

Agnieszka Pobratyn

Przemiany wizerunku kobiety w dramacie na przykładzie postaci Fedry

Coraz bardziej popularne badania feministyczne i studia gender szczególną uwagę poświęcają kobiecie i zmianom jej statusu nie tylko w społeczeństwach, ale także w literaturze¹. Wiek XX uważa się za moment zerwania z tradycyjnym patriarchalnym widzeniem świata i początek dążeń do uzyskania przez kobiety nie tylko szeregu praw politycznych, ale przede wszystkim możliwości decydowania o sobie².

Wyzwolenie kobiet nie nastąpiło w sposób rewolucyjny. Zanim mogły one same decydować o swoim losie, głośno wyrażać pragnienia, także te dotyczące najbardziej intymnych spraw, musiało minąć wiele wieków. Zarówno sfera seksualna, jak i emocjonalna stanowiły temat tabu. Brak społecznego przyzwolenia na okazywanie uczuć był przyczyną potępienia kobiet, które zdobywały się na taki krok.

Również w literaturze, która czerpie przecież wzory z życia, zmieniał się sposób prezentacji postaci kobiecych. Z biegiem lat kobieta i jej literacki wizerunek stawały się coraz bardziej odważne. Od postaci podporządkowanej woli mężczyzny, zamkniętej w czterech ścianach, wstydzącej się własnych emocji, poprzez coraz śmielsze i pewne siebie, aż do całkowicie pozbawionych zahamowań – głośno wyrażających swoje zdanie i mówiących wprost o swoich potrzebach.

¹ Artykuł stanowi fragment mojej pracy magisterskiej pt. *Kobieta w teatrze i dramacie na przykładzie postaci Fedry*.

² Por. na przykład: http://www.koniczynka.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=609 (stan na dzień 30.04.2009).

W poniższym artykule chciałabym przyjrzeć się różnym sposobom przedstawienia jednego z powszechnie znanych mitów – mitu o Fedrze i jej kazirodzkiej miłości do Hipolita. Na tym przykładzie chciałabym pokazać, jak zmienia się obraz kobiety w literaturze. Do analizy wybrałam pięć dramatów: *Hipolita uwięźniona* Eurypidesa, *Fedrę* Seneki, *Fedrę* Jeana Racine’a, *Dla Fedry* Per Olova Enquista i *Miłość Fedry* Sarah Kane. Dzieła te powstały w różnych epokach, co sprawia, że w każdym z nich mamy do czynienia z zupełnie innym wizerunkiem kobiety.

Dzieła Jeana Racine’a, Eurypidesa, Seneki, zajmujące ważne miejsce w historii literatury, wielokrotnie były już analizowane i badane³. Mniej znany w Polsce Per Olov Enquist czy kwitowana najczęściej jednym określeniem – „brutalistka” – Sarah Kane, nie doczekali się jeszcze rzetelnych opracowań swoich dramatów⁴.

Analizowane przeze mnie tragedie pochodzą z różnych epok historycznoliterackich, mimo to mają ze sobą wiele wspólnego. Pierwszym najbardziej istotnym elementem jest oczywiście tematyka, chociaż sposób realizacji mitu jest odmienny u każdego z omawianych autorów. Na odrębność dramatów ma wpływ, poza zamysłem autora, także czas powstania utworu, jak również warunki społeczne. Hans Gadamer pisze:

Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od „przygodności” warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje, gdzie zaś dochodzi do takiej izolacji, tam wynikiem jest abstrakcja redukująca właściwy byt dzieła. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje. Widowisko jest właściwie dopiero tam, gdzie się je pokazuje⁵.

I dalej:

Dla autora swoboda twórcza jest zawsze tylko jedną stroną pośredniczenia związanego już z góry daną obowiązującą normą. Swój fikcji nie wynajduje on swobodnie, nawet jeśli tak to sobie wyobraża. Raczej aż po dziś dzień przetrwało coś z fundamentu dawnej

³ Szczególnie godne polecenia są następujące publikacje: J. Adamski, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1966; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura grecka i rzymska w zarysie*, Warszawa 1983; M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001; J. Mańkowski, *Mity i świat Eurypidesa. Zagadnienia wybrane*, Wrocław 1975; J. de Romilly, *Tragedia grecka*, tłum. I. Sławińska, Warszawa 1994; I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988; E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991.

⁴ Stosunkowo najwięcej informacji na temat autorów i ich dzieł można znaleźć w Internecie, godne polecenia są następujące strony: <http://www.iainfisher.com/kane/>; http://www.teatry.art.pl/portrety/sara_kane/skane.htm; <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,3831770.html> (stan na dzień 30.04.2009).

⁵ H. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 133.

teorii mimesis. Swoboda twórcza autora jest prezentacją pewnej wspólnej prawdy, która obowiązuje także jego⁶.

Jak twierdził Max Reinhard, działalność autora ma w sobie coś z boskiej kreacji nowej rzeczywistości:

Jeśli jesteśmy stworzeni na podobieństwo Boga, to i my mamy w sobie coś z boskiego pędu do stwarzania. Dlatego na nowo kreujemy świat w sztuce, wraz ze wszystkimi jego elementami, a w pierwszym dniu stworzenia – jako ukoronowanie – stwarzamy człowieka na swoje podobieństwo⁷.

Eurypides, Seneka, Racine, Enquist, Kane stworzyli pięć różnych postaci Fedry. Każda z nich zasługuje na miano szczególnej, bo każda jest kobietą swojej epoki i przypisane są jej cechy postrzegane jako typowe w przedstawicielkach płci żeńskiej danego okresu. Są dumne, silne, namiętne, a równocześnie zdominowane przez warunki społeczne, w jakich przyszło im żyć. Bohaterki stworzone przez dramaturgów, choć u podłoża ich kreacji leży ten sam archetyp, różnią się znacząco od siebie. Niewątpliwie wpływ na to miało środowisko społeczne autora, a także panujące w jego epoce stereotypy dotyczące kobiet, obowiązujące zasady moralne, jak również stosunek samego twórcy do dzieła.

Najstarszy zachowany dramat jest autorstwa Eurypidesa. Jest to drugie opracowanie mitu. Pierwsze, noszące tytuł *Hipolit zakrywający oblicze*, ze względu na bezwstydną, zdaniem Greków⁸, zachowanie Fedry nie nadawało się do publicznego odtwarzania. Owa bezwstydnosc polegała na zbyt wyrazistym zarysowaniu postaci kobiecej, która sama wyznawała swoje uczucie do Hipolita, a następnie, odrzucona przez wstydliwego pasierba, oskarżała młodzieńca przed Tezeuszem. Zmieniony i złagodzony w swej wymowie *Hipolit uwieńczony* przetrwał do dziś.

W zachowanej wersji Fedra jest całkowicie podporządkowana woli bogiń. To nie od niej, lecz od kaprysów Afrodyty zależy los. Bohaterka jest jedynie igraszką, zabawką w konflikcie pomiędzy bóstwami. Taka interpretacja nasuwa się przy pierwszym kontakcie z tekstem. Nie jest ona jednak całkowicie prawdziwa, jak pisze Jacqueline de Romilly:

W sztuce dominuje kobieta, katastrofa jest owocem uczucia władającego tą kobietą. Losem człowieka nie kieruje wola boska, ale los noszony we własnym sercu. Fedra w *Hipolicie uwieńczonym* długo walczy, by nie zdradzić się z miłością do pasierba. Drogi jest jej honor. Tak drogi, że gdy piastunka zdradzi ten sekret, Fedra się zabije, zostawiając list,

⁶ Tamże, s. 147.

⁷ M. Reinhard, *O teatrze i aktorze*, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 154.

⁸ Por.: *Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski, wybór i oprac. S. Stabryła, Warszawa 1989, s. 201.

który ma uratować jej honor, a pociągnie śmierć jej ukochanego. Jednak i to poczucie honoru, troska o ludzki szacunek, są bezsilne wobec miłości⁹.

Podobnie uważa Humphrey Kitto:

Eurypides postrzega miłość Fedry i fanatyczne odrzucenie miłości przez Hipolita – jako psychiczne siły, które całkowicie opanowują swoje ofiary i dowolnie nimi kierują. Nie jest to bynajmniej, chyba że incydentalnie, walka między różnymi namiętnościami tocząca się w duszy ofiary. [...] Według Eurypidesa bowiem jest to siła uniwersalna, która objawia zgubną moc za pośrednictwem swej ofiary¹⁰.

W pierwszej wersji dramatu Fedra sama wyznawała swoją miłość pasierbowi, a następnie oskarżała go przed Tezeuszem. Takie zachowanie kobiety raziło jednak widzów, gdyż niegodne wydawało się mówienie wprost o uczuciach. Dochodzą tu do głosu ograniczenia nakładane przez epokę.

Kobieta tego okresu jest zamknięta w przestrzeni prywatnej, nie ma prawa do wyrażania swoich sądów, opinii, a także potrzeb. Jak pisze Lidia Winniczuk, w epoce klasycznej swoboda kobiet ateńskich w porównaniu z okresami wcześniejszymi uległa znacznemu ograniczeniu. To że kobieta, nawet wolno urodzona, nie miała praw obywatelskich, było powszechnym zjawiskiem społecznym w starożytności, ale także w życiu prywatnym stała się zależna od mężczyzny, podlegała jego władzy¹¹. Kobieta pod panowaniem mężczyzny (w przypadku braku męża – pod opieką ojca, brata lub prawnego męskiego opiekuna) nie miała prawa decydować o własnym losie. W życiu domowym między małżonkami nie istniały stosunki partnerskie. Dni powszednie kobieta ateńska spędzała w domu, zajęta gospodarstwem i wychowywaniem młodszych dzieci. Gdyby z jakichś powodów musiała wyjść na ulicę, powinna towarzyszyć jej niewolnica, a ona sama winna mieć zakrytą twarz.

Oczywiście jest więc, że mówienie wprost o miłości, i to na dodatek uczuciu kazirodczym, ówczesnym Grekom wydawało się hańbą. Wielki tragik grecki w drugiej wersji mitu główną postać kobiecą uczynił już nieco inną. Nie zmieniły się jej uczucia do pasierba, jednak to nie ona sama, lecz pośrednik w postaci Piastunki informuje o nich Hipolita. Fedra, jak przystało na ideał greckiej kobiety, dusi w sobie namiętność, pragnie pozostać dobrą żoną i matką. Wybiera samobójczą śmierć zamiast utraty czci. Budzi się w niej jednak chęć zemsty. Jej dawna miłość, zmieniona w nienawiść doprowadzi w konsekwencji do śmierci Hipolita.

⁹ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, s. 118–119.

¹⁰ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 233–234.

¹¹ L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983, s. 17.

Eurypides znany jest powszechnie jako ten, który nienawidził kobiet¹². A równocześnie jako ten, który na scenę wprowadził bohaterów z krwi i kości:

Za jego sprawą parł na scenę z widowni człowiek życia codziennego, zwierciadło, w którym wcześniej odbijały się tylko wielkie, dzielne rysy, pokazywało teraz z ową przykrą wiernością, która sumiennie oddaje także nieudane linie natury¹³.

Eurypides uważany jest za tego, który psychologię uczynił główną podstawą dramaturgii. Studiował przeżycia psychiczne bohatera w zależności od sytuacji, w której się on znalazł:

Postaciami rządzi już nowa psychologia; ci ludzie są całkowicie we władzy namiętności, które Eurypides w pełni odsłania. Człowiek staje się igraszką przypadku. [...] Bohaterowie Eurypidesa to istoty podległe wszystkim słabościom ludzkim. [...] Eurypides pierwszy ukazał człowieka we władzy namiętności, pierwszy też starał się odtworzyć skutki tych namiętności¹⁴.

Także Fedra stworzona przez Eurypidesa stanowi igraszkę w rękach silniejszych od siebie bogiń, jest chora z miłości, świadoma, że jej uczucie jest sprzeczne z obowiązującą moralnością. Jej postać wywołuje w czytelnikach współczucie. Jak pisze de Romilly, gra uczuć pomiędzy bohaterami jest tak czysta, że nie czujemy zgorszenia:

Jeśli w pierwszym *Hipolicie* szokowały oświadczenia Fedry, to w drugim wielka gra między mężczyzną i kobietą przebiega tak, że nie zamieniają ze sobą nawet słowa, a Hipolit nawet nie zauważa Fedry, która – niedostrzeżona – słyszy wszystko, co mógłby jej powiedzieć. A przecież tych dwoje łączy jedno, wielokształtne uczucie – aidos, co niezdarnie tłumaczymy: wstyd, a co jest tym, co się godzi człowiekowi zależnie od jego płci i stanu¹⁵.

By postać Fedry nie wydawała się czytelnikom odrażająca, Eurypides całą winę za zaistniałą sytuację zrzuca na Piastunkę. Królowa jest świadoma, że to, co czuje, okrywa ją hańbą, nie ma jednak możliwości ucieczki przed losem. To nie ona sama, lecz kaprysy Afrodyty doprowadzą do samobójstwa. Fedra walczy z uczuciem, ale z góry przewiduje klęskę swoich działań:

Kiedy mnie miłość zraniła, rozważam
Jak ją najgodniej znieść. Więc przede wszystkim
Zamilczeć o niej i chorobę ukryć.
Nie można wierzyć językowi – umie
Na zewnątrz w ludzkich zamysłach doradzać
Lecz sam na siebie zła najgorsze ściąga.
Po drugie, chciałam ten szal dzielnie znosić,

¹² Por. W. Staniewski, *Gardzienice – praktykowanie humanistyki*, „Dialog” 2007, nr 5, s. 157.

¹³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1999, s. 89.

¹⁴ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, s. 108.

¹⁵ Tamże, s. 108.

Przewyciężając go cnotliwym życiem.
Po trzecie, kiedy tamtym sposobem nie zdołam
Zwalczyć Kypridy – umyśliłam umrzeć.
To – któż zaprzeczy – jest najlepsze wyjście¹⁶. [w 392–401]

Kobieta w dramatach Eurypidesa nie jest pozbawiona cech negatywnych. Jest najczęściej silna, niezależna i dumna, bywa okrutna i mściwa, ale równocześnie pod tą zewnętrzną warstwą kryje się kruche wnętrze, istota głęboko czująca.

Przywołując raz jeszcze przedstawiony wcześniej pogląd Gadamera, można stwierdzić, że Fedra Eurypidesa uosabia los kobiet swoich czasów – pozbawionych praw do okazywania uczuć, bojących się opinii publicznej, podporządkowanych woli bóstw. Woli umrzeć niż stracić honor.

Kolejna literacka wersja mitu to *Fedra* Seneki. Dramat osadzony jest w specyficznym kontekście społeczno-kulturowym. Jak pisze Władysław Strzelecki:

Żaden z tragików epoki republikańskiej nie przerabiał na łacinę tragedii Eurypidesa o Hipolicie. I nic dziwnego; wszak w epoce republiki nie można było jeszcze wystawiać na scenie sztuki, mającej za temat uczucie macochy do pasierba. [...] Tego rodzaju tematyka, tak urągająca starorzymskiej verecundia, tak urągająca zdrowiu moralnemu rodziny, nie mogła jeszcze pojawić się wtedy na scenie rzymskiej. Epoka pryncypatu, w której kazirodcze stosunki zdarzały się wśród tzw. wyższych sfer, a zwłaszcza na dworze cesarskim, stworzyła „klimat” dla recepcji tego rodzaju tematów w tragediach¹⁷.

Fedrą zawładnęło potężne uczucie, emocje wywołują stan podobny do choroby. Królowa jest tak zdominowana przez miłość, że pomimo ostrzeżeń Piastunki, nie chce się jej wyrzec. Żona Tezeusza jedyne wyjście z trudnej sytuacji widzi w samobójstwie. Inaczej niż w greckim pierwowzorze, Fedra sama, a nie za pośrednictwem Piastunki, wyznaje swoje gorszące uczucie Hipolitowi. I to ona sama zostaje przez niego odrzucona. Dopiero tutaj nabiera znaczenia postać Nianki. Stara kobieta poddaje pomysł odwrócenia zaistniałej sytuacji i publicznego oskarżenia pasierba o gwałt. Jednak to znów Fedra informuje Tezeusza o tym, co się stało. Ona jest bezpośrednią przyczyną oskarżenia i klątwy, w wyniku której ginie Hipolit. Przyznanie się do winy jest spowodowane widokiem poszarpanego ciała ukochanego mężczyzny. Jakby w ramach zadośćuczynienia Fedra symbolicznie przebija się mieczem, który wcześniej upuścił Hipolit.

Seneka przedstawił Fedrę jako kobietę o silnej osobowości, zdominowaną przez potężną namiętność. Królowa ma świadomość, że trudno sprzeciwić się woli Wenus. To bogini odpowiada za narodziny tej miłości, która jest równocześnie zemstą wywartą na wszystkich potomkach boga słońca. Helios odkrył Hefajstosowi niewierność Wenus, która zdradziła swego męża z Aressem. Z zemsty Afrodyta prześladowa potomstwo Heliosa, zsyłając na kobiety z jego rodu nie-

¹⁶ *Antologia tragedii greckiej*, s. 228.

¹⁷ Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, oprac. W. Strzelecki, Wrocław 1952, BN II, 118, s. XXV.

czyste uczucia¹⁸. Mamy więc tu do czynienia z dwoma potężnymi źródłami namiętności: wolą boską, od której nie da się uciec, i wszechogarniającym uczuciem, które ostatecznie prowadzi do zguby.

Ta wersja mitu o Fedrze jest także, podobnie jak grecki pierwowzór, mocno osadzona w realiach swojej epoki. Wysuwano sugestie co do wyraźnych aluzji w utworze do aktualnych wydarzeń na dworze królewskim. Jednak, jak pisze Strzelecki:

Te poglądy są zupełnie nieuzasadnione i nie należy do nich przywiązywać wagi, gdyż są to wzmianki charakteru ogólnikowego, zupełnie nie odchylające się od fabuły i nastroju tragedii. Ale ogólny nastrój, jaki w epoce wczesnego pryncypatu opanował elitę intelektualną Rzymu, przebija się w tej sztuce na każdym kroku. Pesymizm tej klasy, mający źródło w beznadziejnej sytuacji politycznej, idealizował przeszłość, zwracał chętnie wzrok ku czasom mitycznym, gloryfikował tzw. złoty wiek¹⁹.

Tak też dzieje się w dramacie. Hipolit i chór głoszą chęć powrotu do czasów szczęśliwych, gdzie naturą ludzką nie władają żądze i okrutny los. To one zdominowały przeznaczenie królowej. Fedra jest jednak kobietą swojej epoki, pragnie kochać i być kochaną, ale równocześnie obawia się potępianego powszechnie uczucia i odczuwa wstyd. Jest kobietą bardziej wyzwoloną niż jej grecka poprzedniczka (wszak to ona sama mówi o swoim uczuciu), nadal jednak moralność ma dla niej duże znaczenie.

Sytuacja społeczna kobiet w starożytnym Rzymie, jak pisze Winniczuk, przedstawiała się następująco: matka zajmowała się wychowywaniem dzieci, nie posiadała, tak jak kobieta grecka, praw obywatelskich, odsunięta była formalnie od spraw państwowych, jednak korzystała ze swobody znacznie większej niż kobiety greckie okresu klasycznego; kobieta rzymska nie miała wyłączonych dla siebie pokoi, lecz przebywała w pokojach wspólnych, a w atrium występowała jako pani domu i matka rodziny. Brała udział w życiu rodzinnym, bywała na przyjęciach, ucztach, co w Grecji było niedopuszczalne²⁰. W starożytnym Rzymie panował jednak niepodzielnie patriarchat. To ojciec – głowa rodziny – decydował o wszystkim, kobieta była traktowana przedmiotowo.

Fedra Seneki, zdominowana przez potężną namiętność, jest zdolna do wszystkiego, łącznie z targnięciem się na własne życie. Według Strzeleckiego, mamy tu do czynienia z echami filozofii stoickiej, wyznawanej przez Senekę, która możliwość popełnienia samobójstwa uważała za przywilej dany ludziom; nic

¹⁸ Por. tamże, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. XLVIII.

²⁰ O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 11.

i nikt nie jest go w stanie odebrać²¹. Ta Fedra to także igraszka w rękach bóstw. Nad jej losem panuje siła fatalna, która prowadzi wprost do zguby.

Na takie, a nie inne przedstawienie dziejów nieszczęśliwej miłości macochy do pasierba miała na pewno wpływ także atmosfera panująca w Rzymie. Ogólne rozprężenie norm moralnych, skomplikowane i często kazirodczne stosunki pomiędzy najwyższymi dostojnikami znajdują odbicie w analizowanym dramacie.

Fedra Seneki staje się kobietą bardziej niezależną, samodzielną. Wprawdzie wciąż za kazirodczne uczucie odpowiadają bóstwa, ale ta Fedra – chociaż nie ucieknie od swojego losu – może podjąć próbę walki z nim. Innowację stanowi również to, że królowa sama, bez pośrednictwa osób trzecich wyraża swoje uczucia Hipolitowi. Także to ona oskarża pasierba przed Tezeuszem.

Seneka nie stara się oceniać zachowania swojej bohaterki, relacjonuje tylko wydarzenia. Jedynym wartościującym elementem może być formuła kończąca dramat – „niech ziemia będzie ciężka na jej głowie bezecnej”²² – odwracająca przypisany jej sens. Fedra rzymska jest kobietą swoich czasów. Mniej obawia się opinii publicznej, chce świadomie odpowiadać za swoje uczucia. Równie świadomie wybiera śmierć.

Fedra jest także główną bohaterką powstałej w 1677 roku tragedii Jeana Racine’a. Temat – jak sam autor przyznawał – zaczerpnięty z Eurypidesa, a szczególnie konstrukcja tytułowej bohaterki, ulega tu pewnym modyfikacjom. Racine przedstawia ją następująco:

Fedra nie jest ani zupełnie winna, ani zupełnie bez winy: uwikłana została przez los i gniew bogów w występłą miłość, która przede wszystkim ją samą napelnia odrazą: dokłada wszelkich starań, by ją przezwyciężyć: woli umrzeć, niż wyjawić ją komukolwiek; i kiedy zmuszona jest ją wyznać, mówi o niej ze zmieszaniem, które jasno dowodzi, że jej zbrodnia jest raczej zemstą bogów niż sprawą jej woli. [...] Usiłowałem nawet uczynić ją nieco mniej odpychającą niż w tragediach starożytnych, gdzie sama postanawia oskarżyć Hipolita²³.

Sposób prezentacji bohaterki wpływa znacząco na jej odbiór przez czytelnika. Zamiast gardzić niezdrowym uczuciem, zaczynamy jej żałować. Budzi ona, choć jest przecież gorszycielką, litość i szczere współczucie odbiorcy. Od początku wiadomo, co dzieje się w duszy Fedry. Wiemy, jak bardzo królowa nie chce przyznać się do uczucia, jak bardzo zależy jej na zachowaniu pozorów i podtrzymaniu opinii o niechęci do pasierba. Pragnie umrzeć, bo w tym widzi wybawienie. Iskierkę nadziei w sercu Fedry rozpała informacja o śmierci Teze-

²¹ Seneka, dz. cyt., por. przypis do wersu 265, s. 22.

²² Tamże, s. 64, w. 946.

²³ J. Racine, *Fedra*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1978, s. 5.

usza. Jako wdowa może ona bowiem łatwiej decydować o swoim losie i nie podlega tak surowemu osądowi moralnemu.

Fedra sama mówi Hipolitowi o swoich uczuciach. Chcąc być blisko ukochanego mężczyzny, proponuje mu wspólne rządy. Macocha zostaje odrzucona przez pasierba. Nie wie jeszcze, że młodzieniec kocha Arycję, wciąż wierzy, że uda się jej zdobyć serce Hipolita. Powrót Tezeusza zmienia wszystko. By oczyścić i zachować dobre imię Fedry – królowej, więc osoby o szlachetnym charakterze, Racine oszczerstwo wkłada w usta Piastunki. To ona oskarża Hipolita przed ojcem.

Fedra Racinowska jest postacią szczególnej konstrukcji. Została przedstawiona jako istota pełna emocji. Szczególną sympatię może budzić jedna z jej cech – nieśmiałość. Sprawia ona, że bohaterka wydaje się postacią żywą. Jak pisze Irena Sławińska:

Pokora – w doktrynalnym sformułowaniu – to widzenie siebie w prawdzie. Jeśli tak, to oczywiście pokora Fedry nie jest ściśle chrześcijańskiej próby. Fedra ma poczucie własnej nicości, uważa się za stworzenie nieczyste, hańbiące czystość świata. [...] Pragnie przecież umrzeć, by przywrócić zmałowany ład świata i niepokalaną jasność dnia. Jest w niej świadomość ostatecznej klęski – ale i tęsknota do czystości i prawdy oraz wielka odwaga²⁴.

Fedra Racine'a jest kobietą, wbrew pozorom, kruchą. Podporządkowana swojemu losowi, przyjmuje go, choć droga ta nie prowadzi do szczęścia. Odrzucenie, a także miłość Hipolita do Arycji sprawiają, że bohaterka szaleje z bólu i zazdrości. Czyni ją to jeszcze bardziej ludzką. Dochodzi do głosu namiętność, działaniami Fedry kierują chęć zemsty i ból. Przez brak zaprzeczenia kłamstwom Enony królowa doprowadza do zgonu ukochanego. Odpowiedzialność za śmierć niewinnego jednak zrzuca na Piastunkę.

Klasycystyczna Fedra to kobieta o wiele bardziej niezależna niż jej literackie poprzedniczki; jest wprawdzie nadal zdominowana przez własne przeznaczenie, ale po raz pierwszy mamy do czynienia z tak silnym wyartykułowaniem uczuć – i to nie tylko miłości, ale dużo bardziej niszczącej zazdrości. Jest w tej Fedrze jakiś pierwiastek zła:

Kazirodztwem i kłamstwem wiarołomnym zione,
Zbrodnicze moje ręce do zemsty się garną,
Chciałyby krew niewinnych przelewać ofiarną²⁵.

Jeszcze jeden element ma znaczenie dla konstrukcji utworu i przedstawienia bohaterki. W tle przez cały czas toczy się walka o władzę. Kobieta po raz pierw-

²⁴ I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, s. 158.

²⁵ J. Racine, dz. cyt., s. 59.

szy może samodzielnie rządzić, zdobywa więc znaczną niezależność w stosunku do swoich prekursorów.

Nowy wizerunek bohaterki częściowo wynika z odmiennego stanowiska kobiety w społeczeństwie. Racine, tworząc postać Fedry, odzwierciedlił w jej kreacji poglądy sobie współczesnych. Najbardziej wyraziste przykłady to większa swoboda i szacunek dla zachowania wdów, a także możliwość sprawowania władzy przez kobietę. Równocześnie, zgodnie z poglądem biskupa Aylmera, kobiety mogą być zaślepione, postrzelone, rozpustne, kłamliwe, gadatliwe, bałamutne, niezdecydowane, nieinteligentne, pozbawione rozsądku, słabe, roztrzepane, nieuważne, pyszne, kruche, oszczercze, wścibskie, rozplotkowane, złośliwe, skłonne do zła i pod każdym względem ogłupione oparami diabelskiego gnojowiska²⁶. Niektóre z tych cech można przypisać Fedrze.

Wysiłek włożony przez autora w stworzenie portretu emocjonalnego bohaterów sprawia, że mamy poczucie kontaktu z postaciami prawdziwymi. Sam Racine tak mówił o swoim dramacie:

Najmniejsze zbłądzenia są tu surowo karane: sama myśl o zbrodni przyjmowana jest z nie mniejszą odrazą niż sama zbrodnia; słabości miłosne uchodzą tu za słabości rzeczywiste; namiętności ukazywane są tylko po to, by unaocznic całe rozprężenie, które powodują; występki malowane są w barwach pozwalających poznać i znienawidzić jego ułomność²⁷.

Fedra w tym wydaniu jest postacią głęboko odczuwającą to, co ją spotyka. Dlatego ból po odrzuceniu miłości staje się siłą napędową całej tragedii. Podobnie uważa Sławińska:

Fedra nie jest bowiem tragedią namiętności. To tragedia cierpienia, które w sposób nieuchronny rozrasta się z kielka miłości. Dialektyka miłości i bólu stanowi istotę procesu dramatycznego, właściwą akcję tragedii²⁸.

W Fedrze rodzi się coraz bardziej niezależna kobieta, świadoma swoich pragnień, dążąca do realizacji swoich celów.

Najbardziej wyraziste, brutalne, najmocniejsze są dwie współczesne wersje mitu o zakazanej miłości macochy do pasierba. Powstały w 1980 roku dramat szwedzkiego prozaika Per Olova Enquista pokazuje kobietę w wersji, która nawet dziś może gorszyć. Jest ona silna, niezależna, a przede wszystkim zdominowana przez ogarniające ją pożądanie. To ono stanowi siłę napędzającą całą akcję dramatu.

²⁶ N. Roberts, *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, przeł. L. Engelking, Warszawa 1997, s. 87.

²⁷ J. Racine, dz. cyt., s. 7.

²⁸ I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, s. 179.

Fedra została w didaskaliach przedstawiona jako kobieta czterdziestoletnia, wciąż nosząca ślady dawnej urody. Po raz pierwszy został dookreślony wiek bohaterki, co należy uznać za cechę znamionową. Jest to kobieta dojrzała, wiedząca, czego chce, i jak to osiągnąć. Równocześnie kobieta w tym wieku pragnie być zauważona, doceniona. Musi zwalczyć strach przed własnym, starzejącym się coraz bardziej ciałem. Wciąż jest atrakcyjna, ale jej potrzeba akceptacji z zewnątrz jest dużo większa. Fedra jest zatem typową kobietą w tym wieku. Zna własne ciało, wie jak sprawić mu przyjemność. A równocześnie jest świadoma ograniczeń, jakie nakłada na nią oficjalny tytuł królowej.

Zwierzając się Piastunce, od razu przyznaje, że to, co jest w niej najsilniejsze, to pożądanie. Nie mówi, jak jej literackie poprzedniczki, o miłości. Fedra wyraża wprost swoje pragnienia i erotyczne fantazje dotyczące Hipolita. Nie sili się na hipokryzję wobec Oinone. To ciało młodzieńca tak silnie działa na królową.

W rozmowie z Hipolitem Fedra wręcz bezwstydnie zaprasza mężczyznę do odwiedzenia jej najbardziej intymnego labiryntu. Kobieta zna swoje ciało i wie, jak poprowadzić mężczyznę do źródła największej rozkoszy. Zaczyna wprowadzić od wspomnienia Tezeusza, ale są to słowa silnie nacechowane erotycznie. Wypowiedź macochy peszy niewinnego pasierba. Wydaje się, że ulega on czarowi słów, by za chwilę odrzucić je z głębokim oburzeniem. Na dodatek określa Fedrę mianem „starej kurwy”²⁹. Co znamienne, bardziej dotkliwą obelgę stanowi dla kobiety słowo „stara”. Królowa cierpi z powodu odrzucenia, czuje się upokorzona. Jak pisze Ewa Dąbek-Derda:

Cierpienie Fedry Enquista zdominowane jest przez niespełnienie fizycznego pożądania. Jego bohaterka nie poprzestaje na wyznaniu miłości, stara się uwieść Hipolita. Cierpi, ponieważ jego ciało nie odpowiada na jej dotyk, a pieszczoty czterdziestoletniej macochy budzą w młodzieńcu odrzecz. *Dla Fedry* to jedyna wersja mitu, w której wiek bohaterki jest tak dokładnie określony. Namietność królowej naznaczona zostaje determinacją dojrzałej kobiety, rozczarowanej, znudzonej i coraz bardziej upokorzonej swoim dotychczasowym życiem. [...] Fizycznym cierpieniom Fedry towarzyszy także psychiczna udręka. Przede wszystkim wynika ona z intensywnie odczuwanej cielesności. Enquist zdecydowanie i konsekwentnie eksponuje kobiecość Fedry. Kobiecość ewidentnie transgresywną, z wyraźną skłonnością do przekroczenia, otwierającą się w równej mierze na życie, miłość i śmierć³⁰.

Fedra potrafiła wyznać Hipolitowi swoje pożądanie, nie jest w stanie jednak powiedzieć prawdy Tezeuszowi. Robi to za nią Piastunka. Królowej nie starcza nawet siły i odwagi, by zaprzeczyć kłamstwu. Chcąc jednak ułagodzić męża,

²⁹ P.O. Enquist, *Dla Fedry. Z życia glist. Godzina kota*. Tupilak, przeł. A. Krajewski-Bola, Izabelin 1997, s. 50.

³⁰ E. Dąbek-Derda, *Czerwona suknia dla Fedry*, [w:] *Teatr, media, kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, Katowice 2006, s. 94.

mówi mu, że do niczego między nimi nie doszło ze względu na kłopoty Hipolita z erekcją. W specyficzny sposób zostaje tu pokazana postać Tezeusza. Zachowuje się on, jak gdyby nic wielkiego się nie stało, jakby życie toczyło się dalej całkiem normalnie:

Tylko tego brakowało / Niewiarygodne! / Czy to prawda...? / W dodatku jeszcze mu nie stanął! / To przecież młody człowiek, / mój syn! / Rozkład wewnętrzny, w który trudno uwierzyć! / [...] Fedro, / podejdź tutaj. / [...] Minął rok od ostatniego razu / cały rok od kiedy cię ostatnio kochałem. / A gdybyśmy tak wypróżnili nasz mały pęcherzyk nasien-ny... / [...] Syn, za tchórzliwy, by pójść do boju / podnieca się tutaj w domu / i próbuje zgwałcić moją żonę! / I nawet tego nie umie...³¹

Hipolit ginie, ale nie jest to tym razem wina klątwy, lecz nagrody wyznaczonej przez Tezeusza. Gdy młodzieniec umiera, Fedra, by jeszcze bardziej zgłębić męża, wyznaje mu prawdę. Za karę czeka ją rozciągnięcie w samo południe w słońcu, gdzie będą ją gwałcili niewolnicy, by ukoić wreszcie jej „świędzenie”. Fedra zamiast hańby wybiera samobójstwo.

Jak pisze Lech Sokół, Enquist w swoim ujęciu tematu:

Wydobywa przede wszystkim dramat namiętności prowadzącej do odrzucenia wszelkich norm, nawet do odrzucenia rozumu, czyli do szaleństwa. [...] Enquist uderza mocno, jakby chciał przerazić żądzą i zniszczeniem, jakie ona sieje, oraz okrucieństwem. Fedra jest kobietą całkowicie opanowaną przez płęć. Powstaje nawet uzasadnione pytanie, czy jej namiętność można w ogóle nazwać miłością. Jest to raczej szaleństwo pożądania, które budzi litość i trwogę, czego żądał od tragedii Arystoteles. Mamy dla Fedry litość, prze-raża nas jej los³².

Szwedzka wersja mitu może budzić najróżniejsze wrażenia. Jedno jest pewne, wobec tak sugestywnie ukazanego pożądania nie można pozostać obojętnym. Można Fedrę gardzić za brak opanowania, za zbyt wybujałą seksualność, można podziwiać za odwagę w mówieniu o swoich potrzebach. Mamy tu do czynienia z kobietą zdominowaną i zniszczoną przez namiętność nie do opanowania. Silniejsza i bardziej niezależna od swoich literackich poprzedniczek – ta Fedra – jest kobietą XX wieku.

U Enquista dominującą cechą Fedry jest jej cielesność. Wspominana wcześniej konstrukcja bohaterki (dokładne określenie jej wieku, a co za tym idzie, samoświadomość dotycząca własnych potrzeb) steruje rozwojem wydarzeń w dramacie. W Fedrze może szokować sposób wyrażania najbardziej intymnych potrzeb, ale jest to wyzwolenie skonstrastowane z konstrukcjami innych bohaterów, szczególnie Hipolita i Arycji, którzy rażą wręcz swoją sztucznością i nienaturalnym pozbawieniem jakichkolwiek odczuć. Podobnie uważa Zenon Ciesielski:

³¹ P.O. Enquist, dz. cyt., s. 61–63.

³² L. Sokół, *Dramaturgia Enquista: od fizjologii do metafizyki*, [w:] tamże, s. 264.

Tematyka dramatów Enquista ma w gruncie rzeczy w sposób bardziej dobitny wyrazić tragiczny brak poczucia autentyczności u ludzi. Może on być konsekwencją tradycyjnego podziału ról mężczyzny i kobiety, zwłaszcza męża i żony w społeczeństwie i wynikających z tego konfliktów międzyludzkich³³.

Enquistowska Fedra znacząco różni się od swoich poprzedniczek, szczególnie od tej klasycznej:

Odrzucając Racine'owską poetykę spojrzenia, Enquist próbuje dotknąć tajemnicy przestępstwa. Jego Fedra nie lęka się spojrzeń, nie ukrywa się przed nimi, nie boi się, że dostrzeżone zostanie to, co chciałaby ukryć. Ona pragnie, by na nią patrzono, pragnie być dostrzegana. Najdotkliwszy ból w świecie ciała wynika z bycia niewidzialnym³⁴.

Tu nie ma mowy o działaniu jakichkolwiek sił pozaludzkich, mamy do czynienia z czystym, silnym pożądaniem, którego nie da się ukoić. Słowa, z którymi Fedra zwraca się do Hipolita, są wyraziste, po raz pierwszy tak silnie nacechowane erotycznie. Ponadto słowa Enquista włożone w usta Fedry mogą zdumieć głębią porównania:

A najgłębiej w środku czeka małe zwierzątko / malutki potwór miękki i ciepły. / Ale to nie groźnego wdrzeć się do labiryntu, / bo ściany są ciepłe i tętnią delikatnie / obejmują cię / tętnią miękko i ciepło i zamykają się / ciepłe, śliskie i wilgotne / zamykają się i otwierają, zamykają i otwierają. / [...] Najgłębiej w labiryncie czeka zwierzątko, / lecz to nie jest potwór / to nie jest potwór. / Nie, to nie jest Minotaur, nie gryzie, nie rozszarpuje! / Miękkie i przyjazne zwierzątko, które wita tego / kto tam się wdrze. / I nic tam nie jest takie, jak myślisz. / Nie bój się Hipolicie. / Zwierzątko, które liże, obwąchuje, / nasek który obwąchuje i liże / miękko i delikatnie, / który pije / pije ciebie, malutkie przyjazne zwierzątko. / I wszystko łączy się ze sobą w środku labiryntu i jesteś / tylko mój / w końcu jesteś mój³⁵.

Porównanie labiryntu z najbardziej intymną częścią kobiecego ciała zaskakuje, ale równocześnie budzi podziw. Autor, świadom pełni kobiecości swej bohaterki, eksponuje ją w sposób nader wyrazisty.

Fedra to kobieta mściwa i potrafiąca zadać ból. Odrzucona przez Hipolita, zemści się nie tylko na nim, ale też na Tezeuszu. By wyszydzić jego udawany żal po stracie syna, przyznaje wprost, że skłamała. Ponadto, chcąc pognać męża, wyśmiewa Hipolita, oskarżając go o brak siły męskiej.

Niezależna, samodzielna, świadoma swoich potrzeb i potrafiąca sięgać po to, czego chce – ta Fedra jest kobietą w całym znaczeniu tego słowa współczesną.

W 1996 roku Sarah Kane na zlecenie londyńskiego teatru Gate napisała *Miłość Fedry*. Autorka należąca do fali tzw. „nowych brutalistów” stworzyła dra-

³³ Z. Ciesielski, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Wrocław 1990, s. 304.

³⁴ E. Dąbek-Derda, dz. cyt., s. 102.

³⁵ P.O. Enquist, dz. cyt., s. 47–48.

mat mocny i wyrazisty, którego realizacje sceniczne do dziś stanowią szczególne wydarzenie. Brutalny, ostry język, stosunki oralne oraz masturbacja pokazane na scenie mogą szokować. Ale wydaje się, że po raz pierwszy mamy do czynienia nie tylko z mówieniem o uczuciu, ale także z nim samym. Osoba Hipolita nabiera w dramacie życia. To on zawsze był postacią, wokół której kręciła się główna oś wydarzeń, ale prowokując, sam był jakby poza tym wszystkim.

Klasyczne uczucie macochy do pasierba przestaje dotyczyć tylko samej Fedry. Mamy tu do czynienia z najpełniejszym rozumieniem miłości. Królowa po raz pierwszy jest w stanie dla dobra ukochanego poświęcić wszystko.

Odrażający, budzący wstręt Hipolit tkwi po uszy w beznadziei, z której nikt i nic nie może go wyrwać. Z drugiej strony jest Fedra, która chce pomóc, która czuje coś, czego sama nie potrafi dookreślić: „między nami jest coś, koszarne kurewskie coś”³⁶. Owo „coś” skłoni Fedrę do największych poświęceń. Najpierw ofiarowuje ona Hipolitowi swoje ciało, a gdy to nie robi na młodzieńcu wrażenia, daje swoje życie.

Po raz pierwszy mężczyzna nie jest czysty i niewinny. Seks nie jest dla niego niczym nowym, nie odrzuca fellatio Fedry, upokarza ją w zupełnie inny sposób. Całe jej poświęcenie traktuje jak kolejną przygodę miłosną, a ponadto stara się wzbudzić na wszystkie sposoby w macosze nienawiść. Dopiero śmierć, oskarżenie i lincz dokonany przez tłum uświadamiają mu, jak wielkie było poświęcenie kobiety. Cała groza sytuacji wrywa Hipolita z letargu, w którym tkwił. Znamienne są jego ostatnie słowa: „gdyby takich chwil było więcej”³⁷.

W dramacie tym zostało dokonane przewartościowanie bohaterów. Potępienie po raz pierwszy w całości należy się Hipolitowi, dla Fedry mamy przede wszystkim współczucie, a także podziw. Dumna, niezależna kobieta z własnej woli poświęca się miłości. I co najważniejsze, jej ofiara nie jest daremna.

Miłość Fedry to jedyny analizowany w niniejszym artykule dramat, którego autorką jest kobieta. Utwór razi brutalnością słów i ostrością w zaprezentowaniu wydarzeń; to, co najintymniejsze, co wcześniej było ukryte, w tym tekście ukazane zostało w sposób bezpośredni. Warto jednak zaznaczyć, że zupełnie inaczej przedstawia się tu uczucie królowej. Wydaje się, że po raz pierwszy mamy do czynienia z taką miłością, której nieobce jest największe poświęcenie, pragnienie ofiarowania wszystkiego, by uratować i odmienić obiekt uczucia.

Fedra poszukuje różnych możliwości wyrwania Hipolita z marazmu, w jakim on tkwi. Szuka pomocy w medycynie, ofiaruje swoje ciało, a gdy to nie pomaga – oddaje swoje życie. Nie można jednak powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze śmiercią z powodu hańby, ale śmiercią paradoksalnie dającą życie.

³⁶ S. Kane, *Miłość Fedry*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9, s. 60.

³⁷ Tamże, s. 75.

Sarah Kane skonstruowała inną bohaterkę niż jej męscy poprzednicy. Stworzyła kobietę głęboko czującą, taką, która po raz pierwszy nie koncentruje się tylko i wyłącznie na sobie. Mniej liczy się ona sama, dużo ważniejszy jest obiekt jej miłości. Współczesne nawiązania do omawianego mitu są dostosowane do dzisiejszych realiów. Bohaterki śmiało dążą do realizacji własnych celów, nie boją się krytyki, są także wyzwolone pod względem seksualnym.

Utwory analizowane w niniejszej pracy pochodzą z różnych epok historyczno-literackich, zostały napisane w odmiennych momentach dziejowych, nie tylko ze względów historycznych, ale także obyczajowych czy kulturowych. Bohaterki stworzone przez dramaturgów, choć mają ten sam pierwowzór, różnią się znacznie od siebie. Niewątpliwie wpływ na to ma środowisko społeczne, w jakim kształtowali się autorzy, a także rozpowszechnione w różnych epokach stereotypy kobiecych wizerunków, obowiązujące zasady moralne i inne czynniki. Wszystkie bohaterki są niewątpliwie postaciami tragicznymi, jednak ich tragizm wynika z różnych źródeł. W dramatach antycznych to fatum kieruje losem Fedry, rolę przeznaczenia możemy przypisać też boginiom, we współczesnych wersjach mitu biegiem wydarzeń sterują namiętności.

Wpływ na kształt bohatera dramatu ma także czytelnik. Jak pisze Grzegorz Sinko:

Znaczenie danego tekstu zmienia się w zależności od uwarunkowań historycznych, społecznych i estetycznych odbiorcy oraz od jego czysto indywidualnych predyspozycji związanych z jednostkową kondycją i doświadczeniem. Z uwagi na tę tak zwaną szczegółową kompetencję indywidualną rozumienie tekstu nigdy nie jest identyczne u poszczególnych jednostek, choćby dysponowały one tą samą kompetencją ogólną³⁸.

Autor oferuje czytelnikowi – widzowi pewną strukturę, którą ten wypełnia zgodnie z własną inwencją:

Postać literacka, a więc i dramatyczna (sceniczna też), to nie jest jakaś całościowo ukształtowana rzeczywistość osobowość, lecz rozproszone i często zdawkowe informacje tekstowe, „zadane” syntetyzującej i wnioskującej świadomości odbiorczej. To widz – na podstawie tych informacji, własnego doświadczenia i wiedzy – rekonstruuje czy modeluje ową „osobowość” w jakąś konkretną całość. Realność aktora wspomaga widza w budowaniu tego psychologicznego obrazu³⁹.

Eurypides, Seneka, Racine, Enquist i Kane, nawiązując w swoich dramatach do mitu, uaktualniali go i nadawali stworzonym przez siebie kobietom rysy tych, które mogli spotkać w swojej codzienności. Trudna tematyka – w wielu kręgach kulturowych temat tabu – jaką było kazirodztwo, stała się pretekstem do tworzenia obrazów postaci współczesnych – z ich mentalnością, ograniczeniami i sposobem patrzenia na otaczającą rzeczywistość. Poprzez przywołanie postaci Fe-

³⁸ G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988, s. 32–33.

³⁹ J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003, s. 12.

dry i jej literackich wizerunków z różnych epok chciałam pokazać, jak bardzo kreacja kobiecej postaci zależna jest od czasów, w jakich powstaje, i jak silnie działa na autora obyczajowość danej epoki. Ewolucja wizerunku kobiety zależnej od mężczyzny, zamkniętej w ścianach domu, aż do wyemancypowanej, samodzielnej, odzwierciedla drogę, którą kobiety przeszły nie tylko w rzeczywistości, ale też w literaturze.

Dla dzisiejszych czytelników dramaty są nie tylko opisem określonych wydarzeń, ale też stanowią zapis głębokiej refleksji nad istotą kobiecości i złożonością jej psychiki. Silne namiętności, trudne decyzje, poświęcenie, budząca się samoświadomość – to wszystko składa się na całokształt jej literackiego portretu.

Summary

Transformation of the Image of Women in the Drama of Phaedra as an Example

Two dominant European traditions: the Greco-Roman culture and Christian religion made the woman a long time seen as being devoid of reason, as a source of evil. Only recently, women have the same rights as men and are treated as being equal.

In my article I would like to look at the changes that have occurred in the perception of women in the world over the centuries in literature. I chose to study five plays, which have the same theme, but built in different eras and different way to present a main character. They are *Hippolytus* of Euripides, *Phaedra* by Seneca, *Phaedra* by Jean Racine, *For Phaedra* by Per Olov Enquist, and *Phaedra's Love* by Sarah Kane.

Phaedra is a character in one of the Greek myths. She fell in love with Hipolit – son of her husband. The young man rejected the woman's feelings, so the Queen accused him of rape. Theseus, in anger he threw his son a curse as a result of which the young man was killed. On hearing this news Phaedra committed suicide.

Authors created five different forms of Phaedra. Each one is special because each one is a woman of her period. They are proud, strong, passionate, while dominated by the social conditions in which they live.

By reference to the form of Phaedra and her literary image from different eras, I wanted to show how much depends on the times in which it arises and how strongly does the author's way of thinking of the era.