

GABRIEL BOROWSKI  
Uniwersytet Jagielloński

## Samba Jazona. Rekonfiguracje mitologii klasycznej we współczesnym teatrze brazylijskim

*I przyjdą kiedyś jeszcze takie czasy,  
kiedy ocean rozluźni swe kleszcze,  
żeby ukazać nowe wielkie kraje  
z rozkazu Tetys. Nie będzie już wtedy  
Thule granicą poznanego świata.*

Seneka, *Medea*<sup>1</sup>

Lucjusz Anneusz Seneka już w pierwszych dekadach po narodzinach Chrystusa zdaje się wieszczyc – ustami chóru pod koniec pierwszego aktu *Medei* – odnalezienie „nowych wielkich krajów”, które miało urzeczywistnić się dopiero piętnaście wieków później, w okresie znanym powszechnie jako czas wielkich odkryć geograficznych. Choć intuicja Seneki Młodszego może z dzisiejszej perspektywy budzić prawdziwy podziw, to wychowawca Nerona nie mógł przewidzieć, iż na odległym lądzie, który z rozkazu władającej morzami nimfy wyłoni się poza „granicą poznanego świata”, tradycja starożytna ulegnie twórczym przekształceniom, wpisując dziedzictwo antyku w hybrydyczny kontekst kulturowy, w którym dochodzi do dynamicznego spotkania i splotu różnorodnych, nieraz odległych w czasie i przestrzeni, wizji porządku świata oraz wpisanej weń kondycji ludzkiej.

Jednym z istotnych wymiarów tego procesu jest twórcze przejście i rekontekstualizacja narracji mitycznych należących do tradycji grecko-rzymskiej, co zaobserwować można w wybranych przykładach brazylijskich sztuk teatralnych powstałych w drugiej połowie XX wieku, stanowiących przedmiot niniejszego opracowania. Dokonująca się transpozycja oznacza konieczność twórczego przystosowania mitu<sup>2</sup>, który w wyniku se-

---

<sup>1</sup> Seneka, *Medea*, tłum. E. Wesołowska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000, s. 19.

<sup>2</sup> Ze względu na ograniczone rozmiary niniejszego szkicu brak tu miejsca na szerszą refleksję nad kategorią mitu, który, jak twierdzi Lech Mróz, „jest jednym z najczęściej chyba poruszanych zagadnień w humanistyce [będąc jednocześnie

rii przesunięć i trawestacji zmienia swój pierwotny charakter i podlega silnie ukontekstowanej aktualizacji w nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Założeniem niniejszego szkicu jest więc nie tylko omówienie produkcji dramaturgicznej o stosunkowo słabej obecności w polskim piśmiennictwie<sup>3</sup>, lecz również próba refleksji nad trwałością swego potencjału heurystycznego mitu<sup>4</sup> na nowym, południowoamerykańskim gruncie, który nie ma bezpośredniego, niejako genetycznego związku z dziedzictwem europejskiego antyku.

Zasadniczą część pracy stanowi intertekstualna analiza utworu *Gota d'água* (*Kropla wody*<sup>5</sup>, 1975) autorstwa Chico Buarque i Paulo Pontesa, stanowiącego kreatywne przeniesienie mitu o Medeji do rzeczywistości

---

jednym] z najbardziej trudnych i kontrowersyjnych zjawisk, o granicach płynnych, niemożliwych – jak do tej pory – do zakreślenia, tak z uwagi na istotę, treść, jak i charakter, mechanizm powstawania, cele, trwałość”. (cyt. za: M. Czeremski, *Struktura mitów: w stronę metonimii*, Nomos, Kraków 2009, s. 13). Komentarz Mroza otwiera interesujące i wszechstronne omówienie różnych ujęć mitu, którego dokonuje sam Maciej Czeremski (zob. rozdział *Pojęcie mitu i specyfika podejścia strukturalno-semiotycznego*, [w:] M. Czeremski, dz. cyt., s. 13–53).

<sup>3</sup> Warto wspomnieć, że cenny wyjątek stanowią sztuki, których przekłady ukazały się na łamach „Dialogu” w latach 1959–1973: A. Suassuna, *Historia o miłośniernej, czyli testament psa*, tłum. W. Wojciechowski i D. Żmij, „Dialog” 1959, nr 10, s. 24–54; A. Dias Gomes, *Ten, który dotrzymuje słowa*, tłum. W. Wojciechowski i D. Żmij, „Dialog” 1962, nr 4, s. 72–106; J. Andrade, *Ścieżka zbawienia*, tłum. M. Hołyńska i Z. Ziemiński, „Dialog” 1964, nr 1, s. 19–51; C. Vieira, *Ewangelia według Zebedeusza*, tłum. D. Żmij-Zielińska i W. Wojciechowski, „Dialog” 1973, nr 7, s. 48–78. Sztuce Vieiry towarzyszą także trzy teksty krytyczne, w tym esej L.F. Rebello *Dramaturgia brazylijska* (tłum. P. Szymanowski, „Dialog” 1973, nr 7, s. 85–89).

<sup>4</sup> Przez żywy potencjał heurystyczny mitu rozumie się jego zdolność do wyjaśniania aktualnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. W kontekście Brazylii na napięcie pomiędzy ponadczasowym, uniwersalnym charakterem mitu a możliwością wykorzystania go w celu interpretacji bieżącej sytuacji społecznej wskazał Anatol Rosenfeld, który w swoich rozważaniach nad możliwością istnienia „bohatera mitycznego” w społecznie zaangażowanym teatrze brazylijskim stwierdza: „Mityzacja w sposób nieunikniony prowadzi do mistyfikacji wewnątrz teatru, który dąży do wyjaśnienia bieżącej rzeczywistości w kategoriach konkretnych, historycznych. Mit może być istotny, gdy chodzi o wyjaśnienie uwarunkowań i doświadczeń ponadhistorycznych człowieka, takich jak miłość, śmierć, podstawowe wybory na rzecz dobra lub zła, konformizmu i nonkonformizmu, wolności i zniewolenia.” (A. Rosenfeld, *O herói humilde – o herói e o teatro popular*, [w:] *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, Perspectiva, São Paulo 2012, s. 50. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady z języka portugalskiego autorstwa G.B.)

<sup>5</sup> W nawiasach podano przekłady robocze tytułów przywoływanych utworów, które nie doczekały się jeszcze tłumaczenia na język polski.

ubogiego osiedla Rio de Janeiro. Poprzedzi ją zwięzłe omówienie trzech dramatów, w których obecność mitu spełnia odmienne funkcje: sztuk *Anjo negro* (*Czarny anioł*, 1946) i *Senhora dos afogados* (*Pani topielców*, 1947) Nelsona Rodriguesa oraz *Orfeu da Conceição* (1955) Viniciusa de Moraes, znanej głównie za sprawą nagrodzonej Oscarem ekranizacji Marcela Camusa z 1959 roku pod tytułem *Czarny Orfeusz*.

### Nelson Rodrigues: mit jako archetyp

Uznawany za jednego z najbardziej skandalizujących pisarzy narodowych XX wieku, Nelson Rodrigues (1912-1980) był sprawcą głębokich przemian w dramatopisarstwie brazylijskim, mając w swoim dorobku siedemnaście sztuk, w tym kilka, które sam określał jako „nieprzyjemne” (*desagradáveis*) – „utwory cuchnące, zdolne same z siebie sprowadzić na publiczność tyfus i malarię”<sup>6</sup>. Wśród nich znajdują się trzy z czterech utworów, które wybitny badacz twórczości Rodriguesa, Sábato Magaldi, uznał za „sztuki mityczne”<sup>7</sup>: *Álbum de família* (*Album rodzinny*, 1945), *Anjo negro* (*Czarny anioł*, 1946), *Senhora dos afogados* (*Pani topielców*, 1947) i *Doroteia* (1949)<sup>8</sup>. Utwory te stanowią kilkuletni interwał w cyklu „sztuk psychologicznych”, zapoczątkowanym debiutanckimi *A mulher sem pecado* (*Kobieta bez grzechu*, 1941) oraz najgłośniejszym dramatem autora, *Vestido de noiva* (*Suknia ślubna*, 1943)<sup>9</sup>. Przejście od utworów psychologicznych

<sup>6</sup> Cyt. za: S. Magaldi, *Introdução*, [w:] N. Rodrigues, *Teatro completo de Nelson Rodrigues, II: peças míticas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1981, s. 13.

<sup>7</sup> Nelson Rodrigues osobiście wyznaczył Sábato Magaldiego jako osobę odpowiedzialną za klasyfikację i opracowanie czterotomowego wydania dzieł zebranych, które ukazało w pierwszych latach po śmierci autora. Według klasycznego już podziału Magaldiego wśród utworów Rodriguesa wyróżnić można „sztuki psychologiczne” (5 utworów), „sztuki mityczne” (4 utwory), „tragedie z Rio I” (4 utwory) i „tragedie z Rio II” (4 utwory).

<sup>8</sup> Jako że cytowany powyżej komentarz Rodriguesa pochodzi z artykułu, który ukazał się w pierwszym numerze czasopisma „Dionysos” w październiku 1949 roku, pośród „sztuk nieprzyjemnych” Rodrigues nie uwzględnił jeszcze utworu *Doroteia*, którego premiera odbyła się dopiero 7 marca 1950 roku.

<sup>9</sup> Premiera dramatu 28 grudnia 1943 roku w Teatrze Miejskim w Rio de Janeiro stanowi kamień milowy w historii brazylijskiej dramaturgii, głównie za sprawą innowacyjnych technik scenicznych (między innymi nakładania się przestrzeni scenicznych, gry światłem i zerwania z uprzywilejowaną pozycją protagonisty na rzecz całej grupy teatralnej) wprowadzonych przez polskiego reżysera Zbigniewa Mariana Ziemińskiego. Zob. S. Magaldi, *Introdução*, [w:] N. Rodrigues, *Teatro completo de Nelson*

do sztuk o charakterze mitycznym dokonuje się u Rodriguesa poprzez powolne zstępowanie w coraz głębsze warstwy nieświadomości aż do punktu, w którym kategorie czasu i miejsca ustępują pola głęboko zakorzenionym zjawiskom pojmowanej kolektywnie subiektywności (bliskim Jungowskiej koncepcji archetypów), co prowadzi do ukazania zespołów lęków i pragnień prowadzących niekiedy do nienawiści, mordu, gwałtu czy kazirodztwa.

W *Anjo negro*<sup>10</sup> – sztuce, w której po raz pierwszy u Rodriguesa pojawia się niezwykle ważki i skomplikowany w Brazylii problem rasowy – pełna odrazy biała Virgínia, zmuszona do ślubu z czarnoskórym Ismaelem, morduje kolejnych synów, odmawiając im macierzyńskiej miłości i dostrzegając w nich owoce gwałtu, którego mąż dokonuje co noc, nawiązując cyklicznie do pierwszego, odbytego siłą stosunku. Ismael gardzi kolorem własnej skóry oraz wszelkimi oznakami przynależności rasowej: „Za młodu nie pił cachaçy, bo cachaçę piją Murzyni. Nigdy się nie upił. I zdławił w sobie pociąg, który czuł do Mulatek i Murzynek – on, który jest taki lubieżny”<sup>11</sup>, stwierdzi jego biały przyrodni brat, Elias. Dlatego też, gdy w wyniku zdrady Virgíni ze szwagrem na świat przyjdzie biała dziewczynka, Ana Maria, Ismael oślepi ją i wychowa samodzielnie w przekonaniu, iż jest jedynym białym mężczyzną w świecie czarnoskórych. Sztukę zamyka makabryczna scena zamknięcia niewidomej córki w przezroczystej krypcie, ponad którą zbrodnicza para płodzi kolejnego skazanego na śmierć potomka.

Chociaż figura dzieciobójczyni nasuwa skojarzenia z mityczną postacią Medei<sup>12</sup>, na co wskazały komparatystyczne analizy niektórych badaczy<sup>13</sup>, to zbieżność ta zdaje się jedynie powierzchowna i poważnie

---

Rodrigues, *I: peças psicológicas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1981, s. 15–16. Por. także Y. Michalski, *Ziembinski e o teatro brasileiro*, Hucitec/Funarte, São Paulo 1995; A. Bajor-Ciciliati, *Zbigniew Ziemiński: polski reformator brazylijskiej sceny*, „Didaskalia” 2006, nr 75, s. 55–59.

<sup>10</sup> N. Rodrigues, *Anjo negro*, [w:] *Teatro completo de Nelson Rodrigues, II: peças míticas*, dz. cyt., s. 121–192.

<sup>11</sup> Tamże, s. 141.

<sup>12</sup> Szersze omówienie mitu o Medei w dalszej części artykułu, przywołane w celu analizy *Gota d'água*. Na tym etapie szkicu wystarczająca jest ogólna znajomość mitu o porzuconej przez Jazona księżniczce Kolchidy, która morduje dwóch synów i ucieka z Koryntu. Zob. J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, Londyn 1992, s. 229–234.

<sup>13</sup> Zob. S. Diab Maluf, E. Quixabeira Rosa e Silva, J. Tomaz, «Medeia» e «Anjo negro». *A tragédia ontem e hoje*, [w:] *Dramaturgia e teatro: interseções*, pod red. A. Luisa Gomesa i D. A. Vieira Maciela, Edufal, Maceió 2008, s. 201–217.

ograniczona. Podczas gdy kolejne zbrodnie Medei powodowane były miłością do przywódcy Argonautów, Virgínia nigdy nie kochała Ismaela i została siłą zmuszona do dzielenia z nim małżeńskiego łóża. Zabójstwa, jakich dopuszcza się bohaterka utworu Rodriguesa, motywowane są nie tyle chęcią zemsty i ukarania niewierności (wszak Ismael nie planuje porzucenia jej dla innej kobiety), co uprzedzeniem natury rasowej i nienawiścią do więżącego ją oprawcy. Ten natomiast nie rozpacza po śmierci własnych dzieci i przyznaje wręcz, iż nie zapobiegł czynom wyrodnej matki, „ponieważ twoje [to jest Virgíinii – G.B.] zbrodnie coraz mocniej nas jednoczyły; i ponieważ pragnę cię bardziej, wiedząc, że jesteś morderczynią – po trzykroć morderczynią”<sup>14</sup>. W konsekwencji analogie, których dopatrywać się można pomiędzy (domniemanym) mitycznym pierwowzorem a dramatem Rodriguesa, sprowadzają się do ograniczonego, wolicjonalnie odnotowywanego podobieństwa zaledwie jednego elementu antycznego pierwowzoru (dzieciobójstwa), jednakże funkcjonującego w całkowicie odmiennym układzie sił i stanowiącego węzeł zupełnie innych nastawień psychicznych.

Bardziej widoczną obecność innego modelu mitycznego zaobserwować można w *Senhora dos afogados*<sup>15</sup>, sztuce Rodriguesa wyraźnie wzorowanej na *Mourning Becomes Electra* (1931) północnoamerykańskiego noblisty Eugene’a O’Neilla<sup>16</sup> – trylogii zbudowanej na bazie *Oresteji* Aj-schylosa, powstałej w wyniku przeniesienia schematu opowieści o kłątwe rodu Atrydów (pierwszej, zachowanej części, to jest *Agamemnona*) do rzeczywistości Stanów Zjednoczonych w okresie bezpośrednio po zakończeniu wojny secesyjnej. W utworze Brazylijczyka w rolę Elektry wciela się Moema, córka Misaela, która pragnąc jego miłości na wyłączność, topi swoje dwie siostry, Dorę i Clarinhę, a następnie skłania ojca do zabicia matki, D. Eduardy, po tym jak ta zdradziła go z Narzeczoną (imię postaci nie pojawia się w sztuce). Sam Narzeczoną okazuje się synem prostytutki zamordowanej przez Misaela w dniu ślubu z D. Eduardą, a uwiedzenie żony zabójcy miało stanowić akt zemsty. Brat Moemy, który za jej namową zamorduje kochanka matki, popełnia samobójstwo,

<sup>14</sup> N. Rodrigues, *Anjo negro*, dz. cyt., s. 159.

<sup>15</sup> N. Rodrigues, *Senhora dos afogados*, [w:] *Teatro completo de Nelson Rodrigues, II: peças míticas*, dz. cyt., s. 255–332.

<sup>16</sup> Podobieństwo utworów nie zostało jednak spostrzeżone od razu, w okresie po premierze w 1954 roku, co było powodem uciechy Rodriguesa, który stwierdził w rozmowie z Magaldim, że „dostrzeżenie tak zamierzonych oznak [...] to zadanie krytyka, a nie jego [to jest Rodriguesa – G.B.]” (S. Magaldi, *Introdução*, [w:] N. Rodrigues, *Teatro completo de Nelson Rodrigues, II: peças míticas*, dz. cyt., s. 37).

wchodząc do morza. W ostatniej scenie, gdy Misael umiera (bez wyraźnej przyczyny – możliwy powód to problemy z sercem), Moema pozostaje sama w pustym domu<sup>17</sup>.

Działania Moemy jako córki obsesyjnie dążącej do wyłączności na miłość ojca zdają się stanowić nie tyle bezpośrednie nawiązanie do narracji mitycznej, w której córka Agamemnona pragnęła zemsty na matce i jej kochanku, ile udramatyzowaną reprezentację psychoanalitycznego kompleksu Elektry<sup>18</sup>. Mityczny charakter utworów Rodriguesa ponownie zdaje się sprowadzać do ich wymiaru psychologicznego: mit funkcjonuje tu jako pierwotny, archetypowy model relacji, przez co zarówno jego wyjściowa postać, jak i nowe, społeczno-kulturowe usytuowanie<sup>19</sup> ulegają zatarciu<sup>20</sup>. Co więcej, transpozycja mitu do nowej rzeczywistości kulturowej nie prowadzi do pełniejszego, lepszego zrozumienia sytuacji społecznej czy psychologicznej podmiotu, a więc mit pozbawiony jest tutaj swojego unikalnego potencjału wyjaśniającego, umożliwiającego nowy ogląd zjawisk otaczającego świata.

---

<sup>17</sup> Odniesienia do mitycznego pierwowzoru, zachowanego za sprawą nie tylko trylogii tragicznej Ajschylosa, lecz również tragedii Eurypidesa i Sofoklesa, są wyraźne, choć i tu nie brak istotnych rozbieżności. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż w odróżnieniu od antycznego podania, w którym powracający z Troi Agamemnon ginie w wyniku spisku żony, Klitajmestry, oraz jej kochanka, Ajgistosa, to Misael mści się na D. Eduardzie za zdradę z Narzeczonym (ten jednak, podobnie jak w micie, zostaje zamordowany przez ich syna).

<sup>18</sup> Na temat psychoanalitycznej, post-Freudowskiej adaptacji i transformacji mitu o Elektrze zob. J. Scott, *Electra after Freud: Myth and Culture*, Cornell University Press, Ithaca 2005, s. 6–11.

<sup>19</sup> Carlinda Fragale Pate Nunez broni usytuowania sztuki Rodriguesa w kontekście brazylijskim poprzez obecność „ogromnego morza, które określa położenie geograficzne Brazylii i przenika do dramatu, do charakterystyki postaci, do usytuowania akcji, a nawet do scenicznego nastawienia [utworu].” (*A tradição reinventada: o mito de Electra na dramaturgia brasileira*, [w:] *Limites: anais*, t. 1, EDUSP/ABRALIC, São Paulo 1995, s. 253). Badaczka zwraca również uwagę na imię głównej bohaterki, które w brazylijskich językach etnicznych miałyby oznaczać „wycieńczoną”, „ledwie żywą” (Tamże, s. 258). W świetle niniejszej analizy argumenty te zdają się jednak niewystarczającymi śladami nowego kontekstu, w którym dokonuje się uobecnienie mitu.

<sup>20</sup> Jak zaznacza Sábato Magaldi, *Senhora dos afogados* „dąży do autonomicznej realizacji, w której odniesienia do oryginalnego, greckiego mitu ulegają tak silnej kontaminacji za sprawą innych wartości, że model ten rozmywa się” (*Introdução*, [w:] N. Rodrigues, *Teatro completo de Nelson Rodrigues, II: peçasmíticas*, dz. cyt., s. 37).

### Vinicius de Moraes: mit jako wzorzec estetyczny

Najbardziej chyba rozpoznawalnym przykładem przeniesienia mitu antycznego na realia brazylijskie jest film *Czarny Orfeusz* – sukces reżyserski Francuza Marcela Camusa, nagrodzony Złotą Palmą oraz Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego w 1960 roku<sup>21</sup>, będący adaptacją sztuki *Orfeu da Conceição*<sup>22</sup> autorstwa poety, kompozytora i dyplomaty Viniciusa de Moraes (1913–1980).

Pomysł przeniesienia mitu orfickiego w rzeczywistość ubogich osiedli Rio de Janeiro zaczął kiełkować w umyśle Moraes, gdy w 1942 roku uczestniczył wraz z pisarzem Waldo Frankiem w życiu kulturalnym czarnoskórych mieszkańców Rio de Janeiro<sup>23</sup> i czuł się „szczególnie przesiąknięty [ich] duchem”<sup>24</sup>. Jego zdaniem świętujący Murzyni byli jak „Grecy wciąż pozbawieni kultury i apollinijskiego kultu piękna, lecz nie mniej naznaczeni dionizyjskim poczuciem życia”<sup>25</sup>; jego późniejsza wizyta na północy kraju, w silnie nasyconym kulturą afrykańską stanie Bahia, umocniła go w tym przekonaniu. Moraes miał przeczytać tego samego roku w domu przyjaciela podanie mitologiczne o trackim poecie i słysząc odległe dźwięki afrykańskich instrumentów, niosące się ze wzgórz zamiesz-

---

<sup>21</sup> Film nie wzbudził jednak zachwytu wśród artystów brazylijskich, szczególnie wśród twórców tak zwanego *cinema novo*. Carlos Diegues, współzałożyciel ruchu, a przy tym jeden z najwyższej cenionych i najczęściej wyróżnianych twórców filmowych z Brazylii, nie krył swojego rozczarowania „egzotyczną i turystyczną wizją” Camusa (zob. L. Nagib, *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, Cosac Naify, São Paulo 2006, s. 132.) Nowa adaptacja tekstu Moraes – *Orfeu* w reżyserii Dieguesa – również wywołała szereg krytycznych komentarzy ze względu na niezgodność ekranizacji z założeniami autora dramatu. Na temat historii sztuki Moraes, obydwu ekranizacji, okoliczności ich produkcji i recepcji, zob. też, *O paraíso negro*, [w:] tamże, s. 121–139.

<sup>22</sup> V. de Moraes, *Orfeu da Conceição*, [w:] *Teatro em versos*, Companhia das Letras, São Paulo 1995, s. 55–109. Tekst sztuki dostępny także na stronie poświęconej twórczości artysty: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php?id\\_article=665](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php?id_article=665)>. Zweryfikowano 31/08/2013.

<sup>23</sup> Warto wspomnieć, iż współcześnie istniejący, wyraźnie widoczny podział Rio na ubogie wzgórza i zamożne, głównie południowe dzielnice stanowi wynik procesów wykluczenia i eskalacji napięć w drugiej połowie XX wieku. Wcześniej – to jest w czasach przed „miastem rozbitym” (*cidade partida*) – obydwie strefy przenikały się znacznie swobodnie; zob. Z. Ventura, *Cidade partida*, Companhia das Letras, São Paulo 1994.

<sup>24</sup> V. de Moraes, *Radar da batucada*, [w:] *Teatro em versos*, dz. cyt., s. 47.

<sup>25</sup> Tamże.



kanych głównie przez czarnoskórych, poczuć, jak obydwie przestrzenie – mityczna opowieść o poecie oraz rzeczywistość ubogich osiedli – scalają się i dają mu impuls konieczny do napisania dramatu. Sztukę ukończył jednak dopiero w 1955 roku w Paryżu<sup>26</sup>.

W krótkim utworze Moraesa – którego skromna fabuła została znacznie rozbudowana w adaptacjach filmowych – Orfeusz to obdarzony wyjątkowymi umiejętnościami sambista poważany przez lokalną społeczność, która zamieszkuje jedno ze wzgórz Rio de Janeiro i zawdzięcza pokój kojącym dźwiękom Orfeuszowej gitary. Jego ukochana Eurydyka ginie z rąk bartnika Aristajosa, który sztyletuje ją, podżegany do czynu przez zazdrosną o Orfeusza Mirę. Oszałały z bólu muzyk zstępuje ze wzgórz na ulice (na wzór zstąpienia do Królestwa Podziemi), gdzie w klubie Os Maiorais do Inferno (Władcy piekła) trwa prawdziwie dionizyjska, karnawałowa zabawa, której przewodzą Pluton i Prozerpina. Pomimo starań Orfeusza nie udaje się odnaleźć Eurydyki i wraca na wzgórze, gdzie zostaje rozszarpany przez grupę wściekłych prostytutek z Mirą na czele. W chwili śmierci sambisty pojawia się Czarna Dama – postawna Murzynka okryta białym płaszczem, uosobienie Śmierci – która przemawia głosem Eurydyki i zapewnia, iż kochankowie zjednoczą się w zaświatach.

Jak zauważa sam autor, podczas pisania sztuki dokonał on „bezpośredniego przeniesienia mitu greckiego na wzgórze Rio. Wszystko, co trzeba było zrobić, to zamiast greckiej liry dać do ręki bohatera z faweli brazylijską gitarę i wystawić go na wzniosłe i tragiczne przeznaczenie swego greckiego imiennika”<sup>27</sup>. (Moraes zaczął wprowadzać zmiany dopiero od drugiego aktu, od chwili zejścia Orfeusza na rozgorączkowane karnawałem ulice miasta: poecie nie udaje się odnaleźć ukochanej, a więc nie traci jej ponownie.) *Orfeu da Conceição* byłby więc przykładem niejako powierchownej trawestacji mitu poprzez odnalezienie analogonów kulturowych właściwych kontekstowi, w którym dochodzi do jego aktualizacji<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Celso de Oliveira w interesujący sposób wpisuje utwór Moraesa w szerszy kontekst powojennego zainteresowania mitem orfickim, którego przejawami są między innymi balet *Orfeusz* Igora Strawieńskiego, film *Orfeusz* Jeana Cocteau oraz sztuka *Orpheus Descending* Tennessee Williamsa; zob. «*Orfeu da Conceição*»: *Variation on a Classical Myth*, „Hispania” 2002, nr 3, s. 449–454.

<sup>27</sup> V. de Moraes, *Radar da batucada*, dz. cyt., s. 48.

<sup>28</sup> W ten sposób powstanie dramatu rozumie także Miriam Garcia Mendes, która mówi o „zastąpieniu przestrzeni mitycznej przestrzenią fizyczną wzgórz Rio”; zob. *O enegrecimento do mito grego*, [w:] *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*, Hucitec/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Fundação Cultural Palmares, São Paulo/Rio de Janeiro/ Brasília 1993, s. 101–104.



Poprzez przeniesienie mitu orfickiego do rzeczywistości czarnoskórych mieszkańców Rio Vinicius de Moraes pragnie oddać im hołd „za wszystko, co dali Brazylii pomimo najżałośniejszych warunków swojej egzystencji”<sup>29</sup>; utwór stanowić ma wyraz uznania dla ich dziedzictwa, będącego istotnym elementem brazylijskiej mozaiki kulturowej<sup>30</sup>. Pragnienie wyraźnego usytuowania modelu mitycznego w konkretnej przestrzeni (Rio de Janeiro) wraz z implikowanym przez nią kontekstem (samba, afrobrzylijski synkretyzm, kult karnawału, dychotomia przestrzeni wzgórze/ulice itd.) nie prowadzi jednak do krytycznej refleksji nad stanem społeczeństwa brazylijskiego. Mit wykorzystany zostaje głównie w swoim wymiarze estetycznym jako należąca do światowego dziedzictwa opowieść, która ulec może powierzchownej trawestacji, nobilitując prezentowane treści poprzez nadanie im znamienia uniwersalnego lub europejskiego pochodzenia. Wiąże się z tym silna idealizacja przestrzeni społecznej, która pomimo deklaracji Moraesa prowadzi głównie do zamazania oryginalności kultury czarnoskórych mieszkańców faweli na rzecz „wybielenia” dramatu, zgodnie z projektem sztuki promowanym przez ówczesny skrajnie nacjonalistyczny rząd<sup>31</sup>.

### Chico Buarque i Paulo Pontes: mit jako narzędzie krytyki społecznej

We wstępie do swojej książki poświęconej kategorii Innego w kontekście współczesnych transpozycji mitu o Medeji Kinga Anna Gajda stwierdza:

Przepisywanie mitów antycznej Grecji i Rzymu nie służy tylko dosłownemu przełożeniu historycznych treści i takiemu przetłumaczeniu ich na dzisiejszy język, aby były bardziej czytelne i zrozumiałe dla współczesnego

---

<sup>29</sup> V. de Moraes, *Radar da batucada*, dz. cyt., s. 48.

<sup>30</sup> Moraes, choć nie wykluczał możliwości wystawienia sztuki przez białych aktorów, zdecydowanie optował za obsadą czarnoskórą i sprzeciwiał się „rasowej niejednorodności” na scenie: „Wydaje mi się, że obsadzenie w niej wymieszanych rasowo aktorów byłoby zamachem na, nazwijmy to, helleńskiego ducha”. (Tamże, s. 49). Premiera sztuki w czarnoskórej obsadzie w 1956 roku w Teatrze Miejskim w Rio de Janeiro była nie lada wydarzeniem, jako że pierwszy czarnoskóry aktor – podobnie jak pierwszy widz! – przekroczył próg tego najważniejszego w Brazylii teatru dopiero w 1948 roku; zob. A. do Nascimento, *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*, „Estudos Avançados” 2004, nr 50, s. 213; O. Fernandez, *Black Theatre in Brazil*, „Educational Theatre Journal” 1977, nr 1, s. 8–9.

<sup>31</sup> M. de Oliveira, *A favela em «Orfeu da Conceição»: poetização e eurocentrismo*, „Navegações” 2012, nr 2, s. 147–148.

odbiorcy. [...] Przepisywanie nie służy uwspółcześnieniu mitów tak, aby mogły stanowić czynne symbole i nośniki uniwersalnego doświadczenia człowieka. [...] Wreszcie przepisywanie mitów nie jest tylko interpretacją czy reinterpretacją antycznej historii. Współcześni autorzy próbują wyjaśnić miejsce danego mitu w określonym kontekście, czasie i miejscu, próbują po raz wtóry rozszyfrować jego sens, docierając do jego sedna za pomocą coraz to innych metodologii lektury tekstu<sup>32</sup>.

Zadaniem twórców, którzy dokonują „przepisania mitu” w kulturze współczesnej, nie powinno więc być wyłącznie ilustrowanie za jego pomocą uniwersalnych, ponadhistorycznych czy pierwotnych wzorców ludzkiego doświadczenia (tak jak w przypadku sztuk Rodriguesa) lub dążenie do uwspółcześniającej, lecz niejako powierzchownej reinterpretacji (jak w dramacie Moraesesa). W opozycji do instrumentalnego podejścia do mitu – a więc wykorzystywania go jako gotowego, skończonego modelu będącego podatnym na przekształcenia elementem euroamerykańskiego dziedzictwa kulturowego – stoi ujęcie, które przez akt „przepisania mitu” pragnie dotrzeć do jego sensu i wraz z usytuowaniem w nowym kontekście poddać go nieuniknionej transformacji. Przykład ostatniej tendencji stanowi *Gota d'água* (*Kropla wody*) Chico Buarque i Paulo Pontesa<sup>33</sup>, będąca współczesną transpozycją mitu o Medei<sup>34</sup>.

Inspiracją do napisania sztuki było opracowanie scenariusza *Medei* na potrzeby popularnej serii teatru telewizji „Caso Especial” (emitowanego na kanale Rede Globo) przez Oduvaldo Vianę Filho. Znany dramaturg dokonał przeniesienia tragedii Eurypidesa w realia bardzo zbliżone do sztuki Moraesesa: do ubogich osiedli Rio de Janeiro. Co jednak istotne, zarówno w interpretacji Vianny Filho, jak i w powstałej w oparciu o nią tragedii Buarque i Pontesa, nie ma miejsca na idealizację, tak silnie obecną w onirycznej i europocentrycznej wizji autora *Orfeu da Conceição*; choć utwór z 1975 roku napisany jest wierszem i stanowi przykład dużego

---

<sup>32</sup> K. A. Gajda, *Medea dzisiaj: rozważania nad kategorią innego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 12–13.

<sup>33</sup> Ch. Buarque, P. Pontes, *Gota d'água*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1986.

<sup>34</sup> Warto zauważyć, iż nie jest to jedyny tego rodzaju przykład w historii brazylijskiego teatru. Wspomnieć można również o takich sztukach, jak *Além do Rio* (*Medea*) autorstwa Agostinho Olavo (1961), *Des-Medeia* Denise Stoklos (1995) czy *Kseni – a estrangeira* Jocy de Oliveiry (2006). Przeglądu i porównania adaptacji mitu dokonuje: M. C. de Miranda Nogueira Coelho, «*Medeia*»: metamorfoses do gênero, „*Letras Clássicas*” 2005, nr 9, s. 157–178.