

Joanna JABŁKOWSKA

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-0076-5033>

***MEDEA. STIMMEN* CHRISTY WOLF W KONTEKŚCIE RECEPCJI MITU W LITERATURZE NIEMIECKOJĘZYCZNEJ**

***MEDEA. STIMMEN* BY CHRISTA WOLF IN THE CONTEXT OF THE RECEPTION OF THE MYTH IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE**

This article examines the distinctive features of the German reception of antiquity. The first part highlights key aspects of this reception, particularly in the context of German Weimar Classicism and the Enlightenment. Subsequent sections explore the strong interest in mythology and antiquity in contemporary literature, especially in GDR literature, where mythological parables often served as a means to circumvent censorship.

The main focus of the article is Christa Wolf's novel *Medea. Stimmen* (1996). It demonstrates how Wolf reinterprets the Medea figure, discarding the traditional portrayal of her as a child murderer and instead depicting her as a victim of an inhumane, totalitarian system. This reinterpretation should not be read explicitly as a critique of the GDR or West German neoliberal capitalism, but rather as a broader, pessimistic vision of humanity – one that remains unwilling to renounce power struggles, xenophobia, and authoritarianism.

Keywords: reception of antiquity, reception of myth, German literature, GDR literature, Christa Wolf, *Medea. Stimmen*

Słowa kluczowe: recepcja antyku, recepcja mitu, literatura niemiecka, literatura NRD, Christa Wolf, *Medea. Stimmen*



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 25.02.2025. Verified: 29.02.2025. Revised: 29.04.2025. Accepted: 02.06.2025.

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

I

Recepcji kultury antycznej w literaturze i refleksji teoretycznej niemieckiego obszaru językowego nie da się rzetelnie „streścić” bez ryzyka niebezpiecznych uproszczeń i nieuniknionych przekłamań. Nie zamierzam w tym artykule dowodzić, że literatura niemieckojęzyczna czerpała z greckiej i rzymskiej spuścizny intensywniej niż większość literatur europejskich, jednak z pewnością czyniła to w sposób specyficzny. Postrzegała siebie bowiem – podobnie jak kilka innych kultur (włoska, francuska, hiszpańska, angielska... każda na swój sposób) – jako spadkobierczynię „Rzymu”, cokolwiek miałyby to oznaczać. W pierwszej części artykułu spróbuję nakreślić istotę tej specyfiki, w drugiej natomiast przedstawić jej charakterystyczny przykład. Nie proponuję konkretnego zawężenia metodologicznego, bowiem niniejszy artykuł ma przede wszystkim charakter informacyjny. Chcę zainteresować polskojęzycznych czytelników i czytelniczki tematem u nas mało znanym oraz utworami nie tłumaczonymi na język polski.

Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego (*Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation*), kierujące się ideą *renovatio imperii Romani*, miało być kontynuacją antyczno-chrześcijańskiego cesarstwa. W intencji władców chodziło oczywiście o panowanie nad całym światem chrześcijańskim i władzę polityczną, a nie o literacką spuściznę czy to, co dziś nazwalibyśmy związkami intertekstualnymi lub, szerzej, tradycją kulturową. Ta tradycja siłą rzeczy zaczęła jednak dominować w coraz bardziej podzielonym państwie. Sama nazwa Rzeszy (*Sacrum Imperium*), istniejącej w osobie cesarza od czasów Ottona I, pojawiła się dopiero w połowie XII wieku, a mniej więcej sto lat później dodano do niej określenie *Romanum* (od czasów Ottonów królowie niemieccy nosili zazwyczaj tytuł *Rex Romanorum*). Z kolei pojęcie „narodu niemieckiego” było wynalazkiem nazewniczym czasów późnośredniowiecznych. Cesarz nie reprezentował konkretnego „narodu”, lecz – przede wszystkim w sferze symbolicznej – dziedzictwo Cesarstwa Rzymskiego. Ponieważ ani naród, ani państwo nie istniały w praktyce politycznej aż do drugiej połowy XIX wieku, idea niemieckości kształtowała się między innymi poprzez wspólną literaturę, język, teatr i teorie estetyczne, w dużej mierze opierające się na kulturze antycznej i chrześcijańskiej.

Kiedy tradycja rzymskich koronacji niemieckich królów na cesarzy przeszła do historii (ostatni koronowany w Rzymie był Fryderyk III w 1452 roku), do Włoch zaczęli podróżować niemieccy arystokraci, a od XVII wieku także intelektualiści. Nie chodziło im przy tym o poznanie włoskich państw, postrzeganych jako politycznie zacofane i mało interesujące, ani o zdobycie papieskiego błogosławieństwa, które w średniowieczu stanowiło ważny element legitymizacji władzy cesarskiej. Podróże na południe miały na celu przede wszystkim obcowanie ze sztuką antyczną oraz jej kontynuacją w renesansie i baroku, a także podziwianie przyrody – tak odmiennej od ponurego, zachmurzonego chłodu niemieckiej północy.

Do najważniejszych i najbardziej znanych podróżników należeli między innymi Andreas Gryphius (1616–1664), Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Johann Gottfried Herder (1744–1803), Karl Philipp Moritz (1757–1793), Henriette Herz (1764–1847), Wilhelm von Humboldt (1767–1835), Arthur Schopenhauer (1788–1860) oraz malarze: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), Angelika Kauffmann (1741–1807) i przedstawiciele tak zwanej grupy nazareńczyków, spośród których najbardziej znanym był Friedrich Overbeck (1789–1869), a także wielu innych. Największy rozkwit podróży artystycznych przypadł na lata 1760–1830 – okres świetności niemieckiej literatury, obejmujący późne oświecenie, epokę Burzy i Naporu, klasykę weimarską i romantyzm. W XIX wieku południe przyciągało również naukowców: geologów, geografów, przyrodników (por. Oswald 1985). Do dziś włoskie doświadczenie pozostaje niemal nieodzownym elementem drogi twórczej niemieckojęzycznych pisarzy. Aby to zobrazować, wystarczy wspomnieć autorów znanych polskiemu czytelnikowi, takich jak Heinrich (1871–1950) i Thomas Mann (1875–1955), Robert Musil (1880–1942), Heinrich Böll (1917–1985), Ingeborg Bachmann (1926–1973) czy Thomas Bernhard (1931–1989)¹.

Od kilku dziesięcioleci niemiecką oazą artystyczną w Rzymie jest Villa Massimo – pierwotnie, na początku XX wieku, przeznaczona dla malarzy i rzeźbiarzy, obecnie także dla pisarzy, którzy mogą tam spędzić spokojny rok. Rzym często staje się dla stypendystów źródłem inspiracji, a podobnie jak w czasach osiemnastowiecznych podróży, także dziś powstaje literatura zafascynowana antykiem.

Wśród setek włoskich tomów niemieckojęzycznych pisarzy znajdziemy oczywiście książki podróżnicze. Zazwyczaj nie są to jednak zwykłe relacje z podróży, lecz raczej refleksje artystyczne i estetyczne inspirowane włoskimi doświadczeniami. Podstawowym dziełem, którego nie sposób pominąć, pisząc o Rzymie z niemieckiej perspektywy, jest *Podróż włoska (Italienische Reise)* Johanna Wolfganga Goethego. Rękopis tej książki nie powstał w trakcie dwuletniego pobytu pisarza we Włoszech (1786–1788), lecz znacznie później. Jedyne fragment, *Karnawał rzymski (Das Römische Carneval)* ukazał się drukiem w 1789 roku. Pierwsze dwie części *Podróży włoskiej* wydano jako rozdziały autobiografii Goethego w latach 1816–1817, a ostatnią wersję w 1829 roku. Choć książka opiera się na notatkach i listach pisanych w czasie podróży, jej głównym tematem jest rozwój Goethego jako artysty i teoretyka sztuki w ciągu tych włoskich miesięcy. Kontakt z zabytkami antyku stał się dla niego impulsem do stworzenia programu estetycznego, dziś nazywanego klasyką weimarską. To właśnie wtedy powstał dojrzały tekst *Ifigenii w Taurydzie (Iphigenie auf Tauris)*, wersja prozą 1779, wersja ostateczna 1787, jej premiera 1802), a niedługo po powrocie, w 1789 roku, Goethe ukończył *Torquato Tasso* (druk 1790, prapremiera 1807)

¹ Opieram się tu na własnym artykule: Dzikowska, Jabłkowska (2015) i na tomie: Jabłkowska, Sidowska (2020).

oraz *Elegie rzymskie* (*Römische Elegien*, wydane w 1795 roku). Ponadto podjął na nowo pracę nad *Faustem*. Pisarze wyruszający w podróż włoską po Goethem musieli zmierzyć się z jego spuścizną – nawet jeśli ją negowali.

Goethe (i Schiller w Weimarze) nie stworzyli rzecz jasna klasyki z niczego. Przed nimi i równolegle z nimi tworzyli pisarze oświecenia i Burzy i Naporu, tak zwani Anakreontycy, Johann Heinrich Voß (1751–1829), Johann Gottfried Herder (1744–1803), Christoph Martin Wieland (1733–1813) i last but not least Johann Gottlieb Klopstock (1724–1803). To on wprowadził heksametr do niemieckiej poezji. Jego nauczycielami byli zarówno Grecy, jak i Rzymianie – Homer, Pindar, Wergiliusz i Horacy. Klopstock był też mistrzem ody. Szczególnie we wczesnym okresie swej twórczości, w czasie Burzy i Naporu Goethe pisał pod wpływem Klopstocka. Dla odkrycia antyku oraz rozwoju teorii estetycznych Goethego i innych niemieckich klasyków – Friedricha Schillera (1759–1805), Friedricha Hölderlina (1770–1843), a wcześniej Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781) – kluczową postacią był Johann Joachim Winckelmann, przede wszystkim jego wczesna, krótka (aczkolwiek uzupełniana i rozbudowywana) rozprawa *Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*, 1755 (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*). Ten krótki tekst jest równie znany jak główne dzieło archeologa, tłumaczone też na polski *Dzieje sztuki starożytnej* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) oraz prace Winckelmanna przy wykopaliskach w Herculanium. Goethe dał wyraz swego uznania dla wybitnego uczonego w wydany w 1805 r. tomie zbiorowym (tak byśmy to dziś określili) *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann i jego stulecie), zawierającym teksty kilku jego znawców (Wolf, Meyer, Fernow), samego Goethego i edycję 27 listów archeologa².

Winckelmann położył fundamenty pod niemiecki klasycyzm w architekturze, rzeźbie i literaturze, twierdząc, że Grecy stworzyli sztukę doskonałą, a współcześni mogą ją jedynie naśladować. Rzuca się w oczy pewien niezwykle charakterystyczny fenomen – ani Winckelmann, ani Goethe, ani większość ówczesnych pisarzy niemieckich nie podróżowała do Grecji. Grecją był Rzym, wyimaginowana, wymyślona Grecją intelektualną i artystyczną – cała europejska sztuka i myśl filozoficzna, w tym rzecz jasna niemiecka, miała dążyć do idealnej Grecji, bo Grecja była niedościgłym wzorem. Niemcy (nie te prawdziwe, lecz te symboliczne) były Rzymem i przez to odbiciem Grecji. Jak pisał Schiller:

Władając światem, cali w piękna blasku,
Wiedliście ludy żyjące bez waśni,
Szczęsne, za sobą na radości pasku,
Cudne istoty, wyłonione z baśni.
Wasz czar miał w sobie promienności więcej,
Jak gdyby wiewem owiany iluzji!

² O Winckelmannie w języku polskim polecam Tkaczyk (2020).

O Wenus z Amaturji!
 Wówczas wieńczono twe świątynie wieńcem,
 (...)
 Bogowie powrócili do domostwa,
 Biorąc ze sobą życia wzniosłość całą.
 Ni kolor po nich, ni dźwięk nie pozostał,
 Nam tylko słowo bezduszne zostało.
 Są poza czasem, lecz ich śmierć nie skreśli,
 Bo na Pindosu królują wyzynie:
 Co nieśmiertelne, wiecznie żyje w pieśni,
 W życiu niechybnie ginie³ (Schiller 1985: 31, 34).

Najsłynniejsza definicja greckiej sztuki, sformułowana przez Winckelmana, brzmiała: „szlachetna prostota i spokojna wielkość” (Winckelmann 2015: 49): „eine edle Einfalt, und eine stille Grösse” (Winckelmann 1982: 20). Warto zwrócić uwagę na paradoks zawarty w tym zwrocie: oczekiwaliśmy „szlachetna wielkość i spokojna prostota”. Intencją uczonego było odwrócenie tej logiki i ukazanie ideału harmonii, tworzącej się ze sprzeczności. Winckelmann miał ogromny wpływ na niemiecką sztukę klasycyzmu i na niemiecką myśl estetyczną od klasyków po Nietzschego⁴. Ryzykując nadmierne uproszczenie, powołałam się na przekonanie literaturoznawców, że uosobieniem greckiego ideału Winckelmana była Ifigenia Goethego, zwracająca się do Bogów słowami: „Zbawcie mnie! O, zbawcie / I zachowajcie swój obraz w mej duszy!” (Goethe 1984: 124)⁵. Ifigenia nie poddaje się ślepego losowi – domaga się od bogów

³ „Da ihr noch die schöne Welt regieret, / An der Freude leichtem Gängelband / Selige Geschlechter noch geführt, / Schöne Wesen aus dem Fabelland – / Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte, / Wie ganz anders, anders war es da! / Da man deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia! (...) // Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne, / Alles Hohe nahmen sie mit fort, / Alle Farben, alle Lebenstöne, / Und uns blieb nur das entseelte Wort. Aus der Zeitflut weggerissen, schweben / Sie gerettet auf des Pindus Höhn: / Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muss im Leben untergehn” (Schiller 1800: 281, 287). Jest to słynny wiersz Fredricha Schillera *Die Götter Griechenlands*, zawierający kwintesencję idei niemieckiej klasyki. Pierwsza wersja ukazała się w marcu 1788 roku w „Der Teutsche Merkur”, wydawanym przez Christopha Martina Wielanda. Druga, pod wpływem Goethego uzupełniona w 1800 roku, w *Gedichte von Friederich Schiller. Erster Theil*. Leipzig: Crusius 1800, s. 281–287. O klasycznej idei Schillera por. w języku polskim Siemek (2017). Z wierszem Schillera polemizuje romantyk Novalis w swych *Hymnach do nocy* (*Hymnen an die Nacht*, pierwsze wydanie w 1800 roku w „Athenäum”) – nie odrzuca antyku, lecz daje pierwszeństwo chrześcijaństwu. W 1826 r. powstał wiersz Heinricha Heinego *Die Götter Griechenlands*. Heine nie neguje znaczenia antyku i przedkłada jego kulturę nad chrześcijaństwo. Jednak w jego poetyckiej wizji starożytni bogowie odeszli bezpowrotnie. Pozostał człowiek w konfrontacji z naturą.

⁴ W trzechsetną rocznicę urodzin Winckelmana, przypadającą na 2017 r. ukazało się kilka ważnych monografi na jego temat, między innymi książka poświęcona jego recepcji: Bomski, Seemann, Valk (2017). W szczególności polecam ponadto: Neymeyer (2017) i Rottmann (2017). W tym samym roku ukazał się obszerny *Handbuch*, który także zawiera części poświęcone recepcji: Disselkamp, Testa (2017).

⁵ „Rettet mich, Und rettet euer Bild in meiner Seele!” (Goethe 1998: 54).

pomyślnego rozwiązania: ratunku dla Orestesa oraz uszanowania godności Toasa. Nie może poświęcić brata na ołtarzu Diany ani oszukać króla i uciec z Taurydy bez pożegnania. Mówi więc Toasowi prawdę, dzięki czemu „barbarzyńca” nie tylko pozwala jej, Orestowi i Pyladesowi opuścić Taurydę, ale także żegna ich, przekonany o słuszności tej decyzji; „Lebt wohl!” (Goethe 1998: 67) – „Żegnajcie” (Goethe 1984: 138)⁶. To ostatnie słowa dramatu. Istotą niemieckiej klasyki nie jest – jak chciał Winckelmann – naśladowanie sztuki starożytnych, lecz przejście z niej tego, co było potrzebne do stworzenia własnej koncepcji poetologicznej (por. Zimmermann 2004). W swych pismach powstałych po podróży włoskiej Goethe zdołał przekuć opisaną przez Winckelmanna doskonałość estetyczną w ideał humanizmu. Podobnie Schiller przepracował estetyczne pojęcie wzniosłości, nadając mu wymiar etyczny.

Rozdzielenie sztuk plastycznych i literatury, a co za tym idzie – odmienne rozumienie tradycji antycznej w różnych obszarach kultury, wynikało z jednego z najważniejszych niemieckich dyskursów estetycznych, którego podstawą były pisma Winckelmanna. W 1766 roku w opozycji do Winckelmanna stanął najważniejszy przedstawiciel niemieckiego oświecenia, Gotthold Ephraim Lessing, w swoim – znanym także w Polsce – dziele *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*). Lessing, jako pisarz, w przeciwieństwie do archeologa, historyka i teoretyka sztuki Winckelmanna, twierdził, że poezja i sztuki plastyczne posługują się odmiennymi środkami wyrazu i nie można ich bezpośrednio porównywać. Sprzeciwiał się zasadzie *ut pictura poesis* Horacego i wprowadził do teorii estetyki nowe, porządkujące ją pojęcia: czas jako domenę poezji (literatury) oraz przestrzeń jako domenę sztuk plastycznych. Poezja pokazuje wydarzenia następujące po sobie, podczas gdy malarstwo i rzeźba pokazują je obok siebie, w przestrzeni. Koronnym przykładem Lessinga była watykańska *Grupa Laokoona* – rzeźba grecka, nawet jeśli była rzymską kopią hellenistycznego dzieła. Osiemnasto- i wczesnowiedziętnastowieczny dyskurs estetyczny, zapoczątkowany przez Winckelmanna, Lessinga, Schillera, Goethego, a także Hölderlina i innych, zaowocował w Niemczech trwałym przyswojeniem, wręcz internalizacją antycznych tematów, motywów i form w literaturze. Nie była to przejściowa moda, styl lub tendencja, lecz operowanie zasobem przyswojonych już w szkole: wiedzy, wyobraźni i odczuć estetycznych. Warto podkreślić raz jeszcze, że ani Goethe, ani Schiller nie byli naśladowcami – podobnie jak inni twórcy, którzy podejmowali zmagania z antykiem, postrzegającym jako kolebka niemieckiej kultury. Rzym jako wymaginowana, idealna Grecja, a Niemcy jako duchowy Rzym – jakkolwiek trudno to sobie dziś wyobrazić – pozwalały trwale przyswoić ikonę „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości”

⁶ Należy to rozumieć jako pożegnanie w pokoju, ponieważ król najpierw mówi: „Idźcie!”, a Ifigenia prosi go: „Nie tak, mój królu! Bez błogosławieństwa i wśród niechęci nie pożegnaj ciebie. (...) O, żegnaj i na znak starej przyjaźni podaj mi prawicę!” (Goethe 1984: 138).

jako własną spuściznę. Można było ją rozwijać, wykorzystywać jako kontekst, zmieniać i dostosowywać do bieżących potrzeb kulturowych⁷.

Jeśli miałabym krótko – i siłą rzeczy niewystarczająco – podsumować specyfikę niemieckiej recepcji antyku w tym najintensywniejszym jej czasie od późnego oświecenia do romantyzmu, to wymieniałabym dwie cechy, wyróżniające się na tle innych kultur. Po pierwsze było to traktowanie Rzymu jako zastępczej ojczyzny czy też jako kolebki własnej kultury. Po drugie – i ta cecha byłaby moim zdaniem decydująca – wykreowanie w literaturze nie klasycyzmu, lecz klasyki, nie naśladownictwa, które z czasem zawsze przemija bezpowrotnie, lecz własnej wizji estetycznej, którą podejmowali twórcy późniejszych epok i podejmują aż po dzień dzisiejszy – nawet, jeśli te nawiązania sprzeciwiają się często poetyce wielkich klasyków.

Znajomość literatury, sztuki antycznej oraz mitologii zaczyna, rzecz jasna, zanikać. Do przeszłości odchodzi również klasyczne gimnazjum z obowiązkową greką, łaciną i literaturą antyczną – choć istnieją jeszcze placówki tego typu. Mimo to w literaturze współczesnej wciąż pojawiają się liczne odwołania do najbardziej znanych mitów i ich literackich adaptacji. Do znanych, szeroko dyskutowanych i kanonicznych utworów podejmujących motywy mitologiczne należą m.in.: nowela Rolfa Hochhutha *Die Berliner Antigone* (1963), dramat Botho Straußa *Ithaka* (*Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*, 1998), powieść Christopa Ransmayra *Ostatni świat* (*Die letzte Welt*, 1988 – oparta na *Metamorfozach* Owidiusza) oraz *Minotaurus. Eine Ballade* (1985) Friedricha Dürrenmatta, a także inne jego dzieła odnoszące się do motywu labiryntu. O tekstach autorów z byłej NRD wspomnę w kolejnej części artykułu. W przypisach i bibliografii wskazuję na kilka wybranych pozycji literatury przedmiotu, nie podejmując próby streszczenia historii niemieckiej recepcji antyku – byłoby to niemożliwe na zaledwie kilku stronach. Podkreślam jedynie, że w zależności od epoki, stylu literackiego, tendencji estetycznych oraz intencji autora lub autorki, motywy antyczne pełniły różne funkcje w literaturze – nie tylko niemieckojęzycznej, rzecz jasna (por. m.in.: Crăciun 2000; Georg 1996; Holzberg 2022; Seidensticker, Vöhler 2002).

II

By dać charakterystyczny przykład ograniczę się w tym artykule do jednego tylko okresu literackiego, bardzo specyficznego. Wybieram ten właśnie czas, ponieważ wydaje mi się on ciekawy z perspektywy polskiego czytelnika lub czytelniczki, w szczególności tych pamiętających czasy PRL-u. Chodzi o literaturę

⁷ Syntetyczne streszczenie recepcji antyku w literaturze niemieckiej od czasów renesansu do pierwszej połowy XX w. znajdziemy w monografii Riedel (2000). Charakter encyklopedyczny mają: Moog-Grünwald (2008) i Lücke, Lücke (1999).

NRD⁸ oraz o powieść Christy Wolf (1929–2011), jednej z czołowych pisarek Niemieckiej Republiki Demokratycznej, w pewnym momencie jej rozwoju twórczego niemal pisarki „reżimowej”, ale zdolnej, ambitnej, rozwijającej się i w końcu bardzo zdystansowanej do realnego socjalizmu. Moim przykładem jest – nie tłumaczona na język polski – *Medea. Stimmen* (Medea. Głosy, 1996). Poprzedzę analizę krótką informacją o wcześniejszych „antycznych” tekstach Wolf: opowiadaniu *Kassandra* (1983) i wykładach z poetyki dotyczących *Kassandry* z tego samego roku.

Zwracam uwagę na funkcję adaptacji motywów antycznych w literaturze NRD. Stały się powszechną strategią pozwalającą na omijanie cenzury. Dzięki paroli, nie zawsze czytelnej dla cenzora, pisarze mogli dotrzeć do wielu czytelników, zyskując jednocześnie pewną swobodę twórczą. W szczególny sposób na antyczną spuściznę podatna była liryka. Czerpała zarówno bezpośrednio z dzieł greckich i rzymskich jak i z niemieckiej recepcji antyku (Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin i in.). Z jednej strony poeci z NRD podejmowali konkretne problemy, na ogół ukryte w postaciach mitologicznych lub historycznych, z drugiej operowali gatunkami typowymi zarówno dla antyku, jak i dla niemieckiej literatury XVIII i XIX w. Najpopularniejszymi były oda i elegia (por. Bremer 2010). Nawet zmiany formalne w znanych gatunkach lirycznych mogły oznaczać aluzje polityczne, nie dla wszystkich zrozumiałe; w kręgach elit intelektualnych były to znaki, przemycane jak grypsy. Odniesienia mitologiczne i klasyczne (w sensie związków intertekstualnych z klasyką weimarską) charakteryzują także literaturę postniderlandzką – dzięki znanej już czytelnikom technice cytatów i nawiązań można było próbować „rozliczyć się” z problematycznym czasem w historii Niemiec bez konieczności bezpośredniego nawiązywania do własnej – nie zawsze nieskazitelnej – przeszłości i unikając trudnych ocen. Do najbardziej znanych utworów – do dziś pozostających w kanonie literackim czy repertuarze teatrów – wykorzystujących wątki mitologiczne, będące odniesieniem czy aluzją do sytuacji polityczno-społecznej w NRD – należą wiersze Güntera Kunerta (w szczególności *Ikarus* 64, 1966), ballada *Preußischer Ikarus* (*Pruski Ikarus*, 1976) Wolfa Biermanna, *Odyseus in Ithaka* (*Odyseusz w Itace*, 1966) Karla Mickela, *Iphigenie in Freiheit* (*Ifigenia wolna*, 1992) Volkera Brauna, wiele opowiadań Franza Fühmanna, dramaty z lat sześćdziesiątych Petera Hacksa: *Die schöne Helena* (*Piękna Helena*, 1964) i *Amphitryon* (*Amfitryon*, 1968), teksty sceniczne Heinera Müllera, takie jak *Filoktet* (*Philoktet*, 1958/1964), *Horacjusz* (*Der Horatier*, 1968) (por. Jabłkowska 2014), *Gnijący brzég. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* (*Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, 1981) lub *Ödipus Tyrann* (*Edyp. Tyran*, 1969). Müller był także lirykiem; ciekawe są jego wczesne wiersze, zawarte

⁸ Na ten temat bardzo obszerną rozprawę doktorską opublikował jeszcze w czasie istnienia NRD cytowany już wyżej Riedel (1982). Riedel omawia zarówno recepcję najważniejszych postaci mitologicznych i literackich, jak i gatunków. Jest to – według mojej wiedzy – najobszerniejsza monografia próbująca w sposób kompleksowy i syntetyczny ująć obecność antyku w literaturze NRD. Ponadto można polecić Lüdde (1993).

w antologii *In diesem besseren Land* (*W tym lepszym kraju*, 1966), w szczególności dwa poświęcone Horacemu: *Leben des Horaz* (*Życie Horacego*) i *Apologie Horaz (!)* (*Apologia Horacego (!)*) oraz *Tod des Odysseus* (*Śmierć Odyszeusza*) i *Philoktet 1950* (*Filoktet 1950*). W antologii znalazło się ponadto kilka „antycznych” wierszy innych, wówczas ważnych i znanych poetów, wyraźnie skierowanych ku ówczesnej teraźniejszości politycznej, m.in. Johanna Bobrowskiego, Georga Maurera, Bernharda Klusa Tragelehna (por. Bremer 2010). Niedawno został odkryty także w Polsce jeden z najwybitniejszych liryków i eseistów okresu pojednoczeniowego, urodzony w Dreźnie Durs Grünbein (ur. 1962)⁹. Znakomita większość jego twórczości to „klasycystyczna” refleksja nad spuścizną antyczną¹⁰. Grünbein i niektórzy inni pisarze i pisarki urodzeni w NRD, debiutujący w Republice Federalnej po 1990 r., nie muszą być identyfikowani z tradycją kultury wschodnich Niemiec i ze spuścizną realnego socjalizmu. Christa Wolf natomiast, urodzona w 1929 r., do końca swej twórczości, także tej pojednoczeniowej była postrzegana i sama rozumiała się jako autorkę związaną z NRD. Jej *Medea. Stimmen* była interpretowana jako krytyczna refleksja nad państwem totalitarnym (w domyśle NRD). Mnie chodzi raczej o wskazanie na wyjątkowość postaci Medei oraz o nowe spojrzenie na mechanizmy społeczne, niezależne od systemu, zawiązane w uniwersalne relacje międzyludzkie.

III

Christa Wolf nie traktuje mitu wyłącznie jako paraboli, ewentualnie metafory, mającej na celu zmylenie cenzora – zwłaszcza, że powieść o Medei powstała już po zjednoczeniu Niemiec. Postaci Kasandry i Medei fascynowały pisarkę od dawna. Wolf zadaje pytania o ich „prawdziwy” los i o ograniczenia narzucone im przez patriarchalną strukturę społeczną. Interesują ją faktyczne uwarunkowania, kształtujące ówczesne życie (kobiet) oraz ich konsekwencje dla czasów nam współczesnych. Obie powieści są ponadto ciekawe z perspektywy samej techniki adaptacyjnej. Żadna nie czerpie bowiem z jednego dzieła literackiego, nawet jeśli pierwotnie było ono jej inspiracją. Starają się dotrzeć do źródeł mitu, wyobrażając sobie jego historyczne korzenie, poza tym porównują ze sobą różne utwory, przetwarzające materiał antyczny. Ważnym źródłem są dramaty i liryka niemieckich klasyków, Goethego i Schillera, uważnie czytane i starannie analizowane przez Wolf. Zasadne może być pytanie, na ile klasyczny ideał kobiety, uosabiający „szlachetną prostotę i spokojną wielkość” był jeszcze aktualny dla

⁹ Tłumaczem Grünbeina na polski jest Andrzej Kopacki. Antyczne wiersze poety ukazały się w 2011 r. w jego przekładzie pt. *Mizantrop na Capri*. Ostatnio wyszła antologia wierszy z posłowiem Kopackiego: Grünbein 2022.

¹⁰ Sama zajmowałam się twórczością Grünbeina, który po stypendium w Villa Massimo wydał tom *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* (2010), por. Jabłkowska (2013); Jabłkowska (2019).

Wolf. Pisarka zdaje się negować zwycięstwo humanizmu i racjonalnej moralności nad filozofią rozumu instrumentalnego i agresji. Jednakże wykreowane przez nią tragiczne bohaterki przypominają heroiny – daremnie (w przeciwieństwie do bohaterek Goethego, którym się to udaje) przekonujące świat władzy o możliwości bezprzemocowego rozwiązywania konfliktów.

O tym, jak rodziło się opowiadanie *Kassandra*, Wolf pisze w czterech wykładach z poetyki, wygłoszonych w 1982 r. w frankfurckim Uniwersytecie im. Johanna Wolfganga Goethego. Ukazały się jako obszerne teksty w 1983 roku, jednocześnie w obu państwach niemieckich, przy czym w NRD zostały ocenzone.

Wykłady zdają relację z genezy powstania *Kassandry*¹¹. Na wstępie Wolf opowiada o przypadku (*tyche*) lub losie (*mojra*), które sprawiły, że przed wyjazdem do Grecji w marcu 1980 r. uważnie przeczytała *Oresteję* Ajschylosa. Zafascynowała ją postać Kasandry, zagadkowej i silnej, tym niemniej podległej mężczyznom – ojcu, braciom, kapłanom. Zaczyna obserwować greckie kobiety i ich zależność od patriarchalnego świata. Aktualne zagrożenia i lęk przed wojną nuklearną prowokują pytania o analogie między starożytnymi a współczesnymi wojnami oraz o położenie kobiet podporządkowanych tradycyjnym układom sił. Wolf próbuje zrozumieć, jak żyła Kasandra. W pewnym momencie czytamy: „Mój cel dotyczący postaci Kasandry: wydobyć jej z mitu i osadzenie w (wymagowanych) uwarunkowaniach społecznych i historycznych”¹². Wolf szuka antycznego otoczenia bohaterki także w literaturze, między innymi niemieckiej klasyce. Mit, tradycja literacka i refleksja o współczesnych mechanizmach władzy tworzą nową wizję trojańskiej księżniczki oraz samej historii wojny trojańskiej.

Opowiadanie *Kassandra* jest monologiem wewnętrznym głównej postaci, zaczynającym się w momencie jej przybycia jako niewolnicy Agamemnona do Myken – retrospekcje i wspomnienia pozwalają zrozumieć jej historię, stosunki panujące na dworze Priama oraz brutalny, bezwzględny system patriarchalny, w którym gwałt jest swego rodzaju wyróżnieniem i inicjacją (opieram się na Hilzinger 1982; Jentgens 1995). Refleksja o związku przemocy z patriachatem będzie towarzyszyła Wolf także w jej poszukiwaniach dotyczących losu Medei.

IV

Sięgając po Medeję Wolf świadomie podjęła się reinterpretacji postaci bardzo popularnej w literaturze zarówno światowej, jak i niemieckojęzycznej. Kolchidzką księżniczkę uczynili swoją bohaterką m.in.: Eurypides, Apollonios z Rhodos,

¹¹ Opieram się tu na moim własnym tekście (Jabłkowska 2025: o wykładach Wolf 102–104).

¹² „Mein Anliegen bei der Cassandra-Figur: Rückführung aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“ (Wolf ⁵1987: 142). Tłum. J. Jabłkowska.

Owidiusz, Seneca, Boccaccio, Christine de Pizan, Pierre Corneille, Jean Anouilh, Pier Paolo Pasolini, a w literaturze niemieckojęzycznej (również m.in.) Friedrich Maximilian Klinger, Franz Grillparzer, Hans Henny Jahnn, Heiner Müller, Marie Luise Kaschnitz, George Tabori, Dea Loher.

Choć akcja powieści Wolf rozgrywa się w miejscach mitologicznych, tekst nie próbuje „archaizować” sposobu myślenia i świadomości bohaterów (por. Ehrhardt 2000: 33). Autorka zdaje się jedynie korzystać z antycznego modelu, wręcz radykalnie go zmienia i dystansuje się od znanych utworów o Medei. Gudrun Loster-Schneider interpretuje powieść jako „maszynę tekstową”, która „nie tylko rozpoznaje szeroką gamę obcych tekstów (...); ma również korzenie w twórczości Wolf, zwłaszcza w *Kassandrze*” (Loster-Schneider 2000: 231). Opowiedziana historia jest ponadto osadzona w kontekście współczesnych teorii kulturowych, zwłaszcza genderowych (por. Loster-Schneider 2000: 234). Wolf stworzyła swą własną wizję, niepodobną do innych literackich adaptacji mitu i opartą na źródłach poprzedzających Eurypidesa¹³.

Powieść nie jest monologiem Medei, jej struktura narracji nie powtarza pomysłu z *Kassandra*. Składa się z „głosów” sześciu postaci: Medei, Jazona i córki Kreona Glauke oraz trojga bohaterów stworzonych przez Wolf: Agamedy, Akamasa¹⁴ i Leukona. Medea, pierwotnie czczona jako dobroczynna bogini, była uosobieniem ludzkiego geniuszu, ducha inicjatywy – autorka sięgnęła do przedeurypidesowego mitu i nie koncentruje się wokół motywu dzieciobójczyny. Imię jej bohaterki wskazuje na to, że jest uczona, pomysłowa i sprytna. Wyróżnia się inteligencją i wiedzą. Μήδεια (Medeia) pochodzi od czasownika μήδομαι (myśleć, rozważać, obmyślać, troszczyć się). Oprócz inteligencji ma do dyspozycji nadprzyrodzone moce, które wynoszą ją ponad zwykłych śmiertelników: jest czarodziejką, swoją tajemną naukę czerpie od samej Hekate; zna zalety wszystkich roślin i czarów. To właśnie ta cecha Medei była dominująca w legendzie i poezji: Medea stała się pierwszoplanową postacią starożytnej magii. Według tradycji dokonała wielu dobrych uczynków: uratowała miasto Korynt przed głodem lub zarazą; zrobiła to samo dla swojej ojczyzny po powrocie do Kolchidy (por. Mallinger 1971: 9–11)¹⁵. W dotychczasowych interpretacjach literackich tej postaci Medea była wnuczką Heliosa (Aietes był synem Heliosa). Niemiecka pisarka kreuje natomiast w swoim dziele postać ludzką, nie boską lub półboską. Bohaterka jest po prostu mądrą i empatyczną kobietą. Nie wszystko, co robi, jest

¹³ Znakomitą analizę literackich wcieleń Medei opublikowała Stephan (2006). Ponadto polecenia godne są monografie: Lütkehaus (2001); Glaser (2001); Luserke-Jaqui (2003); Kämmerer, Schuchard, Speck (1998); Steskal (2001). W języku polskim o miecie Medei w literaturze niemieckojęzycznej pisze Wilk (2019). W niniejszym artykule opieram się częściowo na własnym tekście w języku niemieckim: Jabłowska (2006).

¹⁴ Akamas jest postacią mitologiczną, ale związaną z wojną trojańską, nie ma więc pierwotnie nic wspólnego z mitem Medei lub z Koryntem.

¹⁵ Za zwrócenie uwagi na rozprawę Mallingera dziękuję Prof. J. Czerwińskiej.

rozsądne, ale stara się nie prowokować konfliktów i nie chce triumfować nad Jazonem i Koryntianami za wszelką cenę.

W wersji Wolf Medea nie kocha Jazona, nie jest zazdrosna o Glauke i nie jest winna jej śmierci – przeciwnie, stara się ją chronić. Uciekła z Jazonem, ponieważ chciała się uwolnić od zniechęconej Kolchidy. Jest z nim związana przyzwyczajeniem, wspólnymi synami, swego rodzaju solidarnością, nakazującą pomagać mu w jego korynckiej „karierze”. Natomiast kocha mężczyznę imieniem Oistros. To Jazon jest zdradzonym mężem, nie Medea zdradzoną żoną. Historia ucieczki z Argonautami również zyskuje zupełnie nowy sens. To nie Medea zabiła Absyrtosa, poświęcając brata dla miłości do obcego przybysza z Grecji. Mordercą był Aietes – król Kolchidy i ojciec młodzieńca. Zrozumiał bowiem, że będzie musiał oddać władzę synowi, więc postanowił się go pozbyć. Plotka o bratobójstwie Medeji narodziła się w Koryncie – celem było zniszczenie jej wizerunku. Stała się bowiem niebezpieczna: była zbyt niezależna, zbyt błyskotliwa, a więc i zbyt wiele wiedziała.

Korekta wątku Absyrtosa łączy się z najważniejszym odstępstwem od opowieści o Medeji, jakie wprowadza Wolf. W żadnym wcześniejszym tekście, ani antycznym, ani późniejszym, nie pojawiła się sugestia, że Kreon kazał zabić swoją starszą córkę, Iphinoe¹⁶, ponieważ stanęła na drodze jego roszczeń do władzy. W *Medea. Stimmen* zabójstwo Iphinoe jest głównym wątkiem powieści. Medea trafia na ślad zbrodni przypadkiem. Jej przerażenie nie ogranicza się do strasznego odkrycia: „Albo postradałam zmysły, albo ich miasto zbudowane jest na zbrodni”¹⁷. Zdaje sobie sprawę, że obsesja władzy Koryntian nie różni się od barbarzyńskiej obsesji władzy jej ojca Aietesa, przed którym uciekła z Kolchidy. Co więcej, Koryntjczycy są bardziej podstępni i obłudni – udają przed światem wyższą cywilizację, podczas gdy Kolchici otwarcie kultywują swoje barbarzyńskie obyczaje. Medea pojmuje daremność swojej ucieczki i poświęcenia, jej własnego i jej rodaków:

Nie musiałam opuszczać Kolchidy. Nie musiałam pomagać Jazonowi w zdobyciu runa. Nie musiałam go przekonywać, by poszedł ze mną. Po co podejmowałam tę długą, straszną podróż, żyłam przez te wszystkie lata w Koryncie jako na wpół przerażona, na wpół pogardzana barbarzyńska kobieta¹⁸.

¹⁶ Iphinoe to postać z mitologii greckiej, lecz nie była związana z Koryntem. Była córką Proitoisa. Zemsta Hery doprowadziła ją do szaleństwa, podobnie jak jej dwie siostry. Iphinoe zmarła, a siostry zostały wyleczone. Mówi się również, że Iphinoe była matką Dedala. Inna Iphinoe była córką Alkathoosa i zmarła jako dziewica. Iphinoe jest powiązana z mitem o Argonautach, ale w zupełnie innym kontekście niż ten, w którym Christa Wolf umieszcza tę postać: Była strażniczką na Lemnos i przyniosła wiadomość właśnie przybyłym Argonautom, że są mile widziani na wyspie, a następnie zaprowadziła Jazona do swej pani. Istnieją w mitologii i literaturze antycznej jeszcze inne postacie Iphinoe, ale nie znalazłam żadnej o tym imieniu, która byłaby córką Kreona. Por. <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=iPHINOE&k=Bibliothek> [05.01.2025].

¹⁷ „Entweder bin ich von Sinnen, oder ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet“ (Wolf 1998a: 15). Tłum. J. Jabłkowska.

¹⁸ „Ich hätte Kolchis nicht verlassen müssen. Nicht dem Jason zu seinem Vließ verhelfen. Nicht die Meinen zum Mitkommen überreden. Nicht diese lange schlimme Überfahrt auf mich nehmen,

Ponadto Wolf dokonuje wielu innych zmian, odbiegających od przekazów mitologicznych i ich literackich adaptacji. W mitologii Merope nie była żoną Kreona, lecz Syzyfa (to najbardziej znana interpretacja tej postaci), a Iphinoe nie była jej córką. Korynckie święto Artemidy – zguba Medei, zaćmienie księżyca i pozabawienie męskości Turona, samobójstwo Glauke i wiele innych epizodów to kreacja niemieckiej autorki, nadająca tekstowi nowe przesłanie, sprzeczne z mitem.

Postacie prowadzące monologi wewnętrzne, czyli „głosy”, zostały jedynie częściowo oparte na micie o Argonautach. Akamas nie ma nic wspólnego z Koryntem Kreona, był podobno synem Tezeusza; Agameda to zielarka i uzdrowicielka z *Illiady*, a kobieta w powieści nosi jedynie jej imię; Leukon, król na Krymie, nie pojawia się w wśród Argonautów. Wiele postaci drugoplanowych zostało również wykreowane przez Wolf, choć ich imiona zaczerpnięte są z greckiej tradycji: na przykład Oistros oznacza gada, także pasję i żądzę. Aretuza była w mitologii wiosenną nimfą. Lyssa, Arinna, Presbon, Turon to postaci, które nie występują u Eurypidesa lub w innych adaptacjach mitu Medei¹⁹. Ta swoboda w doborze imion, znacznie bardziej radykalna niż w *Kassandrze*, wynika z próby dotarcia do jak najbardziej prawdopodobnej opowieści o życiu starogreckiej społeczności i wydobycia z niej uniwersalnych praw, aktualnych do dziś.

Nie będzie przekłamaniem stwierdzenie, że zamysł adaptacyjny wschodnioniemieckiej pisarki był podobny do tego, jakim posługiwali się niemieccy klasycy. Jako przykład może służyć wyżej już wspomniana Ifigenia: Goethe pozwolił jej samej decydować o losie, będącym pierwotnie w rękach Bogów. Ifigenia dokonuje własnej – i jak się okazuje prawidłowej – wykładni wyroczni delfijskiej: nie po siostrę Apolla przybył Orest do Taurydy, lecz po własną siostrę, czyli Ifigenię. To pozwala na moralnie, społecznie i politycznie właściwe – bo zgodne z aksjologią oświecenia – rozwiązanie konfliktu. Jak już wspomniałam, Wolf jest w pewnym stopniu uczennicą Goethego oraz innych osiemnastowiecznych twórców – bez wątpienia Schillera i Lessinga. O ile jednak Kasandra – podobnie jak bohaterki Schillera – godzi się ze swym losem, wie, co ją czeka, jest świadoma swej bezradności wobec przemocy i w ostateczności zwycięża „moralnie”, choć nie tak radykalnie jak Ifigenia Goethego, to u podłoża postaci Medei leży inna koncepcja.

Pod koniec powieści bohaterka zmuszona jest zrezygnować ze swej otwartości i wiary w zdolność ludzi do miłości, radości i spontaniczności. Nie jest już w stanie na nikogo wpłynąć i jej naturalna mądrość traci skuteczność. Pozostaje jej klątwa i rozpacz. Ta bezsilność Medei, radykalnie różni się od jej mocy i (boskiej) niezależności postaci stworzonej przez Eurypidesa. Tak jak wszystkie zbrodnie przypisywane Medei zostały popełnione przez innych – Kolchidów lub

nicht all die Jahre als halb gefürchtete, halb verachtete Barbarin in Korinth durchleben.“ (Wolf 1998a: 104). Tłum. J. Jabłkowska.

¹⁹ Sprawdziałam pochodzenie imion w powieści Wolf w różnych źródłach, m.in. w: Moog-Grünewald 2008; *Słownik grecko-polski* (1958–1965). <http://www.zeno.org> [01.02.2025].

Koryntian – tak i oni przyczynili się do utraty jej naturalnej mocy: daru uzdrawiania, wyjaśniania i ulepszania. Warto porównać końcowe sceny kilku różnych adaptacji mitu, by zrozumieć nową propozycję Wolf.

U Eurypidesa Medea pojawia się w powietrzu w przysłanym przez bogów (przez Heliosa) smoczym rydwanie; w greckiej tragedii rozmawia z Jazonem z podestu *theologeion*, czyli z pozycji bóstwa i mówi mu, że chce pochować dzieci w gaju Hery. Odrzuca prośbę Jazona o możliwość ostatniego dotknięcia synów. Chór komentuje ten koniec jako wolę Zeusa.

Również Franz Grillparzer pozwala Medei i Jazonowi na ostatnią rozmowę. Medea obwinia męża za nieszczęście, które ją spotkało. Chce udać się do Delf, przenieść Złote Runo do tamtejszej świątyni, a potem poddać się osądowi kapłanów. Jazon zostaje sam, a Medea nakazuje mu pokutę.

Hans Henny Jahnn przedstawił Medę jako starzejącą się czarnoskórą kobietę, już nieatrakcyjną dla wciąż młodego Jazona. Jest dzika i nieokiełznana, ale ostatecznie triumfuje. Także w tym tekście chce sama pochować dzieci w nieznanym miejscu. Służbie współwinnej tragedii przepowiada, że wszyscy zgina.

Christa Wolf kończy natomiast swą powieść porażką bohaterki – nie posiada ona bowiem boskich mocy i nie może liczyć na pomoc Heliosa. Medea nie zabija swych synów i zostaje wygnana z Koryntu bez możliwości godnego odejścia. Dopiero wiele lat po ucieczce dowiaduje się, że Koryntianie ukamienowali jej dzieci i rozpowszechnili plotkę, jakoby to ona, ich matka, była ich morderczynią²⁰. Tekst radykalnie odrzuca tę wersję:

Dbają o to, by późniejsze pokolenia również nazywały mnie morderczynią dzieci. Ale czym to jest w porównaniu z okrucieństwami, jakie ich czekają? Bo przecież się nie zmienia. A cóż pozostaje mnie? Mogę ich przeklinać. (...) Dokąd mam się udać. Mogę myśleć o świecie, o czasach, do których bym pasowała. Nie mam nikogo, kogo mogłabym spytać. I to jest odpowiedź²¹.

W powieści Wolf Medea nie ma możliwości zatriumfowania nad Jazonem, nie może też poświęcić ciał swoich synów w świątyni i tym samym uczynić ich nieśmiertelnymi. Nie istnieje też bóg, interweniujący jako wyższa instancja. Nie decyduje ponadto, tak jak Goethe umożliwił to Ifigenii, o własnym losie i losie jej bliskich, bo człowiek, zdany wyłącznie na siebie, jest zdeterminowany przez systemy społeczne i polityczne. W tej radykalnie zsekularyzowanej wersji Medea nie oczekuje przebaczenia czy zbawienia. Nie jest nawet – jak w kilku innych utworach – fascynująca w swojej barbarzyńskiej brutalności i dzikości. W ostatnim

²⁰ Według wykładni Wolf Eurypides uczynił Medę bohaterką niewiarygodną (por. Wolf 1998b), bowiem żadna matka nie jest w stanie zabić swych własnych dzieci.

²¹ „Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen. Aber was ist denn das gegen die Greuel, auf welche sie zurückblicken werden. Denn sie sind unbelehrbar. Was bleibt mir. Sie verfluchen. [...] Wohin mit mir. In eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort“ (Wolf 1998a: 218). Tłum. J. Jabłkowska.

monologu jest starą i nieszczęśliwą matką, która straciła dwoje dzieci. Bezradna przeklina morderców, świadoma daremności swoich oskarżeń.

„Głosy” pełnią rolę reprezentantów społeczeństwa. Jazon jest słabym nieudacznikiem, niezdolnym do walki o swą rodzinę (por. Ehrhardt 2000: 41, 46). Dla ambitnego i pozbawionego skrupułów karierowicza, dworskiego astronoma Akamasa władza jest celem samym w sobie (por. Paul 1997: 233). Konflikt między Medeą a Jazonem, kluczowy dla pierwotnej tradycji mitu, ustępuje w tekście Wolf konfliktowi między Medeą a Akamasem (por. Paul 1997: 233). Leukon, bierny oportunistą, potrafi wprowadzić odróżnić dobro od zła i odczuwa wewnętrzną solidarność z Medeą, lecz jest zbyt słaby, by działać (por. Ehrhardt 2000: 45). Agamede ucieleśnia urażoną, ambitną kobietę, zdolną do każdego możliwego okrucieństwa. Glauke, mimo wsparcia Medei, pozwala sobą manipulować przedstawicielom aparatu władzy. Jest jedynym „głosem” zdolnym do przyznania się do winy i błędu, nie jest jednakże w stanie pomóc Medei.

Pomniejsi bohaterowie pozbawieni „głosu” – królowie Aietes, Pelias i Kreon oraz ich zdemoralizowani słudzy, Turon i Presbon²² – zapominają o wszelkich ludzkich więziach lub są sparaliżowani biernością i bezsilnością. Wyjątek stanowi trójka bohaterów, podobnie jak Medea wykluczonych, bo byli zbyt otwarci i naturalni: są to Oistros, rzeźbiarz, partner Medei, zmarła w czasie zarazy Aretuza, ukochna Leukona oraz Lyssa, towarzysząca na wygnaniu Medei. Nota bene, Lyssa w *Oszalałym Heraklesie* Eurypidesa oznacza szaleństwo i wściekłość²³. Można założyć, że Christa Wolf znała znaczenia wybranych przez siebie imion i wiedziała, jak rozszerzają one mitologiczny horyzont odniesień. Jeśli Medei na wygnaniu towarzyszyło szaleństwo, to może to świadczyć o klęsce bohaterki, o jej ostatecznej porażce w próbach przeciwstawienia się autorytarnym stosunkom społecznym. „Szlachetna prostota i spokojna wielkość” zmieniają w powieści Wolf swe znaczenie – Medea jest co prawda do końca bohaterką pozytywną i można ją scharakteryzować wszystkimi czterema cechami, które Winckelmann przypisał greckiej sztuce. Dałoby się nawet określić ją jako spokojną – bo cóż innego jej pozostaje. Jednak stworzona przez osiemnastowiecznego historyka sztuki sentencja układająca cztery słowa w odpowiednim, symbolizującym idealną harmonię porządku, do wykreowanej przez Christę Wolf Medei nie pasuje. Można ją było przyporządkować Ifigenii i wielu innym klasycznym bohaterkom. Pasuje

²² Presbon występuje w mitologii jako syn Phrixusa i Calciope, córki Aietesa, czyli był siostrzeńcem Medei. Faktycznie miał powrócić do Grecji razem z Argonautami. Wg Hederich, B. *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770. Sp. 2071. <http://www.zeno.org/Hederich-1770/A/Presbon>

²³ Lyssa oznacza szał, a pochodzi od: ἡ λύσσα – szał, furia, wściekłość, szaleństwo, oblęd; λυσσαίνω – wściekać się na kogoś; λυσσαλέος – wściekły; τὸ λύσσημα – atak szału; ἡ λυσσομανία – atak szaleństwa (por. Abramowiczówna 1962). Wg. leksykonu Hederich, B. *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770. Sp. 1505 także czwarta Furia. <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?&q=Lyssa&k=Lexikalischer+Artikel>. Dziękuję prof. J. Czerwińskiej za zwrócenie mi uwagi na to imię.

do Medei w Koryncie, do pełnej dobrej woli, leczącej ludzi i pomagającej innym zielarki. Jednak czterosłowa harmonia rozbija się na końcu powieści i tym samym dzieło Wolf neguje klasyczną spuściznę antyku.

Postaci dające nadzieję na przezwyciężenie totalitarnego systemu – zarówno w Kolchidzie, jak i w Koryncie – giną: brat Medei Aretes, Iphinoe oraz synowie Medei i Jazona. Warto podkreślić, że powieść nie powiela feministycznych stereotypów przeciwstawiających sprawcę ofierze (por. Loster-Schneider 2000: 242). Wolf obnaża co prawda struktury patriarchalne (por. np. Klingmann 1998/1999), ale przedstawia o wiele bardziej skomplikowane mechanizmy, nabierające konturów dzięki psychologicznej głębi poszczególnych postaci. Zarówno Kolchida, jak i Korynt reprezentują modele zamkniętych społeczeństw (por. von der Lüh 2000: 11ff.), odrzucających każdą próbę spontanicznego i twórczego działania. W Kolchidzie Medea staje się kozłem ofiarnym, ponieważ sprzeciwia się tradycyjnym zwyczajom i obnaża je jako środek politycznej manipulacji. W Koryncie jest prześladowana jako ciało obce, gdyż odmawia podporządkowania się instrumentalnej racjonalności i pragmatyzmowi większości mieszkańców. W obu społeczeństwach jest wykluczona, bo nie dostosowuje się do intelektualnych i afektywnych rytuałów systemu (por. von der Lüh 2000: 7). Jako outsiderka staje się ofiarą (por. Delhey 2002: 170).

Głównym tematem utworu jest więc niezdolność do zmian dwóch homogenicznych, autorytarnych i hierarchicznie zorganizowanych społeczeństw. Ani barbarzyńskie państwo Kolchidy, ani cywilizowany Korynt nie potrafią zaakceptować systemu wartości reprezentowanego przez Medę – jej bezinteresowności i empatii wobec innych. Medea zostaje wykluczona, ponieważ nie mieści się w systemie opartym na małoduszności, kalkulacji, obłudzie i nieufności. Leukon podkreśla jej odmienność i obcość w Koryncie:

Czegoś brakuje tej kobiecie, czegoś, co my, Koryntianie, wszyscy wysysamy z mlekiem matki, czego już nawet nie zauważamy [...]. Jest to szósty zmysł, delikatny węch dla najmniejszych zmian w atmosferze wokół potężnych, od których [...] zależy życie i śmierć. Rodzaj ciągłego terroru [...]. Tak więc prawdziwy terror [...] był doświadczany przez pewnych ludzi jako wyzwolenie²⁴.

Leukon ma rację, twierdząc, że Medea nie odczuwa tego ciągłego terroru i nie jest zastraszana przez potężnych, ponieważ wierzy, że ich zna – dostrzega ich małość, próżność i egoizm. Okazuje się jednak, że wobec prawdziwego, czynnego terroru pozostaje bezbronna. Mierzy innych według standardów własnej wyobraźni. Dopiero gdy nie ma już nadziei, uświadamia sobie swój błąd

²⁴ „Irgend etwas fehlt dieser Frau, was wir Korinther alle mit der Muttermilch einsaugen, das merken wir gar nicht mehr [...], es ist ein sechster Sinn, eine feine Witterung für die kleinsten Veränderungen der Atmosphäre um die Mächtigen, von der wir [...] auf Leben und Tod abhängig sind. Eine Art ständigen Schreckens [...]. So daß der wirkliche Schrecken [...] von manchen wie eine Befreiung erlebt wurde“ (Wolf 1998a: 154). Tłum. J. Jabłkowska.

– i powtarza go raz za razem. Pod tym względem nie potrafi się przystosować; nie jest wystarczająco elastyczna, by przewidzieć największą perfidię. W Kolchidzie wierzyła, że Aietes zrzeknie się władzy na rzecz Absyrtosa. Po śmierci brata przyznała: „Jakże byliśmy głupi. Jacy ślepi. [...] Nie doceniliśmy go”²⁵. Na detronizację Aietesa było już jednak za późno. W Koryncie zdaje sobie sprawę, że odkrycie morderstwa Iphinoe oznacza śmiertelne niebezpieczeństwo: „Ktokolwiek zdradzi tę tajemnicę, jest zgubiony”²⁶. Mimo swojej przenikliwości do końca wierzy w logikę człowieczeństwa. Dlatego idzie na festiwal Artemidy: „Wyciągnięta ręka, pomyślałam, dlaczego miałoby ją odrzucić. Dziś wiem dlaczego. Ponieważ mogą złagodzić swój strach tylko poprzez wściekłość na innych”²⁷. Świadomość przychodzi po katastrofie, lecz do końca przyćmiewa ją naiwność, która czyni Medę bezbronną i skazuje ją na łaskę bezwzględnej polityki władzy. Wiadomość o śmierci synów ostatecznie ją załamuje. Okazuje się, że była bezsilna: „A ja myślałam, że ich mściwość zniknie, gdy odejdę. Nie znałam ich”²⁸.

W kilku recenzjach pojawia się sugestia, że w powieści odzwierciedlone zostało życie w NRD (Kolchida) i Niemczech Zachodnich (Korynt). Tytuł recenzji Manfreda Fuhrmanna w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” brzmiał wręcz: „Honecker nazywa się teraz Aietes” (Fuhrmann 1996). Tego rodzaju interpretacje są jednak zbyt uproszczone. Wolf ukazuje bowiem uniwersalny wymiar losu Medei – nie jako historii o urażonej kobiecej dumie i dzieciobójstwie z zazdrości oraz nie jako aluzji do NRD, lecz o morderczej walce o władzę i prestiż, i o mechanizmach polityki „nie szanującej sumienia jednostki” (por. Ehrhardt 2000: 15). W wizji Wolf – zarówno w *Kassandrze* jak i w *Medei* – walka o władzę wymaga ofiary – kogoś, kto przejmie na siebie winy rządzących i w ten sposób ich uniewinni. Nienawiść do ofiary jest nie tylko warunkiem, ale i konsekwencją popełnionej na niej zbrodni. Ponieważ Koryntyjczycy czują się od Medei gorsi, muszą ją zniszczyć.

Argonauci i uciekinierzy z Kolchidy, w tym Medea i Jazon, są uchodźcami – przybyszami z barbarzyńskiego świata do cywilizacji. Początkowo przyjęci życzliwie, z czasem zaczynają przeszkadzać, ponieważ są inni i stanowią zagrożenie. O ile Jazon, jako Grek, może zintegrować się z Koryntianami, o tyle Medea nie ma na to szans. Jej osobowość nie ma znaczenia – ona i jej potomstwo muszą zostać wyeliminowani, aby Korynt mógł zachować stabilność. Taka interpretacja, ignorująca zarówno genderowy, jak i niemiecko-niemiecki kontekst utworu,

²⁵ „Wie dumm wir waren. Wie blind. [...] Wir hatten ihn unterschätzt“ (Wolf 1998a: 92). Tłum. J. Jabłkowska.

²⁶ „Wer dieses Geheimnis preisgibt, ist verloren“ (Wolf 1998: 23). Tłum. J. Jabłkowska.

²⁷ „Eine ausgestreckte Hand, dachte ich, warum sollten sie sie verschmähen. Heute weiß ich, warum. Weil sie ihre Angst nur durch Raserei gegen andere mildern können“ (Wolf 1998a: 171). Tłum. J. Jabłkowska.

²⁸ „Und ich habe gedacht, ihre Rachsucht vergeht, wenn ich gehe. Ich habe sie nicht gekannt“ (Wolf 1998a: 217). Tłum. J. Jabłkowska.

nabiera dziś – w kontekście narastającej wrogości wobec uchodźców, o czym Wolf w 1996 r. przecież nie wiedziała – nowego wymiaru.

Inge Stephan proponuje jeszcze inną perspektywę. Dostrzega w Medei nie tylko ofiarę, ale i nieświadomą sprawczynię. Nie jest winna zbrodni, o jakie się ją oskarża, ale jej bezkompromisowa postawa prowokuje konflikty, prowadzące do dalszych tragicznych konsekwencji. Nie potrafi uchronić swoich synów przed agresją Koryntian, ponieważ sama nie chce ustąpić. Jej dwie podopieczne, niemal przybrane córki – Glauke i Agameda – znienawidziły Medeę, gdy nie otrzymały od niej oczekiwanego matczynego ciepła i oddania. Glauke popełnia samobójstwo, a Agameda staje się sojuszniczką Akamasa. Niezależność i pryncypialność, duma i wiara we własne kryteria moralne mają dla Medei cenę, której nie płaci ani Ifigenia Goethego ani żadna półbogini lub czarodziejka w innych adaptacjach mitu. Medea przegrywa jako matka, siostra, partnerka, a także jako córka (por. Stephan 2006: 41–45). Takie odczytanie tekstu otwiera nowe możliwości interpretacyjne, pozbawione wymiaru politycznego, a nawet antygenderowe.

Niezależnie od sposobu interpretacji, powieść Christy Wolf, podobnie jak liczne inne współczesne „antyczne” dzieła literatury niemieckojęzycznej, dowodzi swobody, z jaką pisarze i pisarki poruszają się w mitologicznym i postmitologicznym materiale. Przede wszystkim jednak dowodzi elastyczności mitu, dającego możliwość jego uniwersalizacji lub adaptacji do nowych kontekstów. Christa Wolf zdecydowała się na radykalne odrzucenie utopijnej wizji greckiego świata, w której zwyciężało dobro, piękno i rozum.

Bibliografia

- Bomski, F., Seemann, H.Th., Valk, Th. (eds.). (2017). *Die Erfindung des Klassischen: Winckelmann-Lektüren in Weimar*. Göttingen: Wallstein.
- Bremer, K. (2010). „Such, Seele, das Land der Griechen.” *Versuch einer Typologie der Antiken-Rezeption in der DDR-Lyrik*. In: S. Elit, K. Bremer, F. Reents (eds.). *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*. Remscheid: Michael Itschert, Gardez!. 179–193.
- Crăciun, I. (2000). *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemayer (De Gruyter 2011).
- Delhey, Y. (2002). *Kunst zwischen Mythos und Aufklärung – Littérature engagée im Zeichen des Humanen. Zur Mythosrezeption Christa Wolfs mit einer Fußnote zu Franz Fühmann*. In: H.-Ch. Stillmark (ed.). *Rückblicke auf die Literatur der DDR*. Amsterdam, New York: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52. 155–177.
- Disselkamp, M., Testa, F. (eds.). (2017). *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Dzikowska, E., Jabłkowska J. (2015). *Rzym. Quo Vadis et Arcadia*. Przeł. A. Teperek. W: H.H. Hahn, R. Traba (red.). *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. Tom 2: *Wspólne/Oddzielne*. Warszawa: SCHOLAR. 349–371.
- Ehrhardt, M.-L. (2000). *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

- Fuhrmann, M. (1996). Honecker heißt jetzt Aietes. Aber Medea wird verteufelt human. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 02.03.1996.
- Georg, S. (1996). *Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*. Shaker: Aachen.
- Glaser, H.-A. (2001). *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation: zur Geschichte eines Mythos*. Frankfurt am Main u.a.: Lang.
- Goethe, J.W. (1984). *Ifigenia w Taurydzie*. Przeł. J. Kasprówicz. W: J.W. Goethe. *Dramaty wybrane*. T. II. Warszawa: PIW. 69–138.
- Goethe, J.W. (1998). *Iphigenie auf Tauris*. In: J.W. Goethe. *Werke* (Hamburger Ausgabe). Bd. 5. *Dramatische Dichtungen III*. München: dtv. 7–67.
- Grünbein, D. (2022). *Powroty z księżycy. Wiersze wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył A. Kopacki. Warszawa: PIW.
- Hilmes, C. (2004). *Wiederkehr und Verwandlung. Medea-Rezeption im 20. Jahrhundert*. In: C. Hilmes (ed.). *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Königstein/Ts.: Ulrike Helmer Verlag. 165–183.
- Hilzinger, S. (1984). *Kassandra: über Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen.
- Hochgeschurz, M. (ed.). (1998). *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf.
- Holzberg, N. (ed.). (2022). *Antikerezeption in Deutschland von der Renaissance bis in unsere Zeit*. Baden-Baden: Rombach.
- Jabłkowska, J. (2006). Wer war Medea? Christa Wolfs Roman für die Schule. *Der Deutschunterricht* 4. 56–62.
- Jabłkowska, J. (2013). „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom*. In: F. Cambi, W. Hackl (eds.). *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*. Wien: Praesens. 134–147.
- Jabłkowska, J. (2014). „Antique” Dramas by Heiner Müller. Adaptation of Myths or a new Dramatic. *Collectanea Philologica XVII*. 137–148. <https://doi.org/10.18778/1733-0319.17.13>
- Jabłkowska, J. (2019). *La Roma di Durs Grünbein*. In: D. Vecchiato (ed.). *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*. Milano–Udine: Mimesis. 175–191.
- Jabłkowska, J. (2025). *Wykłady z poetyki*. W: J. Bator. *W moje strony. Trzy wyprawy w stronę wyobraźni, współczucia i troski*. Kraków: Znak. 75–115.
- Jabłkowska, J., Sidowska, K. (eds.). (2020). *Et in Arcadia ego. Rom als deutscher Erinnerungsort*. Berlin i in.: Lang. <https://doi.org/10.3726/b17324>
- Jentgens, S. (1995). *Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur*. Hildesheim: Olms.
- Kämmerer, A., Schuchard, M., Speck A. (eds.). (1998). *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*. Heidelberg: Mattes.
- Kenkel, K. (1979). *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung Euripides, Klinger Grillparzer, Jahn, Anouilh*. Bonn: Bouvier.
- Klingmann, U. (1998/1999). Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea*. *Stimmen. Acta Germanica. German studies in Africa* 26/27. 117–131.
- Loster-Schneider, G. (2000). *Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*. In: W. Wende (ed.). *Nora verläßt ihr Puppenheim: Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 222–249.
- Luserke-Jaqui, M. (2003). *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen, Basel: Francke.
- Lücke, H.-K., Lücke, S. (eds.). (1999). *Antike Mythologie: ein Handbuch: der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Lühe, von der, I. (2000). „Unsere Verknennung bildet ein geschlossenes System“ – Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik. *Marbacher Schillerreden*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.

- Lütkehaus, L. (ed.). (2001). *Mythos Medea*. Leipzig: Reclam.
- Mallinger, L. (1971). *Médée*. Genève: Slatkine Reprints.
- Moog-Grünwald, M. (ed.). (2008). *Mythenrezeption: die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- Neymeyer, B. (2017). *Selbstdisziplin und Affektkontrolle. Ästhetische Transformationen des stoischen Ethos bei Winckelmann, Schiller und Goethe*. In: F. Bomski, H.Th. Seemann, Th. Valk (eds.). *Die Erfindung des Klassischen: Winckelmann-Lektüren in Weimar*. Göttingen: Wallstein. 213–240.
- Oswald, S. (1985). *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840*. Heidelberg: Winter.
- Paul, G. (1997). Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs *Medea*. *Stimmen. German Life and Letters* 50(2). 227–240. 10.1111/1468-0483.00053
- Riedel, V. (1982). *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin: Humboldt Universität Berlin, Typoskrypt.
- Riedel, V. (2000). *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Rottmann, M. (2017). *Subtile Lektüren. Nietzsches Weg mit Winckelmann*. In: F. Bomski, H.Th. Seemann, Th. Valk (eds.). *Die Erfindung des Klassischen: Winckelmann-Lektüren in Weimar*. Göttingen: Wallstein. 269–294.
- Rupp, G. (1999). *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman Medea*. *Stimmen*. In: G. Rupp (ed.). *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 301–321.
- Schiller, F. (1800). *Gedichte von Friedrich Schiller*. Erster Theil. Leipzig: Crusius. 281–287.
- Schiller, F. (1985). *Bogowie Grecji*. Przeł. W. Słobodnik. W: F. Schiller. *Dziela wybrane*. S. Kaszyński (red.). Warszawa: PIW. 31–34.
- Seidensticker, B., Vöhler, M. (eds.). (2002). *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin–New York: De Gruyter.
- Słownik grecko-polski*. (1958–1965). Z. Abramowiczówna (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stephan, I. (2006). *Medea. Multimediale Karriere einer mythischen Figur*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau.
- Steskal, Ch. (2001). *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*. Regensburg: Roderer.
- Shafi, M. (1997). „Falsch leiden sollte es das auch geben“. Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman *Medea*. *Colloquia Germanica* 30(4). 375–385. <https://www.jstor.org/stable/23980765> [03.02.2025].
- Siemek, M. (2017). *Wolność i utopia w myśli filozoficznej Schillera*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Tkaczyk, K. (2020). *Winckelmann in Rom oder wie lässt sich das Nicht-Seiende beschreiben?* In: J. Jabłkowska, K. Sidowska (eds.). *Et in Arcadia ego. Rom als deutscher Erinnerungsort*. Berlin i in.: Lang. 17–29. <https://doi.org/10.3726/b17324>
- Wilk, A. (2019). *Moje zbrodnie są owocem miłości. Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wilke, S. (2003). Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman *Medea*. *Stimmen als postkolonialer Text*. *The German Quarterly* 76(1). 11–24.
- Winckelmann, J.J. (1982). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. L. Uhlig (ed.). Stuttgart: Reclam.
- Winckelmann, J.J. (2015). *Opis Torsu Belwederskiego z Rzymu. Myśli o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*. Przeł. J. Górny, T. Ososiński. Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie.
- Wolf, Ch. (1987). *Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*. Berlin–Weimar: Aufbau.

Wolf, Ch. (1998a). *Medea. Stimmen*. München: dtv.

Wolf, Ch. (1998b). *Warum Medea?* Gespräch mit Petra Kaufmann am 25.01.1996. In: M. Hochgeschurz (ed.). (1998). *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf. 49–57.

Zimmermann, B. (2004). *Euripides' und Goethes Iphigenie*. In: O. Hildebrand, Th. Pittrof (eds.). „... auf klassischem Boden begeistert”. *Antike-Rezeption in der deutschen Literatur*. Freiburg im Breisgau: Rombach. 133–143.

<http://www.zeno.org>.

Prof. dr hab. Joanna Jabłkowska – is professor at the Institute of German Studies at the University of Lodz. She has undertaken extended research stays in Giessen, Passau, Berlin, and Vienna, and has served as a visiting professor at University Magdeburg. Her research interests include German-language literature of the 20th and 21st centuries, the intersection of literature and politics, memory and remembrance, as well as utopia and apocalypse. Her recent publications include: “Deutsch-polnische Interferenzräume: Zur Entropie der nationalen Kultur”, in *Shared Heritage – Gemeinsames Erbe. Kulturelle Interferenzräume im östlichen Europa als Sujet der Gegenwartsliteratur*, ed. by S. Pasewalck, De Gruyter, 2023; (with M. Saryusz-Wolska) “The German ‘floating gap’: Post-unification memory in literary fiction”, in *Remembering the Neoliberal Turn*, ed. by V. Pehe and J. Wawrzyniak, Routledge, 2024; “Freundschaft als Parabel in der Post-DDR-Literatur”, in *Freundschaft und Literatur*, ed. by C. Gansel, De Gruyter, 2025.

e-mail: joanna.jablkowska@uni.lodz.pl

