują się natomiast w stronę osoby trzeciej – Kreuzy. Tym samym córka króla Koryntu, odbierając Medei zarówno męża, jak i dzieci, jawi się jako jej podwójna rywalka.

Decyzja dzieci w sposób symboliczny podkreśla także położenie bohaterki. Powrót do przeszłości nie jest możliwy, dlatego Absyrtus odwraca się od swojej rodzicielki; nie ma dla niej miejsca także w greckiej teraźniejszości ani przyszłości.

W przeciwieństwie do protagonistek z dramatów Eurypidesa i Seneki, Medea Grillparzera początkowo wcale nie planuje aktu dzieciobójstwa. Żądę zemsty po stracie Jazona kieruje wyłącznie przeciw Kreonowi i jego córce. Glaser przypuszcza, że to zdrada dzieci rodzi pomysł dzieciobójstwa i popycha Medeę do krwawego czynu:

⁹² Por. R. Stiefel, *op. cit.*

⁹³ Zachowuję oryginalny wariant pisowni imion.



On waha się! – Ty także nie? –
Kto poda mi sztylet?
Sztylet dla mnie i dla nich!⁹⁴

Odrzucenie i opuszczenie przez potomstwo sprawia, że matka na koniec czwartego aktu nie znajduje już w sobie woli działania, dlatego jej wcześniejsze groźby nie wydają się realne:

MEDEA rzucając się na ziemię:
Jestem pokonana, zniszczona, zdeptana
[...]
Pozwól mi umrzeć!⁹⁵

Bohaterka biernie przyjmuje swój los. Zakopanie złotego runa oraz magicznych rekwizytów sprawiło, że w obliczu krzywd i nieprawości czuje się bezbronna. Gora jest jedyną osobą, która pozostaje przy niej i próbując pobudzić ją do działania, nieświadomie podda jej pomysł dzieciobójstwa. Impulsu mogła dostarczyć bohaterce także historia Althei, kobiety, która dokonuje zemsty za śmierć brata, zabijając własne dziecko. Zdaniem wielu badaczy kluczowe znaczenie mogła mieć również konfrontacja z Kreonem, ponieważ to jego troska o własne dziecko i ojcowskie uczucia uzmysłowiły Medei, jaki rodzaj zemsty będzie najokrutniejszy. Odzyskanie złotego runa sprawiło, że dokonanie zemsty stało się możliwe, a tym samym historia zatoczyła koło – Medea odzyskała tożsamość silnej kobiety, którą była w Kolchidzie. Franz Grillparzer motywuje czyn swojej bohaterki całą gamą uczuć:

⁹⁴ Er zögert! – Auch du nicht? –
Wer gibt mir einen Dolch?
Einen Dolch für mich und sie!
F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 272 [tłum. A.W.].

⁹⁵ MEDEA *die sich zur Erde wirft*:
Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten.
[...]
Laß mich sterben!
Ibidem, s. 273 [tłum. A.W.].



Uczucie Medei do dzieci musi być mieszaniną, na którą składa się *nienawiść* wobec ojca, Jazona, o którym wie, że kocha swoje dzieci i że ich śmierć będzie dla niego bolesna; *złość* wobec dzieci, które od niej uciekły i umożliwiły wrogowi najbardziej poniżający triumf; *miłość* do tychże dzieci, których nie chce zostawić bez matki wśród obcych; *duma*, że nie pozostawi dzieci w rękach wrogów⁹⁶.

Mord na dzieciach odbywa się poza sceną i nie zostaje przedstawiony z okrutną dokładnością, jak miało to miejsce w dramacie Seneki. Z żądną krwi, siejącą zniszczenie furją Medea Grillparzera ma niewiele wspólnego⁹⁷. Werner Kleinhardt stwierdza wręcz, że to zbieg okoliczności (płonący pałac, śmierć Kreuzy) oraz brak możliwości odwrotu popycha pasywną bohaterkę do dzieciobójstwa⁹⁸. Zdaniem Kleinhardta to siła wyższa, a nie wcześniej prześlana strategia czy niepohamowana chęć zemsty, doprowadza Medeę do ostateczności.

Należy również podkreślić, że Kreon u Grillparzera nie ginie. Autor starał się uwarunkować psychologicznie postępowanie bohaterki, pokazując jej przemianę, jej uczucia i wysiłki. Ponieważ tu Medea nie zabija brata i króla Koryntu Kreona, staje się bardziej ludzka i wiarygodna niż wielokrotna morderczyni.

Kitto zauważa, że Medea Eurypidesa nie pasuje do Arystotelesowskiej definicji bohatera tragicznego. Bohater tragiczny wedle Arystotelesa jest „do nas podobny”, gdyż dzięki podobieństwu możliwe będzie odczuwanie litości i trwogi⁹⁹. Jak wyjaśnia Kitto: „Nie musi być on świętym, bo jego upadek budziłby oburzenie, ani też

⁹⁶ Medeas Gefühl gegen ihre Kinder muß gemischt sein aus *Haß* gegen den Vater, Jason, von dem sie weiß, daß er die Kinder liebt und ihr Tod ihm schmerzlich sein wird; aus *Grimm* gegen die Kinder, da sie flohen und ihren Feinden den schmerzlichen Triumph über sie verschafften; aus *Liebe* gegen eben diese Kinder, die sie nicht mütterlos unter Fremden zurück lassen will; aus *Stolz*, ihre Kinder nicht in der Gewalt ihrer Feinde zu lassen. Cyt. za: H. Politzer, *op. cit.*, s. 148 [tłum. A.W.].

⁹⁷ Por. M. Brauckmann, A. Everwien, *op. cit.*, s. 104.

⁹⁸ Por. W. Kleinhardt, *op. cit.*, s. 84.

⁹⁹ Por. H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Bydgoszcz 1997, s. 181.



nikczemnikiem, bo jego upadek byłby co prawda pouczający, ale przecież nie tragiczny. Musi zatem być kimś pośrednim [...]”¹⁰⁰. Tych warunków Medea nie spełnia. Inaczej jest u Grillparzera, u którego ludzkie cechy charakteru protagonistki, jej słabość i łzy, sprzyjają przynajmniej częściowej identyfikacji z bohaterką oraz doprowadzają w końcowych scenach utworu do uczucia trwogi i żalu.

Zakończenie dramatu również odbiega od wcześniejszych wersji. Medea Grillparzera nie jest triumfującą boginią. Zamierza wyruszyć do Delf jako pokutnica, by zwrócić bezprawnie skradzione runo. Jej słowa: „Wytrzymaj! [...] Wytrwaj! [...] Odpokutuj! [...]”¹⁰¹, skierowane do Jazona, zdają się odnosić także do niej samej. Na uwagę zasługuje fakt, że na koniec bohaterka jawi się znów jako kobieta wyemancypowana i wolna. Pogodziona ze swoim losem Medea mówi: „[...] Ale teraz ja odchodzę od ciebie [...]”¹⁰². To ona podejmuje decyzję i do niej należy ostatnie słowo¹⁰³.

W porównaniu z wcześniejszymi utworami adaptującymi mit Medei główna bohaterka Grillparzera wykazuje nieco odmienne cechy charakteru niż jej poprzedniczki. Badacze tetralogii *Das Goldene Vlies* zgodnie twierdzą, że autor nadał jej głębszy rys charakterologiczny¹⁰⁴ i uwiarygodnił portret psychologiczny. Medea nie jest furią ani postacią demoniczną, jak u Eurypidesa

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Trage! [...] Dulde! [...] Büße! [...]. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 299 [tłum. A.W.].

¹⁰² MEDEA:

[...] Ich aber scheide jetzt von dir [...].

Ibidem, s. 298.

¹⁰³ W noweli *Das Kloster bei Sendomir* opublikowanej w 1828 roku Grillparzer ponownie sięgnął po motyw dzieciobójstwa. Akcja rozgrywa się na terenie Polski. Dowiedziawszy się o zdradzie żony, hrabia Starschensky w wybuchu gniewu grozi niewiernej małżonce śmiercią, ostatecznie zgadza się jednak oszczędzić Elgę, jeśli ta zabije dziecko z nieprawego łoża. Pod groźbą śmierci Elga decyduje się przebić serce dziecka igłą, jednak w ostatniej chwili mąż powstrzymuje ją przed tym i zabija. Dla Medei dzieciobójstwo było najwyższą ofiarą, Elga natomiast próbuje ocalić własne życie kosztem życia dziecka. Por. H. Politzer, *op. cit.*, s. 147.

¹⁰⁴ Por. M. Brauckmann, A. Everwien, *op. cit.*, s. 59.



czy Seneki. Ma złożoną osobowość: nie wstydy się łąz i ludzkich odruchów, co sprawia, że zdobywa sympatię i współczucie widza i czytelnika.

Najistotniejszą innowacją dramatu jest przedstawienie całej historii Medei i złotego runa, poczynając od przybycia do Kolchidy Fryksosa i Argonautów. Grillparzer jako jedyny wyszedł od chronologicznego przedstawienia losów bohaterki, by zarysowując kolejne etapy z jej życia, uwypuklić przemianę, która doprowadzi do mordu na Kreuzie i dzieciach. Grillparzer zdjął również ze swojej bohaterki odpowiedzialność za przypisywane jej wielokrotne zbrodnie. Absyrtus popełnia samobójstwo (aby ratować swój honor, skacze w otchłań morza), Kreon pozostaje przy życiu, a jego karą (podobnie jak w przypadku Jazona) jest ból po stracie najbliższej osoby, Kreuzy. Dzięki temu zabiegowi Grillparzer portretuje swoją bohaterkę w sposób przekonujący i wiarygodny: zbrodnia w afekcie jest bardziej prawdopodobna niż wielokrotne morderstwo.

4. Kolonializm

Analizując dzieło Grillparzera, nie sposób przeoczyć wątku kolonialnego. Sposób przedstawienia wydarzeń w Kolchidzie bardzo widocznie uwypukla kwestię dominacji kulturowej Greków. Nie bez znaczenia jest także fakt, że w tytule utworu pojawia się złote runo, a nie Medea. Dopiero trzecia część utworu, przedstawiająca nieudaną próbę asymilacji w greckim środowisku, zatytułowana jest imieniem protagonistki.

Motyw kolonizacji stanowi jeden z centralnych tematów cyklu *Das Goldene Vlies* – greckiej kulturze i humanizmowi przeciwstawiony jest tu barbarzyński świat Kolchidy. Pod względem poziomu kulturowego oraz obyczajowości Grecja i Kolchida to państwa antagonistyczne. Mostem porozumienia mogłoby być złote runo, wraz z rozwojem akcji symbolicznie przypomina ono jednak jedynie



o nieudanym dialogu i źródle konfliktu. W didaskaliach do *Der Gastfreund* znajduje się krótki opis ojczyzny bohaterki:

Kolchida. Dzika okolica pokryta skałami i drzewami, w tle morze. Na brzegu ołtarz, ułożony z nieociosanych kamieni, na którym znajduje się ogromny posąg nagiego, brodatego mężczyzny, trzymającego w prawicy maczugę, ramiona posągu okrywa barania skóra¹⁰⁵.

Jest to opis dzikiej i nieposkromionej natury, której częścią są także mieszkańcy, rządzący się własnymi regułami. Opis ołtarza i ustawionego na nim posągu podkreśla zachowany, pierwotny stan środowiska, wolny od wpływów cywilizacji. Początek aktu przedstawia rytuały ludności tubylczej, nadal hołdującej pogańskim zwyczajom. Bogini Darimba, na której cześć składa się ofiary z upolowanych zwierząt, nieznana jest przedstawicielom innych grup etnicznych. Tym zabiegiem autor podkreśla odrębność i odmienność kultury kolchidzkiej i uwypukla kontrast w stosunku do obyczajów greckich. Kontrast ten podkreślają także język i styl wypowiedzi postaci.

Ścieranie się różnych wpływów kulturowych obserwujemy we wszystkich częściach dramatu Grillparzera. Już na początku wieść o nadejściu obcych zakłóca beztrioskie polowanie Medeji i jej towarzyszek. Przybycie przedstawicieli innej kultury zaburza naturalny cykl życia tubylców. Jednocześnie należy zauważyć, że przybycie Fryksosa do Kolchidy nikogo nie zaskakuje, nie jest też pozbawione podtekstu wojennego. Jeszcze przed nadejściem Greków Ajetes postrzega przybyszów z jednej strony jako potencjalnych wrogów, obawiając się spustoszenia kraju, z drugiej zaś jako przyszłe ofiary przynoszące cenny łup. W obu przypadkach Grecy traktowani są jako wrodzy intruzi:

¹⁰⁵ Kolchis. Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen, im Hintergrunde das Meer. Am Gestade desselben ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt, auf dem die kolossale Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechte eine Keule, um die Schultern ein Widderfell trägt. F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 95 [tłum. A.W.].



AJETES: [...]
Przybyli mężowie
Z dalekiego kraju,
Przynoszą złoto, przynoszą skarby,
Bogaty łup.

MEDEA:
Komu?
AJETES: Nam, jeśli zechcemy.

MEDEA:
Nam?

AJETES:
To obcy, to wrogowie,
Przybyli, aby spustoszyć nasz kraj.

MEDEA:
Zatem idź i zabij ich!

AJETES:
Liczni są i dobrze uzbrojeni,
Przebiegli, obcy mężczyźni
Z łatwością nas zabiją¹⁰⁶.

¹⁰⁶ AIETES: [...]
Angekommen Männer
Aus fernem Land,
Bringen Gold, bringen Schätze,
Reiche Beute.

MEDEA:
Wem?
AIETES: Uns, wenn wir wollen.

MEDEA:
Uns?

AIETES:
's sind Fremde, sind Feinde,
Kommen zu verwüsten unser Land.

MEDEA:
So geh hin und töte sie!



Postawa króla nie daje nadziei na pokojowy dialog, ale należy podkreślić, że przybysze są uzbrojeni. Dlatego obawy Ajetesu są po części uzasadnione, gdyż uzbrojenie ma prawo budzić podejrzenie i wzmożoną czujność; z drugiej jednak strony wyprawy morskie od zawsze wiązały się z niebezpieczeństwami, wskutek czego zbrojna asekuracja była nieodzowna. Nie do końca wiadomo, czy król Kolchidy rzeczywiście postrzegał świtę Fryksosa jako zagrożenie, czy też próbował jedynie wzbudzić litość Medei, aby pozyskać jej pomoc w ograbieniu Greków. Nadejście przybyszów obwieszcza bojowa muzyka („W oddali słycać muzykę wojenną”¹⁰⁷). Grecy są uzbrojeni, ale niosą także zielone gałązki, które mogą oznaczać pokój i zgodę¹⁰⁸. Ostatni kroczy Fryksos, dzierżąc w lewej dłoni gałązkę, a w prawej złote runo¹⁰⁹. Złote runo jako obiekt religijnego kultu stanowi solidną podwalinę dialogu interkulturowego, gdyż obiektem kultu jest ten sam bóg. Zdziwiony Ajetes tak opisuje zbliżającego się obcego: „On klęka przed bogiem moich ojców!”¹¹⁰. Wspólny bóg mógłby niewątpliwie połączyć obce sobie kultury i taka też wydaje się intencja przybysza:

PHRYXUS: [...]

Los przywiódł mnie do twego królestwa,
Zatem czcuj we mnie boga, który mnie ochrania.
Mąż, co króluje tam na ołtarzu,
Czy jest podobizną kogoś, kto tu żył?
Czy też czcicie go jako posłańca niebios?

AIETES:

Zahlreich sind sie und stark bewehrt,
Reich an List, die fremden Männer,
Leicht töten sie uns.

Ibidem, s. 99 [tłum. A.W.].

¹⁰⁷ Man hört in der Ferne kriegerische Musik. *Ibidem*, s. 101 [tłum. A.W.].

¹⁰⁸ Por. R. Kuleszewicz, *Słownik symboli literackich*, Białystok 2001, s. 173.

¹⁰⁹ F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 103.

¹¹⁰ Er beugt sein Knie dem Gotte meiner Väter! *Ibidem*, s. 104 [tłum. A.W.].



AIETES:

To Peronto, bóg ludu Kolchidy.

PHRYXUS:

Peronto! Twardo brzmi w uszach obcego,

Rozkosznie zaś dla ocalonego.

Jeśli czcisz w nim swego obrońcę,

To masz w ramionach brata,

Bo braćmi są synowie jednego ojca¹¹¹.

Ajetes unika uścisku, co w wymiarze symbolicznym oznacza dystans, ale i lekceważenie. Szczerłość intencji Fryksosa wydaje się wątpliwa. Opowiadając o swoim pochodzeniu, Fryksos wyraźnie wyżej ceni grecką kulturę, co może budzić obawy, że będzie próbował narzucić ją ludności Kolchidy:

PHRYXUS:

Wysłuchaj zatem, co mnie tu sprowadza,

Co utraciłem, panie i czego szukam.

Urodziłem się w pięknej Helladzie,

Z Greków, jam Grek czystej krwi.

Nie ma nikogo, kto mógłby się chwalić

Wyższym, szlachetniejszym pochodzeniem,

¹¹¹ PHRYXUS: [...]

Es führte mich in dein Reich

So ehr in mir den Gott, der mich beschützt.

Der Mann, der dort auf jenem Altar thront,

Ist er das Bildnis eines, der da lebte?

Wie, oder ehrt ihn als einen Himmlischen?

AIETES:

Es ist Peronto, der Kolcher Gott.

PHRYXUS:

Peronto! Rauher Laut dem Ohr des Fremden,

Wohltönend aber dem Geretteten.

Verehrst du jenen dort als deinen Schützer,

So liegt ein Bruder jetzt in deinem Arm,

Denn Brüder sind ja eines Vaters Söhne.

Ibidem, s. 104–105 [tłum. A.W.].



Ponieważ bogów Hellady nazywam mymi ojcami,
A przodek mego rodu rządzi światem¹¹².

Ponadto w momencie zagrożenia, przeczuwając niebezpieczeństwo nadciągające ze strony Ajetesa i jego świty, Fryksos ujawnia swe prawdziwe poglądy, po cichu nazywając ludność Kolchidy barbarzyńcami. Kaschnitz słusznie uważa, że nie jest do końca jasne, czy Fryksos jest człowiekiem naiwnym, podstępny czy może dobrodusznym marzycielem albo złodziejem i „grabieżcą świątyni”¹¹³. Pewne jest natomiast, że w jego postępowaniu przejawiają się obie cechy: naiwnie zawierza Ajetesowi i oddaje mu swoją broń, zdając się tym samym na łaskę i niełaskę króla Kolchidy. Gdy jednak dostrzega niebezpieczeństwo, próbuje ratować własne życie, posługując się złotym runem, które powierza swojemu oprawcy – oraz grożąc zemstą bogów¹¹⁴, jeśli spotka go krzywda. Jego postępowanie wprawdzie nie ocali mu życia, ale przekleństwo wypowiedziane przed zgonem zawiśnie nad domem Medei i zdeterminuje dalsze losy bohaterki i jej krewnych.

Śmierć przybysza sprawia, że złote runo, które pierwotnie miało symbolizować pojednanie i dialog interkulturowy, pozostanie na zawsze splamione krwią i stanie się w oczach Medei źródłem przekleństwa. Karina Becker podkreśla, że złote runo symbolizuje

¹¹² PHRYXUS:

So höre denn, was mich hierher geführt,
Was ich verloren, Herr, und was ich suche.
Geboren bin ich in dem schönen Hellas,
Von Griechen, ich ein Grieche, reinen Bluts.
Es lebet niemand, der sich höherer Abkunft,
Sich edlern Stammes rühmen kann als ich,
Denn Hellas' Götter nenne ich meine Väter,
Und meines Hauses Ahn regiert die Welt.

Ibidem, s. 106 [tłum. A.W.].

¹¹³ Por. M. L. Kaschnitz, *Über die „Medea“ von Grillparzer*, [w:] F. Grillparzer, *Medea. Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1966, s. 87.

¹¹⁴ *Ibidem*.



je z jednej strony władzę i jej nadużycia, z drugiej zaś jej utratę na korzyść wroga¹¹⁵. Ten cenny przedmiot nadal jednak pozostaje obiektem pożądania, a chęć jego odzyskania staje się głównym celem wyprawy Argonautów.

Podobnie jak wyprawa Fryksosa także wyprawa Argonautów nie przebiega w pokojowy sposób. Pod osłoną nocy przywódca świ-ty Jazon wkracza ze swoim towarzyszem Milo na obce terytorium, wdzierając się niepostrzeżenie do wieży, zamieszkałej przez Medeę. Potajemne skradanie się przypomina raczej badanie terenu wroga niż pokojową misję w celu odebrania bezprawnie odebranej własności. Znamienne, jak różne uczucia wzbudza ten przedmiot u głównych bohaterów: Ajetes stara się go bronić i strzec; Medea oddala od siebie jakąkolwiek myśl o złotym runie, podczas gdy Jazon właśnie po nie wyruszył na niebezpieczną wyprawę i gotów jest poświęcić własne życie, by je odzyskać. Mamy tu do czynienia z ewidentnym konfliktem interesów. Jazon jest typem zdobywcy i kolonizatora. Walczy uparcie o zdobycie Medei, ale gdy pozyska jej miłość i przychyłność, częściowo straci zainteresowanie i skupi się na głównym celu wyprawy:

JAZON: [...] Tak wolna i szczerza jesteś narzeczoną Jazona.

Jeszcze tylko jedno, a potem na statek i w drogę.
Runo, ty je znasz, pokaż mi, gdzie leży!
[...]

MEDEA:
Radzę ci, nie mów o tym!
Zesłał je rozgniewany bóg,
Nieszczęście przynosi, już przyniosło!
Jestem twą żoną! Wyrwałeś mi je,
Z piersi wyrwałeś mi nieśmiałe słowo,

¹¹⁵ Por. K. Becker, *Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea*, Frankfurt am Main 2008, s. 117.



Jestem twoja, prowadź mnie, dokąd chcesz,
Lecz ani słowa o tym runie!
W mrocznym świetle proroczych snów
Pokazali mi je bogowie,
Rozciągnięte nad zwłokami,
Zroszone krwią,
Moją krwią!
Nie mów o tym!

JAZON:
Lecz ja muszę nie tylko mówić,
Muszę je zdobyć i niech się dzieje, co chce.
Dlatego porzuć lęk i zaprowadź mnie w to miejsce,
Bym ukończył, co mi powierzono¹¹⁶.

¹¹⁶ JASON:

[...] So frei und offen bist du Jasons Braut.
Nur noch eins und dann zu Schiff und fort.
Das Vlies, du kennst's, zeig an mir, wo es liegt!
[...]

MEDEA:

Ich sage dir, sprich nicht davon!
Ein erzürnter Gott hat es gesendet,
Unheil bringt es, hat es gebracht!
Ich bin dein Weib! Du hast mir's entrissen,
Aus der Brust gerissen das zagende Wort,
Ich bin dein, führe mich, wohin du willst,
Aber kein Wort von jenem Vlies!
In vorahnender Träume dämmerndem Licht
Haben mir's die Götter gezeigt
Gebreitet über Leichen,
Besprützt mit Blut,
Meinem Blut!
Sprich nicht davon!

JASON:

Ich aber muß nicht sprechen nur davon,
Ich muß es holen, folge, was da will.
Drum laß die Furcht und führ mich hin zur Stelle,
Daß ich vollende, was mir auferlegt.

F. Grillparzer, *op. cit.*, s. 182–183 [tłum. A.W.].



Opór Medei jedynie zachęca Jazona¹¹⁷. Kaschnitz stwierdza, że u Grillparzera Jazon jest mężczyzną, dla którego uczucia kobiety nie są najważniejsze¹¹⁸. Medea próbuje odwieść ukochanego od grożącego śmiercią przedsięwzięcia, wskazując na liczne niebezpieczeństwa, a nawet grożąc samobójstwem. Jazon pozostaje jednak nieugięty – wynika stąd, że złote runo lub też złożona obietnica jego zdobycia są dla niego ważniejsze. Powstaje zatem pytanie, czy pozyskanie poparcia Medei nie było jedynie ukartowanym działaniem, mającym na celu zdobycie sprzymierzeńca w walce o złote runo. A jeśli tak, to Medeę można by postrzegać jako zaledwie środek mający przyczynić się do osiągnięcia tego celu. Rita Calabrese już u Eurypidesa odkryła „kolonizację kobiecości”¹¹⁹. Grillparzer zaś przedstawił Jazona jako kolonizatora, opisując szczegółowo jego podboje.

Wyprawy Fryksosa i Argonautów można analizować nie tylko w kontekście przekazów mitycznych; mogą one nawiązywać do wydarzeń historycznych, a mianowicie do czasów tzw. Wielkiej Kolonizacji. Tym pojęciem historycy określają ruch osadniczy w okresie VIII–VI wieku p.n.e., odróżniając go od

analogicznych zjawisk wcześniejszych (zwłaszcza od zasiedlenia Jonii i innych nadbrzeżnych krain Azji Mniejszej) i późniejszych. Dawniejsze przesunięcia ludnościowe miały najczęściej (choć oczywiście nie zawsze) charakter migracyjny, obejmowały całe grupy plemienne. W toku Wielkiej Kolonizacji inicjatywa należała zazwyczaj do polis, nowe organizmy zaś stanowiły w przytłaczającej większości państwa tego samego typu. Charakterystyczną cechą jest także powstanie silnej więzi między koloniami a polis, które je zakładały¹²⁰.

¹¹⁷ M. L. Kaschnitz, *op. cit.*, s. 90.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Por. R. Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998, s. 78.

¹²⁰ B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków. Tom I. Do końca wojen perskich*, Warszawa 1988, s. 158.



Kolonie były zakładanymi poza obszarem Grecji osadami, utrzymującymi między sobą ściśle kontakty. Istotną rolę odgrywały tu, wymienione w tryptyku Grillparzera, Delfy:

Utworzenie kolonii było także aktem religijnym, przenoszono kultury ze starej polis, decydująca rola przypadała tu Oikistesowi. Konsultowano przy tym wyrocznie, zazwyczaj zwracano się z tym pytaniem do Delf. Najczęściej chodziło o potwierdzenie podjętej już decyzji co do celu i czasu wyprawy. Niekiedy kapłani delficki sami występowali z inicjatywą, sugerując miejsce do założenia miasta. Musieli oni dysponować sporą wiedzą o dokonanych już ekspedycjach, jak również o miejscach dogodnych, a nie zajętych. Wiadomości takie pochodziły od delegacji polis konsultujących nowe projekty, poselstw przynoszących dary i licznych ludzi przybywających do Delf z własnej inicjatywy. Utrzymanie ciągłości kultów, sankcja dla kolonizacyjnej działalności udzielana przez wyrocznie zmniejszały opory, jakie miewali ludzie starożytni przed opuszczeniem własnej ziemi, w której pozostawiali groby przodków i opiekuńcze bóstwa [...] ¹²¹.

W utworze Grillparzera Delfy odgrywają kluczową rolę. Jest to miasto, z którego pochodzi złote runo, a zarazem miejsce z którego przybył Phryxus ze swoją świtą. To te wydarzenia stały się punktem wyjścia do przedstawienia historii Medei oraz umożliwiły dalszy rozwój wypadków. Po dokonaniu dzieciobójstwa i rozrachunku z niewiernym mężem Medea oświadcza, że zamierza zwrócić bezprawnie skradzione złote runo do Delf. Czyniąc to, wydaje się przywracać dawny porządek.

W tryptyku *Das Goldene Vlies* Franz Grillparzer zafascynowany jest przede wszystkim „innością” Medei oraz problemem asymilacji obcej, barbarzyńskiej kultury w cywilizowanym świecie. W pierwszej i drugiej części można zaobserwować próbę kolonizacji nowych terenów, w trzeciej części tryptyku (*Medea*) mamy do czynienia z perspektywą bohaterki przebywającej w Koryncie, czyli z „obcym” w greckim środowisku. Wątkami polityczno-kolonialnymi dzieło Grillparzera może również nawiązywać do współczesnych pisarzowi wojen napoleońskich i nowego układu sił

¹²¹ *Ibidem*, s. 165–166.



w Europie po kongresie wiedeńskim. Aspekt kolonialny mitu Medei powróci także w późniejszych adaptacjach literackich, zwłaszcza u Heinera Müllera.

5. XIX wiek: mit Medei w dobie kolonializmu

Kres wojen napoleońskich i nowy układ sił w Europie odcisnęły swe piętno również na literaturze. Często poruszonym tematem były nie tylko walki wyzwolencze, ale również problem kolonializmu. W tym kontekście Medea jako postać literacka budziła zainteresowanie jako „obca”, o odmiennej urodzie i pochodzeniu. Na początku XIX wieku ciekawą adaptację mitu w tryptyku o wyprawie po złote runo stworzył wspomniany już austriacki dramaturg Franz Grillparzer. Jego dzieło wyróżnia się na tle pozostałych utworów traktujących o dziejach Medei, ponieważ ukazuje poszczególne etapy życia bohaterki, poczynając od okresu przed poznaniem Jazona. Jednocześnie autor tryptyku stworzył szczegółowy portret psychologiczny bohaterki, analizując jej los aż do momentu dzieciobójstwa. Grillparzera fascynuje przede wszystkim „odmienność” Medei oraz zagadnienie asymilacji obcej, barbarzyńskiej kultury w cywilizowanym świecie.

W 1896 roku Paul Heyse (1830–1914)¹²², wybitny prozaik i niemiecki laureat literackiej Nagrody Nobla z 1910 roku, napisał nowelę zatytułowaną *Medea*. Wbrew skojarzeniom, jakie podsuwa tytuł utworu, przedstawiona tu historia w znaczący sposób różni się od znanych dotychczas interpretacji mitu, gdyż autor nie usiłuje stworzyć własnej wersji losów antycznej *femme fatale*, a jedynie przez odniesienia do współczesności udowodnić, że niektóre schematy ludzkich zachowań nie uległy zasadniczej zmianie do czasów mu współczesnych. Nowela Heysego zasługuje na uwagę

¹²² Na temat autora por.: Paul Heyse. *Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, red. R. Berbig, W. Hettche, Frankfurt am Main 2001.



ze względu na zasługi jej autora dla literatury niemieckiej, innowacyjną formę utworu (dotychczas Medea pojawiała się głównie w dramatach), jak i podjętą próbę aktualizacji mitu Medei. Utwór ten z racji poruszanych wątków kolonialnych oraz intertekstualnych odniesień zestawień można z tryptykiem Franza Grillparzera.

Nowelę otwiera intertekstualne odniesienie do utworu Grillparzera *Das Goldene Vlies*. Po wyjściu z teatru grupa przyjaciół dyskutuje na temat obejrzanego przedstawienia. Impulsem do rozmowy staje się wypowiedź jednej z dziewcząt, kwestionującej wiarygodność dzieciobójstwa we współczesnym świecie:

Lecz dzieciobójstwo, takie dzieciobójstwo – przyznaję, że wciąż uważam je za niepojęte i porusza mnie ono niczym elementarny żywioł, niemający w sobie nic ludzkiego. Być może dziesięć tysięcy lat temu mogła istnieć Medea, która mszcząc się na niewiernym małżonku, zabija dwoje niewinnych, dorastających dzieci – ale w naszym, dzisiejszym świecie jawi się już tylko jako odrętwiąły, skamieniały upiór, którego widok nie wzbudza współczucia, a jedynie paraliżujący strach, jakby patrzyła na nas żywa Meduza¹²³.

Jej opinia skłania jedną ze starszych dam do zabrania głosu i wyrażenia zgoda odmiennego osądu:

Droga przyjaciółko, ma pani rację [...]. To wprost niepojęte okrucieństwo, a przynajmniej takim winno jawić się naszemu pokoleniu. A jednak – jeszcze dziś aktualne są słowa:

To w umysłach istnieje otchłań,
która głębsza jest od piekła.

¹²³ Aber der Kindermord, dieser Kindermord – ich bekenne, daß ich ihn immer und immer unbegreiflich finde und nur wie von einem elementaren Ereignis davon berührt werde, daß nichts Menschliches mehr an sich hat. Mag also vor zehntausend Jahren eine Medea möglich gewesen sein, die durch den Mord zweier unschuldiger, lieblich heranwachsender Kinder eine Rachethat an ihrem treulosen Gatten vollzieht, – in unserer heutigen Welt erscheint sie nur wie ein starres, steinernes Gespenst, dessen Anblick uns kein Mitgefühl, sondern nur ein lähmendes Entsetzen einflößt, als hätte eine leibhafte Meduse uns angestarrt. P. Heyse, *Medea* (1896), [w:] P. Heyse, *Gesammelte Werke in 38 Bänden*, Band 28, s. 291 [tłum. A.W.].



A może sądzi pani, że od czasów Medei tę otchłan zasypano? Oczywiście: obyczaje złagodniały, a ludzie stali się potulniejsi. Przychodzących na świat słabych i kalekich dzieci nikt już nie porzuca jak w starożytnej Sparcie, by zginęły marnie z głodu, ale biedne niezamężne dziewczęta, które z rozpaczyny lub ze strachu przed hańbą topią w potoku lub duszą swe niemowlęta, pozbawione ojców, oddaje się pod sąd. Ale proszę mi powiedzieć: także dzisiaj w duszy niejednej biednej kobiety otwiera się otchłan głębsza od piekła. Bo żywioły natury, o których pani mówi, od tamtego czasu wprawdzie okiełznano, ale nie wyeliminowano. Ja sama przeżyłam pewien szczególny przypadek, który niewiele odbiega od prastarej opowieści o Medei. Dziś w teatrze nieraz musiałam o nim myśleć i przy okazji państwu o tym opowiem¹²⁴.

Ta krótka wymiana zdań stanowi punkt wyjścia do opowieści o dziewczynie imieniem Walln – brzydkiej Mulatce kochającej piękno. Podobnie jak jej najbliższe krewne, a więc matka i babka, także Walln wyróżnia się niezwykłą pracowitością i sumiennością. Dzięki tym cechom gromadzi wprawdzie niewielki majątek, nie znajduje jednak szczęścia w miłości, a duma nie pozwala jej poślubić mężczyzny zainteresowanego wyłącznie jej stanem posiadania. Przyczyną odrzucenia dziewczyny jest jej wygląd, bo właśnie brak

¹²⁴ Sie haben sehr Recht, liebe Freundin [...]. Es ist unfassbar grauenhaft, sollte es wenigstens für Alle unseres Geschlechts sein. Und doch – auch heute noch gilt das Wort:

Abgründe giebt es im Gemüthe,
die tiefer als die Hölle sind.

Oder glauben Sie, daß diese Abgründe seit Medea's Zeiten ausgefüllt worden seien? Gewiß: die Sitten sind milder geworden, die Menschen zahmer. Kinder, die schwach oder krüppelhaft zur Welt kommen, werden nicht mehr wie im alten Sparta ausgesetzt, um elend zu verhungern, und die armen ledigen Mädchen, die ihre vaterlosen Neugeborenen aus Verzweiflung oder Furcht vor der Schande in den Bach werfen oder erdrosseln, stellt man vor Gericht. Aber glauben Sie mir: auch heute noch öffnen sich zuweilen in der Brust eines armen Weibes Abgründe, die tiefer als die Hölle sind. Denn die elementaren Mächte, von denen Sie sprechen, sind seit jenen Jahrtausenden wohl zurückgedrängt, aber nicht ausgerottet. Ich selbst habe einen merkwürdigen Fall erlebt, der nicht weit hinter der alten Medea-Fabel zurückbleibt. Ich musste heute im Theater mehr als einmal daran denken und will es Ihnen gelegentlich erzählen. *Ibidem*, s. 292 [tłum. A.W.].



atrakcyjności fizycznej sprawia, że Walln – mimo sympatycznego usposobienia – wciąż pozostaje samotna. Dziewczyna zdaje sobie sprawę ze swoich mankamentów: „Byłabym głupia, gdybym wyobrażała sobie, że w tak wstrętnej twarzy mógłby zakochać się jakikolwiek mężczyzna o zdrowym wzroku”¹²⁵.

Motyw brzydoty w noweli Heysego powraca wielokrotnie. Prawdopodobnie stąd Hans Henny Jahnn zaczerpnął w pierwszej połowie XX wieku główny wątek do swojego dramatu, nawiązując do odmienności rasowej. Jahnn wprowadził jednak pewne zmiany i uczynił z Medei Murzynkę. Warto w tym miejscu podkreślić, że prawdziwym problemem Walln nie jest jej pochodzenie. Nawet jeśli ktoś wprost wypominał jej „fizjonomię Mulatki”¹²⁶, odpowiadała pewna siebie, iż „To właśnie napełnia ją dumą, że nie wygląda jak każda inna”¹²⁷. Pod tym względem jest świadomą siebie kobietą.

Narratorka noweli określa Walln jako „dziwną istotę”, składającą się z „kontrastujących elementów”¹²⁸: z jednej strony cechuje ją sumienność i solidność w pracy, z drugiej lekkomyślność. Nigdy nie zawiodła swoich klientów, ale potrzebowała też chwil przyjemności, które zapewniały jej koncerty, zabawy i teatr. Jej złożona natura znajduje odzwierciedlenie w wyglądzie zewnętrznym:

W wyglądzie zewnętrznym taki sam kontrast. Miała pełną, pociągającą figurę, której walory umiała pokazać w najkorzystniejszym świetle nawet w zwykłe, powszednie dni, ubierając się niewyszukanie, lecz stylowo. Jej strój nie był przesadzony, przeładowany czy choćby wyzywający, suknia zawsze zapięta pod samą szyję. Miała przy tym niepohamowany pociąg do złotej biżuterii i połyskujących kamieni, typowy dla ludów na

¹²⁵ Ich wäre ja rein verrückt, wenn ich mir einbildete, in so ein garstiges Gesicht könne sich irgend ein Mann verlieben, der seine gesunden Augen im Kopfe hat. *Ibidem*, s. 298 [tłum. A.W.].

¹²⁶ *Ibidem*, s. 297.

¹²⁷ Das sei gerade ihr Stolz, nicht so auszusehen wie Jedermann. *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹²⁸ *Ibidem*, s. 296.



niższym poziomie kultury. Na palcach nosiła niemal pół tuzina błyszczących pierścionków, w uszach wielkie sztuczne perły, a pewnego razu w chwili szczerości wyznała mi, że jej najskrytszym marzeniem są kolczyki z brylantami wielkości ziarnka grochu¹²⁹.

Odmienność Walln przejawia się nie tylko w jej aparycji, ale także w sposobie mówienia. Posiadająca francuskie korzenie dziewczyna często wplata do języka niemieckiego francuskie słowa bądź nuci francuskie piosenki. Nasuwa się zatem pytanie: czy motyw ten jest przypadkowy, czy też należy go interpretować jako aluzję do wojen i polityki imperialnej Napoleona? W osobie Walln łączą się dwie odmienne kultury – już choćby to upodabnia ją do Medei Eurypidesa, podejmującej próbę asymilacji w greckim społeczeństwie.

Gdy Walln poznaje przystojnego krewnego damy, u której pracuje, zauroczona jego wdziękami wdaje się w romans, którego owocem jest nieślubne dziecko. Naiwna dziewczyna do ostatniej chwili wierzy w szlachetne intencje i dobre serce mężczyzny, który zostawia ją po uwiedzeniu. Gdy Walln dowiaduje się o jego planach małżeńskich, popada w gniew i postanawia podnieść rękę na pannę młodą. Urzeczona pięknem młodej pary w ostatniej chwili powstrzymuje się jednak od zbrodni. Teraz jej gniew obraca się przeciwko dziecku, któremu do tej pory była oddana. Trzyletni Edward staje się nie tyle obiektem zemsty na uwodzicielu – niewykazującym zainteresowania ani matką, ani dzieckiem – co raczej

¹²⁹ Auch in ihrem Aeußern derselbe Widerspruch. Sie hatte eine reizende üpige Gestalt, deren Vorzüge sie durch eine einfache, aber geschmackvolle Kleidung selbst an Werktagen in das vortheilhafteste Licht zu stellen wußte. Nichts Uebertriebenes, Ueberladenes oder gar Herausfordrendes, das Kleid immer bis an den Hals geschlossen. Dabei hatte sie einen unbezwinglichen Hang zu Goldschmuck und blitzenden Steinen, wie man sie bei Völkern auf einer niederen Kulturstufe findet. Wohl ein halb Dutzend blanker Ringe steckte an ihren Fingern, in den Ohren trug sie große falsche Perlen und vertraute mir einmal in einer offenerziger Stunde, ihr heißester Wunsch seien ein paar Ohrringe mit erbsengroßen Brillanten. *Ibidem*, s. 297 [tłum. A.W.].



bolesnym przypomnieniem własnego błędu, który chce się wymazać. Walln podkreśla: „Dziecko należy do matki!”¹³⁰, po czym zwraca się do syna: „Wybacz swojej biednej matce, że cię urodziła! Ona sama żałowała tego już po tysiackroć”¹³¹.

Matka podejmuje próbę samobójczą, usiłując otruć siebie i syna, ale szybko wezwana pomoc medyczna ratuje im życie. Walln przeklina wszystkich, którzy przeszkadzili jej w realizacji planu i po chwilowym, złudnym opamiętaniu dusi syna w obecności zebranych. W konsekwencji bohaterka umieszczona zostaje w zakładzie psychiatrycznym. Zakończenie noweli Heysego różni się więc od tego z tragedii Eurypidesa czy Seneki – tu Walln jest tylko cieniem człowieka, postacią budzącą przerażenie, litość i refleksję. Nie ma w niej nic z triumfującej Medei, zbiegającej na boskim rydwanie ku niebiosom.

Paul Heyse przenosi historię mitycznej dzieciobójczyni do współczesnych realiów. Można zatem stwierdzić, że bohaterką jest tu uwspółcześniona Medea. Struktura noweli potęguje wrażenie autentyczności, Heyse korzysta bowiem z chętnie stosowanej w nowelach dziewiętnastowiecznych kompozycji ramowej. Rama opowieści to przedstawienie rozmowy grupy znajomych, w tym obecność narratora pierwszoosobowego natomiast relacjonowana w jej obrębie fabuła to historia uwspółcześnionej Medei.

Narrator stara się podkreślić realizm zdarzenia: historia opowiedziana przez starszą damę grupie przyjaciół jest przedstawiona jako będąca udziałem dalekiego krewnego. Nie jest więc historią zasłyszaną czy też zmodyfikowaną przez lata pogłoską. Także zamieszczone na początku noweli odniesienie do tryptyku Franza Grillparzera *Das Goldene Vlies* nie jest przypadkowe. Zabieg ten pozwala nakreślić paralelę między przeszłością i teraźniejszością: czytelnik ma przed oczyma „klasyczną” Medeę, a na postać Walln

¹³⁰ Das Kind gehört zur Mutter! *Ibidem*, s. 326 [tłum. A.W.].

¹³¹ Verzeih deiner armen Mutter, daß sie dich in die Welt gesetzt hat! Sie hat es schon tausendmal bereut. *Ibidem* [tłum. A.W.].



nakłada się projekcja jego wyobrażeń i oczekiwań. W ten sposób potęguje się odczucie, że Walln jest Medeą ubraną we współczesne szaty. W noweli Heysego pojawia się motyw nietolerancji, znany już z dzieła Eurypidesa i wielu późniejszych adaptacji. W przypadku Walln powodem wykluczenia jest odmienność rasowa i jej wygląd zewnętrzny. Medea jako Mulatka to ciekawy pomysł, doskonale podkreślający „inność”, a zarazem implikujący wątki kolonialne noweli.

Rozdział III

Hans Henny Jahnn: *Medea*

Od namiętności się zaczęło,
na namiętności się skończy¹

1. Wprowadzenie: Hans Henny Jahnn *Medea*

Hans Henny Jahnn² opublikował tragedię *Medea* w 1926 roku i jest to utwór kończący młodzieńczą fazę jego twórczości. Wśród literaturoznawców uchodzi on za najlepszy dramat Jahnn'a, mimo że początkowo *Medea* nie znalazła większego uznania publiczności³. Przyczyną niepowodzenia mógł być pierwszy dramat autora z 1919 roku zatytułowany *Pastor Ephraim Magnus*⁴, który wywołał w Niemczech skandal obyczajowy⁵. Innym ważnym dramatem

¹ Mit Leidenschaft anfang's,
mit Leidenschaft endet's.

H. H. Jahnn, *Medea*, Stuttgart 2004, s. 61.

² Hans Henny Jahnn (1894–1959). Na temat autora por.: R. Niehoff, *Hans Henny Jahnn. Die Kunst der Überschreitung*, München 2001.

³ Por. H. L. Arnold, *Hans Henny Jahnn und seine Medea*, [w:] H. H. Jahnn, *Medea*, Stuttgart 2004, s. 81.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Za dramat *Pastor Ephraim Magnus* Hans Henny Jahnn otrzymał w 1920 roku cenioną nagrodę literacką Heinrich-von-Kleist-Preis. Wyróżnienie nie spotkało się jednak ze zrozumieniem ze strony literaturoznawców. Krytycy zarzucali sztuce masochizm i sadyzm, a Paul Fechter określił ją jako „bezradny bełkot chorej duszy”. Sztuka wystawiona przez Brechta i Bronnena już po kilku dniach została zdjęta z afisza. Por. *ibidem*, s. 80.



Jahna o podłożu mitologicznym jest powstały tuż po II wojnie światowej *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (1948)⁶, który z uwagi na budowę, strukturę dramatyczną i walory artystyczne krytycy postawili na równi z *Medeą*.

W 1926 roku *Medeę* w reżyserii Jürgena Fehlinga wystawiono na deskach teatru w Berlinie⁷. W rolę tytułową wcieliła się niemiecka aktorka Agnes Straub, która kilka lat później, w 1933 roku, zagrała również *Medeę* w inscenizacji Grillparzera *Das Goldene Vlies*⁸. Ponieważ krytycy zarzucali dramatowi Jahna barbarzyństwo, tytuł powoli wycofywano z repertuaru⁹. Dopiero w latach 80., na fali wzmożonego zainteresowania mitem Medei, dramat odkryto na nowo i odtąd cieszy się dużą popularnością¹⁰.

Obecnie znane są trzy wersje tragedii Jahna. Przez długi czas za zaginioną uchodziła napisana prozą *Medea* z 1924 roku. Wydawca dramatów Jahna, Ulrich Bitz, odnalazł rękopis i przygotował jego edycję. Pierwsze wydanie zostało zmienione przez autora, w wyniku czego w 1926 roku ukazała się edycja napisana wierszem. 17 grudnia 1959 roku *Europäische Verlagsanstalt* zamierzało wznowić wydanie z okazji 65. rocznicy urodzin pisarza¹¹. Na potrzeby przedsięwzięcia autor po raz kolejny dokonał nowego opracowania tekstu. Była to ostatnia korekta przed śmiercią, bowiem 29 grudnia 1959 roku Jahn zmarł.

Podobnie jak wielu jego poprzedników Jahn nawiązuje w swoim utworze do wersji korynckiej, czyniąc zdradę i zemstę

⁶ Por. H. L. Arnold, *op. cit.*, s. 80.

⁷ Por. H. A. Glaser, *Medea. Frauehnhre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main 2001, s. 121.

⁸ Także w inscenizacji dzieła Grillparzera Agnes Straub wystąpiła jako czarnoskóra Medea. Por. I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln 2006, s. 55.

⁹ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 121.

¹⁰ Por. I. Stephan, *op. cit.*, s. 48.

¹¹ Por. K. Stalman, *Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahns*, Köln 1998, s. 165.



motywy centralnym. Istotna zmiana w stosunku do dotychczasowych wersji polega na uczynieniu z tytułowej bohaterki Murzynki, a z jej dzieci Mulatów. Podobny zabieg zastosował fińsko-szwedzki pisarz Willy Kyrklund w *Medea fra Mbongo* [*Medea z Mbongo*]¹² (1967)¹³. Dzięki temu problem nietolerancji i ksenofobii, widoczny już u Eurypidesa i Seneki, został wyeksponowany, a pisarze nadali mu nowy wymiar.

2. Transformacja mitu

Już na pierwszy rzut oka w dramacie Jahnn'a dostrzegalna jest innowacyjna struktura. Zrywając z dotychczasową tradycją, autor nie dzieli swojej tragedii na akty. W związku z tym struktura dramatu wymaga relatywnie niewielu postaci (jedna z kluczowych bohaterek, Kreuza, w ogóle nie pojawia się na scenie). Innym następstwem tego zabiegu, wzmocnionym jeszcze wpleceniem w historię Medei losów jej synów, jest wrażenie przyśpieszenia akcji. Ponieważ brakuje przerwy między aktami, niemożliwa wydaje się zmiana miejsca akcji („Miejscem jest hala w domu Jazona w Koryncie”¹⁴). O wydarzeniach, rozgrywających się poza domem Jazona czy o tych związanych z Kreuzą, informują retrospektywne relacje bohaterów. Zmianę „sceny” sygnalizuje każdorazowo pojawienie się nowych postaci. Zachowana została zatem – w myśl zasad klasycznego dramatu – jedność czasu, miejsca i akcji.

Swoistą innowacją jest zamieszczenie na początku utworu rozmowy synów. Dotychczas postaciom dzieci nie poświęcano więk-

¹² W. Kyrklund, *Medea z Mbongo*, tłum. Z. Łanowski, „Dialog” 1968, nr 6, s. 42–64.

¹³ Por. J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie: rozmowy o starożytności*, Warszawa 1994.

¹⁴ Der Ort ist eine Halle im Hause Jasons zu Korinth. H. H. Jahnn, *op. cit.*, s. 3 [tłum. A.W.].



szej uwagi, ponieważ zawsze pozostawały w tle wydarzeń i były narzędziem zemsty na niewiernym małżonku. Wprawdzie w niektórych wersjach przewidywano dla nich jakąś krótką scenę (np. u Franza Grillparzera musiały podjąć jedną z kluczowych decyzji: które z nich podaży za matką na wygnanie), nigdy jednak ich sylwetkom nie nadano tak wyrazistych konturów jak w dramacie Jahna. Należy jednak zauważyć, iż synowie Medei nie posiadają tu imion. Zabieg ten pozwala na postawienie tezy, że postaci dzieci służą raczej zarysowaniu pewnego problemu, nie zaś eksponowaniu psychologicznie pogłębionego wątku.

Rozmowa synów artykułuje konflikt i napięcie, zwłaszcza że są osobami o ewidentnie przeciwstawnych cechach charakteru. Starszy Chłopiec jest ulubieńcem ojca – na początku dramatu dostaje od niego w prezencie białego konia, który staje się przyczyną sporu z bratem. Z wypowiedzi Młodszego Chłopca wynika, że jedyną osobą, która go kocha, jest matka. W konflikcie synów znajduje odzwierciedlenie późniejszy konflikt między Medeą i Jazonem. Podobnie jak Jazon Medei, Starszy Chłopiec obiecuje bratu wspólną noc. Pojawienie się Kreuzy sprawia, że obaj – ojciec i syn – łamią dane słowo, zwracając się ku nowej kochance Jazona. Motyw miłości homoseksualnej i kazirodczej oraz rywalizacji między ojcem i synem to kolejna nowość zaproponowana przez Jahna.

Pierwsze wzmianki o Medei pojawiają się w rozmowie synów jeszcze przed wkroczeniem na scenę tytułowej bohaterki. Analogicznie do pierwotnej wersji mitu Medea jest wnuczką boga Słońca, Heliosa, na którego opiekę się powołuje: „[...] Przed szaleństwem ochroni mnie Helios, ojciec ojca [...]”¹⁵.

W XX-wiecznym dramacie Medea nie jest już jednak boginią. Zrezygnowała z boskiego daru wiecznej młodości i urody,

¹⁵ [...] Bewahren vor dem Wahnsinn wird mich
Helios, des Vaters Vater – [...].
H. H. Jahnn, *op. cit.*, s. 7 [tłum. A.W.].



ukazując się jako starzejąca się kobieta. Skazując siebie samą na starość i śmierć, darem wiecznej młodości¹⁶ obdarza swojego wybranka, Jazona.

W tragedii Jahnna tytułowa protagonistka jest postacią całkowicie odmienioną. Urodzenie dzieci pociąga za sobą utratę atrakcyjności fizycznej. Autor wielokrotnie podkreślał rangę tego problemu:

Obok istotnego problemu ras „czarny-biały-brązowy” pojawia się inny pierwotnie tragiczny, uwarunkowany zmysłami. Los starzejącej się kobiety, u boku której (wciąż jeszcze) kochany mężczyzna pozostaje młody. Której uroda prawem natury przechodzi na dzieci¹⁷.

Medeę otacza aura tajemniczości. Podobnie jak w mitycznym pierwowzorze obeznana jest z czarami. Dysponuje niezwykłą mocą, która jednak zamiast szacunku i poważania wzbudza strach zarówno wśród społeczeństwa, jak i krewnych. Nie cofa się przed zabiciem brata, chcąc w ten sposób powstrzymać pościg. Dzieci z niepokojem opowiadają o rozmowach matki z bogami: „Jeszcze nie pojąłeś, że [...] ona rozmawia z bogami, tak jak my z ludźmi lub zwierzętami?”¹⁸

Różnicę między bohaterami dodatkowo podkreśla kolor skóry. Jak w wielu innych utworach Medea jest tu wyalienowana ze

¹⁶ Sceny przywracania młodości to jeden z częstszych motywów pojawiający się na antycznych wazach. Medeę przedstawiano jako czarodziejkę stojącą przy wielkim kotle, z którego wyskakiwał młodzieniec lub zwierzę. Symbolizowało to przywrócenie młodości i sił vitalnych. Por. O. Rinne, *op. cit.*, s. 10.

¹⁷ Neben das wesentliche Rassenproblem schwarz-weiß-braun tritt ein urtragisches, das durch Sinne bedingt ist. Das Schicksal der alternden Frau, an deren Seite der (immer noch) geliebte Mann jung bleibt. Deren Schönheit durch Gesetz auf die Kinder überspringt. H. H. Jahn, *Schriften, Tagebücher*, Hamburg 1974, s. 251 [tłum. A.W.].

¹⁸ Begriffest du noch nicht, daß [...] sie mit Göttern spricht, wie wir mit Menschen oder Tieren?

H. H. Jahn, *Medea*, s. 8 [tłum. A.W.].



społeczeństwa. Wsparcia i zrozumienia nie znajduje nawet u męża i u dzieci. Młodszy syn tak opisuje więź łączącą go z matką:

[...] Mnie
kocha tylko matka; w dalekiej przyszłości
muszę odwzajemnić miłość tej, która mnie przeraża,
czcić smutną, wąpiącą
i brzydką, a także jej czarną magię.
Spić muszę cały jej ból, jej nieszczęsną
wiedzę, okropieństwo, które wymyśliła,
czcić w mrocznych obrzędach [...] ¹⁹.

Jedynymi osobami, które doceniają poświęcenie i rozumieją nieszczęście starzejącej się kobiety, są jej służki. W rozmowie z Jazonem opiekunka z własnej woli wstawia się za swoją panią, podkreślając ogrom wyrzeczeń, na jakie ta niegdyś się zdobyła.

Wkracząc na scenę, Medea ukazuje się jako kobieta nieszczęśliwa, słaba, użalająca się nad swym losem. Różni się tym samym od swoich poprzednich wcieleń. Wzbudza litość opowiadaniem własnej historii zawiedzionej miłości. Mąż, którego kocha całym sercem i dla którego była niegdyś gotowa poświęcić wszystko, odtrąca ją, zdradza i nie odwiedza jej komnat. Sympatia widza, którą teraz zyskuje Medea, stanowi istotny element gatunku *revenge tragedy*, gdyż zazwyczaj upadek i klęska bohatera negatywnego wzbudza ją uczucie satysfakcji w miejsce żalu czy trwogi. Pojawienie się

¹⁹ [...] Mich
liebt die Mutter nur; in ferner Zeit
muß ich sie wiederlieben, die mich ängstet,
verehren die Traurige, Vergrämt'
und Häßliche, auch ihren schwarzen Zauber.
Einsaugen all ihr Leid, ihr unheilvolles
Wissen muß ich, die Greuel, die
sie sich ersann, anflehn in finsternen
Gebräuchen [...].

Ibidem, s. 6 [tłum. A.W.].



Medei kontrastuje z pierwszym wyobrażeniem czytelnika o bohaterce, wykreowanym na podstawie opisów osób postronnych. Na scenę wkracza nie potężna czarodziejka i wnuczka Heliosa, lecz nieszczęśliwa, uskarżająca się kobieta: „Biada mi, biada! Niechże złamie mnie śmierć!”²⁰.

Pierwsza wymiana zdań pozwala dostrzec atmosferę napięcia między małżonkami. Przyczynę zakłóconej relacji Medea przedstawia słowami: „ponieważ mój mąż nie odwiedzał mej komnaty”²¹. Jahnn zmienia tym samym w istotny sposób przyczynę konfliktu i rozpadu małżeństwa Medei i Jazona. Do katastrofy prowadzą nie zdrada i utrata czci – jak u Eurypidesa – lecz niezaspokojenie potrzeb seksualnych i niedotrzymanie obietnicy wspólnej nocy. Starzejąca się Murzynka nie potrafi wzbudzić pożądania w młodym małżonku. Zrozpaczona pyta:

Czy wypalona i pozbawiona krwi,
Czy popiołem jestem i martwa? Czy w mych żyłach
nie płynie już krew? Czy moja wątroba z wiekiem
szczerniała? Czy wstrętnym jest ci
mój pocałunek, zapach mego ciała?²²

Medea jest w tej scenie kobietą słabą, podporządkowaną woli męża, brak jej inicjatywy i poczucia dumy. Pragnie odzyskać Jazona przez wzgląd na dawne zasługi lub też budząc w nim współczucie. Jazon broni się przed zarzutami, wymawiając się nieuchronnie prawami upływającego czasu:

²⁰ Weh mir, o weh mir, zerbräche mich der Tod doch! *Ibidem*, s. 18 [tłum. A.W.].

²¹ weil mein Gemahl meine Kammer nicht suchte. *Ibidem* [tłum. A.W.].

²² Bin ich verbrannt denn und blutlos,
nur Asche und tot? Fließt in meinen Adern
rollend kein Blut mehr? Ist schwarz meine Leber
durch Alter geworden? Ist dir zuwider
mein Kuß, der Hauch meines Leibes?

Ibidem [tłum. A.W.].



Czyż z moich łędźwi nie pochodzą chłopcy,
którzy już w męski wiek wkraczają? [...]
Któż będzie żądał od starca
czynów młodzieńca, od dojrzałego mężczyzny
porywczowości chłopca?
Nie jestem winny twym cierpieniem,
kocham cię przecież na ile mi pozwolą
me podeszłe lata²³.

Ta wypowiedź słusznie rozgniewa bohaterkę, gdyż lepiej niż ktokolwiek inny zdaje sobie sprawę, że Jazona nie dotknie problem starzenia się. Świadoma jest również jego licznych zdrad i wie, że unika wyłącznie małżeńskiego łoża, w którym czeka ona. Ubolewa jednak nie nad niewiernością męża, lecz nad własną samotnością:

[...] Możesz
się oddawać jak jeleni w czas godów,
bez wytchnienia. Że wybierasz sobie towarzystwo
do łóżka, wiem jak wszyscy.
Czy to służący czy służki
ci towarzyszą, czy cię własny syn,
którego uczyniłeś swym przyjacielem, raduje:
Kochasz jak tylko mężczyzna w młodych latach kochać może.
Małżeńskie łożo omijasz, bo ja,
łzami zalana, w nim czekam.
Dlatego się skarżę, nie z powodu twej siły,
która jak rzeka brzeg zalewa

²³ Sind meinem Lenden entsprungen nicht Knaben,
die mannbar bereits? [...]
Wer wird vom Greise
Jünglingstaten fordern, vom reifen Mann
eines Knaben Ungestüm?
Ich bin nicht schuld an deinen Leiden,
lieb' ich dich doch ganz nach dem Maß
der fortgeschrittenen Jahre.
Ibidem, s. 19 [tłum. A.W.].



i nie uchodzi w całości do morza, lecz
mętnie gubi się na równinie.
Żem opuszczona, staję się wyschniętym morzem,
któremu nie dane nawet skąpe krople,
mimo że wysycha jak solne góry²⁴.

Kenkel słusznie twierdzi, że Jazon stał się symbolem wiecznej potencji, którą gotów jest demonstrować w aktach zarówno hetero- i homoseksualnych, jak i kazirodczych²⁵. Medea jest jedyną osobą, która mimo licznych zasług, nie czerpie korzyści z potencji męża – i właśnie to staje się przyczyną jej rozpacz. Nie zdrada, lecz opuszczenie i osamotnienie wpędzają ją w stan zwątpienia.

Ukazawszy kłamstwa Jazona, Medea apeluje do sumienia małżonka i nawiązuje do złożonych przez niego obietnic małżeńskich. Jednocześnie przypomina, że jest kobietą potężną, niecofającą się przed niczym:

²⁴ [...] Du kannst
dich geben wie ein Hirsch zur Brunstzeit,
ohne zu ermüden. Daß Bettgenossen
du dir wählst, weiß ich wie jeder.
Ob du nun Dienern oder Dienerinnen
dich beigesellst, ob dich der eigne Sohn,
den du zum Freund dir machtest, dich erfreut:
Du liebst wie nur ein Mann in jungen Jahren.
Die Ehebettstatt meidest du, weil ich,
von Tränen überströmt, darin. –
Darüber klage ich, nicht deiner Kraft,
die stromgleich Ufer überströmt
und so im Meer nicht vollauf mündet, sondern
im flachen Land auch trübe sich verliert:
Daß ich verlassen bin, ein trockenes Meer,
dem auch bescheidne Tropfen vorenthalten,
obgleich's zum Salzgebirg' schon dörrte, werden.

Ibidem, s. 20 [tłum. A.W.].

²⁵ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 95.



[...] Nie zapomnij
Medei, która dla ciebie łała
przysięgi i mordowała [...] ²⁶.

Możliwość dzieciobójstwa sygnalizuje już wstęp do dramatu:

[...] Jeśli nie kochasz mnie,
Lecz tylko swoje dzieci i nie chcesz
ich rychłej śmierci, pamiętaj o mnie! ²⁷

Rozmowa kończy się obietnicą spędzenia wspólnej nocy. Autor nie wyjaśnia dokładnie, co skłoniło Jazona do podjęcia tej decyzji. W grę wchodzi dwie możliwości: obawa o dzieci i strach przed szaleństwem starzejącej się kobiety lub/oraz współczucie. Nieco wcześniej Jazon powiedział: „Wstydzę się. Żał mi ciebie” ²⁸.

Bohaterkę cechuje naiwność – mimo wielokrotnego łamania przyrzeczeń i niedotrzymywania danego słowa, ponowną obietnicę wspólnej nocy przyjmuje z nadzieją i radością:

Kręci mi się w głowie. Piastunko! Jeszcze
nie zgasła moja ostatnia gwiazda. Kłamało przeczucie
i kłamały wszystkie złe znaki.
Bogowie zakpili sobie ze mnie. Jazon
obiecał mi siebie [...] ²⁹.

²⁶ [...] Vergiß

Medea nicht, die Eide brach
und mordete um deinetwillen [...].

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 21 [tłum. A.W.].

²⁷ [...] Wenn du nicht mich liebst,
deine Knaben nur, und ihren frühen
Tod nicht willst, gedenke meiner!

Ibidem, s. 21 [tłum. A.W.].

²⁸ Ich schäme mich. Du dauerst mich. *Ibidem* [tłum. A.W.].

²⁹ Mir schwindelt. Amme! Noch
verlosch mein letzter Stern nicht. Und es log
die Ahnung, alle bösen Zeichen trogen.
Götter scherzten schlimm mit mir. Jason
versprach sich mir [...].

Ibidem [tłum. A.W.].



Jako matka Medea wydaje się opiekuńcza i troskliwa. Zależy jej na szczęściu własnych dzieci. Kiedy Starszy Chłopiec zakochuje się w Kreuzie, córce władcy Koryntu, obawia się, czy matka zaakceptuje jego wybrankę. Gotów jest pomimo to błagać ją o błogosławieństwo, gdyż zgodnie z tradycją „przecież potrzeba jej błogosławieństwa i pochodni, którą będzie trzymać w ręku, by oświetlić łożo oblubieńców”³⁰. Obawy Starszego Chłopca okazują się jednak bezpodstawne. W rozmowie z synem Medea wyznaje bowiem:

Mój synu, czekasz na mnie i
 Nie wiesz, jak Medea
 cię przyjmie, po tym gdy poznała
 obiekt twej miłości. Boli mnie,
 Że nie ufasz mi bardziej,
 jednak w obliczu największego szczęścia znikają troski,
 które są nieważne jak uciążliwy pot.
 Zważ, że największym dla mnie szczęściem jest twój ozenek.
 W dniu, w którym poprowadzę młodą parę
 do małżeńskiego łoża, skończy się
 moje ostatnie prawo do twojej wspaniałości.
 Muszę się cierpliwie uczyć,
 że byłam twoją matką³¹.

³⁰ [i]st doch ihr Segen nötig und die Fackel, die sie in Händen hält, in unserer Hochzeitsnacht zu leuchten. *Ibidem*, s. 29 [tłum. A.W.].

³¹ Mein Sohn, du wartest auf mich, und
 im Zweifel bist du, wie Medea dir
 begegnen möchte, nachdem sie deiner
 Liebe Ziel erfahren? Daß tiefer dein
 Vertrauen zu mir nicht, könnte schmerzen;
 Jedoch vorm größten Glück verschwinden Sorgen,
 die klein und nur wie läst'ger Schweiß.
 Sieh, größtes Glück für mich ist deine Heirat.
 Zwar endet an dem Tag, an dem ich Braut
 und Bräutigam ins Ehebett leite,
 mein letztes Recht an deiner Herrlichkeit.
 Vergessen, daß ich deine Mutter war,
 muß ich geduldig üben.

Ibidem, s. 31 [tłum. A.W.].



Medea kocha swoje dzieci, nie jest to jednak zaborcza miłość matki lękającej się utraty syna. Sama podkreśla, że jego odejście sprawi jej ból, lecz jako kobieta inteligentna nie sprzeciwia się naturalnemu biegowi spraw. Wbrew obawom syna nie tylko nie stanie na drodze ku jego szczęściu, ale gotowa będzie służyć mu wsparciem i wyrozumiałością. Medea wydaje się zatem dobrą matką. Nieraz podkreślała, że zrezygnowała z urody, by móc urodzić potomstwo:

Młodość podarowałam Jazonowi, lecz sama
rodziłam. I piękno, które wyszło z mego łona,
teraz także przemija³².

Zupełnie inne oblicze protagonistki poznajemy w rozmowie z synami i posłańcem Kreona. Medea jest twarda i wykazuje „męskie” cechy charakteru. Do zakochanego w królewskiej córce syna zwraca się słowami: „Wstań i nie płacz”³³.

Kiedy na scenę wkracza posłaniec Kreona, Medea przyjmuje go z należytą powagą i spokojem. Gdy wychodzi na jaw zdrada Jazona i jego plany ożenku z koryncką księżniczką Kreuzą, Medee ogarnia wściekłość. Początkowo nie daje wiary słowom posłańca („Ten człowiek oszalał! Chwytajcie go, niewolnicy!”³⁴), szybko jednak orientuje się, że ma do czynienia nie z pomyłką, lecz zdradą męża. W omawianym fragmencie autor wyraźnie zaakcentował problem rasizmu i nietolerancji, który zostanie dokładniej omówiony w dalszej części pracy.

Zaskakująca jest forma, w jakiej posłaniec zwraca się do Medei. Pochodzi ona z królewskiego rodu, jest wnuczką Heliosa i córką

³² Jugend verlieh ich Jason, doch ich selber
gebar. Und Schönheit, meinem Schoß entsprungen,
itzt am Verfaulen ist sie auch.

Ibidem, s. 44 [tłum. A.W.].

³³ Steh auf und weine nicht. *Ibidem*, s. 34 [tłum. A.W.].

³⁴ Toll ist der Mann! Greift ihn, Sklaven!
Ibidem, s. 36 [tłum. A.W.].



władcy Kolchidy – zatem posłaniec powinien użyć formy grzecznościowej, gdyż jedynie z Kreonem Medea może rozmawiać jak równy z równym. Zdrada męża przesłania jednak wszystko, a sam Kreon lekceważy Medeę, nie uznając jej małżeństwa. Gdy posłaniec potwierdza, że nie ma mowy o pomyłce, a nawet zaklina się, iż widział Jazona walczącego o względy księżniczki, Medea reaguje nadzwyczaj brutalnie:

Znów wypływa z ust bezczelność. [...] Teraz wskazałeś swoje oczy, kłamliwe, jako winowajców. Wydrzyjcie mu je! Nawet gdyby okazały się orędownikami prawdy. Oślepnąć musi, kto ujrzał cudzołóstwo Jazona³⁵.

Najwidoczniej bohaterka ubolewa nie tyle nad stratą ukochanego, co raczej nad urażoną dumą i utratą honoru. Nie popada jednak w rozpacz, jak niektóre z jej wcześniejszych wcieleń, lecz próbuje wyjść z twarzą z zaistniałej sytuacji. Glaser dopatruje się w okaleczeniu posłańca symbolicznej kastracji Jazona:

Posłańcowi, który przynosi wieść o zdradzie Jazona, Medea każe wykluć oczy. Karze w ten sposób świadka, ponieważ widział zbrodnię, której nie mogła zapobiec. W dalszej scenie staje się oczywiste, że oślepienie oznacza symboliczną kastrację Jazona. Oczy świadka zmieniają się w jądra Jazona³⁶.

³⁵ Erneut entströmt den Lippen Frechheit. [...]

Jetzt hast du deine Augen mir genannt,
die lügenden, als Schuldige.
Reißt sie ihm aus! Und wären sie
der Wahrheit Kündler. Erblinden muß,
wer Jasons Ehebruch erschaut.

Ibidem, s. 37 [tłum. A.W.].

³⁶ Dem Boten, der vom Verrat Jasons berichtet, lässt Medea die Augen herausreißen. Weil sie ein Verbrechen gesehen haben, das Medea nicht verhindern konnte, straft es an den Augen des Zeugen. Wenig später wird deutlich, daß die Blendung eine symbolische Kastration Jasons bedeuten soll. Die Augen des Zeugen verwandeln sich nämlich in die Hoden Jasons. Cyt. za: H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 128 [tłum. A.W.].



Inaczej niż w dotychczasowej tradycji autor uzasadnia również motywy postępowania Jazona i przyczynę zdrady. Podczas gdy u Eurypidesa awans społeczny odgrywał znaczącą rolę, u Jahnn'a przeważają pobudki seksualne. Wprawdzie ojciec mówi do zakochanego syna: „Nie zniosę, jeśli ponizysz swoją krew”³⁷, ale restrykcje przy wyborze przyszłej narzeczonej dotyczą jedynie Starszego Chłopca. Jak donosi posłaniec: „Zakochany jest twój małżonek. Dlatego zapomniał o innych powinnościach”³⁸. Także Medea, reasumując poczynania męża, wskazuje na przyczyny natury seksualnej:

Tchórzliwy mężczyzna, drży bardziej niż Kreon.
Boi się obiecanej mi niedawno miłosnej nocy.
Chce udać się do niepokalanego łoża królewskiej córki³⁹.

Medea mści się w okrutny sposób, zabijając swoich dręczycieli. Jedynie Jazon, zgodnie z wersją Eurypidesa, ma ocaleć, aby wieść życie wypełnione cierpieniem. W przeciwieństwie do bohaterki Eurypidesa czy Seneki tu Medea nie jest „furią”. Ponieważ Jahnn nie przedstawia wprost sceny poprzedzającej zabicie synów, nie wiadomo, czy podobnie jak w antycznych utworach Medea toczyła ze sobą walkę. O śmierci synów donosi Opiekunka. Medea milczy:

Medea (milczy).
Opiekunka.
Nie odpowie.
Nie słyszysz mnie?

³⁷ Ich leid es nicht, daß du dein Blut erniederst. H. H. Jahnn, *Medea*, s. 27 [tłum. A.W.].

³⁸ Verliebt ist dein Gemahl. Darob vergaß er andere Pflichten. *Ibidem*, s. 37 [tłum. A.W.].

³⁹ Der feige Mann, mehr zittert er als Kreon.
Er fürchtet die mir jüngst versprochene Liebesnacht.
Er will ins reine Bett der Königstochter.
Ibidem, s. 48 [tłum. A.W.].



Jej spojrzenie zgasło. Pojęła.
Nie ma słów. Jej serce tego nie zniesie⁴⁰.

Reakcja Medei podlega błędnej interpretacji – bohaterka jest opanowana. Wkrótce ku przerażeniu Opiekunki na twarzy jej pani pojawia się uśmiech⁴¹.

Medea przyznaje się do winy:

Medea
[...] Dzieciobójczyni!
Oto kim jestem.

Opiekunka (lamentując)
Jak dumne jej słowo⁴².

Widzowi zaoszczędzono okrutnego widoku, gdyż dzieciobójstwo nie dokonuje się na scenie. Z retrospektywnej relacji bohaterki wiadomo, że wkroczyła do pomieszczenia – jak należy przypuszczać – z zamiarem zabicia dzieci, ale znalazła je tam „na podłodze, płaczące, zdyszane, pełzające po sobie”⁴³. Za to w opisie mordu nie brak szczegółów:

⁴⁰ Medea (schweigt).
Amme.

Nicht

Antwort wird. Hörst du mich nicht?

Ihr Auge bricht. Sie hat begriffen.

Sie weiß kein Wort. Ihr Herz erträgt's nicht

Ibidem, s. 69. Zachowano oryginalny wariant pisowni [tłum. A.W.].

⁴¹ *Ibidem*, s. 70.

⁴² Medea

[...] Kindesmörderin!

Das bin ich.

Amme (jammernd)

So stolz das Wort.

Ibidem, s. 71 [tłum. A.W.].

⁴³ am Boden weinend, keuchend,/ sich aufeinander wälzend. Hans Henny Jahnn, *Medea*, Stuttgart 2004, s. 72 [tłum. A.W.].



Czarna żółć
 wypłynęła z mojej wątroby. W
 plecach mych dzieci zatopiłam ostry brzeszczot.
 Przeszyło miękki brzuch, zapadło głębiej;
 Wbiło się w inne plecy
 i chciało zatrzymać, ale pięść Medei
 zmusiła je do ciosu i przygwoździła
 razem piękną parę⁴⁴.

Autor wymienia żółć, która metaforycznie symbolizuje złość i gniew. Dlaczego Medea popada jednak w złość? Badacze przypuszczają, że ponownie czuje się oszukana i zdradzona. Jako matce przysługuje jej prawo do trzymania pochodni podczas nocy poślubnej syna, aby mogła zobaczyć go nagim podczas obcowania ze świeżo poślubioną żoną⁴⁵. Po raz drugi odebrano jej to prawo, a winę ponosi częściowo Jazon (który oszukał syna i odebrał mu narzeczoną), częściowo zaś Starszy Chłopiec (który potajemnie spółkował ze swoim młodszym bratem). W scenie dzieciobójstwa w utworze Jahanna nie brakuje zarówno przemocy, jak i elementów seksualnych. Heinz Ludwig Arnold sądzi, że młodzieńcy ucieleśniają świętą, boską niewinność⁴⁶. Na początku dramatu motyw czystości symbolizuje śnieżnobiały koń. Medea zabija jednak swoje dzieci, zjednoczone w homoseksualno-kazirodczym akcie miłosnym, będącym dla Młodszego Chłopca pierwszym doświadczeniem erotycznym. Dzieci nie jawią się więc jako czyste i niewinne. Me-

⁴⁴ Die schwarze Galle
 floß von meiner Leber ab. In meines
 Kindes Rücken einschlug ich spitzes Eisen.
 Den weichen Bauch durchdrang's, sank weiter;
 in den zweiten Rücken sprang's
 und wollte halten, doch Medeas Faust
 zwang's weiter und nagelte zusammen
 das schöne Paar.

Ibidem, s. 73 [tłum. A.W.].

⁴⁵ *Ibidem*, s. 72.

⁴⁶ Por. H. L. Arnold, *op. cit.*, s. 82 [tłum. A.W.].



dea zabija je w momencie, w którym osiągają rozkosz seksualną. Werner Kleinhardt określa tę zbrodnię jako „podwójne lubieżne morderstwo”⁴⁷.

Pytanie o winę jest w dramacie Jahnn'a całkowicie nieobecne. Inaczej niż w dziele Eurypidesa, gdzie winę ponosił Jazon, czy w tryptyku Grillparzera, w którym zarówno Jazon, jak i Medea opuszczają scenę jako pokutnicy. Werner Kleinhardt trafnie podkreśla: „U Jahnn'a wszyscy – Jazon, Medea i obaj synowie – są w takim samym stopniu uwikłani w »grzech«; winne wszystkiemu jest wyłącznie libido, któremu ulegają”⁴⁸.

Jazon wprawdzie nadal jest bezpośrednim sprawcą wydarzeń, jego czyny znajdują jednak częściowe usprawiedliwienie. To czary Medei zamieniły go w „chorą z pożądania małpę”⁴⁹, co sam bohater uświadamia sobie dopiero w jednej z końcowych scen dramatu. Paradoks polega na tym, że ingerencja Medei, pragnącej zachować miłość męża i ofiarującej mu wieczną młodość, wytworzyła przepaść, której nie potrafi przezwyciężyć żadna z postaci. Urokliwy kochanek nie jest w stanie opanować pożądania, z którego ostatecznie korzystali wszyscy poza jego żoną. Również Medea, w licznych interpretacjach przedstawiana symbolicznie jako ofiara niesprawiedliwości, nie pozostaje u Jahnn'a bez winy. Jazon stwierdza: „Bardziej cnotliwa/ ode mnie nie jesteś”⁵⁰. Jakby na potwierdzenie tych słów bohaterka przyznaje się do kazirodczego związku z bratem i składa zaskakujące wyznanie: niewykluczone, że ojcem jej starszego syna jest jej brat. Po tym wyznaniu Jazon zrywa wszelkie więzi z żoną i czuje się wolny.

⁴⁷ ein[en] doppelte[n] Lustmord. Por. W. Kleinhardt, *op. cit.*, s. 95 [tłum. A.W.].

⁴⁸ Bei Jahnn sind alle, Jason, Medea und die beiden Knaben gleichermaßen in „Sünde” verstrickt; schuld an allem ist allein die Libido, die sie alle beherrscht. *Ibidem*, s. 98 [tłum. A.W.].

⁴⁹ Por. H. H. Jahnn, *Medea*, s. 74 [tłum. A.W.].

⁵⁰ Tugendsamer bist/ du nicht als ich. *Ibidem*, s. 56 [tłum. A.W.].



Medea ukarała swoich oprawców. Kreon i Kreuza nie żyją, a Jazon poniósł karę, ponieważ stracił narzeczoną oraz dzieci. Dodatkowo Medea rzuca na niego klątwę. Namiętny i urodziwy kochanek będzie musiał odtąd wieść samotne życie. Słudzy, który widzieli hańbę wnuczki Heliosa, pogrążą się wraz z całym rodem i zginą. Ostatnie słowa Medea kieruje do niewolników: „Głupcami jesteście! Śmierć jest przecież łatwiejsza,/ trudniej żyć”⁵¹.

Heinz Ludwig Arnold dodaje: „Trudniej żyć w świecie, który pogardę dla »innego« uczynił swą zasadą”⁵². Lu Mingjun słusznie zauważa, że szaleństwo Medei należy rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do stanu umysłu, ale również w kontekście struktur społecznych⁵³.

3. Stara Medea

Potencjalne płaszczyzny konfliktu w dziele Jahna sygnalizuje spis postaci. Przy imionach bohaterów znajdują się dodatkowe informacje: „Jazon, Grek”; „Medea, Murzynka”⁵⁴. Imion synów w tekście nie podano, zaś w spisie osób figurują jako „Der ältere Knabe”, „Der jüngere Knabe” (Starszy Chłopiec, Młodszy Chłopiec) i jako tacy pojawiają się na scenie. Tym samym autor już na wstępie zwraca uwagę na dwa przewodnie motywy: rasy i pochodzenia etnicznego oraz wieku.

⁵¹ Dumm seid ihr! Ist Sterben doch leicht,
schwerer zu leben.

Ibidem, s. 76 [tłum. A.W.].

⁵² Schwerer zu leben in einer Welt, die die Verachtung des Ungleichen sich zum Prinzip macht. Cyt. za: H. L. Arnold, *op. cit.*, s. 84 [tłum. A.W.].

⁵³ Por. L. Mingjun, *Wahnsinn der Medea. Eine Studie zu Grillparzers „Das Goldene Vliess” und Jahnns Drama „Medea”*, Heidelberg 2013, s. 125.

⁵⁴ „Jason, Grieche”, „Medea, Negerin”. W wersji z 1926 roku zamiast „Negerin” („Murzynka”) użyto określenia „Barbarin” („Barbarzyńska kobieta”).



Motywym dominującym w pierwszej scenie jest problem wieku. Jahnn pokazuje w swoim dramacie jego różne oblicza. Młodszy Chłopiec marzy o dorosłości, ale przepowiedziano mu, że na zawsze pozostanie chłopcem, tzn. nie dorośnie ani się nie zestarzeje⁵⁵. Wejście w świat dorosłych ma dla niego związek z akceptacją:

Mówisz jak dorosły
i nie kochasz mnie tak jak wszyscy dorośli,
bo jestem jeszcze chłopcem, którego
nie mogą znieść [...]⁵⁶.

Brak doświadczenia seksualnego sprawia, że chłopiec czuje się odrzucony, dlatego popada w konflikt z bratem. Sprzeczka owocuje obietnicą wspólnej nocy, która tymczasowo łagodzi spór. Zupełnie inny etap rozwoju reprezentuje jego brat – Starszy Chłopiec jest w fazie odkrywania uroków młodości i życia seksualnego. Ten sam problem co Młodszego Chłopca dotyka również Jazona, który nigdy się nie zestarzeje. Dar wiecznej młodości i potencji zawdzięcza czarom małżonki. Jak zauważają synowie: nie postarzał się Jazon w tym uświęconym małżeństwie⁵⁷. Czary sprawiają również, że Jazon nie potrafi opanować pożądania, a swoje potrzeby seksualne zaspokaja ze wszystkimi, poza podstarzałą i mało atrakcyjną małżonką. Medea zarzuca mu:

Dziki niewolnik by mu wystarczył.
I prostytutka by mu wystarczyła.
Parszywa klacz by mu wystarczyła.

⁵⁵ Por. H. H. Jahnn, *Medea*, s. 7.

⁵⁶ Du sprichst wie ein Erwachsener
und liebst mich nicht wie alle, die erwachsen,
weil ich ein Knabe noch, den sie nicht leiden
mögen [...].

Ibidem, s. 6 [tłum. A.W.].

⁵⁷ *Ibidem*, s. 8.



Z przyjemnością pokryłby człowieka i zwierzę
I płodziłby w ziemię.
Ale mnie nie da nawet jednej nocy⁵⁸.

W odróżnieniu od Jazona oraz dzieci tytułowa bohaterka wkracza na scenę jako kobieta starzejąca się i seksualnie niezaspokojona. Postępujący wiek, utracona wskutek porodów fizyczna atrakcyjność i otyłość sprawiają, że między Medeą i wciąż młodym małżonkiem powstaje dodatkowa bariera. Jazon wzbrania się spędzić z żoną choćby jedną noc. W rozmowie z piastunką stwierdza: „Niechże zgasi/ swój cuchnący ogień [...]”⁵⁹. W utworze Jahna wiek jest ściśle powiązany z seksualnością, determinującą w znaczący sposób działania protagonistów. Matthias Luserke-Jaqui zwraca uwagę na fakt, że bohaterka ponosi winę za wszystkie „seksualne katastrofy”⁶⁰. To jej czary bezpośrednio oddziałują na Jazona, popychając go do licznych zdrad. Tym samym jego postępowanie jest częściowo usprawiedliwione, gdyż nie działa z własnej, wolnej woli. Medea przyczynia się również pośrednio do zawężenia relacji między Młodszym i Starszym Chłopcem. Na winę Medei wskazuje także inna z postaci dramatu. Po zakończonej rozmowie synów opiekun chłopców pyta: „Ist das dein Zauber auch, Medea?” [„Czy to także twój czar, Medeo?”]⁶¹. Owo „das” [„to”] można rozumieć jako intymne zbliżenie obu synów, zaś samo pytanie kieruje uwagę na domniemaną interwencję bohaterki.

⁵⁸ Wildfremder Sklave wäre ihm genug.
Und eine Dirne wäre ihm genug.
Räudige Stute wäre ihm genug.
Mit Lust würd' er beschlafen Mensch und Tier.
Und zeugen in die Erde würde er.
Mir aber eine Nacht nicht gönnt er.

Ibidem [tłum. A.W.].

⁵⁹ [...] ihr stinkend/ Feuer soll sie löschen [...]. *Ibidem*, s. 24 [tłum. A.W.].

⁶⁰ Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 208.

⁶¹ H. H. Jahnn, *Medea*, s. 14 [tłum. A.W.].



Kenkel słusznie uważa, że dla każdego z czwórki protagoni-
stów kwestia wieku stanowi poważny problem⁶². Medea nie może
uniknąć procesu starzenia i traci fizyczną atrakcyjność. Autor
posługuje się tu estetyką brzydoty⁶³, uwydatniając mankamenty
urody bohaterki. Jeszcze przed jej wkroczeniem na scenę Jazon
twierdzi: „Pełnym pięknych mężczyzn jest dom Medei,/ lecz nie
pełnym pięknych kobiet”⁶⁴.

Nieatrakcyjność fizyczna małżonki jest dla Jazona pretekstem
do zdrady. Młody kochanek jednak również nie wydaje się usatys-
fakcjonowany własną, wieczną młodością. W jednym z fragmentów
dramatu ubolewa nad niemożliwością normalnego rozwoju i nie-
określonym pożądaniem: „Oddaj mi mój wiek! Zabierz ode mnie/
nadmiar pragnień zmysłów”⁶⁵.

Kenkel twierdzi, że Jazon dostrzega w swoim położeniu niemoż-
ność samorealizacji i chciałby wyjść poza rolę „najpiękniejszego
młodzieńca Koryntu”⁶⁶. Problem wieku dotyka również najmłod-
szego syna: chłopiec marzy o dorosłości i odkrywaniu związanych
z nią tajemnic. Wzorując się na bracie, pragnie towarzystwa męż-
czyzn i doświadczeń seksualnych. Jak zauważa Kenkel, stosun-
kowo najnormalniej przebiega rozwój Starszego Chłopca, jednak
zdrada ojca i utrata niedoszłej narzeczonej mentalnie wtrącają go
ponownie w fazę dzieciństwa⁶⁷.

Seksualność to motyw przewijający się przez cały utwór, nieod-
łącznie związane z wiekiem postaci dramatu. Tytułowa bohaterka

⁶² Por. K. Kenkel, *op. cit.*

⁶³ Horst Albert Glaser dopatruje się tu wpływów Baudelaire’a *Une charogne*.
Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 126.

⁶⁴ Voll schöner Männer ist das Haus Medeas,
voll schöner Weiber nicht.

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 17 [tłum. A.W.].

⁶⁵ Gib mir mein Alter! Nimm von mir
der Sinne Wünschen Übermaß. *Ibidem*, s. 54 [tłum. A.W.].

⁶⁶ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 97.

⁶⁷ *Ibidem*.



i Młodszy Chłopiec reprezentują stosunek uległości wobec swoich „partnerów”. Jazon i Starszy Chłopiec są postaciami dominującymi, a dominację zawdzięczają aktywności seksualnej. Tym samym tworzą się w dramacie przeciwstawne konstelacje: Medea – Jazon, Młodszy Chłopiec – Starszy Chłopiec. Wątek seksualny pojawia się w utworze już w pierwszej scenie. Śnieżnobiały koń, подарowany przez Jazona starszemu synowi, staje się przyczyną sporu między braćmi. Nie jest przypadkiem, że Starszy Chłopiec pierwsze doświadczenie seksualne przeżywa, obserwując kopulację klaczy i ogiera Kreuzu. Kai Stalman zauważa, że koń łączy w sobie symbolicznie elementy dzikości i animalizmu z okresu przedcywilizacyjnego⁶⁸. Ludzkie pożądanie zestawiono tu z instynktem zwierzęcym:

Nagle poczułem
dotyk. Tak, stała
przede mną. Zapach kobiety,
konია i młodości. Rozwarłem ramiona,
namiętność wybuchła. Mógłbym
iść za przykładem jej ogiera⁶⁹.

Na uwagę zasługuje fakt odwrócenia płci u zwierząt. Starszy Chłopiec dosiada klaczy, która ulegnie ogierowi Kreuzu. Młodzieniec jest pasywny, podobnie jak zwierzę, którego dosiada.

Pierwsza konfrontacja Jazona i Medei uwypukla napięcie, mające źródło w pobudkach seksualnych. Różnica wieku wytwarza między bohaterami barierę. Urodziwy kochanek pragnie równie młodej kochanki („Nie żądam/ przecież białych piersi/ tylko

⁶⁸ Por. K. Stalman, *op. cit.*, s. 169.

⁶⁹ Plötzlich empfand
ich ein Berühren. Ja, sie stand
vor mir. Ein Duft von Weib,
von Pferd und Jugend. Die Hände aufriß ich.
Leidenschaft brach aus. Ich hätte
nachahmen mögen ihres Hengstes Beispiel.
H. H. Jahnn, *Medea*, s. 27 [tłum. A.W.].



młodości!”⁷⁰). Jazon przyznaje zresztą bez ogródek: „Dobrowolnie między/ śmiercią i życiem wybiorę rozkosz”⁷¹. Mogłoby się wydawać, że doznaje przyjemności ze wszystkimi poza żoną. Medea zarzuca mu nawet współżycie ze zwierzętami i masturbację: „Z rozkoszą współżyłby zarówno z człowiekiem, jak i zwierzęciem./ I płodziłby w ziemię”⁷².

Zarysowując homoseksualno-kazirodczą relację ojca z synem, Jahnn wydaje się nawiązywać również do antycznej pederastii⁷³, na co zwraca uwagę już sam dobór słów w pierwszej scenie. Glaser twierdzi, że mamy tu do czynienia z odwróceniem kompleksu Edypa i zamiast kazirodczego związku matki z synem pojawia się homoseksualna relacja z ojcem⁷⁴. Dopiero spotkanie z Kreuzą wzbudzi u chłopca zainteresowanie płcią przeciwną, doprowadzi do zdrady Jazona i przyczyni się ostatecznie do rozłamu w rodzinie.

Także pozornie pasywna i porzucona Medea służy u Jahnn jako przykład, jak dominujące znaczenie w sztuce odgrywa popęd seksualny. Glaser zauważa, że jej stosunek do mężczyzny jest wyłącznie natury seksualnej⁷⁵, zaś w relacji z synami doszukuje się symbolicznych śladów kazirodztwa. Trzymając pochodnię, Medea pragnie uczestniczyć w nocy poślubnej syna:

Odebrałeś narzeczoną
własnemu synowi,
pozazdrościłeś mnie, starej kobiecie, nagrody,
bym na chłopca, którego urodziłam
na niego – trzymając pochodnię – nagiego
w noc poślubną patrzyła, widząc jak płodzi,
drżąc na całym ciele, porusza się

⁷⁰ nach/ weißen Brüsten doch nicht schrei ich/ nach Jugend nur! *Ibidem*, s. 55 [tłum. A.W.].

⁷¹ freiwillig zwischen/ Tod und Leben wähl ich Genuß. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁷² Mit Lust würd' er beschlafen Mensch und Tier.
Und zeugen in die Erde würde er. *Ibidem*, s. 48.

⁷³ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 123.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 125.



i opada, podniecony, spocony,
uśmiecha się ze zmęczenia, na młodego, który głęboko
w mym czerwonym łonie dorastał, patrzyła,
ciesząc się widokiem
pokrewnych oczu⁷⁶.

Nie sposób jednak mówić o kompleksie Edypa, Medea jest bowiem zbyt stara i mało atrakcyjna, a jej synowie za młodzi. Próbując zranić Jazona, bohaterka przyznaje się do kazirodczego związku z bratem⁷⁷:

[...] Ciało mego brata!
To jego przypomina moje dziecko. W mym łonie
rósł, jemu podobny, mój syn. Nie wiem nawet,
czy z Jazona poczęłam pierwородnego⁷⁸.

⁷⁶ [...] Betrogen um
die Braut hast du den eigenen Sohn,
mißgönnt mir der alten Frau den Lohn,
um den Knaben ich geboren:
Ihn – fackelhaltend – nackt
Im Hochzeitsbett zu sehn, ihn zeugen sehn,
an allen Gliedern zittern, aufwerfen sich
und niederstampfen, erregt ihn, dampfend,
ermattet lächeln, jung ihn, der tief
in meinem roten Schoß wuchs, zu sehn,
genießend mit den Blicken meiner
blutsverwandten Augen.

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 72 [tłum. A.W.].

⁷⁷ Motyw poćwiartowanego ciała nawiązuje do staroegipskiego mitu o Ozyrysie i Izydzie. Bóg Ozyrys został zabity i poćwiartowany, a fragmenty jego ciała zebrała i złożyła w całość siostra Izйда, dzięki czemu Ozyrys na moment ożył i spłodził z nią syna Horusa. Motyw przetrwania po śmierci w potomstwie, jak również kazirodziej miłości między rodzeństwem, zainspirował Hansa Henny Jahnną, wskazującego na inspiracje mitem o Ozyrysie i Izydzie, jak również mitologią staroegipską. Por.: H. H. Jahnn, *Schriften*, s. 251, K. Kenkel, *op. cit.*, s. 103.

⁷⁸ [...] Meines Bruders Leib!

Ihm gleicht mein Kind. In meinem Schoß
wuchs er, ihm gleich, mein Sohn. Kaum weiß ich, ob
von Jason ich empfangen hab den Erstgeborenen.

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 59 [tłum. A.W.].



Siegmar Hohl dostrzega sedno tragedii w roli bohaterki jako kobiety. Medea jest w pierwszym rzędzie nie matką, lecz kochanką, której działania zdeterminowane są motywami o podłożu seksualnym⁷⁹.

Koniec utworu i klątwa bohaterki także są natury seksualnej. Medea przeklina nasienie niewiernego małżonka:

A jednak cię przeklinam.
Niech przylgnie przekleństwo do twojej młodości
jak przekleństwo przylgnęło do mojej starości.
Wstręt i strach w przyszłości od ciebie będą
pochodzić, towarzyszący ci w łożu
nie zaspokoją twojego pożądania,
bo trujący jest sok twojej krwi, co niesie śmierć
Będziesz żebrał o wszystko.
I biada żebrakowi, jeśli się zdradzi!⁸⁰

Odwołując się do mądrości ludowej, według której „miłość jest ślepa”, Jahnn stwierdza, że miłość jest raczej „okropnym bólem pożądania, które zagłusza wszystkie inne troski”⁸¹. Czyny postaci dramatu wydają się potwierdzać te słowa. Medea mści się na

⁷⁹ Por. S. Hohl, *op. cit.*, s. 55.

⁸⁰ Doch fluch ich dir.

Fluch soll an deiner Jugend kleben,
wie Fluch an meinem Alter hing.
Abscheu und Furcht sollen von dir ausgehen
künftighin, nicht Bettgenossen
sollen dein Begehren kühlen,
weil giftig, todbereitend deines Blutes
Saft. Du sollst ein Bettler sein in allem.
Und weh dem Bettler, wann er sich verrät!

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 74 [tłum. A.W.].

⁸¹ „Der Volksmund pflegt zu sagen, daß die Liebe blind sei; nein, sie ist der furchtbare Schmerz des Verlangens, der alle andere Bekümmernisse übertönen kann”. „Wieś gminna głosi, że miłość jest ślepa; nie, ona jest okropnym bólem pożądania, które zagłusza wszystkie inne troski”. H. H. Jahnn, *Mein Werden und mein Werk*, [w:] *Das Hans Henny Jahnn Lesebuch*, red. U. Schweikert, Hamburg 1984, s. 280 [tłum. A.W.].



niewiernym małżonku, a jej zbrodnie jawią się jako zemsta zaniedbanej seksualnie kobiety⁸². Należy przy tym uwzględnić fakt, że zarówno motywacja postaw bohaterów, jak i opisane przez autora relacje homoseksualne czy kazirodcze są wizją Jahnn, której daremnie by szukać w wersji Eurypidesa czy w późniejszych adaptacjach.

W rozprawie *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung* Konrad Kenkel formułuje opinię, że dla Hansa Henny Jahnn problem starzenia się pozostaje w bezpośrednim związku z przemijalnością i niemożnością zatrzymania tego, co ulotne. Teza ta wydaje się trafna, gdyż w swojej koncepcji dramatu Jahnn zakładał jako cel: „uczynić przedmiotem dramatu tragiczny problem śmierci, konieczności umierania i okropne myśli o wieczności, o nieprzemijalności”⁸³. Właśnie próba zatrzymania przemijania determinuje działania bohaterów jego tragedii. W śmierci dostrzegają zetknięcie z wiecznością. Zabijając swoje dzieci w momencie rozkoszy seksualnej, Medea zatrzymała czas i utrwaliła chwilę, gdyż na ich martwych twarzach wciąż można było dostrzec podniecenie.

4. Czarna Medea

Jedną z najistotniejszych i najbardziej uderzających różnic w odniesieniu do mitycznego pierwowzoru Medei, czy jego późniejszych opracowań, jest uczynienie z głównej postaci Murzynki. Hans Henny Jahnn jako pierwszy pozwolił wkroczyć na scenę „czarnoskórej” Medei, co zresztą miało później zainspirować wielu pisarzy do rozważania dalszych odstępstw od mitu. W dziele Eury-

⁸² Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 122.

⁸³ das tragische Problem des Todes, des Sterbenmüssens, und die widrigen Gedanken der Ewigkeit, des Nichtsverwesens – zum Gegenstand eines Dramas zu machen. H. H. Jahnn, *Mein Werden und mein Werk*, s. 271 [tłum. A.W.].



pidesa istniały wprawdzie różnice kulturowe między bohaterami, ale nie dotyczyły one koloru skóry, a biorąc pod uwagę całokształt dzieła, nie odgrywały tak znaczącej roli jak w dramacie Jahnn, który podjął w swojej tragedii problem rasizmu, dodatkowo uwypuklając go na przykładzie odmiennego koloru skóry.

Odmienność rasowa Medei nie jest jednak zupełną nowością. Już wcześniej, w 1896 roku, Paul Heyse w noweli *Medea* przedstawił tytułową bohaterkę jako Mulatkę. Na początku historii Heysego znajduje się także intertekstualne odniesienie do *Medei* Franza Grillparzera.

Różnicę w pochodzeniu bohaterów Jahnn podkreślił w spisie osób, a związany z kolorem skóry problem rasizmu akcentuje już pierwsza scena. W rozmowie prowadzonej przez obu braci Młodszy Chłopiec mówi do starszego:

Czyż nie jesteś do mnie podobny? I czy przestano
ciebie, tak jak mnie, przezywać barbarzyńskim dzieckiem,
bo nasze ciało ma nie grecki,
lecz ciemny kolor? Czyż mam być zatem
jedynym, z którego będą sztydzić?⁸⁴

Młodszy Chłopiec stwierdza dalej: „kolor naszego ciała,/ które jest ciemne i za jego sprawą/ jesteśmy obcymi”⁸⁵. Rozmowa chłopców dowodzi, że greckie społeczeństwo nie akceptuje odmienności, a to z kolei może być przyczyną alienacji głównej bohaterki. Podobnie jak jej dzieci Medea doświadczyła nietolerancji. Sama również wskazuje na ten problem, zarzucając małżonkowi:

⁸⁴ Gleichst du mir nicht? Und hat man aufgehört
dich, mir gleich, ein Barbarenkind zu schelten,
weil von ungriechisch dunkler Farbe
unser Leib? Bin ich's denn jetzt
allein, dessen man spotten wird?

H. H. Jahnn, *Medea*, s. 6 [tłum. A.W.].

⁸⁵ unsres Leibes Farbe,/ die dunkel, um derentwillen wir/ Fremdlinge sind.
Ibidem, s. 10 [tłum. A.W.].



[...] Barbarzyńska kobieta,
szydzisz z powodu mojej ciemnej skóry.
Murzynka, rozbrzmiewa z twych ust.
Niemoralna, pozbawiona zasad
czarownica! Z tego wszystkiego szydzisz
i odwracasz swe serce ode mnie [...]⁸⁶.

Opuszczenie i oziębłość młodego małżonka Medea przypisuje częściowo swojemu kolorowi skóry. Jazon zachowuje jednak indyferentną postawę i nie ułatwia Medei interpretacji swoich uczuć w tej kwestii. Starzejąca się, otyła kobieta nie pobudza jego erotycznej fascynacji, choć nie znajdujemy nigdzie bezpośredniego odniesienia do koloru skóry jako przyczyny odsunięcia się od żony. Wręcz przeciwnie, w jednej ze scen Jazon oznajmia:

Użyj złudnych sztuczek,
że jesteś czarną, aksamitną Murzynką
młodą o twardych piersiach. Nie żądam
przecież białych piersi,
a tylko młodości!⁸⁷

O tym, że Medea nie podnosi zarzutu w przypływie żalu czy gniewu świadczy wypowiedź, powtórzona w innych okolicznościach. Gdy posłaniec przynosi wieść o wygnaniu z kraju, bohaterka

⁸⁶ [...] Barbarenfrau
schimpfst du auf meine dunkle Farbe.
Die Negerin, gellst es von deinen Lippen.
Die sittenlose, vom Gesetz entblöbte,
die Zauberin! Das alles spottest du
und hegst in deinem Herzen gegen mich [...].

Ibidem, s. 19 [tłum. A.W.].

⁸⁷ Vorgaukle mir doch,
daß du schwarze, samtne Negerin
und jung mit festen Brüsten. Nach
weißen Brüsten doch nicht schrei ich,
nach Jugend nur!

Ibidem, s. 55 [tłum. A.W.].



pyta: „Czy on [Jazon] dowiedział się o moim gniewie? I więcej:/ Co planuje król Kreon?”⁸⁸. Usłyszawszy zaś o współudziale małżonka w poczynaniach króla, stwierdza:

Ona jest biała. Ciemna skóra
nie wabi już tego ogiera. Nakłonił
teścia, aby mnie wypędził⁸⁹.

Uprzedzenia rasowe ujawnią się przede wszystkim w rozmowie z Kreonem, gdy ten informuje Medeę, że Jazon się jej wyrzekł:

[...] Jeśli Jazon nazywa cię, Kolchijko, nałożnicą
a swoje dzieci bękartami,
jak mogę się odważyć myśleć inaczej
lub wręcz mu zaprzeczać? [...]⁹⁰

Zdrada męża nie oznacza tylko planowanego małżeństwa z Kreuzą czy wyrzeczenia się Medei. Jazon przyczyni się także do wygnania małżonki wraz z dziećmi z nowej ojczyzny. Również drobne wzmianki w tekście sugerują, że podejrzania bohaterki nie są bezpodstawne, a różnice pochodzenia odgrywają lub dopiero zacząć odgrywać znaczącą rolę. Gdy Jazon zmuszony wołaniami sług opuszcza zamek i udaje się do Medei, przemawia jako pierwszy, usprawiedliwiając się, zanim jeszcze padną oskarżenia:

Ciemność mnie oskarża, bo
nie jestem synem ciemności. Że

⁸⁸ Erfuhr er [Jazon] meinen Zorn? Und mehr:/ Was König Kreon plant? *Ibidem*, s. 48 [tłum. A.W.].

⁸⁹ Weiß ist sie. Dunkle Haut
lockt diesen Hengst nicht mehr. Er trieb
den Schwiegervater an, mich zu verbannen.
Ibidem, s. 48 [tłum. A.W.].

⁹⁰ [...] Nennt Jason, Kolchrin, Nebenfrau dich
und seine Kinder Bastardknaben,
wie kann ich wagen, andres zu vermeinen,
ihm widersprechen gar? [...].
Ibidem, s. 43 [tłum. A.W.].

tęsknię za światłem, kamień chce
mnie przytłoczyć. Medeo,
przykro mi, z innej materii jestem,
niż ty, czarna⁹¹.

Odmienność ludzi o ciemnym kolorze skóry podkreśla również po śmierci Kreuzu: „[...] Szaro zgasł/ kolor tej kobiety. Nie jak u Murzynki”⁹². Są to jednak tylko drobne sygnały, wskazujące na uprzedzenia rasowe Jazona. Najwidoczniej stał się „rasistą” dopiero pod wpływem Koryntian.

Konfrontacja Medeji i Kreona nie pozostawia natomiast żadnych niedomówień. Władca Koryntu nie kryje niechęci do cudzoziemców. Już sama zgoda na ożenek córki z „najpiękniejszym młodzieńcem Koryntu” jest przejawem dyskryminacji, na dodatek przez władcę Koryntu otwarcie artykułowanej. Król nie uznaje małżeństwa Medeji ze względu na pochodzenie bohaterki. Jak informuje posłaniec, pierwszy związek małżeński przyszłego zięcia nie stanowi przeszkody, gdyż Medea nie jest Greczynką:

[...] Pierwsze małżeństwo
jego zięcia nie wydaje się królowi
haniebną przeszkodą, bo jesteś Kolchijką,
nie Greczynką. [...] ⁹³

⁹¹ Das Finstre klagt mich an, weil ich
kein Sohn der Finsternis. Weil ich
zum Licht mich sehne, will der Stein
erdrücken mich. [...] Medea
weh mir, andern Stoffes bin ich
als du Schwarze.

Ibidem, s. 51 [tłum. A.W.].

⁹² [...] Grau erlosch
des Weibes Farbe. Nicht einer Negerin gleich.
Ibidem, s. 66 [tłum. A.W.].

⁹³ Die erste Ehe
seines Eidams scheint dem König kein
schimpfliches Hindernis, da Kolchrin du,
nicht Griechin bist. [...]
Ibidem, s. 36 [tłum. A.W.].



Tym samym scena ta porusza nie tylko problem rasizmu, ale również ksenofobii. Po oślepieniu posłańca oburzony Kreon pojawia się wreszcie na scenie i przemawia gniewnie:

Jesteś zwierzęciem!
Niegreckim barbarzyńcą. Tak jak twoja skóra
Czarne są twe czyny. Żadna grecka kobieta
nie zdołałaby powtórzyć twego uczynku⁹⁴.

W cytowanym fragmencie Kreon przeciwstawia cywilizację i kulturę Grecji barbarzyństwu innych krajów, które nie mogą być stawiane na równi ze świetnością kultury greckiej. Podział na to, co „greckie” i „niegreckie” jest w oczach króla jednoznaczny z wartościowaniem i odrzuceniem tego, co inne. O ile jego słowa można by uznać za pochopne i przypisać uniesieniu czy złości po okaleczeniu wiernego sługi, o tyle dalsza część rozmowy nie pozostawia już najmniejszych wątpliwości.

W utworze Jahnnia ofiarą dyskryminacji pada nie tylko Medea. Kolor skóry oraz „niegreckie” pochodzenie są przeszkodą w ożenku Starszego Chłopca z Kreuzą, choć mogłoby się wydawać, iż ta początkowo odwzajemnia fascynację swojego wielbiciela. Kiedy Medea zarzuca Kreonowi, iż swoją decyzją zranił dwoje ludzi naraz, odbierając żonie męża, a chłopcu narzeczoną, ten odpowiada:

Nigdy bym nie pozwolił,
by me najukochańsze dziecko
zostało oddane pół-Murzynowi.
Nie lubię cudzoziemców. Jazon jest Grekiem,
jednym z najpiękniejszych i bohaterem⁹⁵.

⁹⁴ Du bist ein Tier!
Ungriechische Barbarin. Wie deine Haut
so schwarz ist auch dein Werk. Kein griechisch Weib
vermöchte deine Tat dir nachzutun.

Ibidem, s. 41 [tłum. A.W.].

⁹⁵ Niemals hätt' ich
gebilligt, daß mein heißgeliebtes Kind



Bohaterka doznaje niesprawiedliwości ze strony państwa. Władca Koryntu na potrzeby własne oraz użytek córki nagina prawo, unieważniając zawarte wcześniej małżeństwo. Podkreśla również brak jakichkolwiek zobowiązań wobec azylantów:

Znaleźli azyl w moim kraju.
To nakłada na nich obowiązki wobec mnie;
ale żebym ja miał jakieś zobowiązania wobec obcych,
to dla mnie nowość⁹⁶.

Jazon, który wyrzekł się żony, nazywając ją nałożnicą, a dzieci bękartami, zostaje przyjęty z otwartymi ramionami. Kreon nie sprzeciwia się słowom przyszłego zięcia, gdyż jak twierdzi: „[s]zczęścia własnej córki nie zmacę”⁹⁷. Jego decyzje są przy tym w dużym stopniu zdeterminowane pochodzeniem protagonistki, która z kolei tak komentuje wypowiedź Kreona:

W kraju żyję, gdzie
zdrada i cudzołóstwo, mord i łajdactwo
to uświęcone i dobre uczynki⁹⁸.

Warto zauważyć, że Medea doznaje upokorzenia nie tylko jako żona i matka, ale również jako człowiek. Choć jej pochodzenie

'nem halben Neger beigegeben würde.
Ausländer lieb ich nicht. Jason ist Grieche,
der schönsten einer und ein Held.

Ibidem, s. 43 [tłum. A.W.].

⁹⁶ Sie fanden Asyl in meinem Land.
Das gibt zwar Pflichten ihnen gegen mich;
doch daß den Fremden ich verpflichtet wär',
ist neu.

Ibidem, s. 43 [tłum. A.W.].

⁹⁷ [d]as Glück der eigenen Tochter trübe ich nicht. *Ibidem*, s. 43 [tłum. A.W.].

⁹⁸ In einem Lande leb ich, wo
Verrat und Ehbruch, Mord und Bubenstücke
geheiligte und gute Taten sind.

Ibidem, s. 43 [tłum. A.W.].



uprawnia ją do bycia traktowaną na równi z królami, władca Koryntu niejednokrotnie daje jej odczuć swoją wyższość. Nazywa Medeę obraźliwie „furią” i „niehumanym stworzeniem”⁹⁹. Oznajmiając jej wygnanie z kraju, oślepiiony posłaniec powtarza słowa swojego pana:

Jeszcze wątpi, czy ludzie o ciemnej skórze
stoją na równi ze zwierzętami.
Do wieczora musicie opuścić ten kraj.
Jeśli zobaczą was tu jutro, Kreon będzie wiedział,
że Murzyni i barbarzyńcy to zwierzęta,
stworzone tylko po to,
by do nich strzelać z łuku
i zabić, powalić
wyplenić jak źmije¹⁰⁰.

Wobec powyższego zadziwia fakt, że bohaterka kieruje się w swojej żądzy zemsty wyłącznie przeciw Jazonowi. Powielająca fabułę Eurypidesa śmierć Kreona czy Kreuzy wydaje się jedynie pretekstem do ukarania niewiernego małżonka.

Wagę problemu rasizmu, dzięki któremu dzieło Jahnn'a zyskało na aktualności, autor podkreślił w swoich pamiętnikach, gdzie wymieniając najistotniejsze motywy przewodnie swojego dramatu, stwierdził:

Problem rasy: czym dla Greków byli barbarzyńcy, tym dla nas, współczesnych Europejczyków, są Murzyni, Malajowie, Chińczycy. Jednym

⁹⁹ *Ibidem*, s. 42.

¹⁰⁰ Noch zweifelt er, ob dunkelfarb'ge Menschen
den Tieren gleichzusetzen sind.
Aus diesem Lande müßt ihr bis zum Abend.
Trifft man euch morgen hier, wird Kreon wissen,
daß Neger und Barbaren Tiere sind,
zu anderm nicht geschaffen, als
daß man mit Pfeilen auf sie schieße
und sie erlege, niederschlage,
verbrenne wie die Schlangen.

Ibidem, s. 47 [tłum. A.W.].



z najbardziej haniebnych zwyczajów Europejczyka jest brak poszanowania dla przedstawicieli ras „niebiałych”. Problem małżeństwa Medei i Jazona mogłem uwypuklić w całym wymiarze, tylko pokazując na scenie kobietę jako Murzynkę¹⁰¹.

Tendencja do przedstawiania Medei jako „czarnej”, mrocznej postaci, nieuchronnie związana z motywem dzieciobójstwa czy pochodzeniem bohaterki, nabrała u Jahna nowego wymiaru. Już u Eurypidesa bohaterka była w porównaniu z Jazonem postacią zgoła odmienną, m.in. ze względu na swoje „barbarzyńskie” korzenie. Znajdowała się tym samym także w opozycji do greckiego społeczeństwa i kultury. Małżeństwo z Kreuzą oznaczało dla Jazona awans społeczny. W tryptyku Franza Grillparzera kontrast między mrokiem i czernią Medei oraz jasnością i bielą Kreuzy podkreślały kolory ich szat. Jednak dopiero Jahn odważył się pozwolić wkroczyć na scenę czarnoskórej Medei. Tym samym uwspółcześnił swój dramat, gdyż – jak pisze Glaser – w panseksualnym barbarzyństwie Medei Jahna uwidacznia się prawdziwe barbarzyństwo XX wieku¹⁰².

Dramat *Medea* Jahna porusza trzy zasadnicze problemy: kwestię rasizmu, starzenia się i seksualności¹⁰³. Podobnie jak wielu jego poprzedników niemiecki twórca koncentruje się na wersji korynckiej, stawiając w centrum wydarzeń zdradę Jazona oraz dzieciobójstwo. Dokonując transformacji antycznego mitu, autor uwspółcześnił go, nadając mu jednocześnie nowy wymiar. *Medea* jest nie tylko Kolchijką – jej odmienność przejawia się także w kolorze skóry i zupełnie nowych cechach charakteru. Jak

¹⁰¹ Die Rassenfrage: Was für die Griechen Barbaren waren, sind für uns heutigen Europäer Neger, Malaien, Chinesen. Einer der schamlosesten Gebräuche des europäischen Menschen ist die Nichtachtung vor den einzelnen Vertretern nicht weißhäutiger Rassen. Das Eheproblem *Medea-Jason* konnte ich im ganzen Ausmaß nur deutlich machen, indem ich die Frau als Negerin auf die Bühne brachte. H. H. Jahn, *Schriften*, s. 250 [tłum. A.W.].

¹⁰² Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 130.

¹⁰³ Por. K. Kenkel, *op. cit.*, s. 94.



w żadnym innym utworze podejmującym problematykę mitu Medei, wyeksponowany został przez Jahnną wątek seksualny. Obok zdrady małżonka pojawia się ponadto motyw relacji homoseksualnych, których daremnie by szukać u Eurypidesa. Niewykluczone, że ich obecność w dramacie ma związek z orientacją seksualną pisarza. Jahnn wykazywał w młodości skłonności homoseksualne i przez dłuższy okres czasu był blisko związany z Gottliebem Friedrichem Harmsem. Obaj wstąpili później w związki małżeńskie (Gottlieb Friedrich Harms ożenił się z Hannah Arnold, Hans Henny Jahnn poślubił Ellinor Phillips). Biograf Jahnną, Thomas Freeman, określa zatem orientację pisarza jako biseksualną¹⁰⁴.

Jahnn pragnął uniknąć jakiegokolwiek porównania z Eurypidesem. W *Schriften zu Literatur und Theater* stwierdza: „Porównanie z Eurypidesem jest w gruncie rzeczy tak samo niestosowne jak porównanie z Szekspirem”¹⁰⁵. Także wizja przedstawienia scenicznego potwierdza zamiysł uwspółcześnienia. W liście do reżysera Jürgena Fehlinga autor pisał:

Scenografia nie powinna stanowić reprodukcji kultury greckiej, a raczej zagwarantować niezdefiniowany, archaiczny setting, wywołujący „prosty, cyklopowy efekt”. Ta sama zasada dotyczy kostiumów: należy unikać historyzujących greckich strojów, zamiast tego staroegipskie i babilońskie, w kombinacji z nowoczesnym ubiorem czarnej Afryki¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Por. T. Freeman, *Hans Henny Jahnn. Eine Biographie*, Hamburg 1986.

¹⁰⁵ Ein Vergleich mit Euripides ist im Grunde ebenso peinlich wie ein solcher mit Shakespeare. H. H. Jahnn, *Schriften*, s. 233 [tłum. A.W.]. W oparciu o dzieło Szekspira Hans Henny Jahnn napisał dramat *Richard III*.

¹⁰⁶ So sollte das Bühnenbild das klassische Griechentum nicht reproduzieren, vielmehr ein undifferenziertes, archaisches Setting gewährleisten, das „einfache, kyklophenhafte Wirkungen” evozieren würde. Das gleiche Prinzip galt den Kostümen: historisierende griechische Gewänder sollten vermieden werden, dafür Altägyptisches und – babylonisches mit modernen schwarz-afrikanischer Tracht kombiniert werden. Cyt. za: M. Göbel-Uotila, *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Zürich 2005, s. 96.



Instrukcja podkreśla dążenie do innowacji. Mimo licznych „uaktualnień” Jahnn nie starał się napisać sztuki współczesnej – i częściowo powrócił do mitu. Jego Medea wykazuje wprawdzie „barbarzyńskie” cechy charakteru, ale w znaczeniu powrotu człowieka do pierwotnej natury i instynktów. Oryginalność dramatu jest bezsprzeczna. Akcja przebiega wprawdzie według dobrze znanego schematu Eurypidesa, ale autor inaczej uzasadnia postawy swoich postaci. Przeobraża fabułę dramatu antycznego i zmienia motywację bohaterów do tego stopnia, iż można stwierdzić, że mamy do czynienia z całkowicie nowym konfliktem dramatycznym. Na znaczeniu zyskuje przede wszystkim różnica w pochodzeniu bohaterów. Czyniąc z Medei Murzynkę, Jahnn aktualizuje historię, jednocześnie ją archaizując. Antycypuje nienawiść na tle rasowym w dobie narodowego socjalizmu, a tym samym sięga po „współczesny” temat. Jednocześnie umieszcza akcję w kontekście, który można określić jako „przedmitologiczny”, gdyż przedstawia popęd seksualny jako pierwotną, demoniczną siłę, której nie jest w stanie oprzeć się żaden człowiek – ani cywilizowany Grek, ani dziki barbarzyńca. Jahnn, wykorzystując potencjał mitu, stworzył zatem dramat o tym, jak odwieczne siły natury połączone ze współczesnym wyrachowaniem politycznym nieuchronnie muszą prowadzić do katastrofy.

5. XX wiek: rozwój mitu Medei

Wiek XX to bez wątpienia okres, w którym mit Medei przeżywał w literaturze niemieckiej szczególnie rozkwit. Powstały wówczas jego liczne adaptacje, często znacznie odbiegające od pierwotnie znanych przekazów a nawet bazujące wyłącznie na mitologemach. Preferowanym wśród autorów gatunkiem literackim pozostał wprawdzie dramat, ale Medea zawitała także do liryki i krótszych lub dłuższych form prozatorskich: do powieści, słucho-



wisk i opowiadań. Utwory różnią się nie tylko pod względem formy literackiej, lecz przede wszystkim treści i podjętej problematyki. Zróżnicowanie XX wieku pod względem historycznym, politycznym i socjologicznym odcisnęło swoje piętno także na literaturze. Mit Medei interpretowano na wiele sposobów, łącząc z nim niejednokrotnie tak zaskakująco rozbieżne zagadnienia jak np. kwestie kolonializmu i ochrony środowiska, rasizmu, krytyki państw totalitarnych czy walki o godność kobiety. Nowością w XX wieku okazuje się ekspozycja motywu genderowego. Medea jako *femme fatale*, opisywana dotychczas wyłącznie przez mężczyzn, znalazła teraz zrozumienie u kobiet, które w swojej twórczości nie tylko nie wahały się sięgnąć do tematów tabu, ale wręcz wykorzystywały je dla własnych potrzeb. Ruch feministyczny często zwalniał Medeę z odpowiedzialności za zbrodnię dzieciobójstwa, ukazując ją raczej jako ofiarę spisku w patriarchalnym świecie lub ofiarę stosunków damsko-męskich. W tym miejscu pojawia się jednak zasadnicze pytanie: czy Medea, która nie popełnia zbrodni, pozostaje nadal Medeą?¹⁰⁷.

W pierwszej połowie XX wieku wielu pisarzy proponuje interpretację mitu Medei, która w szczególny sposób kieruje uwagę czytelnika na problem rasizmu. Odmienność kulturowa i barbarzyńskie cechy charakteru mitologicznej postaci Medei w zasadzie nie stanowią novum, gdyż poruszane były już od czasów Eurypidesa i Seneki. Jednak dopiero w XX wieku zagadnienie to zyskało inny ciężar gatunkowy, prowokując do literackiej „stygmetyzacji” wcieleń bohaterki poprzez przedstawianie jej jako Murzynki czy muzułmanki. Szczególne znaczenie ma tu dramat *Medea* z 1926 roku autorstwa Hans Henny Jahnn, który wytyczył w tym względzie istotny kierunek dla swoich następców.

¹⁰⁷ Por. I. Stephan, *Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert*, [w:] *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprach-wissenschaftlichen Frauenforschung*, red. M. Henn, B. Hufeisen, Stuttgart 1997, s. 2.



Co prawda główna bohaterka już w utworze Paula Heysego była Mulatką, ale dopiero Jahn przedstawił ją jako Murzynkę, zmieniając ponadto w dość ekscentryczny sposób schemat fabularny. Odejście od mitu i odwaga w podejmowaniu kontrowersyjnych tematów, takich jak stosunki homoseksualne, kazirodcze czy eskalacja przemocy, mogły szokować współczesnych, jednocześnie stanowiły one jednak istotny wkład do przełamania tabu i sprzyjały dalszym innowacjom mitu. Inge Stephan słusznie stwierdza, że trudno przecenić wpływ utworu Jahnna na recepcję mitu Medei¹⁰⁸. Zdaniem Stephan ślady recepcji Jahnna prowadzą m.in. do filmu *Medea* (1969) Piera Paola Pasoliniego, mrocznej wizji końca świata Heinera Müllera w *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), ale także do żydowskiej Medei z wiersza *Die Medea von Lodz* (1934) Bertolta Brechta czy dramatu *M. Nach Euripides* (1985) Georga Taboriego¹⁰⁹ (przy czym u Taboriego informacja o pochodzeniu bohaterki jest zakodowana, podobnie jak w wierszu Brechta).

W utworach XX-wiecznych mamy do czynienia z łączeniem w obrębie jednego utworu różnorodnej problematyki i coraz częstszym odejściem od pierwotnych wersji mitu. Za punkt przełomowy takich interpretacji można uznać właśnie dzieło Jahnna. W literaturze po 1945 roku, a nawet poczynając od wiersza Brechta z roku 1934, autorzy coraz chętniej sięgają do innowacji, a przesunięcia punktów ciężkości następują coraz częściej. U Georga Taboriego to Jazon morduje dzieci, u Christopa Heina Medea ustępuje miejsca głównej postaci [Jazonowi], na Jazonie koncentruje się też Marie Luise Kaschnitz. Niektóre współczesne utwory bazują wyłącznie na mitologemach, jak choćby w przypadku Heinera Müllera. Rozdziały III, IV i V niniejszej pracy poświęcone zostały analizie najbardziej reprezentatywnych dzieł literatury XX wieku, odwołu-

¹⁰⁸ Por. I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, s. 67.

¹⁰⁹ *Ibidem*.



jących się do mitu Medei. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje m.in. *Medea in Prag* autorstwa Maxa Zweiga.

Max Zweig (1892–1992), dramaturg pochodzenia niemiecko-żydowskiego, opublikował swój dramat pod tytułem *Medea in Prag* w 1949 roku. Autor¹¹⁰ tworzył pod wpływem doświadczeń faszyzmu i emigracji. Udało mu się przeżyć Holocaust, gdyż już w 1938 roku wyemigrował do Palestyny. O tym, jak bliski jest mu problem zagłady Żydów, pisał w 1987 roku swojej autobiografii:

Odkąd dowiedziałem się o śmierci moich rodaków, pozostawałem w stanie bolesnego zmącenia umysłu: czułem, że moim udziałem stało się niczym niezasłużone szczęście, ponieważ oszczędzono mi straszliwego losu, który zniszczył życie tamtych nieszczęśników; jednocześnie czułem się winny wobec tych ofiar i zobowiązany do odbycia kary i pokuty. To było uczucie zupełnie irracjonalne: bo w żaden sposób nie ponosiłem winy za potworny los pomordowanych i nie miałem pojęcia, jaką mógłbym odbyć pokutę. Gdy usłyszałem opowieści tych mężczyzn, nagle zrozumiałem, jakiego rodzaju pokuty ode mnie żądano i jaką mogłem odbyć: powołano mnie do tego, abym przyjął na siebie ten przerażający los, który naprawdę dotknął miliony i przeżył go w mej wyobraźni z taką intensywnością, by być w stanie stworzyć dramat w hołdzie ofiarom i ku przestrodze dla potomnych¹¹¹.

¹¹⁰ Na temat Maxa Zweiga i jego twórczości por.: E. Reichmann, *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*, St. Ingbert 1995.

¹¹¹ Seit ich von dem Tod meiner Volksgenossen erfahren hatte, befand ich mich in einer schmerzvollen Gemütsverwirrung: ich fühlte, daß mir ein durch nichts verdientes Glück zuteil geworden war, da ich vor dem grauenhaften Schicksal bewahrt wurde, das jene Unseligen vernichtet hatte; und ich fühlte mich zugleich vor diesen Opfern schuldig und zu Sühne und Buße verpflichtet. Es war ein völlig irrationales Gefühl: denn ich war an dem grauenhaften Los der Ermordeten in keiner Weise schuldig und ich ahnte auch nicht, wie ich Buße tun könnte. Als ich die Erzählungen jener Männer hörte, ging mir plötzlich auf, welche Art von Buße von mir gefordert war und von mir geleistet werden konnte: ich war aufgerufen, das entsetzensvolle Schicksal, welches Millionen in der Wirklichkeit erlitten hatten, in mich aufzunehmen und es in der Phantasie so intensiv durchzuleben, daß ich fähig wurde, es als Drama zu gestalten, zum Denkmal für die Geopferten, als Mahnmal für die Kommenden. Cyt. za: C. B. Sucher, *Max Zweig: Ein deutscher Jude, ein Dramatiker*, Frankfurt am Main 1988, s. 3 [tłum. A.W.].



Jak wskazuje tytuł utworu (*Medea in Prag*), akcja dramatu rozgrywa się w Pradze. W odniesieniu do wcześniejszych recepcji mitu zmiana ulega również czas akcji i imiona bohaterów. Choć opisane wypadki mają miejsce w powojennej Czechosłowacji, fabuła opiera się na schemacie ustalonym przez Eurypidesa, choć w znacznym stopniu uwspółcześnionym. W niektórych scenach (np. postawienie dzieci przed koniecznością wyboru jednego z rodziców, a tym samym podjęcia decyzji, czy pozostaną z ojcem w Czechosłowacji czy też udadzą się z matką na wygnanie) zdradzają inspirację utworami Jahna i Grillparzera. Prokop alias Jazon jest byłym żołnierzem frontu wschodniego, który cudem przeżył egzekucję i dopiero kilka lat po zakończeniu wojny powraca do ojczyzny. Nie wraca sam – towarzyszy mu dwóch synów (Omar i Amin) oraz żona Leila, barbarzyńska piękność, przedstawicielka Senussi. Ojczyzna przyjmuje Prokopa chłodno, a podczas spotkania z wujem Klementem i ciotką Bozeną krewni dają mu do zrozumienia, że w jego rodzinnym domu Leila z racji pochodzenia nie jest mile widziana. Po wyjściu gości gospodarze wymownie komentują spotkanie:

KLEMENT: gwałtownie wybuchając
Ta Berberyjka! Barbarzynka! Barbarzyńska kobieta pustyni!

BOZENA: Dzikuska! To niepojęte: z tą straszną dzikuską
ma dwoje dzieci!¹¹²

Leila jest przedstawicielką ludności berberyjskiej, co w koncepcji dramatu być może nie jest przypadkiem, gdyż niemieckie „Berberin” fonetycznie nawiązuje do słowa „Barbarin”. W utworze

¹¹² KLEMENT: *heftig ausbrechend*

Diese Berberin! Eine Barbarin! Ein barbarisches Wüstenweib!

BOZENA: Eine Wilde! Es ist unfaßbar: von dieser schrecklichen Wilden hat er zwei Kinder!

M. Zweig, *Medea in Prag*, [w:] M. Zweig, *Dramen*, Paderborn 1997, s. 66 [tłum. A.W.].



Zweiga pochodzenie Leili alias Medei w zasadzie nie ma jednak rozstrzygającego znaczenia. Najistotniejszy jest sam fakt jej odmienności, a więc obcości, która staje się powodem alienacji, nietolerancji, a nawet prześladowania. Granice przynależności rasowej tracą tu zresztą wyraziste kontury, gdyż wiele postaci nie potrafi określić pochodzenia Leili: raz ją i jej dzieci nazywa się Żydami, innym razem Cyganami, Turkami czy w obraźliwy sposób Murzynami. Jak zauważa Stephan, określenie obcego mianem „żydowskiego”, „orientalnego” czy „cygańskiego” implikuje u Zweiga różnorodne dyskursy, pojawiające się w koncepcji Medei jako niechcianej cudzoziemki¹¹³.

Drugi akt dramatu Zweiga przedstawia próbę asymilacji Leili w nowym dla niej środowisku. Za namową Zdenki bohaterka posyła dzieci do czeskiego przedszkola, sama zaś zmienia sposób ubierania się; w nowym stroju czuje się wprawdzie niekomfortowo, ale za to zewnątrznie upodabnia się do tutejszych kobiet. Warto zaznaczyć, że próba przystosowania odbywa się tylko pozornie za zgodą i na prośbę zainteresowanej. Co prawda Leila prosi Zdenkę o pomoc, wołając: „Pomóż mi zostać Czeszką!”¹¹⁴, nie bez znaczenia pozostaje jednak fakt, że próbę dostosowania wymogła na niej nietolerancja miejscowej społeczności. Zdenka początkowo odpowiada zdawkowo, zapewne zgodnie z literą obowiązującego prawa: „Jako żona czeskiego obywatela jest pani Czeszką”¹¹⁵. Szybko jednak wyjaśnia reguły, jakie obowiązują w rzeczywistości. Rady, których Leili udziela kuzynka Prokopa, godzą w wolność, godność i prawa człowieka:

ZDENKA:

Niech pani stara się nie rzucać w oczy! Niech pani zachowuje się tak, żeby nie rozpoznawano w niej natychmiast obcej!

¹¹³ Por. I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, s. 67.

¹¹⁴ Hilf mir eine Tschechin zu werden! M. Zweig, *op. cit.*, s. 74 [tłum. A.W.].

¹¹⁵ Als Frau eines tschechischen Staatsbürgers sind Sie Tschechin. *Ibidem*, s. 74 [tłum. A.W.].



ZDENKA:¹¹⁶

Czy być obcym to przestępstwo?

ZDENKA:

Nasz naród przez wieki cierpiał pod obcą władzą. To sprawiło, że staliśmy się nieufni wobec obcych i także niesprawiedliwi. Ale to przyjazny, dobroduszny naród, jeśli tylko nie rani się jego uczuć. – Dlatego niech pani mówi tylko po czesku.

LEILA:

Nie wolno mi już używać języka mojej własnej matki?

ZDENKA:

Niech pani posługuje się nim tylko w swoich czterech ścianach! I niechże pani nie mówi każdemu na ty! To obraża ludzi. Tylko krewni i przyjaciele mogą mówić sobie na ty¹¹⁷.

Zdenka z własnej inicjatywy przynosi Leili w podarunku miejscowy strój, co zdaniem Evy Reichmann sugeruje, iż w oczywisty sposób oczekuje się od Leili gotowości do asymilacji¹¹⁸. To samo dotyczy dzieci:

¹¹⁶ Błąd: zamiast Zdenka powinna być: Leila. Cytat pozostawiono w oryginalnym brzmieniu.

¹¹⁷ ZDENKA:

Trachten Sie, nicht aufzufallen! Verhalten Sie sich so, daß man in Ihnen nicht sofort die Fremde erkennt!

ZDENKA:

Ist es ein Verbrechen, eine Fremde zu sein?

ZDENKA:

Unser Volk hat Jahrhunderte lang unter der Fremdherrschaft gelitten. Das hat es gegen alles Fremde mißtrauisch und auch ungerecht gemacht. Aber es ist ein freundliches, gutherziges Volk, wenn man nur seine Gefühle nicht verletzt. – Sprechen Sie daher nur Tschechisch.

LEILA:

Darf ich die eigene Mamasprache nicht mehr sprechen?

ZDENKA:

Sprechen Sie sie zwischen Ihren vier Wänden! Und reden Sie nicht alle mit Du an! Das beleidigt die Leute. Nur Verwandte und Freunde sagen Du zueinander. M. Zweig, *op. cit.*, s. 74.

¹¹⁸ Por. E. Reichmann, *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus: Zweigs „Medea in Prag“*, [w:] Max Zweig. *Kritische Betrachtungen*, red. E. Reichmann, Röhrig 1995, s. 303.



ZDENKA:

[...] to są małe dzikusy. Trzeba ich uczłowiczyć¹¹⁹.

Ani mąż, ani nikt inny z otoczenia nie zwraca uwagi na uczucia Leili czy dyskomfort psychiczny i trudności, jakie napotyka w nowej ojczyźnie. W podarowanej sukni czuje się naga, co Prokop ignoruje, twierdząc, że wygląda w niej jak prawdziwa prazanka.

Nietolerancja, a także wykluczenie Leili odcisną swoje piętno również na losie jej męża. Prokop, mimo że jest zasłużonym żołnierzem i patriotą, nie może odnaleźć się w powojennej sytuacji i na nowo zaaklimatyzować w rodzinie, w ojczyźnie. Na przeszkodzie stoi nadmierna biurokratyzacja, która sprawia, że pozostaje bez pracy. Gdy Leila stwierdza: „Obawiam się, że papier też może zniszczyć”¹²⁰, jej krytyczna postawa nie znajduje u męża zrozumienia ani aprobaty. Prokop zdobywa się jedynie na ogólnikowy osąd: „Sprawiedliwe czy niesprawiedliwe: to jest prawo”¹²¹. Wskutek sąsiedzenia o szpiegostwo i kradzież Leila ma zostać wydalona z kraju. Sama bohaterka podejrzewa, że jej usunięcie ma służyć zbliżeniu Prokopa i Zdenki, która była jego młodzieńczą miłością – podobnie jak Kreuza była młodzieńczą miłością Jazona w dramacie Grillparzera. Leila nie planuje dzieciobójstwa, które w utworze Zweiga wydaje się raczej wymuszone fabułą Eurypidesa. W końcowej scenie dzieci postawiono przed wyborem, z którym z rodziców chcą pozostać. Proces resocjalizacji przyniósł pożądany efekt – Amin i Omar wyrzekają się matki:

LEILA:

[...] Czy nie byłeś zawsze dumny z tego, że jesteś młodym Senussi?

¹¹⁹ ZDENKA:

[...] es sind kleine Wilde. Wir müssen sie humanisieren. M. Zweig, *op. cit.*, s. 75 [tłum. A.W.].

¹²⁰ Ich fürchte, das Papier kann auch vernichten. *Ibidem*, s. 70 [tłum. A.W.].

¹²¹ Gerech oder ungerecht: es ist Gesetz. *Ibidem*, s. 71 [tłum. A.W.].



OMAR:

Nie jestem żadnym Senussi. Ojciec jest Czechem. Senussi to brudni Cyganie. Kradną i śmierdzą.

LEILA:

Nie wiesz, że ja jestem Senussi? Czy jestem brudna i kradnę?

OMAR:

Kiedy będę duży, zostanę żołnierzem. Wezmę karabin i powystrzelam Cyganów.

LEILA:

Zastrzelisz też swoją mamę?

OMAR:

Wszystkich powystrzelam! Wszystkich Cyganów i Cyganki!

LEILA *patrząc na niego z przerażeniem*:

Kim ty jesteś? Nie jesteś dzieckiem, które urodziłam! [...] ¹²².

Postawa dzieci budzi w Leili chęć zemsty i dodaje jej sił, aby urzeczywistnić ten zamiar. Śmierć synów następuje szybko i nikt nie jest w stanie jej zapobiec. W końcowych słowach Leila zwraca

¹²² LEILA:

[...] Bist du nicht immer stolz darauf gewesen, ein junger Senussi zu sein?

OMAR:

Ich bin kein Senussi. Vater ist Tscheche. Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken.

LEILA:

Ich bin eine Senussi, weißt du's nicht? Bin ich schmutzig und stehle ich?

OMAR:

Wenn ich groß bin, werde ich Soldat. Dann nehme ich ein Gewehr und schieße die Zigeuner tot.

LEILA:

Schießt du auch deine Mutter tot?

OMAR:

Alle schieße ich tot! Alle Zigeuner und Zigeunerinnen!

LEILA *ihn entsetzt anstarrend*:

Wer bist du? Du bist nicht das Kind, das ich geboren habe! [...].

M. Zweig, *op. cit.*, s. 113 [tłum. A.W.].



się do niewiernego małżonka, przypisując mu winę za zaistniałą tragedię. Zaskakujące jest przy tym, że nie wini nikogo innego: ani Zdenki, ani państwa (choćby w postaci jego przedstawiciela, Klementa), ani społeczeństwa (które odwróciło się od niej lub próbowało unieszkodliwić i zadenuncjować ją jako złodziejkę). Lei-la oskarża wyłącznie Prokopa. Najwidoczniej jest przekonana, że gdyby nie zawiodła jednostka, państwo by jej nie skrzywdziło.

W utworze Zweiga pojawia się krytyka biurokracji oraz państwa, które przy pomocy ustaw podporządkowuje sobie obywateli. To nie ustawy i prawo mają służyć dobru społeczeństwa, ale społeczeństwo jest zobowiązane do bezwarunkowego przestrzegania prawa. Angela Corvasce twierdzi, że zamysłem Zweiga było pokazanie, na przykładzie losów małżeństwa, wpływu władzy i polityki państwa socjalistycznego¹²³. Zarówno pozycja jednostki w społeczeństwie, jak i osadzenie akcji w realiach powojennych nasuwa skojarzenie z państwem komunistycznym. Z pewnością nie jest to mylny trop, gdyż na temat swojego dramatu z 1949 roku Zweig napisał we wspomnieniach:

Kolejny dramat *Medea w Pradze* był pierwszym, który usytuowałem w obrębie komunistycznej władzy. Wobec komunizmu nie odczuwałem co prawda takiego wstrętu jak wobec narodowego socjalizmu, ale również on był w moich oczach władzą skierowaną przeciw człowiekowi, którą znieawidziłem jeszcze bardziej, odkąd zrządzeniem losu wtargnęła w moje własne życie i zniszczyła moje małżeństwo¹²⁴.

¹²³ Por. A. Corvasce, *Eine emanzipierte Medea. Ein textimmanenter Vergleich zwischen Zweigs Medea in Prag und den Bearbeitungen des Medea-Stoffes durch Grillparzer und Euripides*, [w:] Max Zweig. *Kritische Betrachtungen*, red. E. Reichmann, Röhrig 1995, s. 373.

¹²⁴ Das folgende Drama „Medea in Prag” war das erste, welches ich im kommunistischen Machtbereich ansiedelte. Ich empfand zwar gegen den Kommunismus nicht die Abscheu wie gegen den Nationalsozialismus; aber ich sah auch ihn als eine menschenfeindliche Gewaltherrschaft an, die mir eben jetzt umso verhaßter geworden war, als sie mit Schicksalsgewalt in mein eigenes Leben eingriff und den Fortbestand meiner Ehe vernichtete. M. Zweig, *Lebenserinnerungen*, s. 214 [tłum A.W.].



Jak zauważa Stephan, dramat Maxa Zweiga *Medea in Prag* nie został za życia autora opublikowany ani tym bardziej przeniesiony na deski teatralne, a tym samym nie mógł wywrzeć wpływu na recepcję mitu Medei¹²⁵. Wydano go drukiem dopiero w 1997 roku w spuściznie autora. Nie zmienia to jednak faktu, że w kontekście problematyki rasizmu *Medea in Prag* stanowi ważny przyczynek do współczesnych adaptacji mitu.

Postać dzieciobójczyni z greckiej mitologii, przedstawiana głównie w dramatach, z czasem zawitała także do liryki. Wiersz Bertolta Brechta (1898–1956)¹²⁶ *Die Medea von Lodz*, poruszający problem dyskryminacji i nietolerancji, nie należy do najczęściej omawianych i ginie w mnogości innych, znaczących tytułów popularnego dramaturga i poety. Dla polskiego czytelnika jest on interesujący m.in. ze względu na odniesienie do polskiego miasta. Na podstawie informacji biograficznych oraz tematyki utworów Brechta można stwierdzić z całą stanowczością, że należał on do pisarzy politycznie zaangażowanych. Po dojściu Hitlera do władzy autor początkowo pozostał w Niemczech, podpalenie Reichstagu i nasilający się terror skłoniły go jednak do pośpiesznej emigracji. Wiersz *Die Medea von Lodz* (1934) można interpretować jako manifest polityczny autora:

Bertolt Brecht *Medea z Łodzi*

Jest taka stara baśń
O kobiecie zwanej Medeą
Która tysiąc lat temu
Znalazła się w obcej krainie.
Zabrał ją tam mężczyzna,
Który ją kochał.
Powiedział: twoje miejsce jest tu
Gdzie moje.

¹²⁵ Por. I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, s. 67.

¹²⁶ Na temat autora por.: K. Völker, *Bertolt Brecht, Eine Biografie*, Reinbeck 1988.



Mówiła innym językiem
Niż tamtejsi ludzie
Na mleko chleb i miłość
Mieli inne słowo.
Jej włosy były inne
I inny był jej chód.
Nigdy nie czuła się tu u siebie
Patrzono na nią krzywo.

Eurypides opowiada
Jak potoczyły się jej losy
Jego potężne chóry śpiewają
O starym procesie
I tylko wiatr hula wśród zgliszczy
Niegościnnego miasta
I prochem są kamienie, którymi
Ukamenowało tę obcą.

Nagle znów słyszymy
znów krąży pogłoska
Że w naszych miastach
Widziano nowe Medee.
Między tramwajem samochodem i nadziemną kolejką
Rozbrzmiewa stary krzyk
1934
W naszym mieście Berlinie¹²⁷

¹²⁷ **Bertolt Brecht** *Die Medea von Lodz*

Da ist eine alte Märe
Von einer Frau, Medea genannt
Die kam vor tausend Jahren
An einen fremden Strand.
Der Mann, der sie liebte
Brachte sie dorthin.
Er sagte: Du bist zu Hause
Wo ich zu Hause bin.

Sie sprach eine andere Sprache
Als die Leute dort



Głównym tematem utworu są nietolerancja, niechęć i wręcz nienawiść w stosunku do obcych. Choć przywołana historia jest stara i pożółkła jak papier, na którym ją spisano, zawiera paralele do czasów współczesnych Brechtowi. Potwierdza to po raz kolejny, że wiele modeli ludzkich zachowań nie zmieniło się od czasów Eurypidesa. „*W naszym mieście Berlinie* widziano nowe Medee” – Brecht dokładnie wskazuje czas i miejsce wydarzeń: rok 1934, Berlin. Tytułowa Łódź pozostaje jedynym śladem, niepodejmowanym ponownie w wierszu. Powstaje zatem pytanie: dlaczego tytuł wiersza nie brzmi: *Die Medea von Berlin* [Medea z Berlina]? W zamysle Brechta obce miasto jest zapewne tropem podpowiadającym odniesienie do motywu inności, odmienności. Łódź jako miasto czterech kultur: polskiej, niemieckiej, rosyjskiej i żydowskiej zna-

Für Milch und Brot und Liebe
Hatten sie ein anderes Wort.
Sie hatte andere Haare
Und ging ein anderes Gehen
Ist nie dort heimisch geworden
Wurde scheel angesehen.

Wie es mit ihr gegangen
Erzählt der Euripides
Seine mächtigen Chöre singen
Von einem vergilbten Prozeß.
Nur der Wind geht noch über die Trümmer
Der ungastlichen Stadt
Und Staub sind die Stein', mit denen
Sie die Fremde gesteinig't hat.

Da hören wir mit einem
Mal jetzt die Rede gehen
Es würden in unseren Städten
Von neuem Medeen gesehn.
Zwischen Tram und Auto und Hochbahn
Wird das alte Geschrei geschrien
1934
In unserer Stadt Berlin

B. Brecht, *Die Medea von Lodz*, [w:] B. Brecht, *Gedichte*, Band VIII, Berlin-Weimar 1969, s. 125 [tłum. A.W.].



ne było ze swojej wielokulturowości i koegzystencji różnych narodów. Stephan uważa, że Łódzka Medea reprezentuje symbolicznie historyczny fakt przybycia w latach 20. do Berlina emigrantów ze Wschodu pochodzenia żydowskiego. Przybywali tłumnie, lecz nie zgotowano im tu ciepłego przyjęcia¹²⁸. Autor rezygnuje z konkretnego umiejscowienia dyskryminacji, co nadaje temu zagadnieniu uniwersalny wymiar. Stephan twierdzi, że to nie Medea jest mordczynią, lecz mieszkańcy „niegościnnego miasta”, co według autorki jest „przygnębiającym świadectwem tragicznych konsekwencji wyobcowania i napiętnowania mniejszości etnicznych z perspektywy późniejszego Holocaustu”¹²⁹.

¹²⁸ Por. I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, s. 67.

¹²⁹ zu einem bedrückendem Zeugnis für die tödlichen Konsequenzen der Ausgrenzung und Verfolgung ethnischer Minderheiten unter der Perspektive des späteren Holocaust. *Ibidem*, s. 67 [tłum. A.W.].



Rozdział IV

Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*

Mity to zakrzeple, kolektywne doświadczenia, z drugiej strony esperanto, międzynarodowy język, rozumiany już nie tylko w Europie¹

Heiner Müller

1. Wprowadzenie

Heiner Müller² należy do najwybitniejszych i najbardziej cenionych przedstawicieli literatury Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Idąc za przykładem Wolfganga Schivelbuscha, wielu literaturoznawców dzieli jego twórczość na trzy fazy³, tzw.:

- *Produktionsstücke* (sztuki produkcyjne, opisujące m.in. pracę i warunki bytowe w państwie socjalistycznym) – lata 50.;
- *Antike-Stücke* (sztuki antyczne) – lata 60.;
- *Deutschlandstücke* (sztuki o Niemczech) – lata 70.

¹ Mythen sind geronnene kollektive Erfahrungen, zum andern ein Esperanto, eine internationale Sprache, die nicht mehr nur in Europa verstanden wird. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, s. 321 [tłum. A.W.].

² Na temat autora por.: N. O. Eke, *Heiner Müller*, Stuttgart 1999.

³ Por. W. Emmerich, *Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie*, [w:] H. Müller, *Material. Texte und Kommentare*, red. F. Hörnigk, Leipzig 1990, s. 141.



Jak podkreśla Wolfgang Emmerich, ten nazbyt przejrzysty podział twórczości Müllera nie zawsze odpowiada rzeczywistości i często wykracza poza wyznaczone ramy czasowe⁴.

Dobrym przykładem takiej „niekonsekwencji” jest zainteresowanie Müllera mitem Medei, którego literackiej adaptacji poświęcił więcej niż jeden utwór. Problematyka mitu została podjęta przez autora trzykrotnie – po raz pierwszy w dramacie *Cement* (1972), w którym jedna ze scen zawiera wskazówkę: *Medeakommentar*; dwa lata później napisał pantomimę *Medeaspiel*; w końcu jego zainteresowanie mitem Medei znalazło wyraz w opublikowanym osiem lat później trzyczęściowym utworze *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

Tryptyk Müllera nie jest dziełem jednolitym, a w jego ostatecznym kształcie znalazł odbicie proces twórczy, zdeterminowany różnymi etapami życia autora. Dramat *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* ukazał się drukiem po raz pierwszy w 1982 roku w czasopiśmie *Alternative* (Zeszyt 145/146). Utwór składa się z różnorodnych tekstów, pisanych na przestrzeni ponad trzydziestu lat. W swojej autobiografii *Krieg ohne Schlacht* z 1992 roku autor zdradza, że najstarszy fragment: „Sie hocken in den Zügen, Gesichter aus Tagblatt und Speichel ...”⁵ powstał w 1949 roku⁶. Inspiracją dla pierwszej części *Verkommenes Ufer* – jak wyjaśnia dalej – były wrażenia, wyniesione z pierwszej wizyty w Berlinie w 1949 roku oraz odbyta kilka lat później, wraz z żoną, wycieczka nad jezioro w Strausbergu. Strausberg to stosunkowo niewielkie miasto położone w Bran-

⁴ *Ibidem*.

⁵ H. Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, [w:] H. Müller, *Die Stücke* 3, red. F. Hörnigk, Frankfurt am Main 2002, s. 73.

Siedzą w pociągach, twarze z gazet i śliny. H. Müller, *Gnijący brzeg Materiały do Medei* *Krajobraz z Argonautami*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 4, s. 183.

⁶ Por. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, s. 319.



denburgii, na wschód od Berlina. Müller nadmienia, że miała tam miejsce ostatnia wielka bitwa pancerna II wojny światowej i że w mieście znajdowała się główna kwatera NRD-owskiej Narodowej Armii Ludowej⁷. Zmieniony krajobraz i zdewastowany brzeg jeziora autor dość wiernie opisał w swoim utworze. Z kolei dialog w *Medeamaterial* bazuje w dużej mierze na kłótni z żoną, Inge Müller, i powstał w połowie lat 60., zaś monolog oraz cała trzecia część dwie dekady później w Bochum, w 1982 roku⁸, tuż przed końcem kolejnego małżeństwa⁹.

Podział na trzy części wynika prawdopodobnie z pierwotnego założenia i koncepcji dramatu jako jednolitej sztuki z Medeą w centrum wydarzeń. Głównym wątkiem miało być odrzucenie protagonistki przez Jazona ze względu na utratę urody, młodości i tożsamości¹⁰. Jak wynika z zapisów scenicznych, Müller zamierzał przedstawić tytułową postać w trzech różnych wcieleniach i w różnym wieku: „Obok współczesnej Medei zarówno młoda, jak i stara, przy boku których za każdym razem pojawia się chór”¹¹. Zadaniem chóru było przekazywanie w retrospektywie informacji o wydarzeniach w Kolchidzie. Z późniejszych notatek wynika, że pierwszą część miały wypełnić wspomnienia bohaterki z opuszczonej ojczyzny¹².

Pośród literackich opracowań mitu Medei inspiracją dla Müllera były utwory Eurypidesa, Seneki oraz Hansa Henny Jahnn¹³. W archiwach znajdują się również własnoręczne zapiski autora, w których pod hasłem „Wersje” pojawia się także nazwisko Franza

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 320.

⁹ Inge Müller popełniła samobójstwo 1 czerwca 1966 roku. Por. U. Schütte, *Heiner Müller*, Köln 2010, s. 121.

¹⁰ Por. F. Hörnigk, *Bibliographische Notizen*, [w:] H. Müller, *Die Stücke* 3, s. 324.

¹¹ *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹² *Ibidem*.

¹³ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, s. 320.



Grillparzera¹⁴. Dramat Grillparzera jest o tyle istotny, że właśnie z utworu *Das Goldene Vlies* Müller mógł zaczerpnąć motyw zdrady dzieci¹⁵. W materiałach znajdują się ponadto odniesienia do utworu Janet Ruth Bacon *The Voyage of the Argonauts* oraz Anny Seghers *Das Argonautenschiff*¹⁶. Z innych pisarzy, którzy wywarli wpływ na proces twórczy i bez których nie powstałaby trzecia część dzieła, Müller wymienia Thomasa Stearnsa Eliota *The Waste Land* oraz Ezrę Pounda¹⁷.

Premiera *Verkommenes Ufer Medematerial Landschaft mit Argonauten* odbyła się w teatrze Schauspielhaus Bochum w 1983 roku. Sztukę wyreżyserowali Manfred Karger i Matthias Langhoff¹⁸. W rolę głównej bohaterki wcieliła się niemiecka aktorka Kirsten Dene, która pokazała się publiczności jako rudowłosa dziewczyna w czerwonej sukni¹⁹. W NRD sztukę w reżyserii Petera Konwitschny'ego wystawiono na deskach teatru Berliner Ensemble w 1987 roku²⁰.

Dramat Müllera gościł także na scenach wielu teatrów zagranicznych, m.in. we Włoszech, w Grecji, Hiszpanii, ZSRR i USA²¹. W polskiej wersji językowej sztukę w reżyserii Henryka Baranowskiego wystawił Teatr Studio w Warszawie, a przetłumaczył ją – jako *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* – Jacek Buras. Inscenizację zaprezentowano w 1988 roku podczas występów gościnnych w Berlinie Wschodnim w teatrze Volksbühne Berlin²² (obecnie: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz).

¹⁴ Por. F. Hörnigk, *Bibliographische Notizen*, s. 323.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 324.

¹⁷ Por. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, s. 320.

¹⁸ Por. F. Hörnigk, *Bibliographische Notizen*, s. 326.

¹⁹ Por. M. Erdmann, *Theatralische Texttransport-Maschine. Zur Uraufführung von Heiner Müllers Medeamaterial in Bochum*, „Theater heute” 1983, nr 6, s. 39.

²⁰ Por. F. Hörnigk, *Bibliographische Notizen*, s. 326.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.



2. *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* – chaos i zagłada

Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami składa się z trzech stosunkowo luźno powiązanych ze sobą scen: tytuł utworu jest powielony w pierwszej odsłonie (*Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*), w drugiej zostaje skrócony do *Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, zaś w trzeciej pojawia się już tylko jako *Krajobraz z Argonautami*. Jak wyliczył Michael Erdmann, stosunek objętościowy poszczególnych części wynosi 1 : 6 : 3²³. W adnotacji do tekstu Müller zaznacza: „Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden”²⁴. Christoph Steskal uważa jednak, że tytuły sugerują kolejność, w jakiej należy je czytać oraz wystawiać²⁵.

Budowa dramatu jest innowacyjna. Brakuje nie tylko klasycznego podziału na akty i sceny, ale często trudno także zidentyfikować wypowiadające się medium. Pierwszą część tryptyku Müllera charakteryzuje brak przemawiającego „Ja”²⁶, które pojawi się

²³ Por. M. Erdmann, *op. cit.*, s. 38.

²⁴ Równoczesność wszystkich trzech części tekstu można przedstawić dowolnie. H. Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial*, s. 84 [tłum. A.W.]. W tłumaczeniu Jacka Burasa brak tego zdania.

²⁵ Por. Ch. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, s. 228.

²⁶ Ewa Szymani posługuje się terminem instancji postrzegającej, koncentrując się na konstrukcji tekstu oraz „eksperymentalności formy i obrazowości języka”. Zdaniem Szymani próba rozkodowania treści nie mogła być zamierzeniem Müllera, który wysoko cenił formę. Dlatego niektóre sztuki Müllera, zwłaszcza te powstałe w latach 80., określa posługując się terminologią Hansa-Thiesa Lehmana jako „postdramatyczne teksty teatralne”. W odniesieniu do pierwszej części *Gnijący brzeg* Szymani stwierdza: „Czytelnik jest bezpośrednim odbiorcą tego opisu. Bezpośrednim, ponieważ przekaz ma miejsce nie tylko bez udziału postaci dramatycznych, ale w ogóle nie ujawnia żadnego podmiotu wypowiedzi. [...] Nie będę więc mówić o opisie krajobrazu, gdyż opis zakłada istnienie podmiotu jako instancji opisującej, lecz o zapisie krajobrazu bez pośrednictwa jakiegokolwiek widocznej lub możliwej do identyfikacji osoby wypowiadającej. Ponieważ jednak nie można



dopiero w drugiej i trzeciej części²⁷. Druga część obejmuje trzy segmenty: dialog Medei i Piastunki, dialogi Medei i Jazona oraz monolog głównej postaci. Stosunkowo niewiele trudności nastęcza lokalizacja miejsca wydarzeń („jeziro pod Strausbergiem”²⁸), problematyczne jest natomiast ustalenie czasu akcji. O ile w pierwszej części znajdują się liczne odniesienia do współczesności, o tyle druga wydaje się powrotem do wersji Eurypidesa. Jednak nawet ta scena, pozornie mocno osadzona w mitycznych realiach, nie jest próbą archaizacji. Müller uwspółcześnia swój dramat, zaznaczając w adnotacji do tekstu:

Tekst wymaga naturalizmu scenerii. GNIJĄCY BRZEG może być grany na przykład w jakimś Peepshowie w czasie normalnego ruchu, MATERIAŁY DO MEDEI nad jeziorem pod Strausbergiem, które jest zamulonym basenem w Beverley Hills albo kąpieliskiem kliniki psychiatrycznej²⁹.

Po pobieżnej lekturze można odnieść wrażenie, że dramat nie wykazuje spójnej ciągłości. Postać Medei pojawia się dopiero pod koniec pierwszego oraz w drugim akcie, w dodatku zdominowanym przez jej monolog. Jak zauważa Katharina Keim, wrażenie ciągłości tekstu zostaje zachowane dzięki użyciu imion i nazw własnych

zgodzić się na zupełną nieobecność jakiegokolwiek osoby lub instancji postrzegającej, będą starała się ustalić jej tożsamość na podstawie ujawniających się w tekście Müllera zmian miejsca obserwacji, które są zarazem miejscami ulegającymi zapisowi”. E. Szymani, *Alegoryczność dyskursu teatralnego Heinerja Müllera na przykładzie sztuki teatralnej Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, [w:] *Interpretacja dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, Kraków 2002, s. 52.

Uwzględniając cechy zapisu (niespójność i fragmentaryczność), Szymani dochodzi do wniosku, że przypuszczalnie nie jest to zapis głosu, lecz widoku „i prawdopodobnie nie jest to widok postrzegany przez człowieka, lecz zarejestrowany »okiem maszyny«”. Por. *ibidem*, s. 45–77.

²⁷ Por. B. Gruber, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989, s. 116.

²⁸ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 183.

²⁹ *Ibidem*, s. 191.



(Medea, Jazon, Argo), które pojawiają się we wszystkich częściach, a także dzięki przytaczaniu fragmentów mitu³⁰.

Pierwsza część utworu zawiera opis zmienionego, zdewastowanego krajobrazu nad jeziorem w Strausbergu. Jest to postkolonialny obraz świata: nigdzie nie widać zdobywców/kolonizatorów („Ślad/ Płaskogłowych Argonautów”³¹), są za to widoczne liczne ślady ich ingerencji:

Szczątki trzciny Martwe gałęzie
TO DRZEWO NIE PRZEROŚNIE MNIE Ścierwa ryb
Błyszczą w szlamie Opakowania po keksach Sterty gównien
FROMMS ACT CASINO
Porwane podpaski Krew
Kobiet Kolchidy
ALE BĘDZIESZ UWAŻAĆ TAK
TAK TAK TAK TAK
PSIA KURWO MÓWIĘ DO NIEJ TO MÓJ MAŻ
CHODŹ SŁODKI MÓJ RUCHAJ MNIE
Póki mu Argo nie roztrzaska głowy bezużyteczny już
Statek
Który wisi na drzewie hangar i wychodek sępów
W tymczasowym stanie spoczynku³².

W utworach Müllera teksty zapisane majuskułą są często nazwami własnymi lub cytatami. CASINO to popularna niegdyś w NRD marka papierosów, zaś FROMMS ACT to marka prezerwatywy³³. Prezerwatywy oraz papierosy wskazują na odbyty akt seksualny. Jest to patriarchalny obraz świata z mężczyzną w roli zdobywcy (kolonizatora). O śladach jego ingerencji świadczy nie tylko opuszczony i zapomniany okręt Argo, lecz także rozdarte podpaski i krew kobiet z Kolchidy. Keim zauważa, że Müller

³⁰ Por. K. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998, s. 104.

³¹ H. Müller, *op. cit.*, s. 183.

³² *Ibidem*, s. 183.

³³ Por. K. Keim, *op. cit.*, s. 105.



posługuje się tu techniką filmową zoom, przechodząc od ogólnego kadru do szczegółów³⁴. Innym szczegółem są dzieci, załatwiający swoje potrzeby fizjologiczne do pustych butelek. Nigdzie nie widać mężczyzn – są tylko kobiety, dzieci i zdewastowane środowisko. Argonauci to kolonizatorzy w podwójnym sensie: zdobywcy świata (w tym przypadku Kolchidy) oraz zdobywcy kobiet (taki zresztą był prawdopodobnie zamysł autora). W liście do Dimitra Gotscheffa, bułgarskiego reżysera sztuki Müllera *Philoktet*, autor nazywa Jazona pierwszym kolonizatorem³⁵.

„TO DRZEWO NIE PRZEROŚNIE MNIE”³⁶ jest nieco zmienionym cytatem z innego tekstu Müllera, *Ödipuskommentar*³⁷. W tekście z 1966 roku Lajos zwraca się do sługi słowami: „Dies mein Fleisch wird mich nicht überwachsen”³⁸. Keim doszukuje się tu podobieństwa do mitu Edypa i opowieści o Argonautach: jej zdaniem zarówno Lajos, jak i Jazon stają się ofiarami swoich czynów³⁹.

Charakterystyczne są anachronizmy występujące we wszystkich trzech częściach. Z jednej strony mowa jest o Argonautach i rozbitym statku Argo, z drugiej znajdujemy odniesienia do współczesnej cywilizacji: opakowania po ciastkach, latarnie, gazety. Wyczuwa się też podział ról według płci: kobiety zajmują się domem: „odgrzewają obiad wywieszają pościel w oknach zeschotkowują/ Wymiociny z niedzielnego garnituru”⁴⁰, natomiast mężczyźni ponoszą odpowiedzialność za podbój, podróże i walkę.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Por. H. Müller, *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia*, [w:] H. Müller, *Herzstück*, Berlin 1983, s. 104.

³⁶ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 183.

³⁷ Por. K. Keim, *op. cit.*, s. 105.

³⁸ To moje mięso nie przerośnie mnie. H. Müller, *Ödipuskommentar*, [w:] H. Müller, *Mauser*, Berlin 1978, s. 43 [tłum. A.W.].

³⁹ Por. K. Keim, *op. cit.*, s. 106.

⁴⁰ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 184.



Glaser dostrzega w wizji spustoszonej i ograbionej Kolchidy generalny problem żądnych władzy mężczyzn, dla których wojny są okazją do plądrowania krajów i domestykacji kobiet jak dzikich zwierząt. O Jazonie twierdzi, że jest „ucieleśnieniem brutalnego męskiego społeczeństwa”⁴¹. Jednym z najistotniejszych tematów utworu Müllera jest – zdaniem Bettiny Gruber – problematyka płci z charakterystyczną opozycją: mężczyzna – kobieta, agresor – poddany⁴².

Nad jeziorem w Strausbergu Argonauci pozostawili po sobie odpadki, fekalia i martwe ryby. Ich otoczenie jest zatem zdeterminowane przez śmierć⁴³ i symbolizuje zarazem katastrofalny przebieg dziejów ludzkości⁴⁴. Glaser słusznie podkreśla, że jako agresorzy i „niewłaściwi panowie świata” Argonauci mogą nawiązywać skojarzenia z sytuacją w Berlinie Wschodnim po II wojnie światowej⁴⁵. Scenę kończy charakterystyka postaci Medei:

Na dnie jednak Medea z półwiartowanym
Bratem w ramionach Znawczyni
Trucizn⁴⁶.

W tej części utworu bohaterka Müllera nie dochodzi do głosu. Pierwsze informacje – nad wyraz oszczędne pod względem ilości słów, za to kluczowe w sensie merytorycznym – świadczą o tym, że jest kobietą niebezpieczną i znawczynią trucizn, a być może nawet czarnej magii. Trzyma w ramionach martwego brata, jest więc już od pierwszej sceny uwikłana w zbrodnię i dlatego wzbudza raczej negatywne skojarzenia. Odmiennej interpretację proponuje

⁴¹ Por. H. A. Glaser, *Medea. Frauenehre – Kindschmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main 2001, s. 138.

⁴² Por. B. Gruber, *op. cit.*, s. 132.

⁴³ *Ibidem*, s. 118.

⁴⁴ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 184.



natomiast Glaser, dostrzegający w niej surrealistyczną Pietę⁴⁷. U Müllera zastanawia fakt, że to właśnie Medea siedzi bez ruchu, trzymając w ramionach ciało brata, gdy tymczasem w nawiązaniu do mitycznej wersji powinna skorzystać z faktu, że odwrócono uwagę ojca i uciec z przywódcą Argonautów do Jolkos. Nasuwa to przypuszczenie, że bohaterka wcale nie jest winna śmierci brata, a jedynie została wplątana w łańcuch zbrodni. Na tym poziomie tekstu nie znajdujemy wytłumaczenia czy hipoteza jest słuszna i kto jest winny zbrodni. Müller odwołuje się do znanego mitologemu. Ajetes wstrzymuje pogoń, by urządzić Absyrtusowi godny pochówek. Musi zebrać szczątki syna, poćwiartowane i rozrzucone na morzu, aby móc pochować je w całości i zapewnić w ten sposób duszy przejście do świata zmarłych. Jazon i Medea uciekają w tym czasie do Jolkos. Aż do drugiej części utworu czytelnik może jedynie zakładać, że ta wersja wydarzeń zostanie powielona w utworze Müllera⁴⁸.

Wraz z pojawieniem się głównej bohaterki pod koniec aktu otrzymujemy pierwsze, istotne informacje o postaci, umożliwiające płynne przejście do kolejnej sceny z dominującym udziałem Medei.

3. Funkcjonalizacja mitu

Przedstawiając historię Medei, Heiner Müller nie tyle stereotypowo przywołuje jej dzieje, co raczej wykorzystuje i łączy mitologemy, czyli dobrze znane fragmenty mitu. Najdłuższa ze wszystkich trzech części utworu, *Materiały do Medei*, jest jednocześnie częścią, która w największym stopniu i najwierniej odnosi się do mitu i wersji Eurypidesa.

⁴⁷ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 138.

⁴⁸ Niektóre wersje zdejmują z Medei winę za zbrodnię bratobójstwa. U Grillparzera Absyrtus popełnia samobójstwo, skacząc w morską otchłań. Wybiera niechybną śmierć zamiast pojmania i niewoli. Por. rozdziały I–III niniejszej pracy.



Ciekawy jest sposób prezentacji historii głównej bohaterki. Liczba postaci dramatu jest drastycznie zredukowana, a w scenie rozmowy z Medeą pojawiają się wyłącznie Piastunka i Jazon. Ograniczeniu podlega zresztą nie tylko liczba postaci; także akcja zostaje zredukowana do absolutnego minimum. Główny filar drugiej części stanowi monolog Medei, w którym bohaterka opowiada o zdradzie i zemście. Niejasne pozostaje, czy wydarzenia, które relacjonuje, rozgrywają się właśnie w tym momencie, zdarzą się w niedalekiej przyszłości, czy też pozostaną na zawsze jedynie groźbami.

W drugiej scenie widzimy Medeę w rozmowie z Piastunką. Już pierwsze słowa protagonistki wskazują na jej stosunek do Jazona: „Jazon Początek i koniec mój Nianiu/ Gdzie jest mój mąż”⁴⁹.

Zgodnie z pierwotnym zamysłem autora główna postać pozbawiona jest tożsamości. Określa ją w decydujący sposób mężczyzna, nadający sens jej istnieniu. W swoim zaślepieniu bohaterka nie może lub też nie chce przyjąć do wiadomości pewnych faktów. Na pytanie: „Gdzie jest mój mąż”⁵⁰ (Müller nie stosuje znaków interpunkcyjnych, co niekiedy utrudnia lekturę) Piastunka odpowiada: „U córki Kreona”⁵¹. Medea rozumie lub chce zrozumieć jej odpowiedź jako: „U Kreona mówisz”⁵². Piastunka nie daje się jednak zwieść i podkreśla: „U córki Kreona”⁵³. W przeczuciu zdrady Medea sama wyjaśnia i usprawiedliwia te słowa, zanim jeszcze poweźmie jakiegokolwiek podejrzenia:

Tak powiedziałaś U córki Kreona
Czemu nie Władzę ma chyba ta córka
Nad swoim ojcem nad Kreonem który
Może pozwolić nam osiąść w Koryncie

⁴⁹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 184.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.



Lub nas wypędzić do innej obczyzny
 W tej chwili Jazon może obejmuje
 O łaskę prosząc jej białe kolana
 Dla mnie i synów swoich których kocha
 Ty płaczesz nianiu czy się śmiejesz⁵⁴.

Na utratę tożsamości wskazuje także sama zainteresowana. Kiedy prosi nianię o podanie lustra, stwierdza: „To nie jest Medea”⁵⁵. Jej tożsamości nie potwierdzi także mąż. W swoim cieple Medea nie rozpoznaje tej, którą była. Jazon natomiast nie rozpoznaje jej głosu⁵⁶ („Kobietę co znaczy ten głos”⁵⁷). Wewnętrzne rozdarcie bohaterki potęguje pytanie Jazona: „Czymżeś ty była przede mną kobieto”⁵⁸.

Wejście na scenę Jazona rzuca światło na relacje między małżonkami. Sposób, w jaki przywódca Argonautów prowadzi rozmowę, podkreśla jego dominację i uniesienie Medei, widoczne przede wszystkim w jej retoryce, m.in. w użyciu zaimków dzierżawczych. Bohaterka zawsze kierowała się dobrem ukochanego („Dla ciebie zabijałam dla ciebie rodziłam”⁵⁹). Medea sama nazywa się „suką” i „dziwką”. Matthias Luserke-Jaqui podkreśla, że bohaterka czuje się poniżona przez Jazona, a jej poczucie niższości jest czymś więcej niż tylko zazdrością w innych wcieleniach Medei⁶⁰:

Jestem twą suką i dziwką Jazonie
 Namaszczona twym kałem krwią twych nieprzyjaciół
 Najniższym szczeblem w drabinie twej sławy [...]⁶¹.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 184–185.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 185.

⁵⁶ Por. Y. Inauen, *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*, Tübingen 2001.

⁵⁷ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 185.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 186.

⁶⁰ Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 213.

⁶¹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 186.



[...] Ach
Czemu zwierzęciem przestałam być którym
Byłam nim ktoś mnie uczynił swą żoną
Dziką Medeą odepchniętą teraz [...] ⁶².

Użycie zaimków dzierżawczych wskazuje na różnice dzielące bohaterów i związane jest z podziałem na zdobywców i podbitych. Zaimek „mój” używany jest w kontekście Kolchidy i przeszłości Medei: „Nad mym narodem”⁶³, „Moją własnością jest widok zabitych/ Krzyk Mordowanych oto mój majątek”⁶⁴, „krwią mojego ludu”⁶⁵ etc.

Z kolei użycie zaimków „twój” i „swoj” wiąże się z walką i zwycięstwem Jazona: „Twoja niewolnica”⁶⁶, „Twym dziełem wszystko co we mnie i ze mnie”⁶⁷, „swoich synów Oni są twoi”⁶⁸, „na pamiątkę swojego zwycięstwa”⁶⁹, „Twym śladem krwawym”⁷⁰ etc.

Nawet w odniesieniu do potomstwa bohaterka nie mówi o „moich” czy „naszych” dzieciach, lecz o „twoich” synach. Nawiązuje to do mocno przerysowanego patriarchalnego obrazu świata i mężczyzny w roli władcy oraz kontynuuje poruszony w pierwszej części problem kolonializmu.

Pojawienie się na scenie Jazona i początek jego rozmowy z główną bohaterką stanowi intertekstualne odniesienie do dialogu z utworem *Medea* Jahnnna. Z autobiografii *Krieg ohne Schlacht* wiadomo, że nie jest to fałszywy trop, gdyż autor rzeczywiście znał wersję swojego poprzednika i stanowiła ona dla niego, podobnie jak dzieła Eurypidesa i Seneki, ważne źródło inspiracji. A oto przykład na to, jak u Müllera przebiega dialog Medei i Jazona:

⁶² *Ibidem*, s. 188.

⁶³ *Ibidem*, s. 186.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 185.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 186.

⁷⁰ *Ibidem*.



MEDEA

[...] To nie jest Medea
Jazonie

JAZON

Kobieto co znaczy ten głos

MEDEA

Najlepiej gdyby śmierć mnie stąd zabrała
Trzykroć pięć nocy minęło Jazonie
I nie wezwałeś mnie swym głosem ani
Twojego sługi głosem albo chociaż
Dłońmi oczami

JAZON

Czego chcesz więc

MEDEA

Umrzeć⁷¹.

U Jahnna pierwsza konfrontacja postaci przebiegła w niemal identyczny sposób:

Medea. Jazonie!

Jazon. Cóż za

Głos, kobieto, wydobywa się z twych piersi!

Medea. Nie chcę mnie tu. Zakłócam twój spokój.

Biada mi, biada, oby mnie złamała śmierć!

[...]

Trzykroć pięć nocy nie żądałeś,

Nie wołałeś mnie ni własnym głosem

Ni przez usta twego niewolnika⁷².

⁷¹ *Ibidem*, s. 185.

⁷² Medea. Jason!

Jason. Was für eine

Stimme, Weib, entreißt sich der Brust dir!

Medea. Ich bin nicht erwartet. Ich störe dein Wohlsein.

Weh mir, o weh mir, zerbräch' mich der Tod doch!

[...]



Nawiązanie do Jahnnna może być powieleniem wątku seksualności, ale także przypominać o różnicy w pochodzeniu bohaterów, która w dramacie z 1926 roku zyskała na znaczeniu dodatkowym podkreśleniem koloru skóry. Bohaterka Müllera w nowej ojczyźnie również czuje się wyobcowana. Między małżonkami rodzi się konflikt i napięcie, którego początku należy szukać znacznie wcześniej niż w momencie zdrady i decyzji o opuszczeniu Medei. U Müllera rozdarcie wewnętrzne protagonistki między tym, kim była, kim jest i kim pragnie zostać podkreślają dodatkowo jej wypowiedzi, związane – na przestrzeni całego dzieła, nawet w obliczu potencjalnej zbrodni dzieciobójstwa – z Kolchidą. Przedostatnie zdanie Medei brzmi: „[...] Wszystko ucichło/ Krzyki Kolchidy też i nic już nie ma”⁷³. Medea Müllera wykazuje ponadto, podobnie jak tytułowa postać Jahnnna, barbarzyńskie cechy charakteru. W drugim akcie przyznaje się do bratobójstwa:

I mego brata Mego brata Słyszysz
Którego ciałem rozsiekanym ręką
Tą ręką siostry zagroziłam drogę
Tymw przesładowcom byś mógł ujść przed ojcem⁷⁴.

W tej scenie Medea aż trzykrotnie domaga się zadośćuczynienia za jego zamordowanie: „Jazonie tyś mi winien brata”⁷⁵. Śmierć brata, którego imię nie jest podane w tekście, wynika podobnie jak u Eurypidesa z oddania i miłości bohaterki. Przywódca Argonautów w odpowiedzi na postawiony mu zarzut odpowiada lakonicznie: „Za tego brata dałem ci dwóch synów”⁷⁶.

Seit dreimal fünf Tagen hast du verlangt nicht,
gerufen mit eigener Stimme mich nicht
und durch den Mund eines Sklaven nicht [...].

H. H. Jahnn, *Medea*, Stuttgart 2004, s. 17–18 [tłum. A.W.].

⁷³ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 186.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 185.

⁷⁶ *Ibidem*.



Yasmine Inauen interpretuje to zdanie jako narzucenie kobiecie roli matki i rodzicielki. Podobnie zresztą w dramacie z 1926 roku zadanie kobiety ograniczało się do przypisanych jej przez płęć funkcji rodzenia i wychowania dzieci. Życie ludzkie nie ma wartości indywidualnej, a liczy się tylko jako ciało, reprodukujące ciało.

Odniesień do dzieła Jahnnna jest znacznie więcej. Inne motywy przewijające się w obu utworach to motyw wieku, starzenia się i symbolika animalna. W rozmowie z nianią Medea pyta: „Jakże ty żyjesz w gruzach swego ciała/ Razem z widmami twej młodości nianiu”⁷⁷.

Jak zauważa Inauen, pytanie to nieświadomie odsyła do głównej bohaterki, implikuje obraz jej starzejącego się ciała i utraconej młodości. Medea nie potrafi zaakceptować swojego nowego wizerunku, dlatego spostrzeżenia odnosi do Piastunki⁷⁸. To „ja”, wykreowane we własnej wyobraźni, zostaje zdemaskowane, gdyż nie pokrywa się z obrazem, który bohaterka ujrzy w lustrze. Upływ czasu i proces starzenia Medea dostrzeże także w obliczu zdrady, gdy powie o rywalce: „Gładką ma skórę młoda narzeczona/ Nie zeszpeconą wiekiem ni potomstwem”⁷⁹.

Monolog Medei rozpoczyna się od zarysowania wydarzeń w Kolchidzie i próby udzielenia odpowiedzi na pytanie Jazona: „Czymżeś ty była przede mną kobieto”⁸⁰. Odpowiedź brzmi: „Medea”⁸¹. Bohaterka próbuje również przedstawić, kim stała się pod wpływem Jazona. Ze szczątkowych wypowiedzi wynika, że pomagała osławionemu herosowi wbrew woli ojca, choć słyszała krzyki, widziała krew i śmierć swoich rodaków. W utworze nie podano celu wyprawy Argonautów, nie wymienia się również legendarnego złotego runa. Wyjście poza ramy mityczne nie tylko wywołuje

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Por. Y. Inauen, *op. cit.*, s. 190.

⁷⁹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 187. Starzenie się i utrata atrakcyjności fizycznej (m.in. na skutek porodów) to motywy występujące także w utworze Hansa Heny Jahnnna *Medea*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 185.

⁸¹ *Ibidem*.



efekt uwspółcześnienia, ale również kreuje nowy kontekst. Spół przedstawienia przez Müllera wyprawy do Kolchidy zbliżony jest do opisów antycznych podbojów: przypomina bowiem raczej grabież i rozbój niż heroiczną wyprawę grupy śmiałków. Zdaniem Inauen cytowany powyżej fragment tekstu ujawnia wewnętrzne rozdarcie bohaterki pomiędzy młodą Medeą, którą protagonistka była przed poznaniem Jazona, i jej obecnym „ja”, którego sama nie rozpoznaje⁸². Inauen trafnie określa poszczególne etapy „samopoznania” Medeii⁸³. Proces rozpoczyna się w chwili uzmysłowienia sobie obecnego położenia i niemożności identyfikacji z osobą, którą się stała. Pod wpływem wspomnień Medea próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie, jak do tego doszło, oraz odzyskać dawną, utraconą tożsamość. W tej samej scenie bohaterka przyjmuje na siebie również winę z powodu zdrady, a następnie sięga do podstępu i obmyśla zemstę. W ostatnich scenach trzeciej części proces wewnętrzznego rozdarcia bohaterki dobiega końca.

Medea zarzuca mężowi opuszczenie i zdradę. W nowej ojczyźnie nie czuje się zintegrowana ze społeczeństwem i podkreśla, że do nowego domu szła, brodząc w krwi swojego ludu. Teraz odczuwa tylko samotność. Jazon odwrócił się od niej i nie odwiedza już jej sypialni. Namiętność, która ich łączyła, wygasła, a Medea tkwi w „pazurach [obczyzny] z połamanym grzbietem/ Z [...] pocałunków popiołem na wargach/ Z piaskiem lat [...] trzeszczących [...] w zębach”⁸⁴. Na swoim ciele odnajduje jedynie własny pot, co świadczy o niezaspokojeniu potrzeb seksualnych. Złość Medeii wydaje się jednak kierować głównie przeciw kobiecie, która odbiera jej męża:

W twoim oddechu jest smród cudzych łóżek
Mąż zwykł odchodząc śmiercią żonę żegnać
Moja śmierć innych ciał prócz twego nie ma
Czyś ty mym mężem ja jeszcze twą żoną

⁸² Por. Y. Inauen, *op. cit.*, s. 190.

⁸³ *Ibidem*, s. 191.

⁸⁴ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 186.



Gdybym tę dziwkę mogła wygryźć z ciebie
Z którąś mnie zdradził moją wyssać zdradę
Źródło twych uciech w podzięce za twoją
Zdradę co oczy mi znowu otwiera⁸⁵.

Pojawiające się po raz kolejny pytanie: „Czy pragniesz mieć z powrotem swoich synów”⁸⁶, świadczy nie tylko o instrumentalizacji dzieci w konflikcie rodziców, ale także o potencjalnym zagrożeniu ich życia. Słowa te mogłyby antycypować przyszłe dzieciobójstwo – jeśli założymy, że istotnie do niego doszło.

W dramacie *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* poza odniesieniem do utworu Jahnnna natrafiamy również na motyw zdrady dzieci, zaczerpnięty najprawdopodobniej z utworu *Das Goldene Vlies* Grillparzera. W monologu Medei pojawiają się złość i gniew, sprowokowane wrogim zachowaniem synów:

Kogo kochacie bardziej psa czy sukę
Skoro do ojca wdzięczycie się dzieci
I jego nowej suki i do króla
Korynckich kundli i tej suki ojca
To wasze miejsce jest przy jego żłobie
Zabierz Jazonie co mi kiedyś dałeś
Z nasienia twego owoce mej zdrady
I wsadź do brzucha swojej nowej dziwce⁸⁷.

U Müllera synowie Medei i Jazona nie tylko nie wypowiadają żadnej kwestii – zasadniczym pytaniem jest, czy w ogóle pojawiają się na scenie. Podczas inscenizacji sztuki w Bochum w 1983 roku zamiast aktorów wykorzystano rekwizyty: puszki z mięsem, symbolicznie reprezentujące dzieci⁸⁸. Pytanie Medei: „Kogo kochacie

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 187.

⁸⁸ Por. M. Erdmann, *op. cit.*, s. 41.



bardziej [...]”⁸⁹ skierowane jest ewidentnie do synów. W utworze brak jednak rejestru postaci, dlatego nie jest oczywiste, czy w zamyśle autora chłopcy pojawiają się na scenie.

Pytanie o ich obecność jest niezwykle istotne w kontekście dzieciobójstwa. Medea zaczyna opowiadać o mordzie dokonanym na młodej narzeczonej, jednak nie wiadomo, czy dochodzi do zabójstwa, czy jest to wyłącznie wyimaginowana zemsta. Podobnie jak w wersji Eurypidesa narzędziem do ukarania winnych jej cierpieniu ma być подарowana w prezencie ślubnym drogocenna suknia. Usypiając czujność Jazona, Medea podaje mu ją na znak pojednania:

Dajmy już spokój wzajemnym urazom
Weź moją suknię ślubną jako prezent
Dla twej to trudne słowo narzeczonej
Suknia miłości mojej drugiej skóry
Złota Kolchidy haftowaną nicią
Przez ograbioną i krwią farbowana
Z uczyty weselnej ojców braci synów
Niechaj spowije twoją nową miłość⁹⁰.

Bohaterka przygotowuje się do popełnienia zbrodni, gdyż jak zaznacza, „[s]zata weselna dzikuski potrafi/ [w] zabójczy związek wchodzić z obcą skórą”⁹¹. Inaczej niż u Eurypidesa tu nie dzieci mają wręczyć śmiercionośny podarunek. Jak zauważa Inauen, suknia ma znaczenie symboliczne: w dziele Müllera powiązana jest ze zdradą i krwią⁹², a sama bohaterka nazywa ją swoją drugą skórą. Oddając suknię, Medea wyrzeka się tejże „skóry”, czyli swojego starego „ja”. Uczyniła to zresztą już wcześniej, gdy odwracając się od własnych dzieci, odrzuciła rolę kobiety i matki. Zerwanie z tradycyjną rolą kobiety podkreśla scena po dokonaniu

⁸⁹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 187.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Por. Y. Inauen, *op. cit.*, s. 193.



zemsty. Glaser uważa, że Medea, która chce „[r]ozerwać [...] ludzkość na dwie części/ I mieszkać w pustym środku”⁹³ z jednej strony przypomina – w analogii do mitu Prometeusza – osamotnioną Medeę w górach Kaukazu Klingera, z drugiej zaś nawiązuje do potrzeby zerwania z podziałem ról według płci⁹⁴: „Ni kobieta/ Ni to mężczyzna”⁹⁵.

Bohaterka zmienia styl wypowiedzi, co częściowo wskazuje na wizję zemsty i każe wątpić w faktyczne spełnienie. Jeśli dzieci nie pojawiły się na scenie, należałoby przyjąć, że była to wyłącznie imaginacja zbrodni. Podobnie rzecz ma się zresztą w przypadku Jazona, który ma doręczyć śmiertelny podarek. Medea najpierw zwraca się do niego słowami: „Idź już Jazonie na swoje wesele”⁹⁶, a następnie opisuje wydarzenia tak, jakby Jazon istotnie się oddalił; w ten sposób upodabnia się do wszechwiedzącego narratora:

Teraz pan młody wchodzi do łożnicy
Teraz rozkłada u stóp panny młodej
Prezent dzikuski moją suknię ślubną
Mego poddaństwa potem nasyconą
Teraz się dziwka kryguje przed lustrem
Teraz Kolchidy wdziera się w nią złoto
Las noży wbija w jej panieńskie ciało.

Między możliwym oddaleniem się Jazona, jego „weselem” i wydarzeniami w łożnicy musiało wprawdzie minąć nieco czasu, jednak utwór tego nie rejestruje. Uwzględniając z drugiej strony *licentia poetica*, nienaturalny upływ czasu na scenie jest potencjalnie możliwy, zaś Medea, która nie była świadkiem śmierci Kreuzy, mogła opisać to, o czym sądziła, że właśnie się dzieje. Jej kolejny krok w akcie zemsty skierowany jest przeciw dzieciom. Przemawia

⁹³ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 188.

⁹⁴ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 136.

⁹⁵ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 188.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 187.



do nich ponownie, co każe przypuszczać, że synowie, choć nie zabierają głosu, są jednak obecni⁹⁷:

Wyje Wsłuchajcie się dobrze w to wycie [...]
Mój spektakl dzieci to przecież komedia
Cóż to Płaczećcie Ach wy mali zdrajcy
Niech wam łzy z oczu nie na darmo płyną
Tym nożem chcę was wyrwać sobie z serca
Wyście mym sercem pamięcią miłością⁹⁸.

Gdy monolog i „krzyki Kolchidy”⁹⁹ dobiegają końca, Jazon tkwi u boku Medei, jakby nigdy jej nie opuszczał. Brak znaków interpunkcyjnych utrudnia jednoznaczną identyfikację emocji. Wymawiając imię bohaterki, Jazon mógł to uczynić w akcie przerażenia morderstwem, którego był świadkiem lub też pod wpływem smutku, widząc starzejącą się i bliską obłędu kobietę.

Niektórzy badacze zakładają, że do dzieciobójstwa rzeczywiście doszło. Nie uwzględniają możliwości, iż mogła to być jedynie zbrodnia wymaginowana. Glaser postrzega dzieciobójstwo jako akt emancypacji i uwolnienia się spod władzy patriarchy¹⁰⁰, co wydaje się potwierdzać zakończenie drugiej części. Po skończonym monologu Medei Jazon nie ustosunkowuje się do jej wypowiedzi, a jedynie wypowiada jej imię, na co bohaterka, nie bacząc na zdrajcę, zwraca się do Piastunki: „Nianiu Znasz tego człowieka”¹⁰¹.

To ewidentna oznaka emancypacji. Medea nie czuje się już uzależniona od mężczyzny, do którego jeszcze na początku aktu była mocno przywiązana, i przeobraża się w silną, wolną kobietą. Istotne jest natomiast pytanie: jak zmieni się interpretacja tekstu, jeśli dzieciobójstwo nie miało miejsca? Medea mogła rozważyć różne

⁹⁷ W wersji Eurypidesa dzieci także nie pojawiały się na scenie wydarzeń, slychać było jedynie ich przerażające krzyki.

⁹⁸ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 188.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 189.

¹⁰⁰ Por. H. A. Glaser, *op. cit.*, s. 136.

¹⁰¹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.



warianty wydarzeń i odkryć w sobie potrzebę wyzwolenia się spod władzy patriarchy bez uciekania się do kolejnego aktu przemocy. Matthias Luserke-Jaqui twierdzi, że tekst Müllera nie zakłada konieczności dokonania dzieciobójstwa, a Medea jedynie fantazjuje, cytując mitologemy, co zdaniem badacza oznacza bezsilność bohaterki i możliwość obrony jedynie przy pomocy słowa¹⁰². Także Christoph Steskal abstrahuje od pytania, czy zbrodnia rzeczywiście się wydarzyła, i zastanawia się nad sensem słów bohaterki. W tym kontekście postrzega całą drugą część sztuki jako rewolucyjną walkę o wyzwolenie spod władzy patriarchy¹⁰³. Walka rozpoczyna się w momencie, gdy bohaterka uzmysławia sobie swoje położenie i instrumentalne traktowanie przez mężczyznę. Punktem przełomowym dla przemiany Medei jest pytanie Jazona: „Czymżeś ty była przede mną kobieto”¹⁰⁴. Steskal widzi w Medei postać rewolucyjną, a jej czyny interpretuje jako próbę zburzenia obowiązującej hierarchii i walkę z tradycyjnym podziałem ról. „Rewolucja” Medei polega nie tylko na wyzwoleniu się spod zwierzchnictwa męża. Zdaniem Steskala bohaterka podejmuje walkę również ze swoją potencjalną następczynią, która przejęłaby rolę żony Jazona, kontynuując tym samym tradycję patriarchy. Suknia ślubna symbolizuje patriarchalne „małżeńskie kajdany”¹⁰⁵. Medea zrzeka się zatem roli matki, a symbol swojego zniewolenia przekazuje córce króla. Nie akceptuje jednak faktu, że młoda kobieta wejdzie – podobnie jak w przeszłości ona sama – w nową rolę, dlatego postanawia ją zabić. Giną także dzieci, gdyż mogłyby one stanowić ostoję patriarchy¹⁰⁶, na co wskazuje ich przywiązanie do ojca i żałoba po śmierci niedoszłej macochy.

Tekst Müllera fascynuje, wzbudzając sprzeczne, niekiedy wręcz negatywne emocje. Podczas gdy Steskal dopatruje się w pro-

¹⁰² Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*

¹⁰³ Por. Ch. Steskal, *op. cit.*, s. 232.

¹⁰⁴ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 185.

¹⁰⁵ Ch. Steskal, *op. cit.*, s. 235.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 236.



tagonistce postaci rewolucjonistki, Keim podkreśla jej bierność. Zdaniem badaczki Medea została wplątana w zdradę i zbrodnię¹⁰⁷, a sprowokowana przez nią rewolucja nie przynosi w efekcie żadnych zmian¹⁰⁸.

4. Wizja katastrofy

Z formalnego punktu widzenia trzecia część dramatu najwierniej nawiązuje do pierwszej: brak w niej znaków interpunkcyjnych, równocześnie mamy do czynienia z kumulacją myśli, cytatów, mrocznych obrazów i metafor¹⁰⁹. Podobnie jak w *Gnijącym brzegu* akcja *Krajobrazu z Argonautami* nie jest osadzona w mitycznych realiach, lecz jedynie się na nie powołuje. W tekście znajdujemy nawiązanie do morskiej wyprawy („Ja moja podróż morską”¹¹⁰, „MORZE NARZECZONĄ JEST ŻEGLARZA”¹¹¹), zaś tytuł sugeruje, że chodzi o wyprawę Argonautów. Petra Waschescio podkreśla, że wbrew drobnym wskazówkom, iż może tu chodzić o terażniejszość (ekran, kontener, dzisiejsza młodzież etc.), adnotacje autora sugerują perspektywę przyszłości. Tym samym trzecia odsłona stanowi wizję przyszłości jako potencjalnej konsekwencji terażniejszości¹¹². Terażniejszość i przyszłość grupują się wokół wydarzeń z przeszłości Medei i Jazona¹¹³.

Zasadniczym problemem przysparzającym problemów interpretacyjnych i łamiącym reguły budowy dramatu jest w *Krajobrazie*

¹⁰⁷ Por. K. Keim, *op. cit.*, s. 107.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 108.

¹⁰⁹ Por. Ch. Steskal, *op. cit.*, s. 239.

¹¹⁰ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Por. P. Waschescio, *Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur. Heiner Müller, Irmtraud Morgner, Botho Strauß, Gisela von Wysocki*, Bielefeld 1994, s. 29.

¹¹³ *Ibidem*.



z *Argonautami* pytanie: kim jest instancja przemawiająca? W tekście Müllera wydaje się ona niemożliwa do identyfikacji lub pozbawiona tożsamości. Jednocześnie w warstwie tekstowej sama występuje jak swego rodzaju „postać”, którą można określić jako część składową przedstawionej w dramacie fabuły, jako metakomentarz:

Czy mam o sobie mówić Ja kto
O kim jest mowa kiedy
Mówię o sobie Ja Kto to jest
W deszczu ptasiego kału W płaszczu wapna
Albo inaczej Ja proponować
Wywieszony krwawy strzęp Trzepotanie
Między Niczym a Nikim zakładając wiatr
Ja wyrzutek mężczyzny Ja wyrzutek
Kobiety Frazes za frazesem Ja sen o piekle
Noszącym moje przypadkowe imię Ja strach
Przed moim przypadkowym imieniem
MÓJ DZIADEK BYŁ
IDIOTĄ W BEOCJI
Ja moja podróż morską
Ja moje zejście na ląd Mój
Spacer ulicami przedmieścia Ja Moja śmierć¹¹⁴.

Müller określa instancję przemawiającą jako kolektywne „ja”¹¹⁵, co można rozumieć jako metaforę całej ludzkości. Fuhrmann nazywa ją trafnie „lirycznym panoptikum końca świata”¹¹⁶. Mimo to wielu badaczy próbuje dociec, kto mógłby owo symboliczne „ja” urzeczywistnić na scenie. Luserke-Jaqui widzi w tej roli Medeę, a całą trzecią część utworu postrzega jako jej kolejny monolog¹¹⁷. Trop ten nie jest do końca fałszywy. W *Materiałach do Medei* bohaterka próbowała określić się, negując patriariat i rolę

¹¹⁴ Zachowuję oryginalną pisownię. H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 191.

¹¹⁶ H. Fuhrmann, *Warten auf „Geschichte”*. *Der Dramatiker Heiner Müller*, Würzburg 1997, s. 45.

¹¹⁷ Por. M. Luserke-Jaqui, *op. cit.*, s. 213.



tradycyjnie przypisywane obu płciom. Próbowwała nawet zerwać z samym podziałem według płci:

Rozerwać pragnę ludzkość na dwie części
I mieszkać w pustym środku Ni kobieta
Ni to mężczyzna [...] ¹¹⁸.

Także instancja przemawiająca w *Krajobrazie z Argonautami* odnosi się bezpośrednio do zaniechania wszelkiego podziału, mówiąc o sobie: „Ja wyrzutek mężczyzny Ja wyrzutek/ Kobiety” ¹¹⁹. Keim słusznie stwierdza, że przemawiające „ja” nie jest w stanie określić swojej tożsamości i pyta o nią głośno ¹²⁰, co znów może przywołać na myśl Medeę z początku drugiej części utworu. Medea odnalazła jednak upragnioną tożsamość, dlatego jej wewnętrzne rozdarcie przestało mieć rację bytu. Chyba że chodziłoby o rozdarcie nowego typu i nieumiejętność odnalezienia się w późniejszych realiach.

Większość analiz dopatruje się w tej roli mężczyzny, na co zdają się wskazywać niektóre fragmenty tekstu:

Albo nieudany desant Z szumem morza
Zmaga się syk piwa z puszek
Z ŻYCIA PEWNEGO MĘŻCZYZNY
Wspomnienie bitwy czołgów ¹²¹.

Steskał postrzega trzecią część jako monolog wewnętrzny, zaś w osobie przemawiającej widziałby – odnosząc się do tytułu – jednego z Argonautów, mężczyznę pokroju Jazona, symbolicznie reprezentującego zachodnie społeczeństwo ¹²². Keim twierdzi, że mógłby to być sam Jazon, Odyseusz lub Prometeusz ¹²³. Tezę

¹¹⁸ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 188.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 189.

¹²⁰ Por. K. Keim, *op. cit.*

¹²¹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 190.

¹²² Ch. Steskał, *op. cit.*, s. 239.

¹²³ K. Keim, *op. cit.*, s. 113.



o Odyseuszu podsuwa zresztą sam autor, zestawiając w liście do bułgarskiego reżysera Dimitra Gotscheffa historię Jazona z czynami bohaterskiego, mitycznego podróżnika¹²⁴. W odniesieniu do mitu Medei najbardziej prawdopodobne jest jednak założenie, że osobą przemawiającą jest Jazon. Jak zauważa Inauen, początek trzeciej części może bezpośrednio nawiązywać do ostatniego pytania z *Materiałów do Medei*: „Nianiu Znasz tego człowieka”¹²⁵ i stanowić próbę udzielenia na nie odpowiedzi¹²⁶.

Jednym z głównych tematów utworu Müllera jest problem degradacji środowiska naturalnego. Autor w wielu miejscach opisuje przyrodę zniszczoną przez kolonizatorów, nadmierną konsumpcję, oraz przedstawia apokaliptyczną wizję końca świata lub przynajmniej stanu, do którego działanie człowieka nieuchronnie zmierza. W notatkach do utworu pisze:

Jeśli MAUSER zakłada istnienie społeczeństwa przełamującego bariery, w których ktoś skazany na śmierć może swoją rzeczywistą śmierć uczynić na scenie doświadczeniem kolektywnym, to KRAJOBRAZ Z ARGONAUTAMI antycypuje katastrofy, na które pracuje dziś ludzkość¹²⁷. Krajobraz może być martwą gwiazdą, na której ekipa poszukiwaczy słyszy głosy z innych czasów lub z innej przestrzeni i znajduje umarłego. Jak w każdym krajobrazie Ja w tej części tekstu jest kolektywne¹²⁸.

¹²⁴ Por. H. Müller, *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoctet am Dramatischen Theater Sofia*, [w:] H. Müller, *Herzstück*, Berlin 1983, s. 104.

¹²⁵ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.

¹²⁶ Por. Y. Inauen, *op. cit.*, s. 200.

¹²⁷ Wie MAUSER eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tod Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet. Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer anderen Zeit oder aus einem andern Raum eine Stimme hört und einen Toten findet. Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv. H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 191.

¹²⁸ Tłumaczenie Jacka Burasa zamiast dwóch ostatnich zdań zawiera jedno inne: „Teatr może przyczynić się do zapobieżenia im tylko poprzez ich ukazanie”. Stąd wynikła potrzeba własnego przetłumaczenia brakującej części i połączenia go z już istniejącą. H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 84 [tłum. A.W.]



Zapytany o komentarz do ostatniego zdania, Müller udziela następującego wyjaśnienia: „Krajobraz istnieje dłużej niż jednostka. W międzyczasie czeka na zniknięcie człowieka, który go niszczy bez względu na własną przyszłość jako przedstawiciela gatunku”¹²⁹.

Trzecia część tryptyku Müllera sygnalizuje tragiczny kres polityki imperialistycznej, a zniknięcie człowieka oznacza powrót do pierwotnego stanu natury. Inauen słusznie zauważa, że motywem przewodnim utworu jest podróż, a program obrazu zapisany jest w sugestywnej kolejności słów¹³⁰: „podróż morską”, „zejście na ląd”, „przedmieścia”, „śmierć”¹³¹. Okiełznanie przyrody i rozbudowa infrastruktury kończy się dewastacją natury i upadkiem człowieka. Instancja przemawiająca porusza się w granicach wyznaczonych przez te cztery hasła przewodnie. Jest to także odniesienie do początkowej części utworu, do walki między siłami przyrody i człowiekiem: „TO DRZEWO NIE PRZEROŚNIE MNIE”¹³². W *Krajobrazie z Argonautami* walka zdaje się przeważać na korzyść natury, która odzyskuje pełne prawa i pokrywa pozostałości po ludzkiej egzystencji¹³³.

Mroczną i apokaliptyczną wizję świata Steskal określa mianem nihilistycznej. Toczy się walka o przeżycie. Najpierw pojawia się „[w]spomnienie bitwy czołgów”, wkrótce potem „widma/ [o]fiar wojny która odbędzie się jutro”¹³⁴. Napisana majuskułą fraza: „ALE TO CO POZOSTANIE SPRAWIĄ BOMBY”¹³⁵ jest wariacją cytatu z Hörderlina: „Was bleibt aber, stiften die Dichter”¹³⁶. Wskazuje

¹²⁹ Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, s. 322 [tłum. A.W.].

¹³⁰ Por. Y. Inauen, *op. cit.*, s. 203.

¹³¹ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 189.

¹³² *Ibidem*, s. 183.

¹³³ Por. Ch. Steskal, *op. cit.*, s. 241.

¹³⁴ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 190.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ale to co pozostanie, sprawią poeci. Cyt. za: K. Keim, *op. cit.*, s. 116.



to na brak nadziei, która potencjalnie mogłaby tkwić w kulturze oraz na nieuchronne podążanie ku zagładzie¹³⁷. Także w tej części odnajdziemy nawiązanie do funkcji kobiety jako rodzicielki:

Kobieta to zwykły przebłysk światła
MIĘDZY UDAMI MA
ŚMIERĆ NADZIEJĘ¹³⁸.

Można by dodać: nadzieję na narodziny kolejnych ludzi i nowe wojny. Obraz jest na wskroś pesymistyczny, gdyż nigdzie nie ma wiary w lepsze jutro, a przyszłość jawi się w „przerdzewiałej zbroi”¹³⁹.

W *Krajobrazie z Argonautami* autor nawiązuje do okresu stalinizmu¹⁴⁰. Nie bez powodu w pierwszej części utworu pojawia się Strausberg. Ostatnia wielka bitwa pancerna i wkroczenie Armii Czerwonej przyczyniło się z jednej strony do upadku faszyzmu, z drugiej zapoczątkowało podział państwa i nowy ustrój polityczny. Do wątku politycznego Müller podchodzi zresztą bardzo umiejętnie.

¹³⁷ Utwór wymaga uwzględnienia kontekstu literatury katastroficznej lat 80., gdy poruszano problem ewentualnej zagłady nuklearnej i III wojny światowej, jak również przedstawiano inne scenariusze zagłady ludzkości lub groźne w skutkach problemy, często nie stroniąc od groteski i humoru. Wymienić tu należy takich autorów i ich dzieła jak: Friedrich Dürrenmatt *Der Winterkrieg in Tibet*, Günter Grass *Die Rätin*, Christa Wolf *Störfall*, Harald Mueller *Totenfloss*, Carl Amery *Die Wallfahrer*, Anton Andreas Guha *Ende. Tagebuch aus dem dritten Weltkrieg*, Gudrun Pausewang *Die letzten Kinder von Schewenborn oder sieht so unsere Zukunft aus*, *Die Wolke. Jetzt können wir nicht mehr sagen, wir hätten nichts gewußt* i wiele innych. Por. J. Jabłkowska, *Zu den ästhetischen Aporien der apokalyptischen Literatur oder der nicht mehr erhabene Untergang*, [w:] *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*, red. J. Jabłkowska, Łódź 1996, s. 90–103. Por. W. Seifert, *Endzeitvisionen in der Jugendliteratur*, [w:] *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*, s. 76–89. Por.: J. Jabłkowska, *Verlust der Utopie in der deutsche Nachkriegsliteratur*, [w:] *Das Mythische und Utopische in der deutschen Literatur der Gegenwart*, red. H. Ludorowska, Lublin 1991, s. 105–117.

¹³⁸ H. Müller, *Gnijący brzeg*, s. 190.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Por. K. Keim, *op. cit.*, s. 114.



Despotyczny przedstawiciel władzy Kreon w ogóle nie pojawia się w utworze, co nie stanowi jednak dla autora przeszkody, by poruszyć problem kapitalizmu czy kolonializmu.

Pisarze Niemieckiej Republiki Demokratycznej często sięgali do mitycznych przekazów, aby w zawaolowany sposób obejść cenzurę. W jednym z wywiadów także Müller przyznaje, że była to próba postawienia istotnych pytań na temat współczesnej wersji socjalizmu:

Nie chcę dziś pisać sztuki antycznej, ani też dokonywać adaptacji antycznego tematu. Ale we wczesnych latach 60. nie wolno było pisać sztuk o stalinizmie. Potrzebny był tego rodzaju model, jeśli chciało się postawić naprawdę ważne pytania. Tu ludzie chwytają to w lot¹⁴¹.

Utwór Müllera stawia pytanie o kondycję człowieka we współczesnym świecie, odnosząc się krytycznie do polityki imperialistycznej i kapitalistycznej konsumpcji. Sięgając do mitu Medei, autor przedstawił także proces emancypacji kobiety i człowieka: z jednej strony Medea pragnąca wyzwolić się spod władzy patriarchy, z drugiej człowiek jako przedstawiciel współczesnej cywilizacji – rzucający wyzwanie przyrodzie. Emancypacja człowieka i wyrwanie się spod władzy natury przy pomocy bomby neutronowej oznacza jednak autodestrukcję. Opozycje: kobieta – mężczyzna, człowiek – natura determinują cały utwór.

Dramat *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* wpisuje się w typowy dla XX wieku nurt literacki, charakteryzujący się znaczącymi odstępstwami od pierwotnych przekazów mitu Medei i jego eurypidejskiej wersji. Czyniąc z Medei Murzynkę, Jahn przygotował dla swoich następców – o czym wspomnia-

¹⁴¹ Ich möchte heute kein antikes Stück, keine Bearbeitung eines antiken Stoffes mehr schreiben. Aber in den frühen sechziger Jahren konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben. Man brauchte diese Art vom Modell, wenn man die wirklichen Fragen stellen wollte. Die Leute hier verstehen das sehr schnell. Cyt. za: W. Emmerich, *op. cit.*, s. 142 [tłum. A.W.].



łam już w poprzednich rozdziałach – solidny fundament pod dalsze zmiany, co widać zwłaszcza w literaturze po 1945 roku. Müller operuje głównie mitologemami, a historię o Argonautach czyni zaskakująco aktualną. Opisuje kolektywne doświadczenia, traktując je jako ponadczasowe, gdyż jak wyjaśnia: „w ostatnich stuleciach *conditio humana* zmieniła się tylko nieznacznie. Rozwój człowieka jako przedmiot antropologii jest absolutnie minimalny”¹⁴². Ewa Szymani interpretuje utwór Müllera jako zapis przemijalności, zaś historię jako ciągłość dziejów¹⁴³. Owa ciągłość ujawnia się w obrazie przeszłości i wizji przyszłości, według której ludzkość zmierza ku globalnej katastrofie.

Interesującą okolicznością jest pozostawienie czytelnika w niepewności w kwestii mordu na dzieciach. XX wiek powróci, w szczególności w dyskursie feministycznym, do pytania o uwolnienie Medei od odpowiedzialności za zbrodnię dzieciobójstwa – lub przynajmniej poda w wątpliwość czyn, dzięki któremu mityczna *femme fatale* weszła do historii. Rehabilitacja Medei na tle politycznym stanie się zaś głównym tematem powieści Christy Wolf *Medea. Stimmen*.

¹⁴² Cyt. za: *ibidem*, [tłum. A.W.].

¹⁴³ Por. E. Szymani, *op. cit.*, s. 45–77.



Rozdział V

Christa Wolf: *Medea. Stimmen*

Niekiedy wystarczy wyjechać kilkaset kilometrów dalej albo cofnąć się o kilka wieków, do przeszłości, którą znamy tylko z legend i mitów, by na własne oczy zobaczyć to, co można tam znaleźć [...]: nas samych¹

Christa Wolf

1. Wprowadzenie

Historią mitologicznej dzieciobójczyni aż do II wojny światowej zajmowali się wyłącznie mężczyźni: Gotthold Ephraim Lessing, Julius von Soden, Friedrich Maximilian von Klinger, Franz Grillparzer, Paul Heyse, Hans Henny Jahnn, Bertolt Brecht i inni. Kiedy w drugiej połowie XX wieku mitem Medei zainteresowały się także kobiety, zaowocowało to nową perspektywą oraz odmiennością tematyczną poruszanej problematyki. Zwłaszcza w dyskursie feministycznym pojawia się tendencja do usprawiedliwiania czynów głównej bohaterki lub nawet uniewinniania od przypisywanych jej wielokrotnie zbrodni. Solidaryzując się z postacią Medei, kobiety-pisarki podawały w wątpliwość zarzucane jej zabójstwa,

¹ Manchmal hilft es ja, hunderte von Kilometern weit wegzufahren oder hunderte von Jahren zurückzugehen, in eine Vergangenheit, die wir nur durch Sagen und Mythen kennen, um zu sehen, was man da findet [...]: Sich selbst. Ch. Wolf, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988, s. 11 [tłum. A.W.].



postrzegając protagonistkę jako ofiarę w wielorakiej postaci: jako ofiarę mizoginii Eurypidesa, ofiarę żądzy władzy ze strony mężczyzn w powiązaniu z próbą podważenia pozycji matriarchatu, czy *last but not least* jako ofiarę społeczeństwa, które chcąc zmyć zbrukane krwią ręce, miało przekupić greckiego tragika, aby kwestię winy odniósł wyłącznie do matki, uśmiercającej własne dzieci. W utworze *Brief an Medea* (1978) Helga M. Novak² zwraca się wprost do mitycznej Medei, wykazując z perspektywy własnej kobiecości wiele zrozumienia dla jej losu:

List do Medei

Medeo o Piękna nie odwracaj się
 czterdzieści talentów dostał za to
 od miasta Koryntu
 ten pisarz dla zysku
 żeby przypisał ci dzieciobójstwo
 mówię o Eurypidesie rozumiesz
 odtąd ścigają cię w literaturze
 jako morderczynię furię potwora
 a ja potrafiłabym cię zrozumieć
 kto nie ma kuli u nogi
 może prędzej uciekać
 ale ja po prostu nie pojmuję
 jak obarczona winą wspólnota
 może wycierać zakrwawione ręce w twe suknie
 nie martw się, my to nagłośnimy
 że Koryntczycy sami ukamienowali dziesiątkę twoich bachorów
 (czy ile tam ich podają)
 i to w samym środku świątyni Hery
 przemoc pochodząca z góry nie zna wstydu
 no cóż mężczyźni rada miejska
 z zapalem dalej robią swoje
 tak jak wcześniej i za czasów helleńskich
 (niewolników zresztą też mamy)

² Helga M. Novak (1935–2013), właściwie Maria Karlsdottir, niemiecko-islandzka pisarka. Na temat autorki por.: U. Bessen, *Helga M. Novak*, [w:] *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, red. H. L. Arnold, München 2001.



tylko kobiety ostatnio
rodzą dzieci jak popadnie
zamiast zachować zdrowy rozsądek
(w tym są podobne do ciebie)
z drugiej strony my już się
jakoś pozbierałyśmy
aha, co jeszcze chciałam ci powiedzieć: Callas nie żyje³.

³ **Brief an Medea**

Medea du Schöne dreh dich nicht um
vierzig Talente hat er dafür erhalten
von der Stadt Korinth
der Lohnschreiber der
daß er dir den Kindermord unterjubelt
ich rede von Euripides versteht du
seitdem jagen sie dich durch unsere Literaturen
als Mörderin Furie Ungeheuer
dabei hätte ich dich gut verstanden
wer nichts am Bein hat
kann besser kaufen
aber ich sehe einfach nicht ein
daß eine schuldbeladene Gemeinde
ihre blutigen Hände an deinen Rücken abwischt
keine Angst wir machen das noch publik
daß die Korinther selber deine zehn Gören gesteinigt haben
(wie sie schon immer mit Zahlen umgegangen sind)
und das mitten in Heras Tempel
Gewalt von oben hat keine Scham
na ja die Männer die Stadträte
machen hier so lustig weiter
wie früher und zu hellenischen Zeiten
(Sklaven haben wir übrigens auch)
bloß die Frauen kriegen neuerdings
Kinder auf Teufel komm raus
anstatt bei Verstand zu bleiben
(darin sind sie dir ähnlich)
andererseits haben wir
uns schon einigermaßen aufgerappelt
was ich dir noch erzählen wollte: die Callas ist tot.

H. M. Novak, *Brief an Medea*, [w:] H. M. Novak, *solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 1999, s. 347–348 [tłum. A.W.].



W liście przedstawiona została jedność i kobieca solidarność. Zdaniem Novak Medea jest ofiarą niesprawiedliwości i krzywdy, a utwór ma na celu rehabilitację głównej postaci („Nie martw się, my to nagłośnimy”⁴). Z bohaterki zdjęto odpowiedzialność za przypisywane jej zbrodnie, winą obarczając autora, społeczeństwo i mężczyzn. W tekście uderza zwłaszcza opozycja kobieta – mężczyzna. List kończy się informacją o śmierci Marii Callas, która w filmie Piera Paola Pasoliniego *Medea* (1969) zagrała tytułową postać⁵. Dzięki umiejętnościom aktorskim i majestatycznej urodzie stworzyła jedno z najlepszych wcieleń Medei w historii kina. Alicja Helman pisze: „Chmurna, patetyczna uroda Marii Callas budzi podziw, a nawet rodzaj czci. Boginią jest nie tylko Medea, jest nią także sama Callas – gwiazda pierwszej wielkości”⁶.

Brief an Medea nie jest jedynym utworem, w którym Novak podejmuje problematykę mitu Medei. W napisanym jedenaście lat wcześniej wierszu pt. *therapeutisches Bad* (1967) autorka stylizuje Medeę w całkowicie odmienny sposób: nie na ofiarę spisku, lecz na silną kobietę, która mszcząc się, walczy o swoje prawa i zadośćuczynienie:

terapeutyczna kąpiel

Jazon bez opamiętania wylewa potoki łez: martwi ci których kochałem
 Pod jego oczami napuchły dudy cienkie i
 okazałe
 kołysze się jak boja między ilustrowanymi
 kamiennymi ścianami
 oni wszyscy z otwartymi ustami leżą na dnie basenu
 bez życia synowie oplakuje głośniejszą wiotką oblubienicę
 kanibal lubi gryzać kciuk

⁴ keine Angst, wir machen das noch publik. H. M. Novak, *Brief an Medea*, s. 347 [tłum. A.W.].

⁵ Filmowe kreacje bohaterki można zobaczyć również w: *A Dream of Passion* (1978) Julesa Dassina, *Medea* (1988) Larsa von Triera. Por. A. Helman, *Zrozumieć Medeę. Filmowe portrety bohaterki*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, (wiosna – lato): *Mit i film*.

⁶ *Ibidem*, s. 14.



mózg mądrego wroga zwycięzca
 kobieta serce ukochanego który odszedł
 ze szczętem rywalka próżna
 uparta Medea rozbiera się i kąpie⁷.

Jak zauważa Stephan w pracy *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, w wierszu zarówno sprawcy, jak i ofiary utracili swoją heroiczną naturę⁸. Jazon stał się bierną postacią wylewającą potoki łez to nad dziećmi, to nad młodą narzeczoną. Stan jego ducha symbolicznie odzwierciedla kołysząca się na wodzie boja. Stephan ponadto słusznie stwierdza, że samo umiejscowienie wydarzeń nad basenem pozbawia wyprawę Argonautów patosu: „Dumny okręt Argo skurczył się do rozmiarów »boi buczącej«, która bezradnie kołysze się w tę i z powrotem »między ilustrowanymi kamiennymi ścianami«”⁹.

Wykreowany tu mroczny obraz pokazuje problem walki płci w ujęciu genderowym. Kanibala, zwycięzcę i skrzywdzoną postać zestawiono na jednej linii o podtekście wojennym. Koniec utworu

⁷ **therapeutisches Bad**

Jason wirft zuchtlos mit Tränenfluten: tot mir die Teuren
 gedunsen sind unter seinen Augen die Dudelsäcke dünn und
 prallvoll
 er schaukelt als eine Boje zwischen illustrierten
 Steinwänden
 offenen Mundes liegen sie alle auf dem Grund des Bassins
 leblos die Söhne bejammert er lauter die geschmeidige Braut
 den Daumenballen isst der Kannibale gern
 das Hirn des klugen Feindes der Sieger
 die Frau das Herz von dem Geliebten der ging
 mit Haut und Haaren die Nebenbuhlerin die Eitle
 die bockige Medea zieht sich aus und badet.

H. M. Novak, *therapeutisches Bad*, [w:] H. M. Novak, *solange noch Liebesbriefe eintreffen ...*, s. 207 [tłum. A.W.].

⁸ I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln 2006, s. 124.

⁹ Die stolze Argo ist zur „Heulboje“ geschrumpft, die „zwischen den illustrierten Steinwänden“ hilflos hin und her schaukelt. *Ibidem*, s. 124 [tłum. A.W.].



zdominowany jest postacią Medei, zażywającej terapeutycznej kąpieli w potoku łąz Jazona¹⁰.

W kontekście literatury pisanej przez kobiety należy wymienić również opowiadanie Dagmary Nick¹¹ *Medea, ein Monolog* oraz powieść Ursuli Haas¹² *Freispruch für Medea*. Ciekawą adaptację stworzyła również w 1999 roku Dea Loher¹³. Jej dramat *Manhattan Medea [Medea na Manhattanie]*¹⁴ przenosi akcję do Stanów Zjednoczonych, do środowiska azylantów. Już z rejestru osób można wywnioskować, że (podobnie jak w tytule) ma tu miejsce połączenie antycznej materii ze współczesnością. Jazon i Medea występują u boku takich postaci jak Sweatshop-Boss, Deaf Daisy czy Velazquez. Główna bohaterka wypomina niewiernemu mężowi, że to dzięki niej znalazł się w tym świecie: to ona pomogła mu finansowo i nauczyła go języka. Przez siedem lat wiedli żywot emigrantów, krążąc po motelach i ulicach. Jazon odwraca się od Medei, gdy poznaje Claire, bo dopiero to małżeństwo pozwoli mu zakończyć koczownicze życie. Medea morduje dzieci workiem na śmieci, pozbawiając tym samym zemstę i śmierć należnego im patosu.

Christa Wolf (1929–2011)¹⁵ rozpoczęła pracę nad mitem Medei w latach 1990–1991, w okresie trudnym i pełnym napięć. Po upadku muru berlińskiego i zjednoczeniu Niemiec autorkę poddano ostrej krytyce, zarzucając jej kooperację z władzami NRD i współpracę z tajnymi służbami w charakterze informatora o kryptonimie

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Dagmar Nick (ur. 1926). Na temat autorki por.: Dagmar Nick, [w:] *Internationales Biographisches Archiv*, 2001, nr 19, 30.04.2011, Munzinger Archiv.

¹² Ursula Haas (ur. 1943). Na temat autorki por.: <http://www.poetessa.de/>.

¹³ Dea Loher (ur. 1926). Na temat autorki por.: M. Börgerding, *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergewisserung*, „Theater heute” 2003, nr 10, s. 42–46.

¹⁴ Na język polski przełożył Wojciech Koczwara.

¹⁵ Na temat Christy Wolf por.: S. Hilzinger, *Christa Wolf. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt am Main 2007.



„IM Margarete”¹⁶. Aspekt moralny tej postawy¹⁷, pozycja Christy Wolf jako „poetki narodowej” NRD i publikacja noweli *Was bleibt* [Co pozostanie], w której autorka portretuje inwigilowaną pisarkę z Berlina Wschodniego, stały się tematem wielu dyskusji i zapoczątkowały niemiecko-niemiecki spór literatów¹⁸. Solidaryzując się z koleżanką po piórze, Günter Grass krytykował próbę dezawuowania jej dorobku artystycznego. Zdaniem Grassa miała wówczas miejsce „nagonka na Christę Wolf”¹⁹ i wręcz „przygotowywano się do jej skazania”²⁰. Wydarzenia te nie pozostały bez wpływu na

¹⁶ Por. Ch. Wolf, *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text, Mythos und Bild*, Berlin 1988, s. 56.

¹⁷ W biografii Christy Wolf, napisanej przez Franza Baumera, autor broni pisarki i podkreśla, że współpracując ze służbami bezpieczeństwa nikogo nie zadenuncjowała. Baumer podkreśla również, że jej akta zamknięto ze względu na nieefektywną współpracę, a Christa Wolf i jej mąż Gerhard padli później ofiarą inwigilacji, opisanej zresztą przez pisarkę w wywołującej liczne kontrowersje noweli *Was bleibt*. Por. F. Baumer, *Christa Wolf*, Berlin 1996, s. 94.

¹⁸ Niemiecko-niemiecki spór literatów, zapoczątkowany wydaniem noweli *Was bleibt* Christy Wolf wywołał w 1990 roku, czyli tuż po przełomie w Niemczech, liczne dyskusje na temat zaangażowania politycznego niemieckiej inteligencji i problemu moralności w literaturze. Początkową fazę tego sporu określa się niekiedy jako „Fall Christa Wolf” („Przypadek Christy Wolf”) lub „Christa-Wolf-Streit” („Spór o Christę Wolf”). Autorce zarzucano m.in. próbę dostosowania się do nowych warunków politycznych, być może opublikowanie tej noweli przed rokiem 1989 nie wywołałoby lawiny krytyki. Po stronie pisarki opowiedzieli się m.in. Walter Jens, Adolf Muschg i Günter Grass, zaś atak na nią przypuścili głównie felietoniści (np. Frank Schirrmacher). W dalszej fazie (zwłaszcza po otwarciu i publikacji akt Stasi) spór objął kolejnych znakomitych pisarzy NRD (m.in. Saschę Andersona, Heinera Müllera, Monikę Maron). Zdaniem Lennarta Kocha spór literacki trwał aż do 1998/1999 r. i był podejmowany przy różnych okazjach, jak choćby w 1998 roku, gdy ukazała się powieść *Rozległe pole* Günтера Grassa. Por.: T. Anz, „*Es geht nicht um Christa Wolf*”. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München 1991; *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge”*, red. K. Deiritz, H. Krauss, Hamburg 1991; L. Koch, *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron. Der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*, Frankfurt am Main 2001.

¹⁹ F. Baumer, *op. cit.*, s. 95 [tłum. A.W.].

²⁰ *Ibidem* [tłum. A.W.].



dalszą twórczość Wolf, a ona sama, zmęczona nieustannymi atakami, wystąpiła w marcu 1993 roku z Berlińskiej Akademii Sztuki (Wschodniej i Zachodniej²¹). Odtajnienie akt przez zainteresowaną nie przyniosło przełomu ani zmiany sytuacji. Motywy autobiograficzne, takie jak wyobcowanie i poszukiwanie kozła ofiarnego z tematem politycznym w tle, będą przewijać się w całym utworze i stanowić jeden z jego głównych wątków.

Powieść *Medea. Stimmen* [Medea. Głosy] ukazała się wiosną 1996 roku i wzbudziła ogromne zainteresowanie, o czym świadczy choćby fakt, że przetłumaczono ją na szesnaście języków²². Nie jest jednak pierwszym utworem, w którym popularna autorka i wielokrotnie nagradzana eseistka nawiązuje do antycznych motywów. W 1983 roku wydawnictwo Luchterhand opublikowało jej opowiadanie *Kassandra*, w którym podobnie jak w *Medea. Stimmen* autorka przedstawia własną wizję losów trojańskiej wróżbitki.

Wolf wpisuje się w nurt typowy dla interpretacji pochodzących z XX wieku i uwalnia mitologiczną *femme fatale* od winy za zbrodnię dzieciobójstwa. W wywiadzie udzielonym Petrze Kammann 25 stycznia 1996 roku autorka podkreślała, że „[d]zieciobójczynią Medea stała się dopiero u Eurypidesa, w V wieku p.n.e. Wcześniej istnieje czterystuletnia historia źródeł, w których Medea nie jest dzieciobójczynią, lecz najpierw boginią, a potem kapłanką i uzdrowicielką, tą »która zna dobrą radę« – takie jest bowiem znaczenie jej imienia”²³. Zdaniem Wolf powinniśmy postawić sobie pytanie, z jakich powodów doszło do stygmatyzacji tej postaci jako złej, dzikiej kobiety i morderczyni. Na temat własnej koncepcji utworu Wolf stwierdza co następuje:

²¹ *Ibidem*, s. 99.

²² Mimo znacznej popularności także poza granicami Niemiec powieść Christy Wolf dotychczas nie ukazała się w języku polskim.

²³ Ch. Wolf, *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996*, s. 51 [tłum. A.W.].



Było dla mnie oczywiste, że u mnie nie może być dzieciobójczynią – kobieta, ukształtowana przez system matriarchalny, nigdy nie mogła-by zabić własnych dzieci. Wtedy – dzięki pomocy badaczek – dotarłam do wczesnych źródeł, które potwierdziły moje przypuszczenie. To była radosna chwila²⁴.

Dążąc do rehabilitacji Medei, autorka sięga do pradawnych przekazów i opierając się w dużej mierze na dramacie Eurypidesa, podaje w wątpliwość przekazane w nim treści i opisane modele zachowań. Jednocześnie podkreśla, że starała się poznać pierwotne źródła mitu, podchodząc do nich „nie jako badaczka, lecz jako literatka, z wyobraźnią i fantazją, podsycaną dogłębną znajomością warunków życia mitologicznych postaci”²⁵. Nie znała większości tekstów powstałych po Eurypidesie i jak przyznaje, *Medei* Franza Grillparzera nie czytała, widziała jedynie w wiedeńskim teatrze.

Już w pierwszych miesiącach po wydaniu książkę sprzedano w nakładzie 100 000 egzemplarzy²⁶, a autorkę zapraszano na spotkania z udziałem licznej publiczności, zarówno w Niemczech, jak i na zachodzie Europy. Warto przy tej okazji podkreślić, że o ile za granicą recepcja powieści Wolf była jednoznacznie pozytywna, to reakcję na terenie samych Niemiec określić można jako „skrajnie spolaryzowaną”²⁷. Mimo formy powieściowej i połączenia prywatnych doświadczeń politycznych dnia codziennego ze spuścizną

²⁴ Mir war klar, daß sie bei mir keine Kindsmörderin sein könnte – nie hätte eine noch vom matriarchalen Werten beeinflusste Frau ihre Kinder umgebracht. Dann fand ich – unterstützt durch Wissenschaftlerinnen – den Zugang zu den frühen Quellen, die meine Ahnung bestätigten. Das war ein freudiger Augenblick. *Ibidem*, s. 51 [tłum. A.W.].

²⁵ Ch. Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, s. 12 [tłum. A.W.]. Christa Wolf zaprzecza, że swobodnemu wymyślaniu sprzyja postawa „im mniej się wie”. Inspiruje dopiero ogromna ilość źródeł, choć stawia prędzej czy później przed „męką wyboru”, uwarunkowaną „koniecznością wyzbycia się samowoli”. *Ibidem*.

²⁶ Por. S. Hilzinger, *Christa Wolf. Leben Werk Wirkung*, Frankfurt am Main 2007, s. 114.

²⁷ *Ibidem*.



antycznego mitu²⁸ utwór *Medea. Stimmen* zainspirował także reżyserów oraz dramaturgów i szybko doczekał się wersji teatralnej. W 1997 roku wystawiono go równoległe m.in. w reżyserii Wolfganga Engela w Lipsku, a także Very Sturm w Wiedniu²⁹.

2. Medea: „Postać z pogranicza epok”³⁰

Ze względu na wybór gatunku, nietypowego dla dotychczasowej recepcji mitu Medei, powieść *Medea. Stimmen* zajmuje w niej szczególną pozycję. Wolf sięga do powieści, a więc do dzieła epickiego, co – jak słusznie zauważa Marie-Luise Ehrhardt – może odnosić się także na płaszczyźnie formalnej do przekazów sprzed Eurypidesa³¹. Początkowo mity przekazywano ustnie jako opowiadania, czyli w formie epickiej. Eurypides zapisał mit Medei w formie dramatu, a potomni także pod tym względem podążyli jego śladem.

Michael Scheffel uważa, że klasyfikacja dzieła Wolf nie jest jednoznacznie oczywista. Jego zdaniem jest to raczej utwór z pogranicza gatunków, łączący w sobie cechy prozy i dramatu³². Wydarzenia opisane w *Medea. Stimmen* – jakby na przekór formie narracji – poprzedza rejestr osób, nawiązujący do struktury dramatu. Adekwatnie do drugiej części tytułu tekst Wolf składa się z „głosów”, tj. jedenastu opowiadań czy też raczej monologów sześciu postaci. *Novum* polega na wielości perspektyw narracyjnych: do głosu dochodzą nie tylko Medea, Jazon i Glauke³³, ale również osoby postronne, wymyślone przez autorkę: Agamede (uczennica

²⁸ Por. U. Mattheiss, *Verzieh' dich, schöne fremde Frau!* „Süddeutsche Zeitung”, nr 149, 2.08.1997.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Por. Ch. Wolf, *Warum Medea?*, s. 50 [tłum. A.W.].

³¹ Por. Marie-Luise Ehrhardt, *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg 2000, s. 19.

³² Por. M. Scheffel, *op. cit.*, s. 304.

³³ Glauke to inne imię dla bohaterki dotychczas znanej jako Kreuza.



Medei), Akamas (pierwszy astronom) i Leukon (drugi astronom). Każda z postaci opowiada historię z własnej perspektywy, brak natomiast nadrzędnego narratora porządkującego wszystkie wypowiedzi. W strukturze utworu uprzywilejowaną pozycję zajmuje Medea, ponieważ swój punkt widzenia prezentuje aż w czterech rozdziałach. Podział głosów rozkłada się w następujący sposób:

1. **Medea**
2. Jazon
3. Agamedea
4. **Medea**
5. Akamas
6. Glauke
7. Leukon
8. **Medea**
9. Jazon
10. Leukon
11. **Medea**

Z wpisów do pamiętnika sporządzonych przez autorkę w czasie pobytu w Los Angeles wynika, że przy takiej liczbie postaci uznała, iż najbardziej trafną formą literacką dla jej zamysłu byłaby powieść kryminalna³⁴. Zaletą wybranej struktury jest możliwość przedstawienia różnych, nawet rozbieżnych wersji, dzięki czemu Medeę można by postrzegać z różnych stron, w całej jej ambiwalencji³⁵. Pisarce udało się zatem w znacznym stopniu uchwycić to, co w micie najbardziej fascynujące.

Warto dodać, że choć postacie nie komunikują się między sobą, akcja powieści toczy się względnie chronologicznie, a wątek syg-

³⁴ Wolf dopuszcza w swoim utworze rozmaite punkty widzenia. Każda z postaci może przedstawić własną wersję wydarzeń z osobistej perspektywy. Pewne wypowiedzi są rozbieżne, zaś wiedza niektórych postaci ograniczona lub oparta na domysłach. To czytelnik na podstawie przedstawionych faktów i domysłów ma zdecydować, gdzie leży prawda. Tym samym jej utwór przypomina nieco powieść kryminalną.

³⁵ Ch. Wolf, *Warum Medea?*, s. 52.



nalizowany przez jedną figurę często podejmuje inna, co stwarza wrażenie interakcji. Jako przykład można przytoczyć opowieść Agamedy. Przepelniona nienawiścią Kolchijka opisuje reakcję Medei na wieść o pogłoskach, dotyczących śmierci Absyrtosa:

Posłuchaj Agamedo, powiedziała bez ogródek, wiesz przecież dobrze, że nie mam nic wspólnego ze śmiercią Absyrtosa. Przeżyłam wówczas jedną z moich genialnych chwil natchnienia. Powiedziałam: A ty, Medeo, powinnaś wiedzieć, że siostra w różny sposób może mieć na sumieniu swojego brata. Wtedy zbladła, widziałam to³⁶.

Następujący bezpośrednio potem monolog Medei nawiązuje do wątku śmierci Absyrtosa, a także do opisanej przez Agamedę sytuacji, w której Medea traci pewność siebie. Wydaje się więc, że bohaterka bezpośrednio reaguje na słowa przedmówczyni. Gerhard Rupp uważa, że monologi Medei to w istocie próby nawiązania dialogu – początkowo z matką, następnie z opiekunką Lissą, później zaś z bratem Absyrtosem³⁷. Rupp podkreśla również, że z wyjątkiem Agamedy także inne postacie próbują nawiązać dialog. Wypowiedzi Jazona często adresowane są do małżonki; Glauke czując nadchodzący atak epilepsji, w ostatnim zdaniu wzywa na pomoc Medeę; tylko Agameda zaślepiona nienawiścią pozostaje w izolacji³⁸.

Za punkt wyjścia utworu Wolf można uznać pytanie: „Dzieciobójczyni? Po raz pierwszy ta wątpliwość”³⁹. Nie tylko podważa ono

³⁶ Hör mal, Agameda, sagte sie ohne Umschweife, du weißt doch ganz genau, daß ich mit dem Tod von Absyrtos nichts zu tun habe. Da hatte ich eine meiner genialen Eingebungen. Ich sagte: Und du, Medea, solltest wissen, daß eine Schwester ihren Bruder auf verschiedene Weise auf dem Gewissen haben kann. Da ist sie bleich geworden, ich habe es gesehen. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, Gütersloh 1996, s. 93 [tłum. A.W.].

³⁷ Por. G. Rupp, *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, [w:] *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, red. G. Rupp, Würzburg 1999, s. 319.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Kindsmörderin? Zum erstenmal dieser Zweifel. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 9 [tłum. A.W.].



dotychczasową wiedzę na temat głównej postaci, ale także pozwala czytelnikowi spojrzeć na nią innym, „świeżym” okiem. Medea nie będzie tu kobietą, którą znamy z dzieła Eurypidesa czy późniejszych utworów. Wolf pozostawia niezmienny szkielet historii, ale wszystko inne demaskuje jako pogłoski i kłamstwa. Dowiadujemy się więc, że Medea istotnie przebywa w Koryncie, ale nie kocha Jazona i możliwe, że nigdy go nie kochała, zaś motywy, dla których opuściła Kolchidę, są w rzeczywistości inne niż w znanym nam micie. Wraz z upływem akcji czytelnik dowiaduje się dalszych szczegółów, dodatkowo uzupełnianych lub kwestionowanych głosami pozostałych „narratorów”.

Wydarzenia opisywane w *Medea. Stimmen* rozgrywają się w Koryncie i rozpoczynają od wykrycia morderstwa. Śledząc Medeę, królową Koryntu i żonę Kreona, Medea odkrywa ślad zbrodni – szkielet dziecka należący do królewskiej córki Iphinoe. Ma świadomość grożącego jej niebezpieczeństwa („Kto ujawni tę tajemnicę, jest zgubiony”⁴⁰) i jest wstrząśnięta swoim odkryciem: tak samo jak w jej Kolchidzie również w Koryncie ma miejsce upadek moralności, a cywilizowana Grecja nie różni się od barbarzyńskiej ojczyzny bohaterki. Istotnie zmienia się zatem punkt wyjścia opowiadanej historii: to nie opuszczenie i zdrada Jazona, lecz mord na królewskiej córce wstrząsa bohaterką, dostarczając impulsu do rozwoju akcji.

Pierwszy monolog Medei przybiera formę fikcyjnej rozmowy z matką, której bohaterka w chorobie i gorączce zwierza się ze swoich problemów i spostrzeżeń związanych z pobytem na obczyźnie. Jedną z jej głównych cech charakteru jest duma, powód późniejszego upadku: „[...] duma. Nigdy nie zapomnę, jak kiedyś powiedziałaś mi, że gdyby mnie zabili, musieliby jeszcze dodatkowo uśmiercić moją dumę”⁴¹.

⁴⁰ Wer dieses Geheimnis preisgibt, ist verloren. *Ibidem*, s. 24 [tłum. A.W.].

⁴¹ [...] Stolz. Das habe ich nie vergessen, daß du mir einmal gesagt hast, wenn sie mich umbringen würden, meinen Stolz müßten sie noch extra erschlagen. *Ibidem*, s. 20 [tłum. A.W.].



Duma stawia protagonistkę w obliczu zagrożenia i zmusza do opuszczenia pałacu, w którym do kolacji zasiedli król Kreon i jego goście. Zmuszona przez Jazona do udziału w uczcie i ponizona przydzieleniem jej miejsca wśród służby źle się czuje podczas uczy. Bez słów odnajduje w Merope pokrewną duszę lub przynajmniej osobę, z którą może się utożsamić w zaistniałej sytuacji. Dlatego udaje się w ślad za królową. Innym motywem jej działania jest dążenie do poznania prawdy („Musiałam poznać tajemnicę tej królowej”⁴²). Odnosi wrażenie, że Merope zmusza się do siedzenia u boku Kreona. Medea uważnie obserwuje tę tajemniczą postać i analizując sytuację w charakterystyczny dla siebie sposób, stwierdza: „To, że [Merope] siedziała bez słowa obok króla Kreona, że zdawała się go nienawidzić, a on jej bać, mógł zauważyć każdy o zdrowych zmysłach”⁴³.

Gdy królowa bez słowa opuszcza salę, Medea zmęczona „graniem komedii” podąża za nią: „Teraz miarka się przebrała. Wyszliśmy, obie z tego samego powodu: dumy”⁴⁴.

Duma to istotna cecha charakteru bohaterki, gdyż potęguje także jej izolację. Wykraczając poza narzucone normy społeczne, Medea stwarza zagrożenie dla panującej władzy. Wykrycie mordu na Iphinoe zagraża jej życiu. Świadoma niebezpieczeństwa nie zdradza swojej tajemnicy nawet Jazonowi. Po wybuchu epidemii i zamieszkach w mieście Medea udowodni, jak dumną jest osobą. Wówczas powie o sobie: „Jestem Medea, czarodziejką, jeśli tak chcecie. Dzika, obcą. Nie zobaczycie mnie pokonanej”⁴⁵.

Już początek utworu eksponuje motyw obcości i braku asymilacji w greckim społeczeństwie. Dla Medei w prezentacji Wolf nie

⁴² Ich mußte das Geheimnis dieser Königin kennen. *Ibidem*, s. 23 [tłum. A.W.].

⁴³ Daß sie [Merope] wortlos neben König Kreon saß, daß sie ihn zu hassen, er sie fürchten schien, das konnte jeder sehen, der Augen im Kopf hatte. Por. *ibidem*, s. 19 [tłum. A.W.].

⁴⁴ Jetzt war es genug. Wir gingen, beide aus dem gleichen Grund: Stolz. *Ibidem*, s. 20 [tłum. A.W.].

⁴⁵ Ich bin Medea, die Zauberin, wenn ihr es denn so wollt. Die Wilde, die Fremde. Ihr werdet mich nicht klein sehen. *Ibidem*, s. 195 [tłum. A.W.].



wydaje się to jednak problemem – jest inteligentną, silną i pewną siebie kobietą:

Nie jestem już młoda, ale wciąż jeszcze dzika, tak mówią Koryntczycy, dla których kobieta jest dzika, jeśli kieruje się własnym rozumem. Kobiety Koryntczyków przypominają mi starannie oswojone domowe zwierzęta i patrzą na mnie jak na obce zjawisko [...]⁴⁶.

W rozprawie *Fremde und Ambivalenz* Mi-Kyeong Jung twierdzi, że jednym z głównych wątków utworu jest próba asymilacji i dostosowania do obcej kultury oraz alienacja innego w obcym kraju⁴⁷. Medea opuszcza Kolchidę dobrowolnie, jednak w Koryncie niejednokrotnie wspominać będzie opuszczony dom. O ile Korynt postrzega bezkompromisowo i krytycznie, o tyle wspomnienia z wcześniejszych lat wywołują pozytywne emocje. Motyw „ojczyzny” i „pozbawienia ojczyzny” można przenieść w wielu aspektach na sytuację obywateli NRD po zjednoczeniu Niemiec. Jung słusznie uważa, że postać pozbawionej ojczyzny Medei posłużyła Wolf do przedstawienia refleksji na temat „nowego”, zjednoczonego państwa⁴⁸.

Do spotkania Jazona i Medei doszło – zgodnie z mitycznym pierwowzorem – w Kolchidzie. Jako kapłanka bogini Hery Medea upoważniona jest do prowadzenia rytuałów. Podczas jednego z takich obrządków obserwuje ją Jazon:

To najstraszniejsza i najohydniejsza sytuacja, w jakiej ją widzę. Medea jako kapłanka, składająca ofiarę na ołtarzu pradawnej bogini swego plemienia, odziana w skórę byka, ma na głowie frygijską czapkę sporzą-

⁴⁶ Ich bin keine junge Frau mehr, aber wild noch immer, das sagen die Korinther, für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihren Kopf besteht. Die Frauen der Korinther kommen mir vor wie sorgfältig gezähmte Haustiere, sie starren mich an wie eine fremde Erscheinung [...]. *Ibidem*, s. 18 [tłum. A.W.].

⁴⁷ Por. M. Jung, *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit als literarischer Topos im Werk Christa Wolfs. Im Vergleich mit Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main 2003, s. 130.

⁴⁸ *Ibidem*.



dzoną z jąder byka, symbol kapłanki, która ma prawo składać ofiarę. I to właśnie czyniła Medea. Przy ołtarzu zamachnęła się nożem nad przestrojonym młodym bykiem i otworzyła mu tętnice tak, że opadł na kolana, wykrwawiając się na śmierć. Kobiety natychmiast zaczęły zbierać jego krew i pić ją, a pierwsza Medea; poczułem dreszcz i nie mogłem oderwać od niej wzroku; jestem pewien, że chciała, bym ją taką widział, przerażającą i piękną, pożałowałem jej, jak jeszcze nigdy nie pożałowałem żadnej kobiety, nie wiedziałam, że istnieje takie pożądanie, które rozrywa na strzępy i uciekłem, gdy kobiety w amoku weszły w krew i rozpoczęły ohydny taniec i wiedziałam, że już nie obejść się bez tej kobiety. Musiałem ją mieć⁴⁹.

Bohaterka budzi w sercu przywódcy Argonautów ambiwalentne uczucia: z jednej strony strach i odrazę, z drugiej pożądanie. W tej scenie dominuje motyw Erosa i Tanatosa. Rupp podkreśla, że erotyka i seksualność, kojarzone z życiem i siłami witalnymi, przeplatają się tu ze śmiercią, przed którą Jazon nie ucieka. Paradoksalnie jego pożądanie ujawnia się w chwili największej odrazy, niebezpieczeństwa i zagrożenia⁵⁰. Interesująca u Wolf jest też zmiana opozycji, z którymi kojarzona jest Medea. Od czasów Eurypidesa symbolicznie stawała zawsze po stronie śmierci, pożądaną, nieokiełznanych namiętności i porywczego gniewu. Bohaterka Wolf kieruje się jednak ku życiu i rozumowi. Nie tylko nie zabija swoich dzieci, ale także obce jest jej szaleń-

⁴⁹ Das grausamste und unwiderstehlichste Bild, das ich von ihr habe. Medea als Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin ihres Volkes, in ein Stierfell gehüllt, eine aus Stierhoden gefertigte phrygische Mütze auf dem Kopfe, Zeichen der Priesterin, die das Recht hat, Schlachtopfer zu vollziehen. Und das tat Medea. Sie schwang am Altar das Messer über dem geschmückten Jungstier und schlitzte ihm die Halsschlagader auf, daß er in die Knie brach und verblutete. Die Weiber aber fingen das Blut auf und tranken davon, und Medea als erste, und mich schauderte von ihr, und ich konnte den Blick nicht von ihr wenden, und ich bin sicher, sie wollte, daß ich sie so sah, schrecklich und schön, ich begehrte sie, wie ich noch nie eine Frau begehrt hatte, ich hatte nicht gewußt, daß es dieses Begehren gibt, das dich zerreißt, und ich floh, als die Weiber im Bluttausch zu stampfen anfangen und gräßlich zu tanzen und ich wusste, ohne diese Frau konnte ich nicht mehr weg. Ich mußte sie haben. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 65 [tłum. A.W.].

⁵⁰ Por. G. Rupp, *op. cit.*, s. 313.



stwo, uleganie namiętnościom i poddawanie się gniewowi. Warto zauważyć, że w odróżnieniu od wielu poprzedniczek Medea Wolf nie będzie cierpieć na skutek wewnętrznego rozdarcia. Jej działania zmierzają harmonijnie w jednym kierunku, nawet jeśli naraża się na niepowodzenie i cierpienie. Georgina Paul zauważyła natomiast, że dychotomia i rozdarcie wewnętrzne cechuje otaczający bohaterkę system⁵¹.

Przybycie Argonautów po złote runo ujawnia różnice kulturowe między Grecją i Kolchidą. Pod względem ustrojowym Kolchida jest państwem znajdującym się w fazie przejściowej do systemu patriarchalnego. Jazon ze zdziwieniem dostrzega, jak wysoką pozycję w społeczeństwie zajmują tu kobiety i z odrazą opisuje barbarzyńskie zwyczaje. Na drzewach widzi zasuszone zwłoki mężczyzn. Odmienność kulturową już w czasie pobytu w Koryncie dostrzeże również Leukon: „Tej kobiecie czegoś brakuje, co my mieszkańcy Koryntu wysysamy z mlekiem matki, czego w ogóle nie dostrzegamy; uzmysłowiło mi to dopiero porównanie z mieszkańcami Kolchidy, a szczególnie z Medeą [...]”⁵².

Irmela von der Lühe wyciąga stąd wniosek, że bohaterka jest wyobcowana z powodu suwerenności intelektualnej i emocjonalnej⁵³. Jest obca i inna pod wieloma względami: kulturowym, społecznym i religijnym. Po śmierci Absyrtosa traci wiarę w bogów. Birgit Roser twierdzi, że mamy tu do czynienia z sekularyzacją mitu⁵⁴:

⁵¹ Por. G. Paul, *Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen*, „German Life and Letters”, kwiecień 1997, s. 231.

⁵² Irgend etwas fehlt dieser Frau, was wir Korinther alle mit der Muttermilch einsaugen, das merken wir gar nicht mehr, erst der Vergleich mit den Kolchern und besonders mit Medea hat mich darauf gestoßen [...]. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 169 [tłum. A.W.].

⁵³ Por. I. von der Lühe, „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System” – Christa Wolfs „Medea” im Lichte der Schillerschen Ästhetik, „Marbacher Schillerreden”, Marbach 2000, s. 6.

⁵⁴ Por. B. Roser, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main 2000, s. 72.



Czy oni wyczuwają moje wątpliwości, mój brak wiary? Nie mogą tego znieść? Gdy biegłam przez pole, na którym te obłąkane kobiety rozrzuciły twe poćwiartowane ciało, gdy wyjąc biegłam w zapadających ciemnościach przez pole i zbierałam cię, biedny zamęczony bracie, kawałek po kawałku, jedną nogę za drugą, przestałam wierzyć. [...] Dlaczego bogowie, nieustannie żądający od nas dowodów wdzięczności i poddania, mieliby kazać nam umierać, by potem znów zesłać nas na Ziemię. Twoja śmierć utworzyła mi oczy, Absyrtosie. Pierwszy raz poczułam ulgę, że nie muszę żyć wiecznie⁵⁵.

Należy jednak zauważyć, że nie jest to samotność bogini w świecie ludzi, jak miało to miejsce u Klingera czy półbogini w pierwotnym Eurypidesa, lecz osamotnienie postaci z pogranicza czasów – niezrozumianej przez współczesnych i potomnych. Już na początku utworu Medea opisuje Liszę i swoich rodaków, którzy podążyli za nią i których nie chce zawieść, liczy się bowiem z ich samopoczuciem i opinią. Nie jest pozbawioną wsparcia heroiną, bo – jak zauważa Anke Brunn – u Christy Wolf „[t]o jest piękne, że bohaterowie nie są tak bardzo bohaterzy”. Już tylko postawienie stopy na obcej ziemi zapewnia Jazonowi sławę. Wbrew temu, co wydarzyło się w Kolchidzie, został bohaterem i niezwyčajnym pogromcą smoka. Słuchając pieśni śpiewanych przy ognisku, Medea stwierdza: „Uczynili z każdego z nas tych, których potrzebowali. Z ciebie herosa, ze mnie złą kobietę. W ten sposób rozdzielili nas”⁵⁶.

⁵⁵ Ob sie mir meinen Unglauben anspüren, meine Glaubenslosigkeit. Ob sie das nicht ertragen. Als ich über den Acker lief, über den sie deine zerstückelten Gliedmaßen gestreut hatten, die wahnsinnigen Weiber, als ich heulend in der einfalldenden Dunkelheit über diesen Acker lief und dich einsammelte, armer geschundener Bruder, Stück für Stück, Bein um Bein, da hörte ich auf zu glauben. [...] Warum sollen die Götter, die andauernd Beweise von Dankbarkeit und Unterwerfung von uns verlangen, uns sterben lassen, um uns dann wieder auf die Erde zurückzuschicken. Dein Tod hat mir die Augen aufgerissen, Absyrtos. Zum erstenmal fand ich Trost darin, daß ich nicht immer leben muß. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 103–104 [tłum. A.W.].

⁵⁶ Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. So haben sie uns auseinandergetrieben. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 57 [tłum. A.W.].



Wypowiedziane słowo żyje własnym życiem. Medea dostrzega, że już na temat okoliczności opuszczenia Kolchidy krążyły różne pogłoski⁵⁷, choć niektórych z nich nigdy nie prostowała. Rodakom i opiekunce, która zostawiła w Kolchidzie ukochanego, nie zwierzyła się, że nie kocha Jazona:

Jazon? Ach, Jazon. Pozwoliłam im myśleć, że Jazon jest mężczyzną, za którym podążyłabym na koniec świata i nie mogę brać im za złe, że nasze rozstanie postrzegają jako osobistą zniewagę. Co więcej: jako dowód daremności naszej ucieczki⁵⁸.

W *Medea. Stimmen* autorka modyfikuje przyczyny, dla których bohaterka opuszcza ojczyznę. Medea przejrzała struktury władzy i pragnie opuścić dziką, pozbawioną moralności ojczyznę w poszukiwaniu lepszego świata. Pomaga Jazonowi zdobyć złote runo wyłącznie po to, aby osłabić pozycję Ajetesa. Dla przywódcy Argonautów jej postawa jest niezrozumiała i nawet z biegiem lat nie potrafi pojąć, czym się wówczas kierowała. Nowatorski charakter, na tle dotychczasowych interpretacji i adaptacji mitu, posiada w utworze Wolf fakt, że bohaterka nie jest zakochana w Jazonie i pozwala sobie na luksus obojętności⁵⁹.

W *Medea. Stimmen* odmienne są także relacje między dotychczasowymi rywalkami, Medeą i Glauke. Koryncka księżniczka zakochała się w Jazonie od pierwszego wejrzenia, dlatego zaczęła spoglądać z niechęcią na jego małżonkę. Jednak Medea, zakochana w Ostrosie, nie tylko nie stanęła dziewczynie na drodze, ale wręcz udzieliła jej wsparcia. Mając na uwadze zdrowie Glauke, zachęcała ją, by nie tłumiała uczuć i dała upust emocjom. Po ataku epilepsji Glauke wyznaje:

⁵⁷ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁸ Jason? Ach Jason. Ich ließ sie bei ihrer Meinung, er sei der Mann, dem ich bis ans Ende der Welt folgen würde, und kann ihnen nicht verübeln, daß sie unsere Trennung als schwere persönliche Kränkung nehmen. Schlimmer: als Beweis der Vergeblichkeit unserer Flucht. *Ibidem*, s. 31 [tłum. A.W.].

⁵⁹ *Ibidem*, s. 25.



[...] mój wzrok spoczął na pięknej twarzy, która pochylała się nade mną, na dwójgu nieopisanie błękitnych oczu, na Jazonie. Było tak, jakbym widziała go pierwszy raz, wsłuchiwałam się w dźwięk jego głosu, gdy razem z żoną troszczyli się o moje zdrowie, brak mi słów aby wyrazić, jak się poczułam, wstałam, czułam się lepiej i jednocześnie gorzej, nie mogłam przecież skierować pożądania ku mężczyźnie, który należał do tej kobiety i nie mogłam też uwolnić się od niego. Próbowалаś, powiedziała, od tak wielu lat połączyć to, czego nie sposób połączyć i to sprawiło, że jesteś chora⁶⁰.

Bohaterka wykazuje wobec młodej kobiety wiele wyrozumiałości, co Rupp nazywa kobiecą solidarnością⁶¹. Medea nie tylko nie dostrzega w Glauke rywalki, lecz dokłada wszelkich starań, aby tamta poczuła się lepiej. Koryncka księżniczka zwykła nosić czarne szaty kryjące jej wdzięki, Medea pomaga jej zatem zwalczyć kompleksy i inaczej spojrzeć na własne ciało. Kolorowe, własnoręcznie tkane kolchidzkie stroje⁶² eksponują fizyczną atrakcyjność Glauke, co nie umyka uwadze mężczyzn:

Uszyła mi ubranie; obie musiały mnie namawiać, żebym je w końcu włożyła, ze spuszczonego wzrokiem biegłam korytarzami, jeden z młodych kucharzy nie poznał mnie i zagwizdał, niesłychane, niesłychane i cudowne, ach jak cudowne, ale to właśnie była jej czarna magia, pozwoliła mi poczuć coś, czego nie było, czego nie ma [...]⁶³.

⁶⁰ [...] mein Blick fiel auf ein schönes Gesicht, das sich über mich beugte, in zwei unbeschreiblich blaue Augen, Jason. Ich sah ihn wie zum ersten Mal, ich lauschte dem Klang seiner Stimme, wie es sich mit der Frau um mein Wohlergehen sorgte, ich habe keine Worte dafür, wie mir da zumute wurde, ich stand auf, es ging mir besser und schlechter zugleich, es war ja nicht möglich, mein Begehren auf den Mann zu richten, der dieser Frau gehörte, und es war ja nicht möglich, davon abzulassen. Du hast, sagte sie mir, so viele Jahre lang versucht, Unvereinbares miteinander zu vereinbaren, das hat dich krank gemacht. *Ibidem*, s. 150–151 [tłum. A.W.]

⁶¹ Por. G. Rupp, *op. cit.*, s. 314.

⁶² Scena jest odwróceniem sytuacji z tryptyku Franza Grillparzera *Das Goldene Vlies*, gdzie Kreuza przyniosła Medei greckie szaty, gdy ta, niepewna i słaba, próbowała zasymilować się z greckim społeczeństwem. U Wolf niepewna i słaba jest Glauke.

⁶³ Sie nähte mir die Kleider; die beiden mussten viel reden, daß ich sie dann auch trug, mit niedergeschlagenen Augen rannte ich durch die Gänge, einer von



Poprawa samopoczucia fizycznego idzie w parze z polepszeniem kondycji psychicznej⁶⁴. Proces leczenia obejmuje również hipnozę oraz pracę nad pamięcią i wspomnieniami. Medea nakłania Glauke do odkrycia mrocznych zakamarków duszy, w których tkwi nieświadomie wyparta wiedza o śmierci Iphinoe: „Iphinoe nie żyje, spytałam. Skinęła głową. Wiedziałam to przez cały czas”⁶⁵.

Kreonowi i jego otoczeniu skutecznie udaje się podważyć zaufanie, jakim królewska córka obdarzyła Medeę, zwierzając się jej. Miejscowa ludność z jednej strony ceni Medeę za wiedzę i umiejętność niesienia pomocy, z drugiej zaś strony ludzi odstrasza jej pochodzenie i wątpliwa reputacja. Należy jednak zauważyć, że Glauke ponownie próbuje powiązać sprzeczne informacje i odczucia. Pod wpływem zasłyszanych opinii bohaterka zaczyna – mimo sympatii do Medei – źle o niej myśleć i stopniowo daje wiarę plotkom. Niechęć ostatecznie przeradza się w nienawiść do rzekomej morderczyni Absyrtosa. Nie bez znaczenia dla postawy Glauke jest też fakt, że postrzega ona Medeę jako osobę, której zniknięcie samoistnie rozwiązałoby wiele problemów: „Ta kobieta będzie zniszczona i dobrze. Jazon zostanie. Korynt będzie miał nowego króla. A ja zajmę miejsce przy jego boku i zapomnę, zapomnę, wreszcie będę mogła zapomnieć”⁶⁶.

den jungen Köchen erkannte mich nicht und piff hinter mir her, unerhört, unerhört und wunderbar, ach wie wunderbar, aber das war eben ihre schwarze Magie, sie ließ mich etwas fühlen, was es nicht gab, nicht gibt [...]. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 142 [tłum. A.W.].

⁶⁴ Por. A. Brunn, „... daß die Menschen ohne Angst verschieden sein können”. *Gespräch mit Helga Kirchner und Lothar Vent über ihre Lektüre von Christa Wolfs Medea. Stimmen*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea*, s. 108.

⁶⁵ Ist Iphinoe tot, fragte ich. Sie nickte. Ich hatte es die ganze Zeit gewußt. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 159 [tłum. A.W.].

⁶⁶ Die Frau wird untergehen, und das ist gut so. Jason wird bleiben. Korinth wird einen neuen König haben. Und ich werde meinen Platz neben diesem König einnehmen und werde vergessen, vergessen, endlich wieder vergessen dürfen. *Ibidem*, s. 156 [tłum. A.W.].



Zastanawia przy tym, na ile Glauke rzeczywiście wierzy w pogłoski, na ile zaś nieświadomie, tak jak w przypadku śmierci Iphinoe, wiara ta jest dla niej wygodna. Gdy zbliża się atak epilepsji, kobieta odruchowo wzywa na pomoc Medeę. Intuicyjnie musi więc czuć, że żona Jazona nie jest złym człowiekiem. Inną kwestią jest jej śmierć. Tu Wolf posługuje się mitologemem⁶⁷: Medea oddaje Glauke swoją ślubną suknię, w której dziewczyna umiera. Inaczej jednak niż w dotychczas znanych przekazach to nie suknia doprowadza do męczeńskiej śmierci. Glauke popełnia samobójstwo, topiąc się w fontannie, choć – co może nie być bez znaczenia – w подарowanej przez Medeę sukni. Dlaczego? Medeę przecież wygnano, a Jazon został z Glauke. Ehrhardt interpretuje samobójczą śmierć jako symboliczną demonstrację przeciw nieposzanowaniu człowieka w korynckim systemie władzy, w którym powszechnie stosowanymi metodami były fałszywe posądzenie i morderstwo⁶⁸. Ehrhardt uważa, że Glauke jest jedyną postacią, która ponosi egzystencjalną konsekwencję polityki sprawowanej przez jej ojca⁶⁹, natomiast Brunn pyta, czy uświadamiając Glauke, Medea nie doprowadziła do jej śmierci⁷⁰. To interesująca kwestia, gdyż Medea u Wolf zostaje uwolniona od wszystkich przypisywanych jej dotychczas zbrodni: nie zabiła Absyrtosa, Peliasa, Glauke, Kreona ani własnych dzieci. Brunn odwraca pytanie i zastanawia się, czy to nie jej słabość doprowadziła do śmierci brata. Król Koryntu pozostaje przy życiu, ale w końcowych scenach utworu nie przypomina już siebie, jest cieniem człowieka. W przenośnym znaczeniu Leukon może powiedzieć, że król jest martwy:

Odtąd nikt nie widział króla, który podobno skrył się głęboko
w swych komnatach i nie dopuszcza do siebie nikogo poza Akamase.

⁶⁷ Por. B. Roser, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main 2000, s. 57.

⁶⁸ Por. M. Ehrhardt, *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg 2000, s. 43.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Por. A. Brunn, *op. cit.*, s. 108.



Jest martwym człowiekiem. Za jego plecami rozpoczynają się walki o spuściznę po nim⁷¹.

Porównując motywy śmierci Kreona w dramacie Eurypidesa i powieści Wolf, Rosner dochodzi do wniosku, że także u Wolf król Kreon umiera – aczkolwiek metaforycznie⁷².

Medea nie jest niczego nieświadomą ofiarą⁷³. Przejrzała i usiłowała zdemaskować uknutą przeciw niej intrygę, dostrzegając również motywy, jakimi kierowali się jej wrogowie. Glenn W. Most określa bohaterkę jako wyemancypowaną, pewną siebie i odważną, twierdząc, że pod narzuconą jej skórą wilka, kryje się raczej czarna owca⁷⁴.

3. Struktury władzy

W porównaniu z dziełem Eurypidesa utwór Wolf wyraźnie eksponuje wątek polityczny. U greckiego dramaturga ożenek królewskiej córki z Jazonem oznaczał awans społeczny z motywem politycznym w tle. Reinterpretacja Wolf przedstawia historię Medei jako degradację pozycji kobiety przez żądnych władzy mężczyzn, których dążenia wynikały z poczucia konieczności zachowania systemu patriarchalnego.

Wątek polityczny występuje w utworze już na samym początku. W pierwszym monologu bohaterka stwierdza z niedowierzaniem:

⁷¹ Den König hat seitdem niemand gesehen, er soll im Innersten seiner Gemächer hocken und nur Akamas zu sich lassen. Er ist ein toter Mann. Hinter seinem Rücken beginnen die Kämpfe um seine Nachfolge. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 230 [tłum. A.W.].

⁷² Por. B. Roser, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main 2000, s. 57.

⁷³ Por. I. von der Lühe, *op. cit.*, s. 5.

⁷⁴ Por. G. Most, *Eine Medea im Wolfspelz*, [w:] *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, red. B. Seidensticker, M. Vöhler, Berlin 2002, s. 364.



„Albo postradałam zmysły, albo ich miasto zbudowano na zbrodni”⁷⁵. Z obawy przed utratą władzy Kreon zlecił zamordowanie swojej pierworodnej córki Iphinoe. Śledząc Merope, Medea odkrywa szkielet dziecka i szybko ustala powiązania z praktykami stosowanymi w opuszczonej ojczyźnie. Jej wiedza i analityczny umysł stanowią zagrożenie dla porządku panującego w Koryncie. Jednak dopiero z ust Akamasa, zaufanego członka królewskiego dworu, padają słowa potwierdzające przypuszczenia Medei. Czasy, w których doszło do zabójstwa, były niespokojne, a ład państwa zagrożony (m.in. skutek rozdarcia wewnętrznego). Akamas przynosi następujące wieści:

W radzie zasiadały dwie partie; jedna była oddana Kreonowi, druga obstawała za królową Merope, której głos dużo znaczył, ponieważ zgodnie ze starą, dawno zapomnianą tradycją król dzierżawił koronę od królowej, jako że władzę dziedziczono po matce. Nagle te zapomniane zasady znów zaczęły mieć znaczenie, a obie strony klóciły się zawzięcie. Pojawiała się możliwość zawarcia sojuszu z sąsiednim miastem, który uczyniłby Korynt bezpiecznym i nietykalnym, jednak tylko pod warunkiem, że Iphinoe poślubi tamtejszego młodego króla, a później wstąpi na tron jako następczyni Kreona. Wielu członków rady, wśród nich także Merope, uznało tę propozycję za rozsądną, a perspektywę uwolnienia Koryntu z uścisku różnych potężnych sił za niezmiernie kuszącą. Kreon był przeciwny⁷⁶.

⁷⁵ Entweder ich bin von Sinnen, oder ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 15 [tłum. A.W.].

⁷⁶ Im Rat gab es zwei Parteien, die eine war Kreon ergeben, die andere stand hinter Königin Merope, die eine wichtige Stimme hatte, denn nach einer alten, längst sinnlos gewordenen Sitte hatte der König die Krone von der Königin geliehen bekommen, die Herrschaft vererbte sich in der mütterlichen Linie. Auf einmal sollten diese alten vergessenen Gesetze wieder Bedeutung bekommen, die beiden Parteien stritten sich erbittert. Es gab die Möglichkeit eines Bündnisses mit einer Nachbarstadt, das Korinth sicher und unangreifbar gemacht hätte, aber nur unter der Bedingung, daß Iphinoe den jungen König dieser Stadt heiraten und später Kreons Nachfolge antreten sollte. Viele Ratsmitglieder, unter ihnen Merope, fanden diese Vorschläge vernünftig, die Aussicht, Korinth aus der Umklammerung verschiedener großer Mächte zu befreien, hoch wünschenswert. Kreon war dagegen. *Ibidem*, s. 126 [tłum. A.W.].



Zażegnanie konfliktu i zawieranie sojuszu przypieczętowanego ślubem władców budziło nadzieje na pokój lub przynajmniej większe bezpieczeństwo w trudnych czasach. Wstąpienie na tron Iphinoe oznaczałoby dla kobiet odrodzenie nadziei na odnowienie matriarchatu. Stojący po stronie Kreona Akamas ufał, że królowi w jego sprzecznie przyświecały słuszne idee.

Opis mordu na królewskiej córce jest szczegółowy i wzbudza litość, a jednocześnie trwogę. Urzędnicy państwowi w asyście kapłanów zaprowadzili dziewczynę w miejsce, w którym miała zostać potajemnie stracona. Towarzyszyła jej piastunka, przekonana, że „[d]ziecko musi widzieć przynajmniej jakąś znajomą twarz, kiedy będzie umierać [...]”⁷⁷. Iphinoe niczego nie podejrzewając, zapytała tylko raz: „[d]okąd idziemy”⁷⁸, ale opiekunka jedynie uspokajającym gestem dotknęła jej ręki. Innym razem, tuż przed śmiercią, gdy układano głowę dziewczyny na ołtarzu, zapytała: „co oni robią”⁷⁹. Piastunka trzymała ją za rękę do chwili, „gdy nóż zatopił się głęboko w jej szyi”⁸⁰. Dziewczynki nie udało się ocalić, a jej życie poświęcono dla utrzymania patriarchalnych struktur. Nikt z obecnych nie sprzeciwiał się wydarzeniom, a przynajmniej Akamas o takim fakcie nie wspomina. Śmierć Iphinoe stanowiła cenę, jaką „wszyscy” obywatele mieli zapłacić rzekomo dla dobra państwa. Takie też uzasadnienie usłyszy Medea z ust Akamasa: „Naszą ceną była Iphinoe. Korynt upadłby, gdybyśmy jej nie poświęcili, powiedziałem Medei. Co sprawia, że jesteś tego taki pewien, odparła, było jasne, że o to zapyta”⁸¹.

⁷⁷ [d]as Kind müsse doch wenigstens ein vertrautes Gesicht sehen, wenn es sterbe [...]. *Ibidem*, s. 130 [tłum. A.W.].

⁷⁸ [w]ohin gehen wir. *Ibidem*, s. 131 [tłum. A.W.].

⁷⁹ Was tun die. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁸⁰ als das Messer tief in ihren Hals fuhr. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁸¹ Unser Preis war Iphinoe. Ganz Korinth wäre untergegangen, wenn wir sie nicht geopfert hätten, sagte ich Medea. Was macht dich so sicher, sagte sie, es war klar, daß sie das fragen würde. *Ibidem*, s. 127 [tłum. A.W.].



Ofiar z ludzi nie przypominali sobie nawet najstarsi, a najwyższy rangą kapłan, jakby dla usprawiedliwienia swojego czynu, stwierdza, że śmierć królowny oszczędzi innych, większych ludzkich ofiar⁸². Paul twierdzi, że mord na Iphinoe usuwał zagrożenie dla nieustabilizowanego patriarchy, a Medeę wygnano z obawy przed ujawnieniem przemocy w strukturach państwa⁸³.

Bezpośrednim następstwem tego zdarzenia było szaleństwo piastunki. Kobiety nieustannie pilnowali strażnicy, niedopuszczający do niej nikogo, z kim mogłaby porozmawiać. Jej samobójstwo wykorzystano do celów propagandowych. Lud nie mógł się dowiedzieć, co naprawdę przydarzyło się Iphinoe. Dziewczynka cieszyła się sympatią ludu, więc jej zniknięcie mogłoby wywołać zamieszki społeczne lub nawet przewrót w państwie. Mieszkańcom Koryntu obwieszczono zatem wersję wydarzeń, w którą skłonni byli uwierzyć, nie wywołując rebelii. Według oficjalnych informacji Iphinoe porwano. Do wiadomości publicznej podano, że nie ma jednak powodu do niepokoju, gdyż trwają negocjacje z królewskim rodem, do którego młodzieńca narzeczoną uprowadzono w celu zaślubin z młodym królem. Śmierć piastunki, która nie była w stanie przeboleć losu protegowanej, wiarygodnie potwierdzała oficjalnie rozpowszechnianą wersję. Fragment ten wymownie pokazuje, jak funkcjonuje propaganda i kłamstwo. Akamas z niedowierzaniem stwierdza: „Ten przypadek wiele mnie nauczył. Nauczył mnie, że żadne kłamstwo nie jest szyte zbyt grubymi nićmi, żeby ludzie nie byli skłonni w nie uwierzyć [...]”⁸⁴.

Zdaniem pierwszego astronoma ludzie przeszukaliby każdy kąt, gdyby podejrzewali, lub przynajmniej mieli nadzieję, że znajdą tam Iphinoe. Żaden z obywateli nie chciał jednak ryzykować życia w niepewnej sprawie, dlatego dla ukojenia serca lepiej było przyjąć wersję, która uwalniała od wyrzutów sumienia.

⁸² *Ibidem*, s. 131.

⁸³ Por. G. Paul, *Schwierigkeiten mit der Dialektik*, s. 231.

⁸⁴ Ich lernte viel an diesem Fall. Ich lernte, daß keine Lüge zu plump ist, als daß die Leute sie nicht glauben würden [...]. *Ibidem*, s. 132 [tłum. A.W.].



Choć, jak należy zauważyć, bierna postawa sprzyja realizacji celów politycznych i rozwojowi dyktatury.

Ludzie nie zaryzykują życia dla ułudy. Raczej wolą wyobrazić sobie dziecko szczęśliwie zaślubione, w kwitnącym kraju, u boku młodego króla, niż martwe i rozkładające się w mrocznym lochu ojczystego miasta. To ludzkie. Człowiek broni się, jeśli tylko ma ku temu sposobność, takim stworzyli go bogowie⁸⁵.

Los młodej następczyni tronu z czasem popadł w zapomnienie: „Nikt już więcej nie pytał, czy faktycznie została uprowadzona przez nieznanych żeglarzy, aby z wszystkimi honorami poślubić ich młodego króla”⁸⁶.

Dlaczego tytułowa bohaterka jest zagrożeniem dla panującej władzy? Istniało potencjalne niebezpieczeństwo, że przypomni ludziom Iphinoe i ujawni kulisy jej tragicznej śmierci. Medea nie ma jednak takiego zamiaru. Jej dążenie do prawdy wiąże się z chęcią zrozumienia: „Daleka byłam od tego, by dzielić się moją wiedzą z ludźmi. Chciałam tylko uzmysłwić sobie, gdzie żyję”⁸⁷.

W rozmowie z astronomem bohaterka ujawnia obłudę urzędników:

Jeśli zatem prawdą jest, że gdyby nie mord na Iphinoe – powiedziała mord – zagrożone byłoby istnienie państwa: Dlaczego obawialiśmy się, że teraz, po tych wszystkich latach, Koryntczycy tego nie zrozumieją⁸⁸.

⁸⁵ Für ein Phantom setzen normale Leute ihr Leben nicht ein. Lieber stellen sie sich das Kind glücklich verheiratet vor, in einem blühenden Land, bei einem jungen König, als tot und verwesend in einem finsternen Gang ihrer eigenen Stadt. Das ist menschlich. Der Mensch schont sich, wenn er es irgend einrichten kann, so haben die Götter ihn gemacht. *Ibidem* [tłum. A.W.].

⁸⁶ Niemand fragte mehr, ob sie denn wirklich von fremden Seeleuten entführt worden sei, um ehrenvoll mit deren jungem König verheiratet zu werden. *Ibidem*, s. 125 [tłum. A.W.].

⁸⁷ Es lag mir fern, dieses Wissen unter die Leute zu bringen. Ich wollte mir nur klar machen, wo ich lebe. *Ibidem*, s. 176 [tłum. A.W.].

⁸⁸ Wenn es nämlich stimme, daß ohne den Mord an Iphinoe – sie sagte Mord – der Bestand von Korinth gefährdet gewesen wäre: Wieso trauten wir unseren



W przeciwieństwie do dzieła Eurypidesa, czy późniejszych interpretacji mitu, Medea Wolf nie kieruje się emocjami, lecz rozumem i wysokim poczuciem moralności. Irmela von der Lühe określa bohaterkę jako alegorię oświeceniowego humanitaryzmu i reinkarnację ideału ludzkiej jedności⁸⁹. Zdaniem von der Lühe Medea ucieleśnia harmonię duszy i umysłu⁹⁰. Istotne jest, że w odróżnieniu od Akamasa, mówiącego ustawicznie o ofierze, Medea bez jakichkolwiek zahamowań nazywa ten sam czyn morderstwem. Jest dociekliwa i stawia trafne pytania, nad którymi nikt już się nie zastanawia. Odpowiedź na nie uzmysłowiłaby bezsensowność złożonej ofiary i tego, czym w istocie była: zabójstwem w imię zachowania patriarchatu. Rupp stwierdza, że patriarchat w zasadzie nie jest niczym innym jak tylko mordem na matriarchacie⁹¹.

Kolejną ofiarą politycznych ambicji Kreona jest jego druga córka, Glauke, wpędzana w kompleksy i przekonywana o własnej słabości i nieporadności. W tym przekonaniu dodatkowo utwierdza ją fakt, że choruje na epilepsję. Ma to znaczenie polityczne: osobą pozbawioną wiary we własne siły łatwiej manipulować. Gdy Medea pojawia się z Jazonem w Koryncie, stara się wzmocnić w młodej następczyni tronu poczucie własnej wartości. Pomaga jej też walczyć z chorobą. Zaufanym króla szybko udaje się jednak podważyć autorytet cudzoziemki w oczach księżniczki. Obwiniając Medeę o śmierć Absyrtosa, Glauke zaczyna żywić do niej nienawiść. Nie jest jednak tak nieporadna, jak powszechnie sądzono. Gdy dostrzeżga nienaturalne zachowanie Agamedy i zaczyna podejrzewać spisek, postanawia na własną rękę dociec prawdy:

Knują coś przeciw niej [Medei]. Ukrywają to przede mną, ale ja dowiem się wszystkiego, co muszę wiedzieć. Będę naiwnie wypytywać

Korinthern dann nicht zu, daß sie das jetzt, nach all diesen Jahren, verstünden. *Ibidem*, s 129 [tłum. A.W.].

⁸⁹ Por. I. von der Lühe, *op. cit.*, s. 5.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 5.

⁹¹ Por. G. Rupp, *op. cit.*, s. 315.



służbę, robiąc głupie miny; oni są do tego przyzwyczajeni, uważają mnie za nierozgarniętą, wręcz za głupią, więc rozmawiają w mojej obecności bez skrępowania⁹².

Dziewczyna okazuje się sprytna i spostrzegawcza. W miarę upływu czasu coraz lepiej rozumie struktury władzy w Koryncie, aż wreszcie uświadamia sobie, jak zginęła jej siostra. Obserwując odsunięcie Medei od dzieci, a potem jej wypędzenie, kobieta nie wytrzymuje napięcia i w sukni подарowanej przez Medeę topi się w fontannie królewskiego pałacu. Rupp postrzega Glauke jako „uosobienie kobiety cierpiącej na skutek otaczającej ją rzeczywistości”⁹³, zaś jej samobójstwo określa jako niemy protest⁹⁴. Tym samym Kreon pośrednio przyczynił się także do śmierci swojej drugiej córki.

Paralele i dychotomie w strukturze państwa i obyczajowości mieszkańców można odnaleźć na pozornie odległym ideologicznie Wschodzie. Okazuje się, że żądza władzy nie jest wyłącznie domeną krajów cywilizowanych i bogatych. Opowiadając o powodach, dla których opuściła ojczyznę, Medea odsłania kulisy władzy w Kolchidzie. Rządy jej ojca, króla Ajetesza, wywołały niezadowolenie społeczeństwa. Mieszkańcy Kolchidy (w tym także Medea, kapłanka bogini Hekate) widywali się w świątyni, będącej miejscem spotkań wszystkich niezadowolonych z polityki Ajetesza. Do tej grupy należeli również matka Medei i jej brat Absyrtos⁹⁵. Królowi zarzucano nieumiejętne sterowanie państwem i nadmierny przepych dworu. Zdaniem przeciwników król powinien wykorzystywać bogactwa kraju dla ożywienia handlu i aby ulżyć chłopom

⁹² Sie bereiten etwas gegen sie [Medea] vor. Sie verheimlichen es vor mir, ich kriege alles heraus, was ich wissen muß, ich stelle der Dienerschaft mit dümmlicher Miene naive Fragen, sie sind so daran gewöhnt, mich für töricht, ja für blöde zu halten, daß sie in meiner Gegenwart ungeniert reden. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 153 [tłum. A.W.].

⁹³ Por. G. Rupp, *op. cit.*, s. 306.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 310.

⁹⁵ Zachowuję wariant pisowni imienia, którym Wolf posługuje się w powieści *Medea. Stimmen*.



w ich nędzy⁹⁶. Odwołując się do starych tradycji, próbowano, drogą pokojową, nakłonić Ajetesę do ustąpienia z urzędu. Rozpatrywano również możliwość przywrócenia matriarchatu:

Pojawił się pomysł, że nowy król dokona zmian. Od kobiet należących do naszego grona wyszła nawet odważna propozycja, aby Chalkiope, naszą siostrę, uczynić nową królową. Według starych przekazów w dawnych czasach to kobiety zasiadały na tronie Kolchidy, a skoro właśnie odświeżaliśmy stare zwyczaje, niektóre spośród najstarszych przypomniły sobie, że niegdyś w Kolchidzie król mógł rządzić tylko siedem lat, a potem najwyżej kolejne siedem lat i wtedy jego czas dobiegł końca i musiał przekazać urząd swojemu następcy⁹⁷.

Na potencjalnego następcę króla zgromadzeni wyznaczyli Absyrtosa, ale rozważano również kandydaturę Chalkiope. Stary i nieporadny król wszystkich jednak przechytrył i wyszedł naprzeciw stawianym żądaniom. Ponieważ kończyła się siedmioletnia kadencja jego rządów, powołał się na te same zwyczaje, aby zadośćuczynić oczekiwaniom ludu i obiecał odstąpić tron swojemu następcy na jeden dzień. Podkreślił jednak, że nie chce wiernej realizacji starych obyczajów, gdyż zgodnie z nimi pokonanego (czyli ustępującego rywala) czekałaby śmierć. Medea na zawsze zapamiętała widok brata na tronie: „Wciąż cię widzę, odzianego w kosztowne szaty, drobnego na potężnym drewnianym tronie, a obok nieurzędującego króla Ajetesę. Nie rozumiałam, co się dzieje, to moje jedynie usprawiedliwienie [...]”⁹⁸.

⁹⁶ Por. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 99.

⁹⁷ Die Idee war nahe liegend, daß ein neuer König einen Wandel schaffen könnte. Von den Frauen, die zu unserem Kreis gehörten, kam der kühne Gedanke, Chalkiope, unsere Schwester, zur neuen Königin zu machen. Es ist überliefert, daß in früheren Zeiten Frauen in Kolchis Königinnen waren, und da wir nun einmal dabei waren, alte Bräuche wieder aufzufrischen, erinnerten uns einige der Uralten daran, daß einst in Kolchis ein König nur sieben Jahre regieren durfte, und dann höchstens noch einmal sieben, dann war seine Zeit abgelaufen, und er hatte seinem Nachfolger das Amt zu überlassen. *Ibidem*, s. 100 [tłum. A.W.].

⁹⁸ Ich sehe dich immer noch, in kostbaren Gewändern gehüllt, winzig auf dem mächtigen Holzthron, und daneben der Nichtmehrkönig Aietes. Ich verstand nicht, was vorging, das ist meine einzige Entschuldigung [...]. *Ibidem*, s. 101 [tłum. A.W.].



Gdy minęła północ, a tym samym upłynął czas urzędowania nowego króla, stare kolchidzkie kobiety, fanatyczne strażniczki dawnych tradycji, wkroczyły do komnat Absyrtosa i, podczas kąpieli, zabiły nieświadomego zagrożenia i bezbronnego syna Ajetesasa, a jego szczątki rozrzuciły nad brzegiem morza. Wstrząśnięta Medea płacząc zebrała rozczłonkowane ciało brata, którego śmierci czuła się winna. Post factum stwierdza, że nie sposób dowolnie manipulować fragmentami przeszłości, wybierając jedynie te, z których spodziewamy się odnieść korzyści: „Dlatego, że temu nie zapobiegłam [...] przyczyniłam się do twojej śmierci”⁹⁹.

Po śmierci Absyrtosa Medea pragnęła uciec ze zbrukanego krwią domu, dlatego dopomogła Jazonowi w zdobyciu złotego runa. Inaczej niż w dotychczasowych wersjach mitu bohaterka Wolf nie była zakochana w przywódcy Argonautów. Sam Jazon zresztą zdawał się nie do końca pojmować motywy, którymi kierowała się Kolchijka. Z czasem protagonistka trafnie podsumowuje postawę Jazona: „Chodził po Kolchidzie jak ślepiec, niczego nie zrozumiał [...]”¹⁰⁰.

Ciało brata Medea zabrała na pokład statku, po czym w ramach rytuału pogrzebowego wrzuciła je do morza: „Twoje kości, bracie, wrzuciłam do morza. Do naszego Czarnego Morza, które kochaliśmy i które, jestem tego pewna, wybrałbyś na swój grób”¹⁰¹.

Całą scenę obserwowali przerażeni Argonaucci. W Koryncie winę za śmierć Absyrtosa niesłusznie przypisano Medei. Słyszac od opiekunki o kłamstwach, rozprowadzanych przez Agamedę i Presbona, Medea reaguje śmiechem. Dopiero smutek Lissy uświadamia jej powagę sytuacji. Bohaterka podejmuje walkę z oszczerstwami

⁹⁹ Dadurch, daß ich das nicht verhinderte [...] habe ich zu deinem Tod beigetragen. *Ibidem*, s. 103 [tłum. A.W.].

¹⁰⁰ Er war wie ein Blinder durch Kolchis gelaufen, hatte nichts verstanden [...]. *Ibidem*, s. 36 [tłum. A.W.].

¹⁰¹ Deine Knochen, Bruder, habe ich ins Meer geworfen. In unser Schwarzes Meer, das wir liebten und das du, da bin ich sicher, als dein Grab hättest haben wollen. *Ibidem*, s. 105 [tłum. A.W.].



i niesłusznie przypisywanymi jej czynami. W konfrontacji z Agamedą wzywa ją do wyznania prawdy: „Posłuchaj, Agamedo [...] wiesz doskonale, że nie mam nic wspólnego ze śmiercią Absyrtosa”¹⁰², na co Agameda – jak już podkreślono – odpowiada: „A ty, Medeo, powinnaś wiedzieć, że siostra w różny sposób może mieć na sumieniu brata”¹⁰³. Z tej potyczki Medea wychodzi jako przegrana. Ku uciesze i triumfowi Agamedy blednie, czując, że częściowo musi przyznać jej rację. Jej uśpiona czujność i niedostrzeżenie zagrożenia przyczyniły się do śmierci Absyrtosa, gdyż nie przewidziała na czas podstępu ze strony ojca, nie podejrzewając go o tak wielką determinację i okrucieństwo. Cena, jaką przyszło jej zapłacić za brak czujności wobec ojca, była wysoka. Ból po stracie bliskiej osoby jest w jej pamięci i sercu wciąż świeży, niezależnie od tego, w jakich okolicznościach i z czyjej winy doszło do tej śmierci.

Do władzy dążą nie tylko skorumpowani i pozbawieni moralnych hamulców przedstawiciele starszego pokolenia. Widząc Jazona obejmującego Glauke, Medea ze smutkiem stwierdza: „A więc to prawda, co o nim mówią, że weźmie za żonę biedną Glauke, a po śmierci Kreona będzie władał Koryntem. Muszą się mnie pozbyć, nie mają innego wyjścia”¹⁰⁴.

Jazon zamierza poślubić Glauke z pobudek politycznych, a powyższa wypowiedź wyraźnie dowodzi, że Medea świadoma była faktu, iż stała się ofiarą prześladowania, ponieważ po raz kolejny nieświadomie stanęła na drodze ku realizacji politycznych celów.

Zakończenie utworu ma pesymistyczną wymowę, bohaterka uświadamia sobie bowiem, że jej ucieczka w poszukiwaniu wartości moralnych i lepszego świata była daremna. Nikt nie jest w stanie

¹⁰² Hör mal, Agameda [...] du weißt doch ganz genau, daß ich mit dem Tod von Absyrtos nichts zu tun habe. *Ibidem*, s. 93 [tłum. A.W.].

¹⁰³ Und du, Medea, solltest wissen, daß eine Schwester ihren Bruder auf verschiedene Weise auf dem Gewissen haben kann. *Ibidem* [tłum. A.W.].

¹⁰⁴ Es stimmt also, was man sich über ihn erzählt, er wird die arme Glauke zur Frau nehmen und nach Kreons Tod über Korinth herrschen. Sie müssen mich loswerden, sie haben keine Wahl. *Ibidem*, s. 194 [tłum. A.W.].



powstrzymać kłamstw i pogłosek zyskujących coraz to nowych zwolenników. Głos tych, którzy znają prawdę, w tej grze się nie liczy lub też są to postacie pasywne. Trafnego opisu sytuacji dostarcza Leukon: „Myślę, że poszły w ruch tryby maszyny, której nikt nie jest już w stanie zatrzymać. Jestem bezsilny”¹⁰⁵. Również Jazon, który mógłby obalić przynajmniej niektóre zarzuty, nie jest w stanie tego uczynić. Po śmierci Glauke jego pozycja na dworze słabnie, co potwierdzają słowa z początku utworu: „Brak zaufania do nas tworzy zamknięty krąg. Nikt nie jest w stanie go przerwać”¹⁰⁶.

Kolejną innowacją w utworze Wolf jest uniewinnienie Medei od zbrodni bratobójstwa. Motyw ten bywał przez niektórych pisarzy podejmowany, przez innych zaś przemilczany. Także i tę przypisywaną Medei zbrodnię autorka przekształca w pogłoskę, służącą zakamuflowaniu prawdy. Podążając za teorią *homo sacer* włoskiego filozofa Giorgio Agambena, Karin Birge Büch nazywa bohaterkę „femina sacra”¹⁰⁷. Medea pada ofiarą prześladowania i politycznego wyrachowania.

Skojarzenia dotyczące konfliktu Wschód-Zachód sugeruje sama Wolf. W liście do Heide Göttner-Abendroth określa Medeę jako barbarzyńską kobietę ze Wschodu¹⁰⁸. Ponieważ dzięki poruszanej problematyce dzieło Wolf nabiera zaskakująco aktualnego wymiaru, doszukiwano się w nim niejednokrotnie odniesień do współczesnych wydarzeń, porównując chciwych Koryntczyków do bogatego Zachodu oraz dopatrując się w Kolchidzie odpowiednika antagonicznego Wschodu. W artykule *Medea geht nach drüben* Ursula Homann zestawia Ajetesa z Honeckerem:

¹⁰⁵ Ich denke, da ist ein Räderwek in Gang gesetzt, das niemand mehr aufhalten kann. Meine Arme sind erlahmt. *Ibidem*, s. 182 [tłum. A.W.].

¹⁰⁶ Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System, nichts kann sie widerlegen. *Ibidem*, s. 10 [tłum. A.W.].

¹⁰⁷ Por. K. Büch, *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf Cassandra und Medea. Stimmen*, Marburg 2002.

¹⁰⁸ Ch. Wolf, *Brief an Heide Göttner-Abendroth vom 13. Oktober 1992*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea*, s. 22.



Kolchida – to u Christy Wolf dziki Wschód, ubogi kraj na końcu świata, niesłusznie uznany za prymitywny i barbarzyński. Jego król, Ajetes, ułomny, skostniały i niezdolny do sprawowania rządów we własnym kraju, przywodzi na myśl Honeckera we własnej osobie¹⁰⁹.

Praktyki stosowane w obu krajach wykazują pewne analogie: zarówno w Koryncie, jak i Kolchidzie sprawujący rządy królowie obawiają się powrotu matriarchatu. Oba państwa budują swoją władzę na przestępstwach popełnianych na jej szczytach, starannie kamuflując je przed opinią publiczną. Dlatego Medea nazywa Iphinoe siostrą Absyrtosa. Wprawdzie nie ma tu mowy o otwartej rywalizacji między Wschodem i Zachodem, pojawia się za to motyw obcości i wykluczenia. Medea i jej rodacy czują się izolowani w odmiennej kulturze i osamotnieni w greckim społeczeństwie. Powodem jest ich wschodnie pochodzenie, różnice kulturowe i odmienna mentalność. Problem integracji zyskał na znaczeniu zwłaszcza po zjednoczeniu Niemiec, dlatego prawdopodobnie również Wolf nawiązuje w swoim utworze do tego zagadnienia.

Ehrhardt słusznie pyta, na czym mógłby polegać konflikt, skoro praktyki stosowane w obu państwach są do siebie bardzo zbliżone, by nie powiedzieć – identyczne. Jako podobieństwa obu systemów Ehrhardt wymienia niekompetencję seniorów, żądze władzy i lekceważenie młodych. Oba państwa cechuje także posługiwanie się manipulacją i obłudą jako narzędziem władzy:

Z pewnością sposób przedstawienia starego kolchidzkiego króla Ajetesa nasuwa skojarzenia ze wschodnimi systemami: niekompetencja starszych, ich żądza władzy, nieuszanowanie młodego pokolenia, a tym samym przyszłości. Podobnie ma się rzecz z Koryntem: obsesja władzy i niekompetencja, lekceważenie młodej generacji, nieuszanowanie religii, pokazowy proces przeciw [Medei jako] „wrogowi państwa”, kłamstwo

¹⁰⁹ Kolchis – das ist bei Christa Wolf der wilde Osten, ein armes Land am Rand der Welt, das zu Unrecht als primitiv und barbarisch gilt. Sein König Aietes, hinfällig, verknöchert und unfähig, das Land zu regieren, wirkt wie Honecker höchstpersönlich. U. Homann, *Medea geht nach drüben*, „Lutherische Monatshefte”, styczeń 1997, s. 41 [tłum. A.W.].



i manipulacja panują także tutaj. Oba systemy ukrywają zbrodnie – na czym więc polega konflikt? I gdzie na socjalistycznym Wschodzie istnieją elementy matriarchatu, gdzie miejsce na żywą wiarę w bogów, rytuały ku czci zmarłych, czytanie losu z gwiazd? Hipoteza o polaryzacji Wschodu i Zachodu nie przekonuje¹¹⁰.

Za paradygmatem wschodnich i zachodnich systemów wartości doszukiwano się opozycji między kapitalizmem i socjalizmem¹¹¹. Obie ideologie odzwierciedlają się w mentalności obywateli i statusie materialnym państwa. O ile w Kolchidzie Ajetes rezyduje w drewnianym pałacu, o tyle Korynt jest krajem bogatym, cywilizowanym i symbolem dobrobytu. Medea szybko wyczuwa, że „Korynt jest owładnięty żądzą złota”¹¹² i z niechęcią stwierdza: „Wartość obywatela Koryntu mierzy się ilością złota, którą posiada [...]”¹¹³.

W powieści Wolf złote runo, będące skórą baranka wykorzystywaną do połowu złota w rzece, traci swój sakralny wymiar. Mistyczny przedmiot zostaje więc zdegradowany do rangi użytkowej i jego realnej wartości materialnej.

Konflikt między Wschodem i Zachodem można rozumieć jako konflikt o podłożu ideologicznym. Jung Mi-Kyeong zauważa, że o ile wobec swojej ojczyzny Medea żywi ambiwalentne uczucia,

¹¹⁰ Gewiß bietet die Darstellung des alten Kolcherkönigs Aietes Parallelen zu östlichen Systemen an: Die Inkompetenz der Alten, ihre Machtgier, die Mißachtung des Nachwuchses und damit der Zukunft. Ähnliches lesen wir aber auch über Korinth: Machtversessenheit und Inkompetenz, Mißachtung der jungen Generation, Mißachtung der Religion, ein Schauprozeß gegen die „Staatsfeindin“, Lüge und Manipulation herrschen auch hier. Beide Systeme haben einen Mord zu verbergen – worin bestünde dann der Konflikt? Und wo im sozialistischen Osten existierten Teile des Matriarchats, wo sind lebendiger Glaube an die Götter, Totenrituale, wer deutet den Lauf der Gestirne? Die Ost-West-Hypothese greift also zu kurz. M. Ehrhardt, *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg 2000, s. 7 [tłum. A.W.].

¹¹¹ Por. G. Paul, *op. cit.*, s. 238.

¹¹² Korinth ist besessen von der Gier nach Gold. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 37–38 [tłum. A.W.].

¹¹³ Man mißt den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Geldes, die er besitzt [...]. *Ibidem*, s. 38 [tłum. A.W.].



o tyle Korynt poddaje bezkompromisowej krytyce¹¹⁴. Takie też było prawdopodobnie założenie autorki. W *Von Cassandra zu Medea* Wolf opisuje swą bohaterkę jako „kobietę na granicy dwóch systemów wartości, reprezentowanych przez jej ojczyznę Kolchidę i miejsce schronienia, Korynt – na granicy, która łatwo może przerodzić się w przepaść, jeśli osoba zainteresowana nie będzie gotowa lub zdolna, aby dostosować się do nowych warunków [...]”¹¹⁵. Głównymi wątkami utworu wydają się motyw kozła ofiarnego, obcość oraz konflikt matriarchatu i patriarchatu. Margaret Atwood postrzega powieść Wolf jako analizę mechanizmów władzy i metod jej oddziaływania¹¹⁶. Układ sił jest jednak nierównomierny: mężczyźni są dobrze zorganizowani i reprezentując takie same przekonania, tworzą względnie zgraną zbiorowość. W utworze Wolf wszystkie kobiety (poza Agamedą, która wiedziona pragnieniem zemsty opowiada się po stronie wartości patriarchalnych) ponoszą klęskę: Iphinoe zostaje zamordowana, Merope popada w milczenie i wiecie samotny żywot w ukrytych komnatach pałacu, nie mogąc w żaden sposób wpływać na dalsze losy państwa, zaś piastunka popełnia samobójstwo (podobnie zresztą jak Glauke). Główna bohaterka okrywa się – tak jak jej poprzedniczka Kirke – niesławą i musi opuścić kraj. Jej dzieci zostaną ukamienowane przez rozwścieczonych Koryntczyków, a potomni – czego bohaterka jest świadoma – przypiszą jej całą winę za popełnione zbrodnie.

Zapytana przez Petrę Kammann, czy w *Medea. Stimmen* opowiada się za przywróceniem matriarchatu, Wolf energicznie zaprzeczyła:

¹¹⁴ Por. M. Jung, *op. cit.*, s. 134.

¹¹⁵ eine Frau auf der Grenze zwischen zwei Wertesystemen [...], verkörpert durch ihre Heimat Kolchis und ihren Fluchtort Korinth – eine Grenze, die leicht zum Abgrund werden kann, wenn die Betroffene nicht bereit oder nicht fähig ist, sich den neuen Verhältnissen anzupassen [...]. Ch. Wolf, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, s. 16 [tłum. A.W].

¹¹⁶ Por. M. Atwood, *Zu Christa Wolfs Medea*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea*.



Broń Boże, nie. Prawdopodobnie nigdy nie istniał do końca wykształcony matriarchat jako „władza kobiet”, a powrót do tak odległych bliżej nieopisanych realiów jest tak czy inaczej niemożliwy. Możemy jedynie próbować iść do przodu, uwzględniając doświadczenia ostatnich tysiącleci. Coraz bardziej oczywiste powinno być przekonanie, że męski i kobiecy punkt widzenia dopiero wspólnie tworzą całościowy obraz świata i że kształtują go zarówno mężczyźni, jak i kobiety na swój sposób, ale w równym stopniu. To stworzyłyby całkowicie odmiennie systemy wartości. – Ale nie chcę spekulować. Jesteśmy od tego oddaleni o lata świetlne¹¹⁷.

Opozycja kobieta – mężczyzna w znaczący sposób determinuje cały utwór. Wraz z jego końcem czytelnik nie ma poczucia zwycięstwa żadnej ze stron – panuje tylko przejmujące uczucie upadku, pustki i zakłamania.

4. Niewinna Medea?

W przeciwieństwie do tej w wersji Eurypidesa, Medea Wolf nie zabija swoich synów – w ogóle nikogo nie zabija. Dopiero na emigracji dowiaduje się o ich tragicznym losie i ukamienowaniu przez Koryntczyków. Natomiast doskonale zdaje sobie sprawę z tego, kogo potomni obarczą winą za ich śmierć: „Już oni postarają się o to, aby potomni nazywali mnie dzieciobójczynią”¹¹⁸.

¹¹⁷ Um Gottes willen – nein. Wahrscheinlich hat es ein vollkommen ausgebildetes Matriarchat als „Frauenherrschaft” nie gegeben, und ein Zurück in so frühe undifferenzierte Verhältnisse gibt es sowieso nicht. Wir können nur versuchen, die Erfahrung der Jahrtausende beachtend, weiterzugehen. Es muß also immer selbstverständlicher werden, daß der männliche und der weibliche Blick gemeinsam erst ein vollständiges Bild von der Welt vermitteln, und daß Männer und Frauen sie auf ihre je eigene Weise gleichgestellt gestalten. Das würde zu ganz anderen Wertehierarchien führen. – Aber darüber will ich jetzt nicht spekulieren. Wir sind himmelweit davon entfernt. Ch. Wolf, *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996*, s. 52 [tłum. A.W.].

¹¹⁸ Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindesmörderin nennen sollen. Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, s. 236 [tłum. A.W.].



Należy zauważyć, że jako matka Medea dołożyła wszelkich starań, aby zapewnić dzieciom bezpieczeństwo. Widząc narastające niepokoje wśród ludności Koryntu, kobieta nie ucieka z ukochanym Oistrosem, lecz wraca do synów, aby ich ratować. Schronienia szuka w świątyni bogini Hery, której opiece powierza swoje potomstwo. Leukon tak o tym opowiada:

Oistros stracił wszelki umiar, tak jak i wszelki umiar straciła Medea. Na koniec stała się kobietą pozbawioną umiaru, jak tego chcieli Koryntczycy, furią. Gdy prowadząc za ręce blade i przerażone dzieci, wtargnęła do świątyni Hery, odsunęła na bok kapłankę, która stanęła jej na drodze; gdy zaprowadziła dzieci do ołtarza i wykrzyczała bogini słowa, bardziej przypominające groźbę niż modlitwę: Niechże chroni te dzieci, skoro jej, matce, nie jest to już dane. Gdy zobowiązała kapłanki, by się nimi zajęły, co te uczyniły, ze strachu czy też ze współczucia. Gdy potem rozmawiała z dziećmi, próbowała oddalić od nich strach, objęła je i nie odwracając się już więcej, opuściła świątynię, by wydać się w ręce czekających straży¹¹⁹.

Powyższy fragment nawiązuje do „furii” Seneki, ale w nieco innym znaczeniu. Podobnie jak u greckiego tragika banicja bohaterki nie obejmowała jej dzieci. Wolf konsekwentnie pokazuje transformację mitu aż do wersji znanej nam obecnie.

Po śmierci synów Medei nie pozostaje nic innego, jak przekląć oprawców. Z kręgu winnych – co ilustruje zacytowany poniżej fragment utworu – zdaje się być wyjęty tylko Jazon:

¹¹⁹ Oistros hat jedes Maß verloren, wie auch Medea jedes Maß verloren hatte. Maßlos ist sie am Ende gewesen, so, wie die Korinther sie brauchten, eine Furie. Wie sie, die bleichen verängstigten Knaben an der Hand, in den Tempel der Hera eindrang, die Priesterin beiseite schob, die ihr in den Weg trat; wie sie die Kinder zum Altar führte und zur Göttin aufschrie, was einer Drohung mehr ähnelte als einem Gebet: Sie solle diese Kinder schützen, da sie, die Mutter, es nicht mehr könne. Wie sie die Priesterinnen verpflichtete, sich der anzunehmen, was die aus Furcht oder Mitleid versprochen. Wie sie dann mit den Kindern redete, versuchte ihnen die Angst zu nehmen, sie umarmte und, ohne sich noch einmal umzusehen, den Tempel verließ, um sich sofort den wartenden Wachen auszuliefern. *Ibidem*, s. 226–227 [tłum. A.W.].



Co mi zostaje? Przekląć ich. Przekleństwo na was wszystkich. Przekleństwo zwłaszcza na was: Akamasie. Kreonie. Agamendo. Presbonie. Niech wasze życie będzie straszliwe, a śmierć żałosna. Niech wasz lament dosięgnie niebios, ale ich nie poruszy. Ja, Medea, przeklinam was¹²⁰.

Końcowe fragmenty utworu przedstawiają samotną bohaterkę. Daremnie uciekła z Kolchidy, poszukując lepszego świata i wartości moralnych w cywilizowanym kraju. Medea jest postacią z pogranicza epok, niezrozumianą zarówno przez współczesnych, jak i przez potomnych. Potwierdza to ostatnie zdanie tekstu Wolf: „A co ze mną? Czy możliwy jest świat, epoka, do której bym pasowała? Nie ma nikogo, kogo mogłabym o to zapytać. I to jest odpowiedź”¹²¹.

Rupp podkreśla, że bohaterka traci wiarę w sens dialogu, ponieważ brak znaków zapytania oznacza brak adresata, a Medea sama sobie udziela odpowiedzi¹²². Fakt, że Wolf pokazała protagonistkę w sytuacji bez wyjścia, skłania czytelnika – zdaniem Rupp – do przyjęcia postawy aktywnego sprzeciwu¹²³.

Jak podkreśla Nikolaos Ioannis Koskinas nowością u Wolf jest przeniesienie punktu ciężkości z tematu dzieciobójstwa na problem traktowania głównej bohaterki jako kozła ofiarnego. Jak zaznacza Koskinas, nowatorstwo interpretacji zaproponowanej przez Wolf polega w szczególności na fakcie, iż, zarówno w *Kassandrze*, jak i *Medei* autorka udziela głosu uciemionym¹²⁴. W powieści Wolf zmianie ulegają i koncepcja głównej bohaterki, i cała historia.

¹²⁰ Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. Fluch besonders über euch: Akamas. Kreon. Agameda. Presbon. Ein grässliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch. *Ibidem*, s. 236 [tłum. A.W.].

¹²¹ Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort. *Ibidem*, s. 326 [tłum. A.W.].

¹²² Por. G. Rupp, *op. cit.*, s. 311.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Por. N. Koskinas, *Ist eine Medea ohne Kindermord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides*, „Amaltea. Revista de mitrocrítica” 2010, Band 2, s. 95.



Taka właśnie nowa koncepcja postaci zmusza do refleksji nad istotą Medei i nad tym, kim stała się na przestrzeni wieków. Paul słusznie pyta:

Czy Medea, która nie sięga do przemocy, ani nie zakochuje się bez miłości w Jazonie, ani nie zabija dla niego brata, z zemsty na odwracającym się od niej Jazonie nie powoduje śmierci w płomieniach niczego nieświadomej nowej narzeczonej Glauke [...] i jej ojca Kreona ani [...] nie zabija własnych dzieci [...]: czy taka Medea w ogóle jest jeszcze Medea¹²⁵?

Horst Albert Glaser krytykuje powieść Wolf, zarzucając jej negację mitu liczącego ponad dwa tysiące lat. Z jednej strony Glaser zaznacza, że historia, którą opowiada Wolf, w zasadzie nie jest niczym nowatorskim, aspekt zabójstwa dzieci przez Koryntian pojawił się już bowiem w pierwotnych przekazach – co prawda rzadko przez późniejszych autorów dostrzeganych – z drugiej jednak strony zarzuca autorce, że „przewraca mit do góry nogami, nie ukazując przy tym prawdy, która tłumaczyłaby w sposób zrozumiały, jak Medea mogła stać się ucieleśnieniem matki mordującej dzieci”¹²⁶. Volker Hage parafrazuje tytuł powieści Wolf *Kein Ort. Nirgends*¹²⁷ w odniesieniu do motywu dzieciobójstwa i stwierdza: „Kein Mord. Nirgends”¹²⁸. Publicysta magazynu *Der Spiegel* podsumowuje swoje rozważania następująco: „Bohaterka Christy Wolf może być odważną i sympatyczną obcą ze Wschodu, azylantką, z którą źle obeszli się małżonek i gospodarze – ale nie jest Medea”¹²⁹.

¹²⁵ Ist eine Medea, die keine Gewalt ausübt, die weder Jason leidenschaftlich verfällt noch ihren Bruder seinetwegen erschlägt noch aus Rache am sich von ihr abkehrenden Jason der unwissenden neuen Braut Glauke [...] und ihrem Vater Kreon einen Flammentod bereitet noch [...] die eigenen Kinder ermordet [...]: ist eine solche Medea überhaupt noch Medea? G. Paul, *op. cit.*, s. 232 [tłum. A.W.].

¹²⁶ H. A. Glaser, *Medea. Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main 2001, s. 133 [tłum. A.W.].

¹²⁷ Na język polski, pod tytułem *Ni miejsca na ziemi*, przełożył Sławomir Błaut.

¹²⁸ Nie ma mordu. Nigdzie. [tłum. A.W.].

¹²⁹ Christa Wolfs Heldin mag eine mutige und sympathische Fremde aus dem Osten sein, eine Asylantin, der vom Gatten und von den Gastgebern übel mitge-



Michael Scheffel broni postaci stworzonej przez Wolf. Jego zdaniem nie mamy tu do czynienia z oszustwem czy próbą ukrycia w postaci Medei kompletnie nowej osobowości, lecz ze świadomą reinterpretacją protagonistki. Inną kwestią jest natomiast pytanie, na ile przekonująca jest ta kreacja¹³⁰. Scheffel trafnie zauważa, że dzieciobójstwo było już u austriackiego dramaturga Franza Grillparzera czynem w zasadzie obcym naturze Medei. Brunn rozważa, czy pozostawiając dzieci, Medea nie skazuje ich w jakimś sensie świadomie na śmierć¹³¹, a jeśli tak, to czy jest jednak dzieciobójczynią? Także Scheffel stawia pytanie bez odpowiedzi: co zyskuje Wolf, stwarzając postać Medei, której ręce nie są splamione krwią dzieci¹³²?

W powieści Christy Wolf doszukiwano się także motywów autobiograficznych. Czy więc w *Medea. Stimmen* kryją się osobiste refleksje autorki na temat aktualnej sytuacji politycznej? Zdaniem Mi-Kyeong utwór porusza zagadnienie „ostalgie”, posługując się argumentacją zawierającą krytykę ówczesnego ustroju wschodnich Niemiec¹³³. Powieść interpretowano jako tekst z kluczem. Volker Hage zastanawia się, kto mógłby ukrywać się pod postacią Agamedy: konkurentka Wolf, Monika Maron¹³⁴, czy Sarah Kirsch¹³⁵? Czy

spielt wird – eine Medea ist sie nicht. V. Hage, *Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea”, „Der Spiegel”* 1996, nr 9 [tłum. A.W.].

¹³⁰ Por. M. Scheffel, *op. cit.*, s. 296.

¹³¹ Por. A. Brunn, *op. cit.*, s. 108.

¹³² Por. M. Scheffel, *op. cit.*, s. 304.

¹³³ Por. M. Jung, *op. cit.*, s. 132.

¹³⁴ Monika Maron (ur. 1941) niemiecka pisarka, w latach 1951–1988 żyjąca i pracująca w NRD. Po wstrzymaniu wydania jej powieści *Flugasche* opuściła NRD i do 1992 roku mieszkała w Hamburgu, potem wróciła do Berlina. Por. „*Doch das Paradies ist verriegelt*” *Zum Werk von Monika Maron*, red. E. Gilson, Frankfurt am Main 2006.

¹³⁵ Sarah Kirsch (ur. 1935) niemiecka pisarka i malarka, zajmuje się głównie liryką, laureatka wielu nagród (m.in. Georg-Büchner-Preis). Do 1977 roku mieszkała w Berlinie Wschodnim, po czym – pozbawiona obywatelstwa – przeniosła się do zachodniej części miasta. Por. S. Kirsch, *Märzveilchen*, München 2012.



za postacią Presbona skrywa się Heiner Müller, czy może Marcel Reich-Ranicki¹³⁶? Sama autorka podkreśla natomiast aktualność mitów:

W tym sensie jako model mit jest wystarczająco otwarty, by przejąć doświadczenia z teraźniejszości i umożliwić dystans, jaki często wytwarza jedynie czas; model, którego opowieści są niemal bajkowe, bardzo pociągające, a mimo to przesiąknięte rzeczywistością do tego stopnia, że nawet my, współcześni, w postawach protagonistów możemy rozpoznać samych siebie – w tym sensie mit wydaje mi się potrzebny dla dzisiejszego narratora, dla dzisiejszej narratorki. Mit może nam pomóc zobaczyć nas samych w dzisiejszym świecie w nowy sposób, podkreśla cechy, których nie chcemy widzieć i uwolnia nas od trywialności dnia powszedniego. Mit zmusza nas w szczególny sposób do postawienia pytania o „humanum”, o które, jak sądzę, chodzi we wszystkich opowieściach¹³⁷.

¹³⁶ Por. V. Hage, *Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea”*, „Der Spiegel” 1996, nr 9.

Marcel Reich-Ranicki (1920–2013) publicysta, jeden z najbardziej cenionych i wpływowych niemieckich krytyków literackich. W swojej wieloletniej karierze współpracował m.in. z „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Die Welt”, „Die Zeit”. Rodzice Ranickiego, pochodzenia polsko-żydowskiego (ojciec) i niemiecko-żydowskiego (matka) zginęli w obozie koncentracyjnym w Treblince (por.: T. Anz, *Marcel Reich-Ranicki*, München 2004). Reich-Ranicki zaatakował Christę Wolf otwarcie w artykule *Macht Verfolgung kreativ*, opublikowanym 12 listopada 1987 roku w FAZ. Ranicki krytykuje postawę autorki wobec państwa i deprecjonuje jej osiągnięcia literackie. Por. M. Reich-Ranicki, *Macht Verfolgung kreativ? Polemische Anmerkungen aus aktuellem Anlaß: Christa Wolf und Thomas Barsch*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 12.11.1987.

¹³⁷ In diesem Sinne, als Modell, das offen genug ist, um eigene Erfahrungen aus der Gegenwart aufzunehmen, das einen Abstand ermöglicht, den sonst oft nur die Zeit bringt, dessen Erzählungen fast märchenhaft, sehr reizvoll und doch so wirklichkeitsgesättigt sind, daß wir Heutige uns in den Verhaltensweisen seiner handelnden Personen erkennen können – in diesem Sinne scheint mir der Mythos brauchbar zu sein für den heutigen Erzähler, die heutige Erzählerin. Er kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen, er hebt Züge hervor, die wir nicht bemerken wollen und enthebt uns der Alltagstrivialität. Er erzwingt uns auf besondere Weise die Frage nach dem Humanum, um die es ja, glaube ich, bei allem Erzählen geht. Ch. Wolf, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, s. 14–15 [tłum. A.W.].



Nie sposób nie dostrzec, że mity – zwłaszcza w okresach przełomów, wojen i totalitaryzmów – wykorzystywano jako parable. Stephan stwierdza, że przywoływanie losów antycznych herosów nabiera w szczególności znaczenia w czasach, gdy zagrożona jest tożsamość narodu¹³⁸.

¹³⁸ Por. I. Stephan, *Geschlechtermythologien und nationale Diskurse. Genealogische Schreibweisen bei Botho Strauß (Ithaka) und Christa Wolf (Medea. Stimmen)*, [w:] I. Stephan, *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1997, s. 233.



Ekskurs: Mit Medei w literaturze polskiej

W *Medea i czereśnie. Rozmowy o starożytności* Jerzy Ciechanowicz pisze: „Naliczyć można, a pewnie i to jeszcze nie wszystko, około 250 opracowań, głównie dramatycznych *Medei* – opracowań prawie zawsze aktualizowanych dla czasów, w których powstały, a jednak wciąż jeszcze przywołujących losy kolchidzkiej księżniczki”¹. Mit Medei cieszył się na przestrzeni wieków dużą popularnością w literaturze niemieckiej, angielskiej, francuskiej czy włoskiej, ale – co wydaje się zastanawiające – nie w literaturze polskiej. Medea nie tylko nie stała się główną bohaterką polskich powieści czy dramatów; większości dzieł niemieckojęzycznych, traktujących o losach mitologicznej dzieciobójczyni, nie przetłumaczono nawet na język polski. Postać dzieciobójczyni ewidentnie nie koresponduje z wciąż jeszcze propagowanym i nadal chętnie widzianym obrazem Matki Polki. Jeśli Medea wzbudzała jakiegokolwiek zainteresowanie, to głównie jako postać mitologiczna, przede wszystkim zaś jako bohaterka literacka u Eurypidesa. Zainteresowania tą mitologiczną protagonistką nie można natomiast odmówić literaturoznawcom, zwłaszcza filologom klasycznym. W oparciu o załączoną literaturę przedmiotu można nawet pokusić się o podsumowujące stwierdzenie, że w literaturze polskiej brakuje zdecydowanej aktualizacji tego tematu,

¹ J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie. Rozmowa z prof. Jerzym Łanowskim*, [w:] J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie*, Warszawa 1994, s. 96.



tak odważnej i innowacyjnej jak choćby u Heinera Müllera, Christy Wolf czy Dei Loher.

W niniejszej pracy obiektem analizy są utwory – zarówno w odniesieniu do literatury niemieckojęzycznej, jak i polskiej – pochodzące z różnych epok i reprezentujące różne gatunki literackie, zawsze bezpośrednio lub pośrednio nawiązujące do mitu Medei, choćby tylko przez odwołanie do imion głównych bohaterów, zastosowanie mitologemu lub zarys akcji, inspirowany antycznymi dramatami Eurypidesa albo Seneki. Nie uwzględniono tu natomiast przekładów oraz tych utworów, w których można odnaleźć jedynie bardzo ogólnie sformułowane elementy mitu.

Z biegiem czasu Medea stała się ucieleśnieniem matki mordującej własne dzieci, stąd sam fakt dzieciobójstwa często nasuwa skojarzenia z historią potomków Jazona. Jest to jednak skojarzenie zbyt powierzchowne, nie każda przecież dzieciobójczyni musi być Medeą. W tym kontekście jako przykład można przytoczyć dramat Stanisława Ignacego Witkiewicza *W małym dworku*. Łucja Iwanczewska zestawia historię Anastazji i Medei, dopatrując się pewnych podobieństw w postępowaniu i efekcie działań obu postaci. Zdaniem Iwanczewskiej Anastazja dopiero po otruciu własnych córek zyskuje podmiotowość, Medea zaś stała się podmiotem pragnącym przez uśmiercenie dzieci odzyskać utraconą godność². Z kolei Anna Kinga Gajda w rozprawie *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego* zestawia historię Medei z dramatem Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci*. Tytułowa bohaterka Pruchniewskiego nie dopuszcza się wprawdzie aktu dzieciobójstwa, ale, zdaniem Gajdy, przyczynia się do niego pasywną postawą. Autorka konstatuje:

Łucja, współczesna Medea, to matka trojga dzieci – dwóch chłopców i dziewczynki, wychowanka domu dziecka, żona, którą mąż gwałci,

² Por. Ł. Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 2007, s. 165.



synowa Starej, która nazywa ją suką i krową oraz dyryguje wszystkimi domownikami. Lucja rodzi kolejne dziecko, które zostaje jej zabrane przez teściową i zamordowane. Godzi się jednak na to i dlatego pośrednio sama staje się dzieciobójczynią³.

Tego rodzaju tekstów niniejsza praca nie uwzględnia, gdyż jej celem było zbadanie samego mitu i prześledzenie metod jego instrumentalizacji.

W literaturze polskiej wzmiankę o Medei możemy znaleźć już w okresie baroku w utworze *Nagrobek kusiowi* Jana Andrzeja Morsztyna (1621–1693). W tym szyderczo-ironicznym epitafium Morsztyn porusza problem śmierci i przemijania, a także kwestię seksualności. W pracy *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci* Paweł Stępień stwierdza: „W seksualizmie upatruje poeta moc sprawczą, przyczynę szeregu wydarzeń historycznych, mitologicznych, legendarnych, biblijnych”⁴. Utwór ma formę epicedium – Stępień określa je mianem „błuznierczej, profanicznej parodii uroczystego epicedium” i podkreśla, odwołując się do teorii utworu żałobnego Giulia Cesare Scaligera, że także tekst Morsztyna składa się z: *laudes* (pochwały), *iacturae demonstratio* (ukazanie rozmiarów straty), *lucius* (żał), *consolatio* (pocieszenie) i *exhortatio* (napomnienie). W parodii Morsztyna główną rolę odgrywa popęd płciowy, który determinuje życie ludzkie. Kuś umarł, a to:

[...] Dla niego dziesięcioletnią wojną Troja wstała,
Przezeń i Rzesza Rzymska wolności dostała,
Dla niego niecierpliwa Dydo się zabiła,
Dla niego brata, dzieci Medea dusiła,
Dla niego Dedal krowę Pazyfajej robił,
Dla niego Aleksander perskich posłów pobił,
Dla niego Kleopatra została królową,

³ Por. K. Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008, s. 236.

⁴ P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 107.



Dla niego utraciła żywot śmiercią nową.
Dla niego Mesalina, byle wyjeżdżoną,
Wolała kurwą zostać niż cesarską żoną [...] ⁵.

Stępień podkreśla:

Również Morsztyn dowodzi (właśnie w *Nagrobku kusiowi*), że to, co wspólne wszystkim ludziom, co tkwi u dna każdej kultury, łączy ich ze zwierzętami i jest nieodparte, nieuniknione. Człowieka, wydanego na pastwę potężnych namiętności zmysłowych, nie powstrzyma ani strach przed powodującą rozkład za życia kiłą [...], ani lęk przed dotkliwym pobiciem [...], a jedynie gwałtowna ingerencja w jego strukturę biologiczną – kastracja [...]. Popęd seksualny jest bowiem tak silny jak bojaźń śmierci [...]. Moc natury pozostaje nieujarzmiona, gdyż „przyrodzenia” nie sposób „zwięczyć” [...] i „co kto musi, to uczyni smacznie” [...] ⁶.

Pojawienie się Medei w kontekście tej tematyki wydaje się tym bardziej interesujące, iż nastąpiło już w epoce baroku. Seksualnością Medei zainteresowano się nieco później, zwłaszcza w XX wieku, chociaż tej sfery w istocie nie sposób oddzielić od miłości i rodzicielstwa. Tekst Morsztyna dowodzi, że postać antycznej morderczyni nie była zupełnie nieznaną. W sposobie przekazu widać jednak, że jest to wyłącznie powierzchowne odniesienie do mitu, nie zaś próba jego aktualizacji. Medea nie odgrywa w nim znaczącej roli, jej imię wymienione zostaje jedynie pośród innych antycznych bóstw oraz postaci historycznych.

Większość utworów literatury polskiej podejmujących tematykę Medei powstała w XX wieku. Interpretację najbliższą wersji klasycznej zaproponował Roman Brandstaetter (1906–1987). W *Dramatach* z 1956 roku znalazła się *Medea* ⁷, ponownie opublikowana w roku 1959 w „Dialogu”. W utworze Brandstaettera Me-

⁵ J. A. Morsztyn, *Nagrobek kusiowi*, [w:] J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, Warszawa 1971, s. 315.

⁶ P. Stępień, *op. cit.*, s. 109.

⁷ Por. U. Bzdawka, B. Paszkowska, *Roman Brandstaetter. Poradnik bibliograficzny*, Poznań 1989.



dea przypomina bohaterkę Eurypidesa, zaś wydarzenia powielają w dużej mierze klasyczny schemat. Tragedia nie jest podzielona na akty, zachowuje jednak zasadę trzech jedności: miejsca, czasu i akcji. Liczba postaci jest zredukowana do minimum: na scenie pojawiają się Kreon, Jazon, Medea oraz Stara Piastunka; rozszerzona zostaje także funkcja Chóru, podzielonego na Chór Jazona, Chór Medei i Chór Starej Piastunki.

Tragedię otwiera monolog Starej Piastunki, który formą i funkcją przypomina prolog, ponieważ dostarcza informacji o wydarzeniach w Kolchidzie – poprzedzających właściwą akcję:

Z zamorskich ziem przyplłynął do brzegów Azji
 Okręt Argonautów o dziobie ze świętego dębu,
 Mówiącego ludzkim głosem. Medea
 Córka królewska, zakochawszy się w Jazonie,
 Pomogła mu zdobyć złote runo.
 Potem wyratowała go od wielu przygód,
 Nieszczęść i śmierci. Po długiej włóczędce
 Przybyli z dziećmi do Koryntu, gdzie zamieszkali
 W gościnie u króla Kreona, widzącego
 Na odległość swoich rąk. Nie dalej.
 Tutaj Jazon poznał jego córkę Kreuzę
 I pokochał ją. Biedna Medea płacze⁸.

Jako cel wyprawy Argonautów autor wymienia „żądę złotego runa” i nieposkromione marzenia Jazona. Piastunka przedstawia Medeę jako ofiarę, przypisując całkowitą winę Jazonowi. Podkreśla także pomoc i oddanie swojej pani oraz jej nieszczęście w obliczu opuszczenia przez małżonka. Dramat ma się jednak dopiero wydarzyć, gdyż Medea jeszcze nie wie o planowanych zaślubinach. Co więcej: w obliczu małżeństwa Jazona i Kreuzy król Kreon zamierza wygnać Medeę ze swojego kraju. Piastunka wie, że władca złamie tym samym „święte prawo gościnności”⁹. Sam Kreon nie

⁸ R. Brandstaetter, *Medea*, „Dialog” 1959, nr 4, s. 5.

⁹ *Ibidem*, s. 6.



podaje, jakie są pobudki jego decyzji. Można jednak przypuszczać, że przyczyną była chęć uszczęśliwienia córki i usunięcia żony Jazona z jej życia. Planom banicji sprzyja wyobcowanie bohaterki. Chór Piastunki opisuje relację między Medeą a ludnością Koryntu w następujących słowach:

Medea nie poślubiona tej ziemi, krąży samotnie
Po naszych ogrodach i lasach. Dworzanie i ogrodnicy
Widzieli ją wielokrotnie rozmawiającą z księżycem.
Te dialogi wzbudziły w nich wiele niechęci i trwogi.
Żaden z korynckich krajobrazów nie ma rysów jej twarzy,
Żadne ze źródeł nie ma głębi jej oczu,
Żaden cyprys nie ma smukłości jej ramion.
Ona jest obca. Któż kocha obcego człowieka¹⁰?

Chór zwraca się do Piastunki z prośbą, aby uchroniła bohaterkę przed nieszczęściem. Piastunka wskazuje na nieuchronność wydarzeń, co pozwala przypuszczać, że i tym razem Medea będzie musiała uśmiercić własne dzieci. W odpowiedzi na prośbę chóru Piastunka konstatuje: „Nie zdołam jej uratować/ [...] / W tym domu nikt nie zdoła przywrócić równowagi”¹¹.

Zachowanie Piastunki cechuje pasywność i bierność wobec losu. Na pytanie Chóru Starej Piastunki: „Więc co uczynimy?” odpowiedź brzmi: „Nic”. Początek utworu antycypuje tragiczne zakończenie historii, gdyż już na wstępie pada zapowiedź nadchodzącego nieszczęścia.

Medea wkracza na scenę jako kobieta nieszczęśliwa i nierozumiana przez otaczające ją środowisko. W monologu podkreśla swoją inność i wyobcowanie, a także rozzarowanie postawą Jazona. Interesująca jest rozmowa bohaterki z chórem, rzuca ona bowiem światło na rolę, jaką chóry pełnią w utworze Brandstaetera. Przypominając nieco *alter ego* bohatera, a mając często bar-

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*



dziej rozległą wiedzę niż pojedyncze postacie, kreślą jego portret wewnętrzny. Prowokują wewnętrzne rozterki i co istotne – wypowiadają się w liczbie pojedynczej. Tym zabiegiem (mimo nawiązania do antycznej formy tragedii obecnością chóru) Brandstaetter nadaje swojemu dramatowi świeżość: rozmowy, które bohaterowie prowadzą z chórem, przypominają monolog wewnętrzny lub rozmowę z własnym *alter ego*.

Medea polemizuje wprawdzie z chórem, lecz mimo to określa go mianem swojej wewnętrznej kobiety¹². Podkreśla jednak, że takich kobiet nosi w sobie tysiące. W innym fragmencie, gdy zostaje na scenie sama, stawia retoryczne pytanie: „Sama?”, po czym dokonuje autokorekty: „Raczej z moją niezliczoną ilością masek”¹³. Scena ta dowodzi, jak skomplikowana jest jej natura. Chór można rozpatrywać w kategorii *alter ego* postaci. Rola chórow stanowi tu właściwie pierwszą zdecydowaną innowację, gdyż do tej pory akcja przebiega łądząco podobnie do schematu ustalonego przez Eurypidesa – później zaś powielonego przez wielu interpretatorów.

Chór Medei próbuje skłonić bohaterkę do przebaczenia, ta wzbrania się jednak, twierdząc:

Przebacząc, pomniejszę się.
 [...]

 Pomniejszę się o żarliwość moich uczuć,
 Pomniejszę się o zemstę i pogardę,
 O to wszystko, co stanowi o moim charakterze.
 W moich zmarszczonych brwiach jest moja godność¹⁴.

Brandstaetter porusza również temat walki o władzę. Gdy na scenę wkracza Kreon, Medea zarzuca mu próbę wyalienowania jej ze społeczeństwa. Zarzut ten Kreon wprawdzie oddala, ale z jego argumentacji wynika, że bohaterka budzi łąk wśród ludności

¹² Por. *ibidem*, s. 9.

¹³ *Ibidem*, s. 12.

¹⁴ *Ibidem*, s. 11.



Koryntu ze względu na inność, a także siłę i umiejętność „[p]rzeobrażania rzeczywistości”¹⁵. Kreon jest władcą totalitarnym, który pragnie wkroczyć w złoty wiek w otoczeniu ludzi „bez wyobraźni, wspomnień i pamięci, [t]akich, którzy nie umieją kojarzyć, [n]ie rozumieją metafor, śpią bez snów”¹⁶. Król postrzega zatem Medeę jako zagrożenie i pragnie wydalic ją ze swojego kraju. Przypomina to obawy przedstawicieli patriarchy wobec matriarchy podejmowane później przez Christę Wolf. Bohaterka wykazuje się spokojem i przebiegłością: z pokorą i wyrozumiałością przyjmuje słowa króla, pozornie na wszystko się zgadzając. Kreon obiecuje jej złoto, perły, kość słoniową i okręt z wioślarzami, ale Medea może opuścić Korynt jedynie w asyście Starej Piastunki. Zgodnie z życzeniem Jazona dzieci mają pozostać przy ojcu. Medea przyjmuje swój los, prosząc jedynie o umożliwienie jej rozmowy z Jazonem. W chwili po wyjściu Kreona pokazuje jednak inną twarz i przyzywa na pomoc Hekate.

Intrygujący jest następujący bezpośrednio po tym wydarzeniu dialog Jazona z chórem, odzwierciedla on bowiem, co dzieje się w sercu Jazona przed opuszczeniem małżonki (większość autorów zajmujących się mitem Medei ten wątek pomija). Brandstaetter stylizuje przybysza z Tesalii na osobę zagubioną i poszukującą własnego ja. Chór sugeruje, że Jazon nadal kocha Medeę. Autor nie wychodzi jednak poza ramy mitu i w konfrontacji z Medeą Jazon potwierdza chęć związania się z Kreuzą. Dzieci miałyby pozostać przy ojcu, kierującym się ojcowską miłością i chęcią wychowania potomków w greckiej kulturze, z dala od zgubnego wpływu matki. Gdy Medea zostaje na scenie sama, zastanawia się najpierw, czy dzieci (chłopiec i dziewczynka, u Brandstaettera bezimienne) będą w Grecji rzeczywiście szczęśliwsze. Bohaterka nie tylko nie rozważa dzieciobójstwa, lecz pragnie dobra własnego potomstwa. Swoją krzywdę chce pomścić na Kreuzie, której zamierza

¹⁵ *Ibidem*, s. 13.

¹⁶ *Ibidem*, s. 14.



podarować czerwoną suknię nasączoną trucizną. Pragnienie zabicia Kreuzy postrzega jako samoobronę, a jednocześnie próbę uratowania własnych dzieci. Chór Medei próbuje powstrzymać ją przed dokonaniem zbrodni, jednak ostatecznie biernie czeka najpierw pod oknami pałacu, a potem w asyście bohaterki na śmierć korynckiej księżniczki. Kreuza nałożyła kosztowną szatę, nic się jednak nie wydarzyło. Brandstaetter dostarcza nowej motywacji aktu dzieciobójstwa – to bezradność i niemożność dokonania zemsty na Kreuzie sprawiają, że Medea zwraca się przeciw własnym dzieciom. Zabijając je, mogła również kierować się pragnieniem ocalenia ich od tyranii Kreona. W obliczu wygnania Medea pyta Jazona, czy dzieci będą szczęśliwe. Jazon potwierdza i dopowiada, że „[i]ch ciekawość nie przekroczy granicy ich rzeczywistości [...], [n]ie będą pragnąć”¹⁷, na co bohaterka stwierdza: „Na bogów! To jest nauka Kreona!”¹⁸.

Medea umiera za sprawą Chóru, któremu się poddaje, czekając na wymierzenie kary. Jeśli Chór Medei postrzegamy jako inkarnację wnętrza bohaterki, to zakończenie można interpretować metaforycznie: zabijając dzieci, Medea zabiła siebie. Takie rozwiązanie byłoby jednakże zbyt proste. Intrygujące są zwłaszcza ostatnie słowa tragedii:

CHÓR MEDEI (*klęka, zamyka powieki Medei*):
 Biedna Medea przez całe życie nie wiedziała,
 Że nie ona, ale ja jestem prawdziwą Medeą
 (*układa się obok niej i umiera. Muzyka wciąż trwa*¹⁹).

Brandstaetter pokusił się o ciekawą adaptację mitu, która z jednej strony silnie nawiązuje do antycznych korzeni, z drugiej jednak wnosi liczne nowe elementy. Wśród dzieł literatury polskiej jest to jedyna tak wyrazista adaptacja mitu.

¹⁷ *Ibidem*, s. 26.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 40.



Także na łamach „Dialogu” ukazał się w roku 1961 dramat *Medea* autorstwa Jana Parandowskiego. Parandowski znacznie skrócił fabułę i ograniczył utwór do trzech aktów, w centrum zainteresowania stawiając wersję koryncką mitu. W rejestrze osób pojawiły się nowe postacie, np. Glaukos, brat Kreona czy Sędzia, zabrakło natomiast chóru z jego komentującą funkcją. W wersji Parandowskiego istnieją liczne odniesienia do mitycznej wersji dziejów Medei. Autor przytacza fantastyczne opowieści o wyprawie Argonautów:

KREON:

[...] I Jazon go [smoka] zabił i zdjął z drzewa złote runo.

A potem byki: byki spiżowe, dyszące ogniem. Jazon powiada, wprzągnął je do pluga i zorał ziemię. Myślałbyś, że to już koniec, a on jeszcze wyrwał im zęby, posiał w świeżej skibie i – nie pamiętam co się dalej stało.

KREUZA:

Z zębów smoczych wyrósł zastęp zbrojnych mężów, ale Jazon rzucił między nich głaz i oni zaczęli się bić ze sobą, póki wszyscy nie wyginęli²⁰.

W tej adaptacji wyraźnie został podkreślony element obcości. Parandowski zwraca uwagę na ubranie Medei, które odzwierciedla odrębność kulturową i zgoła odmienną mentalność bohaterki. Różnica w kolorze szat odgrywała już wcześniej istotną rolę, np. u Austriaka Franza Grillparzera. U Parandowskiego Kreon zauważa, że Medea barwnie się ubiera i podsumowuje: „A mnie oczy bolą od jej strojów. Co za przesada!”²¹. Kontrapunktem do barwnych szat tytułowej bohaterki jest stonowany strój Kreuzy. Mimo widocznej odrębności kulturowej zarówno Kreon, jak i Jazon dokładają wszelkich starań, aby cudzoziemka czuła się dobrze w obcym kraju. O wrogości, nietolerancji czy dyskryminacji nie ma otwarcie mowy:

²⁰ J. Parandowski, *Medea*, „Dialog” 1961, s. 6.

²¹ *Ibidem*.



KREON:

[...] Niech mi wybaczy Dzeus,
opiekun gości, ale on jeden wie, ile mnie kosztują obowiązki gospodarza, gdy Medea wchodzi na pokoje – olśniewająca, wzorzysta, jaskrawa. Chcąc usiedzieć muszę patrzeć na coś łagodnego i spokojnego. Szkoda, że ty zwykle wtedy wychodzisz.

[...]

KREUZA

Jazon jest bardzo szlachetny i rycerski. Pragnie, żeby Medea nie czuła się jak cudzoziemka, a z którą rozmawia się z grzeczności, nie dzieląc jej świata²².

Wypowiedź Kreona świadczy o tym, że nie jest to ani tyran, ani przepełniony pychą władca. Medea nie odnosi się bezpośrednio do tych wypowiedzi. W scenie dyskusji między małżonkami dochodzi do sprzeczki, w wyniku której Jazon stwierdza:

JAZON

W takich chwilach, kiedy ciebie nie rozumiem, ukrywasz się za tajemnicą swego kraju, który zawsze jest mi obcy.

MEDEA

Zaraz powiesz: wrogi.

JAZON

Tego nie powiem, bo ty urodziłaś się w tym kraju²³.

Podobnie jak u Wolf, Jazon Parandowskiego ma kompleks związany z przeszłością i swoimi zasługami, które zawdzięcza magicznym zdolnościom córki Ajetesa. W rozmowie z żoną pyta: „Czy nie za często mówisz o tym, jak mi wymościłaś drogę do niezasłużonej sławy?”²⁴. Ku Kreuzie Jazon zwraca się kierowany uczuciem, a nie chęcią awansu społecznego, choć pewnie nieświadomie i to jest motorem napędowym jego działań. Medea zauważa, że gdy

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 11.

²⁴ *Ibidem*.



wchodzi do pomieszczeń, w których Jazon opowiada o heroicznych czynach związanych ze zdobyciem złotego runa, przywódca Argonautów nagle milknie, jakby się bał, że Medea wyjawii wszystkim prawdę lub przynajmniej sprostuje jego wersję przebiegu wydarzeń. Balast psychiczny i brak poczucia własnej wartości mogą sprzyjać jego skierowaniu się ku Kreuzie. Wyznanie miłości córce Kreona jest bez wątpienia sceną, która pojawia się w nielicznych adaptacjach, można ją było zaobserwować np. u wspomnianego już wcześniej Grillparzera.

W utworze Parandowskiego brakuje wydzwięku religijnego, niewiele miejsca poświęcono również moralnemu wymiarowi czynów bohaterów. Interesującą nowością jest próba osądzenia wcześniejszych zbrodni bohaterki: zabójstwa Peliasa i Absortysa²⁵. W scenie tej dochodzi do jawnej konfrontacji oskarżonej z oskarżającymi, bohaterka dostaje możliwość obrony przed stawianymi jej zarzutami. Przeobrażając w farsę opowieści córek Peliasa, Medea zapytuje, na czym polega jej wina, skoro to Peliady zabiły i rozczłonkowały ciało ojca. Podważając autorytet Peliad, Medea zwraca się do Kreona z pytaniem: „Cóż sądzisz królu o tych głupich kobietach?”²⁶. O śmierci Absortysa relacjonuje Jazon:

Nikt Absortysa nie zabił i nikt nie porwał. Sam zakradł się na Argo, Chciał z nami odpłynąć. Herakles znalazł go pod pokładem, gdy byliśmy już na morzu. A potem – nieukrócony chłopak – wdrapał się na masz, spadł i zabił się na miejscu. Ryby go nie pożarły. Zabalsamowaliśmy jego zwłoki i teraz spoczywa w naszej ziemi w Jolkos.

Zapytana przez Piastunkę o chiton Medea wyjaśnia:

Ja wrzuciłam ten chiton. To był mój jedyny podstęp i jeśli to jest wina to moja jedyna wina. Ojciec mnie ścigał, już był blisko, wtedy rzuciłam ten chiton, wiedząc, że zechce go wyłowić i wstrzyma pościg. Tak się stało²⁷.

²⁵ Przejmuję wariant pisowni za Janem Paradowskim.

²⁶ J. Parandowski, *Medea*, s. 13.

²⁷ *Ibidem*, s. 14.



Glaukos, Kreon i Sędzia dają posłuch Jazonowi i Medei, ale wyraźnie odczuwalna jest również tendencja do zadośćuczynienia oczekiwaniom ludności Koryntu. Przy orzekaniu o winie Medei pojawia się wiele niejasności. Sędzia rozważa, czy nie ukarać Medei tylko ze względu na fakt, że domaga się tego lud. Niezależnie od decyzji władz, Peliady i Piastunka próbują pozyskać popleczników i przekonać zebranych o winie Medei.

Wersja Parandowskiego jest znacznie uproszczoną wersją dzieła Eurypidesa. Stanisław Stabryła słusznie zatem stwierdza:

Pozbawiając swą bohaterkę rysów demoniczności i czyniąc z niej przeciętną mieszkankę, przeciwko której sprzysiężył się Los i bogowie, obniżył Parandowski tonację swego pierwowzoru greckiego; tragizm antycznej Medei ustąpił tu mdłej atmosferze dwudziestowiecznego dramatu obyczajowego z pewną domieszką psychologizmu²⁸.

Dalej Stabryła puentuje:

Utwór Parandowskiego jest przykładem błędnego pojmowania funkcji tradycji antycznej w literaturze: kostium starożytny, choćby najlepszy i najbardziej sprawdzony, nie daje jeszcze gwarancji powstania utworu naprawdę wartościowego. Przypominają się tu, choć w odwrotnym znaczeniu, słowa Boya na temat *Amfitriona* Molierowskiego: „Po przeróbce poznać mistrza”²⁹.

Utwór Parandowskiego pozbawiony jest wątków religijnych czy osadzenia akcji w mitycznej czasoprzestrzeni, nawiązuje jednak do dzieła Eurypidesa poprzez powielenie schematu akcji.

Medea w Pescarze Jana Kotta ukazała się w wydaniu amerykańskim i angielskim w *The Eating of the Gods* w latach 1973 i 1974, po polsku w 1986 roku w zbiorze esejów *Zjadanie bogów*. Tekst datowany jest na rok 1962 i taka informacja widnieje na końcu utworu. Jan Kott stworzył esej z elementami reportażu, w którym

²⁸ S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 407.

²⁹ *Ibidem*, s. 408.



opisuje swoją wizytę we włoskim mieście Pescara. Jej celem jest obejrzenie *Medei* wystawianej przez grecki teatr. Autor dużo miejsca poświęca opisom miejscowości, przyrody i amfiteatru.

Medea w Pesarze powstała z inspiracji przedstawieniem teatralnym, nie jest jednak recenzją sztuki, reportażem ani aktualizacją antycznego wątku, a przynajmniej nie w potocznym rozumieniu. Przez pryzmat własnego doświadczenia i doznania Kott szuka w epoce starożytnej współczesności, łącząc na abstrakcyjnej płaszczyźnie emocji przeszłość z teraźniejszością. Aktualizacji dokonuje, poszukując punktów wspólnych i przeżywając sztukę. *Medea* skłania do refleksji nad wybranymi kwestiami, takimi jak realizm przedstawienia, kwalifikacja czynu bohaterki i pozycja bogów. Często jednak odnosi się wrażenie, że postać mitycznej bohaterki jest tu jedynie pretekstem do dywagacji nad różnymi problemami. Autor zdaje się poszukiwać korzeni historii, aby dokonując analizy otoczenia, uzyskać ciekawe przeżycie wewnętrzne, nie starając się za wszelką cenę o aktualizację mitu. Aktualizuje własne doznania i to, jak odbiera sztukę. Idąc tym tropem, postrzega Medeę jako postać tragiczną, opętaną „monomanią”:

Medea nie zwraca się do bogów. Nie istnieją oni dla niej, tak samo jak nie istnieje dla niej świat. Nawet dzieci. Są one dla niej tylko dziećmi Jazona. Nawet więcej: są samym Jazonem. Zabija je nie tylko dlatego, żeby się na nim zemścić; zabija je, ponieważ nie może zabić Jazona; zabija w nich Jazona. Ale właściwie nawet Jazon nie istnieje dla Medei. Istnieje tylko ona sama; Medea i jej klęska. Ani przez chwilę nie może o czym innym mówić, ani przez chwilę nie może o czym innym myśleć. Jest zamknięta w sobie razem ze swoją klęską jak w jajku. Ta obłąkana monomania Medei jest niewątpliwie odkryciem Eurypidesa. Jest ona jak gdyby psychologicznym dopełnieniem tragedii, jej umożliwieniem. Wyosobnia Medeę, wyodrębnia, odcina od rzeczywistego świata. Przez tę monomanię Medea jest sama. Bohaterowie tragedii muszą być sami³⁰.

³⁰ J. Kott, *Medea w Pesarze*, [w:] J. Kott, *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 240.



Kott stosunkowo niewiele uwagi poświęca samemu przedstawieniu. Zakończenie eseju dotyczy dnia następnego, kiedy obserwuje miejscową ludność i symbole religijne. Zwraca uwagę na pobożność ludzi i ich pokorę, a niekiedy strach przed Bogiem. Tu następuje kolejne odniesienie do starożytności, gdyż jak zauważa autor: „[d]zwony w Pescocostanzo były do tego samego boga, który ukarał Medeę i ród Jazona”³¹. Esej kończą słowa: „Bo zawsze winni są ludzkie; nigdy Bóg. Tutaj Bóg się nie zmienił od trzech tysięcy lat”³².

Stwierdzenie to przybliży i jednocześnie oddala historię bohaterki Eurypidesa, skłaniając raczej do refleksji nad kondycją człowieka i Boga w świecie. Medea Kotta jest wciąż postacią greckiego tragika, której kształt nadają aktorzy. Autor nie próbuje wyposażyć jej w nowe cechy charakteru, nie próbuje na nowo opisać jej dziejów, lecz bazuje na zastanej wersji, choć wzbogaca ją o własne przemyślenia i doznania. Z tego punktu widzenia jest to ciekawe rozwiązanie, gdyż ukazuje doznania, jakie tekst wywołuje u odbiorcy. Podobnie postąpił w swojej noweli Paul Heyse, u którego wizyta grupy przyjaciół na przedstawieniu Grillparzera stała się bodźcem do refleksji nad życiem Mulatki Walln. U Heysego doznania te należały do świata przedstawionego w noweli.

Historią Medei zainteresowały się w Polsce również kobiety. W felietonie zatytułowanym *Medea* (2003) Izabela Filipiak (ur. 1961) zestawia starożytność i współczesność, dopatrując się w odległych chronologicznie modelach ludzkich zachowań pewnych podobieństw. Już na wstępie autorka zaznacza:

Zamiast do kultury ciągnie mnie do kroniki wypadków – może to właściwy odruch, bo kultura stała się właśnie kroniką wypadków, a kronika wypadków – kulturą... A kiedy tak nie było? Na pewno było tak w teatrze starogreckim. Wtedy też publiczność zdobywało się historią matki, która ugotowała własne dzieci i podała je mężowi w potrawce. My mamy teatr na żywo, a w nim wycieczkę przez epoki³³.

³¹ *Ibidem*, s. 242.

³² *Ibidem*.

³³ I. Filipiak, *Medea*, [w:] I. Filipiak, *Kultura obrażonych*, Warszawa 2003, s. 91.



Po wprowadzeniu, uzasadniającym nawiązanie do mitów i kultury antycznej, Filipiak kieruje uwagę odbiorcy na historię dzieciobójczyni Basi S. Jej historia przeplata się z odniesieniami do dziejów Medei i Jazona. Innowacyjna jest perspektywa: autorkę interesuje nie współczesna Medea i jej portret wewnętrzny, lecz perspektywa zewnętrzna i to, jak dzieciobójczyni postrzegana jest przez otaczające ją społeczeństwo oraz odpowiednika Jazona. Opisu Basi S. w zasadzie nie ma, pozostaje ona jedynie projekcją wyobrażeń opinii publicznej i mediów. Filipiak pisze:

Oto mitomanka i egoistka, Basia S., pierwsza dzieciobójczyni skazana przez media (sprytnie zdjęcie nagrobka pozwala nam poznać jej nazwisko). „Jej umysł jest niebezpieczny”. „Nienawidzi swych dzieci, a ich widok nie sprawia jej radości”. „Znam ją i ona mnie przeraża”. „Jest przebiegła”. Wszystkie cytaty pochodzą z dramatu *Medea* pióra Eurypidesa (Ateńczyk, urodzony w 484 roku p.n.e.)³⁴.

Mimo zbrodni ciężącej na protagonistce Filipiak podkreśla osamotnienie kobiety i brzemień krytyki ze strony opinii społecznej. Nikt nie pyta, dlaczego Barbara S. dopuściła się mordu, jakie motywy nią kierowały i czy naprawdę dokonała tego czynu. Widoczny jest natomiast antagonizm między kobietą wykraczającą poza przyjęte normy moralne i społeczeństwem. Rolę „Chóru” na wzór greckiego teatru pełnią u Filipiak „Kobiety Polskie”, które „deklarują gotowość rozerwania wyrodnej matki na strzępy”³⁵, „[z]amieniają się więc w Furie”³⁶. Wydaje się, że społeczeństwo potrzebuje kozła ofiarnego. Filipiak krytykuje ten poziom moralności:

Oto Jazon – wysiada ze śmieciarki. Brak mu logiki, więc bredzi: „Ona nigdy nie chciała syna, na przykład kiedyś przyjechała z policjantem, jak go na dziesięć dni zabrałem”. Bo jest z Medea po rozwodzie. Na wizji lokalnej (cała wieś spędzona przed reflektory) Jazon nie zapyta ministra Kaczyńskiego (z którym ma szansę rozmawiać bezpośrednio za pomocą

³⁴ *Ibidem*, s. 91–92.

³⁵ *Ibidem*, s. 92.

³⁶ *Ibidem*.



najnowszych osiągnięć techniki), kiedy wejdzie w Polsce takie prawo, że dzieci będą mogły trafić pod opiekę dobrych ojców. Chce wiedzieć: „Kiedy zostanie w Polsce przywrócona kara śmierci?” Już czas najwyższy abyśmy mogli je publicznie zabijać³⁷.

Filipiak przedstawia nagonkę na Basię S., którą równie dobrze mogłaby być każda inna anonimowa kobieta, inna Medea. Filipiak zdrabnia imię dzieciobójczyni, wzbudzając tym współczucie i uwypuklając różnicę między jednostką i społeczeństwem. Można by wręcz dodać: słaba jednostka pozbawiona możliwości obrony kontra masa, której siła polega na liczebności. Utwór Filipiak jest zatem ciekawym odwróceniem perspektywy.

W większości dramatów podejmujących tematykę mitu Medei kreowano Medeę na główną bohaterkę. Kinga Anna Gajda zauważa, że:

Medea ponadto jest współcześnie przedstawiana jako bohaterka, która zyskuje prawo do wypowiedzenia swoich racji. Pozwala to na zaprezentowanie innego z jego własnej perspektywy, na opowiedzenie o historii życia kobiety z kobiecego punktu widzenia. Zatem stała się nie tylko przedmiotem opowieści, lecz także podmiotem opowiadającym bądź obserwującym świat³⁸.

U Filipiak odebrano bohaterce prawo do wypowiedzenia swoich racji, gdyż Basia S. nie otrzymuje przywileju zabrania głosu we własnej sprawie. Zostaje skazana jeszcze zanim zapadł wyrok. Wydaje się, że Filipiak wykorzystała Medeę, aby ukazać problem i skrytykować moralność, lecz nie dzieciobójczyni, ale społeczeństwa:

Publiczność. Zmieniła się od czasów Aten, gdzie można było obok *Medei* pokazać *Oresteję*. Bo wtedy matkobójcy (Orestes u najstarszego z dramaturgów, Ajschylosa) budzili grozę, podobnie jako dzieciobójczynie. Dziś, gdy zabójcy matek ustawiają się w kolejce po wyrok, nikogo to nie rusza. Telewizja nie jedzie na wizję lokalną, by zebrać wieści,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ K. Gajda, *op. cit.*, s. 17.



ploteczki oraz opinie mieszkańców o stanie umysłu przestępców. No, co? Jeśli zabili to widać mieli swoje powody.

W dramacie greckim sztuka ma skończyć się *katharsis*. To znaczy: litość dla dotkniętych krzywdą, strach, że nas mogłoby spotkać to samo, wzruszenie, a potem, zgodnie z Arystotelesem, wracamy odświeżeni do życia³⁹.

Zastanawiający jest sens nagłośnienia historii Barbary S., skoro nie prowadzi ona do *katharsis*. Na początku padło stwierdzenie: „[m]y mamy teatr na żywo”, ale funkcja teatru ewidentnie uległa zmianie. Felieton kończy ostra puenta: „Zazdrość faceta o uczucie to słaby motyw? Nie wiem. Tylko nie lubię, jak mi się wpycha dziecko w brzuch. Jak mówili starożytni Grecy”⁴⁰.

Posługując się kontrastem i zestawieniem z antycznym pierwowzorem, Filipiak dokonuje zaskakującej aktualizacji. Wyczuwalny jest tu feministyczny punkt widzenia i próba walki o godność kobiety. Autorka nawiązuje do funkcji macierzyństwa i oczekiwań społecznych wobec kobiety, nie udziela jednak żadnych rad i nie podsuwa gotowych rozwiązań. Zabieg ten wiąże się z jej rozumieniem funkcji felietonu:

Felieton jest sztuką paradoksu. Zestawiam myśli, obrazy, cytaty po to, żeby obudzić czytelnika. Nie mam do zaoferowania żadnych realistycznych rozwiązań – skłonna jestem sugerować nawet całkiem absurdalne wyjście z sytuacji. Felieton to nie powieść – to jest wyzwanie. Napisać dobry felieton to jak napisać dobry wiersz⁴¹.

Ten kilkustronicowy felieton opublikowany w zbiorze *Kultura obrażonych* nie zyskał większego rozgłosu, stanowi jednak niezwykle ciekawą pozycję w kontekście utworów poświęconych Medei.

Jak wynika z powyższego zestawienia, udało się znaleźć jedynie dwa utwory fikcjonalne odpowiadające tradycji oraz dwa

³⁹ I. Filipiak, *op. cit.*, s. 94.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 95.

⁴¹ *Ibidem*.



utwory opowiadające o Medei na poziomie refleksji metajęzykowej – w esaju i felietonie. W sposobie traktowania mitu Medei można zauważyć, że w literaturze polskiej postać antycznej bohaterki nie znalazła szerszego oddźwięku, a jeśli już, to budziła zainteresowanie przeważnie na płaszczyźnie mitologicznej, archaicznej. Wyjątek stanowi felieton Izabeli Filipiak, częściowo także próba współczesnego przeżywania historii u Jana Kotta. Trzeba zaznaczyć, że są to krótkie teksty – poruszające wybrany problem, nieproponujące pogłębionego z nim rozrachunku. Uwagę czytelnika kieruje się na sam temat, nie odnosi się natomiast wrażenia, że mit Medei gra w nich kluczową rolę.

Nasuwa się pytanie: dlaczego w literaturze polskiej Medea nie zyskała większego rozgłosu? Z jednej strony – jak już wspomniano – obraz dzieciobójczyni nie koresponduje z głęboko zakorzenionym, przekazanym tradycją obrazem Matki Polki. Prawdopodobnie też żaden z motywów poruszanych przy okazji tej historii nie inspirował ze względu na uwarunkowania historyczne. Aspekt kolonialny, tak wyraziście eksponowany u Grillparzera, w literaturze polskiej został całkowicie pominięty, a motyw alienacji i nietolerancji odwrócony. Na skutek zaborów to Polska – zwana Chrystusem Narodów – doznała losu państwa wyalienowanego, a Polacy musieli walczyć o prawo do szerzenia własnej kultury i języka. Dlatego też naszej literaturze bliżej było do Prometeusza, Ikara czy Syzyfa.



Podsumowanie

Na podstawie analizy wybranych utworów można stwierdzić, że Medea wraz z upływem czasu, nastaniem kolejnych epok, zmianami mentalności i rozwojem ludzkości zyskiwała nowe twarze. W związku z tym nasuwają się pytania: jaka jest prawdziwa twarz Medei? Czy prawdziwa Medea w ogóle istnieje? Czy ta, którą przedstawił Eurypides, odpowiada jednej mitycznej postaci? Nawet w przypadku mitu nie można mówić o homogenicznej koncepcji tej figury. A może rację ma Christa Wolf, twierdząc, że bohaterka stała się przedmiotem politycznej manipulacji? W niniejszej pracy pytania te pozostaną bez odpowiedzi, gdyż znacznie bardziej istotną wydaje się sama recepcja mitu i próba adaptacji mitologicznej materii we współczesnym świecie. Można tu zaobserwować dwie odmienne tendencje: próbę archaizacji i osadzenia w mitycznych realiach, a także akcentowanie boskiego pochodzenia bohaterki; druga to próba uwspółcześnienia przy pomocy umiejscowienia historii dzieciobójczyni we współczesności danego pisarza. Można ewentualnie wymienić jeszcze trzecią grupę – lub raczej podgrupę: utwory, które mimo umiejscowienia akcji w czasach antycznych, cechują się aktualizacją poruszanych w nim problemów. Mit stanowi w nich pewien rodzaj kamuflażu. We wszystkich przypadkach mit traktowano zatem jako kompleks reguł i modeli ludzkich zachowań, które z upływem czasu nie uległy zmianie. Zresztą samo odwołanie do mitu jest jego odświeżeniem, by nie powiedzieć „odkurzeniem”. Kinga Anna Gajda słusznie stwierdza:



Wreszcie przepisywanie mitów jest nie tylko interpretacją czy re-interpretacją antycznej historii. Współcześni autorzy próbują wyjaśnić miejsce danego mitu w określonym kontekście, czasie i miejscu, próbują po raz wtóry rozszyfrować jego sens, docierając do jego sedna za pomocą coraz to innych metodologii lektury tekstu. Przepisywanie można uznać za rodzaj poszukiwania wiedzy o człowieku. To także rozpoznanie rodzaju gry, jaką wprowadza element mitu we współczesnym dziele, kiedy to odbiorca musi przypomnieć sobie tradycyjne wartości, rozpoznać określone postaci i wydarzenia mityczne.

Przepisywanie okazuje się zatem próbą zbudowania analogii między zamierzczłymi czasami i dzisiejszą ponowoczesną rzeczywistością⁴².

Z każdym „przepisaniem” historii Medea stawała się postacią o nowych rysach. Próba ujednoczenia jej historii byłaby zatem swego rodzaju barbarzyństwem, gdyż pozbawiłaby mit jego uroku. Jego piękno polega bowiem na różnorodności i bogactwie problemów, które porusza. I to właśnie sprawia, że po mity sięga się aż do dziś.

⁴² K. Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008, s. 13.



ZAŁĄCZNIK

Wykaz dzieł literatury niemieckojęzycznej na temat mitu Medei

Wykaz zawiera spis utworów podejmujących tematykę mitologicznej *femme fatale* w literaturze niemieckojęzycznej w porządku chronologicznym, nie rości sobie jednak pretensji do kompletnego zestawienia wszystkich adaptacji i nie obejmuje przekładów.

XVIII wiek

Gotthold Ephraim Lessing: *Miss Sara Sampson* (1755)

Friedrich Wilhelm Gotter: *Medea. Melodrama* (1775)

Julius von Soden: *Medea* (1779)

Friedrich Maximilian Klinger: *Medea in Korinth* (1786, opublikowano 1787)

Ludwig Tieck: *Jason und Medea* (szkic, 1789/90)

Friedrich Maximilian Klinger: *Medea auf dem Kaukasos* (1790, opublikowano 1791)

XIX wiek

Franz Grillparzer: *Das Goldene Vlies* (1820, opublikowano 1822)

Paul Heyse: *Medea* (1896)

XX wiek

Hans Henny Jahn: *Medea* (1926, wersja napisana prozą 1924, ostatnia wersja 1959)

Bertolt Brecht: *Die Medea von Lodz* (wiersz, 1933–1938, prawdopodobnie 1934)

Marie Luise Kaschnitz: *Die Nacht der Argo* (1944)

Max Zweig: *Medea in Prag* (dramat 1949, opublikowano ze spuścizny autora 1997)

Anna Seghers: *Das Argonautenschiff* (1948)

Marie Luise Kaschnitz: *Jasons letzte Nacht* (1952)

Mattias Braun: *Medea* (1959)

Helga M. Novak: *therapeutisches Bad* (wiersz, 1967)

Heiner Müller: *Medeaspiel* (1974)



Wykaz dzieł literatury niemieckojęzycznej na temat mitu Medei

Helga M. Novak: *Brief an Medea* (1978)

Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982)

George Tabori: *M. nach Euripides* (1985)

Ursula Haas: *Freispruch für Medea* (powieść, 1987)

Dagmar Nick: *Medea. Ein Monolog* (opowiadanie, 1988)

Katja Lange Müller: „*Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht*” (fikcyjny list, 1990)

Christa Wolf: *Medea. Stimmen* (1996)

Dea Loher: *Manhattan Medea* (1999)

XXI wiek

Werner Fritsch: *Hydra Krieg* (2003)

Christoph Hein: *Das goldene Vlies* (2005)

Nino Haratischwili: *Mein und dein Herz. Medeia* (2007)

Bibliografia

Źródła

- Brandstaetter Roman, *Medea*, „Dialog” 1959, nr 4, s. 5–40.
- Brecht Bertolt, *Die Medea von Lodz*, [w:] *Brecht Bertolt: Gedichte. Band VIII. Nachträge zu den Gedichten 1913–1947*, Berlin–Weimar 1969.
- Filipiak Izabela, *Medea*, [w:] I. Filipiak, *Kultura obrażonych*, Warszawa 2003.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust. Część I i II*, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962.
- Gotter Friedrich Wilhelm, *Medea. Melodrama*, [w:] F. W. Gotter, *Gedichte*, Band 2, Gotha 1788.
- Grillparzer Franz, *Das Goldene Vlies*, [w:] *Grillparzers Werke*, Berlin–Weimar 1980.
- Heyse Paul, *Medea* (1896), [w:] P. Heyse, *Gesammelte Werke in 38 Bänden*, Band 28, Berlin 1897.
- Jahnn Hans Henny, *Medea*, Stuttgart 2004.
- Jahnn Hans Henny, *Mein Werden und mein Werk*, [w:] *Das Hans Henny Jahnn Lesebuch*, red. U. Schweikert, Hamburg 1984.
- Jahnn Hans Henny, *Schriften, Tagebücher*, Hamburg 1974.
- Kleist Heinrich von, *Penthesilea*, [w:] H. von Kleist, *Werke und Briefe*, Berlin–Weimar 1978.
- Klinger Friedrich Maximilian, *Medea auf dem Kaukasos. Ein Trauerspiel*, [w:] F. M. Klinger, *Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele*, St. Petersburg–Leipzig 1791.
- Klinger Friedrich Maximilian, *Medea in Korinth. Ein Trauerspiel*, [w:] F. M. Klinger, *Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele*, St. Petersburg–Leipzig 1791.
- Kott Jan, *Medea w Pescarze*, [w:] J. Kott, *Zjádanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986.
- Lange-Müller Katja, *Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht*, [w:] *Es geht mir verflucht durch Kopf und Herz*, red. G. Kreis, J. Siegmund-Schultze, Hamburg 1990.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, [w:] G. E. Lessing, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1959.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Miss Sara Sampson*, tłum. A. Dołęgowski, [w:] G. E. Lessing, *Dzieła wybrane. Tom I*, Warszawa 1959.



Bibliografia

- Morsztyn Jan Andrzej, *Nagrobek kusiowi*, [w:] J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, Warszawa 1971.
- Müller Heiner, *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia*, [w:] H. Müller, *Herzstück*, Berlin 1983.
- Müller Heiner, *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 4.
- Müller Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992.
- Müller Heiner, *Ódipuskomentar*, [w:] H. Müller, *Mauser*, Berlin 1978.
- Müller Heiner, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, [w:] H. Müller Heiner: *Die Stücke 3*, red. F. Hörnigk, Frankfurt am Main 2002.
- Novak Helga M., *Brief an Medea*, [w:] H. M. Novak, *solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 1999, s. 347–348.
- Parandowski Jan, *Medea*, „Dialog” 1961, s. 5–20.
- Wolf Christa, *Brief an Heide Göttner-Abendroth vom 13. Oktober 1992*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.
- Wolf Christa, *Medea. Stimmen*, Gütersloh 1996.
- Wolf Christa, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.
- Wolf Christa, *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996*, [w:] M. Hochgeschurz Marianne, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.
- Zweig Max, *Lebenserinnerungen*, Gerlingen 1987.
- Zweig Max, *Medea in Prag*, [w:] M. Zweig, *Dramen. Mit einem Nachw.*, hrsg. von Eva Reichmann, Paderborn 1997.

Literatura ogólna

- Anz Thomas, *Marcel Reich-Ranicki*, München 2004.
- Arlt Judith, *Izabela Filipiak*, Kraków 2000.
- Bravo Benedetto, Wipszycka Ewa, *Historia starożytnych Greków. Tom I. Do końca wojen perskich*, Warszawa 1988.
- Budzowska Małgorzata, *Aspekty etyczne aktu zemsty w sztukach Eurypidesa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9, s. 149–154.
- Budzowska Małgorzata, *Medea w tradycji przedeurypidejskiej*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 73–82.
- Buxbaum Elisabeth, *Joseph Schreyvogel. Der Aufklärer im Beamtenrock*, Wien 1995.
- Bzdawka Urszula, Paszkowska Barbara, *Roman Brandstaetter. Poradnik bibliograficzny*, Poznań 1989.
- Ciechanowicz Jerzy, *Medea i czereśnie. Rozmowa z prof. Jerzym Łanowskim*, [w:] J. Ciechanowicz, *Medea i czereśnie*, Warszawa 1994.



- Czerwińska Jadwiga, *Agon racji Medei i Jazona w „Medei” Eurypidesa*, „Nowy Filomata” 1998, nr 4, s. 257–271.
- Czerwińska Jadwiga, *Agon racji w tragediach Eurypidesa. Agon psychologiczny Medei*, „Collectanea Philologica”, Łódź 2003, nr 5, s. 39–51.
- Czerwińska Jadwiga, *Człowiek Eurypidesa. Wobec zagrożenia, życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.
- Czerwińska Jadwiga, *Meandry obcości i bliskości w kulturze greckiej*, „Funeralia Lednickie – spotkanie 12. Obcy” 2002, s. 29–45.
- Deiritz Karl, Krauss Hannes (red.), *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge”*, Hamburg 1991.
- Gajda Anna Kinga, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008.
- Gascard Johannes R., *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß*, Berlin 1993.
- Geisenhanslücke Achim, *Johann Wolfgang Goethe Iphigenie auf Tauris*, München 1997.
- Gilson Elke (red.), *„Doch das Paradies ist verriegelt ...”. Zum Werk von Monika Maron*, Frankfurt am Main 2006.
- Glaser Horst Albert, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Frankfurt am Main 2001.
- Göbel-Uotila Marketta, *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Zürich 2005.
- Gruber Bettina, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989.
- Graf Fritz, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth*, [w:] *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, red. J. J. Clauss, S. I. Johnston, New Jersey 1997.
- Grimal Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987.
- Helman Alicja, *Zrozumieć Medeę. Filmowe portrety bohaterki*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42 (wiosna–lato): *Mit i film*.
- Hilmes Carola, *Wiederkehr und Verwandlung. Medea-Rezeption im 20. Jahrhundert*, [w:] C. Hilmes, *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*, Königstein/Taunus 2004.
- Homann Ursula, *Medea geht nach drüben*, „Lutherische Monatshefte”, Januar 1997.
- Iwanczewska Łucja, *„Muszę się odrodzić”. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 2007.
- Jabłkowska Joanna, *Verlust der Utopie in der deutsche Nachkriegsliteratur*, [w:] *Das Mythische und Utopische in der deutschen Literatur der Gegenwart*, red. H. Ludorowska, Lublin 1991, s. 105–117.
- Jabłkowska Joanna, *Zu den ästhetischen Aporien der apokalyptischen Literatur oder der nicht mehr erhabene Untergang*, [w:] *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*, red. J. Jabłkowska, Łódź 1996, s. 90–103.
- Kant Immanuel, *Odpowiedź na pytanie: Czym jest Oświecenie?*, [w:] I. Kant, *Rozprawy z filozofii historii*, tłum. T. Kupś, Kęty 2005.



Bibliografia

- Karthaus Ulrich, *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung*, München 2000.
- Kenkel Konrad, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979.
- Kerényi Karl, *Mitologia Greków*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2002.
- Kirsch Sarah, *Märzveilchen*, München 2012.
- Kitto H. D. F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
- Kleinhardt Werner, *Medea. Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache*, Hamburg 1962.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kuleszewicz Radosław, *Słownik symboli literackich*, Białystok 2001.
- Lurker Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991.
- Luserke-Jaqui Matthias, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen 2002.
- Lü Yixu, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Berlin 2009.
- Parandowski Jan, *Mitologia*, Poznań 1989.
- Pilz Georg, *Deutsche Kindesmordtragödien. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann*, München 1982.
- Reichmann Eva, *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus: Zweigs Medea in Prag*, [w:] Max Zweig. *Kritische Betrachtungen*, red. E. Reichmann, Röhrig 1995.
- Rinne Olga, *Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht*, Zürich 1988.
- Seifert Walter, *Endzeitvisionen in der Jugendliteratur*, [w:] *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*, red. J. Jabłkowska, Łódź 1996, s. 76–89.
- Stabryła Stanisław, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983.
- Stephan Inge, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln 2006.
- Steskal Christoph, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001.
- Stępień Paweł, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996.
- Sucher C. Bernd, *Max Zweig: Ein deutscher Jude, ein Dramatiker*, Frankfurt am Main 1988.
- Ter-Nedden Gisbert, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart 1986.
- Woesler Winfried, *Lessings Miss Sara Sampson und Senecas Medea*, „Lessing Yearbook” X, München 1978.

Mity

- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Blumenberg Hans, *Praca nad mitem*, tłum. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009.



- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
- Fühmann Franz, *Das mythische Element in der Literatur*, [w:] F. Fühmann, *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur*, Frankfurt am Main 1976, s. 147–219.
- Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Warszawa 1972.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998.
- Markiewicz Henryk, *Literatura a mity*, [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Müller Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992.
- Stabryła Stanisław, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983.
- Tarnogórska Maria Joanna, *Mity jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*, „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka”, Wrocław 1987.

Friedrich Maximilian Klinger

- Deile Gotthold, *Klingers und Grillparzers Medea*, Erfurt 1901.
- Hering Christoph, *Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter*, Berlin 1966.
- Smoljan Olga, *Friedrich Maximilian Klinger. Leben und Werk*, Weimar 1962.
- Stephan Inge, „*Meine Verbrechen sind Kinder der Liebe*”. *Versuche zur Rehabilitation einer Skandalfigur in den Medea-Dramen von Friedrich Maximilian Klinger (1786/90)*, [w:] *Inszenierte Weiblichkeit*, Köln 2004, s. 95–112.
- Zempel Heinrich, *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in Fr. M. Klingers Medeadramen*, Halle (Saale) 1929.

Franz Grillparzer

- Bachmaier Helmut, *Nachwort*, [w:] F. Grillparzer, *Das goldene Vließ*, Stuttgart 1995.
- Brauckmann Matthias, Everwien Andrea, *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*, [w:] *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*, red. B. Budde, U. Schmidt, Frankfurt am Main 1987.
- Becker Karina, *Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea*, Frankfurt am Main 2008.
- Corvasce Angela, *Eine emanzipierte Medea. Ein textimmanenter Vergleich zwischen Zweigs Medea in Prag und den Bearbeitungen des Medea-Stoffes durch Grillparzer und Euripides*, [w:] *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*, red. E. Reichmann, Röhrig 1995.
- Deile Gotthold, *Klingers und Grillparzers Medea*, Erfurt 1901.
- Grillparzer Franz, *Apparat zur Ahnfrau, zur Sappho und zum Goldenen Vließ*, „Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung, Band 17”, red. A. Sauer, R. Backmann, Wien 1931.



- Jerenashvili T., *Mörderin aus Leidenschaft. Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer*, Trier 2007.
- Kaschnitz Marie Luise, *Über die „Medea“ von Grillparzer*, [w:] F. Grillparzer, *Medea. Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1966.
- Mingjun Lu, *Wahnsinn der Medea. Eine Studie zu Grillparzers „Das Goldene Vliess“ und Jahnns Drama „Medea“*, Heidelberg 2013.
- Politzer Heinz, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien–München–Zürich 1972.
- Scheffel Michael, *Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen „Sexus“ und „Gender“ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf*, [w:] *Wirkendes Wort*, red. L. Bluhm, H. Rölleke, Trier 2003, s. 295–307.
- Stiefel Rudolf, *Grillparzers „Goldenes Vließ“*, Bern 1959.
- Viviani Annalisa, *Grillparzer-Kommentar*, Band I, München 1972.
- Winkler Markus, *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009.

Hans Henny Jahnn

- Arnold Heinz Ludwig, *Hans Henny Jahnn und seine Medea*, [w:] H. H. Jahnn, *Medea*, Stuttgart 2004.
- Freeman Thomas, *Hans Henny Jahnn. Eine Biographie*, Hamburg 1986.
- Hohl Siegmund, *Das Medea-Drama von Hans Henny Jahnn*, München 1966.
- Mingjun Lu, *Wahnsinn der Medea. Eine Studie zu Grillparzers „Das Goldene Vliess“ und Jahnns Drama „Medea“*, Heidelberg 2013.
- Stalman Kai, *Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahnns*, Köln 1998.

Heiner Müller

- Erdmann Michael, *Theatralische Texttransport-Maschine. Zur Uraufführung von Heiner Müllers Medeamaterial in Bochum*, „Theater heute“ 1983, nr 6, s. 38–43.
- Emmerich Wolfgang, *Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie*, [w:] Müller, Heiner: *Material. Texte und Kommentare*, red. F. Hörnigk, Leipzig 1990.
- Fuhrmann Helmut, *Warten auf „Geschichte“*. *Der Dramatiker Heiner Müller*, Würzburg 1997.
- Hörnigk Frank, *Bibliographische Notizen*, [w:] H. Müller, *Die Stücke 3*, red. F. Hörnigk, Frankfurt am Main 2002.
- Inauen Yasmine, *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*, Tübingen 2001.
- Keim Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.
- Schütte Uwe, *Heiner Müller*, Köln 2010.



- Szymani Ewa, *Alegoryczność dyskursu teatralnego Heinera Müllera na przykładzie sztuki teatralnej Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, [w:] *Interpretacja dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zajac, Kraków 2002, s. 45–77.
- Waschescio Petra, *Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur. Heiner Müller, Irmtraud Morgner, Botho Strauß, Gisela von Wysocki, Bielefeld* 1994.

Christa Wolf

- Anz Thomas, „*Es geht nicht um Christa Wolf*”. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München 1991.
- Atwood Margaret, *Zu Christa Wolfs Medea*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.
- Baumer Franz, *Christa Wolf*, Berlin 1996.
- Brunn Anke, „... daß die Menschen ohne Angst verschieden sein können”. *Gespräch mit Helga Kirchner und Lothar Vent über ihre Lektüre von Christa Wolfs Medea. Stimmen*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988, s. 104–110.
- Büch Karin Birge, *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf Cassandra und Medea. Stimmen*, Marburg 2002.
- Calabrese Rita, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*, [w:] M. Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998.
- Ehrhardt Marie-Luise, *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg 2000.
- Hage Volker Kein, *Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea”, „Der Spiegel”* 1996, nr 9.
- Hilzinger Sonja, *Christa Wolf. Leben Werk Wirkung*, Frankfurt am Main 2007.
- Hochgeschurz Marianne, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1988.
- Koch Lennart, *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron. Der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*, Frankfurt am Main 2001.
- Koskinas Nikolaos Ioannis, *Ist eine Medea ohne Kindermord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides*, „Amaltea. Revista de mitocritică” 2010, Band 2, s. 91–103.
- Jung Mi-Kyeong, *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit als literarischer Topos im Werk Christa Wolfs. Im Vergleich mit Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main 2003.
- von der Lühe Irmela, „*Unsere Verknennung bildet ein geschlossenes System*” – *Christa Wolfs Medea im Lichte der Schillerschen Ästhetik*, [w:] *Marbacher Schillerreden*, Marbach 2000, s. 1–17.



Bibliografia

- Mattheiss Uwe, *Verzieh' dich, schöne fremde Frau!*, „Süddeutsche Zeitung“, nr 149, 2.08.1997.
- Most Glenn W., *Eine Medea im Wolfspelz*, [w:] *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, red. B. Seidensticker, M. Vöhler, Berlin 2002.
- Paul Georgina, *Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs Medea*. *Stimmen*, „German Life and Letters“, April 1997.
- Reich-Ranicki Marcel, *Macht Verfolgung kreativ? Polemische Anmerkungen aus aktuellem Anlaß: Christa Wolf und Thomas Barsch*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 12.11.1987.
- Roser Birgit, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea*. *Stimmen*, Frankfurt am Main 2000.
- Rupp Gerhard, *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman Medea*. *Stimmen*, [w:] *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, red. G. Rupp, Würzburg 1999, s. 301–321.
- Scheffel Michael, *Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen „Sexus“ und „Gender“ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf*, [w:] *Wirkendes Wort*, red. L. Bluhm, H. Rölleke, Trier 2003.
- Stephan Inge, *Geschlechtermythologien und nationale Diskurse. Genealogische Schreibweisen bei Botho Strauß (Ithaka) und Christa Wolf (Medea)*. *Stimmen*, [w:] S. Inge, *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1997, s. 233–252.

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

