

Krystyna Modrzejewska*

MITY ANTYCZNE WE FRANCUSKIM DRAMACIE XX WIEKU (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Twórcy francuskiego teatru XX wieku bardzo chętnie interpretowali mity antyczne. Edyp, Antygona, Elektra, wojna trojańska, Amfitrion pojawiali się u licznych dramatopisarzy. Mit Elektry w interpretacji Jeana Giraudoux *Elektra* (1937) oraz Jean-Paul Sartre'a *Muchy* (1942) stanowią interesujący przykład metatekstów. Giraudoux, dyplomata i germanofil, w sytuacji zagrożenia wojną skoncentrował się na akcentowaniu problemu władzy, odpowiedzialności, sprawiedliwości. Sartre wykorzystał mit do pokazania ilustracji filozofii egzystencjalistycznej, z jej główną tezą człowieka odpowiedzialnego za swoje czyny, skazanego na wolność. Wyzwanie to stało się szczególnie w okresie wojny i okupacji. Jean Anouilh w dramacie *Antygona* (1944) w swojej interpretacji tekstu Sofoklesa odebrał Kreonowi autorytarność pierwowzoru antycznego, równocześnie pozbawiając gest Antygony heroizmu.

To nie Ajschylos ani Sofokles, lecz Eurypides był inspiracją dla Giraudoux, jak pisze w swojej erudycyjnej monografii Pierre Brunel¹. Sztuka w dwóch aktach nawiązuje do tego epizodu legendy rodu Atrydów, w którym Orestes, mobilizowany przez Elektrę, zabija własną matkę Klitemnestrę oraz jej kochanka Egistosa, by pomścić morderstwo na ich ojcu Agamemnonie. Akcja dramatu rozgrywa się w Argos, gdzie Egistos planuje ślub Elektry z ogrodnikiem, by uczynić ją i jej niewiastę niewidzialną dla bogów.

Elektra jest określona przez Prezesa² jako kobieta fatalna (w oryginale „femme à histoires”), pamiętliwa, „sprawiedliwa, szczodra, oddana obowiązkowi”³. Takie cechy, zdaniem Prezesa, „rujnują państwa, poszczególne indywidua i całe rodziny” (E, 357). Wcześniej Prezes tłumaczy Agacie niebezpieczeństwo wynikające z postawy Elektry:

* Uniwersytet Opolski, Katedra Kultury i Języka Francuskiego, e-mail: krystyna.modrzejewska@uni.opole.pl.

¹ P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Champion, Paris 1995, s. 38.

² Jest to postać stworzona przez Giraudoux, podobnie jak Żebrak, Agata, Kobieta Narses.

³ J. Giraudoux, *Elektra*, [w:] idem, *Teatr*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1957, s. 357. Cytaty z tego wydania oznaczone w tekście (E, numer strony).

Wszystko raczej w życiu idzie ku lepszemu. Cierpienie moralne goi się prędzej od wrzodu, a żaloba mija jak jęczmień. Ale weź dwie pierwsze lepsze grupy ludzi: każda zawiera w sobie tę sama ilość zbrodni, kłamstwa, grzechu czy cudzołóstwa. [...] Skąd w jednej z tych grup życie toczy się spokojnie, porządnie, o zmarłych się zapomina, żywi dają sobie jakoś radę – a w drugiej jest piekło? Bo w tej drugiej znalazła się kobieta fatalna (E, 357).

Cudzoziemiec biorący udział w rozmowie nazwie Elektrę „sumieniem”, on powie, że „[d]ziesięć czy piętnaście fatalnych kobiet ocaliło ludzkość od egoizmu” (E, 357). Ale, ripostuje Prezes, „pozbawiły ją szczęścia”, dlatego, że „te trzy cnoty [sprawiedliwość, szczodrość, obowiązek] zawierają w sobie jedyny element prawdziwie zgubny dla ludzkości – zawziętość. Szczęście ucieka od tych, którzy znają zawziętość. Szczęśliwa rodzina to porażka lokalna. Szczęśliwa epoka – to ogólna kapitulacja” (E, 357–358).

To Prezesowi autor włoży w usta ważne kwestie, mówiące o konieczności zapomnienia, naturalnej kolei rzeczy, któremu sprzyja śmierć i ludzka sprawiedliwość. On powie, że niepotrzebna jest cała prawda, cała wiedza, bo zawsze odkrywając prawdę, przy okazji wyjawia się wiedzę niechcianą, niepożądaną (E, 259–260). On jest przekonany, że rodzina Atrydów:

podobna jest do każdej szczęśliwej rodziny, do każdego zamożnego domu, każdego zadowolonego osobnika. Grozi jej nieprzyjaciół najniebezpieczniejszy na świecie, który ją wygryzie do kości; ten nieprzyjaciół sprzymierzony z Elektrą – to sprawiedliwość integralna (E, 360).

Ogrodnikowi, prostodusznemu, szczeremu i naiwnemu, przedstawia obraz siły nienawiści Elektry: „twoje fuksje i geranie. Przestaną one być miłymi symbolami i pokażą ci w całej okazałości swoje oszukaństwo i niewdzięczność. Elektra w ogrodzie to pamięć i sprawiedliwość pomiędzy kwiatami, to nienawiść” (E, 360).

Zawziętość Elektry, jej wola dochodzenia sprawiedliwości za wszelką cenę, będzie obciążona śmiercią wielu niewinnych ludzi. Cena jest bardzo wysoka, zwłaszcza że Giraudoux pokazuje Egistosa jako władcę, w którym następuje przemiana. Deklaruje on gotowość poddania się karze, prosząc o odroczenie z powodu niebezpieczeństwa zewnętrznego. Na granicy państwa stoją Koryntianie gotowi do wojny. Odpowiedzialność za bezpieczeństwo poddanych czyni go dojrzałym władcą. Jego filozofia władzy sprowadza się do czuwania, „by nic bogów nie budziło z ich letargu i aby ograniczyć szkody, jakie mogą sprawić do sennych reakcji, do chrapania czy grzmotu” (E, 364). Opisując sukcesy w rządzeniu, zadowolenie obywateli, bogacenie się, pomyślny rozwój gospodarczy, zwiększenie eksportu, spadek cen – konkluduje: „Dlaczego burze omijają nasze winnice, herezje nasze świątynie, a przyszczyca nasze obory? Dlatego, że w tym mieście wypowiedziałem wojnę na śmierć i życie tym, którzy dawali znaki bogom...” (E, 365).

Wcześniej Egistos jawi się jako odpowiedzialny władca:

O moce tego świata, ponieważ trzeba was wezwać o poranku tego małżeństwa i tej bitwy, składam wam dzięki za dar, jaki od was otrzymałem przed chwilą na wzgórzu, które się wznosi nad Argos. [...] nagle ukazałyście mi Argos, jakiego dotąd nigdy nie widziałem, nowe, wskrzeszone dla mnie, i ofiarowałyście mi to miasto. Ofiarowałyście mi je całe [...] I wszystko w tym darze miało wartość jednakową, Elektro [...] I dar ten był darem na wieczność... Raz na zawsze dano mi dziś rankiem to miasto, jak dziecie matce. [...] Oto, co mi ofiarowano dziś rano, mnie, smakoszowi, pasożytowi, szelmie – kraj, w którym się czuję czysty, silny, doskonały, ojczyznę. I tę ojczyznę, której pragnąłem być niewolnikiem, a której nagle stałem się królem, tę ojczyznę przez śmierć czy przez życie – słyszysz, sędzio – przysięgam wybawić (E, 438–439).

„Odkurzyć popiersie Elektry” – taki zamysł twórczy towarzyszył Giraudoux tworzącemu sztukę. Autor zmodyfikował główną intrygę, dodał nowe postaci i epizody, rozwinął aspekt kryminału. By zbudować konfrontację postaw, pokazał Egistosa, lekkoducha, jako króla, który ulega przemianie, staje się odpowiedzialnym władcą, gotowym poświęcić się, by sprawiedliwości Elektry stało się zadość. Dorzucił do mitu zagrożenie zewnętrzne wojną, co nadało wszystkim decyzjom inny wymiar i konsekwencje, a wszystkie spory personalne uczyniło absurdalnymi. Najważniejsze stało się dobre zarządzanie miastem, regulowanie kwestii zasadniczych, bez czego żadna władza, nawet silna i skuteczna, nie ma umocowania czy uprawnienia.

Nowe postaci wykreowane przez Giraudoux: Żebak, pełniący rolę chóru, ale i boga; ogrodnik – narzeczony Elektry (u Eurypidesa rolnik); Agata – naiwna, głupiotka i niewierna; Prezydent troszczący się o awans, Kobieta Narses, a także opowieści o wilczycy, kaczkach, jeżach, kwiatach na fasadzie, warzywach w ogrodzie, przebudzeniu wiosny – wykreowały, zdaniem Jacques’a Body, „tragedię mieszczańską, tragedię naszego wieku”⁴.

Bardzo ważna jest końcowa scena, a w niej aurora, świtanie. Jej pojemna symbolika budziła liczne kontrowersje. Kobieta Narses zapytuje w niej:

co to jest, jak się to nazywa, kiedy dzień wstaje jak dzisiaj i wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie. I kiedy wszystko się straciło, i miasto się pali, i niewinni mordują się nawzajem, ale zbrodniarze konają w załążku wstającego dnia? (E, 465)

Żebak odpowie ostatnim zdaniem sztuki: „To się bardzo ładnie nazywa, kobieto Narses. To się nazywa Świtanie” (E, 465).

⁴ J. Body, *Commentaires*, [w:] J. Giraudoux, *Électre*, Livre de Poche, Paris 1987, s. 137.

Autor pokazuje wyraźnie, jak bardzo brzemenna w konsekwencje jest postawa Elektry, jej wola sprawiedliwości integralnej, jej zawziętość. Krwawe rozwiązanie, gdy po ukaraniu zbrodniarzy na zgłiszczach miasta kara dotyka też wiele niewinnych istnień ludzkich, unaocznia co najmniej kolejną niesprawiedliwość.

Scena ta wzbudziła ogromne kontrowersje w polskiej powojennej inscenizacji tej sztuki, 16 lutego 1946 r., na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, ze scenografią Teresy Roszkowej i muzyką Romana Palestra. Było to wydarzenie teatralne dużej wagi⁵. Sztuka ta bardzo dobrze wpisywała się w klimat Sceny Poetyckiej, której celem było „ukazywanie na scenie arcydzieł literatury poprzez celową, swobodną metaforę, daleką od realizmu opisowego”⁶. W owym czasie spory okupacyjne nadal dzieliły społeczeństwo polskie. Wyjaśnienie sobie wszystkiego było punktem wyjścia do budowy postaw. W tych warunkach ideowa nośność *Elektry* stała się rzeczą pierwszorzędną wagi. Przedstawienie uzyskało bardzo dobre oceny recenzentów, którzy wychwalali

mistrzowskie zmaterializowanie wizji poetyckiej Giraudoux, uznając je jako lekcję pogładową dla reżyserów, scenografów i aktorów w całym kraju. Jednakże rozpętało prawdziwą burzę. Dwadzieścia lat po premierze *Elektry* w naszym kraju Edward Csató tak wyraził się o tej scenie: „Nigdy nie zapomnę owej sceny i myślę, że ci co ją widzieli, też nie zapomną. W powojennej Łodzi, w pierwszych miesiącach wolności zabrzmiały te słowa jak sąd i nadzieja”⁷.

Ten optymizm finału tragicznych wydarzeń, w których dopatrywano się aluzji do powstania warszawskiego, niepokoił. Zakwestionowano zasadność prezentowania polskiej publiczności filozofii pisarza, którego relatywizm był „uzasadnioną historycznie tragedią postępowej nawet inteligencji lat międzywojennych, ale obecnie tracił rację bytu”⁸. Przedsięwzięcie reżysera, odczytane jako próba wyjaśnienia za pomocą odpowiednio zinterpretowanej metafory J. Giraudoux tragedii naszych powstań, uznano za ordynarną mistyfikację, bo małe słowo „świtanie” i dramat „integralnej sprawiedliwości” niczego, ale to absolutnie niczego nie wyjaśnia⁹. W konsekwencji tej polemiki, decyzją władz państwowych,

⁵ K. Modrzejewska, *Współczesny teatr francuski w Polsce w latach 1945–1970*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1993, s. 12–14.

⁶ S. Mrozińska, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera, Łódź 1946–1949*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 28.

⁷ Cyt. za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. J. Czachowska, Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973, s. 781.

⁸ A. Ważyk, *Wyniki pewnej dyskusji*, „Kućnica” 1946, nr 28.

⁹ J. Kott, *Kropka nad „i”*, „Przekrój” 1946, nr 50.

po czterdziestu czterech spektaklach *Elektrę* zdjęto z afisza, a działalność Sceny Poetyckiej zawieszono z powodu wywołania tylu szkodliwych oddźwięków¹⁰.

W podobny kadr, wyjaśnianie zachowań ludzkich podczas wojny i okupacji, wpisuje się sztuka *Muchy* (1943) Jean-Paul Sartre'a. „Tragedia fatalności”, ciągu zbrodni i kary, za jaką zwyczajowo ją się uznaje w kulturze europejskiej, pod piórem Sartre'a zamieniła się w tragedię wolności, gdzie bohater umieszczony w konkretnej sytuacji, lecz zupełnie wolny i w pełni odpowiedzialny, wypełnia akt i musi ponieść konsekwencje. Swoją zamysł artystyczny autor określił jako ukazanie Orestesa w pułapce wolności jak Edypa w pułapce losu. W sztuce tej Elektra nie wytrzymuje konsekwencji wydarzeń i chroni się pod opiekę Jupitera. Orestes poprzez zbrodnię, wolny i samotny, staje się dla siebie i swojego ludu symbolem i instrumentem wyzwolenia – zupełnie inaczej niż we wcześniejszych wersjach mitu, Ajschylosa i Racine'a, które czynią go ofiarą losu, przykładną i zrezygnowaną. Sartre'owski Orestes staje się *porte-parole* filozofii egzystencjalistycznej.

Sartre określił cel swojej sztuki, prezentowanej na scenie podczas niemieckiej okupacji, jako chęć wyzwolenia Francuzów ze skłonności do wstydu i wyrzutów sumienia wzbudzanych przez reżim po porażce. Dotykały one członków Ruchu Oporu, których ataki terrorystyczne skutkowały śmiercią niewinnych zakładników¹¹.

Wolność, najważniejszą wartość w życiu człowieka, na którą, zgodnie z założeniami filozofii egzystencjalistycznej, człowiek jest skazany, definiuje Orestes w rozmowie z Jupiterem:

Nie jestem ani panem, ani niewolnikiem swojej wolności. Ja jestem swoją wolnością. Zaledwieś mnie stworzył, a już przestałem do ciebie należeć. [...] I nagle wolność runęła na mnie i przeniknęła mnie do szpiku kości: [...] znalazłem się nagle poza czasem i poczułem się samotny w tym twoim błahym, małym światku, jak człowiek, który zgubił swój cień, i Niebo okazało się nagle puste, i nie było już Zła, ani Dobra, ani nikogo, kto by mógł mi rozkazywać¹².

Kiedy Jupiter namawiał Orestesa, by powrócił, bo wolność znaczy samotność, wygnanie, usłyszał:

nie wrócę pod twoje prawo: skazany już jestem na to, by nie uznawać innego prawa niż własne. [...] muszę iść własną drogą. Bo, widzisz, ja jestem człowiekiem, Jupiterze, a człowiek winien sam sobie ryc drogę. [...] Ty jesteś bóg, ja jestem wolny: jednakowo samotni jesteśmy i jednakowe nasze przerażenie (M, 102).

¹⁰ Sformułowanie wiceministra Leona Kruczkowskiego, użyte w liście do Leona Schillera. Mrozińska, *op. cit.*, s. 28.

¹¹ M. Lioure, *Lire le théâtre moderne*, Dunod, Paris 1998, s. 121.

¹² J. P. Sartre, *Muchy*, [w:] idem, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, PIW, Warszawa 1956, s. 100–101. Cytaty z tego wydania oznaczone w tekście (M, numer strony).

Elektra nie może znieść świadomości popełnionej zbrodni. Wyrzuca Orestesowi:

Złodzieju! Nic nie miałam własnego, tylko tych parę marzeń i trochę spokoju. Zabrałeś mi wszystko, okradłeś żebraczkę. Byłeś moim bratem, głową rodziny, miałeś się mną opiekować. A ty ubroczyłeś mnie we krwi i teraz jestem czerwona jak rzeźnik. Opadły mnie te muchy żarłoczne, a w moim sercu wre jak w ulu (M, 105).

To Elektra w desperacji błaga Jupitera o litość:

Ratunku! Jupiterze, królu bogów i ludzi, panie mój, weź mnie w ramiona, ratuj mnie. Będę przestrzegać praw twoich, będę twoją niewolnicą, twoją rzeczą najwierniejszą, będę całować twoje kolana i stopy. Broń mnie od much, od brata, ode mnie samej, nie opuszczaj mnie, poświęć swoje życie pokucie, Żałuję, Jupiterze, żałuję za grzechy! (M, 105)

Orestes odważnie i godnie zwraca się do tłumu Argos w scenie końcowej:

Jam jest Orestes, król wasz, syn Agamemnona, a dzień dzisiejszy jest dniem mojej koronacji. [...] Dokładnie piętnaście lat temu inny morderca stanął tu przed wami, w czerwonych rękawiczkach aż do łokci, w rękawiczkach z krwi, lecz on nie był dla was straszny, bo w jego oczach wyczytaliście, że jest podobny wam i nie ma odwagi własnych czynów. [...] Uczyniliście zbrodniarza waszym królem, a jego zbrodnia tułała się po ulicach miasta, skowycząc głucho jak pies, który zgubił swego pana. Patrzycie na mnie, mieszkańcy Argos, i widzicie, że tym razem moja zbrodnia jest naprawdę moją zbrodnią. Upominam się o nią głośno, patrząc w słońce, ona jest moją dumą i moją racją istnienia, a wy nie możecie mnie ani ukarać ani żałować – i dlatego tak się boicie. A jednak, o poddani moi, kocham was i dla was właśnie popełniłem to morderstwo. Dla was. Przyszedłem upomnieć się o moje królestwo, a wyście mnie odtrącili, bo byłem wam obcy. Teraz już nie jestem wam obcy, krew nas związała ze sobą, i zasłużyłem na miano waszego króla. Wasze winy i grzechy, i wyrzuty sumienia i lęk ślepy, co w nocy podchodzi do gardła, i zbrodnia Ajgistosa, wszystko to będzie teraz moje, wszystko to biorę na siebie (M, 109).

W dramacie Sartre'a wyraźna jest transformacja diegetyczna, homodiegetyczna, ponieważ pozostaje fabularna wierność, zachowanie imion postaci, znaku ich tożsamości czyli wpisania ich w pewien świat przedstawiony: narodowość, płeć, przynależność rodzinną¹³. Transwaloryzacja – którą Genette nazywa „całą operację typu aksjologicznego, dotyczącą wartości otwarcie lub domyślnie przypisywanej jakiemuś działaniu czy zespołowi działań, postaw i uczuć, który charakteryzuje

¹³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 324.

daną postać, [...] rozkłada się na człon pozytywny (waloryzację), człon negatywny (dewaloryzację) i stan złożony: transwaloryzację w mocnym sensie¹⁴ – jest tu także czytelna. Waloryzacja w *Muchach* polega na zniknięciu Elektry, która po raz pierwszy od czasów Ajschylosa, przekazawszy bratu zadanie dokonania zemsty, sprawia, że bohaterem staje się Orestes, a jego adwersarzem nie Egistos ani Klitemnestra, lecz Jupiter, który jest gwarantem porządku ludzkiego i boskiego oraz posłuszeństwa ludzi swym panom. To on chce utrzymać Argos w lęku przed zmarłymi i w poczuciu winy. Ludzie są wolni, lecz o tym nie wiedzą. Orestes się tego domyśla i dokonuje zabójstwa dla przykładu, jako symbolu człowieczej wolności. To on w tej sztuce jest waloryzowany kosztem wszystkich: opresyjnych bogów i królów, ludzi nieświadomych własnej mocy i własnej wartości.

Na scenie polskiej dramat ten został wystawiony w Teatrze Narodowym w reżyserii Erwina Axera w sezonie teatralnym 1957/1958 we wspaniałym przekładzie Jerzego Lisowskiego. Imponująca inwencja reżyserska (E. Axer nadał temu wielkiemu dramatowi filozoficznemu „surowość antycznej tragedii i ostrość współczesnej myśli”¹⁵) i wybitne kreacje aktorskie uczyniły z tego przedstawienia wydarzenie dużej wagi, dobrze osadzone „w naszej literaturze teatralnej, w naszych doświadczeniach narodowych, wreszcie w nastrojach chwili”¹⁶. W recenzjach podkreślano pokrewieństwo *Much* za szczytowymi dziełami naszej literatury, gdyż Orestes jak Konrad wyzywa na pojedynek Boga, jak Kordian postanawia poświęcić życie za naród, popełnić zbrodnię i wziąć na swoje barki jarzmo całego narodu. I zwycięża on jak Konrad i jak Kordian, ponieważ uświadamia sobie własną wolność¹⁷. Przedstawienie wywarło „mocne, poważnie przejmujące wrażenie, było w miarę greckie, w miarę faustowskie”¹⁸, ale przywołało w polskiej prasie głosy dotyczące zarówno „złowrogich ech”¹⁹, pogłosów w tej sztuce filozofii Kierkegaarda i Nietzschego, jak i przypominające jej inscenizację berlińską z 1948 r., gdzie kurtynę po skończonym przedstawieniu podnoszono w górę 40 razy nie tylko z przyczyn artystycznych.

Francuska hellenistka Jacqueline de Romilly w swojej monografii o tragedii greckiej nie zgadza się, że konflikt Antygony z Kreonem ogranicza się do konfliktu obowiązków rodzinnych z racją stanu. Podkreśla, że Kreon jest despotyczny i zarozumiały, a Antygona łączy w swojej decyzji rodzinne uczucia z wielką domieszką uczuć religijnych²⁰.

¹⁴ Ibidem, s. 368.

¹⁵ A. Grodzicki, *Tragedia zbrodni i tragedia wolności*, „Życie Warszawy” 1957, nr 176.

¹⁶ A. Wirth, *Czy naprawdę „nie ma znaków na świecie”?*, „Polityka” 1957, nr 10.

¹⁷ J. Kukulczanka, *Kordian naszych dni*, „Świat” 1957, nr 33.

¹⁸ Jaszc [J. A. Szczepański], *Muchy to tylko symbol*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 211.

¹⁹ W. Lach, *Muchy*, „Kierunki” 1957, nr 33.

²⁰ J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 80.

Jean Anouilh, pisząc *Antygonę* w 1944 r., zaciągnął dług u Sofoklesa, ale postawił przed Kreonem inne zadanie niż w pierwowzorze: jego Kreon miał odwieść Antygonę od zamiaru pogrzebania brata. Nie jest to ten sam Kreon, którego znamy z tragedii Sofoklesa. Anouilhowski władca jest zmęczony. To nie on pragnął władzy, to władza go wybrała. Wie, że jeśli nie uda mu się przekonać Antygony do zmiany decyzji, jeśli nie pokona jej uporu, jego życie będzie jeszcze bardziej smutne i samotne niż dotychczas. Będzie samotny w przewodzeniu ludziom, ponieważ jego małżonka, Eurydyka, popełni samobójstwo, podobnie jak jego syn Hajmon, narzeczony Antygony.

Kreon chce wyciszyć sprawę, zatuszować problem, zlikwidować świadków zdarzenia: „Więc słuchaj [mówi do Antygony]: wrócisz do siebie, położysz się, powiesz, że jesteś chora, że od wczoraj nie wychodziłaś. Twoja niania to potwierdzi. A ja zlikwiduję tych trzech mężczyzn”²¹.

Antygona nie zgadza się na takie rozwiązanie, co zmusza Kreona do szukania innych strategii wywarcia na nią wpływu, by jednak odstąpiła od decyzji pogrzebania brata. Krytykuje jej postawę, zarzucając jej, że jako córka dumnego Edypa wyobraziła sobie, iż nie podlega prawu, a jako córka z królewskiego rodu, bratanica Kreona i narzeczona jego syna, nie zostanie stracona (A, 67). Kreon jest przekonany, że posiada liczne i skuteczne środki, by ją zdyscyplinować i podporządkować sobie. Przypomina jej, że pochodzi z rodziny, w której transgresja norm była bardzo częsta (A, 68). Opowiada jej o swojej filozofii władzy, o wizerunku władcy zupełnie innym, niż znany jej wizerunek władcy Edypa. Odsłaniając pewne słabości, pokazując ludzkie oblicze, oczekuje, że Antygona zdobędzie się na wyrozumiałość. Kreon dowartościowuje się stwierdzeniem, że Teby mają w końcu prawo do władcy bez przeszłości, stąpającego mocno po ziemi. A jego celem jest uczynić porządek tego świata mniej absurdalnym, o ile to możliwe (A, 68).

Kreon podejmuje próbę zignorowania zdarzenia, argumentując, że królowie mają inne sprawy na głowie niż uśmiercanie dziewcząt. Jeszcze niedawno – dodaje – problem tego typu zostałby uregulowany w sposób bardzo prosty: wymierzaniem policzka i ograniczeniem pożywienia do suchego chleba. Coraz pewniejszy sukcesu, staje się bardziej jowialny:

Uśmiercić cię! Nie popatrzyłaś na siebie, wróbelku! Jesteś za szczupła. Przytyj raczej, by urodzić Hajmonowi tęgiego syna. Teby bardziej go potrzebują niż twojej śmierci, zapewniam cię [...] Nie patrz tak na mnie. Bierzesz mnie za bestię, oczywiście, i pewnie sądzisz, że jestem prozaiczny. Ale lubię cię z tym twoim podłym charakterem. Nie zapominaj, że to ja dałem ci w prezencie twoją pierwszą lalkę i to nie tak dawno (A, 69–70).

²¹ J. Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2002, s. 65. Cytaty z tego wydania w przekładzie K. Modrzejewskiej oznaczone w tekście (A, numer strony).

W swoich wywodach na temat porządku świata Kreon pozwala sobie na coraz więcej. Usiłuje ośmieszyć rytuały, jakie towarzyszą zmarłym. Ale mówi o rolach, jakie im przydzielono: jemu – tego złego, a jej – tej dobrej. Wyrzuca Antygonie, że nadużywa swojej pozycji, a on, gdyby był prawdziwym, okrutnym tyranem, sprawiłby, że już dawno wyrwano by jej język, łamano kołem lub wrzucono do lochu. Tymczasem zamiast zawołać żołnierzy, on pozwala jej mówić, konkludując: „A ty pozwalasz sobie, atakujesz ile możesz. Dokąd zmierzasz furiatko?” (A,75).

Didaskalia informują, że ściska ją coraz mocniej za ramię, sprawiając jej ból. Mógłby wykręcić jej rękę, jak to deklaruje, wytargać za włosy. Jest poirytowany do najwyższego stopnia, gdyż jako władca zadał sobie wiele trudu, by ją uchronić przed śmiercią. Musiał znieść z jej strony wiele niestosownych i kąśliwych uwag. Nie chce jednak dopuścić, by powody polityczne decydowały o śmierci Antygony. Pozwala sobie na chwile słabości, mówiąc o swojej czułości, delikatności, o uciążliwości spowodowanej fetorem rozkładającego się ciała Polinika, które chociażby ze względów higienicznych powinno być pogrzebane. Względy polityczne nakazywały mu potraktowanie Polinika jak tchórza, któremu nie należy się pochówek. Lecz po śmierci ciała braci były tak zmienione, że nie można było ich zidentyfikować. Wystawienie niepogrzebanego ciała stanowiło przestrożę, „by bydło, którym włada, zrozumiało” (A,77). Jednak błaga Antygonę: „Miej litość nade mną, żyj. Trup twojego brata, gnijący pod moim oknem, to wystarczająca cena za porządek w Tebach. Mój syn cię kocha. Nie zmuszaj, bym tobą jeszcze płacił. Dosyć już zapłaciłem” (A, 80–81).

Kreon uważa, iż Antygona powinna zrozumieć, jak bardzo sytuacja jest złożona, że trzeba wyzbyć się egoizmu, trzeba się dostosować, by za wszelką cenę uratować kraj. Zagroza mu bowiem zarówno wróg zewnętrzny, jak i wewnętrzny, a sytuacja poważnego zagrożenia wymaga reakcji natychmiastowych. Nie ma czasu na etykietę, wyrafinowane, zastanawianie się nad tym, czy nie przyjdzie kiedyś zbyt drogo zapłacić za decyzje i czy po tym wszystkim będzie się jeszcze człowiekiem (A, 82). Dobro publiczne jest najważniejsze, nie pozostawiając miejsca na partykularne interesy. Ich pojedynek trwa do końca sztuki. Pojawiają się w nim sarkastyczne wypowiedzi Antygony: „Biedny Kreon! Z połamanymi paznokciami, pełnymi ziemi, siniakami na ramionach, po spotkaniu ze strażnikami, z żołądkiem ściśniętym ze strachu, ja jestem królową” (A, 80). Antygona obraża Kreona, staje się coraz bardziej bezwzględna, mówiąc, że jest tak samo bezsilny i łatwowierny jak w wieku lat piętnastu. Teraz jednak, „ze swoim brzuchem i zmarszczkami”, nie ma wstępu do jej królestwa. Wyszydza jego model szczęścia, ale pokazuje swoją niedojrzałość jako człowieka: „Ja chcę wszystkiego natychmiast – w całości – lub dziękuję! Nie chcę być skromna i zadowalać się małym kawałkiem, jeśli byłam grzeczną. Chcę być wszystkiego pewna i by wszystko było tak samo piękne jak wtedy, kiedy byłam mała – lub umrzeć” (A, 95).

Anouilh gra z tradycją, co potwierdza w prologu:

Te oto postaci zagrają historię Antygony. Antygona to ta mała chuda, siedzi tam i nic nie mówi. Patrzy prosto przed siebie. Myśli. Myśli o tym, że za chwilę będzie Antygona, że powstanie nagle z chudej dziewczyny, ciemnowłosej i zamkniętej, której nikt w rodzinie dotąd nie brał na serio, i stanie sama przeciw światu, sama przeciwko Kreonowi, wujowi. Myśli sobie, że umrze, że jest młoda, i że ona także chciałaby żyć. Nic nie poradzi. Ma na imię Antygona i trzeba, aby grała swoją rolę do końca (A, 9–10).

W dramacie Anouilha desakralizacja władzy jest bardzo wyraźna. Kreon mówi o codzienności, monotonii, normalności, bez cech dystynktywnych. Władza, jego zdaniem, jest zawodem, co sprawia, że staje się urzędnikiem, pozbawiając ją elementu bardzo ważnego – aury (A, 69). Dewaloryzacja obejmuje postać Antygony, której często towarzyszy przymiotnik „mała”, nawet w formie męskiej. W sztuce Anouilha Antygona jest zniewolona podwójną przynależnością. Z jednej strony chciałaby być uznana za osobę dorosłą, z drugiej nieustannie odwołuje się do dzieciństwa.

Sztuka miała premierę sceniczną w okupowanym Paryżu w lutym 1944 r. w teatrze Atelier. Walkę Kreona z Antygona, jej usiłowanie pozostania wierną sobie skomentowano w recenzjach, porównując je do niedawnych przesłuchań, często brutalnych, członków Ruchu Oporu. Sztuce nadano sens polityczny. Krytycy związani z rządem Vichy ocenili ją negatywnie. Postać Antygony stała się uosobieniem chaosu oraz postawy niepokornej, która naraża życie swoje i innych. Kreona postrzegano jako króla-niewolnika obowiązku, który musi, działając wbrew sobie, zastosować właściwą karę. Antygona uosabiała działaczkę Ruchu Oporu, nieakceptującą żadnych kompromisów, a jej nieprzejednanie zderzało się z tchórzostwem ówczesnej władzy. W postaci Kreona dostrzegano zarówno Pétaina, jak i Lavalą, autorytet oddany dobru kraju, składający siebie w ofierze. Interpretacje różne, często wykluczające się, potwierdziły wartość dzieła teatru poetyckiego, pokazującego konsekwentny pojedynek dwóch przeciwstawnych postaw²².

Trzy przywołane przykłady utworów dramatycznych francuskiego teatru XX wieku potwierdzają, że metatekstualność antycznych mitów pozwala podejmującym je twórcom na wyrażenie opinii, lęków, niepokojów wynikających z zagrożeń obecnych w świecie, w którym żyli. Niedawno wydana monografia Marcina Klika pokazuje zarówno wszechobecność mitów w literaturze francuskiej, jak i ich atrakcyjność²³. Stanowią one fascynujące pole badawcze dla lite-

²² Beugnot B., *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Freres, Paris 1977.

²³ M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

raturonawców, podejmujących ich eksplorację z różnych perspektyw i w złożonych kontekstach. Przyjemność obcowania z hipertekstem tkwi w ludzyczności, jest bowiem zabawą, zdaniem Genette'a, „nierozzerwalnie związaną z praktyką powtórnego użycia istniejących już struktur”²⁴.

Bibliografia

- Anouilh J., *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2002.
- Beugnot B., *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Freres, Paris 1977.
- Body J., *Commentaires*, [w:] J. Giraudoux, *Électre*, Livre de Poche, Paris 1987.
- Brunel P., *Le mythe d'Electre*, Champion, Paris 1995.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Giraudoux J., *Elektra*, [w:] idem, *Teatr*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1957.
- Grodzicki A., *Tragedia zbrodni i tragedia wolności*, „Życie Warszawy” 1957, nr 176.
- Jaszc [J. A. Szczepański], *Muchy to tylko symbol*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 211.
- Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Kukulczanka J., *Kordian naszych dni*, „Świat” 1957, nr 33.
- Lioure M., *Lire le théâtre moderne*, Dunod, Paris 1998.
- Modrzejewska K., *Współczesny teatr francuski w Polsce w latach 1945–1970*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1993.
- Mrozińska S., *Trzy sezony teatralne Leona Schillera, Łódź 1946–1949*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Romilly de J., *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Sartre J.-P., *Muchy*, [w:] idem, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, PIW, Warszawa 1956.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. J. Czachowska, Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973.
- Wirth A., *Czy naprawdę „nie ma znaków na świecie”?*, „Polityka” 1957, nr 10.

Krystyna Modrzejewska

ANCIENT MYTHS IN THE 20TH-CENTURY FRENCH THEATRE

Abstract. The French theatre of the 20th century willingly treats and re-visits ancient myths. Oedipus, Antigone, Electra, the Trojan War, Amphitryon appear in many writers'

²⁴ G. Genette, *op. cit.*, s. 422.

works. The myth of Electra in Jean Giraudoux's version entitled *Electra* (1937), as well as Jean-Paul Sartre's *The Flies* (1942) are interesting examples of metatexts. Face to the threat of war, Giraudoux, who was a diplomat and a Germanophile, focuses on the problem of power, responsibility, and justice, while Sartre exemplifies the existentialist philosophy and its main element: a man who is responsible for his actions and condemned to freedom. This was a particular challenge during the period of war and occupation. Jean Anouilh, in his play *Antigone* (1944), interprets Sophocles's text by taking away all the authoritarian characteristics from the ancient prototype of Creon. Due to this operation, Antigone's heroic action in the ancient version of the play becomes worthless face to the arguments of the anxious sovereign. The metatextual presence of the ancient myths in the 20th century French theatre lets the authors express their opinions, fears and anxieties concerning the threats existing in the world they lived in.

Słowa klucze: mit Elektry, Antygona, teatr francuski XX wieku, Sartre, Giraudoux, Anouilh.

Key words: myth of Electra, Anitgone, French 20th-century theatre, Sartre, Giraudoux, Anouilh.