

EWA BARAŃSKA  
Lublin

## MIT ANTYCZNY W DRAMACIE FRANCUSKIM XX WIEKU\*

### I

Ogromne i nie wydające się słabnąć zainteresowanie mitem, jak również sposobami interpretowania go, jest charakterystyczne dla naszych czasów. Świadczą o tym liczne zjazdy i spotkania naukowe poświęcone mitowi, a gromadzące przedstawicieli różnych dyscyplin, podkreślają to również wypowiedzi krytyków i uczonych. „Mit, będący przedmiotem ciekawości w XIX wieku, stał się dziś koniecznością” – mówi na kongresie w Aix-en-Provence w 1963 r. Jean Onimus<sup>1</sup>, a Jean Hani, otwierając kolokwium w Chantilly w 1976 r., stwierdza, że „nie jest już dziś możliwe ignorowanie lub lekceważenie tego zjawiska intelektualnego, jakim jest mit”<sup>2</sup>. W 1981 r. uczestnicy kolokwium w Liège i Louvain-la-Neuve, reprezentujący różne dyscypliny naukowe, starają się podsumować badania nad mitem i ukazać nowe ich perspektywy<sup>3</sup>.

Przyczyny tej fascynacji mitem są bardzo różne. Jedną z nich stanowią niewątpliwie najgłębsze tęsknoty człowieka naszych czasów oraz jego pragnienie zrozumienia świata i swego losu. Pragnienie to wyraża się w nieustającym zainteresowaniu dziełami Gastona Bachelarda, czy też w sukcesie takich utworów jak *L'Amour et l'Occident* Denis de Rougemonta, *Mythologies* Rolanda Barthesa, *L'Eternel Retour* Mircea Eliadego, *Le Mythe et l'Homme*, *L'Homme*

---

\* Cytaty ze sztuk oraz tekstów krytycznych w przekładzie autorki artykułu.

<sup>1</sup> „Objet d'une curiosité au XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe est devenu aujourd'hui une nécessité” (Association Guillaume Budé, *VII<sup>e</sup> Congrès Aix-en-Provence. 1-6 avril 1963. Actes du Congrès*, Paris: „Les Belles Lettres” 1964, s. 103).

<sup>2</sup> „Il n'est plus possible aujourd'hui d'ignorer ou de négliger le phénomène intellectuel que constitue le mythe” (*Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du Colloque de Chantilly (24-25 avril 1976)*, publiés par J. Hani, Paris: „Les Belles Lettres” 1978, Introduction).

<sup>3</sup> *Le mythe, son langage et son message. Actes du Colloque de Liège et Louvain-la-Neuve 1981*, édités par H. Limet et J. Ries, Louvain-la-Neuve: Centre d'Histoire des Religions 1983.

*et le Sacré* Rogera Caillois, *La Symbolique du Mal* Paula Ricoeura. Podkreślić należy, że chodzi tu nie tylko o naukowców, ale i o szeroki krąg czytelników.

Wielki wpływ na zainteresowanie się mitem miał na początku XX wieku bardzo dynamiczny rozwój niektórych dyscyplin naukowych. Jeszcze w wieku XIX mity, reprezentowane zresztą przede wszystkim przez mity greckie, były przedmiotem badań głównie filologicznych oraz historycznych, w literaturze francuskiej zaś, jeśli zajmowano się mitem, miało to miejsce, jak przypomina we wstępie do swej książki Pierre Albouy<sup>4</sup>, przeważnie przy okazji poruszania problematyki cudowności (*le merveilleux*). Sytuacja ta zmienia się radykalnie w wieku XX. Już samo powstanie teorii języków i badania nad cywilizacją indoeuropejską oraz odkrycia archeologiczne na ziemiach anatolijskich tekstów literackich o tematyce mitologicznej z czasów Hetytów, wykazujących liczne podobieństwa z teogonią Hezjoda, poszerzają znacznie zakres badań historyczno-filologicznych nad mitem<sup>5</sup>. Zupełnie nowe jednak perspektywy badawcze otwierają się dzięki antropologii, etnologii, socjologii, historii religii, psychologii. Trudno też przecenić rolę C. Lévi-Straussa i jego słynnej *Antropologii strukturalnej*, w której bada 800 mitów Indian amerykańskich, posługując się wzorcem językoznawczym<sup>6</sup>. Równie silny, jak strukturalizm, wpływ na mitografię ma psychoanaliza, a więc znane koncepcje S. Freuda, przede wszystkim jednak badania nad podświadomością C. G. Junga i K. Kerényi'ego i stworzone przez nich pojęcie archetypu. Inne jeszcze perspektywy badawcze przynoszą prace G. Dumézila, uprawiającego mitografię porównawczą, prace z zakresu historii religii M. Eliadego oraz prace P. Ricoeura. Według Eliadego mit opowiada historię świętą, *gesta*, czyny boskie. Pokazując wejście *sacrum* do świata, mit staje się wzorcem dla wszystkich znaczących czynności ludzkich<sup>7</sup>. Dla Ricoeura mit jest opowieścią odnoszącą się do wydarzeń mających miejsce u zarania czasów. Pozwalając niegdyś człowiekowi rozumieć siebie w otaczającym go świecie, dziś – w czasach nowożytnych mit ma już tylko funkcję symboliczną; odkrywa on mianowicie więzi łączące człowieka z *sacrum*<sup>8</sup>. Zarówno u Eliadego, jak u Ricoeura widać położenie akcentu na sferę znaczeń uniwersalnych i problematykę metafizyczną.

---

<sup>4</sup> *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: A. Colin 1969, s. 6.

<sup>5</sup> Zob. J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du Mythe de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes*, Paris: „Les Belles-Lettres” 1974, s. 13-14.

<sup>6</sup> C. Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*, Paris: PUF 1958.

<sup>7</sup> „Mity opowiadają o czynach bogów, a czyny owe stanowią wzorce dla wszelkiej ludzkiej działalności” (M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa: PIW 1993, s. 118).

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa: PAX 1986, s. 8 i 9.

W tym niezwykle rozkwicie badań nad mitem, którym interesują się tak różne nauki, łatwo zauważyć, jak rozmaicie jest on rozumiany, jak różne metody są w tych badaniach stosowane, jak różne są terminologie. Rozróżnia się więc mitografię, mitokrytykę, mitoanalizę, krytykę archetypową; mit religijny, mit społeczny, mit socjo-polityczny, mit ludowy, mit kosmiczny, mit literacki, mit osobisty. Nie zawsze to samo słowo używane jest w tym samym znaczeniu, nie zawsze, mówiąc o micie, widzi się w nim te same treści. Każdy mit kryje w sobie liczne przesłania i opiera się próbom sprowadzania go do jednego tylko wymiaru. Nic też dziwnego, że coraz częściej rozlegają się głosy o konieczności badań interdyscyplinarnych nad mitem oraz rozwijania mitografii porównawczej.

## II

Niniejsze rozważania dotyczyć będą przede wszystkim tego, co zwykle się nazywać mitem literackim. Należy pamiętać, że mity greckie, przekazane nam przez tradycję, mają już formę literacką u Homera i u Hezjoda. Według J. Duchemin „mit oznacza wyraźnie, w przeciwieństwie do myśli logicznej i jej przekładu na zrozumiały język, opowiadanie o charakterze cudownym”<sup>9</sup>. Element narracyjny jest nieodłączny od mitu literackiego; wszyscy to podkreślają. „W przeciwieństwie do symbolu, mit nie może się obejść bez opowiadania” – formułuje Albouy<sup>10</sup>. Dla Ricoeura mit to „symbol rozwinięty w formie opowieści i umieszczony w czasie i przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym z historii i geografii”<sup>11</sup>. Denis de Rougemont uważa, że „mit jest historią, opowieścią symboliczną, prostą i uderzającą, zawierającą nieskończoną ilość sytuacji mniej lub więcej analogicznych. Mit pozwala uchwycić natychmiast pewne typy stałych odniesień i wydobyć je z gąszczy codziennych pozorów”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> „[Le mythe] désigne nettement, par opposition à la pensée logique et à sa traduction en parole claire, un récit d'allure merveilleuse” (*Les survivances du mythe antique dans le théâtre français*, [w:] Association Guillaume Budé, *VIII<sup>e</sup> Congrès Aix-en-Provence*, s. 76).

<sup>10</sup> „A la différence du symbole, [le mythe] ne saurait se passer du récit” (Albouy, op. cit., s. 8).

<sup>11</sup> Ricoeur, op. cit., s. 21.

<sup>12</sup> „Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'oeil certains types de relations constantes et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes” (D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon 1956, s. 5).

Aby mit literacki mógł zaistnieć, musi on posiadać pewne niezbędne elementy, pozwalające go odróżnić od innych opowieści. Na poziomie językowym będą to przede wszystkim identyfikujące imiona postaci, nazwy geograficzne miejsca czy otoczenia. Sama jednak warstwa językowa nie byłaby wystarczająca. W swoim komunikacie na kolokwium w Chantilly Gilbert Durand<sup>13</sup> mówiąc o micie zauważył, że „mit istnieje tylko poprzez serię mitemów jakościowych, które jednak muszą być ilościowo stałe. Jakość mitemów jest niezbędna, potrzebna jest jednak również pewna ilość stałych filarów”<sup>14</sup>. Mit, mówi Durand, jest pewną niezmienną ramą, wypełnianą nieustannie różnymi zmiennymi treściami. Jeżeli się chce unieruchomić mit, traci on swoje dynamiczne treści. Z kolei, kładąc na te treści zbyt silny akcent, unieruchamia się w micie to, co jest w nim wieczyste i trwałe. Upraszczając, Durand powiada, że struktura mitu jest stale napełniana taine’owskimi treściami: rasą, środowiskiem, chwilą<sup>15</sup>.

Obecność mitologii antycznej w literaturze francuskiej ma tradycje bardzo dawne. Wystarczy przypomnieć cieszący się niezwykłym powodzeniem w drugiej połowie XII wieku, a rywalizujący z powieścią dworską tzw. *roman antique*, przynoszący do Francji, bardzo zresztą okrężną drogą, poprzez rozmaite adaptacje łacińskie, znajomość mitów greckich. Są to przede wszystkim *Le Roman de Thèbes* i *Le Roman de Troie*. Bohaterowie Homera i tragiców greckich ukazani są jak rycerze i damy XII wieku, żyjący w wyidealizowanym świecie i przemawiający dworskim językiem. Na początku XVI wieku Jean Lemaire des Belges, poeta retoryk, pisze *Illustrations de Gaule et singularités de Troie* (Świetności Galii i niezwykłości Troi), będące kompilacją Homera, Biblii, Wergiliusza oraz powieści średniowiecznych. Jeśli mity greckie są tam trudno rozpoznawalne, to wkrótce już humaniści francuscy będą tłumaczyć tragedie greckie, co będzie pierwszym krokiem do tworzenia własnych, francuskich, mniej lub bardziej oryginalnych tragedii inspirowanych tematami greckimi. Na scenie teatrów francuskich pojawią się postacie Edypa, Antygony, Niobe, Mede i wielu innych bohaterów antycznych, a pisarz i teoretyk Jean Vauquelin de la Fresnaye będzie zalecał pisarzom dramatycznym:

---

<sup>13</sup> G. Durand jest autorem prac poświęconych mitowi: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris: PUF 1963; *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Berg International „Ile Verte” 1979.

<sup>14</sup> T e n ̄ e, *Pérennité, dérivations et usure du mythe*, [w:] *Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du Colloque de Chantilly*, s. 47.

<sup>15</sup> Tamże, s. 34.

Au tragique dénouement pour te servir de guide  
Il faut prendre Sophocle et le chaste Euripide.

Zgodnie z programem poetów Plejady wzorce starożytne, wszedłszy oficjalnie do literatury francuskiej w drugiej połowie XVI w., będą obowiązuje przez bardzo długi czas. Jeszcze na początku wieku XIX pani de Staël będzie walczyła przeciw nim, upominając się o literaturę narodową.

Jak wiadomo, romantyzm francuski, a po nim realizm i naturalizm nie są zainteresowane starożytnością; literatura wypełnia się innymi treściami.

### III

Bardzo żywe zainteresowanie mitami greckimi daje się zauważyć u dramaturgów francuskich dopiero w końcu XIX i na początku XX wieku. W 1892 r. Paul Claudel tłumaczy *Oresteję* Ajschylosa, do której dopisze w 1926 r. uzupełniającą ją farsę liryczną *Prothée*. Joséphin Péladan pisze *Prometeidę* (1895), na którą składają się trzy sztuki: *Le Prométhée Porte-feu*, *Le Prométhée enchaîné*, *Le Prométhée délivré*, oraz tragedię *Oedipe et le Sphinx* (1903). Roger Dumas pisze poemat *Prométhée* (1897), André Suarès *La Tragédie d'Electre et d'Oreste* (1905) oraz tragedię *Créssida* (1913), Alfred Poizat wystawi między 1900 a 1925 osiem sztuk o tematyce greckiej: *Circé*, *Méléagre et Atalante*, *Echo et Narcisse*, *Electre*, *Antigone*, *Le Cyclope*, *Latone*, *Pandion*. Elémir Bourges pisze monumentalny dramat filozoficzny *La Nef* (1922), inspirowany zarówno mitem Prometeusza, jak i mitem Argonautów. Poeta Jean Moréas wystawia w 1903 r. swoją adaptację *Ifigenii* Eurypidesa w antycznym amfiteatrze w Orange. Większość tych sztuk pozostanie wszakże szerszej publiczności nieznaną. Wyjątkiem jest operetka H. Meilhaca i L. Halévy'ego *La Belle Hélène* z muzyką J. Offenbacha, która już od 1864 r. cieszyła się niesłabnącą popularnością.

Z pierwszej wojny światowej Francja wychodzi przeobrażoną; zmienia się też oblicze teatru. Zmienia się i ranga mitów, które – paradoksalnie – nadal pociągają dramaturgów. Teraz jednak chodzi tu o coś więcej niż o zainteresowania filologiczne czy literackie. W mitach zaczyna się szukać odpowiedzi na najbardziej nurtujące człowieka pytania. Do mitów sięgać będzie wielu pisarzy. Zjawisko to, nieoczekiwane a uderzające swą siłą, jest szczególnie widoczne w latach międzywojennych oraz po drugiej wojnie światowej. Pierre Albouy widzi w nim jeden z najbardziej znaczących faktów w historii teatru francuskie-

go XX wieku<sup>16</sup>. Fascynuje pisarzy zarówno starożytność biblijna, jak i antyczna. Pojawiają się takie sztuki jak *Noé* A. Obeya (1930), *Judith* oraz *Sodome et Gomorrhe* (1943) J. Giraudoux, *Lazare* (1952) i *L'Ascension du Sinaï* (1969) A. Obeya. Nie należy, oczywiście, zapomnieć o napisanym w 1896 r. *Saulu* A. Gide'a, wystawionym dopiero w 1920 r.

Uprzywilejowaną wszakże pozycję w dramaturgii francuskiej mają mity greckie. M. Lebel wymienia 38 tragedii napisanych w latach 1900-1970 o samym tylko Orfeuszu<sup>17</sup>. Inicjatorem odnowy mitu antycznego jest błyskotliwy i nieprzewidywalny poeta Jean Cocteau. Wkrótce po nim sięgnie po mit, znany już jako autor powieści, Jean Giraudoux. To samo czynią André Obey i Jean Anouilh. W 1930 r. ukazuje się *Oedipe* Gide'a. Nawet Jean-Paul Sartre ulegnie tej fascynacji mitem, pisząc *Les Mouches* (1943) i *Les Troyennes* (1964). Henry de Montherlant publikuje w 1938 r. poemat *Pasiphaë*, będący fragmentem zamierzonej, a nie ukończonej sztuki *Les Crétois*. W tym samym czasie Henri Ghéon pisze *Oedipe ou le crépuscule des dieux*, Thierry Maulnier *La Course des Rois* (1946), Maurice Drouon *La Mégarée* (1946), André Roussin *Hélène ou la joie de vivre* (1952), Marguerite Yourcenar *Electre ou la chute des masques* (1954).

Można by tak dalej wyliczać utwory dramaturgów francuskich inspirowane mitem greckim. Nie chodzi tu jednak o liczbę przytoczonych przykładów, lecz o charakter zjawiska. Wydaje się, że podobieństwa, a zarazem różnice w traktowaniu mitów przez poszczególnych pisarzy najłatwiej dają się dostrzec na konkretnych przykładach. W dalszym ciągu tych rozważań będzie więc mowa o micie w twórczości J. Cocteau, J. Giraudoux, J. Anouilha, J. P. Sartre'a i A. Obeya. Już tytuły poszczególnych rozważań będą się starały zwrócić uwagę na to, co u danego pisarza wydaje się najbardziej istotne w traktowaniu mitu. Na wybór tych właśnie dramaturgów złożyło się kilka czynników. Większość tych pisarzy ma liczące się miejsce w historii literatury francuskiej, przy czym sztuki inspirowane mitem należą często do najlepszych ich utworów. Niektórzy z nich, jak np. Giraudoux czy Obey, inspirowali się w swej twórczości dramatycznej prawie wyłącznie mitem czy legendą. U wszystkich mit antyczny jest czytelny, nie tylko poprzez imiona bohaterów, ale również poprzez sytuację wyjściową utworu, jak i cały układ zdarzeń. Wreszcie żaden z tych pisarzy nie posługuje się mitem ze względu na modę albo chęć zademonstrowania swej

---

<sup>16</sup> A l b o u y, op. cit., s. 126. Zob. także D u c h e m i n. *Les survivances des mythes antiques dans le théâtre français*, s. 75; M. L e b e l, *Mythes anciens et drame moderne*, Montréal: Editions Paulines 1977, s. 128.

<sup>17</sup> L e b e l, op. cit., s. 124.

erudycji literackiej, sięga natomiast doń po to, aby za jego pośrednictwem wyrazić najważniejsze dla siebie treści i starać się znaleźć w nich odpowiedzi na najbardziej istotne pytania. Treści te, oczywiście, są tak różne, jak różna jest osobowość każdego z pisarzy. Każdy z nich przetwarza mit na swój własny i niepowtarzalny sposób. W niektórych utworach mit wydaje się silnie zdominowany tym, co można określić jako mit o s o b i s t y pisarza. Tak jest niewątpliwie w przypadku J. Cocteau.

#### MIT I POEZJA – JEAN COCTEAU

Obdarzony rozlicznymi talentami, Cocteau jest autorem powieści, dramaturgiem, twórcą filmów i baletów, malarzem i dekoratorem, przede wszystkim jednak jest i czuje się poetą. Wszystko, co tworzy – pisze lub rysuje – uważa za poezję i tak to określa. W dziele swoim wyróżnia „poezję”, „poezję powieściową”, „poezję krytyczną”, „poezję teatralną”, „poezję graficzną”. Jest rzeczą zrozumiałą, że i na mity antyczne patrzy Cocteau nie oczyma humanisty lub myśliciela, ale oczyma poety. Najpierw fascynuje go mit Antygony. W 1922 r. dokonuje adaptacji tragedii Sofoklesa. Nazywa ją „ścieśnioną” (*contractée*), pragnie bowiem spojrzeć na znany tekst „z lotu ptaka”, aby odkryć w nim nowe perspektywy. Do tego samego mitu powraca w operze *Antigone* z muzyką A. Honeggera. Trzy lata później podobny eksperyment redukowania tekstu, jak to miało miejsce z *Antygoną*, przeprowadza Cocteau z *Edypem* Sofoklesa. Do mitu tego wróci jeszcze pisząc wspólnie z Igorem Strawińskim operę-oratorium *Oedipus Rex* (1927), przede wszystkim jednak we własnej i oryginalnej sztuce *La Machine Infernale* (Piekielna Maszyna) w 1934 r. Najbliższy jednak zainteresowaniom twórczym Cocteau wydaje się być mit orficki. Stanowi on temat sztuki *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle* (1926), a potem wraca w kolejnych filmach pisarza: *Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950), *Le Testament d'Orphée* (1960). Sztuka *Orphée* zawiera zasadnicze elementy mitu, a jednocześnie głęboko go modyfikuje. Zgodnie z mitem Orfeusz Cocteau kocha swą żonę Eurydykę, a utraciwszy ją idzie jej szukać w krainie śmierci. Odzyskuje ją pod warunkiem, że nie będzie na nią patrzył, a straciwszy ją powtórnie jest rozszarpany przez bachantki. Jak mityczny Orfeusz był cudownym śpiewakiem, tak bohater Cocteau jest znanym w całej Tracji poetą. Ma to kapitalne znaczenie dla sztuki, w której akcent wyraźnie przenosi się z miłości i rozpaczki Orfeusza na problematykę poezji i poety – jego poszukiwań, jego drogi i jego prawdy. Orfeusz szuka tej swojej prawdy „tropiąc nieznanę”:

Que savons-nous? Qui parle? Nous nous cognons dans le noir. Nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux. Nous ne savons rien, rien, rien...<sup>18</sup>

Pomocy w odkryciu tajemnicy, równoznacznej z najgłębszą inicjacją poetycką, oczekuje Orfeusz od tajemniczego Konia, który wystukuje kopytem litery. W oczekiwaniu przesłania Orfeusz przestaje się interesować czymkolwiek poza Koniem. Eurydyka, widząca w Koniu wcielenie złych mocy, postanawia go zabić, by wyrwać Orfeusza spod jego władzy. Zwraca się do Bachantek z prośbą o truciznę za pośrednictwem młodego szklarza Heurtebise'a, który w rzeczywistości jest Aniołem Stróżem pary małżeńskiej Orfeusz-Eurydyka. Dzięki podstępowi Bachantek Eurydyka zostanie otruta. Zrozpaczony Orfeusz przedstawia się za radą Heurtebise'a „na tamtą stronę”. Udaje mu się przyprowadzić żonę z krainy śmierci, nie wolno mu jednak na nią patrzeć, przy czym zakaz ten jest absolutny. Zaraz też traci ją na nowo. Ale t e r a z Orfeusz rozumie, że Koń go zwodził, że rację miała Eurydyka. Rozumie również, że może odzyskać Eurydykę, a jednocześnie odkryć Prawdę jedynie poprzez własną śmierć. Nie ucieka więc przed Bachantkami, przed którymi go ostrzeżono, i wygłasza znamienne słowa:

Co myśli marmur, z którego rzeźbierz wykuwa arcydzieło? Myśli: „uderza się mnie, psuje, znieważa, rozbija, jestem stracony”. Marmur ten jest głupi! Życie nadaje mi kształt, Heurtebise! Czyni ze mnie arcydzieło. Trzeba, bym znosił jego ciosy nie rozumiejąc ich. Trzeba, żebym się umocnił. Trzeba, bym przyzwolił, żebym stał spokojnie, żebym mu pomógł, żebym współpracował, żebym mu pozwolił skończyć jego pracę<sup>19</sup>.

Orfeusz wychodzi więc świadomie i z wyboru naprzeciw cierpieniu i śmierci, które mają mu nadać kształt i doskonałość. Tak więc droga jego jako poety wiedzie od oficjalnych sukcesów i sławy, poszukiwania poklasku, a nawet skandalu, poprzez fascynację tajemniczymi obszarami marzeń, reprezentowanych przez Konia, aż do zrozumienia swojej prawdy i odnalezienia siebie poprzez ból i cierpienie.

<sup>18</sup> J. C o c t e a u, *Oeuvres complètes. Orphée. Oedipe Roi. Antigone. La Machine infernale*, Genève: Marguerat 1947, s. 25.

<sup>19</sup> „Que pense le marbre dans lequel un sculpteur taille un chef-d'oeuvre? Il pense: on me frappe, on m'abîme; on m'insulte, on me brise, je suis perdu. Ce marbre est idiot. La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'oeuvre. Il faut que je supporte ses coups sans les comprendre. Il faut que je me raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui fasse finir son travail” (tamże, s. 77).



Znamienny dla sztuki jest fakt, że miłość Orfeusza i Eurydyki nie jest miłością erotyczną. Umarła Eurydyka przyzywa Orfeusza, a potem, prowadząc go przez ciemności, jest mu przewodniczką. Podobna sytuacja ma miejsce w *La Machine Infernale* gdzie zmarła Jokasta prowadzi Edypa.

Jeśli w *Orfeuszu* problematyka poezji ma tak znaczące miejsce, to dlatego, że sztuka ta powstaje w okresie, gdy Cocteau zadaje sobie zasadnicze pytania na temat swej twórczości. Wyszedł właśnie wówczas z okresu fascynacji surrealizmem, przeszedł bardzo ciężką kurację odwykową po okresie uzależnienia od opium, przeżywał też czas szukania Boga, które miało doprowadzić go do krótkotrwałego nawrócenia. W ostatniej scenie sztuki Orfeusz, wyzwolony już od niepokojów życia ziemskiego, dziękując Bogu za uratowanie go wraz z Eurydyką, dzięki przysłaniu im Anioła Stróża, mówi: „Uwielbiałem poezję, a poezja to Ty”<sup>20</sup>. W liście do J. Maritaina, wydanym w tym samym prawie czasie co sztuka, Cocteau pisze: „L’art pour l’art, l’art pour la foule sont également absurdes. Je propose l’art pour Dieu”<sup>21</sup>.

Ale związki poezji z mitem u Cocteau to nie tylko jej problematyka, ale również jej obecność. W przedmowie do sztuki *Les Mariés de la Tour Eiffel* przeciwstawia Cocteau *poésie de théâtre* i *poésie au théâtre*<sup>22</sup>. Właśnie w *Orfeuszu* Cocteau realizuje ową *poésie de théâtre* łącząc akcję widzialną z akcją niewidzialną. Zamiast posługiwać się metaforą literacką, przedstawia samą rzecz, którą metafora wyraża. Oczywiście mit, ze swą warstwą cudowności, wydaje się tutaj idealnym tworzywem. W *Orfeuszu* cudowność ma się wyrażać już poprzez dekorację i inscenizację, których rolą jest pokazanie, iż mimo kwietniowego nieba i ostrego światła salon Orfeusza „osaczony jest przez tajemnicze siły. Nawet zwykłe przedmioty mają wygląd podejrzany”<sup>23</sup>.

Dedykując *Orfeusza* G. Pitoëffowi, Cocteau przypomina mu obecność na przedstawieniu jego dzieci, dla których cudowność i tajemniczość były rzeczą najzupełniej naturalną. Nie dziwi ich szklarz – anioł unoszący się w powietrzu,

---

<sup>20</sup> „Nous vous remercions d’avoir sauvé Euridice parce que, par amour, elle a tué le diable sous la forme d’un cheval et qu’elle en est morte. Nous vous remercions de m’avoir sauvé parce que j’adorais la poésie et que la poésie c’est vous. Ainsi soit-il” (tamże, s. 94).

<sup>21</sup> J. C o c t e a u, *Lettre à Jacques Maritain*, 7<sup>e</sup> éd., Paris: Stock 1926, s. 53.

<sup>22</sup> „J’essaie [...] de substituer une «poésie de théâtre» à la «poésie au théâtre». La poésie au théâtre est une dentelle délicate impossible de voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle; une dentelle en cordages, un navire sur la mer” (t e n ż e, „*Antigone*” suivi de „*Les mariés de la Tour Eiffel*”. Paris: Gallimard 1984, s. 67).

<sup>23</sup> „Malgré le ciel d’avril et sa lumière franche, on devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. Même les objets familiers ont un air suspect” (t e n ż e, *Oeuvres complètes. Orphée...*, s. 15).

koń wystukujący kopytem litery, śmierć w postaci pięknej młodej kobiety w sukni balowej, czy też lustro będące bramą do krainy Śmierci. („Odkrywam ci tajemnicę – mówi Heurtebise do Orfeusza – lustra są drzwiami, przez które śmierć przychodzi i odchodzi. Zresztą, przyglądaj się sobie przez całe życie w lustrze, a zobaczysz śmierć, która pracuje jak pszczoły w szklanym ulu”)<sup>24</sup>.

Oscylując w ten sposób między światem materialnym a światem nadnaturalnym, Cocteau zdaje sobie jednak sprawę z trudności swego przedsięwzięcia, publiczność nie składa się bowiem jedynie z dzieci i poetów. Stąd w *Prologu* aktor mający grać Orfeusza zwraca się do widzów z prośbą: „Tragedia, w której powierzono nam role, jest operacją niezwykle delikatną. Gramy na bardzo dużej wysokości i bez siatki ochronnej. Najmniejszy szmer nie w porę grozi śmiercią moim kolegom i mnie”<sup>25</sup>.

Cudowność jest więc dla poety naturalnym tworzywem. W *La Machine Infernale* ukazuje Cocteau Sfinksa jako piękną, młodą dziewczynę, zmęczoną stałym zabijaniem śmiazków i spragnioną miłości. Dopiero gniew i zazdrość sprawią, że z satysfakcją będzie się przyglądała, już jako bogini Nemezis, jak „piekielna maszyna”, pułapka bogów, zatrząskuje się nad Edypem. Cocteau ukazuje ją oraz Anubisa w ciszy pustyni, przemienionych w dwa ogromne cienie i patrzących w milczeniu, jak Edyp, mimo ostrzeżeń, biegnie ku swemu przeznaczeniu. W wieczór ślubu Edypa i Jokasty skóra zwierzęca leżąca w ich sypialni przemieni się nagle w Anubisa o głowie szakala, który nad śpiącym Edypem wypowie jego własne słowa: „Jeśli mnie oszukasz, będę cię ciągnąć za włosy, będę cię szczypać aż do krwi”<sup>26</sup>. Edyp odkrywa część swojej przeszłości już w niewidzących oczach Tejrezjasza, a potem, sam ślepy, zobaczy umarłą Jokastę, niewidzialną dla innych. Za pomocą tego rodzaju obrazów poetyckich Cocteau pragnie wyrazić najgłębszą prawdę mitu i pozwolić zrozumieć współczesnemu widzowi, że miłość zdolna jest pokonać śmierć (jak w *Orfeuszu*), że ludzki los jest nieodwracalny (jak w *Piekielnej Maszynie*) i że jedynie akceptacja prawdy i cierpienia może uczynić człowieka wolnym. „Rzeczy

---

<sup>24</sup> „Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre” (tamże, s. 58).

<sup>25</sup> „Mesdames, Messieurs, ce prologue n’est pas de l’auteur. Sans doute sera-t-il surpris de l’entendre. La tragédie dont il nous a confié les rôles est d’une marche très délicate. Je vous demanderai donc d’attendre la fin pour vous exprimer si notre travail vous mécontente. Voici la cause de ma requête: nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tuer, mes camarades et moi” (tamże, s. 17).

<sup>26</sup> Tamże, s. 153.

wydające się ludziom ohydne – mówi umarła Jokasta – widziane z miejsca, gdzie przebywam, żebyś wiedział, jak niewielkie mają znaczenie!”<sup>27</sup>

Oślepiiony Edyp, prowadzony przez młodziutką Antygonę i umarłą Jokastę, jest już kimś innym niż dawny Edyp, nie podlega też władzy ani sądom ludzkim. „Do kogóż zatem należy?” – pyta Kreon. Odpowiedź Tejrzejusza jest zarazem odpowiedzią Cocteau: „Do prostych ludzi, do poetów, do czystych serc”<sup>28</sup>.

#### MIT A TRAGIZM – JEAN GIRAUDOUX

„Mity, niezbyt dające się pogodzić z dramatem, odpowiadają tragedii, reprezentują bowiem tragizm w jego czystej formie” – mówi Jean Onimus na VII Kongresie Association Guillaume Budé<sup>29</sup>. Wśród dramaturgów francuskich najbliższy klimatowi tragicznemu wydaje się być Jean Giraudoux, choć bliski jest mu również Cocteau w *Piekielnej Maszynie* oraz Anouilh w *Antygonie*. Na klimat tragiczny w teatrze Giraudoux składają się różnorodne czynniki: rola przeznaczenia w jego świecie dramatycznym, uniwersalizm bohaterów, piękny i czysty język, wreszcie staranne przygotowanie widza do tragicznego przeżycia.

Już w pierwszej sztuce Giraudoux opartej na micie greckim – *Amphitryon* 38, choć jest ona komedią i kończy się szczęśliwie dla bohaterów, pobrzmiewają nuty tragiczne. Wprawdzie Alkmene potrafi w końcu wyperswadować Jupiterowi miłość i propozycję nieśmiertelności, ofiarując mu zamiast tego uczucie nieznanego na Olimpie przyjaźni, człowiek jednak, nawet tak mądry, wierny i odważny jak Alkmene, nie jest w stanie zwyciężyć w nierównej walce z bogami. Zakończenie sztuki jest więc optymistyczne tylko z pozoru. Wyprowadzenie Jupitera w pole jest tylko częściowe, tak że Alkmene, kiedy zaczyna rozumieć, co się wydarzyło, zmuszona jest zażądać od boga daru zapomnienia. Tak więc pokazuje Giraudoux widzowi, jak bezbronny jest człowiek wobec Losu i jak niezmiernie kruche jest ludzkie szczęście.

---

<sup>27</sup> „Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l’endroit où j’habite, si tu savais, comme elles ont peu d’importance!” (J. C o c t e a u, *La Machine Infernale*, Paris: Grasset 1964, s. 188).

<sup>28</sup> „Tirésias: Ils ne t’appartiennent plus; ils ne relèvent plus de ta puissance. – Créon: Et à qui appartiendraient-ils? – Tirésias: Au peuple, aux poètes, aux coeurs purs” (tamże, s. 190).

<sup>29</sup> „Peu compatibles avec le drame, les mythes conviennent à la tragédie comme représentant du tragique à l’état pur” (Association Guillaume Budé, *VII<sup>e</sup> Congrès Aix-en-Provence*, s. 103).

Myśli te pogłębione są w kolejnej sztuce pisarza – *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Pisząc ją w 1935 r., humanista Giraudoux przeczuwa już zbliżającą się katastrofę i przedstawiając sytuację Troi, myśli jednocześnie o Europie. Może dlatego właśnie potrafi, przy narzuconym przez mit toku wydarzeń i znanym widzowi zakończeniu, konstruować akcję sztuki z taką maestrią, że widz jest ustawicznie trzymany w niepewności, a szala, mająca zadecydować o wojnie czy pokoju, przechyla się co chwila to na jedną, to na drugą stronę. Wszystko właściwie wydaje się wskazywać, że wojna nie będzie miała miejsca; zwycięska i zmęczona armia trojańska marzy o zamknięciu wrót Świątyni Wojny i o życiu rodzinnym, brakuje też istotnego powodu do wojny; reputacja Heleny jest Grekom dobrze znana, i ona, i Parys dawno już w stosunku do siebie zobojętnieli; oficjalny komunikat głosi, że nigdy między nimi niczego nie było; rozpoczynają się sprzymierzone wysiłki dwóch mądrych przywódców, aby uratować pokój...

Od pierwszych jednak słów sztuki czuje się nieubłagane zbliżanie Przeznaczenia. Czuje je obdarzona wieszczym darem Kasandra, ale czuje je również wyczulona bliskim macierzyństwem Andromacha. Wojna wybuchnie. Będzie to właśnie „w dniu, gdy kłosa będą złote i ciężkie, krzewy winne uginać się będą pod gronami, a mieszkania pełne będą par ludzkich”<sup>30</sup>. A przecież nie tylko Trojańczycy, ale i Grecy okazują najlepszą wolę. Jednakże, jak powiada Ulises, w przededniu każdej wojny dwaj przedstawiciele skłóconych narodów spotykają się sami w jakimś spokojnym miejscu, wysłuchują się, patrzą na siebie, nie odczuwają żadnej nienawiści, czują się braćmi i pragną pokoju. Nazajutrz jednak wojna wybuchą<sup>31</sup>.

Na razie jednak wszystko wydaje się być na dobrej drodze. Należy tylko zachować spokój. Hektor i Andromacha nie dają się sprowokować nawet nadskakującemu brutalnie Andromasze Ojaksowi. Trzeba tylko, by Grecy dotarli z Heleną do swego statku. Jest to sprawa zaledwie paru chwil... Nagle poeta trojański Demokos, zarzucając Hektorowi oddanie Grekom Heleny, usiłuje zaintonować pieśń wojenną. Ugodzony przez Hektora włócznią, wrzeszczy, że

---

<sup>30</sup> J. G i r a u d o u x, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, „Paris-Théâtre”, 1950, nr 43, s. 63.

<sup>31</sup> „A la veille de toute guerre, il est courant que deux enfants des peuples en conflit se rencontrent seuls dans quelque innocent village, sur la terrasse au bord d'un lac, dans l'angle d'un jardin. Et ils conviennent que la guerre est le pire fléau du monde [...] Ils ne trouvent dans le visage d'en face aucun trait qui justifie la haine, aucun trait qui n'appelle l'amour humain [...] Et ils sont vraiment comblés de paix, de désirs de paix. Et ils se quittent en se serrant les mains, en se sentant des frères. Et ils se retournent de leur calèche pour se sourire... Et le lendemain pourtant éclate la guerre” (tamże, s. 81).

zabili go Grecy. Tak więc wojna trojańska będzie. Gorzka ironia autora wyraża się w fakcie, że jeden historyczny i ograniczony nacjonalista trojański niszczy dzieło wypracowane przez dwóch najlepszych i najmądrzejszych przedstawicieli obojga narodów i stanie się przyczyną zguby swego miasta. Absurdalność i bezsens tej wojny pokazuje Giraudoux również za pomocą środków scenicznych; oto na samym końcu sztuki, gdy wrota Świątyni Wojny otworzą się powoli, dostrzec będzie można za nimi Helenę całującą młodego Troilusa.

Bogowie, których reprezentuje w sztuce Giraudoux ich posłanka Iris, nie pokazują się na scenie, przesyłając jedynie Hektorowi sprzeczne nakazy. A jednak Przeznaczenie, Fatum, posługując się absurdalnym incydem, spełnia swoją rolę i widz staje w obliczu klęski tym tragiczniejszej, że jemu znane są doskonale jej straszliwe skutki i konsekwencje.

W trzeciej „greckiej” sztuce Giraudoux, będącej niewątpliwie jego największym osiągnięciem dramatycznym, *Electre* (1937) Przeznaczenie objawia się inaczej, mianowicie działając przez bohaterów, a ściślej mówiąc przez Elektrę. Ona bowiem samym swym istnieniem niepokoi ludzi oraz – jak powiada Ajgistos – „daje znaki bogom” i przyzywa Przeznaczenie<sup>32</sup>. Elektra Giraudoux jest uosobieniem czystości i nieustającym pragnieniem prawdy. Na jej widok, mówi Prezydent, zaczynają się w nim poruszać wszystkie grzechy popełnione od kolebki. Wszystko bowiem, co wykracza poza przeciętność: absolutne piękno, miłość czy nienawiść, dążenie do absolutnej sprawiedliwości staje się sygnałem dla bogów. Elektra zaś, jak określa ją Żebrak, jest „czystą prawdą bez odpadów chemicznych, lampą płonąca bez nafty, światłem bez knota”<sup>33</sup>, musi więc nieodwołalnie dążyć do spełnienia tego, do czego wzywa ją cała jej istota.

Zewnętrznym znakiem spełniania się Przeznaczenia są w sztuce Eumenidy. Kiedy Elektra nie zna jeszcze prawdy o swej matce i Ajgistosie, mają one wygląd małych dziewczynek, z chwilą zaś gdy Elektra podejmuje decyzję pomśzczenia ojca, osiągają jej własny wiek i upodabniają się do niej.

Innym rysem zbliżającym sztukę Giraudoux do tragedii jest jej uniwersalizm. Alkmena, Hektor i Andromacha, Elektra, Orestes, Ajgistos myślą jak ludzie XX wieku, nie są jednak uwarunkowani przez autora przynależnością do jakiejś konkretnej rzeczywistości historycznej czy społecznej. Przez ten właśnie swój charakter uniwersalistyczny dramat Giraudoux wydaje się najpełniej reprezento-

---

<sup>32</sup> „Il n’y a plus présentement dans Argos qu’un être pour faire signe aux dieux, et c’est Electre” (J. G i r a u d o u x, *Electre*, „Paris-Théâtre”, 1959, nr 150, s. 16).

<sup>33</sup> „Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d’elle, c’est parce qu’elle a raison!” (tamże s. 28).

wać wieczysty aspekt mitu, jego *semper et ubique*. Bohaterów Giraudoux, najczęściej królewskiego lub książęcego rodu, cechuje duma i poczucie godności. Charakterystyczną cechą postaci Giraudoux jest też ich piękno. Piękni są przede wszystkim w sensie fizycznym, i tekst dramatyczny, nie wchodząc w szczegóły, stale to podkreśla. Piękni są Hektor i Andromacha. Nadzwyczajna piękność Heleny sprawia, że wielbi ją, od dzieci po starców, cała męska część Troi. Piękni są Orestes i Elektra, ale również Klitajmestra. „Nasza matka, którą kocham, ponieważ jest tak piękna” – mówi Elektra do brata<sup>34</sup>. W tych pięknych i harmonijnych istotach nie ma żadnych niskich instynktów. Czyny ich nie są spowodowane ani wyrachowaniem, ani podłością. Elektra kocha ojca i chce go pomścić, cierpi prawdziwie słuchając, jak matka źle o nim mówi. Klitajmestrę pchnęła do zbrodni żywiołowa nienawiść do człowieka, którego była zmuszona poślubić.

Ogrodnik, niedoszły mąż Elektry, spełniający w sztuce rolę chóru i będący także *porte-parole* samego pisarza, tak to określa:

U królów udają się doświadczenia, które nie wychodzą nigdy z prostymi ludźmi. Czysta nienawiść. Czysta złość. Bowiem czystość jest tam zawsze. Tym właśnie jest tragedia ze swoimi kazirodztwami i swymi ojcobójstwami: czystością, to znaczy po prostu niewinnością. [...] Dla mnie, w Tragedii, żona faraona, która popełnia samobójstwo, mówi mi o nadziei, marszałek, który zdradza, mówi mi o zaufaniu, książę, który morduje, mówi mi o czułości<sup>35</sup>.

Przez te mityczne i tragiczne wymiary sztuki, jak również przez magię słowa, bo język jest tu czysty i piękny, Giraudoux sprawia, że widz, patrząc na bohaterów, na ich czyny, ich los, doznaje jakiegoś oczyszczenia, może nawet nieodłącznej od tragedii *katharsis*. Dokonuje się to nie tyle przez identyfikację z bohaterami, ile raczej przez medytację i refleksję nad nimi i ich przeznaczeniem, w czym pomagają widzowi takie postacie jak Ogrodnik czy tajemniczy Żebrek, o którym nie wiadomo, czy jest człowiekiem, czy może jakimś bogiem.

W ostatniej scenie *Elektry* Giraudoux tak komentuje współczesnemu widzowi wydarzenie tragiczne w którym uczestniczy:

Jak to się nazywa – pyta Elektrę jedna z drugoplanowych postaci sztuki, prosta kobieta – kiedy dzień wstaje jak dzisiaj, kiedy wszystko jest zniszczone, wszystko zrujnowane, a jednak oddycha się swobodnie, kiedy wszystko jest stracone, kiedy

---

<sup>34</sup> „Notre mère que j’aime parce qu’elle est si belle, dont j’ai pitié à cause de l’âge qui vient, dont j’admire la voix, le regard” (tamże, s. 25).

<sup>35</sup> Tamże, s. 29.

miasto płonie, kiedy niewinni zabijają się nawzajem, a jednak winni umierają w cieniu wschodzącego dnia? – Zapytaj Żebraka – odpowiada Elektra – on to wie. – To nosi bardzo piękną nazwę – mówi Żebrak – to się nazywa jutrzeńka<sup>36</sup>.

#### MIT W DRAMATURGII ZAANGAŻOWANEJ – JEAN-PAUL SARTRE

Do czasu wojny Sartre nie interesował się teatrem, toteż pierwsza jego sztuka, wystawiona w 1942 r., wywołała pewnego rodzaju sensację w środowiskach literackich Paryża, zwłaszcza że sięgnął on po mit, i to po jeden z najświetniejszych i najbardziej tragicznych mitów greckich. Przyszłość miała ukazać niewątpliwy talent dramatyczny Sartre'a, ale tematy jego następnych sztuk miały już być osadzone w społecznej i politycznej aktualności. Raz tylko jeszcze powróci Sartre do literatury greckiej w *Les Troyennes* w 1964 r., ale będzie to właściwie tylko adaptacja tekstu Eurypidesa, w którym Sartre dostrzeże analogie z toczącą się właśnie wojną francusko-algierską oraz ze stosunkiem Europy do krajów tzw. Trzeciego Świata.

W sztuce o Orestesie zachowuje Sartre, obok imion postaci i nazw geograficznych, prawie wszystkie podstawowe mity, wprowadza nawet, idąc za Eurypidesem, Erynie. Znamienny jest natomiast tytuł sztuki: *Les Mouches* (*Muchy*). Pochodzi on stąd, że plaga much, obrzydliwych, brzęczących i czarnych much, mających wyrażać wyrzuty sumienia, zesłana jest przez Jupitera na Argos, jako kara za zbrodnię popełnioną na Agamemnonie. Zbrodnię wprowadzie popełnili Klitajmestra i Ajgistos, niemniej jest za nią ukarany cały lud Argos, który musi nosić żałobę i pokutować. Taką sytuację zastaje po powrocie do Argos Orestes. Trafia on na moment dorocznych ekspiacji publicznych, kiedy lud, pod przewodnictwem Ajgistosa, składa ofiary Jupiterowi. Od Królowej po żebraków, wszyscy biorą udział w ceremonii pokutniczej. Skandal wywołuje Elektra, która w białej sukni, podczas gdy wszyscy noszą żałobne szaty, tańczy w słońcu, buntując się przeciw narzuconej pokucie. Pragnąc zrozumieć sytuację, Orestes pyta: „Mury wysmarowane krwią, miliony much, zapach jatki, upał, opustoszałe ulice, bóg z zakrwawionym obliczem, sterroryzowane larwy bijące się w piersi wewnątrz swoich domów, i te krzyki, te krzyki nie do zniesienia,

---

<sup>36</sup> „Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent dans un coin du jour qui se lève? – Demande au mendiant. Il le sait. – Cela a un très beau nom, femme Narcès. Cela s'appelle l'aurore” (tamże, s. 47).

czy rzeczywiście Jupiter to lubi?”<sup>37</sup> Na co Jupiter odpowiada: „Nie sądź bogów, młody człowieku. Oni również mają swoje bolesne sekrety”<sup>38</sup>. Sekret ten będzie objawiony później, a jest nim problem wolności ludzkiej.

Aby w pełni zrozumieć problematykę *Much*, trzeba przypomnieć rozprawę filozoficzną Sartre’a *L’Etre et le Néant*, opublikowaną w tym samym niemal czasie, w którym miała miejsce premiera sztuki, i podejmującą problem wolności człowieka. Jest rzeczą zrozumiałą, że w *Muchach* zawarte są podobne tezy. Uproszczona myśl filozoficzna Sartre’a sprowadza się tu do tego, że człowiek w swoich czynach jest wolny, całkowicie, do gruntu wolny. Od swojej wolności nie może on uciec, albowiem właśnie możliwość bycia wolnym czyni z niego istotę ludzką. „Człowiek jest skazany na to, by był wolny” – brzmi słynna formuła sartrowska. Uświadomienie sobie przez człowieka jego statusu istoty wolnej jest źródłem lęku metafizycznego. Taki jest przypadek Antoine’a Roquentin, bohatera powieści *Mdłości*. Człowiek bowiem, jako istota dążąca do szczęścia, nie może, według Sartre’a, znieść tego lęku, toteż gdy tylko uświadomi sobie swoją absolutną wolność, usiłuje się od niej wyzwolić. Naturalną reakcją jest tu ucieczka od siebie, która może przybrać najróżnorodniejsze formy. *Muchy* przedstawiają taką właśnie sytuację. Wszystkie postacie sztuki odczuwają lęk wobec perspektywy całkowitej wolności. Wszystkie – za wyjątkiem Orestesa. Lud Argos żyje wprawdzie również w lęku, ale łatwiejszym do zniesienia; jest to prymitywny i stadny lęk przed bogami. Jupiterowi potrzebny jest ktoś utrzymujący w pokorze i karności miasto, stąd pozwala Ajgistosowi panować nad bezwolnym tłumem i narzucać mu obsesję winy i pokuty za nie popełnioną zbrodnię. Ajgistos góruje nad innymi, nie ma jednak odwagi, by przyjąć wewnętrzną odpowiedzialność za zbrodnię. Stara się usprawiedliwić, ilustrując w ten sposób to, co Sartre nazywa *mauvaise foi*, a co polega na samooszukiwaniu się. Podobnie zachowuje się Klitajmestra, uprawiając zinstytucjonalizowane i akceptowane przez Jupitera żale za winę.

Niezwykła natomiast zmiana zajdzie w Elektrze. Buntownicza Elektra, oczekująca niecierpliwie mściciela ojca, wzywająca Orestesa do czynu, nie będzie miała dość odwagi, by przyjąć odpowiedzialność za to, co uczyniła. Odrzeka

---

<sup>37</sup> „Des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes, un dieu à face d’assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons – et ces cris, ces cris insupportables: est-ce là ce qui plaît à Jupiter?” (J. P. S a r t r e, *Théâtre*. I: *Les Mouches*. *Huis clos*. *Morts sans sépulture*. *La Putain respectueuse*, Paris: Gallimard 1958, s. 19).

<sup>38</sup> „Ne jugez pas les Dieux, jeune homme, ils ont des secrets douloureux” (tamże, s. 19).



się tchórzliwie wszelkiego współnictwa z Orestesem, a gdy Jupiter, grożąc jej wypuszczeniem Erynni, żąda od niej żalu i pokuty, krzyczy przerażona:

Na pomoc, Jupiterze, królu bogów i ludzi, mój królu, weź mnie w swoje ramiona, zabierz mnie, broń mnie, będę posłuszna twemu prawu, będę twoją niewolnicą i twoją rzeczą. Będę całowała twoje stopy i twoje kolana. Broń mnie przed muchami, przed moim bratem i przede mną samą. Nie pozostawiaj mnie samej. Poświęcę całe moje życie pokucie. Żałuję, Jupiterze, żałuję!<sup>39</sup>

Mówi to ta sama Elektra, która dzień wcześniej oblewała pomyjami posąg Jupitera. W tym samym czasie z Orestesem dzieje się coś zupełnie innego. „Jak wszystko się zmieniło! Było wokół mnie coś żywego i ciepłego, co właśnie umarło. Jak wszystko jest puste...”<sup>40</sup>

Orestes jest w trakcie odkrywania swej wolności. Ażeby lepiej zilustrować swą tezę, Sartre rzuca swego Orestesa na pastwę Erynni. Te jednak są wobec niego bezsilne. Bolesnym sekretem bogów bowiem, o którym mówił Jupiter, jest fakt, że ludzie są wolni, a co więcej, niektórzy z nich wiedzą, że są wolni, i wówczas bogowie tracą nad nimi władzę.

Jesteś królem bogów, Jupiterze, królem kamieni i gwiazd, królem fal morskich. Ale nie jesteś królem ludzi – mówi Orestes. – Ja nie jestem twoim królem, larwo bezwstydna? A któż cię stworzył? – Ty, ale nie trzeba było mnie stworzyć wolnym!<sup>41</sup>

Taka jest konkluzja sztuki i myśli filozoficznej Sartre’a. Wykorzystując mit do przekazania swych poglądów filozoficznych, Sartre zmienia zupełnie jego problematykę. Nie chodzi tu już bowiem o problem winy i kary, ale o problem wolności człowieka. Oczywiście mit u Sartre’a traci wszelki charakter religijny. Co więcej, Sartre neguje w sztuce istnienie Boga. Ukazuje Go w sposób karykaturalny. Posąg Jupitera jest odstręczający i wymazany krwią, on sam zaś posługuje się sztuczkami iluzjonisty i krzykiem, aby przerazić tłum. Jest brutalny i gardzi ludźmi. W imię Porządku popiera zbrodniczego tyrana, wymagając od niego jedynie posłuszeństwa. Sartre pragnie również pokazać w swojej sztuce, że wystarczy poczuć się wolnym, aby uniezależnić się od Boga. I w tym

<sup>39</sup> Tamże, s. 104.

<sup>40</sup> „Comme tu es loin de moi, tout à coup..., comme tout est changé! Il y avait autour de moi quelque chose de vivant et de chaud. Quelque chose qui vient de mourir. Comme tout est vide...” (tamże, s. 63).

<sup>41</sup> Tamże, s. 99.

właśnie niektórzy krytycy widzą słabość sztuki<sup>42</sup>. Nie wierząc bowiem w Boga, nie ma potrzeby od Niego się wyzwalać. Trudno uwierzyć w boskość sartrowskiego Jupitera, tak więc dramat znika, a pozostaje demonstracja filozoficzna. Można podziwiać Orestesa za jego odwagę i godność, ale podziwia się go na dystans. Nie ma się w stosunku do niego tego współczucia, które się ma w stosunku do bohatera tragicznego. Wykorzystując mit do zilustrowania swej tezy filozoficznej, pozbawia go Sartre wszelkiej transcendencji, odziera go z wszelkiej cudowności. Znika też z niego kluczowy dla tragedii Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa problem sprawiedliwości<sup>43</sup>. Cóż więc zostaje z mitu prócz sytuacji i imion bohaterów oraz miejsca akcji? Jacqueline Duchemin sugeruje, że sztuka Sartre'a zbliża się raczej do mitu prometejskiego. Orestes bowiem, jak Prometeusz, jest wyzwolicielem. Bierze na siebie popełnione przez siebie i innych winy, wyzwalając w ten sposób Argos od much, które rzucają się za nim<sup>44</sup>.

#### MIT UWSPÓŁCZEŚNIONY – JEAN ANOUILH

Obszerne dzieło dramatyczne Anouilha zawiera trzy sztuki inspirowane mitami greckimi: *Euridice* (1941), *Antigone* (1944), *Médée* (1946). Powstałe wszystkie w tym samym prawie czasie, należą do tzw. czarnych sztuk (*pièce noires*) pisarza. *Euridice* weszła do tomu *Pièces noires*, dwie pozostałe sztuki do *Nouvelles pièces noires*. Na wszystkich wycisnęła swe piętno wojna i egzystencjalizm, w każdej z nich jest głęboko obecna myśl o śmierci. Pozostając w zasadzie wierny mitowi, Anouilh wprowadza do niego jednak, w większej mierze niż inni pisarze, świat współczesny. Czyni to posługując się anachronizmami, wprowadzając do sztuki aktualną problematykę (iluz krytyków chciało widzieć w *Antygonie* w postaci Kreona zwolenników polityki Pétaina!), ale czyni to również w sposób bardziej konkretny: *Antyгона* grana była w strojach współczesnych, Medea jest Cyganką koczującą w wędrownym wozie z dziećmi i starą piastunką. Akcja *Eurydyki* jest osadzona we Francji lat czterdziestych. Właśnie

---

<sup>42</sup> Zob. B. Guyon, *Sartre et le mythe d'Oreste*, [w:] Association Guillaume Budé, VII<sup>e</sup> Congrès Aix-en-Provence, s. 54.

<sup>43</sup> Kiedy umierając Aigistos pyta Orestesa, czy nie ma on wyrzutów sumienia, Orestes odpowiada, że nie i że czyni to, co jest słuszne. Jupiter go nie obchodzi, sprawiedliwość bowiem jest sprawą ludzi („La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner” – *Théâtre*. I: *Les Mouches*..., s. 80).

<sup>44</sup> Tamże, s. 107-109.

ta pierwsza chronologicznie z inspirowanych mitem sztuk Anouilha wydaje się szczególnie interesująca, gdy porównuje się ją ze starożytną wersją mitu, a przy okazji z *Orfeuszem* Cocteau. Zgodnie z przekazem Wergiliusza, a inaczej niż robi to Cocteau, kładzie Anouilh silny nacisk na wielką miłość Orfeusza do Eurydyki, na ich krótkotrwałe szczęście i na jego rozpacz po jej śmierci. Zgodnie z tradycją Orfeusz Anouilha też jest muzykiem, chociaż może słuszniej byłoby go nazwać wędrownym grajkiem. Eurydyka jest aktorką w trzeciorzędnym zespole objazdowym. Wokół bohaterów roztacza się szara i przygnębiająca rzeczywistość. Nędzne hotele, brudne dworce kolejowe, ciągłe podróże trzecią klasą, ustawiczne liczenie pieniędzy, których nie wystarcza, i uczucie, że tak już będzie do końca życia. Groteskowe postacie rodziców, których trzeba się wstydzić, oraz nieustające kompromisy z życiem. W taki właśnie świat bohaterów wkracza niespodziewanie miłość. I można by uznać sztukę Anouilha za jedną więcej z jego historii o miłości, gdyby nie stałe podkreślanie przez autora wieczystych aspektów mitu oraz istnienie w niej dwóch poziomów rzeczywistości. Muzyka Orfeusza, który gra na dworcu na skrzypcach, przywołuje w niezrozumiały sposób Eurydykę, dziwnie niespokojną i wydającą się od kilku dni czegoś wyczekiwać. Szuka ona grającej osoby. Dokoła panuje ruch i gwar i nikt nie zdaje sobie sprawy, że bohaterowie wkraczają w tej właśnie chwili na drogę swego przeznaczenia. To wcielenie się w legendę dokonuje się w chwili, gdy poznają wzajemnie swe imiona, które otrzymali jakby znak dany im na rozpoznanie. Tak więc wiedzą od razu, kim dla siebie będą.

- Moja najdroższa!
- Mój najdroższy.
- Oto historia się zaczyna.
- Boję się... Czy jesteś dobry, czy zły? Jak się nazywasz?
- Orfeusz. A ty?
- Eurydyka...<sup>45</sup>

I odtąd życie bohaterów zaczyna iść śladami mitu. Według tajemniczego Monsieur Henri, uosabiającego w sztuce Śmierć, chwila, w której Eurydyka szła do Orfeusza, jakby przyzywana przez jego muzykę, była „jednym z owych krótkich momentów, gdy zaskakuje się Przeznaczenie w trakcie ustawiania pionków”<sup>46</sup>. To także Monsieur Henri tłumaczy Orfeuszowi, że na świecie istnieją dwie rasy ludzi: jedna „liczna, płodna, szczęśliwa [...], zajadająca kieł-

<sup>45</sup> J. A n o u i l h, *Euridice*, Paris: La Table Ronde 1971, s. 76.

<sup>46</sup> „Ces courts instants où l'on surprend le destin en train de poser ses pions” (tamże, s. 8).

basę, rodząca dzieci, obracająca narzędziami, licząca swe grosze [...], ludzie, których trudno sobie wyobrazić umarłymi”. Druga kategoria ludzi to są ci „inni, szlachetnie urodzeni, bohaterowie. Ci, których można sobie bardzo łatwo wyobrazić leżących, białych, z czerwoną dziurą w głowie”<sup>47</sup>. Orfeusz i Eurydyka należą oczywiście do tej drugiej rasy. Tę ich wyjątkowość dostrzega nawet gruba, ordynarna kasjerka z dworcowej restauracji: „Jakże piękni byliście oboje, gdyście tak szli ku sobie w tej muzyce! Byliście piękni, niewinni i straszni jak miłość!”<sup>48</sup> A kiedy Orfeusz błaga Monsieur Henri, by mu oddał zmarłą Eurydykę, ten odpowie: „Ona jest tam, na peronie, w tym samym miejscu, gdzie zobaczyłeś ją po raz pierwszy wczoraj, i będzie na ciebie czekać w i e c z - n i e”<sup>49</sup>.

Kładąc akcent na mityczny aspekt wydarzeń, ukazując współistnienie świata codziennego i krainy śmierci, Anouilh zmienia jednocześnie istotę nieszczęścia, które spotyka Eurydykę i Orfeusza. Dramat ich bowiem polega nie na rozdzielaniu ich przez śmierć, ale na niemożliwości życia razem. Orfeusz wyidealizował nad miarę Eurydykę, ona zaś, naznaczona już doświadczeniami życiowymi, bojąc się, że nie sprosta oczekiwaniom jego miłości, nie ośmielając się wyznać mu swej przeszłości, ucieka, a w czasie ucieczki ginie w wypadku drogowym. Odkrycie przeszłości Eurydyki, jej kłamstw, a raczej jej przemilczeń, jest tak wielkim wstrząsem dla Orfeusza, że gdy tylko ją odzyskuje, zaczyna ją zadreżczać, żądając „prawdy”. Chce tą prawdę wyczytać w jej oczach, natychmiast, nie czekając do rana zgodnie z obietnicą, choć wie, czym to grozi. A gdy ona błaga go, by nie patrzył na nią aż do świtu, aby mogła żyć, Orfeusz krzyczy: „Zbyt mocno cię kocham, aby żyć!”

Słowa te są bardzo charakterystyczne dla dramatu Anouilha. O ile bowiem dla starożytnych miłość była dziedziną życia, o tyle u Anouilha miłość nie ma żadnych szans, ponieważ życie jest ustawicznym kompromisem ze słabością, nieczystością i kłamstwem. Taki jest leitmotiv większości sztuk Anouilha; czystość i wielka miłość nie są możliwe w życiu, czasem jednak można je uratować przez śmierć. I dlatego, gdy Monsieur Henri powie Orfeuszowi: „Proponuję ci Eurydykę o prawdziwym obliczu, taką jakiej życie nigdy by ci nie dało” – Orfeusz przyjmuje propozycję i udaje się na spotkanie ze śmiercią, po to by odnaleźć Eurydykę prawdziwą, taką o jakiej marzył, oczyszczoną z małości

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 110.

<sup>48</sup> Tamże, s. 162.

<sup>49</sup> Tamże, s. 132 (podkr. E. B.).

życia. Oczywiście osadzenie mitu w szarej codzienności lat czterdziestych Francji XX wieku pozwala konflikt między ideałem a życiem uwydatnić.

Ten bunt przeciwko życiu, jego przeciętności, kompromisom i oportuniźmowi, do których zmusza, jest jeszcze mocniej uwydatniony w postaci Antygony. Sprawa pogrzebania Polinika daje jej możliwość dostrzeżenia przeciętności, małosłkowości i tchórzostwa swoich najbliższych. Kiedy Kreon, chcąc ją ratować, odsłania jej prawdę o tym, kim był w rzeczywistości jej wyidealizowany brat, ogarnia ją rozpaczliwe obrzydzenie do świata i ludzi oraz lęk, by nie stać się z czasem podobną do tych, którymi gardzi. Sprawa pogrzebania brata będzie już tylko pretekstem do odejścia od życia. Nie jest posłuszna w tym, co robi, jakimś prawom boskim czy normom religijnym. Tragizm Antygony Anouilha wynika z tego, że nie może ona po prostu zaakceptować życia.

W przypadku Anouilha wydaje się, że jego własna wizja świata zawładnęła mitem, wypełniając go poczuciem tragiczności egzystencji ludzkiej. Tak i Orfeusz, zamiast przywrócić Eurydykę życiu, schodzi za nią świadomie do krainy śmierci. Śmierć bowiem w świecie dramatycznym Anouilha nie jest największym nieszczęściem, przeciwnie – może się stać wyzwoleniem.

#### GRA Z MITEM – ANDRÉ OBEY

Podobnie jak Giraudoux, tak i Obey inspirował się w swej twórczości dramatycznej przeważnie wydarzeniami mitycznymi i legendarnymi. Mitologią grecką inspirowana jest jednoaktowa sztuka *Vénus et Adonis* oraz nie ukończona *Perséphone*. W czasie wojny przekłada Obey *Oresteję* Ajschylosa dla Jean-Louis Barraulta, który wystawia ją na stadionie Rollanda Garrosa. W 1953 r. pisze Obey swoją wersję mitu Ifigenii: *Une Fille pour du vent* (grana w Polsce pt. *Dziewczyna za wiatr*), a wiele lat później, bo w 1972 r., raz jeszcze wraca do mitu greckiego w *Les Retrouvailles*, przedstawiając powrót do Itaki Ulissea. Grecki czy biblijny, mit zawsze fascynował Obeya, nie tylko swymi postaciami czy wydarzeniami, ale również jako problem czysto literacki. Uważa on, że sztuka inspirowana mitem powinna tkwić korzeniami zarówno w starożytności, jak i w naszej epoce, w taki jednak sposób, aby to, co je rozdziela, nie dało się dostrzec.

„Moim celem było zawsze traktowanie historii legendarnych tak, jakby to były aktualne zdarzenia z kroniki wypadków, nie ujmując im przy tym niczego

z ich wielkości” – pisze w liście do M.-H. Dasté<sup>50</sup>. Nie przenosząc samego wydarzenia i postaci w nasze czasy, stara się jednak Obey obdrzeć je z fałszywej wzniosłości, ze wszystkiego, czym obrosły przez wieki, po to by spojrzeć na nie nowymi oczami. W wyniku tego, według J. Bourgeois, między sztuką Obeya a tragedią jest taka różnica jak między fotografią a obrazem<sup>51</sup>. Tak na przykład w *Une Fille pour du vent* odsłania Obey brutalnie spisek wielkich tego świata, arcykapłana i wodzów, umożliwiając im dzięki ofierze z córki naczelnego wodza, rzekomo wymaganej przez bogów jako ceny za potrzebny dla odplynięcia floty greckiej wiatr, podporządkowanie sobie zdemoralizowanej przestojem armii i umocnienie swego prestiżu. O tym, że wiatr i tak będzie, wiedzą oni dobrze dzięki dokonany­m sekret­nie pomiarom meteorologicznym.

*Les Retrouvailles*, napisana na parę lat przed śmiercią pisarza, jest jakby summą jego przemyśleń na temat mitu. Jej wątek dramatyczny można by określić jednym ze zdań sztuki: „Dzień powrotu nastąpił i tak się składa, że w niczym nie przypomina on tego, o którym marzyliśmy”<sup>52</sup>. Akcja sztuki ograniczona jest do samego powrotu Ulissesa i spotkania małżonków, chociaż na każdym kroku przywoływane są wydarzenia minionych dwudziestu lat. Doskonała znajomość tekstu Homerowskiego uderza na każdym kroku. Obey zachowuje też postacie drugoplanowe, takie jak piastunka Ulissesa Eurykleja, świniopas Eumajos czy pastuch Filetios. Bardzo wiernie przekazywane są relacje o rzezi zalotników czy ukaraniu nieobyczajnych dziewcząt służebnych. Jest też, nie odbiegająca od Homerowskiego tekstu, scena rozpoznania małżonków wraz z próbą, jakiej Penelopa poddaje przybysza, by przekonać się, czy jest on rzeczywiście Ulisesem. Wierność Homerowi jest więc bezsporna i jak gdyby specjalnie podkreślana, choćby na przykład w relacji o powieszeniu przez Telemacha dziewcząt, gdzie Obey posługuje się tekstem samego Homera<sup>53</sup>. Jedno-

<sup>50</sup> „Mon dessein [...] est et a toujours été de traiter les histoires légendaires comme des espèces de faits divers actuels, sans pour cela ôter de la grandeur ou [...] de l’envergure à la pièce” (List do Marie-Hélène Dasté z dnia 11 I 1969 r. Zbiory prywatne Josie Obey).

<sup>51</sup> „Les pièces d’Obey sont à la tragédie ce qu’est la photographie à la peinture. J’ai l’impression, en y assistant, de monter à une machine à explorer le temps, de revenir des siècles en arrière et d’assister pour la première fois, en tout cas avec des yeux neufs à des événements qui me sont parvenus par la tradition et la légende sur le plan du sublime, et que je suis amené, brutalement, à n’envisager plus que sur le plan du fait divers” („Arts”, 1953, 24-30 IV).

<sup>52</sup> A. O b e y, *Les Retrouvailles*, („Collection Théâtrale La Recherche du Théâtre perdu”, vol. III, 2<sup>e</sup> partie), Troyes: Editions Devenir 1983, s. 283.

<sup>53</sup> „Le prince a pris le cable d’un navire et l’a tendu du haut de la grande colonne autour du pavillon, de façon que les pieds ne pussent toucher terre. Ainsi, têtes en ligne et le lacet passé autour de tous les cols, les filles ont subi la mort la plus atroce, et leurs pieds se sont agités un instant, mais très court” (tamże, s. 280-281; por. H o m e r, *Odyseja*, Warszawa: PIW 1990,

cześnie jednak przedstawia on swą własną wizję odnalezienia się małżonków po dwudziestu latach rozstania, którzy miast radości odczuwają rozczarowanie i żal. I tu właśnie szczególnie dobrze widoczny jest ten rodzaj gry, czy też zabawy z mitem, którą Obey lubi uprawiać, a która polega na stałym konfrontowaniu warstwy tradycyjnej w sztuce i tego, co w niej współczesne czy „odbrązowione”. Przy okazji pokazuje też Obey samo powstawanie mitu literackiego. Dość przewrotnie ukazuje poza postaciami stworzonymi przez Homera samego Poetę, który o nich pisze. W jakiś tajemniczy sposób ten stary i niewidomy Poeta jest stale z nimi, jakby jakiś niewidzialny a czujny obserwator:

Przywiązał się, jakby doprzął się do mnie, stąpając po moich śladach, opowiadając szczegółowo o nawet najmniej ważnych moich czynach i gestach... Lecz nigdy go nie widziałem – mówi Ulisses.

Konfrontacja między warstwą tradycyjną a odbrązowioną legendy dokonywana jest w sztuce Obeya przez samych protagonistów. Tak więc Ulisses mówi: „Poeci kłamią, i to bardzo, ponieważ podstawiają piękną jedność swego poematu na miejsce tego, co w życiu jest rozproszone i przypadkowe”<sup>54</sup>. W konsekwencji „pomiędzy dwoma relacjami tego samego zdarzenia, jedną rzeczywistą, a drugą poetycką, wybiera się zawsze [...] poetycką”<sup>55</sup>. Penelopa, ze swej strony antycypując niejako wydarzenia, które będą opowiedziane przez Homera, mówi:

Kiedy Poeta wymodeluje już swą wielką genialną ręką śmierć pretendentów, kiedy wypieści już tą piękną zmysłową ręką spotkanie niezrównanych małżonków, otrzymamy, uwierzcie mi proszę, nadzwyczajny poemat, będzie o czym deklamować, o czym śpiewać w zgromadzeniach wieczornych przy ogniu przez wiele tysięcy lat. Ale tymczasem powtarzam: „co za farsa! co za ponura, tragiczna, śmieszna farsa!”<sup>56</sup>

Proponując swoją własną wersję wydarzeń, pozostawia ją jednak Obey w całym bogatym kontekście tradycji, nie rezygnując z niczego, co się w niej znajduje. Pozwalając zaś swym protagonistom na pewną wobec tej tradycji niezależność, umożliwia im, a przede wszystkim widzowi, zdystansowanie się wobec

---

s. 346 – w. 477-488).

<sup>54</sup> Tamże, s. 311.

<sup>55</sup> Tamże, s. 329.

<sup>56</sup> Tamże, s. 332.

uświęconych przez legendę zdarzeń, a w konsekwencji refleksję nad ludzkim losem<sup>57</sup>.

\*

Wykorzystywanie mitów przez dramaturgów francuskich XX wieku jest na tyle powszechne, że można o nim mówić jako o pewnym charakterystycznym dla tego okresu zjawisku. Chodzi tu, oczywiście, przede wszystkim o pierwszą połowę wieku. Utwory dramatyczne wyrastające z mitów, pomimo wszelkich różnic wynikających z zainteresowań, talentu i osobowości ich autorów, zawierają szereg wspólnych rysów. Jednym z nich, rzucającym się przede wszystkim w oczy, jest unowocześnienie mitów. W najbardziej zewnętrznej ich warstwie będą to głównie anachronizmy, współczesny język, zupełnie nowe motywacje bohaterów, przemieszczenie akcentów tragicznych. Nic w tym zresztą dziwnego. Wiadomo, że już tragicy greccy korzystali z pomysłów swoich poprzedników. „Mit jest ramą, bez przerwy napełnianą różnymi treściami – mówi G. Durand – dlatego nigdy nie zachowuje się w stanie czystym”<sup>58</sup>. Gdyby mit nie był tworzony ciągle od nowa, uległby z czasem petryfikacji i zamieniłby się w alegorię – zauważa M. Eigeldinger<sup>59</sup>.

Ta odnowa mitu jest wynikiem ewolucji społeczeństwa francuskiego. Stała się ona także możliwa dzięki wielkiej odnowie teatru francuskiego w okresie przed pierwszą wojną światową i w okresie międzywojennym. Przede wszystkim jednak jest ona dziełem wyobraźni i talentu pisarzy. Wszystkie sztuki, o których tu była mowa, cechuje zupełnie nowe spojrzenie na mit. Tym też się różnią od wielu pracowitych rekonstrukcji z końca XIX wieku, że są wynikiem głębokiego przemyślenia mitu, przeżycia go jak gdyby od nowa. Czy więc mity bardzo się zmieniły, czy dadzą się łatwo rozpoznać? Jak twierdzi J. Duchemin, to tylko wystrój i przybranie mitów się zmieniły, struktury głębokie zostały te same<sup>60</sup>. Jeśli mity straciły swój charakter religijny, to jednak, można powie-

---

<sup>57</sup> Już w jednej ze swych pierwszych sztuk – *Le Viol de Lucrece* (1931), będącej adaptacją poematu Szekspira, Obey posłużył się podobną techniką; wyizolował mianowicie samo jądro dramatu ograniczone do najważniejszych replik oraz do gry scenicznej, nie rezygnując jednak z całego bogactwa liryki szekspirowskiej. Pozostawił ją w sztuce i powierzył dwojgu anonimowym Recytatorom, relacjonującym wydarzenia, komentującym je z perspektywy dziejów, oplakującym nieszczęście bohaterów.

<sup>58</sup> D u r a n d, *Pérennité, dérivations et usure du mythe*, s. 10.

<sup>59</sup> *Lumières du mythe*, Paris: PUF 1983, s. 12.

<sup>60</sup> *Les survivances du mythe antique dans le théâtre français*, s. 93.



dzieć za Ricoeurem, posiadają one swój charakter symboliczny, dzięki któremu dostrzega się podobieństwo pomiędzy przedstawioną opowieścią a losem ludzkim. Poważne traktowanie mitu, który służy pisarzowi do dostrzegania w nim spraw najgłębiej go obchodzących, jest kolejną cechą łączącą dramaty francuskie XX wieku inspirowane mitem starożytnym. Cocteau, Giraudoux, Sartre i Obey kreślą w swych dramatach obraz ludzkiego losu czytelny dla współczesnego widza. Nowością jest też to, że często pisarz stara się zachować dystans w stosunku do przedstawianych wydarzeń. Udaje mu się to dzięki wprowadzeniu do dramatu postaci Prologu (w *Orfeuszu*, w *Antygonie*) lub też jakiejś postaci grającej, przynajmniej częściowo, rolę Chóru (Ogrodnik i Żebrak w *Elektrze* Giraudoux, Monsieur Henri w *Eurydyce*). U Obeya jest to możliwe poprzez wytworzenie dystansu w stosunku do wydarzeń samych postaci dramatu. Fakt, że zakończenie akcji jest widzowi z góry znane, pozwala na wystylizowanie postaci i wydobycie z przedstawionej historii tego, co uniwersalne.

Według P. Albouya ów dystans wobec wydarzenia pomaga wyeliminować ze sztuki emocje czysto zmysłowe czy fizyczne, stymuluje natomiast inteligencję i medytację. Uważa on, że w czasach Curela, Bernsteina i Bourdeta mit uratował dramat we Francji<sup>61</sup>.

Podobnie widzi rolę mitu Christian Delmas, który pisze:

L'appel aux mythes a correspondu aussi à un renouveau d'ambition dramaturgique: s'élever par delà les variations sur l'anecdote et la psychologie aux préoccupations morales et métaphysiques, et s'ouvrir à une vision tragique de l'homme dont le théâtre est l'expression privilégiée<sup>62</sup>.

#### LE MYTHE ANTIQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

##### R é s u m é

„Il n'est plus possible aujourd'hui d'ignorer ou de négliger le phénomène intellectuel que constitue le mythe” – dit J. Hani ouvrant en 1978 un colloque consacré aux problèmes du mythe et de son interprétation. Le mythe est en effet de nos jours l'objet de nombreuses études historiques, anthropologiques, psychologiques, sociologiques et autres. Mais, avant d'être devenu objet

<sup>61</sup> P. A l b o u y, op. cit. s. 128-129.

<sup>62</sup> *Mythologie et Mythe. „Electre” de Giraudoux. „Les Mouches” de Sartre. „Antigone” d'Anouilh.* „Revue d'histoire du théâtre”, 34(1982), s. 250.

de recherches scientifiques, le mythe avait d'abord fasciné les écrivains. Cette fascination exercée en France par le mythe antique est un phénomène unique et marquant dans l'histoire du théâtre français. La plus intense dans les années trente et quarante du XX<sup>e</sup> siècle, elle se laisse voir aussi avant et après cette période. Parmi les nombreux écrivains français s'inspirant des mythes antiques on a choisi cinq. Pour chacun d'eux le mythe a une signification différente. Le faire voir est l'objectif de ces réflexions. Les titres des analyses successives sont les suivants: Le mythe et la poésie – Jean Cocteau; Le mythe et le tragique – Jean Giraudoux; Le mythe dans une dramaturgie engagée – Jean-Paul Sartre; Le mythe actualisé – Jean Anouilh; Le jeu avec le mythe – André Obey.

*Résumé par Ewa Barańska*