

ALEKSANDRA ARNDT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-4276-5605
aleksandra.arndt@amu.edu.pl

Z TRACJI DO GRECJI. SABETH Z POWIEŚCI MAXA FRISCHA I JEJ ZWIĄZEK Z WERGILIUSZOWĄ EURYDYKĄ

ABSTRACT. Arndt Aleksandra, *Z Tracji do Grecji. Sabeth z powieści Maxa Frischa i jej związek z Wergiliuszową Eurydyką* (From Thrace to Greece. Sabeth from of Max Frisch's Novel and Her Relation to Virgil's Eurydice).

The article presents the possible influence of Virgil's epyllion in his *Georgics* on the shaping of Sabeth, one of the heroines of Max Frisch's novel *Homo Faber*.

Keywords: Virgil; Max Frisch; Eurydice; Sabeth; puella; *Homo faber*; *Georgics*

Na łamach czasopisma dla nauczycieli „Polonistyka” ukazał się w październiku 2001 roku artykuł prof. Elżbiety Wesołowskiej pt. *Homo Edyp*¹. Badaczka przedstawiła w nim refleksje, jakie wywołała w niej – najpierw młodzieńcza, po latach zaś dojrzała – lektura jednej z najznamienitszych europejskich powieści XX stulecia, *Homo faber. Relacja*² szwajcarskiego twórcy Maxa Frischa.

Rozważania autorki dotyczą zasadniczo tytułowej postaci utworu, inżyniera-technokraty Waltera Fabera. Z uwagi na zawziętość jego życia intymnego, wyznaczone przez trudne i złożone relacje z ludźmi, zwłaszcza z dwiema kobietami – Hanną oraz Sabeth (Elisabeth), uczona refleksją swoją niemal samoistnie obejmuje również owe partnerki: związane z protagonistą emocjonalnie, intensywnością wspólnych przeżyć, ale także (w przypadku Sabeth) poprzez bliskie pokrewieństwo. Oczywiście antycznej matrycy mitologicznej, z której korzystał pisarz w procesie tworzenia utworu³, w połączeniu z niemożnością

¹ Wesołowska 2001: 467–471.

² Powieść ujrzała światło dzienne w 1957 roku; dwa lata później ukazał się jej polski przekład, autorstwa Ireny Krzywickiej.

³ Za jej sprawą wpisuje się powieść w powojenny trend reinterpretacji mitów antycznych w literaturze (np. esej *Prometeusz w piekle* Alberta Camusa [1946 r.]; sztuka teatralna *Kto nie ma swojego Minotaura?* Marguerite Yourcenar [1963 r.]; powieść *Nikt* Jerzego Andrzejewskiego [1983 r.]; opowiadanie *Kassandra* Christy Wolf [1983 r.] oraz filozofii (zob. Brisson, Jamme 1995: 108).

wskazania na jednego konkretnego bohatera jako na pierwowzór danej postaci powieściowej⁴, skłania badaczkę do podjęcia kilku prób identyfikacji „hybrydycznej”. W przypadku każdej z *dramatis personae* u Frischa wskazuje zatem na kilka różnych przypuszczalnych odpowiedników z mitologii. I tak, w Walterze Faberze dostrzega Odysa, nade wszystko zaś Edypa; z kolei w Hannie upatruje głównie Demeter, ale również Klitajmestrę oraz Erynię i Eumenidę. Nader interesująco przedstawia się wreszcie casus Sabeth, młodej kochanki Fabera, a zarazem jego wspólnej córki z Hanną. Wesołowska i tym razem prezentuje szerokie spektrum antycznych postaci ze świata mitów, jakie w jej ocenie mogły być naznaczyć bohaterkę powieści. Znajdziemy w ich gronie czarodziejkę Kirke, Telemacha–młodzieńca, a także Prozerpinę⁵, córę archetypiczną *par excellence*⁶. Enumerację grecko-rzymskich⁷ „składowych” bohaterki kończy autorka dwoma krótkimi pytaniami: „Czy Sabeth to po trosze Eurydyka? Eurydyka, którą ukąsił śmiertelnie wąż?”⁸. W odpowiedzi na nie podkreśla „podwójność straty” (w domyśle: dla wybranka), prowokowaną przez specyfikę umierania każdej z kobiet⁹. Podane wyjaśnienie jest oczywiście logiczne i trafne, trudno wszelako oprzeć się wrażeniu, że nie definiuje ono jeszcze w pełni skali podobieństw pomiędzy kochanką Fabera a małżonką Orfeusza. Jak gdyby pozostałych punktów stycznych czytelniczki i czytelnicy artykułu mieli poszukać samodzielnie...

Zachęcona przez Elżbietę Wesołowską do przeczytania powieści – dzisiaj, z uwagi na postępującą technologizację świata, może jeszcze bardziej aktualną niż w momencie wydania – postanowiłam „podjąć rękawicę” i dokonać małego studium porównawczego obydwu postaci. Jako materiał literacki w przypadku Eurydyki posłużył mi przy tym tekst z IV księgi Wergiliuszowych *Georgik*,

⁴Spekulacje i dociekania typu *who is who?* pojawiają się w znakomitej większości opracowań na temat powieści.

⁵Oczywiście, na propozycjach tych się nie kończy. I tak na przykład, Bettina Kranzbühler skłonna jest widzieć w Sabeth jeszcze Atenę oraz Afrodytę, boginie, którym obca była miłość matczyna – również bohaterka Frischa podróżuje bowiem po świecie sama, z dala od swojej rodzicielki. Do porównania Sabeth z grecką Minerwą skłania ponadto badaczkę łatwość, z jaką dziewczyna przyswaja wszelką wiedzę techniczną. Z kolei jej związki z patronką miłości wyrażają się zdaniem Kranzbühler m.in. poprzez fakt, że na wzgórzu Akrokorynt – w miejscu śmiertelnego wypadku Sabeth – znajdowało się za czasów starożytnych sanktuarium Afrodyty (Kranzbühler 1987: 216–17).

⁶Nt. Prozerpiny zob. dalszą część artykułu.

⁷Ponadto w artykule zwrócona zostaje uwaga na analogię pomiędzy powieściowym *ménage à trois* a tragicznym „trójkątem miłosnym” w sztuce *Beatryks Cenci* Juliusza Słowackiego, opartej na słynnej włoskiej legendzie.

⁸Wesołowska 2001: 470.

⁹„Orfeusz miał wyprowadzić ją [Eurydykę – podkr. A.A.] z Hadesu. Niestety obejrzał się idąc przed nią, chcąc sprawdzić, czy nie został oszukany, i stracił ją na zawsze. A więc podwójność straty, tak jak w powieści Frischa” (Wesołowska 2001: 470).

a zatem najstarsze w pełni uchwytnie współcześnie¹⁰ opracowanie mitu o małżeńskiej parze z Tracji¹¹.

Za szczególnie dogodny punkt wyjścia do analizy uznałam zbliżone okoliczności śmierci obydwu bohaterek. Podobieństwo finalnej partii ich biografii wyraża się, jak sądzę, w dwojaki sposób – zarówno na poziomie „kryminologicznym”, jak i w odniesieniu do helladzkiej topografii. Co tyczy się pierwszego z aspektów, za zgon tak Eurydyki, jak i Sabeth współodpowiedzialne są tzw. osoby trzecie, a ściślej rzecz biorąc: istnienia trzecie, dziewczęta¹² bezpośrednio okalecza bowiem wąż. Rzecz jasna, gada nie sposób obciążyć pełnią odpowiedzialności za naruszenie integralności cielesnej swoich ofiar. I tak, w opowieści trackiej rolę praprzyczyny wydarzeń odgrywa Arysteusz, hodowca pszczoł o trudnej dlań do okiełznania pożądlivości; to podczas ucieczki przed nim jako domniemanym gwałcicielem Eurydyka następuje na węża. Jako powieściowy *alter ego* dla pasiecznika nasuwa się Walter Faber. Czy bohatera wolno określić tym mianem? Jego zaciekawienie postacią Sabeth bazuje wszak na wzajemności, jest mocno rozciągnięte w przestrzeni oraz w czasie: w miejsce krótkiej konfrontacji nimfy¹³ z Arysteuszem wśród nadrzecznych zarośli otrzymujemy kilkutygodniowy romans, za którego oprawę służą słynne z kolekcji dzieł sztuki miasta południa Francji i Włoch, wreszcie peloponeskie wzgórze Akrokorynt. Z drugiej strony, cała podróż we dwoje odbywa się z inicjatywy Fabera, przeciwnego samotnym woząsom dziewczyny po Europie, i to również Faber staje się pomysłodawcą spędzenia wspólnej nocy pod gołym niebem – nocy, jak miało się okazać, brzemiennej w tragiczne konsekwencje. Sposób reagowania bohaterki na zamysł poszczególnych mężczyzn okazuje się przy tym bez znaczenia – każda bezwiednie wybiera bowiem oddzielną, przeznaczoną tylko dla siebie drogę wprost ku

¹⁰ Kwestię zaginionego greckiego wariantu opowieści rozpatrywał najwcześniej Eduard Norden (1934: 626–683). Por. również artykuł M.C. Bowry (1952: 113–126).

¹¹ Do przedłożenia mitu w opracowaniu Wergiliusza nad wersję, jaką w X księdze *Metamorfóz* zaprezentował Owidiusz, skłoniła mnie ponadto odmienność fabularnych punktów ciężkości w każdym z wariantów: o ile Mantuańczyk kładzie bowiem nacisk na okoliczności śmierci Eurydyki, o tyle poeta z Sulmony ogniskuje swoją uwagę wokół kompetencji artystycznych Orfeusza i niuansów jego życia wdowieńskiego.

¹² Określenie „dziewczęta” będą stosowała w artykule zamiennie z terminem „bohaterki”, w ten sposób definiując bowiem Eurydykę i Sabeth sami autorzy. I tak, Wergiliusz sięga w IV 458 po słowo ‘puella’, zaś Frisch po jego niemiecki odpowiednik, ‘Mädchen’ (Frisch, *Homo faber. Ein Bericht...*). Dobór epitetu należy przy tym u każdego z twórców rozpatrzeć oddzielnie. U Mantuańczyka zadecydował najpewniej usus; tak bowiem w poezji greckiej (np. Arystofanes, *Thesmoforie* 325–26; Kallimach, *Hymn na Artemidę* 14), jak i rzymskiej (choćby Properejusz, I 20, 45), wszelkie rodzaje nimf – oprócz driad również najady i oready – określane bywają mianem „dziewcząt” (odpowiednio: κόραι; *puellae*). Z kolei w powieści szwajcarskiego twórcy słowo „dziewczę” służy charakterystyce głównego bohatera: w kategoriach dziewczęcości konsekwentnie postrzega on swoją córkę i kochankę, bowiem, jak celnie zauważa Ursula Haupt: „Faber will Sabeth als Mädchen, mit der Frau Sabeth kann Faber nicht umgehen” (Haupt 1996: 77).

¹³ Status ontologiczny Eurydyki omówię w dalszej części artykułu.

śmierci, w towarzystwie przypisanego do niej przewodnika. W efekcie obydwie historie stanowią literackie wykładnie wiary ich autorów w przeznaczenie, żywą ilustrację Wergiliuszowej maksymy *fata viam invenient...*¹⁴.

I druga kwestia – topografia. Na scenierię dla śmiertelnych wypadków Mantuańczyk i Frisch jednomyślnie obierają Grecję, swoje bohaterki umiejscawiają wszelako w odmiennych obszarach kraju. Dlaczego? O wyborze Wergilego przesądza zapewne wtórność postaci Eurydyki względem Orfeusza, właściwego protagonisty epyllionu: nimfa jest głównie żoną swojego męża, podczas gdy jego tożsamość w równym stopniu co status małżonka (a następnie wdowca) wyznacza ranga wybitnego śpiewaka¹⁵. Z kolei w przypadku Orfeusza staje się Mantuańczyk spadkobiercą długiej literackiej tradycji: jego losy, łącznie z miejscem pochodzenia oraz katabazą, ukształtowane zostają wszak na kilkaset lat przed powstaniem *Georgik* – najwcześniej bodaj Pindar prezentuje mitycznego artystę jako syna trackiego króla Ojagrosa¹⁶, zaś Platon jako pierwszy wzmiankuje jego zejście do Hadesu¹⁷. Wergiliusz, tworząc własny wariant małżeńskiej *love story*, opiera się zaś na owych danych i dlatego „miejscem akcji” czyni Trację¹⁸ oraz Królestwo Zmarłych.

W przeciwieństwie do poety Max Frisch zdaje się dysponować większą topograficzną swobodą; jako współczesny pisarz „receptyjny”¹⁹ cieszy się wszak przywilejem selektywnego korzystania z literackich źródeł. Decyzja o ukształtowaniu Fabera na wzór mitologicznego Edypa (które to podobieństwo Wesołowska podkreśla już w tytule swojego artykułu)²⁰, nade wszystko zaś uwikłanie go w kazirodczą relację z własną córką mają jednak swoje fabularne konsekwencje; Faber musi przejść ścieżkami, które wydeptał wcześniej król Teb. Tak oto geograficzno-kulturowa różnorodność Hellady kureczy się do miejsc-symboli Edypowego mitu. Spośród nich wybiera Frisch miasta istotne dla dwóch przeciwstawnych faz życia władcy, swoiste klamry w jego

¹⁴ *Aen.* X 113.

¹⁵ Gwoli ścisłości: na potrzeby epyllionu Wergiliusz znacznie okroił także wizerunek Orfeusza. We wcześniejszej poezji przedstawiany bywa on wszak jako obieżyświat, nauczyciel wegetarianizmu czy wędrowki dusz – por. Thibodeau 2011: 197.

¹⁶ Fr. 126, 9.

¹⁷ *Uczta* VII.

¹⁸ Umieszczenie przez Wergiliusza Eurydyki pośród gór i lasów Tracji stanowi zatem swego rodzaju parafrazę znanej przynajmniej od czasów Cyncerona (por. *Pro Murena* 27) formuły ślubnej *Ubi tu Gaius, ibi ego Gaia*.

¹⁹ Również powieści *Stiller* (1954 r.) oraz *Powiedzmy Gantenbein* (1964 r.) zawierają odniesienia do literatury grecko-rzymskiej. W innych utworach reinterpretuje z kolei Frisch np. legendy o Don Juanie (*Don Juan, czyli miłość do geometrii*; 1953 r.) i Wilhelmie Tellu (*Wilhelm Tell opowiedziany dla szkół*, 1970 r.).

²⁰ Zob. również np. Bialik 1978: 87 („Faber [...] ist in dem Zustand, die komplizierten chemischen, mathematischen und andersartigen Erscheinungen zu deuten, im Leben aber verhält er sich wie ein Blinder [Ödipus],...”; Leber 1990: 3 („... Inzest. Es ist ein Motiv, das sofort an jene bestimmte Tragödie erinnern muss, die seit Aristoteles als das Paradigma ihrer Gattung gilt: den «König Ödipus»”).

biografii: Korynt, w którym bohater spędził dzieciństwo, oraz Kolonos, gdzie, doznawszy katharsis, zmarł. Oznaczone zostają one w powieści przy użyciu metonimii; w miejsce Koryntu, który zmienił się tymczasem w „zapadły ką”²¹ (‘Hühnerdorf’, s. 184), pojawia się Akrokorynt, zaś zamiast Kolonos – Ateny, których starożytny dem jest obecnie dzielnicą. Zamiana nie przesłania jednak klarownej analogii pomiędzy dopuszczającymi się incestu królem a inżynierem. A jak obydwa miejsca mają się do postaci Sabeth? Parafrazując nieznacznie popularną maksymę z powieści *Good Night, Dżerzi* Janusza Głowackiego²², uznać można, iż dziewczę pełni tu rolę bata, „którym przeznaczenie pogania to, co nieuchronne, do przodu”. Pozostając na usługach fatum, niemal na oczach ojca-kochanka odbierana jest sukcesywnie światu żywych: po ukąszeniu przez węża przewraca się i traci przytomność na peloponeskim wzgórzu, by krótko potem umrzeć w jednym z greckich szpitali stołecznych. W Faberze wywołuje to silne wstrząsy, które ostatecznie – co wcześniej *mutatis mutandis* stało się także udziałem Edypa – doprowadzają do jego samopoznania²³.

Nad śmiercią Sabeth ubolewa nie tylko jej wybranek; w głęboką inercję popada najbliższa kobieta w życiu dziewczęcia, jej matka. Do codziennej rutyny, na którą składały się dotąd wyjścia do pracy w ateńskim Instytucie Archeologicznym, Hanna włącza teraz regularne odwiedziny grobu córki; wewnętrzna potrzeba owych wizyt nie pozwala jej opuścić naznaczonego tragedią miasta. Żałoba Hanny wpływa poza tym zasadniczo na sposób postrzegania przez odbiorczynie i odbiorców jako zewnętrznych obserwatorów wydarzeń, Sabeth „pośmiertnej”: bohaterka nie budzi już, oczywistych dotąd, skojarzeń z Eurydyką, zaczyna²⁴ natomiast przywozić na myśl Prozerpinę. Jest to zaś asocjacja o tyle przewrotna, że bogini owa, niezależnie od swojej pozycji „córki Demeter” oraz „dziewczęcia”²⁵, funkcjonuje w antycznej literaturze również jako wpływowa partnerka Hadesa²⁶. Co więcej, w tej właśnie roli – władczej i decyzyjnej pani Podziemi²⁷ – na kartach Wergiliuszowego epyllionu konfrontuje

²¹ O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów z powieści pióra autorki artykułu.

²² W powieści brzmi ona następująco: „... przypadek to tylko bat, którym przeznaczenie popędza to, co nieuchronne, do przodu”.

²³ Podobnie na rolę Sabeth w życiu Fabera zapatruje się znawca twórczości Frischa, Walter Schmitz. Jak stwierdza w swojej monografii: „Sabeth... wird Faber tatsächlich zur Wahrheit über seine Existenz verhelfen” (1985: 293).

²⁴ Stopniowość w narastaniu związków Sabeth z Prozerpiną podkreśla również Schmitz (1985: 297).

²⁵ Jak zauważa Karl Kerényi, o Persefonie „poeci zawsze woleli mówić..., nie używając imienia – jako o Kore, »Dziewczęciu«” (Kerényi 2004: 61).

²⁶ Królewskie przywileje Persefony w roli współwładczyni Królestwa Cieni podkreślone zostają na kartach literatury greckiej szczególnie w homeryckim *Hymnie do Demeter* (ww. 364–369). Spośród poetów rzymskich odnotowuje je m.in. Owidiusz w poemacie *Fasti* IV 584.

²⁷ „Gdy Eurydykę odzyskał, wszelkiego zła uniknąwszy, / w drogę wyruszył powrotną. Kroczyła teraz tuż za nim / w kierunku niebios, stosownie do Persefony zaleceń,...” (*Georg.* IV 485–87; przeł. A. Arndt).

się w zaświatach z małżonką Orfeusza. Czy uruchomienie przez Frischa ciągu skojarzeń obliczone było na wywołanie efektu zaskoczenia? A może pragnął zaznaczyć tu siłę osobowości Sabeth, tak różnej od pasywnej i uległej Eurydyki?

W istocie bowiem, przy abstrahowaniu od wątku eschatologicznego, uprawioną staje się teza, iż bohaterka Frischa zbudowana jest na zasadzie opozycji do trackiej nimfy. Odmiennie niż w powieści prezentuje się na kartach *Georgik* chociażby scena funeralna: zmarłe nagle dziewczęcę oplakuje w epyllionie zaledwie „chór rówieśnych driad” (*chorus aequalis Dryadum*, IV 460), z którymi wcześniej „tańczyła i śpiewała w świętych gajach” („cum quibus illa choros lucis agitabat in altis”, IV 533). Fakt ten, wynikły ze specyficznego statusu ontologicznego²⁸ Eurydyki – jako driada przyszła na świat wraz z przypisanym swej opiece drzewem (najpewniej dębem)²⁹ – unaocznia brak w jej życiu jakiegokolwiek, poza małżeńskim, kontekstu rodzinnego, który sięgałby choć o jedno pokolenie wstecz. Zamiast „korzeni” rodzinnych, o tożsamości Eurydyki i jej miejscu w świecie decydują do pewnego stopnia korzenie³⁰ drzewa... W kontekście owej zależności frapuje fakt, iż pomimo owej jedni nimfy z naturą, ta w żaden sposób nie ostrzega dziewczęcia przed przestępcą, nie zwiastuje jej rychłego zgonu³¹. Wyszczególnione przez poetę w opisie śmierci elementy trackiego krajobrazu – rzeki (*flumina*, IV 457), brzegi (*ripas*, IV 458) oraz wysokie trawy (*alta... herba*, IV 458) – nie spełniają żadnej funkcji wieszczcej³² ani nawet nastrojotwórczej, oznaczając zaledwie punkty na trasie ucieczki. Żałość przyrody³³ wzbudza dopiero tragiczny finał pogoni.

²⁸Warto nadmienić, iż również Sabeth, choć była człowiekiem z krwi i kości, przejawiała niejaką „predylekcję arboralną”: z drewna wykonana była jej biżuteria („Halskette aus gewöhnlichem Holz”, s. 85).

²⁹Por. homerycki *Hymn do Afrodyty* 264–272; Apollonios Rodyjski, *Wyprawa Argonautów* II 476–81 i Kallimach, *Hymn na Delos*, wersy 79–83.

³⁰Co prawda, Wergiliusz nie mówi tu *explicite* o poszczególnych częściach drzewa, które znajdowało się pod pieczę Eurydyki, warto jednak zwrócić uwagę na deskrypcję dębu z II księgi poematu. Otóż, opisywany przezeń okaz – przykład drzewa kosmicznego – „sięga korzeniami Tartaru” (*radice in Tartara tendit*; II 292), jest zatem połączony również ze sferą śmierci.

³¹Warto dodać, iż w Owidiuszowym ujęciu mitu śmierć Eurydyki poprzedzają z kolei liczne omy. Na najwyrazistszy spośród nich składają się trudności przybyłego do Tracji boga zaślubin, Hymeneusa, z zapaleniem pochodni weselnej (*Metamorfozy* X 6–7).

³²Chyba że za zapowiedź śmierci nimfy uzna się tożsamość jej bezpośredniego sprawcy, czyli węża. W tradycji antycznej gad ten wpisany był wszak trwale w symbolikę bóstw chtonicznych: zarówno Hydra Lernejska, jak i „wężwołosa” Meduza pochodziły od Gai. Echa tych związków znajdziemy następnie w *Boskiej komedii* Dantego: „Niech się nie chwali Libii piach ponury, / że tyłu gadów rodzi wciąż okazy: / hydry, padalce wielkie i jaszczury” (*Pieśń* XXIV 85–87; przeł. A. Kuciak).

³³„Rozbrzmiały zaraz gór szczyty lamentem zmarłej rówieśnic – / drzew opiekunek, driadami zwanych. Zniosła się płaczem / Tracji kraina: wysokie grzbiety i pola bitewne, / a z nimi wraz – rzeka Hebrus; płakała również Attyka...” (*Georg.* IV 460–63; przeł. A. Arndt). Szczególną uwagę zwraca tu zwłaszcza rozpacz tzw. przyrody nieożywionej.

Jak liczne znaki sygnalizują tymczasem bliski koniec Sabeth! Po pierwsze, podczas spaceru wraz z kochankiem po Akrokoryncie trzykrotnie³⁴ natrafia ona na figowiec (s. 184), który w literaturze antycznej pojawia się m.in. w micie o porwaniu Prozerpiny³⁵, poza tym na cyprys (s. 131), dendrologiczny komponent pogrzebowy³⁶. Po drugie, wędrowce obojga towarzyszy przez pewien czas szczekanie psów pasterskich, co, zważywszy na fakt, że Faber nazywa zwierzęta „bestiami”, legitymizuje niejako ich skojarzenie z Cerberem. W sukurs tej asocjacji przychodzi zresztą trzeci złowróżbny znak – „martwa cisza” (‘Totenstille’, s. 185; 186), którym to określeniem raz po raz definiuje Faber brak niemal jakichkolwiek bodźców akustycznych na wzgórzu.

Sekwencję wspomnień inżyniera z ostatniej wspólnej nocy z dziewczyną zamyka wyznanie „nigdy nie zapomnę, jak śpiewała Sabeth!” (s. 187). Warto zatrzymać się przy nim na dłużej, stwarza ono bowiem szerokie możliwości interpretacyjne, wykraczające daleko poza paralele pomiędzy bohaterką a Wergiliuszowym chórem driad³⁷. Niewykluczone, iż pisarz odwołał się tu do związku idiomatycznego „łabędzi śpiew” (niem. ‘Schwanengesang’), opartego na przesvědzeniu starożytnych o wznoszeniu przez te ptaki pieśni tuż przed śmiercią³⁸. W Faberze, chłodnym racjonalistcie, zdecydowanie obojętnym – i zamkniętym – na sztukę, śpiew Sabeth ewokuje przeżycia natury estetycznej, podobnie jak wiele odkrytych przezeń wcześniej przymiotów kochanki.

Pozostaje wszak pod wpływem jej typu urody („uważałem, że jest śliczna... przesłiczna!”), podziwia fascynację dziewczyny gromadzonymi w muzeach relikwiami przeszłości („podążyłem za nią... tylko po to, by widzieć... jej entuzjazm”), zazdrości jej perspektyw na przyszłość. Źródłem pozytywnych doznań staje się dla niego także spontaniczna radość dziewczęcia ze zwyczajnych codziennych czynności, gry w tenisa stołowego czy wizyty w restauracji, a nawet

³⁴Liczba „trzy” obciążona jest w pogańskim antyku, podobnie jak w chrześcijaństwie oraz wielu innych kulturach i religiach świata, bardzo obszerną symboliką. Twórcy literaccy wypuklają m.in. jej związki ze śmiercią, np. w Homerowej *Iliadzie* Grecy na wniosek Achillesa trzykrotnie obchodzą zwłoki Patroklosa (XXIII 12–14). Za zwrócenie mi uwagi na ten detal dziękuję prof. Radosławowi Piętcie.

³⁵Zgodnie z relacją Pauzanasza (*Wędrowki po Helladzie* I 37, 2–4) bogini podczas poszukiwań zaginionej Prozerpiny zatrzymała się u Fytalosa i w podzięce za gościnę obdarowała go figowcem, aby rozpoczął w Grecji uprawę tej rośliny. Por. również *Wędrowki...* II 37, 5.

³⁶Zob. np. Tukidydes, *Wojna peloponeska* II 34, 3; Horacy, epoda 5, 18 i pieśń II 14, 23.

³⁷Przedśmiertny popis możliwości wokalnych Sabeth można potraktować wszak jako ekwiwalent żałobnej pieśni nimf po zgonie Eurydyki.

³⁸Zob. choćby Ajschylos, *Agamemnon* 1431; Platon, *Fedon* 84e–85b; Owidiusz, *Metamorfozy* XIV 428–30; wielokrotnie za swego życia pieśni wznosiły jedynie łabędzie nad małoazjatycką rzeką Paktol – por. Kallimach, *Hymn na Delos* 249–254. Sabeth, jako że – oprócz tego iż śpiewa tuż przed śmiercią – podśpiewuje także w obecności Fabera kilka razy wcześniej (np. „Zdumiewało mnie nieraz, jak niewiele trzeba było Sabeth, by zaczęła śpiewać...”, s. 135).

jej „dziecinna maniera przeżuwania bułeczek”³⁹. Co ciekawe, ostatnia kwestia niespodziewanie łączy dziewczynę z jedną jeszcze, tym razem na wskroś współczesną Eurydyką – bywalczynią baru „Smok” z piosenki Seweryna Krajewskiego do słów Jeremiego Przybory, *List do jedzącej Eurydyki*⁴⁰. Tytułowa bohaterka poprzez wdzięk, z jakim spożywa swój posiłek, dostarcza wizualnej przyjemności anonimowemu nadawcy epistoły:

Piszę, że to w głowie się nie mieści,
jak prześlicznie jesz naleśnik
lub sok sączysz swój co dzień...

Po raz kolejny słuszość swoją objawia tu znany z Terencjusza⁴¹ aforyzm „Sine Cerere et Baccho friget Venus...”.

Wracając do inżyniera: właściwe Sabeth emocjonalne zaangażowanie w podejmowane i planowane aktywności motywuje go do podążenia śladem ukochanej. Dzięki przejściu przez kolejne etapy wtajemniczenia – od rozgrywania towarzyskich partii ping-ponga, poprzez wizyty w galeriach dzieł sztuki, aż po zachwyt rzeźbą *Głowa śpiącej Eryni*⁴² – zaczyna on rozwijać w sobie nieaktywną dotąd stronę osobowości, wrażliwieć. Sabeth w roli przewodniczki po świecie sztuki – również sztuki życia – nie jest oczywiście wytworem przypadku: jak sama przyznaje, obcowania z artyzmem nauczyła ją matka – kobieta, którą sam Faber określał mianem „marzycielki i kapłanki sztuki”⁴³ (‘Schwärmerin und Kunstfee’, s. 56) i wraz z którą – choć wbrewwolnie – powołał swą przyszlą kochankę na świat. Czy, biorąc pod uwagę „łabędzi śpiew” Sabeth, można również założyć patronat Apollina nad dziewczyną? Ptakiem poświęconym boskiemu opiekunowi sztuk były wszak łabędzie⁴⁴...

Proces dojrzewania Fabera nie ustaje po śmierci ukochanej; właściwie dopiero wówczas przybiera na sile. Pośród wielu symptomów wewnętrznej zmiany, choćby rezygnacji z pracy zawodowej czy nabrania wiary w przeznaczenie, na szczególną uwagę zasługuje potrzeba śpiewania. Postępuje ona w miarę odkrywania przez bohatera radości istnienia, stając się poniekąd jej fonicznym

³⁹ Jak trafnie podsumowuje O. Dobijanka-Witczakowa, „dziewczyna bezwarunkowo akceptuje siebie i życie, takie, jakie ono jest. (...) ...nie wygłasza żadnych deklaracji, ale sposobem bycia i postępowania, całą swoją osobą wyraża aprobatę istnienia” (1973: 159).

⁴⁰ Piosenka znalazła się na płycie Krajewskiego *Lubię ten smutek* z 2001 roku. Trzy lata później nową wersję nagrał i zamieścił w albumie *Cafe Sultan* Grzegorz Turnau.

⁴¹ *Eunuch* 732. W swoim przekładzie komedii Ewa Skwara udanie spolszcza aforyzm jako „Bez chleba i wina Wenus mrozem ścina”.

⁴² Swoją drogą, tytuł owej rzeźby stanowi *nomen loquens* w kontekście losów Waltera Fabera. Por. Wesołowska 2001: 467.

⁴³ Jako ekwiwalent dla terminu ‘Kunstfee’ (dosł. ‘czarodziejka sztuki’) przyjął znakomicie dobrany przez Irenę Krzywicką odpowiednik „kapłanka sztuki”.

⁴⁴ Zob. np. Kallimach, *Hymn na Delos* 249–254.

manifestem. Jednak, jak widzieliśmy, śpiew w utworze Frischa obciążony zostaje inną jeszcze, ponurą symboliką: oznacza zwrot w stronę śmierci. Zatem im później w porządku chronologicznym powieści inżynier, nieuleczalnie chory na nowotwór, intonuje jakąś melodię, tym bardziej zbliża się do swego końca. Wskutek wokalnych inklinacji Fabera na wyrazistości zyskują poza tym, wcześniej niemal nieuchwytnie⁴⁵, analogie pomiędzy nim a postacią Orfeusza. Kulminują się one w scenie nocnego wypoczynku umierającego inżyniera w Hawanie: powodowany jak gdyby chęcią dostrojenia się do wietrznej aury nad brzegiem oceanu, niczym pełnokrwisty *homo artifex* zaczyna on nagle „kołysać się i śpiewać” (s. 225)⁴⁶. Wcześniej za sprawą pieśni prawo wejścia do Królestwa Zmarłych uzyskał Orfeusz...

A jak miała się rzecz z Eurydyką? Czy z zaświatów stymulowała ona twórczo w stopniu równym co Sabeth? Oddziaływanie nimfy „wewnątrztekstowe” – na tracki świat przedstawiony – ogranicza się w zasadzie do Orfeusza. Na utratę partnerki reaguje on w najbardziej naturalny dla siebie jako dla artysty sposób – śpiewem i grą na lirze. Muzyka początkowo staje się dlań remedium na wstrząs związany z nagłym owdowieniem:

Orfeusz zaś, by ukoić serce targane rozpaczą,
ciebie, przesłodka małzonko, ciebie jedynie opiewał,
na lirze grając od wschodu po zachód słońca promieni (IV 464–66; przeł. A. Arndt).

Następnie używa heros swych umiejętności wokalnych w ramach negocjacji z władcą Podziemi, jako oręża w walce o przywrócenie Eurydyki światu żywych. Nawet niepowodzenie wyprawy do Hadesu i definitywna utrata dziewczyny nie tłumią w nim potrzeby dalszego tworzenia; trwa ona nieprzerwanie do chwili zamordowania śpiewaka przez bachantki, a w pewnym sensie wykracza nawet poza nią – głowa Orfeusza, uchodząca z nurtem rzeki w stronę Morza Egejskiego, powtarza bowiem wciąż imię ukochanej, niesione dalej przez echo⁴⁷.

Za sprawą tęsknych słów małzonka zyskuje pośmiertnie Eurydyka rozgłos poza obrębem Tracji – poprzez całkowite zatracenie się w opiewaniu nimfy heros uzmysławia wszak światu jej niesamowity potencjał inspiracyjny. Znajduje on następnie swój wyraz w „zewnątrztekstowym” wpływie dziewczęcia na artystów. Jakkolwiek bowiem na przestrzeni stuleci większość z nich – poetów, rzeźbiarzy,

⁴⁵Właściwie jedyne podobieństwo Fabera do małzonka Eurydyki wyraża się jego chęcią poślubienia Sabeth.

⁴⁶Por. G.-P. Siouta 2021: 17. Autorka zwraca też uwagę na zbieżność czynów Fabera i Hadesa, „da er Sabeth quasi mit sich in den Tod holt” (s. 18).

⁴⁷Z fragmentarycznie zachowanych źródeł literackich – Fanoklesa (fr. 1 Powell) i lesbijskiego paradoksografa Myrsilosa (za: Antygon, *Zbiór dziwnych historii* 5) oraz z niektórych źródeł ikonograficznych (zob. np. Burges Watson 2013: 441–460) – wynika, iż głowa Orfeusza dotarła ostatecznie na Lesbos, wpływając na szczególne umuzykalnienie mieszkańców wyspy.

mistrzów pędzla, a ostatnio również twórców kinematograficznych⁴⁸ – brało na swój warsztat bądź to casus samego Orfeusza, bądź to historię małżeńską jako taką, pojawiały się także dzieła dedykowane przede wszystkim Eurydyce⁴⁹.

„Recepcyjna” autonomia artystycznego wizerunku driady kontrastuje z jej niesamodzielnnością jako wyjściowej postaci literackiej: w epyllionie, ukazującym trackie wypadki z perspektywy wybitnie androcentrycznej, Eurydyka przechodzi bowiem spod opieki męzowskiej bezpośrednio pod pieczę władców Hadesu. Na temat postrzegania przez siebie własnego miejsca i pozycji na świecie wiele zdradza przemowa, jaką kieruje do Orfeusza u wyjścia z Królestwa Zmarłych:

(...) Jakież to szła, Orfeuszu,
przywiódł nas dwoje do zguby? Oto los znowu okrutny
przyzywa mnie, sen zakrywa me nieobecne spojrzenie.
Żegnaj! Rozwiewam się oto w głębokiej nocy bezkresie...
Dłonie ku tobie wyciągam, jednak nie jestem już twoja. (IV 494–498; przeł. A. Arndt)

Pasywność⁵⁰ nimfy wyraża się tu na wiele sposobów: w próbie definiowania przez nią szalu jako właściwej przyczyny rozłąki z mężem, w konieczności podporządkowania się losowi, w mimowolnym powrocie do Królestwa Cieni, wreszcie w określaniu się poprzez przynależność do małżonka.

W kontekście powyższych rysów charakterologicznych powieściowa Sabeth zdaje się swoistą „Eurydyką *à rebours*” – samodzielną, niezależną. Z uwagi na owe przymioty, tudzież na szczególną chłonność umysłu⁵¹, jej związek z Faberem przyjmuje w niektórych aspektach profil partnerski; definiuje go otwartość każdego z kochanków na obszary zainteresowań właściwe drugiej stronie, wyrażająca się tak w dyskusjach obojga, jak i formie wspólnego spędzania czasu (zwiedzanie muzeów z inicjatywy Sabeth, spędzenie nocy pod gołym niebem z inicjatywy Fabera). Równowaga w relacji bohaterów zasada się ponadto na ich porównywalnym doświadczeniu podróży: pięćdziesięcioletni inżynier w ramach pracy dla UNESCO przemierza po wielokroć cały glob, zaś jego trzydzieści lat młodsza córka, wychowana w kilku europejskich stolicach, legitymuje się także rocznym pobytem za oceanem, na stypendium północnoamerykańskiego Uniwersytetu Yale. Przypomnijmy, że zgoła inaczej ma się rzecz

⁴⁸ Na ten temat zob. artykuł piszącej te słowa (Arndt 2020: 91–97).

⁴⁹ Np. opera *Eurydyka* Jacopo Perisa (1600 r.), obraz *Zraniona Eurydyka* Jean-Baptist-Camille’a Corota (lata 1868/70, Art Institute of Chicago), rzeźba Charles’a-François’a Lebœufa, *Umierająca Eurydyka* (1822 r., Luwr). Spośród reinterpretacji współczesnych na uwagę zasługuje utwór *Eurydice* angielskiej poetki Carol Ann Duffy (tom *The World’s Wife*, 2000 r.) w formie poruszającego monologu lirycznego driady.

⁵⁰ Wyrazistość Eurydyki przytłumił jeszcze bardziej w swoim wariancie opowieści Owidiusz (*Metamorfozy* X 1–85), bowiem nimfa wypowiada tam jedynie słowo „żegnaj!” (‘vale’, w. 62).

⁵¹ Por. przypis 5.

w Wergiliuszowym epyllionie: Orfeuszowa znajomość znacznej części świata starożytnego, związana z uczestnictwem śpiewaka w awanturniczej wyprawie Argonautów do nadczarzomorskiej Kolchidy⁵², przeciwstawiona zostaje terytorialnemu ograniczeniu Eurydyki do obszaru ojczystej krainy męża.

Jak wspomniano, z cienia sukcesywnie wydobywali nimfę dopiero twórcy nowożytni; zupełnie jakby spod władzy Hadesa przechodziła pod ich artystyczną kuratelę... Co znamienne, także i w tym aspekcie Sabeth jawi się postacią względem driady opozycyjną; jej łączność ze sztuką ma bowiem charakter dośrodkowy, opiera się na intelektualnym i emocjonalnym zaangażowaniu własnym w percepcję arcydzieł przeszłości. Bohaterka przyswaja rozległą wiedzę specjalistyczną na ich temat⁵³, wierzy w uniwersalność artystycznego przekazu... Paradoksalnie, pomimo możliwości obcowania z artefaktami kultury – oraz niezależnie od swej wyrazistej osobowości, odwagi personalnej i wielkiej radości istnienia – umiera w bardzo młodym wieku, niemal identycznie jak bierna i uległa Eurydyka. Powstałe w ten sposób napięcie – pomiędzy pasją życia a grozą przedwczesnej śmierci – niemal rozsadza powieść od wewnątrz, wskazując zarazem na wielki „potencjał inspiracyjny” bohaterki. Póki co, artyści na swój język, kinowy⁵⁴ czy też sceniczny⁵⁵, przekładają całe dzieło Frischa – sędzę wszelako, że osobna, „odśrodkowa” relacja Sabeth ze sztuką dopiero się rozwinie.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

- M. Frisch, *Homo faber. Ein Bericht*, Frankfurt am Main 1977.
 M. Frisch, *Homo Faber. Relacja*, przeł. I. Krzywicka, Warszawa 1991.
 Terencjusz, *Eunuch*, w: *Komedie*, t. I, przeł. E. Skwara, Warszawa 2005.
 Virgil, *Georgics*, vol. II, books III–IV, ed. by R.F. Thomas, Cambridge 2003.
 Virgile, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris 1995.

Opracowania

- Arndt 2022: A. Arndt, *Wergiliuszowy epyllion o Orfeuszu i Eurydyce: na warsztacie badaczy, artystów, tłumaczy... Transpozycja opowieści do polszczyzny*, „Collectanea Philologica” 23 (2022), 91–97.

⁵²Jakkolwiek poeta przemilcza w *Georgikach* ten epizod z życia Orfeusza, odbiorcy dzieła znali go bez wątpienia chociażby dzięki *Wyprawie Argonautów* Apolloniosa Rodyjskiego.

⁵³„nie otrzymałem nawet odpowiedzi na pytanie, skąd też bierze Sabeth wszystkie te uczone słowa, choćby takie: archaiczny, linearny, hellenistyczny, dekoratywny, sakralny, naturalistyczny, ekspresywny, kubiczny, alegoryczny, kultowy, kompozytorski i tak dalej, cały ten intelektualny język...” (s. 137).

⁵⁴*Homo Faber*, reż. V. Schlöndorff, 1991; *Homo Faber (drei Frauen)* („Homo Faber [trzy kobiety]”), reż. R. Dindo, 2014.

⁵⁵Np. *Ödipus auf Cuba* („Edyp na Kubie”), reż. A. Petras, Teatr Maksyma Gorkiego w Berlinie, 2008.

- Bialik 1978: W. Bialik, *Die Ästhetisierung der Kategorie des Zufalls im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhundert*, Poznań 1978.
- Bowra 1952: M.C. Bowry, *Orpheus and Eurydice*, „The Classical Quarterly” II (1952), nr 3–4, 113–126.
- Brisson, Jamme 1991: L. Brisson, Ch. Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Garmstadt 1991.
- Burges Watson 2013: S. Burges Watson, *Muses of Lesbos or Aeschylean Muses of Pieria? Orpheus' head on a fifth-century Hydria*, „Greek, Roman and Byzantine Studies” 53 (2013), 441–460.
- Dobijanka-Witczakowa 1973: O. Dobijanka-Witczakowa, *Bohater powieści Maksa Frischa*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 11 (1973), 143–179.
- Haupt 1996: U. Haupt, *Weiblichkeit in Romanen Max Frischs*, Peter Lang Verlag 1996.
- Kerényi 2004: K. Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. I. Kania, Kraków 2004.
- Kranzbühler 1987: B. Kranzbühler, *Mythenmontage in Homo Faber*, w: *Max Frisch*, Frankfurt am Main 1987.
- Leber 1990: M. Leber, *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie*, Berlin–New York 1990.
- Norden 1934: E. Norden, *Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil*, „Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften” 22 (1934), 626–683.
- Rompel-Kwiatkowska 2005: G. Rompel-Kwiatkowska, *Elementy tragedii antycznej w powieści Homo Faber Maksa Frischa*, „Meander” 4 (2005), 468–495.
- Schmitz 1985: W. Schmitz, *Max Frisch: das Werk (1931–1961). Studien zur Tradition und Traditionsverarbeitung*, Bern 1985.
- Siouta 2021: G.-P. Siouta, *Die Inszenierung des antiken Mythos in den Romanen Homo Faber von Max Frisch und Cassandra von Christa Wolf*, Aristoteles Universität Thessaloniki 2021, w: [<https://ikee.lib.auth.gr/record/332842/files/GRI-2021-31387.pdf>].
- Thibodeau 2011: P. Thibodeau, *Playing the Farmer. Representations of Rural Life in Vergil's Georgics*, Berkeley–Los Angeles–London 2011.
- Wesołowska 2001: E. Wesołowska, *Homo Edyp*, „Polonistyka” 8 (2001), 467–47.

VON THRAKIEN NACH GRIECHENLAND. SABETH AUS MAX FRISCHS ROMAN
UND IHR BEZUG ZU VERGILS EURYDIKE

Z u s a m m e n f a s s u n g

In dem vorliegenden Aufsatz wird von der Annahme ausgegangen, Eurydike in der Fassung von Vergils *Georgica* biete eine gewisse Vorlage für die Gestalt Sabeth in dem Roman *Homo faber. Ein Bericht* von Max Frisch. Im Folgenden werden die zwei Frauentypen miteinander verglichen, was zu der Schlussfolgerung führt, dass sie, obgleich auf dieselbe Weise ums Leben gekommen, doch sehr verschieden sind. Die Unterschiede, ganz abgesehen von den Differenzen der sie umgebenden Realität (Antike im Gegensatz zur Moderne), mögen sowohl in der Herkunft der beiden, als auch in ihren Charaktereigenschaften und der Art ihrer Liebesbeziehungen bestehen. Obendrein ist die Figur der Eurydike diejenige, die bis in die heutige Zeit einen größeren Einfluss auf die europäische Kultur ausgeübt hat.