

Brigitte Schultze

Estetyka i znaczenie mitów prymarnych i innych odmian mitów w dramacie polskim po 1990 roku

Rocznik Komparatystyczny 1, 217-251

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Brigitte Schultze
profesor emeritus
Universität Mainz/Moguncja

**Estetyka i znaczenie mitów prymarnych
i innych odmian mitów
w dramacie polskim po 1990 roku**

1

Oczywiste jest, że mity prymarne w szerszym znaczeniu, np. legenda o Argonautach, mit pierwotny związany z postacią Prometeusza, nie należą do faworyzowanych źródeł polskiej twórczości dramatycznej po 1989 roku. W porównaniu z tradycyjnym „intertekstualnym nasyceniem”, będącym cechą charakterystyczną literatury polskiej, zauważyć można coraz mniej odwołań do poszczególnych tekstów¹. Rezygnacja z intertekstualnego kształtowania znaczeń jest szczególnie wyraźna w odniesieniu do mitów klasycznych, mających swe źródło w starożytności. Właśnie tutaj zarysowuje się pewna różnica w stosunku do innych literatur. Wystarczy wspomnieć, że np. temat Medei (*Medea – Stoff*) był, i w dalszym ciągu w szeregu innych literatur jest, wykorzystywany w intertekstualnym dialogu² jako całościowa matryca fabularna w swej „materiałowej pełni”. Oczywiście wszelkie uogólnienia dotyczące nowszej polskiej twórczości

¹ Por. B. Schultze, *Intertekstualność i zbliżone formy referencji tekstowej w dramatach polskich pierwszych lat XXI wieku*. W: *Antreprenuer. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*. Red. J. Popiel. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, s. 431–446.

² Zob. sprawozdanie z inscenizacji dramatu Toma Lanoyesa *Mamma Medea* (2001), która odbyła się w Hamburgu: T. Briegleb, *Gewöhnliche Ehehölle. Hamburg: Jorinde Dröse insze-*

dramatycznej – w obliczu rzucającego się w oczy tematycznego i strukturalnego pluralizmu – mogą być formułowane tylko z zastrzeżeniami. Mimo to można jednak mówić, że od około 2003 roku znów następuje rozkwit dramatu podobny do tego z lat siedemdziesiątych. Powstaje mnóstwo sztuk nawiązujących do charakterystycznych układów, sytuacji czy też postaw po „przemianie”. Pierwszoplanową rolę gra przy tym życie spod znaku globalnej, całkowicie medialnej – a więc wirtualnej – rzeczywistości³. W przypadku zabiegów intertekstualnych, tzn. zarówno w odwołaniu do poszczególnych tekstów, jak i w odniesieniach do systemów (np. gatunkowo-poetyckich, kodów epoki *etc.*), oznacza to, że częściowo wykształcają się nowe formy tekstualnych odniesień – przez to, iż wiele z nich coraz częściej funkcjonuje ponad medialnymi granicami⁴.

Formułując tezę, dotyczącą zastosowania mitów prymarnych w dramacie polskim ostatnich dwóch dekad, można obecnie powiedzieć jedynie, że rezygnacja z „wielkiej narracji” cechująca postmodernizm znajduje oddźwięk w polskiej twórczości scenicznej, w której mity prymarne nie posiadają całościowego ukształtowania. „Praca nad mitem”⁵ – jak to formułuje Blumenberg – polega teraz na tym, że tylko fragmenty ograniczonej liczby mitów stanowią przedmiot odwołania⁶. Chodzi tutaj o określone sytuacje i postawy poszczególnych mitycznych postaci, o fragmentaryczne związki, dotyczące motywacji ich działań. Można więc mówić przede wszystkim o pozostałościach mitów (*Mythenreste*). W związku z tym nasuwa się kolejne stwierdzenie: obok jednoznacznych odniesień istnieją również takie, które wprawdzie mogą dotyczyć określonego mitu, ale zarazem można dla nich znaleźć inne źródła. Mamy zatem

niert Tom Lanoyes „Mamma Medea”. „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr 13 (17/18 stycznia), s. 15.

³ B. Schultze, E. Makarczyk-Schuster, *Radikale Konfrontationen und Reaktionen in einer veränderten Lebenswelt: Das polnische Drama und Theater am Anfang des 21. Jahrhunderts. W: Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext.* Red. F. Kreuder, S. Sörgel. Tübingen: Narr Francke Atempo, 2008, s. 235–262.

⁴ Por. B. Schultze, *Intertekstualność...*, s. 432–433.

⁵ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

⁶ Takie obserwacje wskazują na redukcję intertekstualnych nawiązań do mitów prymarnych, co potwierdziła w czasie prywatnej rozmowy Małgorzata Sugiera (teatrolog z Krakowa) jesienią 2008 r.

do czynienia z formą przejawiania się mitu, która jest podobna do kategorii „braku decyzji” (*Unentscheidbarkeit*) w „opowiadaniu otwartym”⁷.

Przedstawię trzy przykłady fragmentarycznych odwołań do mitów prymarnych, wprawdzie możliwych do zidentyfikowania w niektórych miejscach tekstu, jednak niejednoznacznych: w wydany w 2006 roku dramacie Marka Kochana *Argo*⁸, którego tytuł odnosi się do obszernego, nad wyraz rozległego materiału mitycznego o Argonautach, w sztuce telewizyjnej Marka Pruchniewskiego pt. *Łucja i jej dzieci*⁹, jakby „uformowanej” z wątków przejętych z historii Medei i w sztuce scenicznej Janusza Głowackiego pt. *Antyгона w Nowym Jorku*¹⁰ (1992), która osiągnęła międzynarodowy sukces. Nawet przy tej ograniczonej liczbie przykładów pojawia się problem źródeł, na który także zwraca uwagę teatrologia: podczas gdy legenda o Argonautach funkcjonuje w licznych wersjach¹¹ i w związku z tym nie można wskazać jej określonego źródła, istnieje miarodajna wersja¹² historii Medei i Antyfony. Najważniejszym źródłem wydarzeń związanych z Medeą jest tragedia Eurypidesa, a także Seneki¹³. Odwołania do historii Antyfony zazwyczaj bazują na tragedii Sofoklesa. Problem źródła nie tylko wiąże się z istnieniem lub brakiem priorytetowego, tradycyjnego, intertekstualnego miejsca odniesienia. Wynika także z różnicy między przedstawieniem narracyjnym mitu a jego dalszym opracowaniem w formie tragedii. W ujęciu teatrologicznym Patrick Primavesi formułuje to

⁷ M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck, 2005, s. 103.

⁸ M. Kochan, *Argo. Misterium komercyjne z udziałem Krzysztofa Kamila*. W: *TR/PL: Bajer, Kochan, Masłowska, Sala, Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*. Warszawa: TR, 2006, s. 37–93.

⁹ M. Pruchniewski, *Łucja i jej dzieci*. W: *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Red. R. Pawłowski. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003, s. 193–241.

¹⁰ J. Głowacki, *Antyгона w Nowym Jorku*. „Dialog” 1992, nr 10, s. 5–40.

¹¹ Por. H. von Geisau, *Argonautai*. W: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. T. 1. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1964, szp. 537–540, zwłaszcza szp. 537–538; H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Argonauten*. W: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen: Francke, 1987, s. 50–51.

¹² H. von Geisau, *Antigone*. W: *Der Kleine Pauly...* T. 1, szp. 379–380, tutaj szp. 379.

¹³ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Medea*. W: *Themen und Motive...*, s. 220–221 i in., tutaj s. 221.

w sposób następujący: „W odróżnieniu od eposu tragedia już jest tendencyjnym »przekształceniem legendy«, która w ramach wysoko rozwiniętej attyckiej Polis zajmuje stanowisko wobec archaicznych mitycznych narracji, przeciwstawiając zależnemu od bogów losowi bezsilny opór podmiotu”¹⁴. Powracamy zatem do różnic w identyfikacji bodźca kształtującego znaczenie. Żaden z wymienionych tutaj autorów dramatów nie zdradza, do którego ze sposobów prezentacji mitów nawiązuje. W związku z tym przyjmujemy, że tragedia Sofoklesa jest miarodajnym źródłem dotyczącym Antygony, a tragedia Eurypidesa stanowi przedmiot odwołania dla wydarzeń związanych z Medeą. Jako przykłady realizacji legendy o Argonautach z jej wieloma „rozgałęzieniami” biorę pod uwagę zarówno popularne omówienia w rodzaju *Najpiękniejszych legend klasycznej starożytności* Gustawa Szwaba¹⁵, jak i niemieckie oraz polskie podręczniki.

Głównym celem moich badań jest odnalezienie zależności tworzących znaczenie między częściami składającymi się na legendę o Argonautach, sekwencjami materiału kreującego historię Medei, która również należy do kompleksu Argonautów¹⁶, i określonymi częściami materiału składającego się na historię Antygony (ta historia w większym stopniu związana jest z wojną tebańską¹⁷). Ze względu na to, że w polskiej tradycji bardzo często zastosowanie mitów prymarnych¹⁸ było zorientowane na tożsamość narodową, ale również miało horyzonty transkulturowe, będzie mnie interesować, czy i w jaki sposób mity prymarne w kontekście polskim funkcjonują po „zmianie” kulturowej.

Zanim podam przykłady, wyjaśnię, jak rozumiem pojęcie mitu: ważne jest tu rozróżnienie między mitami prymarnymi (*Primärmythen*), sekundarnymi (*Sekundärmythen*), względnie mitami powszednimi (*Mythen des Alltags*¹⁹). Jest

¹⁴ P. Primavesi, *Mythos*. W: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Red. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat. Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler, 2005, s. 214–217, tutaj s. 215.

¹⁵ G. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Wien–Heidelberg: Carl Veberreuter, 1954.

¹⁶ Ibidem, s. 4.

¹⁷ Ibidem, s. 5.

¹⁸ B. Schultze, *Prometheus in Polen: Nationalisierung und Internationalisierung des Mythos um 1900*. W: *Internationalität nationaler Literaturen. Beiträge zum Ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*. Red. U. Schöning przy współpracy z B. Weinhagen i F. Seemannem. Göttingen: Wallstein, 2000, s. 239–265.

¹⁹ R. Barthes, *Mythen des Alltags*. W: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Red. W. Barner, A. Detken, J. Wesche. Stuttgart: Reclam, 2003, s. 91–107.

to istotne, gdyż fragmenty mitów prymarnych są częściowo powiązane z mitami sekundarnymi albo z mitami powszednimi. Czasem zachodzi między nimi proces wymiany, w którym części składowe, należące do inwentarza mitów antycznych, wymieniane są na mity powszednie.

Aby móc właściwie uporządkować charakterystyczne cechy tworzenia znaczeń mitów po roku 1989, należy – choćby hasłowo – wspomnieć, jak w tekstach literackich XX wieku odnoszono się zarówno do mitów prymarnych, jak i sekundarnych (tym zajmuję się w części 2). Następnie badam sztuki sceniczne Kochana, Pruchniewskiego i Głowackiego (część 3 i 4). Na koniec (część 6) zadaję pytanie mające znaczenie dla przedstawionych analiz: jakie konsekwencje dla tworzenia znaczeń oraz dramatycznej i teatralnej recepcji mogą wynikać z faktu, że tło mitów klasycznych nie jest znane współczesnym odbiorcom. Warto również zapytać, czy analizowane sztuki zawierają element obcości w odczuciu odbiorców spoza rodzimej kultury albo czy jest to kwestia już nieistotna.

2

Najpierw wyjaśnię, czym jest mit prymarny. Według definicji Gero von Wilperta to pojęcie obejmuje: 1. „mit właściwy” (*Eigentlicher Mythos*), tzn. mity kosmogoniczne i antropogoniczne, wśród których występuje mit o Prometeuszu (łącznie z wydarzeniami poprzedzającymi), jest on chyba „najaktywniejszy” literacko; 2. mity – po części historyczne – o najwcześniejszych wojnach i bohaterach; 3. mity niemające żadnych odniesień, powstałe z radości wyobrażania sobie i tworzenia znaczeń²⁰. Wskazane wcześniej trzy przykłady mitów należą do drugiej grupy, a zarazem – poprzez elementy przyrodniczo-mityczne i religijne – otwierają się na pierwszą. We wszystkich trzech grupach zawarte są propozycje rozumienia i sposoby jego osiągania, takie jak „tłumaczenie świata”, przedstawienie „przeżyć pierwotnych”²¹. Dla rozróżnienia między tym względnie szerokim rozumieniem „mitu”, także „mitu prymarnego” i tzw.

²⁰ G. von Wilpert, *Mythos*. W: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2001, s. 541–543.

²¹ *Ibidem*, s. 541.

mitu sekundarnego, szczególnie ważne są następujące cechy „mitu klasycznego”: 1. fabularność (*Plothaftigkeit*), tzn. przedstawienie postaci i zdarzeń w formie opowiadania; 2. odniesienie do sfery transcendencji w szerszym znaczeniu (do bogów, sił natury, magii); 3. istnienie wariantów – np. określonych podzbiorów i częściowych „tras” wędrówki mitów²² – z czego wynika 4. możliwość niedogmatycznego opisu, co prowadzi do dalszego tworzenia znaczeń²³.

W kolejnych wersjach mitów prymarnych dostrzec można kulturowo specyficzny, narodowy lub międzykulturowy, względnie uniwersalny horyzont wypowiedzi²⁴. Nierzadko oba horyzonty występują obok siebie. Nacjonalizujące tworzenie mitów prymarnych jest szczególnie charakterystyczne dla XIX stulecia wraz z forsowanymi wtedy teoriami tożsamości. W XX wieku znajdujemy nie mniej przykładów podobnych zabiegów.

Podczas gdy mity prymarne, pierwotnie niezwiązane z ideologią, są jednak od czasu do czasu używane w sposób ideologiczny, a nawet nadużywane, wiele mitów sekundarnych, już w momencie ich powstawania, jest wyposażonych w ideologiczne aspekty, które wynikają z tego, że mity sekundarne, także pseudomity²⁵, mity polityczne²⁶, mity historyczne²⁷ i inne, oferują zdecydowanie mniejszy potencjał tworzenia znaczeń niż mity prymarne. Można to zilustrować przykładami wielu polskich mitów sekundarnych. Należy do nich np. aktualizowany do dziś mit kresów, tzn. wyidealizowany obraz i powracanie do litewskich, białoruskich i ukraińskich obszarów granicznych, dawnego, wielonarodowego państwa polskiego²⁸. Zaliczyć tu także można zbiór różnych, subiektywnych,

²² Por. ibidem.

²³ H. Blumenberg, op.cit., s. 240, 264, 269 i in.

²⁴ Por. B. Schultze, *Prometeusz w Polsce: narodowy, ponadkulturowy i globalny. „Praca nad mitem” w polskiej literaturze XIX i XX stulecia*. „Ruch Literacki” 2000, nr 4 (41), s. 407–416.

²⁵ Por. K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*. München: C.H. Beck, 1995, s. 357, 362–365.

²⁶ *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*. Red. W. Wrzesiński. Wrocław 1994.

²⁷ *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*. Red. E. Behring, L. Richter, W.P. Schwarz. Stuttgart: Franz Steiner, 1998.

²⁸ Por. D. Beauvois, *Mit „kresów wschodnich”, czyli jak mu położyć kres*. W: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku...*, s. 93–105.

wręcz przesadnych przedstawień Napoleona²⁹, którego kultowe wyniesienie nie ograniczało się tylko do sztuki słowa, lecz obejmowało wszystkie dziedziny sztuki, a nawet przedmioty codziennego użytku. Rangę mitu sekundarnego osiągnęło także powstanie warszawskie (koniec lata 1944 r.)³⁰. Podczas gdy do mitu prymarnego należy tradycyjna, powszechnie dostępna narracja, mitom sekundarnym brakuje tego podstawowego „sposobu opowiadania”, co widzimy w micie o kresach czy o Napoleonie, tak samo jak w mitycznej konstrukcji powstania listopadowego³¹. Mit sekundarny jest bardzo często wyjaśniany poprzez przywoływane obrazy, a także atrybuty i wzory interpretacji³². Ponadto znaczący jest proces jego sakralizacji, np. mit o Napoleonie wiązany z Biblią³³. W odróżnieniu od mitów prymarnych, które są – o ile można to ocenić – trwałą częścią wielu kultur, mity sekundarne dopiero przejdą kiedyś do „historii”. Wtedy swoboda ich użycia zostanie ograniczona.

Podczas gdy wiele mitów sekundarnych należy do kontekstu debaty historycznej, politycznej czy ideologicznej, mity powszednie są częścią tożsamości społecznej. Nie są nacechowane ideologicznie. Zazwyczaj związane są z dopiero co zmarłą albo jeszcze żyjącą osobą, względnie przedmiotem lub obszarem geograficznym, a także z miejscem lub pomieszczeniem *etc.* Znajdują w nich wyraz tęsknoty i pragnienia, a także różnego rodzaju fantazje ludzi należących do jednego lub wielu pokoleń, jednego lub wielu krajów. W micie powszednim „przedmiot pożądania” może być osiągalny przez poszczególnych ludzi. Człowiek ma szansę poczuć bliskość otoczonej mityczną aurą postaci, może się z nią nawet identyfikować. Barthes wskazuje, że tworzenie mitu powszedniego dochodzi do skutku, kiedy społeczeństwo „przywłaszcza” sobie odpowiedni przedmiot czy osobę, wyposażając je „w obrazy, w specyficzny sposób czyni

²⁹ Por. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 589.

³⁰ Por. T. Urban, *Briefmarken-Diplomatie. Deutschland könnte sich das Wohlwollen Polens ersteigern*. „Süddeutsche Zeitung” 2008, nr 34 (9/10 lutego), s. 15.

³¹ Por. S. Makowski, *Powstanie listopadowe*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 755–760. Mity sekundarne są tutaj określane jako „mity patriotyczne” (s. 758).

³² Por. *ibidem*, s. 756.

³³ Por. M. Maciejewski, *Biblia*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 81–92, tutaj s. 82, 86.

z nich użytek”³⁴. Barthes nazywa media, zwłaszcza takie jak fotografia, film, reklama³⁵, „nosicielami mitycznych wypowiedzi”, które – niezależnie od materialnej właściwości „nośnika” – mają „charakter dictum”³⁶. Wyraźnie tu widać zasadnicze różnice między mitem prymarnym a powszednim. Ten ostatni nie jest związany z tradycją narracyjną; może zawierać elementy apoteozy, jednak nie łączy się z jakimkolwiek religijnym przekazem w powszechnym znaczeniu tego słowa. Wyposażony w ścisłe znaczenie – inaczej niż niedogmatyczny mit prymarny – może ulegać, bez ciągłych modyfikacji, dalszym aktualizacjom.

Warianty mitów powszednich – jak się wydaje – są niemal nieograniczone. Przy tym ich powstanie, i co więcej: struktury form wypowiedzi opisane przez Barthesa, w dużej mierze popularyzowane są między narodami poprzez media, powiązane z sobą sieciowo. W sterowanej przez nie rzeczywistości mogłaby tkwić istotna przyczyna „inflacyjnego” wykorzystywania pojęcia „mitu powszedniego”, albo w skrócie „mitu”, funkcjonującego od końca XX do początku XXI wieku³⁷. Do ciągle jeszcze zachowanych w Niemczech, a także w USA mitów powszednich ubiegłego stulecia należy obecnie już zabytkowe auto, zwane potocznie garbusem (VW Käfer). Podobny status posiadają także aktorki: Romy Schneider i Marilyn Monroe. Do polskich i czeskich mitów powszednich należą np. wyobrażenia o Stanach Zjednoczonych, o Ameryce jako miejscu przynoszącym szczęście, azyl³⁸. Właśnie tutaj, gdzie mity powszednie związane są z proroczymi oczekiwaniami, dokładniej: z proroczymi wyobrażeniami, może dojść do ich satyryczno-parodystycznego przekształcenia³⁹. Mity sekundarne zostają właściwie uznane za bezużyteczne i w końcu odrzucone. Wszystkie trzy opisane tutaj elementy całościowego pojęcia mitu występują, jak już wspomniałam, w sztukach scenicznych Kochana, Pruchniewskiego i Głowackiego. Aby właściwie uporządkować znaczenia pozostałych mitów

³⁴ R. Barthes, op.cit., s. 92.

³⁵ Ibidem, s. 92 i in.

³⁶ Ibidem, s. 93.

³⁷ Np. w zeszycie Niemieckiego Związku Szkół Wyższych „Forschung und Lehre” (2009, nr 16, s. 104–105) Marc Fabian Ertl pyta, czy mit „Political Correctness” jest „mitem importowanym” do Niemiec.

³⁸ Por. H.-Ch. Treppe, *Der Amerika-Mythos in der polnischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. W: *Geschichtliche Mythen...*, s. 139–156.

³⁹ Ibidem, s. 154.

prymarnych – na czym mi najbardziej zależy – i dalszych części składowych mitu pojętego jako *collective term*, należy najpierw wspomnieć o kilku faktach, związanych z „pracą nad mitem”.

Kształtowanie znaczeń mitów prymarnych w literaturze polskiej ma swoją specyfikę. Fragmentaryczne badania pokazują, że zwraca się bardziej uwagę na ogólny sens, niż na poszczególny mit, np. o Prometeuszu⁴⁰ czy o Antygonie⁴¹. Najważniejsze źródła w wielu wypadkach odnaleźć można w dramacie antycznym, występują one również we wszystkich rodzajach literackich, a nawet przywołuje się je⁴² we wszelkich typach tekstu. Obok „totalnych odniesień”, tzn. parafraz, parodii, remake’ów etc., które dotyczą całości mitu, względnie tekstu, istnieje nieograniczona paleta „partykularnych odwołań”. Tutaj brane są pod uwagę tylko określone miejsca tekstu, poszczególne kontury jedyne go kształtu mitu, zakresy motywacji *etc.*⁴³

Obok jawnych istnieje nieskończenie wiele ukrytych nawiązań do mitów prymarnych. Jeżeli nawet za pomocą powstałej w ostatnim dziesięcioleciu „tekstowo-archeologicznej kompetencji” odnaleziono wiele różnych śladów, pewnej części mitów nigdy nie uda się odkryć. Interesują mnie tutaj przede wszystkim dwa aspekty: zamiłowanie do niektórych epok literackich, prądów w sztuce, sytuacji historycznych albo społecznych w mitach prymarnych, poszczególnych, określonych mitach oraz fenomen „punktów stycznych”, za sprawą których mit ulega aktualizacji. Może to nie tylko prowadzić do jego unarodowienia, ale także do umiędzynarodowienia. Według dotychczasowych rozpoznań polska odmiana realizmu, pozytywizm – co zrozumiałe – należy do tych epok, które wykazują niewielkie zainteresowanie ofertą interpretacyjną mitów prymarnych⁴⁴. W Młodej Polsce – przeciwnie – wielu twórców tego okresu zrobiło użytek z oferty interpretacyjnej mitów prymarnych, obejmując także odległe kręgi kulturowe. Mit o Prometeuszu „przeżył” swój prawdziwy rozkwit⁴⁵ w literaturze polskiej.

⁴⁰ Por. B. Schultze, *Prometeusz w Polsce...*

⁴¹ Por. B. Bibik, *Antyгона – studium postaci. Analiza wybranych polskich tłumaczeń oraz inscenizacji teatralnych*. Toruń (brak wydawnictwa) 2008, rozprawa doktorska.

⁴² Por. B. Schultze, *Prometeusz w Polsce...*, s. 408, przyp. 6.

⁴³ M. Schrupa, *Zur Typologie intertextueller Verfahren (Čechov bei Akunin, Sorokin, Głowacki und Mamet)*. „Zeitschrift für Slawistik” 2008, nr 4 (53), s. 438–455, tutaj s. 451.

⁴⁴ Por. B. Schultze, *Prometeusz w Polsce...*, s. 409, 413.

⁴⁵ Ibidem, s. 409; to samo w: *Prometheus in Polen...*, s. 243–264.

Kształtowanie sensu tego mitu we wszystkich trzech rodzajach literackich XIX wieku⁴⁶ wiązało się zarówno z podstawowym, jak i nadal aktualnym w wielu kulturach, zwątpieniem w postęp oraz – w kontekście kulturowo-politycznej sytuacji – z kształtującym tożsamość atrybutem Prometeusza; z odwagą tytana i obrazem cierpiącego, z podwójną funkcją kulturową słowa „ofiara” („ofiara”, „być ofiarą”, „ponosić ofiarę”). Takie „punkty styczne”, które są ważne w czasie powstawania i inscenizacji dzieła teatralnego odwołującego się do mitu, będą interesujące zwłaszcza w dalszych rozważaniach.

3

Najpierw przeanalizuję najnowszy z tekstów: wydany w 2006 roku i mający w owym czasie swą prapremierę w Heidelbergu dramat Marka Kochana *Argo*⁴⁷. W tym przypadku związek z teraźniejszością był programowy. Sztuka powstała w kontekście projektu „sprawdzenia [...], jak najnowsze zmiany (polityczne, społeczne, kulturowe, obyczajowe) oddziaływały na nasz [polski – B.S.] styl życia i sposób postrzegania rzeczywistości”⁴⁸. Tytuł sztuki przywołuje kompleks mitów o Argonautach⁴⁹ oraz sam okręt „Argo”. Statek, przez boginię Atenę przeniesiony jako „symbol nieustraszonej podróży” „na gwiazdzone niebo” (waloryzowany dodatkowo⁵⁰), oznacza szybkość, pokonywanie dużych odległości, a także odwagę i sukces⁵¹. Pytanie, czy odbiorcy mogą wykorzystać to pozytywnie zinterpretowane tło w tworzeniu znaczeń, pozostawiam na razie bez odpowiedzi.

⁴⁶ Jest oczywiste, że Juliusz Osterwa w swych powtarzanych interpretacjach *Antygony* Sofoklesa ciągle wyszukiwał i tworzył nowe „punkty styczne”, nie tylko odnoszące się do aktualnych sytuacji, lecz także do polskiej tradycji literackiej. Zob. B. Bibik, „*Antygona*” *Juliusza Osterwy*, <http://www.podteksty.eu> (30.01.2009).

⁴⁷ Por. B. Schultze, E. Makarczyk-Schuster, op.cit., s. 258, przyp. 85.

⁴⁸ *TR/PL: Bajer...*, s. 5.

⁴⁹ Nawiązuję tu do mojego artykułu *Intertekstualność i zbliżone formy referencji tekstowej...*

⁵⁰ H. von Geisau, *Argo*. W: *Der Kleine Pauly...*, szp. 536.

⁵¹ *Ibidem*.

Okręt „Argo” i podróż Argonautów nie są obce nikomu, kto już zna *Medeę* Eurypidesa⁵². O wyprawie do Kolchidy, o dowodzonych przez Jazona bohaterach, pożądanym złotym runie *etc.* przypomina postać mamki w pierwszych wersach dramatu Eurypidesa (EM, s. 5). Wykorzystane przez Marka Kochana strukturalno-semantyczne elementy legendy o Argonautach wykraczają poza to, o czym się wspomina⁵³ w tragedii *Medea*. Mimo że brakuje właściwej wersji legendy o Argonautach, da się zidentyfikować jądro fabuły⁵⁴, do której można odnieść materiał mityczny ze sztuki Kochana. Tło narracyjne zawiera siedem istotnych elementów: 1. przedstawienie życiowej wyprawy, przy czym – jak można sądzić – mit był pierwotnie mitem o nieśmiertelności⁵⁵; 2. szybki, „mówiący” statek „Argo”; 3. historię wyjazdu bohaterów z Tesalii, przybycie – po wielu zatrzymaniach i próbach – do „barbarzyńskiej”, leżącej u podnóża Kaukazu, Kolchidy, i w końcu – znowu związany z wieloma przeszkodami – powrót do Grecji (przy czym są możliwe dwa różne zakończenia podróży: sukces i pochwała lub odmowa i klęska, a także odwet za „słabość charakteru” ujawnioną w czasie doświadczenia życiowej podróży⁵⁶; 4. cel wyprawy: złote runo, które Jazon miał na polecenie swego wuja sprowadzić do Grecji; 5. akcję i nastrój, które częściowo łączą się z początkami podróży (tzw. podróży inicjującej) bohatera (bohaterki) baśni fantastycznej: poszukiwanie czegoś⁵⁷, doświadczenie i sprawdzanie się, angażowanie wszystkich sił *etc.*; 6. uczestników podróży (w sumie około

⁵² Euripides, *Medea*. W: idem, *Tragödie*. Deutsch von J.J.C. Donner, Stuttgart 1977. W dalszych partiach pracy tekst ten oznaczam skrótem EM.

⁵³ Obok dramatów kanonicznych Eurypidesa mógł Kochan przejrzeć np. wydaną w 1997 r. przez Zygmunta Kubiaka *Mitologię Greków i Rzymian*. Należy wspomnieć, że niektóre teksty antyczne, np. *Argonautika* Apolloniosa z Rodos, przez długi czas były w Polsce dostępne tylko w częściowych przekładach. Por. E. Żybert, *Wyprawa po złote runo, czyli rzecz o przekładach eposu „Argonautika” Apolloniosa z Rodos*. „Przekładaniec” 2007, nr 1–2 (18–19), s. 41–54, szczególnie s. 54.

⁵⁴ Por. H. von Geisau, *Argonautai*; H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Argonauten*; S. Gradmann, *Argonautensage*. W: *Harenberg Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*. T. 1. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag, 1989, s. 194; W. Kopaliński, *Argonautci*. W: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 51.

⁵⁵ W. Kopaliński określa kolonizację krajów leżących nad Morzem Czarnym i podróżę handlowe Greków jako „załazek historii”.

⁵⁶ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Argonauten*, s. 51.

⁵⁷ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Suche*. W: *Themen und Motive...*, s. 301–302. Por. s. 50 (hasło *Argonauten*).

sześćdziesięciu), do których – oprócz przewodnika Jazona – należą: sternik Tifys, prorok Idmon, zwiadowca Lynkeus, śpiewak Orfeusz, a także Meleager, Tezeusz i Herakles⁵⁸; 7. zdobycz Jazona, jaką jest złote runo z Kolchidy. Warto nadmienić, że przywołany bohater zawdzięcza swój sukces zaangażowaniu zakochanej w nim córki królewskiej Medeji, a właściwie jej siłom magicznym. Dalsze elementy materiału narracyjnego mogą być tutaj pominięte.

Spotkanie Jazona i Medeji, które w *Argo* Kochana w najlepszym razie występuje śladowo, jak wiadomo, „dawało impuls tradycji literackiej”⁵⁹, w sztuce Pruchniewskiego *Lucja i jej dzieci* tworzy interesujące tło tekstu. Idzie tu o stworzenie znaczeń przy wykorzystaniu części składowych wyprawy Argonautów. Wraz z przywołanym w tytule sztuki statkiem „Argo” (2) nazwany został sam temat podróży. Podtytuł „misterium komercyjne” zwiastuje radykalne zerwanie z tradycją: w miejsce mitycznej podróży, dającej człowiekowi szansę wykazania się, wkracza komercja, podniesiona do rangi „misterium”, tzn. „tajemnicy” lub „tajemnego kultu”. Wymiana terminu „mit” na „misterium” wiąże się z ironią i satyrą, komercja jest bowiem praktykowana z bezwstydną otwartością, będącą zaprzeczeniem „tajemnego czczenia bogów” (to jest także znaczenie łacińskiego słowa *misterium*). Za pomocą urastającej do rangi „misterium” komercji ukazane jest dokonujące się w sztuce Kochana przejście od mitów prymarnych do mitów powszednich. Oznacza to międzykulturowy wymiar tych ostatnich, ponieważ komercja wraz z jej zmieniającymi się „ikonami” jest tematem obejmującym cały świat⁶⁰.

Prolog sztuki wiąże się w równej mierze z tytułem, jak i podtytułem. Mit prymarny i jego tradycja kulturowa są najpierw przywołane w Prologu,

⁵⁸ Por. H. von Geisau, *Argonautai*, szp. 537; W. Kopaliński, *Argonautci*, s. 51.

⁵⁹ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Argonauten*, s. 51.

⁶⁰ Monika Żółkoś (*Argonautci i podwójny hamburger z frytkami*, „Dialog” 2009, nr 3, s. 32–37, tutaj s. 35), która opisuje sztukę w jej całościowej, hybrydycznej strukturze, przede wszystkim wychodzi od wyjaśnienia tytułu: „Punktem wyjścia dramatu *Argo* jest wyprzedaż sprzętu w sieciowym markecie. Zdarzenie to szybko zyskuje podwójną wykładnię. Kochan buduje swój dramat na dysonansie pomiędzy banalną, powszechną sytuacją konsumpcyjną a bogatymi odniesieniami do rozmaitych tradycji kulturowych. Grupa ludzi wyprawia się podziemnym korytarzem do obleganego przez tłumy marketu, w którym wprowadzono atrakcyjne przeceny [...]. Przestrzeń hipermarketu przeobraża się w miejsce nasycone mitycznym znaczeniem”. Żółkoś, zwracając uwagę na intertekstualne nawiązania do literatury polskiej, wskazuje na analogie do konwencji gry snów.

utrzymanym w rytmicznej mowie, która luźno łączy się z wierszem wolnym. Wspomniana jest wyprawa na okręcie „Argo” i cel tej podróży: „Z trudem łowiąc powietrze [...] Noc schowała przed nami różanej Kolchidy brzeg”⁶¹. Mozół i skrajny wysiłek fizyczny bohaterów stają się wyraziste, kiedy podróżujący Jazon, Doris i Teresa razem skandują: „Hej – hop, hej – hop, hej – hop, hej, hop”. Jednocześnie pojawiają się formy językowe – sygnały, które wiążą się z komercją i należą do świata mediów: „piksel na ekranie”, „w hi-fi i w 3D”. Także tutaj wyraźne jest przejście od mitu prymarnego do mitu powszedniego. Interesuje mnie tu szczególnie ruch związany z wiosłowaniem, da się w nim zauważyć tylko fragmentaryczne albo śladowe korzystanie z tła mitycznego. Nowsze badania widzą w takiej formie „działania synchronicznego” obwieszczenie: „patrzcie, my jesteśmy jednością!”⁶². Takie jednoczesne działanie umacnia poczucie przynależności.

Obok nawoływań do solidarnego działania istnieje niebezpieczeństwo łudzenia ludzi poprzez rytuały. Zgodnie z ujęciem filozofów synchroniczne, rytmiczne działanie nie pozostaje bez konsekwencji dla samopoczucia człowieka, względnie ludzi w czasie i przestrzeni: przestrzeń „teraźniejszości” jest „nieskończona (rozszerzona)”, „człowiek, który ogranicza się do tego, aby wciąż przeprowadzać to samo działanie, zna tylko teraźniejszość”⁶³. Przywołany w pierwszych replikach Prologu ślad mitu prymarnego da się wykorzystać jako częściowe wyjaśnienie *Argo* Kochana. Jeżeli chciałoby się prześledzić w kolejnych zdarzeniach przedstawioną w Prologu „synchronizację uczuć”⁶⁴, należałoby przeprowadzić samodzielne badania. Warto zwrócić uwagę, iż przejęty z mitu prymarnego obraz solidarnego działania jest pod wieloma względami negowany. Związane jest to m.in. z tym, że zapowiedziana w tytule sztuki wyprawa Argonautów jest tylko jednym z wielu fragmentów historii. Do innych zaliczają się poszczególne sytuacje, względnie obrazy, które – tworząc ramy czasowe – należą do zdarzenia z powstania warszawskiego (KA, s. 45–54), tak samo jak prywatne

⁶¹ Dramat Kochana *Argo* (por. przyp. 8, tutaj s. 39) oznaczam dalej skrótem KA.

⁶² Por. N. Westerhoff, *Im Gleichschritt zum Wir-Gefühl. Kto wspólnie śpiewa albo maszeruje jest szybciej zgodny – tak synchroniczne działanie czyni z człowieka zwierzę w stadzie*. „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr 31 (8.02.2009), s. 22.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

zamiary poszczególnych postaci, przede wszystkim postępowanie Herona ze środkami odurzającymi (KA, s. 55 i n., s. 80 i n.). Nakładanie się ram, względnie płaszczyzn czasowych, z przypisaną temu nierozstrzygalnością (między czasem terażniejszym a „oknem”, z którego spoglądamy w czas historyczny) miejscami odpowiada ambiwalentnemu statusowi przedstawionego procesu – istotne jest pytanie, czy w trójwymiarowej rzeczywistości istnieje autentyczne przeżycie albo czy dany jest tylko wgląd w procesy świadomości⁶⁵. W ten sposób przestrzenno-czasowa koherencja mitów prymarnych zostaje całkowicie zniesiona. W miejsce wielkiej narracji wkraczają fragmenty zdarzeń, które dają się opowiedzieć – inaczej niż w mitach prymarnych – tylko z pewnymi ograniczeniami, częściowo jako występujące obok siebie dwie możliwe wersje.

Fragmentaryczność i wieloznaczność okazują się także pozostałymi częściami składowymi mitu prymarnego, względnie jego resztkami. Powód mitycznej wyprawy: złote runo (4) zastąpione jest tutaj przez artykuł konsumpcyjny, który – przynajmniej na krótko, w Polsce czy gdziekolwiek – mógłby być mitem powszednim („plazma”, „płaski monitor”). Podobnie jak w micie, w którym syn królewski Jazon szuka złotego runa, ukazana jest u Kochana postać Jazona: „przyszedłem po plazmę, chcę ją mieć” (KA, s. 43.). To, że w zamianie złotego runa na płaski monitor widać metodę polegającą na zastępowaniu elementów mitu, wyraża się w tym, że „przedmiot poszukiwania” ciągle jest przywoływany w dalszym przebiegu sztuki (KA, s. 41, 43, 77, 83 i n.). Podczas przedstawionego w Prologu ruchu wiosłowego, będącego projekcją grupy i przejawem jej solidarności, najbardziej interesuje Jazona płaski ekran. Pozostałe postacie sztuki każdorazowo mają inne życzenia i stawiają przed sobą inne cele, np. Teresa pragnie konsoli: „potrzebuję konsolę” (KA, s. 52, por. s. 48, 75 *etc.*), a Doris najbardziej życzy sobie osobistego szczęścia z jej chłopakiem, studentem, który „pisze wiersze”: „Mój chłopak studiuje. Wiersze pisze” (KA, s. 42). Zaobserwowany proces fragmentaryzacji mitycznej fabuły ujawnia się w mnożeniu „celów wyprawy”.

Autor przejął stosunkowo dużo motywów fabularnych czy też oddających nastrój mitycznej podróży (5), przy czym metoda, polegająca na zastępowaniu i wymianie, jest znów rozpoznawalna. Poszukiwanie nie odnosi się – jak wska-

⁶⁵ M. Żółkoś rozpoznaje tutaj, jak już zaznaczałam, podobieństwa do gry snów, por. przyp. 60.

załam – do wspólnego przedmiotu, legendarnego złotego runa, lecz do różnych indywidualnych obiektów docelowych i projekcji życzeniowych, z których większość, wszakże nie wszystkie⁶⁶, związana jest z „misterium komercyjnym”. Do „przystanków” w podróży, i łączącymi się z nią „egzaminami”, należą żmudne starania, aby przedzierając się przez labirynty warszawskich kanalizacji, dojść do celu, a także wystawiona na próbę cierpliwość uwięzionych w popsutej windzie (KA, s. 50, 53, 72 i n.). Temat próby, sprawdzenia się, jest w wyrazisty sposób przywołany, kiedy Jazon chce zabrać ze sobą jednego z podróżników, całkowicie wyczerpanego studenta, względnie poetę – Orfeusza (KA, s. 5, 78) z labiryntu podziemnej wędrówki do „świata na górze”. Przy czym temat próby charakteru zostaje podkreślony, kiedy – co znajduje swoje uzasadnienie – wskazany fragment interpretuje się jako „jaźń Jazona” (KA, s. 77), jako przedstawienie świadomości tej postaci.

Jak już napomknęłam, z mitu prymarnego (6) zostały przejęte tylko dwie samodzielne postacie: Jazon i Orfeusz. Pierwszy z wymienionych nie jest wprawdzie w sztuce Kochana bohaterem, który akurat wytrzymał próbę sprawdzenia się i zdobył sławę⁶⁷, tylko dziewiętnastoletnim młodzieńcem (KA, s. 38). W formie implicitnej uwagi scenicznej Jazon przedstawia się Doris: „Mówią na mnie Dzejson” (KA, s. 34). Tą informacją dostosowuje się do ponadnarodowych, angielsko-amerykańskich, dominujących wyobrażeń świata. W Prologu związany z wędrówką Argonautów obraz wspólnego wiosłowania, do którego zostaje włączona także Doris, okazuje się nieważny: poznanie odbywa się właśnie tutaj. Ze względu na to, że Jazon pojawia się w większości scen albo fragmentów sztuki, a sceny 23–33 są uznane za „jaźń Jazona”, Kochan daje więcej przestrzeni prezentacji tej postaci niż przyznano Jazonowi w legendzie o Argonautach⁶⁸.

Zgodnie z tradycyjnym przekazem główny bohater *Argo* nie jest dynamiczny i zdecydowany, tylko posłuszny i dyspozycyjny. Tak samo przedstawia Jazona Eurypides w *Medei*: „innej miłości oddany” (EM, s. 10), Medea nazywa

⁶⁶ Uczynny Jazon stara się np. także uporządkować sprawy rodzinne. Por. objaśnienia Marka Kochana do jego sztuki: *Marek Kochan w Rozmaitościach*. W: *Independent. Polska kultura niezależna*, www.independent.pl/n/1089 (4.02.2006).

⁶⁷ H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Argonauten*, s. 50.

⁶⁸ Por. H. von Geisau, *Argonautai*, szp. 537.

go „tchórzem” (EM, s. 21)⁶⁹. Dyspozycyjność i posłuszeństwo, a zarazem brak doświadczenia i „gotowości” ujawniają się w Jazonie Kochana przez to, że pozwala on innym manipulować sobą, także w celach kryminalnych (KA, s. 82–87). Sam nie jest bohaterem, a tylko cytuje role heroiczych postaci, naśladuje sposoby zachowania tych, którzy zostali powszechnie otoczeni aurą bohaterstwa: „Tak więc wiktoria przy mnie. A więc z Konrada Gustaw znowu będę! Konradus obiit, Gustavus renatus est. Box, box!” (KA, s. 71). O ile wymowa pochodzącego z mitu prymarnego imienia kojarzy się ze światowym językiem angielskim – odwołuje się więc do tego, co ponadnarodowe – o tyle obraz bohatera jest dostosowany do narodowych wyobrażeń. Wraz z intertekstualnymi odniesieniami do III części *Dziadów* („przezuwanie śmierci/ pośmiertne obrzędy”) postać Jazona zostaje włączona w kontekst kluczowej tradycji polskiej, w dramat romantyczny. Jazon poddaje się unarodowieniu niczym Iason znany z mitu greckiego. Zamieniając postacie nagłej przemiany – Gustawa w Konrada – nie tylko nie zdaje egzaminu, ale w dalszej „próbie wytrzymałości” eliminuje tę postać z polskiej tradycji, czyni ją bezużyteczną. Afirmacja i demontaż kultury narodowej istnieją obok siebie, przy czym można sądzić, że istnieją inne przyczyny oblania egzaminu, np. Jazon nie zachowuje w pamięci „skarbniicy cytatów” (choć często przywoływany jest Mickiewicz), które kiedyś na siłę mu „wtykano”. Z inną formą opisu Jazona mamy do czynienia, kiedy bohater Kochana określa siebie jako „fundament”, „[skałę] chrześcijaństwa”, „wnuka Sarmatów” („Krześcijaństwa opoka. Sarmatów wnuk”, KA, s. 70). Z uwagi na to, że polski portret narodu Sarmatów widziany jest zarówno jako temat kulturowy, jak i mit sekundarny⁷⁰, Jazon z mitu prymarnego zostaje przyporządkowany mitowi sekundarnemu, a także narodowo-politycznemu. Tło tekstowe, tzn. Jazon z legendy o Argonautach, angielsko-amerykański Dzejson i postać dramatu Jazon (jako „wnuk Sarmatów”) niosą ze sobą sens hybrydalny. Dla kulturowo kompetentnego odbiorcy Jazon nie jest w scenicznej realizacji bohaterem, lecz jawi się jako chwalipełta, znany z tradycji *miles gloriosus*.

⁶⁹ Por. R. Glej, *Jason*. W: *Enzyklopädie des Märchens*. T. 7. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1993, s. 496–498, tutaj s. 497.

⁷⁰ Por. H. Olschowsky, *Sarmatismus, Messianismus, Exil, Freiheit – typisch polnisch?* W: *Deutsche und Polen. Geschichte, Kultur, Politik*. Red. A. Lawaty, H. Orłowski. München: C.H. Beck, 2003, s. 279–288, tutaj s. 280–283.

Także Orfeusz, druga przejęta z mitu prymarnego postać, nie jest dojrzałym mężczyzną, tylko studentem, który próbuje „zasłonić się” wierszem przed dezorientującą, niespokojną rzeczywistością. Kiedy porównuje się postać Jazona i Orfeusza z mitów prymarnych z Jazonem i poetą-Orfeuszem z dramatu Kochana, odnosi się wrażenie, że mija czas dojrzałych mężczyzn. Odmłodzeni bohaterowie mają duże problemy z pogodzeniem się z rzeczywistością. Orfeusz, który nie ma przy swoim boku Eurydyki tylko Doris, umiera z powodu utraty sił albo dlatego, że w tym świecie nie może przeżyć. Podczas gdy w micie prymarnym śpiewak pozostaje samotny, tutaj to jego towarzyszką Doris przeżyje wszystkie przygody.

Do mitu o Argonautach nawiązują nie tylko postacie Jazona i Orfeusza, lecz także określone atrybuty innych uczestników mitycznej wyprawy. Funkcja przewodnika, którą w micie prymarnym pełnił Jazon⁷¹, jest tutaj *expressis verbis* przejęta przez Herona (KA, s. 85), będącego znowu postacią z greckiego antyku, jednak nie postacią mityczną, tylko matematykiem i inżynierem z czasów Archimedes⁷². Zadanie zwiadowcy, które w micie prymarnym wykonuje Lynkeus, tutaj mimochodem przejmuje „strażniczka kluczy” (KA, s. 38) Hilda. Funkcje poszczególnych postaci okazują się zupełnie niestabilne, we wszystkich zaobserwować można cechy hybrydy.

Także czarodziejska moc Medei, która w najwyższym stopniu jest odpowiedzialna za sukces Jazona na Kolchidzie (7), jest trudna do zidentyfikowania. Wyobrażenie czarodziejskich mocy, np. przez grupę trzech „wiedźm” (KA, s. 83), nie może być brane pod uwagę, dopóki trzy postacie – Asia, Czesia i Lusja – nie mają żadnej magicznej mocy. Grupa, która komentuje zachowania poszczególnych bohaterów, częściowo przypomina chór z antycznej tragedii. „Wiedźmy” przywołują w oczywisty sposób także tragedię Szekspira *Makbet*. Tak więc ponowne odwołanie do wyjściowego tła tekstu jest swobodne, niestabilne i przesadne. Magia, jeden z istotnych atrybutów Medei, zostaje również przywołana w wypowiedzi Jazona: „Nie jestem czarodziejem, żeby móc chodzić po szkle i metalu” (KA, s. 56). W końcu dostrzega w narkotykach, które w sztuce są produkowane i sprzedawane, nowoczesne „sposoby magii”. Kiedy

⁷¹ Por. H. von Geisau, *Argonautai*, s. 537.

⁷² J. Mau, *Heron*. W: *Der Kleine Pauly...* T. 2. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1967, s. 1106–1109.

Heron narzuca się Jazonowi z „lekarstwem”, którego tamten wcale nie chce (KA, s. 84–87), przypomina się czarodziejski kwiat Medei, *Colchicum autumnale*, będący środkiem uzdrawiającym i jednocześnie trucizną.

Szukanie śladów mitu o Argonautach w dramacie Kochana *Argo* jest jeszcze nieskończone. Gdzie i w jakim otoczeniu autor przeprowadzał świadomą „pracę nad mitem”, nie da się stwierdzić. Nie budzi jednak wątpliwości, że z pomocą semantyczno-strukturalnego inwentarza mitu prymarnego można odnaleźć istotną wskazówkę interpretacyjną sztuki Kochana. Wskazane nawiązania można wykorzystać jako instrument hermeneutyczny. To dotyczy także innych odwołań, jak fragmentarycznie pokazałam na przykładzie wcześniejszego cytatu z Mickiewicza. Części składowe mitu prymarnego będą wielokrotnie transponowane na mity sekundarne, a także na mniej lub bardziej krótkotrwałe mity powszednie. Będą one fragmentaryzowane, dekontekstualizowane, a nawet całkowicie wyparte. Podobnie jest z sekwencjami mitu sekundarnego o powstaniu warszawskim. Choć bohaterowie w sposób jawny korzystają z dawnego ekwipunku albo dróg ucieczki, z trudem uświadamiają sobie ten i inne konteksty historyczne. Wyjątek stanowi młodzieniec Jazon, obdarzony większą wrażliwością wobec otaczających go ludzi i rzeczy. Ze względu na to, że można tylko częściowo pokazać, iż mity sekundarne przywoływane są teraz jako „pamiątki”, ich ważność zostaje – podobnie jak w przypadku niektórych mitów prymarnych – zniesiona. Pozostają tylko „ikony” w globalnie urzędowym świecie, wśród nich przedmioty, postaci etc., które osiągnęły status mitów powszednich. Przedstawiony w Prologu obraz wspólnego, wyczerpującego wiosłowania, a więc „synchronicznego działania”, jest w przebiegu sztuki interpretowany jako trafny i nietrafny: nie istnieje ani trwały wspólny cel, ani trwała solidarność zespolonych postaci: Jazona, Doris i Teresy. Nie dlatego jednak, że każda z nich ma własne życzenia, lecz z tej przyczyny, że w miejskiej geografii Warszawy osoby sprawujące władzę mają do powiedzenia najwięcej, szczególnie handlarz Heron. Jak słuszne jest to, że równy, rytmiczny ruch umacnia aktualne poczucie własnego istnienia, tzn. redukuje zdolność przypominania sobie i uwzględniania przeszłości (historii), podkreśla w *Argo* obraz wiosłujących „podróżników”: do rozpoznania tej podróży po Warszawie należy wyraźne odsunięcie się od przeszłości i priorytetowe, o ile nie wyłączne, zorientowanie na terażniejszość.

Jeśli idzie o współczesną tragedię⁷³ Marka Pruchniewskiego *Łucja i jej dzieci*⁷⁴, to dokładnie wiadomo, jakie jest tło odwołania do *Medei* i jednocześnie do kanonicznego dramatu Eurypidesa. Na prośbę Teatru Telewizji o dostarczenie „dramatu faktu”, Pruchniewski (2001) wykorzystał w swojej ósmej sztuce reportaż o dziejącej się na wsi tragedii rodzinnej; w wyniku odkrycia pozostałości zwłok noworodków matka sześciorga dzieci została skazana, chociaż współudział jej rodziny, a zwłaszcza teściowej, odgrywającej niechlubną rolę w wydarzeniach, powinien być zauważony przez uczestników procesu. Autora inspiruje mit o Argonautach: „Zróbmy z tego Medee”⁷⁵. W realnym zdarzeniu chodziło o mord na noworodkach, chociaż pytanie o winę – inaczej niż w dramacie Eurypidesa – nie było zupełnie jasne. Pruchniewski integruje dramat klasyczny z ludzką tragedią początku XXI wieku w ten sposób, że „fakty” zostają zachowane. Najpierw obserwujemy stosunek postaci do siebie, potem przedstawione zdarzenie.

Wykaz ról w sztuce Pruchniewskiego zawiera cztery pojedyncze osoby i zespół postaci, które mogą być postrzegane jako analogiczne do bohaterów antycznej tragedii: trzydziestoletnia Łucja (tu Medea), jej o kilka lat starszy mąż Jacek (którego brzmienie imienia nasuwa skojarzenie z Jazonem), dwaj synowie: siedmioletni Wojtek i pięcioletni Pietrek oraz postacie kobiet ze wsi (Kobieta I, Kobieta II, Kowalska), które w rozumieniu autora powinny reprezentować chór antycznej tragedii⁷⁶. W dramacie Eurypidesa – jak wiadomo – niepowtarzalny los jest także komentowany przez chór kobiet: piętnaście Koryntianek (EM, s. 3). Do tego dochodzą następne postacie, niektóre z nich luźno wiążą się z tragedią antyczną: sześćdziesięcioletnia matka Jacka – Stara, która każdemu członkowi rodziny, zwłaszcza nieakceptowanej przez nią synowej, czyni z życia – w dosłownym znaczeniu tego słowa – piekło; trochę starszy od niej mąż trzymający się z dala, który – podobnie do innych dorosłych członków rodziny

⁷³ Por. B. Schultze, E. Makarczyk-Schuster, op.cit., s. 242.

⁷⁴ Ten tekst (por. przyp. 9) oznaczam w następnych partiach pracy skrótem PŁ.

⁷⁵ R. Pawłowski, *Marek Pruchniewski. Pielgrzym*. W: *Pokolenie Porno...*, s. 189–192, tutaj s. 191.

⁷⁶ Ibidem, s. 192.

– w czasie próby omawiania problemów zawsze szybko się wycofuje, popadając w milczenie; dziesięcioletnia siostra dwóch chłopców – Kasia, która przejmuje odpowiedzialność (kładzie kres infantylnemu zachowaniu brata, znęcającego się nad zwierzętami i staje po stronie swej matki); żyjąca samotnie, rozwiedziona przyjaciółka Łucji – Ola; starsza mieszkanka wsi – Kowalska (która po części należy do grupy tworzącej chór); czterdziestoletni ksiądz i w końcu ministrant.

Sztuka składa się z pięćdziesięciu jeden, niekiedy bardzo krótkich scen. Podobnie jak w dramacie Kochana *Argo*, poszczególne fragmenty wypowiedzi, utrzymane w rytmicznej prozie, przypominają również o tym, że podstawą jest tutaj tekst poetycki. Po pierwszej scenie można poznać, że ta wersja *Medei* nie jest stworzona dla sceny teatralnej, tylko dla telewizji. W czasie „jazdy” kamerą wzdłuż wiejskiej drogi ukazują się domy, przystanek autobusowy, wznosząca się ponad wszystko wieża wiejskiego kościoła, trochę dalej położony kawałek ziemi rodziny Łucji. Następnie w kadrze ukazuje się statua Matki Boskiej z dzieckiem; kamera zatrzymuje się, kiedy Łucja wiesza bieliznę (PŁ, s. 195). Pięćdziesiąta pierwsza scena, dzięki oddalającej się kamerze, tworzy w pewnym sensie ramy sztuki. Domy, wieża kościelna, rozgałęzienie dróg, przystanek i statua Matki Boskiej raz jeszcze zostają migawkowo pokazane (PŁ, s. 141). Przede wszystkim chodzi w sztuce o materiał faktograficzny, który w poszczególnych etapach życia prowokuje pytanie o winę lub jej brak.

Aby odpowiednio przedstawić los Łucji-Medei, należy dość dokładnie – między dwoma ujęciami przesuwał się kamery – pokazać przebieg zdarzeń. W leżącym na uboczu miejscu – dla pozostałych mieszkańców wsi niewidocznym⁷⁷ – zamieszkania „starych”, Łucja musi sama wykonać prawie wszystkie prace, od wychowywania dzieci po zajęcia domowe i prace w ogrodzie. Tradycja rodzinnej solidarności jest, w dosłownym znaczeniu tego słowa, nieobecna. Mąż Łucji, Jacek, nadal jeszcze „dziecko” swej matki („mały”, PŁ, s. 229), nie zdobył się na to, aby się od niej wyprowadzić, co pomogłoby jego „młodej” rodzinie. Istotna i zastanawiająca jest także, przewidziana przez tradycję, możliwość przekazania przez rodziców swej posiadłości synowi i wycofania się z jego

⁷⁷ W kontekście literatury polskiej rozpoznać tutaj można topos mieszczący się w obszarze tematyki wiejskiej: np. położony na uboczu dom zamordowanej jako „czarownicy” Petrusi w powieści Elizy Orzeszkowej *Dziurdziowie czy też chłopki Anny*, która w opowiadaniu Juliana Kawalca *Marsz weselny* zostaje podpalaczką.

życia. Podjęta przez Łucję inicjatywa, aby zacząć wszystko na nowo, kończy się niepowodzeniem m.in. dlatego, że Stara w dalszym ciągu zarządza pieniędzmi zarobionymi przez syna, a on potrafi czekać „na swoje” („Na swoje czekam”, PŁ, s. 201). Jacek często wraca pijany do domu i gwałci żonę. Łucja, która znowu jest w ciąży, po raz pierwszy próbuje uciec z domu. Znajduje schronienie u przyjaciółki Oli. Może ona jednak pomóc tylko wtedy, kiedy Łucja przedstawi dowody gwałtu w małżeństwie (PŁ, s. 205–207). Skrzywdzona bohaterka, nie osiągając niczego, powraca do swej rodziny. Zmuszona przez teściową do ukrycia kolejnej ciąży za pomocą bandażu i luźnej bluzki, biegnie szybko do lasu, ażeby swoje ciało, chociaż na chwilę, uwolnić od cierpienia. W kościele zawiodła ją próba wypowiedzania się proboszczowi ze swego cierpienia: zajmował się on innymi sprawami, interesowało go, czy Łucja podpisała protest „przeciwko zabijaniu nienarodzonych” (PŁ, s. 211). Dalej następuje spowiedź u przyjaciółki, którą ta jest zobowiązana przemilczeć (PŁ, s. 214 i n.). Mieszkanca wsi, Kowalska, konfrontuje ze Starą swe obserwacje dotyczące kolejnej ciąży Łucji, jest ona jednak – można powiedzieć – „zapychana” kawą i ciastem (PŁ, s. 218 i n.). Dziecko rodzi się w łazience, i chociaż Łucja zauważyła oznaki życia, teściowa uznaje dziecko za zmarłe i pozbywa się go (PŁ, s. 220 i n.). Przyjaciółka Ola udaje się do Łucji na pierwsze piętro wiejskiego domu, a więc bez świadków, i rozmawia z nią o mordzie niewinnego dziecka („dziecko/ niewinne dziecko”, PŁ, s. 228). Jacek, pozbawiony wszelkich zahamowań przez picie alkoholu, który Stara oferuje mu i swemu mężowi w coraz większych ilościach, zdradza plan Łucji: rozwiedzenia się i zabrania dzieci. Próba ucieczki nie powiedzie się: kiedy Łucja ze swymi dziećmi czeka na autobus, który powinien ją zabrać, pojawia się przed nią teść i pozwala jej zajrzeć do torby zawierającej kości zamordowanych niemowląt. Chociaż dwoje dzieci gotowych jest wsiąść do autobusu, Łucja porzuca swój zamiar i wraca do domu (PŁ, s. 231). W stogu siana szuka daremnie – jak można przypuszczać – kości swych dzieci (PŁ, s. 233). Przyjaciółka pojawia się ponownie i konfrontuje Łucję z jej zaniedbaniami – nieskorzystaniem z oferty pomocy medycznej, prawnej i policyjnej (PŁ, s. 233 i n.). Po następnym gwałcie Łucja ucieka do swej przyjaciółki i w czasie rozmowy telefonicznej ze swymi dziećmi uświadamia sobie, że nie wytrzymuje jednak rozstania z nimi i powraca do posiadłości; zbliża się do stogu siana. Niemal w stanie delirium wmawia sobie, że już nigdy nie rozstanie się z dziećmi („Nikt nas nie rozdzieli”,

PŁ, s. 240). Podpala słomę i sama ginie w ogniu. Pięćdziesiąta, przedostatnia, „głucha” scena pokazuje Jacka i dwoje dzieci na miejscu spalonej szopy.

Podobnie jak w przypadku mitu o Argonautach i dramatu *Kochana Argo*, również tutaj odwołanie do *Medei* Eurypidesa można zastosować jako hermeneutyczną metodę wyjaśniania tekstu. Ponownie występuje analogia i wyraźne dyferencje. Różnice między dramatem, w którym występuje jedność miejsca, a możliwościami teatru telewizji potrebnymi do jego przedstawienia powinny przy tym równie mało nas interesować, jak fundamentalna różnica w wypowiedziach postaci: malownicze, zawierające dużo znaków przemówienie w dramacie antycznym i „ekonomiczne”, leksykalnie ograniczone i poniekąd charakterystyczne ubóstwo językowe wypowiedzi w dramacie Pruchniewskiego. Tutaj z jednej strony interesująca jest istota, zachowanie i los klasycznej *Medei* a z drugiej: współczesnej *Łucji-Medei*.

Podobieństwo między *Medeą* a *Łucją* polega na tym, że obie kobiety, powodowane miłością, zdolne są popełnić zbrodnię. *Medea*, aby móc z *Jazonem* uciec z *Kolchidy*, zabija swego brata (*EM*, s. 12); kiedy czuje się oszukana przez niewiernego *Jazona*, morduje ich wspólne dzieci. *Łucja* wprawdzie sama nie zabija noworodków, wie jednak o morderstwie. Różnie jednak zachowują się obie kobiety w odniesieniu do problemu odpowiedzialności za własne czyny. Niepohamowana w swej rządzy zemsty *Medea* nie bierze winy na siebie ani za śmierć jej „kochanego brata” (*EM*, s. 11), ani za zamordowanie dzieci. Według niej winny jest sam *Jazon*, który ją zdradził, gardząc ich miłością. Dostrzega w nim „wroga”, który dzieciom „szczęście na ziemi/ odebrał” (*EM*, s. 43 i n.). Po dokonanych przez nią morderstwie wypowiada się dobitnie: „O dzieci, zginęłyście z winy tego mordercy!” (*EM*, s. 35). *Łucja* ani przez chwilę nie uważa, że winny jest tylko jej mąż. Przypominając sobie początek ich miłości, zarzuca mu zdradę, względnie łudzenie: „oszukałeś” (*PŁ*, s. 204). Gdy nie może już więcej znieść gwałtów swego męża, pokazuje przyjaciółce ślady na ciele (*PŁ*, s. 235). W przeciwieństwie do *Medei* (*EM*, s. 9, 18) czuje się wprawdzie zbrukana przez los, ale chce go „dopełnić”. Poddaje się mu: „nad moją nędzą zwycięża wściekłość” (*PŁ*, s. 44), żyje w ciągłym poczuciu winy. Unika społeczności wiejskiej, chowa się przed spojrzeciami innych (*PŁ*, s. 199–210). Podczas gdy

Medea stawia ponad miłość do matki zemstę na Jazonie („Ciebie ranię przez to”, EM, s. 65)⁷⁸, Łucja nie pała rządzą zemsty.

W różnych postawach wobec winy i odpowiedzialności, ewentualnie losu i zemsty, uchwycić można różnicę między pozbawioną kulturowych korzeni Medeą, niemogącą się zdecydować na Kolchidę lub Grecję a chrześcijanką Łucją. Ta druga, kończąc swe życie w stogu siana – zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami – przyznaje się do winy; w pewnym sensie sama wymierza sobie sprawiedliwość. W związku z przedstawionym zdarzeniem szczególnie ważne jest to, że nie chce rozstać się ze swymi dziećmi: przypuszcza, że w stogu siana są kości jej nowo narodzonych, a w sianie ukrywa się jej troje żyjących dzieci. Wskazuje na to także tytuł sztuki. Ponownie powstaje różnica między antyczną Medeą a współczesną Łucją: u Eurypidesa i w micie prymarnym⁷⁹ wielokrotna morderczyni swych dzieci pozostaje przy życiu; u Pruchniewskiego Łucja odbiera sobie życie, zostawia dzieci w ciężkim położeniu, także dla niej samej. Dynamicznej Medeai, uciekającej z Koryntu z zabitymi synami, przeciwstawiona jest zupełnie wyczerpana, obezwładniona poczuciem beznadziejności Łucja ze sztuki Pruchniewskiego.

To, że pytanie o winę jest ważne, choć nie jest istotnym tematem ponownego opisu Medeai przez Pruchniewskiego, okazuje się także w przypadku innych postaci związanych z mitem prymarnym. Mąż Łucji Jacek jest, podobnie do Jazona z dramatu *Argo*, osobą ustepliwą, także w stosunku do siebie. W swojej rodzinie nie znajduje ani wzorów ludzkiego, opartego na takich samych prawach, współżycia, ani żadnej wskazówki, w jaki sposób powinien uporać się ze swymi problemami. Partnerskie współżycie między Jackiem-Jazonem a Łucją-Medeą nie udaje się, ponieważ Łucja nigdy nie została uznana za członka rodziny, do końca pozostała „obcą”. Jeszcze raz ujawnia się analogia do tragedii Eurypidesa: Medea nieustannie skarży się na swój los wygnanej (EM, s. 14 i n.), na sytuację osamotnienia kobiety w Koryncie, która nie jest Greczynką (EM, s. 24) – Jacek i jego matka przypominają o tym, że Łucja żyła w nędznych warunkach (PŁ, s. 101), że nawet „rodzona matka jej nie chciała” (PŁ, s. 228). Do form wykluczenia (u Eurypidesa Medea jest opuszczoną „mieszkanką Kolchidy”)

⁷⁸ Por. J.J.C. Donner, *Nachwort*. W: Euripides, *Medea*, s. 61–64.

⁷⁹ Ibidem.

należy także to, że matka Jacka stawia synową na równi z bydłem (PŁ, s. 209, 220, 226).

Kwestia winy jest także przywołana w przysłuchiwaniu się i przypatrywaniu wiejskiego środowiska. Interesujący jest „chór” złożony z dwóch względnie trzech kobiet, który ma swój pierwowzór w chórze piętnastu Koryntianek. Chór próbuje ułagodzić Medeę: „Nie oplakuj, nie lamentuj – swojego kochanka – za bardzo!” (EM, s. 10). Oplakuje także niewierność mężczyzn: „Prawo i wszystko odwróciło się na ziemi./ Mężczyźni zdradzają” (EM, s. 19). Przy tym – jak wiadomo – chór powinien unikać ingerencji w zdarzenia. Inna sytuacja ma miejsce, kiedy „nowoczesny” chór – Kobieta I, Kobieta II i postać Kowalskiej – omawia los Łucji („gadają”, PŁ, s. 199), który nie jest fikcyjny, tylko składa się z życiowych faktów. Przywołane trzy kobiety, tak jak pozostałe osoby postronne, zachowują się do końca, jak chór z antycznej tragedii. Unikają włączania się w zdarzenia. Daremne przybycie Kowalskiej do teściowej Łucji pokazuje przy tym, że musi nastąpić jej silna ingerencja, bez akceptacji uczestników tragedii rodzinnej. Gwałt w małżeństwie nie zostaje wspomniany w komentarzach chóru. Tragedia „ma w pogotowiu” nieużyteczny środek wyrazu.

Wydaje się, że Pruchniewski swym dramatem *Łucja i jej dzieci* stworzył współczesną „Medeę”. Podstawa tekstu, tragedia Eurypidesa, daje możliwość interpretacji współczesnego dramatu. Tworzenie znaczeń staje się w większym stopniu kompleksowe, jeżeli nie obejmuje postaci pochodzących z mitu prymarnego. Także wtedy, gdy wykorzystany przez Pruchniewskiego materiał procesowy czy reportaż pochodzi z polskiego środowiska wiejskiego; znajdują wtedy swe odbicie społeczne „biotopy” i całe społeczności. Na tle mitu klasycznego wyłania się różnorodna możliwość działania, odnosząca się do problematyki winy i odpowiedzialności w społeczeństwie. „Medea XXI wieku” jest zarówno polska, jak i transkulturowa.

5

U Janusza Głowackiego, autora trzeciego przykładu, estetyczne tworzenie znaczeń przez odwołanie do tekstów tradycji literatury światowej należy do estetyki personalnej postaci. W jednym z wywiadów Głowacki dał wskazówkę, jak należy rozumieć jego zabiegi: „Świat jest jedyną, ogromną biblioteką. Lubię

się do tego odnosić, co już zostało napisane – mitów, archetypów, baśni etc. Mnie nie rzuciło się w oczy, żeby to komuś przeszkadzało. [...] Ja chętnie piszę na odwrotnej stronie już napisanego tekstu”⁸⁰.

W odróżnieniu od *Argo Kochana* oraz *Łucji i jej dzieci* Pruchniewskiego Głowacki nie pozwala wystąpić swym mitycznym postaciom w Polsce, lecz sytuuje je w Ameryce Północnej. Centralna postać *Antyfony w Nowym Jorku*⁸¹ Anita jest przy tym imigrantką z Puerto Rico. Podstawowy temat ucieczki, wygnania, kulturowej obcości etc., który jest częścią składową tradycji dotyczącej Medei (*Medeatradition*), tutaj związany jest z Antygoną. Dzięki temu od początku widoczny jest fenomen etnicznego i kulturowego, a także tekstualnego „wymieszania” (*Hybridität*). A przyczyną tego jest – jak pokazałam w *Argo Kochana* – nakładanie się sekwencji mitów prymarnych, sekundarnych i powszednich. W sztuce Głowackiego „przetasowane” są ze sobą fragmenty z *Antyfony* Sofoklesa⁸², polski mit Ameryki, tzn. mit powszedni⁸³, oraz inne teksty i dołączone do nich tradycje tekstowe.

W tym przypadku powinno nas w pierwszym rzędzie interesować tworzenie znaczeń mitu prymarnego, przy tym także mitu powszedniego Ameryki jako „ziemi obiecanej” i miejsca o „nieograniczonych możliwościach”. Na szczególną uwagę zasługują „punkty styczne” między mitem prymarnym a mitem powszednim, np. tworzenie znaczeń, które wynika z tego, że postacie i sztafaż z mitu prymarnego zostają zastąpione przez takie same z mitu powszedniego. Zamiana greckiej Antyfony na azylantkę albo emigrantkę zarobkową (*Wirtschaftsflüchtling*) z Puerto Rico i przeniesienie akcji z greckich Teb do współczesnego Nowego Jorku jest oczywiście przykładem na umiędzynarodowienie mitu. W związku z tym warto przypomnieć, że w polskim dramacie i teatrze przed 1990 rokiem – jeżeli chodzi o nawiązania do mitu Antyfony – mamy

⁸⁰ Cyt. za F.N. Mennemeier, *Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie – ins Farcenhafte transponiert*. W: *Das moderne Drama des Auslandes*. Wyd. 4. Berlin: Weidler Buchverlag, 2003, s. 406–411, tutaj s. 406. Zob. także M. Krasińska, *Ze sceny narodowej do Europy. O dramaturgii polskiej lat ostatnich*. „Slavia Occidentalis” 2003, nr 60, s. 97–105, tutaj s. 99.

⁸¹ Ten dramat będzie w dalszych partiach tekstu opatrzony skrótem GA.

⁸² Sophokles, *Antigone. Tragödie*. Übersetzt von W. Kuchenmüller. Stuttgart: Reclam, 2000. W dalszych partiach pracy stosuję skrót SA.

⁸³ H.-Chr. Trepte (op.cit., s. 152) wskazuje na odniesienia do *West Side Story* Bernsteina.

przykłady zarówno aktualizacji, jak i unarodowienia. Odnosi się to poniekąd do dramatu Aleksandra Maliszewskiego *Antygona*⁸⁴, a zwłaszcza do jego scenicznych realizacji, przede wszystkim tych, których dokonał Juliusz Osterwa⁸⁵. Niezależnie od przestrzenno-czasowego usytuowania występuje także u Głowackiego połączenie mitu Antygony z polską mentalnością kulturową.

Porównując mit prymarny, a dokładniej: mit *Antygony* Sofoklesa, z jego ponownym opisem z lat dziewięćdziesiątych, znowu dostrzeżemy związki przestrzeni i osób, a także przedstawionego przebiegu zdarzeń czy argumentów; co więcej są to związki motywacyjne. Jak się wydaje, *Antygona* Głowackiego jest zorientowana wyłącznie na tragedię Sofoklesa. Niezależnie od respektu greckich tragiczków wobec mitów, w czasie dramatyzacji akcji *Antygony* zauważyć można w wielu miejscach ich „własną” twórczość⁸⁶.

Przypomnijmy najpierw „jądro” akcji: dramat, w którym zachowano jedność miejsca, pokazuje wolną przestrzeń przed pałacem króla w Tebach (SA, s. 3). Po tym, jak bracia Antygony, Eteokles i Polinik, wzajemnie się pozabijali, król Kreon wydał dekret zabraniający pochowania zwłok zdrajcy ojczyzny, Polinika. Łamanie tego prawa powinno być karane śmiercią. Antygona stawia wyżej miłość do swego brata i posłuszeństwo wobec bogów (tzn. nakazy swego sumienia) niż obowiązek wobec Kreona i interesów państwa. Wbrew woli i bez pomocy swej siostry Ismeny najpierw umożliwia zmarłemu bratu – przez symboliczny pogrzeb – wejście do Hadesu; w czasie próby rzeczywistego pogrzebu zostaje pojmana przez strażnika i doprowadzona do króla. Za karę zostaje żywcem zamurowana w lochu, uniknie jednak powolnej śmierci ponieważ się powiesi. Także Hajmon, syn Kreona i narzeczony Antygony, tak jak żona Kreona, Eurydyka, kończy śmiercią samobójczą⁸⁷. Interpretacja tego

⁸⁴ Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Antyk w literaturze polskiej XX w.* W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław 1993, s. 34–41, tutaj s. 40; E. Petniak, „*Antygony*” różne – reminiscencje: przekłady, kontynuacje i nawiązania..., <http://www.an.ostatnidzwonek.pl/a-696.html> (30.01.2009).

⁸⁵ B. Bibik („*Antygona*” *Juliusza Osterwy*...) stwierdza np. odnośnie do inscenizacji z czasu drugiej wojny światowej: „Zdaniem Ireneusza Guszpita Osterwa potraktował Sofoklesa jako specyficzny dokument polskich postaw”.

⁸⁶ Por. W. Kuchenmüller, *Nachwort*. W: Sophokles: *Antigone*, s. 62–64, tutaj s. 64.

⁸⁷ Por. E. Schmalzriedt, *Sophokles, „Antigone”*. W: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. T. 15. München: Kindler, 1991, s. 743–745.

zdarzenia jest często omawiana w sposób lakoniczny, także przez nawiązania intertekstualne, skrótowo przetwarzana. Antyгона opowiada się za bezwarunkowym oddaniem się boskiemu nakazowi i ludzkiemu obowiązkowi oraz miłością i człowieczeństwem. Kreon, który relatywizuje wolę bogów („Nie do zniesienia jest, kiedy sądzisz,/ bogowie troszczą się o tych zmarłych”, SA, s. 15), reprezentuje natomiast myślenie o porządku, rządzącej władzy, tyranii, a także identyfikuje własną osobę z domniemanym „dobrym państwem”. Często nie dostrzega się szczegółu, że „jednostronny”, „bezwarunkowy” upór Kreona jest przeciwstawiony uporowi Antygony: „Ona nie jest czystą reprezentantką bogów [...]; ona także niesie ze sobą oznaki wyniosłości [...]: tak w jej odpychającym zachowaniu wobec łagodnej, zrównoważonej siostry, tak samo w jej skardze pośmiertnej [...], wypowiada brutalne słowa, nigdy nie popełniłaby tego czynu dla męża i dzieci, tylko dla swego niezastąpionego brata”⁸⁸. Jeżeli chce się porównać *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego z *Antygoną* Sofoklesa, należy uwzględnić jednostronność i upór mitycznych postaci.

Porównanie tragedii antycznej z jej rozwinięciem z końca XX wieku implikuje taki obraz: z przedstawionego czasu i przestrzeni wynika, podobnie jak w przypadku legendy o Argonautach i *Medei*, „mieszanka” analogii i różnic. Głowacki podąża za wzorem dramatu opartego na jedności miejsca. Zdarzenie rozgrywa się w Tompkins Square Park w Nowym Jorku w ciągu jednej nocy (GA, s. 5). Podobnie jak u Sofoklesa, chodzi o miejsce publiczne. Podczas gdy dramat antyczny dzieje się w portyku kolumnowym królewskiego pałacu, będącym miejscem dla wyższych warstw społecznych, sztuka Głowackiego rozgrywa się w scenerii typowej dla jednej z najniższych warstw, w miejscu pobytu bezdomnych azylantów. W środku przestrzeni stoi ławka, która jest wsparta o zamarznięte drzewo, dookoła widzimy krzaki, metalowy śmietnik, plastikowe worki, resztki ubrań, wycinki z gazet itd. Wiele z tych elementów dekoracji staje się rekwizytami w czasie rozwoju wydarzeń. Kontrast pomiędzy antycznym oryginałem i jego współczesną trawestacją nie mógłby być bardziej

⁸⁸ Ibidem, s. 744. Ten częściowo zaniedbany aspekt oferty interpretacyjnej *Antygony* w połączeniu z innymi opisami tej tragedii w Summer School, w ramach międzynarodowego projektu promocyjnego *Performance and Media Studies (Take up the Bodies. Theatricality and Writing/Cultur. 1968–2008)* został podkreślony na uniwersytecie w Moguncji (lipiec 2008 r.).

ostrzy. W tym przypadku konkretyzacja i aktualizacja polega na tym, że antyczne Teby, których wygląd został potwierdzony przez znaleziska archeologiczne z czasów mykeńskich, stały się nowojorskim parkiem Tompkins Square, realnym miejscem pobytu bezdomnych imigrantów⁸⁹.

Spis postaci u Głowackiego odbiega jeszcze dalej od dramatu antycznego niż w przypadku współczesnej „Medei” Pruchniewskiego; w tragedii Sofoklesa występuje sześć wymienionych z imienia postaci: Antyгона, Ismena, Kreon, Eurydyka, Hajmon i Tyrezjasz oraz dwie bezimienne: Strażnik i Posłaniec, a także chór tebańskich starców. We współczesnym dramacie analogiczna do antycznego oryginału jest tylko postać centralna, trzydziestopięcioletnia Anita-Antyгона. Bezpośrednich odpowiedników członków rodziny Antygomery i Kreona prawie nie znajdziemy, tak samo brakuje odpowiednika antycznego wieszca Tyrezjasza. Jednak pewne funkcje niektórych postaci antycznego wzorca przejmowane są przez bohaterów sztuki Głowackiego. Tu kolejne postacie to: Policjant, rosyjski Żyd Sasza, który wyemigrował jeszcze w czasach Związku Radzieckiego, Polak Pchełka, zwłoki amerykańskiego bezdomnego o imieniu John, a także głosy Mężczyzny I i Mężczyzny II zza sceny⁹⁰. Policjant (Jim Murphy), który wielokrotnie z proscenium wchodzi w kontakt z widownią, przejmuje w niektórych sekwencjach funkcje chóru. Szczególnie widoczne jest to wtedy, gdy Policjant wygłasza długi prolog i epilog⁹¹. Jednocześnie jednak w tej postaci można znaleźć odwołania do Posłańca i Strażnika z *Antygomery* Sofoklesa.

Podobnie jak Strażnik i Posłaniec, Policjant służy przedstawicielom państwa, aparatowi władzy. Dzięki takiej interpretacji Policjant jest jedyną

⁸⁹ Sytuację bezdomnych w tej partii Dolnego Manhattanu opisuje, jako świadek, żyjący w Nowym Jorku krytyk teatralny Jan Kott: *Antyгона powiesiła się w Tompkins Square Park*. „Dialog” 1992, nr 10 (37), s. 153–155. Trochę inaczej komponuje scenę Głowacki w angielskim tłumaczeniu swej sztuki dokonany wspólnie z Joan Torres (*Antigone in New York*. London–Toronto: Samuel French, 1997, s. 7): [...] *a couple of benches, a lot of rubbish, some metal trash cans, a drinking fountain, a bush*. Z konkretnego parku w Nowym Jorku, który w latach 90. był zamieszkiwany przez imigrantów, powstał typowy nowojorski park. W ten sposób podkreślono, wbrew polskiemu tekstowi, paraboliczność akcji.

⁹⁰ I w tym miejscu polskie wydanie różni się od angielskiego: zmarły bezdomny nazywa się Paulie, męskie głosy zza kadru są w trakcie przedstawienia wprowadzane bez konkretyzacji.

⁹¹ J. Kott (op.cit., s. 155) uwypukla analogię do greckiego chóru: Policjant jest „głosem miasta”.

postać, która przypomina Kreona, reprezentanta władzy państwowej w tragedii antycznej. Z Sofoklesowym Strażnikiem łączy Policjanta swoista naiwna i pozbawiona dystansu radość informowania. Strażnik, który wystawia na próbę cierpliwość Kreona, tak rozpoczyna swoje spostrzeżenia co do symbolicznego pochówku Polinika: „Nie było żadnych pchnięć łopata, / żadnego kopnięcia motyką. / Twardy grunt” (SA, s. 14).

Podczas gdy Strażnika można przypisać wczesnej tradycji postaci komicznych, kreujących komizm sytuacyjny, Policjant występuje w podwójnej roli: postaci komicznej i mądrego błazna. Do początku prologu należą następujące myśli: „Chciałem od razu powiedzieć, że nie mam nic przeciwko bezdomnym. To są tacy sami ludzie jak my [...]. Osobiście spotkałem bardzo wielu kulturalnych bezdomnych, często z wyższym wykształceniem, i mogę stwierdzić z całą odpowiedzialnością, że są to tak samo dobrzy Amerykanie jak wy i ja. Żeby być fair, mówię od razu” (GA, s. 5). Takimi i podobnymi świadectwami osobistego doświadczenia Policjant pokazuje, że nie uważa się tylko za zwykły organ wykonawczy jakiegoś aparatu władzy. Policjant, który nie raz jest gotowy odwrócić wzrok, dystansuje się swoim zachowaniem zarówno wobec służbowej gorliwości antycznego strażnika, jak i wobec silących się na obiektywizm komentarzy antycznego chóru. Postać ta jest zarówno w swoim stosunku do *Antygony* Sofoklesa, jak i w perspektywie teatralno-historycznej zaprojektowana jako hybryda.

Hybrydą jest także, co zrozumiałe, Anita, jedyna postać kobieca w sztuce Głowackiego. Swoim postępowaniem i postawą nawiązuje do antycznej Antygony, jest także zaplątana w mit Ameryki przynoszącej szczęście: wszystko postawiła na to, żeby zdobyć w Nowym Jorku finansową podstawę bezpiecznej egzystencji w swojej ojczyźnie. W postaci Anity łączy się mit prymarny z mitem powszednim. W wyraźnie słabszej formie to samo powtarza się w przypadku martwego bezdomnego Johna: starania Anity o indywidualne pochowanie ciała wzorowane są na dążeniach Antygony, chcącej godnie pochować brata Polinika. John jest zarazem postacią, w wypadku której mit Ameryki, szybciej niż w przypadku Pchełki i Saszy, znalazł swoje rozwiązanie. Rosyjski Żyd i Polak są na poziomie przedstawionych zdarzeń bez wyjątku podporządkowani mitowi Ameryki. W odróżnieniu od tylu innych mitów powszechnych ten mit

u Głowackiego zawiera przede wszystkim elementy narracyjne, jest także bardziej dynamiczny niż inne przykłady tej ilościowo bogatej materii mitu.

Przede wszystkim jednak zwraca uwagę kontynuacja, a właściwie przemodelowanie historii Antyfony w postaci Anity. Chodzi o podobieństwa i różnice w postępowaniu i w motywacji podjętych działań. Ponieważ dzieło Głowackiego jest wśród trzech zaprezentowanych tutaj kontynuacji mitów prymarnych przykładem najbardziej kompletnym, dlatego też przedstawić mogę tylko część propozycji interpretacji opartych na micie⁹². Siatka zdarzeń, którą da się zidentyfikować z *Antygoną* Sofoklesa, jest następująca: Anita, która niewinnie, jak inni azylandzi i imigranci ekonomiczni, doświadczyła upadku z pozycji osoby posiadającej uznany zawód i przyzwoite warunki mieszkaniowe w egzystencję *homeless people*⁹³, szuka bezdomnego Amerykanina Johna. Po opuszczeniu ojczyzny i śmierci matki na „ziemi obiecanej” jest on, przynajmniej w wyobrażeniu Anity, jedyną jej miłością i ludzką więzią. Gdy naiwna, i w swoim wyobrażeniu świata ograniczona, Anita musi zaakceptować fakt, że John zamarł i został zabrany przez ambulans do Potter’s Field, miejsca masowych pochówków anonimowych zmarłych na Long Island, zaczyna zajmować się indywidualnym pogrzebem jego ciała w Tompkins Square Park, pogrzebem zgodnym z jej wyobrażeniami o godnym chrześcijańsko-katolickim pochówku. Namawia swoich towarzyszy z parkowej ławki, Polaka Pchełkę i rosyjsko-żydowskiego artystę Saszę, do zabrania zwłok, w zamian za pieniądze, prezenty i alkohol, z więzienia na Potter’s Field. Śmiertelne szczątki Johna mają zostać zabrane w wielkim pośpiechu wraz z trumną z miejsca masowych pochówków, przeniesione do Tompkins Square Park i tam pochowane. Skradzione przez Pchełkę i Saszę ciało, które oczywiście nie jest ciałem Amerykanina Johna, zostaje pochowane przez Anitę za parkową ławką, w zgodzie ze znanym jej ceremoniałem. Kiedy Sasza proponuje jej nowy związek, Anita czuje się nagrodzona przez Boga za ten pochówek („Dwa razy powiedziałeś *nas*. To wszystko Bóg”, GA, s. 36). Ogluszony alkoholową mieszanką przez zazdrosnego Pchełkę, który wybrał go sobie na ostatniego przyjaciela, Sasza nie może pospieszyć Anicie na pomoc wtedy, gdy ukochana

⁹² Por. H.-Ch. Trepte, op.cit., s. 151.

⁹³ W angielskim przekładzie Głowackiego i Torres, ale także w niemieckiej wersji Alissi Walser (*Antygoną w Nowym Jorku* [scenopis], Hamburg: Wydawnictwo H. Lauke, 1994), figura używana jako zwłoki i rekwizyt nazywa się „Paulie”.

zostaje zgwałcona przez innego bezdomnego (GA, s. 39). Anita nie może zrozumieć zamiaru Saszy, który chce z nią wyjechać do Rosji, co zostaje przez niego jeszcze raz potwierdzone. W epilogu Policjant relacjonuje, że Anita powiesiła się na głównej bramie do parku (GA, s. 40).

Na płaszczyźnie zdarzeń Anita-Antygona urządza ukochanemu zmarłemu pogrzeb zgodnie z prawem boskim. Chociaż nie ma żadnych dowodów na to, że John, opisany jako „niekomunikatywny”, uważał się za ukochanego Anity, jest on w jej rozumieniu tą postacią, dla której gotowa jest zrobić wszystko. Chociaż musiała czasami pracować jako prostytutka, żeby zarobić na utrzymanie⁹⁴, nie potrafi sobie wyobrazić życia z Saszą po doświadczeniu gwałtu. Wybiera taką samą śmierć jak Antygona w tragedii Sofoklesa. Już w tym centralnym punkcie zdarzenia widać różnice pomiędzy oryginałem a tekstem do niego się odnoszącym: Anita organizuje godny, zgodny z wolą Bożą, pogrzeb nie dla ukochanego brata, tylko dla jakiegoś Amerykanina, któremu była we własnym rozumieniu „rodziną” („Ja jestem jego rodzina. Tu (*pokazuje park*) jest jego rodzina”, GA, s. 19). Podczas gdy antyczna Antygona uważała tylko więź ze zmarłym bratem za bezwarunkowo wiążącą, zdecydowanie podporządkowując jej siostrę i ukochanego, dla Anity punktem odniesienia było wyobrażenie o powinowatych z wyboru, względnie o przypadkowych rodzinach, które są budowane wśród bezdomnych⁹⁵. W przeciwieństwie do Antygony, która sama chce być odpowiedzialna za swój czyn, Anita prosi o pomoc; pogrzeb jest czynem dokonany wspólnie. W tym wypadku można iść jeszcze dalej: bezdomny towarzysz losu może zostać przyporządkowany roli brata bądź narzeczonego. Anita Głowackiego jest więc w dosłownym znaczeniu tego słowa bardziej ludzka i bardziej miłosierna niż jej antyczny pierwowzór. Podczas gdy brat Antygony faktycznie poniósł śmierć jako przestępca (popęłnił mord na bracie, walczył przeciwko rodzinnemu miastu), ciało Amerykanina Johna zostaje zabrane na teren więzienny, chociaż zmarły nie zginął jako zbrodniarz. Sama egzystencja bezdomnego czyni z niego przestępcę. Podczas kiedy Antygona dopuszcza w swoim życiu siostrzaną miłość do brata jako jedyną wartość, dla Anity jest na końcu

⁹⁴ Por. H.-Ch. Trepte, op.cit., s. 153–154.

⁹⁵ Na budowanie przypadkowych rodzin wskazuje pisarz Günter Wallraff w swoim raporcie o życiu wśród bezdomnych (*Pod kreską. Jak żyją bezdomni w Niemczech?* „Zeit Magazin” 2009, nr 11 [5 marca], s. 11–16, tutaj s. 13).

zupełnie nieważne, czy skradzione ciało faktycznie kiedyś należało do Johna czy nie. Dla niej liczy się jedynie fakt, że człowiek dla ratowania swojej duszy musi zostać pochowany poza terenem więzienia i w zgodzie z rytuałem (GA, s. 20). Pochówek konkretnego zmarłego staje się pochówkiem „nieznanego zmarłego”. Analizy wskazują na jeszcze jeden możliwy kontekst: Antyгона mijającego XX wieku jest także realizacją *homo sacer*⁹⁶. Podstawowe dla znaczenia dzieł różnice pomiędzy *Antygoną* Sofoklesa a *Antygoną w Nowym Jorku* Głowackiego są więc znaczące. Zetknięcie mitu antycznego, względnie tragedii Antygony, z mitem Ameryki okazuje się być swego rodzaju finałem (*end-game*)⁹⁷.

To – mówiąc słowami Blumenberga – „zakończenie” mitu powszechnego⁹⁸ wygląda inaczej w przypadku każdej postaci dramatu. U Polaka Pchełka należy do tego mitu – i tutaj dzieło nabiera elementów osobistej narracji – wyobrażenie o sobie jako o „ofierze”. Pchełka musiał poświęcić swoją nerkę (GA, s. 18), żeby móc zapłacić za podróż do Ameryki. Realizacja jego marzenia została poprzedzona więc formą samookaleczenia. Zarówno Sasza, jak i Pchełka tylko dlatego znoszą los bezdomnego, że wymyślają sobie ciągle perspektywy na przyszłość. Dla Saszy, artysty, jest to perspektywa powrotu do Rosji, co po 1989 roku stało się znowu możliwe. Całkowite – psychiczne i mentalne – przybycie do tej Ameryki, którą obydwoj przeżywają w Tompkins Square Park, byłoby dla obydwu nie do zniesienia. Nie ma już różnicy pomiędzy bezdomnymi azylantami i imigrantami ekonomicznymi a bezdomnymi Amerykanami w rodzaju zamrożonego Johna. W epilogu Policjant, który udowadnia wydajność systemu i swą gadatliwością odkrywa cynizm, wciąga widzów na sali w los bezdomnego: „Dzisiaj w teatrze jest co najmniej jedna osoba, która niedługo znajdzie się na ulicy” (GA, s. 40). Nie jest z pewnością przypadkiem, że to właśnie słowo „ofiara” pojawia się w wypowiedziach Polaka Pchełka, przyczyniając się tym samym do realizacji mitu; nawet gdyby w tym miejscu nie zostało użyte słowo

⁹⁶ Tak interpretował Anitę-Antygonę Stephen Willmer podczas Letniej Szkoły Moguncyjskiego Projektu Promocyjnego *Performance and Media Studies* w lipcu 2008 r. (*Antigone as Homo Sacer in a Modern State of Exception* – por. przypis 88).

⁹⁷ Porównanie polskiego wydania z 1992 r. i wersji angielskiej z 1994 r. mogłoby prawdopodobnie pokazać, że zarówno pokazanie Anity jako *homo sacer*, jak również wyobrażenie finału jest w wersji angielskiej głębiej zakorzenione niż w tekście polskim. Por. J. Kott, op.cit., s. 154.

⁹⁸ H. Blumenberg, op.cit., s. 291–325.

„ofiara”⁹⁹, które należy do wtórnego mitu powstania listopadowego, odczytani odbiorcy dzieła powinni to odwołanie zrozumieć. Zarazem można przyjąć, że tekst Głowackiego odwołuje się intertekstualnie do dramatu Mrożka *Emigranci*¹⁰⁰. Nawet jeśli sztuka Głowackiego w przeważającej części jest zakorzeniona transkulturowo, jest w niej dużo wyraźnych śladów polskiej tradycji literackiej, przede wszystkim polskiego wzorca myślenia i zachowania; Pchelka reprezentuje w wielu miejscach polską mentalność¹⁰¹. Te ślady musiałyby zostać jeszcze raz niezależnie przebadane.

6

Z faktu, że w trzech powstałych po roku 1990 polskich dramatach sięgnięto do podstawowych mitów greckiego antyku, względnie do ich nośnych znaczeniowo form tekstowych, wynika, że w tych dziełach przedstawiono sytuacje, z którymi człowiek musiał się zmierzyć od początku swojego istnienia. Rozważono w nich także najważniejsze problemy egzystencjalne. W dwóch sztukach akcję przeniesiono z antycznej Grecji do Polski: *Argo Kochana* dzieje się w Warszawie, która stała się swego rodzaju „nie-miejscem”¹⁰²; *Łucja i jej dzieci* Pruchniewskiego rozgrywa się na polskiej prowincji, na której „Medea” upokorzona i złamana, zamiast odnieść triumf ponosi klęskę; *Antygona w Nowym Jorku* Głowackiego przenosi miejsce akcji do miasta, gdzie emigranci polscy i innych narodowości wierzą nadal w mit Ameryki, do miasta, gdzie mit ten się narodził; w ten sposób Nowy Jork, w którym każdy w okamgnieniu może się stać bezdomnym, przemienia się w „nie-miejsce”. W sztuce Kochana postacie dramatu pokazują hybrydową sytuację kulturową: Jason-Jazon życzy sobie, żeby jego imię wymawiano na sposób amerykański, jednocześnie przypisuje sobie rolę

⁹⁹ Por. B. Schultze, *Prometeusz w Polsce...*, s. 413.

¹⁰⁰ J. Kott, op.cit., s. 154.

¹⁰¹ Rozpoznanie polskiej mentalności jest kontynuowanym celem twórczości tego autora. Por. J. Głowacki, *Rueck – Blick*. Tłum. K. Staemmler. „Westermanns Monatshefte” 1981, nr 8 (125), s. 67–71, tutaj s. 71.

¹⁰² „Nie-miejsca” (*Unorte*) były tematem spotkania, które odbyło się w dniach 7–9 listopada 2008 r. na uniwersytecie w Moguncji i zostało zorganizowane przez zespół badawczy „Historyczne nauki kulturowe” pod przewodnictwem Friedemana Kreudera.

bohatera, cytując teksty i konteksty polskiej kultury; wszystko staje się tekstem. To jest jeden z historycznie ugruntowanych wzorców polskiej kultury¹⁰³.

Pruchniewski dał w swoim dziele wystąpić „Medei”, która nie może wyzwolić się ani poprzez słowa, ani poprzez działanie; w kontekście dyskursu genderowego to dzieło literatury polskiej kontrastuje z innymi, nowszymi wersjami tragedii Eurypidesa w innych literaturach. U Głowackiego główna bohaterka nie jest Polką tylko Portorykanką, która żyje swoją przesiąkniętą przez lokalną tradycję wiarą zdecydowanie inaczej niż postacie w wiosce stworzonej przez Pruchniewskiego: nie jest to dla nich słaba albo zewnętrzna forma, tylko niezwykle ważny życiowy drogowskaz, realizacja *homo sacer*. Niezłomność, która jest typowa dla antycznej Antygony, stała się w tym dramacie całkiem ludzka, zwrócona ku pojedynczemu człowiekowi i jego godności. Polski emigrant Pchełka, który nie odwołuje się do mitu greckiego, tylko do mitu przynoszącej szczęście Ameryki, nie ma dostępu do ludzkiego wymiaru Antygony-Anity.

Wszystkie trzy sztuki są przez to tak samo transkulturalne, jak i transnarodowe, łączą częściowo spolonizowane mity antyczne z polskimi mitami narodowymi i międzynarodowymi mitami powszechnymi. Wszędzie powtarzają się fragmentaryzacja i hybrydyzacja. Warto by może było pokazać i inne polskie teksty oraz konteksty.

Stworzenie z mitów antycznych klucza do rozumienia tekstów, tzn. hermeneutycznego instrumentu, jest znaczące. Im dokładniej odbiorca zna tekst wyjściowy, tym więcej jest w stanie wyciągnąć z niego możliwości interpretacyjnych. Obydwa mity antyczne są w tym przypadku poręczniejsze niż legenda o Argonautach. Wszystkie trzy dramaty potwierdzają potencjał znaczeniowy, który tkwi w mitach antycznych. Mity narodowe, jako miejsca i sposoby szukania sensów, także pełnią istotną funkcję; w formie mitów historycznych i mitów powszechnych mogą zostać zaakceptowane: ich podstawowa legitymizacja zostaje utrzymana nawet wtedy, gdy jakiś konkretny mityczny przypadek okazuje się być

¹⁰³ Por. B. Schultze, *Odwołania tekstowe w czasach kultury narodowej: „Pan Jowiński” Fredry i „Balladyna” Słowackiego*. W: *Romantyzm i historia. Polski paradygmat, europejski kontekst, polsko-niemieckie perspektywy*. Red. A. Galli i in. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007, s. 231–249.

wynikiem omyłkowej oceny. Zarówno mity narodowe, jak i mity powszechnie mogą się powoływać na fortunne momenty historii i autorytety¹⁰⁴.

*Z języka niemieckiego przełożyła Katarzyna Krasoń,
przekład przejrzała i poprawiła Brigitte Schultze*

Aesthetics and Meaning of Classical Myths and Other Types of Myth in Polish Plays after 1990

Summary

This article discusses a relatively rare case of intertextuality in Polish theatre plays after 1990: the combination of primary (classical), secondary (mainly national, historical) and everyday myths in Polish plays since 1990. The classical (Greek) sources consist in the Tale of the Argonauts and the action around Medea and Antigone. The Polish 'reshapings' take place in Mark Kochan's *Argo*, Mark Pruchniewski's *Łucja i jej dzieci* and Janusz Głowacki's *Antygona w Nowym Jorku*.

Thorough investigation of the use made of the different source materials offers insight into basic aesthetic sense in these modern plays whose main features are structural openness and cultural hybridity.

Brigitte Schultze

¹⁰⁴ Johan Schlömans omawia nagrodzone w marcu 2009 r. studium Herfrieda Münklersa *Niemcy i ich mity*. „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr 57 (10 marca), Literaturbeilage, Sachbuch, s. 13.