

ЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА ОМИРОВИЯ ЕПОС В ДРАМАТА „ЗАВРЪЩАНЕТО НА ОДИСЕЙ“ ОТ СТАНИСЛАВ ВИСПЯНСКИ

ДЕСИСЛАВА ГЕОРГИЕВА

От столетия в съзнанието на културния европеец Омировите поеми са престанали да бъдат просто елементи от литературното наследство на древността, от класиката. Те са се превърнали в своеобразни митологеми, в културни знаци (в смисъла на този термин, придаден му от Сосюр). И ако се позовем на думите на Уолас Дъглас, че в света има толкова определения за мит, колкото и изследователи, то, мисля, с право можем да кажем същото и по отношение на Омировите поеми. Интерпретацията на тяхната историческа, етнографска, филологическа, художествена и прочие стойност е придобивала твърде разнопосочни аспекти. Обективно обяснение на тази многоцветност могат да бъдат ред причини, твърде важна сред които е, струва ми се, реално заложената в текстовете обширна гама от мотиви и идеи. И ако оставим настрана литературната същност на „Илиада“ и „Одисея“, а ги разгледаме като мит, то изникващите при анализа препятствия чудесно ще се вместят в следните размисли на полския литературовед Еразъм Кужма: „... . Значението на мита не съществува извън него, не е предварително дадено. То се ражда заедно с мита, в него и чрез него. Оттук идва и дилемата пред искащия да пише за мита: къде трябва да постави гледната точка? Ако предпочете вътрешността, ще изгуби способността (и нуждата) от изясняване, ако избере външността — ще изгуби способността за разбиране.“¹ И ако сведем нещата до анализа на текста, то трябва да подчертаем, че обяснението винаги е плод (или поне е логично да е така) на разбирането, докато наличието на обратния процес не е задължително. При този втори случай ще се натъкнем по-скоро на „анализ за чекмеджето“ — нека си позволим едно такова определение.

Независимо обаче от интерпретаторските неясноти, свързани с Омировите поеми, по-нататъшният развой на словесното изкуство ги превръща в един от най-ценените и „употребявани“ литературни мотиви чак до наши дни. От тази гледна точка сред Омировите персонажи и теми особено се откроява Одисей. Без да поемаме риск за преувеличение, можем да кажем, че за средиземноморската култура с течение на вековете той става образ-символ. И логично е да възникне въпросът, какви са причините, обусловили едно подобно предпочитание. Като най-същностни бихме отделили две. На първо място, съответният герой или мотив да е в състояние да напусне локалната си среда, да „излезе“ извън конкретното произведение и да заживее отново, но този път в много по-обобщените граници на общочовешкото и общова-

¹ K u ź m a, Fr. Kategoria mitu w badaniach literackich. — W: Pamiętnik literacki, 1986, z. 4, s. 55.

лидното. На второ място (а и в пряка връзка с първата особеност) бихме поставили способността на дадения персонаж да бъде и в новите си, поредни „въплъщения“ достатъчно съвременен и актуален, с поведението и принципите си да не носи печата на архаичност и безвъзвратна остарялост. Или, ако трябва да обобщим, нека си послужим с уместно изкования от Станфорд термин „приспособимост“ (adaptability) на митологичния образ. Именно приспособимостта към новото културно статукво е решаваща за по-нататъшния живот или смъртта на определен персонаж. И в този смисъл интересът, проявен от следващите епохи към Одисей, не е случаен. В предговора си към „Одисея“ Ян Парандовски пише: „Не съществуват Омировите богове и царе, нито пък ахейците. По морето, из което е плавал Одисей, няма вълшебни острови, ала синът на Лаерт е запазил своето място и значение: вълнува ни с всяка дума, с всеки удар на сърцето си; човек като нас, но и нещо повече — в своето безпокойствие и търсене символ на гения на Европа. Духът на нашия континент се е въплътил у този несломим моряк, духът на приключението и любопитството, който с течение на векове е разпрашал откриватели от Европа по всички краища на земното кълбо.“² Парандовски насочва към един съществен ключ към разгадаването на „продуктивността“ на мотива за Одисей. Неслучайно и Теодор Жйолковски го определя като архетип на скитника в европейското културно мислене (наедно с митични персоналии като Ахасфер и Летящият Холандец) и „въплъщение на интелекта в света на грубата сила“. Персонажът се е превърнал отдавна в устойчива реалия, в символ на премеждия и непрестанно търсене, както и на завръщане, на трудно отстояван стремеж към стабилност и покой. Многоаспектната информационна натовареност на образа не е намаляла с течение на времето. Нещо повече — в духа на теориите на Ю. Лотман и Н. Винер за ентропийата — бихме могли да говорим за нарастване на тази натовареност. Асоциативните връзки и конотации, които Одисей предизвиква в съзнанието на съвременния читател, са многократно по-широки, отколкото тези преди век например и няма причини практически да намаляват. Образът е изключително податлив на трансформации и метаморфози на смисловите акценти. Тези именно основания според нас стоят в основата на интереса към темата.

В изследването си „Митът за Одисей в немскоезичната литература на ХХ в.“ Мария Кланска подразделя интерпретациите на Омировия мотив в три групи съобразно с това, доколко близки остават те с оригинала: ренарация, реинтерпретация и префигурация. Най-малко се отделя от античния първообраз ренаративният текст, при който възможността за модифициране на Омировата схема е минимална. А най-далеч от древния епос отстои префигурацията (терминът е на Джон Уайт). Тук митологичният сюжет би могъл въобще да не съществува, достатъчно е в художествената тъкан да е вплетен определен митологичен елемент — като културна реалия, аналогия, символ и т. н. А реинтерпретацията по своята същност представлява промяна на значението на мита, при което той насочва „към определена универсална, общочовешка ситуация, а универсализмът често се реализира чрез отнасянето на познатата ситуация от мита към нашата съвременност“³. Практически същото разделение на интерпретаторските варианти без тясно терминологично класифициране обаче прави Миодраг Павлович в „Мит и поезия“: „Има поети, които възпяват мита, обличат го в поетична одежда, ала същевременно го превръщат в притча и загубват дълбочината му, не-

² Цит. по: K l a Ń s k a, M. Mít Odyszeusza w literaturze niemieckoięzycznej X Хw. Kraków, 1982, s. 9.

³ Op. cit., s. 41.

постижимата му дълбочина. А има и такива, които не си служат с никакви определени митологични, нито митични образи, но все пак, когато казват „прозорец“, „гора“, „планина“, тези думи придобиват измерението на мит, усеща се, че съществуват в митологичен план.“⁴

Драматургичния текст на Станислав Виспянски, който е обект на нашите наблюдения, бихме отнесли безусловно към втората група според тридълбата на М. Кланска. Пристъпвайки строго изборно към Омировия материал, полският модернист създава своя собствена версия, която съществено се отличава от първообраза, а дори в редица моменти достига неговата пълна негация — т. е. създава се антимит.

Ако се опитаме да ситуираме „Завръщането на Одисей“ сред драматургичната традиция в Полша в началото на века, ще констатираме плодотворността на древните мотиви и тяхната актуалност в този момент. В епохата на Млада Полша ред творци се обръщат към античната тема: Й. Жулавски („Ерос и Психея“), Ф. Фаленски („Алтея“), Плажко („Електра“, „Еринии“) и др. Новото изкуство дава и своя нов прочит на тази извечна тема. Към нея се насочва и Станислав Виспянски в „Завръщането на Одисей“, както и в редица други свои творби — „Мелеагър“, „Протезилай и Лаодамия“, „Ахилеада“. И това насочване не е просто въпрос на наложила се литературна мода, а е продиктувано от много по-дълбоки авторски търсения. Поетът особено добре вместила сред античните реалии трагичната съдба на човека, борещ се със себе си и предопределението. Вместила именно този етичен проблем и като характерна модернистична рефлексия, и като отглас на собствената си природа, на изострената си потребност от непрестанно устояване на индивидуалността. В драмите на Виспянски наследеният от древните творци (и най-вече Омир) материал подбира различно от първоначалното, актуално съдържание. Главният на живота на Мелеагър, хвърлена в огнището от майка му, изгаря и той е безсилен да направи каквото и да било. Лаодамия е обречена вечно да чака Протезилай. Ахил въпреки желанието си не може да напусне боя, защото трябва да се покори на орисаното му от Олимп бъдеще. Ясно се откроява общият голям проблем и в трите драми — предварително обреченото на крах единоборство между личността и нейния Фатум.

Интересът на Ст. Виспянски към Елада е траен. Той е свързан не само с драматургичното му творчество. През 1902 г. художникът поема предложението на фирмата на Алтенберг за илюстрации към „Илиада“ и упорито работи по този проект. Връщането му към Омировия цикъл е безспорно плодотворно — то слага началото на драмите „Ахилеада“ и „Завръщането на Одисей“. (Работата му над „Мелеагър“ и „Протезилай и Лаодамия“ е обект на още по-ранен интерес — през 90-те години на миналия век по време на пребиваването му в Париж.)

Каква картина на древна Елада създава в драмите си художникът? „Гърция на Виспянски се различава от винаги спокойната, конвенционално сетивната и мраморно красива Гърция на френските и полски парнасти — по някак тайнствената си заоблаченост, изключителната си страстност и архаична многоцветност. Това е Гърция, гледана с очите на песимиста Ницше. . .“⁵ Мрачният колорит, прибулените в плаща на неизвестното, непонятното и злото картини присъстват и в четирите споменати вече антични драми. В тази древност липсват охолството и пищността на амброзиев олимпийски пир. В нея не царят виталността и неподправеното веселие от редовете на Алкей или Плавт. Тя прилича по-скоро на хороводите горестни сенки у

⁴ P a v l o v i ć, M. Mit i poezja. Kraków, 1979. s. 24.

⁵ S i n k o, T. O greckich tragediach Wyspiańskiego. — W: S t a n i s ł a w W y s p i a ń s k i. Zb. pod. red. Jakubowskiego. Warszawa, 1967, s. 251.

Еврипид и Сенека. Поведението на човека е индуктирано преди всичко от тъмните сили — на интуитивното, подсъзнателното, на иманентно заложеното у всекиго зло.

Според биографите на Ст. Виспянски „Завръщането на Одисей“ най-вероятно е замислена като част от неосъществена трилогия: „Телемахия“, „Феаки“ и тази единствена реализирана драма. За поета нейното написване съвпада с период на трескава работа и над други творби — „Ноемврийска нощ“, „Скалка“, „Акропол“, инсценизацията на „Хамлет“. Въпреки това драмата е написана за четири дни — от 28 до 31 декември 1904 г. Този факт доказва може би най-вече предварителната премисленост и синтезираност на материала, както вероятно и вътрешната, чисто субективна ангажираност на автора с интерпретацията на представяните събития. Виспянски конкретно се спира на Омировите песни от тринадесета до края на поемата. Само те са обект на драматичната фабула — ако можем да се изразим така. Защото именно тези откъси влизат пряко във фокуса на творческата идея. Времето, прекарано от Одисей при Кирка, Калипсо или Навзикая, пращането на Телемах в Спарта от Атина Палада и ред други сюжетни моменти от първите тринадесет песни на „Одисея“ в конкретния случай биха могли да бъдат спестени на драматичното действие. Защото целта на Виспянски е съсредоточена изключително върху края на пътешествието, върху пристигането в Итака.

Характерната трагична визия на полския драматург е безусловно нова надстройка в сравнение с познатата древна версия. На Омир подобна трагика не е присъща. Неговият герой-скиталец преминава през множество перипетии, смъртни опасности и съблазни, от които човек трудно би отвърнал очи. „Богоравният“ владетел на Итака обаче с хитрост и смелост се отскубва невредим, за да се завърне. Домът за Одисей е желаната Аркадия на спокойствието и душевното равновесие. Споменът за него държи будни надеждата и упованието у страдалеца през пълния с изпитания път.

Още в „Илиада“ героят е надарен заедно с неизмеримите добродетели на другите славни мъже, почти равни на безсмъртните олимпийски обитатели по достойнство, с особена мъдрост и „хитроумност“. Според „Енеида“ нему дължат гърците проникването в Троянската крепост. Поведението му на събранieto на военачалниците, подвизите, извършени заедно с Диомед, чертаят чувството на пиетет на Омир към Лаертида, който несъмнено е един от любимците му. Линията от „Илиада“ е вече богато защитена в „Одисея“, където итакиецът е главно действащо лице. Той е „герой многоопитен“, „богоравен странник“. Безстрашието и неотклонимата му воля са подхранвани единствено от желанието да види по-скоро родния остров и дома си: доказват го думите, отправени към гостоприемния цар на феаките Алкиной:

Но погрижете се утре, когато зората се пукне,
мене, злощастния странник да пратите в моята родина —
много дори да изстрадам, дори да умра, но да видя
своя имот и робини, и къщата широка, висока.

(Од. IV, 223—226)

Ако Ахил е „бързоног“, а Аякс „исполински“, Одисей е разсъдлив, съсредоточен в мислите си, но и хитър, потаен, с амбиция последната дума винаги да е негова:

Той се обърна към нея и рече словата крилати
(но задържа мисълта си, на думите воля не даде —
криеше в своята гръд Одисей хитрини многобройни).

(Од. XIII, 253—255)

Плановете му трябва да останат тайна дори и за Атина — неговата покровителка и избавителка. И тъй, отношението на Омир към героя е на зачитане и приемане. Няма капка съмнение в правотата и верния смисъл на постъпките на итакнеца.

За Виспянски Одисей има коренно различен облик. Съвсем не е олицетворение на мъжката доблест, мъдрост и търпеливост. Лаертидът е най-вече страдалец, играчка в ръцете на боговете. Превърнат е в мъченик на собствената си орис. Непрестанната му страст да убива и лее кръв го е подчинила изцяло. Предварително обречени са опитите му да ѝ се противопостави. Участието на героя в Троянската война също служи на тази цел — да покосява човешки животи, да се смърт. Над него тегне неотменимо проклятие — да убие баща си и сам да падне от ръката на собствения си син. Затова и Итака става нежелан пристан. Завръщането му там означава просто събдяване на клетвата. Още повече, че ако у Омир Одисей е мъдър владетел, довел до благоденствие своя остров, то у Виспянски той е тиран, обрекъл на мъки и страх поданиците си.

След като мечтаното пристигане е вече факт, в древната поема „хитроумният“ мъж се преоблича като просяк, за да скрие от погледите царската си осанка. А у Виспянски приетата маска на нищетата не е домино, зад което се притаява истинската същност на героя. Тази нищета е двойка — от една страна, буквална, физическа — на одрипания корабокрушенец, от друга страна обаче, това е и духовна нищета, несигурност, загубен морален ориентир. Героят не поема без колебание пътя на престъпленията. Пред себе си той има два изхода — или трагично кръвопролитие, или дълга борба със собствената същност. Защото ако за Орест, Едип или пък Агамемнон проклятието е произнесено по олимпийска воля и те са принудени просто сяпо да следват меандрите на съдбата си до нейния грозен край, то престъпното предопределение е заложено в самата психика на Одисей. Това именно поражда и вътрешната схватка у героя — между предначертаното, подсъзнателното, от една страна, и чувството за дълг и морална отговорност, от друга.

В Елада сега възпяват моята слава,
(със съжаление).

Душата ми е прокълната —
(с ужас)

ръцете ми са кървави.

(Завр. на Од. I, 117—119)

Трагичното съзнание на героя го обрича на вечен душевен непокой. Гърция го прославя като юначен борец, неподозирайки истинския двигател на неговите подвизи. А той е „продад душата на кръвта си“ и напразно се пита как да живее „без душа, сред кръв и кроежи“. В миг на мрачна равносметка признава пред себе си: „Аз съм Никой.“ Проклятието до пределна степен обезсмисля съществуването, безизходната борба води до логичен нравствен абсурд.

Ст. Виспянски поставя въпроса за нравствената отговорност за стореното и в още един ракурс. В „Ахилеада“ на кървавата изобретателност на Одисей певецът противопоставя чистото мъжество на Ахил. Всъщност таква единоборство съществува донякъде и в Омировия текст. В девета песен, когато гръцките вождове отиват с молби да склонят Ахил да се върне в боя, Одисей рисува пред него красивата картина на заграбената плячка, а също и нечуваната войнска слава, която ще придобие с надвиването на Хектор. А Ахил отвръща:

Полза аз нямам, макар че понесох страдания тежки,
тъй като винаги смело излагах живота си в боя.

(Ил. IX, 321—322)

Ала докато „бързоногият“ открито залага живота си и не познава притворството в боя, „хитроумният“ не отхвърля лъжата като спътница в ратния галоп. В „Ахилеада“ е налице аналогично противопоставяне. То ражда тезата на автора, че никоя цел не оправдава средствата. И поетът е склонен изцяло да приеме етичния императив на Ахил.

Независимо от жестоката борба с прокълнатия си да крои убийства ум Одисей не успява, а и не може да успее:

Ще запала палата — древното жилище на моите деди,
където съм расъл.

(Завр. на Од. I, 276—277)

След като е сял смърт навред по бранното поле под Троя, идва времето героят да посегне и на най-святото — на родния дом и близките, които го очакват в Итака. Първа жертва става Евмей. Любимият на Одисей свинар пада от ръката на своя храненик. Приглушената за миг от гледката на отдавна незървания роден остров кръв отново заговаря. Одисей ще посегне и на престарелия си баща Лаерт:

(Гледа баща си)
(вече почти се хвърля със злоба върху него)
(но изведнъж се отдръпва)
(слага поривисто длани на лицето си)
(бягайки, изчезва някъде в двора).

(Завр. на Од. II, ремарки след ст. 226)

В хаотичните наглед действия на героя са закодирани вътрешната борба и моментният превес на доброто. Дали това обаче отклонява съществено Одисей от така непреодолимата за него линия на поведение?

В „Одисея“ състезанието с лък, надвиването и впоследствие избиването на женихите-самозванци са свидетелство за ловкостта и мъжеството на завърналия се странник. Омир не подлага под съмнение справедливостта на този акт — това е законна мъст срещу незаконно настанилите се в дома на трапници. Двадесета и двадесет и първа песен дават повод на древния творец да открие още веднъж итакиеца като удивителна сплав от храброст и хитрост, от сила и опитност. Веднага обаче трябва да подчертаем, че в сравнение с типично наративния, спокоен и оптимистичен тон на поемата тези пасажии се отличават със своята напрегнатост и драматичен рисунък:

Но Одисей със стрелата го в гърлото тъкмо улучи
и острието излезе през шията чак до тила му.
Рухна встрани Алтиной, от ръцете му чашата падна,
кръв гъстолейна избликна на струи от двете му ноздри.

(Од. XXII, 15—18)

Не са пощадени и неверните слугини, нито отнеслият се горделиво и непочтително с владетеля си Мелантий:

Ето глава до глава на въжето увиснаха всички,
опнаха примката здраво и черната гибел ги стигна.

Ритнаха само за кратко с краката и стихнаха скоро.
А подир тях бе извлечен на двора козаря Мелантий.
Там му отсякоха с мед безпощадна носа и ушите. . .

(Од. XXII, 471—475)

Натурализмът на Омир не е случаен. Наказанието е толкова жестоко, защото е голям и грехът. Според древния поет Одисей не престъпва необходимата мяра на кръвопролитие, той просто отдава всекиму справедливото възмездие. Не е така у Виспянски. Сцената с избиването на жените се е превърнала във вакханалия на свирепостта и озлоблението, във Валпургиева нощ, в която царят единствено законите на кръвта и ужаса. Одисей утолява ненаситната си страст.

Третото, последно действие на драмата поставя и финалния акцент в интерпретацията на темата. Одисей е отново насаме с безграничното пространство на морето. Около него са единствено вълните и рой видения от морските дълбини и миналите му пътешествия. Пробил е часът на равносметката. В мрачните си спомени Одисей ще осъзнае, че всъщност негова вечна посестрима е била само самотата и че така ще бъде докрай. В последния акт на трагедията Виспянски дава воля на приказното и метафизичното, финалните хармонии са издържани типично в стила на модернизма.

Появилата се отново Калипсо се опитва да убеди Лаертида в победата му над черните сили на предопределението:

Безсмъртен ще зазвъниш в лирата ми,
ще извая тялото ти от олово,
ще понеса върху вихрите песента на твоя живот (. . .)
песента на твоя живот, герою мой —
това ще е вечна песен. . .

(Завр. на Од. III, 47—53)

Ала безотрадният странник не вярва. Той е обречен отново на скиталчество из морската пустош до новия, неизвестен и може би несъществуващ пристан. Връщането назад в миналото е невъзможно. Човешката екзистенция е сведена до един трагичен и безсмислен в жестокостта си жребий.

Вървиш през света и му придаваш форма чрез своите
деяния.

Погледни всемира, образа му и ще видиш своята вина.

(. . .) Преследва те вопъл; проклетие те преследва и постига.

(Завр. на Од. III, 75—81)

Героят е осъден до края на дните си да бъде скиталец и роб на кървата страст. Такъв е финалът на драмата, коренно различаващ се от Омировата спокойна и щастлива версия. Трагичният колорит е пределно наситен и състен. Умел и точен синтез на тези багри прави Тадеуш Шинко в предговора си към драмата: „Ако там (т. е. в „Ахилеада“ — б. м., Д. Г.) над потока на събитията стои апотеозът на героя, тук финалът го захвърля сред неизвестно, потресаващо и безкрайно пространство. Сред безграничното му остава само самотата и неуспокоеното желание да овладее злото, да прекрачи законите му — неотстъпни и задължителни, да прекрачи и вътрешните импулси на човека, които влекат със себе си единствено проклетие на греха, злото и престъплението.“⁶ Контрастират безбрежната шир на морето и затвореното пространство на безизходността в душата на Одисей.

⁶ W y s p i a ń s k i, S t. Achilleis, Powrót Odysa. Warszawa, 1962, s. LIX.

„Завръщането на Одисей“, както и повечето пиеси на Станислав Виспянски, е построена в известен смисъл на биографична основа. Произведението е пряка проекция на вътрешните преживявания и търсения на поета, на песимистичните му размисли — за стойността и смисъла на човешкия живот, за ролята на предопределението, за психическата нагласа и устойчивост на личността. Драмата обаче става повод и за полярно различни от тази трактовки. Клод Бакви например в статията си „Театърът на Виспянски като реализация на полската концепция за драмата“ твърди, че творбата отваря „убийствен“ за автора период и написването ѝ (както и на „Ахилеада“) е въпрос единствено на „моментен каприз“⁷. Становището е крайно, а и мисля, че цялостното драматично действие не говори в негова подкрепа. Последните пет години от творчеството и живота на Виспянски не рисуват в никакъв случай низходяща крива в авторската му активност и степента на осмисляне на художествените факти. (Независимо от тежкото му здравословно състояние.) Всички драми, плод на този именно период — „Акропол“ (1904), „Ахилеада“ (1903), „Ноемврийска нощ“ (1904), „Скалка“ (1907) и „Завръщането на Одисей“ (1907) — очертават зрелия и завършен вид на авторската сценична поетика. В композиционно отношение тя се откроява с максимално опростената и непретенциозна постройка, в областта на изграждането на конфликта и персонажа — със задълбочаващ се афинитет към разтърсващо трагичното, от една страна, и със ставащото като че ли задължително присъствие на фантазно-метафизичното в образа, от друга.

В този ред на мисли античната тема не е самоцелно връщане към един универсален текст, какъвто са Омировите поеми. Именно универсалността обаче е в помощ на авторския замисъл. Томас Ман пише: „Същината на мита се състои във вечното връщане, безвремето, едновременността на събитията.“⁸ Този непрекъсваем временно-пространствен континуум (върху който акцентуват всъщност почти всички изследователи на митологичната проблематика — нека споменем само К. Леви-Строс, Р. Вайман или пък М. Елиаде) е един от неотменимите закони на митологичното мислене и практиката. А на равнище литературна интерпретация на подобни теми и мотиви той създава на практика неограничен набор от варианти. В този смисъл твърде интересна е изказаната от Я. Славински теза за зависимостта между традицията и тези реализирани варианти. Всеки осъществен текст „затваря“ свободна позиция пред бъдещите творци, той е сбор от „заети места“ в пространството на традицията⁹. Ала това далеч не води до нейното изчерпване. Напротив — същината на парадокса, за който говори Славински, е следната: колкото повече са заетите места, толкова по-голям е броят на отворените възможности, предлагани от традицията. Великолепно доказателство за тези съждения е огромното многообразие от художествени трактовки на Омировите мотиви. Трактовки, които изпълват целия диапазон от мислими прочити на древния текст: от тясното обвързване с него, граничещо с плагиата, до пълното му метаморфозирание или дори негация. А сюжетът за Одисей в това отношение е, както посочихме, един от най-разработваните. Тук ще споменем само някои от по-известните интерпретации на мотива. Наред с имената на Вергилий и Данте се нареждат още и Гьоте, Кафка, Джейс, Хауптман, Жироду, Казандзакис, Варналис и др.

⁷ Bacvis, Cl. Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu. — W: Pamiętnik teatralny, 1957, z. 3-4, s. 431.

⁸ Цит. по: Nowakowski, J. Pod znakiem mitu i historii. — W: Z problemów literatury polskiej XXw. t. 1, Warszawa, 1965, s. 426.

⁹ По-подр. вж. Sławiński, J. Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim. — W: Współczesna teoria badań literackich za granicą, t. 2, Kraków, 1981.

Традицията не е прекъсната и в съвременната полска литература. Да припомним за „Одисей при феаките“ (1939) на Ст. Флуковски, „Пенелопа“ (1943) на Л. Х. Морштин, „Плачещият Одисей“ (1955) на Р. Брандщетер, „Трите разговора на полковник Одисей“ (1975) на К. Естрайхер и ред други. Проследяването в диахрония и анализирането на различните прочити на историята за осъдения на скиталчество герой, завърнал се след хиляди перипетии в родната Итака, биха могли да станат обект на отделно монографично изследване. А в областта на теоретичното осмисляне на проблема има опити дори и в нашата литературоведска наука — извън обхвата на изследователите-класици нека споменем например дискуссионната студия на Т. Жечев.

И тъй, да се върнем в заключение отново към Виспянски. Естествено целта на поета е да насити популярната персоналия, известния сюжет с нови ракурси и ударения. И то такива, които произтичат от съвременната на модерниста действителност и освен това са значими за самия него. Затова и отликите от Омировия епос са толкова по-чувствителни, колкото по-свободен е прочитът на поемите. В духа на модернистичната визия за трагичния сблъсък между личността и околното, от една страна, и личността и нейното собствено „аз“, от друга, Виспянски създава свой Одисей. Това е човекът с омърсени от кръв ръце, неспособен да се противопостави на заложения в самия него Фатум. Песимистичните размисли на поета за дълбините на душата и двигателите на психичното имат несъмнено и общочовешко измерение. Ала те придобиват в същото време и характерна модернистична окраска и мисловна натовареност. (Може би като рефлексия бихме сравнили „Завръщането на Одисей“ например с пиесата на Р. Зорге „Одисей“ (1910), върху която силно рефлектира Ницшевата идея за изключителната личност и силата на нейната воля.)

Основният проблем в драмата — завръщането — чрез специфичния художествен разрез, на който е подложен, провокира у зрителя редица въпроси. Каква е цената на преоткриването на дома? Необходимо ли е изобщо то за вечния скитник и беглец? Не е ли предварително обречено единборството със собствената участ? Или, с други думи — продължава ли да бъде желана Итака?